

## **Bernardino Scapi, detto Bernardino Luini**

Dumenza, 1480/1482 – Milano, ante 1 luglio 1532

*Madonna con il Bambino*

olio su tavola, 68 x 55 cm

Provenienza

Milano, collezione Litta Modignani

Il dipinto è opera autografa di Bernardino Luini, uno dei maggiori pittori del Rinascimento lombardo. Eseguito probabilmente all'apice della carriera, è una delle versioni più originali di un soggetto molto frequentato dall'artista, e anche un ottimo esempio di quella maniera soave e accattivante che nell'Ottocento ne fece un insuperato modello di stampo purista.

La Vergine è seduta con uno scialle sul capo, la veste rossa e il mantello azzurro foderato di arancio; con la mano sinistra sfiora il petto del bambino sdraiato sul grembo, che sgambetta e sorride. Nello sfondo, sul lato destro, un drappo verde si apre su uno specchio d'acqua e sui monti. Per questa ariosa scenografia non occorre scomodare la formazione veneta dell'artista, perché era un motivo diffuso anche in Lombardia (Foppa, Bergognone) e fra i pittori leonardeschi milanesi (Solario, Rizzoli e altri). Una tenda verde scostata sul paesaggio compare, per esempio, nella *Madonna della mela* di Brera e nella *Madonna con il Bambino* della Galleria Borghese del Giampietrino. Qui sullo sfondo domina una casa a graticcio incrociato con un porticato in legno, un edificio rurale molto frequente a nord delle alpi che non doveva mancare neppure nella campagna lombarda. Luini lo raffigura anche negli affreschi della villa Pelucca (*Morte dei primogeniti*) e, ancora più simile, nello *Scherno di Cam* (entrambe le opere sono a Brera), dove la casa ha lo stesso porticato ma la costruzione è a graticcio lineare.

Il volto della Vergine con le sopracciglia arcuate, gli zigomi forti e il mento affusolato - sintesi di un tipo raffaellesco e leonardesco - è una delle morfologie ricorrenti del pittore (per esempio, nella *Maddalena* di Washington). La gamma vivace dei colori (verde smeraldo, azzurro, rosso vermiglio, giallo arancio), stesi con effetto di smalto e con delicati passaggi di chiaroscuro, è tipica di Luini e della pittura lombarda della prima metà del Cinquecento. La mano che sfiora lo sterno del piccolo di taglio, con il mignolo piegato, è uno stilema ricavato dalle mani in preghiera che può vedersi, fra gli altri, nella Vergine del *Compianto* giovanile di Budapest.

La postura vivace, con il bambino sorridente, riflette l'enorme impatto dei "moti" leonardeschi sulla scuola locale. Il piccolo Gesù che ride, non molto frequente, è un'espressione consentanea al pittore (il *Bambino con un gioco* di Peterborough, per esempio), che la addolcisce sempre nei limiti del decoro. Come ha notato Giovanni Agosti (*Bernardino Luini e i suoi figli*, Trento, 2014, p. 260), nel Luini la dinamica espressiva leonardesca finisce quasi sempre per risolversi in una posa; è un movimentare la scena, cioè, da parte di un pittore votato alla compostezza.

Mentre il bimbo che gioca con la veste ritorna nella *Madonna* del palazzo Liechtenstein a Vienna, l'artista riutilizza l'insolito motivo della gamba destra accavallata almeno un'altra volta nella *Madonna con il Bambino* già a Filadelfia, comparsa presso Christie's a New York nel 1989 (Quattrini, 2019, n. 100). In particolare, la competizione è con i piccoli sgambettanti del Solario (*Madonna dal cuscino verde* del Louvre, *Madonna che allatta* del Poldi Pezzoli) e con una soluzione simile nel Bramantino (*Sacra famiglia* di Carzago Riviera, collezione Sorlini).

Il dipinto si può collegare a una serie dello stesso soggetto (spesso con l'aggiunta del San Giovannino) che l'artista concepisce nella prima metà degli anni Venti (Quattrini, 2019, nn. 82-85). Come è già stato notato, il riscontro più diretto è con la *Madonna con il Bambino* della Wallace Collection di Londra (*Ibidem*, n. 122) e, in misura minore, con quella del Nivaagaard Museum in Danimarca (*Ibidem*, n. 123). La tavola londinese è molto simile nella gamma cromatica e nella composizione, con la finestra di paesaggio sulla destra, la mano che sfiora il petto del bambino e la resa eburnea dell'incarnato. Le due opere sembrano eseguite a non grande distanza di tempo. E' ragionevole collocarle dopo i capolavori di San Giorgio in Palazzo a Milano e il già ricordato *Compianto* di Houston, eseguiti verso la metà del secondo decennio, ma non molto addentro nel terzo, cioè attorno al 1520 o poco oltre, in una fase in cui l'artista assesta il proprio linguaggio e si avvia a un'importante produzione di quadri da stanza per la devozione privata.

## Bibliografia

A. Annoni, *Un quadro poco noto di Bernardino Luini*, in "Rassegna d'arte", I, 1901, 10, pp. 156-157; L. Beltrami, *Luini 1512-1532. Materiale di studio raccolto a cura di Luca Beltrami*, Milano, 1911, pp. 525, 536, 614; W. Suida, *Leonardo e i leonardeschi* (1929), ed. it. a cura di M. T. Fiorio, Vicenza, 2001, p. 274; A. Ottino della Chiesa, *Bernardino Luini*, Novara, 1956, pp. 34, 118, n. 168; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Central Italian and North Italian*

*Schools*, I, New York, 1968, p. 233; L. Tognoli, in *Sacro e profano nella pittura di Bernardino Luini*, Cinisello Balsamo, 1975, pp. 102-103, n. 114; J. Ingamells, *The Wallace Collection. Catalogue of Pictures, I, British, German, Italian, Spanish*, London, 1985, p. 309; C. Quattrini, *Bernardino Luini. Catalogo generale delle opere*, Torino, 2019, pp. 289, 330, n. 99.

Francesco Porzio