

BRAMANTE E LEONARDO:
CLASSICISMO E SPERIMENTALISMO
ALLA CORTE DI LUDOVICO IL MORO

Simone Ferrari

Il significato storiografico e metodologico dei “transiti” di artisti vanta una lunghissima e luminosa tradizione: già Procopio di Cesarea, storico greco alla corte di Giustiniano, ricorda nel *De aedificiis* (prima traduzione latina, Parigi 1537) come l'imperatore avesse chiamato i migliori artisti al di fuori dei confini del suo regno per dare corso al processo costitutivo di una “seconda Roma”; un modello che, in un momento di grande fulgore imitativo, viene chiaramente ripreso in Francia da Re Francesco I.¹ Nello specifico, sempre nel Rinascimento, è proprio il “transito” dei forestieri a determinare alcuni momenti congiunturali di maggiore discontinuità nella serie storico-artistica: basti pensare, fra gli altri, a Padova 1450 (con Donatello che affianca Mantegna), Venezia

¹ Su questi temi, si veda CARMELO OCCHIPINTI, *Leonardo da Vinci e la corte di Francia. Fama, efrasi, stile*, Roma, Carocci, 2011, in part. pp. 117-77.



1475 (con Antonello da Messina), Venezia circa 1494-96 (con Perugino, Dürer e Leonardo) o Roma 1508 (Michelangelo e Raffaello).

Guardando i fenomeni milanesi dal punto di vista della committenza, come ricorda Edoardo Rossetti, si riscontra una vivace commistione di saperi e una spiccata pluralità di competenze da parte delle persone coinvolte (poeti esperti di musica, pittori architetti e poeti, musicisti periti di architettura, ecc.).² Di fianco a Ludovico il Moro e alla sua corte, troviamo ad esempio Gaspare Visconti ed il suo virtuoso circolo lombardo, animatori di dotte discussioni e di riunioni culturali ospitate probabilmente anche a casa sua, dove non a caso troneggiavano gli imponenti *Uomini d'arme* realizzati nel 1486-87 ed ora a Brera. L'illustre e raffinata persona del Visconti costituisce un sintomo della vivacità milanese e rappresenta l'espressione di un polo culturale non esattamente sovrapponibile ai cortigiani della famiglia sforzesca; lo stesso vale per Franchino Gaffurio che, come ricorda Massimo Zaggia,³ godeva di ampia considerazione negli ambienti ufficiali ma rimase fedele alla cappella del Duomo, di cui fu maestro dal 1484 e non si trasferì mai nella cappella ducale. Anche in questo caso, si può quindi parlare di un quadro di riferimento (politico e culturale) non esattamente allineato a quello del Moro, né a quello di Gaspare Visconti.

Inoltre, per quanto riguarda gli orientamenti artistici della corte sforzesca, si assiste alla mancanza di direttive vincolanti ed esclusive: il gusto di Ludovico il Moro così come la sua politica culturale risultano contraddittori, mai univoci e non certo direzionati verso una dizione palu-

² EDOARDO ROSSETTI, *L'«Isola beata» dei musici e degli aristocratici: qualche appunto su gerarchie sociali e culturali nella Milano del Rinascimento*, in *Codici per cantare. I libroni del Duomo nella Milano sforzesca*, a cura di Daniele V. Filippi - Agnese Pavanello, Lucca, Libreria Musicale Italiana, 2019, pp. 53-87.

³ MASSIMO ZAGGIA, *Materiali per una storia del libro e della cultura a Milano negli anni di Franchino Gaffurio (1484-1522)*, in *Codici per cantare*, pp. 3-51.

data o normativa del classicismo:⁴ la celebre commissione della *Pala Sforzesca* (1494-95) esibisce l'antica attrattiva esercitata dai valori simbolici ed encomiastici all'interno della "civiltà degli ori di Lombardia". Pochi anni prima, nel 1491, per la decorazione celebrativa della sala della Balla nel Castello Sforzesco, era intervenuto uno stuolo eterogeneo di pittori, così diverso dall'uniformità classica presente nella Cappella Sistina grazie alla linea Botticelli-Perugino.

Anche in ambito architettonico, la persistenza degli stilemi tardogotici, cementata dal modello simbolico e rituale del Duomo di Milano (alquanto attardato dal punto di vista cronologico, essendo edificato a partire dal 1386) prosegue con poche eccezioni ancora nel secondo Quattrocento e pervade il sistema strutturale e decorativo di Santa Maria delle Grazie prima dell'avvento di Bramante. I forti legami politici ed economici con Firenze e con la famiglia Medici, una relazione di lungo corso, permisero comunque un aggiornamento tempestivo nei confronti delle proposte di Brunelleschi, Alberti e Michelozzo, seguiti da Fancelli e Sangallo, ma senza sudditanza e senza mai la volontà di elevare il singolo elemento stilistico a sistema codificato di regole da seguire. Piuttosto, in questo panorama sfaccettato ed articolato, si osserva una diversa incidenza da parte della cultura elaborata a Padova, in quel momento apicale, un vero e proprio cortocircuito, innescato dalla presenza di Mantegna e di Donatello alla metà del secolo.⁵

D'altro canto, rispetto al linguaggio sintetico e razionale della tradizione fiorentina e alla totale eliminazione o subordinazione dell'elemen-

⁴ Si vedano LUISA GIORDANO, *Nibil supra. La magnificenza di Ludovico Sforza*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento*. Atti del Convegno internazionale di Roma (24-27 ottobre 1990), a cura di Arnold Esch - Christoph Luitpold Frommel, Torino, Einaudi, 1995, pp. 273-96; *Ludovicus Dux*, a cura di Luisa Giordano, Vigevano, Diacronia-Società Storica Vigevanese, 1995. Ma si veda anche il volume *Bramante a Milano e l'architettura fra Quattro e Cinquecento*, a cura di Bruno Adorni - Francesco Repishti - Alessandro Rovetta - Richard Schofield, Milano, Vita e Pensiero, 2016.

⁵ Su Mantegna e l'ampio raggio di irradiazione dei suoi modelli, si veda GIOVANNI AGOSTI, *Su Mantegna, I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2007.

to decorativo, in Lombardia si assiste ad un ribaltamento estetico e percettivo, al trionfo della decorazione, al gusto per l'espressività e per il realismo drammatico, alla diffusione della scultura lignea dipinta. La situazione nel suo insieme risulta quindi fluida ed articolata, aperta ad eccentricità e sperimentalismi.

La tradizionale apertura della città di Milano nei confronti dei "forestieri" favorisce quindi una vivace interferenza artistica fra tradizioni locali e modelli di importazione.⁶ La contemporanea presenza di Bramante e Leonardo dai primi anni Ottanta del Quattrocento si innesta su una tradizione riconoscibile ma non dogmatica, fatta dalla prassi costruttiva ornamentale di Amadeo, dalla espressività degli scultori nei più diversi materiali e dalla civiltà degli ori germinata dall'esempio foppesco. Rispetto a Firenze, i due maestri risultano agevolati, non trovando in città delle regole stringenti e potendo tranquillamente derogare rispetto al classicismo imperante in Toscana. Grazie a questa condizione di partenza, potranno perseguire obiettivi e finalità imprevedibili e si affermeranno come gli inventori di un nuovo linguaggio, di dirompente novità. La tradizionale "resistenza" alla diffusione del classicismo, come notava Luciano Patetta, non viene quindi spezzata neppure dal luminoso avvento di due maestri provenienti dall'Italia Centrale.⁷

Il complessivo rinnovamento culturale di Milano negli anni Ottanta, stimolato anche dalla presenza di molti forestieri, ha il suo luminoso inizio nel 1481: questa data, che coincide significativamente con l'uscita di scena di Filelfo dopo un lungo dominio e con la sua partenza per Firenze, segna gli inizi della produzione certa di Bramante a Milano grazie all'*Incisione Prevedari*.

⁶ *Cultura oltremontana in Lombardia al tempo degli Sforza (1450-1535)*, a cura di Frédéric Elsig - Claudia Gaggetta, Roma, Viella, 2014.

⁷ LUCIANO PATETTA, *Bramante architetto e pittore (1444-1514)*, Palermo, Caracol, 2009.

Si tratta di un vero e proprio manifesto di poetica, di un verosimile prospetto architettonico visualizzabile sia in pianta sia in alzato:⁸ il primo aspetto è quindi la cifra progettuale, segno di una specifica e rivendicabile qualifica professionale e quindi in linea con il nuovo ruolo “liberale” attribuito da Bramante al mestiere, ora declinato secondo una modalità teorica ed ideativa disgiunta dalla prassi esecutiva.

Questo assunto sintattico, assai complesso e gerarchizzato, si sposa però con una grammatica eterodossa, in linea con la tradizione “padana”: archi spezzati, decorazioni insistite ed un chiaroscuro vibrante e nervoso definiscono un interno dal forte impatto visivo, dal timbro pittorico e fantasioso. L’insieme è quindi lontano dalla sintesi fiorentina e si inserisce piuttosto nel filone della “romanticheria fantastica” generata dagli esempi di Mantegna e della pittura ferrarese.

Per quanto riguarda il taglio prospettico diagonale della scena sembra invece affiorare un ricordo di Fra Carnevale, ricordato dalle fonti come il maestro urbinato di Bramante e opportunamente collegato all’opera in questione da parte della critica.⁹

La Tribuna di Santa Maria delle Grazie

Alcuni studiosi hanno in passato contestato la paternità bramantesca sulla base di un mancato rispetto del classicismo, per cui il progetto sarebbe stato svilto da un’ecuzione non all’altezza della concezione. In realtà, se lo valutiamo in sequenza con l’*Incisione Prevedari* e con San Satiro, il complesso monumentale risulta del tutto coerente all’interno di un orizzonte più “padano” e sperimentale e quindi meno classicista. Inoltre, appare contiguo anche con la concezione della cappella Portinari

⁸ ARNALDO BRUSCHI, *Bramante* (1973), Roma - Bari, Laterza, 1996, pp. 39-48.

⁹ ALBERTO COTTINO, *Fra Carnevale, Antonello e i Turchi. Ragionamento sull’Incisione Prevedari e sul “Cristo alla Colonna” di Bramante*, in “Valori tattili”, 2 (2013), pp. 8-21.

di Vincenzo Foppa, che propone una spazialità variopinta e colorata.¹⁰ Nel complesso, Bramante inventa un edificio finalmente all'antica (nel senso di grandioso, monumentale e circolare) attraverso uno spazio che però risulta elastico, sonoro, ruotante, centrifugo, pittorico, vibrante, atmosferico. Come ricorda Bruschi, l'astrazione fiorentina lascia spazio alla coerenza del fenomeno.¹¹ E anche la luce, assoluta protagonista, non è il lume universale, astratto, costruttivo e chiarificatore del Quattrocento, ma uno strumento vibrante e guizzante, irregolare e discontinuo. Come nel contemporaneo *Cenacolo*, la dimensione puramente intellettuale e speculativa è sostituita da una visione più partecipe in termini emotivi ed emozionali, che postula un nuovo coinvolgimento da parte del pubblico (che davvero diventa per la prima volta il tredicesimo testimone).

Lo sperimentalismo di Bramante raggiunge poi un apice con il *Cristo alla Colonna* di Brera (1485),¹² un vero e proprio *ossimoro visivo*, mirabile sintesi fra esperienze assai disparate: il confronto ineludibile con Antonello da Messina si sposa alla novità clamorosa del paesaggio (che riflette su Leonardo e anticipa Albrecht Dürer); la definizione scultorea della forma "classica" e monumentale è invece contraddetta dal drammatico iperrealismo di alcuni brani (la tensione della corda sul braccio da cui quasi sembra stia per schizzare il sangue) e dal patetismo quasi insopportabile del volto controluce del Cristo.

Anche la nuova modalità operativa introdotta da Bramante in architettura (e in parte anche in pittura) si inserisce nel solco della discontinuità e della deroga: proponendosi come progettista, lontano dalla logica del cantiere e dalla prassi esecutiva, Bramante rivendica un ruolo nuovo, pienamente intellettuale, come fosse una sorta di consulente iniziale o

¹⁰ Sull'edificio e la sua poetica architettonica, si veda SIMONE FERRARI, *La tribuna*, in S. FERRARI - A. COTTINO, *Forestieri a Milano. Riflessioni su Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro*, Busto Arsizio, Nomos, 2013, pp. 74-82.

¹¹ BRUSCHI, *Bramante*, pp. 74-85.

¹² Si veda PIETRO C. MARANI, *Sotto la pelle di Bramante e Bramantino: radiografie e riflettografie dei dipinti di Brera, Urbino e Madrid. Confronti e deduzioni a seguito di vecchie e nuove riprese*, in "Raccolta Vinciana", 34 (2011), pp. 341-84.

un fornitore di idee (eccelse); nella pratica quotidiana, ad esempio in Santa Maria delle Grazie, le sue invenzioni vengono quindi tradotte in opera da un valido capomastro, Giovan Antonio Amadeo, gran lavoratore ed architetto di punta di Ludovico il Moro. La convivenza di due diverse personalità (e con Amadeo assai attratto dal partito anticlassico e decorativo) rende naturalmente difficile una soluzione linearmente classicista. D'altro canto, la possibilità di lavorare su diversi progetti "da lontano", senza la necessità di una presenza diretta né costante nei luoghi delle costruzioni, fa sì che il suo magistero si sia sviluppato in senso assai estensivo e ramificato, da Todi a Roccaverano, da Abbiategrasso a Vigevano.¹³

Quest'ultimo caso dimostra ancora una volta la libertà dell'artista e il carattere sperimentale delle sue proposte. Come noto, i grandi cantieri lombardi alla fine del Quattrocento e nello specifico quello vigevanese riflettono i programmi ambiziosi di Ludovico il Moro e la piazza di Vigevano, progettata da Bramante (malgrado alcuni dubbi attributivi), rientra in questo complesso piano di riqualificazione urbanistica.¹⁴ Secondo quanto puntualizzato dalla critica,¹⁵ il piano generale rivela una visione classicista che riguarda la grandiosità dell'insieme e la presenza di un codice unitario e omogeneo sui vari lati basato sulla reiterazione di uno schema architettonico (la serie metrica, regolare, modulata dal porticato, dal sistema colonna + arco e dalla sovrapposizione sintattica

¹³ Per il contesto storico ed urbano si vedano: GIGLIOLA SOLDI RONDININI, *Vigevano, da castrum a "città ideale"*, in "Vigevanum", 1 (1981), pp. 20-25; *Da borgo a città: Vigevano 1227-1535*. Catalogo della mostra di Vigevano (30 settembre-1 ottobre 1988), Vigevano, Comune di Vigevano, 1988; *Metamorfosi di un borgo. Vigevano in età visconteo-sforzesca*, a cura di Giorgio Chittolini, Milano, FrancoAngeli, 1992; *Vigevano e i territori circostanti alla fine del Medioevo*, a cura di G. Chittolini, Milano, Unicopli, 1997.

¹⁴ Su questi temi, S. FERRARI, *Vigevano nell'età di Ludovico il Moro*, in *Nel segno di Leonardo. Modelli e sviluppi fra Lombardia e Piemonte*. Catalogo della mostra di Vigevano (4 ottobre 2019-6 gennaio 2020), a cura di S. Ferrari - A. Cottino, Cinisello Balsamo, Silvana, 2019, pp. 23-33.

¹⁵ Il testo di riferimento è L. GIORDANO, *Costruire la città. La dinastia visconteo-sforzesca e Vigevano. La piazza*, Vigevano, Società Storica Vigevanese, 2011.

di un doppio registro/ordine); inoltre, lo spazio è pensato come magniloquente luogo di sbocco, secondo la dizione dell'antico foro romano e viene quindi plasmato (riprendendo un classicismo di tipo albertiano) mediante gli archi trionfali collocati emblematicamente nei punti di accesso.

Ma ancora una volta, come ho avuto modo di sostenere di recente, l'adesione al classicismo risulta libera, antidogmatica e mai piattamente conformista. Se il piano inferiore è qualificato simbolicamente da colonne in pietra (materiale costoso non facile da reperire) e dal sistema brunelleschiano colonna + arco (usato anche nel chiostro di Santa Maria delle Grazie a Milano), il registro superiore propone molteplici deroghe rispetto ad un classicismo ortodosso e filologicamente inteso: in primo luogo la presenza di un "ordine" differente da quello sottostante, delineato dal sistema colonna + trabeazione (così si può intendere la cornice marcapiano di coronamento che separa tale spazio dalle decorazioni superiori), che propone quindi un'alternanza fra i due piani che verrà ripresa e sviluppata nel chiostro di Santa Maria della Pace a Roma; inoltre, la conformazione alquanto eccentrica ed eterodossa di queste colonne, più simili alle candelabre tipiche delle decorazioni lombarde "bramantesche" che allo strumento statico prediletto da Leon Battista Alberti; infine, ed è forse il dato più sorprendente ed originale, il carattere illusionistico del piano nobile: non è un organismo architettonico e sintattico vero e proprio, ma un piano bidimensionale che, attraverso lo strumento illusivo della prospettiva, simula una struttura in realtà inesistente e senza una concreta dimensione spaziale. Ancora una volta, ci troviamo di fronte a Bramante "prestigiatore", allo sviluppo di un assunto anticipato nella clamorosa finzione di San Satiro a Milano, ove per la prima volta la prospettiva razionale viene ricondotta ad un puro strumento di inganno ottico; un Bramante per cui è costante il dialogo fra pittura ed architettura, realtà ed illusione, carattere costruttivo e fantasia (come nell'*Incisione Prevedari*) e la cui attività come "scenografo" trova proprio nell'ideazione eccentrica della piazza un carattere apicale.

Lo sperimentalismo condiviso da Bramante e da Leonardo trova uno dei maggiori momenti di elaborazione nell'approccio eterodosso alla prospettiva, vero e proprio paradigma del rinascimento fiorentino;¹⁶ l'alterità dei due maestri rispetto a questo modello consolidato, palesemente riscontrabile negli *Uomini d'arme* di Bramante a Brera (1486-87), come è stato più volte rilevato, si manifesta anche nel *San Gerolamo* di Leonardo conservato alla Pinacoteca Vaticana, un dipinto non finito che la maggior parte della critica, negli ultimi anni, ha proposto correttamente di datare all'interno del periodo milanese del maestro (Marani, Villata, Versiero, Cottino e di recente anche Carmen Bambach nel suo monumentale lavoro in 4 volumi).¹⁷ Si tratta di un dipinto che conosce una certa fortuna nell'Italia settentrionale e che viene ripreso ancora da Defendente Ferrari nel suo soggetto omonimo, parte del Polittico di Sant'Antonio di Ranverso (1530): l'artista presumibilmente conobbe l'opera durante un viaggio a Milano.¹⁸ Nel *San Gerolamo* di Leonardo, la figura al centro della composizione presenta una potente articolazione scultorea ma una collocazione spaziale non ortodossa, mancando gli abituali elementi di inquadramento prospettico ed architettonico; piuttosto che venire proiettato in profondità, il santo risulta gravare in avanti, incombente e quasi ribaltato dal suo peso fisico, consistente e concreto, con quella eccentrica forzatura rispetto all'ortodossia prospettica che

¹⁶ Per una linea eccentrica e sperimentale si veda EDOARDO VILLATA, *Oltre la prospettiva*, in *L'arte rinascimentale nel contesto*, a cura di E. Villata, Milano, Jaca Book, 2015, pp. 285-304.

¹⁷ Si veda CARMEN C. BAMBACH, *Leonardo da Vinci. Rediscovered*, I. *The Making of an Artist, 1452-1500*, New Haven - London, Yale University Press, 2019, pp. 322-334. Per una collocazione precedente, si veda invece ANTONIO NATALI, *Primordi della "maniera moderna". Leonardo: dalle stanze del Verrocchio alla partenza per Milano*, in *La mente di Leonardo. Nel laboratorio del genio universale*. Catalogo della mostra di Firenze (26 marzo 2006-7 gennaio 2007), a cura di Paolo Galluzzi, Firenze, Giunti, 2006, pp. 63-79: 73-74.

¹⁸ Per tale ipotesi si veda A. COTTINO, *Modelli illustri e derivazioni: leonardismo a largo raggio tra Lombardia e Piemonte*, in *Nel segno di Leonardo*, pp. 35-43: 37-41.

proprio in quel decennio, e sempre a Milano, anche l'amico Bramante stava mettendo in opera negli *Uomini d'arme*.¹⁹

L'alterità di Leonardo rispetto alla tradizione fiorentina, anche da questo punto di vista, non può certo sorprendere, se pensiamo alle molte note dedicate non alla prospettiva ma alle prospettive (aerea, dei perdimenti, dei colori, a volo d'uccello), in funzione di una rappresentazione più verosimile rispetto al passato, che risulti meno astratta e che tenga conto degli effettivi processi della visione.

In questo senso, anche il *Cenacolo* milanese si inserisce in un filone eterodosso, ricco com'è di ambiguità visive, di molteplici fonti luminose e postulando la necessità (volutamente irrisolvibile) di diversi punti di vista, da vicino o da lontano, a seconda che si privilegi la leggibilità iconografica dell'immagine o la "correttezza" e "congruità" prospettica. L'esplicito carattere illusionistico della scena (a prescindere da come lo si voglia interpretare) si fonde inoltre con una dizione stilistica sorprendente per la sua originalità; riprendendo il carattere grandioso e le forzature illusionistiche proposte da Bramante (da San Satiro agli *Uomini d'arme*), Leonardo inventa una scena assolutamente monumentale, che si inserisce in una serie artistica che giungerà fino alla Cappella Sistina di Michelangelo (1508-12). Per ottenere questo effetto non utilizza il disegno idealizzante dei fiorentini (e non a caso per gli apostoli esegue dei palpitanti disegni preparatori a matita rossa), ma si serve di uno stile pittorico, tonale, a sottili velature e con strati di colore sovrapposti (secondo la maniera veneziana). In conclusione, consegue una straordinaria *monumentalità* attraverso una via *pittorica*, ancora una volta un ossimoro o una sorta di contraddizione in termini rispetto alle concezioni dell'epoca che, invece, il genio di Leonardo riesce a ricondurre a mirabile unità.

¹⁹ Su tale ciclo si veda E. ROSSETTI, I "baroni" per Gaspare Ambrogio Visconti, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*. Catalogo della mostra di Milano (2 dicembre 2014-22 marzo 2015), a cura di Matteo Ceriana - Emanuela Daffra - Mauro Natale - Cristina Quattrini, Milano, Skira, 2015, pp. 55-70.

La radicalità delle proposte messe in campo da Leonardo conosce un'ulteriore accelerazione al volgere del primo soggiorno milanese nella stupefacente *Sala delle Asse* (o dei Moroni) presso il Castello Sforzesco a Milano: ormai lontano dai possibili modelli vegetali mantegneschi, Leonardo propone da un lato una forma di dirompente naturalismo che non a caso è stato confrontato in più occasioni con le proposte di Albrecht Dürer, forse presente a Milano alla metà dell'ultimo decennio del secolo;²⁰ d'altro canto, come spiega Villata, inventa un inestricabile sviluppo vegetale che elimina i tradizionali punti di riferimento visivo ed annulla la dimensione strutturale dell'insieme; lo spettatore, sbalordito, risulta immerso in uno spazio continuo ed in un incessante movimento che risulta totalmente illusorio e davvero "oltre la prospettiva" e che praticamente prescinde da essa almeno nei termini più consueti ed abituali.²¹

Un ultimo filone trasversale degno di nota riguarda la ricerca espressiva, secondo quel modello diacronico magistralmente messo in luce da Francesco Arcangeli per la tradizione emiliana²² e che assume un peso rilevante all'interno delle grandi dinamiche padane e quindi in diverse regioni italiane, fra cui la Lombardia. Prima fucina di questa temperie espressionista è la città di Padova alla metà del secolo, con il modello

²⁰ Su questi temi, si vedano: CLAUDIO SALSI, *Riflessi dureriani e tedeschi nella Sala delle Asse del Castello di Milano*, in *Dürer e il Rinascimento, tra Italia e Germania*. Catalogo della mostra di Milano (21 febbraio-24 giugno 2018), a cura di Bernard Aikema, con la collaborazione di Andrew J. Martin, Milano, 24 Ore Cultura, 2018, pp. 115-23; S. FERRARI, *Dürer e Leonardo. Il Paragone delle arti a Nord e a Sud delle Alpi*, prefazione di Lauro Magnani, Genova, Genova University Press, 2020.

²¹ VILLATA, *Oltre la prospettiva*, pp. 294-96.

²² *Natura ed espressione nell'arte bolognese-emiliana*. Catalogo della mostra di Bologna (12 settembre-22 novembre 1970), a cura di Francesco Arcangeli, Bologna, Edizioni Alfa, 1970. Ma si vedano anche: ALESSANDRA RIZZI, *Francesco Arcangeli scrittore*, Bologna, Clueb, 2004; EZIO RAIMONDI, *Ombre e figure: Longhi, Arcangeli e la critica d'arte*, Bologna, il Mulino, 2010; F. ARCANGELI, *Tarsie*, postfazione di Massimo Ferretti, Pisa, Edizioni della Normale, 2014; *L'opera e la memoria di Francesco Arcangeli*. Atti del Convegno di Bologna (12 novembre 2015 e successivi contributi), a cura di Andrea Emiliani, Bologna, Accademia Clementina, 2018.

prospettico sperimentale di Mantegna e la messa in discussione del codice classicista da parte di Donatello. Il cortocircuito padovano fruttifica in molteplici direzioni, dalla Ferrara di Cosmé Tura alla Lombardia di Butinone e lascia ampi segni anche nella produzione di Bramante e Leonardo.

L'influsso di Donatello su Leonardo e segnatamente sul *Cenacolo* vanta una luminosa tradizione storiografica, che annovera fra gli altri la Romanini già nel 1970, seguita anche da Martin Kemp.²³ In tempi recentissimi (proprio a pochissima distanza dal presente convegno) anche Carmen Bambach ha richiamato l'attenzione sui prototipi equini del grande scultore toscano, nella loro sintesi fra la rievocazione all'antica e più moderne forme naturalistiche nei dettagli, come possibile modello studiato da Leonardo.²⁴ La fascinazione di Leonardo verso forme di vigorosa espressività (culminate nell'invenzione dei volti grotteschi) è visibile anche in un disegno che rappresenta il *Cavallo al passo*, particolarmente fantasioso nella declinazione espressiva dell'animale e forse non indifferente nei confronti dei modelli pateticamente donatelliani del ferrarese Cosmé Tura.²⁵

Ritornando per un'ultima volta al *Cenacolo*, la straordinaria sensibilità visiva e mimetica di Leonardo, più che rivolgersi agli standardizzati modelli fiorentini, può avere tratto utili suggestioni dalla scultura, segnatamente dai compianti in terracotta padani. Rispetto all'irrefrenabile stravolgimento espressivo di Niccolò dell'Arca in Santa Maria della Vita a Bologna o allo spregiudicato iperrealismo di Guido Mazzoni, può avere guardato a quest'ultimo dal punto di vista compositivo, per immaginare

²³ ANGIOLA MARIA ROMANINI, *Il 400 "padano" e il Bramante*, in *Studi Bramanteschi*. Atti del Congresso Internazionale di Milano - Urbino - Roma (1970), Roma, De Luca, 1974, pp. 49-69; MARTIN KEMP, *Leonardo e lo spazio dello scultore* (1988), in ID., *Lezioni dell'occhio. Leonardo da Vinci discepolo dell'esperienza*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, pp. 213-33.

²⁴ BAMBACH, *Leonardo da Vinci*, pp. 380-81.

²⁵ S. FERRARI, *Forestieri a Milano. Bramante, Leonardo e la tradizione*, in FERRARI - COTTINO, *Forestieri a Milano*, pp. 49-89: 60.

l'andamento a onda dell'opera murale milanese e per la dinamica emotiva: i variegati moti dell'anima di Leonardo possono avere tratto spunti dal "teatro delle passioni" mazzoniano, così come la distribuzione di alcune figure: la spiccata gestualità di alcune mani o la torsione dell'ultima figura femminile sulla destra (Maria di Cleofa), riproposta nell'Apostolo Filippo, possono avere costituito tracce e appunti visivi per il repertorio straordinario ed enciclopedico sviluppato da Leonardo.²⁶

²⁶ Si veda A. COTTINO, *Leonardo e il "teatro delle passioni": i Compianti padani*, in FERRARI - COTTINO, *Forestieri a Milano*, pp. 141-46.