

*Lo sguardo e la musica.*  
*Il Musicista nell'opera di Leonardo*  
*a Milano*

*Pietro C. Marani*

Unico ritratto maschile tra i pochissimi (tutti femminili) pervenuti di Leonardo, il *Musico* della Pinacoteca Ambrosiana di Milano è anche l'unico dipinto su tavola dell'artista che si conservi nei Musei di Milano, dove, a fargli da compagnia, sono però, nientemeno, che la pittura murale del *Cenacolo* dipinto nel refettorio di Santa Maria delle Grazie (fig. 1) e la decorazione della vastissima sala delle Asse nel Castello Sforzesco (fig. 2), quanto a dire le uniche altre due, fra le imprese pittoriche più impegnative di Leonardo, che lui abbia mai condotto a termine e che siano sopravvissute alla storia e alle distruzioni (la celebre *Battaglia di Anghiari*, iniziata intorno al 1503 nella sala del Gran Consiglio, ora Palazzo Vecchio, di Firenze non fu mai completata e, anzi, non appena iniziata si rovinò a causa della tecnica, o dei leganti, scelti tanto da essere subito abbandonata)<sup>1</sup>. Oltre a ciò, Milano conserva e custodisce gelosamente due tra i manoscritti più eccezionali che di Leonardo ci siano giunti: il monumentale Codice Atlantico, anch'esso conservato nella Biblioteca Ambrosiana, alla quale fu donato (con altri undici manoscritti, ora conservati a Parigi, nell'Institut de France) dal conte Galeazzo Arconati fin dal 1637, ricco di ben 1186 fogli scritti e disegnati, con temi che spaziano dalla tecnologia, all'idraulica, all'architettura, all'astronomia, alla geometria e alla matematica, e che datano dai tempi della prima maturità dell'artista all'età tarda<sup>2</sup>; e il quaderno oggi noto come Codice Trivulziano, dalla collezione di provenienza (quella del principe Trivulzio) versata nel 1935 alla Biblioteca Trivulziana al Castello Sforzesco, che contiene, oltre che disegni artistici e architettonici, liste di vocaboli desueti tratti dai testi che Leonardo andava compulsando a Milano verso il 1487-1490<sup>3</sup>. Disegni sparsi del maestro si conservano inoltre nella Pinacoteca di Brera (donazione di Lamberto Vitali) e, ancora, nella Biblioteca Ambrosiana. Milano ha dunque da secoli occupato un posto eminente per

la conoscenza e lo studio di Leonardo, tanto dal punto di vista artistico che dal punto di vista scientifico e tecnologico.

Nella città lombarda, del resto, Leonardo soggiornò per due lunghi periodi: il primo, dal 1483 al 1499, speso al servizio di Ludovico il Moro; il secondo, in modo intermittente, dal 1506-1507 al 1513, quando gli veniva richiesto di prestare la sua opera per il re di Francia e per il governatore francese a Milano, Charles d'Amboise<sup>4</sup>. È perciò ovvio che a Milano siano state realizzate molte delle sue opere e si siano concentrati molti dei suoi impegni: dalla prima commissione che ricevette il 25 aprile del 1483 per una "ancona" da collocare nella cappella della Concezione in San Francesco Grande – la cosiddetta *Vergine delle Rocce*, di cui sono note due versioni, una ora nel Musée du Louvre a Parigi, l'altra, successiva e di collaborazione, ora nella National Gallery di Londra –<sup>5</sup> a quelli relativi alla struttura da dare al "tiburio" del duomo di Milano, ai canali lombardi, alla realizzazione del monumento Sforza, del monumento Trivulzio e così via<sup>6</sup>. E ancora: a Milano, più che a Firenze o in Francia, si è sedimentato il suo insegnamento e si è formata quella che tra Cinque e Seicento verrà definita una "scuola", o addirittura un' "Accademia" leonardesca<sup>7</sup>. Da Milano il nuovo stile e la "maniera moderna" introdotta da Leonardo si propagarono in Lombardia e in tutta l'Italia settentrionale, dove l'artista ebbe allievi, imitatori e seguaci (e non di poco conto, se, ad esempio, consideriamo fra questi non solo Giovanni Antonio Boltraffio, Marco d'Oggiono o Bernardino Luini, ma anche Correggio e, cosa già registrata dal Vasari, persino Giorgione), i cosiddetti "leonardeschi", seguito amplissimo che non trova paralleli per altri grandi maestri del Rinascimento italiano, salvo forse considerare il caso dei seguaci di Caravaggio, sul quale torneremo tra poco<sup>8</sup>.

La presenza feconda di Leonardo a Milano e dei

suoi insegnamenti nel campo della prospettiva, degli “scurti”, della scultura e delle teorie proporzionali della figura umana è sottesa alle opere pittoriche di Bramantino, Bernardino Luini e Girolamo Figino e si riflette nelle opere teoriche di Giovan Paolo Lomazzo e dei “prospettivi” lombardi, come Carlo Urbino<sup>9</sup>, per essere poi riconosciuta come tale, ancora più tardi, da personalità del calibro di Federico Borromeo<sup>10</sup> e degli storici locali, in una sequenza di riconoscimenti che giunge fino all'Ottocento, quando uno scrittore come Henry James, in visita a Milano nel 1869, definisce il *Cenacolo* come il “primo dei grandi capolavori che s'incontrano venendo dal Nord” (1870)<sup>11</sup>. Per questo a Milano si è anche formata una “scuola”, questa volta di studiosi, che, avvalendosi di un cospicuo nucleo di sue opere tuttora *in situ*, hanno fatto della città un grande centro di studi vinciani dalla fine del Settecento ai giorni nostri. Non casualmente a Milano fu fondata nel 1904 la Raccolta Vinciana, presso l'Archivio Civico del Comune di Milano (oggi Ente autonomo ospitato nel Castello Sforzesco), per impulso di quel grande esperto di “cose” vinciane che fu Luca Beltrami (figura che prende parte attiva anche nelle vicende conservative e critiche che riguardano il *Musico*, come vedremo in questo Catalogo), e che costituisce ancor oggi il punto di riferimento imprescindibile per chi voglia accostarsi all'imponente mole di materiali archivistici e bibliografici cresciuti sull'opera di Leonardo nel corso di cinque secoli di storia e di alterne fortune critiche.

Ma tutto questo non spiega ancora come e quanto Milano sia stata fondamentale anche per l'evoluzione della carriera e della personalità di Leonardo stesso, della sua visione dell'arte e della scienza e, persino, della sua teoria dell'arte e della sue concezioni scientifiche. Qui, a Milano, Leonardo iniziò a vagheggiare e a dare forma scritta alle sue osservazioni naturalistiche e

scientifiche, a leggere e a studiare gli *auctores*, a tentare, infine, di dare forma teorica alle sue ricerche, siano esse artistiche (il *Trattato della Pittura*), o scientifiche (*Il Libro delle acque* o il *Libro dell'anatomia*, o, ancora il *Libro degli elementi macchinali*), lasciandosi alle spalle il mondo empirico delle botteghe fiorentine e della “pratica” che egli tentò di superare a favore di una sintesi teorica, anche se ancora ben lontana dal metodo sperimentale<sup>12</sup>. Il discorso sul rapporto tra “pratica” e “teoria” ci porterebbe lontano, così come quello circa gli stimoli che l'ambiente milanese – vuoi quello di corte, con i contatti con gli uomini di lettere e di scienza che questo implicò per Leonardo, vuoi quello più tecnologico derivante da una frequentazione dei maggiori cantieri del tempo – e conviene perciò tornare, data l'occasione di questa trasferta, all'arte e alla pittura. A Milano, infatti, non solo Leonardo ha anche riformato, proprio nella citata prima versione della *Vergine delle Rocce*, la concezione della pala d'altare, liberandola dalla costruzione “a registri” o a scomparti sovrapposti (egli avrebbe detto, nel *Trattato della Pittura*, come a “cassette di frutta” messe l'una sull'altra), come era nella tradizione lombarda di Butinone, Foppa e Zenale, proponendo la pala a superficie unica; e non solo ha formulato appieno la sua teoria dei “moti mentali” o dei “moti dell'animo” espressi nei volti, nei gesti e nelle attitudini dei personaggi in quello che resta, per ammissione universale, il manifesto della sua arte, il *Cenacolo*, per poi riversarla nel suo *Trattato della Pittura*, ma ha anche, ritornando al nostro punto di partenza, riformato la concezione del “ritratto” moderno.

I ritratti eseguiti da Leonardo in Lombardia sono radicalmente diversi da quelli del precedente periodo fiorentino, o meglio, dall'unico a noi noto che li precede: quello della *Ginevra de' Benci*, eseguito attorno al 1475<sup>13</sup>, e ora conservato nella National Gallery of Art di Washington (fig. 3).



Se si eccettua l'esercizio sui lustri dei capelli e la tecnica costante di lavorare con i polpastrelli delle dita la superficie pittorica in corrispondenza degli incarnati e, là dove era necessaria una resa più "atmosferaica", in corrispondenza del paesaggio, quasi nulla di questa visione algida e nordica traspare nei tre successivi ritratti milanesi pervenuti, se non, in maniera assai attenuata, come si dirà, proprio nel primo della serie: il *Musico*, cui seguiranno il *Ritratto di dama con l'ermellino* e, ultima, la *Belle Ferronnière*. In nessuno di questi tre ritratti compare più il paesaggio, e i personaggi sono collocati davanti a uno sfondo neutro (alterato e scurito da ridipinture almeno nei primi due casi), come se essi si trovassero nel chiuso di una stanza. Cambiano radicalmente le

posture: se la Ginevra era presentata quasi col volto di prospetto, negli altri tre i volti sono tutti di tre quarti e la costruzione dei busti si fa via via più complessa, fino a sfiorare la costruzione spirale e "serpentinata" nella *Dama con l'ermellino* (fig. 4). Se quest'ultimo è stato definito "il primo ritratto moderno della storia"<sup>14</sup>, per la visione "di naturale" e la prima quasi diagrammatica rappresentazione dei "moti dell'animo" in un ritratto di destinazione privata (siamo attorno al 1489-1490 e, quindi, ancor prima del *Cenacolo*), la *Belle Ferronnière* ora al Louvre (fig. 5), presentata in una posizione apparentemente semplificata, mostra, poco dopo, verso il 1495, in realtà, il tentativo di eguagliare la scultura coi mezzi del pittore<sup>15</sup>, introducendovi, inoltre, l'ap-

2. Leonardo, Sala delle Asse,  
Milano, Castello Sforzesco



3. Leonardo, *Ritratto di Ginevra de' Benci*, Washington, National Gallery of Art

4. Leonardo, *Dama con l'ermellino*, Cracovia, Czartoryski Muzeum



plicazione dei risultati sugli esperimenti d'ottica e sui riflessi colorati condotti da Leonardo a partire dagli anni novanta del Quattrocento<sup>16</sup>. All'inizio del processo che porta a questi due memorabili ritratti di donne, uno dei quali, quello della *Dama con l'ermellino*, oggetto, nel 1498, del famoso "parangone" di Isabella d'Este coi ritratti di Giovanni Bellini (e che condurrà al ritratto ideale della *Gioconda*), si colloca il *Musico*.

Si tratta della prima opera di committenza, e quindi di destinazione, privata eseguita da Leonardo dopo il suo arrivo in Lombardia, databile al tempo della prima versione della *Vergine delle Rocce*, intorno al 1485, e perciò da considerare opera precocissima, della prima maturità dell'artista di Vinci, come più dettagliatamente si dirà in altra parte di questo catalogo. Il dipinto mo-

stra il graduale affrancarsi di Leonardo dai canoni della ritrattistica ufficiale del tempo, e soprattutto si contrappone fin da subito ai ritratti ufficiali della corte sforzesca (che i due ritratti di dame sopracitati contribuiranno definitivamente a superare): non un ritratto "di profilo", araldico e immobile, ma mostrato di tre quarti e, benché non si accenni ad alcun movimento della figura, il "moto mentale" del personaggio viene suggerito dalla direzione dello sguardo, diretto fuori dal quadro, e dagli occhi, appena sollevati dal foglio di musica che regge con la mano destra. Sono evidenti, da un lato, le suggestioni ancora presenti della ritrattistica fiorentina del tempo che Leonardo, tramite il suo maestro Andrea del Verrocchio, deve aver condiviso ad esempio con Sandro Botticelli (anch'egli fugge-



5. Leonardo, *La Belle Ferronnière*, Parigi, Musée du Louvre

6. Leonardo, *Ritratto di un membro della famiglia Medici reggente una medaglia di Cosimo il Vecchio*, Firenze, Galleria degli Uffizi



volmente presente nella bottega del Verrocchio attorno al 1469-1470), come si può vedere, ad esempio, nel suo *Ritratto di un membro della famiglia Medici reggente una medaglia di Cosimo il Vecchio*, ora agli Uffizi (fig. 6), inv. 1890/1488, databile alla metà degli anni settanta del Quattrocento, e perciò in anticipo sul *Musico* di Leonardo. In questo ritratto<sup>17</sup>, Botticelli aveva tentato, in anni immediatamente precedenti a quelli in cui Leonardo si trovava a Milano, un esperimento simile, per taglio e presentazione della figura e per l'azione da essa svolta (qui, semplicemente, quella di "reggere" una medaglia). Anche il *Musico* sembra, apparentemente, soltanto "reggere" un foglio di musica, ma questo semplice gesto si lega al suo "moto" interiore e al fatto che il personaggio non fissa il riguardante, come il giovane dipinto da Botticelli, ma rivolge il suo volto e il suo sguardo altrove, come seguendo l'eco della sua voce o della musica che si perde nella stanza. Egli, infatti, ha appena finito di cantare e il suo canto ancora si diffonde nella lontananza, così che il suo sguardo malinconico sembra voler rincorrere quelle ultime note, perse per sempre. Viene così qui adombrato il conflitto tra caducità della musica ed eternità della pittura, come pochissimi anni dopo Leonardo teorizzerà in un passo (il cui originale è perduto, del 1490-1492 circa) poi incluso dal Melzi nel *Trattato della Pittura*, e precisamente nel *Paragone* tra le arti. Dirà Leonardo che:

La musica non è da essere chiamata altro che sorella della pittura, con ciò sia ch'essa è subbietto dell'audito, secondo senso a l'occhio, e compone armonia con le congiunzioni delle sue parte proporzionali operate nel medesimo tempo [...]. Ma la pittura eccelle e signoreggia la musica perché essa non more immediate dopo la sua creazione, come fa la sventurata musica, anzi, resta in essere, e ti si dimostra in vita quel che in fatto è una sola superfizie.<sup>18</sup>



7. Caravaggio,  
*Suonatore di liuto*,  
San Pietroburgo,  
Museo dell'Ermitage

Lo sguardo e la musica. Il *Musico* nell'opera di Leonardo a Milano



8. Caravaggio, *Musici*,  
New York, The Metropolitan  
Museum of Art



9. Rogier van der Weyden,  
*Ritratto di Francesco d'Este*,  
New York, The Metropolitan  
Museum of Art



Ma, di più, il ritratto di un giovane efebico e riccioluto, mostrato nella bellezza della sua piena virilità, potrebbe costituire un'allegoria della vita che scorre, come una *vanitas*. Non casualmente il ritratto di *Gerolamo Casio* eseguito dal Boltraffio, ora a Chatsworth, collezione del duca di Devonshire, che dei ritratti eseguiti da Leonardo a Milano certamente tiene conto, reca, a tergo, l'immagine di un teschio, con le parole "INSIGNE SVM IERONYMI CASII"; né è casuale che il *Musico* di Leonardo si mostri affine, per la forte resa anatomica e per la conoscenza della struttura ossea della testa, proprio agli studi sul cranio del 1489 documentati dai celebri disegni nella Royal Library a Windsor, sui quali ha richiamato molta parte della critica a proposito dello stile e della datazione del *Musico*<sup>19</sup>. Nel *Musico* di Leonardo la dimensione temporale è suggerita dalla musica che muore subito dopo essere stata creata, come lo stesso Leonardo preciserà in un testo coevo al precedente:

Dice il Musico che la sua scienza è da essere equiparata a quella del pittore, perché essa compone un corpo di molte membra, del quale lo speculatore contempla tutta la sua grazia in tanti tempi armonici quanti sono i tempi nelli quali essa nasce e muore e con quelli tempi transtulla con grazia l'anima che risiede nel corpo del suo contemplante.

Ma il pittore risponde e dice che 'l corpo composto dalle umane membra non dà di sé piacere a' tempi armonici, nelli quali essa bellezza abbia a variarsi dando figurazione ad un altro, né che in essi tempi abbia a nascere e morire, ma la fa permanente per moltissimi anni, et è di tanta eccellenza che la riserva in vita quell'armonia delle proporzionate membra, le quali la natura con tutte sue forze conservare non potrebbe. Quante pitture han conservato il simulacro d'una divina bellezza che 'l tempo o morte in breve ha distrutto il suo natural essemplio, et è restata più degna l'opera del pittore che della natura sua maestra!<sup>20</sup>

10-11. Hans Memling,  
*Ritratto di Tommaso Portinari*  
e di *Maddalena Baroncelli*,  
New York, The Metropolitan  
Museum of Art





La pittura vince dunque, non solo la musica, ma la natura stessa e può diventare “eterna” se fatta in vetro:

Quella cosa è più nobile che ha più eternità; adunque la musica, che si va consumando mentre ch'ella nasce è men degna che la pittura, che con vetri si fa eterna.<sup>21</sup>

In questo senso, il *Musico*, allegoria del tempo che passa (la musica che svanisce) o della pittura stessa, come cosa eterna che conserva la bellezza della piena gioventù, destinata invece a sfiorire, potrebbe costituire l'antecedente dei ritratti dei giovani musicisti di Caravaggio, e specie del *Suonatore di liuto* dell'Ermitage (fig. 7), o dei *Musici* del Metropolitan Museum di New York (fig. 8), cioè di quei dipinti giovanili di Caravaggio in cui il tema musicale diviene il pretesto per complesse simbologie allegoriche<sup>22</sup>. C'è

dunque, forse, una segreta ragione, o una semplice proposta di giustificazione, nel presentare, per la prima volta, il dipinto di Leonardo a Roma, dove sono nati i soggetti musicali di Caravaggio che però di quel retroterra lombardo e, particolarmente, leonardesco sicuramente trattenevano più fresca memoria.

La qualità vitrea degli occhi del *Musico*, e la resa oggettiva e analitica della realtà, non ancora toccata dalla poetica dello “sfumato” leonardesco, che possono far passare in secondo piano questi aspetti allegorici del ritratto dell'Ambrosiana, risalgono però ancora più indietro, ai tempi fiorentini di Leonardo. Forse in maggior misura che modelli pittorici fiorentini, Leonardo sembra aver infatti accolto nel ritratto di *Musico*, come la critica più avveduta ha da tempo sottolineato, certe suggestioni provenienti dalla ritrattistica fiamminga, qui ben conosciute, alle quali lo stesso Botticelli, come il Ghirlandaio, risultava

esposto, soprattutto per quanto attiene il raggiungimento di una più lucida resa pittorica della realtà ottica, che si manifesta nella stupefacente resa dei “lustri”, o riflessi di luce, sui riccioli dei capelli, come del resto egli aveva fatto in precedenza nel *Ritratto di Ginevra de' Benci* (ora a Washington, National Gallery of Art) (fig. 3); nel *trompe-l'œil* della mano appoggiata sul piano di un parapetto inferiore, quasi a sporgere fuori dal quadro, e, finalmente, nell'oggetto luminoso del colletto bianco e dello sbuffo della camicia sul petto con evidente valore tridimensionale. Senza pretesa di sostenere che Leonardo potesse aver visto direttamente queste opere, si segnalano come possibili precedenti in questo senso il *Ritratto di Francesco d'Este*, di Rogier van der Weyden nel Metropolitan Museum di New York (fig. 9), circa 1460, un modello che, oltre a contenere gli elementi citati di illusionismo, è anch'egli mostrato nell'“azione” di reggere qualcosa: in questo caso martelletto e anello (attributi che probabilmente segnalano la sua vittoria in un torneo e ne fanno quindi un ritratto allegorico); i ritratti di *Tommaso Portinari* e di *Maddalena Baroncelli*, di Hans Memling, anch'essi a New York (figg. 10-11), del 1470-1471 circa, ritratti questa volta devozionali che non si esclude Leonardo possa aver visto a Firenze<sup>23</sup>; e, finalmente, i ritratti degli stessi committenti nel trittico *Portinari agli Uffizi* (fig. 12) di Hugo van der Goes, arrivato però a Firenze solo nel 1483, quando Leonardo era già partito da questa città. E, del resto, il ritratto di *Giovane donna* di Petrus Christus ora a Berlino, un sicuro precedente per la *Dama con l'ermellino*, era nella collezione di Lorenzo de' Medici a Firenze, in tempo perché Leonardo lo potesse apprezzare prima di partire per Milano nel 1482<sup>24</sup>.

Ma ancora, fondamentali, benché non del tutto ricostruibili nei loro percorsi (se da Venezia, o da precedenti contatti), i suggerimenti che potero-

no provenire a Leonardo dalla ritrattistica antonellesca, che doveva essere ben conosciuta anche nella Milano degli anni settanta e ottanta del Quattrocento. Antonello da Messina era infatti venuto a mostrare un suo ritratto ai duchi di Milano nel 1476, dopo la morte di Zanetto Bugatto, il pittore di corte appena morto, che aveva importato a Milano i modelli della pittura nordica, e ritratti di Antonello e di Zanetto potevano quindi essere stati conosciuti da Leonardo, come riepiloga acutamente Maria Teresa Fiorio nel suo saggio in questo catalogo.

Il ritratto del *Musico* eseguito a Milano verso il 1485, o poco dopo, ebbe subito fortuna. Ne imita il taglio e la postura un artista milanese, tradizionalmente ritenuto essere Giovanni Ambrogio de' Predis, quello che aveva condiviso con Leonardo e il fratello Evangelista la commissione della *Vergine delle Rocce*, nel *Ritratto di giovane* della Pinacoteca di Brera (fig. 13), in cui compare anche il motto di Seneca “Vita si scias uti longa est” che Leonardo aveva già parafrasato nel suo Codice oggi alla Trivulziana di Milano, circa 1487-1490. L'artista, che cristallizza il potente modellato e chiaroscuro di Leonardo in una visione algida e quasi spettrale, potrebbe però essere identificato con il cosiddetto Maestro della Pala Sforzesca, o col Boltraffio giovane<sup>25</sup>. Un altro pittore a lui vicino, il cosiddetto Maestro del *Ritratto Archinto*, che può essere ancora il Boltraffio, riesce meglio nell'adattare il modello leonardesco a un *Ritratto di giovane della famiglia Archinto* ora conservato nella National Gallery di Londra<sup>26</sup> (fig. 14), mentre le indicazioni più “psicologiche” di Leonardo verranno raccolte e fatte proprie soprattutto da Andrea Solario, prima in un *Ritratto di dama*, ora nel Castello Sforzesco di Milano (fig. 15), poi, in un *Ritratto d'uomo* della Pinacoteca di Brera (fig. 16), databile ormai ai primissimi anni del Cinquecento, combinandosi con suggestioni venete e, particolarmente, alvisiane e antonellesche<sup>27</sup>.



13. Giovanni Ambrogio de' Predis (attr.), *Ritratto di giovane*, Milano, Pinacoteca di Brera

14. Maestro del Ritratto Archinto, *Ritratto di giovane della famiglia Archinto*, Londra, The National Gallery

15. Andrea Solario, *Ritratto di dama*, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco

16. Andrea Solario, *Ritratto d'uomo*, Milano, Pinacoteca di Brera

Più problematica l'identificazione del personaggio raffigurato: la critica ha avanzato i nomi di molti tra i principali musicisti e maestri cantori operosi in città, nel duomo di Milano, da Franchino Gaffurio, maestro di cappella in duomo, ad Angelo Testagrossa a Josquin des Prez, il rinnovatore della musica quattrocentesca, anch'egli fuggevolmente presente in Milano tra il 1481 e il 1484, e, finalmente, ad Atalante Migliorotti, l'amico musicista che aveva seguito Leonardo da Firenze a Milano il cui ritratto è citato da Leonardo stesso in un elenco di opere d'arte e oggetti che egli aveva redatto in un foglio ora nel Codice Atlantico (f. 888 *recto*, ex 324 *recto*)<sup>28</sup> e che, in preparazione di un viaggio, si proponeva forse di raccogliere e preparare per il trasferimento. Per questo motivo, e in mancanza di altri appoggi documentari, benché anch'essa priva di altri riscontri iconografici, quest'ultima, come si vedrà più dettagliatamente nei paragrafi che seguono in questo catalogo, sembra a noi oggi l'identificazione più probabile, non convincendoci quella che propone ripetutamente di vedervi qui raffigurato Josquin<sup>29</sup>, e nonostante si sia più di recente supposto di spostare in avanti la data di nascita di questo musicista, così da rendere più congruente il giovane personaggio raffigurato da Leonardo con l'età di Josquin verso il 1485, il cui nome comparirebbe addirittura segnato nel car-

tiglio retto dal personaggio<sup>30</sup>. Come che sia, anzi, chiunque sia il personaggio dipinto da Leonardo, la sua forza e la sua immediatezza ne fanno, a prescindere dalla sua identità, un capolavoro della ritrattistica leonardesca. Osservandolo da vicino, nella resa del volto e dei capelli soprattutto, esso appare condotto con una maestria pittorica inconfondibilmente leonardesca, al punto da suggerire la trasparenza delle pupille e gli umori liquidi che avvolgono il bulbo oculare, così da rendere il suo sguardo più "vero" del vero.

Infatti, anche la controversia circa l'autografia del dipinto, talvolta messa in dubbio dai critici otto-novecenteschi (che hanno suggerito di vedervi un dipinto non finito di Leonardo completato forse da un suo collaboratore, come il Boltraffio), è definitivamente caduta, soprattutto dopo che il restauro di inizio Novecento e gli studi di Luca Beltrami ne hanno mostrato l'altissima qualità pittorica, soprattutto in questi ultimi dettagli citati. L'autografia dell'opera, ormai incontestabile dato che i maggiori studiosi di Leonardo l'accolgono senza riserve (ma questo non impedisce che l'intervento del Boltraffio sia suggerito da qualche studioso ancor oggi), contribuisce ad assegnare a questo straordinario ritratto un posto eminente nell'esiguo catalogo delle opere del tutto originali eseguite da Leonardo a Milano nell'ultimo quarto del Quattrocento.

<sup>1</sup> Per un primo *excursus* sull'opera pittorica di Leonardo rimandiamo alle più recenti monografie di chi scrive (1999, ristampa 2003), di Frank Zöllner (2003, seconda edizione 2007) e di Edoardo Villata (2005) citate per esteso nella bibliografia generale sul *Musico* in fondo a questo volume. Per il *Cenacolo*, in particolare, si veda P. Brambilla, P.C. Marani, *Leonardo. L'Ultima Cena*, Electa, Milano 1999 (ristampa ampliata, 2000); P.C. Marani, *Leonardo. Il Cenacolo* (Electa, Milano 1986), terza edizione aggiornata: Skira, Milano 2009. Per la sala delle Asse, si veda il più recente contributo di M.T. Fiorio, A. Lucchini, *Nella Sala delle Asse, sulle tracce di Leonardo*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XXXII, 2007, pp. 101-140, con rimandi alla precedente bibliografia. Per la *Battaglia d'Anghiari*, ancora fondamentale il vecchio saggio di C. Pedretti, *Nuovi documenti riguardanti la "Battaglia d'Anghiari"*, in *Leonardo inedito. Tre saggi*, Giunti, Firenze 1968, pp. 53-78 (con rimandi alla più antica letteratura, da Wilde a Gould, con le fonti principali), da aggiornare almeno con F. Zöllner, *La Battaglia di Anghiari di Leonardo da Vinci fra mitologia e politica*, XXXVII Lettura Vinciana (18 aprile 1997), Giunti, Firenze 1998, anche se con ipotesi non sempre condivisibili poi riassunte dallo studioso nella sua monografia del 2003 sopracitata.

<sup>2</sup> Per il Codice Atlantico e la sua storia, per lungo tempo strettamente connessa con le vicende degli altri undici manoscritti di Leonardo, alcuni dei quali già donati all'Ambrosiana nel 1637 da Galeazzo Arconati, e per il ruolo svolto dai primi raccoglitori e collezionisti, da Francesco Melzi a Pompeo Leoni, ancora fondamentale è l'introduzione di A. Marinoni al primo volume delle sue trascrizioni (dodici volumi: Giunti, Firenze 1973-1975) del Codice Atlantico, Giunti, Firenze 1975, con bibliografia precedente, da aggiornare almeno con P.C. Marani, *Les Manuscrits de Léonard conservés à la Bibliothèque de l'Institut de France: épisodes de leur histoire*, in *Léonard de Vinci. Dessins et Manuscrits*, a cura di F. Viatte, V. Forcione, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Louvre, 2003), Paris 2003, pp. 385-439 (il solo saggio, senza le schede relative ai manoscritti parigini, è ora in P.C. Marani, *Leonardiana. Studi e saggi su Leonardo da Vinci*, Skira, Milano 2010, pp. 247-258). Una serie di mostre tematiche che si sta svolgendo presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, dal 2009 al 2015, mostra alcuni aspetti del poliedrico genio di Leonardo in questi settori delle scienze, della tecnologia, della meccanica, dell'idraulica, dell'architettura e delle arti attraverso l'esposizione sistematica dei fogli che compongono il Codice Atlantico (sei finora le esposizioni tenute: 1. *Fortezze, bastioni e cannoni*, a cura di P.C. Marani, 2009; 2. *La biblioteca, il tempo e gli amici di Leonardo*, a cura di E. Villata, 2009; 3. *L'architettura, le feste e gli apparati*, a cura di P. Cordera, 2010; 4. *Il pensiero politico e le allegorie*, a cura di M. Versiero, 2010; 5. *Il de re militari di Leonardo*, a cura di M. Landrus, 2010; 6. *Le macchine per l'architettura e il territorio*, a cura di P.C. Marani e P. Cordera, 2010; tutti i cataloghi sono editi da De Agostini, Novara).

<sup>3</sup> Su cui si veda ora *Il Codice di Leonardo nella Biblioteca Trivulziana di Milano*, a cura di G. Piazza e P.C. Marani, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse, 2006), Electa, Milano 2006.

<sup>4</sup> Si veda, sulle attività di Leonardo nel secondo periodo milanese e specie per quelle architettoniche per Charles d'Amboise, C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Electa, Milano 1978 (seconda ed. aggiornata: Milano 1988).

<sup>5</sup> Per la questione delle due versioni della *Vergine delle Rocce* si vedano almeno i più recenti contributi di P.C. Marani, *La Vergine delle Rocce della National Gallery di Londra. Maestro e bottega di fronte al modello*, XLII Lettura Vinciana, (Vinci, 13 aprile 2002), Giunti, Firenze 2003, con riassunto delle vicende e analisi stilistica e tecnica della versione di Londra, e di C. Passoni, *Nuovi documenti e una proposta di ricostruzione per l'ancona della Vergine delle Rocce*, in "Nuovi Studi", vol. 11, 2005, pp. 177-198. Nel frattempo la versione di

Londra è stata sottoposta a nuove analisi di laboratorio (per cui si veda L. Syson, R. Billinge, *Leonardo da Vinci's use of underdrawing in the "Virgin of the Rocks" in the National Gallery and "St. Jerome" in the Vatican*, in "The Burlington Magazine", vol. CXLVII, luglio 2005, pp. 450-463) e a un nuovo restauro, appena concluso (2010), che, a parere dello scrivente, conferma le divisioni di mani, tra Leonardo e allievi, nella stesura pittorica della seconda versione. Una mostra sui risultati di questo restauro è annunciata per l'autunno del 2011 nella National Gallery di Londra.

<sup>6</sup> È impossibile dare qui ragguglio su tutte queste attività di Leonardo, sulle quali è cresciuta una bibliografia sterminata. Si vedano, per un semplice aiuto bibliografico, i trentatré fascicoli di "Raccolta Vinciana", Milano, Ente Raccolta Vinciana, fasc. I-XXXIII, 1905-2009, da integrare, fino al 1989, con M. Guerrini, *Bibliotheca Leonardiana 1493-1989*, Comune di Vinci-Ente Raccolta Vinciana, Editrice Bibliografica, Milano 1990, 3 voll., e con le biografie apparse nei dieci volumi di *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana*, a cura di C. Pedretti, voll. I-X, Giunti, Los Angeles-Firenze 1988-1997.

<sup>7</sup> In realtà mai esistita, ma ipotizzata sulla base dell'esistenza di alcune incisioni (conservate ad esempio nella Biblioteca Ambrosiana) di intrecci, su disegno di Leonardo, recanti la scritta "ACHADEMIA LEONARDI VINCI", su cui si veda A. Rovetta, in *L'Ambrosiana e Leonardo*, a cura di P.C. Marani, M. Rossi, A. Rovetta, catalogo della mostra (Milano, Biblioteca Ambrosiana, 1998), Interlinea, Novara 1998, pp. 140-141, con bibliografia precedente.

<sup>8</sup> Su questo singolare fenomeno si veda l'ormai classico W. Suida, *Leonardo und Sein Kreis*, München 1929, ora tradotto in italiano da M. Ricci come: W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi*, introduzione e cura di M.T. Fiorio, Neri Pozza, Vicenza 2001. Si veda anche per ulteriori aggiornamenti e singole voci monografiche sui vari artisti: G. Bora, M.T. Fiorio, P.C. Marani, J. Shell (a cura di), *I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Skira, Milano 1998.

<sup>9</sup> Su questa tematica, già affrontata da E. Panofsky (1940) in relazione al Codice Huygens, il cui contenuto riflette pagine e disegni perduti di Leonardo e il cui autore è oggi da identificarsi in Carlo Urbino, si veda G. Bora, *La prospettiva della figura umana - gli 'scurti' - nella teoria e nella pratica lombarda del Cinquecento*, in *La prospettiva rinascimentale. Codificazioni e trasgressioni*, a cura di M. Dalai Emiliani, atti del convegno (Milano, 1977), Centro Di, Firenze 1980, pp. 295-318; S. Marinelli, *The Author of the Codex Huygens*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", vol. XLIV, 1981, pp. 214-220; M. Pavesi, *Milano, Firenze, Roma, Parigi. La diffusione del Trattato della Pittura di Leonardo*, in *Leonardo. Dagli studi di proporzioni al Trattato della Pittura*, a cura di P.C. Marani, M.T. Fiorio, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sala delle Asse), Electa, Milano 2007, pp. 82-97. Per il trattato e gli altri scritti di Giovan Paolo Lomazzo, si veda *Giovan Paolo Lomazzo. Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Centro Di, 2 voll., Firenze 1973-1974. Gli studi si sono ulteriormente mossi a indagare gli apporti di altri artisti lombardi, come Girolamo Figino, Aurelio Luini e Carlo Urbino, per cui si veda da ultimo almeno G. Bora, *Girolamo Figino "stimato valente pittore e accurato miniatore", e il dibattito a Milano sulle "regole dell'arte" fra il sesto e il settimo decennio del Cinquecento*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XXX, 2003, pp. 267-326. Per un quadro d'insieme sulla situazione artistica milanese nei primi decenni del Cinquecento, con nuove notizie, ad esempio, su Francesco Melzi, si veda R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, 2 voll., LED, Milano 2005.

<sup>10</sup> Cfr. P. Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e Riforma cattolica nel XVII secolo a Milano*, (Cambridge, 1993), Vita e Pensiero, Milano 1997, *passim*; B. Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento*, Jaca Book, Milano 1996, pp.

139-146. Si veda anche P.C. Marani, *Federico Borromeo e i dipinti di Leonardo. Ipotesi sulla provenienza del Musico*, in "Studia Borromaica", vol. XVIII (2004), 2005, pp. 255-262 (poi in Idem, *Leonardiana* cit., pp. 115-124).

<sup>11</sup> Cfr. P.C. Marani, in *Il Genio e le Passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, a cura di P.C. Marani, prefazione di E.H. Gombrich, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 2001), Skira, Milano 2001, p. 31.

<sup>12</sup> Per il *Trattato della Pittura*, si veda la recente edizione *Leonardo. Libro di Pittura*, a cura di C. Pedretti, trascrizione di C. Vecce, 2 voll., Biblioteca della Scienza italiana, Giunti, Firenze 1995. Per gli altri "trattati" progettati e mai portati a termine, e per il rapporto tra "invenzione", rappresentazione e teorizzazione si veda P.C. Marani, *Invenzione e rappresentazione in Leonardo*, in *I mondi di Leonardo. Arte, scienza e filosofia*, a cura di C. Vecce, atti del convegno (Milano, Iulm, 2002), Iulm-Istituto dell'Enciclopedia italiana, Milano-Roma 2003, pp. 171-202 (poi in *Leonardiana* cit., pp. 207-224), cui si rimanda anche per gli altri contributi di C. Vasoli, C. Pedretti, G. Federici Vescovini, C. Scarpati e D. Laureza inclusi nel volume.

<sup>13</sup> Su questo celebre ritratto, dai forti echi verrocchieschi e nordici, si veda D.A. Brown, *Ginevra Benci*, in *Leonardo. La pittura*, Martello-Giunti, Firenze 1977 (e 1985), pp. 37-42; J. Fletcher, *Bernardo Bembo and Leonardo's Portrait of Ginevra de' Benci*, in "The Burlington magazine", vol. CXXXI, 1989, pp. 811-816.

<sup>14</sup> Cfr. C. Gould, *Leonardo. The Artist and the non-Artist*, London 1975, p. 73; D.A. Brown, *Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book*, in "Artibus et historiae", vol. XXII, 1990, pp. 47-61. Su questo dipinto si veda ora *Leonardo. La Dama con l'ermellino*, a cura di B. Fabjan, P.C. Marani, catalogo della mostra (Roma, Palazzo del Quirinale; Milano, Pinacoteca di Brera; Firenze, Palazzo Pitti, 1998-1999), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 1998. Sui ritratti di Leonardo e il posto da essi occupato nella storia dell'arte si veda J. Pope Hennessy, *The Portrait in the Renaissance*, New York 1963.

<sup>15</sup> Cfr. M. Kemp, *Leonardo e lo spazio dello scultore*, XXVII Lettura Vinciana, Giunti, Firenze 1988.

<sup>16</sup> Cfr. P.C. Marani, *Leonardo. Una carriera di pittore*, Federico Motta Editore, Milano 1999 (ed. 2003, pp. 178-187).

<sup>17</sup> Su cui si veda la scheda di R. Salvini, in *Gli Uffizi. Catalogo generale*, Centro Di, Firenze 1980, p. 176. La datazione del dipinto è controversa: le opinioni degli studiosi variano dal periodo 1465-1469 al 1473-1477, con vecchie proposte che l'assegnavano addirittura al 1492. Si veda N. Pons, in *Botticelli e Filippino. L'inquietudine e la grazia nella pittura fiorentina del Quattrocento*, a cura di D. Arasse, P.L. De Vecchi, J. Katz Nelson, catalogo della mostra (Parigi, Musée du Luxembourg; Firenze, Palazzo Strozzi), Skira, Milano 2004, pp. 220-222 (che lo data al 1475 circa).

<sup>18</sup> Si veda *Leonardo da Vinci. Libro di Pittura, Codice Urbinat lat. 1270 nella Biblioteca Apostolica Vaticana*, a cura di C. Pedretti, trascrizione critica di C. Vecce, Biblioteca della Scienza italiana, Giunti, Firenze 1995, vol. I, p. 153, paragr. 29.

<sup>19</sup> Sul ritratto del Casio di Boltraffio, si veda M.T. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Jandi-Sapi, Milano-Roma 2000, pp. 91-93, cat. n. A7. La stringente affinità tra il ritratto di *Musico* e gli studi d'anatomia del 1489 è stata richiamata, fra gli altri, soprattutto da Marani (1989, 2005) e, più di recente, dalla Battaglia (2007).

A sua volta il dipinto del Boltraffio con il cranio a tergo del ritratto a Chatsworth è stato fatto derivare da questi studi di crani di Leonardo a Windsor da C. Pedretti, in K.D. Keele, C. Pedretti, *Leonardo da Vinci. Corpus of the Anatomical Studies in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle*, Johnson Reprint Company-Harcourt Brace Jovanovich, New York 1978-1980, vol. II, text, 1980, p. 824, fig. 73, dove però il ritratto è detto di una "Young Lady".

<sup>20</sup> *Leonardo da Vinci. Libro di Pittura* cit., pp. 153-154, paragr. 30.

<sup>21</sup> Ivi, p. 154, paragr. 31.

<sup>22</sup> Su questi dipinti si vedano, da ultimo, le schede di K. Hermann Fiore e B. Savina, in *Caravaggio*, a cura di C. Strinati, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale), Skira, Milano 2010, pp. 50-66. Soprattutto la Hermann Fiore ha qui sottolineato (pp. 54 e 58) gli antecedenti imprescindibili per Caravaggio di Leonardo e Giorgione.

<sup>23</sup> Su questi ritratti si veda G. Bauman, *Early Flemish Portraits 1425-1525*, The Metropolitan Museum of Art, New York 1986. Sui rapporti tra i pittori fiorentini e la pittura fiamminga si veda R. Salvini, *Banchieri fiorentini e pittori di Fiandra*, Modena 1984. Per questi rapporti si veda anche il catalogo citato in nota seguente.

<sup>24</sup> Per il Trittico Portinari di Hugo van der Goes si vedano ora i saggi di B. Ridderbos, *Il Trittico con il Giudizio Universale di Hans Memling e il Trittico Portinari di Hugo van der Goes*, e di M. Rohmann, *Luoghi del paragone. La ricezione del Trittico Portinari nell'arte fiorentina, entrambi in Firenze e gli antichi Paesi Bassi 1430-1530. Dialoghi tra artisti: da Jan van Eyck a Ghirlandaio, da Memling a Raffaello...*, a cura di B.W. Meijer, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti), Silabe, Firenze 2008, pp. 38-65, e pp. 66-83, ma il catalogo è utile anche per i confronti tra i ritratti di Botticelli, Ghirlandaio, Perugino e quelli di Memling e del Maestro dei Ritratti Baroncelli. Per il *Ritratto di giovane donna* dei Musei di Berlino, di Petrus Christus, già nella collezione di Lorenzo de' Medici, si veda la bibliografia relativa in Marani, *Leonardiana* cit., p. 9 e nota 9 a p. 12.

<sup>25</sup> Su questo ritratto, si veda la scheda di M.T. Fiorio, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese 1300-1535*, coordinamento scientifico di F. Zeri, Electa, Milano 1988, pp. 158-160. L'attribuzione al Maestro della Pala Sforzesca è data (oralmente) da David Alan Brown, quella al Boltraffio da Alessandro Ballarin (per cui si veda *Pinacoteca di Brera. Catalogo generale*, a cura di S. Bandera e L. Arrigoni, Electa, Milano 2010, *sub vocem*).

<sup>26</sup> Su questo ritratto si vedano le analisi di S. Farrow, *An examination of the Archinto Portrait in the National Gallery of London*, in "Raccolta Vinciana", fasc. XXIX, 2001, pp. 65-102.

<sup>27</sup> Su questi ritratti del Solario si veda D.A. Brown, *Andrea Solario*, Electa, Milano 1987.

<sup>28</sup> Su questo promemoria si veda C. Vecce, *Leonardo*, Salerno Editore, Roma 1998, pp. 74-75.

<sup>29</sup> Cfr. S. Clerx-Lejeune, *Fortuna Josquini. A proposito di un ritratto di Josquin des Prez*, in "Nuova Rivista Musicale italiana", VI, 3, 1972, pp. 1-25.

<sup>30</sup> Si veda ora W. Testolin, *Leonardo ritrae Josquin: nuove conferme sull'identità del 'Musico' dell'Ambrosiana*, in "Rivista italiana di Musicologia", 2, 2007, pp. 309-321. Si veda anche, in questo catalogo, il parere negativo su questa identificazione di Davide Daolmi.

### Storia e vicende collezionistiche

Il dipinto sembrerebbe registrato per la prima volta come conservato nell'Ambrosiana nel 1671 da Agostino Sant'Agostino (ed. 1980, p. 75) che lo elencherebbe come opera di Leonardo da Vinci definendolo "un ritratto d'un dottore". Ma questa descrizione non sembra corrispondere del tutto al personaggio raffigurato nel *Musico*, tanto più che lo stesso Sant'Agostino cita subito dopo, e sempre con il riferimento a Leonardo da Vinci, anche il "ritratto d'un medico che tiene la destra sopra un pugnale" (ivi, p. 76) che deve essere identificato con il *Ritratto di Bernardino da Lesmo* – maestro di casa del conte Girolamo Morone – di Bartolomeo Veneto, tuttora custodito in Ambrosiana (Rossi, Rovetta 1997, p. 184; Vecchio 2004, p. 248). La presenza in Ambrosiana del dipinto non è dunque accertata con sicurezza in quest'anno, e sia la provenienza che la data del suo ingresso sono tuttora incerte.

Il dipinto non è esplicitamente ricordato neppure nell'atto di donazione dei dipinti posseduti dal cardinal Federico all'Ambrosiana del 1618, dove alcuni (Falchetti 1986, p. 260; Bora 1987, p. 7) vedono invece la menzione dell'opera presente in uno dei due ricordati alla voce (al terzo posto dell'elenco) "Due Teste, una del Duca Gio. Galeazzo Visconti, e l'altra del Petrarca, fatte da Leonardo sopra un picciolo asso, alto un dito", identificazione suggerita dal fatto che, nel 1672, padre Bosca (p. 117) ricorda anch'egli in Ambrosiana un dipinto di Leonardo come raffigurante un duca di Milano: "vultum Mediolanensis Ducis tanta elegantia, quantam fortasse, cum viveret sibi illa Dux exoptaverat". Appare tuttavia singolare, per incongruenza cronologica dei soggetti fra loro, l'accostamento di un presunto ritratto del duca di Milano eseguito da Leonardo con un altro dipinto raffigurante una "testa del Petrarca", anch'esso eseguito da Leonardo, e dato che questi due dipinti sono stati rintrac-

ciati nei depositi della Pinacoteca e non hanno niente a che fare con Leonardo: si tratta di un'unica doppia tavoletta (inv. S.P. 18) donata da Pietro Bembo all'Ambrosiana su cui si legge ormai a stento solo il volto del Petrarca, tracciato in bianco, che è stato attribuito dal Toesca a un miniatore lombardo del Trecento (cfr. Rovetta 1998, p. 149). Tuttavia, l'antica provenienza del dipinto dalla collezione di Federico Borromeo, e, questa volta, da un nucleo privato, e cioè non da quello donato all'Ambrosiana nel 1618, è stata nuovamente ipotizzata (Marani 2004).

Un inventario esistente nel Fondo Famiglie nell'Archivio di Stato di Milano (ASM, Fondo Giuliani, Eredità diverse, 44 bis) riapre infatti il problema della sua provenienza. Si tratta dell'inventario dei "Quadri originali buoni" compilato da Giovanni Battista Visconti fra il 1692 e il 1714, già reso noto da Marco Bona Castellotti (1991, pp. 21-57), che elenca una serie cospicua di dipinti (fra cui opere di Luca D'Olanda, Luca da Leida, di Leandro Bassano, del Lancetti eccetera eccetera) "uniti e messi insieme" da lui e da suo padre, Cesare Visconti, che si trovavano nella loro casa. Questi personaggi appartenevano al ramo dei Visconti di Crenna (cfr. P. Litta, *Famiglie celebri d'Italia*. Milano 1818-1883, vol. *Visconti*, tav. X). Nell'Inventario dei loro quadri è elencato, sotto alla voce "Leonardo da Vinci":

Il ritratto d'un Musico, con le mani appoggiate sù d'una carta di musica, mezzo naturale, dà alcuni creduto il di lui proprio ritratto in età giovanile, ma non è sicuro che sia di Sua mano, benché sia bellissimo. Cornice dorata, segn<ato> .Y.5.

E, ancora, nell'indice, sotto all'intestazione "Incongniti, cioè d'Autori incerti", ritroviamo:

Ritratto picciolo d'un Musico, che viene creduto Leonardo dà Vinci, cornice moderna dorata, Segn.Y.5.

17. Leonardo,  
*Ritratto di Musico*,  
retro del dipinto,  
Milano, Pinacoteca  
Ambrosiana

Non v'è dubbio che si tratti del soggetto visibile oggi nel dipinto dell'Ambrosiana: l'indicazione di un "Musico, con le mani (veramente, nel dipinto dell'Ambrosiana, solo una, quella destra) appoggiate su una carta di musica" e l'apprezzamento "bellissimo" (benché non "è sicuro che sia di sua mano"), fanno sorgere il problema dell'esistenza di questo dipinto in collezione Visconti fra il 1692 e il 1714, quando, all'opposto, dovremmo avere certezza della sua presenza in Ambrosiana, dato che la sua prima menzione (a parte considerare l'accenno del Bosca di cui si è detto sopra del 1672) si ritrova nell'*Inventario* dell'Ambrosiana del 1685, redatto da Biagio Guenzati e Francesco Buttinoni, benché con una descrizione alquanto strana (fol. 46 *recto*): "Un mezzo Ritratto d'un Duca di Milano con un berrettino rosso, di mano del Luino", corretto nell'interlinea "o pure di Leonardo" (e gli estensori dell'inventario non dovrebbero aver confuso il dipinto di Leonardo, o del Luini, con quello di Bernardino da Lesmo, di Bartolomeo Veneto, dato che quest'ultimo non porta un berretto rosso, ma nero). Il documento del 1714 invoca qualche considerazione. Intanto, la descrizione indica che la mano con la carta di musica era visibile in quel torno di tempo, se non nell'originale, almeno nella pittura esistente in casa Visconti. Che il *Ritratto di Musico* oggi all'Ambrosiana possa aver raggiunto l'istituzione federiciana solo dopo il 1722 (anno della morte di Giambattista Visconti) appare dunque improbabile.

Una verifica dell'esistenza, a tergo della tavola di Leonardo all'Ambrosiana, del numero di inventario "Y.5" (citato nell'inventario Visconti) ha dato esito negativo. A tergo del dipinto, esiste solo un cartellino moderno di carta bianca con il n. "181" (fig. 17). Più logico è invece pensare che il *Musico* citato in casa Visconti fra il 1692 e il 1714 altro non fosse che una copia, e magari assai antica, fatta eseguire quando l'originale di Leonardo venne forse ceduto dagli antenati dei Visconti ad altri.



Questo poté forse avvenire in un'epoca assai lontana, ben prima del tempo di Cesare e Giovanbattista Visconti, in quanto l'estensore dell'inventario, se si fosse trattato di copia recente, non avrebbe avuto alcun dubbio nel disattribuirlo a Leonardo definendolo copia. Inoltre, per lo stesso motivo, è altrettanto difficile credere che il dipinto già in collezione Visconti fosse una copia fatta eseguire a riscontro del *Musico* quando quest'ultimo si fosse già trovato in Ambrosiana, perché i Visconti, e l'estensore dell'inventario, lo avrebbero segnalato (magari anche solo per il prestigio che ne sarebbe derivato). Costoro, a evidenza, ignoravano tutti l'esistenza di un originale di Leonardo diversamente collocato. Se si tratta di una copia antica dal *Musico*, come tutto lascia credere, si tratta anche

dell'unica finora conosciuta di questo dipinto (a tutt'oggi dispersa), nonché della prima corretta menzione del soggetto del dipinto, testimoniante il suo stato prima della sua manomissione e alterazione. Il ritratto potrebbe, sempre secondo chi scrive (Marani 2004, p. 262), provenire direttamente dalla collezione personale di Federico, al quale qualche antenato dei Visconti potrebbe averlo donato successivamente al 1618 (certo dopo il 1625, anno di pubblicazione del *Musaeum*, in cui il *Musico* non è menzionato, e prima del 1631, anno della morte di Federico): forse nel 1627, quando il Borromeo chiamò Giulio Cesare Visconti, suo nipote per via di madre, come primicerio del Capitolo della Congregazione dei Conservatori della Biblioteca Ambrosiana, il quale avrebbe potuto farne dono al cardinale non prima di averne fatto fare una copia da tenere in famiglia.

In alternativa alla provenienza federiciana fu proposto da Luca Beltrami (Beltrami 1906, pp. 75-80), e l'ipotesi fu accolta con interesse dalla Ottino della Chiesa (cfr. Ottino della Chiesa 1967, p. 100, di identificare il dipinto con una "testa di B. Luino con cornice nera" (come l'ebbe per secoli il *Musico* prima di avere quella intagliata e dorata che attualmente lo inquadra, donata nel 1906, vedi oltre) lasciata dall'incisore della Zecca di Roma Gaspare Mola all'Ospedale di San Carlo al Corso nel 1630, da cui la tavola (che, fra Sei e Settecento, come si è accennato, è appunto attribuita al Luini) sarebbe pervenuta all'Ambrosiana, dati i rapporti fra questa e la chiesa romana dedicata appunto a San Carlo. L'ipotesi è infatti suggestiva anche alla luce del fatto che le più ragionevoli proposte recenti circa l'identificazione del soggetto raffigurato nel dipinto ambrosiano tendono a riconfermare che si tratti qui di un ritratto di Atalante Migliorotti (ma si veda più avanti per ipotesi diverse), il compagno musicista di Leonardo che aveva accompagnato l'artista a Milano e che sarebbe poi divenuto, nel 1513, architetto della Fabbrica di San Pietro, cosa

che giustificerebbe una presenza del dipinto a Roma in epoca successiva. Una terza ipotesi circa l'antica provenienza della tavola è stata formulata di recente: Rossi e Rovetta (Rossi, Rovetta 1997, p. 71) hanno proposto di far risalire l'ingresso del dipinto nell'Ambrosiana alla donazione di Galeazzo Arconati del 1637, attraverso la quale entravano in Biblioteca il Codice Atlantico e altri manoscritti leonardeschi. Nella collezione Arconati a Castellazzo erano infatti custodite, fin verso il 1646, anche altre celebri opere leonardesche, e, particolarmente, vari "cartoni": alcuni, come quelli a pastelli colorati raffiguranti le *Teste di Cristo e degli apostoli della Cena*, creduti originali di Leonardo (ma spettanti o al Giampietrino o al Boltraffio: sono poi emigrati in Inghilterra e presentemente sono conservati nel Museo di Strasburgo), altri, opere genuinamente autografe, come il cartone della *Sant'Anna* (ora a Londra, National Gallery) o il perduto cartone per un ritratto di donna a mezza figura (per la *Gioconda*?) (per tutti questi "cartoni" degli Arconati si veda ora *Il genio e le passioni. Leonardo e il Cenacolo* 2001, pp. 103-115, 192-198), così da autorizzare l'ipotesi di una presenza, nella collezione Arconati, di eventuali altri autografi vinciani, come, ipoteticamente, il *Ritratto di Musico*.

Il primo inventario che lo registra, in Ambrosiana è però, come detto, solo quello del 1685 sopraccitato. Queste descrizioni del dipinto, inteso come un "ritratto del duca di Milano", indicano che, già dal Seicento, la mano recante il cartiglio musicale doveva essere stata nascosta da ridipinture (Bora 1987, p. 8), oppure che essa venne occultata (nel Seicento?) proprio per favorire questa identificazione che, nell'Ottocento, fu precisata in quella che vedeva l'effigiato come un "Ritratto di Ludovico il Moro", sulla base di un accostamento con il *Ritratto di dama con la reticella di perle* (Ambrosiana, inv. 100), il dipinto di analoghe dimensioni (ma leggermente più grande: 51 × 34 cm) che, già

registrato nell'Atto di donazione del 1618 come opera di Leonardo, veniva creduto raffigurare Beatrice d'Este.

### La vicenda critica e attributiva fino al secondo dopoguerra

L'attribuzione a Luini, con cui il dipinto viene per la prima volta registrato in Ambrosiana nell'inventario del 1685, successivamente corretta manualmente in quella a Leonardo, è ulteriormente modificata alla fine del Settecento, quando la storia del dipinto si intreccia con quella della sua attribuzione, o meno, all'artista. In un inventario successivo alle spoliazioni napoleoniche (*Inventario 1798*) esso viene assegnato alla "scuola del Luini": il *Musico* infatti non emigrò a Parigi con il Codice Atlantico e gli altri manoscritti (come pensa Ravasi, in *'Hostinato rigore'* 2000) e l'equivoco sembra essersi generato (Borra 1987, p. 8; Marani 1999, p. 160) a causa dell'inclusione nel gruppo di opere condotte in Francia di una "testa grande al naturale, bellissima" di Leonardo che è tuttavia da identificare in un disegno inciso dal Mantelli (cfr. M. Ballarini, in *Storia dell'Ambrosiana* 2000, p. 342; G. Ravasi, in *'Hostinato Rigore'* 2000, pp. 89-95).

Nell'Ottocento il dipinto, frattanto associato alla *Dama con la reticella di perle*, viene riconfermato a Leonardo (ad esempio *Guida della Pinacoteca Ambrosiana*, 1860, p. 51; Dozio 1871, p. 34), ma il Morelli (cfr. Lemorlieff 1890, pp. 236-238) per primo mise in dubbio l'autografia vinciana, accostando l'opera alla seconda versione della *Vergine delle Rocce* (Londra, National Gallery), allora ritenuta opera della bottega di Leonardo, prospettandosi così, per il *Ritratto di Musico*, la paternità del de' Predis, la cui presenza nel dipinto di Londra sembrava accertata.

Ecco quindi Eugène Müntz valutare questa possibilità e instaurare, a proposito del *Musico*, un con-

fronto con lo stile di Rembrandt (non nuovo, a proposito di Leonardo: la mancanza di colore nelle ombre locali aveva già indotto John Ruskin a paragonarne lo stile a quello del pittore olandese) suggerito dal vigoroso modellato, cui però non corrisponderebbe il raggiungimento di una sufficiente individualità ed espressione (cfr. Müntz, Parigi e Boston, 1899, rispettivamente pp. 209-210 e pp. 207-208, nota 1, ma si veda oltre, nel paragrafo dedicato alle fotografie, per l'utilizzo di una riproduzione fotografica del *Musico* così scura e tenebrosa, e forse ritoccata, da giustificare questo paragone), e il riferimento al de' Predis diviene esplicito nelle pagine dedicategli dal Seidlitz (Seidlitz 1906 e Idem 1909, I, p. 271). Neanche il restauro di Luigi Cavenaghi del 1905 e la difesa di Luca Beltrami della paternità vinciana (1906) convincevano gli scettici: Adolfo Venturi, in più occasioni, si dimostrò contrario all'attribuzione, notando un "giuoco dei muscoli reso ancora grossamente dal chiaroscuro [...] le ombre carboniose, la forzata illuminazione delle palpebre, la gonfiatura del collo, il taglio rigido della mano" (A. Venturi, in *Storia dell'arte italiana* 1915, p. 1014; idem 1920, pp. 173-74; idem 1942, p. XXVIII), così come Hildebrandt (1927, pp. 267-270), Bodmer (Bodmer 1931, pp. 466-467) e MacCurdy (1933, pp. 169-170) che continuano a pensare al de' Predis. E mentre Sirén si orientava verso il Boltraffio (1916, pp. 146-147), Malaguzzi Valeri (1917, pp. 24-25) accoglieva la possibilità di un qualche intervento da parte di Leonardo. Ma la critica accetta poi sostanzialmente l'autografia vinciana a partire da Schiaparelli (1921, pp. 94-102) e poi, con gli importanti contributi di Suida (1920, p. 290; e idem 1929, pp. 89-90, che afferma: "La testa, nella grandezza e leggibilità di una forma che lascia trasparire le più audaci spinte interiori, è sufficiente a tradire il tocco magistrale di Leonardo", cfr. ed. it. Suida-Fiorio 2001, p. 106), Berenson (1936, dopo un primo giudizio contrario), Hey-

denreich (1943, ed. 1954, p. 40), Kenneth Clark (1935, ed. 1952, pp. 48-49) e finalmente Goldscheider (1952, p. 26). Singolare, tuttavia, che proprio in ambito milanese, in occasione dell'esposizione del dipinto alla *Mostra di Leonardo da Vinci* tenutasi nel palazzo dell'Arte nel 1939, esso fosse ancora soltanto "attribuito" a Leonardo (e identificato dubitativamente con il ritratto di Franchino Gaffurio da Lodi): fatto interessante, in quanto commissari di questa sezione della mostra erano stati Giovanni Poggi, Mario Salmi e Pietro Toesca (cfr. *Mostra [...] Guida ufficiale* 1939, p. 29, n. 11). Successivamente, nel 1946, il dipinto fu esposto a Lucerna, con scheda bibliografica in cui si ripercorrono le varie proposte della critica e cui si rimanda (*Italienische Kunst* 1946, p. 50, cat. 60).

### La critica degli ultimi cinquant'anni

La critica recente, coi contributi di Giorgio Castelfranco (1954, p. 454: "in esso è una energia di illuminazione quasi antonellesca che si piega e si svolge in un'ancora maggiore analisi strutturale delle forme"; e 1956, pp. 36-37, 59, tav. 58), Angela Ottino della Chiesa (1967, p. 100), Carlo Pedretti (1973, p. 68), Franco Russoli (1977, pp. 127-129 e idem 1985, pp. 63-65) e David Alan Brown (1983, p. 102), e il catalogo dell'Ambrosiana compilato dalla Falchetti (Falchetti 1969, pp. 168-169; cfr. anche ed. 1986), vede l'attribuzione a Leonardo definitivamente assestata, seppur con un minimo margine di dubbio. Secondo Kemp, che colloca il ritratto ambrosiano nel piccolo gruppo dei ritratti milanesi superstiti "eseguiti almeno in parte da Leonardo" (gruppo che, secondo lo studioso, comprende però anche il *Ritratto di dama con la reticella di perle* della stessa Pinacoteca Ambrosiana, frattanto attribuita da Roberto Longhi a Lorenzo Costa, e da Volpe a Francesco Francia, si veda ad esempio Rossi, Rovetta 1997, p. 60), nel *Musico*, "bello e non finito [...] vibra in

parte almeno quella vita interiore caratteristica dei dipinti autografi del maestro" (cfr. Kemp 1981, ed. 1982, p. 186). E questo riconoscimento dovrebbe valere a porre fine alla discussione sull'autografia del ritratto, dato che mette in risalto quella "vibrazione" interiore che difficilmente gli allievi riescono a rappresentare. Nuove riserve avevano espresso però quasi contemporaneamente Wasserman (Wasserman 1975, ed. it. 1982, p. 138), propenso ad assegnare ancora l'opera ad Ambrogio de' Predis; Marco Rosci (Rosci 1978 e 1979, pp. 64 e 97) che sembra incline a vedervi la partecipazione del Boltraffio, la Cogliati Arano (in Marinoni, Cogliati Arano 1982, pp. 88-90) che suggerisce un dipinto iniziato da Leonardo e portato avanti dal de' Predis, la Castelfranchi Vegas (Castelfranchi Vegas 1984, pp. 64-71) che vi notava "ombre troppo cupe", e Giulio Bora che, a seguito dell'analisi delle radiografie allora da poco eseguite, era indotto a separare la stesura del volto e del busto (dovute a Leonardo) da quella della mano col cartiglio, in cui vedrebbe l'intervento del Boltraffio. Ma, di nuovo, l'autografia totale, nelle parti finite e non ridipinte, è stata ribadita, più volte e successivamente a queste prese di posizione, da chi scrive (Marani 1985; idem 1989, pp. 59-61; idem 1994, pp. 9-20; idem 1999, pp. 160-166), che ha notato "la perfetta unità e concatenazione" fra personaggio e foglio musicale, tra "il moto della mente del personaggio" e il canto sospeso, confermando "quel difficile, indicibile accordo, di sublime ambiguità, tra l'infallibile restituzione in immagine tridimensionale della realtà anatomica e fisionomica del modello e delle 'cose', e la 'sfumata', misteriosa vitalità del profondo spirituale e psicologico", mirabilmente notato dal Russoli nel 1977. Il dipinto non ha alcun rapporto con le opere sicure di Ambrogio de' Predis, incentrate sulle due miniature della *Grammatica del Donato*, nella Biblioteca Trivulziana, e sul *Ritratto di Massimiliano I* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, da-

tato 1502, né con quelle del Boltraffio. Marani (1998 e 1999) ha inoltre osservato come risulti cronologicamente incongruo postulare la partecipazione del Boltraffio all'esecuzione di un dipinto la cui datazione è anteriore (circa la cronologia dell'opera si veda più avanti) al tempo in cui il Boltraffio risulta attestato nello studio di Leonardo che è, sulla base degli appunti dell'artista stesso, il 1490-1491. Molto azzardato, dunque, vedere il Boltraffio all'opera di completamento di un ritratto avviato in precedenza da Leonardo, quando non si ha notizia della sua presenza nello studio del Maestro. A definitiva conferma dell'autografia del dipinto è venuto, infine, il riconoscimento di Carlo Pedretti (1998), per cui si veda oltre. L'attribuzione parziale al Boltraffio, forse (?) insieme a Leonardo, è tuttavia ripresa recentissimamente da Frank Zöllner (2003 e 2007) che, portando a conseguenze estreme la vecchia proposta di Bora (1987), imputerebbe al Boltraffio l'esecuzione del busto della figura (ma quest'ipotesi non è suffragata da riscontri con l'opera del Boltraffio, i cui esecuti, dalla Fiorio al Ballarin, escludono, a loro volta, l'opera dal catalogo dell'artista lombardo). Edoardo Villata, nella sua recente e agevole monografia su Leonardo, lo assegna invece senz'altro a lui, con una datazione verso il 1485-1486 (Villata 2005, pp. 22-24 e commento alla tav. 18), sottolineando la "potente struttura del volto" e l'"imponente presenza fisica e spaziale dell'effigiato", e così Martin Kemp (2006, n. 11) e la Battaglia (2007, pp. 82, 205-207) che, riassumendo i commenti della critica favorevole all'autografia, e giudicando ormai superati i dubbi espressi a suo tempo dalla critica, lo collocherebbe però attorno al 1488-1490 circa. Nel frattempo, l'assoluta autografia vinciana, era stata considerata, come accennato sopra, premessa irrinunciabile alla penetrante lettura del dipinto fatta da Carlo Pedretti (1998, p. 23) che aveva collegato un passo leonardesco sulla dilatazione delle pupille mano a mano che la

luce diminuisce, alla leggera diversità nella dimensione della pupilla destra rispetto a quella di sinistra nel ritratto ambrosiano, come se il personaggio fosse stato colto in quell'attimo impercettibile (ma acutamente notato dall'artista) nel quale le pupille si allargano mentre la luce scende e cala la sera, un'osservazione "scientifica" che solo Leonardo stesso avrebbe potuto tradurre in pittura. Il Pedretti sottolinea inoltre (2008, pp. 243-244) come al *Musico* (giudicato "ancora toscano, ancora scultoreo") Leonardo possa aver alluso nel Codice Foster II<sup>2</sup>, f. 158v, accennando a una propria esperienza di ritrarre dal vivo: "Questa nostra pupilla cresce e diminuisce secondo la chiarezza o scurità del suo obbietto; e perché non vede così presto uscendo da lume andando allo scuro, e similmente dallo scuro al luminoso, e questa cosa già m'ingannò nel dipingere un occhio, e di lì la imparai".

#### L'identificazione del personaggio: Gaffurio, Josquin o Atalante Migliorotti?

Il personaggio raffigurato è veramente un musicista: cadute le identificazioni ottocentesche con Roberto o Galeazzo Sanseverino (dopo che si erano rivelate altrettanto infondate quelle con un "duca di Milano" o con Ludovico il Moro), a seguito della scoperta della mano e del cartiglio, le proposte si sono indirizzate, auspice Beltrami, verso Franchino Gaffurio, maestro di cappella del duomo di Milano fino al 1484, al quale alluderebbe la scritta "Cant / Ang" leggibile sul cartiglio, in riferimento al trattato *Angelicum ac divinum opus* pubblicato a stampa dal Gaffurio nel 1508. Questi era nato il 14 gennaio 1451, e l'uomo ritratto nel dipinto di Leonardo ben potrebbe rappresentarlo verso i trent'anni, non di più: ma, in questo caso, il dipinto dovrebbe essere assegnato attorno al 1482, non appena Leonardo era giunto a Milano, data che è quella assegnata al ritratto ambrosiano dal

Suida (1929, 2001) ma che, per le ragioni sottosposte, sembra troppo precoce dal punto di vista stilistico. La stimolante ipotesi di Beltrami lasciava spazio però ad altre proposte: quella di identificare il personaggio in Jean Cordier di Bruges, alla corte sforzesca fino al 1496, oppure in Angelo Testagrossa (“Cant<or> Ang<elus>”?), maestro di canto di Isabella d’Este, oppure ancora in Atalante Migliorotti, l’amico di Leonardo nato nel 1466 che l’accompagnò a Milano e che doveva poi recitare a Marmirolo, presso Mantova, nel 1490 nell’Orfeo del Poliziano (qui inviato da Piero de’ Medici) e che Leonardo ritroverà a Roma nel 1513 come architetto di San Pietro insieme a Bramante e Raffaello (per tutte queste proposte si veda Beltrami 1906 e Ottino della Chiesa 1967, p. 100). Nessuna di queste ipotesi ha goduto dell’apporto significativo di un riscontro iconografico (che, in definitiva, non esiste neanche per Franchino Gaffurio) che risultasse di supporto all’identificazione del personaggio qui raffigurato (cfr. De Rinaldis 1926, pp. 137-38, nota 1), così che si era fatta strada nel passato l’ipotesi che vedeva nell’effigiato il cantore e compositore Josquin des Prez, attestato a corte nel 1481, al quale alluderebbero le parole sul cartiglio che dovrebbero venir sciolte in “Cont<tratenor> Ca<n>tuz A<ltu>z” in riferimento a un mottetto basato su una linea melodica fondata su un esacordo discendente molto frequente nelle opere di Josquin (Clerx-Lejeune 1972, pp. 1-25). La proposta, priva anch’essa di riscontri iconografici, è stata talvolta accolta (Cogliati Arano 1982; Dell’Acqua, in *Gli Sforza a Milano*, Milano, 1978, pp. 146, 179-80, nota 63), ma è stata anch’essa generalmente respinta per inconsistenza e mancanza di prove (Degrada 1983, p. 414; Marani 1985, pp. 20-22; Bora 1987, p. 21; Marani 1989, p. 60). Nonostante ciò, l’identificazione con Franchino Gaffurio sembra quella preferita dal più recente biografo di Leonardo, Carlo Vecce (1998, p. 92) che pur nota nel dipinto del-

l’Ambrosiana, il “ritratto ‘interiore’ di un giovane assorto (ma Franchino era suo <di Leonardo> coetaneo), dagli occhi trasparenti, con l’iconfondibile cifra stilistica dei riccioli che dovevano ricordare la bella capellatura di Atalante e dei suoi ‘angeli’”.

Considerazioni più recenti (Marani 1999, p. 165) hanno indotto invece a recuperare l’antica proposta di vedervi raffigurato proprio quell’Atalante Migliorotti, già ricordato, sulla base del fatto che in una lista di opere d’arte preparata da Leonardo per essere forse trasferite a Milano prima del 1482 (Codice Atlantico, fol. 888 *recto*, ex 324 *recto*), figura registrato, insieme a “una testa in faccia ricciuta”, a “una testa del duca” e a “una testa in profilo con bella capellatura” proprio “una testa ritratta d’Atalante che alzava il volto” con altri ritratti “di naturale”. Come ricorda l’Anonimo Gaddiano, lo stesso Leonardo aveva insegnato a suonare ad Atalante, e la presenza di uno schizzo che lo ritraeva fra i ritratti di leonardeschi, autorizza a credere possibile una relazione fra questo, l’annotazione dell’artista stesso e il dipinto dell’Ambrosiana, se non altro perché tutto ciò conferma una relazione effettiva fra Leonardo e Atalante, laddove per gli altri musicisti proposti nulla risulta su base documentaria di eventuali rapporti con il nostro pittore. Oltre a ciò, è stata solo di recente notata (Marani 2001, p. 130) una somiglianza indiscutibile fra il personaggio qui raffigurato e il volto che appare sul foglio Windsor, Royal Library, n. 12552, uno studio che tradizionalmente si pone in rapporto con la testa dell’apostolo Giacomo Maggiore nel *Cenacolo* e che solitamente si data attorno al 1495-1497, ma che era stato anche visto come un autoritratto di Leonardo stesso (Gould 1975, pp. 95-96). Il disegno per questa testa, a matita rossa, s’accompagna a studi d’architettura, in penna e inchiostro, che il Pedretti (*Leonardo architetto* 1978, p. 80) ha posto in relazione con palazzo Dal Verme, la casa che il Moro

stava facendo sistemare per Cecilia Gallerani nel 1491 e nel 1493 ma alla quale, forse, egli stava già pensando come residenza adatta per Cecilia all'apice della loro relazione, cioè verso il 1488-1489, data del dipinto di Cracovia. Il disegno a matita rossa, un evidente "retracto de naturale", mostra, oltre che la testa di un giovane nell'atto di cantare, anche il busto e la mano sinistra presentata nell'atto di pizzicare le corde di uno strumento, dettaglio poi soppresso nel dipinto murale. Dato che altre considerazioni stilistiche inducono a datare questo studio verso il 1492-1494, se non prima, si affaccia l'ipotesi che esso possa raffigurare proprio Atalante Migliorotti che, nato nel 1466, doveva avere circa ventisei-ventotto anni a questo momento. L'età più acerba, sui vent'anni, mostrata nel dipinto dell'Ambrosiana, farebbe retrodatare quest'ultimo a qualche anno prima, alla metà degli anni ottanta circa, che è la datazione che coincide con quella generalmente ammessa dagli studiosi per questo ritratto su base stilistica (o tutt'al più al 1485-1490 suggerito dal Clark, ma con l'eccezione di Brown 1983, che lo data nell'ultimo decennio del Quattrocento). Lasciamo per ultima, come pura ipotesi che consegue all'aver suggerito di vedere nel disegno di Windsor 12552 un autoritratto di Leonardo (Gould) e all'averlo collegato per somiglianza fisiognomica al *Musico*, la possibilità, molto suggestiva, ma purtroppo non suffragata da altri riscontri, che il dipinto dell'Ambrosiana possa essere un "autoritratto" di Leonardo stesso, cosa del resto già suggerita nell'inventario di casa Visconti del 1714 sopra citato: "[...] da alcuni creduto il di lui proprio ritratto in età giovanile" (in riferimento però alla copia qui esistente). Il taglio della figura, con la mano destra appoggiata sul bordo reggente il cartiglio e la sinistra invisibile, ben si potrebbe definire l'autoritratto di un artista, mancino, che si ritrae allo specchio con la mano sinistra all'età di poco più di trent'anni. Di recente, tuttavia, si è nuovamente riaffacciata

l'idea che il *Musico* dell'Ambrosiana raffiguri Josquin des Prez, che, nel frattempo, secondo gli studiosi, sarebbe nato non nel 1440 ma tra il 1450 e il 1455, così da rendere meno problematica l'identificazione con il *Musico* che, così come raffigurato da Leonardo, come detto, non può riferirsi ad un personaggio la cui età possa oltrepassare i ventitacinque massimo trent'anni d'età. Walter Testolin, in un recente contributo pubblicato sulla "Rivista italiana di Musicologia" (2007), utilizzando a suo modo le nuove indagini scientifiche realizzate sul dipinto dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze (si veda più avanti il capitolo relativo), ha creduto di individuare, manipolando (con pulitura grafica mediante diminuzione dei punti scuri ottenuta al computer) la fotografia di un dettaglio del cartiglio che il personaggio reca nella mano (Testolin 2007, figg. 3 e 4), la parola "Josquin". Se fosse Josquin, il dipinto dovrebbe dunque presentare un uomo di trenta-trentacinque anni, mentre il personaggio sembra comunque più giovane. Inoltre, c'è da chiedersi se sia legittimo manipolare al computer dettagli fotografici, "ripulendo" o, addirittura, evidenziando e selezionando graficamente, e magari completando, tracce di pittura a seconda di ciò che si vuol "supportare". Non si vede infine la ragione che avrebbe condotto Leonardo a dissimulare il nome dell'effigiato tra note musicali, rendendolo inintelligibile ai più e soprattutto considerando che l'allusione al nome e all'identificazione dei personaggi effigiati avveniva, nel Rinascimento e, nello specifico, nei ritratti eseguiti da Leonardo, attraverso simbologie e raffigurazioni emblematiche: come il ginepro per Ginevra Benci, l'ermellino per la *Dama* di Cracovia (il cui nome in greco è *galé*, per Gallerani, cioè Cecilia Gallerani), o, infine, attraverso il sorriso per la *Gioconda* (*jucunda*, che allude a Monna Lisa del Giocondo, termine latinamente inteso a designare colei che dà piacere, secondo quanto asserito da Cicerone e Catullo).

### Stile e cronologia

Il *Ritratto di Musico* mostra stringenti rapporti stilistici, universalmente notati dalla critica (a partire da Clark, cfr. ed. 1989, p. 100), con la prima versione della *Vergine delle Rocce* (Parigi, Louvre), pannello centrale del polittico per la Confraternita della Concezione in San Francesco Grande commissionato il 25 aprile 1483, e che sembra essere stato interamente saldato il 23 dicembre 1484 (Shell, Sironi 2000, pp. 27-31, che interpretano la data “Die jovis XXIII mensis decembris [...] LXXXVIIIJ” come mercoledì 23 dicembre 1484) o, più correttamente, il 23 dicembre 1489. Come la *Vergine delle Rocce*, il *Ritratto di Musico* trattiene ancora sensibilmente lo stile delle ultime opere fiorentine di Leonardo: il forte chiaroscuro dell’*Adorazione dei magi* e la salda struttura dei volumi mostrati nel *San Gerolamo* vaticano, nonché il taglio e il carattere di un ritratto scultoreo di impronta verrocchiesca. E persino la mano, giudicata debole e troppo rigida, si lega alle mani (non molto più belle) mostrate nelle opere giovanili di Leonardo, come nella *Madonna Dreyfus* della National Gallery di Washington, nella *Madonna col garofano* di Monaco e nell’*Annunciazione* degli Uffizi, al punto da chiedersi se il dipinto non possa veramente identificarsi con quello ricordato da Leonardo (“una testa ritratta d’Atalante che alzava il volto” e cioè: uno studio dal vero di Atalante che alzava il volto <dal foglio di musica>?) nell’elenco del Codice Atlantico che, quanto meno, potrebbe alludere a uno studio per questo ritratto (forse già abbozzato prima della sua partenza per Milano). Altri echi fiorentini e antonelleschi sono stati posti in campo per spiegare lo sguardo del personaggio. Così la Ottino della Chiesa notava (1967, p. 100) che “Il particolare taglio dello sguardo, analogo a quello dell’Angelo nella *Vergine delle Rocce* al Louvre, e una energia di 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”, mentre Carlo Pedretti rimarcava che “the vitreous eyes are Lombard, but those of the angel in Verrocchio’s *Baptism* show that Leonardo would have found them of a congenial type” (Pedretti 1973, p. 68).

La forte accentuazione anatomica della testa, lo studio dei muscoli facciali e la dilatazione diversificata delle pupille mostrano tuttavia una progressione sensibile nello studio scientifico del corpo umano e dichiarano esplicitamente un maggior avvicinamento al 1489, anno che segna un punto d’arrivo della prima fase degli studi anatomici di Leonardo, contraddistinti dagli approfondimenti sulla struttura ossea del cranio, delle proporzioni umane e dei muscoli superficiali. La parallela analisi tipologica, che vede nella testa dell’angelo mostrato a destra nella *Vergine delle Rocce* del Louvre un precedente significativo imprescindibile, conferma infine per il dipinto dell’Ambrosiana una collocazione cronologica imperniata sul 1485 circa (dato che il dipinto del Louvre si assume comunque come finito entro il 1486: si veda Marani 1989, p. 55), e comunque anteriore al ritratto della *Dama con l’ermellino* (*Cecilia Gallerani*) di Cracovia che, per una serie di prove e documenti esterni, oltre che per il raggiungimento di una perfetta sintesi tra forma e “moti mentali” in quella mirabilmente espressi, non può oltrepassare, come detto, il 1488-1489 (J. Shell, in Fabjan-Marani 1998). Il divario stilistico tra *Musico* e *Dama con l’ermellino* giustifica un sensibile arretramento della data d’esecuzione del primo (assegnato dal Suida ai primi anni ottanta del Quattrocento: cfr. ed. Suida-Fiorio 2001, p. 107), che non può, di conseguenza, datare alla stessa epoca della *Dama*, più evoluta anche dal punto di vista della rappresentazione dei “moti mentali”, e cioè al 1488-1490 circa (come vorrebbe, fra gli altri, e più di recente, la Battaglia 2007). La datazione attorno

alla metà del nono decennio sarebbe inoltre confermata se si identificasse il personaggio in Atalante Migliorotti, la cui età, a quel momento, come già accennato, era di circa vent'anni (inutile ripetere che questo *Ritratto* non può raffigurare un uomo di circa trentacinque anni, quelli che aveva Franchino Gaffurio nel 1485, essendo egli nato nel 1451).

Ciò che ancor di rigido semmai può cogliersi nel dipinto (la presentazione di leggero tre quarti del busto e della testa, che condividono un'unica direzione diagonale; lo sguardo verso destra, che crea un asse perpendicolare al precedente, in una fissità forse troppo esibita) potrebbe derivare dalla volontà di misurarsi con il taglio dei ritratti antonelleschi dell'ottavo decennio, che Leonardo potrebbe aver visto e studiato a Milano (un ritratto "dal naturale" di Antonello era posseduto dal duca di Milano che, con Ludovico il Moro, convoca infatti l'artista siciliano a Milano nel 1476, dopo la morte di Zanetto Bugatto, quando Antonello si trovava a Venezia: cfr. Sricchia Santoro 1986, pp. 179-180; M.T. Fiorio, in *Antonello da Messina* 1995, pp. 15-23; si veda anche, in questo catalogo, il saggio di M.T. Fiorio), nei quali però lo sguardo del personaggio è rivolto verso lo spettatore (come nel *Ritratto d'uomo* del Louvre, datato 1475, o in quello col berretto rosso della National Gallery di Londra dello stesso momento) e non perso nel vuoto verso destra a rincorrere l'eco di un suono o di un canto (al contrario per Pedretti 1973, p. 68, il personaggio starebbe per iniziare a cantare, si veda anche Pedretti 2008). Inoltre, rispetto a questi dipinti, il personaggio mostra la

mano destra appoggiata sull'ideale parapetto che si forma alla base del quadro, come per suggestione dei ritratti sopra citati di van der Weyden e di Memling che, negli stessi anni del *Musico*, influenzano, a Firenze, ritratti di Botticelli come quello conservato agli Uffizi raffigurante un *Giovane reggente la medaglia di Cosimo il Vecchio*, un dipinto, del 1473-1475 circa, che presenta, come detto nell'introduzione, singolari affinità, per taglio, modellato e chiaroscuro, col *Musico* di Leonardo.

Ma se il carattere "antonellesco" del *Musico* è stato spesso sottolineato dalla critica, come si è brevemente riassunto sopra (e i colori originali della veste e della stola, rosso cupo e giallo, che cambierebbero sensibilmente l'effetto cromatico del ritratto, potrebbero, unitamente al rosso del cappello, ulteriormente accentuare questa dipendenza, già esplicitata dal "girare" del colletto bianco e dalla "verità" ottica del modellato della testa), e si veda, in questo catalogo, il contributo di Maria Teresa Fiorio, proprio nella direzione del suo sguardo e nella bocca appena chiusa dopo il canto è però da vedersi un primo, forse sì, ancor troppo timido, esperimento nella raffigurazione dei "moti mentali" subito dopo teorizzato nel *Trattato della Pittura* e portato al suo culmine nel *Cenacolo*. Il *Ritratto di Musico* si pone perciò, primo fra i ritratti lombardi pervenuti, come paradigmatico di una fase transitoria che, dalla *Vergine delle Rocce*, conduce alla piena espressione dell'arte di Leonardo nella pittura murale del refettorio delle Grazie, occupando perciò un posto di tutto rilievo nella sequenza delle opere autografe eseguite da Leonardo a Milano.

*Dati tecnici  
e analisi scientifiche*

*Pietro C. Marani*

*Dati tecnici  
e analisi scientifiche*

*Pietro C. Marani*

### Dati tecnici, restauri e stato di conservazione

La sottile tavola di noce (Pinacoteca Ambrosiana, inv. 99), di 44,7 × 32 cm, spessa solo da 3,5 sui bordi a 5,5 mm nella parte centrale (Beltrami 1906, p. 77; di 3 mm secondo Bora 1987, p. 28), leggermente arcuata, è dipinta risparmiando lungo i margini una striscia di circa 4-5 mm di larghezza (forse per poter maneggiare la tavola e consentire un suo alloggiamento entro una cornice). Anche questi bordi non dipinti, e non preparati, sono comunque stati successivamente verniciati di nero, con lo stesso pigmento che si nota nello sfondo del dipinto. La tavola è verniciata anche al verso prima di nero e poi di ocra. Al verso è incollato un cartellino moderno dove si legge il numero "181" (fig. 17 del saggio *Lo sguardo e la musica* in questo catalogo). L'uso del noce, insolito nella pittura lombarda, trattato con biacca, olio di lino e trementina, e ancora biacca e vernice liquida, e poi ricoperto con verderame e giallo, è invece raccomandato dallo stesso Leonardo (Parigi, Institut de France, Ms. A, fol. 1 recto, circa 1490) e il suo uso si ritrova sia nel *Ritratto di dama con l'ermellino* (Cecilia Gallerani) del Museo Czartoryski di Cracovia che nella *Belle Ferronnière* (Lucrezia Crivelli) del Louvre, che provengono entrambe dallo stesso ceppo di legno di noce (sulle caratteristiche esecutive di questi due dipinti si vedano P.C. Marani e D. Bull, in Marani, Fabjan 1998, pp. 76-90).

Nel 1905, a seguito del riordino delle collezioni ambrosiane del 1904 e del parere espresso da una commissione (formata da Ceriani, Ratti, Beltrami, Grandi e Cavenaghi), il dipinto fu restaurato da Luigi Cavenaghi e da Antonio Grandi, incaricati di rimuovere la ridipintura nell'angolo inferiore destro attraverso la quale si intuiva la presenza sottostante di una mano reggente un cartiglio. Luca Beltrami (1906) pubblicò i ri-

sultati di quest'intervento che gli consentirono di formulare nuove ipotesi circa l'identificazione del soggetto e la paternità del dipinto, come detto sopra. Non risultano altri interventi di restauro radicale documentati dopo quello del Cavenaghi, anche se prelievi di pittura e qualche piccola prova di rimozione delle ridipinture è stata fatta più di recente (Giorgio Cavaciuti, 1982), cosa che ha consentito di rilevare come il dipinto risulti eseguito su una preparazione bruno-rosata, come in applicazione dei precetti di Leonardo che suggerisce di preparare i dipinti su tela con un miscuglio di cinabro e minio, misti a biacca (si veda *Leonardo da Vinci. Libro di pittura* 1995, paragr. 514, p. 348). Le indagini recenti e piccoli campioni di pulitura effettuati da G. Cavaciuti (di cui ha dato conto E. Strocchi, in Lopez 1982, pp. 244-250) hanno infatti dimostrato la presenza, sotto all'abito nero del personaggio, di una colorazione di base rosso cupo e, sotto le rozze pennellate della stola, di un fondo (preparazione o pittura?) giallo-beige. Impronte digitali sono state notate di recente (da P.C. Marani, rilevate il 10 ottobre 2010). Esse sono situate in corrispondenza dell'occhio sinistro, alla base dei capelli vicino alla spalla, nell'angolo sinistro del cartiglio e lungo l'avambraccio sinistro.

Lo stato di conservazione attuale è generalmente buono, quasi eccezionale soprattutto nel volto, a minutissimo *craquelé* che si allarga leggermente sullo zigomo e sotto l'occhio destro, e nonostante abrasioni della superficie pittorica sulla mano e sul cartiglio musicale (causate dalla rimozione a bisturi di ridipinture, si veda oltre). La superficie pittorica presenta però numerosi graffi e danneggiamenti: un graffio attraversa obliquamente la guancia destra e altre piccole incisioni sono presenti sulle labbra e sul naso. Alcune ridipinture antiche sono evidenti: sull'abito, come detto, e sulla stola, dove si notano pennellate assai corsive e non autografe che celano

un colore originale, o una preparazione, come detto, in giallo-beige; sulla parte sinistra del berretto e su tutto lo sfondo scuro. Achille Ratti ha infatti riferito di un pagamento a un miniaturista nel 1847 “per dintorni dipinti negli originali di Leonardo” (E. Stocchi, in Lopez 1982, p. 248, nota 10). Interventi integrativi moderni, forse dovuti al Cavenaghi, riguardano particolarmente il dorso in ombra della mano reggente il cartiglio e alcune pennellate tra le dita della mano, oltre che, probabilmente, l’intonazione di numerose piccole lacune. Alcune lievi increspature o micro-sollevamenti sono visibili (già dal 2004, quando ne dà notizia una relazione dell’Opificio delle Pietre Dure di Firenze a firma di Cristina Acidini e Cecilia Frosinini, del 20 luglio 2004, Prot. 5585, p. 2) tra la stola e l’avambraccio destro ma sembrano riguardare le ridipinture in ocra e in nero e non le parti di pittura o di preparazione originale. Secondo la relazione sopracitata i micro-sollevamenti potrebbero essere dovuti al legante impiegato o alle percentuali legante/pigmento.

L’elaborata cornice intagliata e dorata, antica, è stata donata all’Ambrosiana da Salomon Guggenheim di New York-Venezia nel 1906 (Ratti 1907), in sostituzione di una semplice cornice nera che è detta inquadrare il *Musico* negli antichi inventari dell’Ambrosiana (cfr. sopra).

### Documentazione fotografica

La documentazione fotografica relativa al dipinto è ricchissima e di grande interesse, non solo perché essa testimonia i cambiamenti dovuti in conseguenza della rimozione di antiche ridipinture, ma anche perché, osservando le varie riprese in sequenza, nell’arco di oltre un secolo, si possono svolgere interessanti considerazioni, sia per quanto riguarda lo stato di conservazione dell’opera, rimasto sostanzialmente inalterato da

più di un secolo, sia per ciò che concerne l’uso del mezzo fotografico e la manipolazione delle immagini diffuse per mezzo della fotografia.

Una vecchia fotografia Alinari, Firenze (Firenze, Kunsthistorisches Institut, negativo K 21959) mostra il dipinto prima che fosse asportata la ridipintura che aveva occultato la mano con il cartiglio (si veda in Marani 1999, fig. a p. 161). Un’altra fotografia Anderson, Roma (n. 11129), anch’essa della fine dell’Ottocento, conservata in originale presso la Fototeca dell’Ente Raccolta Vinciana al Castello Sforzesco di Milano (raccoltore n. 7/216, proveniente dal Fondo Beltrami, n. 1980), qui pubblicata (fig. 1), è interessante in quanto, oltre alla didascalia “Lodovico Sforza-Leonardo da Vinci-Ambrosiana”, mostra anch’essa il dipinto prima dello svelamento della mano col cartiglio, ma come se le zone corrispondenti da cui questi dettagli affioravano fossero state ritoccate nel negativo. In questa stampa, inoltre, non v’è traccia di uno sgraffio che attraversa l’angolo destro della bocca tuttora visibile nell’originale, per cui si sarebbe tentati di datare questo danno alla pittura a dopo la fine dell’Ottocento. In realtà, anche se questa fotografia può far nascere il sospetto che l’aspetto della pittura apparisse più integro allora di quanto non appaia oggi, questa sensazione nasce dal fatto che il negativo è stato ritoccato. Una terza antica fotografia, sempre della fine dell’Ottocento, eseguita dal Laboratorio Montabone di Marcozzi e Sormani (n. 543), che qui si pubblica (fig. 2), parimenti conservata nella Fototeca della Raccolta Vinciana (nello stesso raccoglitore n. 7 e con lo stesso numero di inventario, “216”, assegnato alla foto precedente, con l’erronea indicazione a tergo, a matita, “doppia”), mostra infatti, a un attento esame, la presenza di questo danno verso l’angolo sinistro della bocca, e registra inoltre la presenza di un altro e più lungo graffio diagonale sulla guancia. La foto è

1. Leonardo, *Ritratto  
di Musico*, Milano,  
Pinacoteca Ambrosiana.  
Fotografia Anderson, Roma  
(n. 11129), fine Ottocento  
(Milano, Fototeca dell'Ente  
Raccolta Vinciana, inv. 7/216,  
dal Fondo Beltrami)



2. Leonardo, *Ritratto di Musico*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana. Fotografia del Laboratorio Montabone di Marcozzi e Sormani (n. 543), fine Ottocento (Milano, Fototeca dell'Ente Raccolta Vinciana, inv. 7/216 bis, dal Fondo Beltrami)



ovviamente diversa dalla precedente, in quanto, oltre che per essere stata scattata da un altro fotografo, mostra affiorare nell'angolo inferiore destro, sia il cartiglio che la mano destra del Musicista (ciononostante la didascalia identifica ancora il personaggio come "Lodovico Sforza") e fornisce un'immagine più contrastata del modellato della testa, laddove la fotografia Anderson la mostrava più sfumata e, nel viso, quasi sovraesposta. Ma sono questi solo un paio di esempi scelti nella vastissima casistica che riguarda le manipolazioni, non solo dell'immagine del *Musicista* attraverso un secolo, ma di molte delle opere di Leonardo, prima fra tutte la pittura murale del *Cenacolo*, le cui fotografie, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, furono ugualmente manipolate per suggerire un'integrità e una leggibilità della composizione migliore di quanto non apparisse nella realtà (si veda per una rassegna di queste manipolazioni P.C. Marani, in Brambilla, Marani 1999, pp. 49-58, e R. Cassanelli, in *Il genio e le passioni* 2001, pp. 417-423). Comunque, fotografie ulteriormente ritoccate e corrette del *Musicista*, fonte di ulteriori travisamenti di lettura dell'opera (come quella pubblicata dal Müntz nella sua monografia del 1899, vol. I, p. 209, così scura e annerita da giustificare un accostamento di Leonardo a Rembrandt!), sono via via pubblicate a corredo degli studi anche ben dentro il Novecento, dopo l'asportazione delle ridipinture (una foto Anderson ritoccata, e virata in azzurro nella stampa, è, ad esempio, utilizzata da Venturi 1942, tav. a p. 78). Ancora nel 1977, incredibilmente, una buona riproduzione del *Musicista*, in formato grande al naturale, e riprodotta con colori che danno un'immagine abbastanza fedele della cromia originaria, pubblicata nel volume edito da Martello-Giunti a Firenze (*Leonardo. La pittura* 1977, tav. a p. 130), mostra gli sgraffi e le incisioni summenzionate "restaurate" nella fotogra-

fia e quasi invisibili. Immagini più fedeli della pittura sono pubblicate a corredo delle monografie più recenti (ad esempio quella di Zöllner 2003 e 2007, p. 100, con i danni sul volto comunque attenuati), in accordo coi progressi della stampa. Riprese più recenti e fedelissime all'originale includono l'immagine digitalizzata eseguita da Haltadefinizione, Novara (2009) utilizzata per le tavole che illustrano questo catalogo che non solo rivela i dettagli più microscopici della pittura, ma che può valere anche a fornire una sorta di "rilievo" accuratissimo della pellicola pittorica, con valore di testimonianza obiettiva delle condizioni attuali della pittura.

### Esami scientifici

I primi esami effettuati ai raggi X avevano evidenziato disomogeneità nella stesura del bianco usato nell'impasto del colore (L. Mucchi, in Prezerutti Garberi, Mucchi 1972, pp. 2-3), mentre le prime riflettografie eseguite da Giorgio Cavaciuti (pubblicate parzialmente da L. Cogliati Arano, in Marinoni, Cogliati Arano 1982, pp. 88-90; e interamente da P.C. Marani, in *Leonardo. La pittura* 1985, p. 63) avevano rivelato parte del disegno sottostante e dettagli diversi (nell'abito e nel colletto, dove risultano ben leggibili almeno sette od otto bottoni, e nel braccio destro) rispetto a quanto visibile.

Ulteriori esami scientifici sono stati compiuti in anni più recenti. Una campagna di indagini sul dipinto è stata effettuata dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze nei giorni 8-9 marzo 2004, a cura di Roberto Bellucci, Ciro Castelli, Ottavio Lioppi e Cecilia Frosinini (si veda relazione citata nel paragrafo precedente sullo stato di conservazione). Sono state eseguite una nuova radiografia (fig. 3) e una nuova riflettografia IR scanner ad alta risoluzione. Da una lettura di quest'ultima (fig. 4), congiuntamente a un accu-

rato esame dell'originale, propongo che le linee a pennello già individuate in passato sul busto, possano significare l'intenzione di Leonardo di adornare il personaggio di una collana reggente un medaglione, la cui sagoma ovale (perché vista in prospettiva) sembra segnalata anche nel visibile da una macchia opaca che risulta osservabile (a causa del diverso grado di assorbimento delle vernici soprastanti) accanto, a destra, allo sbuffo bianco della camicia che fuoriesce dal corpetto. Sempre basandosi su questi esami Testolin (2007) ha creduto di leggere le lettere "...osquin" dopo aver selezionato al computer l'immagine riflettografica del dettaglio del cartiglio a destra, di cui si è detto sopra.

Altre indagini sono state effettuate nel 2007 da Maurizio Zecchini col supporto di Caprotti, di estremo interesse. Oltre a una nuova ripresa a

luce visibile e una nuova riflettografia IR, è stata scattata una ripresa in falso colore all'infrarosso (fig. 5) che mette in evidenza il colore rosso scuro del corpetto e il rosso della preparazione sottostante; una fotografia in bianco nero all'infrarosso (fig. 6); una ripresa in falso colore a luce ultravioletta (fig. 7) e un'immagine a fluorescenza UV (fig. 8) che mette in evidenza chiazze e macchie molto scure in corrispondenza, ad esempio, della parte retrostante della testa, come a voler segnalare o parti non finite (o molto consumate e povere di colore originale) o un macroscopico pentimento di Leonardo, che potrebbe aver dapprima pensato a una chioma molto meno ricca di riccioli, poi allargata nella parte retrostante in ombra e perciò povera di pigmento bianco, dove già la radiografia di Mucchi (1972) registrava la perdita totale di pigmento.

*alle pagine seguenti*

3. Radiografia del dipinto eseguita dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze nel 2004

4. Riflettografia del dipinto eseguita dall'Opificio delle Pietre Dure di Firenze nel 2004

5. Ripresa in falso colore all'infrarosso (Zecchini)

6. Fotografia in bianco e nero all'infrarosso (Zecchini)

7. Ripresa in falso colore ai raggi UV (Zecchini)

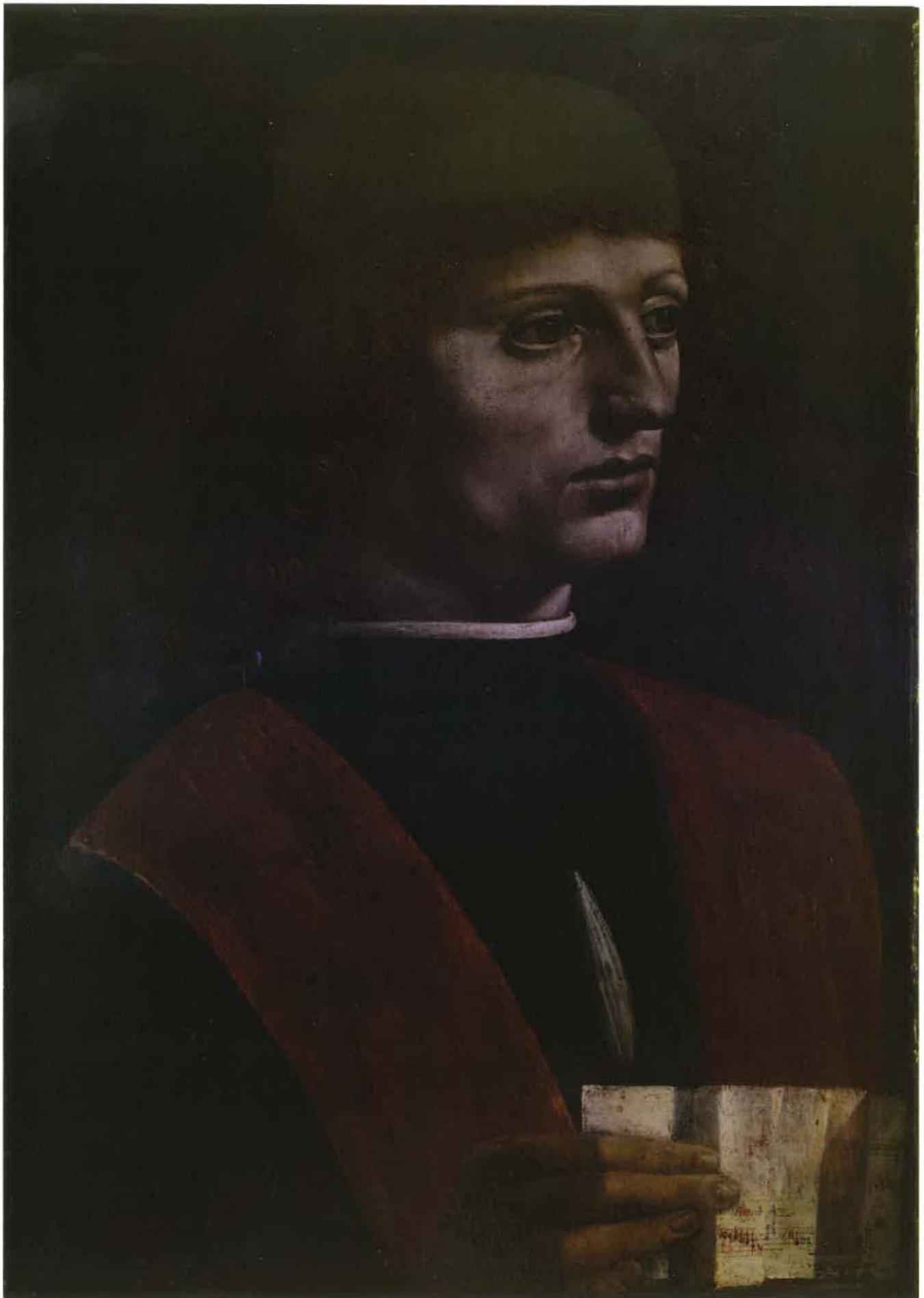
8. Ripresa a fluorescenza UV (Zecchini)













# Bibliografia sul *Musico*

a cura di Pietro C. Marani

- 1671  
A. Sant'Agostino, *L'immortalità e gloria del pennello*, Milano 1671 (vedi anche ed. 1980, p. 75).
- 1672  
P.P. Bosca, *De origine et statu Bibliothecae Ambrosianae*, Milano 1672, p. 117.
- 1819-1883  
P. Litta, *Famiglie celebri d'Italia*, Milano 1819-1883, vol. *Visconti*, tavv. X-XI.
- 1832  
K.V. Rumohr, *Drey Reisen nach Italien*, Leipzig 1832, p. 306.
- 1860  
Guida della Biblioteca Ambrosiana con cenni storici, Milano 1860, p. 51.
- 1871  
S. Dozio, *Degli scritti e disegni di Leonardo da Vinci all'Ambrosiana*, Milano 1871, p. 34.
- 1890  
I. Lemorlieff (G. Morelli), *Kunstkritische Studien über Italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom*, Leipzig 1890, pp. 236-238.
- 1895  
L. Beltrami, *Guida della Biblioteca Ambrosiana. Cenni storici e descrittivi*, Milano 1895, cat. 282, p. 171.
- 1899  
E. Müntz, *Léonard de Vinci. L'artiste, le penseur, le savant*, Paris-Boston 1899, pp. 209-210.
- 1906  
L. Beltrami Il "Musicista" di Leonardo da Vinci, in "Raccolta Vinciana", fasc. II, 1906, pp. 75-80.  
W. von Seidlitz, *Ambrogio Preda und Leonardo da Vinci*, in "Jahrbuch des Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses", XXVI, 1, 1906.
- 1907  
A. Ratti, *Guida sommaria per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana*, Milano 1907, p. 67.
- 1909  
W. von Seidlitz, *Leonardo da Vinci. Der Wendepunkt der Renaissance*, Berlin 1909, I, p. 271.
- 1911  
O. Sirén, *Leonardo da Vinci*, Stoccolma 1911, pp. 236-237.
- 1913  
C. Ricci, *Il Musicista dell'Ambrosiana*, in "Bollettino d'arte", giugno 1913, pp. 4-6.
- 1915  
A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, vol. VII, parte IV, Milano 1915, p. 1014.
- 1916  
O. Sirén, *Leonardo da Vinci*, London 1916, pp. 146-147.
- 1917  
F. Malaguzzi Valeri, *La Corte di Ludovico il Moro*, vol. III, Milano 1917, pp. 24-25.
- 1920  
W. Suida, *Leonardo da Vinci und seine Schule in Mailand*, in "Monatshefte für Kunstwissenschaft", Band II, 1920, p. 290.  
A. Venturi, *Leonardo pittore*, Bologna 1920, pp. 173-74.
- 1921  
W. Bode, *Sandro Botticelli*, Berlin 1921, pp. 105-108.  
G. Caprotti, *Leonardo da Vinci pittore scultore architetto*, Torino 1921, p. 64.  
A. Schiaparelli, *Leonardo ritrattista*, Milano 1921, pp. 94-102.
- 1926  
A. De Rinaldis, *Storia dell'opera pittorica di Leonardo da Vinci*, Roma 1926, pp. 137-138, nota 1.
- 1927  
E. Hildebrandt, *Leonardo da Vinci*, Berlin 1927, pp. 267-270.
- 1928  
O. Sirén, *Léonard de Vinci. L'artiste et l'homme*, Paris 1928, p. 120.
- 1929  
W. Suida, *Leonardo und Sein Kreis*, München 1929, pp. 89-90 (cfr. ed. it. 2001).
- 1931  
H. Bodmer, *Leonardo. Des Meisters Gemälde und Zeichnungen in 360 Abbildungen*, Stuttgart-Berlin 1931, pp. 466-467.
- 1932  
B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance*, Oxford 1932, p. 279.  
E. Tea, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Roma 1932, cat. 19, pp. 8, 22.
- 1933  
E. MacCurdy, *Leonardo da Vinci: the Artist*, London 1933, pp. 169-170.
- 1935  
K. Clark, *Leonardo da Vinci. An Account of His Development as an Artist*, London 1935, ed. 1952, pp. 48-49 (cfr. anche edd. 1988 e 1989).
- 1936  
B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1936, p. 240.
- 1939  
*Mostra di Leonardo da Vinci* (Milano, Palazzo Reale), guida ufficiale, Milano 1939, p. 29, cat. 11.
- 1942  
A. Venturi, *Leonardo e la sua scuola*, Novara 1942, p. XXVIII.
- 1943  
L.H. Heydenreich, *Leonardo da Vinci*, Berlin 1943, e Basel 1954, p. 40.
- 1944  
R. Langton Douglas, *Leonardo da Vinci. His Life and Pictures*, Chicago 1944, pp. 80-81.
- 1946  
*Italianische Kunst. Ambrosiana Mailand*, Luzern 1946, cat. 60, p. 50.
- 1951  
G. Galbiati, *Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana, della Pinacoteca e dei monumenti annessi*, Milano 1951, p. 154.
- 1952  
L. Goldscheider, *Léonard de Vinci*, London 1952, p. 26.
- 1954  
G. Castelfranco, *Momenti della recente critica vinciana*, in G. Castelfranco (a cura di), *Leonardo. Saggi e ricerche*, Roma 1954, p. 454.
- 1956  
G. Castelfranco, *La pittura di Leonardo*, Roma 1956, pp. 36-37, 59.  
G. Pischel Fraschini, *Pinacoteca Ambrosiana*, Bergamo 1957, p. 16.
- 1959  
G. Previtali, *Leonardo 1452-1519*, Milano 1959, s.i.p., tav. 39.
- 1967  
G.A. Dell'Acqua, in A. Paredi, G.A. Dell'Acqua, L. Vitali, *L'Ambrosiana*, Milano 1967, pp. 78, 85 e 86.  
A. Ottino della Chiesa, *L'opera completa di Leonardo pittore*, Milano 1967, cat. 25, p. 100.
- 1968  
B. Berenson, *Italian Painters of the Renaissance. Central Italian and North Italian Schools*, London 1968.
- 1968-1969  
K. Clark, *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen at Windsor Castle, Second Edition revised with the assistance of C. Pedretti*, London 1968-1969, vol. I, p. 86, sub numero 12498.
- 1969  
A. Falchetti, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Vicenza 1969, pp. 168-169 (cfr. anche ed. 1986).
- 1972  
S. Clercx-Lejeune, *Fortuna Josquini. A proposito di un ritratto di Josquin des Prez*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", VI, 3, 1972, pp. 1-25.  
M. Prececrutti Garberi, L. Mucchi, *Capolavori d'arte Lombarda. I leonardeschi ai raggi X*, Milano 1972, pp. 1-3.
- 1973  
C. Pedretti, *Leonardo. A Study in Chronology and Style*, London 1973, p. 68.
- 1974  
A.J. Diamond, *Cardinal Federico Borromeo as a Patron and a Critic of the Arts and his Musaeum of 1625*, Los Angeles 1974 (e Ann Arbor 1991), pp. 105-108.
- 1975  
C. Gould, *Leonardo. The Artist and the non-Artist*, New York 1975, pp. 66-70.  
J. Wasserman, *Leonardo da Vinci*, New York 1975, ed. it. Milano 1982, p. 138.
- 1977  
F. Russoli, *Ritratto di Musico*, in *Leonardo. La pittura*, Firenze 1977 (e 1985), pp. 127-130.
- 1978  
G.A. Dell'Acqua, in *Gli Sforza a Milano*, Milano 1978, pp. 146, 179-80, nota 63.  
M. Rosci, *The Hidden Leonardo*, Oxford 1978 (Milano 1979), pp. 64 e 97.
- 1979  
C. Pedretti, *Leonardo*, Bologna 1979, p. 94 (s.n.), n. cat. 23.
- 1980  
A. Santagostino, *L'immortalità e gloria del pennello*, ed. a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1980, p. 75.
- 1982  
M. Kemp, *Leonardo da Vinci. Le mirabili operazioni della natura e dell'uomo* (ed. orig. London-Toronto 1981), ed. it. Milano 1982, p. 186 (ristampa Oxford 2006).  
L. Cogliati Arano, in A. Marinoni, L. Cogliati Arano, *Leonardo all'Ambrosiana*, Milano 1982, pp. 88-90.  
E. Strocchi, in G. Lopez, *La roba e la libertà*, Milano 1982, pp. 244-250.
- 1983  
D.A. Brown, *Leonardo and the Idealized Portrait in Milan*, in "Arte lombarda", 67, pp. 105-108.  
F. Degrada, in *Musica e musicisti nell'età di Ludovico il Moro*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Milano 1983, p. 414.
- 1984  
L. Castelfranchi Vegas "Retracto de naturale": considerazioni sulla ritrattistica lombarda degli anni fra Quattrocento e Cinquecento, in "Paragone", 401-403, 1984, pp. 64-71.

- 1985  
P.C. Marani *Leonardo, gli ingegneri e alcune macchine lombarde*, XXV Lettura Vinciana, Firenze 1985, pp. 20-21.  
F. Russoli, in *Leonardo. La pittura* (seconda edizione), Firenze 1985, pp. 63-65.
- 1986  
A. Falchetti, *The Ambrosiana Gallery*, Vicenza 1986, p. 260.  
F. Sricchia Santoro, *Antonello e l'Europa*, Milano 1986.
- 1987  
G. Bora, *Due tavole leonardesche. Nuove indagini sul Musicco e sul San Giovanni dell'Ambrosiana*, Vicenza 1987, pp. 7-22.
- 1988  
K. Clark, *Leonardo da Vinci*, introduzione di M. Kemp, London 1988, pp. 100-101.
- 1989  
K. Clark, *Leonardo da Vinci. An Account of His Development as an Artist*, introduzione di M. Kemp, London 1989, pp. 100-101.  
P.C. Marani, *Leonardo. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1989, pp. 59-61.
- 1991  
M. Bona Castellotti, *Collezionisti a Milano nel '700. Giovanni Battista Visconti, Gian Matteo Pertusati, Giuseppe Pozzobonelli*, Firenze 1991, p. 43.
- 1992  
G.A. Dell'Acqua, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Seicento*, Milano 1992, p. 331.  
J. Shell, *Leonardo*, London-Paris 1992, p. 30.  
C. Marcora, *Il Collegio dei Dottori e la Congregazione dei Conservatori*, in *Storia dell'Ambrosiana - Il Seicento*, Milano 1992, pp. 203, 206.
- 1993  
L. Besozzi, *I testamenti di Federico Borromeo*, Milano 1993.  
P.C. Marani, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, pp. 331-334.
- 1994  
P.C. Marani, *Leonardo*, Milano 1994, pp. 20-21.
- 1995  
M.T. Fiorio, *Antonello perduto, Antonello ritrovato*, in *Antonello da Messina. Un capolavoro per la Pinacoteca del Castello Sforzesco*, Milano 1995.  
*Leonardo da Vinci. Libro di pittura*, a cura di C. Vecce, C. Pedretti, Firenze 1995.
- 1996  
B. Agosti, *Collezionismo e archeologia cristiana nel Seicento. Federico Borromeo e il Medioevo artistico tra Roma e Milano*, Milano 1996.
- 1997  
D. Arasse, *Léonard de Vinci. Le rythme du monde* Paris 1997, pp. 262, 394 e 399.  
F. Borromeo, *Musaeum. La Pinacoteca Ambrosiana nelle memorie del suo fondatore*, commento di G. Ravasi, Milano 1997.  
P. Jones, *Federico Borromeo e l'Ambrosiana. Arte e riforma cattolica nel XVII secolo a Milano* (ed. orig. Cambridge 1993), Milano 1997.  
M. Rossi, A. Rovetta, *La Pinacoteca Ambrosiana*, Milano 1997, p. 71.
- 1998  
P. Hohenstatt, *Leonardo da Vinci. 1452-1519*, Köln 1998, pp. 62-63.  
P.C. Marani, in *I leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano 1998, pp. 25-27.  
P.C. Marani, in *Leonardo. La dama con l'ermellino*, a cura di P.C. Marani, B. Fabjan, Cinisello Balsamo 1998, pp. 32-34.  
C. Pedretti, *Leonardo. Il ritratto*, in "Art Dossier", 138, ottobre 1998, p. 23.  
A. Rovetta, in P.C. Marani, M. Rossi, A. Rovetta, *L'Ambrosiana e Leonardo*, Novara 1998, p. 149.  
C. Vecce, *Leonardo*, Roma 1998, p. 92.
- 1999  
P.C. Marani, *Leonardo. Una carriera di pittore*, Milano 1999, pp. 160-166.  
F. Zöllner, *Leonardo*, Köln 1999, p. 225, cat. XII.
- 2000  
A. Ballarin, *Pittura del Rinascimento nell'Italia settentrionale (1480-1530). Milano nell'età di Ludovico il Moro. Altri problemi di leonardismo milanese di fine Quattrocento*, Università Suor Orsola Benincasa, Napoli (1998-1999), Padova 2000.  
M. Ballarini, *La bufera napoleonica*, in *Storia dell'Ambrosiana. Il Settecento*, Milano 2000, p. 342.  
M.T. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano-Roma 2000, p. 35.  
G. Ravasi, *Napoleone e il Codice Atlantico di Leonardo*, in "Hostinato Rigore". *Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni*, a cura di P.C. Marani, Milano 2000, pp. 89-95.  
J. Shell, G. Sironi, *Un nuovo documento di pagamento per la "Vergine delle Rocce" di Leonardo*, in "Hostinato rigore". *Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni*, a cura di P.C. Marani, Milano 2000.
- 2001  
P.C. Marani, in *Il Genio e le passioni. Leonardo e il Cenacolo. Precedenti, innovazioni, riflessi di un capolavoro*, a cura di P.C. Marani, catalogo della mostra, prefazione di E.H. Gombrich, Milano 2001, p. 130.  
E. Strocchi, in G. Lopez, *Leonardo e Ludovico il Moro. La roba e la libertà* (1982), Milano 2001, pp. 244-246.  
W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi* (1929), traduzione di M. Ricci, introduzione e cura di M.T. Fiorio, Vicenza 2001, pp. 106-107, figg. 103-104.
- 2003  
P.C. Marani, *Leonardo. Una carriera di pittore* (1999), Milano 2003, pp. 160-166.  
F. Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519. Tutti i dipinti e i disegni*, Köln 2003, cat. XII, pp. 100, 225.
- 2004  
P.C. Marani, *Federico Borromeo e i dipinti di Leonardo. Ipotesi sulla provenienza del Musicco*, in "Studia Borromaiica", 18, 2004, pp. 255-262.  
C. Nicholl, *Leonardo da Vinci. The Flights of the Mind*, London 2004, pp. 235-237.  
S. Vecchio, *Dal Musaeum alla Pinacoteca: gli inventari secenteschi dell'Ambrosiana*, in "Studia Borromaiica", 18, 2004, pp. 241-254.
- 2005  
A. Ballarin, *Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento. Giovanni Antonio Boltraffio prima della Pala Casio. Le due conferenze degli anni ottanta (1982-1983)*, Cittadella 2005.  
P.C. Marani, in *Pinacoteca Ambrosiana, Tomo Primo. Dipinti dal medioevo alla metà del Cinquecento*, catalogo a cura di P.C. Marani, B.W. Meijer, M. Rossi, A. Rovetta, Milano 2005, pp. 148-154.  
E. Villata, *Leonardo*, Milano 2005.
- 2006  
M. Kemp, *Leonardo. Nella mente del genio* (2004), Torino 2006, p. n.n., n. 11.
- 2007  
R. Battaglia, *Leonardo e i leonardeschi*, Firenze 2007, pp. 80-82, 205-207, fig. 57.  
W. Testolin, *Leonardo ritrae Josquin: nuove conferme sull'identità del 'Musicco' dell'Ambrosiana*, in "Rivista italiana di Musicologia", 2, 2007, pp. 309-321.  
F. Zöllner, *Leonardo da Vinci 1452-1519. Tutti i dipinti e disegni*, Köln 2007 (edizione centenario), cat. XII, pp. 100, 225.
- 2008  
C. Pedretti, *Un "pittoraccio di poco credito"*, in Idem, *Leonardo & Io*, Milano 2008, pp. 243-244.
- 2009  
M. Navoni, *Il Ritratto di Musicco di Leonardo da Vinci*, in Idem, *Aula Leonardiana*, Novara 2009, pp. 25-34.
- 2010  
P.C. Marani, *Il Musicco di Leonardo e Federico Borromeo*, in *Leonardiana. Studi e saggi su Leonardo da Vinci*, Milano 2010, pp. 115-124.



