

Giulio Carlo Argan



Bramante e Leonardo a Milano

In: "Storia dell'arte italiana", Firenze, 1968-70, vol. II, pp. 369-379

Bramante e Leonardo a Milano

Due degli artisti che chiudono il Quattrocento e aprono il nuovo secolo, sia pure orientandone la cultura artistica in due direzioni opposte, lavorano a Milano, sicuramente in rapporto tra loro, negli ultimi due decenni del secolo.

Il BRAMANTE, che era stato in contatto con Melozzo ad Urbino, nel 1477 era già a Bergamo e dipingeva figure di *filosofi* sulla facciata del *palazzo del podestà*. E il tema dello studiolo di Federigo da Montefeltro; ma è significativo che il primo lavoro di quello che sarà il maggiore architetto del Cinquecento a Roma consista nel dare dignità formale alla facciata di un vecchio palazzo dipingendovi su grandi figure di personaggi illustri; e che poco dopo, a Milano, faccia lo stesso, dipingendo entro nicchie architettoniche giganteschi *uomini d'arme e filosofi*. Evidentemente, per il Bramante, l'idea della monumentalità architettonica coincide con quella della figura umana con valore storico, eroica. L'arcata, la nicchia, la profonda cavità a cui corrisponde una forte membratura o il volume plastico di un corpo squadrato o convesso saranno elementi fondamentali dell'architettura del Bramante a Milano e più tardi, e con più ponderato equilibrio e classica misura, a Roma. Quasi certamente il Bramante è stato a Mantova, e ha capito il nesso che lega il culto umanistico dell'Alberti per il «monumento» al classicismo storicamente documentato, profondamente eroico, del Mantegna. Come pittore, concepisce la figura umana in scala gigantesca, protagonista eroica di uno spazio «monumentale»: come architetto, concepisce lo spazio come l'ambiente ideale, il complemento psicologico di un'umanità superiore, i cui atti e pensieri sono condizionati alla dimensione globale dell'universo, allo spazio come totalità del mondo. È l'universalismo di Piero della Francesca, ma trasposto dal piano teoretico al piano psicologico. Sul piano psicologico, appunto, non ha molta importanza che lo spazio sia reale o illusorio, costruito o dipinto: in ogni caso, è una rappresentazione, un'immagine.

A Milano, ricostruisce l'antica chiesa di *Santa Maria presso San Satiro*. Vuole che la cupola raccordi e concluda nella propria cavità emisferica quantità spaziali equivalenti; poiché l'area ristretta non gli consente uno sviluppo del coro proporzionale a quello della navata e del transetto, realizza in stucco un finto coro, sfruttando abilmente (memore di Melozzo) le possibilità illusionistiche della prospettiva. Una profondità finta è identica, come funzionalità *visiva*, a una profondità reale: lo spazio, per il Bramante, non è più la struttura universale ma l'immagine grandiosa della realtà. Nel 1488 partecipa con altri maestri (tra i quali Francesco di Giorgio Martini.) ai lavori per il *duomo di Pavia*; ed è certamente sua l'idea di una cupola impostata sulle tre navate, sì da riassumere tutta la spazialità dell'edificio. L'ultima e più impegnativa impresa costruttiva del Bramante a Milano è il coro di *Santa Maria delle Grazie*, male interpretato da frettolosi e mal preparati esecutori. La cupola, fasciata da un alto tamburo rivestito da una galleria ad archi abbinati tra pilastri, sorge su un grande dado i cui lati

(salvo, naturalmente, quello che immette nella navata) si sviluppano, in basso, nelle ampie curvature di tre absidi. L'architetto concepisce le superfici murarie come sottili, sensibili diaframmi tra spazio interno e spazio esterno, come se l'atmosfera raccolta nei vani interni premesse l'involucro murario e filtrasse attraverso le molte aperture per fondersi con l'aria e la luce esterne. La pesante costruzione sembra gonfiarsi, alleggerita dalle grandi finestre (poi in gran parte murate) che svuotavano, in basso, la cortina muraria e, in alto, dalla loggia circolare del tamburo; e la decorazione minuta, ancora nel gusto lombardo, increspa le superfici generosamente spiegate alla luce. La relazione tra vaste masse e ornamentazione sottile discende ancora dalla proporzionalità pierfrancescana tra grandezze massime e minime. Ma tra i due estremi, il Bramante non cerca più una media proporzionale; cerca piuttosto una continuità di passaggio, sfruttando la capacità psicologica e visiva di trascorrere, come di fatto trascorre quando considera i fenomeni naturali, dal grande al piccolo dal piccolo al grande. Per ottenere questa continuità o questa possibilità di rimando da un valore all'altro il Bramante tende ad unificare le masse, a concepire l'edificio come un *organismo naturale*: «non murato – dirà il Vasari – ma veramente nato». Ed è quanto mai significativo che, nei disegni leonardeschi del periodo milanese, ricorrono frequenti studi di edifici a pianta centrale, con corpi absidali coordinati a una cupola centrale: il tema, dunque, che il Bramante affronta nelle opere milanesi e svilupperà sistematicamente a Roma, nel progetto per la ricostruzione di San Pietro.

LEONARDO, a Milano, non ha più intorno, come a Firenze, un ambiente scettico e diffidente. Approfondisce e sviluppa in molte direzioni la ricerca scientifica; si occupa di ingegneria, idraulica, scienze naturali giungendo in tutti i campi a scoperte sensazionali; scrive una gran parte delle sue opere teoriche, raccoglie una massa enorme di appunti; è chiamato, come tecnico, a dar consigli per il Duomo di Milano e per quello di Pavia; abbozza progetti di bonifica, canalizzazione, urbanistica. L'arte è, per lui, uno dei tanti modi di indagine, esperienza, conoscenza: ma, in certo senso, prevalente sugli altri perché il disegno è «cosa mentale», processo intellettuale, e come tale, strumento d'indagine valido per tutte le discipline. Gran parte delle sue ricerche e scoperte, dall'anatomia alla meccanica, dalla botanica alla cosmologia, sono espresse e comunicate col mezzo del disegno: che infatti tradisce sempre la febbre della ricerca, l'interrogativo dell'ipotesi, la curiosità della verifica. Ma proprio perché Leonardo è il primo che conduca ricerche scientifiche con finalità e metodologie specifiche, è anche il primo a separare l'arte, per la propria specifica finalità e metodologia, dalla scienza. Non per nulla la sua raccolta di note sulla pittura forma un trattato a sé, ben distinto dai trattati che progetta per le altre discipline che occupano la sua mente. Come pittore, Leonardo eseguì a Milano due opere d'importanza capitale, la *Vergine delle rocce* (ordinata nel 1483) e l'*Ultima cena* nel Refettorio del Convento di Santa Maria delle Grazie (1495-97), più alcuni ritratti. Come scultore, fece il modello al vero del colossale monumento equestre di Francesco

Sforza (che però non fu fuso in bronzo, e andò distrutto quando, nel 1499, francesi occuparono Milano) e, più tardi dopo il 1511, studiò il progetto per un'altra statua equestre, di *Gian Giacomo Trivulzio*.

Non si può parlare di un preciso scambio di influenze tra Leonardo e Bramante; ma non si può negare che, in qualche momento, le ricerche dei due maestri convergano su uno stesso problema. Consideriamo la *Vergine delle rocce*; le figure sono alla soglia di una grotta, quasi di una cripta naturale, che riceve luce dall'alto e dalle aperture del fondo. Contro ogni consuetudine, le figure sono disposte in croce, all'incontro di quattro direttrici di spazio: Gesù s'inclina, in primo piano, verso lo spazio esterno, il Battista e l'angelo suggeriscono l'espansione laterale dello spazio, la Madonna, che sovrasta il gruppo, sembra accennare a una «cupola» da cui scenda la luce. E la stessa struttura di spazio «centrale» su cui Bramante lavora in *Santa Maria presso San Satiro* e su cui ritorna, con maggior chiarezza, nel coro delle Grazie, raccordando alla grande cupola la navata longitudinale, i due bracci del transetto, il coro. È anche lo stesso modo di illuminazione: dall'alto e dalle aperture del fondo. Si osservi ora che la grotta è una vasta cavità in cui s'addensa un'atmosfera umida e densa, mentre le erbe e i fiori sono descritti con estrema cura fin nei minimi particolari, con un'attenzione fiamminga che Leonardo ha imparato a Firenze da Hugo van der Goes. Indiscutibilmente Leonardo si pone il problema della relazione tra massimi e minimi: lo risolve da «naturalista», tenendo conto che la natura presenta appunto queste differenze di scala. Ma anticipa anche la soluzione *psicologica* di cui abbiamo parlato per Bramante, perché parte dal presupposto che la mente umana, anch'essa *naturale*, è perfettamente in grado di passare da una scala all'altra senza alcun bisogno di ridurre il grande e il piccolo a una media proporzionale. Lo spazio non è dunque una struttura costante, con una sua logica matematica; è l'estensione indefinita in cui s'addentra l'esperienza o si attua l'esistenza umana.

La *Vergine delle rocce* è indubbiamente un quadro «a chiave», carico di significati *ermetici*: non *simbolici*, tuttavia, perché il simbolo manifesta, sia pure in modo transitato, mentre Leonardo vuole che i significati rimangano oscuri, adombrati, e visibili siano soltanto le forme: come i fenomeni naturali, che si vedono e certo hanno cause e significati che possono essere indagati e scoperti, ma non sono dati a *priori*. La «caverna», come risulta anche da vari passi degli scritti, era un motivo che affascina Leonardo: dal punto di vista scientifico o geologico, ma soprattutto come «interiora» della terra, natura sotterranea o subnatura, «ricettacolo della vita geologica, dei movimenti enormi nello spazio e nel tempo che costituiscono il suo segreto» (Chastel). Forse i lontani ghiacciai alludono al remoto passato del mondo, ad una sterminata preistoria, che finisce con la nascita di Cristo, quando natura e storia si schiudono ed illuminano (Leonardo è il solo artista del Quattrocento che non creda nel «ritorno all'antico» e non consigli l'imitazione dei classici) e il mistero imperscrutabile del reale diventa un segreto che l'indagine umana può svelare. Le pareti e le volte della spelonca crollano e dalle fenditure irrompe la luce: l'era della vita sotterranea è finita, comincia l'era dell'esperienza. Le quattro figure sono sulla soglia, su di

loro è già la volta del cielo. Fin qui tutto, o quasi tutto, è chiaro. Ma perché l'incontro di Cristo e del Battista bambini? perché c'è un angelo che indica col dito il Battista? Forse è lo stesso angelo che aveva portato l'annuncio a Maria; ma la sua missione mistica è finita, Cristo è nato, ora toccherà ad un uomo dare l'annuncio agli uomini.

Quella del Battista non è una rivelazione né una profezia, ma un'intuizione. L'intuizione ispirata che precede e stimola l'esperienza, l'ipotesi che sarà verificata. Questa potrebbe essere una spiegazione del quadro (Leonardo tornerà sul tema del Battista, come figura «ispirata» nella natura) e collimerebbe con le premesse neoplatoniche, benché non ortodosse, della cultura dell'artista.

Leonardo, a Milano, poteva ben presentarsi come l'esponente della superiore cultura fiorentina e, nello stesso tempo, prospettare le proprie tesi senza incorrere nel biasimo dei neoplatonici ufficiali. Spiega così che l'ispirazione, il *furor*, è il movente profondo, psicologico dell'indagine e della esperienza; che lo spazio non è una struttura astratta e geometrica ma l'estensione reale dell'intuizione e dell'esperienza; che dunque spazio è atmosfera, dato che vediamo le cose come atmosfera colorata. Ciò che chiamerà «prospettiva aerea» non è altro che la misura delle distanze in profondità secondo la densità e il colore dell'atmosfera interposta: sicché tutte le cose ci appariranno avvolte, velate, sfumate. Questa morbidezza, ariosità, fusione impalpabile di luce e ombra è il *bello* di Leonardo: un bello che non ha una forma costante, ma nasce dalla ispirazione o dall'impulso interiore a indagare e conoscere, a mettersi in rapporto o all'unisono con la natura, e perciò dipende così dall'attitudine dell'animo che dal luogo, dall'ora, dalla luce. Le quattro figure della Vergine delle rocce non hanno gesti definiti, moti precisi: l'angelo addita, Gesù si raccoglie in se stesso, quasi ritraendosi da uno spazio che non è il suo, il Battista si protende, la Vergine ha un atto e un sorriso pieni di comprensione e di «malinconia», come se sapesse o prevedesse l'inevitabile pena dell'esperienza. Sono forse le immagini dei *moventi*, delle spinte spirituali profonde: anche perciò sono ancora nella spelonca sotterranea, benché sulla soglia.

Della *Cena* non rimane che l'ombra. Leonardo si è servito di una tecnica tutta sua (tempera all'uovo su un arriccio duro e levigato, quasi uno stucco in due strati, di cui il superiore sottilissimo), che in poco tempo ha portato il capolavoro alla rovina, aggravata poi dai tentativi di porvi rimedio. Leonardo ha escogitato questa tecnica, così diversa dall'affresco, per aver modo di ritornare sul già fatto, correggere, mutare, li il primo artista incontentabile, tormentato, ma non tanto da un assillante bisogno di perfezione quanto per il fine particolare che qui si prefigge. Non concepisce più la «storia» come un'azione definita, ma come una *situazione* psicologica complessa, fatta di atti e reazioni intrecciati, inseparabili, da valutarsi solo nel loro risultato globale. Fino all'ultimo, Leonardo vuole avere la possibilità di mutare anche solo una sfumatura espressiva in una figura in rapporto a una nota, a un accento che si sono determinati in un'altra, magari all'estremo opposto del quadro. L'opera non può constare di un progetto e di un'esecuzione: nasce e si sviluppa col *furor* dell'ispirazione, ogni segno deve

tener conto dell'esperienza che l'artista ha compiuto fino a quell'istante. Il disegno, la pittura sono ricerca continua: non si può sapere dove condurrà, quali fatti rivelerà da cui non si potrà prescindere. Le figure sono riunite in gruppi di tre; le espressioni dei volti, gli atti delle mani sono il risultato di un concitato chiedere, rispondere, consultarsi: solo Cristo è isolato e il suo gesto è assoluto. Negli uomini, tutto è relativo. Da sempre è stata osservata la varietà psicologica delle espressioni fisionomiche e dei gesti; si è tentato perfino di fare il catalogo dei sentimenti espressi. Infatti, se nella Vergine delle rocce Leonardo aveva voluto manifestare i *moventi*, qui vuole rappresentare i *moti* in quanto prodotti dai *moventi*. «Il bono pittore – scrive – à da dipingere due cose principali, cioè l'homo e il concetto della mente sua; il primo è facile, il secondo difficile, perché s'ha a figurare con gesti i movimenti delle membra». Per giungere a esprimere una situazione unitaria composta d'infiniti fattori bisogna che questi siano dati nelle medesime condizioni di spazio, di tempo, di luce: perciò Leonardo, che pure aveva opposto alla prospettiva lineare l'aerea, si serve nella *Cena* della prospettiva fiorentina o piuttosto, illuminando le figure frontalmente e dal fondo, di un *caso* di convergenza tra prospettiva lineare e prospettiva ottenuta mediante rapporti di luce e ombra. E anche comprensibile che, per rendere evidenti i moti dell'animo nei movimenti del corpo e nelle variazioni fisionomiche, Leonardo ingrandisca le figure e cerchi di dar loro, anche con quel riunirle in gruppi, una dimensione maggiore del vero, monumentale. Che a questa ricerca di una forma unitaria, ugualmente espressiva del particolare e dell'universale, dell'uno e del tutto, mirassero, per vie diverse, Bramante e Leonardo, si vedrà dallo sviluppo che avrà la loro arte dopo il 1499; l'anno in cui, dopo la caduta della signoria sforzesca, Leonardo torna a Firenze e il Bramante prende la via di Roma.