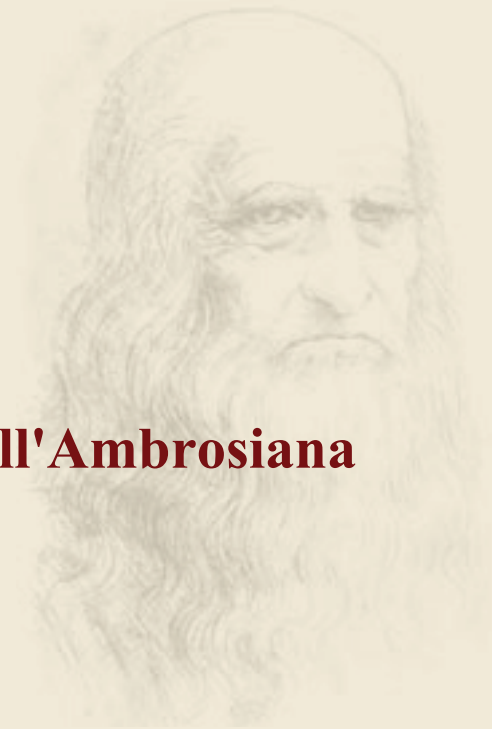


Sergio Ludovici Samek

Leonardo minore all'Ambrosiana



In: “L'Italia grafica”, Milano, 1964 pp. 11-16



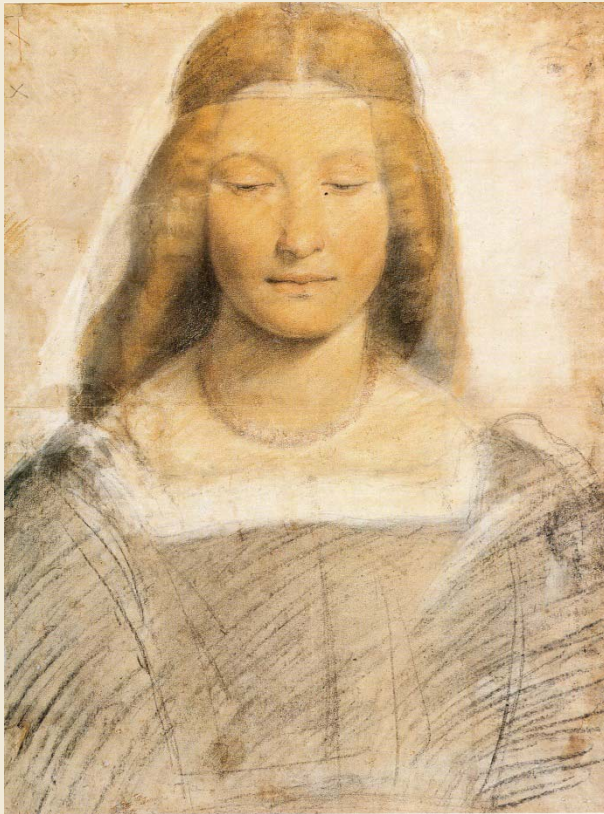
Leonardo minore all'Ambrosiana

Non sarà male, crediamo, in questi tempi di furore commemorativo michelangiolesco e galileiano ricordare, per igiene mentale, uno spirito (di cui non cade nessuna ricorrenza, se Dio vuole...) che ambedue, Michelangelo e Galileo, in qualche modo divinamente riassume nell'anelito congiunto, all'arte e alla scienza. Anche il Leonardo minore, quale riusciamo a scorgere in via mediata o diretta nelle cose rimaste alla Ambrosiana di Milano, cose più accessibili proprio in virtù della loro frammentarietà; disegni in prevalenza, e copie rielaborate dalla bottega o dalla Scuola, nonché le splendide incisioni dei «*Nodi*». Materiale tutto che giustifica la nostra attenzione di studiosi o interessati al fenomeno della scrittura e della sua figlia legittima: la stampa. Ma Leonardo, sappiamo, non si interessò direttamente della stampa, né forse praticò la incisione (alla stampa così strettamente legata); nondimeno (e come avrebbe potuto essere diversamente?) la sua opera gigantesca, arrivataci frammentaria e confusa, per l'imprevvedibilità dell'artista e la nequizia della sorte, non fu senza effetto sulla tipografia e sulla decorazione del libro. Non vogliamo indugiare per ora su questo.

È risaputo che Leonardo si esprime più compiutamente nel disegno che nell'opera pittorica definita. O, meglio, nel disegno sotto forma di schizzo, motivo, impressione, abbozzo (non, in genere, disegno scientifico), in misura assai maggiore di quanto accade per altri artisti, si rivelano più apertamente i «pensieri», e la particolare qualità del genio del Maestro; che è sì, secondo la abusata espressione, *universale*, ma ha un ben circoscritto e caratterizzato modo di pensare e di «inventare» poeticamente cioè, secondo l'etimo della parola, creativamente. Questa inventiva consente, al di là della inevitabile delusione che suole dare la copia, di gustare in qualche misura il pensiero originale che vi si riflette.

La Biblioteca Ambrosiana (e la pinacoteca)¹ anche se ben lontane dalla dovizia di materiale leonardesco posseduto dalla Biblioteca Reale di Windsor, o dalla Bibliothèque de l'Institut di Parigi o dagli Uffizi o dall'Accademia di Venezia, permette un itinerario artistico, assai illuminante e suggestivo, nonostante evidentemente il problema dell'autografia che si presenta qui come altrove con le difficoltà consuete.

¹ Sulla Biblioteca e Pinacoteca che ne è una filiazione e fu istituita in rapporto e a servizio della prima, come è accaduto più tardi per la Pinacoteca di Brera, generata dall'Istituto dell'Accademia di Belle Arti, ad opera del grande G. Bossi, vedere: G. GALBIATI, *Itinerario per il visitatore della Biblioteca Ambrosiana, della Pinacoteca e dei monumenti annessi*, Milano, 1961. Opera che sarà opportuno integrare con: C. CASTIGLIONI, *Il Card. Federico Borromeo*, Torino, 1931; il fondatore della grande istituzione milanese; come per il pensiero originario che ispira la istituzione: S. CARLO BORROMEO, *Arte Sacra – Versioni e note di C. Castiglione* (attuale prefetto dell'Ambrosiana), Milano, 1952, nonché FEDERICO BORROMEO, *Il Museo*, Milano, 1909



Ritratto di Dama – Disegno a matita

Mi riferisco specialmente alle osservazioni leonardesche sulla natura umana (volti e corpi) verso la quale egli assume un atteggiamento – almeno dopo il 1190 – assai più complesso che non quello «platonico» dell'ambiente fiorentino dal quale era uscito. Ambiente dominato, com'è, risaputo, dalla concezione dell'uomo centro dell'universo (microcosmo) quale troviamo formulata in Pico della Mirandola, poco propenso a scalfinare il prestigio, anche sul piano fisico. Dei molti disegni con teste e profili umani deformati le c.d. *caricature* che possiede l'Ambrosiana, la critica più recente limita l'autografia a solo una diecina². ventuno giudiziandone della scuola (gli autografi sono collocati in cart. F. 274 inf. 22.28). Tutti estremamente

interessanti. È con Leonardo che nasce la caricatura moderna che entrerà sempre in misura crescente nella pubblicistica, nel libro e in quelle forme di aggressione grafica che sono i giornali umoristici, i pamphlets, i libelli... palestra ad artisti sommi come Goya e Daumier, così strettamente collegata alla politica, se una caricatura ben riuscita ha potuto far cadere un ministero!

Tuttavia, come si è già avvertito, le caricature di Leonardo non sono... «caricature» (caricature in senso comico saranno inaugurate dai Caracci e comunque avranno fortuna nel Seicento). In Leonardo sono documentazioni delle deformità della natura fisica e spirituale, definite con inaudita spietatezza. Atti di accusa contro la Natura da una parte o squarci di verità fisico-spirituale nel

² KUNSTMUSEUM LUZERN. *Italianische Kunst : Ambrosiana Mailand, Meisterwerke aus oberitalienischen Kirchen, Museen und Privatsammlungen*, Lucerna, 1946. (È il catalogo della esposizione nella città svizzera dei capolavori dell'Ambrosiana). Specialmente p. 73, pp. 133, 134; p. 77, pp. 148, 149, 150. Le schede sono dovute a quell'acutissimo studioso che fu Costantino Baroni troppo immaturamente scomparso. Le riproduzioni delle caricature in: *I Manoscritti e i Disegni di L.d.V. della R. Commissione Vinciana*, specie il fasc. V, 1939. Vedere anche A.E. POHAM, *The Drawings of L.d.V.*, Londra, 1946, p. 66 e segg. Il Poham, da buon anglosassone innamorato dai canoni rinascimentali della bellezza ideale, non riesce a capire la grandezza di Leonardo nelle «caricature» e parla di intenzioni satiriche o peggio comiche che sono affatto aliene allo spirito di Leonardo. Con maggiore penetrazione il MARIETTE nel Settecento, allorché le caricature vinciane già diffuse dalle copie e imitazioni dei discepoli e nella stessa bottega di Leonardo furono rese di pubblica ragione dalle incisioni in rame di VENCESLAO HOLLAR *Variae figurae et probae artis picturae ...*, Anversa 1645, 1648 (VERGA, Bibl. Vinciana, numeri 44-45) e da noi specialmente per opera di C.G. GERLI, *Disegni incisi e pubblicati*, Milano, G. Galeazzi, 1784. Tra le più recenti interpretazioni: H.L. HEYDENREICH, *Arte e scienza in Leonardo*, Milano 1945, p. 9



Ritratto di giovinetto – Disegno a matita

soggetto preso in mira. Verità spirituale, cioè, denunce crudeli e insieme veritiere della gamma infinita delle tendenze umane viziose: o meglio dei momenti viziosi dell'individuo. Lussuria, sodomia, sporcizia morale, avarizia, perfidia, scemenza, invidia, malizia, vanagloria ecc., non già come noioso paradigma morale di vizi nelle identificazioni intellettualistiche e astratte trovate e propagate dal Medioevo, arrivate spesso (ma non sempre) al traguardo dell'arte; ma documentazioni senza alcun fine edificatorio, trascritte quasi con il gaudium della denuncia. Documentazioni che non coincidono del tutto con tipi esistenti benché ispirate sempre

da tipi reali che l'occhio implacabile di Leonardo colpiva

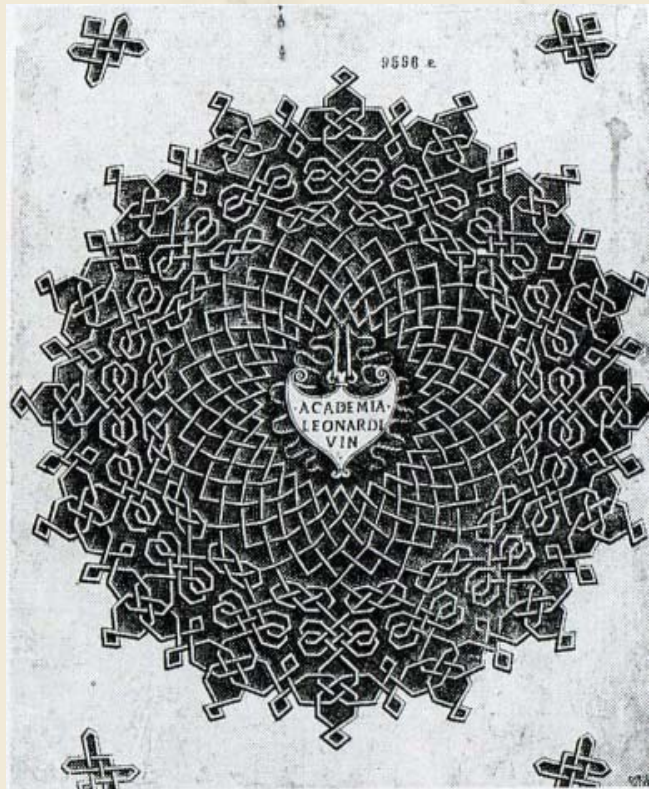
per l'eternità. (È evidente che solo una triste esperienza del mondo poteva generarle: il sottofondo psichico di Leonardo è amaro). Ed è proprio in virtù di questa forza di erosione dell'essere umano – sovrana in Leonardo – che i tipi deformati ebbero fortuna e furono subito imitati dai discepoli, e si moltiplicarono nella Scuola, e noi li ritroviamo talora depotenziati, ma sempre suggestivi. Cosa che non avviene per altri disegni, diciamo, innocenti. «L'amore è tanto più fervente quanto più la cognizione è certa» è una dichiarazione leonardesca che non dovrebbe indurre a supporre uomo dedito ad esitazioni. Si tratta anche qui di un amore a rovescio, ispirato da cognizione certissima. Non già che la crudeltà dell'esame, o la volontà, che vorrei dire, cosmica di peggioramento, di critica alla natura, non incontrasse talora in lui, nel corso di queste esercitazioni (sparse peraltro anche negli appunti di scienza, e nette notazioni più diverse suggeritegli dalla sua inesauribile curiosità non incontrasse in lui, il creatore di delicatissime evanescenti figure muliebri angelicamente sensuali e divinamente struggenti, qualche remora. Se dinanzi alla immagine fuggitiva di fanciulla vista di profilo (Ambrosiana cart. F. 274 inf. N. 17) forse autografa, l'analisi della deformazione della linea fronte-naso si placa nella grazia di un corpo giovinetto f ragrante e primaverile.

Leonardo, uomo casto, fu estremamente sensibile al fascino periglioso della donna. Al polo opposto delle deformazioni, come preparazione spesso a



Studio di cavallo – Disegno a penna
opere progettate ma mai condotte a compimento (p.e. la *Madonna del Gatto*) o

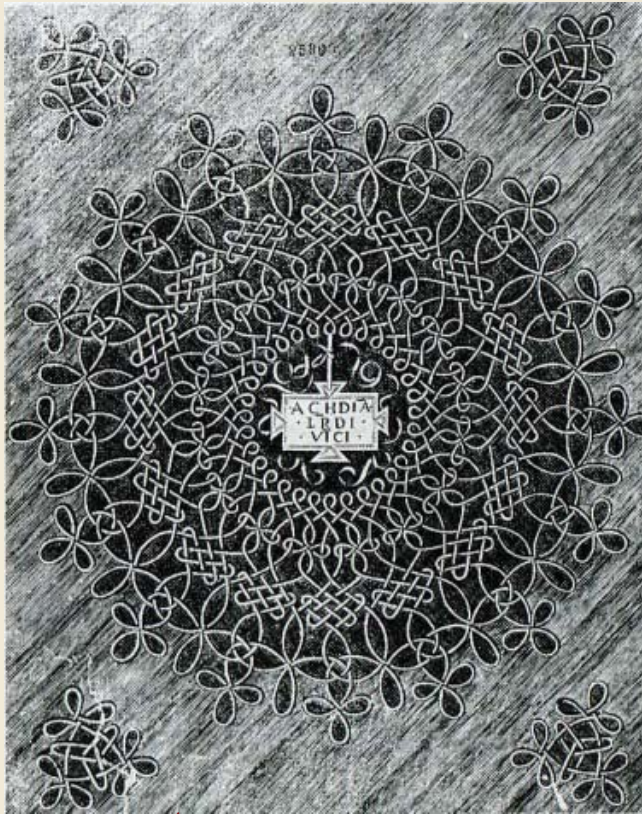
come pensieri artistici a se stanti, fulgurazioni improvvise della fantasia mai ziosa, altri disegni conservati all'Ambrosiana come la *tesla muliebre* (cart. F. 263 inf. 30); quella mutila ahimè, contrassegnata F. 271 inf. 10 – una sanguigna delicata nelle matasse morbide dei capelli; la *testa di fanciulla* a punta d'argento (F. 274 16) con le palpebre abbassate, come il Cristo della Cena, non tanto ci riconducono al tipo notissimo e celebratissimo della *Gioconda* con la quale hanno ovvia parentela, ma nella loro scarsezza grafica si risolvono in documenti della intimità dell'artista, in una sua preferenza o meglio una sua *invenzione* di bellezza muliebre.



Fu questo tipo di bellezza che riuscì a sbandire – sia pure per breve tempo – con la compiacenza di Ludovico il Moro, il principe che tanto apprezzava Leonardo – il tipo di bellezza lombarda, quello indigeno durato almeno sino al Manzoni; che proprio il Manzoni, anch'egli uomo casto e quindi umbratilmente sensibile, colse nella memoranda definizione della *bellezza molle e maestosa ad un tempo che brilla nel sangue lombardo* (Prom. Sp. cap. XXXIV, 360).

Bellezza, quella leonardesca, alitata di malinconia (come tutto quanto è opera della intelligenza solitaria). Modulo al quale, anche se recalcitranti, furono obbligate ad adeguarsi le stesse prosperose donne della corte di Ludovico (una Cecilia Gallerani p.e.) e che ritroviamo superbamente, con i crismi dell'opera definita e conclusa, nel quadro della celebratissima *dama dell'Ambrosiana*, una Signora che non sappiamo se adorare o desiderare, e che da troppo tempo come si conviene del resto a una bella donna – fa disperare gli studiosi³.

³ Identificata talora con Beatrice d'Este. Databile all'ultimo decennio del Quattrocento fu compresa nell'elenco del *Museum* di federico Borromeo (1618). Sono per l'attribuzione a Leonardo, Müller Valde, Gronau, Beltrami, Bode. Sono invece per Ambrogio de Predis, Berenson, Hildebrandt, Siren, Bodmer. Baroni non si pronuncia (cfr. *Leonardo* nelle serie Rizzoli, Milano, 1962, edizione aggiornata p. 33)



natiche virili⁴ con una esaltazione dei muscoli e della forza generativa maschile che denunciano lo scienziato osservatore del mistero della vita e della generazione – una sanguigna di cui una cattiva ripassatura a penna (sottolineante le tensioni muscolari) ha scalfito leggermente la bellezza superba⁵. Spirito di osservazione commisto a poesia che incontriamo anche in una carta del codice Resta, *un piede* disegnato a sanguigna leggera quasi diafano⁶ che va d'accordo con la autografa annotazione del grande Veggente sulla nebbia e sul fumo, sulle chiarezze dell'aria e sul colore della medesima, a distanza: osservazione fatta evidentemente in terra lombarda, e così tipicamente vicina allo spirito del Maestro.

L'autografia, l'unghia del leone, ritroviamo alla Ambrosiana nei rimasti *studi di cavalli*, frammenti scampati alla grande ecatombe di prove per lo sfortunato monumento equestre a Francesco Sforza, com'è noto. Studi di cavalli a sanguigna mobilissimi e nobilissimi, balzanti su dalle zampe posteriori (cart. F. 263 inf.) o la possente *testa di cavallo* a penna vista di fronte (ibidem n. 6) e l'altra pure a penna, con bocca beante, sorpresa in quella sorta di moto luminoso e continuo che è in fondo l'essenza dell'arte vinciana.

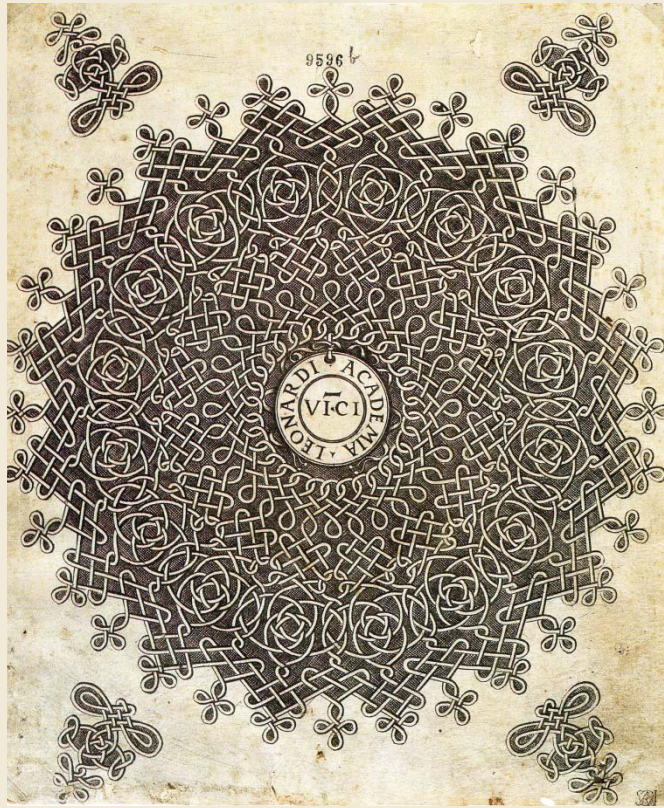
Vicinissimi alla mano del Maestro, se non autografi gli studi di gambe, ventri e

⁴ Cart. 263 F. inf. 84, cfr. Catalogo di Lucerna cit. n. 116. Cfr. G. FUMAGALLI, *Eros di Leonardo*, Milano, 1952.

⁵ Catalogo di Lucerna n. 146

⁶ Cod. Seb. RESTA c. 30r. Del codice esiste una riproduzione anastatica a cura di Fubini, 19, con lievi veline esplicative.

Grande è la parte dei disegni sui cui accampano diritti i discepoli: alcuni dotatissimi e simpatici, come Ambrogio de' Predis che ospitò Leonardo a Milano, in una sua casetta a Porta Vercellina (attuale Corso Vercelli e che, com'è noto, aveva per maggior fratello il muto Cristoforo de Predis il miniatore che lavorò alla corte ferrarese, e restò intocco dalla influenza di Leonardo. Ad Ambrogio, si riconduce la bellissima tavola del *Musicista*, forse Franchino Gaffurio, il musicista del Duomo di Milano, autore di volumi giustamente celebrati nella prima produzione lombarda a figure⁷ e forse anche



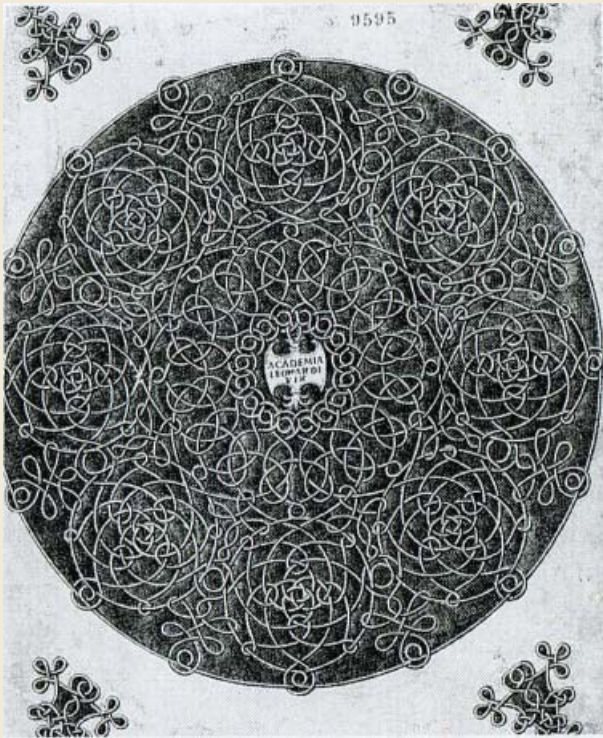
ispiratore di quella iconografia libraria; diventato qui, ammessa la giustezza della identificazione, personaggio inabituale dal volto febbrile nelle scarne fattezze morse dall'ombra.

Tra i disegni (non intendiamo parlare dei quadri) appartenenti alla schiera dei discepoli, G.A. Boltraffio è quello che si impone per una personalità più marcata, più cordiale, più autonoma. È suo il bellissimo *ritratto della c.d. Isabella d'Aragona*, altra altera signora, ma affatto enigmatica che ripete, come fu riconosciuto dal Suida (*Leonardo und sein Kreis*, Monaco 1929, p. 190) i tratti della *Santa Barbara* di Berlino. Alla dama fa degno riscontro il *giovinetto* (disegno a carboncino, ripassato a colori, con tecnica affatto analoga al precedente) il cui volto puro è incorniciato dai capelli bipartiti in due matasse compatte, emergente su da un busto di imponente architettura.

Anonimo è invece il vibrante *ritratto di Massimiliano Sforza bambino* (cart. F. 263 inf. n. 86), disegnato a penna, su carta cinerognola preparato per essere trasportato su matrice da incidere: così vicino ad una miniatura della trivulziana *Grammatica* di Elio Donato⁸ e al bambino del «Maestro della Pala Sforzesca» a Brera.

⁷ P. KRISTELLER, *Die Lombardische Graphik der Renaissance*, Berlino, 1913, pp. 29, 114, 115 – S. SAMEK LUDOVICI, *L'illustrazione del libro e l'incisione in Lombardia nel '400 e '500*, Modena 1960, pp. 48-49

⁸ C. SANTORO, *I codici miniati della Biblioteca Trivulziana*, Milano 1958, p. 40, n. 42



Due teste d'angelo,
veramente un angelo e una
angelessa (cart. 263 F. inf. 58-59)⁹
più che a Francesco Melzi, come
sembra incline a considerarli C.
Baroni, mi sembrano riportabili
nell'alveo dell'impetuoso
Gaudenzio Ferrari. Così verso il
Luini un *puttino* vaghissimo,
elemento decorativo di un disegno
di camino (cart. 263 F. inf. 88);
tant'è l'occhio del riguardante e il
suo cuore trasaliscono vedendo
una delle innumerevoli copie della
Madonna del gatto, del bambino
che accarezza o stringe il gatto ...
ma presto si disinganna, perché
nei disegni d'arte (non nelle
caricature) le elaborazioni dei
discepoli, più sono vicine al
Maestro più fanno avvertire il

senso dell'inappagamento: destino di tutti i nascimenti «culturali», attinenti per via riflessa da figli desiderosi ma non adeguati alla possanza di così superbo Sire dell'arte. Imitazioni dove in fondo non scintilla la immagine quale fu vista «in un attimo benedetto dello del Maestro e fermata per l'eterno e che nessuna mente razionatrice, nemmeno la sua poteva esemplare in formule di sapere partecipabile» (Baroni).

Né passando dal disegno alla incisione, i problemi come suole avvenire si semplificano. All'Ambrosiana è conservata quasi intera la serie dei *Nodi vinciani*¹⁰, i rami celebri dei quali si ignora tuttora il significato, Sono, com'è noto, intrecci dove un'unica corda coi suoi sviluppi e girari descrive le più complesse vicende geometriche, tipiche del genio di Leonardo. Che non vi possa essere dubbio sulla derivazione da disegni autografi del maestro lo si desume dal fatto che nel Cod. Atlantico (posseduto dall'Ambrosiana) e altrove se ne ritrovano gli archetipi (Cod. Atlantico fac-simile 1891 tavv. 874, 261 Ra: 876, 261 Rb Oxford. Christ Church College [I disegni citati, fasc. V, tav. 181]. Torino, Bibl. Reale 15572). Piuttosto non è accettabile la originalità della leggenda: ACADEMIA VINCI¹¹ e non autentica la spiegazione che ne fu data come di «accademia» in senso di accolta di studiosi organizzata all'ombra del Maestro. Interpretazione, alla quale, bisogna pur dirlo, dava credito lo stesso Luca Pacioli, là dove parla del «laudabile e scientifico duello da molti di ogni grado celeberrimi

⁹ Catalogo di Lucerna n. 138

¹⁰ HIND, *Early italian Engraving etc.*, Londra 1948, vol. V, p. 91

¹¹ In variate versioni grafiche

sapientissimi...»¹² tenuto nelle spaziose sale del Castello Sforzesco, alla presenza del Sire etrusco.

I sei tipi di Nodi o Accademie sono assai simili ma non identici. Si potrebbe, se fosse lecito, dirli generati da diversi stati d'animo. Ma forse trattasi di una nostra illusione che, comechessia, ci piace comunicare al lettore per nostro divertimento.

Nel Nodo n. 1 (seguiamo la classificazione datane dallo Hind) ci accade di vedere una ispirazione architettonica svolta in senso decisamente plastico. Nel n. 2 una interpretazione dello stesso motivo ma più chiara, più leggera per l'aumento della zona neutra del fondo: una specie di omaggio fatto alla struttura dei fiori o più genericamente alla simmetria degli esseri viventi. Nel Nodo 3, forse il più perfetto, ci sembra di avvertire il simbolo del moto senza fine delle onde, sia quelle liquide che quelle sonore. Nel n. 4 le orbite ruotanti dei pianeti, o i caroselli e le fontane di luce di dantesca memoria. Nei 5 e 6 – dalla trama sottile come filigrana d'argento – gli scoppi pirotecnici di fuochi che s'immillano...: in tutti la traduzione astratta e musicale di un pensiero che insegue la realtà innumerabile delle cose, e l'eterno fluire eracliteo. Con animo né triste né gaio, ma forse più triste che gaio, come fu il fondo dell'animo dell'artista.

Ora sia che i Nodi o Accademie fossero nella loro prima origine un omaggio allo stemma del protettore – il sole raggiante – o anche un ritorno ai «labirinti» in cui si compiacque la fantasia medioevale, a motivi arabi o iranici; oppure un semplice gioco, un riposo, un rompicapo, una pazzia del più grande intelletto che mai sia apparso sotto la luna: a noi parlano come simboli raffinati di una sublime e quasi disumana metafisica. Il simbolo più astratto, ma non meno eloquente del genio di Leonardo.

Sergio Samek Ludovici

¹² L. PACIOLI, *De divina proportione*, Venezia 1509, c. 4r