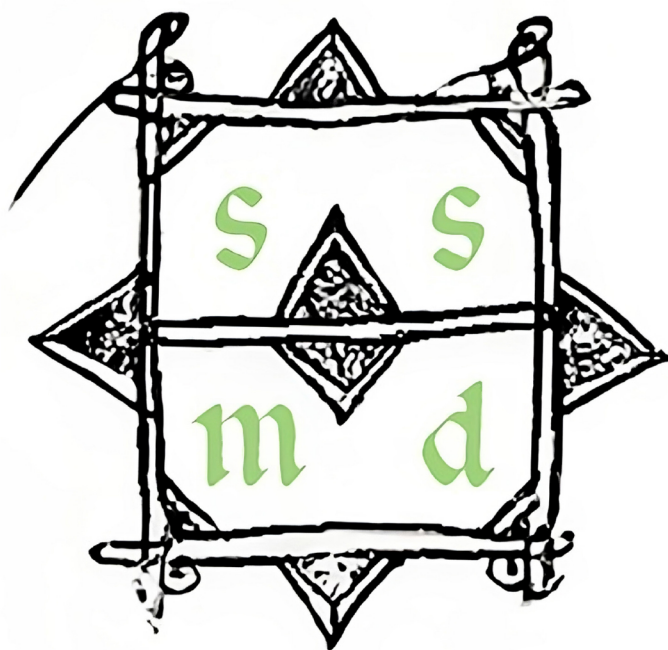


STUDI DI STORIA MEDIOEVALE E DI DIPLOMATICA

NUOVA SERIE VIII (2024)



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO
DIPARTIMENTO DI STUDI STORICI



Milano University Press

**Salvezza e libero arbitrio in Bramantino.
Figure e gesti della Crocifissione di Brera**

di Andrea Gamberini

in «Studi di Storia Medioevale e di Diplomatica», n.s. VIII (2024)

Dipartimento di Studi Storici
dell'Università degli Studi di Milano - Milano University Press

<https://riviste.unimi.it/index.php/SSMD>

ISSN 2611-318X

DOI 10.54103/2611-318X/25515

Salvezza e libero arbitrio in Bramantino. Figure e gesti della Crocifissione di Brera

Andrea Gamberini
Università degli Studi di Milano
andrea.gamberini@unimi.it

1. La questione

Nonostante una lunga stagione di studi, la *Crocifissione* di Bramantino rimane tuttora un'opera enigmatica, con poche acquisizioni certe e molti nodi ancora da sciogliere. Se la questione autoriale è ormai fuori discussione, con una convergenza unanime della critica sul nome di Bartolomeo Suardi, dibattuti e controversi continuano a essere altri aspetti cruciali, dalla datazione dell'opera alla sua collocazione originaria, dalla committenza all'inconsueta iconografia¹. A fronte di questo ampio ventaglio di problemi ancora insoluti, le note che seguono si concentreranno su un aspetto specifico, ovvero il messaggio veicolato dal dipinto. Come si cercherà di mostrare, l'analisi di alcuni elementi figurativi finora trascurati non solo conferisce alla tela una leggibilità nuova, ma suggerisce anche un'interpretazione che apre scenari inediti sulle possibili circostanze di produzione.

¹ Ho ricevuto osservazioni e consigli da tanti amici e colleghi: ringrazio dunque Sara Cimpanelli, Gianclaudio Civale, Federico Del Tredici, Massimo Della Misericordia, Francesco Mores, Massimo Firpo, Franco Pierno, Monica Teoldi. Resta inteso che la responsabilità di quanto segue è esclusivamente del sottoscritto.

Circa lo *status quaestionis*, si veda la recente sintesi di MARANI, *I segreti della pittura*, pp. 137-161. Una ricognizione aggiornata al 2012 è quella di AGOSTI - STOPPA, *Scheda n. 8, Crocifissione*. Successivi aggiornamenti in ROSSETTI, *Con la prospettiva di Bramantino*; IDEM, *Uno spagnolo tra i francesi*. Infine anche GALLORI, n. V.15, *Bartolomeo Suardi*. Su Bramantino si vedano poi *Il Rinascimento nelle terre ticinesi*; VILLATA, *Tristezza della resurrezione; Bramantino e le arti nella Lombardia francese*; CARA, *Suardi, Bartolomeo, detto Bramantino*. Sui rapporti di Bramantino con Luini si veda ora QUATTRINI, *Bernardino Luini*.

L'esigenza di tenere distinte la rilettura dell'opera, argomentata sul piano iconologico, dalla ricostruzione del contesto di produzione, per il quale sono emersi indizi significativi ma non prove conclusive, ha suggerito di dividere il presente lavoro in due paragrafi, così da separare la tesi dalle ipotesi.

2. Dicotomie

Ad oggi, l'unico tentativo di ricostruzione complessiva della valenza iconologica dell'opera rimane quello di Germano Mulazzani, assai criticato dalla letteratura posteriore, soprattutto per la difficoltosa corrispondenza fra il dipinto e la sua presunta fonte testuale, un sermone di Aelredo di Rievaulx (sec. XII)². Ciononostante, alcune osservazioni di Mulazzani appaiono senz'altro condivisibili, a cominciare dall'impressione di una rappresentazione allegorica e non narrativa della crocifissione, che recupera molto della tradizione figurativa e simbolica del medioevo³. Rivelatrici, in tal senso, sono già il sole e la luna, con il loro portato di allusioni e riferimenti (fig. 1).

Benché assai pallidi, così da non tradire i vangeli sinottici, che riferiscono dell'oscurarsi del cielo nel momento del trapasso di Cristo, essi sono però ben visibili, complice anche l'artificio pittorico della balconata di nubi dalla quale sembrano affacciarsi⁴. La presenza dei due astri, infatti, è necessaria per introdurre sulla scena quel gioco di contrapposizioni tra bene e male, tra salvezza e perdizione, tra *prima* e *dopo* rispetto alle quali la figura del Redentore in croce costituisce, teologicamente ma anche visivamente, lo spartiacque. Alla destra del Salvatore, troviamo dunque il sole, simbolo di luce, di vita eterna, dello stesso Gesù (che è «sole di Giustizia»)⁵, mentre all'opposto, sulla sinistra, è la luna, simbolo delle forze del male, delle tenebre. Scrive al riguardo Cirillo di Alessandria nelle *Omellerie pasquali*: «Perché sorga la giustizia è necessario che sia abolita la luna, ossia il diavolo, signore della notte e delle tenebre»⁶.

² MULAZZANI, *Bramantino's 'Crucifixion'*. Per i rilievi basti il rimando alla sopracitata scheda curata da Agosti e Stoppa, p. 141.

³ MULAZZANI, *Bramantino's 'Crucifixion'...*, p. 728.

⁴ Il desiderio di restituire un'immagine della Crocifissione il più possibile aderente al racconto dei Vangeli sinottici si tradusse spesso in una raffigurazione oscurata del sole e della luna. Cfr. SAVAGE, *The Iconography of Darkness*.

⁵ Una puntuale analisi di questa immagine in MARONE, *Il tema del Christus verus sol*.

⁶ Nei *Glaphyres* scrive lo stesso Cirillo: «Comprendi ora, lasciandoti guidare da quanto ti viene proposto - quasi da una immagine ed un'ombra all'intelligenza del vero, come il principe della notte fosse esaltato in tutto l'universo. Questo principe è il diavolo, rappresentato dalla luna. E la luna è infatti preposta alla notte, e il suo signore spargendo nel cuore degli uomini smarriti, quale una luce falsa, la saggezza del mondo, si arrogava una gloria universale. Ma Cristo, il vero Agnello che toglie i peccati del mondo, morendo per noi ha annientato la gloria del diavolo. Questa è infatti destinata a diminuire e scomparire a poco a poco, mentre le genti si affretteranno ad ascendere verso la pace e l'amore di Dio, convertendosi con fede a lui». Citato da DANÉLOU, *Bibbia e liturgia*, p. 409.

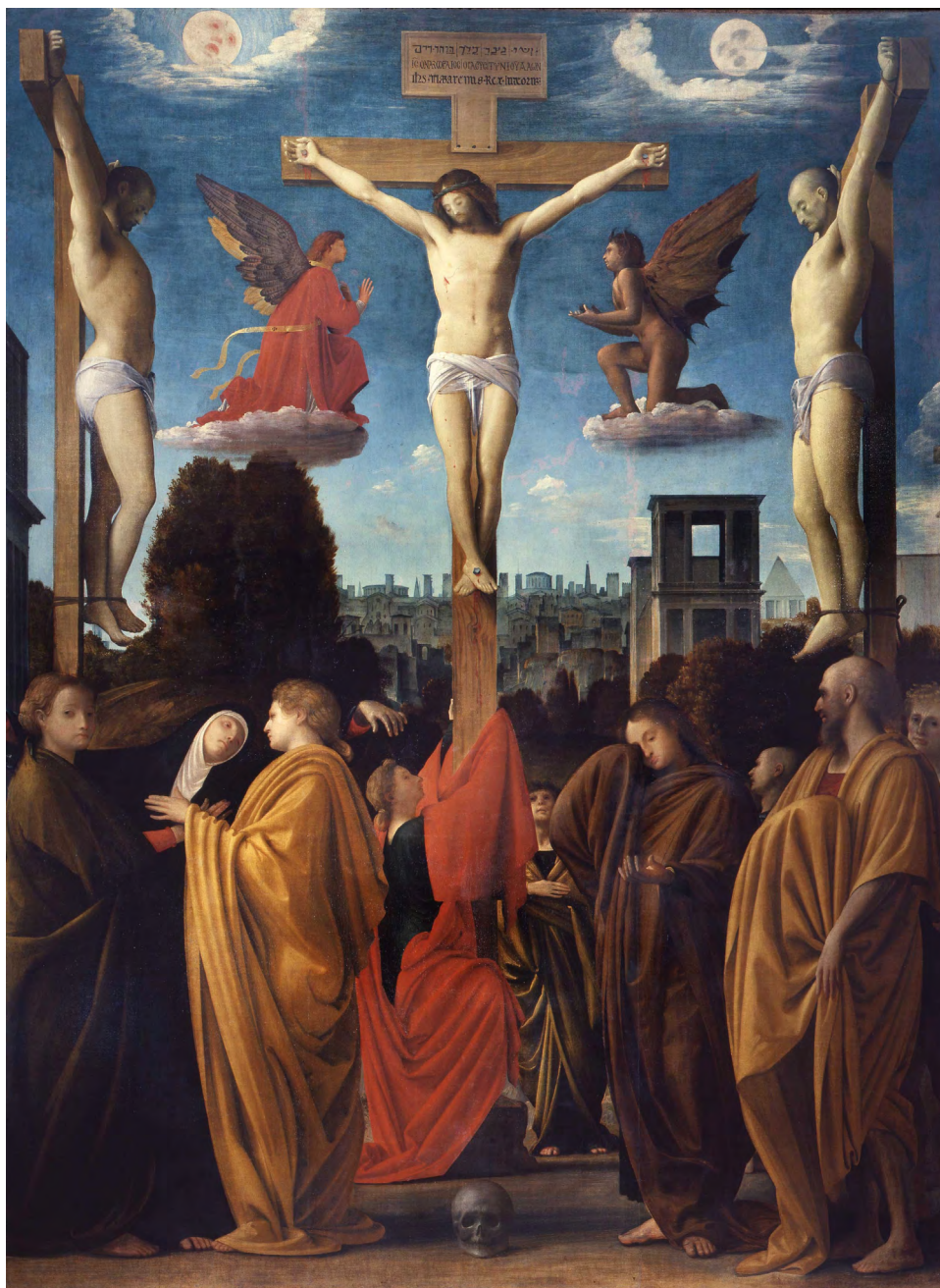


Fig. 1. Bramantino, *Crocifissione*, Milano, Pinacoteca di Brera. ©Pinacoteca di Brera, Milano - MiC.

Anche Agostino offre un'interpretazione in chiave dicotomica dei due astri, ma di segno diverso: per il *Doctor gratiae*, essi evocano il Nuovo e il Vecchio Testamento, fra loro legati dalla figura di Cristo, ma col primo a illuminare il secondo⁷.

La vittoria di Gesù sulla morte e su colui che fino a quel momento ne era il signore, ovvero Satana, è celebrata nel registro sottostante. Alla destra del Redentore è un angelo, che «attende al sommo martirio come i diaconi attendono all'eucarestia presso l'altare», ovvero con la dalmatica rossa, la stola e in ginocchio, in segno di rispetto.⁸ Alla sinistra è invece il diavolo, il quale – come ricorda Tommaso d'Aquino – «con la Passione di Cristo perse il dominio del suo principato».⁹ Bramantino lo ha perciò ritratto mentre si genuflette, in segno di sconfitta, e offre al Salvatore un oggetto (Mulazzani ritiene una corona), oggi non più visibile¹⁰. Andrea De Marchi e Christiane Klapisch-Zuber hanno ipotizzato – in due distinti contributi – che l'angelo e il diavolo siano in realtà intenti a disputarsi l'anima dei ladroni alle loro spalle: l'osservazione ravvicinata delle mani, nessuna dei quali, però, compie il gesto di chi parla – la «*manus loquax*» descritta da Quintiliano¹¹ – suggerisce di escludere decisamente l'ipotesi, che peraltro viene smentita anche dall'atteggiamento reverente e per nulla rivendicativo del diavolo¹². Priva di qualsiasi fondamento, invece, l'ipotesi di Agosti e Stoppa, secondo cui l'antitesi angelo/diavolo potrebbe costituire un'allusione alla natura divina e umana di Cristo¹³.

Quanto ai due malfattori crocifissi con Gesù, cui la tradizione ha assegnato i nomi di Disma e Gesta, essi hanno il compito di preconizzare il diverso destino ultraterreno di chi ha fede e chi ne è sprovvisto. Da notare che la valenza positiva dell'uno e negativa dell'altro riposa non solo sulla rispettiva collocazione alla destra o alla sinistra del Cristo, ma anche sulle fattezze del viso. In ossequio alle convenzioni iconografiche medievali, secondo cui la bruttezza esteriore è segno di quella interiore, il cattivo ladrone ha un vistoso naso adunco ed è quasi privo di capelli: elementi, questi, che vedremo ritornare anche in un'altra figura chiave nel dipinto¹⁴.

Tuttora misteriosa rimane invece un'altra dicotomia, quella che va in scena sotto le figure dell'angelo e del diavolo, dove, sullo sfondo di Gerusalemme, si fronteggiano

⁷ SCHILLER, *The Crucifixion*, p. 109; HALL, *Dizionario*, pp. 124-125.

⁸ Cito da ROSSETTI, *Uno spagnolo tra i francesi*, p. 209. Ma anche MULAZZANI, *Bramantino's 'Crucifixion'*, p. 731.

⁹ *Commento alle Sentenze*, III, 19,1, 2.

¹⁰ L'ipotesi, condivisibile, di un oggetto nelle mani del diavolo è formulata da MULAZZANI, *Bramantino's 'Crucifixion'*, p. 731 n. 21. Indicativa sembrerebbe la posizione dei pollici.

¹¹ Sulla fortuna di questo gesto ancora nella pittura di età moderna: MACIOCE, *Quando la pittura*, pp. 20 ss.

¹² DE MARCHI, *Bramantino eterodosso*, pp. 21-25; KLAPISCH-ZUBER, *Le voleur de Paradis*, p. 244. Rileva giustamente l'atteggiamento docile del diavolo ROSSETTI, *Uno spagnolo tra i francesi*, pp. 208-209.

¹³ AGOSTI - STOPPA, *Scheda n. 8, Crocifissione*, p. 147.

¹⁴ Non coglie queste differenze Klapisch-Zuber, secondo cui «les deux larrons sont rigoureusement et symétriquement identiques». KLAPISCH-ZUBER, *Le voleur de Paradis*, p. 244. Il naso adunco è naturalmente un attributo caricaturale degli ebrei, mentre la calvizie è un segno di negatività. Su quest'ultimo elemento e proprio con riferimento all'iconografia della crocifissione si veda FRUGONI, *Commento alle miniature*, p. 244.

alcuni alberi e un edificio dalle forme squadrate. Difficile qui convenire con Mulazzani, che identifica nell'edificio – peraltro privo di qualsiasi segno distintivo – l'allegoria della sinagoga e negli alberi, che crescono rigogliosi alla destra del Salvatore, la «buona terra» di cui riferisce la parabola del seminatore. Secondo i sinottici, infatti, essa dovrebbe «dare frutto» (Matteo 13,1-23, Marco 4,1-20 e Luca 8,4-15), ma nella raffigurazione non ci sono né messi da raccogliere, né frutti da staccare dagli alberi¹⁵.

L'impaginazione delle figure sulla base di un criterio dicotomico, vera e propria cifra di questo dipinto, prosegue poi anche nella metà inferiore, dove trovano posto due distinti gruppi. Alla destra di Cristo è quello costituito dalla Madre e da un paio personaggi, un uomo (proprio sotto il buon ladrone: ha il viso efebico e i capelli corti) e una donna (presenta uno chignon basso e morbido, identico a quello dell'altra figura sicuramente femminile, la Maddalena), intenti a sorreggerla. Sulla scorta del racconto evangelico (Gv 19, 25), ma anche sulla base di una radicata – ancorché non sempre osservata – tradizione iconografica, si possono probabilmente identificare con «il discepolo che Gesù amava», ovvero Giovanni¹⁶, qui molto androgino (come, del resto, già nell'*Ultima Cena* di Leonardo, opera di cui proprio a Bramantino fu commissionata nel 1503 una copia)¹⁷ e Maria di Cleofa, coi capelli raccolti nello stesso modo dell'altra Maria, quella di Magdala, ritratta ai piedi della croce e riconoscibile per le caratteristiche chiome bionde e per il mantello rosso.

Vale la pena notare che il braccio destro di Giovanni e quello sinistro di Maria di Cleofa si incrociano davanti al petto della Vergine, producendo l'illusione ottica che a compiere il gesto siano gli arti di quest'ultima: un modo originale per trasmettere figurativamente *l'idem sentire* dei tre personaggi, che accettano tutti umilmente – questo, infatti, il significato iconografico delle braccia incrociate col palmo della mano rivolto all'interno¹⁸ – la volontà di Cristo e del Padre suo, il cui compimento è necessario per la salvezza dell'umanità.

La narrazione prosegue quindi al centro, dove Bramantino colloca la Maddalena, la prima ad annunciare la resurrezione di Gesù. È dunque su di lei che cade il compito di raccordare, anche visivamente, il gruppo di coloro che hanno accolto il Cristo prima del suo battesimo di sangue con quello di coloro ai quali l'offerta del sacrificio è annunciata e rivolta. Quest'ultimo occupa tutta la parte in basso a destra del dipinto ed è dominato da due figure, finora variamente identificate: una coppia di filosofi secondo Mulazzani (che in tal senso interpreta un passo del già citato sermone Aelredo di Rievaulx)¹⁹, l'evangelista Giovanni e un altro non

¹⁵ MULAZZANI, *Bramantino's 'Crucifixion'*, pp. 728, 731.

¹⁶ Questa identificazione era stata proposta già da Suida, come ricordano AGOSTI - STOPPA, *Scheda n. 8, Crocifissione*, p. 140.

¹⁷ Non è, invece, certo che l'opera sia stata poi effettivamente realizzata. CARA, *Suardi, Bartolomeo, detto Bramantino*. Sulla più generale influenza di Leonardo su Bramantino: NATALE, *La mostra di Lugano*, p. 32.

¹⁸ Questo incrocio di braccia era già stato notato da SORAGNI - SERVADEI, *La Crocifissione di Bramantino a Brera*, p. 31. Circa il significato del gesto, basti il rimando a BARASCH, *Giotto and the Language of Gesture*, pp. 74 ss.

¹⁹ MULAZZANI, *Bramantino's 'Crucifixion'*, p. 731.

meglio precisato uomo secondo Agosti e Stoppa («come la tradizione iconografica e il buon senso garantiscono») ²⁰, santo Stefano e un anonimo personaggio secondo Marani (che identifica il martire a partire dall'alone circolare lasciato dalla cancellazione di un oggetto, oggi visibile solo all'infrarosso, che l'autore congettura possa essere una pietra, impugnata dal protagonista) ²¹. Al di là della fragilità intrinseca di queste ipotesi, nessuna sembra aver preso in considerazione gli indizi iconografici forniti dal pittore, con i quali occorrerà invece confrontarsi.

L'elemento da cui muovere è senz'altro il dettaglio dalla mano velata dei due personaggi – antichissima forma di rispetto da parte di chi riceve doni dal sovrano o dalla divinità ²² – che nel medioevo fu sovente raffigurata per mostrare l'atteggiamento riguardoso di chi entra in contatto col sacro ²³. Si tratta di un elemento caro al Suardi, che lo rappresenta anche in altri dipinti, in genere proprio con questo significato ²⁴. Nel caso in questione il riferimento è naturalmente al dono eucaristico, il quale interpella la coscienza dei singoli, ponendoli davanti all'alternativa fra l'accettazione e il rifiuto. Ed è proprio questa che Bramantino ha voluto per la prima volta raccontare. L'espediente narrativo è ancora una volta quello della contrapposizione dualistica. Da un lato, dunque, è la figura più prossima a Gesù, commossa fino al pianto, che protende una mano volgendo il dorso al terreno e il palmo al cielo, con le dita parzialmente piegate, nel gesto di chi raccoglie. Purtroppo questa zona è stata più volte ridipinta nel corso dei secoli, cosa che rende difficile ricostruire con precisione l'immagine ideata dall'artista. Preziose indicazioni vengono però dall'analisi all'infrarosso, le cui risultanze mostrano che la mano aveva in origine più o meno la stessa traccia odierna, con le dita parzialmente aperte, così da reggere – come ha osservato Marani – un oggetto «ellissoidale o sferico», di cui ancora si intravedono, sotto l'attuale strato pittorico, l'alone sfumato prodotto dalla successiva cancellazione, nonché un frammento di pigmento ²⁵. Se consideriamo che per un felice gioco di schiacciamento prospettico

²⁰ AGOSTI - STOPPA, *Scheda n. 8, Crocifissione*, p. 147.

²¹ MARANI, *La 'Crocifissione' di Bramantino*, p. 40.

²² Sull'origine del gesto, poi diffuso nel mondo bizantino e latino, cfr. SANTORO, *A proposito del cerimoniale delle "mani coperte"*. Per i secoli successivi STURARO, *Hic est Filius meus dilectus*, in particolare testo corrispondente a nota 127, con ulteriori rimandi alla bibliografia.

²³ BARASCH, *Giotto and the Language of Gesture*, pp. 96 ss.

²⁴ Si pensi alla *Sacra Famiglia*, ora a Brera, dove è la stessa Vergine con in braccio il Bambino ad avere una mano velata. O, ancora, alla *Madonna con il Bambino, tra i santi Ambrogio e Michele arcangelo* (Trittico di San Michele), oggi alla Pinacoteca Ambrosiana. In questo caso le mani velate dell'arcangelo porgono al Bambino le anime di due defunti. Non sembra, invece, avere attinenze col sacro la donna che regge le carote nell'arazzo Trivulzio raffigurante il mese di Ottobre.

²⁵ Sulle ridipinture della mano e sugli esiti delle analisi in occasione del restauro si veda MARANI, *La 'Crocifissione' di Bramantino*, pp. 37-38. Il quale precisa: «La mano doveva essere presentata nell'atto di reggere qualcosa (un libro? un oggetto?), con il dorso visto di sott'in su, in accordo col punto di vista scelto per la composizione, e con le dita piegate». Prosegue ancora Marani: «l'alone tondeggiante [provocato dalla rimozione e visibile solo all'infrarosso, ndr.] può forse essere imputato ad un processo di abrasione e di rimozione di un oggetto ellissoidale o sferico [...], come se si fosse voluto rimuovere un oggetto tenuto nella mano dal significato non più corrispondente alla destinazione del progetto». *Ibidem*, p. 38. Si veda poi nello stesso volume il contributo di FOCIANI, *Relazione tecnica di restauro*, pp. 65-69, in particolare 68.

la mano viene a trovarsi esattamente sulla verticale dell'unico chiodo della croce da cui gocciola il sangue di Cristo (che dalla parte opposta si limita invece a macchiare il legno, senza colare), si può lecitamente supporre che l'oggetto in questione fosse non un sasso, come ipotizzato da Marani, bensì un calice o un piatto. «Redimisti nos in sanguine tuo», ricorda l'Apocalisse (5, 9)²⁶: la raccolta del prezioso liquido si configura perciò come l'allegoria di chi accoglie il dono salvifico di Cristo.

Di ben diverso tenore, invece, è l'atteggiamento dell'altra figura, che Bramantino colloca significativamente ai piedi del cattivo ladrone, con cui condivide anche la calvizie; per rincarnare la negatività, l'artista lo ha dipinto col naso pronunciato e gibboso, nonché con la barba, che in questo contesto – come, del resto, anche nel *Trittico di San Michele*, dove il solo personaggio barbuto è Ario – appare come un distintivo di inaffidabilità e di dubbia moralità: non per nulla lo stesso Cristo ne è privo²⁷. Nell'insieme l'immagine restituisce lo stereotipo caricaturale dell'ebreo, sempre più frequente nell'arte cristiana lombarda fra medioevo e rinascimento²⁸.

Il personaggio barbuto è raffigurato di tre quarti, con il petto verso lo spettatore e la testa girata dalla parte opposta, leggermente inclinata. Ad una prima impressione sembrerebbe intento a osservare chi sta alla sua destra, ma a un'analisi più attenta ci si accorge che la linea del suo sguardo passa in realtà sopra la testa del compagno – che non casualmente è più basso – per terminare sul *lignum vitae*: tutti, infatti, sono chiamati a confrontarsi con l'offerta del Redentore, compresa questa figura.

Ancora una volta l'espressività è affidata alla «muta eloquenza» del gesto²⁹, segnatamente di quello agito dal braccio sinistro, in un ideale *pendant* con quanto fatto dall'arto mancino dell'altro personaggio: ma se quello è piegato per raccogliere/accogliere il sacrificio eucaristico, questo è invece dritto e inclinato leggermente in avanti, quanto basta per mostrare che non cade naturalmente, attratto dalla forza di gravità (come invece il braccio della donna «reggicarote» nell'arazzo Trivulzio raffigurante il mese di *ottobre*, realizzato su cartone dello stesso Bramantino e talora oggetto di paragone per mostrare la vicinanza fra le due opere: fig. 2 e fig. 3)³⁰. Il gesto dell'ebreo con la barba non ha, infatti, nulla di naturale, ma in associazione alla mano in pronazione, con le dita unite e distese, assume una valenza iconica ben codificata dalla tradizione: quella del rifiuto (fig. 4)³¹. Per un

²⁶ In generale su questo tema diversi spunti in STRAZZULLO, *Il sangue di Cristo*.

²⁷ Non sempre in Bramantino la barba ha valenza negativa. Si pensi ai santi barbuti dell'anonima Contini Bonacossi, ora agli Uffizi. Quando, però, sulla scena vi è un unico personaggio con la barba, essa sembra essere associata a dei disvalori: esemplare il caso di Ario, raffigurato disteso (in quanto sconfitto) e barbuto in una delle opere più celebri del Suardi, la *Madonna con il Bambino, tra i santi Ambrogio e Michele arcangelo* (*Trittico di San Michele*). Sulle valenze negative associate alla barba – ricorrenti nel medioevo e perduranti fino al Cinquecento inoltrato – si vedano le osservazioni di MARCHESINI, *Fior di barba*, p. 41.

²⁸ CIMPANELLI, *Gli ebrei nell'arte cristiana lombarda*.

²⁹ Prendo a prestito l'espressione «muta eloquenza» dal bel libro di NICCOLI, *Muta eloquenza*.

³⁰ Il paragone è stato proposto da Agosti, che tuttavia non coglie la differenza di gestualità tra le due figure. AGOSTI, *Bramantino a Milano*, pp. 53-54. Dallo stesso Agosti riprendo l'espressione «reggicarote».

³¹ Su questo gesto, diffuso non solo in area italiana, si vedano gli esempi in: GARNIER, *Le*

osservatore educato alle convenzioni iconografiche del tempo il segno della ripulsa risultava infatti piuttosto esplicito.



Fig. 2. Benedetto da Milano, su cartone di Bramantino, *Mese di ottobre*, Milano, Castello Sforzesco, Civiche raccolte di arte applicata (particolare). Wikimedia Commons, di pubblico dominio.



Fig. 3. Bramantino, *Crocifissione*, Milano, Pinacoteca di Brera (particolare). © Pinacoteca di Brera, Milano - MiC.

langage de l'image au Moyen Age, pp. 175, 179, 189; FRUGONI, *La voce delle immagini*, pp. 23-25. La fortuna di questo gesto perdura oltre il medioevo: per un riscontro più tardo, risalente al primissimo Seicento, cfr. GAMBERINI, *The Betrayal of the Prince and Its Effects*, in particolare p. 112. Per tornare al dipinto di Bramantino, è poi assolutamente da escludere che la mano abbia la funzione di reggere la veste. Come già notavano Soragni e Servadei proprio con riferimento a questa figura, i panneggi sono «drappeggiati a formare involuppi di pieghe scarsamente coerenti sia con la disposizione delle dita sul tessuto [...], sia nella quasi totalità delle figure con l'anatomia delle mani e degli arti nascosti». Cfr. SORAGNI - SERVADEI, *La Crocifissione di Bramantino a Brera*, da p. 20.



Fig. 4. Bibbia moralizzata, Codex Vindobonensis 2554, *Gli albigesi rifiutano di convertirsi*, Vienna, Österreichische Nationalbibliothek, f. 41v - d. © Österreichischen Nationalbibliothek

La *Crocifissione* di Bramantino rivela a questo punto il suo significato, che è di speranza universale, ma anche di responsabilizzazione individuale: Cristo versa il suo sangue per l'umanità intera, tuttavia affinché il sacrificio risulti davvero salvifico, è necessaria l'accettazione del singolo. Di qui la raffigurazione del campo di possibilità che si apre all'uomo: da un lato è chi accoglie il sangue della Nuova Alleanza (Mt 26, 28; Mc 14, 24; Lc 22, 20) e dall'altro chi invece lo rifiuta, come appunto l'ebreo barbuto, che rimane fedele alla Vecchia Alleanza.

Le opposte scelte dei due personaggi riecheggiano nelle figure in secondo piano. Si consideri innanzitutto quella alla destra dell'ebreo barbuto, che da questi riprende sia l'inclinazione del viso, sia la fisionomia (tranne la barba), con una duplicazione che iconograficamente suggerisce piena condivisione. Nel caso, invece, del personaggio alla destra della figura piangente, il viso e la gestualità sono originali, ma a suggerire una sostanziale convergenza di sentimenti con il dolente sono il volto levato verso Cristo e il braccio piegato sul petto, in segno di accettazione: anche egli, insomma, riconosce il Salvatore.

Fin qui l'analisi iconologica, che tuttavia si presta a qualche ulteriore considerazione. Le figurazioni della crocifissione erano spesso fra il XV e il XVI secolo il luogo visuale di un'offensiva anti giudaica, a volte anche molto insistita. E tut-

tavia, sarebbe riduttivo interpretare l'opera del Suardi come una testimonianza di quell'ostilità verso gli ebrei che nella società lombarda si era fatta sempre più marcata, specie a partire dagli anni di Ludovico il Moro³². Una simile lettura rischierebbe, infatti, di mettere in ombra la vera specificità del dipinto. Pur raffigurando un ebreo e pur presentandolo con alcuni dei consueti connotati stereotipati, l'artista non calca su questi ultimi (che sono infatti quasi assenti nella figura calva in secondo piano, anch'essa negativa, eppure senza barba), né pare interessato a riprodurre il tradizionale repertorio della polemica anti giudaica: nessuna allusione figurativa, dunque, all'accusa di deicidio, nessuna ostentazione di gonfaloni o scudi con scorpioni e basilischi, nessuna celebrazione della vittoria di Chiesa su Sinagoga, ecc. L'obiettivo di Bramantino, infatti, non è quello di attaccare gli ebrei o di affermarne l'erronea posizione dottrinale, ma è quello di veicolare un messaggio di portata più generale. A partire dalla differente reazione dei due personaggi alla sinistra di Cristo, il Suardi vuole introdurre un tema nuovo, che è quello della scelta cui l'umanità è sollecitata dal sacrificio eucaristico. In questa prospettiva, dunque, l'ebreo che rifiuta il sangue della Nuova Alleanza ha sì una valenza storica, contingente, che rimanda al misconoscimento del Messia, ma la scena, proprio perché lontana dai toni aspramente anti giudaici di tante crocifissioni coeve³³, si carica di un significato che è anche universale e metastorico: quella evocata da Bramantino è infatti la decisione cui è chiamato ogni uomo. Ad avvalorare questa impressione sono anche le due figure poste alle estremità destra e sinistra del registro inferiore (una è molto probabilmente Giovanni, come si è visto), che guardano lo spettatore, in tal modo rendendolo partecipe sia del dramma in corso (il culmine della Passione), sia del dilemma (accettare o rifiutare il dono eucaristico).

Introdotta da un complesso gioco di dicotomie, il tema della libertà dell'uomo – che fin dal medioevo era stata definita come «disponibilità di alternative (*potentia ad alterutrum*)»³⁴ – non potrebbe essere posto in maniera più esplicita.

A fronte di questi elementi, sorge allora inevitabile una domanda: quali contingenze suggerirono al Suardi e ai suoi committenti (tuttora ignoti) di rielaborare l'antichissimo tema iconografico della crocifissione e di arricchirlo con un inedito richiamo al libero arbitrio? E ancora: perché per raffigurare quest'ultimo Bramantino non si appoggiò all'iconografia tradizionale, ma ne elaborò una completamente nuova?

3. «Exsurge, Domine»

In mancanza di informazioni certe sulla committenza, sulla datazione e sulla collocazione originaria dell'opera, l'unica strada per provare a formulare qualche ipotesi sulle ragioni dietro questa originalissima iconografia è quella che passa per l'esplo-

³² ANTONIAZZI VILLA, *Un duca di Milano contro gli ebrei*, con ampi rimandi ad altri studi della stessa autrice. Più recentemente MAIFREDA, *The Jews*.

³³ Sulle quali bastino un paio di riferimenti: FRUGONI, *La voce delle immagini*, pp. 172 ss.; CAPIRIOTTI, *Lo scorpione sul petto*, pp. 91-97.

³⁴ Lo ricorda F. PIRO, *Illusioni e delusioni del libero arbitrio*, in particolare p. 165.

razione del contesto religioso dei primi decenni del Cinquecento, l'arco temporale lungo il quale continuano a oscillare le proposte di datazione dell'opera.³⁵

La lettura più recente è quella avanzata da Edoardo Rossetti, che data la *Crocifissione* al 1511 e ne riconduce la committenza al cardinale Bernardino López de Carvajal, anima del concilio pisano-milanese contro Giulio II e figura molto attiva sulla scena ambrosiana. Secondo questa ricostruzione, l'opera sarebbe stata realizzata per la chiesa del convento dei gesuati di Milano, quella di San Girolamo a Porta Vercellina, eletta dal porporato a propria residenza e per la quale egli fece realizzare altri dipinti, tra cui un *Giudizio Universale*, con cui forse la *Crocifissione* stessa doveva dialogare³⁶. A sostegno di questa tesi – bisognosa di ulteriori riscontri, come correttamente precisa lo stesso autore – sarebbero l'insolito cartiglio trilingue della croce, da Rossetti interpretato come un riferimento al titolo del Carvajal, cardinale prete di Santa Croce in Gerusalemme (chiesa nella quale nel 1492 avvenne l'*inventio* di una singolare reliquia, il *titulus crucis*), nonché un inventario del 1669, che ricorda la presenza di una crocifissione con al centro la Maddalena nella cappella riservata ai frati, dunque in un luogo non accessibile al pubblico, elemento questo che spiegherebbe l'assenza di riferimenti al dipinto nelle guide del tempo³⁷.

Se davvero risalente al 1511, la tela sarebbe figlia di una temperie spirituale in cui le istanze di rinnovamento della chiesa si intrecciavano col profetismo apocalittico (quello dell'*Apocalypsis Nova* del beato Amadeo, testo ripasmato dallo stesso Carvajal e da frate Giorgio Benigno Salviati, ma anche quello di Arcangela Panigarola, monaca di Santa Marta) e in cui le aspettative per la palingenesi andavano di pari passo con le discussioni sulla salvezza e sul numero degli eletti³⁸.

Fin dal tardo Quattrocento, infatti, è attestata in Milano, perlomeno in uno dei circoli intellettuali più vivaci, quello facente capo al dotto Gaspare Ambrogio Visconti, una visione molto ottimistica del giudizio divino, ben sintetizzata dal frate minore Giuliano da Muggia, che in una pubblica disputa alla presenza Ludovico il Moro, sostenne la tesi «de ingenti numero salvandorum et paucissimo damnan-

³⁵ Ampia carrellata storiografica in AGOSTI - STOPPA, *Scheda n. 8, Crocifissione*, pp. 136-146.

³⁶ ROSSETTI, *Uno spagnolo tra i francesi*, in particolare pp. 202-212. Come osserva lo stesso Rossetti (p. 202), il ruolo del Carvajal rispetto all'arte di Bramantino era stato richiamato già da ROMANO, *Rinascimento in Lombardia*, pp. 221-224. Mulazzani aveva messo espressamente in relazione la *Crocifissione* di Bramantino col cosiddetto conciliabolo pisano-milanese del 1511-1513. MULAZZANI, *Bramantino's 'Crucifixion'*, p. 732.

³⁷ ROSSETTI, *Uno spagnolo tra i francesi*.

³⁸ Sul clima religioso del primo Cinquecento a Milano si vedano, oltre al testo citato alla nota precedente, anche ROSSETTI, *Giudizi universali*. Sulla Panigarola è in corso la tesi di dottorato di TEOLDI, *Riforma profetica e potere politico*. Su di lei anche ZARRI, *Le sante vive*. Sempre valide le pagine di CHABOD, *Lo Stato e la vita religiosa a Milano*, pp. 299 ss. Ma si veda anche BONORA, *I conflitti della controriforma*, pp. 19 ss. Più in generale anche NICCOLI, *Profeti e profetismo*, specie pp. 149-150 (per un riferimento alla situazione milanese); *Angeliche visioni*. Da ultimo si vedano i volumi *Prima di Carlo Borromeo. Istituzioni, religione e società agli inizi del Cinquecento*, e *Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*.

dorum»³⁹. Purtroppo non sono noti gli argomenti che fra Giuliano e gli altri protagonisti di quella stagione portavano a sostegno delle proprie idee: conosciamo però il pensiero teologico del Salviati, colui che ha tramandato la notizia della tenzone sostenuta dal confratello e che, condividendone la visione, volle esprimere il suo compiacimento per la vittoria di fra Giuliano (non è noto il nome dello sfidante)⁴⁰. Per il Salviati sostenere la via larga alla salvezza⁴¹ non significava affatto teorizzare la giustificazione universale⁴²: benché egli si vedesse già tra gli eletti – cosa che gli causò il rimprovero di Arcangela Panigarola⁴³ – nei suoi scritti non c'è alcun riferimento a una concezione forte della predestinazione e men che meno a una svalutazione dell'arbitrio umano. Al contrario, il suo approccio al tema della libertà dell'uomo è molto canonico e mira, in linea con la tradizione scotista cui era stato educato, a conciliare il libero arbitrio con la prescienza divina⁴⁴. Difficile, perciò, pensare che la *Crocifissione* di Bramantino rivolgesse il suo messaggio ad ambienti come quello del Salviati.

Nella Milano di fine Quattrocento il dibattito sulla salvezza investì anche il tema della necessità delle opere ai fini della salvezza, tesi quest'ultima ribadita dai teologi della Sorbona e rilanciata nella città ambrosiana dall'agostiniano Mariano da Genazzano⁴⁵. Proprio contro quest'ultimo si scagliò Bernardo Bellincioni, che in un suo breve componimento poetico pose la questione di chi, pur provando una «vera contrizion», non fosse però più in grado di compiere le opere: come il buon ladrone, ormai fissato alla croce, eppure giustificato da Cristo⁴⁶. La questione era tutt'altro che teorica, come sapevano anche le confraternite di giustizia, che in quasi ogni città si adoperavano per procurare la salvezza dell'anima a chi attendeva chiuso in una cella l'esecuzione capitale⁴⁷. A dispetto della brevità del testo, la concatenazione logica della riflessione è piuttosto chiara. Da un lato il Bellincioni afferma che la salvezza è un dono e come tale non può essere *comprato* con le opere; dall'altro, precisa che quel dono non viene elargito indistintamente, ma è subordinato al pentimento, che egli presenta – molto significativamente – come un atto di volizione. Scrive, infatti, il poeta, sfidando il Genazzano e i teologi parigini: «ciò che si paga già non s'ha per dono: se il *bon volere* al latro fa in ciel frutto, risponda quel che una tal bolla [ovvero il documento della Sorbona] scris-

³⁹ Sul circolo del Visconti e le sue posizioni religiose il rimando è a ROSSETTI, «Tactus veneno viperae tuae», pp. 291-333. Echi di quella visione ottimistica si percepiscono anche nella mutata iconografia del Giudizio finale. Cfr. GAMBERINI, *Inferni medievali*, pp. 167 ss.

⁴⁰ DIONISOTTI, *Umanisti dimenticati?*, in particolare p. 446.

⁴¹ LODONE, *I segni della fine*, p. 154.

⁴² Su questi temi: TERRACCIANO, *Ommia in figura*.

⁴³ Rimando per questo al già citato lavoro di TEOLDI, *Riforma profetica e potere politico*.

⁴⁴ Si vedano VASOLI, *Un commento scotista*; BANIC-PAJNIC, *Croatian Philosophers II*.

⁴⁵ Ancora importante PERINI, *Un emulo di Fra Girolamo Savonarola*. Si vedano poi GUTIÉRREZ, *Testi e note su Mariano da Genazzano* e la recente sintesi di GIONTA, *Pomicelli, Mariano*.

⁴⁶ L'episodio è ricordato da ROSSETTI, «Tactus veneno viperae tuae», p. 324. Il sonetto *A maestro Mariano* è pubblicato nel volume *Le rime di Bernardo Bellincioni*, p. 245. Sul Bellincioni si veda almeno BOSISIO, «L'acqua di Parnaso».

⁴⁷ PROSPERI, *Il sangue e l'anima*, in particolare pp. 973-974.

se»⁴⁸. Nei versi del Bellincioni non c'è, dunque, nessuna polemica contro il libero arbitrio: semmai un riconoscimento della sua importanza, come mostra l'uso della locuzione «bon volere», che nella lingua volgare indicava la disposizione della volontà al bene⁴⁹.

È senz'altro possibile che l'attuale panorama delle fonti non restituisca piena visibilità a tutti i fermenti religiosi che percorrevano la società milanese fra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento. Tuttavia, se davvero la *Crocifissione* rappresenta, come credo, un dipinto di reazione, cioè un'opera realizzata per rispondere a delle sollecitazioni, allora è più facile scorgerne gli indizi in un'epoca leggermente posteriore, verso la quale, peraltro, un'intera coorte di storici dell'arte si era già indirizzata nel corso del Novecento per cercare di datare il dipinto⁵⁰.

Gli anni intorno al 1520 individuano anche nella Penisola un periodo cruciale per il dibattito sulla dottrina luterana, che ormai definita nei suoi elementi fondamentali – la giustificazione per fede e la critica al libero arbitrio, da Lutero definita nel 1518 come «res de solo titulo», cioè come realtà solo di nome⁵¹ – comincia adesso a filtrare e a generare reazioni.

Al principio del 1519 l'editore e tipografo Johann Fröben informa Lutero che le edizioni delle sue Tesi e di altri suoi scritti stampati a Basilea circolano ormai in Italia, dove sono stati importati da un libraio di Pavia, attivo anche a Milano, tal Calvo (oggi identificato di preferenza con Andrea Calvo e non con il fratello Francesco)⁵². È questa la prima menzione della fortuna delle opere di Lutero nel cuore della pianura padana, dove anche i paladini delle posizioni romane, come il domenicano Isidoro Isolani, cominciano adesso a confutare le nuove tesi⁵³.

La condanna ufficiale di queste da parte di Roma giunse, com'è noto, il 15 giugno 1520 con la bolla *Exsurge Domine*, con cui Leone X dichiarava erronee 41 proposizioni tratte dagli scritti del riformatore tedesco (o comunque a lui ricondotte, anche se non sempre fedelmente)⁵⁴. E proprio sul tenore di questo documento, rapidamente diffuso *urbi et orbi* attraverso copie manoscritte e a stampa (ben 19 furono le edizioni solo nel biennio 1520/21), converrà soffermarsi⁵⁵. Significativamente, la prima delle 41 tesi oggetto della confutazione papale è quella secondo

⁴⁸ *Le rime di Bernardo Bellincioni*, p. 245.

⁴⁹ Questa accezione è ampiamente attestata ad esempio in Dante. Cfr. NICCOLI, *Volere*.

⁵⁰ Cfr. *infra*.

⁵¹ Così nella disputa di Heidelberg. Cfr. TORZINI, *I labirinti del libero arbitrio*, p. 2, nota 3. Anche DE MICHELIS PINTACUDA, *La volontà dell'uomo nella teologia della riforma*.

⁵² DE PASQUALE, *Tipografi-librai*, in particolare p. 57.

⁵³ Su questa importante figura si veda GIORDANO, *Isolani, Isidoro*.

⁵⁴ Cfr. HILLEBRAND, *Martin Luther*. Ricostruisce il contesto SCHILLING, *Martin Lutero*, pp. 161-167.

⁵⁵ Perfino i nunzi incaricati di portare la bolla in Germania recarono con sé alcune stampe autenticate. Su questo e sulla precocissima diffusione delle stampe, alcune in latino, altre in tedesco, cfr. THALLER, *Exsurge Domine*; PETTEGREE, *Broadsheets*, pp. 106-107. Vale a pena di ricordare che lo stesso Lutero nel celebre rogo di Wittenberg (10 dicembre 1520) bruciò non la bolla pergameneacea, ma una sua copia a stampa. Cfr. ZENDRI, *Lutero «canonista»*, in particolare p. 158. Più in generale: KAUFMANN, *Die Druckmacher*.

cui i sacramenti della Nuova Alleanza non danno la grazia giustificante a tutti coloro che non vi pongano ostacolo. Queste le parole attribuite dal pontefice a Lutero: «Haeretica sententia est, sed usitata, Sacramenta novae legis justificantem gratiam illis dare, qui non ponunt obicem»⁵⁶. Contestando la negazione luterana, la *Exsurge Domine* riafferma, dunque, sia l'universalità dell'offerta della grazia, sia la subordinazione dell'efficacia di quest'ultima alla cooperazione dell'uomo, che non deve porre ostacolo. Difficile non cogliere la consonanza tra la posizione teologica ribadita da Leone X e il messaggio veicolato dal dipinto di Bramantino, che tanta enfasi pone proprio sulla possibilità – negata da Lutero – di accettare o respingere la grazia santificante. Per sottolineare questo aspetto, il Suardi non esitò a elaborare una figurazione del tutto nuova del libero arbitrio. Non più il tema dell'*Ercole al bivio* o quello del simbolo Y, la *litera Pythagorae*, cari alla tradizione ma legati a una concezione precristiana e ancora moraleggiante dell'arbitrio, inteso come scelta tra vizio e virtù,⁵⁷ bensì un'iconografia originalissima, capace di mettere in relazione il diritto alla libertà dell'uomo con una questione squisitamente teologica, quale appunto la facoltà di accogliere o rifiutare il sangue di Cristo, cioè la sorgente stessa della grazia (un tema, questo, che nella Milano dei tardi anni Venti ritorna anche in una visione della mistica benedettina Maria Caterina Brugora, monaca di Santa Margherita)⁵⁸.

La tela di Bramantino sembra, insomma, rilanciare sul piano visuale la netta presa di posizione di Leone X. Lungi perciò dall'essere vettore di contenuti eterodossi, riflesso niente meno che di un culto solare e manicheo – come qualcuno ha insinuato⁵⁹ – la *Crocifissione* del Suardi è invece un documento visuale pienamente in linea con la tradizione cattolico-romana, secondo cui la grazia del Salvatore rimane inefficace senza la collaborazione dell'uomo.

Nella Milano del tempo le tesi di Lutero non erano note solo attraverso il riflesso delle bolle papali. Nel 1521 il giurista milanese Bernardino Arluno scrive l'*Epistula ad Paulum Taegium contra Lutherum*, nella quale non soltanto contesta il *De captivitate babilonica Ecclesiae praeludium* – testo che il riformatore tedesco aveva licenziato l'an-

⁵⁶ Il testo della bolla è pubblicato in LUTERO, *Opere Scelte*, pp. 245-277, citazione da p. 250. Per un commento v. COGGI, *Ripensando Lutero*, pp. 93-94. Sono diversi i luoghi scritturali in cui si contempla la possibilità di resistenza alla grazia. Cfr. ad es. Matteo 23,37: «Gerusalemme, Gerusalemme, che uccidi i profeti e lapidi quelli che ti sono mandati, quante volte ho voluto raccogliere i tuoi figli, come la chioccia raccoglie i suoi pulcini sotto le ali; e voi non avete voluto!». Il tema ritornò negli anni seguenti: al 1524-25 risale la celeberrima disputa fra Erasmo e Lutero sulla libertà o sulla servitù dell'arbitrio umano. Basti qui il rimando a LODONE, *Erasmo e Lutero*.

⁵⁷ PANOFESKY, *Ercole al bivio*. Per un esempio di committenza sforzesca risalente all'ultimo quindicennio del Quattrocento si veda FIORENTINI, *Il ruolo pedagogico di Ercole al bivio*. Sulla raffigurazione del libero arbitrio attraverso la Y si veda poi anche RIPA, *Iconologia*, pp. 250-252.

⁵⁸ Rimando ancora una volta all'importante tesi di dottorato di TEOLDI, *Riforma profetica e potere politico*, che data la visione al 1527-1529.

⁵⁹ SORAGNI - SERVADEI, *La Crocifissione di Bramantino a Brera*. L'articolo è costruito su ipotesi e congetture, prive però di riscontri. La stessa lettura dell'immagine appare discutibile, ad es. là dove si sostiene che i panneggi delle vesti celerebbero dei «volti grifagni e animaleschi». *Ibidem*, p. 22.

no prima – ma rivela di averne discusso con un membro del Senato di Milano, indicato con le iniziali A.F., che di Lutero conosceva pure la *Resolutio de potestate papae*.⁶⁰

Simpatie luterane ebbe anche un altro celebre dottore milanese, Andrea Alciato, il caposcuola dell'umanesimo giuridico, poi ritornato su posizioni cattolico-romane⁶¹. E sempre al 1521 risalgono anche due opere dall'intendimento opposto: un epigramma filoluterano di mano anonima, trascritto su un esemplare dell'Orazio manuziano (1509) dedicato al presidente del Senato di Milano, Geoffrey Carles,⁶² e l'edizione milanese della *In Martinum Lutherum oratio*, del vescovo di Tuy Luigi Marliano, pubblicata da Zanotto Castiglione⁶³.

Lutero, insomma, era sempre più letto e discusso, tanto che nel 1523 si risolse a intervenire lo stesso duca: timoroso per quanti avevano «principiato de contaminare ne la fede Catholica per le heretice opere et false persuasion de dicto fra Martino», Francesco II Sforza ordinava ai sudditi di consegnare tutte le opere di Lutero in loro possesso⁶⁴.

Senza indugiare oltre sul contesto, emerge a questo punto piuttosto nettamente la possibile rispondenza della *Crocifissione* di Bramantino al clima storico e religioso prodottosi intorno al 1520-21. Marco Rossi ha osservato che i rapporti tra i fenomeni di riforma e la cultura artistica lombarda hanno in genere lasciato un segno più sul terreno del linguaggio espressivo – così da «rendere il fedele sempre più partecipe della suggestione emotiva o drammatica dell'immagine» – che su quello degli sviluppi tematici⁶⁵: da questo punto di vista il dipinto del Suardi potrebbe davvero costituire un'eccezione significativa. In un'epoca in cui insistere sul *beneficio del sangue di Cristo* poteva destare sospetti di eresia⁶⁶, il dipinto ne offre una rappresentazione perfettamente conforme al magistero di Roma, tetragona nel riaffermare la centralità del libero arbitrio anche in rapporto alla grazia.

Ciò che in conclusione si potrà allora osservare, è che una lettura in chiave controversistica dell'opera risulta pienamente congruente non solo con il tenore della *Exsurge Domine* e con il clima da questa prodotto, ma anche con quegli studi che su base eminentemente stilistica avevano proposto di datare l'opera alla fase più matura dell'artista, fra «il secondo e il terzo decennio [del Cinquecento]»: quella

⁶⁰ Su queste vicende: SEIDEL MENCHI, *Le traduzioni italiane di Lutero*, in particolare pp. 36-37.

⁶¹ Sull'altalenante atteggiamento dell'Alciato rispetto al pensiero di Lutero si veda ora BELLONI, *Andrea Alciato*.

⁶² SEIDEL MENCHI, *Le traduzioni italiane di Lutero*, p. 38.

⁶³ L'opera era stata pubblicata per la prima volta a Roma nel 1520 e conobbe diverse altre edizioni. Quella milanese fu rivista dall'Alciato. SANDAL, *L'Oratio paraenetica di Luigi Marliano contro Lutero*.

⁶⁴ DE PASQUALE, *Tipografi-librai*, p. 62.

⁶⁵ L'osservazione è di Rossi, *Disegno storico*, p. 87. Per una panoramica extra-lombarda basti qui il rimando a AIKEMA, *L'immagine della Riforma*. Ad essere studiate sono state soprattutto le immagini giudicate eterodosse: ad esempio si veda FIRPO - BIFERALI, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*.

⁶⁶ Quanto il tema fosse delicato già nel 1521 lo ricorda PROSPERI, *Il sangue e l'anima*, p. 974.

che Longhi definiva l'epoca «delle alte e complesse visioni» di Bramantino, alla quale non a caso ascriveva anche «l'altissima Crocifissione di Brera»⁶⁷.

Una collocazione cronologica tarda – che prima di Longhi era già stata suggerita da Lock Eastlake, Suida, Berenson, Cagnola, Pevsner, Ottino della Chiesa, Baroni e che in seguito fu accolta anche da Mazzini, Ferrari, Freedberg, Salvini – è stata in realtà rigettata dalla critica recente, orientata verso datazioni più risalenti, con proposte che oscillano tra gli anni a cavaliere tra Quattro e Cinquecento (Villata), i primissimi del nuovo secolo (così Agosti e Stoppa, sulla scorta di Romano, e così anche Ballarin, Frangi) e il 1510/11, all'indomani del soggiorno romano dell'artista (questa la tesi di Forti Grazzini, Robertson, De Marchi, Natale, Marani...) ⁶⁸.

A guardar bene, alcuni degli elementi emersi nel dibattito degli ultimi anni non sono affatto incompatibili con una datazione più bassa: riconoscere nelle architetture raffigurate dal Suardi (comprese quelle oggi visibili solo con le riprese riflettografiche) una reminiscenza del suo soggiorno nell'Urbe⁶⁹ o ammettere, con Lomazzo, che Bramantino dopo l'esperienza romana «usò» – come in effetti si riscontra anche nella *Crocifissione* – «un'altra foggia di fare i panni che parevano all'incontro troppo molli e rilassati»,⁷⁰ significa individuare un *terminus post quem* aperto, che non esaurisce il suo valore periodizzante negli anni immediatamente successivi al viaggio⁷¹.

Le argomentazioni di coloro che anticipano la realizzazione del dipinto chiamano in realtà in causa anche altre e più complesse questioni, che investono l'analisi interna all'opera di Bramantino, così come il confronto con altri autori. E tuttavia, pur senza voler sminuire le potenzialità dei procedimenti di datazione su base stilistica, occorrerà ricordare quanto sia arduo giungere solo per questa via ad una collocazione temporale *ad annum* (o «assoluta», come la chiama Ginzburg)⁷². Non

⁶⁷ LONGHI, *Recensione a W. Suida*, citazione da p. 293.

⁶⁸ Per non appesantire il testo rimando alla bibliografia citata nella nota 1. Per le letture proposte nel corso del Novecento si veda in particolare la puntuale sintesi di AGOSTI - STOPPA, *Scheda n. 8, Crocifissione*, pp. 136-146.

⁶⁹ MARANI, *I segreti della pittura*, pp. 155-160. Pure per Natale il soggiorno romano di Bramantino è decisivo nel definire il suo lessico figurativo: a suo giudizio gli edifici raffigurati nella *Crocifissione* «rivelano una familiarità con l'architettura antica fino ad allora sconosciuta nell'opera dell'artista, anche se i riferimenti ai monumenti romani sono generici e volutamente inseriti in contesti architettonici fantasiosi». NATALE, *La mostra di Lugano*, p. 38. Di diverso avviso Repishti, per il quale Bramantino sembrerebbe non conoscere direttamente gli esempi più famosi delle architetture romane, alle quali semplicemente allude, ma «senza possedere una conoscenza né filologica, né archeologica». REPISHTI, *Bramantino e l'architettura dipinta*, pp. 338-347, specie 341.

⁷⁰ Riprendo dal *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* del Lomazzo (Milano 1584). LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, p. 395. Si tratta di un passo valorizzato da Charles Robertson nella sua recensione al volume di Romano: ROBERTSON, *Rinascimento in Lombardia* (review), p. 33. Il passo è stato ampiamente citato anche dalla critica successiva: da ultimo MARANI, *I segreti della pittura*, p. 155.

⁷¹ Sempre valide le considerazioni di GINZBURG, *Datazione assoluta e datazione relativa*.

⁷² L'importanza dell'identità dei committenti quale elemento per risolvere possibili contrasti tra l'analisi formale e la lettura iconologica è sottolineata da GINZBURG, *Indagini su Piero*,

è un caso che la stessa critica recente sia tutt'altro che concorde sulla datazione dell'opera.

La questione rimane perciò aperta, né quanto scritto nel presente paragrafo ha la pretesa di chiuderla: benché, infatti, siano emerse significative consonanze fra il dipinto e il contesto storico-religioso intorno al 1520, per trasformare l'ipotesi qui formulata in una tesi, occorrerebbe il riscontro di elementi di controllo esterni, a cominciare dall'identità dei committenti, sui quali non sono purtroppo emersi elementi di novità nel corso della ricerca⁷³.

L'auspicio, allora, è che queste note possano rilanciare il dibattito, nella convinzione che la lettura iconologica e quella stilistica – nessuna delle quali è di per sé incontrovertibile – debbano confrontarsi e dialogare.

BIBLIOGRAFIA

- GIOVANNI AGOSTI, *Bramantino a Milano*, in *Bramantino a Milano* [v.], pp. 21-80.
- GIOVANNI AGOSTI - JACOPO STOPPA, *Scheda n. 8, Crocifissione*, in *Bramantino a Milano* [v.], pp. 136-151.
- Angeliche visioni. Veronica da Binasco nella Milano del Rinascimento*, a cura di ALESSANDRA BARTOLOMEI ROMAGNOLI - EMORE PAOLI - PIERANTONIO PIATTI, Firenze 2016.
- BERNARD AIKEMA, *L'immagine della Riforma, la riforma dell'immagine: problemi di pittura religiosa nel Cinquecento fra l'Italia, la Francia e l'Europa*, in *La Réforme en France et en Italie. Contacts, comparaisons et contrastes*, a cura di PHILIP BENEDICT - SILVANA SEIDEL MENCHI - ALAIN TALLON, Rome 2007, pp. 223-241.
- ANNA ANTONIAZZI VILLA, *Un duca di Milano contro gli ebrei: note a margine di una ricerca*, in «La Rassegna Mensile di Israel», 52 (1986), 2/3, pp. 397-406.
- ERNA BANIC-PAJNIC, *Croatian Philosophers II: Juraj Dragišić - Georgius Benignus de Salviatis (ca. 1445-1520)*, in «Prolegomena», 3/2 (2004), pp. 179-197.
- MOSHE BARASCH, *Giotto and the Language of Gesture*, Cambridge 1987.
- ANNALISA BELLONI, *Andrea Alciato fra simpatie luterane e opportunismo politico*, in *Margarita amicorum. Studi di cultura europea per Agostino Sottili, I*, a cura di FABIO FORNER - CARLA MARIA MONTI - PAUL GERHARD SCHMIDT, Milano, 2005, pp. 117-143.
- MATTEO BOSISIO, «L'acqua di Parnaso»: Bernardo Bellincioni e la corte di Ludovico il Moro, in «Libri e documenti», XLIV-XLV (2018-2019), pp. 71-92.
- ELENA BONORA, *I conflitti della controriforma*, Firenze 1998.
- Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*. Catalogo della mostra, a cura di MAURO NATALE, Milano 2014.
- Bramantino a Milano*. Catalogo della mostra, a cura di GIOVANNI AGOSTI - JACOPO STOPPA, Milano 2012.

p. 20.

⁷³ *Ibidem*.

- Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525)*, a cura di MAURO NATALE, Milano 2017.
- GIUSEPPE CAPIRIOTTI, *Lo scorpione sul petto. Iconografia antiebraica tra XV e XVI secolo alla periferia dello Stato pontificio*, Roma 2014.
- ROBERTO CARA, *Suardi, Bartolomeo, detto Bramantino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 94, Roma 2019, pp. 482-489.
- La crocifissione di Bramantino. Storia e restauro*, a cura di PIETRO CESARE MARANI, Firenze 1992.
- FEDERICO CHABOD, *Lo Stato e la vita religiosa a Milano nell'epoca di Carlo V*, Torino 1971.
- SARA CIMPANELLI, *Gli ebrei nell'arte cristiana lombarda (secc. XIV-XV)*, in «Studi di Storia Medioevale e di Diplomatica», n.s. VII (2023), pp. 391-415, <https://doi.org/10.54103/2611-318X/20194>.
- ROBERTO COGGI, *Ripensando Lutero*, Roma 2004.
- JEAN DANIELÉLOU, *Bibbia e liturgia: la teologia biblica dei sacramenti e delle feste secondo i padri della chiesa*, Varese 2012².
- ANDREA DE MARCHI, *Bramantino eterodosso: la contesa dell'anima per Cristo*, in *Arte e politica. Studi per Antonio Pinelli*, a cura di NOVELLA BARBOLANI DI MONTAUTO - GERARDO DE SIMONE - TOMMASO MONTANARI - CHIARA SAVETTIERI - MADDALENA SPAGNOLO, Firenze 2013, pp. 21-25.
- IORELLA DE MICHELIS PINTACUDA, *La volontà dell'uomo nella teologia della riforma: Lutero, Melantone, Calvino*, in *L'efficacia della volontà nel XVI e XVII secolo*, a cura di FRANCESCO PAOLO ADORNO - LUC FOISNEAU, Roma 2002, pp. 1-26.
- ANDREA DE PASQUALE, *Tipografi-librai alle origini della Riforma in Italia*, in «Revue d'histoire du Protestantisme», 5/1 (2020), pp. 57-68.
- CARLO DIONISOTTI, *Umanisti dimenticati?*, in CARLO DIONISOTTI, *Scritti di storia della letteratura italiana*, I, 1935-1962, a cura di TANIA BASILE - VINCENZO FERA - SUSANNA VILLARI, Roma 2008, pp. 423-460, già in «Italia medioevale e umanistica», 4 (1961), pp. 287-321.
- ISABELLA FIORENTINI, *Il ruolo pedagogico di Ercole al bivio nel codice Trivulziano 2167*, in «Libri e Documenti», 44-45 (2018-2019), pp. 117-154.
- MASSIMO FIRPO - FABRIZIO BIFERALI, *Immagini ed eresie nell'Italia del Cinquecento*, Roma-Bari 2016.
- CLAUDIO FOCIANI, *Relazione tecnica di restauro*, in *La crocifissione di Bramantino* [v.], pp. 65-69.
- CHIARA FRUGONI, *Commento alle miniature*, in *Il sermone di Pietro Barsegapé. Indagini sul codice AD XIII 48 della Biblioteca Nazionale Braidense*, a cura di GIUSEPPE POLIMENI, Roma 2018, pp. 207-260.
- CHIARA FRUGONI, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal medioevo*, Torino 2010.
- DAVID GUTIÉRREZ, *Testi e note su Mariano da Genazzano (d. 1498)*, in «Analecta Augustiniana», 32 (1969), pp. 117-204.

- CORINNA TANIA GALLORI, n. V.15, *Bartolomeo Suardi, detto il Bramantino, Crocifissione, in Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*. Catalogo della mostra, a cura di MATTEO CERIANA - EMANUELA DAFFRA - MAURO NATALE - CRISTINA QUATTRINI, Milano 2015, pp. 210-211.
- ANDREA GAMBERINI, *The Betrayal of the Prince and Its Effects. An Iconographic Testimony to the Agreement between Charles of Lorraine, IV Duke of Guise, and Henry IV of Bourbon, King of France (1594)*, in «Iconographica. Studies in the History of Images», XXII (2023), pp. 108-114.
- ANDREA GAMBERINI, *Inferni medievali. Dipingere il mondo dei morti per orientare la società dei vivi*, Roma 2021.
- FRANÇOIS GARNIER, *Le langage de l'image au Moyen Age. Signification et symbolique*, Paris 1982.
- CARLO GINZBURG, *Datazione assoluta e datazione relativa: sul metodo di Longhi*, in «Paragone», 386 (1982), pp. 5-17.
- CARLO GINZBURG, *Indagini su Piero. Il «Battesimo», il ciclo di Arezzo, La «Flagellazione» di Urbino*, nuova edizione, Milano 2022.
- DANIELA GIONTA, *Pomicelli, Mariano*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 84, Roma 2015, pp. 671-677.
- SILVANO GIORDANO, *Isolani, Isidoro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 62, Roma, 2004, pp. 663-665.
- JAMES HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano 2002.
- HANS JOACHIM HILLEBRAND, *Martin Luther and the Bull Exsurge Domine*, in «Theological Studies», 30 (1969), pp. 108-112.
- THOMAS KAUFMANN, *Die Druckmacher. Wie die Generation Luther die erste Medienrevolution entfesselte*, München 2022.
- CHRISTIANE KLAPISCH-ZUBER, *Le voleur de Paradis. Le bon larron dans l'art et la société*, Paris 2015.
- MICHELE LODONE, *Erasmus e Lutero: libero e servo arbitrio*, in *Lutero. Un cristiano e la sua eredità, 1517-2017*, I, a cura di ALBERTO MELLONI, Bologna 2017, pp. 225-235.
- MICHELE LODONE, *I segni della fine. Storia di un predicatore nell'Italia del Rinascimento*, Roma 2021.
- GIAN PAOLO LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, II, a cura di ROBERTO PAOLO CIARDI, Firenze 1973.
- ROBERTO LONGHI, Recensione a WILLIAM SUIDA, *Bramante pittore e il Bramantino*, in ROBERTO LONGHI, *Lavori in Valpadana. Dal Trecento al primo Cinquecento. 1934-1964*, Firenze 1973, pp. 291-295, già in «Paragone», 63 (1955), pp. 57-61.
- MARTIN LUTERO, *Opere Scelte*, 13, *La libertà del cristiano (1520). Lettera a Leone X, con in appendice la Bolla Exsurge Domine*, a cura di PAOLO RICCA, Torino 2005.
- STEFANIA MACIOCE, *Quando la pittura parla. Retoriche gestuali e sonore nell'arte*, Roma 2018.

- GERMANO MAIFREDA, *The Jews: Institutions, Economy and Society*, in *A Companion to Late Medieval and Early Modern Milan. The Distinctive Features on an Italian State*, ed. by A. GAMBERINI, Leiden-Boston 2015, pp. 380-405.
- PIETRO CESARE MARANI, *La 'Crocifissione' di Bramantino: progetto, pentimenti e cronologia*, in *La crocifissione di Bramantino* [v.], pp. 13-46.
- PIETRO CESARE MARANI, *I segreti della pittura da Leonardo a Picasso*, Milano, 2022.
- LAURA MARCHESINI, *Fior di barba*, in *Fior di barba. La barba nell'arte fra sacro e profano dal XVI al XX secolo*, Bologna-Paris 2011, pp. 9-63.
- PAOLA MARONE, *Il tema del Christus verus sol nella letteratura cristiana antica*, in «*Annales Theologici*», 30 (2016), pp. 371-382.
- GERMANO MULAZZANI, *Bramantino's 'Crucifixion': iconography, date and commissioning*, in «*The Burlington Magazine*», CXVI (1974), pp. 727-734.
- MAURO NATALE, *La mostra di Lugano. Seguendo Bramantino per un tratto*, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo* [v.], pp. 16-41.
- ALESSANDRO NICCOLI, *Volere*, in *Enciclopedia dantesca*, V, Roma 1976, p. 1126.
- OTTAVIA NICCOLI, *Muta eloquenza. Gesti nel Rinascimento e dintorni*, Roma 2021.
- OTTAVIA NICCOLI, *Profeti e profetismo nell'Italia del Rinascimento*, Roma-Bari 1987.
- DAVIDE AURELIO PERINI, *Un emulo di Fra Girolamo Savonarola: fra Mariano da Genazzano*, Roma 1917.
- FRANCESCO PIRO, *Illusioni e delusioni del libero arbitrio nell'età da Molino a Vico*, in *Le «borie» vichiane come paradigma euristico Hybris dei popoli e dei saperi fra moderno e contemporaneo*, a cura di ROSARIO DIANA, Napoli 2015, pp. 157-190.
- ANDREW PETTEGREE, *Broadsheets. Single-Sheet Publishing in the First Age of Print*, Leiden-Boston 2017.
- ADRIANO PROSPERI, *Il sangue e l'anima. Ricerche sulle compagnie di giustizia in Italia*, in «*Quaderni Storici*», 51/3 (1982), pp. 959-999.
- CRISTINA QUATTRINI, *Bernardino Luini. Catalogo delle opere*, Torino 2020.
- ERWIN PANOFKY, *Ercole al bivio e altri materiali iconografici dell'Antichità tornati in vita nell'età moderna*, a cura di MONICA FERRANDO, Macerata 2010.
- Prima di Carlo Borromeo. Istituzioni, religione e società agli inizi del Cinquecento*, a cura di ALBERTO ROCCA - PAOLA VISMARA, Milano 2012.
- Prima di Carlo Borromeo. Lettere e arti a Milano nel primo Cinquecento*, a cura di ERALDO BELLINI - ALESSANDRO ROVETTA, Milano 2013.
- Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Itinerari*, a cura di GIOVANNI AGOSTI - JACOPO STOPPA - MARCO TANZI, Milano 2010.
- FRANCESCO REPISHTI, *Bramantino e l'architettura dipinta*, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo* [v], pp. 338-347.
- Le rime di Bernardo Bellincioni*, a cura di PIETRO FANFANI, Bologna 1876.
- CESARE RIPA, *Iconologia*, a cura di PIERO BUSCAROLI, prefazione di M. PRAZ, Milano 1992.

- CHARLES ROBERTSON, RECENSIONE A GIOVANNI ROMANO, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, in «The Burlington Magazine», 1318 (2013), pp. 33-34.
- GIOVANNI ROMANO, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011.
- EDOARDO ROSSETTI, *Con la prospettiva di Bramantino. La società milanese e Bartolomeo Suardi (1480-1530)*, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo* [v.], pp. 42-79.
- EDOARDO ROSSETTI, *Giudizi universali. Reti devozionali e tensioni escatologiche attorno ai gesuati milanesi*, in *Le vestigia dei gesuati. L'eredità culturale del Colombini e dei suoi seguaci*, a cura di ISABELLA GAGLIARDI, Firenze, 2020, pp. 189-225.
- EDOARDO ROSSETTI, *Uno spagnolo tra i francesi e la devozione gesuata: il cardinale Bernardino Carvajal e il monastero di San Girolamo in porta Vercellina a Milano*, in *Le duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*. Atti del convegno (30-31 marzo 2012), a cura di FRÉDÉRIC ELSIG - MAURO NATALE, Roma 2013, pp. 181-235.
- EDOARDO ROSSETTI, «Tactus veneno viperae tuae». *Istantanee, riflessi e distorsioni: la società milanese nelle opere di Gaspare Ambrogio Visconti*, in *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, a cura di SIMONE ALBONICO - SIMONE MORO, Roma 2020.
- MARCO ROSSI, *Disegno storico dell'arte lombarda*, Milano 2005².
- ENNIO SANDAL, *L'Oratio paraenetica di Luigi Marliano contro Lutero. Appunti su una edizione milanese*, in «La Bibliofilia», 115 (2013), pp. 197-204.
- ARCANGELA SANTORO, *A proposito del cerimoniale delle 'mani coperte' nel mondo achemenide*, in «Rivista di Studi orientali», 47 (1972), pp. 37-41.
- JESSICA SAVAGE, *The Iconography of Darkness at the Crucifixion*, in «The Index of Medieval Art», (2018), https://ima.princeton.edu/2018/04/04/the-iconography-of-crucifixion-darkness/#_ftnref5.
- GERTRUD SCHILLER, *The Crucifixion*, in *Iconography of Christian Art*, II, London 1972, pp. 88-164.
- HEINZ SCHILLING, *Martin Lutero. Ribelle in un'epoca di cambiamenti radicali*, Torino 2016.
- SILVANA SEIDEL MENCHI, *Le traduzioni italiane di Lutero nella prima metà del Cinquecento*, in «Rinascimento», 17 (1977), pp. 64-80.
- UGO SORAGNI - LUIGI SERVADEI, *La Crocifissione di Bramantino a Brera. Ritrattistica vaticana e culto del Sole nell'età di Gian Giacomo Trivulzio*, in «Studi Giorgioneschi», VII (2003), pp. 15-43.
- FRANCO STRAZZULLO, *Il sangue di Cristo. Iconografia e culto*, Napoli 1999.
- CHIARA STURARO, *Hic est Filius meus dilectus: l'iconografia del battesimo di Cristo e il Vangelo di san Matteo tra Alto e Basso medioevo*, in «Annali online di Ferrara - Lettere», VIII/1 (2013), pp. 288-359.
- ANJA THALLER, *Exsurge Domine: Die Bannandrohungsbulle Papst Leos X. gegen Martin Luther*, in «Zeitschrift für Württembergische Landesgeschichte», 79 (2020), pp. 133-158.

MONICA TEOLDI, *Riforma profetica e potere politico. Il monastero agostiniano di Santa Marta e le sue mistiche nel ducato di Milano fra Quattro e Cinquecento*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, tutor prof. GIANCLAUDIO CIVALE.

PASQUALE TERRACCIANO, *Omnia in figura. L'impronta di Origene tra '400 e '500*, Roma 2012.

ROBERTO TORZINI, *I labirinti del libero arbitrio. La discussione tra Erasmo e Lutero*, Firenze 2000.

CESARE VASOLI, *Un commento scotista a un sonetto del Magnifico: l'«Opus septem questionum» di Giorgio Benigno Salviati*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di ROBERTO CARDINI - EUGENIO GARIN - LUCIA CESARINI MARTINELLI - GIOVANNI PASCUCCI, II, Roma 1985, pp. 533-575.

EDOARDO VILLATA, *Tristezza della resurrezione. Bramantino negli anni di Ludovico il Moro*, Milano 2012.

GABRIELLA ZARRI, *Le sante vive. Profezie di corte e devozione femminile tra '400 e '500*, Torino 1990.

CHRISTIAN ZENDRI, *Lutero «canonista»*. A proposito del 'Von den Juden und ihren Lügen', in «Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento», 34 (2008), pp. 154-173.

Tutti i siti citati sono da intendersi attivi alla data dell'ultima consultazione: 31 agosto 2024.

TITLE

Salvezza e libero arbitrio in Bramantino. Figure e gesti della Crocifissione di Brera

Salvation and Free Will in Bramantino. Figures and Gestures in the Brera Crucifixion

ABSTRACT

L'articolo propone una rilettura in chiave iconologica di una delle opere più dibattute di Bramantino, la Crocifissione di Brera. Attraverso l'analisi di gesti e figure fino ad oggi trascurati, il saggio disvela l'obiettivo ultimo del pittore: raffigurare la libertà dell'uomo di fronte all'offerta della grazia da parte del Salvatore. A fronte di questa originalissima iconografia, l'articolo esplora quindi i possibili contesti di produzione e individua nella condanna delle tesi luterane sancita dalla *Exsurge Domine* (1520) la probabile fonte di ispirazione.

The article proposes an iconological re-reading of one of Bramantino's most controversial works, the Brera Crucifixion. By analysing hitherto neglected gestures and figures, the essay reveals the painter's ultimate aim: to depict human freedom

in the face of the Saviour's offer of grace. In the light of this highly original iconography, the article then explores the possible contexts of production and identifies the condemnation of the Lutheran theses sanctioned by the *Exsurge Domine* (1520) as a probable source of inspiration.

KEYWORDS

Bramantino, Lutero, Libero Arbitrio, Exsurge Domine, Ducato di Milano, Sforza

Bramantino, Luther, Free Will, Exsurge Domine, Duchy of Milan, Sforza