

Andrea De Marchi

IL TESTO NON AVEVA NESSUN PARAGRAFO:
IN AZZURRO SONO SEGNALATI ALCUNI CAPOVERSI
INTRODOTTI PER SPEZZARE UN PO' LA SEQUENZA
DEL TESTO. ATTENDIAMO LA SUA APPROVAZIONE O
SUE ULTERIORI INDICAZIONI

Nei Civici Musei di Udine, nelle collezioni della Galleria d'arte antica ospitate al Castello, è esposta una tavola che è stata pubblicata nei cataloghi del museo, nel 1994¹ e nel 2002,² ma che non ha ancora meritato un vero commento critico e non è stata presa in considerazione dagli studi sulla pittura lombarda del primo [Cinquecento](#).

L'[opera](#) venne recuperata nel 1948 dal museo di Pula/Pola in Istria grazie ai buoni uffici di Mario Mirabella Roberti, allora soprintendente alle antichità della Lombardia, e non si sa nulla di preciso sulla sua provenienza, salvo una generica indicazione da Venezia. Giuseppe Bergamini vi ravvisava elementi leonardeschi e veneti e l'avvicinava ad Andrea Solario, verso il 1520. Tale classificazione è vagamente orientativa, anche se credo vada meglio specificata riconoscendo l'autore nel vigevanese Bernardino Ferrari, delicato interprete del classicismo lombardo del primo Cinquecento, in serrato dialogo con Bernardino Luini, attivo pure a Milano, dove dipinse la pala con la *Deposizione di Cristo* per l'altare maggiore dei canonici regolari in Santa Maria della Passione, riscoperto solo di recente a partire dagli studi di Francesco [Frangi](#).³

[Non](#) è però dell'attribuzione del dipinto di cui mi vorrei occupare in questa breve nota. Vorrei piuttosto metterne in valore l'eccezionalità iconografica, che ben si inserisce nel contesto più colto e raffinato della Lombardia francese del primo Cinquecento e del lascito controverso di Leonardo. La tavola, quasi quadrata (misura 57 × 48 cm), presenta un'immagine di Cristo a mezzo busto, al di là di un parapetto, coronato di spine, mentre tiene nella

Bernardino Ferrari, *Cristo coronato di spine che medita sui chiodi della Passione*. Udine, Civici Musei, Galleria d'arte antica.



mano destra due chiodi e li contempla con gli occhi bassi, assieme a un terzo chiodo, abbandonato sul parapetto stesso (tav. XLV). La *Facies Christi* coronata di spine, come noto, aveva avuto una formulazione esemplare grazie a Jan van Eyck e, in Italia, a Fra Giovanni da Fiesole, l'Angelico, in forma di icona trionfale come "Rex Regum", ma a partire da dipinti seminali di Andrea Mantegna e Antonello da Messina venne sempre più spesso associata a estrapolazioni in *close-up* della scena storica dell'*Ecce Homo* o del Cristo portacroce, in associazione anche con il cappio al collo e, nel primo caso, della [con la?] canna e del [il?] manto purpureo.⁴ In Lombardia Andrea Solario, come Antonello *redivivus*, offrì interpretazioni potenti del tema dell'*Ecce Homo*, in riduzione esemplare, cioè riconducendo il racconto della *Passio* a una dimensione meta-temporale, erede della funzione dell'icona, riletta alla luce delle istanze della *devotio* moderna, a servizio della preghiera interiore: sono i dipinti memorabili del Museo Poldi Pezzoli, dell'Accademia Carrara e di Philadelphia, con tagli differenziati.⁵

Questo Cristo ora udinese ha in comune con essi gli occhi bassi, che peraltro qui riprendono direttamente dal *Cenacolo* vinciano, ma elude il pretesto storico per suggerire una pura finzione immaginativa. Cristo posa una mano sul parapetto, come il *Cristo benedicente* di Antonello da Messina ora a Londra, ma con l'altra mano tiene due chiodi, di modo che non scorgiamo le stimmate. Vediamo però che li sta fissando intensamente e siamo quindi invitati a partecipare alla sua stessa meditazione. Non è una sollecitazione all'empatia sui temi forti della Passione. All'opposto. Nulla di aspro e di doloroso. Né fiotti di sangue né stille di lacrime.⁶ Nella luce meridiana – perché il busto è stagiato contro un vasto cielo e un vasto paesaggio, con le croci vuote del Golgota da una parte e forse il Santo Sepolcro sotto, spalancati al di là di uno stipite marmoreo – regna un silenzio dolcissimo, che nulla può turbare. E allora non potevano non affiorare alla memoria del devoto le parole dell'inno di Venanzio Fortunato, il *Pange lingua*, introdotto nella liturgia per il mattutino al tempo della Passione e il 14 settembre, festa dell'Esaltazione della Croce: "Crux fidelis, inter omnes arbor una nobilis, nulla talem silva profert flore, fronde, germine, dulce lignum dulce clavo dulce pondus *sustinens*".

Non è il primo dipinto a presentare un tema simile. Ne esistono alcuni fiorentini, degli anni savonaroliani, di Jacopo del Sellajo o del suo stretto ambito. Ricordo in particolare una tavola di Birmingham (Alabama)⁷ con Cristo risorto che mostra con la sinistra il manto aperto sul costato e con la destra sorregge la corona di spine, mentre ci guarda intensamente oltre un davanzale su cui sono posati alcuni *Arma Christi*, la spugna, lo staffile e tre chiodi, e nello squarcio urbano oltre una finestra si vede la cena coi pellegrini di Emmaus. Dipinto memorabile come invenzione, da ricondurre probabilmente a un Filippino Lippi perduto, replicato anche in una tavola più modesta nel Museo Lia a La Spezia e in altre due dello Pseudo Pierfrancesco Fiorentino nella Christ Church di Oxford e in collezione privata, ma senza il primo piano e il *flashback* narrativo nel paesaggio. Un riverbero senese di quel pensiero notevole si coglie nel dipinto di un artista non meno impregnato dagli umori

devozionali del Quattrocento morente, Pietro di Francesco Orioli, in un Cristo che maneggia con entrambe le mani la corona di spine, tiene sotto il braccio la Croce e pure ci guarda intensamente coi suoi grandi occhi dolci, alla Strossmayerova Galerija di Zagabria. Lo stesso Orioli in un suo capolavoro pur spellato, del Museo Horne,⁸ effigiò un *Cristo coronato di spine*, tagliato in *close-up*, mentre gesticolando addita con delicatezza con una mano le stimmate dell'altra mano, dimostrando di conoscere probabilmente il prototipo sommo di Dieric Bouts (Londra, National Gallery), spogliandolo però della clamide purpurea dell'*Ecce Homo*.

Non so se si possa presumere nel vigevanese Bernardino Ferrari la conoscenza di questi esempi toscani. Certo colpisce la sua capacità di svincolarsi dalle versioni più vulgate in Lombardia, che anche nelle estrapolazioni esemplari, destinate alla devozione individuale o confraternale o comunque pubblica, come nella coppia del Bergognone, un *Cristo alla colonna* datato 1501 e un *Ecce Homo*, capolavori ancora misconosciuti, rimontati in un bizzarro trittico zenaliano in Santa Maria Assunta a Magenta,⁹ alludevano sempre agli episodi nel Pretorio in preparazione della Passione, alla spoliatura del Cristo messo alla colonna o alla sua vestizione e coronazione derisoria. Qui no. Evidentemente il pittore conosceva le immagini leonardesche del *Salvator Mundi*, ma decise di provarsi in una formulazione intensamente originale, che da una parte recuperava il parapetto come diaframma illusionistico di interazione col riguardante, proprio del secondo Quattrocento veneto e padano, presente anche in alcune immagini di *Cristo coronato di spine*, stillante sangue copioso, con le mani abbandonate e incrociate sul davanzale, incongruamente collegate a Solario ma di un pittore peruginesco mantovano,¹⁰ e dall'altra riconvertiva il Cristo del *Cenacolo* leonardesco in una suggestione emblematica sui chiodi della Croce, offerta alla meditazione *interiore*.

Una prestigiosa reliquia del Sacro Chiodo era conservata dal 1389 nel *duomo* di Milano e la si faceva risalire addirittura al tempo di Ambrogio.¹¹ Campeggia tuttora al centro del catino absidale e veniva discesa in occasione delle feste dell'Invenzione e dell'Esaltazione della Croce, il 3 maggio e il 14 settembre, quando si intonava l'inno tratto dal *Pange lingua*. Piacerebbe allora immaginare una commissione milanese per questa tavola, nel tempo in cui Bernardino lavorava a Santa Maria della Passione, da parte di un personaggio che sapesse apprezzarla e che fosse devoto alla reliquia del Sacro Chiodo venerata in *duomo*.

- 1 Inv. 468: Giuseppe Bergamini, *I Musei del Castello di Udine: La Galleria d'arte antica*, Udine 1994, p. 33. Ringrazio Vania Gransinigh per avermi agevolato nello studio dell'opera e per avermi procurato la foto qui riprodotta. Le misure sono quelle della superficie dipinta (ora è in una cornice di 94 x 82 cm). Il verbale di deposito da parte di Mirabella Roberti, che aveva effettuato il recupero, data 24 marzo 1948. Nell'archivio del museo è nota di una comunicazione del 13 aprile 1966 di Rodolfo Pallucchini (Benedetto Diana) e di una lettera del 26 luglio 1966 di Carlo Ludovico Ragghianti ("non è di facile attribuzione, ma il leonardismo mi porta verso Solario, mentre elementi del paesaggio verso Cremona").
- 2 Paolo Pastres, in: *La Galleria d'arte antica dei Civici Musei di Udine, I: Dipinti dal XIV alla metà del XVII secolo*, a cura di Giuseppe Bergamini, Vicenza/Udine 2002, p. 120, n. 70.
- 3 Francesco Frangi, *Bernardino Ferrari*, in: *Nuovi studi. Rivista di arte antica e moderna*, VI-VII (2001/2002), 9, pp. 77-102. A questo studio, che resta fondamentale, se ne sono poi aggiunti tanti altri, non tutti con proposte convincenti, di cui qui non possiamo rendere conto.
- 4 È il tema del magistrale libro di Sixten Ringbom, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Åbo 1965, su cui ha scritto anche Alessandro Nova ("Icona, racconto e dramatic close-up nei dipinti devozionali di Giovanni Bellini", in: *Giovanni Bellini*, cat. della mostra, a cura di Mauro Lucco/Giovanni Carlo Federico Villa, Cinisello Balsamo 2008, pp. 105-115), a cui è dedicato questo scritto esiguo.
- 5 Cfr. David Alan Brown, *Andrea Solario*, Milano 1987, *passim* (a p. 60 si commenta nell'*Ecce Homo* Poldi Pezzoli il motivo degli occhi abbassati, la scelta di "rappresentare il Cristo nell'atto di meditare sulla Passione", come non dipendente dall'*Ultima Cena* di Santa Maria delle Grazie, in forza anche di una data precoce, verso il 1495, che discorda dalle opinioni più diffuse e che non è molto convincente).
- 6 Il dipinto è discretamente conservato, salvo che nel volto, svelato e un po' impastato dai restauri. Nondimeno si vede che assai contenuta è la raffigurazione del sangue in corrispondenza della corona di spine **sconfitta [forse: confitta?]** sulla fronte.
- 7 Birmingham Museum of Art, inv. 1961.99 (K-424): normalmente riferito a Jacopo del Sellaio, è creduto invece di Filippino stesso da Everett Fahy (in: *The Bernard and Mary Berenson Collection of European Paintings at I Tatti*, a cura di Carl Brandon Strehlke/Machtelt Brügggen Israëls, Firenze/Milano 2015, pp. 149sg.).
- 8 Avevo tenuto una conferenza al Museo Horne il 21 marzo 1991 (*Il Cristo coronato di spine attribuito alla scuola di Piero della Francesca: un quesito da risolvere*) per rivendicare la paternità di Orioli per questa tavola (inv. 30), già creduta dell'ambito di Piero della Francesca, di Bartolomeo della Gatta, di Bartolomeo Bonascia, ecc., ma non ho mai pubblicato quello studio (cfr. Alessandro Angelini, in: *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena 1450-1500*, cat. della mostra, a cura di Luciano Bellosi, Milano 1993, p. 372).
- 9 Resi noti solo in una pubblicazione di carattere locale: *Ritorna alla luce il Bergognone nel restauro in Santa Maria Assunta di Magenta*, Magenta 2007.
- 10 Varsavia, Muzeum Narodowe, inv. 128813/1631 (cfr. Raffaella Zama, *Gli Zaganelli*, Rimini 1994, p. 38 nota 29, su indicazione di Federico Zerri), e Brescia, collezione privata (già Koller, 18 maggio 1987, n. 5043), entrambe da riconoscere fra le opere più belle del poi corvivo Maestro di San Vincenzo Martire, autore di una pala databile 1511-1513 del Palazzo Ducale di Mantova, proveniente dalla chiesa di San Vincenzo (cfr. Barbara Furlotti, "Bernardino Bonsignori. Documenti e ipotesi attributive", in: *Annuario della Scuola di specializzazione in storia dell'arte dell'Università di Bologna*, I (2000), pp. 24-49, con una proposta in favore di Bernardino Bonsignori; Andrea De Marchi, in: *Mantegna 1431-1506*, cat. della mostra, a cura di Giovanni Agosti/Dominique Thiébaud, Milano 2008, pp. 255sg.; Stefano L'Occaso, *Museo di Palazzo Ducale di Mantova*, Mantova 2011, pp. 146-149, n. 94, che l'identifica con Bartolomeo Fancelli).
- 11 Cfr. Antonio Menna, *I Chiodi della Croce e la Sacra Lancia. Reliquie di Cristo Crocifisso. Storia e leggende, culto e devozioni*, Fano 2015.