

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



concorso
arti e lettere

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*



SOLI
DEO

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)". La 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 conoscitore, 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, inviccinabili, 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'inchiostro. 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-

schi Visconti/Panigarola deve essersi verificata una collaborazione con Bramante, o viceversa. È una scheda di inizio capitolo, ed è quindi ancora incisa 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 bizzarra 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 analogamente 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 Madonna 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. Gaspare 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 Gaspare 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 sciarada 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 accolti 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, scultura 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', XXXVII, 1910, pp. 105-144.
- 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.