

*La Gioconda del Prado:
Una copia problematica per la storia del quadro*



Lo studio effettuato sulla copia della Gioconda del Prado, attribuita a Giacomo Caprotti detto Salaì, fa riferimento in primis all'analisi della documentazione posta generosamente in visione on line al pubblico da parte del Museo madrileno in coincidenza con la pubblicizzazione della ricerca effettuata nel corso del restauro della copia (2012).

Le risultanze della ricerca condotta sul dipinto e sulla riflettografia dell'opera da parte delle ricercatrici e restauratrici Almudena Sànchez e Ana Gonzàles Mozo, convergono nel sostenere che tale copia sia stata eseguita - quantomeno per le parti specificamente analizzate - in contemporanea con il ritratto del Louvre. L'approfondimento di seguito condotto, avvalendomi pure della foto della riflettografia integrale del Museo del Prado pubblicata dal NationalGeographic (al link https://www.storicang.it/a/monna-lisa-gli-enigmi-di-simbolo_14647), ha precise motivazioni, in quanto potenzialmente

in grado di apportare sia conferme che confutazioni alla ricostruzione delle fasi di lavorazione del ritratto autografo di Leonardo.

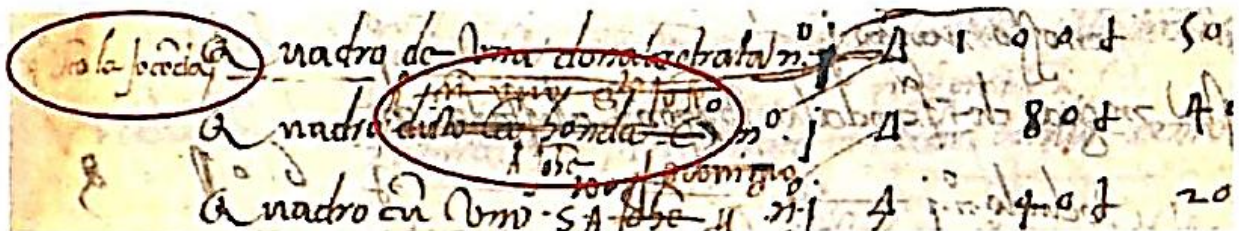
Va premesso che l'attribuzione della copia al Salai - con esclusione di interventi di mano di Leonardo - è riconosciuta dalla grande maggioranza degli esperti alla luce di valutazioni sulle modalità di esecuzione dell'opera, ma anche storico-biografiche. Il presente studio, nel porsi su una linea di continuità con tale attribuzione, formula nuove ipotesi per quanto concerne la datazione del quadro, le sue fasi di lavorazione e l'identità della modella.

*La copia della Gioconda del Prado apparteneva al Salai'
e rimase in sue mani fino alla morte, ovvero ne l'originale ne la copia
coeva del ritratto sono mai stati consegnati*

Non ci si è soffermati abbastanza su questa singolarissima anomalia: è a dir poco strano che, a fronte della duplice commissione di un ritratto fatta al Maestro e alla sua bottega, (la qual cosa all'epoca comportava costi esorbitanti), nessuno dei due ritratti commissionati non fu mai consegnato al committente, restando in possesso dell'artista. Infatti la *Gioconda* - fino al suo arrivo in Francia (maggio 1517) - rimase nelle mani di Leonardo, mentre alcuni documenti indicano che la copia della *Gioconda* del Prado restò in possesso del Salai fino al suo ritorno a Milano (come attestano i due atti notarili datati rispettivamente 1525 e 1531 sotto riprodotti in stralci).

Il primo documento del Salai e la lettera H "sospetta"

La Jocoⁿda...dicto la honda C



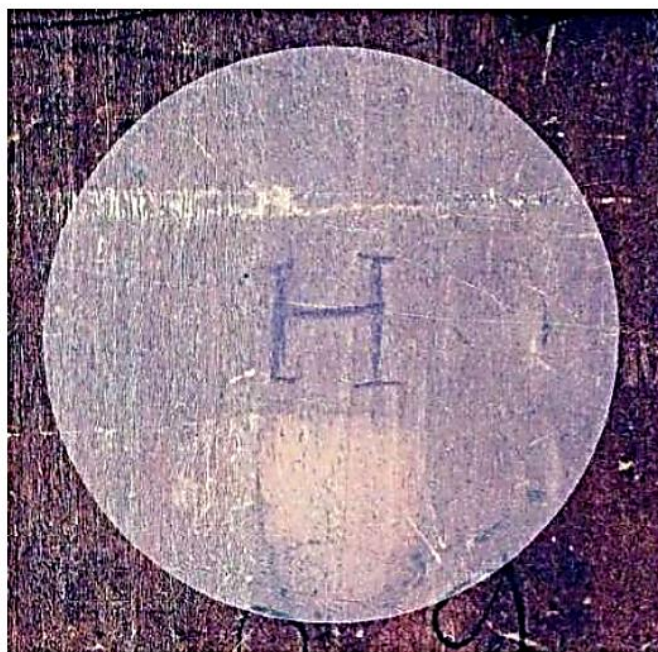
Atto del notaio Crevenna, 21 aprile 1525 (ASMI, filza 8316, fondo Cimeli, cart. 1, fasc. 18)

Il primo atto, datato 21 aprile 1525, è un inventario delle copie lasciate in eredità dal Salai, rogitato dal notaio Crevenna, ove per la prima volta appare

il nome Joco(n)da “correzione de “la honda C°”, laddove C potrebbe significare che trattasi di Copia (magari abbreviando al contempo “comparatio” o “collatio” e dando così alla “copia simultanea” pure il valore di “sfida competitiva” di abilità dell’allievo col maestro).

Il titolo iniziale “honda” del quadro (poi corretto) può essere inteso come una deformazione familiare di Joco(n)da, e, in quanto studiosa di cartigli, non posso fare a meno di notare che la la “h” che precede “onda” compare anche con la lettera maiuscola “H” sul verso della tavola della Gioconda.

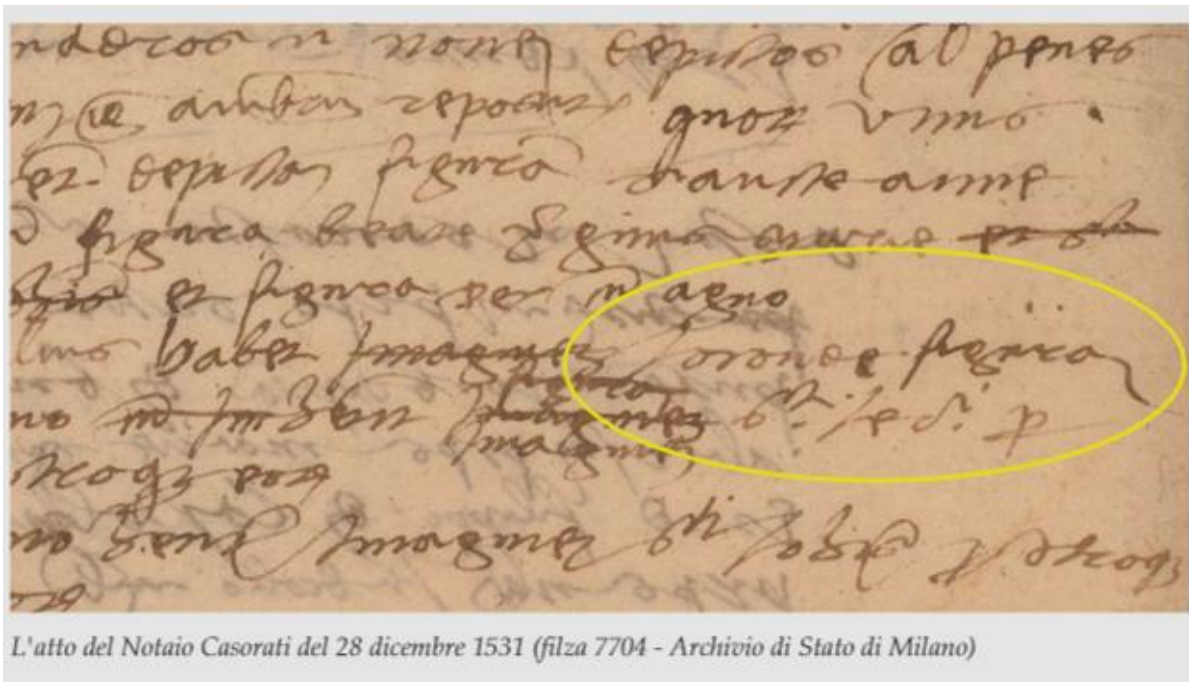
La “H”: un cartiglio insospettato sul verso della Gioconda?



La “H” sul verso della tavola della Gioconda

Degno di nota che la suddetta “H” era stata definita da Pietro Marani “di probabile datazione cinquecentesca” e – memore del cartiglio vinciano sul verso del cartiglio di Ginevra Benci avevo ipotizzato che tale H (intesa anch’essa come una sorta di cartiglio) avesse pure il significato tradizionale di “Heres” (erede in latino), trattandosi del ritratto della primogenita del Moro, erede del duca di Milano). Una mia ulteriore interpretazione riconduce al simbolo grafico volto a richiamare in modo schematico lo stemma del Comune di Castelnuovo Scivvia di cui Galeazzo Sanseverino - il marito di Bianca - era marchese. Inoltre la H ricorre tra le miniature delle imprese dei Sanseverino, sormontata da una corona, nella Comedia miniata da Antonio Grifo, con il commento di Cristoforo Landino, (Cremonese Venezia, 1491 - Casa di Dante, Roma), di proprietà certa di Gaspare Sanseverino detto il Fracasso, fratello di Galeazzo Sanseverino, suggerendo che possa essere un elemento araldico un uso alla famiglia. Una ipotesi suggestiva e affascinante è poi correlata alla mano incerta e al tratto discontinuo con cui la suddetta “H” risulta tracciata. Non può escludersi che, ormai vecchio, Leonardo, (colpito da “paralisi” .come scive de Beatis), abbia di suo pugno aggiunto quella lettera, dai molti significati riconducibili all’identità di Bianca, sul verso del quadro.

Il secondo documento del Salai



Il secondo documento rivelatore della proprietà della copia in capo al Salai è un rogito del notaio Casorati del 28 dicembre 1531 (di cui ho pubblicato la trascrizione e traduzione), che associa il quadro denominato “Joconda figuram” al nome di un personaggio, ivi indicato come suo depositario, che compare meno di mezzo secolo dopo accanto ai Leoni e ad essi è stretto da vincoli parentali e di collaborazione artistica. Le mie ricerche hanno condotto alla scoperta che l’identico cognome dell’uomo - tal Ambrogio da Vicomercato, il quale, in base all’atto di 1531, ebbe in pegno la “Joconda” del Salai (che risulta ereditata da Laurenziola Caprotti in base all’atto del 1525), e che la detenne “materialmente” in sue mani fino al 28 dicembre 1531 (data dell’atto notarile) - ricorre circa mezzo secolo dopo in un personaggio presente in Spagna legato da vincoli parentali alla famiglia Leoni (trattasi di importante traccia del passaggio al Museo del Prado della copia della Gioconda attribuita al Salai).

I due atti notarili sopra citati inducono a ritenere che la copia della Gioconda del Prado, attribuita al Salai era fino alla sua morte nelle sue mani e che venne poi ereditata - dopo una causa legale con la vedova del Salai Bianca Coldiroli di Annone - dalla di lui sorella Laurenziola Caprotti, che la diede in pegno, con successiva restituzione. Quel quadro - che in atti risulta denominato “la honda c” e la “Joco(n)da” - quindi tornò dalla Francia a

Milano in mano al Salai' e fu da lui detenuto fino alla morte; poi ereditato da una sua sorella. pervenne al Prado tramite la famiglia del collezionista milanese Pompeo Leoni che operava presso la corte spagnola

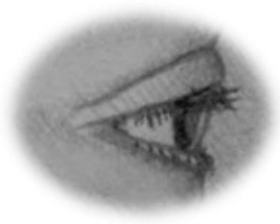
Dunque una copia contemporanea della Gioconda - come provano due inventari dei beni del Salai - era in possesso del discepolo-copista fino alla sua morte. E con ogni probabilità si trattava proprio della copia del Prado

Stante l'esistenza di due versioni contemporanee dello stesso ritratto, si impongono due constatazioni logiche:

- 1) L'esistenza di una copia contemporanea comporta che i ritratti della Gioconda effettuati erano due. Se ne deduce che i committenti erano due (o in ogni caso, è da porsi in conto un secondo destinatario).
- 2) Il valore dei materiali utilizzati in entrambi i dipinti (stante la presenza riscontrata di lapislazzuli e pigmenti preziosi) è di per sé tale da far supporre che la committenza avesse disponibilità economiche molto ingenti. A monte, va precisato che un ritratto all'epoca aveva un costo altissimo e ciò inficia eventuali confutazioni volte a sostenere che la copia fosse stata un "prodotto secondario" e volontariamente eseguito nella bottega senza una copertura patrimoniale garantita. Tale constatazione non esclude che il progetto artistico già pagato dalla committenza e già avviato nella bottega sia stato completato anche dopo che (per motivi fondatamente ipotizzati nella ricerca) era venuta meno la possibilità della consegna

I primi due punti sopra evidenziati convergono sulla duplice commissione a Leonardo del ritratto nuziale da parte del Moro (padre della sposa) e di Galeazzo Sanseverino (il futuro marito).

La Gioconda del Prado - Due tracce ambigue e due piste investigative inedite



Dovendo ridurre in sintesi **due tracce indiziarie relative alla storia del quadro**, già fatte oggetto di approfondimento nel mio studio pubblicato su piattaforme di ricerca e reperibile on line, nel porgere un link per l'eventuale approfondimento, se ne riassume nel presente contesto la presentazione in forma didattica, con riproduzione dei relativi particolari messi a fuoco e analizzati, auspicando che in futuro le due "temerarie" ipotesi proposte vengano verificate sull'originale posseduto dal Museo madrileno con gli strumenti adeguati che il ricercatore indipendente non ha a disposizione:

[\(PDF\) La Gioconda del Prado Due tracce ambigue e due piste investigative inedite | Carla Glori - Academia.edu](#)

1° Traccia

L' "ombra di una data: La "gestalt" sbiadita e offuscata di una data in margine alla copia del Prado

Se non avesse a monte una teoria con seri fondamenti storico-biografici, supportata da una ricerca scientifica sulla localizzazione del paesaggio del quadro, questa ipotesi non sarebbe mai venuta alla luce. **Partendo da presupposti lungamente approfonditi, ho messo a fuoco sul margine in basso a sinistra di chi guarda la gestalt di un numero sbiadito e difficile da riconoscersi a prima vista.**

DETTAGLIO RIFLETTOGRAFICO

Fonte: ved link in pagina 1 (Riflettografia in Storica, National Geographic - Museo del Prado)



SOTTO: VIRAGGIO BIANCO/NERO DEL DETTAGLIO POST RESTAURO:
SOPRA: RIPORTO RIFLETTOGRAFICO DEL NUMERO EVIDENZIATO CON FRECCIA



IMMAGINE POST RESTAURO OTTENUTA CON UN FILTRO CHIARO SENZA MODIFICA ALCUNA
CON RIPORTO RIFLETTGRAFICO DI RAFFRONTO SOPRA RIPORTATO

La terna numerica che intravedo in angolo a sinistra non risulta incompatibile con il numero "99" preceduto da una cifra confusa, che poteva in origine essere un "4". Le ultime due cifre che - tramite gli strumenti poverissimi a mia disposizione - replico nella pagina successiva variandone i cromatismi, sono a mio avviso due "9", laddove superiormente se ne coglie il cerchio e lateralmente la linea arcuata. Non si tratta del numero 2 perché manca la linea orizzontale alla base, né del 3 in quanto la linea in verticale è obliqua e non diritta, né si tratta dell'1 né del 5 né del 7 per via del cerchietto superiore, così come vanno esclusi il 4 o lo zero. Il 6 va escluso così come l'8, stante la forma circolare posta in alto e assente alla base. Ma se veramente ci sono i due nove di cui ipotizzo l'esistenza, e poichè non pre-esiste una spiegazione sostenibile per la presenza di quei due numeri,

l'ipotesi formulata dalla mia tesi che si tratti della data "(1)499" di esecuzione del ritratto non appare affatto fuori luogo.

Infatti il terzo numero antecedente potrebbe ben essere un "4" sbiadito e consumato dal tempo. Avevo già notato la presenza dell'inedita terna numerica nel 2012, segnalandola senza tuttavia approfondire la questione poiché il problema, ora come allora, sta nel fatto che non dispongo degli strumenti di alta precisione oggi richiesti per una diagnosi del genere e soprattutto non ho accesso all'originale e ai documenti annessi, essendo proprietà del Museo spagnolo (il quale tuttavia ha generosamente offerto in visione in internet la documentazione, anche riflettografica, dello studio integrale). Il dettaglio preso in esame tuttavia - se pure non trova conferma probatoria - non contraddice l'ipotesi formulata circa l'esistenza del numero "499" nell'angolo in basso a sinistra della copia..



La terna numerica, in cui leggo "499", compare in margine e sottotraccia. Gli stralci, riprodotti senza modifica alcuna, sono stati soltanto "illuminati" con un seriale programma di word, -§- A raffronto, pongo la mia rozza simulazione calligrafica con la "riproduzione approssimata" dei contorni del numero "99" così come percepito e con il tentativo di ricostruire la gestalt del numero "4".



Circa l'uso di scrivere in modo distorto i numeri - e nel caso specifico il "4" - adduco ad esempio la data "1495" del cartiglio del ritratto di Luca Pacioli con Allievo (ved. su Academia.edu e Researchgate l'articolo: The cartouche of the double portrait of Luca Pacioli and pupil. The da Vinci's enigma decoded"), Sulla data gli studiosi riconoscono il numero "4" sebbene alterato. L'esempio vale qui solo per la grafia del numero in sé, indipendentemente dalla mia proposta attributiva del cartiglio di Capodimonte a Leonardo, il quale pure - come risulta dai suoi scritti (vedasi C. Atlantico) - scriveva i numeri con distorsioni varie. Un modus operandi, rivelatore di una certa trascuratezza nella scrittura, probabilmente praticato anche dal Salai

Oltre che in riflettografia, pure nel dipinto della *Gioconda* del Prado post restauro, la pur lacunosa messa a fuoco dell' "ombra di una data" configura una gestalt che è possibile leggere come il numero "99" preceduto da un "4", intuibile in base ai tratti residuali visibili. Infatti i dettagli numerici sopra "illuminati" utilizzando un programma in dotazione a qualunque PC, lasciano intravedere il numero "99" e lacerti di un numero che non si esclude sia un "4", mentre la mia riproduzione calligrafica posta a raffronto simula una ricostruzione gestaltica approssimata della terna "499" comprensiva del supposto "4" .

Non può sottacersi che quella che parrebbe una congettura azzardata e facilmente attaccabile, comporta risvolti troppo rilevanti per essere a priori accantonata sul nascere. Infatti il numero "499" è altamente significativo al fine della ricostruzione della storia sia della copia della *Gioconda* sia dell'originale, poiché, alla luce della tesi sull'identità della *Gioconda* e sulla localizzazione dello sfondo del ritratto (Glori C., Savona 2011-2012), quel numero assume un' importanza decisiva.

IL 1499; LA DATA CRUCIALE PER L'ORIGINALE DEL LOUVRE E LA COPIA DEL PRADO

Il 1499 è l'anno della partenza (o meglio della "fuga") di Leonardo da Milano, susseguente la caduta del Moro, ed è pure l'anno in cui, giunto al compimento del ritratto post mortem della giovane Bianca Sforza (primogenita del Duca), si vede costretto a modificarne la fisionomia.

L'accertamento dell'esistenza del numero 1499 sulla copia del Prado costituirebbe il sigillo della trasformazione del ritratto di Bianca nella dama chiamata *Gioconda*, in coincidenza con il 1499 ovvero l'anno fatale per gli Sforza e l'anno in cui Leonardo, prima di fuggire da Milano, operò la trasformazione del ritratto originario sottostante (si veda la ricostruzione storica operata)-. Tale trasformazione, che avevo teorizzato nel 2011 ha trovato conferma da parte dello scienziato Pascal Cotte nel 2015, allorché ha reso pubblica la ricostruzione virtuale, da lui operata con tecnologia LAM, del volto della "prima modella" sotto il ritratto del Louvre..

E' così venuto alla luce il ritratto precedente, ovvero il volto spirituale e puro della quindicenne Bianca Giovanna Sforza. E d'altra parte in passato già importanti esperti (ad es Marani P.C. e Scaillez C.) avevano individuato in

base alla radiografia di Hours (1954) un volto vagamente malinconico e più affilato e una diversa acconciatura sotto il ritratto che vediamo.

In questo contesto, quel numero che richiama la forma del “(1)499” e che traspare in superficie dal fondo nero nell’angolo in basso a sinistra della copia del Prado, autorizza ipotesi suggestive e al tempo stesso portatrici di fondate connessioni con la biografia di Bianca Giovanna Sforza sull’arco 1482 - 1496 e con la storia della famiglia Sforza segnatamente nel periodo 1496-1499.

Nel 1499 Bianca era morta da poco più di un biennio e il Duca suo padre era ormai un potente caduto. Il 1499 segna la parabola della catastrofe di una dinastia e al tempo stesso la fine dell’avventura milanese di Leonardo. Quella data non è una registrazione cronologica neutra, ma coincide drammaticamente con il tramonto di un’epoca e con la chiusura di un periodo della vita di Leonardo lungo quasi un ventennio. La rielaborazione del ritratto con la trasformazione della fisionomia della primogenita del Duca costituiva per Leonardo una necessità, dal momento che, nell’impossibilità della consegna ai committenti, aveva scelto di tenere in sue mani quel quadro: gli era infatti impossibile visitare le corti e i contesti nobiliari della penisola con il ritratto della figlia del Moro, un tiranno sconfitto e messo al bando dai potenti di turno.

La prima duplice fase di lavorazione del ritratto (da prodursi in due esemplari) si iscrive nell’arco oscillante che va dalla fine del 1495 (commissione per le nozze di Bianca Sforza fissate per il 20 giugno del 1496 e avvio della lavorazione nella bottega), all’inizio della seconda fase che va dal 24 novembre 1496 (avvenuta morte di Bianca) fino al 1499, anno della trasformazione della fisionomia della primogenita del Moro. Nel 1499 inizia quindi l’ultima fase di trasformazione della fisionomia della giovane in quella della dama del Louvre (in coincidenza con la caduta del Moro e prima della partenza di Leonardo da Milano).

E appunto all’ultima fase, da datarsi al 1499, va fatta risalire la lavorazione della copia del Prado, effettuata in contemporanea con la trasformazione finale del ritratto “*la Gioconda*” che noi conosciamo. La parabola temporale della lavorazione del ritratto la *Gioconda*, va dall’avvio nella bottega di Leonardo di un progetto preparatorio che inizialmente mirava a ritrarla in

abiti da sposa e riccamente acconciata, sostituito in progress dal ritratto che la raffigurava in abiti della sua quotidianità (forse eseguito da Leonardo post mortem), coincidente con la prima modella giovane dipinta, per culminare infine nel corso del 1499 con la trasformazione del ritratto della giovane prima modella nella dama misteriosa, divenuta l'icona del Louvre. La copia del Prado, iniziata in contemporaneità con il ritratto originale nella bottega, viene ultimata con l'ultima fase di lavorazione del ritratto avvenuta in Milano nel 1499. Come noto, Leonardo continuerà a rielaborare il ritratto della *Gioconda* tramite l'uso delle "velature" probabilmente fino al suo ultimo soggiorno in Francia.

2° Traccia

Una macroscopica deformazione nel corpo della copia gemella

Il segno sulla mano e le improbabili pieghe sul braccio della copia del Prado

Per rispondere a una domanda legittima, mi sono avventurata in una investigazione azzardata, tuttavia supportata da elementi biografici e correlati a fattori storico-ambientali (estesi perfino al campo delle cure mediche in uso all'epoca). Va sottolineato in primis che la "domanda" in questione ha la sua origine e trova la sua legittimazione dallo studio comparato della copia del Prado con l'originale, radicandosi pertanto sul terreno proprio della storia dell'Arte:

L'allievo esecutore della copia dà prova in ogni dettaglio della sua capacità di ri-produrre in modo speculare (non senza un apporto di stile personale) l'opera originale, rispettando, con la massima padronanza, il "ritratto-modello" che il Maestro andava lavorando. **E allora ci si chiede per quale motivo l'allievo abbia dipinto la manica sinistra della modella (a destra di chi guarda) con una macroscopica deformazione.**

Per rispondere a questo quesito - altrimenti inspiegabile se ci si attenga all'ambito della storia dell'Arte - ho dovuto estendere la ricerca alla ricostruzione della biografia di Bianca Sforza nel periodo immediatamente successivo alle nozze. (approssimativamente coincidente con la posa per il ritratto), allorchè cominciò a manifestare problemi di salute di origine sconosciuta, come ci informa Alessandro Giulini riportando alcuni stralci di lettere del messo ducale Giacomo Seregno (in "Bianca Sanseverino Sforza

figlia di Ludovico il Moro”, Archivio Storico Lombardo, 1912, Serie 4, Volume 18, Fascicolo 35).

Nell’eseguire la copia è certo che il Salai ha voluto compiere una trasgressione. Infatti è provata la sua capacità - quasi pari a quella del Maestro - nel dar forma alle pieghe sull’abito della dama. L’esecuzione della manica destra nella copia coincide perfettamente con l’originale ma non è affatto così per la raffigurazione della manica sinistra-

Confrontando le maniche destra e sinistra dei due ritratti, ci si rende conto dell’anomalia scientemente operata dall’allievo, che ha introdotto una variante formale nella riproduzione delle pieghe sulla manica sinistra, conferendo, pur nel rispetto approssimato dei contorni delle pieghe dell’originale, una plasticità scultorea abnorme al drappeggio e quindi allo stesso braccio sottostante. Che tale alterazione formale sia stata consapevole non vi è dubbio, data la perfetta esecuzione della manica destra.

A questa “deformazione” spinta fino a trasmutare, per l’occhio attento, la sagoma della manica in una più voluminosa e difforme rappresentazione della stessa nonché del volume del braccio sinistro, consegue la domanda: “che cosa voleva rappresentare l’allievo con tale curiosa forma impressa alla manica? E perché ha voluto operare questa alterazione formale?”

Le comparazioni tra particolari delle maniche evidenziano le anomalie.



Particolare riflettografico della manica sinistra della Gioconda del Prado

In pagina precedente: La deformazione impressa dall'allievo al drappeggio nella parte superiore della manica sinistra ha l'esito di creare un curioso "effetto scultoreo", consistente in una sorta di distacco della parte soprastante, creando nell'osservatore l'impressione che si tratti di un tessuto diverso e poggiato sopra la manica stessa.



Particolare riflettografico della manica sinistra della Gioconda autografa di Leonardo

In via incidentale, si osserva che, oltre alla segnalata differenza tra le due maniche, anche i "pentimenti" sulle dita della mano (più visibili nella riflettografia del Prado), nella copia - pur essendo del tutto compatibili con quelli sulla mano originale - sono molto più marcati e consistenti, a tratti scomposti, come se l'allievo, nell'eseguire la copia, faticasse a "mantenere il ritmo" del Maestro .

L'effetto deformante sulle pieghe è più visibile in riflettografia che nel dipinto, ma il confronto del particolare della manica sinistra della *Gioconda* con la sua copia dà conto che sulla manica sinistra della copia, (seppure l'anomalia sia stata attenuata nel dipinto), l'allievo ha operato un rilevante

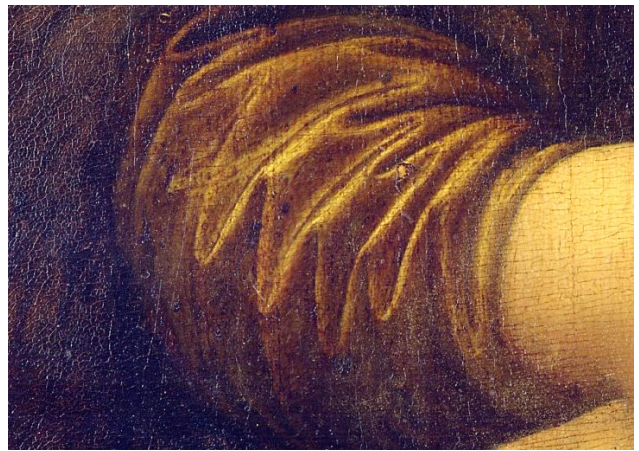
discostamento rispetto alla forma della manica sinistra che andava riproducendo dall'originale.

A dimostrazione di tale assunto si confrontano le maniche dei due dipinti, riscontrando che la manica destra della copia è perfettamente identica a quella autografa, mentre la sinistra se ne discosta, poiché - pur in grado attenuato - nel dipinto l'allievo ha mantenuto la medesima deformazione che si vede nella riflettografia.

Si osserva che le pieghe della manica sinistra riprodotte dall'allievo, pur del tutto simili, non si omologano e armonizzano, come invece quelle della manica destra, con il modello originale.



Copia del Prado



Gioconda di Leonardo

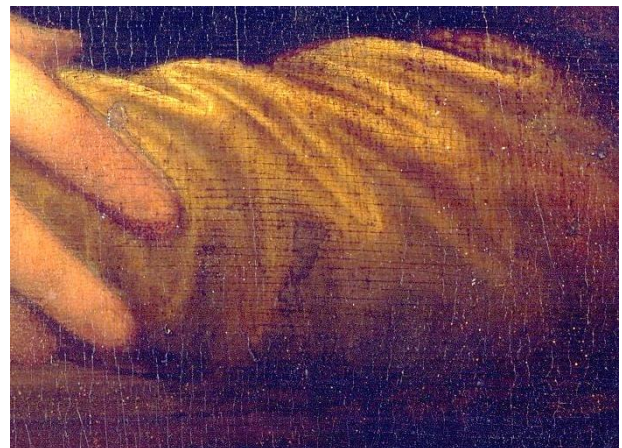
Manica destra a confronto: L'allievo si dimostra in grado di eseguire una riproduzione perfetta delle pieghe

Maniche sul braccio sinistro

(N.B: la forzatura cromatica è finalizzata a rendere più visibile la forma delle pieghe).



Copia del Prado



Gioconda di Leonardo

Sia l'esecuzione complessiva della copia e sia il particolare della manica destra stanno ad attestare la capacità artistica dell'allievo di Leonardo. In più occasioni, le sue capacità, unitamente alla fiducia che il Maestro riponeva in lui, risultano attestate in atti. Salai è citato come "discepolo" nella lettera che il vicario generale dei carmelitani fra' Pietro da Novellara in data 14 aprile 1501 indirizza a Isabella d'Este. Nella sua celeberrima testimonianza in Amboise datata 10 ottobre 1517, Antonio de Beatis, riferendosi al Salai, scrive che Leonardo: "Ha ben formato un creato milanese che lavora assai bene". D'altra parte la qualità della produzione pittorica del Salai è provata da atti che attestano che vendeva i propri quadri al re di Francia.

Concludendo provvisoriamente:

La manica sinistra dell'abito della copia presenta un'anomalia macroscopica così come risulta dalle immagini raffrontate e dalle analisi fatte

La provata capacità dell'allievo non lascia spazio all'ipotesi dell'errore giustificando l'ipotesi di una "alterazione" volontariamente prodotta.

L'ulteriore ricerca condotta sulla mano sinistra della copia conferma l'esistenza di anomalie che convergono sul medesimo braccio e arto sinistro della Gioconda del Prado.

L'ulteriore secondo indizio: l'anomalia sulla mano sinistra della Gioconda del Prado

La zona scurita, che si intravede sia in fase pre-restauro che post-restauro sulla mano sinistra della copia, nella riflettografia si accentua sotto forma di una macchia simile a un livido esteso.

L'oscuramento della pelle sul dorso della mano sinistra è localizzato tra l'anulare e il mignolo, e interessa anche piccole aree delle due dita, ampliandosi sulla parte esterna del dito mignolo.

La natura di tale macchia, ben evidente in riflettografia, è sconosciuta e - a quanto mi risulta - non è chiarita in alcun comunicato ufficiale del Museo. Tale macchia si accompagna a un punto circoscritto, parimenti scuro sulla mano destra.

Che cosa è successo alla mano sinistra della preziosa copia?

Perché solo la copia presenta quella particolarità, che è invece assente dall'originale anche in riflettografia?

Se era una caratteristica (difetto o malattia) della donna ritratta, perché la sua gemella autografa di Leonardo ha invece mani perfette?

In assenza di informazioni sulla vistosa "macchia" sulla mano sinistra, e fino a prova contraria, è legittimo pensare che l'anomalia fosse una peculiarità originaria ed esclusiva della copia stessa.

Poiché - pur cercando in vario modo di documentarmi in merito - non sono riuscita ad ottenere una spiegazione ufficiale su tale anomalia, sussistendo il problema, mi sono spinta ad esplorare varie ipotesi. Quello che parrebbe un accanimento ingiustificato a fronte di un "difetto" di natura sconosciuta (che ben potrebbe essere solo una lesione casuale anche successiva occorsa al quadro, il che sconfesserebbe quanto qui prospettato), nello specifico della mia ricerca trova motivazioni razionali e significative, poiché il problema suscitato da quella macchia interseca la tesi formulata a far data dal 2010 sull'identità della *Gioconda* e sulla localizzazione del paesaggio.

A quanto è dato vedere, non dovrebbe trattarsi di una lesione che abbia intaccato il supporto, poiché il dipinto appare integro in quel punto sia nella fase pre-restauro che così come si presenta a restauro avvenuto (residuando solo un alone scuro che traspare appena in superficie).

Non sono a conoscenza di diagnosi scientificamente vagliate su origine e natura di quel "vulnus", né tantomeno di ricostruzioni della storia del quadro che ne diano conto. L'ipotesi relativa alla macchia sulla mano, consolidatasi su dati storico.biografici alla luce della tesi sull'identità della *Gioconda*, non è pertanto in grado di vantare certezze di sorta, tuttavia può pur sempre avvalersi dell'evidenza della macroscopica anomalia presente sulla manica sinistra. **Entrambe le anomalie sulla mano e sul braccio infatti riconducono alle cure mediche alle quali risultava sottoposta Bianca Sforza nell'autunno del 1496 antecedente alla sua morte.**

La ricerca - che alcuni concepiscono come un processo esclusivamente logico e lineare - si alimenta di intuizioni, fattori irrazionali e inconsci, segnatamente

nella fase iniziale di formulazione del problema e dell'ipotesi. In questo caso ho intuitivamente realizzato che l'esistenza dell'anomalia della macchia sulla mano sinistra, (assunta e giustificata nel più ampio contesto della ricerca preesistente sull'identità della *Gioconda*), non poteva essere *a priori* scisso dall'esistenza dell'altra anomalia sulla manica sinistra. Entrambi questi due indizi riconducono alle conseguenze dei salassi ai quali era sottoposta la primogenita del Moro; in particolare, una lettera del Seregno informa il Duca che Bianca non tollerava le coppette scarificate ("*la cura de la taza*") utilizzate in alternativa alle sanguisughe. Sia il braccio abnormemente ingrossato dalla forma della manica sinistra sia la macchia sulla mano, sinistra, coincidente con il corso della vena salvatella, trovano giustificazione nei salassi a lei praticati, che erano la terapia più diffusa all'epoca.



Gioconda del Louvre

Copia della Gioconda del Prado

Estudio técnico y restauración de La Gioconda, Taller de Leonardo, fig. 16 (www.museodelprado.es)



Nel cerchio: particolare riflettografico della macchia nella mano sinistra della copia del Prado



Particolare delle mani - Copia del Prado
(pre-restauro)



Particolare delle mani - Copia del Prado
(post-restauro)

Consultando le carte pubblicate da Alessandro Giulini, la mia congettura sulla origine della “macchia” sulla mano sinistra, (concepita come intenzionalmente prodotta dall’allievo, con modalità su cui non ho dati per pronunciarmi), ha trovato motivazioni strettamente connesse alla biografia di Bianca. Trattasi della lettera del 2 agosto 1496, scritta da Milano da Giacomo Seregno, funzionario ducale e informatore del Moro al seguito della giovane. Fin dall’inizio (Savona 2011-2012), avevo ricostruito una sequenza temporale del male misterioso che, a fasi alterne - a partire dalle nozze del giugno 1496 - risulta documentato per Bianca, raffrontando quel decorso con quello dell’altrettanto misteriosa malattia di Gian Galeazzo, il duca suo cugino, la cui morte aveva cause non diagnosticate e univocamente ritenute per avvelenamento.

Per Bianca, come per il cugino, risultano documentate ricadute per una “*passione de stomacho*” alternate a periodi in cui era in salute e ciò era iniziato dopo il matrimonio.

Se pure nell’ottobre del 1496 risultava essere ritornata in buona salute, (come attesta lo stesso Giacomo Seregno in una lettera al Moro scritta da Castelnuovo Scrivia, in occasione di un viaggio a Voghera della giovane), la sua salute fino all’autunno risultava compromessa e le cure - come allora in uso - avevano comportato somministrazione di salassi

Nella lettera del 2 agosto di quell’anno il citato funzionario, inviando le giornalieri notizie sulla figlia al Duca, lo informava che Bianca era assistita convenientemente dai medici di corte, (essendo affidata all’archiatra e mago

di fiducia del Moro, Ambrogio da Rosate), e accudita dal fratello Massimiliano, conte di Pavia, aggiungendo "*tutti li (remedi) tolera excepto che...voglia tore quello de la taza*", una pratica che "*Sua S. non li vole assentire*". Trattasi di un dettaglio rivelatore relativamente al braccio sinistro. Va chiarito che non si trattava di un rimedio da assumersi per bocca tramite una tazza, bensì delle coppette scarificate in uso all'epoca per fare il salasso, considerato la panacea di tutti i mali.

Le coppette scarificate si applicavano per aspirare il sangue sulle regioni della pelle già congestionate e sottoposte a scarificazione (l'azione era analoga alle mignatte). La tazza di vetro conteneva aria calda e produceva una depressione all'interno: applicata sulle regioni della pelle, già congestionate e sottoposte a scarificazione, aspirava il sangue a mò di ventosa.

Va posto in conto che allora veniva praticato, oltre al salasso alle vene del braccio sinistro, anche il salasso classico alla vena detta "salvatella", che insiste sul dorso della mano e, partendo dalla base del mignolo, decorre sul lato mediale del quinto metacarpale per connettersi con la vena ulnare. La parte della mano coinvolta coincide con quella su cui compare la macchia in questione. Come si vedrà, il salasso alla salvatella avveniva alla mano sinistra per problemi alla milza, ma anche per le malattie del cuore e per la melancholia e l'ipocondria, mentre avveniva alla mano destra per problemi al fegato.

Infine, focalizzando l'attenzione sulla mano destra della Gioconda del Prado, sulla riflettografia si distingue pure una macchia puntiforme scura tra il dito medio e l'indice. Il punto scuro compare distintamente in riflettografia, ma non si vede nei due dipinti restaurati.

Qualora si consideri la macchia puntiforme nel contesto della presente ipotesi, la posizione sulla mano di questo piccolo punto perviene a coincidere con il percorso della vena cefalica, il cui decorso si dirama tra il pollice e l'indice e (come nel caso in questione) tra l'indice e il medio.

L'antica convinzione che la vena basilica ricevesse (ed inviasse) sangue dal torace e quella cefalica dal capo, giustificava il salasso selettivo nel caso di affezioni specifiche di queste due regioni del corpo. Va aggiunto che l'uso delle vene delle mani era oltremodo frequente dato che l'interesse clinico dei medici medievali era orientato verso le vene superficiali, più utili per eseguire i salassi.

Tre indizi quindi si correlano, supportandosi a vicenda: tutti e tre sono indicatori di punti corporei su cui la medicina dell'epoca interveniva con la pratica del salasso.

La storia e la biografia della modella originaria del ritratto, identificata in Bianca Giovanna Sforza, ricomprende il giallo della sua morte misteriosa. E' plausibile che la sua prematura e inspiegabile scomparsa (come si evince dalla lettera del Duca suo padre scritta il 23 novembre 1496, il giorno stesso della sua morte) possa aver turbato i due artisti autori del suo ritratto.

E d'altra parte la tesi ufficiale sulla *Gioconda* del Louvre, consolidata dalla tradizione, non è in grado di sciogliere il mistero di un duplice ritratto, mai consegnato ai committenti e trattenuto dal Pittore, il quale ha continuato a trasformarlo nel tempo (dapprima modificando la fisionomia della modella originaria e poi continuando a rielaborare quel volto trasformato, velatura su velatura, per tutta la sua vita).

Analizzando la copia del Prado fin nei minimi dettagli, e ponendo in relazione la copia e la sua storia con la mia tesi di riferimento sulla *Gioconda* del Louvre, la ricerca si è inoltrata su un percorso inedito, pervenendo ad abbracciare il tema delle pratiche mediche nelle corti del Rinascimento. **E ha preso corpo il sospetto che l'allievo Salaì, (forse colpito dal destino tragico della fanciulla o per qualche motivo a noi sconosciuto), abbia operato lasciando indizi utili a farci risalire a informazioni significative sul ritratto e sulla sua modella, offrendoci così elementi conoscitivi utili anche circa il ritratto autografo di Leonardo .**

L'ultima incognita:

I "paradossi temporali" e le "aporie " di cui è portatrice la
Gioconda del Prado

L'esistenza provata da Pascal Cotte di un ritratto sottostante la Gioconda che noi vediamo pone alcuni interrogativi destinati a restare senza risposta finchè non verranno eseguiti sulla copia esami con analoghe tecnologie.

Non è affatto irrilevante chiarire se pure la copia del Prado sia portatrice di un altro ritratto sottostante al dipinto che noi vediamo, ma al momento tale chiarimento non è dato. L'importanza di una risposta che scioglia questo

dilemma concerne questioni atte a chiarire la modalità di lavorazione della copia, ma anche relative alla storia sia della copia che dell'originale.

Poiché, se la copia del Prado non rivelerà anch'essa un "ritratto sottostante" agli eventuali esami di laboratorio, allora la lavorazione di quel dipinto verrà a mancare di uno stadio intermedio fondamentale costituito dal ritratto della "prima modella", sulla quale Leonardo operò poi la trasformazione finale nell'icona del Louvre. Mancando il "ritratto sottostante", l'allievo avrebbe dovuto elaborare ex novo in autonomia il volto della modella, mentre il Maestro si limitava a trasformarne la fisionomia a partire dal ritratto preesistente. Ciò significa che "l'esecuzione contemporanea" del ritratto da parte dell'allievo non poteva che essere parziale, circoscritta ad alcuni aspetti della lavorazione, dovendo l'allievo realizzare il ritratto del volto, mentre il Maestro operava la "trasformazione" del ritratto già preesistente. Trattasi di questione che parrebbe di "lana caprina", ma che effettivamente introduce evidenti "aporie" circa la contemporaneità della lavorazione della copia della Gioconda a fronte dell'originale.

La scoperta scientifica di Pascal Cotte si rivela la questione dirimente in ordine alla esecuzione contemporanea dell'originale autografo di Leonardo e della copia del Salaì. Infatti, soltanto se anche nella copia del Prado esistesse - come è stato provato dallo scienziato parigino per l'originale - il ritratto della prima modella sottostante il dipinto che vediamo, sarà possibile considerare la copia interamente contemporanea. In caso contrario, l'esecuzione "in contemporanea" dovrà essere considerata parziale - ovvero circoscritta a specifici aspetti del ritratto dell'allievo - suscitando in tal caso molti interrogativi.

A questi interrogativi non è possibile rispondere se non con congetture. Tuttavia, sulla base della ricostruzione della storia del quadro di Leonardo fatta nella mia tesi, oso tentare di formulare una approssimata ipotesi circa le fasi di lavorazione effettuate in contemporaneità della copia:

- 1) Il Salaì realizzò ex novo il volto della modella mentre Leonardo operava la trasformazione della fisionomia del ritratto della giovane "prima modella" da lui ritratta (intervento solo parzialmente simultaneo);

- 2) I “pentimenti” nel disegno (in particolare quelli sulle tre dita medio/indice/ pollice della mano destra) nella Gioconda del Prado sono contemporanei ai pentimenti pressoché identici nella Gioconda del Louvre. La datazione di questi pentimenti va fatta risalire intorno al 1495-96, in coincidenza con la fase preparatoria del ritratto nuziale nella bottega (esecuzione contemporanea)
- 3) Analogamente anche la forma corporea seduta e l’abito, nonché il parapetto , dovrebbero risalire in gran parte al lavoro operato nella bottega dal Maestro in parallelo con l’allievo, già allora impegnato ad eseguire la copia; le varianti apportate nella fase finale, sono da considerarsi anch’esse contemporanee.

Il paesaggio sullo sfondo invece è stato dipinto da Leonardo dal vero e riprodotto dall’allievo nella copia solo in un secondo tempo .

Infatti, mentre Leonardo ha dipinto il paesaggio dal vero – o quantomeno a memoria avendolo visto ed esplorato – l’allievo ha dipinto il paesaggio della copia del Prado in un secondo tempo, senza averlo visto, e con la propria personale interpretazione.

Tale conclusione si basa sull’analisi dei particolari del paesaggio della copia, alquanto lacunosi e schematici, a fronte di quelli del dipinto autografo, compiutamente disegnati (ovvero: il ponte, lo scorcio del tetto a capanna a sinistra della dama, il tracciato della strada serpentina, la rielaborazione “geometrico-fantastica” delle formazioni rocciose ecc...).

Dalla riflettografia della copia emergono pochi tratti con vaste lacune e tracce di lavorazione della bottega: da qui se ne deduce che il paesaggio è stato riprodotto dall’allievo copiando, con varianti personali, lo sfondo paesaggistico antecedente.