«E come un buon pittor vi mostro il dentro»



Qui sopra: Francesco di Simone Ferrucci, Scipione (1475 circa); Parigi, Louvre.

Nella pagina a fianco: Profilo di capitano antico (1475-1480); Londra, British Museum.

Attribuito al giovane Leonardo da Emil Möller nel 1934, è ripreso in un tondo di Giovanni Della Robbia (a Vienna).



permanenza a Milano, dal 1483 al 1499, Leonardo dipinse almeno quattro ritratti, tutti a mezzo busto come potevano essere le sculture da lui eseguite durante il tirocinio presso il Verrocchio, quando probabilmente si era esercitato anche con la tecnica del bassorilievo. Risale infatti al suo primo periodo fiorentino il grande profilo di guerriero antico in un disegno del British Museum che sembra proprio lo studio per un bassorilievo e che infatti, come tale, è stato messo in rapporto con i bassorilievi di capitani antichi che il re Mattia Corvino di Ungheria aveva commissionato al Verrocchio. Benché si tratti di profili idealizzati, come del resto lo è quello del Colleoni nella statua equestre del Verrocchio a Venezia, è ben probabile che per ogni personaggio si ricorresse a un modello vivo da agghindarsi all'antica. Il bassorilievo del giovane Scipione al Louvre sembra confermare la presenza di un tale modello, e ha fatto pensare allo stesso Leonardo come autore, anche se l'impeccabile esecuzione ricorda piuttosto quella del monumento Tartagni a Bologna, opera di Francesco di Simone, amico e collega di Leonardo nello studio del Verrocchio. E infatti un suo foglio di studi di figura al Louvre, come del resto altri fogli della stessa serie, contiene alcune parole scritte a rovescio, prove di penna di mano di Leonardo.

Non è poi da escludere che nelle stesse opere del Verrocchio fossero intervenuti collaboratori o assistenti, un problema di grande complessità destinato a restare aperto in mancanza di prove documentarie. Ed è così che s'è voluto vedere l'intervento di Leonardo, per esempio, nello straordinario busto marmoreo della cosiddetta *Dama dalle belle mani* o *del mazzolino* al Bargello, probabilmente un ritratto di Lucrezia Donati, la gentildonna corteggiata da Lorenzo de' Medici e da lui più volte celebrata nei suoi sonetti.

Questo capolavoro del Verrocchio si presenta col motivo delle mani alzate al petto in atteggiamento del tutto simile a quello che dovevano avere le mani mancanti al ritratto di Ginevra Benci di Leonardo, opera databile intorno al 1475, o anche





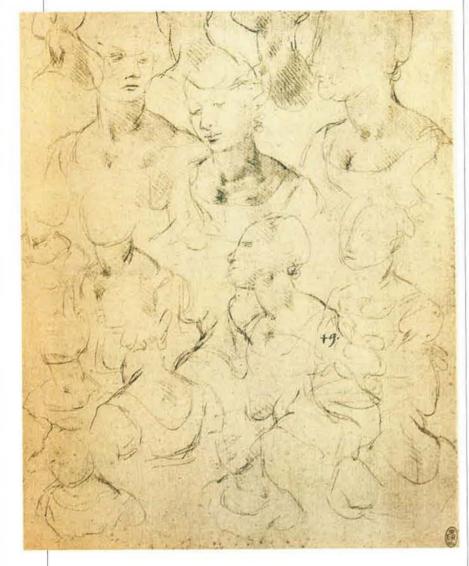
Qui sopra: Andrea del Verrocchio, Dama del mazzolino (1475 circa); Firenze, Bargello. dopo, e quindi ancora di impostazione verrocchiesca, evocativa appunto di una scultura, anche se la presenza umana si fonde mirabilmente nel paesaggio simbolico che la circonda. Uno studio per le mani mancanti si trova su un foglio di quel tempo a Windsor, mentre su un altro foglio dello stesso stile e tecnica

Nella pagina a fianco: Studio di mani (1475-1480); Windsor, Royal Library.



sono schizzate diciotto posizioni diverse di uno stesso busto femminile: studi dal vero o prime idee per una scultura, in ogni caso già di per sé ritratti.

Una densa parete di sempreverde – il ginepro allusivo al nome della persona ritratta – è posta a sfondo dell'immagine diafana, trepidante di riflessi perlacei, di un volto femminile che ha la consistenza di una larva alla quale manca perfino il baglio-



re di un sorriso e il cui sguardo ha lo stesso languore della luce del cielo riflessa nelle acque lontane. Guizzanti, invece, e con lo stesso vigore metallico degli aghi di ginepro, sono i riccioli che lo incorniciano con un brivido di riflessi che accentuano la presenza di un fascio luminoso proveniente dall'alto a destra.

La prova che nel ritratto di Ginevra manchi tutta la parte inferiore con le mani è fornita dall'emblema mutilo sul retro della tavoletta, in quanto si è potuto stabilire esattamente lo spazio che occorre per integrarlo.

Il bel motivo simbolico è la simulazione di una pittura a olio sulla superficie levigata di una lastra di porfido, materiale nobile che bene si presta a sottolineare il concetto di virtù espresso dall'emblema della persona ritratta: VIRTUTEM FORMA DECORAT. Anche questa allegoria riconduce dunque alla scultura come comune denominatore nelle opere pittoriche che fanno capo agli insegnamenti del Verrocchio. E questo bene inte-





Sopra, a sinistra: Diciotto posizioni di un busto femminile (1475-1480); Windsor, Royal Library.

Qui sopra, dall'alto: emblema sul retro del Ritratto di Ginevra Benci (1475 circa); Washington, National Gallery.

Integrazione dell'emblema di Ginevra Benci. (dal Thiis, 1909).



se Giovanni Santi, padre di Raffaello, quando in quegli anni avrebbe ricordato il Verrocchio nella sua *Cronaca rimata*: «... el chiaro fonte / de humanitade e innata gentilezza / che ala pictura et ala scultura è un ponte / sopra del quale se passa cum destrezza / l'alto Andrea del Verrocchio...»

L'attribuzione a Leonardo della *Ginevra Benci* proposta dal Bode nel 1882 fu accolta con molta esitazione dalla critica, tanto più che il dipinto, in precedenza, era stato attribuito addirittura a Lucas Cranach (1780), mentre i riferimenti al Verrocchio, al Ghirlandaio e a Lorenzo di Credi continuavano ad alternarsi fino a ridosso della seconda guerra mondiale. E infatti dubbi in tal senso persistevano anche dopo lo strepitoso acquisto nel 1967 da parte della National Gallery of Art di Washington, dove un autentico Lorenzo di Credi, la piccola *Madonna Dreyfus* del 1470 circa, veniva intanto riproposto con insistenza allo stesso Leonardo.

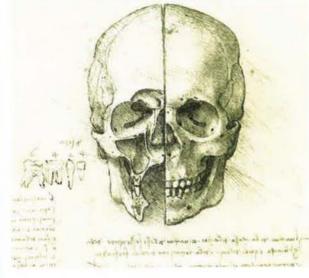
Qui sopra: Ritratto mutilo di Ginevra Benci (1475 circa); Washington, National Gallery.

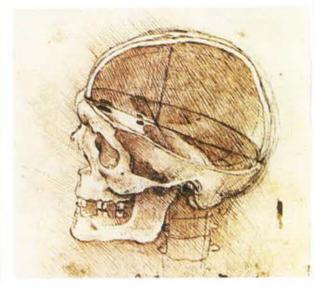
Un dipinto
in casa Pucci
a Firenze – dove
si trovava anche
questo di Leonardo –
e ora al Metropolitan
Museum
di New York,
mostra la stessa
persona integra
delle mani, che
mancano al ritratto
leonardesco.

20

A destra: Studi di teschi (1489); Windsor, Royal Library. Ancora toscano, ancora scultoreo è il ritratto di *Musico* all'Ambrosiana, che si colloca nel primo decennio del soggiorno milanese di Leonardo, verso il 1490. La capigliatura ricciuta incornicia di vortici metallici il volto ossuto, dominato dai grandi occhi vitrei, rigonfi, che sporgono dalle palpebre tese, come pietre preziose incastonate, e s'inondano della luce che modula il modellato sapiente degli zigomi e della mandibola: la stessa luce che nei disegni di teschi eseguiti da Leonardo più o meno a quel tempo evoca la vitalità della figura umana di cui son







Qui sopra: Ritratto di musico (1490 circa); Milano, Pinacoteca ambrosiana.

Ricordato nel 1686, come opera del Luini, fra i dipinti lasciati dal cardinale Federico Borromeo all'Ambrosiana. Di provenienza forse romana, quando ancora
non riconosciuto
di Leonardo:
«Una testa di B. •
Luino con cornice
nera» (come
quella originale
di questo dipinto)
risulta nel lascito
di Gaspare Mola
del 1630 all'ospedale
di San Carlo al Corso
a Roma, un istituto
patrocinato da san
Carlo Borromeo.

spogli. L'espressione è sospesa, e pur lascia avvertire l'improvvisa pressione dei denti che si serrano per un attimo, prima che la bocca, appena socchiusa, dia il via al canto angelico.

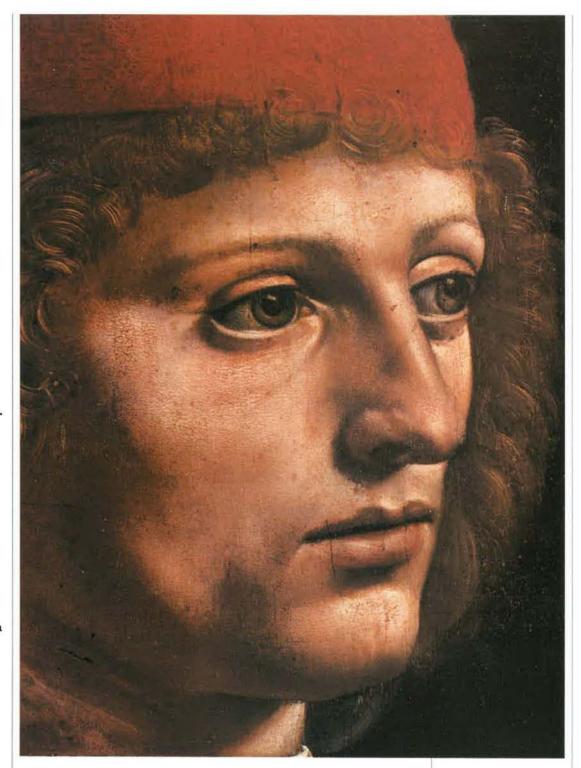
L'impostazione di tre quarti in veduta leggermente dall'alto, la mano col foglio di musica che affiora dal basso, il rosso squillante delle vesti e del copricapo, l'incarnato acceso, il fondo di uniforme oscurità, evocano un modello nordico importato da Antonello. Con tutto il senso toscano della struttura, l'immagine s'impone come forte caratterizzazione di un nobile personaggio lombardo che Leonardo sembra essersi fatto familiare per poterlo scrutare nel profondo dell'indole.

Questo soprattutto attraverso gli occhi, sui quali si con-

A destra: Ritratto di musico (1490 circa), particolare; Milano, Pinacoteca ambrosiana.

Rivendicato a Leonardo da Luca Beltrami nel 1906 in occasione del restauro che riportò alla luce il particolare della mano col cartiglio musicale le cui parole frammentarie. CANT[UM] ANG[ELICUM], gli richiamarono subito il riferimento al trattato Angelicus ac divinum opus di Franchino Gaffurio. maestro di cappella del duomo di Milano. L'identificazione è ora generalmente accettata, anche se di recente è stato proposto il riferimento a Josquin des Prez, celebre musicista francese alla corte sforzesca. Prima della scoperta della mano si era fatta strada l'opinione che il quadro fosse il ritratto di un «Duca di Milano» da attribuirsi a Leonardo per il presunto rapporto col ritratto di fanciulla nella stessa raccolta (la "Dama dalla reticella di perle"), battezzato appunto come ritratto di una «Duchessa di Milano», ora declassato a opera di scuola, probabile ritratto di Bianca Giovanna, figlia naturale

di Ludovico Sforza.



centra la sua attenzione, tanto che potrebbe avervi notato l'alterarsi della pupilla al passaggio dalla luce all'ombra. Ed è forse proprio questo il dipinto al quale egli stesso allude con una nota in un taccuino di quel tempo, o poco dopo, accennando a una propria esperienza di ritrarre dal vivo: «Questa nostra pupilla cresce e diminuisce secondo la chiarità 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 dipignere un occhio, e di lì la 'mparai» (Codice Foster II², f. 158 v).

Gli occhi del *Musico*, si può dire, han fatto scuola. E ritornano infatti, regolarmente, nei dipinti e nei disegni degli allie-









vi lombardi di Leonardo, soprattutto in quelli di Marco d'Oggiono e del Boltraffio, abili e fedeli esecutori delle idee di Leonardo, come già i fratelli Evangelista e Ambrogio De Predis e infine Francesco Napolitano. La prima opera di Leonardo a Milano riferibile a un contratto del 1483 è la Vergine delle rocce

Nella pagina a fianco, in alto, da sinistra: Marco d'Oggiono o Giovan Antonio Boltraffio, Ritratto femminile (1490 circa); Milano, Biblioteca ambrosiana.

Marco d'Oggiono o Giovan Antonio Boltraffio, Ritratto femminile (1490 circa); Parigi, Louvre;

Nella pagina a fianco, in basso, da sinistra: Vergine delle rocce (1483 circa), particolare dell'angelo; Parigi, Louvre.

Il celebre studio per lo stesso dipinto; Torino, Biblioteca reale.

Il modello
per quest'opera
(giudicata
dal Berenson
«il più bel disegno
del mondo»)
fu forse Cecilia
Gallerani,
la giovane donna
ritratta
nella Dama
dell'ermellino.



Qui a fianco: Adorazione dei magi (1481), particolare; Firenze, Uffizi.

Il giovane raffigurato in questo particolare è posto in piedi all'estrema destra della composizione, lo sguardo rivolto all'esterno. Nella tradizionale figura del "commentatore", postulata da Leon Battista Alberti, si ritiene ora che Leonardo abbia ritratto se stesso.

destinata a una grandiosa e complessa pala d'altare alla quale avrebbero contribuito i due De Predis e altri allievi. Enigmatica è l'iconografia stessa del gruppo della Vergine col bambino Gesù, il san Giovannino e l'angelo nella magica penombra di un incomparabile scenario di rocce, acque e vegetazione. Si sa che il tema è quello allora fervidamente dibattuto dell'Immacolata concezione, e forse non si saprà mai cosa intendesse significare Leonardo, e nemmeno si potrà mai essere sicuri che il significato fosse uno solo.

L'angelo inginocchiato a destra sostiene con una mano il bambino Gesù e indica con l'altra il san Giovannino, il futuro profeta della futura Passione: con lo sguardo rivolto all'esterno esorta l'osservatore a partecipare allo svolgimento di un rito destinato a restare mistero.

Analoga figura, con analoga funzione, era già apparsa all'estrema destra dell'Adorazione dei magi, il giovane in piedi, un
braccio alzato verso il centro della scena, lo sguardo rivolto all'esterno. Anche senza alcuna prova, è inevitabile riconoscervi
l'autoritratto del giovane Leonardo. È questo il personaggio
già postulato dall'Alberti come appropriata figura di commentatore: «Et piacemi sia nella storia chi admonisca et insegni ad
noi quello che ivi si facci: o chiami con la mano a vedere...». E
poiché nessuno meglio dell'autore poteva spiegare l'opera, era
ormai consuetudine per i pittori ritrarsi in quella figura.

Ma l'angelo della *Vergine delle rocce*, almeno fisicamente, non può essere Leonardo, anche se il Cellini avrebbe più tardi affermato: «Questo uomo fu uno angelo in carne». È infatti lo studio per quell'angelo in un celebre disegno a Torino è il riDama dell'ermellino (Ritratto di Cecilia Gallerani); (1488-1490); Cracovia, Czartoryski Muzeum.

Acquistato in Francia al tempo della Rivoluzione, o più probabilmente in Italia poco dopo, fu portato al castello di Pulany in Polonia all'inizio dell'Ottocento quando venne forse aggiunta un'iscrizione, in alto a sinistra, allusiva alla Belle Ferronière. Riportato a Parigi intorno al 1830, vi rimase, del tutto sconosciuto, fino al 1870 circa, quando fu trasferito nella sede attuale, dove cominciò a richiamare l'attenzione degli studiosi e a essere considerato come opera di Leonardo, riconosciuto però, come tale, solo in tempi recenti. Un disegno di scuola conservato all'Ambrosiana (vedi pagina a fianco) riprende la testa della stessa modella forse proprio nel momento in cui Leonardo la ritraeva.



tratto di una giovane donna, un ritratto di spalle. Ed è in questo disegno, specialmente negli occhi, che già si avvertono i caratteri lombardi del *Musico* dell'Ambrosiana, anche se impostazione e stile sono ancora toscani, come quelli delle diciotto vedute di un busto femminile nel foglio di Windsor. Ed è così che si è arrivati a riconoscere il rapporto fisiognomico fra il modello dell'angelo e il ritratto della *Dama dell'ermellino*, identificata con Cecilia Gallerani, l'amante di Ludovico Sforza.

Simbolo tradizionale di moderazione e candore di sentimenti, l'ermellino, in greco galè, allude innanzitutto al cognome della raffinata cortigiana, così come la vistosa presenza del



ginepro nel ritratto della Benci - anche nell'emblema - allude al nome di Ginevra. L'attribuzione del dipinto di Cracovia a Leonardo sarebbe stata accolta all'unanimità solo di recente dopo essere stata sostenuta con accalorata convinzione da pochi studiosi all'inizio del secolo. E infatti l'attribuzione al De Predis o al Boltraffio persisteva ancora alle soglie dei giorni nostri. Per di più c'è un disegno all'Ambrosiana - notato solo di recente - dove un allievo riproduce la stessa testa del dipinto, ma lo fa dal vivo, guardando al modello da sopra le spalle di Leonardo. Ciò del resto è la riprova dell'affiatamento stabilitosi fra Leonardo e i suoi migliori allievi lombardi al momento di avviare una scuola che si sarebbe imposta soprattutto con la produzione di ritratti, nei quali l'intervento del Maestro poteva limitarsi anche solo alla prima concezione o idea iniziale. Non a caso uno dei simboli dell'Achademia Leonardi Vinci è un busto femminile idealizzato nel profilo e quindi atteggiato all'antica con suggestioni androgine che ricorrono nei disegni di scuola con la stessa insistenza con la quale Leonardo continuava a ritrarre l'efebico profilo del giovane allievo Salai. L'atteggiamento implicito verso l'idealizzazione, istigato dal Maestro stesso, è confermato dall'epitaffio che Gerolamo Casio avrebbe più tardi dettato per il Boltraffio: «L'unico elieuo del Vinci Leonardo / Beltrafio, che col stile, & col pennello / Di Natura facea ogni huom piu bello / Morì chel Ciel non fu a rapirlo tardo».

Quale grado di idealizzazione debba riconoscersi nella *Dama dell'ermellino* non è possibile accertare, come pure non è da escludersi l'assoluta conformità al modello, per cui lo straordinario effetto del rapporto fisiognomico fra donna e animale poteva essere del tutto naturale, e quindi simbolicamente appropriato, tanto più che l'ermellino era anche un simbolo sforzesco, allusivo allo stesso Ludovico il Moro, che nella poetica metafora del Bellincioni appare infatti come «l'italico morel, bianco ermellino».

A sinistra: Giovan Antonio Boltraffio (?), Studi di testa femminile (1490 circa); Milano, Biblioteca ambrosiana.





Sopra, in alto: emblema dell'Achademia Leonardi Vinci (1495), incisione; Londra. British Museum.

Qui sopra: Giovan Antonio Boltraffio, Profilo di giovane incoronato (1490 circa); Parigi, Louvre.



Qui sopra: Dama dell'ermellino (1488-1490), particolare; Cracovia Czartoryski Muzeum.

Lo splendido motivo della mano aristocraticamente ossuta della giovane donna, nell'atto di trattenere la trepidante bestiola, fu per il Malaguzzi 28 Valeri, nel 1913, uno degli argomenti contro l'attribuzione a Leonardo allora proposta da alcuni studiosi: «Basta avvicinare la sua mano rachitica e mummificata con quelle vigorosamente morbide e vere del disegno di Windsor» (vedi, qui, a pagina 19). Solo di recente si è potuto accertare quanto Ludovico ambisse l'investitura dell'ordine dell'Armellino da parte del re di Napoli, massima onoreficenza già concessa a personaggi come il re di Inghilterra e il duca di Urbino e di cui poté finalmente fregiarsi nel 1488 per poi rinunciarci per sempre intorno al 1490, al sorgere dei primi contrasti con gli Aragonesi. Il ritratto di Leonardo si colloca dunque in quel periodo, e la data è confermata dal costume spagnolo venuto di moda proprio allora, e alla stessa data riconduce lo stile di un disegno allegorico di Leonardo rappresentante la favola dell'ermellino e destinato probabilmente a una medaglia.

Il Bellincioni celebra il ritratto dipinto da Leonardo con

A destra: Allegoria dell'ermellino (1490 circa); Cambridge, Fitzwilliam Museum.

Tradizionale simbolo

l'ermellino preferisce

di purezza

e moderazione,

farsi catturare

piuttosto che

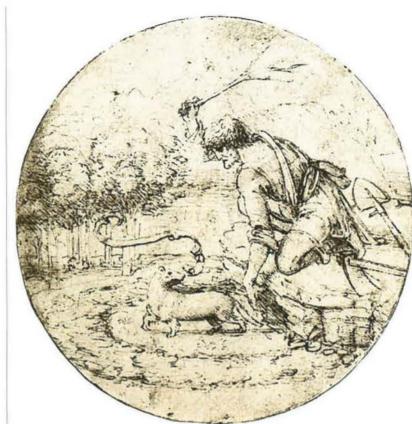
della sua tana.

Trasformato

nel fango disposto intorno all'uscita

imbrattarsi

in motivo araldico a emblema dell'ordine di San Michele (detto appunto dell'Armellino) che il re di Napoli aveva istituito nel 1465 e che venne conferito a Ludovico Sforza nel 1488 -, era un'ambitissima onorificenza della quale si fregiavano il re di Inghilterra e il duca di Urbino. Il poeta di corte Bernardo Bellincioni, che nel 1493 pubblicò un sonetto sul ritratto di Cecilia Gallerani di Leonardo, allude a Ludovico Sforza detto "il Moro" come all'«italico morel bianco ermellino», e ancora: «Tutto hermelino è ben se un nome ha nero». Per di più, il nome greco dell'ermellino, galè, evoca il cognome della bella cortigiana che i documenti menzionano come «la Gallerana». L'identificazione dell'animale nel dipinto non è stata accolta all'unanimità. Sebbene il riscontro puntuale con quello rappresentato nel disegno allegorico non lasci dubbi che si tratti di un ermellino, c'è chi lo considera una donnola



un sonetto dove alle consuete espressioni esornative s'affianca un'osservazione rivelatrice. Si afferma infatti che il pittore «la fa che par che ascolti e non favella»: esattamente quanto si evince dall'atteggiamento della testa girata verso la spalla e dall'espressione attenta di chi è tutt'orecchi, lo sguardo intenso e appena assorto, le labbra appena sfiorate dal sorriso.

Anche qui, come in altri ritratti di Leonardo, l'indole del personaggio si rivela attraverso l'espressione di tutta l'immagine, dal volto alla mano aristocraticamente ossuta, all'ermellino cui è conferita compostezza araldica, l'unghia impigliata nello sparato della veste, che s'apre al ritrar della zampetta rivelando la manica sottostante. E c'è quanto basta per immaginare che la donna sia in piedi, come un personaggio che sta entrando in scena. In tutta l'immagine il pittore riconosce se stesso.

Già Dante, nel *Convivio*, aveva osservato che «chi pinge figura / se non po' esser lei non la po' porre», un ammonimento che Leonardo fa suo copiandolo alla lettera in un manoscritto del 1492 contenente un primo abbozzo del *Libro di pittura*. Di qui il precetto scritto su un foglio che reca studi di figura in rapporto con gli apostoli del *Cenacolo*, e quindi databile poco dopo, intorno al 1495: «Quando fai la tua figura, pensa bene chi ella è e quello che tu vuoi che ella faccia, e fa che l'opera somigli lo intento e la pretensione».

Dunque il pittore è come l'attore o il regista che interpreta un personaggio facendo proprio il carattere di quello. Il processo è lo stesso dell'analisi psicologica che si avvale dei principi della fisiognomica ricorrendo quindi a una scienza antica che è indispensabile al pittore e che è universalmente riconosciuta come tale, già nel Quattrocento: «E come un buon pittor vi mostro il dentro» avrebbe affermato il Bellincioni facendo parlare il proprio mantello sbrindellato e pieno di buchi!

o una faina. La stessa principessa Isabella Czartoryski, in un suo diario degli inizi dell'Ottocento che contiene la prima menzione del quadro («Mi fu dato da mio figlio che lo aveva portato dall'Italia»), è incline a riconoscervi un ritratto simbolico. pur restando perplessa sull'identità della bestiola: «Il piccolo animale in braccio alla giovane persona è difficile da descrivere. Se si tratta di un cane è certamente brutto. Può essere un altro animale, ma non saprei dire quale». Dopo due secoli di dubbi e incertezze, il sottile concetto leonardesco è chiarito nei diversi livelli di lettura - politico, emblematico, psicologico - secondo le intenzioni dell'artista e del committente. come dimostra Andrea Baldinotti in un suo recente studio.