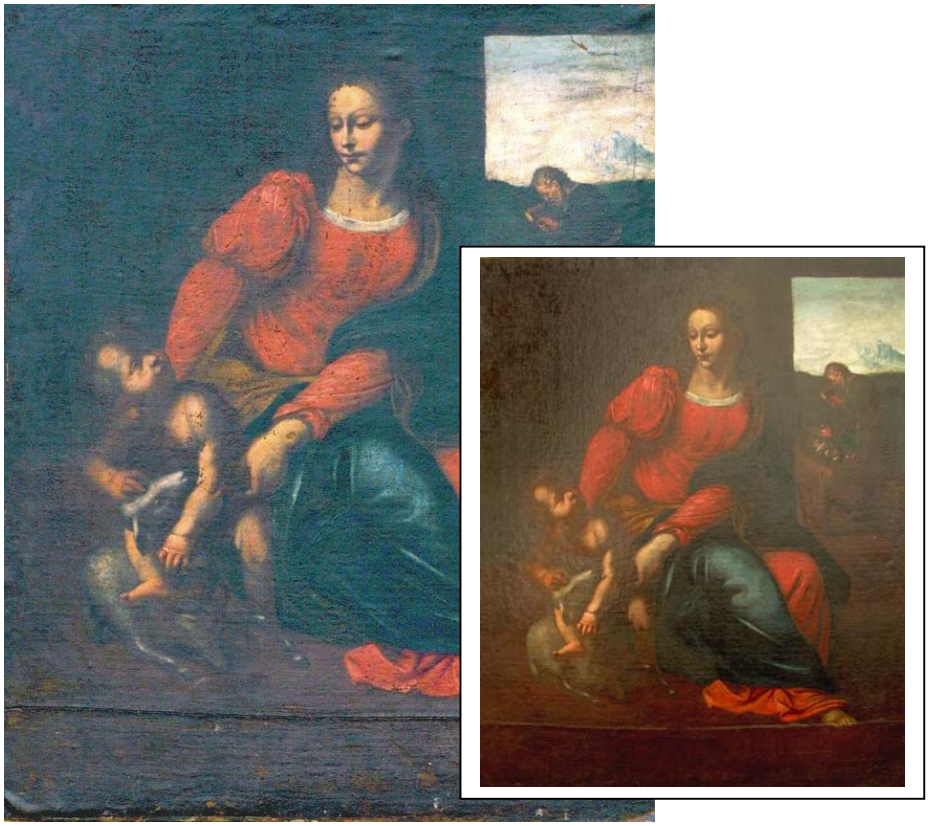
Mario Mascetti - Ernesto Solari

LA SACRA FAMIGLIA DI LIPOMO

UN LEONARDO RITROVATO… E PERDUTO?



Il presente fascicolo è una relazione di studio fuori commercio, preparata per il Ministero dei Beni Culturali e per la Soprintendenza al Patrimonio Artistico, messa a disposizione della stampa e degli studiosi interessati, che ne potranno chiedere copia agli autori stessi (disponibili a fornirla anche in file PDF su CD).

Esso riprende e… integra il titolo che era stato dato al libretto di divulgazione della tesi, pubblicato nel 2002 per le Edizioni New Press di Como: *La Sacra Famiglia di Lipomo - Un Leonardo ritrovato.*

Per le immagini relative alle fasi preliminari e intermedie del restauro ci si è necessariamente avvalsi della relazione distribuita in sede di conferenza stampa e/o predisposte, come di prassi, dalla restauratrice, messe a disposizione dai committenti, non avendo avuto la possibilità di accesso diretto per eseguirle in proprio.

Recapiti degli autori:
Prof. Mario Mascetti, Via Repubblica 48, 22077 Olgiate Comasco
Tel. 031.944022 E-mail: mmascetti@tiscali.it
Prof. Ernesto Solari, Via Bastiglia 1, 22100 Como
Tel. 031.525814 E-mail: ernsola @tin.it

Stampato a cura degli autori nel dicembre 2004.

Prefazione

Nel 2002 avevamo anticipato in una breve pubblicazione la nostra tesi sulla paternità di Leonardo per la Sacra Famiglia di Lipomo. Si rimanda a quel lavoro per quanto attiene ad alcuni approfondimenti, che qui non si vanno a replicare.

Era il frutto di anni di osservazioni e studi, che pure sono continuati, arricchendosi di nuovi indizi utili a confortare la tesi.

Nel corso del 2003 riuscimmo a trovare nell'Associazione Amici di Como la disponibilità a sponsorizzare il restauro, che è stato affidato alla signora Giuseppina Brambilla Barcilon, la restauratrice del Cenacolo.

Nel gennaio 2004 gli sponsor del restauro promossero una conferenza stampa, tenutasi a Como, nel corso della quale con argomentazioni discutibili e contraddittorie, la restauratrice è venuta a dichiarare che il dipinto non è opera di Leonardo, come noi avevamo ipotizzato.

Da parte nostra si produssero delle controdeduzioni, inoltrate anche alla Soprintendenza, non tanto per contrapporre la nostra tesi, quanto perché preoccupati dell'approccio al restauro impostato dalla Brambilla Barcilon, che a nostro parere non teneva conto coerentemente delle risultanze degli esami radiografici già fatti effettuare da noi e messi a sua disposizione; nonché delle analisi stratigrafiche e della fluorescenza da noi suggerite e richieste come preliminari al restauro; risultanze, di cui eravamo stati informati in quell'occasione, quando furono distribuite ai giornalisti.

Anziché accettare un costruttivo confronto, gli sponsor e la restauratrice hanno preferito "scaricarci", continuando imperterriti per la loro strada.

Il risultato è che il restauro eseguito presso lo studio della signora Brambilla Barcilon, secondo noi, mentre da una parte (nelle prime fasi) ha fatto emergere nuove prove a favore della nostra tesi; dall'altra è stato condotto e portato a termine con interventi, che hanno a nostro parere compromesso la qualità di alcune aree, rimovendo o danneggiando campiture originali e mantenendo, anziché rimuovere, sovradipinture dovute a restauri pregressi, responsabili della "falsificazione" dello strato pittorico originale, che è stata pertanto convalidata; con ciò rinforzando il pregiudizio che il quadro non possa essere attribuibile in alcun modo a Leonardo.

Ci pare un atto di onestà intellettuale dovuto il manifestare nelle sedi istituzionali competenti e rendere pubbliche le nostre perplessità, ribadendo le ragioni della sostenibilità della nostra tesi, con l'integrazione di elementi non secondari di rinforzo; nonché illustrando le nostre osservazioni sul restauro, rispetto al quale, dopo esserne stati i promotori, vorremmo prendere le distanze.

Era l'occasione per verificare un possibile Leonardo ritrovato; in realtà non si è voluto cercarlo; anzi si è dato un generoso contributo per perderlo.

Per il fatto che noi non abbiamo credenziali "accademiche", come se perciò non avessimo occhi ed intelletto, siamo stati estromessi come scomodi, e si è scelta la strada della tranquilla mediocrità, senza guardare al merito oggettivo dell'opera, che per noi resta confermata come creazione del genio vinciano; ora, purtroppo,

come temevamo, risulta compromessa ulteriormente, anziché recuperata ad una leggibilità utile a provarne la paternità esecutiva, qualunque essa sia, se mai qualche storico dell'arte "accademico" un giorno la vorrà più o meno criticamente dettare.

Ci dispiace che la Soprintendenza al Patrimonio Artistico, benché da noi puntualmente sollecitata in tempo utile, abbia preferito tenersi fuori dalla "querelle" lasciando andare le cose per la loro strada, così che il risultato finale del restauro, che apparentemente ha migliorato il quadro per il riequilibrio cromatico, in realtà, come si è osservato, restituisce un'opera in alcune parti qualitativamente danneggiata e compromessa; in altre parti confermata nella sua veste già falsificata in passato.

Siamo grati al prof. Carlo Pedretti, il più grande studioso di Leonardo (che tra l'altro ci ha segnalato la presenza di un altro esemplare della Madonna di Lipomo presente a Los Angeles) e al prof. Alessandro Vezzosi, direttore del Museo Ideale di Vinci, che ci hanno incoraggiati ad approfondire la ricerca. Purtroppo, contrariamente alle nostre aspettative, non siamo in grado di presentare loro il quadro con quelle qualità che stavano (e in parte ancora stanno) sotto le parvenze superficiali, perché possano dare il loro parere, a conforto o a smentita della nostra tesi. Resta evidente che in queste condizioni è più facile la smentita.

Ci limitiamo a presentare qui una sintesi del percorso del nostro studio e una serie di rilievi sul restauro, non solo perché restino a testimonianza della nostra passione, ma anche perché speriamo non siano inutili, se nelle sedi istituzionali saranno considerati degni di qualche attenzione più puntuale che per il passato, anche se ormai "la frittata è fatta" e può essere più comodo far finta ancora di nulla.

A coloro che, nell'ambiente della stampa, ci leggeranno cercando di vedere solo quel che può avere sapore di polemica verso un'illustre persona, perché la "notizia" può sembrare quella, raccomandiamo di stare un po' più concentrati sui contenuti critici oggettivi di valenza culturale, che sono il nocciolo della questione; per affermare i quali siamo stati necessariamente costretti a dover esprimere giudizi non codini e adulatori. Non siamo abituati a stare allineati solamente col più forte o chi si presume tale, e a dargli sempre ragione, anche quando, secondo il nostro immodesto ma ragionato parere, ha palesemente qualche torto.

A noi preme far luce sul quadro di Lipomo, ed è il quadro il centro di interesse; non abbiamo nessun intento denigratorio nei confronti di alcuno. Tutte le persone come tali sono degne di stima e rispetto. Ciò non toglie che ci crediamo in diritto di dissentire nelle opinioni, e ahimé, di controllare e criticare liberamente i fatti di rilevanza pubblica, come riteniamo si debba considerare il restauro di un'opera d'arte, che è patrimonio di tutti; e come tale merita pure il massimo rispetto, specialmente da parte di chi per l'arte e dell'arte "vive".

Magis amica veritas! *La verità al primo posto, soprattutto quando è faticoso e fors'anche doloroso ricercarla.*

Mario Mascetti – Ernesto Solari

Questa *Sacra Famiglia* a Lipomo: come mai?

La tela di Lipomo (cm. 117 x 93,5) prima del restauro.

Quando nel 1873 il parroco di Lipomo don Giuseppe Porlezza compilò il formulario ricevuto dal vescovo di Como, mons. Pietro Carsana, in preparazione della visita pastorale, alla domanda se in parrocchia vi fossero opere d'arte di pregio, egli segnalava *«un affresco che si ritiene della scuola di Luino, rinvenuto cinque anni sono e che si porrà in venerazione appena sarà dato di riparare i guasti».* In realtà non era un affresco, bensì una tela, come del resto si può intuire dal contesto, laddove, dopo il "lapsus" tecnico di un prete di campagna, si dice che *«si porrà in venerazione».*

Sulla base di questa indicazione, nel corso di una ricerca storica su Lipomo compiuta tra il 1989 e il 1994, Mario Mascetti si è messo sulle tracce del dipinto. Il parroco don Mario Moiola, interpellato in proposito, glielo ha mostrato in casa parrocchiale, dove lo aveva trasferito dalla sacrestia, per ragioni di sicurezza, avendo osservato che si trattava di un'opera di qualche pregio. Il Mascetti ne constatò il soggetto leonardesco già ripreso da Marco d'Oggiono, perciò, in attesa di approfondire lo studio, ne ha fatto segnalazione nel volume *Lipomo e la sua storia* (Como 1995, pp. 429-432), dove ha pubblicato l'immagine a confronto con la copia attribuita al citato Marco d'Oggiono, discepolo di Leonardo da Vinci, che suggeriva una pista.

Nel contempo lo scultore Eli Riva, che stava curando l'arredo della nuova chiesa di Lipomo, avendo intuito i caratteri leonardeschi della *Sacra Famiglia,* ne suggerì la valorizzazione con la sua esposizione in una apposita teca da lui progettata.

La tela, come si evince dalla nota ottocentesca, era arrivata a Lipomo dopo i lavori di ampliamento della chiesa compiuti intorno al 1850, al tempo del parroco don Andrea Mola; lavori che avevano comportato anche il rifacimento degli altari, cui forse si voleva destinare. Pervenuta senza cornice, fu conservata in locali adiacenti alla chiesa, quindi collocata in sacrestia, dove rimase fino al 1971.

Gli indizi portano a dire che la provenienza era dalla ex-chiesa di S. Antonio di Como, dove era stata esposta dopo il 1578, prendendola con tutta probabilità dalla quadreria di Paolo Giovio, il famoso storico. Come si arriva a questa ipotesi?

Quando nel 1578 il vescovo di Vercelli, mons. Francesco Bonomi, visitatore apostolico per la diocesi di Como, vede la chiesa di S. Antonio, già dei frati di Vienne, prescrive che sia sostituita l'ancona dell'altare, perché "troppo vetusta". In quel momento ne è commendatario mons. Paolo Giovio *junior,* vescovo di Nocera, da poco subentrato allo zio mons. Giulio, che ha ereditato la quadreria di Paolo Giovio *senior,* lo storico, che pure era stato commendatario del medesimo convento-ospedale dei pellegrini e chiesa. Ebbene, anziché far eseguire una nuova ancona con l'immagine di S. Antonio, mons. Paolo Giovio fa apporre appunto la tela raffigurante la Sacra Famiglia, come è provato dal fatto che ancora nel Settecento la cappella maggiore è descritta nelle visite pastorali come dedicata alla Sacra Famiglia (caso unico in diocesi, in tempi in cui non se ne celebrava ancora la festa liturgica, istituita da Leone XIII nell'Ottocento), anziché a S. Antonio, titolare della chiesa.

Tale intitolazione, indotta dal quadro, perdurò anche quando lo stesso fu rimosso dall'altare maggiore (dopo la costruzione nel secolo XVII di un nuovo altare barocco con tronetto di marmo al posto dell'ancona figurata), e andò a finire nella prima

cappella a destra entrando, dedicata a S. Giuseppe, restaurata intorno al 1730, di patronato dei Bonanomi, che vi avevano il sepolcro di famiglia.

Da un inventario del 1772, conservato presso l'Archivio di Stato di Milano, si ha conferma che l'altare della cappella dedicata a S. Giuseppe aveva un'ancona di stucco, contenente una tela rappresentante la Sacra Famiglia. Che quella tela sia da identificare con quella giunta a Lipomo ne è indizio anche il fatto che fosse senza una cornice lignea, giacché a S. Antonio era posta nell'ancona di stucco.

Dopo il 1790 la chiesa di S. Antonio fu sconsacrata e cominciò ad essere profanata, con dispersione delle opere d'arte. Intorno al 1860 si ha anche l'alienazione di tutti gli immobili. Gli atti di alienazione dei beni dell'ex-convento di S. Antonio sono stati rogati dal notaio Tomaso Perti, che di Lipomo in età austriaca era il primo deputato. Deputato di Lipomo era altresì l'avvocato Antonio Bonanomi (morto a Romano di Lombardia nel marzo 1857, di cui fu erede la figlia Giulia), patrono della cappella in cui era conservato il quadro. Esso arrivò dunque a Lipomo con tutta probabilità tramite la famiglia Bonanomi, dopo che la cappella fu smantellata.

C'erano anche motivazioni morali perché qualcosa della chiesa di S. Antonio arrivasse a Lipomo. L'ospedale di S. Antonio è documentato come possessore in Lipomo dal secolo XIII. Vi aveva raccolto gli affitti anche lo storico Paolo Giovio, che probabilmente aveva nella sua quadreria quel dipinto: forse l'unico di soggetto sacro esponibile sull'ancona di un altare. Questa possibile provenienza, che si è ricostruita attraverso la contestualizzazione storica, già di per sé avvalora il quadro; tanto più che si va ad ipotizzare l'assegnazione dell'opera a Leonardo da Vinci. Non è per nulla inverosimile, infatti, che lo storico Paolo Giovio possa avere posseduto (per regalo dei potenti o per acquisizione) un'opera del sommo Maestro.

PAOLO GIOVIO

Dobbiamo a Paolo Giovio (1483-1552), il grande storico rinascimentale (e ad Antonio Billi, un mercante fiorentino del primo 500) la più antica biografia di Leonardo. Giovio non si limita a scrivere opere dedicate alla vita dei suoi grandi contemporanei, ma nella sua villa sul Lago di Como allestisce un Museo con i ritratti degli uomini illustri. Tra questi ritratti c'è anche quello di Leonardo (ora smarrito, ma simile a quello realizzato da Cristoforo dell'Altissimo per gli Uffizi, copiato nel Museo gioviano a Como). Giovio ha studiato medicina tra Padova e Pavia, ed è in quest'ultima città che vede Leonardo intento a sezionare cadaveri.

I due hanno del resto una conoscenza in comune, Marcantonio Della Torre, un brillante medico veronese che, dopo avere insegnato a Padova, intorno al 1510 si trasferisce a Pavia dove, da un lato, è professore del Giovio, dall'altro collabora con Leonardo nelle ricerche di anatomia. Più tardi troviamo il Giovio a Roma, ben introdotto nella corte di Leone X, nello stesso periodo in cui anche Leonardo è in Vaticano. In queste due occasioni il Giovio ha dunque modo di conoscere il Maestro e apprezzarne l'opera.

Una *Sacra Famiglia* da restituire a Leonardo

Che Leonardo possa aver dipinto una *Sacra Famiglia* sembra attestato da una xilografia tra le stampe della Raccolta Civica Bertarelli di Milano, databile tra la fine del Quattrocento e gli inizi del Cinquecento, che rappresenta l'*Ultima Cena* e una *Sacra Famiglia,* firmata ovvero attribuita a Leonardo da Vinci *(Lunardus fecit).*

Si tratta di un'opera apocrifa, che riproduce in modo assolutamente libero l'*Ultima Cena,* e con essa una *Sacra Famiglia* appunto (si veda la foto), in cui la Madonna è intenta a filare accanto alla culla del Bambino, mentre presso la porta S. Giuseppe lavora al banco di falegname, con una sega posata vicino. Pertanto questa xilografia assegna a Leonardo, oltre all'*Ultima Cena*, una *Sacra Famiglia,* di cui non si è avuta notizia né traccia.

Ebbene, la tela di Lipomo rappresenta proprio tale soggetto: il perduto archetipo di Leonardo? Seppure diversa da quella liberamente interpretata nella stampa Bertarelli (come del resto l'*Ultima Cena*), appare pienamente compatibile con il percorso artistico di Leonardo.

La *Sacra Famiglia* nel percorso artistico di Leonardo

Che l'impianto compositivo della *Sacra Famiglia* di Lipomo sia leonardesco appare evidente non appena si osservi il *Bambino che cavalca l'agnello,* simmetrico a quello della *S. Anna* del Louvre. E non può sfuggire che il soggetto del quadro di Lipomo, inserito nella serie di dipinti e studi di Leonardo, che sfociano poi nella *S. Anna,* sia un tassello fondamentale, non eliminabile senza danno, dal percorso creativo di Leonardo tra il *Cenacolo* e la *S. Anna* appunto.

Come si colloca la *Sacra Famiglia* in tale percorso artistico del Maestro? La risposta emerge dal travaglio, che Leonardo ha provato per arrivare a rappresentare in modo per lui soddisfacente l'elaborazione della sofferenza da parte della Vergine Maria, di fronte alla prospettiva della Passione del Figlio.

Carlo Pedretti, nel commentare il soggetto della *Madonna dei fusi,* scrive: "Leonardo ha inventato un modo completamente nuovo di dipingere l'evento fondamentale del dogma cristiano, l'inevitabile Passione e Morte di Cristo. Sappiamo che questo era il soggetto di un'opera esaminata, nel 1501, da Fra Pietro da Novellara, proprio nel tempo in cui l'artista stava progettando la *Madonna dei fusi.* Nella sua lettera del 3 aprile per Isabella d'Este (…) il frate scrisse: '*finge vno christo bambino de*

eta cerca vno anno che vsiendo quasi de bracci ad la mama piglia vno agnello et pare che lo stringa. La mama leuandose de grembo ad S.ta Anna piglia el bambino per spicarlo dalo agnellino [animale immolatile che significa la passione]. *S.ta Anna alquanto leuandose da sedere pare che uoglia retenere la figliola ch*[e] *no spica el bambino da lo agnellino. Ch*[e] *forsi vole figurare la chiesa che non uorebbe fvssi impedita la passione di Christo.'*

Più tardi, verso la fine della sua vita, Leonardo darà la sua ultima interpretazione a questo tema con la *Sant'Anna, la Madonna e il Bambino con l'agnellino* del Louvre". (C. Pedretti, in *La "Madonna dei fusi" di Leonardo da Vinci e il paesaggio del Valdarno Superiore,* a cura di Carlo Starnazzi, Arezzo 2000, p. 28).

"Una spada ti trapasserà l'anima" aveva detto Simeone a Maria nel tempio di Gerusalemme. Parole dure da capire e da accettare da una mamma, che come dice il Vangelo di Luca, le "meditava nel suo cuore". Perfino il Cristo avrebbe chiesto al Padre di allontanare, se possibile, il calice della Passione.

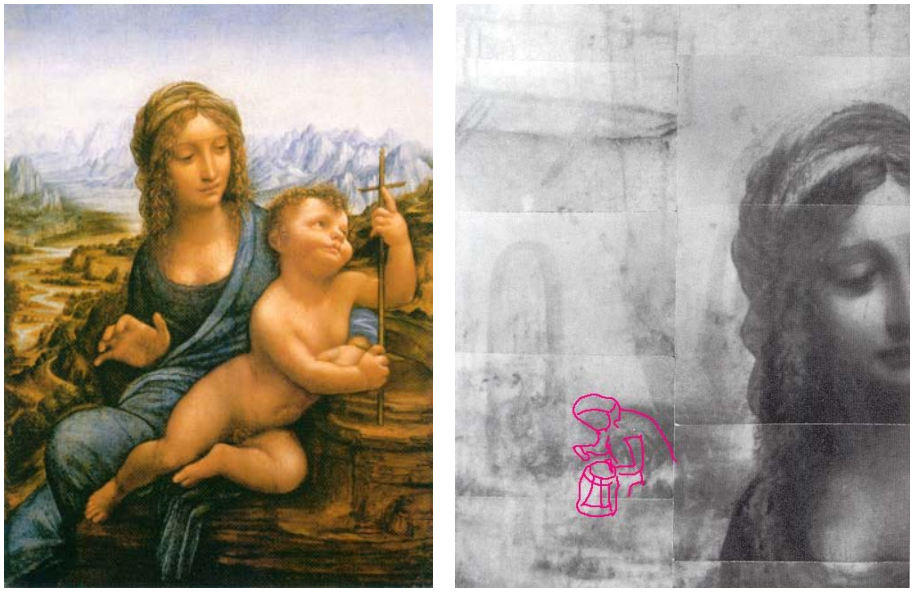
Questo dramma della Vergine tormenta Leonardo in modo assillante, e l'artista continua a studiarlo e riproporlo in modo sempre diverso nell'intento di riuscire a esprimere la passione sofferta da Maria, che alla fine pure arriverà a seguire il Figlio fin sotto la croce.

Già nella versione londinese (sia pure non tutta autografa) della *Vergine delle rocce,* la Madonna sembra voler proteggere il Bambino dalla croce, che viene presentata da San Giovannino, rispetto alla versione del Louvre in cui la croce è assente.

Ed ancora il tema torna nella *Madonna dei fusi,* dove il Bambino gioca con il fuso che ha la forma di croce: un'idea probabilmente attinta a qualche testo apocrifo.

Del resto Leonardo già si era ispirato a uno dei Vangeli apocrifi dell'Infanzia per l'*Adorazione dei Magi*, in cui ha posto a lato della scena centrale, Simeone, figlio di prime nozze di Giuseppe, che descrive a voce ciò che fanno i Magi al padre fuori campo, così come viene detto nel testo leggendario.

A lato: La *Vergine delle rocce* della National Gallery di Londra (cm. 189,5 x 120).



La *Madonna dei fusi* (cm. 50,2 x 36,4). A lato, nella foto ai raggi infrarossi si evidenzia in colore il particolare di *S. Giuseppe che costruisce un girello per il Bambino,* che poi è stato soppresso, coprendolo con il paesaggio. Un "pentimento" che avvicina sorprendentemente l'originaria *Madonna dei fusi* alla *Sacra Famiglia* di Lipomo, rimasta l'unica opera leonardesca raffigurante S. Giuseppe.

Prima di arrivare alla *S. Anna* del Louvre, epigono di questo percorso creativo di Leonardo, si collocano a ritroso, almeno il *cartone di Londra,* il *disegno di Venezia,* il *disegno della Vergine con S. Anna e il Bambino* ora a Firenze all'Annunziata, e – noi diciamo – la *Sacra Famiglia* di Lipomo, preceduta da un disegno di Windsor.

Interessantissimo, per la dinamica con cui Leonardo si sforza di esprimere l'idea, è il disegno di Windsor, dove il volto della Madonna è stato modificato, con l'effetto quasi di un cartone animato: nella versione originaria sottostante (ricavabile col ritocco come nell'immagine alla pagina seguente) la Madonna guarda pensierosa il Bimbo allattato al seno. Poi, angosciata dalla profezia di Simeone, la prende un nodo alla gola e si volge piangente. Ma l'artista è insoddisfatto. Come può l'osservatore rendersi conto che egli ha voluto rappresentare quell'idea? Manca un riferimento alla passione, che faccia capire a cosa sta pensando Maria per dover piangere.

Ci vuole un'altra rappresentazione: se anziché mettere un Gesù lattante si mette un Bambino che gioca con l'agnello, simbolo della Passione, e la Madonna pensierosa, che cerca di allontanarlo dall'agnello, l'idea diventa chiara a tutti.

Ed ecco il quadro di Lipomo, che si può considerare lo sviluppo del disegno di Windsor, giacché la Madonna è posta nello stesso atteggiamento di contemplazione pensierosa del Bambino.

Nel quadro di Lipomo (cm. 93,5 x 117) Maria tra le pareti domestiche sta meditando le parole di Simeone e vorrebbe allontanare Gesù Bambino dall'agnello (il simbolo della Passione, che fa da filo conduttore per tutto il percorso); mentre Giuseppe lavora al suo banco di falegname all'esterno. Il Bambino si volge verso Maria con un cipiglio quasi indispettito, e sembra anticipare quella risposta che la Madre si sarebbe sentita dire nel Tempio di Gerusalemme: "Non sapevate che io devo occuparmi delle cose del Padre mio?" Ma Giuseppe è fuori a lavorare; Maria qui è tremendamente sola, con un'espressione speculare a quella del Cristo del Cenacolo.

Parrebbe di poter ravvisare in quest'opera la prima parziale intuizione e fissazione dell'idea ormai matura, che Leonardo qui esprime come una "prova d'autore"; che porta però una "firma", se ben guardiamo, ad esempio, nella torsione della figura della Madonna, oltre che nella figura del Bambino che cavalca l'agnello e nelle tonalità bianco-azzurre del paesaggio sullo sfondo della porta-finestra, ed ancora, forse, nel "non finito".

Ma Leonardo non ha ancora trovato l'idea ultima di sua piena soddisfazione; giacché la Madonna di fatto seguirà pure il Cristo fino al Calvario.

Come fare a rappresentare il percorso interiore che la porta all'accettazione della passione del Figlio?

Lì vuol arrivare il Maestro.

Egli riprende il tema con una serie di ripensamenti e varianti. Ecco un nuovo lampo: Leonardo introduce in luogo di un S. Giuseppe distratto dalla vita attiva, la figura di S. Anna con un ruolo di confidente, quasi di direttrice spirituale di Maria (o allegoria della meditazione), che nelle opere che seguono accompagna la figlia a dire, alla fine: "Sì, seguo Gesù fino al sacrificio".

Nel disegno ora a Firenze presso l'Annunziata, Leonardo immagina la Madonna che si leva dal grembo di S. Anna per trattenere il Bambino dall'agnello; già scompare dunque S. Giuseppe ed entra S. Anna, per esprimerle una vicinanza affettuosa, mentre tenta di convincerla ad accettare che il Figlio vada incontro alla Passione.

Nel secondo studio (conservato all'Accademia di Venezia) c'è Maria che cerca di trattenere il Bambino che si piega verso l'agnello, in grembo alla madre con accanto un'altra giovane donna (la sorella Maria di Cleofa, oppure la prova "animata" di una posa diversa della stessa Madonna?). Nel cartone che si trova alla National Gallery di Londra (lo riprenderà il Luini immettendovi S. Giuseppe) non c'è l'agnello, bensì compare S. Giovannino; mentre S. Anna ricorda a Maria, ancora rigida, che Gesù è il Messia, il Figlio di Dio venuto in terra per fare la volontà del Padre che sta nei cieli, che lei indica con il braccio e l'indice alzato, come se dicesse: "Guarda, o figlia, è lassù che si vuole così". S. Anna impersona dunque la meditazione della Scrittura, che deve compiersi, o come dice (in modo un po' antistorico), fra Pietro da Novellara "forsi… la Chiesa che non vorrebbe fussi impedita la passione di Christo".

Il disegno di Firenze.

Il disegno di Venezia.

Il cartone di Londra.

Nell'ultima versione, finalmente eseguita dal Maestro sulla tavola del Louvre (cm. 168 x 112), la Madonna si piega allentando le braccia per lasciare che il Figlio compia la sua missione. S. Anna da dietro la spinge dolcemente ad accompagnarlo.

La *S. Anna.*

Maria non è più girata in direzione opposta rispetto al Bambino come a Lipomo, ma si è resa disponibile a seguire il Figlio, che la guarda ora con espressione felicemente complice, perché sente la Madre partecipe della Passione, come se gli stesse dicendo: "Sta' tranquillo, la tua mamma verrà con te"; una zampa dell'agnello infatti scavalca il piede di Maria, coinvolta nel cammino sulla Via Crucis.

Qui non c'è più la madre chiusa in casa, sola a rimuginare come strappare il figlio al sacrificio, duro da accettare; ma la corredentrice dell'umanità, sopra lo sfondo di un mondo aperto, che si va illuminando di nuova luce.

C'è una coerenza "poetica" lungo questo tragitto filologico, che con grande forza intrinseca, difficilmente eludibile, documenta l'evoluzione travagliata dell'idea progressivamente sviluppata da Leonardo. La *Sacra Famiglia* di Lipomo perciò si colloca nella prima fase creativa di quell'ideale ciclo della "Passione di Maria", che qui si è illustrato passo passo, fino ad approdare alla *S. Anna* del Louvre, dove si esprime l'interpretazione ultima, artisticamente e psicologicamente più avanzata, del tema, che Leonardo ha sentito in modo così profondo.

Il processo creativo che, attraverso i vari studi citati, culmina nel quadro di Parigi risulta interpretabile in modo più completo e chiaro, se all'inizio si colloca e si riconosce l'impianto di Lipomo. Se per valutazioni meramente tecniche astratte, di chi considera originali le ridipinture che hanno caricato di colori falsi la tela di Lipomo, si esclude la paternità di Leonardo per la stessa, che si colloca tra il *Cenacolo* e la *S. Anna,* secondo un logico percorso spirituale, prima ancora che artistico (dimostrato altresì dai cartoni intermedi), significa perdere il punto di partenza e privarsi di questa chiave interpretativa della tavola del Louvre, che ne rende assai più pregnante la significanza pensata dall'autore. Vuol dire decapitare il meditatissimo e sofferto processo "poetico" del Maestro, che ha proposto l'idea ultima rimanendo affezionato alla prima "prova d'autore" (il quadro di Lipomo) da cui riprende, a specchio, l'immagine del Bambino. E come avrebbe potuto copiare da altri, dal momento che per contenuto intrinseco l'opera (o quantomeno il soggetto di un presunto perduto archetipo di Lipomo), necessariamente precede la S. Anna?

La tela della *Sacra Famiglia,* danneggiata da pregresse grossolane ridipinture evidenziate anche dalle analisi stratigrafiche, e che purtroppo il restauro Brambilla ha convalidate, mantenendo sommerse le stesure originali, non umilia Leonardo se gliela si attribuisce, ma ne ingigantisce il genio in continuo travaglio per la ricerca del massimo di espressività; ed infine ne rivela il profondissimo senso religioso di uomo rinascimentale completo, proteso all'osservazione della natura, ma soprattutto, desideroso di indagare e, come artista, di rappresentare l'animo umano. Nessuno ha saputo esprimere come Leonardo il dramma di Cristo e di Maria davanti alla Passione.

Purtroppo, con superficiale osservazione, tali ridipinture sono state avallate dalla restauratrice come originali, al punto da usarle come argomentazione per escludere la paternità leonardesca; dimenticando che – alla stessa stregua – se non si fosse saputo da sempre per altra via che il *Cenacolo* è di Leonardo, lo stesso criterio avrebbe dovuto essere applicato al capolavoro di Leonardo, da cui la stessa Brambilla Barcilon è andata a rimuovere gli strati pittorici sovrapposti all'originale nei pregressi interventi di rinnovo dei colori. Si vedrà come tali falsificazioni sulla *Sacra Famiglia* erano state evidenziate dalle analisi radiografiche e stratigrafiche, oltre che dalla comparazione con le copie dei discepoli. Ma in fase di restauro non si è voluto riconoscerle come tali, e sono state convalidate, perpetuando l'equivoco, per non retrocedere dalla pregiudiziale che il dipinto di Lipomo non può essere di Leonardo.

La conferma dei discepoli concordi con le analisi

A conforto dell'importanza attribuita all'archetipo della *Sacra Famiglia* di Lipomo, interviene, oltre alla citata xilografia, la presenza di numerose copie eseguite dagli allievi più vicini al Maestro. Se quei discepoli ovvero imitatori, a cui da alcuni si vorrebbe assegnare la tela di Lipomo, sono di fatto individuati come i possibili autori di opere proprie, che si presentano come copie della Madonna di Lipomo, e precisamente Marco d'Oggiono, il Luini, il Melzi, il Solari, il Salaì e il Giampietrino, pare ovvio che non si possa insistere nel citare l'uno o l'altro come autore del dipinto di Lipomo, che secondo noi è l'archetipo. Che tali autori siano tutti della cerchia dei discepoli nella bottega di Leonardo, o pittori che ne hanno subito l'influsso, non fa che rinforzare l'ipotesi che l'originale sia del Maestro.

Sono state da noi individuate finora quattro copie, che si rifanno direttamente alla tela di Lipomo: quella attribuita a Marco d'Oggiono, nella collezione Archinti di Milano; quella forse attribuibile a Francesco Melzi, proveniente da una collezione privata milanese; quella di Albate (pare proveniente da una chiesa soppressa di Como), che ricalca da vicino quella assegnata a Marco d'Oggiono, attribuibile a Bernardino Luini (che al posto dello sfondo presenta la figura di S. Antonio da Padova); infine quella, forse assegnabile ad Andrea Solari, conservata presso la parrocchia dell'Annunciata in Como, proveniente da lasciti esterni. Il prof. Carlo Pedretti ci ha segnalato una quinta copia, che si trova negli U.S.A. a Los Angeles.

A queste, che replicano più o meno fedelmente la Madonna con il Bambino che cavalca l'agnello, se ne aggiungono altre versioni in variante, ma certamente ispirate all'impianto di Lipomo: una di mano del Giampietrino ad Ospedaletto Lodigiano (e ne viene segnalata un'altra presso il Vescovado di Pavia); l'altra di Salaì, conservata presso il Museo della Scienza e della Tecnica di Milano. E si dovrebbe ancora fare riferimento ad opere in qualche modo collegabili, come la lunetta del Luini in Santa Maria degli Angeli a Lugano, che presenta accanto alla Madonna il Bambino che cavalca l'agnello orientato come quello di Lipomo; ed ancora una Madonna già attribuita a Raffaello, che presenta lo stesso tema. In tutte queste copie, tuttavia, viene ignorata la figura di S. Giuseppe, presente nel quadro di Lipomo, secondo lo schema trasmessoci dalla xilografia della Raccolta Bertarelli, in atteggiamento comparabile con quello sacrificato al paesaggio nella *Madonna dei fusi.*

Che l'archetipo da cui derivano le copie possa essere la tela di Lipomo appare accreditabile dalla sua superiore qualità pittorica. Le copie, infatti, presentano una meno spiccata prospezione tra figure e spazio, che non arriva affatto alla plasticità, che è caratteristica delle figure di Lipomo (si veda anche la radiografia); il disegno anatomico è inferiore; la gestione tecnica del colore appare priva di quella "contaminazione" dei riflessi, che si nota invece negli incarnati di Lipomo, secondo la teorie esposte da Leonardo nel *Trattato della pittura.* La lumeggiatura nelle copie si presenta piatta, priva di quei contrasti di mano leonardesca, che guardacaso, come si vedrà, hanno straordinari riscontri nel quadro di Lipomo, che pertanto è verosimilmente da considerare l'originale. Diamo qui la sola riproduzione delle quattro copie più simili, rinviando, per il commento, a quanto già pubblicato nel 2002.

La *Madonna Archinti,* attribuita
a Marco d'Oggiono.

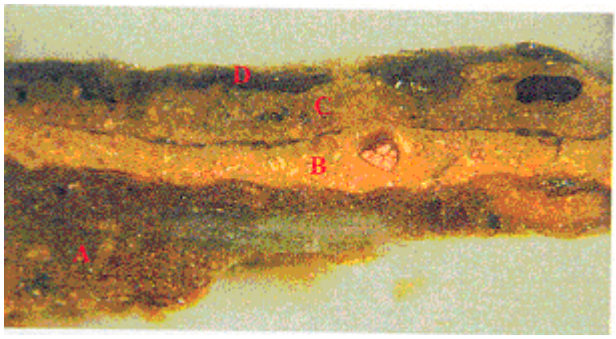
La *Madonna con S. Antonio* di Albate
assegnabile a Bernardino Luini.

La copia forse del Melzi.

La copia forse di Andrea Solari.

Un dato da osservare, che secondo noi era importante tenere presente in funzione del restauro, è che tutte e quattro le copie appaiono tra loro uniformi nella scelta delle tonalità cromatiche di base; ed in particolare per l'interno del manto tutti i discepoli hanno scelto un colore ocraceo, che corrisponde alla tinta usata costantemente da Leonardo nei rovesci di manti e vesti: si veda, ad esempio, l'*Annunciazione* degli Uffizi, la *Vergine delle rocce* in ambedue le versioni, la *Madonna Benois,* la *Madonna Litta,* le maniche della *Dama con l'ermellino,* la "stola" del *Musico.*

Anche la Madonna di Lipomo presentava in origine tale colore, che si estendeva su tutto il lembo rovesciato sul braccio e sulla gamba sinistra, come è stato confermato dalle analisi stratigrafiche sui campioni prelevati in tali zone; poi sovraccaricato di verde-blu con quelle "corpose pennellate che si discostano dalla tecnica a velature", rilevate dalla Brambilla per negare la paternità leonardesca, e pertanto convalidate, così che non venga più in mente a nessuno di pensare ancora a Leonardo.



Campione n. 2.

L'analisi stratigrafica del campione n. 2 dal manto, come si evince dalla relazione scientifica redatta dai tecnici del Centro Ricerche sul Dipinto della C.S.G. Palladio di Vicenza distribuita nella conferenza-stampa del gennaio 2004, ha evidenziato quattro strati di colore: uno di preparazione (A) e ben tre (B, C, D) di stesura.

Ebbene, la prima stesura (strato B) sopra la preparazione, è proprio color ocra, come noi sostenevamo dovesse essere, in base anche alla tonalità chiara leggibile sulle lastre radiografiche da noi fatte eseguire presso la Ditta Gilardoni di Mandello Lario, che ha effettuato gratuitamente gli esami. Radiografie messe a disposizione della restauratrice. Se può essere autentica anche parte dello strato C per le zone d'ombra, dovrebbe essere evidente che il quarto strato è frutto delle sovradipinture, che hanno falsato il cromatismo originale del rovescio del manto.

Un altro punto essenziale per la corretta lettura del dipinto di Lipomo, riscontrabile in modo concorde e uniforme nelle copie dei discepoli di Leonardo, è il lembo arricciato del manto che da sotto la coscia destra della Madonna cade sopra il sedile. Ebbene, in tutte le copie si nota uno svolazzo tondeggiante sotto il quale si vede la base scura del sedile; e nel panneggio che sovrasta la veste rossa si nota una piega che lascia intravedere una strisciolina del rovescio color ocra.

Questa conformazione del panneggio originale (peraltro tipicamente leonardesca) è sicuramente leggibile sulla radiografia, ed è pure emersa nella fase di pulitura nel corso del restauro. Eppure, non avendo fatto eseguire in questo punto preciso alcun prelievo stratigrafico, la signora Brambilla Barcilon nella relazione preliminare sosteneva che l'analisi radiografica "non segnala in alcun modo la presenza di una diversa stesura cromatica sottostante alla campitura della gamba destra della Vergine, come invece si era ipotizzato inizialmente. La mancanza di tale strato è stata confermata anche dalle analisi stratigrafiche eseguite per determinare la successione degli strati". Peraltro la restauratrice ha ignorato il concorde "palinsesto" (cromatico e compositivo) suggerito dalle copie, utile anche per interpretare la lastra, che – oggettivamente a chi abbia vista normale – rivela il contrario di quanto ella asserisce.

Pertanto, anche questa occasione di restituire la vera composizione originale in questa campitura, è stata volutamente rigettata, per convalidare invece le sovradipinture, che tra l'altro erano in parte riconoscibili anche ad occhio nudo; sovradipinture, che hanno coperto il sedile con un goffo allargamento del lembo del manto, deformato rispetto all'originale. Si veda il confronto fra le immagini: 1. la copia dell'Annunciata (modello fedele, non preso in considerazione), 2. la radiografia, 3. la fase di pulitura (si nota la piega con il risvolto ocra), 4. il pasticciato restauro finito, nella zona che va dal sedile allo svolazzo del manto presso il ginocchio sinistro.

1 - 2

3 - 4

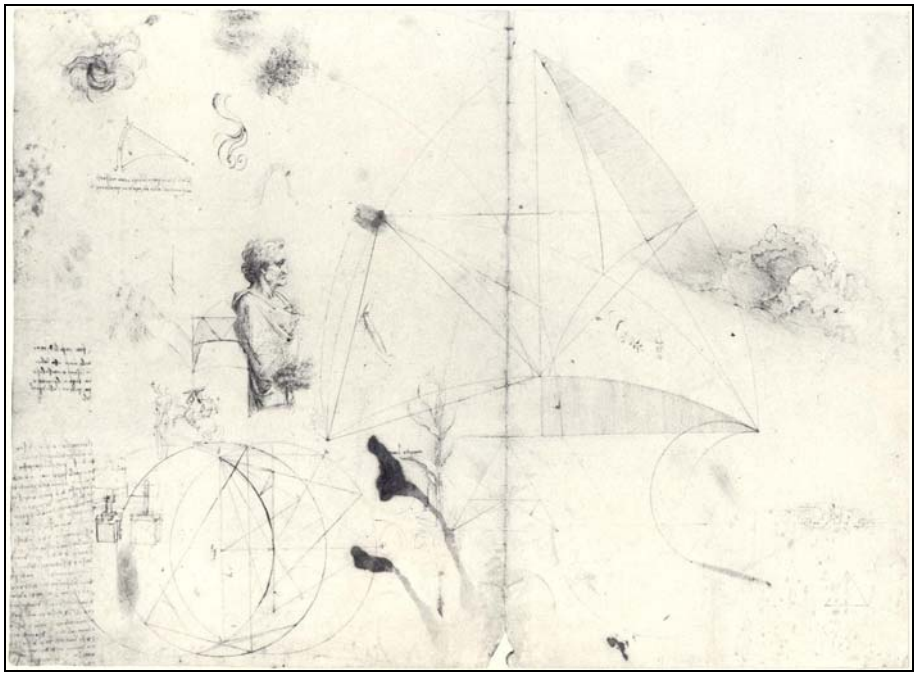
Altri indizi intrinseci attraverso un confronto con le opere di Leonardo

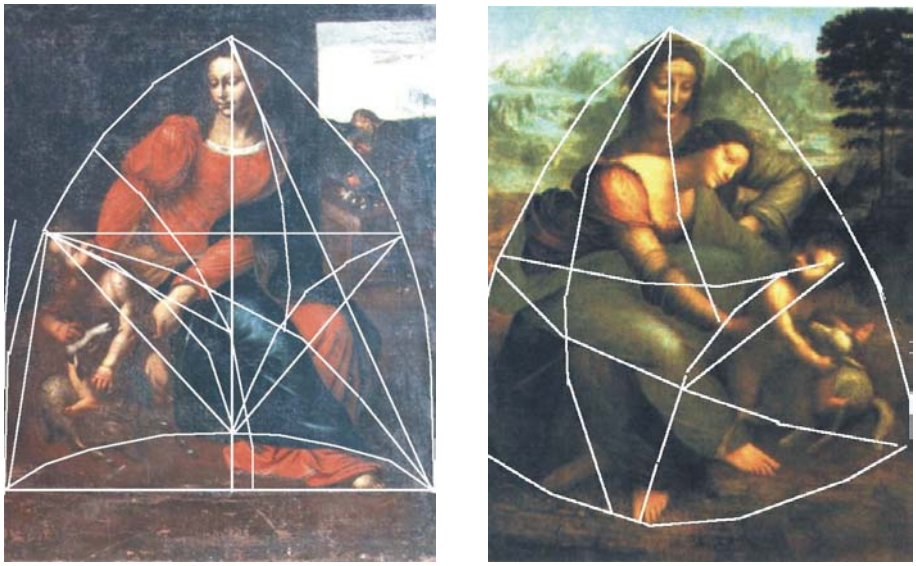
Della relazione stretta e consequenziale fra la *Sacra Famiglia* di Lipomo e la *S. Anna* del Louvre già si è detto, e ci sembra piuttosto difficile frapporre dei dubbi.

Ma non sono solamente questi i riferimenti che si possono fare tra il quadro di Lipomo e l'opera di Leonardo.

La ricerca di possibili indizi tra gli "studi" del Maestro, ci ha portati a fissare l'attenzione sul Foglio RL 12283 dei disegni della Libreria Reale di Windsor (foto sotto), in cui Leonardo ha delineato delle "gabbie" a forma di piramidi ogivate, che sembrano le nervature di una ideale tenda entro cui disporre le figure in modo da ottenere quella prospettiva naturale, che Leonardo nel *Trattato della Pittura* diceva doversi esprimere in un quadro; che per essere su una superficie piana dovrebbe rappresentare la realtà come la si vede in uno specchio.

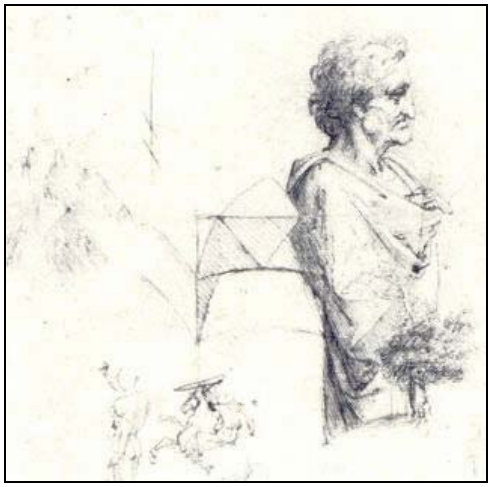
Ebbene, se con un pennarello sopra uno specchio si uniscono ad un vertice centrale le linee passanti per i punti periferici di una persona o di un gruppo di persone viste nello specchio stesso, si constata che si compongono "contenitori" simili a quelli dei disegni leonardeschi, per una dislocazione prospettica tridimensionale di grande effetto plastico, come avviene nel quadro di Lipomo e ancor più nella *S. Anna* del Louvre. Il modo leonardesco di rendere una prospettiva naturale.





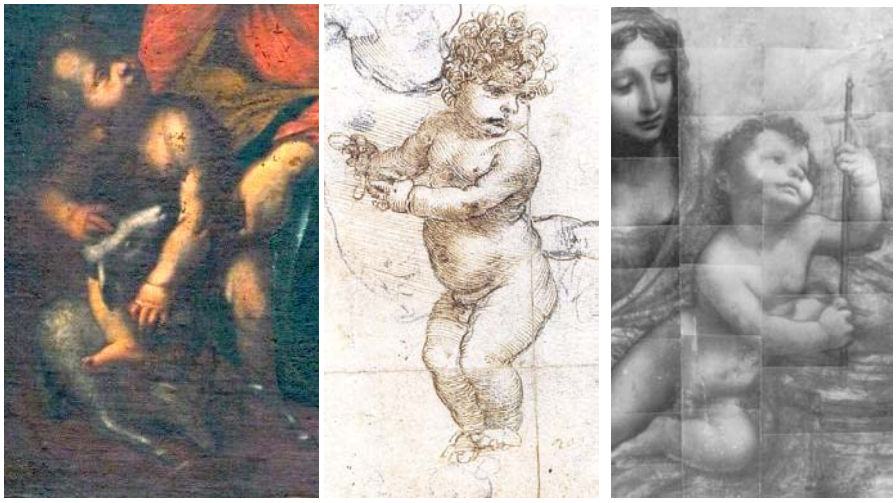
Le “gabbie” del Foglio di Windsor (recto e verso) applicabili ai dipinti.

Ma altri interessanti elementi sembrano stabilire un rapporto tra il Foglio di Windsor e il quadro di Lipomo. Vi è la figura di un vecchio con alle spalle lo schizzo di una montagna. La capigliatura richiama quella del S. Giuseppe con lo sfondo del paesaggio montano nel quadro di Lipomo. Nella “gabbia” sul Foglio 12283 c’è pure lo schizzo di un tronco di campanile cuspidato, e nel paesaggio di Lipomo c’è una chiesetta con un analogo campanile.



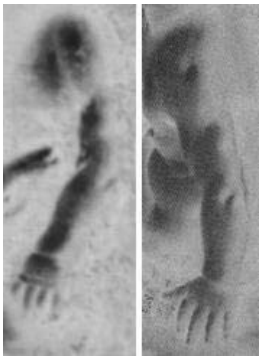
Nel quadro di Lipomo si possono ritrovare altri significativi riscontri con le opere di Leonardo. Ci si potrebbe dilungare ad esporre tutti i possibili confronti, ad esempio con i panneggi delle varie Madonne leonardesche (*Benois, del Garofano, Vergine delle rocce,* la cintura della Madonna dell'*Adorazione dei Magi* con quella della Madonna di Lipomo evidenziabile agli infrarossi, ora resa illeggibile dal restauro, pure presente in tutte le copie dei discepoli, ecc.), già illustrati nel 2002.

Ci limitiamo qui a presentare le immagini per una comparazione tra il Bambino di Lipomo (di cui, forse unica nota positiva sul restauro, con la pulizia sono ritornati leggibili i riccioli) ed uno degli studi di bambini nei disegni di Windsor (RL 12562), nonché con il Bambino della *Madonna dei fusi.* Di questo proponiamo l'immagine agli infrarossi dei "pentimenti", che ci pare più significativa per il confronto, oltre che dei volti e dei "boccoli", delle dita delle manine sui tre soggetti.



Riteniamo meritevole di attenta considerazione per il riconoscimento della mano leonardesca nella *Sacra Famiglia* anche il confronto fra le lumeggiature: 1. del braccio del Bambino di Lipomo con quelle del braccio del Bambino della *Vergine delle rocce* e 2. del gruppo del Bambino che cavalca l'agnello di Lipomo con quello della *S. Anna* del Louvre. Per una lettura più immediata, le immagini si propongono in negativo. Si può osservare che le lumeggiature, segnatamente delle parti anatomiche, appaiono distribuite con un criterio e uno stile riconducibile ad una sola mano.

La controprova è data dalle lumeggiature del Bambino che cavalca l'agnello nelle copie dei discepoli: nessuna è accostabile al Bambino della *S. Anna* quanto il Bambino di Lipomo, né riesce a rendere le forme con eguale plasticità. Come mai l'autore della *S. Anna,* a distanza di anni, lumeggia il Bambino con il sobrio efficace dosaggio di luce del pittore di Lipomo? Eppure la stessa cosa non è riuscita a chi lo ha copiato: 3. copia Archinti, 4. copia di Albate, 5. copia dell'Annunciata in Como.


1

2

3

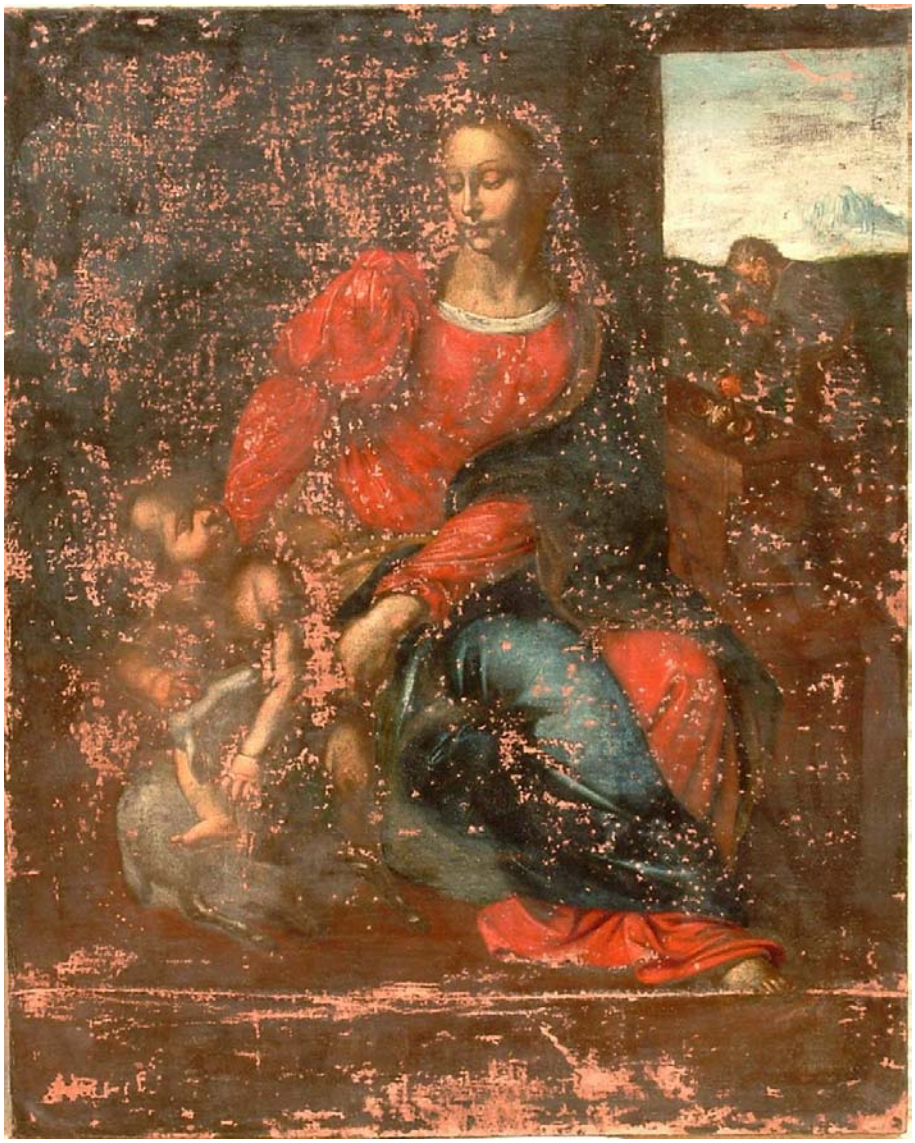
4

5

La compatibilità con Leonardo della tela di Lipomo originale non è esclusa, ma è anzi confermata altresì dalla tecnica pittorica relativa all'incarnato. Gli esami stratigrafici eseguiti su un campione (il n. 5) prelevato dal volto della Madonna di Lipomo hanno evidenziato che la pellicola è costituita da tre strati: due stesure di preparazione, di cui la seconda più fine, ed una di pittura. Anche altre opere leonardesche, come la *Dama con l'ermellino,* sono state eseguite con il medesimo procedimento. E va pure notata la "contaminazione" cromatica degli incarnati dai riflessi dei panneggi: particolare che corrisponde esclusivamente alle teorie sulla pittura di Leonardo.

Le contraddizioni della restauratrice e gli errori nel restauro

Si è detto della tela di Lipomo "originale", giacché siamo perfettamente concordi che non si può pensare a Leonardo se si guarda alla qualità superficiale apparente del dipinto, che è stata "caricata", come detto più volte, con ridipinture in passato.



La fase di pulitura aveva pur evidenziato alcuni punti critici, come la cintura e la campitura sotto la gamba destra. Si noti la piega ocra nel manto a livello dello spigolo a sinistra del piede del soppresso sedile, verticalmente sopra il lembo della veste rossa all'estremità sinistra per chi guarda. Pur insistentemente segnalati, non sono stati correttamente interpretati.

Su questo punto infatti si incorre in contraddizione, come fa la signora Brambilla nella sua relazione preliminare al restauro, quando da una parte afferma che "Il dipinto si caratterizza per una pellicola pittorica spessa, piuttosto materica nella quale i chiaroscuri sono stati ottenuti mediante l'utilizzo di corpose pennellate che si discostano dalla tecnica a velature secondo la quale la volumetria delle figure viene progressivamente raggiunta attraverso la sovrapposizione di impalpabili strati di pittura". Dall'altra parte, invece, osserva che "L'esame agli UV ha rivelato l'esistenza di un antico e pesante strato di protettivo alterato che durante un precedente intervento di restauro è stato rimosso in modo selettivo: alleggerito nelle zone di pittura corrispondenti al vestito e al manto della Vergine e completamente rimosso nelle aree relative agli incarnati, all'agnellino, alla finestra ed al tavolo sullo sfondo (…) Si riscontrano numerose cadute di pellicola pittorica e preparazione (…) Oltre alle lacune, la pellicola pittorica si presenta abrasa ed impoverita da precedenti interventi di pulitura che hanno drasticamente rimosso, in alcune aree, numerose velature, lasciando in vista le campiture di base".

Perciò una volta si nega che vi sia traccia di velature, un'altra volta si dice che sono state rimosse. E ancora si è insistito a rimuoverne, guardacaso, proprio in corrispondenza di alcune delle medesime parti, come l'agnellino che è stato abraso appiattendone la plasticità e "accecandolo" con l'abrasione dell'occhio. Altro pesante intervento abrasivo è stato fatto sul paesaggio, alterandone l'atmosfera; il volto della Madonna è stato manipolato nel profilo, nel sopracciglio destro e nello sguardo, nella bocca; come anche la bocca del Bambino è stata vistosamente ritoccata .

Difficilmente valutabile è il danno sulla veste della Madonna, sulla quale, tra l'altro, anziché recuperare si è resa del tutto illeggibile la cintura, che certamente era presente, sebbene "omogeneizzata" nel colore da un precedente intervento.

Il manto sulla gamba destra della Madonna è stato appiattito con una eccessiva dilatazione della tonalità chiara (per abrasione delle velature più scure), dequalificando l'anatomia leggibile sotto il panneggio: unico punto in cui la restauratrice si è involontariamente uniformata al palinsesto delle copie (Archinti e dell'Annunciata, che però mantengono l'articolazione angolata del ginocchio, che invece la Brambilla ha smussato, per non dire "piallato" con l'esagerata e diffusa abrasione preliminare).

A questi errori o improvvidi interventi vanno aggiunti quelli già evidenziati in precedenza, cioè quelli relativi al risvolto interno del manto rovesciato sul braccio e sulla gamba sinistra, che doveva essere ocraceo; nonché quello, secondo noi piuttosto grave, alla campitura sottostante la gamba destra della Madonna, dove non si è voluto recuperare lo svolazzo originale del manto sopra il sedile (pure non recuperato), leggibile dalle radiografie e dal confronto critico con le copie dei discepoli (che facevano testo di riferimento anche per la cintura della Madonna).

In conclusione, sembra che la restauratrice si sia orientata a rimuovere con forti abrasioni le parti più vicine all'originale, che erano anche quelle più "leonardesche", piuttosto che le ridipinture. Con ciò noi concludiamo che anziché godere di un possibile, quand'anche illusorio, "Leonardo ritrovato" ci dobbiamo rassegnare ad avere un "Leonardo perduto"; o comunque più compromesso nella sua qualità residua.

A dimostrazione di queste valutazioni, apprezzabili da chiunque abbia occhi per vedere, si propongono ulteriori immagini di particolari del dipinto prima del restauro (colonna a sinistra) e dopo il restauro (colonna a destra).

Prima del restauro.

Dopo il restauro.

Prima del restauro.

Dopo il restauro.

La questione della tela di supporto

Il cavallo di battaglia "stroncatutto" messo avanti dalla restauratrice per decretare che la *Sacra Famiglia* di Lipomo non è di Leonardo è l'affermazione secondo la quale "La tela presenta un'armatura diagonale (….) La tessitura diagonale trovò una precoce diffusione *in ambito veneziano nel corso del XVI sec.* per la realizzazione dei grandi teleri, mentre *il suo impiego in altri centri artistici avvenne nei secoli successivi*" (La sottolineatura corsiva è nostra, per confronto con la successiva).

Senonché in questa affermazione si fa una gratuita dilatazione cronologica verso il basso ed una restrizione geografica, con un commento poco corrispondente alla storia e non conforme alla relazione scientifica sul risultato delle analisi, in cui testualmente si legge che "l'indagine ha messo in evidenza la natura della fibra costituita da canapa, tessuta adottando un'armatura diagonale, in uso *in Italia a partire dal Cinquecento, specialmente nell'area veneta* e in quella bergamasca".

Se l'italiano vale, le cose starebbero diversamente da come le ha dipinte e vendute la signora Brambilla. E se così è, in verità, non si può escludere che il quadro sia assegnabile al primo decennio del Cinquecento, come noi riteniamo si debba propendere a fare. E, ammesso che si tratti di tela veneziana, storicamente non regge la deduzione che per diffondersi altrove abbia impiegato decenni o secoli, giacché era interesse dei produttori e mercanti commerciarla. Da Venezia a Milano o a Firenze poteva arrivare in qualche giorno. Si noti che ai primi del Cinquecento nei dintorni di Como già si coltivava il mais venuto dall'America, scoperta nel 1492! Figurarsi se, con il movimento quotidiano di mercanti, le tele europee avevano bisogno di anni o secoli per essere conosciute e commerciate da una regione all'altra!

Quanto poi affermato in sede di conferenza stampa, che Leonardo non può aver adoperato un supporto che in basso aveva una striscia cucita, ci pare un'opinione del

tutto gratuita e controvertibile. Per il fatto che si trattava di una tela di tipo nuovo, può benissimo essere che Leonardo, curiosissimo sperimentatore attento ad ogni novità, ne abbia voluto utilizzare un pezzo qualsiasi recapitatogli, anche se di risulta, per dipingervi sopra uno studio di prova come può essere la nostra *Sacra Famiglia.* Tant'è che – ed è la Brambilla che lo afferma ancora nella relazione preliminare presentata nella conferenza stampa il 27 gennaio 2004 – "Si riscontrano numerose cadute di pellicola pittorica e preparazione su tutta la superficie dell'opera (…). Queste lacune sono state determinate da una mancanza di adesione tra gli strati pittorici-preparatori ed il supporto tessile ed è presumibile che questa sia una delle cause che abbia reso necessario il passato intervento di consolidamento o foderatura". Il che renderebbe non del tutto fuori luogo l'ipotesi di un esperimento su un supporto di nuovo tipo per valutarne le proprietà, rispetto ad un tessuto tradizionale.

Del resto Leonardo era tutt'altro che restio a provare materiali e tecniche diverse, come dimostra la perduta *Battaglia di Anghiari* e perfino il *Cenacolo.* D'altra parte, appare abbastanza chiaro che la *Sacra Famiglia* è un'opera di prova incompiuta. Non si può non osservare che gli elementi di squilibrio compositivo e soprattutto cromatico che la sottrarrebbero a un "presunto sempre perfetto" Leonardo, sono anche l'effetto del "non finito" nelle campiture delle pareti e del pavimento della casa. E il "non finito", al contrario, rinforzerebbe la tesi di una paternità di Leonardo, abbastanza solito a dilazionare il compimento delle sue opere o a lasciarle non finite, come insegna l'*Adorazione dei Magi,* la stessa *S. Anna,* e fors'anche la *Gioconda.*

Molte altre considerazioni potrebbero essere riprese e sviluppate da spunti già pubblicati nel precedente studio provvisorio, che abbiamo dato alle stampe nel 2002 per divulgare la tesi; ovvero integrate approfondendo vari altri aspetti critici.

Ci fermiamo, tuttavia, qui, ritenendo che quanto esposto in questa relazione basti ed abbondi per dimostrare che la "querelle" sulla paternità del quadro di Lipomo, secondo noi, è tutt'altro che chiusa dall'"*ipsa dixit"* della signora Brambilla Barcilon nella citata conferenza stampa tenuta a Como il 27 gennaio 2004.

Prima di rinunciare alle nostre opinioni, vorremmo che le argomentazioni da noi esposte fossero smantellate ad una ad una (giacché alcune senz'altro si potrà dimostrarle deboli o controvertibili), compresi però gli indizi oggettivi offerti dalle indagini radiografiche e stratigrafiche (effettivamente emersi e misconosciuti nel corso del restauro), che ci danno ragione sulla lettura della effettiva qualità cromatica e compositiva del quadro, che – ce ne rendiamo conto – non dicono chi è l'autore, ma pongono o correggono le premesse per istradarsi a identificarlo con elementi critici più fondati e avrebbero dovuto suggerire, secondo il nostro parere, un atteggiamento più cauto e responsabile nella condotta del restauro.

Come immagine di "commiato" proponiamo il quadro restaurato associato alla radiografia della *Sacra Famiglia,* facendo osservare che stranamente, rispetto a quanto si verifica per i dipinti in generale, i raggi X nel nostro caso rivelano un'opera completa, che si presenta più "pulita" dell'immagine superficiale, e con una plasticità tridimensionale più esaltata, quasi fosse una statua. Possibile che a nessuno dei grandi esperti una circostanza così singolare faccia "tremar le vene e i polsi"?

La *Sacra Famiglia* dopo il restauro, che ha riequilibrato il cromatismo d'insieme, ora più armonico; ma ha dequalificato varie parti e convalidato in più aree le sovradipinture pregresse, che falsano le caratteristiche originali.

La *Sacra Famiglia* come si compone con l'assemblaggio degli esami ai raggi X sviluppati su 9 lastre nel gennaio 2002 presso la Ditta Gilardoni Spa di Mandello del Lario. Sorprende la completezza e la plasticità di quello che, di norma, dovrebbe essere un abbozzato e lacunoso sostrato. Il che dimostra che le "impalpabili" velature c'erano, eccome! Quante ne restano?

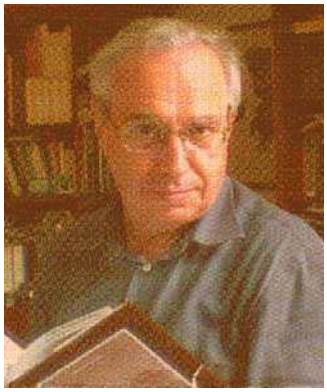
Indice

Prefazione 3
Questa *Sacra Famiglia* a Lipomo: come mai? 5
Paolo Giovio 7
Una *Sacra Famiglia* da restituire a Leonardo 8
La *Sacra Famiglia* nel percorso artistico di Leonardo 8
La conferma dei discepoli concordi con le analisi 15
Altri indizi intrinseci attraverso un confronto con le opere di Leonardo 19
Le contraddizioni della restauratrice e gli errori nel restauro 22
La questione della tela di supporto 25

BIBLIOGRAFIA

Leonardo, *Il Trattato della pittura*, Ed.Vittoria,1939; Costantino Baroni, *Leonardo*, Ed.Rizzoli, 1952; J.H.Plumb, *The Orizon Book of the Renaissance*, Ed Feltrinelli,1961; Liana Bortolon, *Leonardo*, Ed. Mondadori, 1965; G.Bologna, *Leonardo a Milano*, Ed.De Agostini, 1980; C. Pedretti, K. Clark, *Leonardo da Vinci - Studi di natura dalla Biblioteca Reale nel Castello di Windsor*, Ed. Giunti, Firenze 1982; Autori vari, *Leonardo all'Ambrosiana*, Ed.Electa. 1982; E.Travi, *Paolo Giovio a Pavia accanto a Marco Antonio Della Torre ed a Leonardo,* in "Communitas", Menaggio 1983; Autori vari, Di*segni e dipinti leonardeschi dalle collezioni milanesi*, Ed. Electa 1987; Chastel, Galluzzi, Pedretti *Leonardo*, -Giunti Art-Dossier, 1987; E. Solari, *Gli Arcani Occultati di Leonardo,* Ed. Saval, Bologna 1990; M.Capitani, P. Pappalardo, *Il complesso conventuale di S.Antonio a Como,* in "Rivista Archeologica Comense", 1994; M. Mascetti*, Lipomo e la sua storia*, Ed. New Press, Como 1995; C. Starnazzi, *La "Madonna dei fusi" di Leonardo da Vinci e il paesaggio del Valdarno Superiore* (con un contributo di C. Pedretti), Arezzo 2000; Autori vari *Leonardo*, Ed. DeAgostini – 2001; M. Mascetti, E. Solari, *La Sacra Famiglia di Lipomo - Un Leonardo ritrovato,* Ed. New Press, Como 2002.

GLI AUTORI



MARIO MASCETTI

Nato a Ronago (Como) 64 anni fa, ha dedicato la vita alla scuola, dapprima a Olgiate Comasco, dove tuttora risiede, poi dal 1971 al 1996 quale professore di lettere presso l'I.T.I.S. "Magistri Cumacini" di Como. Autore di una dozzina di libri di storia locale. La più recente opera è "Lomazzo, storia di un borgo tra due città" in due volumi, che contiene anche interventi di altri due autori. Come assessore provinciale alla Cultura (1978-1980) e componente della Commissione Cultura (1980-1985) è stato promotore di importanti iniziative di studio e mostre dedicate al Neoclassicismo, ad Antonio Fogazzaro e al Cinquantennio Post-Unitario. Partecipa attivamente alle associazioni culturali (consigliere della Famiglia Comasca, del Centro Studi "Magistri Comacini", della Società Storica Comense). Consulente dell'Assessorato alla Cultura della Provincia di Como.

ERNESTO SOLARI

Nato a Forlimpopoli 53 anni fa, diplomatosi al Liceo Artistico di Bologna ha frequentato la facoltà di Architettura a Firenze.
Vive e insegna a Como dal 1978.
Ha allestito circa sessanta mostre (personali e/o tematiche) in varie città italiane ed estere; ha effettuato numerose pubblicazioni d'arte e saggistica.
Ha allestito mostre di successo quali "Il Dossi e gli amici Scapigliati; Ligabue e Mazzacurati; Leonardo e i Tarocchi; Il Cielo in mano; Federico II Lo sguardo dell'aquila; L'Albero della vita e della conoscenza; Infinito Leopardi;…. delle quali ha anche curato i cataloghi.
Studioso di simboli ed esperto di esoterismo, alchimia e Cabbala, ha progettato e disegnato diversi mazzi di Arcani Maggiori.
Da anni si dedica allo studio dell'opera di Leonardo e di A. Dürer in chiave simbolico-esoterica.