

concorso

arti e lettere

I
2007

intorno a Giovan Battista Cavalcaselle
il caso Bramantino

concorso

arti e lettere I 2007

direttore editoriale: Claudia Torriani
direttore responsabile: Simone Facchinetti

redazione: Matteo De Donatis, Martina De Petris
Federica Nurchis, Michele Pistocchi

coordinamento: Roberto Cara, Alessandro Uccelli

trascrizione delle conferenze: Luca Pietro Nicoletti
trascrizione del manoscritto di G.B. Cavalcaselle: Simone Bertelli,
Davide Bonfatti, Benedetta Brison, Matteo De Donatis,
Martina De Petris, Adam Ferrari, Alessandro Frangi,
Luca Pietro Nicoletti, Federica Nurchis, Stefano Saponaro

progetto grafico e impaginazione: Fade Out

stampa: ZETAGRAF s.n.c. Milano

AUT. DEL TRIBUNALE DI MILANO N. 316 DEL 9 MAGGIO 2006
QUESTA RIVISTA È REALIZZATA CON IL FINANZIAMENTO
DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
AI SENSI DELLA LEGGE 3 AGOSTO 1985, N° 429



SOMMARIO

7 *Editoriale*

Dante Isella 9 *Intorno ai taccuini lombardi di
Simone Facchinetti Giovan Battista Cavalcaselle:
note per un'edizione critica*

Giovanni Romano 39 *Un seminario su Bramantino*

Giovan Battista Cavalcaselle 71 *Bramante e Bramantino*

143 *Album Cavalcaselle*

QZ MANV SAEPE FVTVRA REFERI

VRANIA



‘Concorso. Arti e Lettere’, nasce dalle ceneri di ‘Solchi’, una rivista che – nei suoi ultimi anni di vita – ha gettato le premesse di questo numero monografico dedicato a Giovan Battista Cavalcaselle. Le fasi di progressivo avvicinamento all’eredità del più grande conoscitore dell’Ottocento sono passate tramite l’organizzazione di giornate di studio che hanno visto la partecipazione di Susy Marcon e Donata Levi, prima (2005), e di Dante Isella, Simone Facchinetti e Giovanni Romano, poi (2006). Parallelamente, tra il 2004 e il 2006, vedevano la luce (in edizione anastatica) i tre volumi della *History of Painting in North Italy* di Giovan Battista Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe, nell’edizione del 1912 curata da Tancred Borenius. Un’operazione, quest’ultima, nata da un’idea di Giovanni Agosti, e portata a termine grazie alla dedizione di Fabio Vittucci.

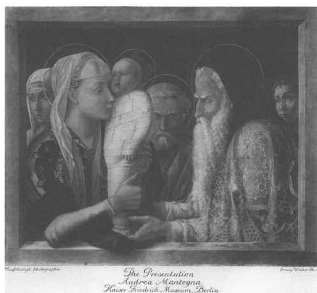
Nel corso del 2006 “L’ antica scuola milanese nella minuta di Giovan Battista Cavalcaselle” si prestava ad un lavoro collettivo di trascrizione a cui hanno partecipato gli studenti che avevano aderito al seminario di studi di Giovanni Agosti, infaticabile dispensatore di suggerimenti e di aiuti.

L’ allestimento dell’attuale fascicolo di ‘Concorso’ si piega all’obiettivo di fornire un modello di trascrizione (limitata al profilo di Bramante e Bramantino), preceduto dalla riproduzione degli interventi di Dante Isella e Simone Facchinetti (sui problemi posti dall’edizione critica dei manoscritti cavalcaselliani) e di Giovanni Romano (sulla lettura delle opere di Bramantino fornita da Cavalcaselle).

Dallo studio fiorentino di via Coverelli Paola Barocchi ci ha fatto sentire tutto il suo sostegno. Donata Levi ci ha messo a disposizione i suoi materiali cavalcaselliani. Marino Zorzi ci ha permesso di riprodurre la minuta e i disegni di Cavalcaselle conservati nella Biblioteca Marciana di Venezia. Gianfranco Fiaccadori si è dimostrato sempre disponibile a venirci in aiuto.



The Virgin and Child with Saints
Giovanni Bellini
Santa Maria della Salute, Venice



The Presentation
Raphael
Piazza del Vaticano, Vatican, Rome



The Tempest
Giorgione
Galleria dell'Accademia, Venice

A HISTORY OF PAINTING IN NORTH ITALY

VENICE, PADUA, VICENZA, VERONA
FERRARA, MILAN, FRIULI, BRESCIA
FROM THE FOURTEENTH TO THE
SIXTEENTH CENTURY :: BY J. A.
CROWE AND G. B. CAVALCASELLE
EDITED BY TANCRED BORENIUS, P.R.D.

IN THREE VOLUMES ILLUSTRATED

VOL. I

LONDON

JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET, W.

A HISTORY OF PAINTING IN NORTH ITALY

VENICE, PADUA, VICENZA, VERONA
FERRARA, MILAN, FRIULI, BRESCIA
FROM THE FOURTEENTH TO THE
SIXTEENTH CENTURY :: BY J. A.
CROWE AND G. B. CAVALCASELLE
EDITED BY TANCRED BORENIUS, P.R.D.

IN THREE VOLUMES ILLUSTRATED

VOL. II

LONDON

JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET, W.

1912

A HISTORY OF PAINTING IN NORTH ITALY

VENICE, PADUA, VICENZA, VERONA
FERRARA, MILAN, FRIULI, BRESCIA
FROM THE FOURTEENTH TO THE
SIXTEENTH CENTURY :: BY J. A.
CROWE AND G. B. CAVALCASELLE
EDITED BY TANCRED BORENIUS, P.R.D.

IN THREE VOLUMES ILLUSTRATED

VOL. III

LONDON

JOHN MURRAY, ALBEMARLE STREET, W.

1912

DANTE ISELLA
SIMONE FACCHINETTI

INTORNO AI TACCUINI LOMBARDI DI
GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE:
NOTE PER UN'EDIZIONE CRITICA*

Premessa sul metodo

Rigoroso osservante delle competenze specifiche, mi sento in qualche modo fuori luogo a parlare di problemi strettamente connessi con la disciplina storico artistica. Sono chiamato però a vestire i panni del tecnico, e in questa veste accetto volentieri di avere una parte in un seminario, che vorrei chiarire nella sua essenza. Esso mi riporta agli anni in cui, per la prima volta, venendo da un'Italia sconvolta dalla guerra, ho conosciuto la pratica del seminario in una università di impianto germanico, quale era quella di Friburgo, in Svizzera. In Italia si usava, e si continuò ad usare per molti anni, la cosiddetta lezione ex cathedra: il professore teneva un corso in cui erano organizzati i risultati di una ricerca personale, trasmessi in una serie di lezioni tese ad essere esemplari, almeno sul piano del metodo. Il corso non aveva la funzione di fornire una prospettiva culturale ampia, ma era concentrato su un argomento di struttura ristretta.

A Friburgo il seminario ci occupava un'ora alla settimana, tempo nel quale lo studente veniva chiamato a rendere conto, sulla base di un

* Trattandosi di un intervento a due voci, si è ritenuto opportuno operare una distinzione di carattere fra gli interventi di Dante Isella (in corsivo) e quelli di Simone Facchinetti (in tondo). Alle citazioni bibliografiche sciolte direttamente nel testo vanno aggiunti, per quanto attiene il problema posto dall'edizione critica dei manoscritti di Cavalcaselle, i seguenti studi di DONATA LEVI: *L'officina di Crowe e Cavalcaselle*, in 'Prospettiva', 26, 1981, pp. 74-87; *Crowe e Cavalcaselle: analisi di una collaborazione*, in 'Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa', s. III, XII, 1982, pp. 1131-1171; *Per un progetto di pubblicazione della versione italiana della "History of Painting in North Italy"*, in *Giovan Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, atti del convegno, a cura di A.C. Tommasi, Venezia 1998, pp. 11-21.

elenco di titoli segnalati, dei risultati di questa o di quella ricerca che veniva successivamente inquadrata dal professore in un panorama più ampio che non fosse quello specifico del libro preso in esame. Nell'ambito del seminario il professore è semplicemente il più anziano degli altri, ponendosi a caso vergine davanti al problema, naturalmente con delle competenze e delle attrezzature che sono solo sue; ma in realtà è tutto il gruppo dei partecipanti che porta avanti la ricerca. Noi oggi ci poniamo di fronte al problema di un'edizione dei manoscritti di Giovan Battista Cavalcaselle a terreno vergine. Non che sull'argomento non si sia accumulata bibliografia specifica, ma se vogliamo affrontare il problema alla sua radice dobbiamo porci come se fossimo i primi a calpestare questo terreno.

Giovan Battista Cavalcaselle non era un personaggio dotato di strumenti per poter egli stesso impostare la ricostruzione di una storia figurativa: era un uomo di straordinarie doti di lettura, di quella specie molto rara che è il conoscitore. Quando il nome di Cavalcaselle figura come secondo autore, abbinato a quello dell'inglese Joseph Archer Crowe, nelle opere che i due scriveranno a quattro mani nel corso degli anni, la prima domanda che ci si pone è legata all'individuazione dell'effettiva parte giocata dai due nell'estensione dei testi.

Cavalcaselle incontra casualmente Crowe ad una stazione di posta, durante un viaggio di trasferimento per Berlino. Questo incontro si dimostrerà decisivo: Cavalcaselle individuerà in Crowe la figura indispensabile per costruire quelle storie che non avrebbe mai saputo scrivere da solo.

Procederei dando il puro elenco degli scritti usciti a stampa sotto il doppio nome di Crowe e Cavalcaselle. La prima opera riguarda la pittura fiamminga e dà corpo a una passione di Crowe. Cavalcaselle era assolutamente lontano da questo mondo figurativo. The Early Flemish Painters esce a Londra nel 1857. Se ne avrà una seconda edizione (arricchita di documenti) nel 1872, e una terza seguirà nel 1879. Vale la pena di osservare come quest'opera goda di una certa fortuna, attestata dalle numerose traduzioni, uscite in tempi molto ravvicinati: prima in Belgio (Bruxelles 1865), poi in Germania (Lipsia 1875), e

solo molto più tardi in Italia (Firenze 1899). Questo ritardo della cultura italiana nei confronti delle opere di Crowe e Cavalcaselle è un elemento molto importante nel giudicare la situazione culturale del nostro paese in rapporto agli svolgimenti della disciplina storico artistica nel resto d'Europa.

L'opera a cui Crowe e Cavalcaselle attendono in una sorta di sodalizio che dura per una vita intiera è la New History of Painting in Italy from the second to the sixteenth century, di cui abbiamo un primo ed un secondo volume del 1864 ed un terzo volume del 1866. La seconda edizione, ampliata ed accresciuta, uscirà postuma con il titolo mutato di A History of Painting in Italy. Umbria, Florence and Siena from the second to the sixteenth century (Londra 1903-1914). La terza edizione – ristampa della princeps – uscirà nel 1908-1909. La traduzione tedesca, accresciuta con delle note dell'autore e del curatore, esce a Lipsia (dal 1869 al 1876). L'edizione italiana, accresciuta con note di Cavalcaselle, uscirà a Firenze tra il 1875 e il 1908, e gli ultimi quattro volumi (sono in tutto undici) usciranno postumi.

Vorrei introdurre una di quelle varianti di percorso non strettamente connesse al filo del discorso che stiamo seguendo. Quando diciamo History o New History of Painting in Italy, dobbiamo domandarci una cosa: che cosa è una "history" all'altezza degli anni che stiamo indagando? E che cos'è l'idea di arte di cui questa "history" intende occuparsi? Direi che a un giovane forse può interessare il fatto che il mondo della cultura, gli oggetti e gli strumenti dello studio, sono elementi in movimento in un universo mai acquietato, in continua trasformazione. Gadda, per ricordare un autore a me caro, diceva che ogni conoscenza introduce un elemento nella realtà che modifica la realtà stessa, cioè ogni nostra acquisizione, immessa nel tessuto del nostro sapere, modifica l'intero nostro sapere. Dobbiamo quindi domandarci che cos'è la cultura, cos'è l'arte in quel momento. Non possiamo dare una risposta adeguata a questa domanda, ma semplicemente suggerire una problematica all'orizzonte. Cos'è l'arte all'altezza di questi anni in cui se ne occupano il Crowe e il Cavalcaselle?

Dobbiamo innanzitutto domandarci che cosa sia l'arte per noi oggi. La nascita e la conoscenza di tutte le nuove correnti artistiche modifica il concetto stesso di arte, e modifica non solo il concetto dell'arte odierna, ma anche il nostro modo di porci di fronte all'arte del passato. E cosa vuol dire fare "storia" per Crowe e Cavalcaselle? Si può leggere quel bellissimo libro di Croce, che è uno degli autori che hanno dominato la cultura di buona parte del Novecento, Storia della storiografia: cioè la storia del modo di fare storia. Qual è l'impianto teorico che sta dietro a questa History? oppure quali sono gli interessi che muovono gli autori di questa History? Noi possiamo, per quanto riguarda l'oggetto della pittura, fermarci un attimo sul fatto che Cavalcaselle, venuto al mondo nel 1819, nasce suppergiù negli anni in cui a Roma un folto gruppo di tedeschi inaugura il gusto dell'arte pre-raffaellita, cioè il cosiddetto movimento dei Nazareni. Questi pittori reagiscono al Neoclassicismo, criticano la cultura figurativa dominante, e la loro rivolta è in nome di quello che si chiamerà il "gusto dei Primitivi", cioè il riportarsi a prima di Raffaello, vedendo nel pittore di Urbino un traguardo verso il quale confluisce tutto il lavoro dell'arte anteriore. Una cultura che elude completamente il Sei e Settecento. Questi Nazareni, questo preraffaellismo ha una grande fortuna anche fuori d'Italia, ed evidentemente condiziona il gusto dell'Ottocento, il modo di leggere la pittura nell'Ottocento. Ecco quindi un primo elemento che riguarda l'oggetto di quella History of Painting, che è un genitivo oggettivo (che ha come oggetto il "painting" e come soggetto la "history"). Che cosa interessa lo storiografo all'altezza di questi anni? Innanzitutto la storia è storia di erudizione che individuava un grande modello in Vasari. Oppure poteva essere storia dei documenti che vedeva nella testimonianza d'archivio la fonte di un'informazione non acquisibile in altro modo. Oppure poteva anche essere una lettura dell'opera d'arte come documento di una storia del pensiero e delle idee, non nel suo aspetto specifico di arte figurativa. Come vedete in tutti questi indirizzi è assente la lettura diretta dell'opera d'arte, lettura che verrà, al contrario, fornita da Cavalcaselle. Conclusa questa lunga digressione, completiamo rapidamente il qua-

dro bibliografico che stavamo tracciando. L'opera su cui in seguito concentreremo la nostra attenzione, A History of Painting in North Italy, esce a Londra nel 1871 (e ristampata nel 1912, accresciuta dalle annotazioni di Tancred Borenius). Dopodiché, cessati i due tomi della History (che avrebbero dovuto completarsi con altri volumi integrativi), escono due opere monografiche su Tiziano (Titian: his life and times with some account of his family, chiefly from new and unpublished records, Londra 1877; seconda edizione 1881) e su Raffaello (Raphael: his life and works with particular reference to recently discovered records and an exhaustive study of extant drawings and pictures, Londra 1882, il primo volume, 1885 il secondo, con immediata traduzione tedesca e italiana).

Termina qui l'enumerazione delle edizioni in cui si è depositato il lavoro di collaborazione di Crowe e Cavalcaselle. Avremo modo di tornare successivamente su questo tema, per mettere a fuoco qual è la partita di dare e di avere, di profitti e di perdite, che si istituisce nella collaborazione fra i due storici dell'arte, ma solo dopo aver introdotto l'argomento della fortuna degli scritti di Cavalcaselle in Italia, attraverso tre personalità della storia della critica del Novecento.

*Fortuna italiana novecentesca di Cavalcaselle:
Adolfo Venturi, Roberto Longhi e Carlo Ludovico Ragghianti*

Facendo il verso a Ragghianti si può constatare come le opere di Cavalcaselle siano state lette, o consultate, esclusivamente da specialisti, specialisticamente. Perciò la ricezione e il dibattito su Cavalcaselle non è mai uscito dai ranghi strettissimi della disciplina storico artistica.

Cavalcaselle inizia ad operare in un'età in cui il mezzo fotografico deve ancora perfezionarsi, raggiungendo esiti soddisfacenti – nel campo della riproduzione di opere d'arte – solo nell'ultimo decennio dell'Ottocento. Va rilevato che a partire dagli anni novanta faranno capolino, nelle opere a stampa di

Cavalcaselle, riproduzioni fotografiche, obbligate a convivere con mediocri incisioni a solo contorno. L'assenza di un adeguato surrogato dell'opera d'arte obbliga Cavalcaselle a elaborare lunghe descrizioni di descrizioni. Subito dopo la sua morte, avvenuta nel 1897, i libri di Cavalcaselle inizieranno ad essere consultati esclusivamente per le attribuzioni lì formulate, e in questa direzione un indicatore di rilievo viene dal fatto che la carenza più macroscopica è spesso individuata proprio nell'assenza di indici adeguati, a corredo delle sue opere. Anche oggi continuiamo a non leggere Cavalcaselle e a considerare i suoi scritti solo come cave da cui estrarre attribuzioni, da piegare, secondo il caso, alle nostre necessità.

Tanto era solitario Cavalcaselle (tesseva, tesseva un vestito che non si sapeva chi avrebbe mai indossato), quanto era circondato da allievi Adolfo Venturi. Venturi nasce a Modena nel 1856. Dopo aver frequentato l'Accademia di Belle Arti (esperienza formativa comune a quella di Cavalcaselle) dà sfogo ad una vocazione positivistica che raggiunge un apice di storia della cultura nella *Regia Galleria Estense in Modena* (1883), opera che conferisce fama internazionale al suo autore. A Modena Venturi è in rapporto con il pittore Adeodato Malatesta, già maestro di Cavalcaselle. Nel 1888 viene trasferito alla sede centrale del Ministero della Pubblica Istruzione a Roma, lasciando l'incarico presso la Galleria Estense di Modena. Sappiamo che Cavalcaselle era stato a Modena, per incontrare il sottoposto Venturi, nel 1884. Alla Minerva Venturi viene chiamato per redigere il catalogo generale del regno, impresa affidata diciassette anni prima proprio a Cavalcaselle. Si capisce che tra i due avviene il passaggio del testimone. Venturi in una lettera privata a Cavalcaselle (risalente al 1886) considera i suoi scritti "il vangelo degli studiosi".

Lo stile letterario di Venturi non era apprezzato da un lettore della qualità di Gianfranco Contini (lo definiva uno stile kitsch). Questo giudizio non vale per le Memorie autobiografiche (1927, ma qui

citare nell'edizione del 1991, rispettivamente alle pp. 58-59, 68 e 78-79), dove riscontriamo un ritratto di Cavalcaselle molto penetrante.

Accompagnai varie volte il Cavalcaselle a Nonantola, a Carpi, a Mantova. Lo storico doveva iniziare la traduzione della sua grand'opera, e andava, nelle vacanze, rivedendo or questo, or quello, prima di riposare a San Gimignano, che lo aveva proclamato cittadino onorario. Si disegnava a contorno ogni pittura che avesse per lui uno speciale interesse, e notava a raggi tirati da ciascun disegno le sue impressioni di forma e di colore, riscontri con altre opere della stessa mano o affini, caratteri particolari. Ammiravo quel metodo, che avrebbe preparato, se inteso bene dal suo autore, un grande catalogo della pittura italiana. Dal catalogo alla storia c'era un lungo passo, che non fu fatto da Cavalcaselle e dal suo aiuto Crowe.

Seguii, ammirando, il maestro a Nonantola, ove a uno scaccino fastidioso, egli, voltando la faccia coi grandi occhi profondi e la gran barba bianca, tonò: "Guardami". Lo scaccino lo fissava imminchionito, ed egli a lui: "Non vedi il Padre Eterno?". A Mantova si unì a noi certo Portioli, che il Cavalcaselle ascoltava quasi timidamente, mentre avrebbe potuto mostrare a quel cronista, talvolta cantastorie, il suo volto di maestà, come allo scaccino nonantolano. Sempre il Cavalcaselle era timido davanti agli eruditi, e dava loro un gran peso. Per esempio, a Ferrara, nel palazzo di Schifanoia, aveva designato, col suo fine intuito, Francesco del Cossa quale autore di affreschi nella parete orientale del salone; ma, trovando che il Laderchi aveva discorso di Piero della Francesca, di Galasso, di Bono, del Costa, ripeté quella rassegna di nomi. Simile miscela di osservazioni sicure con la male applicata erudizione era lavoro chimico del Crowe, compagno al Cavalcaselle; e questi lasciò fare, lasciò passare. Quasi illetterato, aveva per i letterati la riverenza che si ha per il mistero; e chiudeva i suoi grandi occhi davanti agli storici, ai letterati, agli eruditi anche impostori. Bene poteva tenerli spalancati l'uomo che, sin dal '46, coi solo rudimenti datigli dall'Accademia veneziana, ardente di desiderio di vedere le opere d'arte in terra straniera, aveva visitato la Pinacoteca di Monaco di Baviera, insieme con un biondo figlio d'Albione incontrato in viaggio: il Crowe. Nel '47,

con la sua bisaccia sulle spalle, pellegrino dell'arte, era corso a piedi per le gallerie sulle rive del Reno, e s'era inoltrato a grandi passi nel Belgio e in Olanda.

Questo è un primo ritratto del Venturi che abbiamo isolato. Poche righe più avanti troviamo una descrizione di Cavalcaselle nelle vesti di ispettore generale:

L'ispettore generale, Giambattista Cavalcaselle, era vecchio, stanco, solo intento alla versione italiana della sua storia della pittura italiana. Raramente era consultato; e io lo sollevai, del resto, da ogni fatica di consigli; se ne stava sempre nella sua stanza, sfogliando il dizionario inglese-italiano per tradurre letteralmente la prosa del suo compagno Crowe. Ne uscivano periodi zoppicanti, parole incerte: e allora ricorreva a certo Pognisi, colto burocrate, e ad altri revisori, che sfarinavano gomma, o manovravano di raschietto sulle sue minute. Venne la volta mia; ma ad ogni mutamento proposto mi sentivo dire che il Crowe, compagno di lavoro, il quale del resto aveva mal tradotto appunti dialettali e scorretti del Cavalcaselle, si sarebbe lamentato dei mutamenti. Non c'era possibilità di revisione, e dopo aver faticato alquanto a raddrizzar la grammatica e a ritoccare l'ortografia, abbandonai quella traduzione al mio caro Natale Baldoria, giovane padovano che mi ero preso a segretario nel Ministero.

Un terzo, e ultimo, profilo, è questo:

Un giorno il Cavalcaselle mi mostrò la fotografia di un'opera del Sodoma rappresentante le Parche, dicendomi l'importanza evidente dell'acquisto e invitandomi a proporlo con lui. Risposi ch'egli m'aveva insegnato a non fidarsi mai delle fotografie, preziosi mezzi mnemonici per chi abbia veduto le opere d'arte riprodotte, insufficienti a giudicarle per chi non le conosca *de visu*. Si fece venire la pittura, e una mattina Giambattista Cavalcaselle, con il Direttore generale e con me, mosse a vedere il quadro ospitato nel Palazzo dell'Esposizione in via Nazionale. Giunti davanti al dipinto, il Direttore generale nel mezzo, il Cavalcaselle alla destra, io alla sinistra, aspettammo con certa ansia che fosse calato il drappo stesovi sopra. Appena caduto questo, io fuggii da una parte, il Cavalcaselle dall'altra, piantando in asso l'eccellentissimo Direttore

generale a guardar attonito la povera copia del seicento, dalla fotografia gabellata per originale.

La diffusione della fotografia, che a noi potrebbe sembrare un evento storico eccezionale, in realtà non risolve i problemi che Cavalcaselle chiariva assai meglio ponendosi con la sua matita e il suo taccuino direttamente di fronte all'opera d'arte.

Qui rifletterei anche sul fatto che Venturi sta scrivendo queste memorie molto tardi, nel 1927 (morirà nel 1941). Anche il ricordo può fare qualche scherzo: quando infatti racconta di un incontro con Cavalcaselle, risalente al 1888, Venturi dice che lo storico doveva dare il via alla traduzione della *New History*, mentre sappiamo che essa era già iniziata fin dal '75. L'aneddoto di grande suggestione sul "Padre Eterno", verrà rivenduto dallo stesso Venturi, travestito sotto altre forme. In occasione del decennale della morte di Cavalcaselle (cioè nel 1907), Venturi racconterà dell'episodio di un cicerone che si era offerto a Cavalcaselle, il quale "mostrò la testa maestosa per la gran barba bianca dicendo: Guardami, io sono Padre Eterno?" (A. VENTURI, *Gian Battista Cavalcaselle*, Legnago 1908, p. 15). L'elemento che colpisce è la lettura offerta da Venturi di un Cavalcaselle molto anziano, ormai completamente fuori dai giochi: un ritratto in cui si sta rispecchiando lo stesso Venturi, mentre sta stendendo le *Memorie autobiografiche*.

Il reale recupero di Cavalcaselle arriverà con le generazioni successive: sarà Roberto Longhi il primo ad interpretarlo in modo diverso. Potremmo datare *ad annum* il movimento di pensiero di Longhi su di lui. Se prendiamo un testo centrale come le *Cose Bresciane del Cinquecento* del 1917 (ora in *Scritti giovanili 1912 - 1922*, I, Firenze 1961, pp. 327-343), verifichiamo che Longhi non ha ancora deciso con chi schierarsi: di fronte alle meravigliose ante d'organo di Lovere, non sa da che parte stare. I suoi occhi gli dicono che le opere sono di Romanino

(Cavalcaselle le aveva attribuite correttamente a Moretto, ma Giovanni Morelli le aveva date a Romanino). È in evidente difficoltà, poiché non ha ancora maturato un giudizio sicuro sull'opera storiografica di Morelli e su quella di Cavalcaselle. Morelli è per noi una grande personalità dell'Ottocento, di certo un grande antagonista di Cavalcaselle. È stato scritto che fino a un certo punto la storia dell'arte in Italia è quella scritta da Cavalcaselle, da un certo momento in avanti è quella scritta da Morelli. Non credo sia vero: la figura di Morelli si impone in un clima di positivismo imperante. Egli aveva eletto, o meglio trasformato, quelle che erano le consuetudini della pratica del conoscitore in regole, in leggi. Morelli scrive a partire dal 1874, quindi in un'epoca in cui tutte le maggiori opere di Cavalcaselle sono già in circolazione. Cavalcaselle elabora una storia della pittura in Italia, Morelli, al contrario, glossa la storia di Cavalcaselle. La differenza è anche letteraria: gli scritti di Morelli sono penetrati da lampi di intelligenza, da fattori di intuizione che vengono propagati nel testo come grandi colpi di teatro. Si risente la facilità con cui Morelli corregge un'attribuzione altrui, intervenendo però su episodi isolati. La figura di Morelli ci serve per capire alcuni travestimenti di Longhi, perché dietro la maschera di Morelli c'è lo spettro di Bernard Berenson, mentre dietro la maschera di Cavalcaselle c'è l'ombra cinese dello stesso Longhi. Da un certo punto in avanti Longhi sta molto chiaramente dalla parte di Cavalcaselle.

A partire dalla metà degli anni '20 questo fenomeno si chiarisce progressivamente nella testa di Longhi: è dal momento in cui ha acquisito consapevolezza di essere un conoscitore che adotta a modello la figura di Cavalcaselle. Tale cambio di pelle avviene alla fine di un lungo viaggio europeo, e si misura su un testo che ha quasi il valore di un manifesto, le *Precisioni nella Galleria Borghese* (una serie di articoli usciti su 'Vita Artistica' nel 1926-1927, raccolti in volume nel 1928). È uno

scritto in cui Longhi si misura con l'operazione che molti anni prima aveva tentato Morelli. Nel corso del tempo, poi, la verifica, il controllo delle opere di Cavalcaselle lo porta a mutare e a mantenere intatto un giudizio di profondo rispetto nei suoi confronti, tanto che nel corso degli anni verrà definito da Longhi: "Vecchio rabdomante della storia dell'arte italiana" (*Quesiti caravaggeschi* (1929), ora in *Me Pinxit' e Quesiti caravaggeschi 1928-1934*, IV, Firenze 1968, p. 108), "Il maggior storico dell'arte del secolo scorso" (*La pittura del Trecento nell'Italia Settentrionale* (1934-1935), ora in *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, VI, Firenze 1973, p. 48), "Principe dei conoscitori italiani" (*Aspetti dell'antica arte lombarda* (1958), ora in *Lavori in Valpadana dal Trecento al primo Cinquecento 1934-1964*, VI, Firenze 1973, p. 234), "Il primo grande conoscitore dell'antica pittura italiana" (*Apertura sui trecentisti umbri* (1966), ora in *Giudizio sul Duecento' e Ricerche sul Trecento nell'Italia centrale 1939-1970*, VII, Firenze 1974, p. 149). Si faccia caso che in un solo episodio Cavalcaselle è definito storico dell'arte *tout court*.

Merita una lettura distesa un passo dalla *Fortuna storica di Piero della Francesca* del 1927 (ora in *Piero della Francesca 1927 con aggiunte fino al 1962*, III, Firenze 1963, pp. 134-135):

D'altro canto il grande conoscitore G.B. Cavalcaselle, al quale siamo soliti a dire non sia mancato che un corso regolare di studi classici per riescire il più grande storico dell'arte dell'Ottocento, nella sua fondamentale *Storia della pittura in Italia*, pubblicata prima in inglese nel 1864, poi in tedesco dal '69 al '76 e, finalmente, in italiano dal 1886 al 1900, tratta dell'opera di Piero con ben altre certezze da quelle comuni ai poveri filologi e amatori di quel tempo.

E s'intende che nessuno dovrà chiedere al Cavalcaselle molto di più di quella sua sicurezza di conoscitore, per esempio, la capacità di dare del grande maestro di Borgo un'interpretazione nuova. In questo campo della critica i suoi dettami sono, per lo più, quelli delle ultime falangi dell'accademismo

«progressivo» del Settecento, ancora fiorenti e annidati negli Istituti di Belle Arti italiane de' suoi tempi, con appena un qualche sentore dei motivi romantici e alquanto più delle spiegazioni naturalistiche avanzate dai tedeschi.

Un'incertezza circa il giudizio definitivo da recare sull'artista era dunque inevitabile; e, dopo aver dato a Piero più e più volte la lode di eccellenza per questo o quel riguardo, egli parrebbe concludere che «mancò in lui per altro la qualità essenziale per un artista, qual è quella della scelta delle forme, per esser tra i più eccellenti». Ma, ad onta di queste oscillazioni, quanto preziosi, anche per la valutazione estetica di Piero con il Van Eyck e con l'Alberti; i frequenti confronti con Paolo Uccello; quelli con l'arte greca arcaica e con le parti più pittoriche delle «Stanze»; le osservazioni sul modo tenuto da Piero nell'applicare la prospettiva alla forma umana, nel trattar la luce etc. Sarebbe poi troppo lungo riferire qui tutti i meriti del Cavalcaselle nella ricostruzione filologica dell'opera di Piero. Se anche egli non giunge sempre a risultati accettabili di cronologia, come quando propone troppo tardi, a nostro parere, la 'Flagellazione' e il 'Battesimo', è certo che il suo catalogo può ancor oggi servire di base per la considerazione dell'artista. Egli è il primo che riassorba decisamente le attribuzioni a Fra Carnevale nel corpus di Piero ed è altrettanto severo nell'escludere dall'indice del maestro opere come la 'Madonna Villamarina', quella di Oxford, i ritratti femminili del Museo Poldi, di Londra, di Firenze etc. Quasi ogni controversia d'attribuzione trova in lui un savio chiarimento; i laterali del 'Battesimo' e l'Assunzione dei serviti ritornano al Vecchietta e a Matteo di Giovanni; l'Assunzione di Santa Chiara a Francesco da Castello, l'Incoronazione della Vergine in Città di Castello alla bottega del Ghirlandaio, etc., etc.

Longhi in sostanza registra una carenza culturale di Cavalcaselle, che già in altri suoi scritti aveva messo in evidenza: per esempio nell'*Officina Ferrarese* (1934) ricorda come i limiti di formazione l'avrebbero condizionato nella comprensione degli eccentrici. Per quanto attiene poi l'opera di Piero, dà forti meriti a Cavalcaselle sia sul piano interpretativo sia di ricostruzione filologica. Longhi tiene a sottolineare i metodi

interpretativi perché li farà propri (i rapporti di Piero con Van Eyck, quelli con Paolo Uccello, le osservazioni con le parti più pittoriche delle Stanze, i confronti con l'arte greca arcaica).

La terza figura da considerare, che ci porta molto più vicini ai nostri anni, è quella di Carlo Ludovico Ragghianti, il quale ha forse meriti anche maggiori, riguardo la ricezione dell'opera di Cavalcaselle, sia rispetto a Venturi che a Longhi: è il primo, comunque, ad avere l'occasione di mettere direttamente le mani sui manoscritti cavalcaselliani. L'avvicinamento a Cavalcaselle da parte di Ragghianti avviene grazie a due movimenti non simultanei. Il primo affonda le sue radici nella sua formazione politica: Ragghianti nasce nel 1910 a Lucca (una generazione successiva a quella di Longhi, che è nato nel 1890); il padre è un antifascista. Giovannissimo Ragghianti aveva fatto conoscenza con le idee mazziniane e aveva letto i classici del socialismo. All'età di diciassette anni viene aggredito e picchiato da una squadra di fascisti, da lì la decisione della famiglia di inviarlo a Firenze, dove entrerà in contatto con Matteo Marangoni, col quale si laureerà nel 1932. Una possibilità di avvicinamento alla figura storica di Cavalcaselle poteva scaturire, nella mente di Ragghianti, anche nel recupero della sua attività patriottica.

Data la posizione antifascista di Ragghianti qualsiasi aspirazione di un incarico pubblico non potrà aver seguito. Questo lo mette in gravi condizioni di sopravvivenza economica. Solo grazie all'intervento di Giovanni Gentile verrà chiamato a prendere parte alla catalogazione del patrimonio artistico italiano (come Cavalcaselle e Venturi prima di lui) e inviato a Rovigo e a Bassano, durante il biennio 1937-1938, periodo in cui frequenta gli uffici della Soprintendenza di Venezia e con essi le carte di Cavalcaselle (all'epoca lì depositate e utilizzate strumentalmente dagli ispettori per lo studio e il controllo del patrimonio del territorio).

Il secondo movimento è quello che attira un integralista cro-

ciano come Ragghianti verso il mondo dei conoscitori e, in particolare, del maggior conoscitore allora vivente: cioè Longhi. Il passo a ritroso da Longhi a Cavalcaselle rientrava in questo aspetto volontaristico, volto a impossessarsi dei testi e dei ferri del mestiere del conoscitore. Il saggio dove sono ripercorse vita e opere di Cavalcaselle è stato scritto da Ragghianti nel 1942, ma pubblicato solo nel 1946.

Sicuramente è uno dei testi che mi sentirei, da lettore immediato di quel tempo, di suggerire anche ai giovani di oggi. È il testo scritto da un uomo costretto al carcere e che, in assenza di libri, ricostruisce a memoria un Profilo della critica d'arte in Italia (qui citato nell'edizione fiorentina del 1973, rispettivamente alle pp. 8-9 e 24-27). Si sente una eccezionale tensione intellettuale. Sembra un testo scritto in assenza della vita, quasi fosse l'ultimo pensiero di un uomo che pensa di non uscire vivo dal luogo in cui è stato rinchiuso.

Dovrei spendere lunghe pagine se volessi qui descrivere ciò che ha significato per la mia vita interiore l'aver potuto riprendere un più profondo possesso di me stesso col ricondurre alla perfetta presenza nel mio spirito tanta parte della mia vita – non memoria soltanto, ma anche giudizio – che restava latente, o si era ormai ridotta ai margini della coscienza, quasi cancellata.

I giorni, adoperati in quel modo, sono lunghi, fortunatamente lunghi, e si può far molto. In virtù della presunta punizione che mi si infliggeva, ne passai in questo modo, liberamente, ben più di cento almeno (negli altri non potei evitar di subire gli incidenti che portava seco un simile caso), e ne sento ancora i frutti benefici. Dovrei quindi sciogliere un meritato inno di grazie al carcere delle Murate.

Per gente di cultura come noi, la privazione del leggere e dello scrivere – in un luogo dove sinanco i più opachi ladri e truffatori diventano, oltretché giurisperiti, più o meno letterati – era forse, anzi senza forse, la più penosa a superare.

A lungo andare, la 'Gazzetta dello Sport', egregio ma unico giornale ironicamente concesso ai detenuti politici, non bastava alla fame del leggere. La biblioteca carceraria ci era vietata, durante l'istruttoria, allo scopo di inasprire le nostre condizioni: e

comunque, quando ci fu consentito di aver libri, nella cesta settimanale portata in cella non era dato trovare, dentro le bisunte legature, altro che libercoli di divozione, romanzacci triviali di ottant'anni prima, un'inesauribile letteratura di cappa e spada, e una colluvie di scritture fascistiche obbligatoriamente acquistate e distribuite. Ricordo ancora la caccia ansiosa che demmo tutti a un volume spaiato e incompleto della rivista informativa e antologica 'Minerva', mi pare del 1918-19. Fu una lettura prelibata e gelosa. Ci fu chi riuscì, con machiavellica manovra, a strappare il volume due volte; e ne menò giusto vanto.

Questo per precisare le condizioni in cui era nato quel testo. Venendo poi specificamente a parlare di Cavalcaselle:

Tarda fama e rispetto adeguato ebbe tra noi anche il massimo lavoro di storiografia artistica italiana: la *Storia della Pittura in Italia* del Cavalcaselle. Sulla quale occorrerà diffondersi un poco, per la sua straordinaria qualità.

Finché non sia stata eseguita una edizione, o almeno una ricognizione critica intelligente e completa del vastissimo materiale di appunti e note manoscritte lasciate dal Cavalcaselle (e appare veramente strano che nessun giovane studioso abbia mai intrapreso tale auspicabilissimo e meritorio lavoro), la sua opera non è separabile dal complemento, anzi dalla stesura del mediocre giornalista ed amatore inglese Crowe.

Il confronto della edizione italiana posteriore (apparve fra il 1896 e il 1908) con quella inglese originaria non presenta, dal punto di vista dell'impostazione, delle direttive e dei criteri struttivi e connettivi di lavoro, sensibili divergenze: a parte nuovi contributi, correzioni, integrazioni e simili. Segno probabile che il Cavalcaselle non aveva obiezioni sostanziali da fare all'elaborazione del Crowe, quanto a criteri storiografici ed estetici. Questi del resto eran quelli diffusi nel tempo, e di più comune accettazione, fondandosi sul progresso o perfezionamento graduale dell'arte, il "rinascimento", l'imitazione naturale, la teoria degli "affetti" o sentimenti espressi nelle figure, i cànoni essenziali come composizione, bellezza oggettiva, verosimiglianza e così via.

Che il Crowe non fosse una gran mente, neanche al suo

tempo, nessun dubbio: appunto un abile riduttore ed espositore, privo di qualsiasi iniziativa ed originalità culturale. Il significato storiografico della *Storia* (composta fra il 1864 e il 1871) è da questo punto di vista, per ciò, pochissimo considerevole, per non dire nullo affatto, e si legge oggi per questa parte con completa indifferenza e senza frutto.

Vero è che il Cavalcaselle, la cui vita avventurosa è ben nota (come Thoré-Burger, fu un attivo patriota), non sarebbe stato in grado, da quanto sappiamo e possiamo constatare, di sostituire di suo un ripensamento personale all'elaborazione passiva data al suo materiale da Crowe. Uomo di poche lettere, di formazione e di patrimonio culturale del tutto scarsi (spesso usa scrivere i suoi appunti in dialetto veneto), il Cavalcaselle, che s'era da giovane indirizzato alla pittura, esaurì la propria attività in un incessante vedere, in un vedere non filosofico o maturamente conscio, ma piuttosto raffinatamente sensorio. Poverissimo, percorse spesso a piedi quasi tutta l'Europa, Musei, Gallerie pubbliche e private, Chiese, analizzando dipinti stranieri (fiamminghi, olandesi, spagnoli, francesi e tedeschi) e italiani dal sec. XIII al pieno Cinquecento, e accumulando un'esperienza diretta di opere d'arte veramente formidabile, e sinora forse mai eguagliata. Nella completa mancanza di mezzi ausiliari, come le fotografie, il Cavalcaselle si servì di una memoria visiva e associativa senz'altro eccezionale, sussidiandola con schizzi e disegni (copiosamente annotati per i colori, per le caratteristiche di tecnica o di *ductus*, per ogni circostanza di fattura o di restauro che gli sembrasse di rilievo), fatti di sua mano ed eseguiti con rara fedeltà e vigore, tantoché spesso costituiscono una trascrizione critica, ed acutissima, degli originali. Migliaia e migliaia di opere, centinaia e centinaia di artisti furono considerati dal Cavalcaselle con tale pervicace e sottile attenzione, con tale incisiva completezza analitica: che tutt'ora stupiscono.

Ma questo lungo e complesso lavoro, neppur tutto consegnato ai numerosi e stipati volumi, non deve esser considerato soltanto alla stregua della sua quantità ineguagliata, della sua solerzia, e dell'assoluta dedizione che richiese al suo autore. Tanto varrebbe a giustificare anche le industriossime ed inutili "Memorie" di Pickwick; ma qui ben diverso è il caso. A

mio vedere, l'attività di Cavalcaselle, con tutti i suoi limiti evidenti, non manca di un robusto valore costruttivo, a saperlo sceverare. Generalmente i suoi lavori sono stati consultati e vengono consultati ancor oggi da specialisti, specialisticamente: vale a dire che in quell'esercizio, ancor oggi tanto coltivato, di conoscitori e "attribuzionisti", le sue singolari opinioni, i suoi battesimi, vengono citati, riscontrati e discussi. Né si tratta sempre di quella sorta di "attribuzioni" empiriche, raggiunte estrinsecamente e non giustificate, se non con i vecchi procedimenti di esterno confronto antiquario. Ora, non si vuole esaltare fuor di misura l'opera del Cavalcaselle: ma ci sembra necessario ristabilire che essa contiene valori ben più positivi, anche se spesso si esige da parte nostra un completamento o un inveroamento di essi.

Prescindendo, come si è detto, dalla tessitura del Crowe, le parti più originali e significative della *Storia* del Cavalcaselle sono quelle relative all'esame tecnico-figurativo delle opere, ai raggruppamenti e alle attribuzioni, ai nuovi scaglionamenti, alle rettifiche cronologiche e simili. Chi legga attentamente certe pagine (che non posso citare qui per disteso), in cui si persegue minutamente e con una sensibilità capillare l'apparenza stilistica delle opere, la loro "maniera", si accorgerà che non si tratta di un esame del tutto estrinseco, e che, se si resta al di fuori della personalità dell'artista (in quanto intimità creativa, o poesia, cioè), si riesce a delimitare spesso con la massima nitidezza di contorni la sua *originalità*, i suoi caratteri distintivi ed univoci. È sulla base di questa delicata e precisa identificazione dei modi pittorici che il Cavalcaselle fonda le sue attribuzioni, le quali spesso ancor oggi meravigliano per la loro giustezza, specie quando vi si ritorna con mezzi critici intrinsecamente più scaltriti ed affinati, e dopo tanto ulteriore lavoro di chiarimento e di scoperta.

Lo stesso Ragghianti pubblicherà nel 1952 un articolo monografico sulla rivista 'Selearte' (periodico di grande diffusione finanziato da Adriano Olivetti) intitolato *Come lavorava un critico dell'Ottocento* (a. I, n. 2, settembre-ottobre 1952, pp. 3-11). È

la prima volta, dalla morte di Cavalcaselle, che i suoi manoscritti vengono esaminati e considerati come nuova fonte di conoscenza immediata.

L'officina Crowe-Cavalcaselle

I manoscritti di Giovan Battista Cavalcaselle si conservano presso la Biblioteca Marciana di Venezia. Dietro consiglio di Giulio Cantalamessa la vedova di Cavalcaselle, Angela Rovea, donò all'istituzione veneziana le carte e i libri del marito nel 1904. Cinque anni dopo i manoscritti vennero depositati presso la Soprintendenza, per tornare infine alla Marciana nel 1945. Questo fondo si integra con quello di Joseph Archer Crowe conservato al Victoria and Albert Museum di Londra. È un episodio di crisi quello che ci permette di entrare nell'officina di Crowe-Cavalcaselle. Nel loro progetto originario non avrebbe dovuto esserci nessuna cesura tra l'edizione della *New History* e quella della *History of Painting in North Italy*. Per motivi strettamente editoriali l'opera, nata unitaria, ha prodotto una costola.

Sappiamo per certo che durante la preparazione degli *Early Flemish Painters* Cavalcaselle risiedeva a Londra. Per la stesura della *New History of Painting in Italy* soggiornerà a Lipsia, dove Crowe svolgeva funzioni diplomatiche (gennaio-aprile 1862; luglio 1863; febbraio-aprile 1865; dicembre 1866-aprile 1867). Nel 1867 si registra il momento di crisi, determinato dall'assunzione da parte di Cavalcaselle dell'incarico di ispettore presso il Museo Nazionale del Bargello a Firenze. Questo incarico lo allontana da Crowe: Cavalcaselle non avrà più modo di spostarsi dall'Italia, se non in casi episodici. Da questo punto in avanti possediamo un'opera scritta solo di suo pugno.

Nel momento in cui viene meno la collaborazione gomito a gomito fra i due amici, si rende necessario un altro modo di procedere. Se in un

primo tempo i taccuini di viaggio di Cavalcaselle servivano a Crowe per stendere la sua storia (Cavalcaselle forniva i materiali di lettura delle opere che Crowe avrebbe ricucito in un impianto storiografico), in un secondo tempo questa possibilità di lavoro viene meno. Si determina allora la necessità, per continuare il sodalizio, che sia il medesimo Cavalcaselle a stendere un saggio storico, successivamente rielaborato da Crowe in vista dell'edizione.

La stesura di Cavalcaselle (in servizio del Crowe) si legge come una narrazione aperta al dialogo, non si contano le indicazioni e le raccomandazioni indirizzate all'amico, come "vedete se", "controllate se" etc.

La minuta cavalcaselliana ha, a tratti, un andamento epistolare. Nel capitolo dedicato a Bramante e Bramantino, ad esempio, si legge (c. 506e.a): "Caro mio ho veduto qualche disegno dato a Bramante ma non ne parlo per non confondere la cosa. Teniamoci così sulle generali".

Per verificare quale sia il procedimento che porta Cavalcaselle a tradurre gli appunti dei taccuini in una prima stesura, infine ridotta o accresciuta da Crowe nel testo a stampa, un caso esemplare è rappresentato dalla Crocifissione di Bramantino ora a Brera. Il disegno e gli appunti di Cavalcaselle non sono datati, ma si possono collocare nel corso del settimo decennio dell'Ottocento, in anni successivi al 1861, periodo in cui la tela di Brera venne ritirata dal deposito esterno presso la chiesa di Villincino.

Nella parte alta del foglio Cavalcaselle registra la seguente nota (Cod. Marc. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVI): "Color liquido trattato di decorazione alla prima e largamente / tutto calcolo / carne giallastra, carni da malato / modo di dar la luce molto sfumato". Sul lato destro del foglio scrive: "Luci ombre decise / morbidezza / carne biggio / abiti, toni interi" (TAV. 9). Vicino alle vesti e agli edifici campiti nel paesaggio vengono registrati i loro colori. Poi sono individuati alcuni aspetti che colpiscono il giudizio di Cavalcaselle: la testa di Cristo è definita "meschina"; la Maddalena ai piedi della croce è detta

“gentile”. Infine qualche tratto di stile viene tradotto stabilendo improvvise relazioni con autori e opere: la testa del cattivo ladrone richiama alla mente “Leonardo”; sulla Maria che sostiene la Vergine è scritto “Layard”, con riferimento all’Adorazione dei Magi di Bramantino già in collezione Layard a Venezia, ora alla National Gallery di Londra.

Ora passiamo alla minuta, tenendo in mente gli snodi principali delle note appena lette (cc. 557-560):

Un quadro che dal paese di Villincino fu trasportato a Brera ed ora vedesi in un magazzino di quella galleria. Il soggetto prendetelo dal qui unito disegno (la crocifissione). Eccovi le mie note. Color con pochissimo corpo, liquido. Trattato in modo facile e fatto in fretta. Sente del modo di decorazione. Fatto alla prima e largamente, a larghe masse e prontamente, come se avesse lavorato a fresco. Colore della carne giallastro con ombre che tendono al biggiastro al tristo – così è l’intonazione del quadro. I toni dei colori delle vesti decisi. La luce, gli viene da un lato mettendo così le figure, e tutto ciò che vi è dipinto, in mezza ombra, e qui la pittura manca di massa decisa e di scuri. Nel trattamento, nella tecnica esecuzione, come in tutto ricorda il principio ed il modo sopra notato che dal quadro di S. Angelo (il primo sopra ricordato) che viene successivamente svolgendosi nelle altre opere fino a qui. Così nel fondo abbiamo quel carattere sopra notato, tutto proprio di questi quadri, come si notò fino a principio nel quadro a S. Angelo. La distribuzione generale geometricamente parlando è buona, tutto vedesi bilanciato, sente in ciò dell’arte di Pier della Francesca, ed il carattere delle figure e le movenze loro ricordano pur anco Leonardo da Vinci. Vedesi molto calcolo, unito ad una esecuzione che sente della decorativa, pronta spontanea ma un poco strapazzata. Nel tutto vi è del rilasciato e dell’abbandonato sia nel disegno, nelle estremità, e più di tutto nelle pieghe, le quali nel partito sono buone, ma nel dettaglio sono tirate via in fretta e trascurate, ma un’arte che ricorda la moderna arte di Leonardo.

C'è poi un'aggiunta (c. 560): "L' angelo inginocchiato al lato destro del Cristo ha gli stessi caratteri di quello nel quadro a S. Sebastiano" (intendendo il Martirio di San Sebastiano di Vincenzo Foppa ora al Castello Sforzesco, da Cavalcaselle creduto un'opera di Bramante).

Questo è il brano che arriva sul tavolo di Crowe, che lo tradurrà e lo ridurrà drasticamente, dandogli una posizione, all'interno dell'economia della vita di Bramante e Bramantino minima (solo una nota a piè di pagina: ed. 1871, II, p. 30):

Milano, Brera. Depot; from the church of Villincino. Canvas with figures of life size. In the middle, the crucified Saviour with the Magdalen grasping the foot of the cross. Between the two thieves an angel kneels on a cloud to the left. A fiend kneels similarly to the right of the Saviour. In the foreground, the Virgin swooning in the arms of the Maries, the Evangelist, and the other figures. The colours are very thin and hastily put in with grey shadows, and deep vestment tints. The figures half in shade – the distribution geometrically good; the masks and forms derived from the Leonardesque school – a clever picture of rapid decorative execution, with sketchy neglected drawing.

È un caso in cui Crowe interviene con equilibrio e con mano leggera, rispettando e conservando le principali considerazioni stilistiche del conoscitore.

Vediamo ora un episodio diverso, più articolato e complesso. Partendo dallo studio delle opere credute di Bramantino Cavalcaselle si sforza di dedurre, in generale, i caratteri della scuola milanese, individuando nell'uso del colore e nell'impiego della luce radente due costanti stilistiche che informano i suoi principali protagonisti. Da queste acute osservazioni Crowe non sarà in grado di trarre dei nessi interpretativi, esse rimarranno sparpagliate nei passi corrispondenti alle descrizioni delle singole opere. Se ne possono trarre alcuni

esempi di chiarimento. Alle cc. 465-466 della minuta si legge:

Ciò che è caratteristica dei pittori di questa categoria in Milano si è il colorito, il quale ha corpo ed è di tinta spessa, grassa e cruda, e di tinta non biggia, olivastra e bassa e cupa di tono. Fisionomia questa dei pittori della scuola di Milano.

Riguardo alla Pala Lampugnani del Louvre, oggi unanimemente data a Bernardo Zenale (c. 474), scrive:

Il colore benchè meno difettoso pure è sempre crudo duro e di tono biggiastro scuro-tetro; vedesi quel modo di dare la luce e riflettere le parti.

Sull'affresco di Bramantino all'Ambrosiana (cc. 484-485), proveniente dalla chiesa milanese del Santo Sepolcro, trae le seguenti conclusioni:

Abbiamo un'altra caratteristica, pure sopra notata nei quadri a S. Angelo, ed a Parigi e che vedremmo in altre opere, cioè che la pittura è rischiarata di modo che la massa principale è quella della mezza tinta e delle ombre; la luce è ristretta e gli viene di fianco ed anco talvolta in modo tagliente, cavando il rilievo e l'effetto col mezzo di riflessi portati – per esempio entro la massa degli scuri nelle parti sporgenti – che sarebbero la parte del cranio che sporgie in fuori sopra l'occhio (ecco il profilo) e così – quella del naso sopra il labro; il labro superiore; la parte sotto il labro inferiore; il sotto gola et. ec. producendo per conseguenza un effetto contrario nelle parti opposte – per esempio se resta illuminato [dal sotto in sù] il labro superiore, ne viene che il labro inferiore è in ombra – e così via via.

A proposito del Martirio di San Sebastiano di Vincenzo Foppa (cc. 489-490), da Cavalcaselle creduto di Bramante:

Le pieghe sono spesse ed angolari al modo detto, la massa della

luce e dell'ombra al modo che è stato indicato – cioè la luce viene di traverso e quasi alla sfuggita et radente, per cui fa un effetto tagliente, ed è ristretta, mentre la massa principale è quella della mezza tinta colle ombre. Per cui il passaggio dalla luce alla mezza tinta è marcato e risoluto e produce una linea la quale girando sul corpo nudo serve a rendere le forme, od aiuta all'effetto del rilievo e della forma. Così abbiamo quell'effetto o giuoco di riflessi sopra notato.

L'intera serie di riflessioni sulle caratteristiche della pittura lombarda non farà accendere nessuna lampadina nella testa di Crowe. L'attacco del capitolo sui milanesi è tutto farina del suo sacco (ed. 1871, II, p. 1):

That travellers should invariably, and almost exclusively, connect Milan with the names of Bramante and da Vinci is due to the lustre which these great artists shed on the Milanese school. During the fifteenth century Florentine taste was partially introduced into Lombard edifices by Michelozzo and Filarete, but the understructure of Lombard architecture was northern; and the master universally acknowledged by painters was Mantegna. It was under Mantegna that Vincenzo Foppa – the oldest craftsman of any repute in Milan – was formed. It is to the influence of Mantegna that we owe the early works of Suardi, Butinone, Zenale, and Civerchio; but when the more attractive art of Umbria and Florence was carried to Milan at the close of the century, the Mantegnesque period came abruptly to an end; those who clung to the Paduan manner lost their market, and success attended only those who consented to follow the lesson of Bramante and Leonardo.

In nessuna delle pagine del manoscritto cavalcaselliano troverete un passo così articolato. Crowe introduce bruscamente il nome di Mantegna, come capofila della scuola lombarda, tratto da alcuni circostanziati ragionamenti di Cavalcaselle su alcune opere di Vincenzo Foppa.

Cavalcaselle non azzarda mai una formula interpretativa generale, si limita, nel caso specifico, a discutere i Tre Crocifissi e il San Gerolamo dell'Accademia Carrara di Bergamo, letti in chiave squarcionesca, e il successivo Martirio di San Sebastiano di Brera, interpretato come chiara testimonianza di un viaggio padovano di Foppa, un riflesso delle pareti della Cappella Ovetari agli Eremitani. Per noi oggi è più agevole sostituire il nome di Mantegna prima con quello di Jacopo Bellini (per i Tre Crocifissi) e poi con quello di Bramante (per il Martirio di San Sebastiano), mentre Cavalcaselle continua a muoversi su un terreno scivoloso e infido, soprattutto quando arriva a confrontare, come fosse una prova del nove dei suoi ragionamenti, i due martirii di San Sebastiano di Foppa, quello di Brera e quello del Castello (creduto però di Bramante):

Se si confronta questo fresco del martirio di S. Sebastiano con l'altro dello stesso soggetto e che vedesi nella chiesa di San Sebastiano qui a Milano pure, sopra notato nel capitolo ove si parlò delle opere del Bramantino, abbiamo questa differenza, che colà nella chiesa di Sebastiano vedesi qualità sia nel comporre, come nel rimanente che mostra un carattere, come la si indicò, che tiene all'umbro-fiorentino, mentre qui nel fresco a Brera del Foppa abbiamo l'arte sulla via Mantegnesca.

Il castello interpretativo è quasi esclusivamente frutto del lavoro chimico di Crowe, che interviene nella traduzione attraverso sostanziali riduzioni del testo. Molte volte non è in grado di cogliere gli aspetti originali della lettura offerta da Cavalcaselle, e questo è probabilmente il limite più evidente della loro collaborazione. Il nostro esame della minuta cavalcaselliana deve essere dunque molto attento. Penso ad esempio all'associazione, formulata sotto il nome di Bramantino, della Pala Lampugnani del Louvre e di un affresco monocromo visto nel chiostro di Santa Maria delle Grazie a Milano.

Per Cavalcaselle entrambe le opere sono di Bramantino, mentre oggi non abbiamo nessun dubbio a riconoscere in Zenale (poco oltre il 1510) l'autore del trittico del Louvre. Al contrario del celebre dipinto parigino l'affresco milanese è rimasto a ciondolare nel limbo dell'anonimato. Malgrado le non buone condizioni conservative dell'affresco, mi pare non sia difficile dargli una casa sicura sempre all'interno del catalogo di Zenale, intorno a quella stessa data (p.35, figg. 1-2)

Quest'ultimo esempio serviva solo a richiamarci alla memoria un monito di Giovanni Romano, formulato un quarto di secolo fa a proposito di Roberto Longhi (*Il Cinquecento di Roberto Longhi. Eccentrici, classicismo precoce, "maniera"* (1980), ora in *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma 1998, p. 27), e che può benissimo essere utile anche per Cavalcaselle:

Le forme dell'arte non sono ai nostri occhi così trasparenti e univoche come apparivano ai suoi, per accanita disciplina, per aggressiva curiosità, per ampiezza di registrazioni visive; oggi si direbbe per paziente microanalisi.

La filologia d'autore applicata a un non autore

Fino ad ora abbiamo illustrato le varie tipologie di materiali su cui si dovrà basare un'edizione degli scritti di Cavalcaselle inerenti la History of Painting in North Italy: i taccuini e una redazione della History precedente agli interventi redazionali (e alla traduzione) operati da Crowe.

Si è già accennato ai limiti di scrittura di Cavalcaselle. Quando ci troveremo di fronte a una sua pagina manoscritta torturata da correzioni e cassature, o intervallata da parentesi quadre che isolano dei segmenti di testo etc., siamo in presenza di imperizie espressive di Cavalcaselle. Questi in prima battuta scrive in un certo modo e in un secondo tempo si corregge. Nel caso delle cassature il problema merita un supplemento di riflessione: poiché in alcuni casi esse riguardano intui-

zioni che l'autore decide di abbandonare o di non approfondire. Qui dobbiamo operare una distinzione: non siamo di fronte al testo di un letterato, poniamo di un Longhi che quando interviene sui propri testi può sostituire un'espressione con un'altra ancora più centrata. In un caso abbiamo un'imperizia, nell'altro una suprema perizia che tende sempre più ad una precisazione che meglio definisca l'oggetto che sta descrivendo. Che senso avrebbe, allora, registrare nella trascrizione le correzioni di Cavalcaselle? Nessuno. Le correzioni di tipo linguistico (non oso dire stilistico) nella nostra trascrizione non andranno registrate: non siamo in presenza di varianti, ma solo di tentativi di perfezionamento di un testo privo di qualsiasi qualità letteraria. Esistono però anche dei casi in cui nella cassatura Cavalcaselle aveva inserito un'intuizione che merita di essere recuperata e messa in valore.

Un esempio è tratto dal discorso sui caratteri generali della scuola milanese. Secondo Cavalcaselle una specificità della scuola è rappresentata dall'uso del colorito. Perciò scrive (c. 466): "Fisionomia questa dei pittori della scuola di Milano, >che vengono in continuazione, come per esempio lo vedremmo anco nello stesso Zenale, e perfino nello stesso Gian Pedrino seguace di Leonardo / seguace del Leonardo / seguace anco del Leonardo<". La cassatura avviene in tempi diversi: prima viene soppresso "e perfino nello stesso Gian Pedrino seguace di Leonardo / (con la variante) seguace del Leonardo" mentre sopravvive temporaneamente "Zenale seguace anco del Leonardo", infine l'intero periodo viene abolito. Questo è un episodio che va in una direzione diversa rispetto alla correzione stilistica o linguistica, è una correzione legata a un dettaglio specifico, a un tema e a un contenuto che poi non ritorneranno più a galla nel testo di Cavalcaselle. Di fronte a cassature come queste, dunque, è buona cosa registrare in apparato anche i periodi che sono stati eliminati, perché contengono un'allusione, un confronto, un rimando che Cavalcaselle al momento non mantiene ma che potrebbe in qualche modo essere ancora valido per lo storico dell'arte. Non ci interessa in alcun modo che il Cavalcaselle scri-

va “di Leonardo” per correggerlo in “del Leonardo”, oppure che ritenti di riformulare la stessa espressione in due o tre modi diversi. Di fronte ai manoscritti di un illetterato la filologia d'autore depone le armi.

Si affaccia il sospetto che il collega inglese abbia inserito nel testo delle parentesi quadre, volte a segnalare le parti ridondanti e da tagliare. Si può prendere un caso in cui Cavalcaselle sta parlando di una diversa caratteristica della scuola milanese, l'uso della luce radente (c. 469):

Se il colore delle carni oltre essere spesso; ha corpo ed è di pasta cruda e screpolato; di tono olivastro e basso e cupo [fisionomia dei pittori Milanesi e fino un certo punto anco dello stesso Zenale seguace del Leonardo]. Abbiamo che le vesti sono di tono locale forte deciso ed intero ma cupo e basso di tinta.

La parentesi quadra è sovrapposta ad un trattino. Questa parentesi potrebbe essere stata introdotta dallo stesso Cavalcaselle, ma ciò è molto dubbio: è più probabile che quando Crowe riceve il manoscritto inizi a farne una riduzione, e, currenti calamo, stabilisca la nuova lezione. Quando dovremo rappresentare la minuta, se questa contiene delle eliminazioni operate dal Crowe noi potremmo ovviamente registrarle, senza però perdere il testo integrale di Cavalcaselle. Dell'edizione a stampa della *History* (risalente al 1871) si conosce un esemplare che reca delle note marginali di mano del Crowe (conservato presso la Fondazione Roberto Longhi a Firenze). Ad un primo esame ci si è resi conto che queste note sono già state riassorbite nell'edizione curata e accresciuta da Tancred Borenius nel 1912. Nella maggior parte dei casi Crowe interviene esclusivamente con aggiornamenti relativi ai passaggi di proprietà delle opere o alla materiale correzione di refusi di stampa.

Il problema più grosso, però, non è costituito dalla minuta fin qui esaminata, le difficoltà maggiori sono poste dai taccuini, quei fogli rilegati o sciolti ricchi di appunti e disegni che Cavalcaselle si portava

dietro durante i suoi viaggi e le sue visite alle opere d'arte.

Ho avuto il grande piacere di commentare per primo il taccuino che Gadda aveva in tasca durante la cattura di Caporetto e il suo successivo internamento. Le prime pagine erano assolutamente illeggibili perché il sudore del corpo (avendo il taccuino avuto contatto diretto con la pelle del suo proprietario) aveva spanto l'inchiostro e quindi creato una zona di leggibilità attutita. Anche i taccuini di Cavalcaselle hanno una carica di sapore umano, quasi un sentore di corpo umano. Le pagine dei taccuini offrono dei casi estremi, magari accostati a casi più semplici, dove le annotazioni non si aggrovigliano mescolandosi una con l'altra. Come possiamo pubblicare un testo di questo genere? Una soluzione da me proposta, ma che va verificata nella sua possibilità di attuazione, è di riprodurre la pagina del taccuino così come essa è, sovrapponendo alla pagina un lucido, in maniera tale da poter mettere, in corrispondenza con le varie didascalie, un numero, magari seguendo un criterio di lettura da sinistra a destra, dall'alto in basso, dividendo mentalmente il taccuino in tre zone orizzontali. Nella pagina a fianco sarà fornita la trascrizione dei testi. Questa mi pare una soluzione che consente di non snaturare le pagine del taccuino, ma di apprezzarle per quello che sono, nella loro accattivante irregolarità e illeggibilità, offrendo al contempo la possibilità di interpretarle.

Trascrizione della conferenza riveduta dagli Autori.

Nella pagina a fianco:

FIG. 1: Bernardo Zenale, Circoncisione con i Santi Ambrogio, Caterina d'Alessandria, Baudolino, Gerolamo e il canonico Giacomo Lampugnani. Parigi, Musée du Louvre.

FIG. 2: Bernardo Zenale, San Pietro Martire e Santa Caterina da Siena. Milano, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Chiostro della Sacrestia.



FIG. 1



FIG. 2



UN SEMINARIO SU BRAMANTINO

Bramantino secondo Cavalcaselle

Mi è stato chiesto di presentare Bramantino basandomi sulle pagine di Cavalcaselle; non quelle dell'edizione a stampa, ma della prima stesura manoscritta. Il compito è particolarmente complicato perché Cavalcaselle parte disorientato sul problema. Ha una fonte, Vasari, di cui si fida quasi ciecamente, ma che è di per sé contraddittoria, e nessuno, nella seconda metà dell'Ottocento, è ancora riuscito a mettervi ordine: ci sono state nuove scoperte documentarie, riconoscimenti di opere inedite, ma il chiarimento definitivo non è stato raggiunto e si continua a oscillare confusamente tra Bramante e Bramantino. È rivelatore il carattere dell'abbozzo di Cavalcaselle alla Marciana: sono pagine a volte intricate, convulse direi; Cavalcaselle si ripete continuamente nel tentativo di esporre meglio, di chiarire le ambiguità in cui si smarrisce, avendo sempre la sensazione (lo dice lui stesso) di non riuscire a farcela perché resta qualcosa di irrisolto. Meno sconnessa è la redazione rimaneggiata e tradotta da Crowe; questi attua inoltre un'operazione che Cavalcaselle, nella minuta, non affronta volentieri, preferendo delegarla al collega: intendo la verifica della bibliografia aggiornata e degli eventuali accertamenti documentari. Cavalcaselle riversa nell'abbozzo una serie di osservazioni dirette sulle opere (qualche volta trascrive da tacuini precedenti) ed è la parte più affascinante del lavoro.

Bramantino non è una personalità familiare per Cavalcaselle, in qualche misura si sottrae alla sua perizia d'occhio; nel precisarne la figura tramandata dalle fonti incontra degli ostacoli di attribuzione, di definizione stilistica, di coerenza. Può essere utile mostrare con un breve elenco di casi problematici come vengano alla luce le difficoltà di lavoro. Iniziamo con le opere che Cavalcaselle considera pertinenti al gruppo stilistico Bramante/Bramantino: gli affreschi visti in Casa Panigaro-la, il Cristo di Chiaravalle, l'incisione Prevedari (che è firmata Bramante), la Pietà del Santo Sepolcro a Milano, come cosa giovanile; Cavalcaselle accoglie inoltre la Crocifissione su tavola passata dalla chiesa milanese di Sant'Angelo alla Pinacoteca di Brera (MALAGUZZI VALERI 1908, n. 730), anzi la giudica la cosa più antica del gruppo Bramante/Bramantino, ancora degli anni ottanta. Come un'ossessione la grande tavola aleggia su tutte le pagine del manoscritto (che sono più di duecento, non le venti pagine che troveremo nell'edizione a stampa; la mia campionatura sarà di necessità molto limitata). Nella mente di Cavalcaselle, a causa della confusione provocata da Vasari, prendono vita almeno tre persone, forse quattro, che ambiscono a conciliare fonti e opere conservate: una è Bramante da Milano, l'altra potrebbe essere Bramante Lazari da Urbino, un'altra ancora è Bramantino, e l'ultima Bramantino il vecchio; non il pittore che conosciamo attraverso i documenti e le opere, ma una personalità che appartiene a una generazione precedente e che è stata maestro di Bramante. Tra le opere gravitanti intorno al problema Bramante/Bramantino sono presenti alcuni dipinti che noi oggi escludiamo dal percorso dei due pittori. Per esempio la Circoncisione Lampugnani, ora al Louvre con attribuzione a Zenale. Il caso è reso particolarmente delicato dal fatto che lo pseudo-trittico Lampugnani (cognome del committente che assiste alla scena) porta la data 1491; certo non artefatta, ma che non può stilisticamente corrispondere al momento di esecuzione del

dipinto (è una precisazione di Longhi riferita in FERRARI 1960, p. 73). Per Cavalcaselle è un ostacolo troppo difficile da superare: per lui la Circoncisione del Louvre resta sulla soglia degli anni Novanta a testimoniare l'aggiornarsi dello stile di Bramantino dopo la Crocifissione di Sant'Angelo; vi riconosce una componente leonardesca, ma non arriva a valutarla come effetto dell'incontro con l'Ultima Cena delle Grazie (quindi cronologicamente dopo il 1497-1498): sapendo che Leonardo è giunto a Milano ben prima del 1491, giustifica un poco corrvamente la misteriosa data presente sul dipinto. È di Bramantino, per Cavalcaselle, anche il Martirio di San Sebastiano dei Musei del Castello di Milano, che oggi noi attribuiamo a Foppa. Più vicino alla verità si collocano l'accettazione nel *corpus* Bramante/Bramantino degli affreschi di casa Silvestri (accolti ancora da Suida, 1953, come di Bramante) e del codice di disegni dall'antico dell'Ambrosiana, su cui Cavalcaselle si esprime per una data prima del 1503 (di conseguenza, vista la presenza di disegni da edifici di Firenze e di Roma, sospetta che Bramantino abbia fatto un viaggio nell'Italia centrale già prima di quell'anno). Sa che il pittore è stato a Roma nel 1508, ma non sa quanto a lungo vi sia sostato; mancando un'edizione filologica dei documenti bramantini, tende ad allungare la presenza romana. Cavalcaselle conosce molto bene i Magi Layard (ora alla National Gallery di Londra), la Madonna delle Torri, ora all'Ambrosiana, la Fuga in Egitto della Madonna del Sasso di Locarno, gli affreschi del chiostro di Santa Maria delle Grazie (piuttosto zenaliani), la Madonna del Broletto, la piccola Madonna con il Bambino che alza le braccia di Brera; conosce anche, ma preferisce trascurarla, la grande tela con la Crocifissione oggi ugualmente a Brera, forse perché a lungo esiliata in deposito a Villincino. È una tempera magrissima, un poco ricompattata dall'ultimo restauro: al tempo di Cavalcaselle era in condizioni desolanti (per quanto ancora non verniciata), offuscata

dalla polvere e di difficile lettura. È un elenco incongruo, con interferenze pesanti per quanto riguarda la cronologia e l'omogeneità stilistica: la Crocifissione su tavola di Brera, oggi attribuita agli Scotti, la Circoncisione al Louvre, di Zenale, il Martirio di San Sebastiano di Foppa al Castello e infine gli angeli della collezione Sormani, ancora di Zenale. Per correttezza di approccio è necessario anche misurare quanto ancora non è noto a proposito del *corpus* Bramante/Bramantino ai tempi di Cavalcaselle. A conti fatti, anche se un poco grossolanamente, sono quasi altrettante le opere emerse dopo le sue pagine ed è una constatazione che immediatamente mina alla base il procedere dello studioso. Non conosce gli affreschi di Bramante a Bergamo, oggi così poco leggibili, ma ancorabili al 1477; trascura gli arazzi Trivulzio; conosce, e respinge, la Natività giovanile dell'Ambrosiana; non ha notizia del Filemone e Bauci di Colonia, che è un'attribuzione di Morelli resa nota dal Suida (1905); non conosce, perché non è stato ancora liberato dallo scialbo, l'Argo del Castello, né l'affresco con il Noli me tangere sempre del Castello, né il San Giovanni della collezione Borromeo, né la serie di copie sul tema della Pietà (a partire da quella già Artaria), il San Sebastiano della collezione Rasini, le tele di Mezzana, la Madonna e Santi Contini Bonacossi, la Madonnina di Boston, il Cristo Thyssen (una scoperta sempre di SUIDA 1905), ovviamente le Muse del Castello di Voghera (BINAGHI OLIVARI 1997). È un elenco di aggiunte imponente che rende meno difficoltose le attuali condizioni di studio.

Perché allora leggiamo ugualmente le sue pagine? Perché molto spesso quella lettura ci avvicina al suo modo di guardare ai dipinti, il modo di un grande conoscitore dell'Ottocento: scopriamo come lavora la sua memoria visiva e come registra le reazioni in presa diretta di fronte alle opere servendosi di limitati strumenti linguistici. L'ortografia è insicura e ritorna-

no vocaboli e usi per noi non abituali: sono termini che gli vengono, credo, dalla pratica di pittore, dal gergo del commercio antiquario, una lingua meticcia che Cavalcaselle adopera con avvertibile difficoltà; si ripete, ridice le stesse cose, ricomincia da capo, ricopia alcuni passaggi più d'una volta.

Ho pensato di organizzare il seminario secondo alcuni esempi di lettura di Cavalcaselle in presenza dei dipinti, sempre ricordando che riguardano un arco operativo che comprende tanto Bramante che Bramantino. Seguirà una prova di come noi oggi possiamo lavorare sulla cronologia bramantiniana avendo a disposizione più documenti, molte più opere ed essendoci liberati di vecchi equivoci. Presentandomi con qualche esagerazione Giovanni Agosti ha detto che Bramantino oggi si vede con i miei occhi; per la verità si vede con gli occhi di almeno vent'anni fa. Adesso sono un po' meno perentorio di allora, più rassegnato a lasciare i problemi difficili ancora un poco aperti, non inchiodati in una soluzione definitiva, *ne varietur*. Chi ricorda le conferenze del 1985 e degli anni successivi mi troverà meno rassicurante e avrà sonni più inquieti!

Le difficoltà di Cavalcaselle si avvertono già dalla pagina di inizio del capitolo "Bramanti", proprio così, al plurale: "Liberati da quella classe di pittori dozzinali in Milano e sua provincia (vedete a quel tempo ove arrivava il ducato di Milano)". Le parole tra parentesi sono una nota per Crowe: Cavalcaselle non ricorre a libri di storia per verificare l'estensione del ducato; che ci pensi il collega, un po' più "positivo". Molto spesso Cavalcaselle, che pur conosce ovviamente la bibliografia, delega a Crowe le verifiche sui manoscritti e sui libri. Probabilmente pensava che Crowe avesse più facilità a trovare le fonti utili, mentre lui non sembra avere immediatamente a portata di mano il Passavant, che spesso cita, il Calvi, che è un testo importante per le notizie biografiche su Bramante, come il De Pagave. Anche nelle note di servizio scorrono

brevi passaggi da tenere in memoria, per quanto non riguardino direttamente Bramantino. Dopo “dozinali”, ad esempio, cade un punto seguito da una piccola nota: “fatane eccezione di Giovanni da Milano”. Qui si manifesta l’ottimo conoscere, sicuro che il pittore chiamato a Firenze Giovanni da Milano è un grande maestro, distinto dai “pittori dozinali”. “Noi passeremmo ad altri di maggior grido, i quali fiorirono nella Capitale. Tra questi vi sono i Bramanti, o Bramantini” – non esiste dunque un solo Bramante e lo sdoppiamento coinvolge forse anche Bramantino – “materia questa assai confusa e complicata, la quale invece di ricevere luce è andata sempre più complicandosi; e si è maggiormente confusa come che si è voluto cercare di renderla più chiara. L’effetto fu il contrario”. Tra Settecento e Ottocento, quanto più si è lavorato a dipanare la vicenda, tanto più si è accresciuta la confusione. “Ne noi pretendiamo di riescire a chiarire la cosa, solo esporremo come è nostro dovere ciò che pensiamo in proposito. Lasciando ad altri più fortunati a chiarire la cosa” (cc. 461-462 del manoscritto originale; seguo la numerazione apposta da Cavalcaselle).

La “cosa” da chiarire è in primo luogo la confusione provocata da Vasari che, anche al passaggio dall’edizione del 1550 a quella del 1568, non riesce a superare gli inciampi in cui è caduto. Cominciamo da quanto scrive nel 1568 di Bramante nella Vita di Piero della Francesca, pittore di quasi due generazioni più vecchio. Si tratta di vicende romane in anni non remotissimi, ma Vasari non ha una chiara idea dei termini cronologici in cui si collocano; d’altra parte l’edizione del 1568 è, per Cavalcaselle, quella di affidabilità prevalente, in quanto più ricca, anche se ha l’intelligenza di leggere in parallelo l’edizione torrentiniana, come oggi possiamo fare con agio grazie all’edizione curata da Paola Barocchi (VASARI 1550 e 1568). “Dopo, essendo condotto [Piero della Francesca] a Roma per papa Nicola Quinto, lavorò in Palazzo due storie

nelle camere di sopra a concorrenza di Bramante da Milano". Papa Niccolò V muore nel 1455: come può Piero della Francesca lavorare per lui a gara con Bramante, nato da pochi anni? Ma se si va a controllare l'edizione del 1550, non è affatto nominato Bramante, bensì Bramantino (l'equivoco risulta ancora peggiore). Curiosamente nel 1568 Vasari corregge all'inizio Bramantino in Bramante, lasciando il resto del paragrafo come prima, compresa un'altra citazione ancora di Bramantino, poco oltre, che avrebbe dovuto correggere allo stesso modo. La svista comporta la messa in dubbio delle affermazioni vasariane sull'endiadi Bramante/Bramantino, ma è cosa difficile da accettare per Cavalcaselle. Né Bramante né Bramantino possono aver lavorato a Roma al tempo di Niccolò V, ma a voler tener fede a Vasari si potrebbe immaginare che siano esistiti un Bramante vecchio, o un Bramantino vecchio, che hanno lavorato al tempo di Niccolò V, e poi che ne siano esistiti altri due, accertati dai documenti molto più tardi. È questo l'equivoco di sostanza che rende impervio il lavoro di Cavalcaselle. Per uscire da un inganno simile occorre documenti incontrovertibili (e non solo il tardo pagamento romano), opere con date certe e una perizia filologica sulle fonti scritte cui Cavalcaselle non era abituato. Fra l'altro si trovava fra le mani, per una attribuzione della fine del Seicento, confermata nel Settecento, la Circoncisione Lampugnani, attribuita a Bramante o Bramantino, con la data 1491. Un'attribuzione fuori mira, con una data inaffidabile, che insinua nel lavoro un altro cuneo di incertezza. Per concludere, ma è un problema più nostro che di Cavalcaselle, va aggiunto che, nel caso indubbio della Pietà di Bramantino nella chiesa del Santo Sepolcro a Milano, Vasari afferma di aver visto di persona l'affresco, già nell'edizione del 1550, scombussolando le nostre certezze sul suo tardo viaggio milanese.

Veniamo ora a Cavalcaselle che guarda e descrive le opere, perché qui incontriamo, al meglio, la sua reattiva freschezza

di giudizio, lo sforzo di trovare parole adeguate per descrivere quanto ha visto dal vero con i termini che gli sono consueti come pittore fattosi storico e come persona inserita nel mondo dei grandi musei e del mercato antiquario. Qui interviene un altro problema, che è di metodo: Cavalcaselle vede le opere che descrive non come le vediamo noi, ma in condizioni di conservazione a volte disperate; la Crocifissione di Bramantino a Brera, ad esempio, è talmente malandata che preferisce non sostarvi troppo. Nel considerare gli Uomini d'arme di Casa Panigarola è invece più attento di noi e ha il coraggio di dire quello che si dice poco: cioè che in parte sono pesantemente manomessi e, per questa ragione, non sono facili da giudicare. Vede la Circoncisione Lampugnani al Louvre non restaurata, e ne parla malissimo: comportamento comprensibile se teniamo conto che deve contemporaneamente confrontarsi con una data non pertinente allo stile.

Seguiamo le reazioni di Cavalcaselle di fronte a un'opera relativamente giovanile del Bramantino, l'affresco con la Pietà ora all'Ambrosiana, ma in origine sulla facciata della chiesa del Santo Sepolcro a Milano: "la luce è ristretta e gli viene di fianco ed anco talvolta in modo tagliente, cavando il rilievo e l'effetto col mezzo di riflessi portati" (c. 484). È notevole l'attenzione con cui precisa come la luce, che viene un poco dal basso, cada sui volti destando riflessi colorati e alterando la normale visione. Cavalcaselle usa in proposito due formule studiate: "la luce è ristretta" e agisce "cavando il rilievo e l'effetto col mezzo di riflessi portati". Vediamo di contro con che brutale immediatezza si avvicina al Cristo di Chiaravalle: "Certosa di Chiaravalle presso Milano. Pittura dispiacente". "Dispiacente" è un aggettivo che Cavalcaselle usa spesso per le opere giovanili di Bramantino, quelle più arcaizzanti: non lo convincono troppo e reagisce con insofferenza. Entro certi limiti Cavalcaselle conserva un gusto preraffaellita, e i dipinti più aspri, inavvicinabili, gli appaiono "dispiacenti". Ricordo

che questo “dispiacere” per la fatica esecutiva arriverà fino a Longhi, che in almeno due casi parla di grandi maestri che stenta a capire: Bramantino e Dürer (il terzo potrebbe essere Mantegna). Si è espresso ugualmente, da giovane, a proposito di Van Eyck, ma è ancora un altro discorso. Anche nelle reazioni di rifiuto Cavalcaselle resta persona sensibile ai valori di stile e di emozione e si impegna alla loro comunicazione verso il lettore, non aiutato dalle illustrazioni: “Pittura dispiacente, ripulsiva sia per il colorito, come per tipo e carattere del Cristo. Il colore è di tinta caffè late, biggia, trista ed olivastro con ombre fredde inchiostro. Colore crudo di tinta. La luce viene forte, vibrata, da un lato, e di modo che fa quel giuoco di tinte, di scuri, di riflessi sopra notati”. Sono passaggi posti già molto avanti nel capitolo, dopo che ha tentato ripetutamente di impadronirsi verbalmente del modo capzioso in cui il pittore illumina le cose: “Carattere volgare, muscolare, di forme ossee e marcate. Modo d’indicare i muscoli marcato. Ha del Signorelli in caricatura, del Andrea del Castagno, ed anco della caricatura dell’Antonello con quelli ricci inanellati e cadenti sulle spalle. Il tocco del pennello è netto e crudo [...]. Il paese è col solito carattere notato solo che qui nel paese è magrissimo di colore, e leggero sono le tinte, e di modo che le forme quasi si perdono. Quantunque sia lavoro che lascia a desiderare pure siamo disposti tenerlo per un originale del Bramantino, ammeno che non sia copia di qualche scolare” (cc. 562-563). Così è conclusivamente definito il Cristo palestrato di Chiaravalle, di una sontuosità fisica imbarazzante, che a Cavalcaselle ricorda le musculature signorelliane di Orvieto; la prepotenza di quest’immagine gli richiama alla mente anche personalità precedenti, come Andrea del Castagno (non so dire se per un inconscio residuo vasariano). È significativa e non inappropriata la definizione arcaica e un po’ nordicizzante del Cristo, che recede fino alla “caricatura” di Antonello.

Non gli piace ma si prova accanitamente a descriverne la tecnica esecutiva, il colore, bigio, olivastro, le ombre d'inchio-
stro. Cavalcaselle deve aver preso appunti febbrili di fronte all'opera (come ancora facciamo noi oggi), per travasarli poi nell'abbozzo destinato a Crowe.

Passiamo ora agli Uomini d'arme di Casa Panigarola. Ricordo la consistenza del ciclo: due grandi porzioni di affresco con figure intere, tre "baroni" a mezzo busto e altri due che mezzi busti non sono perché si è conservata bene o male solo la testa e la parte in basso è di rifacimento (un intervento abilissimo e piuttosto antico). L'interferenza delle manomissioni si riflette nelle parole di Cavalcaselle e, ancora una volta, nel giudizio non entusiasta di Longhi (1916 e 1955). Cavalcaselle, vedendoli ancora in loco, prima del trasporto in museo e dell'ultimo confortante restauro di Pinin Brambilla, ha idee assai chiare su danni e rifacimenti: "Sala detta dei Baroni in casa Panigarola ora Prinetti contrada del Torchio dell'Olio Milano. Questi freschi rifatti più o meno ed anco taluno del tutto da quanto si travede, e si può giudicare ora, presentano la fisionomia d'arte che tiene tra il Melozzo ed il Gio. Santi ed anco il Signorelli". È da rilevare che Cavalcaselle usa pochissimo la parola "stile": non è nel suo vocabolario, né corrisponde a quello che ci tiene a dire. Usa molto "fisionomia d'arte", cioè ricorre a una complessa fisiognomica delle forme che comporta insieme lo stile, la personalità e persino la moralità dell'artista. Comunque resta fedele a un relativo arretramento cronologico del Bramantino giovanile che gli ispira i nomi di Melozzo e di Giovanni Santi. Vada per Melozzo, pensando alle cose settentrionali (purtroppo il Melozzo dell'Italia settentrionale è per noi perduto), ma Giovanni Santi è davvero una battuta un poco offensiva. "Lo spirito di queste figure, l'arte e la fisionomia che presentano farebbe supporre vi entrasse Donato Lazzari". Su questo punto non sapremmo dire oggi diversamente: se è Bramantino l'autore degli affre-

schì Visconti/Panigarola deve essersi verificata una collaborazione con Bramante, o viceversa. È una scheda di inizio capitolo, ed è quindi ancora insicura la distinzione delle due personalità e di chi viene prima e chi viene dopo. Ciononostante Cavalcaselle avanza una ipotesi di collaborazione molto sensata, che ci sorprende positivamente. “Se Donato è stato pittore” – tutti sanno che Bramante è stato architetto, ma che sia anche stato pittore è una realtà ancora non accertata per Cavalcaselle – “né sarebbe impossibile almeno avesse Donato fatto i disegni e dirigesse poi l’esecuzione” (c. 500). La soluzione proposta è che, se fosse consentito trattare con disinvoltura Vasari, la successione cronologica corretta dovrebbe essere prima Bramante e poi Bramantino, e che, nella sostanza, Bramante non deve aver mai dipinto di persona, rivolgendosi per l’esecuzione materiale delle sue invenzioni pittoriche al suo giovane collaboratore, e, per le sculture, al Caradosso (per Cavalcaselle il Caradosso lavora con Bramante in San Satiro, mentre oggi sappiamo che si tratta di De Fondulis: BISCARO 1910).

Proseguiamo con la nostra lettura e arriviamo alla Adorazione dei Magi Layard, ora nella National Gallery di Londra: “vi è però dell’accomodato nelle figure difetto quasi comune a tutti i pittori di quel tempo”. Forse la frase si decifra pensando a come Vasari parla della “seconda maniera”; Cavalcaselle non vede ancora, nei Magi Layard, la morbidezza della “maniera moderna” finalmente conquistata. Il suo sguardo acuto arriva però oltre le inerzie quattrocentesche e non sbaglia nell’avviare a soluzione una cronologia stilistica evolutiva, pur in assenza di cronologia calendariale: “il disegno risoluto e franco, il tocco egualmente. I toni del colore delle vesti tengono molto al cangiante, e sono toccati, e pizzicati nei lumi”. Compare spesso l’espressione “pizzicati nei lumi”, ma non è chiaro cosa voglia indicare con esattezza: probabilmente allude alla serie bellissima di riflessi sulle creste delle pie-

ghe, come se la luce le stesse “pizzicando” agli estremi (non mi sembra un esatto parallelo del “pizzicato” nella critica musicale). Sarebbe utile predisporre una antologia di termini critici usati da Cavalcaselle per tentare poi comparativamente di decifrarne il senso vero: “pizzicati nei lumi di una maniera sì decisa, rissoluta, e quasi sprezzante” – tutti aggettivi positivi che però non riescono a spingerlo oltre gli amati confronti quattrocenteschi – “che ricordano anco in ciò il Signorelli il Bartolomeo della Gatta” (c. 531). Dovremmo riflettere sul fatto che il garbo indicibile di Bartolomeo della Gatta, la luminosità dei suoi dipinti, la “grafia” dei colori richiamano Bramantino nella memoria visiva di Cavalcaselle.

Per continuare a registrare lampi di sguardo critico sulle opere affrontiamo la Madonna delle Torri, vista ancora in casa Melzi (poi finirà all’Ambrosiana), dipinta con “un arte più piacevole e più formata”: Cavalcaselle avverte subito che è cambiato qualcosa passando dal quadro Layard a quello Melzi; se mai restava ancora qualche secchezza quattrocentesca nei panneggi londinesi ora, nella Madonna delle Torri, si riconosce una pastosa morbidezza, una cadenza compositiva accortamente ritmata. Anche i tipi fisici denunciano che è comparso all’orizzonte un capolavoro sconvolgente nella produzione figurativa milanese, ovviamente l’Ultima Cena di Leonardo, terminata non più tardi del febbraio 1498. Il problema è complicato dalla presenza, accanto ai dati leonardeschi, degli scorci alla vecchia maniera dell’uomo a terra, abbattuto da Sant’Ambrogio, e del grande rospo/demonio ai piedi di San Michele. Forse il loro archetipo si identifica in certi dettagli della cappella Garganelli in San Pietro a Bologna, per la parte di Ercole de Roberti, ma questo è un problema che inquieta noi e che Cavalcaselle non considera; “una delle più belle opere del Suardi” (c. 535), giudizio coraggioso, che potremmo anche condividere. “Il Santo Vescovo il quale a ginocchio prega, di profilo, sente del modo di quelli di fra

Bartolomeo e del Mariotto, in piccolo. Così il S. Michele dal lato opposto". Qui, finalmente, Cavalcaselle pronunzia nomi di pittori più pertinenti del Signorelli, gli stessi verso cui si orienta Longhi (1955) quando giudica le opere bramantiniane al volgere del secolo; ne concluderà che Bramantino deve aver soggiornato a Firenze conoscendovi Fra Bartolomeo e Mariotto Albertinelli. L'affermazione è intenibile, ma dobbiamo ricordare le condizioni in cui si trovava l'Ultima Cena al momento in cui Longhi si esprimeva a quel modo. Oggi siamo molto fortunati in proposito: può dirlo chi, come me, ha conosciuto la Cena prima del restauro di Pinin Brambilla e ha cercato disperatamente di decifrarne gli inediti caratteri formali. Ormai è facile incantarsi davanti a quella parete ed è naturale riconoscere a prima vista la dirompente "maniera moderna" che ha suggestionato Bramantino, spingendolo a impadronirsi di un dolce e prezioso vibrare cromatico, di una musicale legatura di gesti (caratteri che prima del restauro stentavano a emergere). Il ragionare di Longhi e di Cavalcaselle, che non hanno potuto godere della nostra fortuna, segue un percorso indiretto, ma non del tutto disorientato: in realtà Mariotto, Fra Bartolomeo, e noi aggiungeremmo oggi Piero di Cosimo, avevano avuto sotto gli occhi Leonardo subito dopo la caduta del Moro, vale a dire poco dopo la conclusione dell'Ultima Cena. Si tratta, per ambedue gli studiosi, di un errore in positivo: di fronte alla "maniera moderna" del Bramantino, ne hanno saputo riconoscere la sintonia (indiretta) con le prove aggiornate di Fra Bartolomeo e di Mariotto in chiave di leonardismo post-milanese.

"Sotto al Vescovo trovasi in iscorcio (e ranicchiato) al modo che vedete nel disegno a capo in giù una figura": Cavalcaselle allude a uno dei disegni inviati a Crowe, per chiarimento di quanto andava scrivendo, e un'edizione a stampa delle minute di Cavalcaselle dovrà trovare una soluzione per il problema che comportano i commenti scritti ai disegni stes-

si: spesso vi sono registrate osservazioni che vanno oltre quanto espresso nel testo vero e proprio. “Si vede buona intelligenza delle forme, e dello scorciare, come della prospettiva. Curioso poi dall’altro lato un gran rospo”. Cavalcaselle sospetta che Crowe esiti a credere alle sue parole circa la presenza di un rospo gigantesco in una pala sacra e aggiunge in inglese, tra parentesi, “large ugly toad”. “Tale idea bizza toglie molto al decoro della pittura, benché in se quel rospo sia ben dipinto” (c. 537). È chiaro che Cavalcaselle non gradisce quella presenza, ma non rinuncia alla sua competenza sulla tecnica pittorica, sulla professionalità esecutiva, sulle meraviglie del disegno e del colore.

Proseguiamo nel percorso bramantiniano fino alla Madonna col Bambino e angeli del Broletto, oggi a Brera. “I caratteri bene guardando” – Cavalcaselle richiama spesso Crowe all’attenzione sui dipinti, non solo alla scrittura – “sono quelli più formati sviluppati del quadro da Melzi ed in Locarno; presenta un genere di colorire, e di pittura che ricorda quella del Gaudenzio Ferrari”. Non si poteva vedere meglio: il Gaudenzio più moderno, dopo la parete delle Grazie a Varallo, ha meditato profondamente sull’affresco del Broletto, ricevendone una indelebile impronta stilistica. Qui Cavalcaselle ha azzeccato subito il giudizio di merito e di cronologia senza smarrirsi tra Signorelli, Giovanni Santi, Melozzo. “Le teste sono larghe e rotonde; la Madonna è un figurone con mani piccole. La luce è data da sotto e per traverso, mettendo in riflesso le parti rilevate o sporgenti in avanti in modo altre volte descritto. La pittura stacca per tono sul fondo chiaro ed è quasi tutta in mezza ombra, con lumi decisi e pizzicati nelle parti più sporgenti,” – i lumi sono “pizzicati” là dove brillano sui crinali delle pieghe – “e con scuri ristretti, ma marcati e cacciati di nero” (c. 552). “Cacciati di nero” è una formula da studio di pittore che deriva da Vasari (per Giorgione) e che sopravvive, data l’utilità strumentale, fino a Cavalcaselle.

Non so se sono riuscito, con i pochi esempi scelti, a far percepire la freschezza dei giudizi di Cavalcaselle di fronte alle opere. Nel caso ultimo il riconoscimento dei rapporti con Gaudenzio è di una illuminante immediatezza, resa tanto più apprezzabile dalle descrizioni ostinate su com'è il colore, com'è la luce, com'è l'ombra, anche attraverso locuzioni metaforiche come “pizzicato”, o “cacciato di nero”. Con gran fatica Cavalcaselle si impegna a restituire per verba a Crowe la flagranza delle sue reazioni critiche (che Crowe tradurrà sempre un po' dimessamente: certi termini non gli sembrano trasferibili in inglese). Dalla prosa di Crowe è arduo indovinare la coloritura della scrittura di Cavalcaselle, per quanto un poco sconnessa, e credo che un montaggio “regolarizzato” delle minute di Cavalcaselle risulterebbe filologicamente insoddisfacente; non può esistere, neppure nel mondo virtuale, la redazione “ricostruita” di un testo mai portato all'ultima finitura.

Una cronologia per Bramantino giovane

La seconda parte del seminario sarà dedicata alla cronologia del primo Bramantino, come oggi possiamo precisarla, dopo i lavori di bonifica di Suida (dal 1905) e di Frizzoni (dal 1908) e in conseguenza del recupero di nuovi documenti e nuove opere: l'Argo del Castello Sforzesco, ad esempio, riemerso da sotto lo scialbo quando si stava lavorando ai restauri dell'edificio, e che si porta dietro una preziosa indicazione cronologica. Così procede la storia dell'arte, per integrazioni di documenti figurativi, nuove letture di quelli già noti e per più accanite interrogazioni di documenti cartacei, vecchi e nuovi. Né le opere né i documenti possono godere di un trattamento privilegiato a reciproco scapito: il rapporto gerarchico si definisce caso per caso; importa saper leggere com-

parativamente bene le prove d'appoggio, tanto notarili quanto figurative. Se fra documenti e monumenti non si trova l'accordo, vuol dire che qualcuno sbaglia. Non è detto che sbagliano i cartisti, può darsi anche che sbagliano gli storici dell'arte, come abbiamo visto capitare a Cavalcaselle; è notevole però che, nonostante gli sviamenti indotti dalle fonti antiche, egli sia riuscito – per acutezza di sguardo critico e per vigile sensibilità storica – a giudicare la successione dei dipinti bramantiniani nel verso giusto, a capire che viene prima l'Adorazione dei Magi Layard e poi il quadro Melzi o a rilevare il fruttuoso rapporto tra Bramantino e Gaudenzio Ferrari (sono accertamenti per noi produttivi, anche se non hanno l'appoggio dei documenti cartacei).

Nel corso del lavoro terremo conto, dal punto di vista metodologico, di alcuni caratteri specifici della società degli artisti in antico regime, di tutti quelli che trafficano con le arti, tutte le arti. È una società piuttosto ristretta, compatta e ordinata nelle sue articolazioni, assolutamente diversa dalla società degli artisti con i quali oggi abbiamo contatti: il concetto di avanguardia e di estrema concorrenza, l'esigenza di novità a tutti i costi e il consumo veloce di invenzioni sono esclusi. Gli artisti tendono a controllarsi reciprocamente, ad adeguarsi con cautela se qualcuno corre più avanti degli altri, a non sprecare le risorse tecniche del proprio mestiere e la varietà delle idee; la quotidiana mediazione stilistica rende possibile la previsione di cronologie parallele e interpersonali.

Dal 1485 al 1490 la situazione artistica milanese è sufficientemente omogenea, tra Foppa, il procedere del polittico di Treviglio e le opere iniziali del Bergognone (per uno scarto innovativo si deve attendere Bramantino). Prima del suo ingresso in scena si riconosce un progetto comune di avanzamento, con qualche punta di ragionevole avanguardia e un fronte di cosciente conservatorismo; si constata insomma un notevole pareggiamento di stile, una virtuale media stilistica che giu-

stifica definizioni di comodo come “scuola lombarda circa 1485-1490” per opere non ancora gravitanti su una specifica personalità. Nella Milano di quegli anni solo Leonardo appare come una realtà non omologabile, che la società dei pittori e dei possibili committenti e fruitori fa fatica ad accogliere, ma già Cavalcaselle spende dei giudizi molto acuti per spiegare i caratteri della produzione leonardesca fuori patria; ad esempio ci mette in guardia dal credere che sia esaustiva la semplice definizione di “dipinti fiorentini”; si tratta in realtà di dipinti realizzati da un fiorentino in Lombardia: “Leonardo portatosi in Lombardia ha dato all’arte sua fiorentina una impronta e una fisionomia Lombarda, cioè locale, ma non per questo si dirà che Leonardo apprese l’arte sua in Lombardia” (cc. 502-503). Subito dopo le primissime prove milanesi, Leonardo entra intenzionalmente in rapporto con la tradizione figurativa lombarda, ne esplora la lezione tonale che porterà a un vertice di eccellenza con l’Ultima Cena. Nel murale delle Grazie salta oggi agli occhi una qualità cromatica, ricca, variegata e sensibilissima che non è così sviluppata nel primo Leonardo; un’amicizia di luce e colore che non possiamo non sospettare in qualche parte lombarda. Il supremo e creativo adeguamento leonardesco ai modi correnti in Milano lo rivela partecipe e collaboratore, a modo suo, del comune progetto stilistico ambrosiano; dobbiamo pensare che in certa misura, per quanto minima, le abitudini figurative correnti all’ombra del Duomo operarono su di lui sotto forma di un condizionamento che non ne impedì le scelte o ne frenò l’ansia sperimentale, ma piuttosto ne orientò il percorso verso esplorazioni sottilmente cromatiche piuttosto che di accanimento disegnativo. Se siamo coscienti del libero adeguamento indotto dal contesto circostante (il diffuso progetto di stile, le abitudini dei committenti e dei fruitori), intravediamo la possibilità di usare strumentalmente la cronologia accertata dei maestri meglio noti, Leo-

nardo compreso, come solido supporto per dare fondamento sicuro alle cronologie comparate di maestri della stessa famiglia territoriale, contemporanei e contigui, ma non análogamente favoriti da documenti o da opere datate.

Iniziamo con un esempio vistoso presentando, fianco a fianco, due prove di mano diversa: la Madonna con il Bambino e Santi di Bernardino Butinone, nella collezione Borromeo, e la nota incisione Prevedari di Bramante (1481); incisione che Cavalcaselle conosce molto bene e da cui deriva più di un disegno alla ricerca di eventuali varianti tra le due copie conservate: quella del British Museum a Londra e quella allora in collezione privata milanese ed ora nella raccolta di stampe Achille Bertarelli del Castello. Ovviamente Cavalcaselle non dice mai “incisione Prevedari”, perché non era ancora emerso il documento che precisa in che modo nacque quel foglio e a quale data (BELTRAMI 1917). Per noi oggi il 1481 è un perno cronologico fondamentale sul fronte Bramante/Bramantino e possiamo inoltre valerci parallelamente di un documento del 1480 da cui siamo informati che, in quell'anno, Bartolomeo Suardi da Bergamo (non ancora Bramantino) viene posto ad imparare il mestiere presso la bottega di un orafo (SIRONI 1988). Dall'accostamento delle due testimonianze notarili si evince senza problemi che prima viene Bramante e poi Bramantino, un'acquisizione ancora incerta per Cavalcaselle, data la confusione favorita dalla fonte vasariana. È evidente che la tavoletta di Butinone non può essere stata realizzata senza avere davanti l'incisione Prevedari; credo basti esaminare a confronto la novità dei fregi narrativi all'antica integrati nelle architetture per convincerci di un rapporto diretto e quindi per portarci a concludere, secondo il travaso di esperienze corrente nella società d'antico regime, che la data del dipinto di Butinone non può allontanarsi dal 1481. Aggiungerei al faccia a faccia Butinone-Bramante un dettaglio dei busti in cotto nella sacrestia di San Satiro, a Milano,

dove sappiamo che dai primi anni ottanta si sta lavorando sotto la direzione di Bramante; mi sembra evidente che, pur con una diversa brutalità, con una prepotenza anticheggiante di radice propriamente mantegnesca, la decorazione della sacrestia di San Satiro sia frutto delle stesse suggestioni che hanno ispirato l'incisione Prevedari.

Nel disegno che ricalca sull'incisione Cavalcaselle evidenzia con un cerchio il panneggio della figura inginocchiata e lo collega a un appunto sottostante, dove si legge semplicemente "Foppa": è chiaro che Cavalcaselle riconosce, nell'accartocciarsi spigoloso del manto, un innegabile parallelismo con il maestro bresciano (basta evocare il manto della Madonna del libro al Castello di Milano). Se noi però accostiamo la stessa figura inginocchiata della Prevedari a un dettaglio della predella Griffoni del giovane Ercole de Roberti – ad esempio il terzetto degli astanti sulla destra del miracolo centrale – siamo colpiti da una strettissima parentela di stile e di tecnica; rimanda alla Prevedari anche l'andamento nervoso della luce sulle vesti dipinte da Ercole. È quanto basta per sospettare che Bramante, prima dell'esecuzione del disegno per l'incisione, abbia conosciuto un'esperienza ferrarese. Il polittico Griffoni è del 1473, e non comporta pertanto ingorghi di cronologia, anche se è ancora un problema irrisolto, per gli storici dell'arte, la data esatta del passaggio di Bramante da Bergamo a Milano. Bisogna fare comunque attenzione in questi casi e non esagerare, perché una rondine sola, anche nella storia dell'arte, non fa primavera.

Guardiamo ora a una bellissima Annunciazione, scolpita in marmo, del Louvre, con lo stesso panneggio spigoloso, a scaglie di cristallo; è un capolavoro della scultura lombarda, per fortuna datato: un frammento dell'arca dei Martiri persiani per San Lorenzo a Cremona, commessa ad Antonio Piatti nel marzo 1479, prima dunque dell'incisione Prevedari, e conclusa da Amadeo nel giro di pochi anni (ottobre 1482). Il moti-

vo del pannello cartaceo, presto diffusissimo, credo sia di radice ferrarese, meglio che genericamente mantegnaesca (e forse giunto, almeno nel caso della scultura, da Bergamo via Bramante/Amadeo); non è uno stilema di semplice consumo, è un modo di fare che, nei migliori, costantemente si reinventa, senza abusi di *routine* o di ricalco. La qualità dei frammenti destinati a Cremona è innegabile, e gli storici dell'arte discutono animatamente se siano opera di Piatti o di Amadeo. La soluzione definitiva dei dubbi non importa in particolare alla nostra dimostrazione, interessano la cronologia e l'elezione stilistica: il tondo del Castello, con l'Adorazione dei pastori, gemello dell'Annunciazione, è un'ostia fragile e trasparente, con figure in filigrana percorse da saettature di luce. Fermiamoci per il momento alla constatazione che nella cultura figurativa milanese, poco prima del 1480, si afferma una componente ferrarese e cerchiamo ulteriori conferme partendo da un altro dettaglio dell'incisione Prevedari (questa volta isoliamo le figure minori che animano gli spazi della chiesa in secondo piano). Chi ha una buona frequentazione dei Musei del Castello potrebbe ricordare di aver già visto simili giovanotti, di *silhouette* scattante e un poco mingherlina, nelle Storie di Griselda provenienti dal Castello di Roccabianca, anch'esse cresciute su modelli definiti a Ferrara. Ma il confronto più convincente, guardando ai cavalli e ai signorini della Prevedari, resta con le secche figure, con gambette da ragno, che popolano la predella dell'altare Griffoni alla Vaticana.

Se invece mettiamo a fuoco un particolare delle architetture della tavoletta Borromeo (la parte in alto soprattutto) si apre la possibilità di un argine cronologico al 1485, *ante quem* fissato dall'affresco con la Madonna e Santi di Foppa a Brera: qui l'invenzione architettonica è ancora quella a grandi archi che definiscono uno spazio agevolmente abitabile e la decorazione sfrutta ugualmente i tondi all'antica con le teste degli impera-

tori; però si è calmata l'eccitazione nervosa propria della Prevedari e si è esaurito l'*horror vacui* riconoscibile nel quadro di Butinone. L'incidenza della luce si è fatta vellutata, le ombre non si stagliano più seccamente, il ritmo degli spazi è lento e respirante; prevale insomma un riposato accordo di forme ancora poco praticato in quegli anni a Milano. Sul 1485 si realizzano, verosimilmente, anche gli affreschi nella navata di Santa Maria delle Grazie, in prevalenza per mano di Bernardo Zenale e ancora di Butinone. La coppia di pittori è affiatata da tempo, l'iconografia tradizionale dei Santi domenicani non stimola particolari fantasie, ma in certi dettagli si può avvertire un surriscaldarsi dell'atmosfera, un modularsi dell'invenzione, rispetto alle astrazioni della tavoletta Borromeo, diversamente umanizzato: scegliamo pure un caso estremo, come il frate domenicano col petto trapassato da una spada e il volto solcato da una colata di sangue (il Beato Antonio di Assisi); qui brucia una complessità di vita che ci allontana dagli astratti modelli ferraresi, le dimensioni si dilatano per una nuova energia e si impone una carnosità inconfondibile con gli automi stecchiti della Prevedari. Chiunque ne sia l'autore (tra Zenale, Butinone o il giovane Bramantino), credo che intenzionalmente non abbia ignorato il Foppa del 1485, il suo maggiore gravare fisico, l'affettuosità caricata degli sguardi. Il continuo confronto di immagini sullo schermo di questa lezione restituisce, pur schematizzandolo, il lavoro dello storico dell'arte e spero renda convinti della realtà stilistica diffusa che sopra ho definito "progetto condiviso", senza voler abolire le differenze che distinguono un protagonista dall'altro. Nella mente dello storico dell'arte si squadernano in realtà non una o due immagini, ma sei, sette..., più o meno degli stessi anni e di differente gravitazione, che aiutano a ricomporre una "medietà" in evoluzione quale sponda per datare le opere prive di un riferimento cronologico diretto. È probabile ad esempio che la Madonnina di Bramantino a Boston non

sia lontana dal 1485 di Foppa, Zenale e soprattutto di Butinone, e quindi risulti fra le prime opere di Bramantino stesso; essendo emersa solo nel 1913 a Londra (ROGER FRY 1913) Cavalcaselle non la conosceva. Non poteva dunque tenere conto di un incantevole originale dove si mescolano raffinatezza d'esecuzione, idee un poco stravaganti, come la fasciatura all'antica del Bambino (la conosce anche Foppa), il suo distrarsi dalla poppata per sbirciare verso lo spettatore e il bel panorama sfumato sullo sfondo a sinistra (come poi nel Cristo di Chiaravalle). L'immagine risente ancora molto di Butinone e chi ha visto il dipinto alla mostra di Foppa a Brescia, nel 2002, ricorderà la gemellarità cromatica con la Crocifissione di Butinone, oggi a Roma (Palazzo Barberini): i colori sono assolutamente gli stessi, come se i due pittori si fossero scambiati la tavolozza, o avessero avuto un comune fornitore di materiali per la pittura. A questo punto potremmo riassumere la prima formazione di Bramantino in questo modo: nel 1480 entra a bottega presso un orafo; nel 1481, nell'ambiente di formazione, scoppia il caso dell'incisione Prevedari (Bernardo Prevedari è un orafo), e probabilmente il Bramantino decide di cambiare mestiere, diventando definitivamente un pittore. Si avvicina quindi alle personalità che in quel momento sembrano più aggiornate, ed anche più vicine al suo umore inquieto, alla sua mente attratta dalle eccentricità di Butinone più che da Zenale o da Foppa; la disponibilità alle nuove sperimentazioni lo colloca quasi naturalmente a fianco di Bramante che è persona in grado di riconoscere e di accogliere l'intelligenza formale del giovane Bartolomeo Suardi: nel dipinto di Boston la Madonna e il Bambino si dispongono secondo un nobile gioco architettonico di quinte umane rotanti.

Vicino alla Madonnina di Boston va studiato un altro dipinto ignoto al Cavalcaselle, il Filemone e Bauci di Colonia: favola sempre molto apprezzata e per la quale si registra anche

un'attribuzione antica a Mantegna. L'oggetto è solo apparentemente una tavola, in realtà è una grande miniatura su pergamena incollata su un'assicella di legno, tanto da far sospettare che Bramantino abbia potuto iniziare come eccellente miniatore (finora però non è affiorato alcun foglio che gli si possa attribuire con convinzione). Filemone e Bauci sono due poveri coniugi che si trovano ad ospitare degli sconosciuti di rango e non hanno nulla da offrire loro se non l'unica oca allevata nell'aja; il loro generoso sacrificio sarà premiato magnificamente perché i due ospiti misteriosi sono Giove e Mercurio. Possiede un estro non indifferente il giovane che inventa un cielo così limpido, con i cirri sbrindellati dal vento, anche se un archetipo possibile si riconosce nel poco di cielo accessibile dall'interno della paletta Borromeo di Butinone. Non siamo ancora alle luci pizzicate di cui parla Cavalcaselle, ma intravediamo, anche se in una grana meno fine, lo stesso tipo di lumeggiature setose che Bramantino sarà in grado di offrirci negli anni successivi, la stessa acutezza di esecuzione che ci sedurrà nell'Adorazione del Bambino all'Ambrosiana di Milano, tale che, al confronto, il creduto disegno preparatorio di Berlino, per la Vergine in preghiera, va declassato a diligente copia di bottega.

A che punto ci troviamo della cronologia bramantiniana? L'arco dell'Adorazione all'Ambrosiana fa ancora pensare a quello di Foppa, nel 1485, ma è di respiro più austero ed ardito. Se si fissa l'attenzione sul volto caricato del misterioso astante in costume all'antica possiamo crederlo uno sviluppo del volto tragico del Beato Antonio di Assisi alle Grazie, parte di un ciclo assestabile sul 1485. Saremmo quindi orientativamente al momento in cui la società di Butinone e Zenale avvia i lavori del polittico di Treviglio (il contratto è del 26 maggio 1485), ma abbandonato il terreno sicuro del 1480 (messa a bottega), del 1481 (incisione Prevedari) e del 1485 (accordo di stile Foppa-Butinone-Zenale) siamo costretti a lavo-

rare ad una cronologia presuntiva, quasi priva di agganci sicuri. Proviamo allora ad allargare il panorama spendendo altre carte d'appoggio.

Il problema si pone in primo luogo con gli affreschi della cosiddetta casa Panigarola a Brera (che noi oggi sappiamo essere stata, dall'ottobre 1486, la casa di Gasparo Visconti, il letterato protettore di Bramante: SIRONI 1980). Prima di stringere su tali affreschi vorrei ancora arredare la nostra memoria con un confronto di immagini che credo potrà tornare utile: isolo il San Giovanni Evangelista dall'affresco con il Compianto sul Cristo morto dell'Ambrosiana e lo proietto accanto al San Giovanni Battista dell'Adorazione dei Magi Layard ora alla National Gallery di Londra. A me sembra che non intercorra una distanza troppo sensibile tra le due immagini e che questi due scapigliati illustrino bene l'indipendenza di fantasia che caratterizza il progredire di Bramantino verso una nuova stagione. Fissiamo poi bene in memoria il giovanotto che si intravede alle spalle di Sant'Antonio nella Pietà e paragoniamolo a uno degli eroi di casa Visconti/Panigarola, in particolare a quello a figura intera con la mazza rivolta a terra. Al di là del parallelismo iconografico delle due teste, che è indizio di un modello comune, va rilevato il manifestarsi di una riflessione ugualmente sottile sulle ricerche psicologiche di Leonardo: fenomeno ben dissimulato, ma indubbio, per la speciale bellezza di ambedue i personaggi, emotivamente turbata. È un tratto che ci aiuta ad avvicinare anche il Cristo di Chiaravalle (ora a Brera) agli uomini di casa Visconti/Panigarola. Non assumiamoci per il momento responsabilità eccessive sul fronte della distinzione fra Bramante e Bramantino, fissiamo piuttosto il comune "progetto stilistico" e vediamo se è possibile agganciarlo a qualche puntello cronologico.

Gaspare Visconti acquista la casa "in Santo Bernardino" (LOMAZZO 1584) nel 1486, e credo possiamo arguire senza esi-

tazione che la decorazione della sala dei “Baroni” sia successiva. Guardando gli affreschi ora a Brera siamo continuamente sollecitati a evocare il nome di Bramantino, anche senza individuarne esclusivamente la personalità: riconosciamo i suoi corpi longilinei, le fisionomie sofistiche, la luce delicatamente radente; il meno che si possa dire è che gli occhi e la mano di Bramantino si sono formati di fronte a queste opere o, meglio, all’interno stesso del ciclo. Cavalcaselle, quasi divinando, sospettava che gli affreschi potessero essere su disegno di Bramante ma di esecuzione bramantiniana (vale la pena di ricordare a questo punto la renitenza di Bramante a sporcarsi sui cantieri e ad operare manualmente: SCHOFIELD 1995). Ma se Bramantino è stato coinvolto a che data siamo? Dopo il 1486 dell’acquisto immobiliare, l’unico punto di riferimento ulteriore, fragile ma da non trascurare, è che nel 1489 Bartolomeo Suardi è per la prima volta chiamato Bramantino. Un simile soprannome deve averlo guadagnato con una frequentazione continua, già ben avanzata nel 1489 (stiamo giocando con documenti che Cavalcaselle non poteva conoscere: SANNAZZARO 1993). La datazione degli affreschi di casa Visconti/Panigarola viene così orientata dalla logica documentaria agli anni 1486-1489, ma per accoglierla con un poco di serenità occorre testarla sulla logica stilistica. La società di pittori che guarda a quanto succede a Milano sul tramontare degli anni ottanta avverte l’eccezionale salto di scala che si manifesta all’altezza della Pietà del Santo Sepolcro e degli uomini di casa Visconti/Panigarola? Qualcuno si misura con il nuovo gigantismo che matura in parallelo alle idee espresse da Bramante in Santa Maria delle Grazie? Tutti siamo convinti che la tribuna delle Grazie sia un’invenzione di Bramante, anche se i documenti tacciono, perché è tale la grandiosità di respiro che allarga e gonfia come vele quelle pareti da far già pensare al San Pietro di Roma.

Caliamo a questo punto una briscola importante, il politico

di Treviglio, terminato entro il 1490. Sospettiamo in quest'opera qualche indizio dell'onda montante che abbiamo intravisto in casa Visconti/Panigarola e nel Cristo di Chiaravalle? Dal punto di vista prospettico è un'invenzione di tale sicurezza da spingere molto indietro nel tempo l'incisione Prevedari. Nei dettagli poi, in specie nelle belle e nobili figure del piano inferiore, più vicine alla data conclusiva, la scala di immagine mi sembra già quella degli Uomini d'arme di Brera. Il grande San Martino al centro, anche se un poco meno zenaliano dei santi alla sinistra, ostenta una presenza scenica cui non siamo abituati nei polittici lombardi. Fra pochi anni sapremo reggere persino un grande rospo in scorcio, ma per il momento, fino al 1490, non si era mai visto un cavallo di buona stazza caracollare sul primo piano di un altare maggiore. Qualcuno deve aver pronunciato, di fronte ai pittori di quegli anni, un sonoro "liberi tutti!" e l'affrancamento non può che essere venuto dalla sinergia tra Bramante, Bramantino e l'esperienza *in fieri* del gigantismo leonardesco della seconda Vergine delle Rocce. Ci sarà già nelle sfolgoranti immagini femminili di Zenale, nella parte alta del polittico (a sinistra), una traccia della nuova, vigorosa umanità di casa Visconti/Panigarola? Personalmente credo di sì.

Gaspere Visconti è un personaggio straordinariamente significativo, per Milano, non solo dal punto di vista letterario. Resta di lui una bella lettera dell'1 giugno 1498 (certo più tarda del polittico di Treviglio) dove Gaspere spiega all'amico Leonardo Aristeo, in quel momento a Roma, che non è più consentito essere disinvolti nell'uso del volgare, che occorrono regole nuove per "un men licenzioso ordine" (DIONISOTTI 1968). Sono affermazioni che potremmo affiancare alle contemporanee scelte di Bernardo Zenale e di Bramantino in favore di un pacato classicismo cromatico, rimpolpato, al momento del comune congedo critico dallo sperimentalismo quattrocentesco, con le innovazioni stilistiche deflagrate in casa Visconti/Panigarola. È

un tema da sviluppare in un'altra occasione.

Si possono isolare, nel polittico di Treviglio, delle zone gravitanti più verso Butinone che verso Zenale, ma di una esecuzione così eletta e di luce così serica e inquieta, da far pensare al Bramantino della Natività dell'Ambrosiana; non escluderei quindi che il Suardi abbia potuto dar una mano ai due trevigliesi: il polittico di San Martino era una impresa decisamente imponente e la bottega era molto prenotata. A Pavia Zenale veniva richiesto per gli affreschi della Certosa; a Milano Zenale e Butinone dovevano subentrare a Foppa nella cappella Grifi in San Pietro in Gessate e la loro impresa stentava a reggere un impatto di committenze così gravoso; non sono lontane da questi anni anche le tavole del trittico composto dai laterali Contini Bonacossi (ora agli Uffizi) e dalla Pentecoste ora nel Museo della Kansas University di Lawrence, U.S.A. (BUGANZA 1997). Il trittico Contini-Kansas University sembra scostarsi di poco dalla conclusione del polittico di Treviglio e se si inquadrano in dettaglio i volti degli astanti e li si confronta con i certosini che seguono il Cristo portacroce di un dipinto famoso del Bergognone (Pavia, Pinacoteca Malaspina) si riconosce una familiarità di stile che è automaticamente vicinanza di cronologia; ormai il gioco si è fatto facile. Il punto che vorrei sottolineare è però un altro: sarà contemporaneo ai dipinti di Zenale, di Butinone e del Bergognone qui evocati anche il Cristo delle piaghe oggi in collezione Thyssen a Madrid? In questo caso il paragone va condotto ritagliando a confronto il manto del Cristo e quello del San Giovanni Battista sulla destra della Pentecoste di Lawrence, dove va in scena lo stesso gioco mobile e potente di ombre schiarite da riflessi luminosi (una meteora meglio realizzata da Bramantino che da Zenale, con conseguente scalatura cronologica in favore del primo).

Sulla soglia degli anni novanta lo scambio di sguardi interessati tra i membri più significativi della società pittorica mila-

nese porta ad esiti molto simili e quindi cronologicamente vicini. Ma dove salta veramente agli occhi lo scatto stilistico che denuncia l'apparizione a Milano dei "Baroni" di casa Visconti e, in successione, dell'Argo del Castello Sforzesco? Dobbiamo guardare con particolare attenzione alla grande pala della Certosa di Pavia con San Siro al centro, affiancato da due Santi diaconi (Stefano e Lorenzo) e due Santi vescovi (Teodoro ed Ivenzio): opera del 1491, secondo le fonti antiche, per una probabile base documentaria oggi non più disponibile. È un dipinto inimmaginabile senza l'*exploit* degli affreschi di Bramante/Bramantino ora a Brera. Lo provano il gigantismo delle figure, l'ardito sottinsù della composizione, l'intensità degli sguardi, la sfrontata lucentezza dei riflessi sui panni (si veda per un confronto quasi distruttivo, sempre alla Certosa di Pavia, la pala parallela, ma un poco meschina, con Sant'Ambrogio al centro, che dovrebbe essere del 1490); sono sempre più convinto, peraltro, che l'autore della pala di San Siro non sia Bergognone in persona, ma il suo nobilissimo "collaboratore bramantesco" che Roberta Battaglia (1997 e 1998) invita a identificare con Pietro da Velate (qui il discorso si farebbe lungo e per il momento lo lasciamo in sospenso). Seguendo il percorso bramantiniano tocca ora all'Argo del Castello Sforzesco, che sappiamo già esistente nel 1493 e danneggiato da una campagna di ristrutturazione non posteriore al 1499 (BELTRAMI 1897; MÜLLER WALDE 1897; MALAGUZZI VALERI 1915). Abbiamo dunque anche un termine cronologico ante quem per la sciarama stilistica che inizia con i lavori di Bramante/Bramantino in casa Visconti/Panigarola (*post* 1486). Nessuna riproduzione restituisce l'avventante fisicità dell'Argo che vigila sul tesoro dei duchi di Milano e l'unico confronto consentito, all'esterno del *corpus* pittorico di Bramantino, è nuovamente la misteriosa pala di San Siro alla Certosa, con il suo spazio a precipizio verso il fondo, spazio quasi soffocato dal lievitante ingombro fisico dei santi (come nell'Argo).

Sono ormai molto lontani i damerini dell'incisione Prevedari; la figura umana ha assunto una forma superba che è quella prefigurata dal Cristo di Chiaravalle e dai "Baroni" di casa Visconti/Panigarola. Il 1491 della pala di San Siro diventa così un chiodo cronologico forte, prima del quale possiamo fissare l'iniziale maturazione del Bramantino (credo resti fuori solo l'Adorazione dei Magi Layard). Vorrei ancora ribadire che è difficile convincersi che la pala di San Siro sia indubbiamente di Bergognone. Abbiamo imparato, ultimamente, con le ricerche della Battaglia e della Buganza, che ad un certo punto si inserisce nella decorazione della Certosa la presenza di una personalità fortemente bramantesco-bramantiniana che si è supposto essere Pietro da Velate. A questo maestro tocca parte della decorazione del transetto settentrionale, e mi pare che il suo gran carattere affiori anche nei giganteschi accoliti di San Siro: basta mettere accanto le teste dei Santi diaconi della pala e quelle dei due angeli reggifestone sul fondo del transetto sinistro (rivolto a nord) della Certosa. Confronti altrettanto probanti si trovano paragonando le teste dei due santi vescovi a fianco di San Siro con l'affascinante serie di apostoli bramanteschi e bramantiniani dello stesso transetto; ancora più perentoria appare la compagnia dei profeti che abitano gli oculi della volta della navata: una serie di caricature ad effetto che non ha riscontro nella pala pavese di Sant'Ambrogio (questa veramente di Bergognone). La cultura figurativa degli Uomini d'arme di casa Visconti/Panigarola e dell'Argo al Castello è giunta dunque a conquistare il cantiere della Certosa, sul 1491, e a quasi travolgere Bergognone che, per una breve stagione, cambierà toni e carattere. Dopo tornerà alla sua *routine* con poche avventure. L'inarginabile energia figurativa che il presunto Pietro da Velate trasmette a Bergognone è la stessa che germina, in un modo che andiamo solo ora chiarendo nei dettagli, tra Bramante e Bramantino, probabilmente prima del 1489, nel can-

tiere di casa Visconti/Panigarola, nel Compianto sul Cristo morto del Santo Sepolcro e subito dopo nell'Argo del Castello e nel Cristo di Chiaravalle.

Basta così: ho tentato di illustrare con confronti di immagini come i maggiori artisti lombardi, al tramonto dell'età di Ludovico il Moro, si scambino occhiate interessate e produttive; rilevando i modi e i tempi di questi sguardi incrociati, credo si possa ricostruire una cronologia affidabile anche per il giovane Bramantino. Spero di essere stato convincente. Bisognerà ricorrere ad analoghe prospettive convergenti-divergenti anche per il Bramantino degli anni più avanzati, ma sarà per una prossima volta.

Trascrizione della conferenza riveduta dall'Autore.

Bibliografia citata

VASARI 1550 e 1568

G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori* (1550 e 1568), ed. a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, Firenze 1966-1987.

LOMAZZO 1584

G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura*, Milano 1584.

BELTRAMI 1897

L. Beltrami, *Il 'Mercurio' nel Castello di Milano*, in 'La Perseveranza', 25-26 e 31 dicembre 1897.

MÜLLER WALDE 1897

P. Müller Walde, *Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci II*, in 'Jahrbuch der K. Preussischen Kunstsammlungen', XVIII, 1897, II-III, pp. 92-169.

SUIDA 1905

W. Suida, *Die Jugendwerke des Bartolommeo Suardi genannt Bramantino*, in 'Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses', XXV, 1905, pp. 1-71 (l'estratto porta la data 1904).

FRIZZONI 1908

G. Frizzoni, *Bartolomeo Suardi detto Bramantino secondo una nuova pubblicazione*, in 'L'Arte', XI, 1908, pp. 321-329.

- MALAGUZZI VALERI 1908
F. Malaguzzi Valeri, *Catalogo della R. Pinacoteca di Brera*, Bergamo 1908.
- BISCARO 1910
G. Biscaro, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria di S. Satiro*, in 'Archivio storico lombardo', CIV, 1978 (ma 1980), pp. 200-207.
- FRY 1913
R. Fry, *Bramantino*, in 'The Burlington Magazine', XXIII, 1913, p. 317.
- MALAGUZZI VALERI 1915
F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro, II. Bramante e Leonardo da Vinci*, Milano 1915.
- LONGHI 1916
R. Longhi, Recensione a: F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro II* (1916), in *Scritti giovanili 1912-1922*, I, Firenze 1961, pp. 290-299.
- BELTRAMI 1917
L. Beltrami, *Bramante e Leonardo praticarono l'arte del bulino? Un incisore sconosciuto: Bernardo Prevedari*, in 'Rassegna d'Arte', XVII, 1917, pp. 187-194.
- SUIDA 1953
W. Suida, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano 1953.
- LONGHI 1955
R. Longhi, Recensione a: W. Suida, *Bramante pittore e il Bramantino* (1955), in *Lavori in Valpadana*, Firenze 1973, pp. 291-295.
- FERRARI 1960
M.L. Ferrari, *Lo Pseudo-Civerchio e Bernardo Zenale* (1960), in *Studi di Storia dell'Arte*, a cura di A. Boschetto, Firenze 1979, pp. 47-80.
- DIONISOTTI 1968
C. Dionisotti, *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, Firenze 1968.
- SIRONI 1978
G. Sironi, *Gli affreschi di Donato d'Angelo detto il Bramante alla Pinacoteca di Brera di Milano: chi ne fu il committente?*, in 'Archivio storico lombardo', CIV, 1978 (ma 1980), pp. 200-207.
- SIRONI 1988
G. Sironi, *Documenti inerenti il Bramantino*, in 'Arte lombarda', XXXIII, 1988, 3-4, pp. 37-42.
- SANNAZZARO 1993
G.B. Sannazzaro, *Per S. Maria presso S. Satiro e Leonardo: nuovi documenti*, in 'Raccolta vinciana', XXV, 1993, pp. 63-85.
- SCHOFIELD 1995
R. Schofield, *Gaspere Visconti, mecenate del Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, Atti del convegno internazionale, Roma 24-27 ottobre 1990, a cura di A. Esch e C.L. Frommel, Torino 1995, pp. 297-330.
- BINAGHI OLIVARI 1997
M.T. Binaghi Olivari, *Le 'Muse' del Bramantino*, in 'Artes', 5, 1997, pp. 8-20.
- BATTAGLIA 1997
R. Battaglia, *La decorazione della Certosa pavese nei primi anni Novanta del Quattrocento: una linea bramantesca*, in 'Annali di storia pavese', 25, 1997, pp. 117-132.
- BUGANZA 1997
S. Buganza, *Bernardo Zenale alla Certosa di Pavia*, in 'Nuovi studi', II, 4, 1997, pp. 109-130.
- BATTAGLIA 1998
R. Battaglia, *Ambrogio Bergognone e la decorazione ad affresco della Certosa*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra, a cura di G.C. Sciolla, Milano 1998, pp. 255-268.



GIOVAN BATTISTA CAVALCASELLE

BRAMANTE E BRAMANTINO

La presente trascrizione della minuta di Giovan Battista Cavalcaselle, conservata presso la Biblioteca Marciana di Venezia [Cod. It. IV 2025 (12266), fasc. IV], è frutto di un più ampio lavoro svoltosi nel corso dell'anno accademico 2005/2006, nell'ambito del seminario coordinato da Giovanni Agosti, presso l'Università degli Studi di Milano. Tale minuta deve essere considerata lo stadio preparatorio all'edizione dell' History of Painting in North Italy del 1871. L'attività è stata svolta nel periodo che va da febbraio a luglio 2006 da gruppi di studenti che hanno trascritto, l'intero manoscritto corrispondente all'antica scuola lombarda; in questa sede viene pubblicata la sezione riguardante Bramante e Bramantino, con i relativi disegni inseriti nel testo (cc. 461-608). Si pubblicano inoltre le riproduzioni dei disegni di Cavalcaselle, relativi alle opere dei "Bramanti", estrapolate dai suoi taccuini, anch'essi conservati presso la Biblioteca Marciana [Cod. It. IV 2032 (12273), fasc. XVI]. I criteri adottati per la trascrizione hanno voluto essere il più possibile rispettosi e garanti dell'originale dell'autore. Le integrazioni sono state segnalate tramite parentesi uncinate. Sono state trascritte in corsivo le parti di testo sottolineate da Cavalcaselle; le parentesi quadre nel corpo del testo sono originali dell'autore, o forse poste da Crowe come primo lavoro di riduzione. A lato del testo scorre la doppia numerazione delle pagine: il primo numero è di mano di Cavalcaselle, il secondo è invece relativo a una numerazione moderna, riportata tra parentesi tonda nel caso in cui si tratti del verso del foglio; una barra verticale segna il cambiamento di pagina. Sono state eliminate le ripetizioni che Cavalcaselle offre quasi sempre in testa ad una nuova pagina come rimando alla precedente. Si è scelto di non correggere gli eventuali errori ortografici o arcaismi presenti nel testo. Nello specifico, la trascrizione pubblicata è stata curata da tre gruppi di studenti; si sono occupati delle cc. 461-509 Davide Bonfatti, Adam Ferrari, Federica Nurchis; cc. 510-561 Simone Bertelli, Matteo De Donatis, Martina De Petris, Alessandro Frangi; cc. 562-608 Benedetta Brison, Luca Pietro Nicoletti, Stefano Saponaro. In seguito la redazione ha riunito e rielaborato i testi rendendoli omogenei. I redattori hanno inoltre curato le note identificative delle opere, indicate tramite numeri romani, distinguendole dalle notazioni originali di Cavalcaselle, che sono invece espresse in numeri arabi. In coda alla trascrizione è stata stilata una bibliografia delle opere consultate da Cavalcaselle e citate nel testo.



Bramanti

[461/43]

Liberati da quella classe di pittori dozinali ¹ in Milano e sua provincia, (vedete a quel tempo ove arrivava il Ducato di Milano) del secolo XIV noi passeremmo ad altri di maggior grido i quali fiorirono nella Capitale. Tra questi vi sono i Bramanti, o *Bramantini*, materia questa assai confusa e complicata, la quale invece di ricevere luce è andata sempre più complicandosi; e si è maggiormente confusa come che si è voluto cercare di renderla più chiara. *L'effetto fu il contrario*. Ne noi pretendiamo di riescire a chiarire la cosa, solo esporremo come è *nostro dovere* ciò che pensiamo in proposito, lasciando ad altri | più fortunati a chiarire *la cosa*.

[462/(43)]

Calvi p. 7.

[462/44]

Quadro che era a S. Angelo ed ora è passato in mano, [per la soppressione della chiesa] al Municipio di Milano ¹. Tavola; figure minori del naturale. Il quadro ha molto sofferto da ridipinto. *Crocifissione*. I caratteri sono quelli d'un'arte tutto affatto *secondaria e dispiacente*. Pittura che presenta quei caratteri dispiacenti, ed anco ripulsivi come vedesi nelle opere di quella fisionomia d'arte dal 1450 in poi, fino al 1500: Epoca appunto nella quale in questa parte d'Italia il Mantegna era il *vero rappresentante di questa nuova fase* o parte scientifica, come furono e Pier della Francesca nell'Umbria, e come lo fu Paolo Uccello in Toscana. Fase questa da noi definita nei volumi passati. | Questa pittura di S. Angelo di fisionomia Lombarda entra nella categoria comè merito delle opere comuni, dozinali, come si vedono in tutti i pittori d'Italia del 1400. Essa presenta quella fisionomia d'arte con quei caratteri e difetti ed imperfezioni [con ben poche

[463/(44)]

¹ Fatane eccezione di *Giovanni da Milano*.

¹ Giovanni Bernardino e Giovan Stefano Scotti, *Crocifissione e Santi*. TAVV. 1-2 Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 5511.

varianti], come si vedono nelle opere dei pittori Lombardi della metà del 1400 (1450) fino al 1500. E quella fisionomia d'arte [propria alle opere d'arte] che vedonsi in Milano; e di quella categoria d'opere le quali sono *date* al così detto [464/45] *Bramante da Milano* | ed al Bramantino [che sarebbe il Bartolomeo Suardi chiamato il Bramantino perché scolare di Bramante d'Urbino]. Noi incominciando da quest'opera di S. Angelo andremmo ad una ad una indicando le altre opere di questa categoria cercando [come meglio potremmo] di rendere ragione, ed esporre le nostre opinioni dessumen-
dole dai caratteri delle pitture, mentre la mancanza di documenti, e le notizie che si danno intorno ai Bramantini, o Bramanti, non fanno che maggiormente avvilluppare, ed imbrogliare, invece che semplificare e chiarire la *questione*,
[465/(45)] *od* il tema. L'epoca di questo quadro a S. Angelo per i caratteri del dipinto direbbesi essere quella | della metà del 1400 (1450) in poi. Pittura *molto danneggiata* anco dal ridipinto, ma da quanto vedesi essa mostra quella tecnica esecuzione la quale quantunque tenga ancora della imperfezione del vecchio modo pure mostra quella tecnica, e quel processo pratico, e quella tempera che direbbesi *mista*; e quel modo imperfetto che sta a cavalcione tra la vecchia maniera e la nuova. Essa ha tutte le imperfezioni proprie di chi non aveva ancora bene inteso il metodo del nuovo colorire. Ciò che è caratteristica *dei pittori di questa categoria in Milano si è il colorito*, il quale ha corpo, ed è di tinta spessa, grassa e
[466/46] cruda e di | tinta non biggia, olivastra e bassa e cupa di tono. Fisionomia questa dei pittori della scuola di Milano. Guardando a questo dipinto più che presentarci le caratteristiche proprie d'un pittore di quadri, il dipinto ci presenta caratteri e difetti come generalmente vedonsi nelle *miniature* – pare una miniatura trasportata in grande.

Abbiamo un fondo di quadro con fabbricato, e città alla [così detta] *Romana* (cosa appunto comune nelle miniature). Chiude il fondo con montagne alte ed a punta – che le une sopra le altre si alzano fino *quasi* a chiudere l'intero cielo – (Non vedesi l'orizzonte od è molto alto). Questa fisionomia di fondo diventa essere pure *una fisionomia* particolare, dirò, dei quadri dati a questi *Bramantini*. Così troviamo nel fondo i soliti episodii, con guerrieri a piedi ed a Cavallo vestiti alla Romana.

Troviamo ancora quello stile e carattere di pieghe spesse, angolari, dritte, taglienti – difetto comune a tutti i pittori di secondo ordine di quel tempo, ma qui lo vediamo questo modo spinto e *carricato*; ed appunto come specialmente vedesi nelle miniature – come pure troviamo l'impiego dell'oro *a tratti nei lumi*, nelle vesti nelle case, negli alberi nelle montagne e negli accessori. A tratti fini ed indicando gli angoli delle pieghe o le forme con angolo *acuto* e tagliente. Abbiamo anco un'altro modo ed è quello come sono vestite le figure; vedesi nella donna in piedi indicata y nel disegno e nel lucido ancora ove è un dettaglio ² quella specie di fazoletto accomodato sul capo in modo che *vedete* nel disegno – questo modo lo vedremmo, (o costume) nei pittori a Milano.

Anco la maniera come il quadro riceve la *luce è da osservare; la luce è data di traverso*, per cui le figure sono messe in mezz'ombra e scuro, quindi la *luce* era ristretta, e radente, e vedesi uno stacco *da questa* alla parte in ombra, e di modo che fa una linea quasi marcata – altro carattere questo dei pittori Milanesi ³.

² Così vedi a pag. *** nel disegno del fresco a S. Sepolcro di *Milano*.

³ Badate che lo troveremmo nel Suardi ciò dico per avvisarvi in tempo.

Se il colore delle carni oltre essere *spesso*; ha corpo ed è di pasta cruda e screpolato; di tono olivastro e basso e cupo [fisionomia dei pittori Milanesi e fino un certo punto anco dello stesso Zenale seguace del Leonardo].

Abbiamo che le vesti sono di tono locale forte deciso ed intero ma cupo e basso di tinta.

Nel nudo abbiamo imperfezioni; per esempio Cristo ha forme *ossee*, secche, magre; con anatomia difettosa, ed ha [470/48] una testa alquanto grande per il corpo, la capigliatura | è ricca a ricci, e cade folta sulle spalle ed a treccie distinte, a guisa di serpi. Il tipo di questa testa di Cristo – con forme grandi e pronunciate di ossa; ma nelle divisioni (la testa sempre) regolare – alquanto larga e quadrata; è quel tipo tutto Milanese *e perfino lo vediamo anco nei seguaci dello stesso Leonardo attraverso a quel buono che Leonardo aveva infuso nell'arte di quei pittori per esempio nei Luini*. Ripetto; Cristo grosso di testa e ossa pronunciate; forme difettose, tempera di colore misto, color crudo e grasso di pasta, e di veicol, screpollato in modo ineguale (ricordatevi il detto [471/(48)] Leonardo di Berlino comprato dal Waagen | del quale forse sotto si parlerà).

Toccati in oro i lumi delle vesti, delle case delle fabbriche, degli alberi, delle punte di montagne, degli accessori, Paese alla Romana. Sopra al Cristo due teste d'angeli *azzurri di colore*.

Il quadro ha molto sofferto anco di ridipinto.

Questo quadro non è *di Bramante*, ossia Bramantino, come anco è chiamato, il *vecchio*. La fisionomia dell'arte che mostra, i suoi caratteri ce lo dicono essere quelli delle opere che ora qui noi ricorderemmo.

[472/49] Che questi | sia di *Bramante il vecchio* [nella prima edizione il Vasari però lo dice *Bramantino* da Milano – e poi nelle

altre edizioni è detto *Bramante* da Milano ⁴].

Vedi di nuovo a pag 507 e seguito.

Così pure nella vita di Raffaello a pag. 641 Vol. II lo chiama Bramantino edizione I^a.

Che noi per spiegarsi diremmo che questa pittura non può essere di *chi* dipinse a Roma con Pier della Francesca prima del 1456 (quando regnava Nicola V). L'arte ed i caratteri di questa pittura ce lo dicono.

Poteva Pier della Francesca avere a competitore questo pittore? Od uno che sapeva come questi? | No certamente, l'arte di questo quadro di S. Angelo è bene al basso e lontana da quell'arte che mostra Pietro della Francesca. [473/(49)]

Od è quest'opera di S. Angelo d'altro artista? Noi non possiamo rispondere; quello che certo si è che appartiene all'arte dei quadri attribuiti a *Bramante o Bramantino*, i quali quadri noi ora ricorderemo che mostra per i caratteri di appartenere a quell'arte che si vede nei quadri dati ed a Bramante o Bramantino da Milano, detto anco da taluno il vecchio ⁵, ed a quella di Bramantino pure da Milano, e confusi anco con Bramante Lazzari d'Urbino maestro al Bramantino certo per l'architettura.

1491 *Suardi Parigi ex Campana* p. 474 ¹¹

[474/50]

Ha due crepature – e colà riunendole fu restaurato

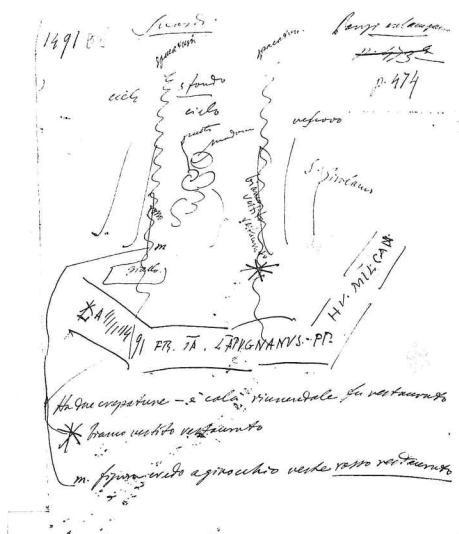
* bianco vestito restaurato

m. figura credo a ginocchio veste *rosso restaurato*

color crudo – biggio – duro –

⁴ Vedete che è importante. Vasa<r>i – Firenze 1550 Torrentino. Vol. I. p. 361. Sull'edizione poi del Giunti – Firenze 1568 p. 354 lo troviamo come nel Vasari di Le Monnier detto *Bramante* da Milano. ⁵ Oltre il Calvi chi lo chiama il '*vecchio*'.

¹¹ Bernardo Zenale, Circoncisione con i Santi Ambrogio, Caterina d'Alessandria, Baudolino, Gerolamo e il canonico Giacomo Lampugnani (Pala Lampugnani). Parigi, Musée du Louvre, inv. 1545.



[474/51] Al Louvre ex Campana quadro n. 189 coll'anno 1491, i cui caratteri più ancora assomigliano al Bramantino Suardi al qual pittore è dato il quadro, ma abbiamo un'arte migliorata in tutto confrontata con questa del quadro in S. Angelo ora descritto ma gli stessi caratteri, lo stesso principio e tecnica. Le figure sono di caratteri più ragionevoli, *i tipi meno dispiacenti o meno ripulsivi e meno volgari* – proporzioni migliorate pure, così lo sono i movimenti, i quali sono più facili e spontanei.

Il disegno è meno scritto. Il colore benché meno difettoso pure è sempre crudo duro e di tono biggiastro scuro – tetro; vedesi quel modo di dare la luce e riflettere le parti. Il tocco del pennello deciso marcato risoluto e crudo.

[475/(51)] La Mad<onn>a ed il putto nel gruppo e nel motivo l'ha qualche cosa che tiene si può dire ad un fare graziato.

I toni dei colori delle vesti decisi forti ma di tinta sempre intera e trista. Il quadro però è stato pullito alquanto ed

inequalmente ed anco restaurato, per cui è di *tinta ferrigna freddastra e strilla* – vedete l’orribile foglio qui unito ma io non mi trovo con altri studi – qualche abito fu restaurato o ritocco come vi indico sul mio foglio qui unito.

Se nel 1491 Leonardo era a Milano potete dire che s’incomincia già vedervi nei caratteri e movenze qualche cosa di forestiere e che ricorda da lontano l’arte Leonardesca – intendo il gruppo ed il muovere della Madonna col putto.

Ora | si potrebbe domandare: sarebbero queste due opere, [476/52] la Crocifissione a Milano ed il quadro a Parigi ora descritto dello stesso pittore il quale migliorò la sua maniera? Noi diciamo può essere. I due quadri hanno caratteri che dicono poter essere opere di uno stesso pittore.

Abbiamo un fresco sopra la porta della chiesa a S. Sepolcro a Milano, non so come dal Vasari sia attribuito a Pier della Francesca ^{6, III}. Questo fresco pare sia in parte mutilato (nella parte di sotto). Quest’opera non manca di buone qualità, ma [477/52] non arriva certo al merito di Pietro della Francesca, e di più tutti convengono che i caratteri sono quelli dei pittori Milanesi. Quindi benché migliorati sono però quelli che abbiamo notato nella Crocifissione a Milano, e nel quadro ora a Parigi, benché anco il quadro di Parigi sia inferiore e mostra un’arte meno buona del fresco di cui ora si parla.

Si può domandare sono queste opere tutte della stessa mano? Noi diciamo che lo possono essere.

[Ricordatevi di leggere la vita del Foppa quanto al possibile maestro del Suardi].

Sarebbe questo miglioramento avvenuto a Milano col Bramante Lazzari, il quale si dice che nel 1488 era al servizio dei Duchi – ma credo che si pensa che arrivasse a Milano [478/53]

⁶ Vedete di nuovo in campo Pier della Francesca.

^{III} Bramantino, Compianto su Cristo morto. Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. 88.

qualche anno prima [vedi Vasari p. 128 in nota del vol<um>e VII]. Specialmente si dice questo per la prospettiva che vedesi nel fresco a S. Sepolcro, come per lo scorciare delle figure, e per quel carattere dell'architettura, e per la prospettiva lineare. Oppure *come si disse fu Leonardo che contribuì a questo miglioramento?* Quando Leonardo era a Milano? Il terzo volume col Leonardo del Calvi cosa dice? Studiatelo voi.

Ma ancora vedete un fresco coll'anno 1485 – nella vita del Foppa ricordato a Brera. Bisogna che voi leggiate e tornate
[479/(53)] a leggere tutto questo mio manos<critt>o | da capo a fondo *prima di decidervi*.

Certo che in architettura a Milano nessuno poteva dirsi più abile di Bramante e molto meno di Leonardo.

Vedete quando Michelozzi si trovava a Milano; chi fece l'ospitale Maggiore, e se altri architetti di grido prima del Bramante Lazzari si trovano a Milano.

Bramante Lazzari poteva aver conosciuto Pier della Francesca?? ⁷ il Perugino, e poteva aver anco veduto il tempio di L. Battista Alberti a Rimini fatto nel 1457? Vi è da pensare che invece d'essere Bramante andato in Lombardia ad apprendere l'arte sia già arrivato giovane architetto, ed
[480/54] anco | invaghito come dice il Vasari di vedere la fabbrica del Duomo, come per cercare lavoro e protezione – ciò è naturale.

A ciò si pensa vedendo che subito dopo o pochi anni dopo nel 1488 esso Bramante è al servizio dei Duchi, ma non sappiamo precisamente l'anno nel quale entrò al servizio di quella corte. *Quando Leonardo era a Milano?*

Ritornando alla pittura; per i caratteri che mostra si siamo persuasi anco noi essere del Bramantino – ossia di Bartolo-

⁷ Se non lo credete toglietelo via.

meo Suardi Milanese, detto Bramantino perché scolare di *Bramante d'Urbino* intorno alla qual cosa, come nel Bramante, noi ritorneremmo a parlarne.

Questo fresco è stato col muro portato nel luogo nel quale ora vedesi, cioè sopra la porta esterna della Chiesa | di S. Sepolcro – Alto locato; chiuso in una goffa e barocca cornice di muro del 1700 o del 1800, la quale in parte nasconde un poco del fresco. Vedete se si dice che fu anco mutilato il fresco; credo nel commentario del Vasari. [481/(54)]

Si vede dal sotto in sù, scorccia bene. Nel fondo vedesi un arco in prospettiva, e da quello la campagna; da lontano il calvario colle tre croci sul monte ed il cielo.

Distribuzione geometrica buona.

La figura | migliore è il Cristo morto sia come tipo, sia come nudo, intelligenza di forme – sagoma – proporzioni – movimento – et ec. in tutto. [482/55]

Vedete come è sostenuto [*nel disegno*] e quante sono le figure. La Madonna – è un miglioramento di quel tipo et carattere non bello del quadro a S. Angelo, e tiene il pano in capo accomodato al modo indicato nel quadro a S. Angelo – e così credo un'altra figura.

La figura da un lato che piange e tiene il braccio del Cristo – e anco questo è uno di quei tipi e caratteri volgari, ed esprime la passione in un modo realistico e *comune, con quelle corrugazioni* o contrazioni delle parti. Piange e vedete dal mio disegno in che modo; [la bocca cogli angoli così contratti ed abbassati] ma | si vede che ha studiato il vero. [483/(55)]

Soliti capelli a ricci ed ha treccie cadenti. Dietro due Santi che piangono l'uno guarda l'altro – essendovi un T (sia S. Antonio Abate? se non lo sapete non parlatene). Dalla parte opposta un Santo col solito panno in capo acconciato al modo detto sopra.

Certo nel tutto vedesi un grande miglioramento se si vuole, ma un'arte della stessa fisionomia e scuola, e caratteri del quadro di S. Angelo e di quello a Parigi – arte Milanese.

[483a/56] Ma di più anco in mezzo alle imperfezioni del quadro di S. Angelo ed anco di quello a Parigi pure si direbbe vedervi la stessa natura | ed un indole del pittore – o certo d'uno che sentiva al modo di quello che fece questo fresco, solo che colà abbiamo un'arte inferiore et più *accerba* immatura, dispiacente, ed antiquata [cioè nel quadro a S. Angelo ed anco in quello al Louvre]. L'affresco è eseguito con cura, con diligenza (in qualche luogo la parte colorante è perduta). La tinta non manca di chiarezza ma tende (specialmente) nelle ombre al *vinaceo* (rosso-vinaceo) con i scuri maggiori di tinta *calda forte*. Il tocco del pennello è deciso, ma ruvido alquanto a cagione della sostanza del colore (il quale ha del corpo).

[483b/(56)] Il disegno l'è eseguito con rissoluzione e nettidezza et ripreso, o rinforzato con segni *marcati* negli scuri principali. Così le forme del dettaglio sono indicate con contorni risolti e marcati a linee decise e ferme. La piega sempre angolare. La forma è studiata e resa anco nel suo dettaglio. Infine nel tutto sia come caratteri, sia come forme, ed esecuzione vi è qualche cosa di risoluto e bene studiato, ma nell'esecuzione vedesi un fare che direbbesi sprezzante; che tiene come i tipi al volgare.

[484a/57] Così ⁸ | Bramantino a S. Sepolcro.

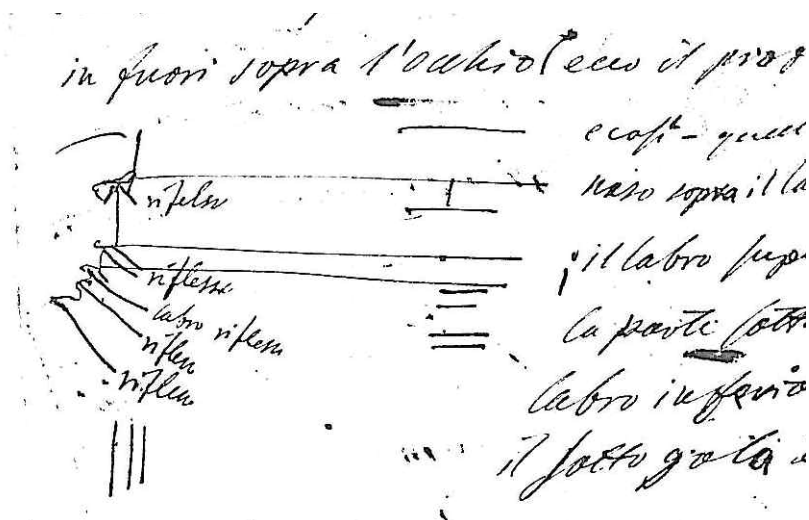
Il carattere però del Cristo non manca di certo buono – come non manca di buone proporzioni, e di forme anco nobili – o gentili, la sagoma e buona, e vedesi anco un certo abbandono quale si vede nel morto.

⁸ Vai a 484/58. {N.d.C.}

Sagoma regolare – Fisionomia dolce – è la cosa migliore. Bene inteso è lo scorciare delle parti – e buona l'intelligenza anatomica.

Vedi a pag 644. | Così ancora il colorito ha un tono rosseggiante ma che tende al *tristo* con ombre vinacee ed è questo un altro carattere di questo pittore, e che è questo pure quello dei quadri che ricorderemmo in seguito.

Abbiamo un'altra caratteristica, pure sopra notata nei quadri a S. Angelo, ed a Parigi e che vedremo in altre opere, cioè che la pittura è rischiarata di modo che la *massa principale* è quella della mezza tinta e delle ombre; la luce è *ristretta* e gli viene di fianco ed anco talvolta in modo tagliente, cavando il rilievo e l'effetto col mezzo di riflessi portati – per esempio entro la massa | degli scuri nelle parti sporgenti – che sarebbero la parte del cranio che sporgie in fuori sopra l'occhio (ecco il profilo)



e così – quella del naso sopra il labro; il labro superiore; la parte sotto il labro inferiore; il sotto gola et. ec. producendo per conseguenza un effetto contrario nelle parti opposte – per esempio se resta illuminato [dal sotto in sù] il labro *superiore*, ne viene che il labro *inferiore* è *in ombra* – e così via via. Ciò dico per dare un esempio e spiegarmi – varia poi secondo che la luce [più o meno] è data, e come è data.

[486/59] Caratteristica anco questa delle opere dei pittori di Milano date ai Bramanti, o Bramantini. Lascio a voi citare in nota le differenti attribuzioni quanto al pittore perché è dato a più di uno (vedi anco il Com<mentari>o Lemmonier).

Martirio di S. Sebastiano tavola nella ch<ies>a di S. Sebastiano Milano – grandezza natural ^{iv}.

Di questa fisionomia d'arte è l'altro quadro ora qui ricordato – ma anco questo rovinato da ridipinto, ma bene esaminandolo vedesi gli stessi caratteri, la stessa indole della pittura qui sopra descritta parlando del fresco solo che è arte più svillupata, più formata, più avanzata, ed ancora la stessa indole, o sentire dello stesso pittore.

[487/(59)] Certo che | la figura del S. Sebastiano è di buone proporzioni, buona posa, e di buona intelligenza anatomica. Il modo come è posto il colore, il modellare delle parti (che dirò sentire del *basso-rilievo*); cioè, a larga massa, con ombre ristrette e luce anco ristretta. Modo che tiene alla tecnica descritta. Così la massa della luce e delle ombre è meglio intesa. L'architettura (dipinta) è quella appunto di uno che ha studiato l'architettura *classica*. Nell'*alto* un Angelo in tunica colle ali sul volare e colla palma, è uno di quelli angeli ⁹ che noi vedremmo in altri quadri di questa categoria. Meno

⁹ Sia come tipo – sia come carattere e forma, come nel rimanente (vedi quadro che era a Villincino più sotto p. 560).

^{iv} Vincenzo Foppa, Martirio di San Sebastiano. Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. I.

buoni sono i movimenti dei guerrieri che saetano il Santo.

Pure | in quei loro movimenti si vede un certo studio *al buon* [488/60] *movimento*, e sono nell'intenzione mossi anco *bene*; ma vedesi dell'accomodato, e dello stecchitto ancora. Sul davanti in terra un frammento di cornicie – un piedestale, ove sta sopra il Santo legato alla colonna – più un pillastro e parte degl'archi caduti; sotto un muretto, e poi il paese ed il cielo. L'architettura è di buono stile *classico*. Nel fondo la campagna; ove abbiamo linee semplici ed un caseggiato di buon carattere. Di un modo largo, che ricorda quello della scuola Umbro-fiorentina. Quanto al colore è ben difficile a causa del ridipinto dare un giudizio come si vorrebbe, ma da quanto | ha sfuggito al ridipinto, o che traspare qua e là di sotto a quello; ove più o meno, è ricoperto – si vede che il colore è grasso di tinta, il tono mostra essere di tinta olivastro con ombre calde scure. I colori delle vesti forti nel tono locale ma bassi di tinta. Le pieghe sono spesse ed angolari al modo detto, la massa della luce e dell'ombra al modo che è stato indicato – cioè la luce viene di traverso e quasi alla sfuggita et radente, per cui fa un effetto tagliente, *ed è ristretta*, mentre la massa principale è quella della mezza tinta colle ombre. Per cui il passaggio dalla luce alla mezza tinta è marcato e [490/61] rissoluto e produce una linea la quale girando sul corpo nudo serve a rendere le forme, od ajuta all'effetto del rilievo e della forma. Così abbiamo quell'effetto o giuoco di riflessi sopra notato.

Guardando al tutto pare riscontrare sull'arte locale qualche cosa di *forestiero* e che tiene all'*Arte Umbro-fiorentina*! Ciò forse è quello che ha fatto anco supporre a qualcheduno essere di Bramante d'Urbino [vedete voi di trovare chi l'ha detto].

Bramante d'Urbino potrebbe anco entrarvi ma a questa maniera – [491/62] Cioè consigliando e dirigendo il Suardi – pittore milanese,

detto Bramantino [perché di lui scolare quanto l'architettura]. Ed anco non sarebbe fuori di luogo il credere se si venisse a provare che la commissione fosse stata data al Bramante d'Urbino, che esso abbia affidato l'esecuzione al suo scolare Suardi, il quale sembra che in tale capacità lo servisse, cioè per la pittura sia ornato come architettura finta, sia figura, genere allora che era di moda quello di unire alla vera architettura anche la *finta*, | introducendo bassorilievi, medaglie – et e<c>.

Ammesso che questa sia opera del carattere da noi sopra indicato ora avremmo qui ad annoverare altre opere di questa fisionomia d'arte date a Bramante Lazzari, e da altri a Bramante *l'antico Milanese*, ed a Bramantino¹⁰ ma che noi siamo disposti a darle *al Suardi* cioè *al Bramantino* così chiamato perché nell'architettura suo scolare, e suo ajuto poi per eseguire la parte pittorica.

Un'opera sono gli avanzi delle pitture che ora vedonsi sulla facciata della casa porta orientale – e potrebbe esser pittura fatta prima che il Suardi fosse andato a Roma – *se ciò v'imbrogli non ditelo*^{11, v}.

[493/63] Quanto alla | fabbrica stessa noi nulla possiamo dire, il Calvi la vuole di *Bramante da Milano* (a p. 16) ma le ragioni che porta non ci persuadono. Che ne dite voi? Non imbrogliamoci quanto alla fabbrica. Certo che la pittura, da quanto vedesi [bene esaminandola] presenta gli stessi caratteri delle opere sopra notate¹² e ricordano ancora altre opere del Suardi, detto Bramantino che noi *ricorderemmo in continuazione a queste*.

¹⁰ Vedete voi a chi si danno dai differenti critici e mettete in nota le loro opinioni. ¹¹ Ciò dico per voi. Se andato a Roma col suo maestro nel 1499? certo vi era nel 1508. ¹² La differenza è che mostrano un {continua a c. 494-495/(63)} miglioramento ed un'arte più moderna e meno difettosa.

^v Casa Fontana Silvestri. Milano, Corso Venezia n° 10.

Ritornando alla pittura – Vedesi un chiaro-scuro con giuoco o scherzo di mostri marini – putti che giuocano, ed in certi finti tondi alcune teste. Qualche altro indizio di pittura vedesi [a guisa di macchia sotto tra le finestre]. Un attento esame fa vedere in questa pittura i caratteri che si sono notati e che vedonsi assomigliare ancora più alle opere che si danno al Suardi (*Bramantino*). [494-495/(63)]

Il pittore mostra più conoscenza nelle forme, e vedesi rilievo, e prospettiva – chiaro-scuro e quel modo di esecuzione, e di dare la luce *per traverso* | e quasi pizzicando le parti, con forza, o dal sotto in sù e trasversalmente, per cui mette molta parte in mezza tinta con ombra ristretta facendo g*u*ocare i riflessi al modo sopra indicato. Così pure porta una finta massa di ombra gettata *sul piano* che serve ed ajuta al rilievo della cosa dipinta. La luce è ristretta et vibrata, la quale per così dire marca una linea (come si disse parlando del S. Sebastiano) sul corpo della figura che la divide dall'ombra, e seconda delle forme, o giro delle parti; – per cui ne viene che l'ombra maggiore viene a corrispondere dalla parte opposta ove è la luce maggiore sul corpo | mentre il rimanente della massa dell'ombra va degradando ed è quasi riflessata vicino al contorno. Per cui esso pittore rinforza e caccia di scuro le parti del finto piano su cui sono le figure per esempio tra le *giunture*, o *bucchi* o *vicino* al contorno (al di fuori) per far staccare la sua figura od oggetto. Così anco faceva negli scuri principali della figura per esempio nei lacrimatori degli occhi, nelle narici del naso, negli angoli della bocca – ed ect. e dava poi quegli sbattimenti di cui si parlò da <prima>. [496/64] [497/(64)]

Buona è quella composizione di freggio cogli scherzi indicati sul mio disegno animati e | pronti nel muoversi le figure – simpatici i putti – buone proporzioni – ed un segno facile [498/65]

e risoluto. Quello scherzo è grazioso, bene immaginato e ben composto. In questa stessa casa in un pianterreno vedesi un altro freggio di questo genere, [come è indicato nel qui unito disegno]. Chiaro-scuro sopra fondo azzurro improntato in fretta con molta arditezza, e risoluzione ed in modo quasi sprezzante.

Abbiamo in mezzo ai tondi delle teste (*finte medaglie*) di donne, di guerrieri et ec. tra mezzo ad uno scherzo di mostri – [mezzi uomini e mezzo animali con ali e coda (marini)] sopra i quali vedesi sedute delle donne in diversi *movimenti*; ed anco con putti¹³ | i quali tengono in certi tondi (o finti medaglioni) fontane che mandano acqua come è indicato nel disegno^{vi}.

Si riscontrano gli stessi caratteri ed un'arte sia, come disegno [pronto e risoluto che tiene dello sprezzante]; sia come forme di ossa pronunciate – ed angolari – come sviluppo muscolare (ma asciuti i muscoli); modo di render le forme e di anatomizzare deciso e marcato – ombre decise e marcate e cacciate di scuro nelle parti *più scure*. È un'arte che è sorella di quella del Caradosso (scultore) come vedesi per esempio nelle sue opere che fece per ornare la Segrestia | a S. Satiro di Milano architettata da Bramante d'Urbino.

La diversità che passa si è, che colà è scultura di *bassorilievi di busti in medaglie o tondi* ed <ec.> e qui è scultura *finta* (cioè pittura).

Bene guardando troviamo (vedi pag. 500a e pag. 500b)

Sala detta dei Baroni in casa Panigarola ora Prinetti contrada del Torchio dell'Olio *Milano*^{vii}.

Questi freschi *rifatti* più o meno ed anco taluno del tutto

¹³ *Altri con istrumenti e suonano.*

TAV. 3 ^{vi} Pittore lombardo, Fregio di teste virili entro clipei alternati a tritoni intrecciati a girali d'acanto. Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. 1337-1343, 1483-1487.

TAVV. 4-5 ^{vii} Bramante, Uomini d'arme. Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 1233-1240.

da quanto si travede, e si può giudicare ora, presentano la fisionomia d'arte che tiene tra il Melozzo ed il Gio. Santi ed anco il Signorelli.

Lo spirito di queste figure, l'arte e la fisionomia che presentano | farebbe supporre vi entrasse Donato Lazzari se [501/(66)] Donato è stato pittore né sarebbe impossibile almeno avesse Donato fatto *i disegni e dirigesse poi l'esecuzione* – <continua a pag.> 501*.

Noi pensiamo che Lazzari, come si disse, sia venuto a Milano già *architetto – giovane*, sia per vedere i grandi lavori che si facevano come pur anco per cercare lavoro, e far prova del suo talento. A Milano può il Lazzari benissimo in quel tempo che si fermò (e sono statti parecchi anni 14?) aver allargata la sua maniera ed aver formato quello stile nuovo *d'architettura* che poi in seguito prese quelle belle proporzioni.

Questo modo, o genere, di architettura crediamo¹⁴ {continua a p. 502/69} | *Bene guardando troviamo* [passando da quest'ultima opera ad una ad una fino alla prima nominata che è stata quella della Crocifissione della chiesa di S. Angelo] lo stesso spirito la stessa fisionomia d'arte la quale è andata incrociandosi e migliorando dietro ai precetti dell'arte *di Donato Lazzari d'Urbino* – arte che vediamo pure in un altro [500a/67] artista | Milanese il Caradosso; *altro ajuto al Lazzari per altra parte dell'arte* cioè per la scultura – il quale Caradosso credo che passasse pure a Roma e vi fosse al tempo di Giulio II o di Leone X? (Giulio II? cercate voi se nel Vasari od in altri autori trovate l'epoca). Suardi, detto Bramantino per la pittura, il Caradosso per la scultura erano ai servizi del Dona-

¹⁴ In Lipsia è uscita una pubblicazione della Chiesa del Bramante a Todi – Vedete nel Pungileoni che vi deve essere un documento – ignorato da chi fece quella pubblicazione.

to Lazzari di Urbino.

[501*/68] *Sala detta dei Baroni in casa Panigarola* – ritorna a p. 500 {500/66} | cioè Donato Lazzari abbia fatti *i disegni*, ne abbia diretto *l'esecuzione*, ed anco vi abbia *lavorato*. Cosa che non possiamo accertare né come, né fino a qual punto, per essere quelli stati più o meno ripassati a nuovo quelle figure e più ancora per non aversi esempio certo di pittura del *Donato Lazzari* – però esso doveva essere disegnatore e forse anco pittore stando alla educazione che si dava a quel tempo agli artisti nella stessa bottega o presso lo stesso maestro.

[502/69] *Noi pensiamo* che il Lazzari – ritorna 501 {501/(66)} | crediamo che in Milano, o Lombardia, sia nato, sia cresciuto a miglior forma appunto nel tempo che Bramante d'Urbino stava a Milano [in quegli 14? anni]. Cioè dal giorno del suo arrivo fino a quello della di lui partenza, e che tal stile (o modo) fu detto appunto Lombardo o Lombardesco. Alla formazione o perfezionamento del qual modo pensiamo che Bramante abbia *avuto la sua parte* ed anzi *la principale*, se non lo si vuole *l'iniziatore, ancora* di tal modo di quell'arte nata e cresciuta in Lombardia. Come Leonardo portatosi in Lombardia ha dato all'arte sua fiorentina una impronta ed una fisionomia Lombarda, cioè locale, ma non per questo si dirà che Leonardo | apprese l'arte sua in Lombardia. Invece Leonardo modelò l'arte sua [*portata da Toscana*] secondo il carattere secondo i costumi del paese ove si trovava. Quel potente filosofo e scienziato delle arti tutte, e profondo indagatore dei secreti della natura non fece altro che entrare nella indole, e nella natura del paese e degli abitanti loro, studiare e riprodurre i loro tipi, i loro caratteri, le loro forme, i loro costumi, ed il loro vestire, come il loro

[504/70-71]

morale e riprodurre anco la *natura del paese* cioè *le vedute*; di modo che | a prima vista si dice d'un ritratto di Leonardo ecco un Lombardo dipinto in Lombardia in quel clima, ed in quella contrada; come si direbbe [se Leonardo avesse dipinto un Lombardo a Firenze] – ecco un abitante di Lombardia fatto in Toscana sotto quel cielo, quella campagna – caseggiato – clima, del paese della Toscana.

Noi pensiamo che così sia avvenuto coll'architettura con *Donato Lazzari*. Esso avrà preso qu<ello> stile e quel modo che ha *trovato* in *Lombardia*, l'avrà fatto suo, l'avrà trasformato *a modo suo* – come lo dimostra il posto d'onore che [505/(70-71)] fino dal 1488 teneva presso la corte di Milano.

Ora qui io vi metto a guisa di *nota* tutto quello che voglio *dire del Lazzari d'Urbino*; voi poi *la* collocarete ove meglio vi aggrada, se a questo modo non lo volete farete ciò che cre- [c.n.n./72] dete.

Va la nota da p. 506 – a 506v sono pagine 19 ms | *sono pag. 19 di nota p. 505 a p. 506v.*

Bramante d'Urbino

Nota di pag. 18 che va a pag. 505 – Vede le ultime *aggiunte* dopo veduto l'architetto Geymuller. [506/73]

Nota che incomincia col 1505 – e continua.

Donati Lazzari di Urbino

Vedi nel Borgognone Calvi p. 244.

Bramante – (Calvi) nella vita di Cristoforo Solari quanto a S. Maria delle Grazie p. 222.

Calvi nella vita di Alberto Piazza – p. 132.

Eccovi alcuni appunti dati in confusione ma che voi potrete vederli nei loro libri. Passavant (Vasari nota I pag. *** Vol.

VII) segue il Pagave che da a maestro di Bramante d'Urbino – Bramantino il Vecchio (Agostino Bramantino?).

È vero che Pagave dice questo? vedete ms. D'Adda, se gli dà scolare il Bramantino il giovane Suardi. Vasari p. 268

[506a/(73)] com<mentari>o 280 Vol. XI.

Bramante è nato nel 1444? si dice che abbandonasse la patria di 30 anni quindi nel 1476 (e non nel 1464) [quanto ad Agostino Bramantino solo si conosce che è nominato tra i pittori nell'indice e nulla più] ove rimase fino nel 1499 ché andò a Roma il Lazzari credo in Lombardia.

La prima domanda si è, cosa facesse prima di andare a Milano, od in altra parte di Lombardia?

Secondo Vasari p. 126 dice partito da Castel Durante e condottosi in Lombardia lavorava qua e là *non* avendo ancora *ne nome ne credito*. Si portò a Milano per vedere qualche cosa *di notevole* – *Il Duomo* ove vedi a p. 127 – Vasari – e dice

[506b/74] che rissolvette d'abbandonare la *pittura* per darsi *all'architettura* laonde partitosi da Milano andò *a Roma*?

Nella nota 1 a pag. 128 Vasari VII abbiamo. Si dice che Bramante partisse d'anni 30 circa da Urbino [credo 1474?] e dopo *aver fatto il tempietto rotondo detto della Mad<onn>a del riscatto*¹⁵, si trovasse in Lombardia nel 1476 circa e si fermasse fino che lasciò Milano nel 1499 per Roma.

Vasari è troppo liscio nel suo racconto e ben poco ci dice di *Bramante* nell'epoca che fu a *Milano*. Si dice *Sciro Sirri* maestro di Bramante (vedete Pagave, Passavant, Pungileoni, Kugler, Lanzi, *cosa dicono*). Cosa fece Bramante prima del

[506c/(74)] suo arrivo in Lombardia – si dice fece il Tempietto? (*Vedi aggiunta*), sopra ricordato quindi prima del 1474? o 1464? Vedete voi queste date e correggetele. *Nessuna* | *opera di pit-*

¹⁵ Credo a Urbania o Castel Durante.

tura si ricorda del Bramante (vedi Vasari e aggiunta) – eccetto che a *Milano* e Roma dopo [ove gli si attribuiscono delle pitture] – mentre Vasari dice che *abbandonasse la pittura per la architettura*, il fatto è che era *architetto*, quindi disegnatore e si può credere anche pittore considerando che in quella epoca le arti sorelle erano sempre insegnate nella stessa scuola, o bottega, ed il più delle volte praticate da una stessa persona.

Dunque se è vero che Donato Lazzari sia arrivato in Lombardia dopo aver alzato una fabbrica, il tempietto della Madonna presso l'Urbino (o non l'avesse fatto?) e non avesse ancora ottenuta grande rinomanza ciò è quello che è di tutti gli artisti nel principio della loro carriera – certo è però, che fino dal 1488¹⁶ era già al servizio della corte e non conosciamo se quello fosse il suo primo anno di servizio.

Quindi celebre architetto et primo in Milano nel 1488.

Quali sono le fabbriche a *Milano* all'arrivo di Bramante Lazzari? noi diremmo per l'impressione che abbiamo ricevuta (perché profani dell'architettura | che era *architetto*, quindi *disegnatore*¹⁷. | Caro mio ho veduto qualche disegno dato a Bramante ma non ne parlo per non confondere la cosa teniamoci così sulle generali. | ci è sembrato vedere a Milano un genere di fabbricare che *non* ci mostra molto lo studio delle buone massime dell'arte cavata dall'antico. Il Duomo non presenta certamente tal'arte. Io domando a voi: Il Michelozzi [vedi vita in Vasari] ed altri in Milano portarono l'arte da fuori? O l'appresero a Milano? e tali fabbriche sono

¹⁶ Di nuovo vi prego di vedere nella vita di Vincenzo Foppa il fresco del 1485 – e l'arte che colà si vede – ciò potrebbe forse modificare e cambiare quello che ho detto. Quanto al Bramantino, se non modifica – meglio.¹⁷ Nota. Noi abbiamo <...>. ¹⁸ Però sono ben lontane dal Bramante.

[506f/77] tra le migliori di quel tempo? Pensate voi a studiare questa *parte*¹⁸. Diamo invece un'occhiata fuori di Milano, ove tale studio ha preceduto | e subito troviamo il Brunellesco in modo imperfetto, e dopo il Leon Battista Alberti vediamo col tempio di Arimini edificato fino dal 1447 [retificate la data se va bene] darci un esempio d'architettura *detta* classica, ed ora aggiungo L. Laurana¹⁹ ad Urbino quando? prima del *Bramante Lazzari*. Ma di più Pier della Francesca seguì quello stile architettonico in pittura classico, e lo mostra le sue pitture; e fù seguito da Pietro Perugino il quale a Roma nel fresco di Cristo che da le chiavi a S. Pietro abbiamo *un tempio ottagon*o e poi a Caen nel 1500; e finalmente nel 1504 [506g/(77)] da Raffaello abbiamo già quel genere di architettura che Bramante seguì esso pure e portò alla sua perfezione. Vedi aggiunta Brunellesco, L. Alberti Laurana, Urbino Bramante. Io aggiungo in Pittura – Pier <della> Francesca Perugino Raffaello. Cosa abbiamo in Lombardia avanti l'arrivo di Bramante<?> Nulla di tutto ciò. Noi siamo disposti a credere che Donato Lazzari nato ad Urbino od a Casteldurante abbia veduto le opere d'arte di [506h/78] quei Maestri che ad Urbino ancora in pittura Pier <della> Francesca vi erano, ed a Rimini col tempio dell'Alberti arrivato | in Lombardia ed a Milano abbia il Lazzari a poco a poco sviluppata la sua maniera dietro gli esempi che meglio fuori di Lombardia, che in Lombardia può aver veduti. (Se poi si può dire di Laurana al P<alazz>o Ducale <di> Urbino – e fosse stato suo scolare meglio. Vedi nota Gaymuller). Certamente qui a Milano la fabbrica dello stile detto Bra-

¹⁹ Vedi Gaye – che da documento – e Pungileoni.

mantesco è la Sagrestia a S. Satiro, ove si ricordò la parte della scultura del Caradosso [Vedi il Cesariano]. [506i/78]

Quanto alla fabbrica stessa di S. Satiro che si dice credo *girata* – [cioè la vecchia forma rimodernata, ed ingrandita²⁰] | ; osservando quel tempio siamo pure nell'idea di chi pensa essere stato da Bramante d'Urbino fatto l'ingrandimento del tempio, mentre l'interno corrisponde in tutto alle massime di Bramante di Urbino. almeno la cupola, ma intorno a ciò come profano in architettura si asteniamo. Questo tempio ha il male, [lo svantaggio] che il pavimento è stato alzato per cui si direbbe che ora manca di piede o di base, il tempio.

La diversità che passa dalla fabbrica della sagrestia a quella dell'interno della chiesa stessa consiste appunto, come si disse, che la chiesa è un opera d'ingrandimento – [puo dirsi un restauro] | o rifacimento, ove *non* potè fare ciò che forse voleva fare – e che la Segrestia essendo opera di getto [e quindi ove era libero] – e dove spiegò il suo stile grande. Così forse intendeva il Cesariano? Cosa dite voi<?>. Però in quanto alla chiesa se vi piace evitate la questione – però nella Cupola pare vedervi il Bramante.

Ripetizione.

Il Donato giunto a Milano può aver lottato alcun tempo prima di sviluppare e spiegare la sua maniera in architettura – (che come tutti conoscono non viene d'un tratto) e [506m/(79)]
può ancora giunto a Milano essersi *esso piegato al gusto e modo di fabbricare | di Lombardia e di Milano per conseguenza* ma troviamo che ben presto esso era capo, e primo sopra tutti subito che nel 1488 lo troviamo Architetto *di Corte*.

Abbiamo una stampa in casa Perego a Milano, un'altra

²⁰ Vedi Arpesani stampato imprestato da D'Adda.

simile (cioè la stessa) al British Museum di Londra ed in quella vedesi quel genere d'architettura, o studio, o riproduzione del Classico – e quel modo di ornamentazione, e di decorazione che rimarcasi nella Segrestia di S. Satiro del Bramante Lazzari^{viii}. Quanto *al disegno* che servì | per fare l'incisione (che credo sia in legno) si può credere di Lazzari Donato, *anzi lo crediamo*; ma quanto *al taglio, alla incisione, è molto probabile* che sia d'altra mano. Intorno a ciò [quanto alla incisione] noi lasciamo a persone competenti in tale materia il giudizio²¹.

[5060/(80)] Come si disse più volte Donato oltre disegnare e conoscere le forme dei corpi, poteva anco dipingere e modellare,

²¹ Tale stampa riproduce quel genere di ornamentazione che eseguì il Caradosso in scoltura, o plastica, per il Lazzari. Ci ricorda l'architettura dipinta nel quadro del martirio di S. Sebastiano a S. Sebastiano. Ci ricorda l'ornamentazione e genere di pittura sulla facciata di casa a porta Orientale come la decorazione al pian terreno nella stessa casa descritta a pag. 493 e 498 che è poi quel genere che in {continua a p. 5060/(80)} plastica vedesi eseguito dal Caradosso per Bramante d'Urbino. In una parola abbiamo riunito in questa stampa tutta quella nuova fase e fisionomia d'arte che vedesi in Milano nella seconda metà del secolo XV, cioè dal 1450-1500: ma verso la fine di quel secolo, sia in prospettiva, sia in architettura, sia in ornamentazione, come in decorazione, come nelle figure. Tutto ciò si mostra, e si riassume in questa stampa, la quale è contrassegnata anco dal nome del creatore, o perfezionatore di quest'arte in Milano – Bramantus fecit in Mediolano. Nel carattere delle figure nei loro movimenti troviamo ancora in talune [più che in altre] quel modo detto sopra che tiene all'Umbro-Fiorentino, che è quella fase d'arte che arriva ed anzi continua col Luca Signorelli. Però anco {continua a p. 506p/81} in ciò vedesi un incrocciamento col modo Lombardo in certi tipi e caratteri di figure come nel piegare, e modo di rendere le forme. Notate ancora gli archi rotti (e ciò che credete notare guardando il lucido che vi mando della stampa che dà il Rosini ove però il carattere è tradito, per cui vi mando ancora un brutto mio disegno fatto dalla stampa del British Museum a Londra che è poi la stessa stampa di casa Perego). Lo studio della prospettiva. Tutto

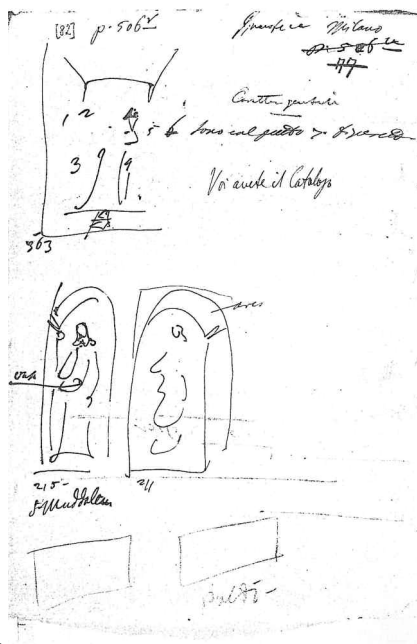
^{viii} Bernardino Prevedari su disegno di Bramante, Interno di tempio con figure (Incisione Prevedari). Milano, Civica raccolta di Stampe Achille Bertarelli e Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings.



studi che assieme allo studio dell'architettura si faceva a quei tempi nella stessa scuola. Ma | noi crediamo (come si disse in altro luogo) che Donato divenuto fino dall'anno 1488 in così alta posizione d'essere architetto Ducale, | ed avendo molti lavori fosse obbligato nella esecuzione di ser-

qui è studiato per fare una dimostrazione pratica di Architettura – ornato – decorazione, prospettiva, e coll'introdurre delle figure dei Cavalli ancora ed <ec.>.

virsi per la parte plastica sia della | decorazione, ornamen-
 tazione, come per la figura del Caradosso scultore. Come
 per tutte queste cose *finte* (cioè in pittura) *del Suardi* pitto-
 re detto poi, *Bramantino*, perché venuto scolare dello stes-
 so Bramante, e questo facesse non solo per queste parte
 accessorie di scultura e pittura con persone che trattavano
 quel mestiere; ma si servisse ancora *per la parte architettoni-*
 [506r/82] *ca e per il fabbricare*, di altri ajuti, i quali mettessero in atto
 pratico i suoi progetti.
 Pinacoteca Milano.
 Caratteri gentili



sono col putto
 7 figurette

vaso / arco / S. Maddalena / Poldi

Bergamo. Vedi anco Calvi.

Sulla facciata del palazzo, ora Locale della Biblioteca in Bergamo vedonsi machie di colore, e si discerne una testa d'un putto sopra uno degli archi che sostiene il palazzo (sotto è loggia). È troppa poca cosa, ma pure si vede essere di quel tempo cioè della fine del 1400 e di quella fisionomia d'arte descritta^{ix}.

Nella galleria Lochis Carrara una tavoletta con piccole figurette – S. Ambrogio che battezza S. Agostino data a Bramante Lazzari^x. Pittura tutta ripassata e che altro non può dirsi *dal tutto assieme* se non che esser pittura della fine del 1400 e di carattere Lombardo. [506s/(83)]

Le tre Tavolette a Brera a Milano, sotto il nome di Bramante Lazzari d'Urbino presentano caratteri i quali giustificano *l'attribuzione* mentre nel tutto, sia come caratteri gentili di figure, maniera di muoversi, costumi di vestire, architettura – composizione, vedesi qualche cosa dell'arte che tiene a quella dell'Umbria – ma il colorito e specialmente la tecnica esecuzione ci sembra esser quella del Bramantino Suardi^{xi}. Abbiamo un'arte di fisionomia umbra col- [a/84]
l'esecuzione Milanese.

Aggiunta – vedi p. 506 ed altre pagine di nuovo.

Bramante.

Ho avuto dopo scritte queste pagine la visita dell'architetto B<aro>ne Henry Geymuller, un giovane che studia Bramante come architetto. Mi ha detto che il Tempietto della Madonna del Riscatto si vede ancora presso Urbania, o

^{ix} Opera non identificata: dal 1845 al 1928 la sede della Biblioteca civica era ubicata presso il Palazzo della Ragione. ^x Antonio Vivarini, Battesimo di Sant'Agostino. Bergamo, Accademia Carrara, inv. 499. ^{xi} Bernardo Zenale (attr.), Presentazione di Cristo al Tempio, Santa Maria Maddalena e Santa Caterina da Siena. Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 337, 341, 342.

Casteldurante. Il carattere però è tale che potrebbe essere, e *non* potrebbe essere *del Bramante*. Ché se fosse di Bramante bisogna crederlo fatto quando Bramante era giovane.

[b/(84)]

I caratteri di quel tempietto pare *essere* prima del 1470^{xii}. Bramante come noi lo conosciamo *egli* dice non si conosce in quella fabbrica.

Dunque potrebbe essere un lavoro di Bramante da giovane, come non lo potrebbe essere giudicando dallo stile. Vedete Pungileoni – Pagave, e le note che vi mando unite *B* non che ms. d'Adda.

Dice quel Signore Francese che al Luciano Laurana si deve gran parte del *Palazzo d'Urbino* – che poco deve avervi fatto il Baccio Pintelli²²; forse l'ornato, la decorazione – e così Francesco di Giorgio.

[c/85]

Crede che Bramante possa essere stato scolare di Laurana, e va fino a pensare se il Bramante l'avesse lavorato ad Urbino con Laurana; ricorda una scala tutta Bramantesca – e dice che Bramante deve esser stato scolare del Laurana.

Non ho domandato a quel Signore, se potevo far uso della sua conversazione servendomi del nostro lavoro Vol. V per cui credo bene, *se volete servirvi*, che gli scriviate *prima* per domandargli il permesso. È il Signor Architetto *B<ar>on Henry de Geymuller – chez M<onsieur> le Comte Jules Delaborde – 31 Rue Tronchet, Paris.*

Credo che tra due o tre mesi pubblicherà qualche cosa sul Bramante.

[c.n.n./86]

Io non disse a lui quanto scrivo a voi intorno al<la> I^a edizione del Vasari – e le altre edizioni dopo cioè; come

²² Vedete voi per le date?

^{xii} Tempietto a pianta ottagonale che un tempo si ergeva nella città di Urbania (antica Casteldurante). La costruzione, ritenuta opera giovanile di Bramante attorno all'anno 1482, fu distrutta durante la seconda Guerra Mondiale.

nel<la> I^a edizione si chiamasse Bramantino da Milano.
Bramante.

Vi do altre *mie* osservazioni.

Per cui Brunellesco, Leon Alberti, e Luciano Laurana.

Pare che il Bramante venga da quelli. Vedete voi ove io *ricordo*

p. 506 Alberti – Pier della Francesca – Perugino e Raffaello.

Bramante puo aver trovato in Lombardia quel modo o genere di fabbricare *locale*, ma esso lo porto alla perfezione o lo *trasformò*.

[c.n.n./(86)]

Quanto a S. Satiro, pare che la chiesa vi fosse stata prima dell'arrivo di Bramante. Ma la cupola pare del Bramante. Si direbbe che Bramante vi è entrato nel riattamento.

Una parte forse l'esterna e credo ricordata | dal Calvi, forse è antica. *Non* imbrogliamoci colla parte che *non è nostra* – l'architettura.

Così non parlate del tempio a Lodi per la stessa ragione^{xiii}.

Vi dirò che una parte di portico annesso all'esterno *della Ch<iesa> a S. Ambrogio di Milano*, che deve essere la *canonica (bellissimo)* deve essere certamente del Bramante e delle sue ultime opera a Milano [questo non si deve confondere col-l'atrio, porticato, unito alla facciata di detta chiesa ove sono le pitture che il Calvi dice del 1428 e noi 1490 o 1498]^{xiv}.

[e/87]

Bramante. Aggiunta. *Nota p. 506 Roma*.

Lo stemma od arma per Alessandro VI. Vasari – *fu gettata* abbasso p. 129. L'architetto B<arone> Henry Geymuller mi ha fatto vedere copia fatta fare da lui d'una *Testa di Cristo*, la quale trovasi collocata nel cortile a S. Gio<vanni> Laterano. Si dice essere quella che trovavasi ricordata dal Pungileone a p. 85. Ma la copia mi farebbe credere diversamente; esso mi dice che è molto guasta, come che ancora le notizie del Pungileoni non sono tali *da credere che sia notizia sicura* come

^{xiii} Lodi, Santa Maria Incoronata. ^{xiv} Pittore lombardo, Storie dei Santi Ambrogio e Agostino. Già a Milano, Portico del narcece della Basilica di Sant' Ambrogio. ^{xv} Roma, Chiostro di San Giovanni in Laterano, frammento di affresco con il volto di Cristo, pesantemente integrato. ^{xvi} Cavalcaselle inserisce qui due disegni tratti dall'incisione Prevedari: cfr. p.97.

[506/90] se fosse un documento autentico^{xv}.

[c.n.n./88-89]^{xvi}

Presso la corte di Milano.

[507/(90)] Se si fosse detto esser questa l'arte del tempo in cui un Lombardo, detto Bramantino, è stato a Roma a dipingere quando dipingeva Pietro Perugino²³ Signorelli - ed anco Peruzzi ed e. [trovate voi i nomi] andava bene; ma al tempo di Giulio II?²⁴ ed anco di Leone X?, e *non* di Nicolò V nel 1457 e quando appunto Pier della Francesca dipingeva. | E si potrebbe anco pensare che il Suardi detto Bramantino, perché scolare di Bramante d'Urbino, avesse accompagnato (o fosse andato al seguito) del suo maestro come ajuto, od anco per continuare i suoi studi di architettura in quella città eterna di *Roma*, invogliato anche di vedere Roma, o per lavorare ancora et e<c>. [ciò è pur credibile].

Certo che questa supposizione non è fuori di luogo. [vedi più sotto riguardo a *ciò*]. Un'altra cosa ancora si osserva che [c.n.n./91] non deve passare inosservata. Vasari nella prima edizione del 1550 - *Firenze* - Torrentino Vol<um>e I p. 361 lo chiama *Bramantino* Vita di *Pier della Francesca* [vedi a principio la copia].

p. 507-508

Vasari prima edizione.

Lo dice *Bramantino da Milano* nella vita di *Pietro della Francesca*.

²³ E si trovava questo Bramantino Milanese anco nel 1508 epoca in cui Cesare Cesariano ricorda un pittore Bramantino Milanese (a cena) assieme ad altri artisti - Vol. XI p. 278 Com<mentario> Lemonnier. Vedete anco voi cosa diciamo.²⁴ E prima anco se Donato è andato a Roma prima ed in sua compagnia.

Vol<um>e I p. 361 an<no> 1550.

[508/92]

Idem nella stessa edizione vita di Raffaello p. 641 Vol. II.

Nelle edizione del Giuntian<no> 1568 – invece *Bramante da Milano* come lo trovate in *Le Monnier* 1848. Vedi Ms. mio p. 507 come lo chiama Bramantino a pag. 641 Vol. II nella vita di Raffaello.

Ora ritornando alla vita di Pier della Francesca ove dice Bramantino da Milano nella I^a edizione. Trovando poi in tutte le altre edizioni incominciando da quella del Giunti 1568 [p. 354] – che dice *Bramante da Milano*, edizione fatta dallo stesso Vasari [†.º 1574] si potrebbe credere che meglio informato il Vasari cambiasse il *Bramantino* in *Bramante* – ciò sembrerebbe naturale. Pure con tutto ciò noi *non* possiamo [ajutati dalla evidenza di quello che mostra l'arte] | Lombarda sottomettersi così facilmente – per cui ci si permetterà di continuare ad esporre ciò che pensiamo sperando *che altri* possa fare ciò che a noi *non* sarà dato “cioè chiarire la questione”. Prima di tutto si domanda, *se non* si fosse trovato quel cambiamento di Bramante della I^a edizione, in Bramantino nella 2^a edizione, e fosse rimasta la sola prima edizione di Vasari; e trovando quel *Bramante da Milano* sarebbe stato egli fuor di luogo il pensare che intendesse di Bramante da Urbino? Lazzari? perché fatto da Vasari pittore prima che fosse architetto, e perché veniva da Milano ove aveva dimostrato degli anni ed aveva ed aveva acquistata fama? Potrebbe il Bramante Lazzari aver preso a fare anche il lavoro di pittura ed averne affidata l'esecuzione al suo scolare | Bramantino? Si risponderebbe che nò, perché Vasari conosceva di qual paese era il Bramante [cioè di Urbino e non di Milano]. Però in mezzo a tanta confusione ci pare che anco questa osservazione non sia fuori di luogo. Noi si accontentiamo d'averla solamente esposta senza andare più in là!

[509/(92)]

[510/93-94]

Leggendo quella pagina del Vasari nella vita di Pietro della Francesca abbiamo che *poche righe più sotto dopo aver detto* “a concorrenza di Bramante da Milano (nella I edizione) e di Bramantino da Milano [nelle altre edizioni] le quali pitture medesimamente furono poi gettate per terra da Giulio II perché Raffaello di Urbino vi dipingesse la prigionia di S. Pietro, ed il miracolo del Corporale di Bolsena insieme con alcune che aveva dipinte *Bramantino da Milano* pittore molto eccellente”^{xvii}.

Qui devo anco ricordare, che non si è conosciuto che il *Suardi* fosse *il Bramantino che dopo molto Vasari* | e molti anni dopo perché fu il De Pagave che *lo trovò nel document<u>o del 1513*; e così fu di quanti vennero dopo Vasari fino *al De Pagave*. [not. 50] (in che anno morì de Pagave?) Credo fosse negli ultimi del 1700. Nessuno pensava *prima* che quel *Bramantino* fosse un “*sopra nome*” dato al *Suardi* per esser stato scolare di Bramante d’Urbino – come risulta da *Cesare Cesarino* – o dalla dichiarazione del *Suardi* stesso? vedi *le vostre note* ms? e correggiete se prendo *errore*

Ripetizione

Bramantino scolare dell’architetto Donato ed esecutore per la pittura delle cose di Donato quindi suo ajuto per la pittura; come era il Caradosso per la parte plastica. Lasciando Donato Bramante Milano non avrebbe esso forse condotto con sé, il suo ajuto per l’esecuzione della pittura e suo scolare in architettura per la stessa cosa a Roma – per farlo dipingere sotto di lui? – Così vedete se Caradosso è andato con Bramante a Roma, certo che al tempo di Leon X pare che vi fosse – o di Giulio II? Che poco dopo Bramante invece mettendo gli occhi sopra il Raffaello si dice aver influito presso il Papa per sostituirlo a tutti i vecchi maestri a dipin-

^{xvii} Bramantino, Affreschi della stanza di Eliodoro (?). Roma, Palazzi Vaticani (successivamente distrutti per far posto ai dipinti di Raffaello). Un documento conservato presso la Biblioteca Corsini di Roma, ricordato dallo stesso Cavalcaselle, attesta che Bramantino il 4 dicembre

gere nelle Stanze Vaticane | e così si liberasse anco del suo Suardi?

Vasari dunque nella vita di Pier della Francesca ricorda *alcune* teste (*come aveva inteso ragionare*) ed <ec>.

Delle quali teste ne sono assai venute in luce, perché Raffaello d'Urbino le fece ritrarre, per avere l'effigie di coloro che tutti furono gran personaggi, e ne nomina [alcuni vedi Lemmonie<r> p. 18, Pier della Francesca – ed <ec.> – e che passarono nel museo Giovio a Como ²⁵].

Per cui abbiamo Vasari nella vita di Pier della Francesca ^[513/(96)] ove ricorda alcuni nomi delle persone ritrattate da Bramante da Milano poi corretto in *Bramantino da Milano che sono quelle stesse pitture che esso indica di nuovo* nella vita di Raffaello.

“similmente Bramantino da Milano vi avea dipinto molte figure, le quali la maggior parte erano ritratti di naturale, che erano *tenuti* bellissimi”^{xviii}.

Certo che le pitture *sono le stesse* che prima ricorda nella vita di Pier della francesca, e poi qui di nuovo nella vita di Raffaello una seconda volta. La sola diversità è che dà queste ^[514/97] pitture, *nella prima edizione, a Bramantino da Milano*, come le dà allo stesso *Bramantino da Milano* nella vita di Raffaele, che invece, dalla edizione *del 1568 in poi* cambia nella vita di Pier della francesca cambia | il nome di Bramantino da Milano in *Bramante da Milano*, e continua a dare a questo *Bra-*

²⁵ Presentemente nel museo Giovio noi non abbiamo veduta opera che mostra d'esser degna di questi nominati – bensì un *numero* di brutti quadri tra i quali molti ritratti male andati e brutti da non saper che cosa siano. ²⁶ Credo Raffaello giungesse *verso* il 1509? studiate la cosa.

1508 venne pagato per questi lavori 30 ducati (G.B. CAVALCASELLE E J.A. CROWE, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, II, Firenze 1890, p. 11, nota 1).^{xviii} Ritratti perduti, fatti copiare da Raffaello e da Giulio Romano, secondo Vasari e Cavalcaselle; le copie passarono poi presso la collezione di Paolo Giovio a Como.

mante da Milano le stesse pitture che dà a Bramantino nella vita di Raffaello.

[515/(97)] Un'altra circostanza è da avvertire che se Bramantino era a Roma nel 1508²⁶ assieme agli altri pittori Signorelli, Bartolomeo della Gatta (e vedete se Peruzzi come noi lo crediamo²⁷) esso Bramantino poteva avere dipinto come gli altri prima del arrivo di Raffaello. La cosa poi pare chiara trovando che Vasari dice che Raffaello vi giungeva *poco dopo*; e così dicendo che Bramantino vi aveva | *dipinto cogli altri*, pitture che furono pure gettate abbasso. Ciò è detto nella vita di Pietro della francesca, ed è ripetuto in quella di Raffaello. Dunque Bramantino Suardi aveva dipinto nelle stanze prima che Raffaello vi dipingesse.

[c.n.n./98] Una cosa ancora essenziale è da notarsi in tutto questo affare che *Vasari parla senza aver veduto le pitture*? Verificate se dico il *vero*.

[516/99] p. 514 | Così la vita di Girolamo da Carpi non la si trova nella prima edizione –

Ma l'ha aggiunta nella *seconda* –

Per cui anco là ritorna sulla questione al modo che potete vedere leggendo *il* Vasari e imbrogliando la cosa.

[517/(99)] Ora se una delle stanze indicate è quella ove vedesi l'Eliodoro [vedi vita del Peruzzi p. 386 vol. III, noi abbiamo detto che quello che fu conservato d'antico mostra il Peruzzi ed il rimanente è di qualche scolare di Raffaello; di modo che con molta cautela nella nota I a p. 388 si disse che se si venisse col tempo a provarsi essere quel soffitto del vecchio Bramante da Milano, noi dovremmo dire, essere egli il maestro del Peruzzi. *Ora dunque studiando i pittori Lombardi* diciamo che siamo convinti, che tali avanzi di pit-

²⁷ Vedete più sotto la ragione a pag. ***.

ture non possono essere di un Lombardo, ma bensì sono del Peruzzi Senese.

Quando poi è andato a Roma il Suardi [come si disse sopra] non sarebbe fuori di luogo credere che sia andato assieme col suo maestro nel 1499? forse anco ci rimanesse fino al 1508-9²⁸? cioè fino all'epoca nella quale Raffaello giungeva in quella città – epoca in cui furono gettate abbasso anco le pitture del Suardi – ossia del Bramantino. Si disse ancora che il *Suardi* sotto il Bramante studiasse architettura, ed a Milano vedesi ancor oggi una sua fabbrica, o parte d'una sua fabbrica. [519/100] Esso Suardi studiando sotto Donato studiava sotto uno dei più abili architetti. Si dice ancora che il Suardi a Roma misurasse fabbriche? e questo

{manca carta 518 } | (vedete chi lo dice e se è vero?) e gli antichi monumenti ed. e<c>. Sappiamo pure che si dice ancora esser stato architetto il Bramante da Milano (il vecchio) e perfino maestro al Bramante il celebre d'Urbino.

Avendo dunque un Bramantino [che al tempo del Vasari e fino al De Pagave, non si sapeva che fosse *il Suardi*] chiamato Bramantino perché come esso lo dice, od il Cesariano, lo dice? perché era scolare di Bramante di Urbino²⁹ non potrebbe ciò aver generata confusione, e di un artista essersene fatti *due*? e soltanto essersi il Vasari *male spiegato da prima*, e poi volendo accomodare la cosa *da lui*, o *da altri per lui* senza troppo studiarla ne sia avvenuto che invece di chiarirla la si sia | confusa ancora più³⁰. Tutto è possibile. Si dice ancora che Suardi facesse studi a Roma rilevando piante – fabbriche – et. ec. dai monumenti antichi. Abbiamo che in [520/(100)]

²⁸ Vedi così si dice in altri luoghi p<er> es<empio> a p. 521. ²⁹ Il periodo reca sul margine esterno la parola *error*, probabilmente di altra mano {N.d.C.}. ³⁰ Vedi pag. 526a.

un libro alla Biblioteca ambrosiana in Milano, il quale prima si riteneva di Bramante d'Urbino (vedi anco Calvi ora è riconosciuto essere del Bramantino suo scolare (Calvi p. 6 nota 2) ed una delle ragioni per crederlo del Bramantino si porta quella della scrittura o spiegazioni dei disegni, o dalle cose narrate colà, il qual scritto si riconosceva essere di un Lombardo e *non* d'un Umbro o Toscano^{xix}; {continua a p. 521/106}

p. 520

Bramante

[520a/102] Nota che va *per voi* a pag 520.

Sono ripetizioni ma credo utile il farlo perché dal tutto assieme mi possiate intendere.

Vedi alla fine p. 591.

Aggiunta va a pag. ***.

Ora vedo la vita di Girolamo da Carpi Vol. X. T. XI assieme a quella di Benvenuto Garofalo – le quali vite non si trovano nella *prima edizione*.

Leggete dunque a pag. 268 – ove dice adunque, per cominciarmi da *Bramantino* del quale si ragionò nella vita di Pier della Francesca – e continuate a leggere le opere che gli *da*, e vedrete intorno a quelle che ancora oggi si vedono, le

[520b/(102)] nostre opinioni.

Così a pag. 270 – dipinse Bramantino *in Milano* e poco sotto “essendo che Bramante divenisse eccellente ed – essendo che studiò Bramante le opere di Bramantino³¹ – e continuate a leggere |vedete che qui ritorna sul *Bramantino* che dipinse al tempo di *Niccolò* come aveva detto nella *prima* edizione 1550, cioè *Bramantino da Milano*” che poi

³¹ Credo volesse dire invece il contrario cioè che Bramantino studiasse sotto Bramante (volta carta).

^{xix} Codice conservato presso la Biblioteca Ambrosiana (S.P. 10/33) con disegni di architettura, un tempo attribuito a Bramante e ora di discussa agnizione (edito in G. MONGERI, *Le rovine di Roma*, Milano 1875; 2° ed., Milano 1881). Il foglio a cui si riferisce il Cavalcaselle riporta la doppia nume-

nella edizione seconda del 1568 lo dice *Bramante da Milano*. [520c/103]
Così anco per la confusione che fa nel dare le opere di pittura che sono del Suardi (Bramantino) al preteso Bramante *da Milano* od al Bramante d'Urbino mi pare esservi in ciò la | prova di quanto si disse *sopra* che Bramante il *vecchio Milanese* dal quale si disse che il Bramante d'Urbino *ha appreso* l'arte non *sia mai stato al mondo*.

Credo che avendo Vasari fatta confusione si volle poi trovare che erano *due* – e che Vasari li confuse in *uno*. [520c/(103)]

Invece io penso che *uno* sia, e che Vasari non bene si esplicò e confuse la cosa al modo che vedete; ma poi *o* Vasari, *o chi fece per lui* l'accomodò nella 2^a edizione a quella maniera, la quale invece di chiarire *la cosa* la | confuse maggiormente, e perché nella 2^a Edizione aggiunse la vita di Benvenuto Garofalo e di Girolamo Genga, parlando colà di nuovo del Bramante continuò ad imbrogliar di modo che generò la confusione che si trova leggendo quelle vite intorno al Bramante, o Bramantino da Milano. Sia ritornando sul Bramante d'Urbino scolare di Bramante di Milano – il qual Bramante aveva dipinto al tempo di Niccolò V – Sia descrivendo *le opere*. Quindi confusione quanto alla storia, ed alle persone, come delle opere che gli dà. Commesso il primo errore – ne è venuto di conseguenza tutto il *rim<an>ente*. [520d/104]

Mentre il Bramantino era il Suardi, e scolare di Bramante d'Urbino – ecco tutto – sparisce il Bramante o Bramantino il vecchio.

importante

Quanto poi esser stato a Roma al tempo di Niccolò V non può esservi stato neppure il Bramante d'Urbino *ma forse Vasari ha voluto dire che dipinse ove aveva dipinto Pier della Francesca*. Difatto esso parla di *ritratti* e questi potevano

razione antica 41 (in alto) e 75 (in basso): pianta del Battistero di San Giovanni a Firenze (A 41r/M36). Come riporta il Cavalcaselle il codice è citato da G.L. CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, II, Milano 1865, p. 6, nota 2.

essere sulle pareti, e sotto anco alla pittura di Pier <della>
[520e/(104)] Francesca.

Quanto a quello che dice nella prima edizione Bramante da Milano – in altro luogo da me troverete detto che non sarebbe fuor di luogo anco il pensare che intendesse di Bramante d’Urbino (quantunque | Vasari sapesse che non era di Milano nativo ma di Casteldurante o di Urbino) ma lo chiamasse così per i *molti anni* che Bramante d’Urbino³² era stato a Milano, e perché colà era salito in grande rinomanza, ed era architetto Ducale e perché colà aveva formato il suo stile – non è neppure questo fuor di luogo.

[520f/(105)] Di più Bramante architetto aveva con se ajuti ed abbiamo veduto che per la pittura, come per la plastica, *parte subordinata*, esso si serviva e del Bramantino (detto così perché suo scolare) e del Caradosso (a Milano) e pare andassero anco a Roma | e forse al seguito del Bramante. Come era costume il Bramante prendeva a fare l’edificio, e sotto di se i pittori e scultori eseguivano la parte dell’ornamentazione, e anco della figura – come della prospettiva ed architettura
[520g/(105)] finta secondo l’usanza di quei tempi.

Poteva Bramante d’Urbino aver preso a fare anco il lavoro di pittura, il quale poi affidò al Bramantino suo scolare
[521/106] l’esecuzione.

Così potrebbe esser caduto errore dicendo, o stampandosi, da Milano, invece che da *Urbino*. Ma si puo rispondere che nella 2^a edizione si sarebbe fatta la correzione.

sente del Lombardo e non dell’Umbro o del Toscano
[522/107] (intendo per la lingua).

Vedi i fogli che piu sotto che troverete colle indicazioni di

³² Vedi la stampa in Milano ed a Londra dice Bramante in Milano.

chi sono, e da là capirete il rimanente [a pag. 523].

Noi guardando ai disegni in questo libro dell'Ambrosiana abbiamo | trovato in un foglio marcato sopra col numero 41 e sotto col numero 75 – una pianta di fabbrica colla indicazione scritta che è la pianta del Battistero di S. Giovanni di Firenze, [come in vero pare essere]; lo che prova che quello che fece tale pianta era stato anco a *Firenze*. Gli altri studi architettonici sono per lo più parte di monumenti di Roma come puo verificarsi dalle indicazioni *scritte* che ogni disegno (o studio) *porta* con se fatte da chi fece i disegni – [522/(107)] o studi. È stato osservato che trovandosi al foglio 2°. indicato il cardinale di S. Pietro in Vinculi della Rovere si ritiene che gli studi delle fabbriche di tal libretto devono essere stati incominciati prima del suo pontificato | che fu nel 1503³³; per cui tale libretto coi disegni deve essere stato incominciato prima e se è di Bramantino (Suardi) e doveva per ciò [se è andato a Roma con Bramante suo maestro] esservi andato nel 1499 – prima del 1500?

Gli estratti che vi mando qui uniti sono –

1. nota del 17° secolo.

2. Dell'Oltrocchi morto 1797 – or 1796. e quelli indicati 3.

del Prefetto della Biblioteca Bentivoglio morto verso 1840.

Questi estratti sono in un foglio volante unito al libro dei [c.n.n./108] disegni di cui si cavo la copia che qui vi unisco.

Ma trovasi *un'altro foglio ms. unito con*

{continua a p. 523/109}

p. 521 p. 526

Libro di piante e di disegni rilevati dall'antico – molti sono di Roma e vicinanze come lo dice lo scritto che da la spie-

³³ Vedete se da ciò si puo trovare argomento in appoggio a ciò che sopra si disse e si ripeterà.

gazione delle località e delle cose.

Al foglio p. 41 sopra e 75 sotto – trovasi la pianta del S. Giovanni di Firenze [battistero]. Superiormente è scritto.

Questo tempio e tuto quanto accomodato de quello che eleva e adesso e per la prima aleseracto che mai non fu - racto se no da poi che le uxato a la fede nostra

Entro la pianta trovasi questa indicazione

[522/108] *Questo si è S. Johan di Firenze etaz³⁴ 32 C prima era di dio marte lo quale dia per shritura in un pilastro de lo ponte Robachonte. Le cholone tonde sono palmi 3 e li quadri de fora medesimamente*

Pare dunque voglia dire:

questo tempio è tutto quanto accomodato da quello | che era anticamente e adesso è per la prima [volta] è chiuso, che mai non fu chiuso se non da poi che è usato alla fede nostra. Questo è il S. Giovanni di Firenze etaz 32 C (forse 32 centimetri) e prima era di Dio Marte lo quale di ? e per

[523/109] *scritura in un pillastro del ponte di robachonte³⁵. Le colone tonde sono palmi 3 e le quadre (o quadratti) di fuori medesimamente*

Per non imbrogliare con queste iscrizioni citate il loro significato e quanto a noi occorre e nulla piu. *Fate voi.* con caratteri dei *nostri giorni* – ma intendo fatto da qualche anno soltanto.

Dove è detto “Questo Bramante non puo essere che Bartolomeo Suardi detto più spesso Bramantino che si condusse anch’esso a Roma e forse con Bramante da Urbino, nella caduta di Lodovico il Moro nel 1500 circa, e che tornò a

³⁴ *aetatis* [N.d.C.]. ³⁵ Robaconte era detto il ponte ora delle Grazie, per la ragione che sotto il Podestà Robaconte fu costruito tal ponte. Il Villani credo chiama quel Podestà che credo fosse di Milano – Rubaconto. Ora il tempio S. Giovanni come sapete è *chiuso*. Vengo poi assicurato che

Milano al principio del 1503 dove trovassi a più congressi per la fabbrica del Duomo dal Luglio in poi, e però prima della elezione del Cardinale di *San Pietro in Vincula a Pontefice col nome di Giulio II*".

[524/(109)]

Non so, ne si seppe dirmi, di chi sia questo foglio scritto pochi anni sono – non so quale sia la prova che nel 1503 era a Milano, [cioè bisognerebbe vedere il documento], ma dato che sia come è da credersi | in tal caso potrebbe esser andato a Roma nel 1499 – (or 1500) ed essere di ritorno a Milano nel 1503 – e di nuovo a Roma nel 1508 se il Cesariano e Vasari lo ricorda assieme agli altri pittore in quella città.

Vol. X T. XII p. 280 *Comentario*.

vita di Benvenuto Garofalo “Egli, peraltro *innanzi che andasse a Roma, aveva una maniera di piegare artificiosa e cruda* perché appresa da’ modeli vestiti di carta ed <ec.> – ed dopo tornato “usò un’altra foggia di fare i panni che pareano all’incontro troppo molli e rilasciati” [*Credo sia Lomazzo*] e ciò appunto rimarcheremmo in talune opere del nostro Bramantino Suardi che saranno quelle che qui ora in seguito ricorderemmo. Se il *Bramantino* sia stato a Roma invece di una, due volte, non lo | sappiamo – come non conosciamo quanto tempo si sia colà fermato; e quanto tempo sia stato lontano da Milano durante il suo viaggio. Se è andato col Maestro nel 1499? e se era di ritorno in Milano nel 1503³⁶ sarebbero circa 4 anni. Messo ciò esso doveva esservi andato una

[525/(110)]

anco l’Abertini nel suo memoriale dice che prima era il tempio di Marte. Ma mi si dice che ciò non è vero – questo per noi poco importa.

³⁶ Se si presta fede al foglio anonimo che trovasi assieme a quel libro all’ambrosiana che è scritto dei giorni nostri ma solo da qualche anno.

seconda volta, [ma non conosciamo l'anno della sua andata] certo che nel 1508 esso si trovava colà a quella riunione serale ricordata più volte.

- Non sappiamo neppure se subito dopo il 1508, od al tempo che Raffaello gettò abbasso le pitture delle stanze tra le quali quelle l del Bramantino (Suardi) abbia lasciata Roma, ne quanto tempo abbia impiegato, ne qual strada abbia fatto nel ritornarsene a Milano. Se prestiamo credenza al libretto con i disegni sopra ricordati all'Ambrosiana, dato che sia, come anco noi siamo disposti a crederlo, del nostro
- [527/(III)] *Bramantino*, è certo che andando a Roma, o ritornando esso ci dice d'esser stato a Firenze, *trovandosi il disegno della pianta del Battisterio di Firenze*, accompagnata dallo scritto il quale dice che quella pianta è *del battisterio cioè S. Giovanni Firenze*. l Ciò puo spiegare il cambiamento, o la modificazione che trovasi in talune opere che per i loro caratteri si direbbe essere di questo tempo (cioè dopo il suo viaggio a Roma ed a Firenze) dopo che ha avuto contato ed ha veduto le opere di quei maestri ed ha anco lavorato a Roma.
- [528/(II2)] Sono pitture le quali mostrano tutta l'impronta Milanese e la maniera di Bramantino Suardi *ma modificata in parte*, ed incrociata colla maniera di altra scuola, derivata dalla vista delle opere, e dal contato coi pittori di altra scuola. Tali opere di Bramantino hanno l qualche cosa di più gentile. Una di queste sarebbe una tavoletta presso il *Sig. Layard* ove vedesi qualche cosa che ricorda il Signorelli, il Bartolomeo della Gatta, e che è poi quella scuola derivata da Pier della Francesca^{xx}. Vi si vede sopra l'arte Lombarda del Bramantino una infarinatura, di quest'arte. [al di sopra dell'arte milanese un inesto dell'arte Umbra ma di quella del
- [529/(II2)] Signorelli e del Bartolomeo della Gatta]. Tale tavoletta

^{xx} Bramantino, Adorazione dei Magi. Londra, National Gallery, inv. 3073.

mostra ancora essere d'uno, come si disse d'esser stato *il Bramantino*; cioè d'uno il quale ha studiato l'antico. Trovasi sarcofaghi – vasi – architettura presa, o studiata, dall'antico; Parte di fabbrica dirocata; ed un genere di paese | tutto Lombardo, con montagne a punta, con buchi – pittura lumeggiata al modo come si disse; e come vedremmo ancora in altre opere del Suardi.

Nel carattere delle pieghe vediamo una modificazione – un misto di quel modo angolare, come se fossero copiate da modelli di carta pesta, e nel tempo stesso qualche partito di ^[530/113] forma più larga. Tiene dunque ancora al modo primo.

Così la Madonna (seduta) con un panno in capo (bianco) accomodato alla solita maniera Lombarda. Essa tiene il putto (piccolo, stecchitto e dritto, e meschinetto). Un uomo | giovane montato sui gradini lo indica colla mano (questa figura ha sofferto ed è stata in parte ridipinta³⁷).

Così altre figure da questo lato sono di carattere e tipi ^[531/(113)] alquanto volgari. La figura sul davanti sente appunto del Signorelli, del Bartolomeo della Gatta; ma più ancora quella sul davanti del *lato opposto*, veduta di profilo, con una gamba sul gradino, ed un vaso nelle mani. Così qui come dall'altro lato altri tipi di figure, come costumi | di vestire che sono tutti Lombardi. La distribuzione dello spazio è ordinata; lo spazio ben diviso, la composizione studiata. Le figure si muovono, risolte. Vi è però dell'accomodato nelle figure difetto *quasi* comune a tutti i pittori di quel ^[532/114] tempo. Il disegno risolto e franco, il tocco egualmente. I toni del colore delle vesti tengono molto al cangiante, e sono toccati, e pizzicati nei lumi di una maniera sì decisa, risoluta, e quasi sprezzante che ricordano anco in ciò il ^[533/(114)]

³⁷ Così vedete nel disegno ove è indicato il restauro di altre figure – abiti.

Signorelli il Bartolomeo della Gatta | Quanto a colore però il tutto della pittura è di tono tristo – opaco – e crudo. Così il colore ha corpo, ed è duro. I caratteri si disse che tendono al volgare ed a quel modo come nelle pitture fino da principio ricordate abbiamo | notato. Anco ciò può contribuire a fare che la pittura tenga più al Signorelli, al Bartolomeo della Gatta coi quali pittori pure anche il Suardi pare asomigliasse per il suo carattere, la sua indole, e la sua natura, se giudichiamo dalle opere, *che in fine sono il ritratto dell'artista*.

[533a/115]

Questa tavoletta dunque illustrerebbe quella fase d'arte del Bramantino *quando fu a Roma* – ed al contato del Signorelli – del Bartolomeo della Gatta (vedi p. 533a- 533b vanno qui).

La luce gli è data di fianco, e mette molta parte degli oggetti in mezza ombra, in conseguenza la parte illuminata è ristretta, come la è la parte dello scuro *maggiore*. Vi si vede il giuoco degli sbattimenti dei riflessi tra mezzo alle mezze tinte ed all'ombra. I lumi principali sono rinforzati con tocchi di colore a corpo sopra la tinta locale la quale è di tono freddo olivastro giallo, o talvolta rossiccio matone, e così gli scuri sono ripresi con colore e con tinta di natura opposta al sottoposto colore del tono della tinta locale. E ciò per rompere la monotonia della tinta e dar vivacità al colore. Così il fondo, le montagne sono illuminate solo sulle cime, e con luce di traverso – pizzicata (volta) | l'intonazione generale è sempre trista.

[c.n.n./(115)]

[534/116]

Un'altra opera più importante con figure poco meno del naturale e di carattere più piacevole e di maniera più formata, pittura ove vedesi invece un pittore che ha veduto le opere fiorentine del Fra Bartolomeo, e del Mariotto Albertinelli ma che nella tecnica, nella esecuzione, vedesi essere

[535/(116)]

^{xxi} Bramantino, Fuga in Egitto. Locarno, Santuario della Madonna del Sasso.

un pittore Milanese, ed anco qui del Bramantino, Suardi, al qual pittore è dato il quadro, opera questa che si legga, si unisce e si collega e presenta l'arte che vedesi in un modo più avanzato nel quadro che ricorderemo a Locarno *ora Svizzera* (ma una volta *Lombardia*)^{xxi}.

Abbiamo col quadro in casa Melzi un'altra modificazione, e quella del modo già detto, un arte più piacevole e più formata, ed una delle più belle opere del Suardi^{xxii}. [536/117]

Il quadro di casa Melzi in Milano.

Madonna carattere piacevole, fisionomia giovanile, e saggia rotonda di testa, ma che tende al lungo. Tipo regolare e simpatico – capelli che cadono sulle spalle. Con una mano tiene il putto, e coll'altro braccio alzato cerca di fare un movimento grazioso, e da quel lato un poco inclina il capo (è seduta). La figura sente del gentile, ma tende un poco al corto, al tozzo, [la parte inferiore le gambe sono corte]. Il putto il quale prontamente si gira dal lato del S. Michele colle braccia tese fa un movimento quale è solito vedersi in quelli del Bramantino come anco sotto vedremmo in altri suoi lavori. [537/(117)]

Il Santo Vescovo il quale a ginocchio prega, di profilo, sente del modo di quelli di fra Bartolomeo e del Mariotto, *in piccolo*. Così il S. Michele del lato opposto. Sotto al Vescovo trovasi in iscorcio (e ranicchiato) al modo che vedete nel disegno a capo in giù una figura. Si vede buona intelligenza delle forme, e dello scorciare, come della prospettiva.

Curioso poi dall'altro lato un gran rospo (large ugly toad). Tale idea bizzarra toglie molto al decoro della pittura, benché in se quel rospo sia ben dipinto. [538/118]

Dietro alla Madonna due angeli tengono un pano rosso teso

^{xxii} Bramantino, Madonna con il Bambino tra Sant'Ambrogio e San Michele (Madonna delle Torri). Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. 96.

a guisa di spalliera. Caratteri piacevoli giovanili (come lo sono anco quelli del Vescovo e del S. Michele) che ricordano quella fisionomia | d'arte alla Mariotto. Così i movimenti sono gentili ed i caratteri, i tipi, le sagome delle stesse ricordano quelli della Madonna. Nel fondo due castelli; e dietro alla madonna parte d'un tempio di carattere antico

[538#/119] che serve a guisa di spalliera poi il cielo. Anco qui le figure staccano sopra un fondo chiaro per tono, per cui quasi tutto il rilievo è ottenuto per giuoco di mezze tinte, o di riflessi. Vedesi buone degradazioni delle tinte – e chiaro-scuro. Il colore qui è smaltato levicato, liscio e diafano.

La pennellata è fluida. La tinta la trasparenza ne manca di vigoria e forza. Nel tutto predomina una tinta che si direb-

[538#/118] be argentina ed un poco vuota, o diafana, quantunque le carni, come i toni delle vesti, siano di tono locale vigoroso

[539/(118)] ed intero di tinta. Ciò può aver anco contribuito l'essersi forse indebolite le tinte, ed essersi poi voluto radolcire la pittura in occasione di qualche *pulitura* ritoccandola poi.

Il disegno è facile, spontaneo e d'un genere di disegnare a linee dolci; ma netto e preciso [nella siluetta], che ricorda quella precisione del Pier della Francesca | e di Leonardo.

Le pieghe sono di modo facile e di linee dolci a festoni ter-

[540/120] minanti coll'occhio di piega stretto e rotondo ma che incominciano ad avere una tendenza opposta che poi vedremmo cadere nel vizio opposto indicato dal Lomazzo (Vasari p. 288. Com<mentar>i della vita di Girolamo da Carpi).

A *Locarno* sul Lago *Maggiore* nella chiesa del Santuario della Madonna del Sasso. Vedesi una tavola – soggetto prendetelo dal quì unito disegno. Sul davanti in un sasso leggesi il nome, *Bramantino*.

Quello scritto è a lettere romane, *pare d'un tempo remoto*. Se poi in origine l'avesse scritto il pittore a quel modo senza

porvi il *fecit*, od il *pinxit*, non possiamo dirlo mentre ora quella scritta è *ripresa* per cui è difficile quanto a ciò il giudicare. Forse fu anco fatta per indicare che il lavoro è del Bramantino. Certo che il quadro ha i caratteri, [benché mostra una maniera più formata, avanzata] simili a quelli del quadro Melzi, che sarà poi quel modo che noi vedremmo più sviluppato, come lavoro fatto | dopo, nel fresco a Brera n° 8^{xxiii}. [541/(120)]

Avendo detto che abbiamo gli stessi caratteri del quadro in casa Melzi, ne viene che le figure sono piacevoli, gentili di carattere, e si muovano anco in modo che tende al graziato. L'angelo precede ed indica la via, mentre guarda girando colla persona, e colla testa il putto. La Madonna seduta sull'asino tiene il putto mezzo coperto ed involto nel panno. Il putto di forme carnose, e di tipo piuttosto piacevole, ma vedesi quel carattere notato nei putti dei quadri sopra ricordati e che sotto ricorderemmo. Più sviluppato dei primi, e che vedremmo più allargato | , ingrandito, nelle opere dopo. Ed anco questo tende al difetto opposto (come Lomazzo disse quanto al piegare) così nelle forme queste tendono in forme carnose e grasse. Questo putto fa un movimento verso l'angelo, alza le braccia con una delle quali, col dito. La Madonna (seduta sul asino) fa un movimento sia col girare e piegare un poco della persona e del corpo verso il S<a>n Giuseppe, come per il modo come sta seduta, e tiene il putto, come è vestita od involta in quei pani a linee rottonde, a curva e serpeggianti lasciando sotto scoperto il piede | così pure per la sua sagoma, tipo, e carattere di figura e di testa, e per un certo abbandono, [542/121] (cosa che vedesi anco nell'angelo) in *tutto ciò ricorda quel modo graziato, e quell'arte del 1500* per cui il Correggio salì in [543/(121)]

^{xxiii} Bramantino, Madonna con il Bambino e due angeli (Madonna Soli Tav. 6 Deo). Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 3.

tanta rinomanza e che nei suoi seguaci diventa una cosa rilasciata, smorfiosa.

Il S. Giuseppe in un lato sta in azione di conversare colla madonna. Carattere pure di figura piacevole. Il fondo, col paese di carattere tutto suo proprio. Nel secondo piano vedonsi figure, come sono indicate, dopo di quelle l'acqua, [545/(122)] e di là dell'acqua, delle case. Curioso che questo modo ricorda quello di Pietro della Francesca solo che quì a Locarno è trattato alla maniera del 1500. L'indietro poi è un genere di paesaggio [come l'ho indicato], che ricorda molto l'arte *forestiera* ed i paesi e vedute del *Brugbel*. È un paese ricco a quel modo (vedete sul disegno ciò che vi ho scritto sopra). Il tono generale del quadro è di quella tinta indicata nel quadro di Melzi, e con condotta ancora più accurata – più fuso il colore la tinta azzurra argentina. Le figure staccano dal fondo chiaro e sono d'una tinta quieta tranquilla. [546/123] Questo modo quantunque sia diverso dalle opere prime, ricordate pure si vede la stessa indole e natura di pittore. Il disegno ha qualche cosa di rilasciato, e così le forme. Sempre però vedesi l'intenzione di render graziose le figure e

non si
effusasse in altre linee sempre
la regione del dettaglio e ter-
in un occhio o punto nero. p.g. 120
Il calore

piacevoli. Le pieghe sono a larghe masse, ma a festoni | e di modo che avilluppano ed attortigliano le figure, e sono a linee curve, le quali hanno della vesica. Sono rotte queste masse da altre linee sempre curve (per la ragione del dettaglio) e terminanti in un *occhio* o punto *nero p<e>r es<empi>o*. Tutto ha del rilasciato. Il colore è fluido, liscio, ed il pennello scorrevole. [547/(123)] Vero che molto del rilasciato *si deve* al restauro, ed al *ridipinto* (come è scritto in parte sul mio disegno).

Vedesi avanzi d'una pittura a fresco che dalla data (*in parte ancora rimasta*) pare siano del 1522 ad – an. B. F. nella chiesetta della Nunziata | a Locarno stesso sulla via che conduce alla Mad<onn>a del Sasso^{xxiv}. A quella data del 1522 corrispondono i caratteri, del fresco e quelli direbbesi d'uno al modo di Gaudenzio Ferrari; o meglio del Salaino, di Marco d'Ogione. Le tinte che ancora vedonsi sono accese infuocate. Il S. Francesco è di forme volgari la testa *grande* di cranio [548/124] e larga; così le estremità sono grandi e nodose, mentre il corpo è magro.

Così la Madonna mostra un carattere meschinetto ed asciutto, e col solito difetto di gambe corte.

Tiene il putto, e coll'altra mano il libro | aperto.

Il putto colle gambe (in parte) involte nel panno della madre. Vedesi quello spirito e modo di grupparsi il quale abbiamo sopra notato. Il putto è il tipo sopra indicato – ma con forme pesanti, gravi ed ei Benedice. Rimangono ancora quegli indizi di altre figure come sta indicato nel disegno. [549/(124)] Figure (sul muro) grandi il naturale.

Ritrovo altre note e le trascrivo – Madonna testa larga e piatta, difetta di spalle, meschinetta di figura, di corpo e movimento un poco caricato, smorfioso, mani grosse e nodose. Così | nella *cupola* vedesi gli apostoli, e la Madonna,

^{xxiv} Domenico Pezzi (?), Madonna con il Bambino e Santi. Locarno, Chiesa della Annunziata. Cavalcaselle parla anche di affreschi nella cupola, ma già nel 1953 il Suida dice che l'affresco in questione è il solo rimastoci (W. SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, Milano 1953, p. 138).

sopra i quali le lingue di fuoco; sia la venuta dello Spirito S<ant>o? questa parte farebbe ancora supporre essere lavoro dello stesso pittore, eccettuatone le parti ridipinte, e gli *angeli* che sono tutti nuovi e brutti. *Orrori posteriormente fatti*. Egualmente traccia di pittura vedesi in altro luogo.

[550/125] La pittura porta tutti i caratteri del nostro Bramantino e potrebbe essere una sua opera – certo che per i caratteri della pittura sono tali che mostrano che deve esser fatta dopo del quadro alla Mad<onn>a del Sasso e data, molto probabilmente, ad eseguire a qualche suo ajuto.

A Milano.

Nel chiostro che dalla chiesa di S. Maria delle Grazie si va in sagrestia vedonsi sopra le porte due freschi a chiaroscuro^{xxv}; in una ed è quella che si esce dalla chiesa nel chiostro, nella lunetta ai lati d'una scultura rap<presentant>e la Madonna ed il putto, vedonsi dipinti due Santi in ginocchio (figure intere) dipinti a chiaroscuro – di profilo (uno S. Pietro Martire, e l'altro una Santa col cuore in mano e [551/(125)] gilio colla sua finta cornice attorno). Figure di carattere gentile, piacevoli; figure *fra* le gentile del pittore.

Così nell'altra lunetta sopra la porta che mette alla sagrestia *mezze figure*; nel mezzo la Mad<onna> che tiene il putto ritto; da un lato S. Iacopo e dall'altro San Luigi di Francia e sotto | (scritto ripreso) Deiparae Virgini Iacobo Apost. et.

Anco questo come l'altro è un *chiaroscuro*. Questo secondo benché di maniera più larga è della stessa mano. Riscontrasi in questa lunetta quei caratteri che abbiamo notati nelle [c.n.n./126] pitture sulla facciata di porta orientale^{38, xxvi}. E quindi anco la stessa tecnica esecuzione e quel modo di riflettere da noi

³⁸ Pag. 493.

TAV. 7 ^{xxv} Pittore lombardo, Madonna con il Bambino, San Giacomo e San Luigi. Milano, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Chiostro della Sacrestia. Bernardo Zenale, San Pietro Martire e Santa Caterina da Siena. Milano, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Chiostro della Sacrestia. ^{xxvi} Vedi

notato colà.

La seconda di queste lunette si accosta un poco più al modo del fresco a Brera del quale ora parleremmo.

1428 – Bramante il vecchio. *Calvi* p. ***. Le pitture non sono di quell'anno ma credo del 1490 op<pur>e 1498 e le troverete sotto assieme alle opere del Zenale e di quella maniera. [c.n.n./(126)] [552/127]

Vedi vita del Zenale *pag.* ***.

551

{cassata}

Brera

Fresco staccato e portato in Brera vedi mio disegno^{xxvii}. Madonna che tiene il putto a quel modo. I caratteri bene guardando sono quelli più formati svillupati del quadro da Melzi, ed in Locarno; Presenta un genere di colorire, e di pittura che ricorda quella di Guadenzio Ferrari. Le teste sono larghe e rotonde; La Madonna è un figurone con mani piccole. La luce è data da sotto e per traverso, mettendo in riflesso le parti rilevate o sporgenti in avanti in modo altre volte descritto. La pittura stacca per tono sul fondo chiaro ed è quasi tutta in mezza ombra, con lumi decisi e pizziccati nelle parti più sporgenti, e con scuri ristretti, ma marcati e cacciati di *nero* | Le pieghe hanno forme angolari; sono piene di cartocci, di linee contorte, in modo veramente poco ragionevole e che sente del bizzarro. [553/(127)]

Il putto ch'è anco piacevole [come lo sono le altre figure] è però disegnato di modo che il corpo ha l'apparenza d'una vesica o pelle imbuttita. Sulla tinta locale di tono rossastro matone, e freddo nelle ombre, vedonsi posti gli scuri a tratti, e nello stesso modo sono rinforzate le mezze-tinte. Questo tratteggio è più forte nelle vesti e questo anco era pensato per la distanza alla quale pare dovesse essere stata fatta [554/128]

nota VI. ^{xxvii} Vedi nota XXIII.

la pittura; lo che dispiace vedendola sott'occhio.

Nel tutto l'affresco ha un colore rossastro matone | e che tende al pavonazzo-freddo nelle ombre. Benché l'arte qui sia così modificata da quella che vedesi nel fresco a S. Sepolcro sopra notato; pure vediamo la stessa fisionomia d'arte, la stessa indole del pittore.

Il n.° 4. fresco staccato vedi Catalogo di Brera e mio disegno – sotto il nome di Bernardino Luino, ma ora più propriamente dato al *Bramantino*^{xxviii}. Vediamo un'arte sulla via di quella dei Luini, del Gaudenzio Ferrari, ma questo grazioso putto porta una impronta quanto esecuzione ed una maniera che è quella del Suardi per cui in questa categoria lo mettiamo.

Così il n.° 3 al Catalogo – S. Martino ed. ec. è giustamente dato alla Scuola Bramantesca, ciò del Suardi^{xxix}. Anco questo pezzo *di muro col fresco* (? wood) qui portato a Brera. Fresco la cui esecuzione è alquanto rilasciata, esecuzione tirata via – sente un poco dell'arte decorativa. Si direbbe lavoro della decadenza d'un pittore, et perciò giustamente detto arte Bramantesca ossia del Suardi.

Una tavoletta nell'Arcivescovado di Milano che presenta i caratteri del Suardi^{xxx}. Vedesi la Madonna vestita di abito color turchino con panno in capo accomodato al solito modo (rosso di colore) ha il putto ritto in piedi e colle braccia alzate, e da lontano vedonsi alcune figurette; dall'altro lato una figura. Tavoletta che pare tagliata all'intorno. Trovo la descrizione di questo quadretto nel Baldinucci a p. 173-174 (vedete la parte che vi ho trasferitto tra i fogli segnati B (c piccole figurette e non intere *le principali sul davanti*)).

Due tavolette di questa fisionomia d'arte e con i caratteri che da primo si dicono di Gaudenzio Ferrari, ma che ben

TAV. 8 ^{xxviii} Bernardino Luini, Putto sotto un pergolato. Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 7. ^{xxix} Pittore lombardo, San Martino dona il mantello al povero. Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 8. ^{xxx} Bramantino, Madonna col Bambino e San Giuseppe. Milano, Pinacoteca di Brera, non

possono l'essere del Bramantino e per ciò qui le ricordiamo, sono in casa Poldi a Milano (il solito Poldi ove ho veduto il fra Bartolomeo). Uno è un presepio; l'altro una annunziazione. Tavolettine con *figurette*^{xxxI}.

Un quadro che dal paese di *Villincino* fu trasportato a Brera ed ora vedesi in un magazzino di quella galleria^{xxxII}. Il soggetto prendetelo dal qui unito disegno (la crocifissione). Ecco-
vi le mie note. Color con pocchissimo corpo, liquido. Tratta-
to in modo facile e fatto in fretta. Sente del modo di deco-
razione. Fatto alla prima e largamente, a larghe masse e
prontamente come se avesse lavorato a fresco. Colore della
carne giallastro con ombre che | tendono al biggiastro al tri-
sto – così è l'intonazione del quadro. I toni dei colori delle
vesti decisi. La luce, gli viene da un lato mettendo così le
figure, [e tutto ciò che vi è dipinto] in mezza ombra, e qui
la pittura manca di massa decisa e di scuri. Nel tratta-
mento, nella tecnica esecuzione, come in tutto ricorda il princi-
pio ed il modo sopra notato che dal quadro di S. Angelo (il
primo sopra ricordato) che viene successivamente svolgen-
dosi nelle altre opere fino a qui^{xxxIII}. Così nel fondo abbiamo
quel carattere sopra notato, tutto proprio di questi quadri,
come si notò *fino a principio* | nel quadro a S. Angelo. La
distribuzione generale [geometricamente parlando] è
buona, tutto vedesi bilanciato, sente in ciò dell'arte di Pier
della Francesca, ed il carattere delle figure e le movenze loro
ricordano pur anco Leonardo da Vinci. Vedesi molto calco-
lo, unito ad una esecuzione che sente della decorativa, pronta
spontanea ma un poco strappazzata. Nel tutto vi è del
rilasciato e dell'abbandonato sia nel disegno, nelle estremità,
e più di tutto nelle pieghe, le quali nel partito sono buone,
ma nel dettaglio sono tirate via in fretta e trascurate ma un

[558/130]

[559/(130)]

[560/131]

inv.^{xxxI} Francesco de' Tatti, Presepe e Annunciazione. Milano, Museo Poldi Pezzoli, inv. 1639/646 e 1631/656. ^{xxxII} Bramantino, Crocifissione. Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 981 (in deposito nella parrocchiale di Villincino dal 1850 al 1861). ^{xxxIII} Vedi nota I. ^{xxxIV} Vedi nota IV.

arte che ricorda la moderna l'arte di Leonardo. Se Bene l'angelo inginocchiato al lato destro del Cristo ha gli stessi caratteri di quello nel quadro a S. Sebastiano vedi pag. 487 - in nota^{xxxiv}.

[561/(131)] Di questa fisionomia d'arte che tiene al Leonardesco, e che mostra molta conoscenza della prospettiva; e quel genere di esecuzione, e quei caratteri; e quei tipi, e quello stile di disegno, e quella maniera di rendere le forme notati nel Bramantino, e che ricorda per conseguenza l'arte sorella del Caradosso, come la vediamo a S. Satiro nella sagrestia di Bramante. Queste pitture sono alcune tavole in casa Andreani ora Sormani a Milano provenienti dalla soppressa chiesa di S.^a Marta - si dice esser stati il parapetto dell'organo^{xxxv}. Pitture a chiaro-scuro. Putti od angeli di grandezza minori | del vero. Fatti in un modo largo e facile, sente dello scultorico se si vuole, ma hanno un certo grande. Pittura che richiama alla memoria l'arte che vedesi in simili soggetti sia del Donatello, come di Luca della Robbia. L'esecuzione qui non presenta quella rilassatezza e quello abbandono come vedesi nel quadro di Villincino^{xxxvi}. Le tavole (ossia la pittura) hanno sofferto alquanto ed in parte sono venute nere - e non siano esenti di ridipinto.

Certosa di Chiaravalle presso Milano^{xxxvii}.

[562/(132)] Pittura dispiacente, ripulsiva sia per il colorito, come per tipo e carattere del Cristo. Il colore è di tinta caffè late, biggia, trista ed olivastra con ombre fredde inchiostro. Colore crudo di tinta. La luce viene forte, vibrata, da un lato, e di modo che fa quel giuoco di tinte, di scuri, di riflessi sopra notati. Carattere volgare, muscolare, di forme osse e marcate. Modo d'indicare i muscoli marcato. Ha del Signorelli *in caricatura*, del Andrea del Castagno, ed anco

^{xxxv} Bernardo Zenale, Angeli cantori, Angeli suonatori di viola da gamba, Angeli suonatori di liuto e ribeca, Angelo suonatore di viuhela, Angeli suonatori di liuto, salterio e arpa. Lurago d'Erba, Coll. Sormani. ^{xxxvi} Vedi nota xxxii. ^{xxxvii} Bramante, Cristo alla colonna. Milano, Pinacoteca di

della caricatura dell'Antonello con quelli ricci inanellati e cadenti sulle spalle. Il tocco del pennello è netto e crudo. Grandezza poco meno del naturale. Tavola. Il paese è col solito carattere notato solo che qui nel paese è magrissimo di colore, e leggiero sono le tinte, e di modo che le forme [564/133] quasi si perdono. Quantunque sia lavoro che lascia a desiderare pure siamo disposti tenerlo per un originale del Bramantino, ammeno che non sia copia di qualche scolare.

Di architettura *vera* abbiamo ora gli avanzi, o parte della casa dal Suardi fabbricata, [in Borgo-nuovo n. 28]^{xxxviii}

Foglio A. avete parte della facciata

foglio B. avete parte del Cortile

foglio C. indicate sono le pitture nelle lunette con caratteri Luineschi.

Così sulla parete del cortile trovate nel foglio D. Un uomo colla pelle del Leone (sia Ercole?) che sostiene un globo (o sfera); l'altro, un altro uomo con barba pure, col compasso [565/(133)] il quale misura^{xxxix}. Anche questo chiaro-scuro a primo vederlo si direbbe opera di Luino, ma poi bene guardando pare vedervi i caratteri del Bramantino. Che Bramantino possa aver dipinto col Gaudenzio, e coi Luini ed altri di quella scuola Lombarda è più che probabile, sia come ajuti, sia a dipingere nello stesso luogo come lui. Però troviamo un'arte incrociata. Così ci vien detto che nei depositi o magazzini di Brera sono pervenuti pezzi di freschi con questi caratteri, *così incrociati*, e che farebbero credere aver [566/134] quelli pittori dipinto in compagnia, od in società cioè Bramantino-Gaudenzio, i Luini e altri – et.ec.

Di alcune altre opere ci resta a parlare la migliore di queste (et certamente una delle belle cose della Scuola Milanese) | con caratteri Bramanteschi cioè alla Suardi vedesi nella Galleria

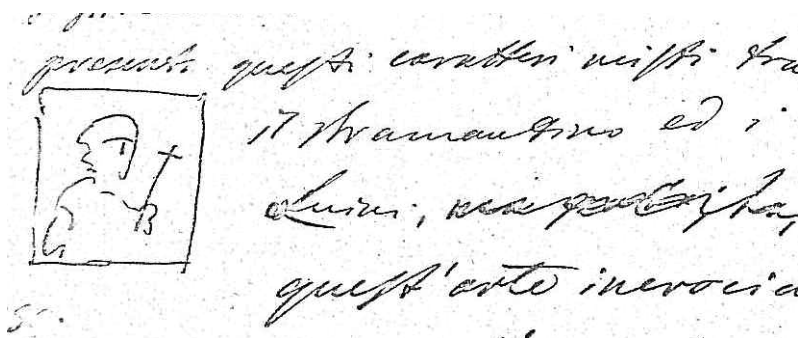
Brera, non inv. ^{xxxviii} Cesare Cesariano, parte della facciata di Palazzo Landriani. Milano, Via Borgonuovo n° 25. ^{xxxix} Bernardino Luini, Ercole e Atlante. Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco, inv. 773. ^{xl} Pittore TAV. IO lombardo, Testa di Giovanni Battista. Milano, Pinacoteca Ambrosiana, TAV. II

della Biblioteca Ambrosiana a Milano n. 138 giustamente datta alla “*scuola Lombarda*” è una testa di S. Giovanni Battista posta sopra una copa, [o tazza] appoggiata sopra un finto muretto, che stacca sopra un fondo verde^{XL}. Testa simpatica, giovanile, piacevole, buon carattere, dolce, con ricca e folta capigliatura a ricci. Ove non vedesi quelle contorsioni di muscoli o di boccacchie come di solito si usava fare. È l’arte Milanese ringiovanita *dai fiori* Leonardeschi; è l’arte non più quattrocentista, ma cinquecentista. Il colorito è grasso ed a corpo di colore. Il tocco fermo preciso e netto; il disegno buono e rende bene le parti, così è bene intesa la modellatura delle parti, e la degradazione delle tinte. Vedesi nettezza e precisione nel tocco ed in tutto.

Noi abbiamo pensato anco al Solario per la ragione che a Parigi (ex Portales) vedevasi di quel pittore lo stesso soggetto rappresentato a *questa maniera*, solo che la testa era girata dal lato opposto³⁹.

Però il colorire, la tecnica esecuzione sono quelli del modo Bramantesco ossia del Suardi^{XLI}.

Ambrosiana.



³⁹ Vedi sotto a pag. 948 nel Solario il disegno.

inv. 85. ^{XLI} Andrea Solario, Testa di Giovanni Battista. Parigi, Musée du Louvre, inv. 1533. ^{XLI} Pittore lombardo, San Gerolamo penitente. Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. 83.

Così in questa galleria un busto d'un S. Girolamo colla croce in mano presenta questi caratteri misti tra il Bramantino ed i Luini^{XLII}; vedesi quest'arte incrociata; ma perché nella tecnica ricorda il Bramantino, così noi qui lo collochiamo. [568/136]

Ambrosiana Milano^{XLIII}.

Dopo questi esempi a primo aspetto sembra difficile che possa essere di Bramantino un quadretto in tavola dato prima al Mantegna, poi al Pizzolo⁴⁰, ed ora più propriamente alla Scuola Milanese come per i caratteri della pittura è manifesto – i quali caratteri però sono tale da potersi collocare tra le opere Bramantesche, ossia del Suardi. Pittura dispiacevole sia come tipi, et caratteri di figure, sagome e maniera d'intendere e rendere le forme, ed anco per il colore. Questo effetto dispiacente è aumentato dalla condizione del quadro, ove la pittura manca in molte parti del colore, per cui pare vedere una opera non finita, ma sembra esserne la cagione | una cattiva pullitura del dipinto fatta da molti anni. [569/136]

Il colore di tinta olivastrea, le carni fredde, e basse di tono, e negli uomini colore rossastro tristo matone. Alcuni caratteri erculei come è quello indicato X [in piedi col bastone in mano, e sul capo ha delle foglie], ma in generale le altre hanno difetto opposto; sono lunghe, magre e secche, ossee di forme – mani e diti piccoli, i quali diti finiscono a punta. [570/137]
Colore di tempera mista, crudo-duro. Forme pronunciate ed angolari, sagome difettose – tipi dispiacenti. Taluna cade nell'affettazione e smorfia volendo dargli un grazioso movimento. Pieghe angolari – taglienti e secche | come se fossero di carta pesta. Tocco del pennello secco, arido e sprezzante. Paese con sassi – arco antico diroccato in parte – montagne a

⁴⁰ Vedi da noi ricordato nella vita del Pizzolo.

^{XLIII} Bramantino, Adorazione del Bambino. Milano, Pinacoteca Ambrosiana, inv. 84. TAV. 12

punta. Il tutto fatto *con decisione*, e quasi in modo sprezzante. Abbiamo caratteri e difetti del Suardi e se non è opera [571/(137)] del Suardi è di chi lo seguiva in arte e dipingeva con lui.

Nel tutto questo quadro ricorda quella fisionomia d'arte, (benché sia opera inferiore in tutto) che vedesi nel quadro ora in mano del Sig^{<no>r} Layard Londra.

Casa Sormani Milano.

Una tavola abbiamo veduto data al Borgognone, i cui caratteri sono quelli di chi ha tenuto dietro a questa maniera ^{xliv}.

Pittura ove vedesi uno il quale deve aver veduto le opere della scuola Umbra del *Pintoricchio*, del *Signorelli* e di *Don Bartolomeo della Gatta*, benché come colore, esecuzione, trattamento, senta di questa fisionomia tutta Lombarda, del quadro ora descritto, col solito colorito olivastro e tristo, per cui come opera di questo carattere Lombardo e del [572/(138)] modo Bramantesco noi qui la collochiamo.

Il quadro in casa Borromeo "Gesù in croce con due ritratti" è opera più moderna e della maniera che ricorda Altobello Meloni, od altri di quel modo ^{xlv}.

Il quadro a Berlino n. 1137. Bramantino – *no*. Pittura certamente di scuola Lombarda ^{xlvi}.

Tempera. Ha molto sofferto di ritocchi. Ridotta di tinta accesa-spinta, e quindi alterata sia dalla vernicie, oltre che dai ritocchi – come pure ripresi in gran parte sono i contorni. È una pittura ove bene esaminando direbbesi essere piuttosto d'un seguace del Borgognone. Pittura d'un certo fare graziato e caratteri e gentili meschinetti appunto di quel modo che più si accosta al Borgognone che ad altri pittori e seguaci di quella maniera tra i quali vi è anco da [573/(138)] ricordare *Giovanni Antonio Bevilacqua* pittore del quale

⁴¹ Pag. 974-76.

^{xliv} L'opera di casa Sormani citata da Cavalcaselle è forse identificabile con il dipinto di Altobello Melone, Adorazione del Bambino con San Domenico. Lurago d'Erba, Coll. Sormani Andreani Verri. ^{xlv} Opera non identificata. ^{xlvi} Pittore lombardo, Madonna in trono con Bambino e

poco conosciamo, e del quale più sotto si parlerà⁴¹. Fondo d'architettura del genere che si direbbe Bramantesco, e come anco vedesi nel Borgognone.

Abbiamo qui aureole dei Santi un poco rilevate e dorate.

L'altro quadro dato al Bramantino vedi sopra nel vol. IV o III ove noi ne parliamo nella vita di Melozzo ha caratteri [574/139] quanto ad epoca che si avvicina più al Bramantino che al Melozzo^{xlvii}.

Credo sia bene stare così sulle *generali*.

Gal<leria> di Londra^{xlviii}.

Si siamo riservati alla fine di ricordare un'opera i cui caratteri sono quelli Lombardi della seconda metà del 1400 [1450-1500] al 1500. Caratteri che corrispondono a quest'arte e perciò giustamente dati al Bramantino Suardi, ora nella Galleria di Londra, e credo sia il quadro ricordato dal Waagen da Bromley. Dopo aver veduto l'assomiglianza che porta colle opere del Foppa, fra le quali quella a Savona del 1490⁴² si siamo persuasi possa essere del Vincenzo Foppa nella vita, od opere del qual pittore, ritorneremmo a parlarne.

Eccoci dunque arrivati alla fine di questa fisionomia d'arte Milanese delle opere date al Bramante o Bramantino il vecchio, al Bramante d'Urbino, ed al Bramantino [Suardi scolare di Bramante d'Urbino] colle opere dei quali abbiamo passato il tempo in cui Leonardo era a Milano. [575/(139)]

Giudizio delle opere.

Ora poi che *vi sia stato un pittore detto Agostino Bramante, o Bramantino*⁴³ che è quello che si dice il *vecchio* perché prima del nostro Suardi lo si fa pittore – *ciò può anco essere.*

⁴² Sapete che siamo stati condotti in errore dal Torteroli che aggiunge di sua testa il "Catena". ⁴³ Notate che il *Suardi* non era di casato Bramantino ma perché si fece scolare del Bramante d'Urbino così fu chiamato.

Santi. Berlino, Gemäldegalerie, inv. 1137.^{xlvii} Giusto di Gand, Allegoria della Sapienza. Già Berlino, Kaiser Friedrich Museum.^{xlviii} Vincenzo Foppa, Adorazione dei Magi. Londra, National Gallery, inv. 729.^{xlix} Vedi nota I.

Puo anco essere che da uno come questo Agostino Bramante o Bramantino, o da questo stesso da principio sia stato (giovanetto) alla sua scuola il Suardi.

[576/140] Che il quadro che era a S. Angelo (la crocifissione)^{XLIX} sia un'opera del Suardi da giovane, o sia un'opera dell'Agostino Bramante o Bramantino, o di chi fu maestro allo stesso Suardi, sia nel primo come nel secondo caso resta sempre la pittura una brutta cosa; ed è certo che questo non puo essere il pittore | che dipinse a Roma col Pietro della Francesca ossia a competenza con un uomo della abilità di Pietro della Francesca⁴⁴ – pitture che Vasari non ha veduto. Né questo poteva essere maestro neppure in architettura al Bramante d'Urbino. Che poi Donato abbia trovati architetti a Milano puo essere (od è certo?) ed anco una fisionomia d'arte che fosse il principio di quella detta Lombarda e che col Donato poi migliorò al modo come si vede p<e>r es<empi>o a S. Satiro nella così detta segrestia puo essere – e più nella parte d'un portico a S. Ambrogio – credo la canonica opera bellissima⁴⁵. Può il Bramante d'Urbino aver trovata la chiesa di S. Satiro | e toccasse a lui l'ingrandirla – certo che la cupola lo farebbe credere – ma noi siamo nell'opinione che il Donato sia il vero rappresentatore di quest'arte Lombarda fino che esso è rimasto a Milano, ed il primo architetto per conseguenza – è chiamata perciò anco arte Bramantesca; e che abbiamo più o meno gli altri tutti al seguito di Donato, come lo erano tutti al seguito di Leonardo.

[578/141]

Sia come si vuole chi ha fatto quelle pitture da noi ricorda-

⁴⁴ L'Albertini non lo ricorda a Roma? ⁴⁵ Non è da confondersi questo al lato della chiesa con quello che serve di attrio ed è annesso alla facciata, ove il Calvi parla delle pitture 1428 – e noi del 1490 or 1498.

te non poteva essere uomo che a | Roma avesse potuto competere con <Piero della> Francesca. Oltre di che vi è di più l'*epoca* se vero è che dipinsero sotto il pontificato di Niccolò V, che quantunque siano opere indietro quanto a merito ed ad arte; pure per i caratteri loro sono da collocarsi dal 1450 *in poi* al 1500.

[579/(1411)]

Si domanda ancora tutte queste opere incominciando da quella *a S. Angelo* in poi, sono esse di un solo pittore, cioè appartengono *al Suardi*? Certo che per i caratteri loro si devono dare al Suardi con di lui seguaci | perché portano la stessa impronta.

Noi che troviamo nel dipinto di S. Angelo i caratteri menzionati *Milanesi* e quelli del Suardi (detto Bramantino); noi che si disse ancora se mai potesse tal lavoro essere del primo

maestro del Suardi – è quello essere anco quel tal Agostino

[580/(142)]

Bramante, o Bramantino che si dice pittore; o portasse i caratteri della scuola alla quale da prima poteva esser stato il Suardi, (se altro fu il suo maestro) – come ancora si disse aver caratteri i quali | vendonsi nel Suardi, cioè caratteri e fisionomia sopra descritta, per cui regge la supposizione che del Suardi possa essere quel quadro per primo nominato tra questi tutti, che era a S. Angelo.

[581/(142)]

Tali caratteri ci dicono essere quelli Milanesi dal 1450 *in poi* se [perché vedonsi caratteri simili] *è del Suardi*, al qual pittore è dato il quadro coll'anno 1491, *ora a Parigi* | ex Campana il quale per i caratteri del dipinto mostra esser eseguito dopo quello di S. Angelo, potrebbe in tal caso il quadro di S. Angelo essere stato fatto dal 1480 o nel 1485 circa – cioè 11 anni oppure 6 anni prima; spazio (anco sei anni) più che sufficiente per potere portare quel miglioramento il quale vediamo dal quadro di S. Angelo a quello del Louvre fatto

[582/(143)]

¹ Vedi note I e II.

nel 1491¹. Si potrebbe anco credere che il pittore avesse avuto anni 20 nel 1480 od anco nel 1485 ed in tal caso sarebbe nato nel 1460 oppure nel 1465 | tale epoca non è punto in contradizione con quella della morte del Suardi, se nel 1529 viveva, e nel 1536 era morto. [Senza però conoscersi l'anno preciso]. Supposto anco morto nel 1536 e nato 1460 esso avrebbe avuto anni 76 [se nato nel 1460] ed anni 71 [se
[583/(143)] nato nel 1465]. Quanto a ciò puo benissimo stare – come anco sostiene questa teoria le opere coi loro caratteri sì modificati, e sì variati.

Ora prendendo il quadro del 1491 al Louvre, e giudicando dai caratteri della pittura e confrontando | quelli cogli altri caratteri che vedonsi nel fresco a S. Sepolcro, abbiamo un notevole miglioramento¹¹; ma questo puo farsi pure in qualche anno da un giovane *uomo* pieno di buona volontà et dottato di disposizione per le arti, subito che esso veda migliori esempi, come certo deve essere avvenuto, e si vedrà più sotto anco nel Foppa. Basterà qui ricordare il Foppa Vincenzo, il Bramante d'Urbino ed il grande Leonardo. Se è del primo⁴⁶ | la pittura a fresco del 1485 [che sotto si parlerà nella vita del Foppa]¹¹¹. Certo che se è del Foppa esso si mostra [da quanto ora è rimasto di opere d'arte in quella città] il più abile *pittore del suo tempo tra i pittori Milanesei*.

Bramantino se fosse passato alla scuola del Foppa poteva
[585/(144)] benissimo migliorare la sua maniera. *Ora osservo per voi* il quadro del Louvre 1491 mostra esser fatto in un'epoca in cui Foppa forse non si trovava a Milano e poco prima che Foppa morisse?

E la crocifissione di S. Angelo e questo quadro al Louvre

⁴⁶ Foppa.

¹¹ Vedi nota III. ¹¹¹ Vincenzo Foppa, Madonna con il Bambino, San Giovanni Battista e San Giovanni Evangelista (Madonna del tappeto). Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 999.

non sono tre le opere ove Bramantino mostra aver tanto migliorata la maniera – come invece vedesi tale miglioramento nel fresco a S. Sepolcro.

Se dunque trovate che non possa *andare*, si può dire che potrebbe avere migliorata la maniera dietro lo *studio delle opere del Foppa* – ma notate però che il Foppa aveva dipinto (ed io credo prima e forse nel 1476) il suo martirio di S. Sebastiano¹¹¹¹ | che ora vedesi trasportato a Brera – per cui forse tutto può passare. *Leggete la vita del Foppa*⁴⁷ ed a pag. ***. Certo che Foppa poteva fra i Milanesi insegnare al Suardi essendo da quanto ora può vedersi il più abile del suo paese. Noi crediamo appunto che dallo studio delle opere, se non dalla viva voce del Foppa il Suardi abbia migliorato la sua maniera; come che dai consigli e dagli esempi del Bramante può avere derivata quella maniera forestiera | che si vede unita alla esecuzione tecnica Milanese al modo sopra detto, che poi nel suo viaggio per Roma ed in Roma al contatto con quelli pittori maggiormente prese quella maniera forestiera.

Scolare al Donato ed esecutore e suo aiuto per la parte pittorica, come lo era per la parte plastica o scultorica il Caradosso.

Questo Suardi non conosciuto prima che Pagave trovasse [credo nel secolo passato, il documento che vi mando unitamente a queste mie carte] ma sempre conosciuto come Bramantino, e perciò creduto di una famiglia di casato Bramantino, mentre era *Suardi*, chiamato poi Bramantino perchè scolare di Bramante d'Urbino, il quale Suardi è andato a Roma una, e forse anco due volte, | {cassata} | certo che nel 1508 vi era.

⁴⁷ Vedete anco Calvi per le date.

¹¹¹¹ Vincenzo Foppa, Martirio di San Sebastiano. Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 68.

Dalla narrazione che il Vasari per il primo [e senza aver vedute le pitture?] ci da in più luoghi ove ricorda sempre le stesse cose pare sia nata confusione. Esso nella prima edizione nella vita di Pier della Francesca – nomina un Bramantino da Milano e nella seconda e così in seguito lo chiama [591/(147)] *Bramante da Milano* e gli da le stesse pitture, che poche righe più sotto [*in tutte le edizioni*⁴⁸] dà a Bramantino da Milano. Perché non poteva conciliarsi i tempi si ritenne essere due diversi pittori – ma nella vita di Raffaello dai soggetti che ricorda di nuovo si vede | essere gli stessi che ha ricordato nella vita di Pier della Francesca dati al Bramantino da Milano e poi al Bramante da Milano – e poche righe più sotto a Bramantino come le da nella vita di Raffaello.

Vedi sopra nota aggiunta a pagina 250a. e Noi abbiamo anco detto cosa ora vedesi in una delle stanze (cioè la parte rimasta che è del Peruzzi). Noi anco si siamo domandati se [592/148] mai il Bramante Lazzari avesse condotto a Roma il suo ajuto e scolare Bramantino ed esecutore per la parte pittorica, e se Bramante anco avesse preso a lavorare nel palazzo papale e se era possibile che Bramantino sotto di lui eseguire le pitture; | oppure fosse dato al Suardi a dipingere, lavoro che puo averglielo procurato il suo maestro Bramante architetto alla corte Papale, e prima dell'arrivo di Raffaello a Roma – il quale Raffaello si dice esser stato invitato a Roma dietro consiglio dato al Papa da Bramante, il quale [593/(148)] voleva sostituirlo ai vecchi maestri ed anco al suo scolare Bramantino per conseguenza – oppure pensava solamente di procurare al giovane Raffaello lavoro.

Noi anco sopra si siamo domandati a questo riguardo⁴⁹ se mai il Vasari dicendo Bramante da Milano nella | prima

⁴⁸ Compresa la *prima*. ⁴⁹ A pag. ***.

edizione intendesse il Bramante Lazzari *quantunque sapesse che era di Urbino*, ma lo chiamasse così perché era stato *molti anni* a Milano, ove acquistò molta rinomanza come architetto Ducale, e perché veniva *da Milano* mentre in Urbino e nelle altre città nulla di grande vi era di lui.

[594/(149)]

Benché neppure il Bramante poteva al tempo di Niccolò V essere a Roma – ma come si sa lo era prima di Raffaello, e poteva appunto aver dato al suo scolare Bramantino (non conosciuto dal Vasari e da altri prima che De Pagave l'avesse trovato il documento che lo dice *Suardi*; come che il Vasari non vide le pitture di cui parla⁵⁰) a lavorare.

In fine nato un primo equivoco od errore – cambiato il Bramantino da Milano della prima edizione, in Bramante da Milano nell'altra, non si sia poi pensato più che tanto a ritornare da principio studiare la cosa, e così è caduto in trascuratezza la cosa, si sia continuato come si è veduto a ripetere la cosa | e troviamo perciò anco nella vita di Girolamo da Carpi⁵¹.

[595/(149)]

A voi ricordo che le pitture ricordate dal Calvi coll'anno 1428 non appartengono a quell'anno perché credo sia 1490 o 1498 e le troverete sotto ricordate colle opere del Zenale, od al seguito del Zenale.

[596/(150)]

Vi do anco queste altre note forse non serviranno ma ve le mando.

Il Bramantino mostra tutte quelle disparate maniere | sopra notate nelle sue opere, e sua scuola se si vuole. Era pittore ed architetto – studioso delle cose antiche – ma un pittore che facilmente alla propria maniera inestava quella degli altri, e talvolta si nascondeva di modo che a prima vista non lo si riconosce, ma che per la sua parte tecnica per la esecu-

[597/(150)]

⁵⁰ Credete che le abbia vedute o no? od è meglio tacere? ⁵¹ La vita di Girolamo da Carpi.

zione per un certo carattere proprio che esso vi metteva, (e che abbiamo descritto colle *sue* opere) alla fine lo si riconosce. Esso poi resta sempre tra i pittori *Milanesi uno dei primi del suo tempo*.

Altre note – non so se si potranno servire ma le mando.

[598/151] La varietà poi che si vede nelle opere tutte qui sopra ricordate è spiegabile a questo modo⁵². Da prima allevato alla scuola locale di Milano – scuola di maniera antiquata descritta nel quadro della crocifissione a S. Angelo^{LIV}. Poi esso o studiò sotto il Foppa, o modificò la sua maniera, e la migliorò vedendo le opere del Foppa (vedete vita di Foppa) e studiando prospettiva ed anco architettura e divenendo scolare a Donato Lazzari, e suo esecutore ed ajuto per la pittura – come lo è stato il Caradosso milanese per la scultura o plastica? Ragione per cui il Suardi fu detto Bramantino e non si seppe che era Suardi che al tempo del De Pagave. Per cui, come si disse può sotto la direzione anco del suo maestro Bramante a Roma aver dipinto, come ha
[598a/152] fatto a Milano, e prima dell'arrivo di Raffaello – il quale Raffaello pare che per consiglio (almeno così si dice) del Bramante sia stato impiegato dal Papa ed. e<c>.

p. 598a

Altra idea?

Un'altra idea mi viene ora in capo – Bramantino *da Milano* nella I^a edizione di Vasari – poi convertito in *Bramante* e tenuto quel *da Milano* quindi un *Bramante da Milano*; non sarebbe venuto così l'equivoco?

Così Bramantino da Milano scolare di Bramante d'Urbino,

⁵² Avete veduto sopra che si disse Bramantino Suardi e sua scuola od ajuti e seguaci – e ciò per talune opere (che sono le ultime nominate) che quantunque abbiano quei caratteri è difficile classificarle.

^{LIV} Vedi nota I.

sarebbe stato trasformato in Bramante e fatto *da scolare* [599/(151)] maestro di Bramante d'Urbino – e così anco essersi poi detto Bramante *vecchio* da Milano maestro di Bramante da Urbino, e conservato il Bramantino per meglio accomodare la cosa? | Per cui a Milano lo scolare del Bramante, il Bramantino, puo aver modificata e migliorata la sua maniera in quella che sente dell'Umbro-Fiorentino notata per esempio nel martirio del S. Sebastiano nella Ch<ies>a di S. Sebastiano a Milano (vedi pag. ***)^{LV}.

Così a Roma dopo aver dipinto ed aver avuto contato cogli [600/153] altri pittori Perugino – Signorelli – Bartolomeo della Ga<t>ta – Peruzzi – Bazzi – Pintoricchio⁵³ modificò di nuovo la sua maniera, conservando però sempre nei suoi quadri il fondamento | quella tecnica esecuzione e quel modo Milanese e suo proprio sopra notato che è quello che lo fa riconoscere. Il quadro p<e>r es<empi>o da Layard mostra ciò come mostra lo studio delle cose antiche^{LVI}.

Ma anco in talune opere p<er> es<empio> il quadro di casa Melzi^{LVII}, e quello pure a Locarno^{LVIII} mostrano che il pittore [601/(153)] ha veduto i fiorentini, cioè quelli come fra Bartolomeo e Mariotto – sia a Roma; come a Firenze se quel libretto all'Ambrosiana biblioteca di Milano è, come anco noi crediamo, del Bramantino la prova che fu a Firenze la si trova | nella pianta del Battistero di S. Giovanni che è cola rilevata ed indicata collo scritto che la accompagna (vedete la copia di tal disegno che vi mando)^{54, LIX}.

In queste opere che sono le migliori (queste opere direi

⁵³ Vedi anco Cesare Cesariano e Vasari p. 1508. ⁵⁴ Sfortunatamente non ho pensato a vedere se si poteva da qualche cosa capire in quale anno questa pianta fu fatta – vedete quando si dice che sia stato incominciati i disegni nei fogli che vi mando.

^{LV} Vedi nota IV. ^{LVI} Vedi nota XX. ^{LVII} Vedi nota XXII. ^{LVIII} Vedi nota XXI.

^{LIX} Vedi nota XIX.

[602/154] 1508-15) che sono delle migliori incominciano a mostrare quella rilassatezza, quello abbandono notato dal Lomazzo e non so se anco da Vasari – (credo sul modi di piegare).

Tra mezzo a quelle opere, a quella arte piacevole, bene guardando vedesi sotto quella surfaccia ad infioratura | forestiera il Lombardo – cioè l'indole e la tecnica ed il sentire del Suardi Milanese detto Bramantino.

Finalmente trovandosi tra mezzo ai scolari di Leonardo in Milano esso, senza forse volerlo, prende quella maniera
[603/(154)] derivata dal grande Leonardo, e lo vediamo accostarsi a quella del Gaudenzio, ed anco dei Luini.

Niente più naturale di ciò la natura, l'educazione, l'indole del pittore, [*non essendo* questo della *fibra* dei pittori di primo ordine] modifica la sua maniera | secondo l'arte *superiore* alla sua che vede; e dietro ai consigli di chi ne sapeva più di lui [come si notò nelle opere], e fenisce confondendosi coi suoi compatrioti che trovansi al seguito di Leonardo.

[604/155] Esso però mantiene fino nelle sue ultime opere un carattere e fisionomia propria la quale bene cercandola la si trova. Non tanto nei tipi e caratteri delle figure, quanto nel modo di dare il partito della luce, (modo nei quadri notato) | che veniva di traverso, o dal sotto in sù, con luce vibrata radente e ristretta. Dando lo scuro maggiore sul

[605/(155)] corpo, e terminando con mezze tinte, e così riprendendo i scuri fuori dei contorni, e giuocando coi riflessi per dare il rilievo.

e un gran punto]  

Le pieghe da secche angolari le troviamo di forma rotonda grosse e gonfie quasi a visica e terminanti a contorno | e chiudendosi nel dettaglio con un occhio di piega cacciato *di* [606/156] *nero* [come un gran *punto*].

Le sue teste in generale sono rotonde e larghe ed a linea do<l>ce – prima erano angolari e colle ossa pronunciate.

Messe assieme (come si fece) opere di questa fisionomia Bramantesca ossia Milanese del Suardi, le quali potrebbero [607/(156)] anco essere di più mani, ma che portano questa impronta che dicesi Bramantesca alla Suardi Milanese – Potrebbe (cosa che si disse) l'Agostino Bramantino di cui nulla dei suoi lavori si conosce | entrarvi dentro per qualche cosa, come un pittore che precede il Suardi, e se si vuole sia stato anco uno dei maestri al Suardi; come anco vi siano fra quelle opere, la mano, degli ajuti e seguaci del modo del Suardi; [608/157] difficile però è nettamente depurare questa facenda; solo diremmo che un pittore Milanese (al tempo di Pietro della Francesca) *dell'abilità da poter concorrere con quello a dipingere a*

Bibliografia citata

F. ALBERTINI, *Memorial di molte statue et picture sono nella inclyta Cipta di Florentia per mano di sculptori et pictori eccellenti Moderni et Antiqui*, Firenze 1510 [Firenze 1863; Leipzig 1869].

F. BALDINUCCI, *Notizie dei professori del disegno da Cimabue in qua per le quali si dimostra come, e per chi le belle arti di pittura, scultura e architettura ...*, Firenze, 1681.

G.L. CALVI, *Del rinnovamento dell'arte in Milano ovvero Di Bramante da Milano detto anche Bramantino*, Milano, 1861.

G.L. CALVI, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, Milano 1859-1869.

C. CESARIANO, *Vitruvio De architectura*, Como 1521.

V. DE PAGAVE *Vita di Bramante da Urbino*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms. S. 157 sup.

V. DE PAGAVE IN G. VASARI, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, Milano 1807-1811

G. GAYE, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1839-1840.

F. KUGLER, *Manuale della storia dell'arte*, a cura di J. Burckhardt, Padova-Verona-Leipzig, 1847.

F. KUGLER, *The school of painting in Italy*, a cura di C.L. Eastlake, London, 1851.

L. LANZI, *Storia pittorica della Italia dal*

risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo, Bassano 1795.

P. LASPEYRES, *Architektonische Mitteilungen über Todi*, Berlin 1869.

G.P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scultura et architettura*, Milano, 1584

J.D. PASSAVANT, *Rafael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig 1839-1858.

L. PUNGILEONI, *Memoria intorno alla vita ed alle opere di Donato o Donnino Bramante*, Roma 1836.

G. ROSINI, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa 1839-1847.

T. TORTEROLI, *Monumenti di pittura, scultura e architettura della città di Savona*, Savona 1847.

G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, a cura di V. Marchese, C. e G. Milanesi, C.Pini, Firenze 1846-1855.

ALBUM CAVALCASELLE

L' Album Cavalcaselle segue, nel montaggio fotografico, l'ordine di citazione delle opere fornita nella minuta. Le didascalie informano della loro attuale attribuzione e collocazione, non registrando il parere cavalcaselliano (in molti casi aperto, quasi mai asseverativo), facilmente recuperabile attraverso il rimando alle tavole posto in prossimità delle note con numerazione romana.

TAVV. 1 e 2: da Giovanni Bernardino e Giovan Stefano Scotti, Crocifissione e Santi. Milano, Pinacoteca di Brera (Cod. Marc. It. IV, 2032 =12273, fasc. XVI, 69 v, 99 r).

TAV. 3: da Pittore lombardo, Fregio di teste virili entro clipei alternati a tritoni intrecciati a girali d'acanto. Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco (Cod. Marc. It. IV, 2032 =12273, fasc. XVI, 98 v).

TAVV. 4 e 5: da Bramante, Uomini d'arme; Eraclito e Democrito. Milano, Pinacoteca di Brera (Cod. Marc. It. IV, 2032 =12273, fasc. XVI, 93 v - 94 r).

TAV. 6: da Bramantino, Madonna con il Bambino e due angeli (Madonna Soli Deo). Milano, Pinacoteca di Brera (Cod. Marc. It. IV, 2032 =12273, fasc. XVI, 11 v).

TAV. 7: da Bernardo Zenale, San Pietro Martire e Santa Caterina da Siena. Milano, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Chiostro della Sacrestia. Da pittore lombardo: Madonna con il Bambino, San Giacomo e San Luigi. Milano, Chiesa di Santa Maria delle Grazie, Chiostro della Sacrestia (Cod. Marc. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVI, 59 v).

TAV. 8: da Bernardino Luini, Putto sotto un pergolato. Milano, Pinacoteca di Brera. Da Pittore lombardo, San Martino dona il mantello al povero. Milano, Pinacoteca di Brera (Cod. Marc. It. IV, 2032 =12273, fasc. XVI, 20 v). Da Palma il Vecchio, Adorazione dei Magi con Sant'Elena. Milano, Pinacoteca di Brera.

TAV. 9: da Bramantino, Crocifissione. Milano, Pinacoteca di Brera (Cod. Marc. It. IV, 2032 =12273, fasc. XVI, 9 r).

TAV. 10: da Bernardino Luini, Ercole e Atlante. Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco (Cod. Marc. It. IV, 2032 =12273, fasc. XVI, 89 r).

TAV. 11: da pittore lombardo, Testa di San Giovanni Battista. Parigi, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (Cod. Marc. 7 It. IV, 2032 =12273, fasc. XVI, 35 v). Da Cima da Conegliano, Daniele nella fossa dei leoni. Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

TAV. 12: da Bramantino, Adorazione del Bambino. Milano, Pinacoteca Ambrosiana (Cod. Marc. It. IV, 2032 =12273, fasc. XVI, 23 v).

TAV. 13: da pittore lombardo, Enea alla corte di Didone. Vercelli, Museo Borgogna (Cod. Marc. It. IV, 2032 =12273, fasc. XVI, 25 r).

no. 50 - Gaudenzio - n. 48 - 48 - 49 -
 Gaudenzio e Paolo (così) 1788
 Gaudenzio ha un'ammirazione per il
 Paolo (così) - Paolo (così) -
 Gaudenzio ha un'ammirazione per il
 Paolo (così) - Paolo (così) -
 Gaudenzio ha un'ammirazione per il
 Paolo (così) - Paolo (così) -
 Gaudenzio ha un'ammirazione per il
 Paolo (così) - Paolo (così) -

Gaudenzio Fumar





Ornamentis

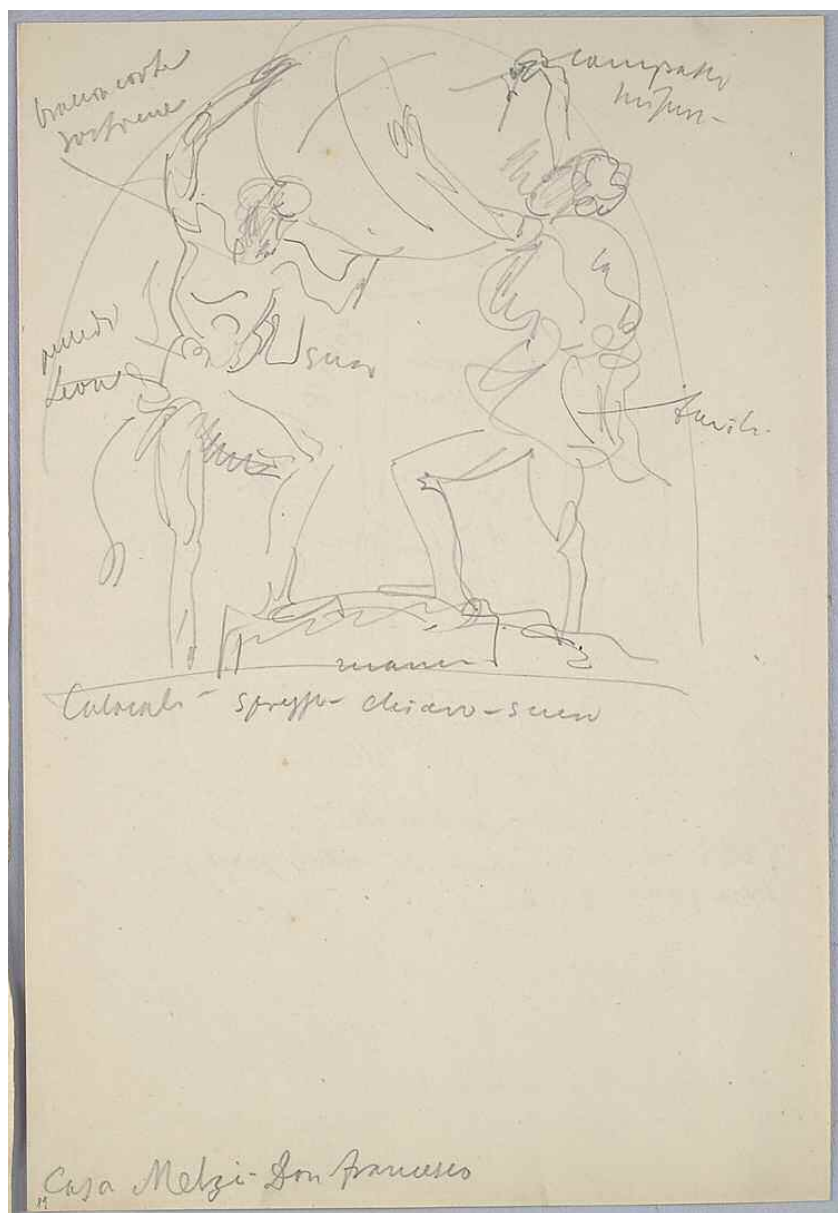
De panta in panta eleganti
 maximo que R. hirs. Indica =
 vobis - scottum - hirsutis

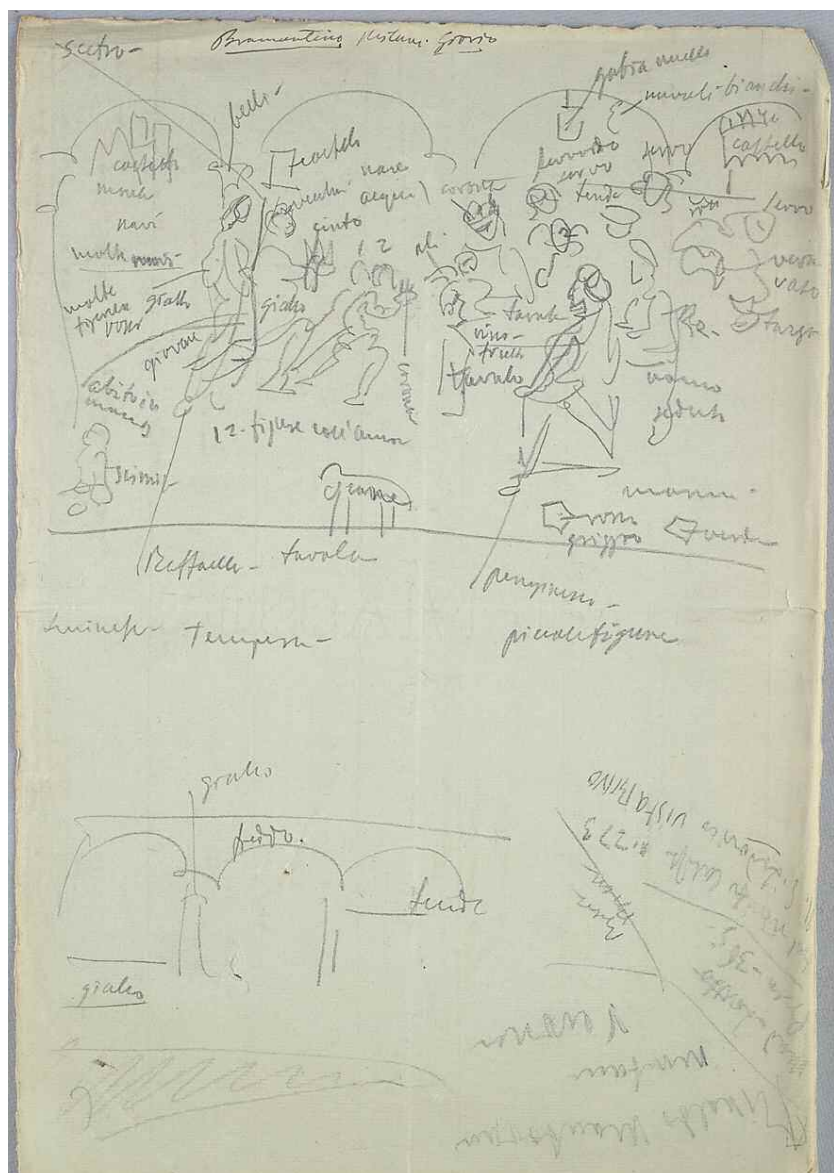
Indica



1. hirsutis
 hirsutis hirsutis
 hirsutis hirsutis
 hirsutis hirsutis
 hirsutis hirsutis

Zurück zu 1. hirsutis
 hirsutis





FINITO DI STAMPARE NEL MESE DI NOVEMBRE 2007
DA ZETAGRAF s.n.c. MILANO



concorso
arti e lettere

