

## UNA TELA DI BRAMANTINO NELLA PINACOTECA PROVINCIALE DI BARI

---

La tela, che pervenne alla Pinacoteca dal Ministero dell' Educazione Nazionale, con attribuzione a Scuola Veneta del 500, rappresenta *Mosè che fa scaturire l'acqua dalle rupe* (fig. 1) (1). La figura del Patriarca, in piedi, a sinistra della composizione, grandeggia in secondo piano volta di spalle, con le braccia levate, nell'atto di invocare la clemenza divina sul popolo d'Israele. Ed anche di spalle sono alcune figure del gruppo centrale di primo piano: un giovane a gambe nude, che ripete il gesto concitato del condottiere, ed una madre, che s'avanza con lieve passo danzante, recando sulle braccia un pargolo dagli occhi vivacissimi. Presso di lei è un vegliardo robusto, che si china verso un ragazzo. A sinistra un altro vecchio, come il primo quasi calvo e barbato di grigio, indica lo zampillo miracoloso ad un'altra donna, che però, indifferente alla scena, accosciata su di un mucchio di drappi e quasi sorridente, con atto di tenerezza, abbraccia un grosso putto nudo, che le nasconde il viso contro la spalla. Nell'altra estremità, una terza figura femminile, poggiando le mani sulla riva, si china a bere nel ruscello, imitando il gesto del cane e dei due buoi, che le sono vicini.

---

(1) L'attribuzione, che comparve nella prima edizione del Catalogo della Pinacoteca (F.lli Laterza & Polo, Bari, 1930-XIII, n. 120, p. 128) è confermata nella seconda edizione (Molfetta Tip. Sordomuti Apicella, 1936-XIV, n. 61, p. 82). La tela misura m. 1,26 × 1,03 di altezza. È dipinta a tempera con lueggiature e ritocchi ad olio. Era in cattivo stato di conservazione, essendo stata malamente foderata in epoca non recente. Per il restauro, avvenuto a cura della Provincia di Bari, vedine l'imminente pubblicazione nel *Bollettino d'Arte* del Ministero dell' Educazione Nazionale: *Dipinti restaurati dalla Soprintendenza alle Opere d'Antichità e d'Arte della Puglia*.

In secondo piano, a sinistra, seminascosta da una quinta di alberi, è la roccia, da cui sgorga il getto impetuoso dell'acqua. D'intorno si affollano uomini, donne e bimbi, che acclamano al prodigio e si agitano, tendendo in atto supplichevole piatti, ciotole e coppe.

A destra, in allineamento con i buoi, si distende una fila di cavalli e somari, che portano in groppa ragazzi e donne con bimbi



Fig. 1. — BARI. Pinacoteca provinciale: BRAMANTINO, *Mosè fa scaturire l'acqua dalla rupe.*  
(Fot. Ceccato)

in collo, fila che si sviluppa in prospettiva diagonale fino al gruppo di centro e quindi alle aguzze tende dell'accampamento, nel fondo.

La scena si svolge in un'ampia pianura collinosa, variata da macchie di alberi e di arbusti, fra cui biancheggiano altre figurette umane.

La composizione, che è grandiosa e disposta con mirabile equilibrio, nel succedersi dei piani prospettici, trae la maggiore efficacia dalla disposizione antitradizionale del soggetto principale — Mosè, di spalle, confinato in secondo piano — che viene a tro-

varsi quasi circondato dalla turba del popolo, varia di atteggiamento e d'espressione, da gruppo a gruppo.

Il tono generale del dipinto è di grigio-verde argentino. L'unico squillo di colore è dato dal contrasto fra il drappo rosso sangue ed il candido lino sotto i piedi del grosso putto nudo. Altrove la policromia si tiene in delicatezza di tinte, che svara dal giallo paglierino, nella tunica del vecchio a sinistra, nella sottoveste della fanciulla in piedi, nel manto, di cui tutta s'avvolge la donna sola a cavallo, ai teneri rosa, ai lilla rosati, ai verdi acquosi ed argentati, ai verdoni cangianti in oro (tunica del giovane di spalle), a tutte le gradazioni del grigio. Poche note oscure nel manto fosco del vecchio al centro, negli alberi di un verde secco, impastato di terra, lumeggiati con faville d'oro.

L'ampia pianura nel fondo è di verde smeraldino, che poi si smorza in grigio all'orizzonte. Il cielo giallastro, sfumato in zone grigie, ha solo verso destra una squarcio di azzurro.

Da per tutto circola un'atmosfera umida, un po' nebbiosa, come nei mattini di primavera sulle rive dei fiumi.

La tecnica vi è nervosamente rapida; il colore fluido e trasparente è disteso a velature, aggrumandosi soltanto nelle lumeggiature rilevate. Anzi vi è palese il procedere a strati sovrapposti, per cui il pittore, sullo sfondo di paese, dipinse le figure venendo verso i primi piani più evidenti, di getto, forse senza neppure la direttiva del disegno. Le mani ed i piedi di Mosè, infatti, appena accennati, lasciano intravedere lo sfondo sottoposto, come accade alle tende dell'accampamento, ed attraverso la mano destra aperta del giovane di spalle, si scorge il biancheggiare della veste di un'altra figura.

Il chiaroscuro, privo di contrasti, accenna le orbite, modella accarezzando i volti e le membra, con morbidezza di sfumato, come su terse superfici curve, mentre pennellate frettolose sottolineano le parti salienti, con lumeggiature scintillanti alla luce, che irrompe quasi perpendicolarmente da sinistra. E le figure degli ultimi piani diventano fosforescenti e quelle dello sfondo son tutta luce, come parvenze fantomatiche.

Le forme si dilatano, prive di ossatura, ma in luogo di appesantirsi, perdono consistenza, si svuotano; le teste si torniscono ad ovoidi, le membra a fuso e le figure si allungano; il contorno sinuoso e vibrante manca di determinatezza e le pieghe, a volta appena accennate, nel viluppo dei panni lievi come velo, a volte s'inarcano in tipici festoni allungati ed a volte, infine, si contorcono

in arabeschi, come se animate da una propria vita. Ogni elemento compositivo, segno, luce, colore, rinuncia al suo valore essenziale, intento soltanto all'ansia di esprimere moto.



Fig. 2. — BARI. Pinacoteca provinciale: BRAMANTINO, *Particolare del precedente*.  
(Fot. Ceccato)

\* \* \*

L'attribuzione a Bartolomeo Suardi mi apparve evidente fin dal primo momento, in cui posi attenzione al dipinto. E, basandomi



Fig. 3. — MILANO. Brera: BRAMANTINO, *Sacra Famiglia*. (Fot. Anderson).

sulla ragionata cronologia proposta dal Fiocco (1), pongo la tela nel quarto periodo dell'attività dell'artista, dopo il 1522 e prima del 1530.

I riferimenti alle opere di quel periodo vi sono numerosissimi, nè mancano frequenti reminiscenze della produzione precedente.

La policromia vi è schiettamente bramantinesca, con predilezione per i cinerei argentati, i verdi dorati, i rosa ed i lilla. Ed anche qui, sul fondo di grigio verdastro, i volti s'accendono d'una « vampa rutilante », specie nel vegliardo in primo piano al centro, nel giovinetto immoto in arcione e nella madre affettuosa, seduta a sinistra (fig. 2). Questa figura prosperosa e levigata, « dai lineamenti evanescenti, gli occhi senza cigli, le carni vaporose » (2) è una diretta derivazione della Madonna nella *Sacra Famiglia* di Brera (fig. 3). E se vi manca il nimbo del turbante roseo, che fu così caro al Bramantino (3), sono gli stessi capelli — come già nella tavola con la *Madonna e Santi* della Collezione Trivulzio, in Milano — che ne simulano la forma, disponendosi in un gonfio cerchio rotondo. Ma il putto vi ripete le stesse membra massicce e prive di modellazione.

Tutte le caratteristiche, che furono notate nelle opere tarde del maestro, ricorrono in questa scena biblica: le forme arrotondate e vuote, la sostanza cromatica di singolare levità, distesa a velature, con pennellate lunghe e fluide, ed il perimetro ovoidale delle figure, sottolineato dalle pieghe dei panni, che si festonano anche esse ad ovali allungati (figg. 4 e 5). E se l'orlo della veste nella danzante e slanciata figura femminile di primo piano, si compiace di ghirigori calligrafici, la linea non è da ritenersi eccezionale nello stile del Suardi, chè, accennata appena nel lembo della tunica chiara dell'angelo violinista di fronte, nella *Adorazione dei Magi* dell'Ambrosiana, si manifesta quale capriccio decorativo, nel manto della Vergine, attorto a nodo di tronco, nell'affresco di Brera (4) e, sempre

(1) G. FIOCCO, *Il periodo romano di Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino*, in *L'Arte*, 1914, p. 32-36.

(2) A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana*, VII parte IV, Hoepli, Milano 1905, p. 1002.

(3) Cfr. le figure nella tela con il *Filemone e Bauci* nel Wallraf-Richartz Museum di Colonia, quelle dei *Profeti*, nei Pennacchi della Cappella Carafa in S. Domenico Maggiore di Napoli e quelle dell'*Adorazione dei Magi*, nella tavola della National Gallery di Londra.

(4) Milano, Brera, *Madonna e Putto fra due angeli*, affresco.

nel manto della stessa figura, nella *Fuga in Egitto* di Locarno e nella citata tavola Trivulzio.

Perfino gli animali rivelano la singolare forma, quasi del tutto priva di accentuazione muscolare, che il Bramantino volle dare ad



Fig. 4. — BARI. Pinacoteca provinciale: BRAMANTINO, *Particolare del precedente*.  
(Fot. Ceccato)

essi nella sua produzione tarda. Ritroviamo nella tela in esame i quadrati buoi ed i somari dalle orecchie lunghe, aguzze e divaricate, che apparvero già nel *Presepe* della Raccolta privata di

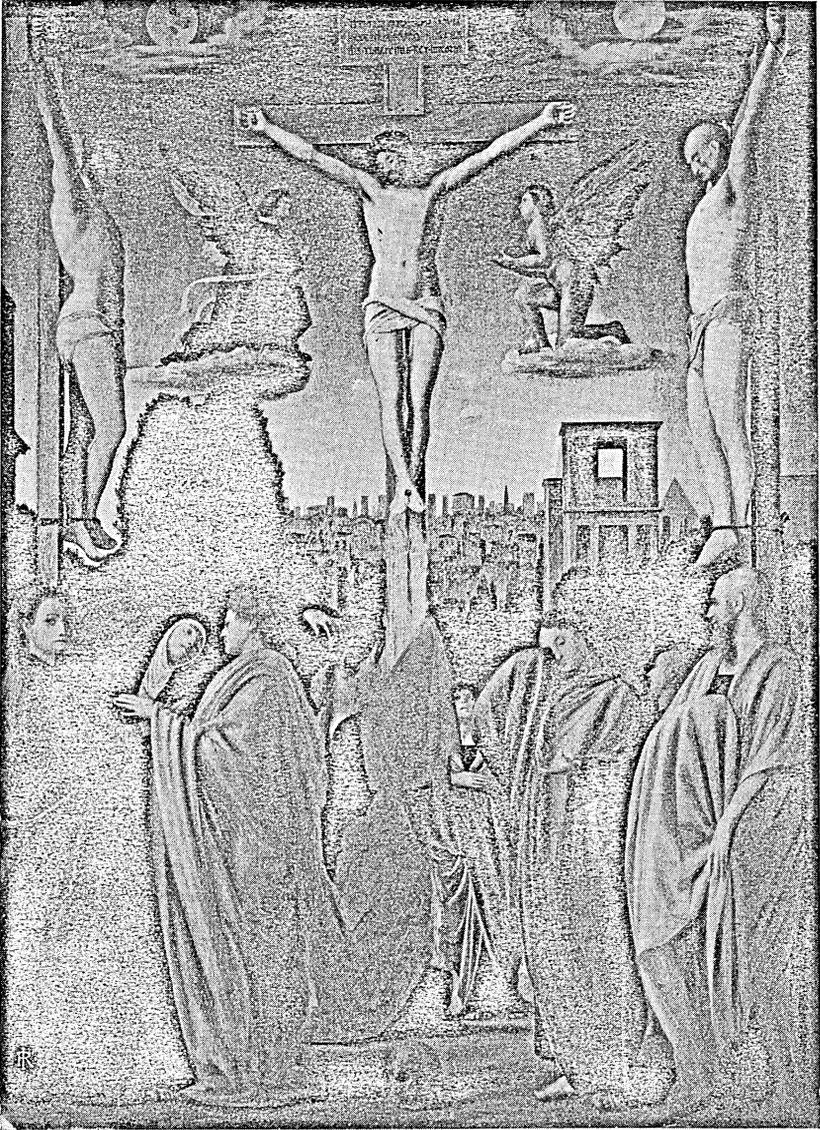


Fig. 5. — MILANO. Brera: BRAMANTINO, *Il Calvario*. (Fot. Anderson).

Amsterdam (1) e nella *Fuga* di Locarno. E la strana sagoma allungata di certe figure e specie dei due cani, resi levrieri dalla deformazione espressiva, non manca di richiamare alla memoria — mi si perdoni l'irrispettoso raffronto — il profilo schiacciato ed oblungo del Profeta Michea, affrescato nella Cappella Carafa in S. Domenico Maggiore di Napoli. Alla medesima tendenza si deve l'eccessiva altezza dei coni aguzzi delle tende e la lumeggiatura delle foglie, negli alberi alle estremità, che dà ad esse l'apparenza di grondanti salici.

\* \* \*

Questa ignorata tela della Pinacoteca di Bari, singolare tappa nel tormentato cammino del maestro lombardo, si presta, meglio che le altre, ad interpretarne sotto novella luce l'ultimo periodo di attività, che fu sempre ed in modo troppo assoluto, definitivo di decadenza.

La critica è concorde nell'ammettere che, educato all'arte nel clima foppesco — ferrarese, il Suardi acquistò monumentalità al contatto con Bramante e soltanto nel progredito ambiente romano poté raggiungere quella chiara grandiosità, fatta di energia disegnativa, di equilibrio chiaroscurale e di magistero prospettico, che trova le più compiute espressioni nei *Profeti* di Napoli, nell'*Adorazione* di Londra e nel *Trittico* dell'Ambrosiana (2).

Il Fiocco acutamente nota il conflitto fra due principi « il disegnativo ferrarese-foppesco ed il costruttivo di Piero dei Franceschi, sospettato, più che imparato pienamente, attraverso le opere superficiali di Donato Bramante » (3), conflitto risoltosi appunto a Roma, in quella che fu l'espressione pittorica più notevole del Suardi.

Ma tutti sono ugualmente concordi nel ritenere che, dopo il 1522, la sua arte decadde. La tendenza alle creazioni fantastiche gli avrebbe forzata la mano e l'ispirazione ed il nuovo tentativo di esperienza cromatica si sarebbe risolto in un insuccesso, attra-

---

(1) Vedilo in M. GABRIELLI, *Aggiunte a Bramantino*, in *Bollettino d'Arte*. A. XXVII. Serie III (1933-38) p. 570.

(2) Milano, Ambrosiana, *Madonna con il Putto in trono, fra Angeli e Santi*, tavola.

(3) G. FIOCCO, op. cit. p. 32.

verso opere « superficiali » vacue, ampollose, di drammaticismo convenzionale, espresse mediante una cifra schiettamente manieristica.

Tale condanna mi appare eccessiva. E, se non mi sento autorizzato ad affermare che l'ultimo tentativo valse a conferire al Bramantino un nuovo linguaggio di autentica arte, son tuttavia portato ad apprezzarne i parziali risultati raggiunti, sopra tutto per la bellezza della meta, di sapore tutto veneziano, cui anelava: il movimento espresso attraverso la luce ed il colore.

È la permanenza a Roma che lo libera dalla tagliente precisione del segno, dalla smagata astrazione, attraverso cui egli stesso aveva equivocato il verbo pierfrancescano (chè non c'era a giustificarla l'inflessibile coscienza volumetrica della forma), dal chiaro-scuro contrastato, che seppe dare al *Cristo del Mayno* un drammaticismo meramente esteriore. Ma è anche durante tale permanenza che egli è tentato verso altre affermazioni e ciò non per effetto di nuove influenze, sovrappostesi alle antiche, ma soltanto per virtù propria, per il travaglio di una nuova conquista, per « quell'alta poetica follia » di cui parla Bernardo Berenson (1), chè a Roma non operava in quell'epoca alcuno fra i Grandi veneti, che avesse potuto indicargli il cammino.

Il compito era assai arduo per chi, come il Bramantino, era partito da premesse tanto austeramente formali; ed il suo tormento, fatto di aspirazioni più che di possibilità, lo condusse fatalmente all'eccesso. Egli si sforzò di dimenticare tutto ciò che aveva costituito la sua visione d'arte precedente; le sue figure, un tempo nitidamente ritagliate, come delicate statuette vitree, si fecero difforni, ondulanti; smarrì quel ritmo misurato, che era stato la ragione prima del suo equilibrio espressivo, rinunziò alle polite architetture, che una volta gli erano apparse come il necessario complemento alla sua armonia compositiva (2) e da che prima s'era compiaciuto di studiare le pieghe alla maniera ferrarese, « togliendole, da modelli vestiti di carta e tele incollate » (3), s'ab-

(1) BERNHARD BERENSON, *I pittori Italiani del Rinascimento*, Milano, Hoepli 1936, p. 225.

(2) Non fu l'accostamento a Leonardo a fargli abbandonare gli sfondi architettonici. Fu piuttosto la nuova aspirazione tutta cromatica e quindi antileonardesca.

(3) LOMAZZO, *Trattato dell'Arte della Pittura*, 1585, libro VI cap. 56, p. 457.

bandonò a quel panneggiare fluido ed inconsistente, drappeggiando veli di maniera.

Ma qualche risultato fu ben raggiunto, pur attraverso compromessi (1) ed incertezze, come credo sia dimostrato da questa tela di Bari, in cui il movimento, divenuto qualità essenziale, è in gran parte attuato.

Il Berenson riconosce che il pittore resta « affascinante, malgrado tutto » e con felice accostamento scorge in lui « la sensibilità quasi morbosa d'un Rosso ». Io aggiungo che il fascino è accresciuto proprio dal nobile orgasmo di nuove conquiste e penso oltre che al Rosso, al Pontorno, che, educato in clima toscano, per evadere dal regno della pura forma, improvvisò anch'egli una fantastica esperienza coloristica, che si risolse in ciò che il Vasari seppe definire soltanto « uno strano capriccio ».

MARIO D'ORSI

---

(1) Le notate sagome ovoidali costituiscono l'ultimo ricordo di quella logica geometrica di concepire, ereditata da Piero, di cui il Suardi non riuscì mai a liberarsi del tutto.