

## LORENZO LOTTO VS. GEORG LEMBERGER. L'ICONA\*

GIULIO ANGELUCCI\*\*

**REZUMAT. Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. Icoana lor.** Analogiile și diferențele care se observă între *Epitaffio Schmidburg* (Epitaful Schmidburg) de Georg Lemberger (Lipsia, Museum der bildenden Künste) și *Crocefissione* (Crucificarea) de Lorenzo Lotto (Monte San Giusto, S. Maria in Talusiano) sunt obiectul cercetării *Lotto vs. Lemberger. Due dipinti politici di soggetto religioso intorno al 1522* (Lotto vs. Lemberger. Două picturi politice de subiect religios în jurul lui 1522) care confirmă ipoteza unei relații directe între cele două opere. După anticipările propuse în ultimele două numere din «*Historia Artium*» - Lipsia 1522. *L'Epitaffio Schmidburg di Georg Lemberger. Religione, Politica e Pittura* (Lipsia 1522. Epitaful Schmidburg de Georg Lemberger. Religie, Politică și Pictură) și Lorenzo Lotto vs. George Lemberger *Una storia d'invenzione* (Lorenzo Lotto vs. George Lemberger. O istorie inventată) - acest al treilea studiu propune evaluarea comparată a părții de sus a celor două picturi unde elementul identic al părții individualizate ca Icoana Crucificării, conferă evidență deplină exactității diferențelor care deosebesc poziția catolică critică a pictorului italian de luteranismul militant al colegului german. Împreună cu unicitatea structurii caracterizate de compoziția într-o singură imagine a celor trei genuri figurative ale Poveștii inventate, a Ilustrării, și a Icoanei, corespondența precisă a obiectivelor identificate în aceasta sau în alte părți ale *Crucificării* lui Lorenzo Lotto, conturează un tablou care indică și permite ipoteza prezenței pictorului italian în Saxonia în jurul anului 1522, unde la Lipsia, doar în 1522 sau puțin mai târziu, ar fi putut să vadă *Epitaful* lui Lemberger. În Comentariu sunt supuse la o nouă examinare două desene ale Muzeului Civic din Bassano del Grappa a căror tradițională atribuție lui Lorenzo Lotto este pusă în discuție întrucât raportul cu pictura căreia au fost atribuite, este nesatisfăcător din punct de vedere iconografic și cronologic. Conținutul figurativ poate fi acceptat ca și sprijin al ipotezei prezenței lui Lotto la Witemberg în vara anului 1522 sau 1523.

**Cuvinte cheie:** analogii și diferențe, Lotto, Lemberger, subiect religios, crucificarea, epitaful Schmidburg, conținut figurativ.

---

\* Qui di seguito viene proposto un terzo estratto dallo studio (inedito): *Due dipinti politici di soggetto religioso intorno al 1525. Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger*. Esso segue i due apparisi su questa stessa rivista, nel n. 1/2017, con il titolo *Lipsia 1522. L'Epitaffio Schmidburg di Georg Lemberger. Religione, Politica e Pittura* e, nel n. 1/2018, con il titolo *Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. Una storia d'invenzione*.

\*\* Professore emerito nelle Accademie di Belle Arti (Italia).

## L'icona della Salvezza

Nella parte sommitale dei due dipinti (Figg. 1 e 2) Lemberger e Lotto hanno collocato la sintesi emblematica del contenuto illustrato nelle parti inferiori assegnandole un ruolo analogo a quello che il frontespizio assolverebbe in un libro nel quale l'autore proponga una narrazione evangelica (orientata, ma necessariamente aderente al testo sacro) insieme a proprie considerazioni circostanziate.

Entrambi hanno isolato il Crocefisso dalla folla dei persecutori e disposto simmetricamente ai lati le altre due croci; la relazione di queste ultime con quella posta nel mezzo caratterizza indole e destino dei due malfattori crocifissi. Nella scena si riconoscono dunque l'icona della Salvezza e il paradigma del Bene e del Male. A Lipsia come a Monte San Giusto, il fusto della Croce costituisce l'asse geometrico e simbolico dell'intera composizione: nei due registri superiori esso separa le esemplificazioni del Bene e del Male e in quello inferiore è ribadito, in un caso, dal cane accucciato in corrispondenza della colonnina retrostante l'altare e, nell'altro, dal piede d'appoggio di Giovanni.

Il particolare del panno del perizoma di Gesù mosso da un colpo di vento ricorre identico nei due dipinti e pare segnalare, con l'istante del trapasso, la puntualità nel tempo dell'inizio della Nuova Alleanza.<sup>1</sup>

## Christus triumphans

Nel dipingere l'icona della Croce, Lemberger si produce in una nuova invenzione (Fig. 3). Sebbene il corpo di Gesù sia rappresentato con i segni del martirio – ivi incluso il torace offeso dal colpo di lancia con il quale Longino ne verificò il decesso –, la postura della testa inclinata lateralmente ed eretta verso l'alto corrisponde ad un momento precedente il trapasso individuabile esattamente nei racconti di Luca, Marco e Matteo stando ai quali negli ultimi istanti dell'agonia Gesù avrebbe gridato „con gran voce” e pronunciato la frase (riferita dal solo Luca) „Padre, nelle tue mani rimetto il mio spirito”.<sup>2</sup> Nell'icona del Crocefisso il pittore ha

<sup>1</sup> Questo contenuto è suggerito dal termine latino *exspiravit* (Lc 23, 46: „*et haec dicens exspiravit*”) con il quale è stato reso l'ebraico *ruah*: „He breathed His last: The last exhalation was seen as the departing of the spirit (expiring). The same Hebrew word (*ruah*, BDB 924) denoted (1) breath; (2) spirit; and (3) wind. Therefore, this is a Semitic idiom for death” (B. Utley, *Bible Lessons International*, in [www.freebiblecommentary.org](http://www.freebiblecommentary.org)).

<sup>2</sup> „E Gesù, avendo di nuovo gridato con gran voce, rese lo spirito.” (Mt 27, 50); „Alle tre Gesù gridò con voce forte: *Eloi, Eloi, lemà sabactàni?* [...] Ma Gesù, dando un forte grido, spirò.” (Mc 15, 35 e 37); „Gesù, gridando a gran voce, disse: Padre, nelle tue mani consegno il mio spirito. Detto questo spirò.”

dunque inserito l'appello fiducioso alla volontà del Padre; come se, paradossalmente, in quel momento Gesù avesse ritenuto di doversi raccomandare a Dio ignorando che la propria natura divina lo rendeva partecipe di quella volontà.<sup>3</sup>

Si può dunque ipotizzare che Lemberger abbia inteso sottolineare l'umanità di Gesù e, coll'evidenza conferita a tale comportamento, illustrare il canone della buona morte del cristiano al quale la dottrina luterana suggerisce di affidarsi alla grazia divina senza confidare in altro che nell'intensità della propria fede<sup>4</sup>.

A significare la natura divina di Gesù nell'icona proposta da Lemberger interviene infatti un'altra manifestazione di quel naturalismo paradossale cui l'osservatore si sarà ormai abituato. Come la testa ben eretta sul collo, così l'intera

---

(Lc 23, 46). Il particolare del grido è taciuto da Giovanni, il cui racconto: „Quando Gesù ebbe preso l'aceto, disse: È compiuto! E, chinato il capo, rese lo spirito” (Gv 19, 30) trova corrispondenza solo nella rappresentazione di Lotto.

<sup>3</sup> Nella versione *Nuova Riveduta* il brano latino „... et clamans voce magna Iesus ait Pater in manus tuas commendo spiritum meum et haec dicens exspiravit” (Lc 23, 46) è reso in italiano: „Gesù, gridando a gran voce, disse: Padre, nelle tue mani rimetto lo spirito mio. Detto questo, spirò”. Nelle diverse versioni italiane il termine latino *commendo* è tradotto: rimetto in *Nuova Diodati e Luzi/CEI*; consegno in *Gerusalemme*; affido in *La Parola è Vita*. Nel primo caso, il significato inclina verso la restituzione, negli altri due, verso la consegna fiduciosa. C'è da ritenere che Lemberger si sia attenuto a quest'ultima lettura, che risulta più prossima alla religiosità protestante. B. Utley (*Bible Lessons International*, in [www.freebiblecommentary.org](http://www.freebiblecommentary.org)) così commenta il passo di Luca: „into *Your hand I commit my spirit*: This is a quote from Ps. 31, 5. The term spirit refers to the human person. See Special Topic: Spirit (*pneuma*) in the NT at Luke 1 ,80”. Nell'interpretazione del termine *spiritus* l'esegesi biblica fa riferimento anche a Ps. 30, 5 e s. „*Educes me de laqueo hoc quem absconderunt mihi, quoniam tu Fortitudo mea es in manus tuas commendabo spiritum meum redemisti Domine Deus Veritatis*”, che Utley interpreta in coerenza con la teoria luterana della grazia: „into *Your hand I commit my spirit*. This was quoted by Jesus on the cross just before His death (cf. Luke 23, 46). This verb (BDB 823, KB 955, Hiphil imperfect) has a wide semantic field. Here it denotes an ongoing trust. This trust is based on who God is (i.e., „God of truth,” „faithful God”), not the merits of the psalmist. Spirit. This is the Hebrew word *ruah* (BDB 924). Here it is the unseen life force connected to YHWH breathing life into Adam in Gen. 2,7. When it leaves the body that body goes to the holding place of the dead”.

<sup>4</sup> Si stanno proponendo motivi classici dell'esegesi protestante (vedi John Gill e Matthew Henry) individuabili anche in *Der Sterbende*, il dipinto di Cranach il Vecchio (Lipsia, Museum der bildenden Künste) commissionato nel 1518 in ricordo di Valentin Schmidburg dal figlio Heinrich, che è il personaggio commemorato nell'*Epitaffio* di Lemberger. Tale opinione è corroborata dalle iscrizioni che vi si leggono: „MISERACIONES EIUS SUPER OMNIA OPERA EIUS PSALMO 144” (nella banda orizzontale nera della cornice della centina), „ET SI PECCAUI TAMEN TE DEUS MEUS NUMQ[UAM] TE NEGAVI” (accanto all'anima che sta salendo in Paradiso), „PENITEAT TE PECCATI / VENIAM PETE ET SPERA / MISERICORDIAM” (sopra la testa del moribondo). Si tratta con ogni evidenza di espressioni (l'appello alla misericordia divina e la stabilità nella fede) coerenti con la teoria della giustificazione per fede. Al riguardo va anche notato che il sacerdote non è in atto di somministrare il sacramento dell'estrema unzione.

figura del Crocefisso presenta una tonicità incompatibile con la situazione di un cadavere appeso alla croce. La stazione eretta e il pieno governo degli arti ricordano infatti l'iconografia del *Christus Triumphans* alla quale rinviano la posa ieratica, l'inquadratura frontale e l'isolamento sia dalla turba del Golgota che dalle croci laterali. Queste ultime, schiacciate contro i margini del dipinto e inquadrature fortemente di scorcio, sono anche battute da un vento che soffia in direzione opposta a quella segnalata dal perizoma di Gesù.

Va segnalato anche un altro particolare ricavabile dall'osservazione delle tre croci: il legno di tutte e tre appare sgrossato in maniera approssimativa e decorticato solo in parte, ma solo lo *stipes* di quella al centro risulta interrato all'incontrario, cioè capovolto rispetto all'andamento naturale dell'albero che vegeta e fruttifica. Si tratta di un particolare che qui si propone d'interpretare come metafora dell'accusa rivolta alla Chiesa di Roma di avere capovolto il rapporto tra Scrittura e Dottrina, e in tal modo soffocato la vitalità dell'insegnamento cristiano.

Sulle croci laterali l'indole e il destino dei due malfattori sono poi variamente denotati. Il malvagio, cui la tradizione apocrifa ha dato il nome di Gesta, presenta il dorso nudo e la tunica stracciata; le sue brache gialle, lacere e sfilacciate sono fissate alle ginocchia con lacci rossi prefiguranti i segni della scure che si sta levando alle sue spalle. Privo d'ogni possibilità d'appoggio, egli ha i piedi fissati con un unico chiodo, e all'altezza del diaframma è legato al legno da una corda che ne limita la capacità respiratoria. La negatività del personaggio è completata dalla lingua posta bene in mostra in direzione dell'osservatore e dalla nuvolaglia plumbea che s'addensa dietro di lui.

Disma, il malfattore pentito, ha invece i piedi disgiunti inchiodati sul suppedaneo e il diaframma libero; la sua esecuzione si rivela dunque imprevedibilmente meno crudele di quella toccata al compare, e la tunica bianca che ne copre interamente il corpo pare alludere ad un'estrazione sociale meno oscura, cosicché la differenza di decoro connessa al diverso tormento somministrato ai due insinua una relazione tra decoro e stato di grazia che a sua volta suggerisce un riferimento ai moti contadini e alla posizione contraria di Lutero. Il volto di Disma è inoltre atteggiato ad un'espressione composta e pensosa nonostante le sue gambe siano state già spezzate; con lo sguardo rivolto verso l'osservatore, egli ha l'aria d'invitare a riflettere sull'atto di fede che gli ha guadagnato la santità nonostante che egli stesso si sia dichiarato colpevole delle malefatte per le quali è stato condannato<sup>5</sup>. Nell'*Epitaffio*, come nella *Crocefissione Lössener*, il tormento inflitto ai due malfattori

---

<sup>5</sup> „Uno dei malfattori appesi lo insultava, dicendo: Non sei tu il Cristo? Salva te stesso e noi! Ma l'altro lo rimproverava, dicendo: Non hai nemmeno timor di Dio, tu che ti trovi nel medesimo supplizio? Per noi è giusto, perché riceviamo la pena che ci meritiamo per le nostre azioni; ma questi non ha fatto nulla di male” (Lc 23, 39-41).

è dunque diverso sebbene la condanna sia la medesima.<sup>6</sup> Esso è descritto con puntualità nei particolari relativi al modo in cui i piedi sono inchiodati, all'assenza del suppedaneo e alla corda legata all'altezza del diaframma, cosicché in entrambi i dipinti la maggiore durezza del supplizio dell'empio manifesta il suo stato di disgrazia e annuncia la dannazione cui è predestinato.

Infine, come constatato a proposito dell'illuminazione della scena familiare sottostante, anche qui la luce naturale è resa diversamente da quella metafisica la cui natura e provenienza sono esplicitate dall'aureola raggiata del Crocefisso e dai raggi salvifici che erompono alle spalle del convertito, che hanno la medesima provenienza del vento che muove il perizoma di Gesù e addensa l'oscurità attorno alla figura dell'impenitente.

### Christus passus

Nella *Crocefissione* di Lotto le croci sono di assi ben lavorate, il vento soffia in direzione univoca e i due malfattori sono legati alla croce allo stesso modo (Fig. 4). Solo Gesù vi è inchiodato, ha il capo reclinato, il corpo che grava passivamente sulle mani inchiodate e nel volto conserva un'espressione di accettazione dolorosa. Solo, più che isolato, risalta in piena luce contro il cielo oscurato dall'eclissi, e la sua immagine composta nell'icona del *Christus Passus* offre un esempio emblematico della soggezione all'affanno e alla sofferenza.

I due gaglioiffi, diversamente affannati, manifestano la propria disposizione d'animo e per quanto è consentito loro dalle corde operano attivamente per la propria sorte: accennando nell'aria passi in direzione di Gesù, Disma accompagna con i movimenti del corpo le parole del pentimento e mostra di procedere verso la santità<sup>7</sup>. Gesta invece mostra d'allontanarsene scalcando furiosamente e con il suo agitarsi rabbioso persevera nel male: insolente e impaziente, ha portato la testa più in alto di quella di Gesù e in tal modo la sprofonda nell'oscurità d'un cielo tenebroso, dal quale indirizza un'occhiata furibonda in direzione dell'osservatore. Anche a Monte San Giusto la perdizione e la salvezza sono dunque denotate

---

<sup>6</sup> La *Crocefissione Lössener*, dipinto di Lemberger anch'esso come l'*Epitaffio Schmidburg* firmato e datato 1522, è stato oggetto di commento in una parte del saggio esclusa dagli estratti proposti in «Historia Artium». L'opera è stata trafugata nel 1975 dalla piccola chiesa di Löss, nei dintorni di Merseburg, ed è nota solamente da una fotografia b/n riprodotta in I. Ch. Reindl, *Georg Lemberger. Ein Künstler der Reformationszeit. Leben und Werk*, Dissertation, Publikationsserver der Universitätsbibliothek Bamberg, 2010 (digitalizzato), dov'è commentata alle pp. 183-195.

<sup>7</sup> „E diceva: Gesù, ricordati di me quando entrerai nel tuo regno! Ed egli gli disse: Io ti dico in verità, oggi tu sarai con me in paradiso” (Lc 23, 42 e s.).

mediante la luce; ma, contrariamente a quanto si verifica a Lipsia - ove la sorte dei ladroni è significata dalla diversa illuminazione del cielo contro il quale le loro figure si stagliano - qui la luce è omogenea, batte direttamente sul buono e condensa il buio intorno al malvagio.

La soluzione adottata da Lotto risulterà tutt'altro che casuale non appena si consideri che nel corso del colloquio notturno con Nicodemo, durante il quale aveva profetizzato la Croce, Gesù aveva connesso la rinascita spirituale dell'uomo con la propria missione nel mondo e aveva utilizzato la metafora della luce per introdurre il tema della responsabilità individuale e del valore spirituale delle opere<sup>8</sup>. Temi che inducono a riflettere anche sulla figura del *Christus passus*, e in particolare sull'atto di umile sottomissione volontaria che si coglie nei passi evangelici in cui Gesù si esprime come se avrebbe potuto contraddire la volontà del Padre.<sup>9</sup> L'*humiliatione* del Crocefisso si presta inoltre ad un riferimento proiettivo di Nicolò Bonafede, che nel memoriale mostra d'iscrivere a proprio merito spirituale la sottomissione volontaria alle sofferenze e agli affanni patiti in ubbidienza al Papa.<sup>10</sup>

Considerando ancora la luce, va segnalato infine che l'illuminazione dell'edificio cui il dipinto era destinato presentava una peculiarità della quale si ha motivo di ritenere che Lotto avesse piena consapevolezza, se non la responsabilità principale. Prima delle modifiche introdotte con l'ammodernamento settecentesco dell'edificio, la luce interna del dipinto coincideva infatti con la luce naturale proveniente da un finestrone aperto sulla parete sinistra del presbiterio ad una quota d'imposta molto più bassa e di dimensioni ben maggiori delle finestre aperte

<sup>8</sup> Il dialogo di Gesù con Nicodemo è in Gv 3, 1-21. In particolare, nel testo si fa riferimento ai versetti: 14, „E, come Mosè innalzò il serpente nel deserto, così bisogna che il Figlio dell'uomo sia innalzato” e 19-21, „Il giudizio è questo: la luce è venuta nel mondo e gli uomini hanno preferito le tenebre alla luce, perché le loro opere erano malvagie. Perché chiunque fa cose malvagie odia la luce e non viene alla luce, affinché le sue opere non siano scoperte; ma chi mette in pratica la verità viene alla luce, affinché le sue opere siano manifestate, perché sono fatte in Dio”.

<sup>9</sup> „Ma Gesù disse a Pietro: Rimetti la spada nel fodero; non berrò forse il calice che il Padre mi ha dato?” (Gv 18,11). A conferma dell'autonomia della volontà di Gesù rispetto a quella del Padre, vedi anche: „Padre, se vuoi, allontana da me questo calice! Però non la mia volontà, ma la tua sia fatta” (Lc 22,42); „Diceva Abbà, Padre! Ogni cosa ti è possibile; allontana da me questo calice! Però, non quello che io voglio, ma quello che tu vuoi” (Mr 14,36); „E, andato un po' più avanti, si gettò con la faccia a terra, pregando, e dicendo: Padre mio, se è possibile, passi oltre da me questo calice! Ma pure, non come voglio io, ma come tu vuoi” (Mt 26,39). Nella versione di Matteo trasparente, oltre alla volontarietà, l'atteggiamento di *humiliatione* con il quale Gesù si dispone al sacrificio.

<sup>10</sup> Nella postura dell'*humiliatione* (con le braccia incrociate al petto) il committente compare effigiato nella parte inferiore del dipinto. Il memoriale di Nicolò Bonafede è ampiamente antologizzato in G. Angelucci, *Ad Personam. Lorenzo Lotto, Nicolò Bonafede e la Crocifissione di Lorenzo Lotto*, Liberilibri, Macerata 2016.

sull'aula<sup>11</sup>. In tali condizioni, mentre a Lipsia i raggi salvifici sul Golgota e il luore irradiato dal tempietto di casa Pistor connotano diversamente la luce metafisica e quella naturale, a Monte San Giusto le qualità spirituali dei malfattori, di Longino e del vescovo Bonafede erano inizialmente significate da una luce naturale identica dal punto di vista qualitativo (in quanto soggetta alle medesime condizioni di variabilità) alla luce nella quale erano immersi gli astanti. Dal punto di vista quantitativo essa risultava però più intensa nel presbiterio che nell'aula concorrendo in tal modo ad accertare i fedeli sia della necessità di un luogo deputato all'esercizio della religiosità sia dei particolari benefici spirituali che l'istituzione ecclesiastica era in grado di erogare.

### Due dipinti politici

L'analisi dei contenuti dell'*Epitaffio Schmidburg* di Georg Lemberger e della *Crocefissione* di Lorenzo Lotto ha confermato l'ipotesi iniziale che la composizione dei tre diversi registri narrativi sia stata adottata per integrare la trasposizione in immagine del racconto evangelico con un testo, denominato Racconto d'invenzione, che di quella versione evidenziasse i punti salienti e li contestualizzasse mediante informazioni accessorie ed argomentazioni fondanti. È stato altresì verificato che in entrambi i dipinti la rappresentazione del Crocefisso e dei due malfattori (qui denominata Icona) costituisce la sintesi emblematica della visione teologica che nelle due opere ha informato la rappresentazione della scena del Golgota (denominata Illustrazione) introdotta nella parte mediana dei due dipinti.<sup>12</sup>

Com'era facile immaginare, le divergenze teologiche riguardano i temi cruciali della polemica luterana: la mediazione ecclesiastica, il valore spirituale delle opere e la teoria della predestinazione. All'inizio del terzo decennio del secolo XVI, tale polemica denunciava la natura ormai fantasmatica del Sacro Romano Impero e coagulava il fronte politico che avrebbe rotto l'unità dell'Occidente cristiano. Resta da valutare se e in quale misura Lemberger e Lotto siano stati consapevoli del fatto che all'opzione religiosa da loro espressa corrispondeva una presa di posizione nel dibattito politico in corso; e sarà pure interessante considerare la questione reciproca, se cioè si possa ritenere che la soluzione allestita ibridando i tre generi

<sup>11</sup> L'argomento è sviluppato con maggiore ampiezza in G. Angelucci, *La Crocefissione di Lorenzo Lotto a Monte San Giusto. Cronologia*, in «Ricerche di storia dell'arte», 125/2018, pp. 68-78 (In particolare, p. 73: § 7. *La presa di luce*).

<sup>12</sup> L'analisi del Racconto d'invenzione dei due dipinti è stata proposta separatamente sulle pagine di questa rivista: quella dell'*Epitaffio Schmidburg*, nel n. 1/2017 con il titolo *Lipsia 1522. L'Epitaffio Schmidburg di Georg Lemberger: Religione, Politica e Pittura* e, quella della *Crocefissione* di Lorenzo Lotto, nel n. 1/2018 con il titolo *Lorenzo Lotto vs. Georg Lemberger. Una storia d'invenzione*.

di linguaggio sia stata loro suggerita dalla consapevolezza di essere attori di quel dibattito. Naturalmente, entrambe le questioni coinvolgono i due committenti sia dal punto di vista del profilo ideologico, sia dal punto di vista del coinvolgimento nella determinazione dei contenuti politici dei dipinti.

## Conclusioni

L'analisi comparativa condotta a partire dal confronto della struttura compositiva dell'*Epitaffio Schmidburg* e della *Crocefissione* di Monte San Giusto ha evidenziato analogie significative tra i due dipinti.

È stato anche verificato che in entrambe le opere il nesso tra i tre generi di rappresentazione è istituito dalla facoltà immaginativa del committente effigiato nel registro inferiore, cosicché questi risulta il filtro soggettivo dell'episodio evangelico evocato nei due registri superiori. L'autorità d'interprete in tal modo conferita al committente è stata paragonata a quella di un lettore ad alta voce, che non solo riproduce verbalmente - in questo caso visivamente - il testo evangelico, ma ne evidenzia alcuni particolari a scapito di altri (Testo/Commento). Ciò è stato verificato mediante l'analisi del registro centrale dei due dipinti, quello denominato dell'illustrazione, in cui la relazione tra Longino e Nicodemo, l'inattività di Giuseppe d'Arimatea e quella del centurione ai piedi della Croce sono stati egualmente posti in evidenza dai due pittori, seppur sotto una luce diversa; viceversa vi risultano espunti, a Monte San Giusto, i giocatori di dadi e il boia incaricato di spezzare le gambe ai condannati e, a Lipsia, il dileggio della soldataglia.

Si è poi osservato che entrambi gli artisti hanno inserito il proprio „lettore ad alta voce” in una specifica situazione di contesto - l'uno nel suo ambito familiare, l'altro nel ruolo pubblico di autorità ecclesiastica - in maniera tale da corredare il proprio racconto d'invenzione con le motivazioni relative al modo in cui hanno illustrato la pagina evangelica. Entrambi hanno dunque messo in atto un artificio analogo a quello cui ricorre l'oratore che, con piena consapevolezza dello scopo perseguito e degli effetti che intende produrre, modula l'intonazione della voce per differenziare la materia del racconto dagli inserti incidentali e dalle considerazioni a commento. Nel caso in specie, poiché a parlare non sono gli attori-committenti ma i pittori-autori della messa in scena, la necessità che ha indotto Lemberger e Lotto ad allestire una tale struttura compositiva è paragonabile a quella del romanziere che adotta la formula mista della narrazione in terza e in prima persona, o del regista cinematografico che inserisce flashback all'interno d'una narrazione continuativa. Si è dunque compreso che la visibilità conferita alla meditazione del committente ha costituito l'artificio che ha permesso di comporre in un'immagine unitaria l'effigie del meditante, l'azione (il modo e/o il contesto



ambientale) del meditare, l'oggetto della meditazione e le considerazioni che ne sono state ricavate.

Un altro aspetto emerso dall'indagine è costituito dal fatto che, analogamente alla corrispondenza puntuale della struttura retorica, sia nell'*Epitaffio* che nella *Crocefissione* anche le riflessioni ispirate al soggetto sacro sono risultate corrispondere simmetricamente alle tesi illustrate da Georg Lemberger.

L'esposizione argomentata delle posizioni opposte costituisce il valore politico delle due opere, entrambe partecipi della polemica religiosa che intorno al 1525 stava divampando nel cuore dell'Europa. Una volta identificate, le due posizioni si sono infatti rivelate rappresentative della situazione in atto nei due campi: in quello luterano, lo strappo dalla Chiesa di Roma e i presupposti della posizione assunta da Lutero nel conflitto sociale; in quello cattolico, la reazione delle coscienze critiche chiamate ad una scelta di campo decisiva dopo i fatti seguiti alla scomunica di Lutero.

Tale contestualizzazione ha esaltato i meriti artistici di Lemberger, che nella pittura dell'*Epitaffio* ha offerto un saggio significativo della propria vena sperimentale accantonando la cromia lussureggiante della scuola danubiana di sua provenienza e ammodernando il naturalismo di tradizione nordica in una direzione diversa da quella offerta dal modello italiano.

Ne è risultato un linguaggio pittorico severamente contenuto - qui definito di naturalismo surreale, o incongruo, o paradossale - da considerarsi manifestazione precoce della pittura riformata, la cui definizione formale viene generalmente assegnata a Lucas Cranach il Vecchio, il quale a distanza di qualche lustro dal 1522 avrebbe introdotto l'intonazione programmaticamente didascalica.

Si può dunque concludere che, nonostante l'incompatibilità stilistica, il quadro argomentativo delle confutazioni istituisce tra le due opere una relazione altrettanto forte e forse più stretta di quella istituita dalla struttura compositiva.

Sul fondamento politico di tale relazione i risultati conseguiti non ammettono dubbi, dal momento che nell'*Epitaffio* di Heinrich Schmidburg è stata colta la commemorazione di un personaggio pubblico, amico personale di Lutero e attivo nella diocesi di Naumburg in un ruolo che gli ha permesso di esercitare la propria influenza sia in maniera diretta, nei lunghi intervalli tra le sporadiche presenze del vescovo, sia come promotore della linea d'attenzione al movimento protestante tenuta dall'arcivescovo Philipp von der Pfalz nella diocesi sassone, dov'era solo amministratore, e non nella diocesi di Frisinga dov'era titolare.

Riguardo al dipinto di Lipsia, è stata individuata anche la duplice valenza politica costituita dalla rivendicazione da parte del committente dell'eredità immateriale dello zio, e dalla permanenza dell'opera nella chiesa dell'Università di Lipsia, dove dopo essere stata sottratta alla visione diretta è rimasta testimone muta della resistenza alla controffensiva cattolica condotta da Giorgio il Barbuto.

A Monte San Giusto, invece, ove il contenuto politico è implicito nella dignità vescovile del committente, il comportamento esemplare da questi tenuto al servizio della Sede Apostolica ha dato modo a Lotto di confutare gli argomenti più ficcanti della polemica luterana facendo leva sul profilo politico di un esponente della „buona Chiesa” e gli ha fornito un’opportunità per formulare una critica implicita al malcostume della Curia romana e argomentare a difesa del ruolo istituzionale della Chiesa.

### Postilla

Lo studio inedito dal quale sono state cavate le pagine precedenti e gli estratti già proposti in «Historia Artium» è volto a consolidare mediante valutazioni di carattere semiotico il rapporto, inizialmente suggerito nel 2016, tra *l’Epitaffio Schmidburg* e la *Crocefissione* di Lorenzo Lotto.<sup>13</sup> Il tema è reso rilevante dal fatto che l’ipotizzata visione diretta dell’opera di Lemberger da parte di Lotto potrebbe essere avvenuta solo a Wittemberg, durante o non molto dopo il 1522, prima cioè che le prese di posizione antiprotestanti del duca Giorgio il Barbutto suggerissero al committente l’opportunità di oscurare il dipinto. In pratica, la questione riguarda dunque l’ipotesi della presenza di Lotto in Sassonia in occasione di un viaggio che considerazioni relative agli impegni italiani del pittore e all’itinerario alpino inducono a ipotizzare avvenuto nella stagione estiva del 1522 o del 1523, in coincidenza con una fase particolarmente significativa della vicenda luterana.<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> G. Angelucci, *Ad Personam. Lorenzo Lotto, Nicolò Bonafede e la Crocefissione di Monte San Giusto*, Liberilibri, Macerata 2016, pp. 61-78.

<sup>14</sup> Nel 1522 la biografia di Lotto (G. Ottani Cavina, *Documentazione sull’uomo e l’artista*, in *L’opera completa del Lotto*, Rizzoli, Milano 1974, pp. 83-85) non registra altro che la consegna entro la Pasqua del *Polittico di Ponteranica* (F. Cortesi Bosco, *Lorenzo Lotto dal polittico di Ponteranica alla commissione della Santa Lucia di Jesi*, in «Notizie di Palazzo Albani», Atti del convegno di Jesi-Mogliano, 4-6 dicembre 1981, 1/1984, pp. 66-80) la firma di due soli dipinti di devozione privata e la consegna del disegno dell’*Annunciazione* con la quale nel mese di settembre Giovanni Francesco Capoferri avrebbe dato saggio della propria abilità d’intarsiatore (F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Amilcare Pizzi, Milano 1987, pp. 18 e 319). Nel 1523 si ha notizia di due soli dipinti di devozione privata, del pagamento a Bergamo (il 18 maggio) del disegno di cui sopra, dell’abbandono dell’abitazione bergamasca (il 22 giugno), e di una residenza a Venezia dichiarata l’11 dicembre e destinata a risultare temporanea. Nel 1524 Lotto risulta di nuovo a Bergamo, ove affresca la piccola chiesa rurale di Trescore e il 16 giugno assume l’impegno per i disegni delle tarsie del coro di Santa Maria Maggiore, cui tre mesi dopo sarà aggiunto l’incarico per i coperti. I due intervalli di tempo tra la Pasqua e la fine del 1522 e tra il luglio e l’autunno avanzato dell’anno successivo risultano dunque sufficientemente prolungati perché in uno dei due possa collocarsi il viaggio ipotizzato. Inoltre i lavori eseguiti nel 1524, oltre ad escludere una prolungata assenza del pittore dall’Italia, presentano aspetti correlabili con i motivi di riflessione ricavati dall’esperienza tedesca.

La possibilità di tale viaggio è suffragata dal fatto che l'eventualità di spostamenti in Italia, Francia e Germania è esplicitamente contemplata nel contratto stipulato il 17 luglio 1518 tra il pittore e i familiari dell'allora quindicenne Marcantonio Cattaneo cui, come garzone, veniva imposto l'obbligo di seguire il maestro „si contingeret ipsi Laurentio proficisci seu ire ad alia loca sive civitates vel terras sive in agro bergomensis sive per Italiam sive extra Italiam ac partes Gallicas sive Germanie”.<sup>15</sup>

L'ipotesi di tale viaggio risulta suffragata da quella che viene avanzata qui di seguito, anch'essa fondata su valutazioni di natura semiotica, riguardante i due disegni custoditi presso il Museo Civico di Bassano del Grappa la cui attribuzione (molto autorevole) a Lorenzo Lotto è stata posta in discussione per la scarsa attinenza ai dipinti dei quali si suggeriva fossero studi preparatori.<sup>16</sup>

Si tratta di due fogli gemelli che vengono di solito riferiti a soggetti domenicani, inizialmente, alla predella del *Polittico di Recanati* dipinto da Lotto nel 1506-08 e, successivamente, agli affreschi di Girolamo Romanino nel chiostro del Convento di San Domenico a Brescia, dei quali si sa solo che in gran parte non furono dipinti.<sup>17</sup>

Nel primo foglio (Fig. 5), designato *Predica* sebbene paia più fondato intendervi una *Argomentazione teologica*, si osserva che il palco dell'oratore non appare addossato ad una parete con gli ascoltatori di fronte, come di consueto, ma al centro di un ambiente spazioso e circondato da un pubblico eterogeneo. In prima fila sono riconoscibili: a sinistra, religiosi regolari tra i quali due che interloquiscono e, al centro, una schiera omogenea e ordinata di donne, probabilmente religiose di

<sup>15</sup> C. Caversazzi, *Un discepolo bergamasco di Lorenzo Lotto*, in «Bergomum», n. 3/1940, p. 125, (digitalizzato).

<sup>16</sup> *Argomentazione teologica (Predica) e Disputa religiosa*. Inchiostro bruno su carta bruna, mm. 168 x 256. Bassano del Grappa, Museo Civico, Inv. Riva 88 e 89. L'attribuzione a Lotto è stata avanzata (tra gli altri) da: H. Tietze-E. Tietze-Conrat *The Drawing of Venetian Painters in the 15th and 16th Centuries*, J.J. Augustin, New York 1944, p. 183; Ph. Pouncey, *Lotto disegnatore*, Neri Pozza, Vicenza 1965, p. 10; W. R. Rearick, *Lorenzo Lotto: the Drawing, 1500-1525*, in P. Zampetti-V. Sgarbi (a cura di), *Lorenzo Lotto*, Atti del convegno di Asolo (18-21 settembre 1980), Comitato per le celebrazioni lottesche, Treviso 1981, pp. 25 e s. La paternità di Romanino è stata suggerita da: A. Banti-A. Boschetto, *Lorenzo Lotto*, Sansoni, Firenze 1953, p. 117 („rapporto non sostenibile con la predella di Recanati. Per il Longhi, disegni tipici del Romanino verso il 1530"); M. L. Ferrari, *Il Romanino*, Bramante, Milano 1961, Tav. 91; E. M. Dal Pozzolo, *Osservazioni sul catalogo di Lorenzo Lotto. 1503-1516*, in «Arte Veneta», 1993, 2/1993, p. 43; A. Nova, *Girolamo Romanino*, Allemandi, Torino 1994, pp. 286 e s. e, *Predica di un frate (San Domenico?) e Disputa di un frate (San Domenico?)*, in Lucco (a cura di), *Lorenzo Lotto a Recanati: „nel cor profondo un amoroso affetto"*, Catalogo della mostra di Recanati (5 luglio – 4 ottobre 1998), Marsilio, Venezia 1998, pp. 22-25.

<sup>17</sup> Per la storia dei riferimenti domenicani, giudicati da Pouncey prematuri dal punto di vista stilistico e incongrui dal punto di vista tematico per Lotto, e piuttosto avventurosa per Romanino vedi Nova 1998, p. 23.

qualche convento. L'oratore, alle cui spalle compare altro pubblico ugualmente seduto, è raffigurato in atto d'interloquire con una delle cinque persone che stanno in piedi a ridosso del palchetto, due delle quali vestiti col saio fratesco. In primissimo piano, visti da dietro, compaiono due personaggi in piedi, uno del tutto di spalle e l'altro di tre quarti, e pure di tre quarti risulta il terzo che, seduto di schiena, giace sullo stesso piano dei primi due.

La situazione illustrata nel secondo foglio (Fig. 6) è inequivocabilmente una *Disputa religiosa* ambientata in uno spazio meno ampio del precedente, il pubblico è più ristretto e qualificato ed appare disposto in due schiere ordinate e contrapposte tra le quali si nota una chiara differenziazione sociale; il pubblico che s'intravede alle spalle del disputante risulta invece distribuito meno ordinatamente. In primissimo piano e di spalle, il personaggio in atto di ribattere indossa il saio di un ordine fratesco e il disegno pone in evidenza il piede nudo che lo qualifica osservante della regola rigorosa. Affiancato a lui compare un personaggio seduto in posizione eminente, anch'esso effigiato di spalle, il cui busto ricorda da presso la sagoma del duca di Sassonia Federico il Saggio, il principe elettore grande sostenitore di Lutero, che qui compare con un copricapo rigido e in un abito leggero anziché con il cappello invernale e il giubbone foderato di pelliccia come lo si vede nei ritratti di Lukas Cranach il Vecchio. Ma la mole fisica, l'imponenza della figura e l'importanza conferita alla sua presenza non sembrano lasciar spazio a dubbi sostanziali su tale identificazione.

Queste caratteristiche riconducono alla Wittemberg del 1522-23 dove, tornato dopo aver tradotto in lingua tedesca comune il Vangelo, Lutero rinsaldò il rapporto con il potere costituito neutralizzando le tensioni politiche e sociali che si erano manifestate nel movimento durante la sua lontananza.

L'osservazione con la quale Pouncey ha rilevato il carattere corsivo dei due fogli di Bassano è stata precisata da Rearick con espressioni („piacevole casualità informale”; „animata interazione narrativa”) che paiono confortare l'ipotesi appena formulata la quale, escludendo i disegni dalla categoria degli studi preparatori e assegnandoli al genere „disegni di taccuino”, neutralizza la difficoltà di riferirli ad opere compiute e accoglie le perplessità d'ordine cronologico sintetizzate da Alessandro Nova.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> Le difficoltà e perplessità cui si fa riferimento accomunano gli assertori della paternità di Lotto e quelli della paternità di Romanino. Ph. Pouncey: „entrambi i fogli mostrano una grande scioltezza di tocco e non mi stupirei se risultassero di un periodo più tardo [del 1506-08]” (p. 10). A. Nova: „Da un punto di vista strettamente iconografico non è possibile collegare direttamente i fogli di Bassano con i perduti affreschi [di Romanino] nel chiostro dei Morti di San Domenico a Brescia. Restano tuttavia le ragioni di stile. Le teste rasate e i volti grotteschi sulla sinistra sono tipici del repertorio romaniano: si vedono già nel disegno preparatorio per *l'Ecce Homo* di Cremona (1519), ma la scioltezza del tocco del pennello a punta fine, il contorno nervoso delle figure e le fogge

Oltre al soggetto, in entrambi i casi riferibile al dibattito religioso in corso a Wittemberg nel 1522-23, i due disegni condividono infatti il formato, le tecniche e le caratteristiche che ne fanno documenti della cronaca politico religiosa (in termini giornalistici li si definirebbe *reportages*) di quegli anni: il pittore (e l'osservatore con lui) appare collocato tra il pubblico (in entrambi i casi scorniciato dai bordi del foglio) e la sua visuale è condizionata dalle figure che in primissimo piano gli danno le spalle, con il risultato che è come se il disegnatore fosse fisicamente presente al fatto rappresentato.<sup>19</sup>

Con la propria presenza sulla scena, il disegnatore/osservatore certifica la memorabilità del fatto, e conferisce a colui che osserva il disegno una presenza implicita nel disegno stesso dove l'immagine compone lui (invitato a guardare e riflettere), l'azione (dialettica e sociologica) del guardare e del riflettere, l'avvenimento oggetto della visione e della riflessione e le considerazioni suggerite dal modo in cui esso si presenta allo sguardo.

Il meccanismo percettivo appena evidenziato nei due disegni presenta dunque importanti analogie con quello che accomuna la *Crocefissione* di Lorenzo Lotto all'*Epitaffio* di Georg Lemberger, dove la percettibilità conferita all'orazione mentale dei committenti coinvolge l'osservatore nelle convinzioni di parte religiosa (e politica) implicite nella loro preghiera. Nei disegni, la partecipazione al dibattito religioso è invece provocata dal coinvolgimento fisico del disegnatore che rende l'osservatore partecipe del contesto sociale e politico d'un dibattito i cui termini dottrinali si può presumere gli fossero almeno in parte già noti.

Si ritiene pertanto che, unitamente alla breve permanenza dell'*Epitaffio* nella condizione di libera fruibilità, quanto considerato fornisca conforto indiziario all'ipotesi della presenza di Lotto a Wittemberg e del suo incontro con l'opera di Lemberger nel 1522-23, fornendo ai disegni di Bassano del Grappa una pertinenza tematica e una collocazione cronologica più soddisfacenti di quelle finora consentite dai riferimenti domenicani.

---

delle barbe a due punte (nella *Disputa*) e dei copricapi, a volte piumati a volte fantasiosi, indicano il tempo degli affreschi esterni di Santa Maria della Neve a Pisogne e di Sant'Antonio a Breno eseguiti fra il 1534 e il 1537" (p. 23).

<sup>19</sup> Pouncey: „non c'è nessuna eleganza ma c'è una comprensione e un'umanità che rasenta la tenerezza e ci fa intravedere il pittore intento a ritrarre dal vero la gente di una piazzetta di provincia”.



Fig. 1. Georg Lemberger, *Schmidburg Epitaph*. Lipsia, Museum der bildenden Künste.



Fig. 2. Lorenzo Lotto, *Crocefissione*, Monte San Giusto.  
Chiesa di S. Maria in Talusiano.



Fig. 3. Georg Lemberger, *Schmidburg Epitaph*. Lipsia, Museum der bildenden Künste. (Particolare).



Fig. 4. Lorenzo Lotto, *Crocefissione*, Monte San Giusto. Chiesa di S. Maria in Talusiano. (Particolare).





Fig. 5. Lorenzo Lotto, *Argomentazione teologica (Predica)*. Inchiostro bruno su carta bruna, mm.168 x 256. Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. Riva 8.



Fig. 6. Lorenzo Lotto, *Disputa religiosa*. Inchiostro bruno su carta bruna, mm. 168 x 256. Bassano del Grappa, Museo Civico, inv. Riva 89. 8.

