

Ludovico il Moro nell'Ottocento

Le due facce del Rinascimento nel Risorgimento*

Asker Pelgrom

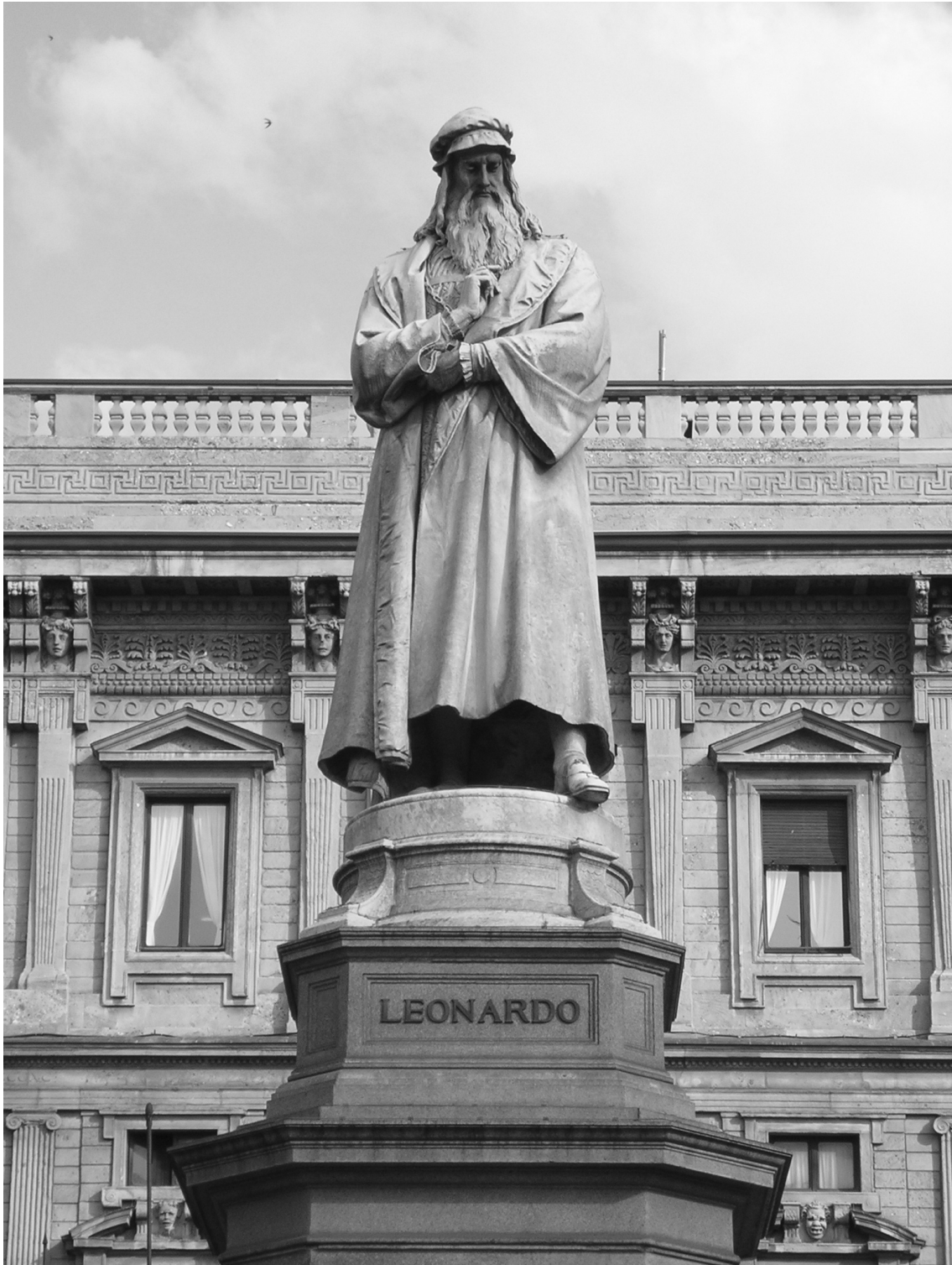
Il 20 gennaio 2011 andò in onda su Rai2 il programma televisivo *Il più grande italiano di tutti i tempi*. Diversamente dalla versione olandese, che finì con un testa a testa tra Guglielmo d'Orange e Pim Fortuyn, in Italia il televoto ebbe un vincitore incontestato: dei dieci finalisti - tra i quali i giudici Falcone e Borsellino, Galileo Galilei ma anche la cantante Laura Pausini - risultava come il più grande italiano di tutti i tempi Leonardo da Vinci.

Al contrario di alcuni dei suoi concorrenti, l'idea di collocare Leonardo tra i più grandi italiani non sorprende. Dal primo Ottocento in poi, gli è stato concesso un posto costante nelle gallerie d'onore e nei pantheon di marmo o di carta, degli uomini grandi, illustri e virtuosi. La sua fama è sempre strettamente legata a quella dell'epoca che lui rappresentava per eccellenza: era ed è considerato l'uomo del Rinascimento per antonomasia e di conseguenza - prendendo in considerazione un presunto primato italiano nella storia della civiltà - Leonardo era automaticamente anche la più alta incarnazione del genio italico. Così lo vediamo rappresentato anche nel monumento (ill. 1) in Piazza della Scala a Milano, inaugurato nel 1872 con una cerimonia di splendore nazionale, in presenza del Re Vittorio Emanuele II. E così, ancora nel 2010, Leonardo si meritava di essere in predicato per il titolo di più grande italiano di tutti i tempi, appunto perché - citando il sito web del programma - 'Meglio di chiunque altro, ha incarnato lo spirito [...] della sua epoca'.²

La centralità del concetto di Rinascimento per l'orgoglio nazionale e l'identità dell'Italia moderna sembra ancora maggiore se si considerano anche alcuni paragoni lessicali. A partire dal tardo Settecento, il termine 'Risorgimento' fu per oltre un secolo una denominazione piuttosto diffusa per quel che oggi definiamo

* Questo articolo presenta una parte del materiale analizzato più ampiamente nel sesto capitolo di A. Pelgrom, *Storie italiane. Romantische geschiedcultuur tussen stedelijke traditie en nationaal besef. Milaan en Florence, 1800-1848*, tesi di dottorato, Rijksuniversiteit Groningen, 2011 (in corso di pubblicazione).

² Citato dal sito web del programma *Il più grande Italiano di tutti i tempi*, andato in onda su Rai2 il 20 gennaio 2010: www.ilpiugrande.rai.it.



1. Pietro Magni, *Monumento a Leonardo da Vinci* (1872), Piazza della Scala, Milano.

‘Rinascimento’. Ancora nel 1878, Giosia Invernizzi intitolava la sua storia della letteratura italiana del Quattrocento e Cinquecento *Il Risorgimento*, un termine che - come scrisse - ‘si suol dare a quell’epoca della storia letteraria d’Italia che dal

cadere del secolo XIV si estende fin oltre la prima metà del secolo XVI'.³ L'uso moderno della parola 'Rinascimento' invece si diffuse gradualmente solo dopo la traduzione della *Kultur der Renaissance in Italien* di Jacob Burckhardt, nel 1876. Fino a quel momento i termini 'rinascimento' o 'rinascenza' vennero applicati anche nel significato di 'Risorgimento'; ad esempio, Vittorio Alfieri definisce l'idea di liberazione del suolo italiano dalla presenza straniera proprio un 'rinascimento nazionale'.⁴ Paragoni come questi ispirarono Benedetto Croce a supporre un 'legame ideale' tra le due epoche, ed a proporre una linea di connessione tra il Rinascimento della ragione e il Risorgimento della libertà, epoche di virtù liberali destinate a compiersi nel 'trionfo della concezione liberale'.⁵

Il legame reale o ideale tra i due concetti sembra giustificare l'approfondimento della percezione del Rinascimento nella cultura del Risorgimento, tanto più se vogliamo prestar fede al giudizio di Carlo Dionisotti, che tale percezione ha lasciato la sua impronta nella memoria collettiva italiana sul Rinascimento ben oltre i confini dell'Ottocento. In questo contributo farò un modesto tentativo in quella direzione, dedicandomi alla fortuna nella cultura storica del primo Ottocento di un personaggio storico che - meglio di Leonardo da Vinci - può spiegare e simboleggiare la complessa e contraddittoria visione ed interpretazione del Rinascimento nel Risorgimento. Lo ritroviamo in un bassorilievo sul piedistallo dello stesso monumento a Leonardo del 1872 (ill. 2): Ludovico Maria Sforza, detto Il Moro, duca di Milano dal 1494 al 1500.

Mecenate e genio artistico a confronto

Nel 1823, all'esposizione annuale dell'Accademia di Belle Arti di Milano nel palazzo di Brera, il quadro *La corte di Ludovico il Moro* (ill. 3) del pittore Cremonese Giuseppe Diotti fece grande clamore. Grazie ad un commento sulla tela, apparso nella rivista *Biblioteca Italiana* possiamo riuscire a capirne il significato.⁶ In uno scenario ricco ma quasi familiare, vediamo Ludovico Sforza rappresentato come principe civile ed illuminato, circondato dalla sua consorte Beatrice d'Este e da un numero di cortigiani, tra i quali emerge subito la figura di Leonardo da Vinci, maestoso e imponente come ce lo descrive Vasari. Pone al suo mecenate - così capiamo dalla descrizione - il disegno della sua Ultima Cena, che avrebbe più tardi eseguito nel refettorio di Santa Maria delle Grazie. Inoltre vediamo l'architetto

³ Citato in: C. Dionisotti, 'Rinascimento e Risorgimento: la questione morale' in: A. Buck e C. Vasoli (ed.), *Il Rinascimento nell'Ottocento in Italia e Germania - Die Renaissance im 19. Jahrhundert in Italien und Deutschland*, Berlino/Bologna, Il Mulino, 1989, p. 162.

⁴ Alfieri fu tra i primi ad adottare la parola 'Risorgimento' con il significato di 'rinascimento nazionale', si veda l'introduzione a G. Pécout, *Il lungo Risorgimento. La nascita dell'Italia contemporanea (1770-1922)*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 5-6.

⁵ Oltre al già citato saggio di Dionisotti, sui concetti crociani di Rinascimento e Risorgimento rimane fondamentale C. Ossola, 'Rinascimento e Risorgimento: punti di interferenza' in: C. Mozzarelli e G. Olmi (ed.), *La corte nella cultura e nella storiografia. Immagini e posizioni tra Otto e Novecento*, Roma, Bulzoni, 1983, 205-236, il passo citato è dalla p. 207.

⁶ G.A.M., 'Quadro del sig. Giuseppe Diotti rappresentante la protezione compartita da Lodovico Sforza duca di Milano alle scienze, alle lettere ed alle arti' in: *Biblioteca italiana* XXXII (1823), p. 189. Alcuni ulteriori chiarimenti sulla tela vengono forniti da R. Mangili, *Giuseppe Diotti. Nell'Accademia tra neoclassicismo e romanticismo*, Milano, Mazzotta, 1991, p. 82 e p. 152.



2. Pietro Magni, *Monumento a Leonardo da Vinci* (1872), particolare.

Bramante in conversazione con il matematico Fra Luca Pacioli, lo storico Bernardino Corio (che porta sotto il braccio la sua *Storia di Milano*), il musicista Franchino Gaffurio ed il poeta Bernardo Bellincioni. L'autore della recensione, Giovanni Antonio

Maggi, ci informa che qui non si trattava di una semplice evocazione storica della corte illustre del Moro e del suo mecenatismo, ma di un'allegoria del mecenatismo ideale e della rappresentazione di un mecenatismo ottocentesco in particolare: quello del committente del quadro, il nobile milanese Don Gian Giacomo Mellerio.⁷ Dalla sua Villa Il Gernetto in Brianza, Mellerio fungeva da protettore, tra gli altri, del compositore Johann Simon Mayr e del poeta neoclassico Vincenzo Monti, e non a caso questi due ingegni erano stati ritratti dal pittore nelle vesti del compositore Gaffurio e del poeta Bellincioni.



3. Giuseppe Diotti, *La corte di Ludovico il Moro* (1823), Museo Civico, Lodi.

Come Maggi sottolineava, l'argomento centrale del quadro era 'la protezione concessa da Ludovico il Moro alle lettere ed alle arti'.⁸ Un critico della *Gazzetta di Milano* invece avrebbe preferito una impostazione diversa: si scandalizzava per l'indifferenza degli altri cortigiani nei confronti del genio di Leonardo.⁹ Durante i decenni successivi, lo sviluppo di questa tematica e soprattutto del rapporto cruciale tra mecenate ed artista avrebbe dato ragione a questo critico romantico.

Tale sviluppo dev'essere visto alla luce del culto romantico dell'eroe e dell'uomo illustre, menzionato in precedenza. Qui l'interesse non si limitava all'opera dei grandi artefici della storia, ma si estendeva alle loro vite e personalità. Nel caso di Leonardo questo nuovo interesse si manifestava su almeno tre piani

⁷ Su di lui, si veda G. Mulazzani, 'Giacomo Mellerio collezionista e mecenate' in: *Palazzo Mellerio. Una dimora nobiliare nella Milano neoclassica*, Milano, Silvana, 1996, pp. 115-133.

⁸ Si veda la nota 5.

⁹ [F. Pezzi], 'Esposizione in Brera' in: *Gazzetta di Milano*, 13 settembre 1823.

diversi: in primo luogo in un contesto culturale internazionale che va da Séroux D'Agincourt, Roscoe a Michelet, Leonardo veniva proposto come 'le frère italien de Faust', come simbolo delle potenze illimitate dell'ingegno umano, e come precursore dell'uomo e dell'artista moderno. In secondo luogo, in un nuovo panthéon nazionale di uomini illustri delle arti e delle scienze, destinati a tenere alto l'onore nazionale e in terzo luogo, in una tradizione locale intensificata, nella quale Milano si appropriava di Leonardo, non solo come oggetto di orgoglio cittadino ma anche come fondatore della cosiddetta 'scuola lombarda' di pittura.¹⁰



4. Francesco Gonin, *Lodovico il Moro e Beatrice visitano il Cenacolo di Leonardo da Vinci* (1845), collezione privata.

Queste immagini di Leonardo dovevano inevitabilmente influire anche sulla rappresentazione ottocentesca del mecenatismo di Ludovico. L'esito più evidente ne furono due quadri dello stesso argomento, esposti entrambi all'esposizione di Brera del 1845. Il primo fu *Lodovico il Moro e Beatrice visitano il Cenacolo di Leonardo da Vinci* di Francesco Gonin (ill. 4).¹¹ L'opera fu eseguita per committenza del giovane

¹⁰ Sulla fortuna di Leonardo si veda R.P. Ciardi e C. Sisi, *L'immagine di Leonardo. Testimonianze figurative dal XVI al XIX secolo*, Firenze, Giunti, 1994, ivi in particolare l'introduzione di Ciardi, pp. 17-60.

¹¹ Si vedano soprattutto le recensioni di F. Ambrosoli, 'Lodovico il Moro e Beatrice visitano il cenacolo di Leonardo da Vinci, quadro di Francesco Gonin' in: *Album. Esposizione di belle arti in Milano*, Milano, C. Canadelli, 1845, pp. 103-108; G. Elena, *Guida critica all'esposizione delle belle arti in Brera*, Milano, G. Rejna, 1845, pp. 21-22; (An.), 'Lodovico il Moro e Lionardo da Vinci' in: *Cosmorama pittorico* 29 (1845), p. 226.

duca Antonio Litta.¹² Nel corso degli anni quaranta dell'Ottocento, il Litta si era fatto valere come patriota convinto; più tardi avrebbe svolto un ruolo di primo piano durante le Cinque Giornate del marzo 1848. Oltre agli onori resi al *genio italico* da Milano, personificata da Ludovico, il quadro doveva essere anche un riferimento al mecenatismo sul nascere del giovane duca Litta. Questo si vantava del fatto che pure un suo avo era stato mecenate di Leonardo da Vinci, come veniva attestato dalla presenza nella collezione di famiglia di una Madonna con bambino dell'artista, la celebre Madonna Litta, oggi all'Ermitage di San Pietroburgo.¹³

Il gesto con il quale Gonin aveva voluto esprimere sia la grandezza di Leonardo che quella del suo committente, non piacque però a tutti i critici. Specialmente la *unseasonable gallantry* di Ludovico e - ancora di più - il portamento sottomesso di Leonardo andarono di traverso ad alcuni osservatori. Secondo critici come Giuseppe Elena e Francesco Ambrosoli, un genio sovrumano come Leonardo non doveva guardare in faccia a nessuno, soprattutto non a Ludovico (e ne vedremo tra poco il perché), piuttosto sarebbe dovuto essere il contrario.. Questa stessa idea sembra aver suggerito al Pavese Cherubino Cornienti la sua versione dell'argomento, esposta lo stesso anno a Brera (ill. 5).¹⁴ Evidentemente, in questo caso doveva essere il principe a rendere gli onori all'artista. Lo scenario della sala del trono della prima versione è sostituito dal refettorio di Santa Maria delle Grazie, per così dire la 'bottega' dell'artista. Con due evidenti anacronismi, segnalati sulla tela da un critico, cioè lo zimarra e il berretto di Leonardo - Cornienti aveva manifestato di voler rappresentare in primo luogo le aspirazioni dell'artista moderno: l'autonomia artistica ed economico-sociale, ed il riconoscimento da parte della società. Nelle vite dipinte dei grandi artisti del Rinascimento, questa tematica era molto in voga e, in seguito, fu ripresa, tra gli altri, dal caposcuola della pittura romantica Francesco Hayez, che nel 1832 aveva eseguito il significativo aneddoto *Carlo V che si abbassa per raccogliere il pennello caduto a Tiziano*.¹⁵

¹² Per alcuni brevi cenni biografici sul Litta, si veda il catalogo della mostra *Milano dalla Restaurazione alle Cinque Giornate*, a cura di F. della Peruta e F. Mazzocca, Milano, Skira, 1998, p. 114.

¹³ Cfr. D.A. Brown, 'The master of the Madonna Litta' in: *I leonardeschi a Milano: fortuna e collezionismo*, a cura di M.T. Fiorio e P.C. Marani, Milano, Electa, 1991, pp. 25-34.

¹⁴ Le principali recensioni del quadro: A. Piazza, 'Lodovico il Moro che visita Leonardo da Vinci nel refettorio delle Grazie in Milano, quadro ad olio di Cherubino Cornienti, dio commissione del signor Gio. Batt. Brambilla' in: *Gemme d'arti italiane II*, Milano/Venezia, P. Ripamonti Carpano, 1845, pp. 100-103; *Esposizione delle opere degli artisti e dei dilettanti nelle gallerie dell'I. R. Accademia di Belle Arti per l'anno 1846*, Milano, 1846, 8, nr. 32; G. Elena, *Guida critica all'esposizione delle belle arti in Brera scritta dal pittore Giuseppe Elena. Anno quinto*, Milano, 1845, ivi pp. 12-13. Su Cornienti si veda il catalogo *Cherubino Cornienti pittore (1816-1860)*, Vigevano, Diakronia, 1996, con riferimenti a quest'opera alle pp. 63 e 105-106.

¹⁵ Per questo ed altri esempi, si veda il catalogo *Romanticismo storico. Celebrazioni per il Centenario di Francesco Domenico Guerrazzi*, a cura di P. Barocchi, F. Nicolodi e S. Pinto, Firenze, Centro Di, p. 93 e 106-111 e, per la stessa tematica, il catalogo *Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico*, Firenze, Centro Di, 1984, e A. Auf der Heyde, 'Componenti misti di storia dell'arte e d'invenzione: gli antichi maestri nella pittura e nella novellistica italiana' in: *La pittura di storia in Italia, 1785-1870. Ricerche, quesiti, proposte*, a cura di G. Capitelli e C. Mazzarelli, Roma, Silvana, 2008, pp. 133-143.



5. Cherubino Cornienti, *Lodovico il Moro duca di Milano che con Beatrice sua moglie ed il cardinale Ascanio suo fratello, visitano Leonardo da Vinci occupato a dipingere il famoso Cenacolo* (1845), da: Cherubino Cornienti pittore (1996).

L'ammirazione per Leonardo non necessariamente impediva la stima per Ludovico. Secondo il critico milanese Angelo Piazza, 'l'immagine del più rispettato principe d'Italia' evocava perfino 'un sentimento di stima, di ammirazione e di simpatia'. Ma anche questi sentimenti erano piuttosto la proiezione di un desiderio moderno, ottocentesco, perché - come disse Piazza - la vista di un mecenate interessato, benevolente e magnanimo era 'per noi e pel nostro secolo argomento di conforto'.¹⁶

Grazie alla fama di Leonardo anche la figura storica di Ludovico fu sollevata ad un livello meta-storico e trasformata in allegoria del mecenatismo ideale, spesso asservito al genio italico. Questo è quanto può essere dedotto da altre due pitture, eseguite per committenza di due principi italiani che erano ben propensi a questo parallelo allegorico, ma sicuramente poco disposti a paragonarsi a Ludovico il Moro. Il primo di questi principi era Leopoldo II, granduca di Toscana. Nel 1841 Leopoldo ospitò il terzo Congresso nazionale degli Scienziati.¹⁷ Per l'occasione, fece costruire a Firenze un vero e proprio tempio alla scienza, la cosiddetta Tribuna di Galileo. Il programma decorativo doveva ricordare agli scienziati italiani riuniti il primato toscano nella storia della scienza italiana; e questo valeva anche per l'affresco con il 'Toscano Meccanico' Leonardo da Vinci alla corte di Ludovico il Moro (ill. 6), la quale qui fungeva esplicitamente da specchio metastorico per la 'Toscana Munificenza' di

¹⁶ Piazza, 'Lodovico il Moro che visita Leonardo da Vinci', cit., p. 102.

¹⁷ Sui congressi, si veda M.P. Casalena, *Per lo stato, per la nazione: i congressi degli scienziati in Francia e in Italia, 1830-1914*, Roma, Carocci, 2007.

Leopoldo II.¹⁸



6. Nicola Cianfanelli, *Leonardo da Vinci alla presenza di Lodovico il Moro* (1843),
Tribuna Galileo, Museo di Storia Naturale - Zoologia 'La Specola', Firenze.

L'immagine del mecenatismo di Ludovico come un'allegoria fuori dal contesto storico originale, viene confermata anche dal quadro eseguito nel 1846 dal pittore anconitano Francesco Podesti, per volere del Re di Napoli, Ferdinando II. La tela (ill. 7) *Lodovico il Moro, che osserva il pensiero del Cenacolo, presentato da Leonardo da Vinci* manifestava in primo luogo l'autoimmagine del re come raffinato amante dell'arte; rappresentava - secondo un critico - 'l'ingegno e la potenza [che] si trovano a fronte: l'uno onestamente altero di vedersi pareggiato dall'eccellenza dell'arte sua a quanto ha di più grande la terra, lieta l'altra di non essere indegna di proteggere un'eccellenza che comprende'.¹⁹

L'altra faccia di Ludovico

Un paragone storico anziché allegorico tra Ludovico il Moro e Re Ferdinando sarebbe stato assolutamente improponibile. Come sarebbe mai potuto identificarsi il principe napoletano con proprio il nemico che nel 1494 si era alleato con il Re di Francia Carlo VIII contro Napoli, dove - si noti bene - un altro Ferdinando (d'Aragona) sarebbe salito sul trono per difendere il regno contro i francesi?

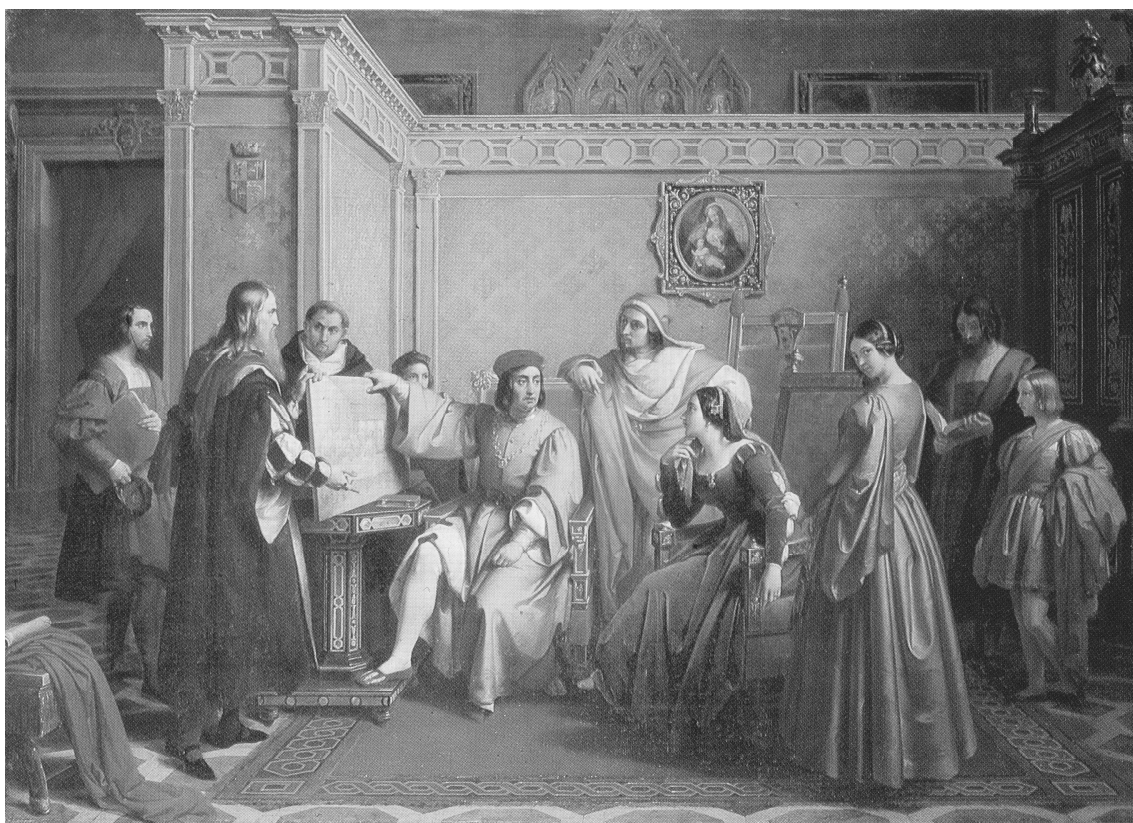
Quest'osservazione ci porta all'altra faccia di Ludovico il Moro

¹⁸ Cfr. : A. Gambuti, *La tribuna di Galileo*, Firenze, Alinea, 1990, p. 14. L'interpretazione filotoscana risuona soprattutto in G. Rosini, *Descrizione della tribuna inalzata da S.A.I.e R. Il Granduca Leopoldo II di Toscana alla memoria del Galileo*, Firenze, L. Bardi, 1841 e V. Antinori, *Guida per la Tribuna di Galileo* [1843], Firenze, Barbera, 1908 (ristampa).

¹⁹ Citato dalla recensione del quadro di A. Zoncada, 'Leonardo da Vinci e Lodovico Sforza che ragionano sul disegno dell'affresco il cenacolo dipinto di Francesco Podesti' in: *Gemme d'arti italiane IV*, Milano/Venezia, 1847, p. 129. Su Podesti si veda il catalogo *Francesco Podesti*, a cura di M. Polverari, Milano, Electa, 1996, in particolare le pp. 194-195.

nell'immaginario romantico e ottocentesco, e quindi al rovescio dell'immagine del Rinascimento nel Risorgimento, cioè al giudizio sul ruolo svolto dal duca di Milano nella storia politica italiana. Già Francesco Guicciardini nella sua *Storia d'Italia* aveva presentato Ludovico come il primo e diretto responsabile delle calamità d'Italia, avviate proprio da lui allorché decide di 'tentare ogni cosa per muovere Carlo VIII di Francia ad assaltare il regno di Napoli'. Nella visione dell'Ottocento, questa condotta sarebbe costata molto cara a Ludovico.

Questo lo si capisce da un numero di rappresentazioni letterarie e artistiche, centrate su un episodio che si era svolto nel 1494 nel Castello di Pavia: la visita del Re di Francia Carlo VIII, accompagnato dal suo nuovo alleato Ludovico il Moro, al giovane duca di Milano Gian Galeazzo Sforza, gravemente malato per misteriose circostanze, che la tradizione storiografica milanese sospettava fossero dovute ad un complotto di Ludovico il quale voleva regnare sul ducato da solo.



7. Francesco Podesti, *Lodovico il Moro, che osserva il pensiero del Cenacolo, presentato da Leonardo da Vinci* (1846), Palazzo Reale, Caserta.

Inizialmente il fascino di questo episodio sembrava celarsi nella drammaticità di una tragedia di famiglia, come si diceva nell'introduzione di un *Ballo eroico pantomimo Ludovico il Moro*,²⁰ andato in scena il 26 dicembre del 1785 nel Teatro alla Scala. Ma

²⁰ *Ludovico il Moro. Ballo eroico pantomimo in cinque atti composto da M.r Sebastiano Gallet* (libretto nella Biblioteca del Conservatorio Santa Cecilia, Fondo Governativo Libretti), di seguito rappresentato al San Carlo di Napoli nel 1787 (libr. Fondo Bonamici, Biblioteca Marucelliana Firenze), nel 1790 di nuovo alla Scala di Milano, nel 1796 al Teatro della Pergola di Firenze e nel 1801 al Teatro Apollo a Roma (3 libr. in Fondo Governativo Libretti, Roma).

l'evolversi delle circostanze politiche dopo l'invasione francese del 1796 gettò ben presto una nuova luce sugli eventi del 1494. Si capisce perché lo stesso ballo a distanza di oltre un decennio, veniva nuovamente messo in scena nei teatri italiani, da Milano a Firenze a Napoli: la potenza francese, ovvero Carlo VIII, vi era rappresentato come un 'Principe di equità e giustizia decantata',²¹ che aveva salvato l'Italia dalle grinfie di Ludovico, il quale era divorato dall'ambizione di regnare a costo di qualunque delitto.



8. Pelagio Palagi, *Carlo VIII visita Gian Galeazzo Sforza morente nel Castello di Pavia* (ca. 1816), bozzetto, Metropolitan Museum of Art, New York.

All'inizio della Restaurazione, il pittore bolognese Pelagio Palagi fece una serie di quadri raffiguranti la visita di Carlo VIII a Pavia. Qui ne vediamo due esempi. In entrambi i casi si tratta di una rappresentazione allegorica della cosiddetta 'Italia languente', con evidenti allusioni all'attualità politica, ma da punti di vista completamente diversi. Nella prima versione del 1815 circa, qui presentato in versione di bozzetto (ill. 8), vediamo il giovane duca gravemente malato che rivolge una supplica al re francese. Il committente, il conte Alari, patriota e già alto funzionario nel napoleonico Regno d'Italia, invocava con quest'immagine indirettamente il soccorso francese contro il potere degli Austriaci, tornati nel Lombardo-Veneto nell'estate del 1814. La restaurazione Austriaca rappresentava agli occhi del conte Alari un potere illegittimo, ingiusto e feroce come lo era stato quello

²¹ La citazione è presa dalla prima versione del libretto (1785) sopra citato.

di Ludovico il Moro.²²

Una versione più tarda (1822) dello stesso episodio invece era una evidente risposta a questa ed altre interpretazioni precedenti uscite dal pennello di Palagi.²³ Questo giudizio traspare dal commento dato sulla tela dal critico Giovanni Antonio Maggi - il quale anche questa volta scrisse per volere del committente del quadro, di nuovo il nobile filoaustriano Don Gian Giacomo Mellerio.²⁴ Nella villa di Mellerio questa scena - dove adesso figurava anche Ludovico il Moro - fungeva da pendant dell'altra opera di sua committenza, *La corte di Ludovico il Moro* di Giuseppe Diotti. La nuova scena del letto di morte (ill. 9) doveva essere, secondo il critico, spiegata in maniera diversa: qui la figura centrale era Isabella d'Aragona, inginocchiata in disperazione davanti al superbo re. Come consorte del moribondo Gian Galeazzo Sforza, che avrebbe presto perso il ducato, come figlia del re di Napoli in procinto di entrare in guerra con la Francia, e infine come madre, Isabella raffigurava per il critico Maggi l'Italia languente. Il quadro doveva essere inteso come un riferimento terrificante alle orrende vicende piombate sulla infelice Italia dopo la rivoluzione francese e l'ascesa al potere di Napoleone.

Fortuna letteraria

Solo nel salotto di un mecenate filoaustriano le due facce contrastanti di Ludovico il Moro potevano coesistere. In altri casi, la cultura storica romantica sembra aver coltivato entrambe queste immagini, ma sempre nettamente separate. La causa ne fu il giudizio morale sempre più acceso, in un clima generale di crescente sentimento patriottico, in una cultura storica sempre più esplicita e svelata.

In una serie di scritti letterari degli anni trenta e quaranta dell'Ottocento di autori di minor fama, come Giovanni Campiglio, Pietro Turati e Giuseppe Campagna, Ludovico vi è ritratto senza riserve come uno spietato assetato di potere e di sangue.²⁵ L'uso di fantasie a volte bizzarre e lugubri sulla corte come 'cielo labirinto di delitti e frodi' vi sono molto frequenti. Con ancora maggior evidenza rispetto ai

²² Su questa versione del soggetto, si vedano R. M. Olson, 'Pelagio Palagi's works on the theme of Charles VIII and Gian Galeazzo Sforza at Pavia' in: *Antologia di belle arti* 35-38, nuova serie (1990), pp. 77-81, e R. Grandi, 'Un pittore tra Rivoluzione e Restaurazione' in: *Pelagio Palagi artista e collezionista*, a cura di R. Grandi, Bologna, Grafis, 1976, pp. 47-50. Il bozzetto può essere identificato solo in parte con la tela vista da Stendhal in casa Alari nel novembre 1816, cfr. 'Rome, Naples et Florence' [1826] in: H. Beyle de Stendhal, *Voyages en Italie*, a cura di V. del Litto, Paris, Calmann Lévy, 1973, p. 334.

²³ Prima di questa ultima versione, Palagi realizzò almeno altre due opere del medesimo soggetto, non contati i vari bozzetti: la prima per il conte Alari del novembre 1816, una seconda per il conte Luigi Porro Lambertenghi, esposta a Brera nell'autunno del 1821. L'esecuzione delle due opere del 1821 e 1822 avvenne quasi parallelamente, come suggerisce anche lo stesso artista nella sua *Autobiografia*, parzialmente pubblicata in: *Pelagio Palagi artista e collezionista*, cit., pp. 25-29.

²⁴ G.A. Maggi, 'Osservazioni (inedite) sull'articolo inserito nella Gazzetta di Milano del giorno 8 settembre intorno ad un quadro di Pelagio Palagi', in: *Biblioteca Italiana* 28 (ottobre 1822), pp. 20-32.

²⁵ I testi in questione rappresentano solo una parte degli scritti letterari romantici sull'argomento: il romanzo di G. Campiglio, *Lodovico il Moro o condizioni, usi, costumi, singolarità e memorabili avvenimenti di Milano sulla fine del secolo XV*, Milano, 1837 e i drammi P. Turati, *Lodovico il Moro. Dramma in tre atti*, Milano, 1841; G. Campagna, *Ludovico il Moro. Tragedia* [1834] in: *Teatro tragico italiano pubblicato sotto gli auspici di S.A.R. il principe D. Leopoldo Borbone conte di Siracusa*, a cura di L. Firraio, Napoli, Nagar, 1851, vol. V, pp. 333-369.

quadri menzionati prima, risulta lo stretto legame tra i crimini di Ludovico nella sfera privata e la sua perfida ed immorale condotta politica. La lezione storica che doveva risultare da tutto questo era la seguente: alla base delle funeste guerre del Quattro e Cinquecento, dell'intervento straniero e della dominazione straniera durata fino al tempo presente, erano state l'egoismo, la brama di potere e le intestine discordie dei principi e dei principati italiani. Ludovico ne era l'esponente più perfido e terribile. E per questo che su di lui viene proiettata la furia di Isabella d'Aragona nella tragedia *Ludovico il Moro* di Giuseppe Campagna:

'Straniero, che dico? D'oltremonte viene
L'assalitor, ma nell'Italia nacque
Il disumano che a venir l'indusse.'²⁶

La stessa visione la troviamo nella versione letteraria più nota del dramma di famiglia nel Castello di Pavia, la tragedia *Lodovico Sforza detto il Moro* (1833) di Giovanni Battista Niccolini. Sulle onde del cresciuto sentimento antifrancese ci rappresenta le truppe di Carlo VIII come un'orda di 'ladroni, tolti alle pene', che dalle Alpi abbassa lo sguardo sull'Italia, pregustando la vittoria. Ma con Isabella l'autore riserva il suo giudizio più severo a Ludovico il Moro, dicendo: 'Ah! Noi peggiori siamo de' nostri nemici', ed indica al Moro anche il giudizio implacabile dei posteri:

Hai compra
La servitù d'Italia, e quanto costa
Saper non puoi; lo sveleranno i molti
Secoli di sventura e di vergogna,
Che tu sul capo alla tua patria aduni.'²⁷

Qualche anno dopo, questo giudizio era talmente impresso nell'immaginario patriottico, che lo storico Gino Capponi - più tardi tra i fondatori dell'*Archivio storico italiano* - poteva salutare la scoperta di un vero e proprio 'testamento politico' di Ludovico nella Biblioteca Reale di Parigi, come l'ultima conferma del ritratto in versi fatto dal Niccolini: 'allora' - scrisse Capponi - 'il fatale traditore dell'Italia verrà da se a rivelarsi tutto intero'.²⁸ Le paure e preoccupazioni di Ludovico, che si manifestavano anche in alcune delle sue ultime lettere recentemente scoperte, non potevano contare su alcuna considerazione: con il suo arresto da parte dei soldati del re francese Luigi XII e la sua lenta e dolorosa morte

²⁶ Campagna, *Ludovico il Moro*, cit., p. 348.

²⁷ G.B. Niccolini, 'Lodovico Sforza' in: idem, *Opere di G.B. Niccolini. Edizione ordinata e rivista dall'autore*, Firenze, Le Monnier, 1844, vol. 2, pp. 173-187.

²⁸ Fu il professore padovano Antonio Marsand a trovare il documento, di seguito pubblicato come *Lodovico Maria Sforza, Testamento, ossia ordini intorno allo stato di Milano dopo la di lui morte nel caso delle minorita del figlio. Secondo l'originale inedito esistente nella R. Libreria di Parigi*, Firenze, Tipografia all'Insegna di Dante, 1836. Le parole di Capponi precedono la pubblicazione del testamento e furono stampate nelle sue 'Note' ad alcune lettere del Moro pubblicate nella serie di *Documenti di storia italiana copiati su gli originali autentici e per lo più autografi esistenti in Parigi da Giuseppe Molini già bibliotecario palatino*, Firenze, 1836-1837, vol. 2, num. XV e XVI.

nella prigione di Loches, abbandonato e dimenticato da tutti, lontano dal suolo nativo, Ludovico aveva ciò che si era meritato. Questa stessa immagine venne espressa nei tristi suoni di una romanza per soprano e pianoforte del 1843, del compositore Vincenzo Gabussi.²⁹



9. Pelagio Palagi, *Carlo VIII visita Gian Galeazzo Sforza morente nel Castello di Pavia* (ca. 1822), studio preparatorio, www.christies.com, lot 34, sale 2520 (27 maggio 2010).

Conclusione

Questo percorso per immagini dimostra l'ambivalenza e l'ambiguità dell'immagine di Ludovico il Moro nella cultura del primo Ottocento e con ciò, almeno in modo frammentario, dell'immagine del Rinascimento nel Risorgimento. Dopo l'unità, questa immagine duplice e paradossale non cessò di esistere, ma si complicava forse ulteriormente. La grande ammirazione nella cultura europea per il Rinascimento italiano, di vecchia data ma fortemente rinvigorita grazie alle nuove idee di Jacob Burckhardt, non poteva trovare una sua eco immediata nella cultura dell'Italia unita. Da un lato continuava la celebrazione degli eroi delle arti e delle scienze del Rinascimento, ad esempio nella promozione della cultura italiana all'estero ad opera della Società Dante Alighieri. Ma nei tentativi di una sintesi storica della cultura rinascimentale, la discrepanza tra i suoi aspetti etici ed estetici rimaneva problematica. Dalla prospettiva della lotta contrastata per la libertà e l'indipendenza, il punto di riferimento politico indiscusso rimanevano le repubbliche

²⁹ *Lodovico il Moro. Romanza per voce di soprano con accomp.to di Piano Forte, composta da M.o V. Gabussi*, Milano/Chiasso/Roma, s.a. Nei registri della Biblioteca del Conservatorio 'Giuseppe Verdi' la 'romanza' viene datata al 1840-1843 circa.

italiane del medioevo, glorificate da Sismondi e nel suo seguito da tanti altri. Nella visione di Francesco De Sanctis, da un punto di vista morale, il Rinascimento era niente più di un 'medioevo in putrefazione'.³⁰ Di conseguenza la società di corte appariva in tale ottica un mondo decaduto, un 'Italia sensuale e gaudente e letterata e retorica, contro la quale gli italiani nuovi avevano il dovere di reagire'. Troveremo l'eco di questo giudizio, fortemente influenzato dall' 'ipoteca risorgimentale' nonostante gli sforzi di conciliazione, da De Sanctis a Croce a Gramsci.³¹

Epilogo

Perfino Leonardo da Vinci non era al sicuro da questa visione. Dopo decenni che l'élite milanese si era battuta per la realizzazione di un monumento al loro eroe, pochi anni prima dell'unificazione, l'imperatore austriaco Franz Josef la anticipò e fece pubblicare un concorso per un monumento a Leonardo, la cui esecuzione fu di seguito assegnata allo scultore Pietro Magni. Poi scoppiarono le guerre d'indipendenza, si realizzò l'unificazione e il progetto venne rimandato. Quando finalmente il monumento doveva essere eseguito e collocato in Piazza della Scala, non tutti avevano mantenuto il loro iniziale entusiasmo. Uno dei testimoni dell'inaugurazione, l'ingegnere Siro Valerio, non esitava perfino a proiettare la sua pungente disapprovazione, evocata da associazioni sia storiche che contemporanee, sulla figura di Leonardo:

Leonardo uso alle mollezze della Corte del Moro, nella quale si perdeva a divertire le concubine con la cetra e con la danza; onde a lui non rimase mai tempo di rivolgere la vasta mente all'indipendenza d'Italia. [...] Giacché Leonardo fu una nullità politica, fu amico dei sovrani despotici, ligio cortigiano del Moro e nelle sventure di questo Principe si pose al soldo dello straniero che invadeva e tiranneggiava il nostro paese [...] Fu gradito al Governo Austriaco perché non destava nei popoli idee di autonomia e di indipendenza.³²

³⁰ La citazione viene da F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Sansoni, 1965, cap. XV, 'Machiavelli', p. 455.

³¹ Cfr. Ossola, 'Rinascimento e Risorgimento: punti di interferenza', cit., il passo crociano è alla p. 205.

³² E. Verga, 'Le vicende del monumento a Leonardo da Vinci in Milano' in: *Raccolta Vinciana*, IV (1908), pp. 93-101; si veda sullo stesso argomento anche M. Petrantoni, *Memorie nel bronzo e nel marmo: monumenti celebrativi e targhe nelle piazze e nelle vie di Milano*, Milano, F. Motta, 1997, pp. 24 ss.

Parole chiave

Ludovico Sforza il Moro, Risorgimento, Rinascimento, ducato, Leonardo da Vinci, Carlo VIII, Niccolini, Palagi, Diotti, Podesti, società di corte, mecenate, genio, Milano.

Asker Pelgrom, laureato in Storia presso l'Università di Groningen, dopo aver studiato anche negli atenei di Pisa e Bologna, ha conseguito nel 2011 il dottorato di ricerca presso l'Università di Groningen con una dissertazione dal titolo *Storie italiane. Romantische geschiedcultuur tussen stedelijke traditie en nationaal besef. Milaan en Florence, 1800-1848*. In passato ha prestato servizio come direttore di ricerca presso il Nexus Institute a Tilburg, Paesi Bassi, e dal 2002 al 2011 è stato redattore della rivista *Incontri*. Attualmente fa parte del comitato direttivo del Werkgroep Italië Studies. I suoi nuovi interessi di ricerca includono la pittura olandese e italiana dell'Ottocento, la storia culturale del viaggio in Italia e l'eco internazionale del Risorgimento, specialmente nella letteratura e nell'arte.

Slotemaker de Bruinweg 254, 6531 MV Nijmegen
askerpelgrom@hotmail.com

SUMMARY

Ludovico il Moro in the Nineteenth Century

The two faces of Renaissance during the Risorgimento

This contribution aims to illustrate the ambivalent attitude towards the Renaissance that characterized Italian Romanticism. The most eloquent example of this ambiguity is the reputation of the Milanese, late sixteenth-century duke Ludovico Sforza 'Il Moro' and his court. On the one hand, the new pantheon of great Italians which began to arise in the early nineteenth century, building on older cults of uomini illustri, and a growing European interest for Renaissance culture shed a positive light on Il Moro's court. After all, he had been a most generous and sensitive patron to great artists like Leonardo da Vinci and Bramante, and could therefore serve as a timeless emblem of the ideal Maecenas through the eyes of various artists and their patrons, both in Milan as elsewhere. At the same time, however, his reign marked, as Guicciardini had already written, a turning point in Italian history, for cool calculation and sheer self interest had made him open the gates of the peninsula to the French king Charles VIII, a decision which proved fatal for Italian independence. In the increasingly black-and-white view of the Risorgimento, this behaviour would bring him the title of archtraitor. Due to the strongly politicized historical perspective that would dominate Italian historiography long after national unification, the European admiration for the Italian Renaissance following Burckhardt's ideas would never be wholly embraced and the reputation of this crucial era in national history would remain problematic until well into the twentieth century.