

Due discutibili attribuzioni leonardesche

Nella mia attività critica mi sono permesso di mettere in dubbio l'autografia leonardesca di due ritratti, *La dama con l'ermellino* di Cracovia e *La Belle Ferronnière* del Louvre, cui invece al giorno d'oggi la maggior parte degli studiosi non nega affatto tale paternità, e anzi, a proposito della seconda opera, si è giunti a esibirla fin nella copertina del catalogo della grande esposizione allestita al Palazzo Reale di Milano nel 2016. I miei dubbi sul primo di questi ritratti furono manifestati, quando la tavola comparve a Roma-Firenze-Milano nel 1998-99¹, in una rubrica sull'«Espresso»², il settimanale cui allora collaboravo, che fu subito contestata da un intenditore dell'opera del Vinci quale il Marani, curatore della comparsa presso di noi di quel capolavoro. Lo studioso, ricorrendo a una lettera di protesta al direttore del settimanale, metteva in discussione, senza dubbio con qualche ragione, i miei titoli in merito, rispetto alla solida preparazione di cui si potevano vantare gli intenditori del suo stampo. Ho poi rincarato la dose del mio scetticismo in merito alla comparsa trionfale della *Belle Ferronnière* nella recente mostra milanese³, ma in questo caso ricorrendo a una noterella semi-privata, affidata un mio blog⁴. Sono grato a questa autorevole rivista che ora accoglie una più motivata e articolata espressione delle mie perplessità. Queste mi sono suggerite prima di tutto dalla qualifica accademica

di cui ho potuto fregiarmi per almeno tre decenni di docente in *Fenomenologia degli stili*, una di quelle discipline innovative introdotte, credo opportunamente, dal Corso di Laurea in Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo di Bologna – il famigerato DAMS – fatto oggetto di lodi e di vituperi. Ma al di là di questa foglia di fico accademica posso dire che i criteri di ordine stilistico sono stati sempre i fari della mia navigazione personale, dovunque si rivolgesse, e credo che così debba essere per chiunque si affatichi nel nostro campo. La luce dello stile, ovvero quel tanto di intuizione, di pronta risposta della mente e dei sensi, è una dote cui nessuno può rinunciare, anche se, beninteso, occorre che la prima scintilla sia poi opportunamente sostenuta dai dati filologici e documentari. Se affrontiamo, confortati da questa essenziale disposizione, il ridotto elenco dei ritratti leonardeschi, possiamo partire dalla come sempre preziosa testimonianza del Vasari, il quale assegna di sicuro al Maestro di Vinci appena due ritratti⁵, la *Ginevra Benci* della Galleria Nazionale di Washington e l'arcinota *Gioconda*, l'una – diciamo così – in entrata del percorso leonardesco, nel suo primo tempo fiorentino, l'altra nel ritorno sull'Arno dopo il crollo di Ludovico il Moro e della dinastia sforzesca. Ebbene, proprio esaminando questi due ritratti di autografia assolutamente indubitabile possiamo ricavare ta-

1. *Dama con l'ermellino*, olio su tavola, Cracovia, Museo Czartoryski.



luni dati fisionomici e di stile che invece risultano contraddetti dalle altre due tavole di pur proclamata, a furor di critica, autenticità del Maestro. Entrambi i volti femminili mostrano un mento sporgente, con accentuata prominenza, mentre il resto della faccia si ritrae indietro e si allarga, quasi svasato. Altro dato essenziale, la chioma, in entrambi i casi, scorre via libera, fluida, anche se a ricci nell'opera giovanile, e invece a capelli morbidamente ricadenti nel capolavoro a tutti noto. Vale a dire che in entrambi i casi Leonardo è stato del tutto fedele al precetto consegnato ai suoi insegnamenti, secondo il quale invita gli artisti a diffondere liberamente la capigliatura all'aria, in modo che questa appendice umana possa dialogare, o meglio ancora, fondersi con i dati del paesaggio, colline lontane, fronde, a loro volta adeguatamente sfrangiate e via via investite, alleggerite

da subentranti note azzurrine, in modo che possa entrare in azione il principale motore dell'intera concezione leonardesca, l'atmosfera. Forse proprio per non recare danno a questa impostazione larga e aperta, in entrambi i ritratti l'autore non ha inserito alcun elemento di coercizione, come sarebbero collane, spille, monili. Si noti che questa esigenza di spianamento della visione e di sua massima ostentazione non trova smentita in alcuna altra immagine femminile. Le varie versioni della *Madonna e di S. Anna* rispettano in pieno tali requisiti senza alcuna eccezione. E perfino il *Ritratto del musicista* dell'Ambrosiana in definitiva non costituisce un'alternativa: è vero che il severo volto del personaggio risulta in parte sovrastato da un copricapo, ma ne esce una bella e folta messe di riccioli a ricucire la solita palpitante integrazione con l'ambiente circostante.

Se ora, dopo aver tratto questo primo referto stilistico-tipologico dall'esame dei dipinti sicuri al cento per cento, passiamo a esaminare i due che qui si osa trascinare sul banco dell'incertezza attribuzionistica, cominciando dal primo, *La dama con l'ermellino* (fig. 1), troviamo, sì, una conferma quanto alla prominenza del mento, ma poi il resto del volto 'viene su' quasi in linea retta, senza alcuna tendenza all'espansione; e del resto l'insieme del volto emana un senso di angolosità spigolosa, di ossatura appuntita. Ma ben più rilevante è il fatto che il capo sia cinto da una reticella inesorabile, posta proprio per stringere, per impedire che i capelli 'scherzino all'aria', e al contrario per farli aderire alla calotta cranica, quasi vi fossero dipinti, come si usa fare talvolta a rimedio della calvizie. Si potrà obiettare che, chiamato a ritrarre una gran dama di corte, come sarebbe la Cecilia Gallerani usualmente riconosciuta in questo dipinto, il Maestro doveva pur sottostare ai capricci della moda del tempo e alle scelte personali del suo soggetto, libero di posare al meglio degli attributi modistici. Ma Leonardo, alla corte sforzesca, era un'autorità di grande prestigio, in grado quindi di far valere le esigenze insite nelle proprie preferenze stilistiche, e dunque avrebbe potuto pregare la dama disposta a posare per lui di assecondarlo il più possibile. In fondo, se non era scorretto che la Madonna e la madre S. Anna si presentassero senza velo o copricapo sui capelli, una analoga richiesta poteva bene essere avanzata anche verso persone certo altolocate, ma senza che dovessero accogliere come provocatoria e indebita una richiesta in tal senso. C'è però di peggio, ovvero questa volontà di 'chiudere', di cingere l'immagine, di delinearla, così contraria all'intera poetica del Nostro, viene ribadita dalla presenza degli elementi di accompagnamento, quel cinto in alto sulla fronte che perimetra la testa ancor più decisamente, quasi infliggendole una stiletta, e poi la collana, che la fa da protagonista, non accontentandosi di un unico giro attorno al collo, quasi a strangolarlo, ma risulta subito pronta a ricadere in verticale, così fornendo di nuovo delle linee di sbarramento, evidenziate anche dalla tinta scura con cui sono tracciate, che contrasta ancora una volta nettamente contro il pallido incarnato della pelle. Ma non è finita: una componente essenziale di questo ritratto, bellissimo, sia ben chiaro, vero e proprio capolavoro, è la mano protesa in primo piano, la quale si svolge lunga, scheletrica, e forse è proprio da lì che parte l'impressione generale di spigolosità emanante da quest'opera. Si vadano a vedere tutte le mani messe in mostra dai personaggi muliebri leonardeschi e non si troverà nulla di simile. Il Maestro di Vinci preferisce in genere dita

affusolate, morbide, pronte a entrare nel coro di una generale chiave di trionfo del soffice da cui è permeata tutta la sua creazione. Naturalmente, a rinforzare questa impressione generale di un'immagine angolosa e appuntita entra anche la bestiola, col suo teschietto anch'esso indurito, perfettamente adatto a quelle dita così prensili, tanto che senza dubbio non risulterebbe morbido al tatto. Inoltre è ben nota l'acribia leonardesca verso ogni elemento naturale, appartenga esso al regno animale o vegetale, e dunque era mai possibile che, se chiamato a inserire in un suo dipinto un elemento così insolito, Leonardo non si fosse esercitato in disegni e studi dal vero? In questo caso invece l'immagine dell'animale sembra appartenere a un universo ancora medievale, negato all'osservazione diretta del mondo esterno di cui il Nostro è stato esemplare fautore. Sempre continuando nel riscontro con i due ritratti pienamente legittimi, c'è anche da notare la totale assenza di qualsivoglia traccia di paesaggio. Qui, a rafforzare il senso dominante di chiusura, di blocco dell'immagine, questa viene stretta da un muro impenetrabile di oscurità entro cui non circola aria, ancora una volta in pieno contrasto con le tendenze più spontanee del Nostro. Si dirà che nella sua fase terminale, per esempio nel *Giovanni Battista* del Louvre, anch'egli si abbandona a una presenza crescente delle tenebre, ma pur sempre affidando loro il compito di smussare, di corrodere la fermezza dei corpi, così da trasportarli verso una dimensione aerea di immersione cosmica. Qui invece le tenebre fasciano, cingono, sbarrano, ovvero esercitano una funzione opposta a quanto riesce invece così naturale nell'universo leonardesco.

Se ora passiamo alla *Belle Ferronnière* (fig. 2), queste osservazioni antitetiche si irrobustiscono, consigliando di giungere a un'esclusione di autografia ancora più perentoria, mente nel primo caso, documenti alla mano, come dirò tra poco, si potrebbe addivenire a un compromesso. In questo caso la tipologia del volto leonardesco, quale abbiamo potuto ricavare dalle due opere certe, è del tutto negata: il mento, rotondeggiante, risulta pienamente incorporato nel volto, il quale dimostra un'abbondanza quasi da rasentare una pinguedine bovina, lontana dall'eleganza che invece si deve pur riconoscere all'altro ritratto qui accomunato nella ripulsa. Anche i tratti fisionomici confermano questa fermezza, senza concedere nulla al morbido e allo sfumato, e beninteso la chioma è accuratamente racchiusa, a fare massa compatta, a negarsi a qualsivoglia confusione con lo sfondo, il quale dal canto suo è, se possibile, ancora più fermo nell'intento di isolare la figura, di negarle ogni comunione con l'ambiente circostante. E anche

2. *Belle Ferronnière*, olio su tavola, Parigi, Musée du Louvre.



gli elementi accessori si conformano al connotato generale di pesantezza: il cinto frontale è ulteriormente ribadito dal gioiello che reca al suo centro, quasi a fornire un bersaglio per gli sguardi, invitandoli a non disperdersi ma a procedere dritti sull'obiettivo. Anche il vezzo di perle attorno al collo si rafforza, risulta addirittura triplicato, così accrescendo la sensazione di un'implacabile stretta di mano che non molla la presa, sempre in base a un programma volto a stringere, ad afferrare la preda, a fissarla in una posa ferma, non soggetta ad alcuna ipotesi di sfuggente mobilità.

Terminata questa *pars destruens*, non posso fare a meno di procedere a un'inevitabile antitetica *pars construens*, dato che i due dipinti sono senza dubbio eccellenti, veri e propri capolavori. Ma da qui è sgorgata la pervicace attribuzione al genio

di Vinci cui, lo devo pur ammettere, la quasi totalità degli studiosi oggi si conforma, i quali però sembrano essere vittime di un sillogismo, sul tipo del seguente. I capolavori devono uscir fuori dalle mani di un maestro eccellente, i due ritratti di cui stiamo ragionando sono eccellenti, quindi li si può attribuire solo a un genio dell'arte, anche contro eventuali prove che si vogliano portare in senso contrario. E senza dubbio, a Milano, nel corso degli anni Novanta, questo genio era solo Leonardo. Ma supponiamo che la logica ferrea di un simile sillogismo possa avere una smentita, ipotizzando che talvolta anche un artista di serie B possa giungere a ottimi esiti. Salta allora fuori il povero Giovanni Antonio Boltraffio, che intanto fu sicuramente il miglior allievo del Vinci in quel di Milano, anche per l'autorevolezza con cui si

scavò un suo percorso originale, non accettando, diversamente da altri allievi, taluni aspetti che del grande messaggio leonardesco divenivano i tratti manierati e perfino svenevoli. Se andiamo a esaminare la intensa attività ritrattistica del Boltraffio, avvalendoci proprio della eccellente monografia realizzata a suo tempo dalla Fiorio⁶, che però tradisce il suo impegno e l'attenzione dedicati a questo artista, professandosi ora come una delle più convinte sostenitrici dell'autografia leonardesca della *Belle Ferronnière*, rileviamo appunto i dati seguenti. Le figure femminili del Boltraffio, dame di corte o addirittura Madonne, sono condotte in genere in modi forti, di evidente plasticità, e si dà proprio quella continuità tra il mento, le guance e ogni altro aspetto fisionomico del volto, cui invece derogano le soluzioni certe del Maestro. Altro elemento da considerare, il Boltraffio, proprio per il suo ideale di compattezza e plasticità piena, rifugge dallo sfondo paesistico, non vuole che la fermezza del dato umano venga corrosa da indebiti interventi atmosferici. Inoltre in genere egli usa cingere, avvolgere i suoi ritratti con collane o monili: questa nella sua produzione è quasi una regola sempre confermata, così come non di rado, anche se non sempre, compaiono pure reticelle o altri elementi per tenere a freno l'esuberanza della capigliatura e riportarla a misure contenute e consolidate. Ovviamente c'è qualche eccezione a una simile impostazione: osserviamo per esempio uno dei dipinti più riusciti del Boltraffio, un indubbio capolavoro quale la *Madonna col Bambino* della National Gallery di Londra, dove viene adottato l'accorgimento 'alla veneziana', alla Bellini, del drappo che si stende dietro l'immagine sacra, concedendo una possibilità di manifestazione paesistica, ma ridotta alle bande laterali, e insomma declassata. Cosa che non sarebbe mai entrata nel gusto leonardesco, che voleva invece una piena sinergia tra il dato umano e l'integrazione ambientale. Naturalmente anche in questo caso il volto della Madonna è contrappuntato, inciso, incrinato da molti elementi lineari; c'è per esempio un ricciolo che scende dalla chioma e poi un collare che si esibisce in numerose giravolte. Ma si porti lo sguardo soprattutto sulla mano sinistra della Madonna, con quelle dita che si allungano a trattenere il corpo del Bambino e che sono appunto tese, nervose, angolose nello sforzo, pronte a un trapianto ideale da quest'opera alla *Dama con l'ermellino*, mentre, come ho già detto, nulla di simile, nell'anatomia delle mani, compare nella produzione leonardesca.

Il bello è che la mostra al Palazzo Reale di Milano, così temeraria nell'inalberare fin dalla copertina un dipinto, quale la *Belle Ferronnière*, in

definitiva non sicuro al cento per cento, si infligge una specie di autogol in quanto espone proprio un *Ritratto di dama* del nostro Boltraffio (cat. XI, 9, coll. Principi Borromeo) in cui compare esattamente il medesimo corredo di monili accessori quale si trova nel dipinto così ostentato in primo piano, con una quasi identica collocazione, e anche i tratti fisionomici delle due dame si rassomigliano, solo che quelli del soggetto anonimo appaiono più volgari, decisamente meno aggraziati e maestosi, quasi si trattasse proprio di un personaggio consapevole di una sua inferiorità quanto a stato sociale, così da non osare di saltar fuori dall'anonimato cui resta condannata. Ma in altri casi lo pseudo-allievo è stato capace di ben altra nobiltà, fierezza, solidità di immagini muliebri, e dato tale suo alto stato di servizio non lo si vede capace di adattarsi a riprendere in tono minore un'impostazione del Maestro.

Dopo aver seguito la stella polare delle indicazioni stilistiche, come stiamo a livello filologico di apparati? In tale ambito, gli unici dati sicuri ci vengono, come già detto in apertura, dal Vasari, che ignora del tutto la possibilità di arricchire lo scarno catalogo leonardesco con l'attribuzione dei due ritratti qui in discussione; e dire che avrebbero pur dovuto fare rumore, lasciare traccia di sé, anche a rimpinguare la ridotta attività milanese. Ma non si può tacere che a favore dell'attribuzione a Leonardo per quanto riguarda la prima delle due opere, con relativa assegnazione a Cecilia Gallarani, stanno i versi praticamente coevi, stesi attorno al 1493 dal poeta di corte Bernardo Bellincioni. Però, ancora una volta, non è che pure costui avesse già cominciato ad applicare il sillogismo di cui sopra, ad assegnare quell'opera al numero uno della corte di Ludovico il Moro? E come mai in quei versi non si fa cenno alla presenza dell'animale, dell'ermellino, prezioso elemento iconografico-allegorico su cui un letterato del tempo avrebbe dovuto attaccarsi cogliendovi un elemento del tutto propizio e congeniale alla propria dotazione culturale? Oppure, non si potrebbe ipotizzare una committenza andata proprio al numero uno della corte sforzesca, ma poi da questi girata a un allievo di sicura maestria quale il Boltraffio, senza ostacolarlo nella possibilità di adattare l'opera alle proprie intrinseche attitudini, che abbiamo visto essere notevolmente originali? Quanto invece al ritratto successivo, qui abbiamo solo una serie di testimonianze circa la sua provenienza dalle collezioni dei re di Francia, accompagnate, per effetto del solito sillogismo, a quasi obbligatorie attribuzioni a Leonardo, ma poco convincenti e stringenti. Invece, se ci rivolgiamo alla fortuna posteriore di entrambi i dipinti, tra fine Ottocento e primo No-

vecento, c'è una serie impressionante di attribuzioni proprio al Boltraffio, o comunque di professioni di dubbio e incertezza nell'assegnazione dei dipinti al Maestro di Vinci. Si era espresso in tal senso anche il grande Berenson, ma poi indotto a ritrattare e a confluire nell'alveo maggioritario, che oggi, lo ammetto, risulta prevalente e vincente. Ma vorrei che qualcuno contestasse le osserva-

zioni qui svolte, in nome non già di una perizia e sapienza filologico-documentaria, ma della stella del nostro 'navigar pittoresco', lo stile.

Renato Barilli
Bologna

NOTE

1. Roma, Palazzo del Quirinale; Milano, Pinacoteca di Brera; Firenze, Palazzo Pitti. Ci fu pure la pubblicazione di un catalogo specifico a cura di B. Fabian e Pietro C. Marani, Milano, 1998. Al Marani si deve la monografia a tutt'oggi più completa sul nostro artista, *Leonardo. Una carriera di pittore*, Milano, 1999.

2. 3 dicembre 1998.

3. *Leonardo da Vinci. Il disegno del mondo*, a cura di P.C. Marani e M.T. Fiorio, Milano, 2015.

4. Forse ormai questi ausili telematici possono entrare

nelle bibliografie ufficiali. Il mio è www.renatobarilli.it, vi ho inserito in data 22 maggio 2015 una recensione della mostra leonardesca che abbraccia anche l'altra dedicata, sempre in Palazzo Reale, all'arte lombarda dai Visconti agli Sforza, a cura di M. Natale e S. Romano, catalogo Skira.

5. I riferimenti del Vasari a questi due ritratti si ripetono identici in entrambe le edizioni delle *Vite*. Si veda la preziosa opera che le mette a confronto, a cura di R. Bettarini, con commento secolare di P. Barocchi, Firenze, 1966.

6. M.T. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano, 2000.