

[6] *Campari*

Ti man-ca la for - za? Per - ché non im - pa - ri

che un to - - - ro di - ven - ti se

be - - - vi Cam - pa - ri.

## INTERVENTI

LEONARDO RITRAE JOSQUIN:  
NUOVE CONFERME SULL'IDENTITÀ DEL  
'MUSICO' DELL'AMBROSIANA

A Milano, nella sala 2 della Pinacoteca Ambrosiana, c'è un dipinto, un olio su tavola solo parzialmente compiuto, recante l'indicazione «Leonardo da Vinci: Ritratto di Musico» (Fig. 1), che ritrae un uomo ancora giovane, lo sguardo quasi perso, rivolto verso un immaginario 'fuori' del quadro. Vestito d'un abito nero con una stola color pesca solo abbozzata e un copricapo rosso sopra una capigliatura biondo-rossastra invece assai ben definita, l'uomo regge con la mano destra un cartiglio (la cui pittura ci è giunta purtroppo assai danneggiata) contenente delle note musicali ben visibili, altre meno evidenti e alcune iscrizioni invece piuttosto confuse. Sia l'identità dell'autore del quadro sia quella del personaggio ritratto sono stati negli anni al centro di discussioni e ipotesi anche contrastanti. Se gli studiosi di storia dell'arte hanno oramai identificato con una certa sicurezza l'autore del ritratto nel più famoso artista del Rinascimento, questo articolo, sulla base di tracce emergenti dal quadro stesso, mira a dare definitivamente un nome anche al musico dipinto.

Il nome di uno dei più straordinari musicisti di tutti i tempi: Josquin Desprez.

## UN VOLTO, UNA PERGAMENA

Il musico dell'Ambrosiana è senza dubbio uno dei ritratti simbolo del Quattrocento milanese. Il dipinto, che si ritiene essere stato eseguito intorno al 1484 o al 1485, ha superato nei secoli diverse peripezie, sia dal punto di vista di una sua lettura corretta, sia da quello della sua difficile conservazione materiale, testimoniata quest'ultima da una recente campagna d'indagini operata dagli esperti dell'Opificio delle Pietre dure di Firenze che ne ha sconsigliato il movimento a causa della scarsa solidità della tavola e dell'esiguo grado di stabilità del pigmento pittorico.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Dalla relazione inedita sulla campagna di indagini effettuata presso la Pinacoteca Ambrosiana di Milano (8-9 marzo 2004) da Roberto Bellucci, Ciro Castelli, Ottavio Lioppi e Cecilia Frosinini (Opificio delle Pietre Dure di Firenze).



Fig. 1. LEONARDO DA VINCI, *Ritratto di Musico* (Diritti Biblioteca Ambrosiana, Milano, Aut. no. F 136/09).

Gli storici dell'arte hanno a lungo discusso sulla paternità dell'opera, attribuendola via via a Bernardino Luini, Leonardo da Vinci, Ambrogio de Predis o al Boltraffio e la stessa istituzione che ospita il quadro ha negli anni inventariato il ritratto alternativamente come opera di Leonardo o del Luini;<sup>2</sup> negli ultimi anni l'attribuzione al maestro di Vinci è stata però quasi unanimemente accettata, pur se sembrano possibili alcuni interventi di Ambrogio de Predis, che di Leonardo fu allievo e collaboratore.

Fino agli inizi del secolo scorso dalla tavola emergeva un solo particolare in grado di attirare l'attenzione: il volto di un giovane uomo dallo sguardo intenso, dipinto con una tecnica notevolissima. Non finita la pittura dell'abito nero e del berretto rosso, appena abbozzato il colore della stola, il nero circondava completamente il volto. Anche la parte inferiore appariva dipinta di nero, pur se evidente appariva il fatto che questa pittura nera servisse a coprire qualcosa. Nessun particolare del quadro poteva condurre a un musicista, tanto che fino alla pulitura operata da Luigi Cavenaghi nel 1905, il soggetto era ritenuto un personaggio della corte sforzesca: si pensi che Agostino Santagostino in una pubblicazione del 1671 parlava del dipinto come di «un ritratto d'un dottore»,<sup>3</sup> che Pietro Paolo Bosca nel suo *De origine et statu Bibliothecæ Ambrosianæ* del 1672, ne descriveva il soggetto come «vultum Mediolanensis Ducis»<sup>4</sup> e che un inventario dell'Ambrosiana del 1685 lo definiva «un mezzo ritratto d'un duca di Milano con un berrettino rosso».<sup>5</sup> Fu dunque solo con l'intervento di Cavenaghi del 1905 che venne riportato alla luce il particolare della mano reggente un foglio di musica. La pulitura dovette rivelarsi piuttosto difficile, soprattutto nella delicatissima zona del cartiglio. Nel suo studio edito nel 1987, Giulio Bora, parlando di detta operazione, scrive: «Più leggera dovette essere l'asportazione del giallo-ocra in corrispondenza del cartiglio data la precaria leggibilità delle note musicali e delle scritte, alcune delle quali andate perse probabilmente a seguito di quell'intervento. La presenza di numerose tracce residue di quella tinta confermano tuttavia anche la cautela del restauratore».<sup>6</sup> Solo dal 1905 si poté dunque avere una completa visione del dipinto e delle due parti che, carat-

<sup>2</sup> Argomentazioni sull'attribuzione del dipinto in GIULIO BORA, *Due tavole leonardesche*, Vicenza, Neri Pozza, 1987, pp. 7-11.

<sup>3</sup> AGOSTINO SANTAGOSTINO, *L'immortalità e gloria del pennello*, Milano, F. Agnelli scoltore, 1671, ed. moderna a cura di Marco Bona Castellotti, Milano, Il Polifilo, 1980, p. 75.

<sup>4</sup> PIETRO PAOLO BOSCA, *De origine et statu Bibliothecæ Mediolanensis*, Milano, Montæ, 1672, p. 117.

<sup>5</sup> Milano, Biblioteca Ambrosiana, Inventario Ms 1685, f. 46.

<sup>6</sup> G. BORA, *Due tavole leonardesche* cit., p. 12.

terizzandolo, dovevano servire a identificare la persona ritratta: un volto, dipinto sapientemente, e una mano che regge una mal conservata pergamena.

#### FORTUNA JOSQUINI (VOLTI, ABITI E NOTE)

Nel 1972 fu pubblicato in Italia un interessantissimo articolo di Suzanne Clercx-Lejeune intitolato *Fortuna Josquini: a proposito di un ritratto di Josquin Desprez*,<sup>7</sup> nel quale la musicologa belga tentava di riconoscere nel grande compositore il soggetto ritratto nel quadro di Leonardo. Il primo dei meriti di questo articolo era quello di confutare le tesi che miravano a identificare il musicista raffigurato con Franchino Gaffurio da Lodi, come era stato sostenuto per la prima volta nel 1906, da Luca Beltrami,<sup>8</sup> il quale aveva basato le proprie ipotesi su elementi quanto meno poco attendibili. Il più solido tra questi consisteva nel riconoscere in due poco chiari grafismi le sigle «Cant» e «Ang» intese come abbreviazione delle parole «Cantus» e «Angelicus», parole che a loro volta avrebbero fatto riferimento, in maniera piuttosto vaga, al titolo del trattato del teorico lodigiano *Angelicum ac Divinum opus musicæ*, tra l'altro edito solo nel 1508, dunque oltre vent'anni dopo la realizzazione del quadro. Grazie ad alcune comparazioni iconografiche,<sup>9</sup> oltre che alla facile dimostrazione della scarsa fondatezza di questa ipotesi, la musicologa belga riuscì a dimostrare che su queste basi ben difficilmente l'uomo che Leonardo aveva ritratto avrebbe potuto essere Gaffurio.

Le tesi su cui Suzanne Clercx-Lejeune si basava per riconoscere Josquin Desprez nel Musico erano sostanzialmente due. La prima era una certa somiglianza di alcuni tratti somatici con quella che era, ed è tuttora, l'unica immagine accertata del musicista, ovvero l'incisione che Petrus Van Opmeer realizzò per il suo *Opus chronographicum orbis universi* (1611), recante la dicitura «*Conspicitur Josquinus depictus Bruxellis in S. Gudulæ in tabularæ dextræ ante chorum onesta facie ac blandis oculis*»: <sup>10</sup> se a prima vista le fisionomie dei volti ritratti in queste due opere sembrano piuttosto diver-

<sup>7</sup> SUZANNE CLERCX-LEJEUNE, *Fortuna Josquini: a proposito di un ritratto di Josquin Desprez*, «Nuova rivista musicale italiana», VI, n. 3, luglio-settembre 1972, pp. 315-341.

<sup>8</sup> LUCA BELTRAMI, *Il 'Musicista' di Leonardo da Vinci*, in *Raccolta Vinciana presso l'Archivio Storico del Comune di Milano, Castello Sforzesco*, fasc. II, luglio 1905-luglio 1906, pp. 75-80.

<sup>9</sup> Iconografia di Franchino Gaffurio in S. CLERCX-LEJEUNE, *Fortuna Josquini* cit., pp. 339-341.

<sup>10</sup> PETRUS VAN OPMEER, *Opus chronographicum orbis universi*, Anversa, Hieronymus Verdussen, 1611, p. 440.

si, è anche vero che, come affermava Clercx-Lejeune, alcuni particolari, come la bocca, il naso, l'incavo naso-labiale, le arcate sopraccigliari e gli occhi dei soggetti dei due ritratti corrispondono in maniera anche notevole.

La seconda tesi, fondamentale per l'autrice, era racchiusa nelle note impresse nel cartiglio. Tra le poche note e indicazioni sparse nella pergamena, salta all'occhio un esacordo discendente, posto immediatamente dopo le dita del personaggio ritratto; il rilievo di questo esacordo risulta essere ancora più grande qualora si esamini il quadro dal vero e non attraverso riproduzioni: la parte di pergamena che contiene le sei note (e nient'altro che quelle) sembra quasi proiettata verso chi osserva il quadro. Suzanne Clercx-Lejeune vide in queste sei note un richiamo all'esacordo discendente che per ben quindici volte è presente nel mottetto *Illibata Dei virgo nutrix*, mottetto nel quale, tra l'altro, Josquin aveva nascosto nei capoversi del testo il proprio nome e presumibilmente la propria provenienza; lesse inoltre nelle poche lettere presenti sul cartiglio le abbreviazioni di *Cantus*, *Altus* e *Contratenor*, che sono le voci che più spesso nel mottetto citato cantano il detto esacordo. L'articolo conteneva anche un prezioso lavoro di ricerca sull'abbigliamento dei cantori della cappella di Gian Galeazzo Sforza intorno al 1475, abbigliamento che tendenzialmente avrebbe potuto corrispondere a quello indossato dal Musico.

Nell'articolo si giungeva sicuri alla conclusione: non si trattava di Gaffurio, ma di un cantore della corte sforzesca, che mostrava una pergamena contenente un esacordo discendente che era la caratteristica principale di un mottetto 'firmato' di Josquin, musicista la cui unica immagine sicura conosciuta aveva delle caratteristiche fisiognomiche avvicinati a quelle del musico. Il musico doveva dunque essere Josquin Desprez.

Questa conclusione non teneva però conto di un particolare, tutt'altro che secondario: evidentemente il personaggio del dipinto era stato ritratto a un'età prossima ai trent'anni: come conciliare ciò con il fatto che ai tempi in cui l'articolo fu scritto si pensava che Josquin fosse nato verso il 1440 (l'autrice stessa sembrava acquisire come riferimento questa datazione e i documenti che la sostengono), mentre il quadro, come da lei stessa indicato, era stato dipinto intorno alla metà degli anni Ottanta del secolo? Di certo sembra fortemente improbabile che al "musico" si potesse attribuire un'età di quarantacinque anni.

Forse non si trattava di Josquin? O era la nebulosa biografia del musicista a non essere attendibile? Ma su cosa ci si basava nell'indicare il 1440 come probabile anno natale del compositore?

## IUDOCHO DE FRANTIA, JOSCHINO PICCARDO: JOSQUIN DESPREZ?

Nel 1956 Claudio Sartori aveva pubblicato un articolo<sup>11</sup> nel quale riteneva di riconoscere in Josquin Desprez lo «Judocho de frantia biscantoris» che appariva in un elenco di pagamenti della cappella del duomo di Milano, datato 7 agosto 1459. Il cantore, apparendo nella lista dei pagamenti, doveva avere già superato la muta della voce (i *pueri cantores*, non pagati, non venivano menzionati negli elenchi): doveva essere, in quel 1459, a tutti gli effetti un uomo adulto. La data di nascita del musicista fu di conseguenza collocata intorno al 1440 e questa datazione, quasi unanimemente accettata,<sup>12</sup> cominciò a comparire in tutte le biografie degli ultimi quattro decenni del Novecento. Si ritenne inoltre che lo stesso cantore fosse poi confluito nella cappella dei duchi Sforza nel 1472. In effetti nei registri di pagamento della cappella sforzesca il nome di questo Judocho compare diverse volte, spesso nelle ultime posizioni e tra l'altro senza essere mai accompagnato dal cognome Desprez o da alcuna italianizzazione dello stesso, venendo invece nominato esclusivamente con diciture vaghe come per esempio «Juschino piccardo» o «Ioschinus de Picardia». Certo si trattava di una carriera piuttosto modesta per un compositore che poi, improvvisamente, intorno ai cinquant'anni d'età, sarebbe diventato il più rappresentativo esponente della propria arte.

A smentire l'ipotesi, evidentemente non priva di punti oscuri, che Judocho de frantia fosse Josquin Desprez, furono alcuni ritrovamenti avvenuti nel corso degli anni Novanta raccolti in un articolo del 1998.<sup>13</sup> In esso si dimostrava che quello Judocho de frantia *biscantor* nella cappella del duomo dal 1459, lo *Jusquinus* che divenne nel 1472 cantore nella cappella di Galeazzo Maria Sforza, doveva essere il clerico cantore Ioschino de Picardia, nominato anche Judochus de Kessellia. È del tutto presumibile che questo Josquin fosse il destinatario della dura reprimenda inviata dal duca in persona nel marzo del 1473, con la quale gli si rimproverava d'aver «miso da canto el facto nostro per servire ad altri». Titolare di una prebenda presso la chiesa di San Giuliano di Gozzano in diocesi di Novara, morì

<sup>11</sup> CLAUDIO SARTORI, *Josquin des Près cantore del duomo di Milano (1459-1472)*, «Annales Musicologiques», IV, 1956, pp. 55-83.

<sup>12</sup> Per una confutazione di questa ipotesi si veda DAVID FALLOWS, *Josquin and Milan*, «Plainsong and Medieval Music», V, 1996, pp. 69-80.

<sup>13</sup> I documenti sono stati individuati presso Città del Vaticano, Archivio segreto vaticano, Registro delle Suppliche, 698, folio 4; Milano, Archivio di stato, Carteggio interno, Novara 825; *ivi*, Archivio Notarile, 1272, 1276, 1723 e 1342; e sono stati pubblicati in LORA MATTHEWS and PAUL MERKLEY, *Iudochus de Picardia and Jossequin Lebloitte dit Desprez: The Names of the Singer(s)*, «The Journal of Musicology», XVI, 1998, pp. 200-226.

nel 1498. Dunque certamente altra persona rispetto a Josquin Desprez, che morirà a Condé sur l'Escaut il 27 agosto del 1521.

Importantissimi sono poi risultati essere i ritrovamenti, avvenuti negli archivi comunali di Condé, di due documenti, pubblicati nell'articolo sopra citato, risalenti al 1483:<sup>14</sup> nel primo si fa riferimento a un precedente documento del 1466, nel quale si legge la volontà di un certo Gille Lebloitte detto Desprez e della moglie Jaque Bannestone di lasciare tutti i propri averi, al momento della morte di entrambi, a Jossequin Desprez, figlio del fu Gossard Lebloitte detto Desprez e nipote del suddetto Gille; nell'altro si poteva leggere come Josquin, qui nominato «Jossequin Lebloitte dit Desprez», fosse tornato a Condé per entrare in possesso dell'eredità lasciatagli diciassette anni prima dagli zii, evidentemente nel frattempo defunti. È soprattutto il riferimento al 1466 a portare l'attenzione sul fatto che Josquin dovesse avere pochi anni all'epoca della redazione del lascito testamentario; come deduce Carlo Fiore nella sua biografia del musicista,<sup>15</sup> il soggetto dell'eredità doveva essere piuttosto giovane, sicuramente minorenni e già orfano di entrambi i genitori: è per questo motivo che gli zii, probabilmente senza figli, presero sotto la loro protezione il futuro del giovane nipote. L'anno di nascita di Josquin, non potendo risalire a prima del 1450, difficilmente dovrebbe discostarsi di molto dal 1455. Altri documenti recentemente ritrovati<sup>16</sup> confermano l'ipotesi che il compositore e Jossequin Lebloitte *dit* Desprez siano effettivamente la stessa persona.

Ecco, in questa conclusione, una prima conferma biografica all'ipotesi che a suo tempo Suzanne Clercx-Lejeune aveva sostenuto: l'uomo dipinto da Leonardo e Josquin Desprez potevano avere all'incirca la stessa età.

## JOSQUIN DESPREZ, ASCANIO SFORZA, MILANO

La prima parte della vita di Josquin ha lasciato poche, ma significative tracce: la formazione avvenne probabilmente in St. Gery a Cambrai, negli anni in cui nella cattedrale dell'antica Camaracum operava Guillaume Dufay. Tre documenti stilati tra il 1475 e il 1478 a Aix-en-Provence che riguardano Josquinus des Pres, Josquinus Pratensis e Jossequin des

<sup>14</sup> Condé, Archivio Comunale, FF 69, pièce 11 e FF 69, pièce 48; documenti notarili pubblicati in L. MATTHEWS and P. MERKLEY, *Iudochus de Picardia* cit., p. 211.

<sup>15</sup> CARLO FIORE, *Josquin des Prez*. Palermo, L'Epos, 2003, pp. 20-21.

<sup>16</sup> HERBERT KELLMAN, *Dad and Grandad were Cops*, intervento inedito letto alla conferenza Med-Ren, Tours (2005) e riportato in DAVID FALLOWS, *Josquin*, Turnhout, Brepols, 2009, pp. 12-13.

Prez testimoniano che il compositore è sicuramente attivo presso la corte di Renato d'Angiò, anche se si può dedurre che la sua presenza ad Aix sia durata fino al 1480, quando la cappella fu sciolta con la morte del 'buon re René' e in parte inglobata in quella di Luigi XI. Il suo nome in seguito riapparirà, oltre che nel documento del 1483 precedentemente citato, solo nel giugno 1484 come membro del seguito del cardinale milanese Ascanio Sforza.

Al giorno d'oggi non è ancora possibile stabilire da quanto tempo il musicista fosse al servizio dello Sforza. In un brillante articolo,<sup>17</sup> Willem Elders ha sostenuto che la *Missa Hercules dux Ferrariæ* di Josquin sia stata donata da Ascanio al duca Ercole I d'Este nel 1480, in occasione dei festeggiamenti per l'anniversario dello straordinario evento della nomina a cavaliere di Ercole, all'epoca un bambino di due o tre anni, e dei suoi fratelli da parte dell'imperatore Sigismondo nel settembre del 1433. Tale ipotesi è sostenuta soprattutto dal fatto che il numero di citazioni del celebre tema «re ut re ut re fa mi re» (quarantasette) corrisponde al numero degli anni trascorsi dall'evento festeggiato. In quell'anno Ascanio si trovava a Ferrara in esilio e probabilmente proprio in quello stesso anno, nella città padana, sei composizioni profane di Josquin<sup>18</sup> venivano copiate nel magnifico codice, oggi conosciuto come Casanatense 2856, che pare fosse stato compilato in occasione del fidanzamento di Isabella d'Este con Francesco Gonzaga.<sup>19</sup>

Se è vero, come sostenuto di recente,<sup>20</sup> che alcune significative composizioni di Josquin, quali l'*Ave Maria virgo serena*, il *Salve regina* a 4 voci, la messa *L'ami Baudichon*, i mottetti *O bone et dulcissime Jesu* e *Alma Redemptoris mater/Ave regina cælorum*, splendido omaggio a Dufay e a Ockeghem, e le chansons *La plus de plus*, *Que vous madame*, *Ils fantazies*, *Adieu mes amours*, *Helas ma dame* fossero già state scritte prima o durante l'impiego presso la corte di Re Renato, databile come si è visto agli anni 1475-1480, si deve dedurre, contrariamente a quanto si era pensato in passato, che la straordinaria capacità compositiva del maestro si fosse

<sup>17</sup> WILLEM ELDERS, *New light on the Dating of Josquin's Hercules Mass*, «Tijdschrift van koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziek Geschiedenis», XLVIII, Amsterdam, 1998, pp. 112-149.

<sup>18</sup> Le composizioni attribuite a Josquin nello chansonnier Casanatense 2856 sono: *Il fantazies de Joskin* (nel codice attribuita a «Joschin»), *Adieu mes amours* (attribuita a «Josfim»), *Une musque de Biscaye* (ascritta a «Josquin de pres»), *Que vous madame* (a «Joskin»), *Et trop penser*, e la versione a quattro voci di *En l'ombre d'ung buissonnet* (attribuite rispettivamente a «Bosfrin» e a «Bolkin»).

<sup>19</sup> LEWIS LOCKWOOD, *La musica a Ferrara nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 279-281.

<sup>20</sup> DAVID FALLOWS, *Josquin 2009 cit.*, pp. 29-48.

manifestata in età assai giovane. È comunque evidente che il suo grande talento potrebbe benissimo aver attirato l'attenzione di un mecenate quale l'ancor giovane Ascanio Sforza, probabilmente interessato in maniera particolare all'arte musicale. Nonostante la biografia del maestro riguardo gli anni Ottanta sia ancora fortemente controversa, e la stessa sua presenza nell'ambiente milanese sia da alcuni studiosi drasticamente ridimensionata, tradizionalmente si ascrive agli anni milanesi la composizione di alcune significative opere di Josquin, tra le quali la *Missa D'ung aultre amer* col mottetto *Tu solus qui facis mirabilia*, e il ciclo di mottetti mariani *Vultum tuum deprecabuntur* che sembra aderire alla forma dei *motecta missales*, ovvero alla pratica di sostituire i brani dell'*ordinarium missae* con mottetti su testi specifici della festività celebrata che pare fosse in uso nella diocesi ambrosiana, per quanto di essa siano giunte a noi ben poche tracce. Sono inoltre a mio avviso risalenti ai giorni dei primi contatti con l'Italia anche la *Missa Gaudeamus*, nella quale coesistono l'uso di un *cantus firmus* originario dell'Italia del nord<sup>21</sup> con una floridezza ritmica di stampo francese e *Illibata Dei virgo nutrix*, mottetto che sembra essere, nelle sue due *partes*, paradigmatico dello stile di quegli anni del giovane maestro: la prima *pars* è, fin dal suo particolarissimo esordio a due voci, francese sia nella cantabilità (che ricorda la soavità melodica di Dufay e dei suoi contemporanei) sia nel vigore ritmico; la seconda parte invece sembra aver colto la lezione dell'armonia accordale che si stava imponendo in Italia già dagli anni Settanta di quel secolo (una sorta di *contenance italienne*), piegandola a una superiore esigenza espressiva. Ecco quindi le testimonianze di quel «sublime ingegno» che Josquin ebbe modo di dimostrare durante i suoi giorni milanesi e che il poeta Serafino Aquilano cantò.<sup>22</sup>

#### FORTUNA NOVA JOSQUINI: ANCORA SU UN RITRATTO DI JOSQUIN DESPREZ

La revisione della biografia del compositore, resa necessaria dalle scoperte documentarie e dalle nuove interpretazioni analitiche della sua opera, non poteva dunque che rilanciare l'ipotesi di Suzanne Clercx che, seppure in maniera forzatamente lacunosa, aveva comunque grandissimi meriti e con molte probabilità si muoveva nella giusta direzione. La sensazione che la musicologa si fosse fermata a un passo dalla conferma definitiva è sta-

<sup>21</sup> ALEJANDRO E. PLANCHART, *Masses on Plainsong cantus firmi*, in *The Josquin Companion*, a cura di Richard Sherr, Oxford, Oxford University Press, 2000, pp. 92-95.

<sup>22</sup> SERAFINO AQUILANO, *Josquin non dir che 'l ciel sia crudo et empio / che l'adornò di sì sublime ingegno*, sonetto «Al compagno Musico d'Ascanio», ed. moderna in *Serafino Aquilano, Sonetti e altre rime*, a cura di Antonio Rossi, Roma, Bulzoni, 2005, p. 141.

ta la ragione che ha motivato da parte mia un'analisi ulteriore del quadro, tesa a rivelare tracce eventualmente ancora presenti sulla tela.

Il lavoro, inizialmente dedicato soprattutto alla ricerca di riproduzioni del quadro di qualità e provenienza assai varia, fu focalizzato sulla pergamena, nella quale note musicali, in serie e isolate, frammenti di parole e segni, sembravano essere lo spazio ideale per contenere qualcosa di ancora non visto.

Fu esaminando la riproduzione in bianco e nero della pergamena, tratta proprio dal tanto citato articolo *Fortuna Josquini* (nel quale veniva indicata come «figura 1»), che ebbi modo di notare una traccia di estremo interesse e su di essa in seguito fu concentrata l'attenzione. Nel quadro, all'altezza delle dita che la reggono, la pergamena è attraversata perpendicolarmente da una profonda piegatura scura divisa a sua volta in due parti dal proprio vertice, leggermente più scura quella alla sinistra di chi guarda (Fig. 2). Ed ecco proprio lì apparire, poco più d'ombra, sei lettere: due, nel lato più scuro a loro volta oscure e confuse, ma leggibili, una *J* e una *o*; poi a destra, nel lato più chiaro, anch'esse più chiare, appena sopra l'unghia dell'indice del musicista, altre quattro lettere *s, q, i, n*. Alla fine sei lettere, scritte con una decisa inclinazione verso l'alto: *J o s q i n*. Certo la visibilità è assai incerta e la leggibilità non si può di sicuro definire immediata, ma è altrettanto vero che delle lettere ci sono e leggerle in maniera diversa sembra veramente arduo.

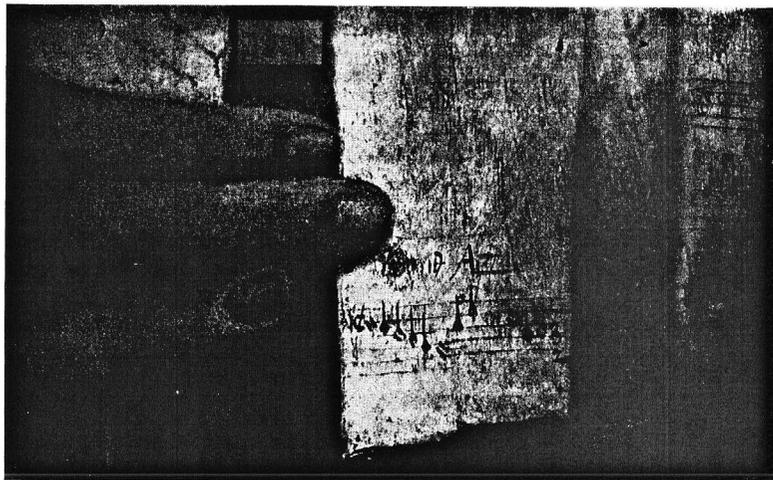


Fig. 2. LEONARDO DA VINCI, *Ritratto di Musicista*, particolare del cartiglio, (Diritti Biblioteca Ambrosiana, Milano, Aut. no. F 136/09).

Una volta identificata la scritta, diventava difficile non ritrovarla anche in altre riproduzioni a colori di varia misura; anche il confronto a occhio nudo con il quadro trovava conferma: sapendo esattamente in che punto guardare il nome appare anche sull'originale. Questo particolare è veramente notevole tanto più se si considera che stiamo parlando di un dipinto che misura cm 44,7 × 32 e rintracciata sul quadro, la scritta appare veramente piccolissima, poco meno di un centimetro di lunghezza per circa quattro millimetri di altezza.

Sono state quindi svolte delle nuove indagini fotografiche sul dipinto, direttamente alla Pinacoteca Ambrosiana, che hanno evidenziato e consentito di dimostrare come effettivamente il quadro contenga queste sei lettere, sgombrando il campo dall'ipotesi che i segni emersi dalla foto pubblicata nell'articolo del 1972 potessero essere frutto di un effetto ottico o grafico. Anzi, la foto qui presentata, ottenuta attraverso una diminuzione dei punti scuri effettuata al computer con un programma grafico standard (Figg. 3 e 4), dimostra come la scritta sia una emergenza reale: in caso contrario ben difficilmente essa sarebbe stata confermata da un'operazione di ripulitura grafica.

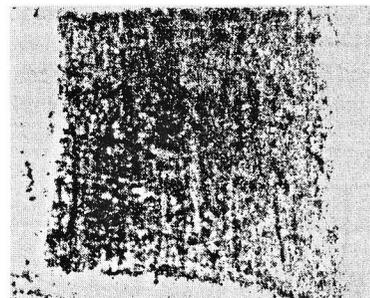


Fig. 3. LEONARDO DA VINCI, *Ritratto di Musicista*, particolare con il nome «Josquin» dopo pulitura grafica mediante diminuzione dei punti scuri (Diritti Biblioteca Ambrosiana, Milano, Aut. no. F 136/09).



Fig. 4. LEONARDO DA VINCI, *Ritratto di Musicista*, nome evidenziato (Diritti Biblioteca Ambrosiana, Milano, Aut. no. F 136/09).

#### MILANO 1484 CA.: JOSQUIN DESPREZ E LEONARDO DA VINCI

Quindi il ritratto di un musicista che un pittore attivo presso la corte sforzesca, con ogni probabilità Leonardo da Vinci, dipinse intorno alla metà della nona decade del Quattrocento, reca, vergato in modo oramai quasi illeggibile, un nome che per sei settimane corrisponde a quello di Josquin.

Abbiamo prove documentarie di come Josquin Desprez fosse parte dell'entourage di Ascanio Sforza già dal 1484, ma abbiamo visto come ci siano degli indizi che fanno pensare che la collaborazione potesse essere iniziata qualche anno prima, quanto meno in forma di commissione o di influenza stilistica.

È stato altresì considerato come lo Joschino piccardo che fu presente per molti anni sulla scena milanese e che fino a pochi anni fa è stato confuso con Josquin Desprez, avesse un'età non assimilabile a quella del soggetto del dipinto e che non avesse con ogni probabilità un ruolo tale da farne eseguire un ritratto da una personalità come quella di Leonardo.

Il musicista ritratto mostra una pergamena dalla quale emerge visivamente una piega che reca su di sé un esacordo discendente che Suzanne Clercks ha riferito al mottetto di Josquin *Illibata Dei virgo nutrix*, in cui quella stessa figura discendente appare quindici volte (Fig. 5). È vero che nel mottetto l'esacordo appare con tempi sempre diversi rispetto a quello indicato nel cartiglio, ma è anche vero, e mi pare questo particolare non sia stato finora notato, che l'esacordo così come appare nel quadro non ha alcuna giustificazione ritmica: per come è scritto esso non è di per sé eseguibile in rapporto al segno di mensura che lo precede. Alla luce di questa considerazione, non è da scartare l'ipotesi che quell'esacordo 'astratto', racchiuda in sé tutti i quindici esacordi di *Illibata*, mottetto nel quale, non lo si dimentichi, Josquin nasconde il proprio nome in forma d'acrostico nei capoversi del testo.

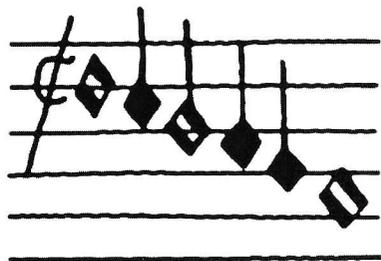


Fig. 5. Esacordo raffigurato sul cartiglio.

Restano da capire i motivi per i quali un nome appaia praticamente illeggibile su un ritratto. Non si deve dimenticare che la zona del cartiglio ha subito due ingenti interventi che non hanno mancato di lasciare il loro pesante segno sulla leggibilità generale del dipinto e del soggetto che si voleva celebrare: prima la copertura del cartiglio con uno strato di colore nero, operata forse già tra fine Cinquecento e inizio Seicento, poi

la complessa operazione di pulitura della copertura stessa, a causa della quale «alcune note musicali e scritte sono andate perse», come specificava la relazione di Giulio Bora del 1987 sopra citata.

Di sicuro molti interrogativi rimangono insoluti riguardo il ritratto: chi lo commissionò? Per quale motivo rimase incompiuto? Perché fu inventariato come «ritratto di un Duca»? Il committente potrebbe essere stato Ascanio Sforza e il ritratto potrebbe essere rimasto incompiuto in seguito alla sua nomina a cardinale con conseguente trasferimento a Roma della sua corte, ivi compreso il musicista. O forse lo stesso Josquin, che, come ricorda David Fallows<sup>23</sup> avendo già servito due re ed avendo da poco ricevuto la cospicua eredità degli zii poteva avere capacità economiche tali da potersi permettere d'essere ritratto da uno dei più prestigiosi artisti italiani del momento. Il drastico intervento di copertura del cartiglio con il colore nero potrebbe invece essere stato motivato dall'opportunità di attribuire il volto dipinto non più a un musicista ormai dimenticato, ma a un ben più 'presentabile' duca, in modo da aumentare il valore dell'opera (già all'ora il mercato seguiva le proprie leggi). Soprattutto ci si chiede cosa celi l'enigmatico cartiglio, che così quasi sfacciatamente ci si mostra, ma che così ostinatamente non si svela.

Certo, allo stato attuale delle ricerche, risulta fondata la convinzione che le lettere che compaiono sulla pergamena indichino nel soggetto ritratto da Leonardo, Josquin Desprez, il più importante dei musicisti del Rinascimento e senz'altro tra i più grandi e determinanti che la storia della musica ricordi.

Josquin e Leonardo, uno di fronte all'altro, a Milano, intorno al 1484.

WALTER TESTOLIN

<sup>23</sup> D. FALLOWS, *Josquin*, 2009 cit., p. 137.