

Una palestra per saggiare la salute della storia dell'arte

## Camminar guardando, 21

di Stefano de Bosio

L'idea che *Bramantino a Milano* (16 maggio - 25 settembre 2012) non potesse essere ospitata in altro luogo che al Castello Sforzesco acquista una sua persuasiva evidenza una volta entrati nella Sala del Tesoro, sede dell'esposizione assieme alla soprastante Sala della Balla. L'Argo qui affrescato a guardia delle ricchezze sforzesche da Bartolomeo Suardi detto il Bramantino (notizie 1480 - 1530) sorveglia ora benigno le opere convocate nella sala, in un allestimento di forte tensione espressiva, per una mostra che riesce ad essere 'di poesia', per usare l'espressione - un calco pasoliniano - altrove coniata da Giovanni Agosti, curatore assieme a Jacopo Stoppa e Marco Tanzi.

Sulle pareti della Sala del Tesoro figurano opere provenienti tutte da musei di Milano, cui si aggiungono le due tavole dalla parrocchiale di Mezzana di Somma Lombardo. Il catalogo della mostra, edito da Officina Libreria, denuncia nel lungo saggio introduttivo il costitutivo intrecciarsi, in questo progetto, di "ragioni politiche" (p. 21) e "ragioni scientifiche" (p. 72): la mostra nasce idealmente, una sorta di *pars construens*, dalle *Rovine di Milano*, titolo del pamphlet al fulmicotone che Agosti ha pubblicato con Feltrinelli nell'autunno 2011, eziologia personalissima della crisi culturale della Milano degli anni Ottanta-Duemila.

Una crisi che può apparire a sua volta declinazione locale di quella "peste" citata nel titolo di una raccolta di interviste a illustri storici dell'arte italiani (*Gli storici dell'arte e la peste*, Electa, 2006): un libro che, benché penalizzato da un invasivo (s-)montaggio editoriale delle singole testimonianze, entro una fittizia cornice stile Decameron, consente di soppesare le differenti risposte, tipicamente legate anche alle varie appartenenze generazionali degli intervistati, alla classica domanda: "perché e come siamo arrivati a questo punto?".

In campo espositivo, la montante industria del consumo culturale ha dato vita a infinite mostre di cassetta, dal dubbio valore scientifico, che a Milano hanno spesso trovato la loro cornice d'elezione nelle sale di Palazzo Reale. *Bramantino a Milano* aspira a distinguersi da tali pratiche, a cominciare dalla gratuità dell'ingresso in mostra, alla valorizzazione di un argomento milanese poco noto ma di respiro internazionale, facendosi a suo modo interprete di quelle istanze di discontinuità espresse dalle elezioni comunali milanesi del maggio 2011. Come da consuetudine, i tempi della politica e i tempi della ricerca non sono i medesimi e la scelta di allestire la mostra "in fretta e furia" (p. 23) ha potuto condurre a un esito positivo, testimone ne è anche il catalogo, solo per merito delle pluriennali frequentazioni dei curatori con questi temi.

Dopo l'ampio saggio di apertura, in cui è fornito anche un profilo d'insieme del percorso del pittore e una bibliografia ragionata, importante per densità di verifiche e precisazioni, seguono le 31 schede delle opere, organizzate secondo una discussione serrata della fortuna critica, collezionistica, materiale e visiva dei manufatti.

A contrappuntare i testi e a rendere il catalogo un libro d'arte sono le immagini scelte per illustrarlo, quasi interamente realizzate per l'occasione in una campagna fotografica condotta da Mauro Magliani, con le opere del Bramantino (oltre a quelle milanesi vi sono anche gli affreschi del castello di Voghera, fondamentale ritrovamento ed agnizione dei tardi anni '90) rilette per particolari, scrutate secondo itinerari visivi inediti, capaci di dare vita a una narrazione autonoma altamente suggestiva. Completa il catalogo il regesto dei documenti, curato da Roberto Cara, che si compone di oltre 200 numeri e un, sempre benvenuto, indice dei nomi.

Le pareti circolari della Sala del Tesoro consentono di abbracciare in un solo sguardo la personalissima parabola artistica del Bramantino: dall'espressionismo butinonesco e filoferrarese dei primi anni '80 del Quattrocento alle frequentazioni cruciali con Bramante, all'avvicinarsi a Leonardo, al classicismo del secondo decennio del Cinquecento. La misura della distanza tra la prima e l'ultima delle stagioni appena menzionate si ha in mostra anche accostando le due sole sculture qui presenti: un *Santo*, attribuito a Giovanni Antonio Piatti, e un *Apostolo* del Bambaia, proveniente dal monumento a Gaston de Foix. Entro questi estremi si colloca idealmente la produzione del Suardi, che ha proprio sul fronte della cronologia uno dei banchi di prova più impegnativi e non ancora pienamente risolti; circostanza che assieme alle ragioni sopra indicate fa del Bramantino una sorta di "palestra per saggiare la salute della storia dell'arte" (p. 76).

Gli esercizi, in questa palestra, certo non mancano; diversi discendono da quella revisione della cronologia dell'artista, inteso come uno dei protagonisti della maniera moderna, messa a punto a partire dagli anni '80 in primis da Giovanni Romano. Nella Sala del Tesoro, lo snodo d'apertura accosta al monumentale *Argo* l'incisione *Prevedari* su disegno di Bramante, la superba *Adorazione del Bambino* della Pinacoteca Ambrosiana, erede delle asperità del *Santo* del Piatti, e la lunetta ad affresco con il *Compianto sul Cristo*, già sopra l'ingresso della chiesa del Santo Sepolcro e ora all'Ambrosiana. Per l'inusitata invenzione dell'*Argo*, riscoperto solo nel 1894 da Paul Müller-Walde (al centro della sala una vetrina espone fotografie storiche relative all'opera) si accoglie la data 1490 circa e un *ante* 1499 per il rifacimento della volta della sala, di cui un peduccio ne obliterò quasi interamente la testa.

Prima dello scialbo e di questa 'decapitazione' dovette aver luogo anche una sorta di ricalibratura iconografica, come sembra indicare, ad esempio, l'aggiunta sgraziata di un caduceo in mano all'*Argo*; come se questo *apax* tipologico (in Bramantino, tra i primi di una lunga serie che ne segna tutta la produzione) fosse in breve risultato sospetto quantomeno ai committenti (non fu così invece per gli artisti contemporanei). Il nodo Bramante-Bramantino è invece forse quello su cui i curatori procedono con maggior cautela, mettendo sì a fuoco questo tema

cruciale (non foss'altro che il Suardi deve il suo soprannome alla frequentazione di Bramante) ma non addentrandosi più di tanto, ad esempio, nelle ipotesi di una partecipazione diretta del Bramantino agli affreschi di Casa Visconti.

Segue la presentazione del *Noli me tangere* da Santa Maria del Giardino, ora nella Pinacoteca del Castello, della piccola *Sacra Famiglia* di Brera e del trittico di San Michele ora all'Ambrosiana. Proprio riguardo a quest'ultima opera, dove si percepisce vivo il confronto con Leonardo, la mostra sembra apportare una precisazione di peso: un *Inventario* settecentesco indica infatti il 1505 come anno di realizzazione dell'ancona per San Michele in Porta Nuova "per mano del Bramantino", fornendo uno dei pochissimi punti fermi della cronologia bramantiniana. Al contempo, accogliere le *Muse* dipinte nel castello di Voghera con la doverosa data *post* 1499 e *ante* 1503 (gli anni in cui il feudo fu del conte di Ligny) significa rimodulare l'idea di un Bramantino tempestivo interprete delle novità del *Cenacolo* leonardesco. Ricondotta al Bramantino, attestato a Roma nel 1508, una figura allegorica risparmiata da Raffaello nella decorazione della Stanza di Eliodoro nei Palazzi Vaticani (p. 57), per la *Madonna 'del Soli Deo'* ora a Brera viene invece proposta una possibile provenienza dall'antico palazzo di Sebastiano Ferrero, oggi sede del Piccolo Teatro. Alle due grandi tavole di Mezzana, per le quali si argomenta la possibile provenienza da Sant'Angelo vecchio a Milano, segue il *san Sebastiano* Rasini, "1515 circa"; una seconda vetrina presenta una ristretta antologia 'milanese' del Bramantino disegnatore.

Al piano nobile del Castello, la serie dei dodici arazzi dei *Mesi* Trivulzio, tessuti su cartoni del Bramantino tra il 1504 circa ed il 1509, è ricollocata secondo una nuova, ariosa, disposizione, che, destinata a divenire permanente, ne consente una lettura corale e d'insieme, fino a oggi preclusa. Una vetrina presenta materiali legati alla cultura del committente, il Magno Trivulzio, e dei suoi eredi, mentre un filmato ha il compito di evocare le opere che non è stato possibile portare in mostra.

Tra i molteplici indirizzi di ricerca alimentati dai testi in catalogo, il tema del funzionamento della bottega bramantiniana e delle copie si conta tra quelli sui quali sarà più opportuno lavorare (repliche della bottega, copie posteriori di anni, decenni o di secoli) in quanto il materiale da vagliare non manca: dal *Compianto* già Artaria a quello ora a Berlino, alla *Pietà* già Werner nella Pinacoteca del Castello Sforzesco (detta una "copia" ad es. a p. 278) o ancora alle varie versioni della *Lucrezia*. Tutte opere la cui visione e confronto diretto, consentiti da una mostra, sarebbe certo uno dei motivi scientifici d'interesse in una futura Bramantiniana, questa volta magari *grand opéra* corale. Appuntamento al prossimo decennio, se va bene. ■

stefano\_debosio@yahoo.it

S. de Bosio è dottore di ricerca in storia dell'arte moderna all'Università di Torino

# Quando

Stefano de Bosio  
Camminar guardando, 21

Effetto film:  
Antonella Cilento  
Napoli 24  
di autori vari