

"Prove indiziarie" : la "Dama con l'ermellino" di Leonardo : un capolavoro dimenticato della collezione Farnese?

Autor(en): **Fritz, Michael P.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Georges-Bloch-Jahrbuch des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich**

Band (Jahr): **6 (1999)**

PDF erstellt am: **03.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-720028>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



»Prove indiziarie«

La »Dama con l'ermellino« di Leonardo: un capolavoro dimenticato della collezione Farnese?

Fig. 1: Leonardo da Vinci, «Dama con l'ermellino» (Ritratto allegorico di Cecilia Gallerani), olio su tavola di noce, cm 54,8 x 40,3, 1489/1490 oppure 1491(?), Cracovia, Muzeum Czartoryskich, n. inv. 134.

Desidero esprimere la mia riconoscenza a tutti coloro che in vario modo mi hanno facilitato l'accesso ai documenti necessari per questa ricerca: a Cracovia Janusz A. Ostrowski e Janusz Walek, a Einsiedeln Cecilia e Pascal Griener-Hurley, a Ginevra Małgorzata Bolle-Stryk e Ursula Mumenthaler, a Losanna Monique Roulier e Silvio Corsini, a Milano Roberto de Cardona e Ivanoe Riboli, a Parma Marzio Dall'Acqua e collaboratori, a Rochefort-sur-Mer Gaby Scaon, a Roma Regine Schallert e a San Giovanni in Croce Adele Cantoni. Inoltre ringrazio Daniela Mondini, Claire Nydegger, Wolfgang Kersten e Gustav Kummer per i loro suggerimenti nella fase finale della preparazione del testo e del corredo illustrativo. Rivolgo infine un ringraziamento particolarmente sentito a Floriana Vismara per la traduzione dal tedesco. Quanto alla mia parte del lavoro mi piace dedicarla a Pamela Fritz-Poynton, mia madre.

1 Per i risultati più recenti di queste ricognizioni vedi AA.VV., *Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. La Collezione Farnese*, 3 voll., a cura di Nicola Spinosa, Napoli 1994–1996; AA.VV., *I Farnese. Arte e Collezionismo. Studi*, a cura di Fornari Schianchi, Lucia, Milano 1995.

2 Bertini, Giuseppe, *La galleria del duca di Parma. Storia di una collezione*, Bologna 1987.

3 Jestaz, Bertrand, *Le palais Farnèse*, vol. III/3, *L'inventaire du palais Farnèse et des propriétés Farnèse à Rome en 1644*, curato in collaborazione con Michel Hochmann e Philippe Sénéchal, Ecole française de Rome, Roma 1994.

A lungo la storia delle raccolte farnesiane, un tempo immensamente ricche, è stata trascurata dagli studiosi. Venne riconsiderata alla fine degli anni Settanta, quando si cominciò a indagare in modo sistematico anche il mecenatismo e il collezionismo dei Farnese; oggi, perciò, abbiamo una visione relativamente completa del patrimonio artistico appartenente a quella famiglia principesca, almeno per quanto riguarda il Seicento e i primi del Settecento.¹ A Giuseppe Bertini spetta il merito di avere riunito in un solo volume tutti gli inventari delle collezioni farnesiane a lui noti, in parte dati alle stampe già nell'Ottocento da Giuseppe Campori e Antonio Filangieri di Candida, agevolandone straordinariamente la consultazione.² Alcuni anni or sono, a questa raccolta di fonti si sono aggiunti altri due repertori di notevole interesse, pubblicati da Bertrand Jestaz.³ Risalenti alla guerra di Castro (1641–1644), essi ci offrono un quadro d'insieme assai preciso dei beni mobili conservati dopo il 1626 (anno di morte del cardinale Odoardo Farnese) nel palazzo di famiglia romano. Considerando l'esemplare edizione di questi cospicui materiali d'archivio, sorprende che a molti degli oggetti d'arte elencati non si sia prestata finora la dovuta attenzione. Ciò vale ad esempio per un dipinto che nel XVII secolo – e forse ancora agli inizi del XVIII – per diversi decenni era custodito nel palazzo Farnese a Roma e dalla cui descrizione si possono trarre evidenti analogie iconografiche e formali con un'opera del tutto singolare della pittura rinascimentale italiana. Si tratta della «Dama con l'ermellino» di Leonardo (fig. 1), le cui vicende sono in parte rimaste circondate dal buio più fitto sino a oggi.

Il contributo che segue, inteso a fornire prove indiziarie storiografiche, si propone di esaminare più da vicino la possibilità, già ventilata da Michel Hochmann nel 1994 ma fino a ora sfuggita alla schiera dei leonardisti, di una temporanea presenza del ritratto di Leonardo nelle collezioni farnesiane.⁴ L'auspicio è che da queste sollecitazioni possano prendere avvio altre ricerche per il recupero della storia del dipinto.

Fig. 2. Miniature attivo alla corte sforzesca alla fine del Quattrocento. «Ritratto di Ludovico Maria Sforza, detto il Moro», mm 272 x 176, in: Aelius Donatus, *Ars minor – Dysticha Catonis – Institutiones gramaticae*, 1496 circa, Milano, Biblioteca Trivulziana, Cod. 2167, c. 54r.

pp. 9–10. L'altro inventario, databile al 1641, che probabilmente fu compilato al momento dalla confisca delle proprietà Farnese a Roma da parte della camera apostolica e che coincide largamente con quello del 1644, venne scoperto da Roberto Zapperi nell'Archivio Segreto Vaticano sotto la collocazione arm. LXI, reg. 14.

4 Michel Hochmann in: Jestaz 1994 (cf. nota 3), p. 169, nota al n. 4291. Hochmann formula quest'ipotesi anche nel suo contributo *La collezione di dipinti di palazzo Farnese di Roma secondo l'inventario del 1644*, in: Fornari Schianchi 1995 (cf. nota 1), pp. 115–117, senza tuttavia domandarsi come il dipinto potesse essere giunto a Roma.

5 AA.VV., *Leonardo. La dama con l'ermellino*, catalogo della mostra a cura di Fabjan, Barbara/Marani, Pietro C., Milano 1998.

6 Shell, Janice/Sironi, Grazioso, *Cecilia Gallerani: Leonardo's Lady with an Ermine*, in: *Artibus et Historiae*, 25, 1992, pp. 47–66; Shell, Janice, *Cecilia Gallerani: una biografia*, in: Fabjan/Marani 1998 (cf. nota 5), pp. 51–65 e Bucci, Carlo Alberto, ad vocem *Cecilia Gallerani*, in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, 1960 sgg., vol. 51, pp. 551–553. Già Zygułski aveva suggerito, sulla base degli influssi spagnoli nell'abito indossato da Cecilia, una datazione intorno al 1490, quando con l'arrivo della sposa di Gian Galeazzo Sforza, Isabella d'Aragona, alla corte milanese si affermò la moda spagnola. (Zygułski, Zdzisław jr., *Ze studiów nad Damą z gronostajem. Styl ubioru i wzely Leonarda*, in: *Biuletyn Historii Sztuki*, 31, 1969, I, pp. 3–40 [con riassunto in inglese pp. 37–40]). L'importanza dello stile dell'abbigliamento per l'assegnazione della data al dipinto era già stata sottolineata da Schiapparelli, Altilli, *Leonardo ritrattista*, Milano 1921, pp. 123–129 e pp. 142–144; a questo proposito vedi anche Binaghi Olivari, Maria Teresa, *La moda a Milano al tempo di Ludovico il Moro*, in: *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, atti del convegno internazionale 28 febbraio – 4 marzo 1983, Milano 1983, vol. II, pp. 640–644.

7 Ciò almeno è quanto avvalorano i versi del famoso sonetto di Bernardo Bellincioni dedicato al ritratto di Cecilia Gallerani, in cui il poeta esorta la natura ad essere grata sia all'artefice sia al committente del dipinto: «[...] Ringratiar dunque Ludovico or puoi | Et l'ingegno e la man di Leonardo, | Che a' posteri di lei vogliono far parte.» Citano il sonetto per esteso, fra altri, Shell/Sironi 1992 (cf. nota 6), pp. 48–49 e p. 64, nota 12; nonché Marani, Pietro C., *La Dama con l'ermellino e il ritratto milanese tra Quattro e Cinquecento*, in: Fabjan/Marani 1998 (cf. nota 5), p. 37.

8 Kemp non esclude la possibilità che il Moro nel 1491 avesse commissionato il dipinto come dono nuziale per la sua ex amante (Kemp, Martin, in: *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*, a cura di Jay A. Levenson, National Gallery of Art, Washington D.C., New Haven/Londra 1992,



Fatti noti e meno noti

Il viaggio espositivo di circa tre mesi compiuto dall'incantevole «Dama con l'ermellino» di Leonardo a Roma, Firenze e verso la nativa Milano nell'inverno 1998/1999 è stato un vero trionfo. In occasione di questo straordinario *grand tour* è uscito anche un catalogo monografico, che in una serie di contributi ottimamente documentati illustra lo stato attuale delle nostre conoscenze sul dipinto.⁵

Michael P. Fritz



Fig. 3: Leonardo da Vinci, «Cartone per un ritratto di Isabella d'Este», carboncino, con aggiunte in matita rossa e pastello giallo, bucherellato per lo spolvero, cm 63 x 46, 1500, Parigi, Louvre, Département des arts graphiques.

pp. 271–272). Forse che in tal caso l'ermellino andrebbe interpretato come un riferimento velato dell'artista a Cesare Visconti Sforza, nato nel maggio di quell'anno dalla relazione tra l'allora diciottenne Cecilia Gallerani e Ludovico, «l'italico Morel, bianco ermellino», come il reggente di Milano era cantato da Bernardo Bellincioni, amico poeta di Leonardo alla corte degli Sforza, nel sonetto CXXVIII? Il ritratto di Cecilia rappresenterebbe così effettivamente l'allegoria della purezza associata a quella dell'amore materno, ipotesi già formulata da Moczulska (cf. nota 43), p. 83, la quale per la propria interpretazione parte però dal presupposto che Cecilia fosse stata ritratta durante la gravidanza.

9 Pubblicato per la prima volta da Luzio, Alessandro, *Nuovi documenti su Leonardo da Vinci*, in: Archivio storico dell'arte, I, 1888, pp. 45–181. Per un approfondimento della corrispondenza epistolare tra Isabella d'Este-Gonzaga e Cecilia Gallerani-Bergamino vedi in particolare Kemp, Martin, *Leonardo verso il 1500*, in: Leonardo & Venezia, a cura di Giovanna Nepi Scire e Pietro C. Marani, Milano 1992, p. 45–48, oppure Vecce, Carlo, *Leonardo*, Roma 1998, pp. 177–178. Bull ritiene probabile che la marchesa di Mantova conoscesse allora solo indirettamente l'effigie della dama di corte milanese, attraverso il sonetto di Bernardo Bellincioni. Ciò spiegherebbe perché nella sua lettera non fece alcuna menzione dell'ermellino, Bull, David, *Analisi scientifiche*, in: Fabjan/Marani 1998 (cf. nota 5), p. 85.

10 Per il cartone preparatorio e la ricca corrispondenza di Isabella d'Este connessa a questa committenza vedi per esempio Luzio, Alessandro, *I Ritratti d'Isabella d'Este*, in: Emporium, 9, 1900, pp. 344–359 e pp. 427–442; Brown, Clifford M., *Lorenzo Costa*, Columbia University Ph.D. 1966, pp. 246–258; Romano, Giovanni, *Verso la*

Grazie alle recenti risultanze d'archivio pubblicate nel 1992 da Janice Shell e Grazioso Sironi in merito alla biografia giovanile di Cecilia Gallerani, identificabile nel soggetto del ritratto, può considerarsi largamente risolta la questione della datazione dell'opera. Secondo tali fonti essa risale al 1489/1491 e non agli anni 1483/1485, coincidenti con l'inizio del primo soggiorno milanese dell'artista, come invece fino a poco tempo fa si era ritenuto sulla base di documenti corrotti e di interpolazioni critico-stilistiche.⁶ Inoltre, non vi è ragione di dubitare che fosse Ludovico Maria Sforza, reggente e futuro duca di Milano (fig. 2), a commissionare al proprio artista di corte questo ritratto della sua giovane amante.⁷ Non sappiamo peraltro se fin dal principio il dipinto fosse pensato quale dono d'amore per la favorita del principe. È ipotizzabile che il Moro lo avesse regalato all'amata solo al termine della loro lunga relazione amorosa, troncata per volere della moglie Beatrice d'Este.⁸ Ad ogni modo, alcuni anni più tardi il quadro si trovava in possesso della donna ritratta, come comprova la corrispondenza epistolare, immancabilmente citata negli studi vinciani, tra Isabella d'Este e Cecilia Gallerani nei mesi di aprile e maggio del 1498.

Il carteggio ha inizio con una richiesta indirizzata dalla marchesa di Mantova, fine cultrice d'arte, all'ex rivale di sua sorella Beatrice: «Essendo hogi accaduto vedere certi belli retracti de man de Zoanne Bellino siamo venute in ragionamento de le opere de Leonardo cum desiderio de vederle al parangone di queste havemo, et ricordandone che 'l v'ha retracta voi dal naturale vi pregamo che per il presente cavallaro, quale mandiamo a posta per questo, ne vogliati mandare esso vostro retracto, perchè ultra che 'l ne satisfarà al parangone vederemo anche volentieri il vostro volto et subito facta la comparatione vi lo rimetteremo [...]».⁹ La richiesta di Isabella d'Este attesta inoltre che già in quel periodo Leonardo aveva consolidato la propria fama di eccellente ritrattista oltre i confini del suo diretto campo d'azione. In passato, probabilmente non a torto si è ipotizzato che sia stata in particolare l'effigie espressiva della coetanea Cecilia a convincere l'esigente marchesa ad affidare a Leonardo, non appena possibile, l'esecuzione del proprio ritratto: un progetto di cui è testimonianza un frammento di cartone preparatorio conservato al Louvre (fig. 3).¹⁰

Le lettere che nel 1498 si scambiarono Isabella d'Este e la dama di corte milanese ci forniscono le ultime notizie concrete circa le vicende iniziali del ritratto. I vuoti d'informazione dei secoli seguenti, tuttavia, non hanno mai indotto i ricercatori a congetturare che Cecilia Gallerani, andata sposa nel 1492 al conte Bergamino su intervento del suo generoso protettore Ludovico il Moro, potesse essersi separata dal proprio ritratto quando era ancora in vita.¹¹ Poiché la questione non è irrilevante ai fini di una ricostruzione delle successive vicissitudini del dipinto, in questa sede giova ricordare alcuni avvenimenti e fatti di rilievo per l'evoluzione della situazione storico-politica nel ducato milanese degli anni 1499–1525.

Nel suo studio su Luigi XII di Francia e Ludovico Maria Sforza, fondato su cronache coeve, Léon Pélissier già alla fine del secolo scorso ha dimostrato come dopo la conquista della Lombardia da parte dei francesi, nella tarda estate del 1499, la resistenza di stampo ghibellino che l'aristocrazia di corte milanese aveva opposto al partito guelfo, simpatizzante degli invasori francesi, fosse frantumata a distanza di poche ore dalla fuga del duca da Milano.¹² Insieme con il Moro presero la via dell'esilio a Innsbruck i suoi due figli Massimiliano e Francesco, nonché alcuni membri della sua ristretta cerchia familiare.¹³

»Prove indiziarie«

maniera moderna: da Mantegna a Raffaello, in: Storia dell'arte italiana, parte II, a cura di Federico Zeri, vol. II/1, Torino 1981, pp. 40-47; come pure recentemente Marani, Pietro C., *La Dama con l'ermellino e il ritratto milanese tra Quattro e Cinquecento*, in: Fabjan/Marani 1998 (cf. nota 5), pp. 40-41.

11 In questo senso vedi Rzepińska, Maria, *La Dama dell'Ermellino*, in: Leonardo. La pittura, Firenze 1985, p. 67; Walek, Janusz, *Female Portraits by Leonardo da Vinci*, Cracovia 1994, p. 43; Marani, Pietro C., *Scheda storico-artistica*, in: Fabjan/Marani 1998 (cf. nota 5), p. 78.

12 Pélissier, Léon-G., *Louis XII et Ludovic Sforza (8 avril 1498 – 23 juillet 1500)*, 2 voll., Parigi 1896, vol. II, pp. 287-321.

13 Sanuto, Marino jr., *Commentarius de bello Gallico sive de rebus in Italia gestis a Carolo VIII et Ludovico XII Galliae regibus ab anno 1494-1500. Italice scriptus*. «[...] Partiti che furono, il Duca Lodovico con due suoi figliuoli, con nove Muli carichi del suo tesoro tra oro e argenti, e con una carretta carica, con 500. fanti a ore diciotto de' 31. di Agosto si parti dal Castello di Milano, dicendo: *Nos Patriam figimus & dulcia linquimus arva* [...]»; citato da Muratorius, Ludovicus Antonius, *Rerum Italicarum Scriptores*, t. XXIV, Milano 1783, p. 100. Al seguito del Moro si trovava anche il conte Lodovico Bergamino, consorte di Cecilia, che però fece ritorno a Milano già il 20 settembre; a questo proposito vedi anche nota 20.

14 Pélissier 1896, (cf. nota 12), p. 290.

15 Pélissier 1896, (cf. nota 12), p. 293. Lo scritto di Giovanni Gonzaga reca la data 6 ottobre 1499.

16 Brown evince da una lettera del 18 maggio 1498 di Cecilia Gallerani a Isabella d'Este che la marchesa di Mantova già allora avesse offerto alla dama milanese di ospitarla presso di sé nel caso di un conflitto aperto tra Ludovico il Moro e la Francia: «Non bisognava che la Signoria Vostra usasse con me termine de ringraziare, perché ogni mie cosa, con me insieme, sono alli piaceri de quella. Così La prego ad volerne disporre con sichurtà che me troverà ben ch'io stia in Milano, non mancho vera serva sua che se io stesso in quella sua propria citate. Ringratto infinite volte la Signoria Vostra de le humane profferte a me fatte et anchora ch'io me senta indigna tuttavolta la vera humanitate de quella mi sforzaria achadendo richiedere como ad una singulare patrona como tengo la Signoria Vostra [...]». (Brown, Clifford M., *Little known and unpublished documents concerning Andrea Mantegna, Bernardino Parentino, Pietro Lombardo, Leonardo da Vinci and Filippo Benintendi*, in: *L'Arte*, 7-8, 1969, p. 190). A proposito della permanenza di Cecilia Gallerani alla corte dei Gonzaga, è utile ricordare che nell'inverno 1499/1500 anche Leonardo si fermò qualche giorno a Mantova mentre era in viaggio da Milano a Venezia. Notoriamente nacquero allora due schizzi per un ritratto della marchesa Isabella d'Este, di cui solo uno ci è pervenuto (vedi fig. 3 in questo contributo). Sulla base della contestualità e in considerazione del fatto che nel primo periodo milanese Leonardo si era legato

Pochi giorni dopo la famiglia ducale, ai primi di settembre fuggì dalla capitale anche l'amante di allora del duca, Lucrezia Crivelli. La giovane aveva con sé il loro bambino, nato appena un anno prima, ed era accompagnata da Ambrosio da Corte, da anni fidato consigliere del duca. Ma la fuga fallì. Il 7 settembre i tre furono presi, riportati a Milano e messi agli arresti domiciliari.¹⁴ Pare che nelle settimane e nei mesi che seguirono, Gian Giacomo Trivulzio, condottiero e governatore designato del ducato per conto del re di Francia, avesse ordinato arresti sistematici fra le grandi famiglie milanesi allo scopo di allontanare dalla capitale e internare nelle proprietà dei Trivulzio in Lombardia non solo gli esponenti della fazione avversaria, ma anche tutti i membri della famiglia Sforza che ancora si trovavano a Milano. Questa epurazione vera e propria indusse Giovanni Gonzaga a osservare laconicamente in uno scritto al fratello, il marchese di Mantova, che i nuovi signori evidentemente non tolleravano più nella capitale alcun «derivativo di sangue sforzesco».¹⁵

Diversamente da Lucrezia Crivelli, Cecilia all'inizio di settembre riuscì, in pratica all'ultimo momento, a scappare con i figli dalle truppe mercenarie al soldo veneziano e francese, che si avvicinavano rispettivamente da nord-est e da ovest, e a mettersi in salvo in territorio mantovano. Lei stessa madre di un figlio illegittimo del duca spodestato, senza dubbio avrebbe altrimenti condiviso con la compagna attuale del Moro una medesima sorte, ragione per cui era escluso che potesse fare ritorno nella signoria milanese finché ci fosse stato pericolo. Alla corte di Mantova, dove aveva ricevuto amichevole ospitalità da Isabella d'Este¹⁶, la contessa Bergamino poteva soltanto prendere atto passivamente delle notizie che via via giungevano dalla sua città natale. A Milano i nuovi amministratori erano passati alla confisca anche di tutte le proprietà personali che Cecilia Gallerani aveva a Saronno, a Pavia e nella stessa capitale, per spartirle tra i fautori e simpatizzanti del re di Francia. A quanto pare, la sontuosa residenza milanese della contessa nelle vicinanze del castello ducale fu donata da Luigi XII al nuovo governatore del ducato di Milano, Charles d'Amboise, seigneur de Chaumont, in virtù dei servizi resi.¹⁷

Nelle settimane successive alla caduta degli Sforza, anche il conte Lodovico Bergamino, consorte di Cecilia Gallerani, che aveva accompagnato il duca nella sua fuga, perse tutti i suoi feudi.¹⁸ Situati a est di Cremona, questi erano costituiti dai borghi di San Giovanni in Croce e Gussola, con le grandi proprietà terriere circostanti di Martignana, Tornata, Romprezzagno, Solarolo Rainero, Recorfano, Gattarola Cappellino e Breda Guazzona, che verso sudovest si estendevano fino alle rive del Po (fig. 4).¹⁹ Ansioso di salvare il salvabile dei suoi possedimenti, già il 20 settembre 1499 il conte Bergamino, come tanti altri, se ne ritornò in fretta a Milano con un salvacondotto del Trivulzio.²⁰ Tuttavia, gli sforzi di Bergamino non erano destinati a un pieno successo. Dopo qualche tempo gli venne bensì ridata la rocca di San Giovanni in Croce che il padre, Giovan Pietro Bergamino, aveva comprato, ma i domini feudali circostanti furono definitivamente requisiti con il pretesto di comodo dei suoi debiti in denaro e ridistribuiti.²¹ Per il conte e la sua famiglia dovette allora avere inizio un periodo di notevoli privazioni materiali, che verosimilmente cessarono soltanto con la cacciata dei francesi dalla Lombardia e il ritorno degli Sforza a Milano.

Alla fine di dicembre del 1512 il diciannovenne Massimiliano Sforza, primogenito di Ludovico il Moro (deceduto nella sua prigionia francese nel 1508), giungendo da Innsbruck e passando per Mantova e Cremona entrò a Milano, dove con l'appoggio dell'im-

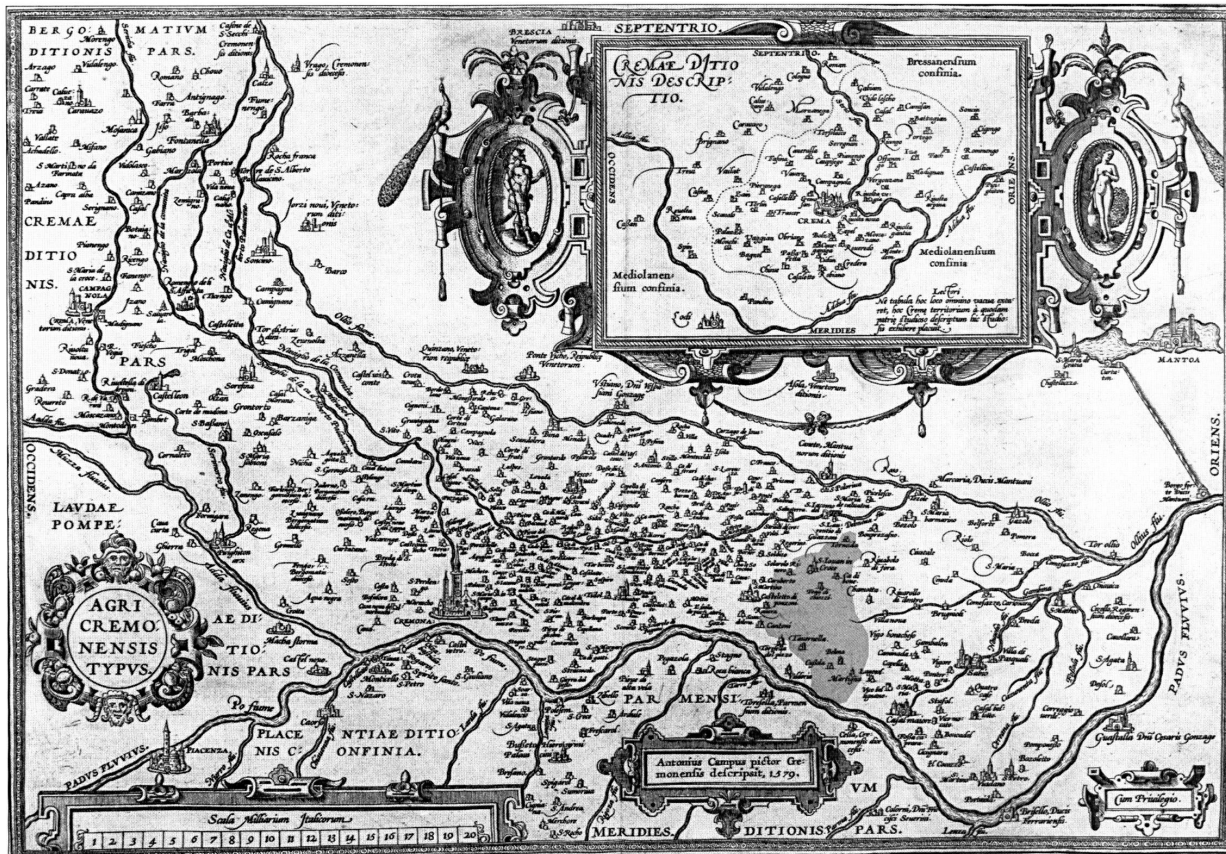


Fig. 4: Antonio Campi, «AGRI CREMONENSIS TYPVS» (1579), carta inserita nel «Theatrum orbis terrarum» di Abramo Ortelio, edizione del 1603, n. d'identificazione 127.

È ben visibile la posizione periferica del feudo dei Bergamino (qui evidenziata in grigio) all'estremo lembo sudorientale del ducato di Milano. Assegnando in feudo a seguaci fedeli e famiglie alleate i territori di confine della loro signoria, che non di rado erano teatro di conflitti, gli Sforza proseguivano una politica messa in atto sistematicamente già all'epoca dei Visconti e mirante a un migliore inquadramento delle zone di confine nell'assetto statale centralizzato. A tali signori feudali venivano spesso concessi considerevoli privilegi giurisdizionali e fiscali, i quali peraltro erano revocabili in qualunque momento e dipendevano dalla benevolenza del duca di volta in volta al potere.

La posizione delle contee di San Giovanni in Croce, Gussola e Martignana nelle immediate vicinanze del marchesato di Mantova potrebbe spiegare perché nel settembre 1499 Cecilia Gallerani avesse trovato tempestivamente riparo nel Mantovano, riuscendo a sfuggire alle truppe mercenarie veneziane che avanzavano da nord-est.

peratore e degli svizzeri fu investito duca.²² Documenti coevi riferiscono che durante il viaggio verso Milano il duca novello si fermò qualche giorno a Mantova dalla zia Isabella d'Este.²³ Fra i numerosi gentiluomini e le dame milanesi che erano andati incontro al loro nuovo feudatario fino a Mantova per ossequiarlo e fargli professione di fedeltà, sappiamo che si trovava anche la contessa Bergamino, cui Massimiliano Sforza già all'indomani del suo arrivo a Mantova, l'11 novembre 1512, restituì gran parte dei beni confiscati dai francesi.²⁴ Presumibilmente anche Lodovico Bergamino in quel momento prestò il giuramento di vassallaggio per le terre che gli erano state assegnate in precedenza dal padre del suo nuovo signore. Dopo la morte del conte nel 1515, il titolo e i feudi passarono al figlio primogenito, Giovan Pietro Bergamino il Giovane, e questo stato di cose sembrerebbe non essersi mutato nemmeno quando Francesco I, successore di Luigi XII, pose nuovamente fine al dominio degli Sforza con il trionfo militare della battaglia di Marignano.²⁵

Da vedova, stando alle fonti, Cecilia Gallerani continuò a vivere in prevalenza nella residenza familiare di San Giovanni in Croce, dove, riallacciandosi a un'abitudine della sua giovinezza, intratteneva vivaci rapporti intellettuali con una nuova generazione di dotti e letterati scelti, come per esempio Matteo Bandello, Giulio Cesare Scaligero e Giangiorgio Trissino.²⁶ La situazione dei possedimenti della famiglia Bergamino all'estremità sudorientale del ducato, però, era tale che questi momenti di diletto let-

²² «Prove indiziarie»

Fig. 5: Willibald Richter, «Veduta della Casa Gotica nel parco della residenza di famiglia dei Czartoryski a Puławy», penna in inchiostro bruno e acquarellature brune su carta, mm 302 x 424, 1826/1828 circa, Cracovia, Muzeum Czartoryskich.

La principessa Izabela Czartoryska vi allesti uno dei primi musei polacchi aperti al pubblico.

d'amicizia con Cecilia, non è inverosimile che le sedute nel castello di San Giorgio avessero avuto luogo per il tramite della contessa Bergamino; a quel momento, infatti, anche Leonardo doveva già sapere che l'entusiasmo di Isabella d'Este per l'arte superava di gran lunga le sue possibilità di pagarla.

17 Il Moro aveva donato il palazzo al figlio Cesare, nato nel 1491 dalla sua relazione con Cecilia Gallerani (Sanuto, Marino, *I Diarii (1496-1533)*, 59 voll., Venezia 1879-1902, vol. I, col. 304). Per la presa di possesso della dimora da parte di Charles d'Amboise de Chaumont, nipote dell'influente cardinale di Rouen, che secondo altre fonti avrebbe pagato 25'000 lire imperiali per questo palazzo, vedi Bascapè, Giacomo C., *I Palazzi della vecchia Milano. Ambienti, scene, scorci di vita cittadina*, Milano 1977 [1948], p. 171. La sontuosa abitazione, che dal nome dei suoi precedenti proprietari è nota come palazzo Carmagnola o dal Verme, nell'inverno 1515/1516 per diverse settimane servi anche da quartiere al re di Francia Francesco I. Dopo il trionfo conseguito a Marignano, egli avrebbe ricevuto qui gli inviati dell'imperatore e del papa; a questo proposito vedi Bologna, Giulia, *Tutte le dame del re. Ritratti di Dame Milanesi per Francesco I, Re di Francia*, Milano 1989, p. 40.

18 Sanuto 1879-1902 (cf. nota 17), vol. II., col. 1266; Péliissier 1896, (cf. nota 12), vol. II, pp. 68-69; Bergamaschi, Domenico, *Il comune e la parrocchia di S. Giovanni in Croce*, Cremona 1904, pp. 46-47.

19 Queste proprietà terriere negli anni 1484/1485 erano già state concesse in feudo da Gian Galeazzo Sforza al padre del conte Lodovico Bergamino, Giovan Pietro Carminati di Brambilla, detto il Bergamino, in cambio di servizi resi; vedi Carreri, F. C., *San Giovanni in Croce o in Palvareto nel Cremonese. I suoi signori e la sua rocca*, in: *Giornale araldico-genealogico-diplomatico*, feb. 1889, pp. 124-125; Bergamaschi 1904 (cf. nota 19), p. 45; in particolare Petrucci, Franca, ad vocem *Giovan Pietro Carminati di Brembilla*, in: *Dizionario biografico degli Italiani*, 1960 sgg., vol. 20, pp. 430-433. Originario della Val Brembilla, nel Bergamasco, Giovan Pietro Carminati per tutta la vita stette al servizio della famiglia ducale prima come paggio, poi come capitano e infine come condottiero, e nel 1481 fu nominato membro del consiglio di reggenza per Gian Galeazzo Sforza. Fino alla morte nel 1488, assieme a Gian Giacomo Trivulzio era annoverato fra i fedelissimi di Ludovico il Moro, allora reggente di Milano. Nel 1471, per volere del duca Galeazzo Maria Sforza, il pittore di corte Bonifazio Bembo lo avrebbe ritratto con la famiglia ducale e il Trivulzio su una parete del Castello Sforzesco di Milano, in un affresco oggi perduto.

20 «[...] Item, è capitati de li tre, vien di Ale-



terario e intellettuale venivano spesso interrotti bruscamente da lotte di confine. Così accadde per esempio nelle prime settimane del 1525, alla vigilia della drammatica battaglia di Pavia fra le truppe francesi e quelle imperiali, quando il borgo di San Giovanni in Croce assieme alle regioni circvicine venne occupato da mercenari del signore di Sabbioneta, alleato dei francesi, e la rocca dei conti Bergamino fu saccheggiata dopo un assedio prolungato. Contrariamente ai figli rimasti a difendere la rocca, Cecilia scampò ancora una volta alla cattura rifugiandosi tempestivamente a Canneto sull'Oglio, nel Mantovano.²⁷ Ma con la disfatta dei francesi presso Pavia e il loro allontanamento definitivo dalla Lombardia, per i Bergamino una volta di più le cose volsero al meglio, e l'ultimo duca della famiglia Sforza, Francesco II, riconfermò loro i feudi aviti. Se anche si volesse partire dal presupposto che la contessa Bergamino, amante delle arti, si fosse sempre preoccupata di proteggere il suo celebre ritratto da furto e distruzione, non potremmo escludere del tutto l'ipotesi che avesse perduto il dipinto quando era ancora in vita (morì nel 1536, all'età di 63 anni). Comunque sia, non si hanno finora notizie sulla sorte dell'opera nei secoli successivi.

È noto che intorno al 1800 il ritratto venne acquistato in Italia dal principe polacco Adam Jerzy Czartoryski per arricchire la raccolta materna di oggetti curiosi e rari.²⁸ Dopo il rientro del principe dall'Italia nella primavera del 1801, il dipinto fu ben presto portato a Puławy, nella splendida residenza di famiglia sulle rive della Vistola, tra Varsavia e Lublino, dove, a partire del 1809, lo si poteva ammirare nella cosiddetta Casa Gotica (fig. 5) come capolavoro di Leonardo da Vinci. Da allora in poi la storia dell'opera è documentata senza interruzioni di rilievo.²⁹

Se negli ultimi cento anni furono soprattutto problemi di natura filologica, iconografica e iconologica ad assorbire l'attenzione degli studiosi impegnati nelle ricerche su quest'opera di Leonardo,³⁰ oggi resta da trovare una soluzione al quesito della



Fig. 6: Lorenzo Costa, «Ritratto di dama con cucciolo», olio su tavola di pioppo, cm 45,5 x 35,1, 1496 circa, Hampton Court, Royal Collection, n. inv. 355.



Fig. 7: Seguace di Leonardo, «Ritratto di dama con cagnolino bianco», olio su carta incollata su tavola, 61,5 x 41 cm, inizio sec. XVI, Rochefort-sur-Mer, Musée d'Art et d'Histoire, n. inv. 129; già collezione di Eugène de Beauharnais, duca di Leuchtenberg, figliastro di Napoleone Bonaparte e viceré del Regno Italico dal 1805 al 1814.

magna, stati col signor Lodovico [cioè il Morol, quali sono il conte Lodovico Bergamin, il conte Lodovico Malaspina fiol dil marchexe Gabriel et domino Thomaso Brasca, hanno salvaconduto di governadori di Milan et di misier Zuam Jacomo, vanno a Milan, [...]»; citato da Sanuto 1879–1902 (cf. nota 17), vol. II, col. 1338. Pélissier 1896 (cf. nota 12), vol. II, p. 291. In precedenza il Trivulzio aveva reso noto che tutte le persone ammesse nella cerchia del duca rovesciato sarebbero state dichiarate ribelli e le loro proprietà decadute da ogni diritto qualora non avessero subito fatto ritorno a Milano. Egli evidentemente

lacuna di quasi tre secoli nelle notizie sicure pervenuteci. Naturalmente anche in passato si sono avanzate ipotesi sulle vicende del dipinto, una delle quali suggerisce che verso la fine del Cinquecento il pittore e scrittore d'arte lombardo Giovan Paolo Lomazzo avesse mediato l'acquisto del ritratto e di altre opere leonardesche da parte dell'imperatore Rodolfo II.³¹ In effetti, nell'inventario della raccolta imperiale di Praga del 1621 sono ricordati parecchi ritratti attribuiti a Leonardo, uno raffigurante una donna in compagnia di un «cagnolino bianco».³² Benché occorra considerare che agli inizi del XVII secolo solo pochissimi avevano un'idea dell'aspetto di un ermellino vivo³³, mi pare nondimeno inverosimile che l'estensore dell'inventario citato, Hans Karl König, da anni consigliere e tesoriere imperiale, potesse aver confuso un ermellino mansueto con un cagnolino deformato.³⁴ È molto più ragionevole supporre che il tesoriere avesse sotto gli occhi una variante di quel tipo di ritratto, assai frequente al principio del Cinquecento, in cui i soggetti femminili sono davvero raffigurati con un cagnolino bianco, quale simbolo della fedeltà diffuso fin dal medioevo.³⁵ A questo proposito si pensi per esempio al famoso ritratto di Lorenzo Costa a Hampton Court (fig. 6)³⁶, oppure al ritratto eseguito da un seguace di Leonardo che oggi si conserva al Musée d'Art et d'Histoire di Rochefort-sur-Mer (fig. 7) e che nonostante talune debolezze stilistiche mostra innegabili affinità con la «Dama con l'ermellino»³⁷. Ora, è proprio l'estrema rarità della rap-

«Prove indiziarie»

Fig. 8. -Inventario delle librerie che a in Roma nel Palazzo detto di Farnese il Serenissimo Signor Duca di Parma- del 1653, pagina 317, Parma, Archivio di Stato, Raccolta manoscritti, n. 86. L'iscrizione qui oggetto della nostra attenzione si trova in fondo alla pagina.

mirava a isolare il duca quanto prima possibile.

21 Sanuto 1879-1902 (cf. nota 17), vol. II, col. 1383; Shell in: Fabjan/Marani 1998, (cf. nota 6), pp. 59-60.

22 Nella sua entrata trionfale a Milano il duca era accompagnato dal fratellastro Cesare, figlio di Cecilia Gallerani; Vecce 1998 (cf. nota 9), p. 301.

23 Luzio, Alessandro, *Isabella d'Este di fronte a Giulio II negli ultimi tre anni del suo pontificato*, in: Archivio storico lombardo, 39, 1912, fasc. 36, pp. 137-142.

24 Vedi ASM, Notarile, notaio Gregorio Centurioni, f. 5231, 11 novembre 1512.

25 Bergamaschi 1904 (cf. nota 18), p. 48.

26 A questo proposito vedi Shell in: Fabjan/Marani 1998, (cf. nota 6), pp. 60-63; come pure ibidem, Marani, p. 39 e p. 48, nota 37.

27 Bergamaschi 1904 (cf. nota 18), pp. 50-52.

28 A questo proposito vedi nota 76.

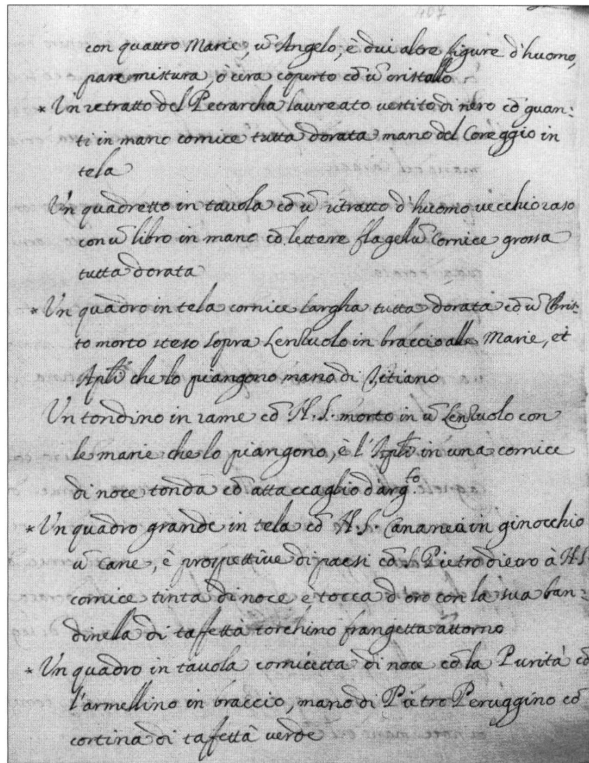
29 Un panorama della storia del dipinto dopo il suo trasferimento in Polonia è offerto da Żygulski, Zdzisław jr. e Wałek, Janusz, *Il Museo Czartoryski e la Dama con l'ermellino*, in: Fabjan/Marani 1998, (cf. nota 5), pp. 13-29.

30 Per una discussione esauriente circa lo stato attuale delle ricerche e per una bibliografia pressoché completa sul dipinto si rimanda al catalogo espositivo monografico del 1998 curato da Barbara Fabjan e Pietro C. Marani (cf. nota 5). Per la sua riscoperta da parte della storiografia artistica sul finire del XIX secolo vedi particolarmente Pedretti, Carlo, *La Dama dell'ermellino come allegoria politica*, in: Studi politici in onore di Luigi Firpo, a cura di Silvia Rota Ghibaudi e Franco Barcia, 2 voll., Torino 1990, vol. I, pp. 161-170; come pure i saggi di Żygulski, Zdzisław jr./Wałek, Janusz, *Il Museo Czartoryski e la Dama con l'ermellino*, pp. 21-22 e di Marani, Pietro C., *Scheda storico-artistica*, pp. 79-82, nel catalogo summenzionato del 1998.

31 A questo proposito DaCosta Kaufmann, Thomas, *L'École de Prague. La Peinture à la Cour de Rodolphe II*, Parigi 1985, p. 7; Pedretti 1990 (cf. nota 30), pp. 179-180.

32 Zimmermann, Heinrich, *Das Inventar der Prager Schatz- und Kunstkammer vom 6. Dezember 1621*, in: Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses, 25, 1905, parte seconda, p. XL, no. 928 e p. XLIX, no. 1365.

33 Benché Leonardo nel Codice Atlantico redatto nel 1490 osservi che sui monti presso Bormio in Valtellina «nascono ermellini» (fol. 214 r-e), dallo scritto coevo dell'ingegnere e architetto bolognese Aristotile Fioravanti al duca Galeazzo Maria Sforza si può desumere che già a quell'epoca la principale fonte d'acquisto della martora (*mustela erminea*), attivamente cacciata per il pregio enorme della sua pelliccia, era la lontana Russia, (Gualandi, Michelangelo, *Vita di Aristotele*



presentazione di un ermellino vivo nei ritratti del rinascimento italiano³⁸ ad avere già sollecitato Michel Hochmann, mentre compulsava gli inventari farnesiani del 1641 e 1644, a osservare: «Vu la rareté du sujet, il pourrait s'agir de la dame à l'hermine de Léonard de Vinci, qui fut achetée en Italie entre 1799 et 1800».³⁹ Avendo un'annotazione analoga in un inventario farnesiano più tardo (1653) richiamato anche la mia attenzione, mi sia consentito esaminare più a fondo lo stato di fatto.

«un quadro in tavola cornicetta di noce con la Purità con l'armellino in braccio, mano di Pietro Peruggino con cortina di taffetà verde»

È questa la nota di commento che correda l'opera in questione nell'inventario succitato del 1653 (fig. 8).⁴⁰ Altre postille riguardanti il dipinto si trovano, come accennato dianzi, negli inventari farnesiani del 1641 e del 1644, pubblicati da Jestaz⁴¹, nonché nell'inventario redatto fra il 1662 e il 1680, che rilevava il mobilio rimasto nel palazzo di famiglia romano dopo il trasferimento a Parma di una gran parte dei tesori d'arte accumulati dai Farnese.⁴²

Dalla breve nota esplicativa sopra ricordata si può arguire che la figura indicata nell'inventario farnesiano come personificazione allegorica della purità⁴³ rappresentasse, analogamente al ritratto di Cracovia, una donna giovane. Inoltre, anche il quadro della collezione Farnese era dipinto su legno. Per di più, il termine «quadro in

Fioravanti, *meccanico ed ingegnere del secolo XV*, Bologna 1870, p. 10). La possibilità che ai tempi di Leonardo si tenessero ermellini vivi alla corte degli Sforza non cambia sostanzialmente il fatto che a lungo di questo animale da preda estremamente pauroso e anticamente assegnato alla famiglia dei topi (*mus albus*) non si conosceva che la nobile pelliccia nella livrea invernale. Ciò trova conferma nelle considerazioni del naturalista francese Georges-Louis Leclerc, conte de Buffon, che ancora sul finire del Settecento, nella sua *Histoire naturelle*, Parigi 1749–1804, in apertura della trattazione sullo zibellino, appartenente come l'ermellino alla famiglia della martora, scrisse: «Presque tous les naturalistes ont parlé de la zibeline, sans la connoître autrement que par sa fourrure»; citato da Levitine, George, *Some emblematic sources of Goya*, in: *Warburg Journal*, 22, 1959, p. 113, nota 43. Levitine inoltre fa notare come per esempio gli illustratori dell'«Emblemata» di Andrea Alciati dovessero affidarsi alla propria fantasia nel rappresentare questo animale selvatico [emblemata LXXIX]. Non deve stupire, quindi, che le creature da loro tratteggiate talora assomiglino piuttosto a gatti, volpi, ratti o cani.

34 Per un parere opposto vedi Pedretti 1990 (cf. nota 30), pp. 179–181, che in favore della possibilità di una simile confusione da parte dell'estensore dell'inventario praghese adduce la nota di commento della principessa Czartoryska, la quale a proposito dell'animale raffigurato osserva: «La petite bête que la jeune personne tient, est difficile à dépeindre. Si c'est un chien, il était laid, si c'est un autre genre d'animal, il m'est inconnu». Tuttavia, già nella versione polacca del suo catalogo manoscritto, del 1815 circa, la proprietaria del dipinto annota che la bestiola assomiglia alla faina; cf. Żygulski, Zdzisław jr./Walek, Janusz, *Il Museo Czartoryski e la Dama con l'ermellino*, in: Fabjan/Marani 1998, (cf. nota 5), p. 18; e nota precedente.

35 Non sorprende pertanto che nel citato inventario imperiale del 1621 il dipinto consecutivo a quello ascrivito a Leonardo sia un altro esempio del tipo di ritratto in questione, in questo caso «mit einem braunen hindlein» (con un cagnolino bruno), registrato come opera di «Paradiss Pordoni» (Paris Bordone); Zimmermann 1905 (cf. nota 32), p. XLIX, no. 1366.

36 In questo senso Brown, David Alan, *Monna Vanna and Fornarina: Leonardo and Raphael in Rome*, in: *Essays presented to Myron P. Gilmore*, a cura di Sergio Bertelli e Gloria Ramakus, 2 voll., Firenze 1978, vol. II, p. 67, nota 59; come pure idem, *Leonardo and the Ladies with the Ermine and the Book*, in: *Artibus et Historiae*, 22, 1990, p. 54; inoltre vedi Pedretti 1990 (cf. nota 30), p. 179–180. Per la datazione del ritratto di Lorenzo Costa vedi Shearman, John, *The early Italian pictures in the collection of Her Majesty the Queen*, Cambridge 1983, p. 82–84.

37 Per questo ritratto, ricco di rimandi a Leonardo, vedi l'interessante contributo di Colenbrander, Herman T., *Hands in Leonardo Portraiture*, in: *Achademia Leonardi Vinci. Journal of Leonardo Studies and Bibliography of Vinciana*, vol. V, 1992, p. 43. Tengo a ringraziare Gaby

tavola» lascia presumere un'opera di medie dimensioni, giacché in particolare l'inventario del 1644 fa una distinzione metodica fra opere di formato piccolo (quadretti), medio (quadri) e grande (quadri grandi). Infine, non è irrilevante il fatto che la cornice era provvista di una «cortina di taffetà verde». Questa indicazione mi pare interessante perché nella quadreria romana dei Farnese – se si eccettuano alcune opere di grande valore artistico, le cui cornici elaborate erano ornate di cosiddette bandinelle – nessun altro dipinto sembrerebbe aver avuto una tendina in seta. Pertanto, vi è motivo di credere che il ritratto di una giovane dama «con l'armellino in braccio» fosse già dotato di questa tenda protettiva allorché entrò nella collezione farnesiana. Se in ambito liturgico-rituale simili preziosi panni serici erano in uso fin dall'antichità per conferire maggiore dignità a immagini venerate o particolarmente pregevoli, in ambito profano e privato comparvero più diffusamente agli albori dell'età moderna, quando trovarono impiego come addobbo per sottolineare il carattere eminentemente privato di un'opera oppure le sue qualità artistiche straordinarie. Non converrebbe dunque considerare questa cortina un indizio della profonda riverenza che i precedenti proprietari avevano tributato al quadro messo a registro negli inventari farnesiani?

Quanto all'attribuzione dell'opera a Pietro Perugino, occorre relativizzare questo postulato per diverse ragioni. Innanzitutto, è lecito sollevare dubbi circa l'attendibilità delle ascrizioni riportate negli inventari secenteschi, che non possono essere sottoposte a una verifica incrociata. Ciò vale anche nel nostro caso, tanto più che da una valutazione più attenta dell'ingente corpus del Perugino risulta che nessun affresco o dipinto su tavola né alcun suo disegno preparatorio può essere messo in relazione con i contenuti iconografici dell'opera in questione. Va pure scartata l'ipotesi di una copia o libera versione del Perugino dall'originale di Leonardo, non essendoci pervenuto nulla circa un soggiorno milanese dell'artista umbro, durante il quale egli avrebbe potuto trarre ispirazione dal «Ritratto della dama con l'ermellino» per una composizione di analogo soggetto.⁴⁴ Con buon fondamento dobbiamo ritenere piuttosto che il Perugino, come del resto la maggioranza degli artisti dell'epoca, conoscesse semmai solo per sentito dire il ritratto della dama di corte milanese.⁴⁵ Come si spiegherebbe altrimenti il fatto che questo incisivo capolavoro di Leonardo rimase pressoché senza eco nella ritrattistica coeva⁴⁶, contrariamente alla celeberrima «Gioconda» eseguita una quindicina d'anni più tardi a Firenze?⁴⁷

Ma qualora il dipinto su tavola registrato negli inventari romani delle raccolte farnesiane fosse davvero la «Dama con l'ermellino» di Leonardo, è opportuno ricordare che nella Roma d'inizio Seicento semplicemente mancava qualsiasi riferimento stilistico che permettesse di riconoscere nel ritratto un'opera di Leonardo.⁴⁸ D'altra parte, non è da escludere che il «guardarobba» responsabile di quest'attribuzione al Perugino si fosse lasciato ingannare dai lineamenti delicati della giovane milanese, che in effetti richiamano la fisionomia idealizzata di un tipo di bellezza muliebre molto diffuso intorno al 1500 negli ambienti artistici umbro-toscani. Si pensi soltanto alle Madonne del Perugino (fig. 9) o alla sua «Sibilla Cumana» del 1500 circa nel Collegio del Cambio a Perugia (fig. 10).

Simili confronti ed estrapolazioni stilistiche, naturalmente, da soli non bastano a dimostrare che il dipinto descritto negli inventari dei Farnese sia identificabile con il ritratto cracoviano di Leonardo o – nella peggiore delle ipotesi – con una copia perduta di quest'opera. Tengo soltanto a precisare che non si può non considerare l'even-

»Prove indiziarie«



Fig. 9: Pietro di Cristoforo Vannucci, detto il Perugino, «Madonna col Bambino in trono fra due santi», olio su tavola, cm 178 x 164, 1493, Firenze, Galleria degli Uffizi, particolare.



Fig. 10: Pietro di Cristoforo Vannucci, detto il Perugino, «Sibilla Cumana», affresco, 1500 circa, Perugia, Collegio del Cambio, particolare della parete raffigurante l'Eterno con profeti e sibille.

Scaon, conservatore al Musée d'Art et d'Histoire di Rochefort, per avermi trasmesso i dati relativi a questo dipinto.

38 Il magnifico ritratto a figura intera di un giovane cavaliere, eseguito nel 1510 da Vittore Carpaccio e oggi nella Fundación Colección Thyssen-Bornemisza a Madrid, è il solo esempio più o meno coevo a me noto che rechi la rappresentazione di un ermellino vivo.

39 A questo proposito vedi nota 4.

40 Il documento solo in parte pubblicato da Bertini 1987 (cf. nota 2), pp. 207–222, si trova nell'Archivio di Stato di Parma sotto la Raccolta manoscritti, n. 86.

41 Jestaz 1994 (cf. nota 3), p. 169.

42 ASN, Archivio Farnesiano, busta 1853 (III), fasc. IX bis. In questo inventario, pubblicato integralmente da Bertini 1987 (cf. nota 2), p. 227–233, il dipinto attribuito al Perugino è registrato sotto il n. 319; vedi inoltre nota 64.

43 Va ricordato che a partire da Sokolowski, Mlarian, *Muzeum Czartorykich w Krakowie*,

tualità che al principio del XVII secolo i due ex compagni di bottega, Perugino e Leonardo, venissero confusi tra loro.⁴⁹ In ultima analisi, tuttavia, è l'iconografia assolutamente singolare e innovativa del quadro del vinciano l'argomento più convincente a favore di una corrispondenza fra il dipinto su tavola della collezione Farnese e l'affascinante ritratto di Cracovia. Si tratterà ora di investigare per quali vie l'opera, già proprietà della contessa Bergamino, potrebbe essere approdata a Roma nel palazzo Farnese.

San Giovanni in Croce – Parma – Roma ...

L'appassionato collezionismo di alcuni Farnese era già noto prima della grande mostra sulla casata nel 1995. In ciò la potente stirpe di principi, originaria dell'alto Lazio, non rappresentava un'eccezione nell'Italia del Cinque e Seicento, benché il pontificato insolitamente lungo di Alessandro Farnese, eletto papa col nome di Paolo III (1534–1549), fosse stato assai propizio al fortunato collezionismo dei suoi nepoti laici ed ecclesiastici. Invero, l'immensa ricchezza delle raccolte dei cardinali Alessandro, Ranuccio e più tardi Odoardo Farnese era senza pari nella Roma cinquecentesca. Non di rado, il fine prioritario della loro brama di nuovi trofei artistici era il prestigio derivante dal possesso di grandi nomi nel mondo dell'arte; non faceva eccezione nemmeno il più illustre collezionista della famiglia, il cardinale Alessandro.

Diversamente dai dignitari ecclesiastici della casata, i membri laici della famiglia talora si assicuravano cospicue raccolte d'arte anche per via matrimoniale. Ricordiamo

Fig. II: Cesare Aretusi, «Ritratto di Ranuccio I Farnese, duca di Parma e Piacenza», olio su tela, cm 87 x 74, 1595 circa, Parma, Galleria Nazionale.

Lwów 1892, p. 20, che interpreta il dipinto come una rappresentazione prettamente allegorica, attribuendogli addirittura il titolo di «Castitas», anche la critica moderna ha ripetutamente considerato l'ipotesi di un'interpretazione allegorica della modella da parte di Leonardo; vedi per esempio Rosenberg, Adolf, *Leonardo da Vinci*, Bielefeld 1898, p. 56; Seidlitz, Woldemar von, *Leonardo da Vinci und die Dame mit dem Hermelin*, in: Preussische Jahrbücher, 164, 1916, p. 164, p. 501 e p. 508; Möller, Emil, *Leonardos Bildnis der Cecilia Gallerani in der Galerie des Fürsten Czartoryski in Krakau*, in: Monatshefte für Kunstwissenschaft, 9, 1916, p. 319; Ochenskowski, Henryk, *La Donna coll'Ermellino è una composizione di Leonardo da Vinci*, in: Raccolta Vinciana, 10, 1919, pp. 70-71; come pure, più recentemente, Walek 1994 (cf. nota II), pp. 27-45, il quale segnala che Leonardo stesso nei suoi scritti attribuisce all'ermellino i significati di castità e moderanza, di purezza immacolata e di castità-carità; nonché Moczulska Klrystyna, *The most graceful Gallerani and the most exquisite «Galè» in the Portrait of Leonardo da Vinci*, in: Folia Historiae Artium, Seria Nowa, t. I, 1995, p. 66; e Butazzi, Grazietta, *Note per un ritratto: vesti e acconciatura della Dama con l'ermellino*, in: Fabjan/Marani 1998 (cf. nota 5), p. 71.

44 Per il vano tentativo del Moro di commissionare al Perugino la decorazione dei cosiddetti camerini nel Castello Sforzesco di Milano vedi Beltrami, Luca, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Milano 1919, nn. 70, 71 e 80.

45 Sul fatto che la destinazione del ritratto era privatissima e che molto probabilmente soltanto una ristretta cerchia di amici dotti e letterati poteva ammirare il dipinto, vedi Marani, in: Fabjan/Marani 1998 (cf. nota 5), p. 39 e p. 48 nota 37.

46 A questo proposito vedi Colenbrander 1992 (cf. nota 37), pp. 42-43.

47 A questo proposito vedi per esempio Rzepińska, Maria, *Some Questions about the model for the Lady with an Ermine*, in: Grabski, Józef/Walek Janusz, *Leonardo da Vinci (1452-1519). Lady with an Ermine from the Czartoryski Collection*, Vienna-Cracovia 1991, p. 30-31. Si potrebbe speculare sul fatto che fosse stato lo stesso Ludovico il Moro, committente dell'opera, a vegliare gelosamente sul ritratto per un certo periodo, affinché nessun altro pittore prendesse l'ardire di imitare la straordinaria prestazione artistica di Leonardo. Ciò, almeno, spiegherebbe l'assenza di copie o varianti direttamente riconducibili al ritratto di Cracovia.

48 Occorre partire dal presupposto che molto probabilmente il «guardarobba» responsabile della compilazione dell'inventario non conosceva per esperienza diretta nessun altro dei rarissimi ritratti eseguiti da Leonardo, ragione per cui doveva semplicemente mancargli qualsiasi termine di paragone appropriato per identi-



93

per esempio Ottavio Farnese, il nipote di Paolo III che nel 1538, all'età di quattordici anni, sposò Margherita d'Asburgo, figlia naturale dell'imperatore Carlo V e vedova di Alessandro de' Medici, assassinato nel 1537. In qualità di vedova dell'ultimo discendente del ramo principale dei Medici, Margherita non solo mantenne l'usufrutto a vita del loro palazzo di famiglia nei pressi di Sant'Eustachio a Roma e della villa su Monte Mario costruita secondo progetti di Raffaello e di Antonio da Sangallo il Giovane, ma ereditò anche singole opere d'arte di eccezionale valore provenienti dalle collezioni medicee. Alla sua morte nel 1586, la maggior parte di esse, fra cui la preziosissima raccolta di cammei di Lorenzo il Magnifico, passò al figlio Alessandro Farnese, terzo duca di Parma e Piacenza.⁵⁰

Analogamente ai nepoti ecclesiastici di papa Paolo III, anche quelli laici e i loro discendenti ravvisavano nel collezionismo d'arte uno strumento efficace, in uso fin dall'antichità, per dare lustro allo status sociale appena attinto ed esprimere convenientemente il potere personale a esso legato. Lo testimonia, per esempio, la spregiudicatezza con cui il figlio e successore di Alessandro, Ranuccio I (fig. II), svolgeva la sua attività come collezionista, che vieppiù rispecchiava un esercizio del potere senza compromessi. Nel 1612 il duca non rifuggì nemmeno dall'appropriazione indebita di tutto il patrimonio artistico degli antichi casati nobiliari parmensi, dopo aver accusato di cospirazione e condannato a morte i capifamiglia.

Alcune delle pitture più pregevoli che egli allora trattenne per sé dalla massa dei beni mobili confiscati, fra cui dipinti del Correggio, di Andrea del Sarto, Giulio Romano e Pieter Bruegel il Vecchio, di lì a poco furono convogliate nel palazzo di famiglia a

«Prove indiziarie»

care nel dipinto un'opera del grande vinciano. Il fatto che gli inventari secenteschi registrino come opere del Perugino anche lavori di Dosso Dossi e di Lorenzo Lotto, induce Hochmann 1995 (cf. nota 4), p. 115, a osservare: «Si ha l'impressione che quasi tutte le opere appartenenti alla fine del XV secolo o all'inizio del XVI secolo fossero credute del Perugino [...]». Va ricordato come sul volgere del secolo anche autorevoli storici dell'arte, come Paul Müller-Walde, Adolf Rosenberg, Wilhelm von Bode e Eugène Müntz, che conoscevano il ritratto di Cracovia solo attraverso riproduzioni fotografiche (la prima pubblicata nella collana *Graphische Künste*, t. V, 1892) e non per averlo veduto personalmente, fossero riluttanti a ravvisare nel dipinto un'opera autentica di Leonardo; cf. Walek in: Fabjan/Marani 1998 (cf. nota 5), pp. 21–24.

49 Un'altra prova dell'incertezza che allora regnava nel distinguere la mano del Perugino da quella di Leonardo è costituita da una piccola tavola registrata nell'inventario del 1644 con il no. 4285 e ascritta dal «guardarobba» al Perugino, dopo che il precedente proprietario, il grande conoscitore d'arte Fulvio Orsini, l'aveva attribuita a Leonardo da Vinci; vedi Jęstaz 1994, (cf. nota 3), p. 168 e nota al no. 4285.

50 Per la storia della collezione Farnese si rimanda particolarmente a Bertini 1987 (cf. nota 2) come pure ai vari contributi nel catalogo espositivo: *I Farnese. Arte e Collezionismo*, a cura di Fornari Schianchi, Lucia/Spinosa, Nicola, Milano 1995.

51 Fra i condannati figuravano: Orazio Simonetta, conte di Torricella; Barbara Sanseverino, usufruttuaria del marchesato di Colorno, e il figlio di primo letto Girolamo Sanvitale, conte di Sala e marchese di Colorno; il figlio di quest'ultimo, Gianfrancesco Sanvitale; Alfonso Sanvitale, signore di Fontanellato; Giovanni Battista Masi, conte di Felino. Per le confische del 1612 vedi Bertini, Giuseppe, *Le collezioni dei feudatari parmensi nella quadreria dei Farnese: le confische del 1612*, in: Fornari Schianchi 1995 (cf. nota 1), pp. 132–141. Referenze bibliografiche ulteriori per la cosiddetta congiura del 1611 si trovano anche in Bertini, Giuseppe, *La quadreria farnesiana e i quadri confiscati nel 1612 ai feudatari parmensi*, Parma 1977, p. 7, nota 1.

52 In questo senso argomenta Bertini 1995 (cf. nota 51), p. 139. Bertini inoltre segnala che nel febbraio dello stesso anno un incendio divampato nella libreria al secondo piano (cf. fig. 14 del presente contributo) aveva distrutto un centinaio di dipinti e disegni. Potrebbe darsi, quindi, che gli invii da Parma fossero destinati a rimpiazzare le perdite subite nel palazzo di famiglia a Roma. Che fra i beni confiscati le pitture avessero un'importanza prioritaria risulta del resto dal fatto che gli inventari le registravano separatamente.

53 Vedi sopra nota 11. Rzepińska avanza l'ipotesi che il poeta Giulio Cesare Scaligero, il quale nei suoi versi magnificò il ritratto, avesse avuto modo di vedere il dipinto nella residenza avita dei Bergamino nel Cremonese (Rzepińska, Maria, *Some Questions about the model for the Lady with an Ermine*, in: Grabski/Walek 1991 [cf. nota 47], p. 29).

Roma, come attestano le corrispondenti registrazioni negli inventari delle raccolte farnesiane.⁵¹ Si ignora se questi trasporti di quadri a Roma avvenissero su espresso desiderio del cardinale Odoardo Farnese, raffinato intenditore d'arte, che non avrà mancato di mostrare il proprio compiacimento per le nuove accessioni. Potrebbero però essere stati anche i consiglieri politici di Parma a convincere il duca a compiere tale passo, perché la presenza dei tesori d'arte confiscati nelle sue residenze parmensi molto facilmente avrebbe potuto impedire una rapida distensione della situazione politica.⁵²

Considerando questi eventi, diviene chiaro quali fossero a quei tempi per una famiglia influente di alto rango le possibilità di incrementare il proprio patrimonio artistico. Tuttavia, l'imparzialità di giudizio impone di non tralasciare il fatto che anche i Farnese investissero talora somme considerevoli nell'acquisto di singole opere eccellenti o di intere raccolte d'arte. Ma nel caso del dipinto di cui ci occupiamo, verosimilmente l'impiego di una cospicua somma di denaro non si rese necessario; questo almeno è quanto risulterà dallo scenario da me introdotto per l'ulteriore storia del quadro.

Tale scenario – sia detto subito – parte anch'esso dal presupposto, formulato in precedenza da Maria Rzepińska e da altri studiosi, che da viva Cecilia Gallerani non si fosse separata dal proprio ritratto e che esso, quindi, alla morte della nobildonna nel 1536 si trovasse ancora in possesso della famiglia Bergamino.⁵³ Date le circostanze particolari della sua genesi alla corte di Ludovico il Moro e le sue straordinarie qualità estetiche, parrebbe ovvio che anche per le generazioni seguenti dei Bergamino il dipinto fosse assunto a oggetto di venerazione legato alla memoria dell'illustre antenata. Il fatto poi che i conti Bergamino risiedessero ininterrottamente, per tutto il Cinquecento, come feudatari nella proprietà avita di San Giovanni in Croce, dovrebbe aver favorito la continuità di un simile culto di famiglia.⁵⁴ Con la morte precoce nel 1602 dell'unico figlio del conte Lodovico Ascanio, però, la casata si estinse e i feudi ereditari della famiglia ritornarono allo Stato. Soltanto la rocca di San Giovanni in Croce, che non era mai stata parte integrante dei domini feudali circostanti⁵⁵, fu trasmessa in eredità con tutti i suoi arredi alla vedova del quinto e ultimo conte Bergamino, Paola di Giacomantonio Sanvitale, discendente dai signori di Fontanellato.⁵⁶

La persona di Paola Sanvitale-Bergamino, morta nel 1620, ci riconduce direttamente a una di quelle antiche famiglie nobiliari parmensi coinvolte solo pochi anni prima nell'apparente cospirazione contro il duca Ranuccio Farnese. Infatti, anche il cugino di Paola, Alfonso Sanvitale, conte di Fontanellato, era fra i personaggi illustri che il 19 maggio 1612 furono consegnati al boia e i cui averi vennero in seguito incamerati dall'amministrazione ducale.⁵⁷ Si affaccia ora l'ipotesi che in questo periodo di grandi tensioni politiche anche il «Ritratto della dama con l'ermellino» fosse entrato direttamente nella collezione ducale. Va però considerato che i beni dell'ultima contessa Bergamino si trovavano nel Cremonese, vale a dire nel ducato di Milano, non proprio a portata di mano dei duchi di Parma e Piacenza. Inoltre, con la persecuzione dei presunti cospiratori, i Farnese miravano allo scopo precipuo di neutralizzare soprattutto gli esponenti più potenti e dunque più pericolosi della nobiltà feudale parmense. I Pallavicino per esempio, che ancora verso la metà del XVI secolo erano annoverati fra i maggiori feudatari del ducato, avevano dovuto piegarsi già nel 1587 al loro disegno egemonico.⁵⁸ Uno dei rami di questa vasta casata, quello dei Pallavicino marchesi di Polesine, nella sfera d'influenza dei Farnese si indebolì politicamente ed economicamente a tal punto che, come ebbe a osservare sottilmente il genealogista Pompeo Litta,

Fig. 12: Villa Medici del Vascello a San Giovanni in Croce, edificata all'inizio del Quattrocento e profondamente rimaneggiata nella prima metà del XVII secolo. All'epoca di Cecilia Gallerani parrebbero risalire le finestre praticate nelle due torri merlate quadrangolari della facciata meridionale. Invece, le aperture dell'ariosa loggia a serliane e del portale d'ingresso sud, nonché il campanile a vela rimontano alle trasformazioni secentesche (Foto marzo 1999).



54 Per l'investitura del figlio di Cecilia Gallerani, conte Giovan Pietro Bergamino, da parte della corona spagnola vedi Bergamaschi 1904 (cf. nota 18), p. 53.

55 A questo proposito Carreri 1889 (cf. nota 19), p. 125 come pure Bergamaschi 1904 (cf. nota 18), pp. 47 e 54.

56 Cf. a questo proposito FAMIGLIA SANVITALE DI PARMA in: Litta, Pompeo, *Famiglie celebri italiane*, Milano 1819-1911, in folio, vol. 1, dispensa 2, tav. II.

57 Cf. nota 51, come pure Litta 1819-1911 (cf. nota 56), vol. 1, dispensa 2, tav. II.

58 Ghizzoni, V., *Soprusi dei Farnese ai danni dei Pallavicino nella seconda metà del '500*, in: Archivio storico della deputazione di storia patria per le antiche province parmensi, 19, 1967, pp. 149-161.

59 Litta 1819-1911 (cf. nota 56), FAMIGLIA PALLAVICINO, MARCHESI DI POLESINE, vol. 7, parte IV, dispensa 77, tav. XVII.

60 Carreri 1889 (cf. nota 19), pp. 125-126, come pure Bergamaschi 1904 (cf. nota 18) pp. 55-56.

61 Anche relativamente ad altri ritratti entrati nelle collezioni farnesiane al principio del Seicento si perse rapidamente la nozione delle persone effigiate; vedi a questo proposito il caso del ritratto del cardinal Francesco Gonzaga, opera del Mantegna, segnalato da Mariella Uttili, in: Spinosa 1994-1996 (cf. nota 1), vol. II, p. 38. Episodi analoghi si verificarono nel Settecento, quando la maggioranza dei dipinti nelle collezioni farnesiane fu trasferita da Parma a Napoli e si creò grandissima confusione intorno all'attribuzione e identificazione dei quadri; a questo proposito cf. per esempio Ricci, Corrado, *Di alcuni quadri di scuola parmigiana conservati nel R. Museo Nazionale di Napoli*, in: Napoli nobilissima, 3, 1894, p. 166.

dopo il 1587 «più non prestò argomento alla storia, limitata la menzione de' suoi personaggi nelle anticamere de' Farnesi, o nel coro delle chiese.»⁵⁹ In tale contesto i marchesi di Polesine rivestono interesse perché uno di loro, Ercole Pallavicino, verso il 1580 aveva sposato Barbara di Giacomantonio Sanvitale, la più giovane delle due sorelle della contessa Bergamino (vedi la tavola schematica). Il loro figlio Ottaviano Pallavicino (1585-1649), che nel 1622 ottenne il titolo e i possedimenti del padre, ricevette in eredità anche i beni personali della zia Paola Sanvitale-Bergamino, deceduta due anni prima senza discendenti. In questi beni rientrava, come sopra ricordato, specialmente la rocca di San Giovanni in Croce con tutti i suoi mobili e la suppellettile (fig. 12).

Ottaviano, che viveva alla corte dei Farnese a Parma, sembra non fosse particolarmente interessato alla dimora avita dei Bergamino nella provincia cremonese: poco tempo dopo vendette il castello al conte Cesare Vidoni di Cremona, che intorno a quell'epoca aveva acquisito anche i titoli e i diritti sulle terre circostanti.⁶⁰ Assai verosimile è la supposizione che Ottaviano Pallavicino, una volta entrato in possesso dell'eredità, avesse fatto trasferire la «Dama con l'ermellino» e altri oggetti di valore a Parma. Con la morte di Paola Sanvitale e la rimozione del dipinto dalla residenza di famiglia dei conti Bergamino a San Giovanni in Croce, la memoria del retroscena storico del ritratto dovette perdersi rapidamente, e quando il cortigiano, non si sa in quali circostanze e a che condizioni, lo dovette cedere al suo signore, il duca di Parma, ormai nessuno più aveva cognizione dell'identità della giovane donna effigiata nel dipinto e neppure del suo illustre ritrattista.⁶¹ Ricerche puntuali inerenti al lascito dell'ultima contessa Bergamino, da compiersi negli atti notarili dell'Archivio di Stato di Milano o nei documenti di famiglia dei Sanvitale e dei Pallavicino marchesi di Polesine, conservati nell'Archivio di Stato di Parma, potrebbero forse convalidare la mia ipotesi. In ogni caso, il quadro dovette poi giungere senz'altro prima del 1626 a Roma, dove il «guardarobba»

«Prove indiziarie»

Carminati Brambilla

(ramo dei Bergamino, conti di San Giovanni in Croce, Gussola e Martignana)

Giovan Pietro I
Carminati Brambilla,
detto il Bergamino
(† 1488)

Lodovico I Bergamino
(† 1515)



Cecilia Gallerani
(Visconti)
(1473-1536)

Sforza di Milano

(duchi di Milano)

Francesco I
(1401-1466)
duca di Milano

Ludovico Maria, detto il Moro
(1452-1508)
reggente
poi duca di Milano

Este di Ferrara

(duchi di Modena, Reggio e Ferrara)

Ercole I
(1431-1505)
duca di Modena, Reggio e Ferrara

Beatrice
(1475-1497)

Isabella
(1474-1539)

Francesco II
Gonzaga
(1466-1519)
marchese di Mantova

Ascanio
(?)

Francesco
(† 1558)

Gerolamo
(?)

Giovan Pietro II
(† 1549)

Cesare Sforza Visconti
(1491-1514)

Massimiliano
(1493-1530)

Francesco II
(1495-1535)

Sanvitale di Parma

(ramo dei signori di Fontanellato)

Giacomantonio
(† 1563)

Orazio
Pallavicino
(† 1624)
marchese di Zibello

Eleonora Sanvitale
(† 1595)

Lodovico II
(† 1583)

Lodovico Ascanio
(?)

Paola Sanvitale
(† 1620)

Lodovico
(† 1602)

Pallavicino di Parma

(ramo dei marchesi di Polesine)

Ottaviano I
(† 1591)

Ercole
(† 1622)

Barbara Sanvitale
(?)

Ottaviano II
(1585-1649)

visse alla corte dei Farnese a Parma

Farnese

(duchi di Parma e Piacenza)

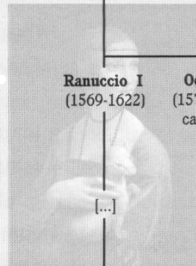
Ottavio
(1524-1586)

Margherita d'Asburgo
(1522-1586)

Alessandro
(1545-1592)

Ranuccio I
(1569-1622)

Odoardo
(1573-1626)
cardinale



Carlo di Borbone
(1716-1788)

duca di Parma e Piacenza
re di Napoli poi di Spagna

Ferdinando IV
(1751-1825)
re delle due Sicilie

Borbone
(re delle due Sicilie)

Czartoryski

(casata principesca polacca)

Adam Kazimierz
(1734 - 1823)

Izabela Fleming
(1746-1835)

Adam Jerzy
(1770-1861)

Wladyslaw
(1828-1894)

Mercato dell'arte
romano o napoletano?
(1800-1801ca)

Tracciato ipotetico
dei
cambiamenti di proprietà
della
Dama con l'ermellino
di Leonardo
negli anni
1498-1800/1801

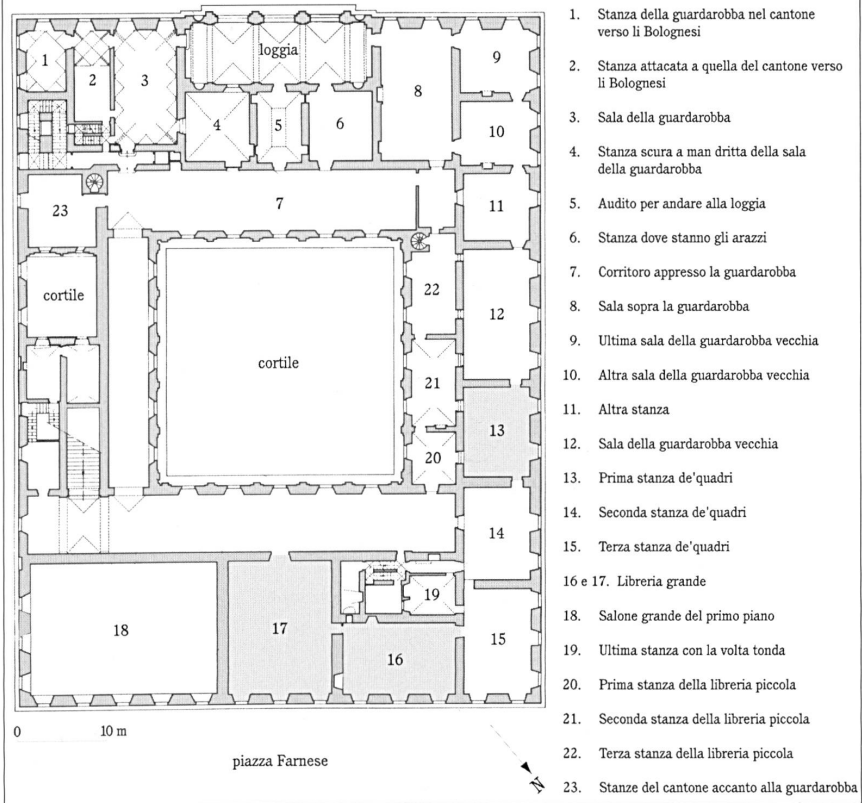


Fig. 13: Palazzo Farnese di Roma verso la fine del Seicento, incisione da Alessandro Specchi -Il primo libro del nuovo teatro dei palazzi in prospettiva di Roma [...]-, Roma 1699, tav. VII.

Fig. 14: La denominazione dei diversi ambienti al secondo piano, basata sull'inventario del 1653, si rifà alla ricostruzione proposta da Pierre Boudon e Robert Laurent-Vibert, *Le Palais Farnèse d'après l'inventaire de 1653*, in: *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, 29, 1909, tav. XVI. Fino allo smantellamento della quadreria situata nell'ala nordoccidentale del palazzo, il quadro «con la Purità», qui identificata col ritratto della «Dama con l'ermellino», era appeso nella prima stanza dei quadri [13]. Sul volgere del XVII secolo è attestato nella libreria grande [16 o 17].

Palazzo Farnese di Roma nel Seicento

pianta del secondo piano



97

del cardinale Odoardo lo sistemò fra 83 altri dipinti nella prima stanza della quadreria di palazzo Farnese (fig. 13, 14).

Il cardinale Odoardo Farnese fu l'ultimo membro della famiglia ad avere la residenza fissa nel palazzo (dal 1591). Alla sua morte nel 1626, una parte degli arredi venne depositata nei magazzini della vasta abitazione. Forse già poco più tardi alcuni pezzi di grande valore furono spediti a Parma, dove trovarono nuova collocazione in una delle numerose residenze e ville-castello del duca. Al contrario, nessun cambiamento di rilievo parrebbe essere stato apportato in un primo tempo alla fisionomia della ricca pinacoteca romana. Nel 1662 invece, quando con l'inasprirsi dei contrasti tra i Farnese e la curia romana in seguito alla guerra di Castro e con la morte inaspettatamente precoce del cardinale Francesco Maria Farnese (1617–1647) era ormai certo che la famiglia, in un prossimo futuro, non avrebbe più avuto un porporato da alloggiare nel proprio palazzo romano, il duca Ranuccio II decise di trasferire nelle residenze parmensi il nucleo fondamentale della collezione di dipinti conservati nella sua «Casa di Roma», frattanto affittata a principi della Chiesa e diplomatici stranieri. Tuttavia, per lasciare all'insigne palazzo di famiglia almeno una parvenza del fasto antico, rinunciò a prelevare numerosi ritratti storici – per lo più repliche di second'ordine – e opere di soggetto sacro di scarso valore artistico.⁶² È interessante il fatto che tra le opere rimaste a Roma figu-

62 Per il palazzo Farnese sul finire del Seicento si rimanda a Puaux, Anne, *Introduction au palais Farnèse*, Roma 1983, p. 196, come pure a Michel, Geneviève, *Vie quotidienne au Palais Farnèse (XVII^e–XVIII^e siècle)*, in: *Le Palais Farnèse*, a cura di André Chastel/Georges Vallet, École française de Rome, Roma 1981, vol. 1, 2, pp. 509–563.

63 Fra i dipinti acquisiti dal cardinale Odoardo figuravano, accanto a lavori di artisti contemporanei, opere di Masaccio, Masolino da Panicale, Jean Fouquet, Sandro Botticelli, Piero di Cosimo, Andrea Mantegna e Giovanni Bellini. Egli teneva in gran conto le opere dei quattrocentisti, inclinazione tutt'altro che tipica agli albori del XVII secolo. Sul gusto del cardinale incise molto l'insegnamento del brillante intenditore d'arte e valente umanista Fulvio Orsini, che aveva introdotto il giovane principe della Chiesa alla pittura; a questo proposito vedi, fra altri, Leone de Castris, Pierluigi, *I dipinti*, in: Fornari Schianchi/Spinosa 1995 (cf. nota 50), pp. 96–97.

»Prove indiziarie«

64 Vedi Hochmann, Michel, *Les peintures et les dessins de Fulvio Orsini et la collection Farnèse*, in: *Mélanges de l'École française de Rome, Italie – Méditerranée*, vol. 105, Roma 1993, 1, pp. 49–91.

65 Bertini 1987 (cf. nota 2), p. 233, n. 319.

66 La redazione della successiva ricognizione dei beni rimasti nel palazzo Farnese di Roma del 1728–1734 (ASN, Archivio farnesiano, busta 1853 [1811], fasc. X) è troppo generale per permettere qualsiasi identificazione precisa.

67 Un riassunto delle vicende è offerto da Spinosa, Nicola, *Le collezioni farnesiane a Napoli: da raccolta di famiglia a Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte*, in: Fornari Schianchi/Spinosa 1995 (cf. nota 50), pp. 80–88.

68 Per le opere spedite da Roma nel 1759 e 1760 vedi particolarmente Bertini 1987 (cf. nota 2), p. 51; e Muzii, Rossana, *I grandi disegni italiani nella Collezione del Museo di Capodimonte a Napoli*, Milano 1987, pp. 266–267. I portelli del trittico Colonna dipinto per la basilica di Santa Maria Maggiore a Roma, anch'essi custoditi nel palazzo Farnese ma mai giunti a Napoli insieme con lo scomparto centrale, ricomparvero in epoca napoleonica nella collezione del cardinale Fesch e si conservano oggi a Londra e a Filadelfia. Purtroppo non è stato finora possibile ricostruire per quali vie e in che momento il cardinale francese sia entrato in possesso di questi quadri; Muzii, Rossana, in: Spinosa 1994–1996 (cf. nota 1), vol. II, p. 101.

69 Per il soggiorno italiano del principe Adam Jerzy Czartoryski si rimanda alle *Mémoires du prince Adam Czartoryski et correspondance avec l'empereur Alexandre I^{er}*, 2 voll., Parigi 1887, vol. I, pp. 190–221.

70 A tale proposito vedi per esempio Béguin, Sylvie, *Tableaux provenants de Naples et de Rome en 1802 restés en France*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1959 (1960), pp. 177–198; eadem, *Une occasion manquée par le Louvre: les dépôts d'oeuvres d'art à Saint Louis des Français de Rome, 1798–1801*, in: *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français*, année 1984 (1986), pp. 193–206; nonché Bertini 1987 (cf. nota 2) pp. 54–58.

71 Questa e altre testimonianze in Artaud de Montor, Jean-Alexis-François, *Histoire du Pape Pie VII*, 2 voll., 2. ed., Parigi 1837, vol. I, p. 435 e p. 448 nota. Gli ambasciatori francesi, una volta ritornati a Roma, erano acquirenti particolarmente assidui. Ciò vale soprattutto per François Cacaault (1801–1803) e per il suo successore, il cardinale Joseph Fesch (1803–1806), zio e ministro plenipotenziario di Napoleone Bonaparte a Roma, che alla sua morte nel 1839 avrebbe lasciato in eredità all'incirca 30'000 dipinti e che indubbiamente rientrava nel novero dei collezionisti meglio informati del suo tempo; a questo proposito vedi per esempio Chastel, André, *Le goût des «préraphaélites» en France*, introduzione al catalogo della mostra: De Giotto à Bellini, Parigi 1956, p. IX.

rasse anche tutta una serie di dipinti quattrocenteschi tenuti in gran conto ai tempi del cardinale Odoardo Farnese.⁶³ Possiamo solo speculare sulle ragioni che indussero a non selezionare per le pinacoteche ducali a Parma queste pitture, le cui attribuzioni corrette a maestri quali Masaccio, Masolino da Panicale, Jean Fouquet o Andrea Mantegna, evidentemente, erano a loro volta cadute nell'oblio. Forse che secondo i canoni estetici dell'epoca il loro stile apparisse arcaico, superato? Nell'ottica odierna tali dipinti – come anche i grandi cartoni monocromi di Michelangelo e Raffaello che molti anni addietro il coltissimo bibliotecario e curatore Fulvio Orsini aveva legato al cardinale Odoardo, suo signore⁶⁴, e che nel 1662 erano pure stati esclusi – si collocano fra i capolavori più preziosi della collezione Farnese. Tutte queste opere d'arte sono ancora rintracciabili in almeno uno degli inventari farnesiani del 1662–1680 e 1697. Ciò vale anche per la tavola leonardesca sempre ascritta al Perugino e ritenuta una rappresentazione allegorica della purità. In quegli anni, però, il dipinto non era più appeso nella prima stanza della quadreria spogliata, bensì ornava l'adiacente »libreria grande« assieme ai citati cartoni di Michelangelo e Raffaello (fig. 14).⁶⁵ La »Dama con l'ermellino« potrebbe facilmente essere rimasta in questo ambiente fino al XVIII secolo inoltrato, giacché né gli inventari delle collezioni farnesiane parmensi del primo Settecento né l'ingente mole di guide e diari odeporeici coevi menzionano il quadro.⁶⁶

Con l'estinzione, nel 1731, della discendenza maschile dei Farnese avente diritto di successione, sia il ducato di Parma e Piacenza sia tutti gli altri possedimenti della famiglia furono assegnati all'allora appena quindicenne Carlo di Borbone, figlio di secondo letto del re Filippo V di Spagna e di Elisabetta Farnese. È noto che don Carlos, con il consenso della corte spagnola, nel 1739 fece trasferire da Parma a Napoli via Genova una gran parte delle raccolte farnesiane esposte alle intemperanze degli austriaci che premevano militarmente sul ducato.⁶⁷ Resta ancora da stabilire se uno dei convogli romani diretti a Napoli (documentati nel 1759 e nel 1760) contenesse anche il nostro dipinto o se già anni prima la tavola, maneggevole com'era, fosse scomparsa dal palazzo, analogamente ai portelli di una grande ancona smembrata di Masaccio e Masolino di Panicale.⁶⁸

D'altro canto, sappiamo da notizie autografe che il principe polacco Adam Jerzy Czartoryski (fig. 15), durante la sua permanenza di circa un anno e mezzo in Italia dall'autunno 1799 alla primavera 1801, si trattenne parecchi mesi sia a Roma sia a Napoli. Le sue mansioni in veste di ministro plenipotenziario dello zar russo presso la corte del re di Sardegna, in esilio a Firenze e dalla fine di giugno 1800 a Roma, gli davano agio di visitare i maggiori musei e altri monumenti di queste città. Non solo: sembra che egli trascorresse allora anche del tempo a ricercare opere d'arte adatte al museo di sua madre nella lontana Polonia.⁶⁹ A Czartoryski certamente non era sfuggito che il momento fosse assai propizio a questo scopo. In quel periodo l'Urbe non si era ancora ripresa dai soprusi degli occupanti francesi, che nella tarda estate del 1799, in seguito a una serie di contraccolpi subiti sui campi di battaglia nel Norditalia, avevano dovuto ritirarsi rapidamente da Roma e da tutta l'Italia centrale. E dato che anche il papa Pio VI, in qualità di capo secolare dello Stato della Chiesa, era stato bandito da Roma ed esiliato in Francia nella primavera del 1799, la popolazione della città si ritrovò, per così dire da un giorno all'altro, svincolata da ogni forma di controllo superiore. Siccome era prevedibile che tale situazione non sarebbe durata a lungo, ciascuno alla sua maniera cercò di approfittare dell'inconsueta libertà. A questo riguardo si pensi solo

Fig. 15: Andreas Geiger, «Ritratto del venticinquenne principe Adam Jerzy Czartoryski», mezzotinto [1799] da un dipinto di Joseph Abel del 1795 circa, cm 37 x 25,2, Cracovia, Muzeum Czartoryskich.



72 Bertini 1987 (cf. nota 2), pp. 54–55, e William Buchanan, *Memoirs of painting with a chronological history of the importation of pictures by the great masters into England since the French Revolution*, 2 voll., London 1824, vol. II, pp. 2, 16–19 e 21–30.

73 Filangieri di Candida, Altonioli, *La Galleria Nazionale di Napoli, Ricerche e documenti*, in: *Le Gallerie Nazionali Italiane*, 5, Roma 1902, pp. 294–295; Bertini 1987 (cf. nota 2), pp. 54–58; Le Cannu, Marc, *Les tableaux*, in: Chastel/Vallet 1991 (cf. nota 62), vol. 1/2 (*Les collections Farnèse*), p. 381; per il retroscena storico vedi per esempio Mandella, Michelangelo, *La prima restaurazione borbonica (1799–1806)*, in: *Storia di Napoli*, 15 voll., Napoli 1967–1978, vol. 9, pp. 3–30.

74 In questo contesto di vicende si pensi per esempio all'ambiente che gravitava intorno a Giuseppe Valadier, architetto e archeologo di maggior spicco del suo tempo, che nei giorni turbolenti dell'occupazione francese sembrerebbe aver avuto un ruolo chiave nel mercato dell'arte romano. Nel 1798 infatti, dopo l'arrivo delle truppe repubblicane a Roma, fu incaricato dai *commissaires des Arts* di selezionare in veste di esperto quei 100 capolavori d'arte che secondo il trattato di Tolentino (1797) lo Stato della Chiesa era tenuto a consegnare al governo francese. Pare che anche i saccheggi di Napoli nel 1799 lo vedessero stare in prima linea e che, una volta ritornato a Roma, egli svolgesse l'attività di consulente e mediatore per conto di una società francese impegnata nell'acquisto di opere d'arte per il mercato francese. Il principe Stanislaw Poniatowski, compatriota e lontano parente di Czartoryski, era nel novero dei committenti principali di Valadier (Busiri Vici, Andrea, *I Poniatowski e Roma*, Firenze 1971, pp. 254–255; AA.VV., *Valadier segno e architettura*, catalogo a cura di Elisabetta Debenedetti, Roma 1985, pp. 336–337 e 438). Si affaccia pertanto l'ipotesi che durante la sua permanenza a Roma anche Czartoryski avesse intrattenuto rapporti con Valadier, avvalendosi dei consigli di questo romano dalla personalità poliedrica soprattutto in relazione ai propri studi antiquari e topografici. Tali studi condotti da Czartoryski a Roma sono testimoniati da un manoscritto conservato nella Biblioteca Czartoryskich a Cracovia e intitolato *Repertorio di erudizioni e notizie correlative alla nuova topografica pianta dell'antica Roma da delinearsi nel 1802 per ordine di Sua Altezza il signor principe Adamo Czartoryski*.

99

ai ricettatori e sedicenti mercanti d'arte romani, che in quel momento riuscirono ad accedere a una parte dell'enorme quantità di beni artistici lasciata a Roma dai *commissaires des Arts* addetti alle confische e dagli ufficiali francesi.⁷⁰ Ma anche casati della nobiltà locale trassero partito dalla circostanza: eludendo le restrizioni all'esportazione di opere d'arte imposte dai papi, sventarono innumerevoli tesori del loro patrimonio di famiglia, non di rado plurisecolare, per alleviare un poco il perenne bisogno di denaro. Non sorprende, quindi, che in quegli anni il mercato dell'arte romano fosse letteralmente inondato da pezzi di ogni genere e che il ristretto gruppo dei rappresentanti diplomatici stranieri, sostituendosi ai facoltosi *grand tourists*, ora assenti a causa dei disordini di guerra, potesse soddisfare praticamente qualsiasi proprio desiderio. È impossibile stimare il numero degli oggetti che allora cambiarono di mano. Sembra che un mercante di nome Corazzetto avesse depositato nella sua soffitta in piazza Navona oltre 20'000 quadri di ogni genere, di cui molti probabilmente provenivano dai conventi soppressi dai francesi.⁷¹ Un gran numero di dipinti sparirono per sempre, altri riapparvero poco dopo sui mercati dell'arte nordeuropei e soprattutto inglesi, dove non tardarono a trovare acquirenti fortunati.⁷²

Non molto diversa si presentava la situazione a Napoli, dove il principe Czartoryski giunse nelle prime settimane del 1801. Sulla vita della città gravava tuttora il

«Prove indiziarie»

75 A questo riguardo la principessa Izabela Czartoryska si limitò ad annotare: «Ce tableau charmant qui a tout l'air d'un portrait est peint par le fameux Leonard d'Avinci. Il m'a été donné par mon fils aîné, qui l'a apporté d'Italie [...]», citato dal catalogo manoscritto della Casa Gotica (Biblioteka Czartoryskich, Raccolta manoscritti n. 3035, p. 90). Da queste parole introduttive del primo commento moderno sul dipinto di Leonardo la critica ha ripetutamente dedotto che il principe Czartoryski l'avesse acquistato come opera del Vinciano. (Rzepińska 1985, [cf. nota III], p. 68; Brown 1990, [cf. nota 35], p. 50; nonché Żygulski, Zdzisław jr. e Walek, Janusz, *Il Museo Czartoryski e la Dama con l'ermellino*, in: Fabjan/Marani 1998, [cf. nota 5], p. 18). L'annotazione «J'ai appris plus tard que c'est le portrait de la belle Ferroniere maitresse de François I^{er}», inserita più tardi dalla proprietaria nel suo catalogo, induce a ritenere che a questa felice attribuzione si fosse giunti con l'erronea istituzione di un rapporto d'identità tra la «Dama con l'ermellino» e la modella di un altro ritratto ascrivito a Leonardo e oggi conservato al Louvre, la cosiddetta «Belle Ferronnière». Quest'ultimo, al contrario del primo, era noto attraverso varie incisioni riproductive. Quella di Lacroix (cf. Lethève, Jacques/Gardey, Françoise/Adhémar, Jean, *Inventaire du Fonds français après 1800*, t. XII, Bibliothèque nationale, Paris 1963, p. 155), pubblicata nel 1809, l'anno dell'inaugurazione della Casa Gotica, venne collocata accanto al dipinto della collezione Czartoryski per comprovarne iconograficamente l'autenticità. Il fatto, però, che la «Dama con l'ermellino» non si trovasse nel cosiddetto «gabinetto» riservato alle opere più prestigiose della raccolta, come i quadri di Raffaello e di Rembrandt, ma venisse presentata ai visitatori del museo in una sala antistante, assieme a una cinquantina di dipinti medi e piccoli, lascia presumere che la principessa Czartoryska non fosse allora del tutto sicura dell'attribuzione di questo ritratto di provenienza oscura.

76 Per il «Ritratto di un giovane» eseguito da Raffaello si rimanda a Walek, Janusz, *The Czartoryski Portrait of a Youth by Raphael*, in: *Artibus et Historiae*, 24, 1991, pp. 201–224; per la provenienza italiana del dipinto vedi il commento relativo della principessa Czartoryska, citato per esteso da Żygulski, Zdzisław jr. e Walek, Janusz, *Il Museo Czartoryski e la Dama con l'ermellino*, in: Fabjan/Marani 1998, (cf. nota 5), p. 16.

Referenze fotografiche

1, 5, 15: Muzeum Czartoryskich, Cracovia; 2: Biblioteca Trivulziana, Milano; 3: RMN – M. Belot, Parigi; 4: Zentralbibliothek Zürich, Zurigo; 6: The Royal Collection © per gentile concessione di S. M. la Regina Elisabetta II; 7: Musée d'Art et d'Histoire, Rochefort-sur-Mer; 8: Archivio di Stato di Parma; 9, 10: Fotothek des Kunsthistorischen Instituts der Universität Zürich, Zurigo; 11: Soprintendenza ai Beni artistici e storici, Parma; 12, 14 e tavola schematica: autore; 13: Bibliotheca Hertziana, Roma.

ricordo terribile della sanguinosa repressione dei moti rivoluzionari avvenuta nel 1799 e dei saccheggi perpetrati dalle truppe francesi. Re Ferdinando IV non era ancora tornato dal suo esilio a Palermo e la popolazione cercava di cavarsela alla meno peggio con il duro regime della magistratura borbonica. Non si contano i capolavori che all'indomani della caduta della repubblica partenopea erano stati arraffati nelle residenze reali dalla soldataglia d'oltralpe e poi abbandonati per le strade cittadine nel tumulto della loro precipitosa ritirata; come a Roma così anche a Napoli l'offerta di opere d'arte dovette perciò superare allora di gran lunga la domanda.⁷³

Chi, di fronte a questa situazione poco trasparente in cui versava a quell'epoca il mercato dell'arte romano e napoletano, se la sentirebbe di affermare senza tema di smentita che non fu uno degli innumerevoli ricettatori o mercanti d'arte⁷⁴ ad aver venduto al facoltoso principe polacco Adam Jerzy Czartoryski il seducente ritratto di una dama ignota con in braccio una curiosa bestiola dalla pelliccia bianca? Non è forse significativo il fatto che la principessa Czartoryska non poté fornire indicazioni più precise circa la provenienza dell'affascinante dipinto di Leonardo⁷⁵, diversamente da quel «Ritratto di giovane» di Raffaello⁷⁶ che suo figlio avrebbe acquistato dalla famiglia Giustiniani a Venezia durante lo stesso soggiorno in Italia?

