

L'artista veneto utilizzò per la bergamasca *Trinità* un modello strutturale sotteso al dipinto che rivela la conoscenza della qabbala. I cerchi concentrici e altre geometrie che ordinano la pala nacquero dopo che Pico della Mirandola aveva tentato di dimostrare l'unità della mistica cristiana e di quella ebraica

di **Giuseppe Fusari**

**L**a *Trinità*, oggi nella chiesa di Sant' Alessandro della Croce a Bergamo, fu realizzata da Lorenzo Lotto entro la metà degli anni Venti del Cinquecento, in prossimità degli affreschi eseguiti per la Cappella Suardi a Trescore e quelli di San Michele al Pozzo Bianco, sempre a Bergamo. La collocazione originale della tela è ignota, anche se era descritta dal Michiel nel 1525 nella chiesa della Santissima Trinità dei Disciplini della Trinità della città lombarda. Questo edificio, ristrutturato nel tardo Settecento, fu demolito nel 1919. All'epoca della ristrutturazione della chiesa risale probabilmente la sagomatura della tela che, forse, fu anche in parte ridotta per adattarla a un altare marmoreo.

Gli interpreti hanno sempre sottolineato l'eccezionalità iconografica del dipinto con il quale il Lotto rivoluziona la tradizionale iconografia della Trinità. Non più un Padre vecchio che regge la croce sulla quale sta appeso il Cristo, ma un'entità fantasmatica, segnata da un leggerissimo triangolo che sostituisce i tratti del volto, dalla quale promana la luce che inonda il dipinto e avvolge la figura del Risorto che, sopra le nubi del cielo, mostra i segni della sua passione.

**Cerchi e triangoli:  
la luce di Dio si trasfonde  
alla materia**

E' difficile stabilire se le dimensioni attuali della tela corrispondano a quelle originali; il restauro settecentesco privò, infatti, il dipinto degli angoli, ma non si può escludere che



# La cabala del Lotto

portasse anche alla riduzione dell'opera in larghezza. All'interno della tela, tuttavia, si notano tre direttrici verticali: una che coincide con il cherubino al centro del semicerchio formato dalle nubi ai piedi del Cristo e che passa per la ferita del costato; una che coincide con il diametro del cerchio sul quale si imposta la parte superiore del dipinto e che potrebbe essere l'originaria linea di mezzeria; una terza coincidente con l'asse sul quale si allineano le tre figure divine. Questa triplice scansione verticale non è per nulla casuale e serve a costruire dinamicamente l'insieme, tanto più che l'artista ha abilmente mascherato i problemi di simmetria che potevano nascere dai necessari

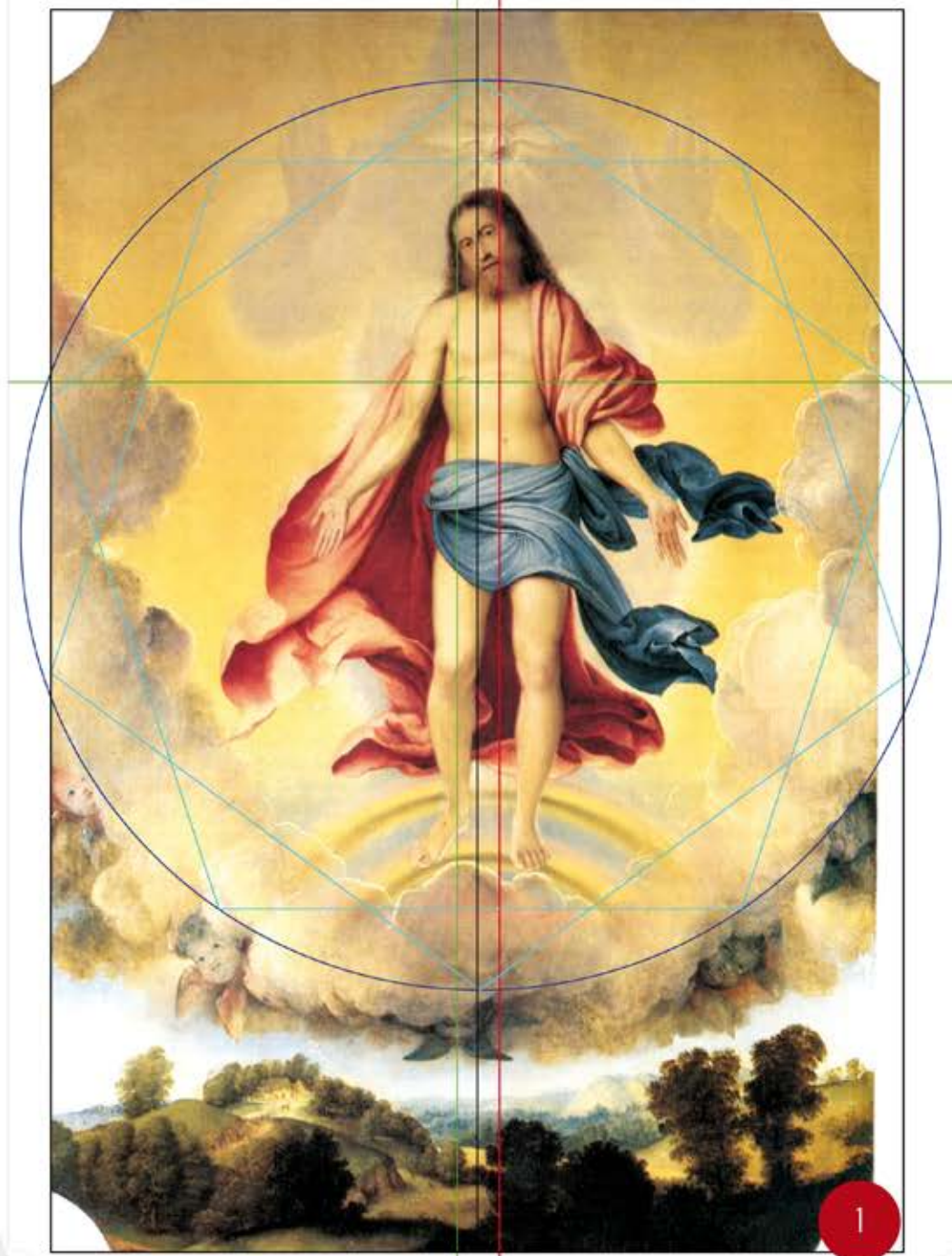
spostamenti dei tre diversi punti di riferimento. Le tre linee, d'altro canto, definiscono strutturalmente i tratti del volto del Cristo e la loro proporzione. Costruito il cerchio sulla verticale centrale e inscritti due pentagoni (immagine della perfezione divina) si nota che il punto sul quale si trova la sezione aurea coincide con la retta orizzontale che passa ancora per il costato del Cristo. Tale misura, a questo punto, come immagine della divina proporzione, diventa essenziale per la costruzione delle successive forme geometriche che stanno alla base della struttura delle figure divine. (fig. 1) L'immagine trinitaria è, infatti, costruita sulla successione di tre triangoli isosceli definiti su

quello superiore, la cui altezza è misurata sull'inclinazione data dall'artista al viso nascosto del Padre e la cui base poggia sulla retta della sezione aurea. I vertici dei tre triangoli si pongono quindi all'origine del Padre (che sta fuori dalla tela), nella figura dello Spirito Santo, e all'altezza della retta della sezione aurea. Il secondo triangolo definisce la parte superiore del Cristo; il terzo la parte inferiore fino all'altezza del secondo cerchio di luce sul quale poggia i piedi. Ribaltando ora i tre triangoli e ponendo i vertici in basso, si ottiene un altro reticolo che definisce la posizione delle piaghe del Cristo e delle spalle del Padre, e insieme si trova conferma alla corretta posizione del vertice del secondo triangolo all'altezza della colomba dello Spirito Santo.

Dietro a questa duplice sequenza di triangoli in ascesa e in discesa pare possa scorgersi la dottrina della reciprocità esistente tra le persone della Trinità (*circuminsessio*) secondo una circolarità che segna la vita all'interno dell'essere divino secondo il Cristianesimo. La vita esteriore della Trinità, invece, si regola attraverso la dinamica dell'incarnazione e della redenzione che, secondo il vangelo di Giovanni, determina la conoscenza di Dio attraverso Gesù Cristo. Al versetto 18 del primo capitolo del Vangelo di Giovanni, come sintesi del lungo prologo che apre lo scritto del quarto evangelista, si legge: "Dio nessuno l'ha mai visto: proprio il Figlio unigenito, che è nel seno del Padre, lui lo ha rivelato". E questa rivelazione passa attraverso la manifestazione nel battesimo, riportata ancora da Giovanni poco più in basso (al versetto 32) quando mette sulle labbra del Battista queste parole: "Ho visto lo Spirito scendere come una colomba dal cielo e posarsi su di lui. Io non lo conoscevo, ma chi mi ha inviato a battezzare con acqua mi aveva detto: 'L'uomo sul quale vedrai scendere e rimanere lo Spirito è colui che battezza in Spirito Santo'".

Echi giovannei si scorgono ancora nei concetti di "vita" e di "luce" che appaiono fondamentali nella scansione della tela, non solo nella determinazione iconografica del *fantasmatico* Padre Eterno, ma anche nella centralità data al petto di Cristo come sede del cuore e per traslato della vita che segna il congiungimento tra la vita di Dio e la vita degli uomini. Questo congiungimento è ancora in Giovanni (1, 4) dove si legge: "In lui [nel Verbo] era la vita e la vita era la luce degli uomini; la luce splende nelle tenebre, ma le tenebre non l'hanno accolta".

A questo è, infine, possibile aggiungere un'altra suggestione giovannea che si trova ancora nel *Prologo* al suo Vangelo e che, anzi, ne è il centro. Al versetto 14 si legge: "E il Verbo si fece carne, e pose la sua tenda in mezzo a noi, e noi vedemmo la sua gloria, gloria come di unigenito dal Padre, pieno di grazia e di verità". Questa immagine è espressa nel triangolo che racchiude tutte e tre le figure come in una tenda di luce e adombra il senso biblico della tenda dell'Antica Alleanza, immagine della presenza luminosa di Dio in mezzo al popolo che nella letteratura talmudica assume il nome di *Sekinah* e ha grande importanza anche nelle correnti



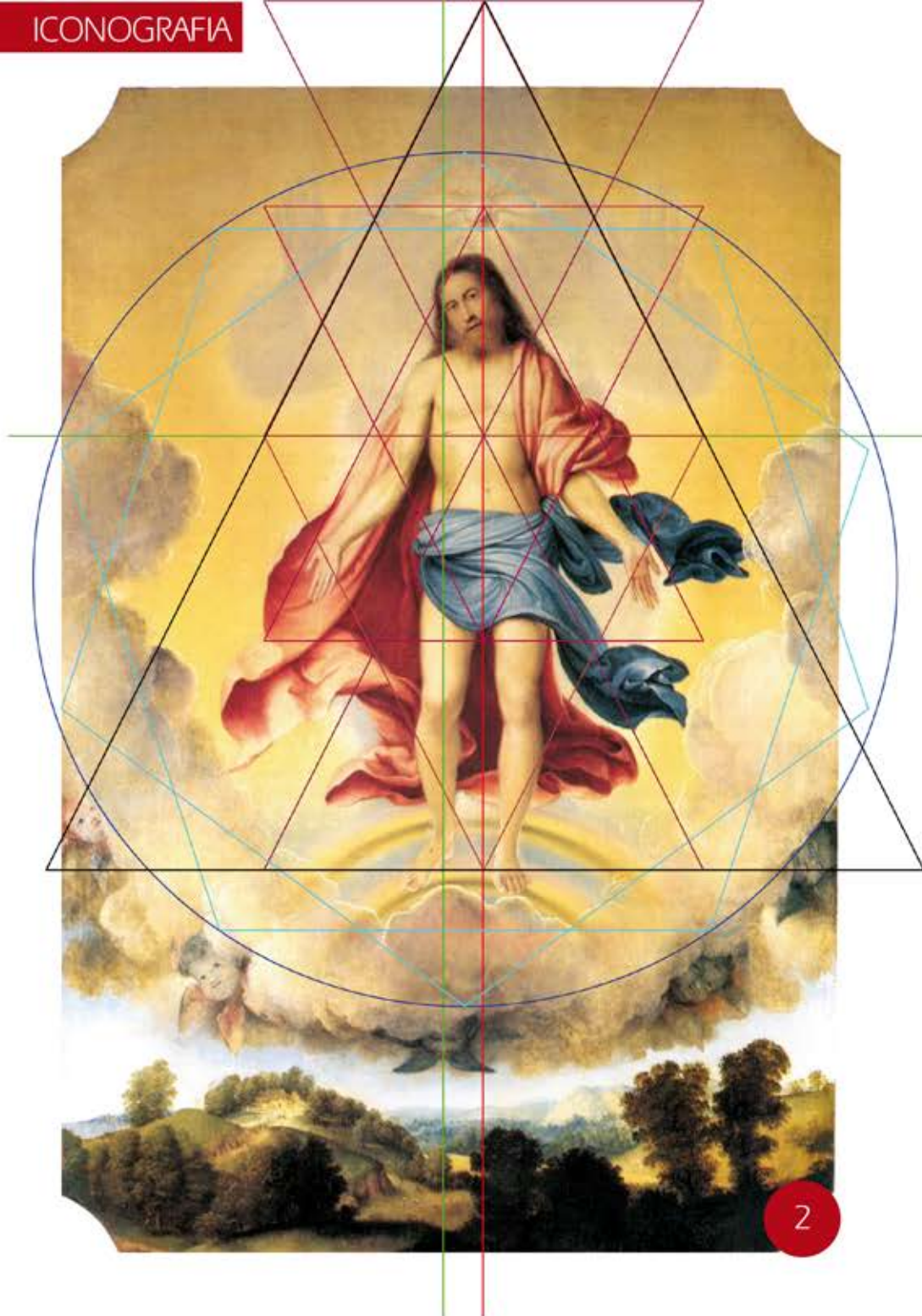
mistiche della Cabala, come, ad esempio nel *Libro dello splendore* (Sefer ha-zoar), dove questa Presenza "aleggia" sul popolo d'Israele, lo accompagna nell'esilio, mostra il proprio volto o lo nasconde (G. Busi, *Simboli del pensiero ebraico*, Torino 1999, p. 349). (fig. 2)

### Il ritmo delle sefirot I dieci modi con i quali avviene la Creazione

Questo riferimento alla letteratura cabalistica è tutt'altro che casuale. All'interno del dipinto, infatti, si scorgono altri indizi - che qui tratterò, a causa della grande complessità di questa dottrina mistica, solo per sommi capi - che conducono a una lettura legata alle conoscenze della cabala ebraica, forse apprese dal Lotto nel suo soggiorno romano. D'altro canto, in un'altra opera dell'artista la struttura delle dieci *sefirot* (i dieci modi con i quali la divinità, chiamata genericamente *En Soph*, crea il mondo e diventa conoscibile) è

utilizzata proprio nell'ambito della creazione. L'immagine dei cerchi concentrici utilizzata dai cabalisti per esprimere misticamente questo concetto operativo di Dio nella creazione si trova infatti nell'emblema che fungeva da copertura all'episodio della *Creazione di Adamo*, una delle tarsie realizzate da Giovan Francesco Capoferri su disegno del Lotto per il coro della chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo.

L'interpretazione proposta da Francesca Cortesi Bosco (*Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1987, p. 323), basata su un testo di san Girolamo, appare appropriata, ma spiega la presenza dei cerchi concentrici solo come le nove sfere entro la corona del cielo di fuoco a simboleggiare l'Universo, mentre l'interpretazione cabalistica delle dieci sefirot (delle quali l'ultima, *keter*, la corona fiammeggiante, assume qui l'aspetto della fonte stessa della luce) che danno forma all'universo attraverso l'ordinamento del



2



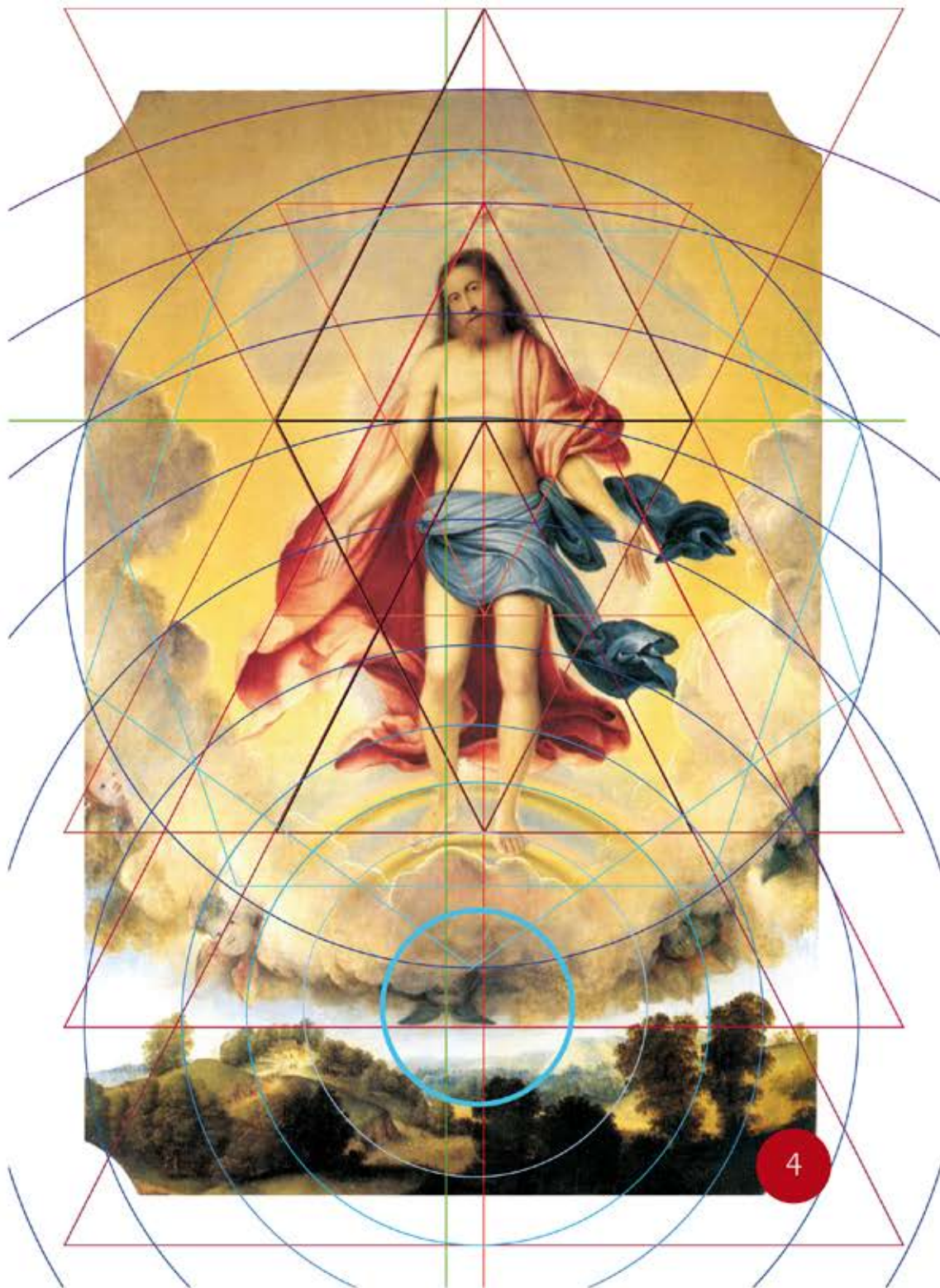
grande caos primordiale sembra offrire una spiegazione più profonda e completa, recensita da Giovanni Pico della Mirandola in una delle sue *Conclusioni Cabalistiche*, tesi volta a dimostrare la possibile conciliazione delle credenze mistiche ebraiche con i dogmi della fede cristiana. Il piano ambizioso di Pico della Mirandola che, anni or sono, Henri de Lubach definiva *l'alba incompiuta del Rinascimento* (Milano 1977), prevedeva una grande disputa da tenersi a Roma nel 1486 alla quale avrebbero dovuto partecipare tutti i dotti della cristianità. Testo di base per la discussione sarebbero state le sue 900 *Conclusiones*, frutto di uno sforzo di comprensione e assimilazione delle dottrine filosofiche e teologiche greche ed ebraiche. Se la vicenda, come si sa, finì diversamente da quanto aveva pensato Pico, con la condanna di tredici di queste tesi (tre come eretiche e dieci come non cattoliche), la fortuna delle *Conclusioni Cabalistiche*, anche grazie al

commento del francescano Arcangelo da Borgonovo, è ben attestata per tutto il Cinquecento. L'atteggiamento di Pico verso la cabala è abbastanza diverso da quello utilizzato dai commentatori cristiani fino a quel momento; egli è alla "ricerca della sostanziale identità tra mistica ebraica e dottrina cristiana, realizzata mediante gli stessi metodi usati dai qabbalisti per scoprire le verità nascoste della rivelazione" (G. Pico della Mirandola, *Conclusioni Cabalistiche*, a cura di P. E. Fornaciari, Milano 1994, pp. 22-23). Soprattutto l'organizzazione ternaria delle sefirot e l'identità tra unità divina e terne sefirotiche funge da punto di contatto tra la dottrina mistica ebraica e la teologia trinitaria cattolica. Non a caso in una delle prime *Conclusioni* Pico afferma: "Qualsiasi ebreo qabbalista che segua i principi e la lettera della scienza della qabbalah è inevitabilmente costretto ad ammettere la Trinità e ciascuna delle persone divine,

Padre, Figlio e Spirito Santo, e ciò esattamente, senza aggiunte, diminuzioni o variazioni, secondo gli assunti del cattolicesimo" (C. C. V), affermazione fondamentale per la riflessione teologica, ma, nel nostro caso, anche per la comprensione del dipinto del Lotto. La scansione delle tre figure divine, oltre alla particolarità iconografica della raffigurazione (com'è il caso della figura umbratile del Padre che funge da fonte luminosa e che ha diretto rapporto con l'immagine cabalistica della prima luce che comunica la luce), è plasmata sulla scansione tradizionale dell'albero delle sefirot (fig. 3), dove le tre sefirot maggiori (*Keter Elyon*, la corona suprema; *Hokhmah*, la sapienza; *Binah*, l'intelligenza) sono connesse con il Padre e lo Spirito Santo, mentre le altre definiscono lo spazio del Figlio come intermediario della creazione. Particolarmente interessante risulta la posizione della sefirot *Ramin* (compassione), talvolta preferita a *Tiferet*



(bellezza) che individua la parte bassa del torso del Cristo, sede delle viscere, biblicamente luogo nel quale risiedeva la misericordia di Dio. A questo si può aggiungere un'altra annotazione, riportata da Gershom Sholem, secondo cui "dalla fine del XIII secolo, una *Sefirah* complementare, chiamata *Da'at* (conoscenza), appare tra *Hokhmah* e *Binah*: è una specie di armonizzazione tra le due, e non era considerata una *Sefirah* separata, ma piuttosto 'l'aspetto esterno di *Keter*'. Questa aggiunta nacque dal desiderio di vedere ogni gruppo di tre *Sefirot* come un'unità comprendente attributi opposti e come una sintesi che li risolveva" (G. Sholem, *La cabala*, Roma 1982, p. 113). Nel dipinto il posto di *Da'at* è individuabile nel viso di Cristo, "immagine del Dio invisibile", come dice ancora san Paolo nella lettera ai Colossesi (1,15). A completare il quadro della geometria segreta del dipinto contribuisce, infine, la



raffigurazione delle *Sefirot* secondo l'immagine dei cerchi concentrici (fig. 4) che, partendo dall'ultima *Sefirah*, *Malkhut* (regno), scandiscono tutti i gradi della raffigurazione giungendo al culmine dell'invisibile nell'ultimo cerchio. La misura dei cerchi è fornita dal pittore non solamente attraverso i due archi di luce che stanno ai piedi del Cristo, ma dall'andamento del panneggio e dalla scansione delle parti già individuate attraverso le precedenti figurazioni geometriche.

### Il subliminale: ecco l'invisibile struttura ritmata della Trinità

Il discorso sul rapporto del dipinto con il mondo della Cabala avrebbe bisogno ancora di molto spazio e di ragionamenti labirintici che non sono possibili in questa sede. Pare superfluo, inoltre, tornare sul discorso del soffio dello Spirito che, anche qui, sconvolge le vesti del Cristo facendole assomigliare a

una grande tenda e di cui si è parlato nell'analisi della *Pala di san Nazario* del Moretto nel numero precedente. Più interessante mi sembra tornare al quesito iniziale: perché esiste un leggero sfasamento fra i tre assi che indicano la mezzeria del dipinto? Tutti e tre, come dicevo, contribuiscono a costruire la struttura del viso del Cristo, ma ciascuno appartiene a una sola delle tre possibili visuali della Trinità: l'asse centrale (con il cerchio e il pentagono) descrive l'entità divina in sé; l'asse di destra (con i triangoli e la strutturazione delle *sefirot*) descrive l'entità divina nel suo rapporto creativo; l'asse di sinistra, intersecandosi con la ferita del costato, descrive l'entità divina nel suo rapporto redentivo. Come sempre accade, però, le operazioni divine non sono distinte ma a loro volta si intrecciano e si comprendono come atto misterioso e perfetto. Come nell'equilibrio misterioso e perfetto di questa enigmatica *Trinità*.