

LORENZO LOTTO VS. GEORG LEMBERGER. UNA STORIA D'INVENZIONE

GIULIO ANGELUCCI*

ABSTRACT. *Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. The Story of Invention.* This contribution is a new excerpt from the research *Lotto vs. Lemberger. Due dipinti politici di soggetto religioso intorno al 1522*. It is its second section published after the one which appeared in 2017 on issue no. 1 of «Historia Artium» with the title *Lipsia 1522. L'Epitaffio Schmidburg di Georg Lemberger. Religione, Politica e Pittura*. This work has started from a comparative analysis of the Lemberger's Schmidburg Epitaph and the Crucifixion by Lorenzo Lotto at Monte San Giusto. It has deliberately ignored the fact that the two paintings belong to two very different socio-cultural environments, that they have always remained separated from each other by more than one thousand kilometers and that they appear antithetical if considered from a stylistic and religious perspective. Being aware of such differences, the singularity of the compositional structure shared by the two paintings has brought to a parallel analysis of the three different sections in which both of them are articulated. In this structure, the simultaneous presence in the same sequence of three different genres of visual representation has been identified. In both works and in the same vertical sequence, appear in fact: the Icon (the Crucifixion, in the upper part); the Illustration (the characters and actions on the Golgotha, in the middle part); the Narrative (in the lower part, where the image of the customer is presented in a context which offers the key for a political interpretation of the whole painting). Being analyzed independently from each other and in a comparison between the two works of art, the three sections of the image have revealed such analogies to allow an interpretation of the occurring variations based on rhetoric, as if Lotto had intentionally confuted the religious theses illustrated by Lemberger. This contribution contains two paragraphs which are specular to those published on the 2017 issue of «Historia Artium» and dealing with the lower section of the German work of art. They analyze the lower section of the Italian work of art: here, Narrative is identified under the fallacious appearance of the Lamentation at the Foot of the Cross, and the content to which this narration is functional is being interpreted.

Keywords: *Lorenzo Lotto – Georg Lemberger, comparative analysis, diferend socio-cultural.*

* Professore di Storia dell'arte nell'Accademia di Belle Arti in Italia.

REZUMAT. Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. Povestea invenției. Această contribuție este un nou fragment al cercetării *Lotto vs. Lemberger. Due dipinti politici di soggetto religioso intorno al 1522*. Este partea a doua publicată după cea care a apărut în anul 2017 nr. 1 din «*Historia Artium*» cu titlul *Lipsia 1522. L'Epitaffio Schmidburg di Georg Lemberger. Religione, Politica e Pittura*. Această lucrare a început de la o analiză comparativă între Epitaful Schmidburg de Lemberger și Crucificarea de Lorenzo Lotto de la Monte San Giusto. A fost ignorat în mod deliberat faptul că cele două picturi aparțin unor medii socio-culturale diferite, că ele au fost separate de mai mult de o mie de kilometri și că ele apar ca antitetice dacă le luăm în considerare dintr-o perspectivă stilistică și religioasă. Fiind avertizați de asemenea diferențe, unicitatea structurii compoziționale împărțită de cele două picturi a dus la o analiză paralelă a celor trei părți din care amândouă sunt alcătuite. În această structură, a fost identificată prezența simultană în aceeași secvență a trei diferite genuri de reprezentări vizuale. În amândouă lucrările și în aceeași secvență verticală, apar: Icoana (Crucificarea, în partea de sus); Ilustrarea (personajele și acțiunile pe Golgota, în partea de mijloc) Narațiunea (în partea de jos, unde imaginea personajului este prezentată în contextul în care oferă cheia pentru o interpretare politică a întregii picturi). Fiind analizate independent una de alta și în comparație între cele două opere de artă, cele trei părți ale imaginii au dezvăluit astfel de analogii încât să permită o interpretare a variantelor care apar bazate pe retorică, ca și cum Lotto ar fi contrazis tezele religioase ilustrate de Lemberger. Această contribuție conține două paragrafe care sunt o reflecție a celor publicate în 2017 în «*Historia Artium*» și care se ocupă cu partea de jos a operei de artă germane. Ele analizează partea de jos a operei de artă italiene: aici Narațiunea este identificată sub înfățișarea eronată a Lamentației la Picioarele Crucii, și conținutul funcțional al narațiunii a fost interpretat.

Cuvinte cheie: *Lorenzo Lotto și Georg Lemberger, analiză comparativă, medii social culturale diferite.*

Per quanto inesatto, il titolo *Crocefissione* assegnato alla pala sangiustese di Lorenzo Lotto (Fig. 1) è ormai consolidato dalla tradizione critica. Reso corsivo dalla frequenza del tema del Golgota nell'iconografica cristiana, nel caso specifico esso soccorre efficacemente nel designare in maniera sintetica un dipinto la cui complessità è difficile da ricondurre ad una titolazione esaustiva. Allo scopo non sovviene efficacemente un titolo come il *Pietà* proposto da Sylvie Béguin che, incisivo come e più di quello consacrato dall'uso e appropriato all'evidenza del

gruppo in primo piano, sarebbe anche coerente con il titolo della chiesa cui il dipinto fu destinato¹; né soccorso efficace verrebbe dal *Lamentation* suggerito nel 1988 da Louisa Chevalier Matthews².

L'opera continua dunque ad essere designata con il titolo assegnatole da Bernard Berenson quando, in mancanza d'una riproduzione fotografica da porre a corredo illustrativo della scheda corrispondente, ne ha procurato la descrizione verbale alla quale si fa riferimento qui di seguito³.

Dopo avervi riconosciuto il capolavoro di Lorenzo Lotto (*"this Crucifixion may be regarded as Lotto's most important work"*), Berenson rileva la natura complessa della rappresentazione (*"This altar-piece divides itself distinctly two groups into Foreground and Middle Distance"*) e l'autonomia del gruppo in primo piano (*"The foreground is almost a complete picture by itself, of splendid dramatic effect"*). Il suo giudizio ricalca dunque la descrizione con la quale Alessandro Maggiori l'aveva indirizzato a Monte San Giusto, senza però utilizzare il termine *Crocefissione*⁴. Nel sottolineare la natura complessa dell'opera, Maggiori vi aveva individuato tre nuclei tematici diversi in ciò incontrando il consenso di Amico Ricci, che nel riprendere quella prima notizia evitò anch'egli di comprendere sotto un'unica titolazione la composizione con il Calvario, il gruppo delle Dolenti e la figura del committente⁵.

¹ La proposta è stata avanzata nel corso d'un colloquio con lo scrivente e poi accennata in S. BÉGUIN, *Lotto disegnatore*, in M. DI GIAMPAOLO-G. ANGELUCCI (a cura di), *Disegni Marchigiani*, Atti del Convegno di Monte San Giusto, Edizioni Medicea, Firenze 1995, p. 23. Il titolo della chiesa iscritto sul portale di S. Maria in Talusiano (o Telusiano) S[ANCTAE] MA[RIAE] DE PIETATE conferisce dignità umanistica al culto popolare che vi veniva tributato all'Addolorata: *"It[em] ded[it] et solvit dictus camerarius domno Paulo, cappellano Ecclesie Sancte Marie de Talusano, pro uno ciro eidem oblato in festo Sancte Marie De Doloribus... decem sold. denariorum"* (Monte San Giusto, Archivio Storico Comunale, Liber Anni 1366-67, Mensis Octubris, c. XIIIr. Cortese segnalazione del Dott. Cipriano Cipriani).

² L. CHEVALIER MATTHEWS, *Lorenzo Lotto and the patronage and production of Venetian altarpieces in the early sixteenth century*, Ph.D. diss., Princeton University, 1988, p. 157.

³ B. Berenson, *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, London, 1895, pp. 241-243. Tale edizione è la fonte delle citazioni in lingua inglese che seguono nel testo. L'influenza esercitata da quest'opera come capostipite della bibliografia lottesca ha suggerito d'ignorare le edizioni successive e gli aggiornamenti in esse contenuti.

⁴ La prima segnalazione a stampa dell'opera sangiustese è in A. MAGGIORI, *Dell'itinerario d'Italia e sue più notabili curiosità d'ogni specie*, Ancona, 1822, vol. II, p. 231.

⁵ "Una pittura maestevolissima [...], fintovi da capo il Calvario, e sotto in un gruppo meraviglioso, le Marie, S. Giovanni e la N. Donna caduta al suolo in svenimento, aggiunto da una parte il vescovo Niccolò Bonafede, che dipinto vivissimo, sta a braccia in croce ginocchioni da una parte, e cui un Angelo dall'opposto lato, addita essa N. Donna venuta meno"; A. RICCI, *Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca d'Ancona*, Macerata, 1834, vol. II, pp. 92 e 105: "... da capo il Calvario, e sotto in un bel gruppo le Marie, San Giovanni, e la Nostra Donna venuta meno: aggiunge da una parte il Vescovo Niccolò Bonafede, che ritratto vivissimo stà a braccia in croce ginocchioni, ed all'opposto lato un'Angelo giovane bellissimo, cui il dolore quasi bellezza accresce e che addita e compiangere l'acerbo caso della Madre Divina".

Il singolare protagonismo assegnato alla figura del committente non sfuggì a Berenson; né avrebbe potuto essere altrimenti. Nel dipinto Nicolò Bonafede compare infatti in primo piano, ritratto in una scala dimensionale prossima a quella dei personaggi sacri e in rapporto immediato con Giovanni. Unico in posizione eretta tra i personaggi del cordoglio, Giovanni si volge a lui con un movimento brusco (*“turns abruptly to look”*) che provoca la caduta del suo mantello vermiglio; questo gli scivola dalle spalle esaltando il cangiante verde/giallo della tunica sottostante.

Oltre che dalla vivacità del colore (*“The colouring, it is true, has darkened a little throughout, but is still glowing”*) e dalla peculiarità della composizione (*“Nothing can be simpler or more free from entanglement, clearer or grander in action, than is this entire picture”*), Berenson fu colpito dalla maestria compositiva (*“mastery of construction”*) con la quale Lorenzo Lotto ha conferito unitarietà ai diversi nuclei tematici, rendendo plausibile anche l’anomalia prospettica in virtù della quale il Golgota appare reso da un punto di vista ribassato mentre il gruppo delle Marie risulta inquadrato leggermente dall’alto.

Di ciò Berenson tace; la sua descrizione neutralizza questa anomalia attribuendola ad un improbabile declivio collinare (*“Two robust lancers stand at the foot of the middle cross, and, beyond them, men are seen hurrying down the hill”*) in virtù del quale egli può trascurare sia la minuzia descrittiva del ciglio erboso, sia la porzione di vuoto dietro le spalle della Madre, che concorrono ad istituire una forte cesura tra la scena inferiore e quella soprastante (Fig. 2). Berenson sminuisce tale snodo compositivo, e pur evidenziando lo stato d’agitazione e la capigliatura sciolta della Maddalena (*“with streaming flaxen hair, expresses her grief in frantic gestures”*) ne ignora il gesto delle braccia aperte e la corsa scomposta, cui il brillante color pervinca della veste conferisce indubbio risalto.

Il gesto della Maddalena chiede invece un’attenta considerazione. Nelle Crocifissioni cinquecentesche, in particolare in quelle tedesche, il mancamento della Madre e il cordoglio delle Donne costituisce un motivo ricorrente, come in questa sede può essere utilmente esemplificato nella *Crocifissione* di Lucas Cranach il V. allo Statens Museum for Kunst di Copenhagen⁶. In essa, come nell’opera di Lotto, si possono distinguere il gesto soccorrevole di Giovanni e la posizione discosta della Maddalena, anche qui a capo scoperto e con la bionda capigliatura bene in vista. Ma mentre a Copenhagen la Maddalena, abbracciata alla Croce, stabilisce un nesso unificante tra i due temi del Compianto e della Croce, a Monte San Giusto le sue braccia spalancate nella corsa evidenziano la distanza che c’è tra le Marie e la scarpata sottostante al Golgota.

⁶ Riprodotto in <http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/lucas-cranach-the-elder-the-crucifixion>.

A dissolvere ogni dubbio residuo sull'autonomia del gruppo delle Marie può intervenire il confronto tra la scena sangiustese e quella di un'altra opera di Lotto, il *Compianto sul Cristo deposto*⁷, che a Bergamo orna la sacrestia di Sant'Alessandro in Colonna. Sebbene la fruibilità del dipinto non sia sostanzialmente cambiata da quando Berenson lo giudicava "almost unrecognisable", ben leggibili vi compaiono tuttavia l'impostazione per piani paralleli alla superficie della tela, i personaggi disposti su piani molto ravvicinati e come compressi nello spazio delimitato dai due cartigli, la Maddalena disperata e la parete di sfondo sulla quale s'intuisce l'accesso alle sepolture, collocata ad una distanza indefinibile dai personaggi. Tale parete segna il limite tra il luogo in cui l'estinto è ancora persona che può essere toccata e bagnata dalle lacrime dei sopravvissuti, e il luogo in cui l'individualità del defunto si dissolve per tornare terra. Con il vuoto ad essa antistante Lotto significa dunque una discontinuità totale, in questo caso tra la pertinenza al Mondo e l'uscita da esso: quel vuoto marca la terra di nessuno posta al confine dello spazio umano.

A riconsiderarlo alla luce di tale precedente, nella *Crocefissione* il vuoto alle spalle delle Marie si rivela altrettanto determinante, e il ciglio erboso vi svolge una funzione analoga a quella svolta dalla parete rocciosa nell'opera bergamasca. Ma con una differenza: mentre a Bergamo quel vuoto è soltanto uno spazio non praticato, a Monte San Giusto vi ha luogo la corsa della Maddalena, la quale con le braccia spalancate lo marca e con il suo moto lo qualifica in termini di spazio-tempo: lo spazio e il tempo che separano il Compianto in primissimo piano dal Golgota soprastante, dove il corpo di Gesù è infisso alla Croce.

Come a Bergamo, a Monte San Giusto la figura della Maddalena è posta in risalto dalla luminosità delle vesti e dalla natura passionale che muove la sua corsa a braccia spalancate; la sua è "l'espressione della disperazione più esposta ed impetuosa", che Chiara Frugoni⁸ esemplifica nel Giotto del *Compianto sul Cristo morto* agli Scrovegni e che ricorre con la frequenza di un *topos* nei *Compianti* plastici quattrocenteschi, tra i quali sarà sufficiente ricordare quelli di Guido Mazzoni a Modena e di Nicolò dell'Arca a Bologna.

⁷ Tempera su tela, cm. 175 x 175, 1521 c. Riprodotto in <https://movimentogiuseppino.wordpress.com/san-giuseppe-nelliconografia/bergamo-lorenzo-lotto-santalesandro-in-colonna-2>. Il cartiglio superiore reca l'iscrizione "OPORTUIT CHRISTUM PATI / ET ITA INTRARE IN REGNUM SUUM"; quello inferiore, in primissimo piano: "ECCE QUIS PATITUS / ET PRO QUO". L'opera, generalmente designata con il titolo *Deposizione*, non ha goduto di grande fortuna critica forse anche a causa della cromia spenta e dilavata ("to such an extent that, to any but a practised eye, it is almost unrecognizable") che induce a ritenerla dipinta come stendardo processionale.

⁸ C. FRUGONI, *La voce delle immagini*, Einaudi, Torino, 2010, pp. 56-66. Il gesto delle braccia alzate e aperte è esemplato alle Figg. 52 (Anonimo umbro del sec XIV) e 58 (Simone Martini). La studiosa (*Ivi*, Fig. 54 e p. 109, n. 19) propone anche un modello antico della corsa a braccia aperte e spalancate.

A tal riguardo, pur con la dovuta cautela, non si può non fare menzione del dipinto conservato a Strasburgo (Fig. 3) nel quale già Berenson avvertiva l'influenza di Lotto⁹; da un quarantina d'anni recuperato al catalogo del pittore¹⁰, esso presenta motivi da riferire con ogni verosimiglianza alla sua responsabilità personale, anche se alcuni particolari, come la determinazione fisionomica dei personaggi in primo piano, suggeriscono il probabile intervento di una mano meno qualificata. Per quanto riguarda il presente studio, il motivo d'interesse specifico risiede nel fatto che l'opera è manifestamente replica parziale del registro inferiore della *Crocefissione* di Monte San Giusto.

Rimpiccolito di circa un decimo e amputato delle figure di Nicolò Bonafede e della creatura aerea che lo affianca, esso risulta composto con la parte destra del *Trasporto di Cristo al sepolcro*¹¹ in Collezione Seilern (Fig. 4), a sua volta ingrandito di circa un decimo e amputato del gruppo delle Dolenti. Nel nuovo dipinto le due parti corrispondono ai rispettivi prototipi con una precisione di particolari che tradisce il riutilizzo dei vecchi disegni preparatori, e con corrispondenze cromatiche che testimoniano piena consapevolezza degli originali; la loro composizione risulta inoltre di un'intelligenza tale da non poter essere riferita che al maestro, dal momento che nella copia le Dolenti sono inserite in una relazione di causa-effetto con il soggetto correlato del tutto analoga a quella dell'originale. Tutto ciò autorizza ad invocare il conforto testimoniale di Lotto a conferma del fatto che nel registro inferiore della *Crocefissione* compaia un soggetto correlato con il tema del Golgota ma che non fa parte di esso, e che va dunque assimilato ad un Compianto sul Cristo morto piuttosto che ad un Compianto ai piedi della Croce.

Tale tesi è suffragata dalle modifiche introdotte nel dipinto di Strasburgo, riguardanti il ruolo della Maddalena e la scarpata retrostante. Mentre la perfetta corrispondenza della posa, della capigliatura e del panneggio mostrano la figura di Maria di Magdala ricavata a ricalco dall'originale, nella replica il colore terroso della veste – un verde sordo in luogo dello squillante azzurro dell'originale – l'assimila alle altre Donne insieme alle quali calca un declivio che, senza soluzione di continuità,

⁹ Lorenzo Lotto e aiuto, *Compianto e sepoltura di Cristo* (ovvero: *Svenimento della Vergine durante il trasporto di Cristo al sepolcro*; ovvero: *Trasporto di Cristo al sepolcro con lo svenimento della Vergine*), olio su tela, 141,5 x 219. Strasburgo, Musée des Beaux Arts. L'opera restaurata è riprodotta in F. COLTRINARI, "Quadri di Lorenzo Lotto numero cinque": documenti e ipotesi sulla dispersione dei dipinti della guardaroba della Santa Casa di Loreto, in «Il capitale culturale», 11/2015. La prima segnalazione dell'opera è in BERENSON, *Op. cit.*, p. 306.

¹⁰ F. CORTESI BOSCO, *Svenimento della Vergine durante il trasporto di Cristo al sepolcro*, in P. DAL POGGETTO-P. ZAMPETTI (a cura di), *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo. Il suo influsso*, Centro Di, Firenze, 1981, scheda n. 128, pp. 442 e seg.

¹¹ L. LOTTO, *Trasporto di Cristo*, olio su tela, 41,5 x 21,9. Londra, Courtauld Institut, Collezione Seilern.

giunge fino all'orizzonte dietro il quale è accennato il luogo delle croci. La scarpata, che a Monte San Giusto fa da sfondo al registro inferiore, a Strasburgo compare inquadrata di scorcio in posizione laterale, posta ad un livello inferiore e trasformata nel dirupo scosceso nel quale s'apre l'accesso alla sepoltura. Pur collocata diversamente e con caratteristiche differenti, la replica non ha dunque modificato il ruolo narrativo della scarpata: questa si conferma assolvere al ruolo di cerniera che unisce e separa nel primo caso il Compianto dalla Crocefissione, nel secondo il Compianto dal Trasporto al sepolcro.

Se la proposta di considerare la scena del Compianto sangiustese autonoma dalla Crocefissione soprastante risultasse ancora poco convincente, si osservi come tutti i personaggi presenti nella parte inferiore della pala mostrino d'ignorare quanto avviene al di sopra del ciglio erboso: così è per la Madre e per Maria di Cleofe, così per Giovanni, così per Salome che incrocia lo sguardo con Maria di Magdala, mentre questa si muove parallela al piano che separa le due scene. Così è anche per il committente, il cui sguardo è volto in direzione di Giovanni e delle Marie.

L'indifferenza del vescovo Bonafede per il Crocefisso sarebbe scandalosa, se accanto a lui non ci fosse la figurina alata vestita di color dell'aria che con un gesto inequivocabile ne indirizza l'attenzione verso il Compianto (*"an angel with arms eloquently outstretched, explains the scene"*). Anche se da Berenson in poi questa figura è generalmente descritta come creatura angelica, il suo gesto suggerisce d'individuarela come personificazione della disposizione empatica – non timida né semplicemente devota – con la quale il committente interagisce con l'azione soccorrevole di Giovanni. Il gesto che ella compie concorre in maniera decisiva a conferire alla pala sangiustese il carattere di azione drammaturgica cui Berenson accenna a conclusione della scheda: *"Rarely, if ever, has the Crucifixion been treated so much in the spirit of a Greek tragedy"*.

Posta in relazione con gli accorgimenti prospettici già evidenziati (e a questo punto riferibili ad una sapienza di natura scenografica), l'autorevole valutazione critica di Berenson suggerisce dunque di intendere la creatura alata come personificazione dello Spirito Compassionevole con il quale Bonafede si accosta al Compianto e guadagna l'attenzione dell'Apostolo; in tal modo, ella svolge una funzione introduttiva analoga a quella assoluta dal Prologo nel Teatro cinquecentesco. Cosicché, valutati dal punto di vista drammaturgico oltre che semiotico, i tre registri narrativi della *Crocefissione* di Lorenzo Lotto individuano tre frazioni d'una medesima rappresentazione, tra loro connesse da relazioni di causa ed effetto come i tre atti d'una tragedia. In essa, la partecipazione empatica del Vescovo meditante (enunciata dal Prologo-Spirito Compassionevole) introduce i tre atti successivi: il dolore della Madre (rappresentato

nel registro inferiore) provocato dal supplizio scellerato (illustrato nel registro intermedio) mediante il quale il Crocefisso (che corona il registro superiore) ha portato ad effetto il disegno divino per la salvezza dell'umanità.

Tutt'altro che temeraria, la *Crocefissione* di Lorenzo Lotto propone un messaggio non esplicito come quello dell'*Epitaffio*, ma non per questo meno articolato e complesso.

Il gruppo delle Donne strette intorno alla *Mater Dolorosa* è spesso presente nelle Crocefissioni e, seppur confinato in posizione molto marginale, lo si è individuato anche nell'*Epitaffio* di Lemberger. Come già rilevato, Lotto ha però distolto dal Golgota il tema delle Dolenti, contaminando il tema iconografico del Compianto ai piedi della Croce con quello del Compianto sul Cristo depresso; questo risulta coerente al primo dal punto di vista tematico, ma non lo è altrettanto dal punto di vista dello svolgimento della vicenda.

Il pittore ha compiuto questa delicata operazione impostando il proprio racconto d'invenzione su una transizione dalla realtà rappresentata (il ritratto di Nicolò Bonafede) alla realtà immaginata (il volgersi di Giovanni), con ciò importando in pittura una nota d'ambiguità assimilabile alla suggestione drammaturgica del Sacro Monte¹², nei quali giusto in quegli anni si stava sperimentando l'integrazione del pellegrinaggio simulato in Terra Santa con la realtà surrogata dell'ammissione fisica del devoto alle vicende della Passione.

Nella pala sangiustese lo scarto tra il raffigurato (il vescovo) e l'immaginato (l'apostolo) è segnalato dalla differenza tra il suolo calcato dal primo, un lembo di terra arida e sassosa, e il prato calcato dal secondo, fresco, rigoglioso e descritto con dovizia di particolari. Nella differenza tra i due suoli è facile cogliere il simbolismo della vicenda terrena – con gli affanni e le contrarietà che essa presenta – contrapposta alla fecondità e al conforto della vita spirituale. Se però si vuole giustificare l'interlocuzione diretta di Giovanni con Bonafede, considerando intanto che la collocazione del Vescovo all'esterno dello spazio dello spirito sarebbe per lui assai poco lusinghiera, è indispensabile estendere l'antitesi spaziale alla dimensione spazio-temporale, in modo cioè che il qui-e-ora di Bonafede si possa narrativamente comporre con il là-e-allora di Giovanni.

¹² Verso la fine del Quattrocento, il tema del Compianto sul Cristo depresso ha conosciuto numerose versioni plastiche. Negli anni in cui fu dipinta l'opera sangiustese, la pratica devozionale stava trasferendo sulla scala ambientale del Sacro Monte la fruizione drammaturgica dei Calvari allestiti all'interno dei complessi ecclesiastici. A Varallo, dove tale pratica fu inaugurata, l'edificazione della Nuova Gerusalemme iniziò nel 1486 e conobbe particolare impulso nei primi decenni del secolo successivo. Il ricalco della postura di Gesù nel *Commiato* di Lotto (1521, Berlino, Staatliche Museen) sul *S. Giuseppe* realizzato nel 1513 da Gaudenzio Ferrari per la Cappella della Natività di Varallo è stato posto in evidenza da Cortesi Bosco (F. CORTESI BOSCO, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bolis, Bergamo, 1980, p. 53, Figg. 73 e seg.).

Quest'ultima è la dimensione cui, a cavallo tra i due suoli separati dal fossatello in secca (scavato da un flusso: il Tempo), fa riferimento la creaturina che la sostanza immateriale differenzia da tutti gli altri personaggi presenti nel dipinto, per la quale si è proposto il paragone con il ruolo svolto dal Prologo nella tragedia rinascimentale. Questa essenza immateriale, che nelle parole di Berenson "*explains the scene*", assolve dunque una funzione che non consiste semplicemente nello spiegare la rappresentazione – da presumersi autoconsistente – ma nel farle dire con quali occhiali l'autore vuole che la si guardi.

La creatura alata svolge dunque la funzione metalinguistica dell'Introduzione, e la sua azione – come si legge nelle relazioni di coloro che hanno descritto il dipinto prima che il suo contenuto fosse semplificato nel titolo *Crocefissione* – è quella di additare il moto che distoglie Giovanni dal soccorso che sta prestando alla Madre per indirizzare a Bonafede un'occhiata intensa e penetrante. A tale occhiata il vescovo – e l'osservatore con lui – non può corrispondere altrimenti che adottando la disposizione d'animo suggerita dallo Spirito Compassionevole, che risulta dunque essere la cifra empatica dell'intera composizione.

La vena empatica affiora in tutte le iniziative artistiche di Nicolò Bonafede, nelle quali è sempre possibile cogliere il riferimento ad un modello evocativo d'un momento importante della sua vicenda biografica¹³. Per quanto ardito possa apparire, il riferimento vaticano che qui si propone alla lunetta della *Resurrezione* nella Sala dei Misteri dell'Appartamento Borgia (Fig. 5) presenta qualche motivo di plausibilità¹⁴. Nell'affresco di Pinturicchio, l'evidenza plastica e pittorica del piviale e la scala dimensionale conferiscono alla figura di Alessandro VI (Fig. 6) un'evidenza tale che egli finisce col risultare il testimone partecipe del trionfo di Cristo, piuttosto che il devoto più o meno umilmente in preghiera. La rilevanza narrativa conferita alla sua figura all'interno della scena sacra presenta insomma una qualche analogia con il ruolo assegnato da Lotto al Bonafede dialogante con Giovanni nella *Crocefissione* di San Giusto.

¹³ Così è per il Palazzo Bonafede di Monte San Giusto, la cui facciata principale echeggia motivi del Palazzo Borgia (ora Vescovile) di Pienza, ove l'attività professionale di Nicolò aveva avuto i suoi esordi; così è anche per le altre iniziative artistiche di Bonafede: la palazzina Coriolana a Monte San Giusto che ricalca in pianta lo schema di Poggioreale di Napoli, ov'egli aveva riscosso il primo successo significativo della sua carriera politica; la rettifica della via e l'apertura della Piazza antistante al Palazzo sangiustese che recano memoria dell'urbanistica pientina, in omaggio a Pio III Piccolomini dal quale era stato nominato Governatore di Roma; la decorazione della stanza di ricevimento informale nel Palazzo sangiustese che ricalca il registro inferiore della Cappella Sistina, a memoria dell'efficacia e della proficuità dell'azione svolta per l'elezione di Pio III e Giulio II (ANGELUCCI 2016, *Op. cit.*, pp. 190-210).

¹⁴ L'ipotesi è resa plausibile dallo status di Nicolò Bonafede presso la corte vaticana, ove nel 1495 fu introdotto come *Cubicularius, Familiaris et Continuo Commensalis* di Alessandro VI. Le pitture dell'*Appartamento Borgia*, ultimato appena un anno prima tale data, dovevano essere ben note anche a Lorenzo Lotto, che tra il 1509 e il 1512 aveva collaborato con Raffaello alle *Stanze* commissionate da Giulio II attigue a quelle del predecessore.

Seppur rubricabile tra le coincidenze fortuite, il riferimento appena proposto offre una buona opportunità per rilevare due particolari del dipinto sangiustese poco appariscenti ma decisivi ai fini della presente indagine.

Il primo di essi riguarda il fatto che nel dipinto di Lotto il vescovo (Fig. 7) non indossa né il piviale né la dalmatica, ma la mozzetta paonazza con cappuccio; la sua dignità ecclesiastica non è quindi significata dalla solennità ministeriale del celebrante, ma dal riferimento all'esercizio di mansioni di natura non liturgica. Posto in relazione con i contenuti del racconto autobiografico di Nicolò Bonafede¹⁵, tale particolare evidenzia nel pittore una conoscenza tutt'altro che scontata delle vicende personali del vescovo e, da parte di quest'ultimo, la rivendicazione dei meriti acquisiti nel compimento delle missioni temporali a lui affidate dai cinque Papi che aveva servito. Nel memoriale autobiografico, il motivo di massimo vanto di Nicolò è infatti costituito dalla fedeltà indefettibile alla Cattedra di Pietro, che oltre al credito di fiducia e agli apprezzamenti riscossi gli aveva procurato le gelosie di parte della corte romana e l'ostilità dichiarata delle grandi famiglie¹⁶.

Per quanto riguarda poi il secondo particolare, il confronto tra la figura di Bonafede e quella di Alessandro VI nella lunetta della *Resurrezione* torna utile per l'evidenza conferita ad un altro aspetto del dipinto lottesco del quale sinora non è stata data interpretazione soddisfacente. L'analogia qui suggerita tra i dipinti di Pinturicchio e di Lotto circa l'importanza del ruolo assegnato alla rappresentazione del committente può essere proficuamente estesa alla posa, che li propone entrambi di profilo, inginocchiati e in atto di devozione. Tale similitudine evidenzia un particolare solo apparentemente secondario, vale a dire la differenza che corre tra l'atteggiamento di papa Borgia, che ha le mani giunte in preghiera, e quello del vescovo Bonafede, le cui braccia sono incrociate – non conserte – e accostate al petto.

¹⁵ Le notizie biografiche su Nicolò Bonafede sono state ricavate da una copia seicentesca manoscritta del memoriale *Vita di Monsignor Niccolò Bonafede*, ampiamente antologizzato in appendice ad ANGELUCCI 2016 (pp. 135-187). L'autobiografia si è rivelata fonte preziosa per l'interpretazione della pala di Lorenzo Lotto. Il manoscritto, proveniente dall'archivio fermano della famiglia Vinci e attualmente a Macerata in collezione privata, è copia gemella (GIORDANO, *Op. cit.*, p. 43, n. 2) di quella sulla quale ha lavorato Monaldo Leopardi per il suo *Vita di Niccolò Bonafede Vescovo di Chiusi e ufficiale nella corte romana dai tempi di Alessandro VI ai tempi di Clemente VII*, Nobili, Pesaro, 1832.

¹⁶ Il memoriale ne offre notizia dettagliata riportando il comportamento tenuto nel Governo di Roma (ANGELUCCI, 2016, pp. 142-9). Anche l'incarico conferito a Lotto, che si ricorda essere stato contestuale all'ampliamento della chiesa cui la *Crocefissione* era destinata, va ricondotto al superamento di un periodo di difficoltà gravissime, in questo caso conseguenti al felice adempimento di un incarico conferito da Leone X. Le famiglie Medici e Orsini si ritennero danneggiate dal successo di quella missione, e con le loro pressioni provocarono la revoca della protezione papale e l'esposizione di Bonafede alla loro volontà di vendetta (GIORDANO, *Op. cit.*, pp. 68-80; ANGELUCCI 2016, pp. 163-9).

L'analisi del linguaggio del corpo ha codificato questa posizione, e le ha assegnato un significato sinora ignorato dagli studiosi della pala sangiustese¹⁷. Si tratta della posizione nella quale è colta, ad esempio, la *Madonna dell'Umiltà* di Gentile da Fabriano; la medesima posizione che ricorre frequente nelle *Annunciazioni* di Beato Angelico (ad esempio nell'*Armadio degli Argenti*), e che a volte – come a Bologna in un rilievo delle finestre di S. Petronio, o a Montefalco (Perugia) in un affresco quattrocentesco di scuola umbro-camerinese – viene assunta non da Maria ma dall'angelo annunziante.

Tale postura, detta dell'*humiliatione*¹⁸, compare in diverse opere lottesche distribuite tra il terzo e il quarto decennio: nel ricordato *Commiato di Gesù dalla Madre* (1521), dove con questo atteggiamento Gesù motiva con la sottomissione alla volontà del Padre il dolore che sa di procurare alla madre; nella *Natività* di Washington (1523), dove l'*humiliatione* di Maria ne significa la soggezione spontanea al destino di dolore prefigurato nel Crocefisso inserito dal pittore alle spalle di Giuseppe. Ancora, nel disegno (1522) per la tarsia che costituì il saggio d'ebanisteria per il Coro di S. Maria Maggiore a Bergamo¹⁹, così come a Bergamo, Jesi e Cingoli²⁰, questa è la postura dell'Annunziata (genuflessa a Bergamo, e in atto di genuflettersi a Jesi e a Cingoli) che accoglie l'annuncio dell'angelo facendo professione d'obbedienza al messaggero celeste: "*Ecce ancilla Domini, fiat mihi secundum verbum tuum*" (Lc 1,38). Tornando alla pala sangiustese, non c'è dubbio che l'atto d'*humiliatione* del vescovo vada posto in relazione al messaggio che Giovanni indirizza a lui e solo a lui.

¹⁷ In P. DAL POGGETTO-P. ZAMPETTI (*Op. cit.*, p. 316), I. CHIAPPINI DI SORIO notava trattarsi di "una posizione sforzata in un contesto come quello della 'Crocefissione' [...] che più facilmente potrebbe far pensare ad un ritratto celebrativo e *post mortem*", p. 316. Condividendo tale opinione, P. DAL POGGETTO (*Restauri di opere di Lotto in occasione della mostra di Ancona*, in «Notizie di Palazzo Albani», 1/1984, p.142) ne ha tratto motivo per suggerire una datazione dell'opera al 1534-35 che è stata smentita dalle ricerche successive.

¹⁸ Il "gesto della sottomissione" (FRUGONI, *Op. cit.*, p. 31) è chiarito da M. BAXANDALL (*Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Einaudi, Torino, 1978, p. 73) mediante le parole con le quali Roberto Caracciolo illustra le "laudabili conditioni" da valorizzare nel predicare l'Annunciazione (*Specchio della fede*, Venezia, 1495, pp. Cxlix r-clii r): "La quarta laudabile conditione si chiama humiliatione. Quale lingua poteria mai exprimere né quale intellecto contemplare con quale gesto con quale modo e maniera [Maria] pose in terra li soi sancti ginocchi e abassando la testa disse: Eccomi ancilla del signore. Non disse donna: non disse regina: o profunda humilità: o mansuetudine inaudita. Eccomi disse schiava e serva del mio signore. Et poi levando li occhi al cielo stringendo le mani con le braze in croce fece quella desiderata conclusione da Dio da li angeli dalli sancti padri. Sia factio in mi secondo la tua parola".

¹⁹ La tarsia dell'Annunciazione attualmente orna la postazione del celebrante. Per il coro bergamasco, vedi F. CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Amilcare Pizzi, Milano, 1987, con un ricco corredo d'illustrazioni.

²⁰ Rispettivamente nell'Annunciazione in S. Michele al Pozzo Bianco (1525), nella lunetta della *Visitazione* (1532-34) e in un medaglione della *Pala del Rosario* (1539). (MARIANI CANOVA, *Op. cit.*, rispettivamente a p. 106, n. 154; p. 113, n. 211 e p. 115, n. 227).

Nemmeno sul contenuto di tale messaggio sono possibili molti dubbi: non lo consentono né il fatto che Giovanni sta soccorrendo la Madre (la “madre Chiesa”?) sul punto di venir meno, né il Golgota sul cui sfondo il colloquio è ambientato. Al riguardo sarà sufficiente ricordare la conclusione del Vangelo di Giovanni, ove l’evangelista s’accoda spontaneamente a Pietro che sta obbedendo all’invito rivoltagli da Gesù: “Seguimi”²¹.

Se “Seguimi” è il messaggio che il vescovo Bonafede riceve da Giovanni, la sua presenza nel dipinto dichiara la rivendicazione a merito spirituale delle pene e dei sacrifici (le opere) con le quali egli aveva reso gloria a Dio nel servizio temporale alla Cattedra di Pietro (la mozzetta). La sottomissione volontaria all’obbedienza (l’*humiliatione*) al Sommo Pontefice s’apparenta inoltre alla remissione con la quale nel *Commiato* Lotto illustra il disporsi al Sacrificio da parte di Gesù, e l’accettazione del destino di pena per la sorte del Figlio da parte di Maria nella *Natività* di Washington.

Il racconto d’invenzione di Lorenzo Lotto sviluppa dunque il commento ai contenuti evidenziati nell’illustrazione del Golgota nel registro superiore, vale a dire l’azione di mediazione catechetica svolta da Nicodemo presso Longino, la responsabilità individuale che si può cogliere nell’atteggiamento riflessivo di Giuseppe d’Aimatea e la non subitanità della salvezza adombrata nel lento colare del sangue di Gesù lungo il legno della croce e della lancia. Tali contenuti risultano proiettati nell’attualità mediante la rilevanza conferita alla relazione attiva di Giovanni con Nicolò Bonafede. Il vescovo – essendo ben noto nel contesto provinciale cui il dipinto era destinato sia la sua più recente vicenda personale, sia il rigore etico con il quale aveva servito la Chiesa²² – rappresentava infatti un’alternativa vivente alla condotta scandalosa delle gerarchie ecclesiastiche denunciata da Lutero e un’esemplificazione positiva del ruolo dell’istituzione-Chiesa.

²¹ “Disse questo per indicare con quale morte avrebbe glorificato Dio. E, dopo aver parlato così, gli disse: Seguimi. Pietro, voltatosi, vide venirgli dietro il discepolo che Gesù amava; quello stesso che durante la cena stava inclinato sul seno di Gesù e aveva detto: Signore, chi è che ti tradisce?” (Gv 21,19-20).

²² L’episodio più prossimo all’incarico per la pittura della *Crocefissione* ebbe a teatro un territorio che vedeva Monte San Giusto in posizione baricentrica. La vittoria riportata da Bonafede nello scontro politico e militare con Ludovico Euffreducci, esponente fermano della fazione guelfa, indeboliva gli Orsini al punto di porre a repentaglio gli equilibri politici dello Stato Ecclesiastico. Per questo motivo alla vittoria sul campo di battaglia seguirono la destituzione di Nicolò da ogni incarico nel governo locale, e la sua sostituzione con un giovanissimo membro della famiglia Orsini; questa combinò il matrimonio della sorella del defunto Euffreducci con un proprio esponente che prese residenza a Fermo per perseguire Bonafede più da presso.

Illustrazioni



Fig. 1. Lorenzo LOTTO, *Crocefissione*. Olio su tela, cm. 450 x 250.
Monte San Giusto (Macerata), Santa Maria in Talusiano
[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_lotto,_crocefissione_ di_monte_san_giusto,_1529-30_ca._03.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_lotto,_crocefissione_di_monte_san_giusto,_1529-30_ca._03.jpg)



Fig. 2. Lorenzo LOTTO, *Compianto per il Cristo morto*. (Particolare della fig. 1).
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_lotto,_crocifissione_di_monte_san_giusto,_1529-30_ca._03.jpg



Fig. 3. Lorenzo LOTTO e aiuti, *Compianto e sepoltura di Cristo*. Olio su tela cm. 142 x 219.
Strasburgo, Musée des Beaux Arts.
<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1211>



Fig. 4. Lorenzo LOTTO, *Sepoltura di Cristo*. Olio su tela, cm. 37 x 55.

Londra, Cortauld Institute.

<https://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult/article/view/1211>



Fig. 5. Bernardino BETTI detto IL PINTURICCHIO, *Resurrezione*. Affresco. Roma, Palazzo Apostolico, Appartamento Borgia.
https://it.wikipedia.org/wiki/Appartamento_Borgia

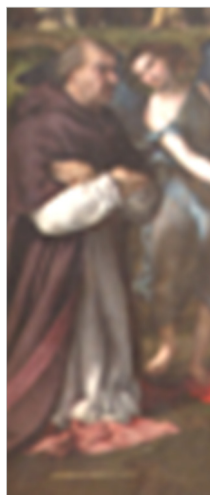
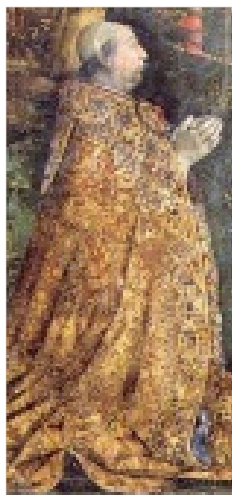


Fig. 6. Bernardino BETTI detto IL PINTURICCHIO, *Orazione mentale di Papa Alessandro VI sulla Resurrezione di Cristo*. (Particolare della fig. 5).
https://it.wikipedia.org/wiki/Appartamento_Borgia

Fig. 7. Lorenzo Lotto, *Nicolò Bonafede in meditazione sul Compianto per il Cristo morto*. (Particolare della fig. 1).
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Lorenzo_lotto,_crocifissione_di_monte_san_giusto,_1529-30_ca._03.jpg