

Bpm

Guido Lopez

La 'Vergine delle rocce', una e due (se non tre)

Lo scorso maggio, all'Archivio di Stato di Milano sono venuti alla luce nuovi fondamentali documenti. Ma su questo capolavoro di Leonardo, indiscutibilmente 'milanese', non c'è ancora quasi nulla di certo.

Il professor Grazioso Sironi, sino a non molto tempo fa nei ruoli delle patrie lettere in una scuola media di Milano, e oggi appassionato ricercatore di documenti presso gli Archivi (ma già anni prima ci aveva preso pratica e gusto, per una ricerca sulla storia della sua città, Oleggio) sfoglia atti notarili del secondo Quattrocento, anche per una decina di ore al giorno. L'obbiettivo è trovare qualcuna delle molte, moltissime notizie che mancano sulla permanenza e sull'attività di Leonardo e del Bramante nella città degli Sforza: tanto per cominciare, si ignorano le date precise del loro arrivo.

Grazioso Sironi ha fruttuosamente captato il segnale lanciatogli da un altro frequentatore del palazzo di via Senato (« Io faccio ricerche sulle origini della stampa a Milano: una notazione su Leonardo era più utile al prof. Sironi, e gliel'ho passata » dice, con molta semplicità, Arnaldo Gandà) e gli ha arriso la fortuna, come è giusto che sia per chi lavora con metodo, costanza e buon fiuto. Così, martedì 13 maggio 1980 i giornali di mezzo mondo sono usciti con un bel titolo che conteneva le parole « Vergine delle rocce » (o il corrispondente nelle varie lingue), ed entro il giugno successivo i direttori della Natio-

nal Gallery di Londra e del Louvre parigino, più un autorevolissimo gruppo di esperti leonardeschi sono stati convocati dall'Associazione 'Amici di Brera' per fare il punto sulla situazione. Fondamentale l'importanza delle carte ritrovate da Sironi, è stato concordemente riconosciuto (il direttore del Louvre al dunque non c'era, ma ha mandato a dire); però, circa le conclusioni da trarne, le strade divergono oggi come ieri.

Cose che accadono. Ma, visto che si tratta di un capolavoro indiscutibilmente 'milanese' (una vecchia ipotesi che la prima versione fosse arrivata con Leonardo da Firenze non ha più un solo sostenitore) cioè dipinto a Milano per committenti milanesi, e rimasto a Milano (nella versione oggi alla National Gallery) sino al 1785; e visto che Milano ha brillantemente ripreso il tema Leonardo nell'imminenza del mezzo millennio della sua venuta (primavera o estate del 1482), ci è parso giusto informare i lettori di questa rivista sullo stato delle cose e delle supposizioni, non senza rammentare a chi ci legge un nostro piccolo merito: quello di aver presentato l'Archivio statale di Milano per quello che è — una grande, efficientissima istituzione — e aver illustrato con simpatia le an-

che, le fatiche, le gioie e i premi (moralì) che toccano ai ricercatori — tutto questo sin nel numero di dicembre del 1979.

UNA CHIESA DIVENUTA CASERMA

Dunque. « C'era una volta... »

C'era una volta a Milano, parallela alla contrada di Santa Valeria, non lontano dunque dalla basilica di S. Ambrogio e annesso convento, una chiesa chiamata S. Francesco Grande (grande davvero: superata solo dal Duomo) che adesso non c'è più, edificata in linee gotico-lombarde nel Duecento, tutta rifatta in stile Controriforma dopo il 1576. Dubitiamo che ne esistano raffigurazioni; certo, non ci è mai capitato di incontrarne fra le pur numerose incisioni e stampe del Sei e Settecento che ora qua ora là si pubblicano. In quelle post-napoleoniche, impossibile, perché col 1798 chiesa e convento — già mal ridotti — furono secolarizzati, la chiesa adibita a magazzino e il monastero ad ospedale militare. Ci passò anche un orfanotrofo, prima che dell'insieme divenissero unici usufruttuari i 'veliti' di Napoleone (1805). Col 1813 ogni traccia del-

Bpm

l'antico era scomparsa, e sorgeva, completa, l'attuale, massiccia 'Caserma Garibaldi' (1).

Presso la primitiva gran chiesa francescana trovò ospitalità, nel 1475, la Confraternita della Concezione: associazione pia di laici, cui aderivano alcune fra le più illustri famiglie della città, come i Terzaghi, i Corio, i Pozzobonelli, i Casati. La 'Scola' — per dirla con un termine largamente usato a quel tempo, e in Venezia reso celeberrimo dai grandi cicli pittorici del Carpaccio, Tintoretto, Tiziano, ecc. — aveva preso corpo a due anni dal formale riconoscimento del culto della Immacolata; e gli 'scolari' ottennero di farsi erigere, oltre ad uno o più ambienti per riunioni, un'edicola

che chiamarono, appunto, Cappella della Concezione. Per essa (finita di costruire nel maggio del 1479) subito ordinarono un ciclo di affreschi a Francesco Zavattari e Giorgio della Chiesa — spariti con la cappella, la chiesa e tutto.

Nel novembre del 1482, secondo uno dei documenti rintracciati adesso, Millenovecentottanta, dal prof. Sironi, la Confraternita riceveva in dono una collana d'oro con perle, destinata a « una figura da farsi nella Cappella della Concezione ». È scritto 'figura', e non è escluso si trattasse di un quadro, ma più probabilmente si intendeva un rilievo, una statua a tutto tondo, e sulle ali della congettura Sironi butta là il nome di Agostino de Fondutis (o Fònd-

duli), nome assai di moda nella Lombardia di quel tempo come modellatore in cotto, che sarà fra i testimoni firmatari del contratto essenziale per la nostra storia.

L'ANCONA DELLA CAPPELLA: UN GRAN LAVORO A OTTO MANI

Nel frattempo (maggio 1480-agosto 1482) sempre su commissione della Confraternita, l'intagliatore Giacomo del Majno aveva lavorato alla preparazione di una grande ancona in legno, con bassorilievi e spazi per inserirvi tavole 'piane' (ossia riquadri per pitture): un'ancona che fu pa-

La versione « Louvre ».



La versione « National Gallery ».



Bpm

gata ben 710 lire imperiali (*) corrispondenti a 180 ducati o quasi. Vero che l'ancona era elaboratissima e comprendeva l'intaglio di una quantità di figure e figurine sulla cimasa e lungo la predella, fra cui la Madonna col Bambino, il Padreterno, diversi angeli, e persino edifici, oltre a cornicioni, capitelli, rabeschi, vegetali (anche « montagne con sassi » in rilievo, scolpiti nel legno: un particolare forse decisivo per ciò che Leonardo avrebbe poi immaginato come scenario del dipinto ad olio). Vero che l'artista ci metteva in proprio anche il materiale; resta comunque che 710 lire corrispondevano a 650/660 grammi d'oro, e che un povero cristo di scalpellino per il Duomo doveva lavorare da 3 a 4 giorni per portarsene a casa una sola, di quelle 710 lire.

Questa ancona, di cui si sono perse le tracce dopo che venne privata dei dipinti, ma che ospitò per un paio di secoli la tavola leonardesca con la 'Nostra Donna' (mai chiamata 'La Vergine delle Rocce' sino a tempi moderni) e due grandi angeli di Ambrogio de Predis, è minuziosamente descritta, ahimè in modo piuttosto confuso, in un contratto del 25 marzo 1483 che riguarda la fattura dei dipinti, contratto di cui si ha conoscenza da settant'anni a questa parte grazie alle ricerche di Gerolamo Viscaro, e che continua ad essere, sino ad oggi, anche il primo documento in cui Leonardo è espressamente nominato a Milano. Se ne ricavano tutta una serie di notizie importanti. Primo: il contratto coinvolge in solido sia « magister Leonardus de Vinciis florentinus » sia « Evangelista et Johannes Ambrosius fratres de Predis » di Porta Ticinese, parrocchia S. Vincenzo in Prato entro le Mura. Dunque, Leonardo è citato per primo ed è il solo, qui e in séguito, ad essere menzionato come 'magister'. La mancanza d'indicazione di un domicilio specifico per Leonardo ci rende quasi certi che egli a quel tempo abitasse in casa dei fratelli Preda (De Predis è la forma latina). Ci sono buone ragioni — anzi, buonissime, secondo il prof. Sironi — per supporre che Leonardo fosse approdato a Milano avendo come appoggio questa famiglia di lombardi piuttosto che

per raccomandazione di Lorenzo il Magnifico, come tramandato dal Vasari; e non è forse una semplice coincidenza che nel paese dei Preda, Sedriano (sette chilometri da Magenta), vi siano tuttoggi parecchi De Vinzi (e una cascina De Vinzi in rovina), così come era nativo del vicino borgo di Vittona il notaio che rogava gli atti della Confraternita della Concezione. Si aggiunga che i Preda erano già introdotti alla Corte Sforzesca, e avremo riconosciuto nei De Predis un buon tràmite fra Leonardo e Ludovico il Moro.

Ma torniamo al contratto con gli 'scolari' dell'Immacolata. Che cosa prevedeva? principalmente che i tre interessati dorassero (e, come consuetudine, si specificava anche la qualità dell'oro fino da usare — in prezzo d'acquisto — imponendo altresì l'impiego dell'ultramarino, principe degli azzurri, per il manto della Madonna e del Padreterno) e che dipingessero a vari colori tutta la parte lignea figurata dell'ancona, restaurando via via « l'intagli che non stanno bene ». Nello spazio centrale doveva essere raffigurata in piano la « Nostra Donna » (che loro scrivevano con una enne sola: Dona) cioè la Madonna; e si specificava: a olio, con colori fini, « con lo suo fiollo », ovvero col Bambino, gli angeli e due profeti. Ancora, che altri due 'quadri' — noi diremmo: riquadri — laterali dell'ancona portassero le figurazioni di quattro angeli per parte: « uno quadro che cantino et l'altro che sònono ».

Superfluo anticipare che Leonardo avrebbe superbamente ignorato le istruzioni del contratto, abolendo concertini di angeli e coro di profeti, e trasferendo il tema della grotta (sino allora iconograficamente legato all'idea di eremitaggio, e in particolare a S. Gerolamo) al mistero dell'Immacolata e del Divino Fanciullo (?). Anche gli otto angioletti previsti nell'accordo per i riquadri laterali sarebbero diventati due soli grandi angeli, uno per parte: ai nostri giorni sono in mostra nella sala dei Maestri lombardi alla National Gallery di Londra col cartellino che li designa come opera di Ambrogio de Predis. Il documento del 1483 non specifica chi dovesse eseguire una parte piuttosto che l'altra del lavoro, ma già anteriormente alla scoperta di quel

contratto, e cioè nel 1893, si era ritrovata una successiva supplica a Ludovico il Moro (*), dove si indicava la Nostra Donna come « facta a olio per lo dicto fiorentino » (per, cioè dal).

E veniamo al compenso: nel documento notarile del 1483, attentissimo ai particolari economici al pari di quelli descrittivi (ma è normale, a quel tempo, che un'opera d'arte sia assolutamente equiparata a una qualsiasi altra lavorazione, e perciò 'pe-sata' a metraggio, numero di figure, qualità di colori, ecc., piuttosto che con criteri estetici o per tempo impiegato) si specifica che la consegna del lavoro finito debba avvenire nel giro di 7 mesi, quanti ne corrono dalla firma del contratto alla Festa dell'Immacolata; che maestro Leonardo e i fratelli De Predis dovranno lavorare alla doratura entro le mura del monastero di S. Francesco (fidarsi è bene...) e soltanto dopo saranno autorizzati a portarsi l'ancona a casa propria o dove diavolo vogliono. Quanto alla retribuzione — che include il costo dei vari materiali — la si stabilisce in 800 lire imperiali « di buona moneta milanese corrente » (la lira era un'unità di conto, non una moneta circolante) più un supplemento la cui entità sarebbe stata decisa, ad opera finita, da una commissione composta da due 'scolari' della Confraternita nominati dalle parti, più il frate guardiano del monastero, Agostino de Ferrari.

Questa parte del contratto, inequivocabile, lascia parecchio stupiti: ricordiamo che Del Majno per l'intaglio della cornice (legno compreso) aveva avuto 710 lire; e per tutto quel carico di lavoro a pennello, inclusa la garanzia che la Scuola pretendeva del buono stato di salute dell'ancona per almeno 10 anni, i tre potevano contare di sicuro soltanto in un 12% in più. Ingenuo, d'altro canto, pensare che l'eventuale conguaglio ad opera finita potesse avere grossa consistenza: un supplemento è un supplemento, e neppure una commissione meno interessata al risparmio di quella prevista lo avrebbe potuto elevare al grado di 'seconda mercede'. E allora? allora non pare azzardato ragionare che Leonardo avesse in quel momento un desiderio così vivo di farsi conoscere in Milano fra i per-

Bpm

sonaggi che contano — quelli della Corte e attorno alla Corte, le committanze ecclesiastiche, le Grandi Famiglie — da mettere in secondo piano il guadagno immediato. Su questa strada e con questa volontà, chiude persino gli occhi per non vedere, la mente per non pensare al catafalco dorato e colorato che farà da ingombrante contorno al suo dipinto: l'importante è essere presenti al tempo giusto, nel momento giusto.

A 100 DUCATI C'È CHI LA COMPRESEREBBE

E qui tiriamo fuori il successivo documento (nella cronologia delle scoperte è il primo, pubblicato nel 1893), quello a cui già abbiamo accennato, che non porta né data né destinatario, ma che vari indizi suggeriscono di collocare negli anni 1491-93. Quanto alla seconda incognita, la logica ci dice che nessuno al di sotto di Ludovico — Ludovico il Moro, il padrone 'de facto' del ducato milanese, ai cui servizi ormai solidamente Leonardo lavora — potrebbe interferire con possibilità di successo nella vertenza contro la potente Confraternita. La petizione a Ludovico, a firma di Ambrogio e Leonardo, si apre con un'esposizione succinta degli antefatti, e prosegue menzionando partitamente la « Nostra Donna », i « dui quadri cum dui angeli grandi dipinti similiter a olio », e l'ancona « misa tutta de oro fino ». L'insieme di questi tre lavori, dicono i querelanti, ha un valore di 300 ducati (in moneta di conto, 1230 imperiali). I tre commissari — aggiungono — per la tavola centrale di Leonardo hanno stimato un valore di « solum ducati XXV »; ovvero poco più di cento lire, mentre — continuano — essa ne vale il quadruplo, « come appare per una lista di detti supplicanti », tanto è vero che per questa cifra di 100 ducati hanno trovato più di una persona disposta ad acquistare l'opera. Dunque, delle due l'una: o quelli della Confraternita accettano un arbitro di persone competenti « in talibus », ossia in materia (e « dicti scolari non sono in talibus esperti: cecus non judicat de colore », un cieco non può dare giudizi sui colori); oppure sia deliberato che essi 'sco-

lari' « lassano a li dicti exponenti dicta Nostra Dona facta a olio per lo dicto fiorentino » (con per si intende sempre dal): gliela lascino a disposizione, visto che le 800 lire versate secondo contratto sono già tutte svanite in spese varie, come per lista allegata (che non ci è pervenuta).

Qualche commento a posteriori. Primo: se non si conoscesse il séguito della vertenza (quando si dirà a chiare lettere che l'opera non è ancora finita) da questo documento si dovrebbe dedurre che il tutto è stato consegnato, non certo nella data prevista di otto o dieci anni prima, ma da qualche tempo, il tempo di radunare la commissione, di averne il verdetto, di tentare una composizione amichevole, di fallire l'accordo e di ricorrere a questa petizione in alto loco. Va sottolineato qui che il termine « lassano », normalmente interpretato nel senso di « rilasciare » (da parte dei committenti a Leonardo) può anche venire letto come « lasciare in bottega di Leonardo »; ma su questa ambiguità, rilevata dal prof. Sironi, torneremo più avanti. Secondo commento: il fuoco dell'attenzione si è adesso spostato dall'ancona tutta intera alla tavola di Leonardo, che evidentemente ha colpito la fantasia della gente e acquisito pregio sull'insieme, sicché c'è chi la acquisterebbe da sola per metà del compenso-base del 1483 per l'intero (mica male, anche se i 100 ducati per la 'Vergine' restano sempre ben al di sotto dei 180 pagati per la cornice: in peso d'oro, sono 350 grammi). Terzo commento: la richiesta dei pittori, insostenibile dal punto di vista giuridico perché il contratto aveva legato i pittori al giudizio insindacabile dei commissari, non ci sembra essere di ulteriori 300 ducati come abbiamo visto scritto finora nei moderni commenti alla vicenda. Trecento ducati, ovvero 1230 lire — essi dicono — è il valore globale dell'opera; noi ne abbiamo consumate già le 800 previste, fateci disporre liberamente della tavola centrale che noi possiamo rivendere a cento ducati (410 lire), e chiuso.

ASSENTE LEONARDO, SALTA FUORI IL 'NON FINITO'

E questo, infatti, è ciò che si ripeterà, in latino cancelleresco, ancora una decina

d'anni più tardi, con un'analogia petizione a re Luigi XII di Francia, e che il re di Francia ordinerà venga attuato con un suo rescritto del 9 marzo 1503 (*): ovvero che « predicti scolares alterum de duobus faciunt, vel tabulam de qua supra restituant, vel pretium ab emptoribus oblatum solvant », cioè che i predetti 'scolari' della Confraternita si attengano a una delle due cose: o restituiscano la tavola (stavolta, dunque, sicuramente l'hanno in mano loro, se le parole non sono del tutto vane) oppure versino il prezzo offerto dai compratori; e questo perché, al di là d'ogni vertenza, l'opera « tantum valet quantum pendit possit »: tanto vale quanto è il prezzo a cui può essere venduta.

Nel frattempo, a Milano erano successe cose: molte e gravi. Luigi d'Orléans, divenuto re di Francia (Luigi XII) per la morte del cugino Carlo di Valois (Carlo VIII), ha mandato contro Ludovico, per impadronirsi del ducato milanese, Gian Giacomo Trivulzio. Milanese, e già al servizio di Ludovico Sforza, Gian Giacomo sa bene dove meglio combattere e chi più facilmente corrompere. A sua volta Ludovico, vittima di una sua propria dissenata politica estera, è rimasto perciò senza quasi alleati, prima (settembre 1499) si rifugia presso Massimiliano imperatore, a Innsbruck, poi (aprile 1500) ridiscende in Italia è messo nel sacco dalle truppe mercenarie e finisce prigioniero del Trivulzio a Novara. Si spenge l'astro sforzesco. Fra le due date Leonardo ha pensato bene di prendere il largo, non senza trasferire 600 ducati in un conto fiorentino: 600 ducati sono un po' meno di un terzo della 'pensione' che — se il Bandello dice giusto nell'introduzione alla Novella LVIII — il Moro ha ultimamente assegnato a Leonardo, senza contare « i doni ed i presenti che tutto il di liberamente il duca gli faceva », fra i quali un pezzo di terra con vigna nelle vicinanze delle Grazie, che rivendicherà per sé quando agli Sforza subentrano i Francesi. Al re di Francia, Luigi XII, fanno gran gola i tesori d'arte, i libri, le miniature e quanto altro accumulato dai Visconti e dagli Sforza nel Castello di Pavia: dichiarati bottino di guerra, vengono spediti a Blois, finiranno

Bpm

nella Biblioteca e nei musei parigini. Potrebbe, porterebbe con sé anche la 'Cena' di Leonardo (lo racconta il Vasari), ma è attaccata al muro del refettorio. È da pensare che la petizione di Ambrogio de Predis gli faccia nascere in questo momento un certo qual pensiero sulla singolarissima 'Nostra Donna' della cappella in S. Francesco Grande. Da parte loro, gli 'scolari' della Confraternita, irremovibili, respingono l'ingiunzione del Re, basando il rifiuto sull'assenza da Milano di Leonardo, oltre che per altre « deduzioni e eccezioni come sta negli atti del Podestà » (non specificate e sino ad oggi non venute alla luce). Mandano il notaio nell'abitata abitazione di Leonardo, la « curia arenghi Mediolani », ossia la Corte Vecchia, dimora dei duchi sino a Francesco Sforza, di fianco al Duomo, dove i successori di Francesco ospitarono personaggi di rilievo. L'atto di opposizione viene poi presentato « ad scalas palatii Broletti Novi », ovvero inoltrato ufficialmente in Municipio (che sta in piazza Mercanti) perché ciascuno si regoli.

Nuovo stallo nella ormai annosa questione sino agli inizi del 1506, quando si ripresenta un arbitrato (ma gli arbitri sono sempre gli stessi: il frate Agostino De Ferrari e due della Confraternita) i cui termini, nella stesura verbalizzata il 27 aprile, gettano nello scampiglio le nostre conoscenze dei fatti. In definitiva, e a chiare lettere, qui in effetti si afferma che il lavoro non è finito neppure a 22 anni, quasi 23, dai termini primitivi della consegna, e si ricorda come la Confraternita avesse per contratto la facoltà di dare il lavoro ad altri, in caso di partenza di Leonardo da Milano, con un puro rimborso in proporzione alla parte fatta. All'inizio del documento si parla di ancona non finita (« quod dicta ancona non fuerit finita in predicto tempore, nec etiam de presenti sit finita »), più avanti di « predictam tabulam seu anconam » (e *seu* può intendersi come 'ossia', ma anche come 'inoltre'), e in terzo luogo di ancona « et etiam » — ed anche — tavola su cui — si specifica — è dipinta la gloriosa Vergine Maria col Figlio e S. Giovanni Battista. Comunque, e in definitiva, sentiti anche diversi esperti in materia (pe-



Fra le moltissime derivazioni dalla « Vergine delle rocce » leonardesca oggi sparse per il mondo ne abbiamo scelte sei « milanesi »: metà della versione « National Gallery », La n. 2, assegnata a Marco d'Oggiono, è esposta alla Pinacoteca Civica del Castello e la n. 6 da più lontana dall'originale, assegnata a Bernardino de' Conti, fa parte della Pinacoteca di Brera. Della n. 5, già appartenuta alle Chiese Racoline, la guerra ha fatto sparire l'originale; distrutto o sottratto? La n. 4, molto piccola, è conservata nella chiesa parrocchiale di Affari, ma è collocata dentro un altare massiccio che la opprime. Le n. 1 e 3 appartengono a collezioni private.



rò non specificati) la perizia conclude che Leonardo e i De Predis (traduciamo alla lettera) « sono obbligati a finire o a far finire, bene e diligentemente, detta tavola *seu* ancona » (e sotto questa formula generica sembrerebbe dunque che ai committenti poco interessi chi metterà fine all'opera, purché qualcuno lo faccia, e con diligenza), salvo precisare immediatamente dopo, con specifica indicazione: « et hoc in termine duorum annorum prx. futurorum per manum dicti magistri Leonardi », nel giro di due anni per mano di maestro Leonardo, sempre che egli torni a Milano nel detto termine « et non aliter », e non altrimenti. Se così sarà, la Confraternita pagherà un supplemento di duecento lire imperiali, o sotto forma di beni immobili della Confraternita siti in territorio di Casorate, oppure in contanti, cento lire l'anno.

A questo punto sorge spontanea la domanda: ma come mai la circostanza sostanziale del 'non finito' salta fuori soltanto adesso? e che cosa si intende per 'non finito'? e ancora: se la tavola di Leonardo (o anche l'intera ancona) risulta non finita, è lecito dedurre, o no, che gli 'scolari' si siano astenuti finora dall'esporsi in pubblico nella Cappella della Concezione? Il prof. Sironi è molto attratto da questa ipotesi, alla luce dei documenti da lui trovati; ma la cosa resta ben dubbia.

COME NACQUE, DALLA PRIMA, LA SECONDA VERSIONE

Sia come sia, Leonardo effettivamente riceve, a fine maggio, dalla Signoria di Firenze cui è legato per contratto (è tenuto ad affrescare in Palazzo Vecchio 'La battaglia di Anghiari') un permesso di tre mesi per rientrare a Milano. Il Cardinale d'Amboise, governatore della città in nome del re di Francia, e poi Luigi XII in persona ottengono tutta una serie di proroghe al permesso, e Leonardo è a Milano sino al settembre del 1507. In questo giro di mesi (è una delle scoperte nuovissime di Sironi) sorge una lite fra Leonardo — ora domiciliato a porta Orientale, parrocchia S. Ba-

Bpm

bila — e Ambrogio de Predis: i fogli ci parlano di procuratori legali e di un frate domenicano designato a sistemare la vertenza, senza purtroppo indicarne il contenuto, ma è probabile che la controversia riguardi il lavoro e il pagamento per la tribolattissima ancona. Certo è che a fine agosto del 1507 la prima rata del conguaglio risulta riscossa. La rata successiva, che chiude definitivamente la partita economica, verrà incassata nell'ottobre del 1508, a venticinque anni e sei mesi dalla firma del primo contratto di commissione. E questo lo si sapeva già da un pezzo, avendone pubblicato i documenti (1915) il Beltrami. Ciò che *non* si sapeva, ed è stato provato ora con i nuovi ritrovamenti del prof. Grazioso Sironi nelle carte notarili dell'Archivio di Stato milanese, è che in definitiva Leonardo e Ambrogio chiusero la partita con la Confraternita venendo con essa ad un patto, logico e intelligente: facoltà di replicare l'ammirabilissima tavola, e di vendere in proprio uno degli esemplari.

Questo risulta da altri due atti, entrambi datati 18 agosto di quel 1508. Il documento numero uno è una procura di Leonardo (in arrivo a Milano col successivo settembre; e ci si fermerà, con qualche su e giù, altri cinque anni) perché egli liberi gli 'scolari' della Concezione da ogni ulteriore obbligo a proposito dell'immagine della Beata Vergine Maria con Figliolo, S. Giovanni e l'Angelo, a condizione che essi permettano di trasportare detta immagine in una stanza del convento di S. Francesco Grande, o in una cappella appartata della chiesa, e di lasciarcela « saltem », di quando in quando, per quattro mesi, « ad finem et effectum ut ipse dominus Leonardus, una cum suis, possit retrahere seu transumere dictam imaginem », al fine ed effetto che lo stesso Leonardo, insieme con i suoi, possa ritrarre ossia trasferire detta immagine. Dunque, viene qui provato definitivamente che a questa data è da ascriversi una seconda versione 'leonardesca' della 'Vergine delle Rocce', tratta non da un modello pre-esistente o comunque rimasto nello studio dei pittori (come era stato ventilato fra le tante ipotesi) ma proprio dall'originale, che a que-



sta data è evidentemente e assolutamente esposto entro l'ancona nella Cappella della Concezione.

Il secondo documento, stesso notaio, e stessa data, è concepito ad uso e consumo di Leonardo e di Ambrogio, e certifica come i due si siano accordati nei seguenti termini: Ambrogio è tenuto « suis sumptibus et laboribus, retrahere et seu transumere, prout ei ordinabit predictus dominus Leonardus »; a proprie spese e lavoro, a ritrarre ossia trasferire così come gli ordinerà il predetto messer Leonardo, l'immagine della Vergine col Figlio, l'Angelo e S. Giovanni. Il prezzo che risulti possi-

bile acquisire da detta immagine ritratta — continua l'accordo — verrà diviso « equaliter », in parti eguali, tra messer Leonardo da un lato e messer Ambrogio dall'altro, in buona fede e senza frode.

Fondamentale anche questo patto fra i due pittori, legati alla vicenda nel bene e nel male da un quarto di secolo, e passati — come si è detto — l'anno prima attraverso legali e arbitraggio per un dissidio quasi certamente di carattere economico. Fondamentale e di chiara lettura, ma passibile di varie deduzioni. Letto per come è scritto, senza alcun dubbio esso ci preannuncia una versione della 'Vergine delle Rocce' dipinta da Ambrogio de Predis (cui toccano in toto le spese per i colori, la tavola e quanto altro) secondo le direttive che Leonardo — in arrivo a Milano — darà.

Quest'ultimo, che qui parrebbe in veste di suggeritore-supervisore più che di coautore, si becca però la metà di un intròito la cui entità ancora non si conosce: verrà esposta « bona fide et sine fraude ». Diremo che Leonardo si fa... la parte del leone? propendiamo per il no. Egli, dopo tutto, è il creatore del modello, e la sua 'firma' a questo punto vale già, in sé e per sé, a far salire il prezzo della replica.

Saputo tutto questo, e data per corretta questa interpretazione dell'accordo (ma l'intervento di Leonardo al dunque potrebbe essere stato maggiore, anche decisamente maggiore, di quanto ipotizzato qui) nulla di questi documenti ci permette, in sé e per sé, di individuare quale delle due 'Vergini delle rocce' (Parigi o Londra) sia il risultato di questo accordo, e quale il modello originario dell'ancona. Anzi, secondo il prof. Sironi l'accordo privato riguarderebbe un terzo esemplare, che Ambrogio de Predis avrebbe eseguito mentre Leonardo lavorava alla 'sua' replica per il re di Francia — terzo esemplare da individuarsi fra le molte repliche che ci sono in giro, o forse sparito.

Limitiamoci alle due tavole di Parigi e Londra, e vediamo di esporre le ipotesi correnti e — perché no? — un parere nostro.

Bpm

COME LA VERSIONE DI LONDRA LASCIÒ MILANO PER 1582 LIRE

Cominciamo dalla versione attualmente a Parigi: è elencata fra i tesori del re in una lista del 1625, ma questo non ci dice ancora nulla sul suo arrivo, e si deve quindi andar per congetture. L'ipotesi più logica ci suggerisce di tornare indietro sino a Luigi XII. Ricordiamo le sue pressioni su Firenze per riavere e trattenere Leonardo in città, e ragioniamo sull'accordo finalmente intervenuto con gli 'scolari' della Concezione. Se Luigi ha fatto sapere alla Confraternita di volere il quadro a Parigi, quale migliore soluzione per contentarlo senza perdere l'opera? Leonardo e De Predis ne fanno una replica per lui, e chi paga — contentando finalmente i due mai soddisfatti — è il re. (Da Luigi XII, in effetti, Leonardo riceverà quasi 400 scudi in nove mesi fra il 1508 e il 1509, come risulta da una nota nel Codice Atlantico).



Pio di S. Caterina alla Ruota — il Regio Amministratore dell'Ospedale riceve da alto loco la seguente raccomandazione: « Vendete liberamente il quadro a Mr. Hamilton o a chiunque, per il prezzo migliore che potrà riuscire alla vostra solita destrezza, giacché vi interviene la superiore adesione di Sua Altezza Reale da me interpellata iersera, da cui riportai il necessario assenso; ed ecco che ci liberiamo da un mobile che andava in perenzione [in scadimento] ogni giorno, approfittando di una somma in pro della nostra Casa ». Così fu che Mr. Hamilton poté portarsi in Inghilterra la tavola leonardesca per 1582 lire, sia pure del tempo (la lira milanese corrispondeva a 0,24 grammi d'oro). Un

secolo dopo, nel 1880, la stessa tavola, passata per varie mani, veniva acquistata dalla National Gallery « per 250.000 franchi », secondo la notizia riportata dal Malaguzzi Valeri (1).

Nell'opinione del prof. Sironi questo esemplare londinese (che, stranamente, ha qualche particolare non finito) sarebbe la versione originaria autografa, il che può filare coi documenti notarili ma non quadra con le analisi storico-critiche degli studiosi di arte, per i quali — a grande maggioranza — la tavola del Louvre è inequivocabilmente anteriore a quella di Londra: là un'opera decisamente 'umanistica', qua il Cinquecento che si affaccia coi suoi propri temi e modi. Lo stesso direttore della National Gallery, Sir Cecil Gould, che avrebbe tutto da guadagnare a dar per autografa leonardesca la 'sua' versione, oggi con la scoperta del documento dell'*equaliter* si è dichiarato più che mai propenso ad assegnare la versione londinese a un prevalente lavoro del De Predis.

E allora? La nostra opinione è questa: se le cose stanno come Sir Cecil propende a credere, i conti tornano lo stesso con re Luigi e gli 'scolari' senza dover ipotizzare sostituzioni furtive. Ecco come. Re Luigi visita Milano e la Cappella della Concezione, o comunque la Confraternita; vede la tavola leonardesca esposta (o nelle mani degli 'scolari') esprime il desiderio-comando di averla con sé in Francia. Leonardo e De Predis si accordano con la Confraternita e fra di loro come si è visto, e ne scaturisce la replica. Quanto essa sia di mano di Ambrogio e quanto di Leonardo ha importanza secondaria, visto che in ogni caso Leonardo avalla anche la replica. A lavoro finito, gli 'scolari' e i frati di S. Francesco si innamorano della seconda versione: « Mandate pure la numero uno al re di Francia — dicono — che noi ci teniamo questa nuova ».

È una pura ipotesi; però ci sono buone ragioni per ritenere che la seconda versione potesse piacere più della prima: non per niente erano trascorsi oltre vent'anni fra l'impianto della prima e il suo *remake* cinquecentesco. Prendiamo una bella pagina della Storia dell'arte italiana di Argan a

Bpm

proposito della versione Louvre: « La Vergine delle Rocce è indubbiamente un quadro 'a chiave', carico di significati ermetici: non simbolici, tuttavia, perché il simbolo manifesta (sia pure in modo traslato) mentre Leonardo vuole che i significati rimangano oscuri, adombrati; e visibili siano soltanto le forme: come i fenomeni naturali, che si vedono e di certo hanno cause e significati che possono essere indagati e scoperti, ma non sono dati a priori. La 'caverna' era un motivo che affascinava Leonardo, dal punto di vista scientifico e geologico, ma soprattutto come interiora della terra, natura sotterranea o subnatura... Forse i lontani ghiacciai alludono al remoto passato del mondo, a una sterminata preistoria che finisce con la nascita del Cristo, quando natura e storia si schiudono e illuminano, e il mistero imperscrutabile del reale diventa un segreto che l'indagine non può svelare. Le pareti e le volte della spelunca crollano, e dalle fenditure irrompe la luce: l'era della vita sotterranea è finita, comincia l'era dell'esperienza. Le quattro figure non sono sulla soglia: su di loro è già la volta del cielo. Ma perché l'incontro di Cristo e del Battista bambino? perché c'è un angelo che indica col dito il Battista? Forse è lo stesso angelo che aveva portato l'annuncio a Maria; ma la sua missione mistica è finita, Cristo è nato, ora toccherà all'uomo dare l'annuncio agli uomini. Quella del Battista non è una rivelazione né una profezia, ma un'intuizione. L'intuizione ispirata che precede e stimola l'esperienza, l'ipotesi che sarà verificata. Questa potrebbe essere una spiegazione del quadro, e collimerebbe con le premesse neoplatoniche, non ortodosse, della cultura dell'artista ».

Su questa strada interpretativa possiamo incontrare, ancora più in là, l'ipotesi di chi attribuisce a Leonardo — per vari segni — una vera e propria affiliazione ai misteri iniziatici. I due elementi essenziali di questa tavola — le rocce e i gesti della mano — riconducono all'iniziazione. Nel silenzio assoluto in cui si svolgevano molte fasi del rito, e in certi spettacoli-azione offerti agli iniziati (per i quali si usava addirittura l'espressione di « oggetti mostrati ») possiamo immaginare benissimo quegli indici

testi che così di frequente ricompaiono nell'opera leonardesca, da questa tavola alla 'Cena', al 'Bacco', al 'Sant'Anna', al 'S. Giovanni' (2).

C'è di più: ed è l'ipotesi di un'affiliazione di Leonardo a quella tendenza esoterica che, basandosi sulle discrepanze fra i racconti di Marco e Luca, si è indotta a postulare la nascita non di uno ma di due Gesù da due diverse Marie, uno regale e uno sacerdotale (3): donde la presenza nel quadro di due Bambini, di due creature materno-angeliche, e di tutto un afflato arcano e allusivo.

Ma non occorre davvero giungere a questi estremi per riconoscere nella versione del Louvre una carica di mistero che in quella londinese si è allentata, quasi che nella seconda versione ci sia stata una precisa volontà di popolarizzare il tema, di sciogliere, letteralmente, i ghiacci che stanno nel remoto orizzonte, di far letteralmente fiorire i virgulti in primo piano. Quell'angolo col dito puntato e lo sguardo che trasvola dietro alle spalle di chi legge il quadro, verso un infinito che sta in basso dietro di noi (versione Louvre), questa creatura assolutamente ermetica, ecco che nella versione cinquecentesca si fa più teneramente quieta. Tutto l'insieme ha perduto qualcosa dell'enigma? tanto meglio, a parere degli 'scolari' della Confraternita in data 1508: proprio per questo essa ha aggiunto qualcosa di più tenero e comunicativo. Ma sì, ma sì: la seconda versione è più 'cattolica' della prima, più appetibile della prima, sopporta persino l'aggiunta (contemporanea o più tarda? non sappiamo) di quelle leziose aureole che Perugino e Raffaello hanno reso tanto di moda.

Siamo così arrivati al termine del nostro 'giallo': il lettore ha tutti gli elementi noti e significativi per fare le proprie scelte, valide sino a che un altro colpo di fortuna non arrivi a premiare le fatiche e l'ingegno di chi fruga con tenacia fra le antiche carte. L'Archivio di Stato di Milano ne ha da riempire le giornate di generazioni di studiosi.

E le carte del re di Francia? anche dagli archivi parigini potrebbe saltar fuori qualche nuova rivelazione.

Note

(1) Sulle vicende della chiesa di S. Francesco Grande, fondamentali gli studi di Aristide Calderini pubblicati nei « Rendiconti del R. Istituto Lombardo - Classe di Lettere », vol. LXXIII, 1939/40, pag. 27 e segg.

(2) I documenti relativi alla Confraternita e alla commissione dell'ancona vennero reperiti da Gerolamo Biscaro, e pubblicati in « Archivio Storico Lombardo », vol. XIII, 1910, pag. 125 e segg., insieme con il fondamentale contratto del 25 aprile 1483 con Leonardo e i De Predis.

(3) La collocazione della Madonna col Bambino in un contesto di rocce appare negli stessi anni, probabilmente un po' prima, in un bel quadro del Mantegna, detto 'La Madonna delle cave', oggi agli Uffizi. Anche l'accostamento del Bambin Gesù con S. Giovanni non è una novità assoluta, anzi fa parte di una tradizione, se pur recente. Con tutto ciò, la 'Vergine delle rocce' leonardesca è qualcosa d'altro, e dovette apparire stupefacente sin dalla sua prima comparsa.

(4) Autore di questo primo ritrovamento, fortunato e furtivo (il testo della supplica stava nella sezione 'Famiglie', sotto la casata 'Pietra') fu Emilio Motta. Per chi ama risalire alle origini, e alle prime congetture sull'argomento, l'indicazione bibliografica è: « Archivio Storico Lombardo », vol. X, 1893, pag. 972 e segg. Un esauriente quadro di riferimento su quanto si sapeva in tema di 'Vergine delle rocce' alla vigilia delle scoperte del prof. Sironi è contenuto nel volume « The Earlier Italian Schools » dei cataloghi ufficiali della National Gallery di Londra.

(5) Questo documento fu rintracciato da Luca Beltrami e — come usava a quel tempo — pubblicato per la prima volta (1918) in un fascio fuori commercio per festeggiare un matrimonio di famiglie amiche (Negri-Pirelli), insieme col documento successivo, che lo completa. La fonte originale è sempre l'archivio notarile di Milano, oggi presso l'Archivio di Stato. Alle ricerche e al fiuto di Luca Beltrami si deve anche il ritrovamento dell'atto 27 aprile 1506, dove compare la questione del 'non finito'.

(6) Francesco Malaguzzi Valeri, « La Corte di Ludovico il Moro », vol. II, « Bramante e Leonardo da Vinci », Milano, 1915, pagg. 394/95.

(7) In proposito è stato scritto tutto un libro: Raphael Kherumian, « Léonard de Vinci et les Mystères » di cui abbiamo avuto notizia attraverso una recensione in « Idee gnostiche », 1954.

(8) Questa credenza mistica, che dicono abbastanza diffusa ancora ai tempi leonardeschi, è stata rilanciata settant'anni fa (1909-11) con grande convinzione e slancio dal teosofo Rudolf Steiner, il fondatore della antroposofia. Una sua devota seguace d'oggi, Hella Krause-Zimmer, si è dedicata a cercarne le tracce in quadri, « statue, affreschi, miniature, e la 'Vergine delle rocce' occupa una parte di gran rilievo nel suo libro (traduz. francese): « Le problème des deux Enfants Jesus et sa trace dans l'art », Parigi, 1977.