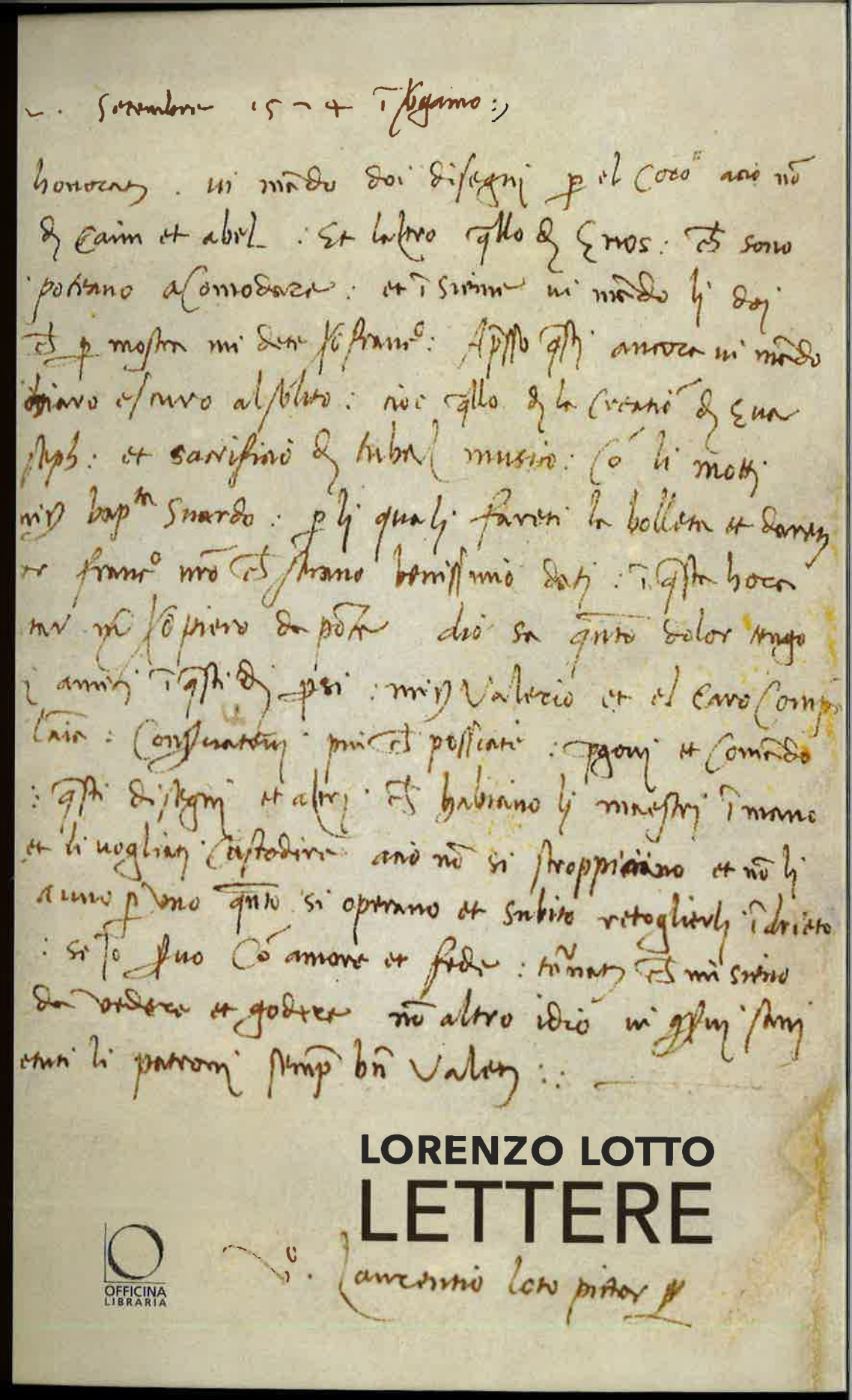
LORENZO LOTTO
LETTERE
Corrispondenze per il coro intarsiato

a cura di Corrado Benigni e Mauro Zanchi

Il volume riproduce integralmente le trentanove lettere inviate tra il 1524 e il 1532 da Lorenzo Lotto ai reggenti della Misericordia Maggiore di Bergamo. La corrispondenza, corredata da trascrizioni e note a fronte, verte sulla realizzazione dei cartoni per il progetto del coro di Santa Maria Maggiore di Bergamo: circa settanta disegni poi tradotti a intarsio con una quindicina di essenze lignee da Giovan Francesco Capoferri e dalla sua bottega. Le lettere, oltre a fare luce sulle questioni pratiche dell'incarico, si integrano perfettamente con il processo creativo di Lotto e sono una fonte preziosa per ricostruire la storia e la vita del maestro rinascimentale, per comprendere il suo animo inquieto e geniale attraverso una scrittura che conserva ancora oggi tutto il suo mordente, nelle sottigliezze della lingua volgare del suo tempo, nelle inflessioni dialettali, nei registri e nei toni. I saggi di Antonella Anedda, Franco Cardini, Marco Carobbio, Enrico Maria Dal Pozzolo, Telmo Pievani e dei curatori esaminano le lettere con inedite aperture critiche e semiotiche facendo emergere relazioni e connessioni tra linguaggio verbale, aspetti iconologici e storico-artistici, scoperte d'archivio e accadimenti storici, che aprono nuove piste interpretative della corrispondenza di Lotto e della sua pratica artistica. Il volume è arricchito dalla riproduzione di tutte le tarsie bibliche del coro, da poco restaurate, associate ai corrispondenti coperti.

www.officinalibraria.net
ISBN 978-88-3367-234-2
9 788833 672342
35,00 €

LORENZO LOTTO
LETTERE



LORENZO LOTTO
LETTERE

OFFICINA LIBRARIA

→ ad usum
p. Mauricio Borsello ord.
Treviso, 14. V. 2023.

LORENZO LOTTO

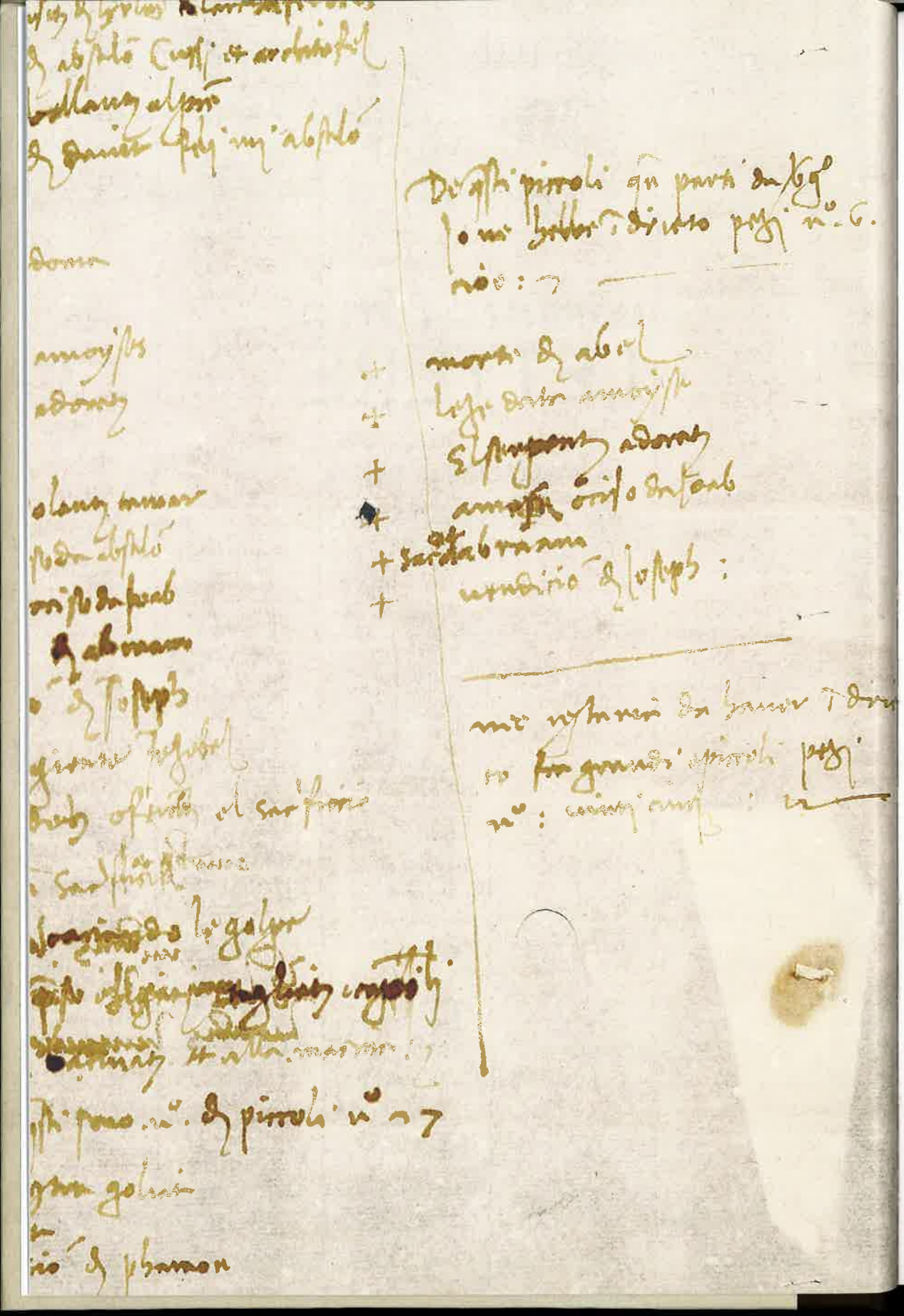
LETTERE

LORENZO LOTTO
LETTERE

Corrispondenze per il coro intarsiato

a cura di
Corrado Benigni e Mauro Zanchi

OFFICINA
LIBRARIA



SOMMARIO

Le lettere di Lorenzo Lotto testimoniano il rapporto profondo e complesso che legò l'artista veneziano alla Misericordia Maggiore (oggi Fondazione MIA), dalla quale nel 1524 ricevette l'ultima grande commessa a Bergamo: l'elaborazione dei disegni per la realizzazione del coro intarsiato della basilica di Santa Maria Maggiore.

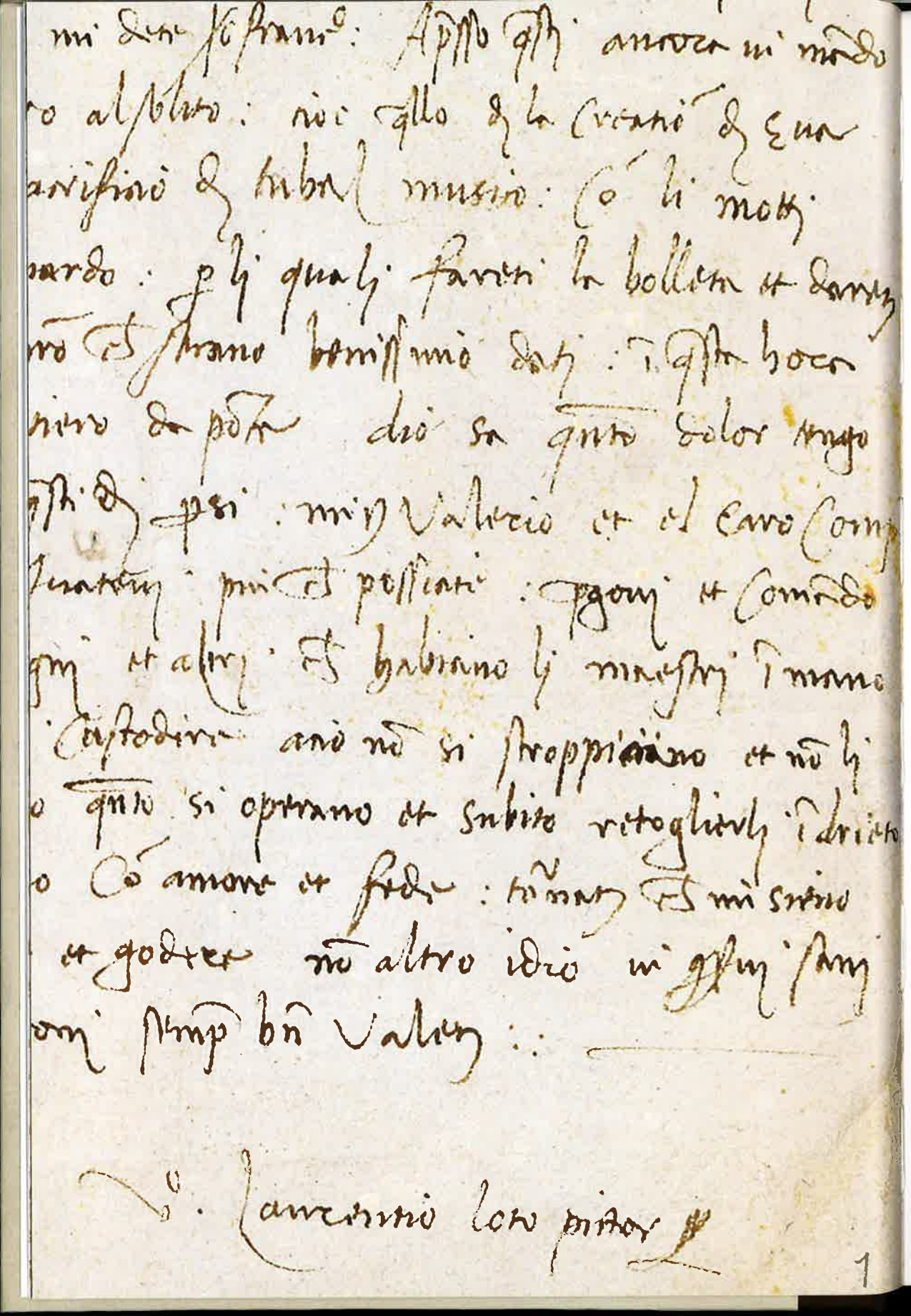
Messo in opera dal maestro intagliatore Giovan Francesco Capoferri, che iniziò i lavori cinquecento anni fa, nel 1523, il capolavoro ligneo, unico nel suo genere, è oggi tornato a rilucere in tutto il suo splendore grazie all'importante restauro voluto dalla MIA anche in occasione di Bergamo Brescia Capitale della Cultura 2023.

Le tappe dell'esecuzione di questa prestigiosa committenza sono minuziosamente documentate nella corrispondenza intercorsa tra il 1524 e il 1532. Oltre a far luce sulle questioni pratiche dell'incarico, che ossessionò a lungo Lorenzo Lotto, il carteggio – parte del tesoro documentario di straordinaria mole e importanza della MIA – offre una documentazione preziosa anche per ricostruire la storia e la vita dell'artista. Attraverso questi manoscritti possiamo conoscere le ansie, i dubbi, gli scoraggiamenti patiti dal pittore durante la laboriosa impresa.

Questa nuova edizione delle lettere, con la riproduzione degli autografi di Lotto, è corredata da una trascrizione aggiornata e da un prezioso apparato di note che orientano il lettore con informazioni legate ai personaggi e alle vicende citate dall'artista, che intrecciano momenti decisivi della storia della Misericordia Maggiore. I sette saggi dell'ultima parte del volume offrono ciascuno uno sguardo nuovo e originale sull'opera del maestro veneziano.

Un libro non solo per specialisti, ma anche per lettori curiosi e aperti, desiderosi di entrare nell'immaginario di questo straordinario artista che a Bergamo ha realizzato alcuni dei suoi più importanti capolavori.

Fabio Bombardieri
Presidente Fondazione MIA



INTRODUZIONE

Corrado Benigni e Mauro Zanchi

Il carteggio di Lorenzo Lotto con la Misericordia Maggiore di Bergamo è conservato nell'archivio della Congregazione (oggi Fondazione MIA) presso la Biblioteca Civica di Bergamo. Sono in tutto trentanove lettere autografe, inviate tra il 1524 e il 1532, riunite nel volume MIA 1740.

L'epistolario lottesco, rinvenuto da Angelo Meli, è stato pubblicato la prima volta da Luigi Chiodi nel 1962. Lo stesso Chiodi ha quindi pubblicato, nel 1968, una seconda edizione riveduta e corretta, dando di ciascuna lettera la riproduzione in facsimile a fronte della trascrizione. Nel 1969 Pietro Zampetti ha curato un'altra edizione dell'epistolario affiancandola al *Libro di spese diverse* del pittore. Vi è poi una parziale pubblicazione di Flavio Caroli (1975, 1980) che ricalca l'edizione di Zampetti. L'ultima edizione delle lettere è di Francesca Cortesi Bosco del 1987, come appendice al volume *Il Coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*.

La pubblicazione delle lettere di Lotto risale ad alcuni decenni fa e le precedenti edizioni oggi sono quasi introvabili. Anche per questa ragione – come ammoniva già Cortesi Bosco – l'epistolario non è stato adeguatamente utilizzato, soprattutto per la comprensione del coro bergamasco: di qui l'opportunità di questo volume.

Il presente libro vuole offrire prima di tutto una nuova edizione della preziosa corrispondenza lottesca, mediante la riproduzione in facsimile in alta risoluzione delle lettere, corredate da trascrizioni e note, volte ad approfondire il dettato e a contestualizzarle storicamente e artisticamente. Al contempo, partendo dall'idea che le lettere hanno conservato molte tracce inesplorate, almeno secondo gli interessi della cultura contemporanea, queste pagine analizzano le questioni anche aldilà delle letture meramente legate alla filologia paleografica e alla storia dell'arte. Attraverso lo sguardo di importanti studiosi italiani di diverse discipline, sono emerse così relazioni e connessioni tra linguaggio verbale, aspetti iconologici, storico-artistici ed epistemologici, insieme a scoperte d'archivio e accadimenti storici. I saggi, che compongono l'ultima sezione del libro, aprono nuove piste interpretative della corrispondenza di Lotto e della sua pratica artistica, mettendo in evidenza come la scrittura sia stata una componente fondamentale nella vita e nell'opera del maestro veneziano.

I documenti epistolari sono riferiti agli anni in cui l'artista sta realizzando i cartoni per il progetto del coro di Santa Maria Maggiore di Bergamo, tra le committenze più importanti ricevute dal pittore: circa settanta disegni poi tradotti a intarsio con una quindicina di essenze lignee da Giovan Francesco Capoferri e dalla sua bottega.

Lorenzo Lotto è tra gli artisti più misteriosi e controversi del Rinascimento, ma anche tra i più indagati e studiati degli ultimi decenni. La sua vicenda esistenziale è profondamente intrecciata al suo percorso creativo, come rivela l'ampia documentazione scritta lasciata di sé dall'artista.

Sono dunque molti i motivi per leggere questo epistolario. Innanzi tutto perché contiene una precisa relazione dei progressi del lavoro per la realizzazione dei disegni del coro ligneo, ma anche perché questa corrispondenza si integra perfettamente con il processo creativo. Le immagini nel coro lasciano trapelare anche enigmi non facilmente risolvibili.

Tra il 1531 e il 1533 i committenti decidono di variare il progetto originario e separare le tarsie istoriate dalle rispettive tavole allegoriche. Nel 1533 ordinano a Capoferri di montare i coperti simbolici come schienali degli stalli nel coro del presbiterio, quello adiacente all'iconostasi. Questa scelta forte testimonia che in quel determinato periodo i reggenti della Misericordia sono più interessati ai coperti simbolici, tanto che decidono di lasciare da parte tutte le tarsie che raffigurano le storie veterotestamentarie, più preziose per quanto riguarda l'aspetto tecnico ed estetico, ma evidentemente ritenute meno significative rispetto alla portata concettuale ed evocativa di quelle simboliche. Le tarsie istoriate restano in un deposito per circa vent'anni, fino al 1553, quando altri deputati della Misericordia decidono di collocarle nella zona absidale, dove è stato costruito un nuovo coro atto a ospitare appunto le restanti tarsie. Molto probabilmente Lotto viene informato della variazione del progetto a scelta già compiuta, senza essere consultato. Quindi, nella attuale sequenza dei coperti simbolici, potremmo anche individuare collegamenti di senso, riletture e reinterpretazioni dei committenti. Il cambio di programma lascia il sospetto che la versione giunta fino al nostro tempo, quella delle imprese e dei geroglifici manieristi, possa essere stata decisa dai reggenti del Consorzio, non seguendo necessariamente il progetto iniziale concordato con Lotto. In nessuna delle trentanove lettere riunite nel volume MIA 1740, purtroppo, è possibile individuare informazioni, tracce o indizi, in grado di fare luce sulle questioni della separazione delle storie bibliche dai corrispondenti coperti simbolici, sulla decisione delle sequenze e dei posizionamenti delle tavolette intarsiate nel coro del presbiterio e in quello dell'abside.

Capoferri muore nel 1534, a soli trentasette anni, circa un anno dopo aver montato le tavole simboliche negli scranni. Il ciclo del coro di Santa Maria Maggiore in Bergamo è l'unica opera realizzata dall'intarsiatore di Lovere. Lotto si era trasferito a Venezia nel 1525 e non si sa se nel 1534 sia stato avvisato della morte di Capoferri. Le lettere testimoniano sia le istruzioni epistolari che correvano tra artista e committenti mentre il pittore completava la serie, sia il progressivo deteriorarsi dei rapporti. Lotto teneva molto alle immagini che aveva ideato per questo progetto, tanto che non cessò mai di rinnovare le sue richieste di restituzione dei cartoni,

temendo che qualcuno se ne appropriasse indebitamente. Le lettere sono molto interessanti anche alla luce di questo rapporto a distanza, perché possiamo cogliere tra le righe della corrispondenza, ora nella stessa maniera di cinquecento anni fa, come Lotto muova il suo pensiero e il suo disappunto attraverso la scrittura, nelle sottigliezze delle espressioni verbali del suo tempo, nelle inflessioni dialettali.

Questa corrispondenza consente anche di fare luce sulla complessa personalità di un geniale artista inquieto del primo Cinquecento, corroborando l'idea, ampiamente condivisa, di un uomo solitario, malinconico, ipersensibile, talvolta in lite con parenti e amici, con allievi e committenti. Un animo altamente intellettuale e programmatico, che non lascia niente al caso, per il quale disegno, pittura e scrittura sono strettamente legati.

Le lettere sono dunque ricche di informazioni che delineano lo spirito profondo del maestro. È anche partendo da questo epistolario che il grande studioso Bernard Berenson ha delineato la personalità artistica di Lotto in un modo che ha condizionato tutte le successive interpretazioni. Il critico percepiva nel carattere indagatore e psicologico, comune sia ai dipinti religiosi sia ai ritratti dell'artista, un dato peculiarmente moderno. La nozione che Lotto possieda una qualità "contemporanea" sembra oggi ancora valida. Questa è anche una delle ragioni che ha mosso i curatori del presente volume a tentare nuove inedite aperture critiche e semiotiche della corrispondenza lottesca.

NOTA ALL'EDIZIONE

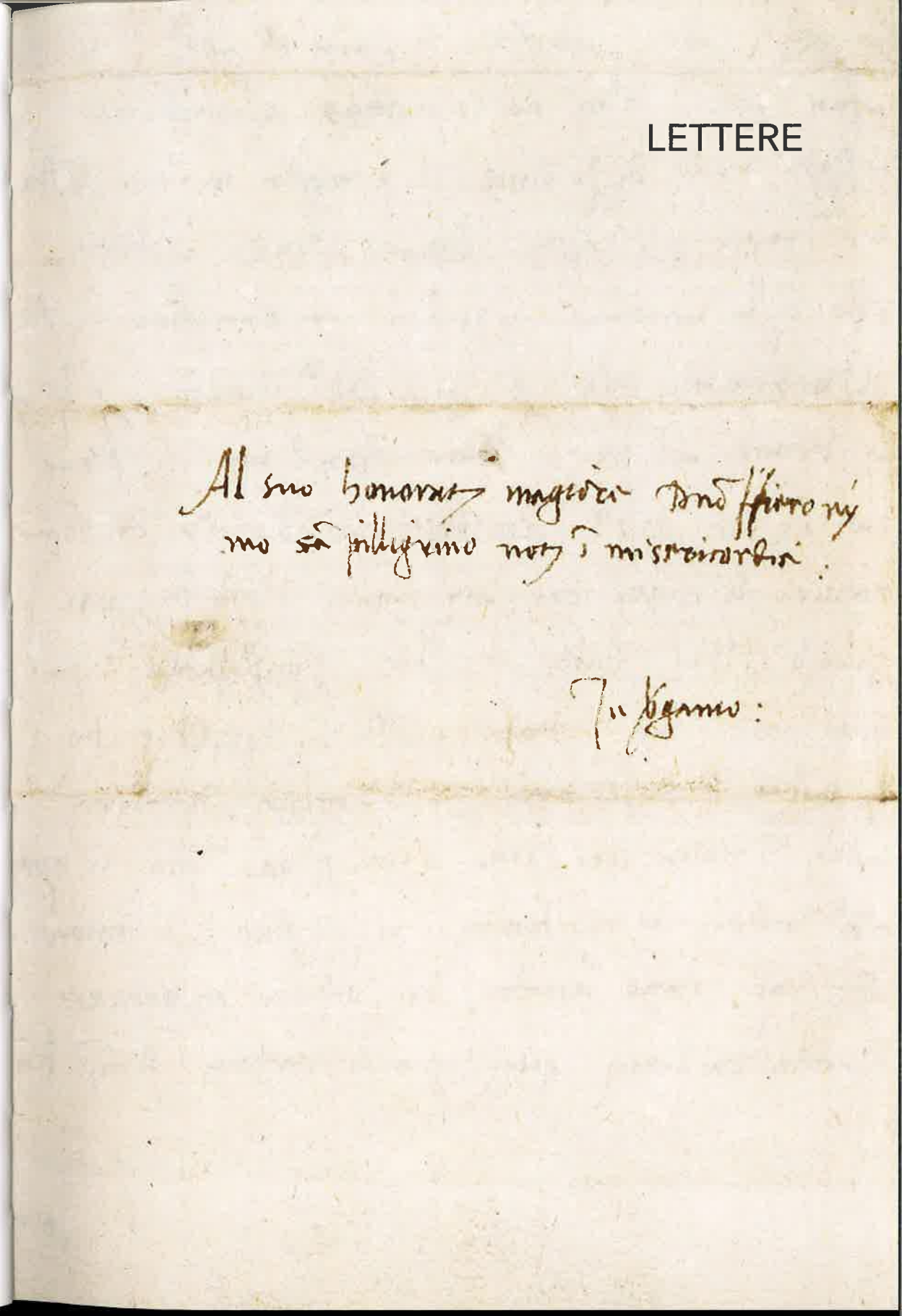
Nelle pagine seguenti viene presentata la trascrizione delle lettere indirizzate da Lorenzo Lotto al consorzio della Misericordia di Bergamo, ai suoi maggiorenti e ad alcune illustri personalità bergamasche e lombarde del panorama artistico attorno al quale vertono la realizzazione del coro intarsiato e la progettazione di nuove soluzioni per l'altare maggiore della chiesa di Santa Maria Maggiore in Bergamo tra gli anni Venti e Trenta del XVI secolo.

La progressione cronologica con la quale le epistole vengono presentate rispecchia la loro distribuzione all'interno del tomo miscellaneo 1740 dell'Archivio della MIA, custodito presso la Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo. Nel suddetto codice, organizzato per argomento, compaiono, inframmezzate alle lettere del Lotto, le missive di altre figure dialoganti con l'artista veneto e partecipi dell'allestimento del coro ligneo di Santa Maria Maggiore, a cui è dedicata anche la parte restante dei documenti ivi raccolti.

Quanto esposto segue il percorso tracciato da Francesca Cortesi Bosco nell'appendice di lettere e documenti presente nel volume *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo* (pp. 7-27) del 1987. La grande studiosa ebbe il merito di riordinare il corpo delle lettere di Lotto, seguendo e spesso rielaborando la seconda edizione offertane da Luigi Chiodi nel 1968, integrata con quattro lettere pubblicate solo nel 1977. Il dettato qui esposto si avvale, pertanto, dell'imprescindibile supporto dei lavori precedenti, sovrapponendo le interpretazioni nel tempo al confronto diretto – qui esplicitamente offerto ai lettori – con i testi autografi di Lorenzo Lotto.

La trascrizione scioglie solo parzialmente le forme di abbreviazione, privilegiando l'estensione dei toponimi e conservando le forme originarie per i nomi di persona, i titoli di cortesia e i mesi. In ogni caso è garantita la lettura e la comprensione dei soggetti menzionati, anche grazie al significativo apparato di note che accompagna il testo. Quel che di più innovativo si è cercato di proporre rispetto alle edizioni poc'anzi citate investe accenti, apostrofi e segni moderni di interpunzione. L'uso della punteggiatura, in particolare, ha cercato di equilibrarsi tra il rispetto della forma testuale e una migliore resa interpretativa che ne facilitasse la lettura. Compito, quest'ultimo, di non facile realizzazione, stante la complessità del dettato lottesco, oggetto di puntuale analisi anche in uno dei saggi che accompagnano questa nuova proposta delle lettere del pittore veneziano.

LETTERE



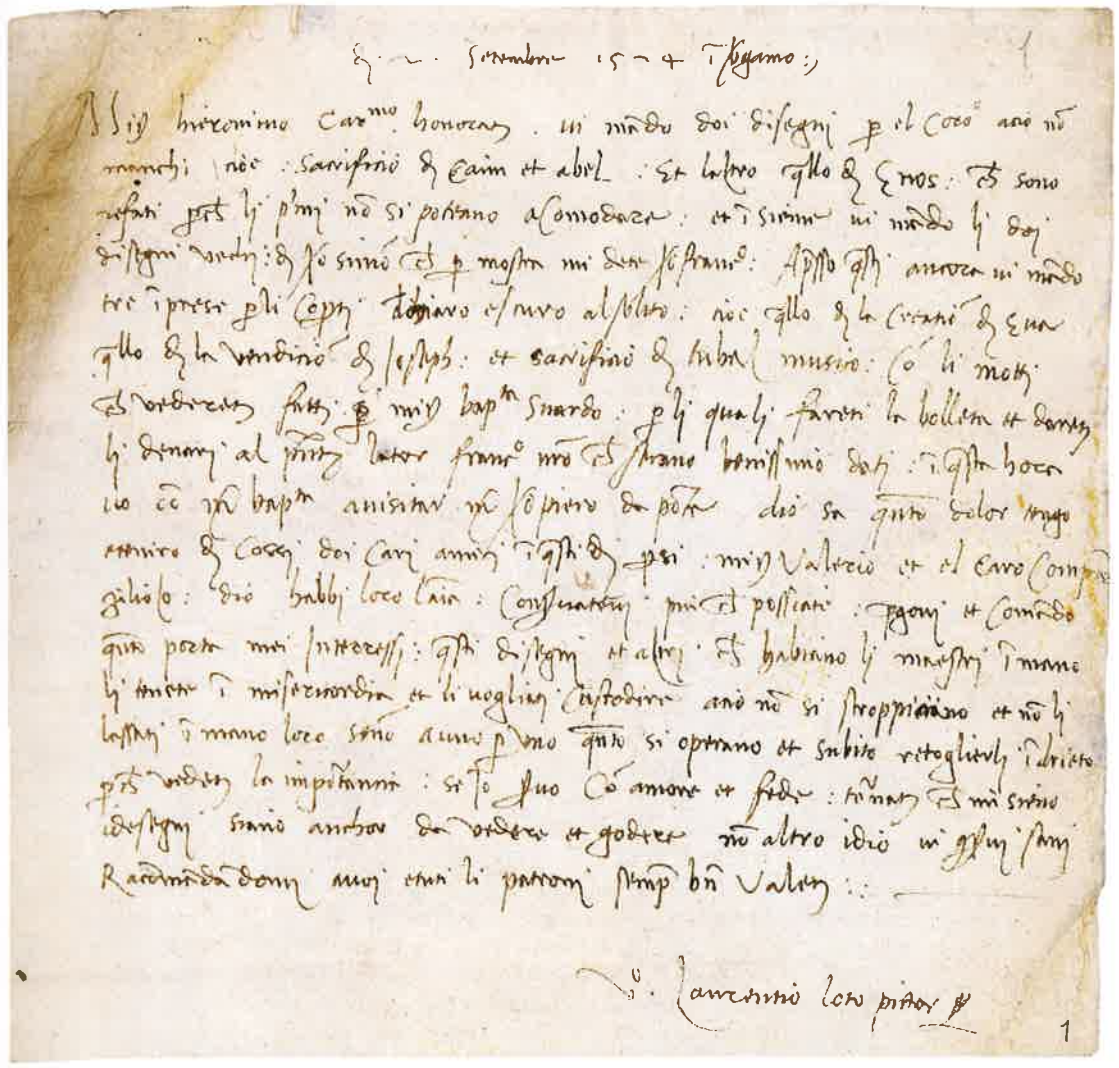
A *Girolamo San Pellegrino*[1]
MIA 1740, f. 1

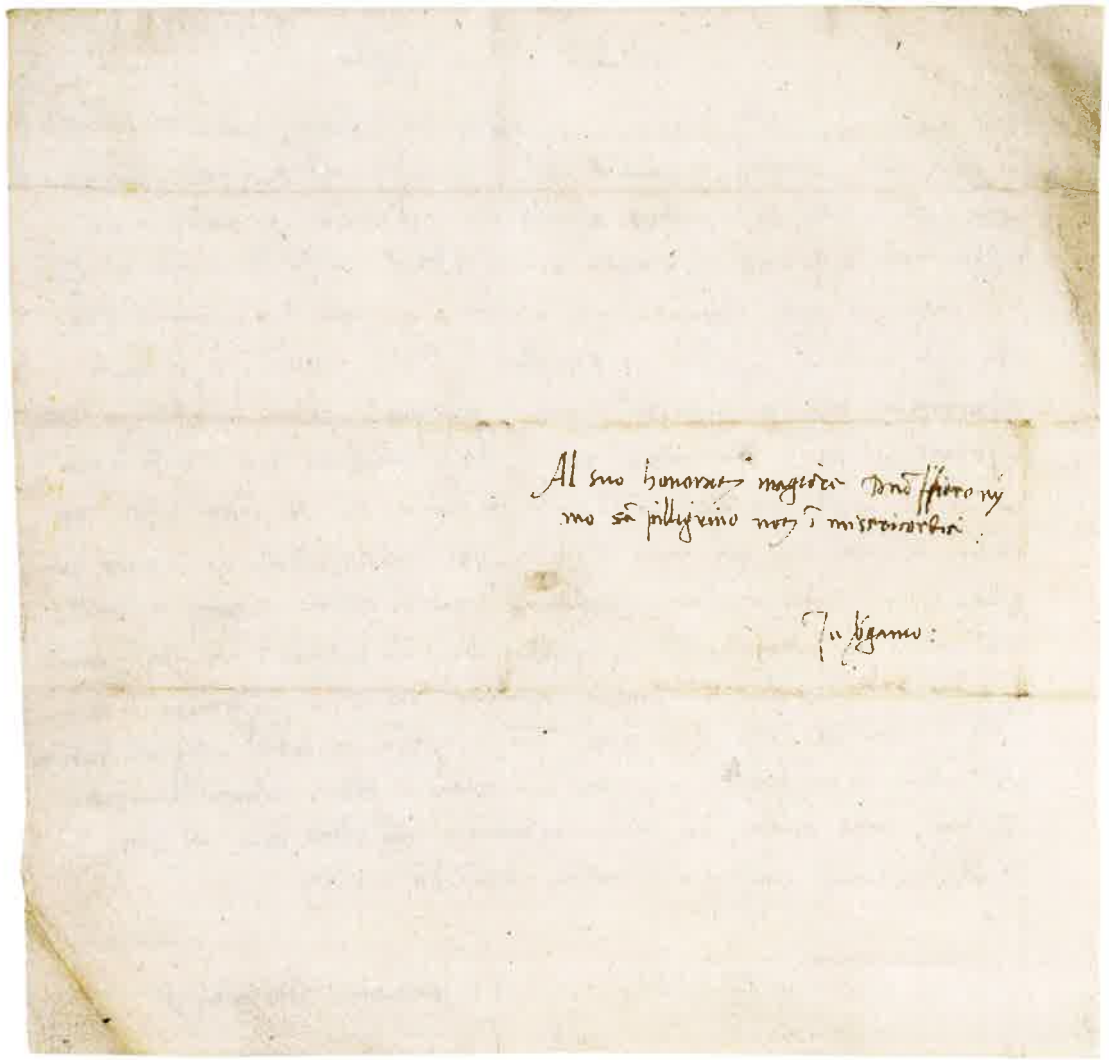
Dì 2 setembre 1524 in Bergamo
Miser Hieronimo car.mo honorato, vi mando doi disegni per el coro a ciò non manchi, cioè sacrificio de Caim et Abel et l'altro quello de Enos, che sono refati perché li primi non si poteano acomodare; et insieme vi mando li doi disegni vechi de Io. Simon, che per mostra mi dete Io. Francesco.[2] Apresso questi ancora vi mando tre imprese per li coperti de chiaro e scuro al solito,[3] cioè quello dela creation de Eva, quello dela vendicion de Ioseph et sacrificio de Tubal musico, con li motti che vederete fatti per miser Baptista Suardo,[4] per li quali fareti la bolleta et dareti li denari al presente lator Franc.o nostro,[5] che serano benissimo dati.

In questa hora vo con m. Baptista a visitar m. Io. Piero da Ponte. Dio sa quanto dolor tengo e tenirò de cossì doi cari amici in questi dì persi, miser Valerio[6] et el caro compare Ziliolo:[7] Dio habbi loro l'anima. Conservatevi più che possiate. Pregovi et comando quanto porta mei interressi: questi disegni et altri che habiano li maestri in mano, li tenete in Misericordia et li vogliate custodire a ciò non si stroppiciino et non li lassati in mano loro se non a uno per uno, quanto si operano et subito retoglierli indrieto perché vedete la importancia. Se io servo con amore et fede, tornati che mi sieno i desegni, siano anchor da vedere et godere.[8] Non altro. Idio vi conservi sani. Racommandandomi a voi e tuti li patroni. Sempre bene valete.

V.o Laurentio Loto pictor ss.

A tergo: Al suo honorato magiore D.no Hieronymo San Pilligrino not. in Misericordia
In Bergamo



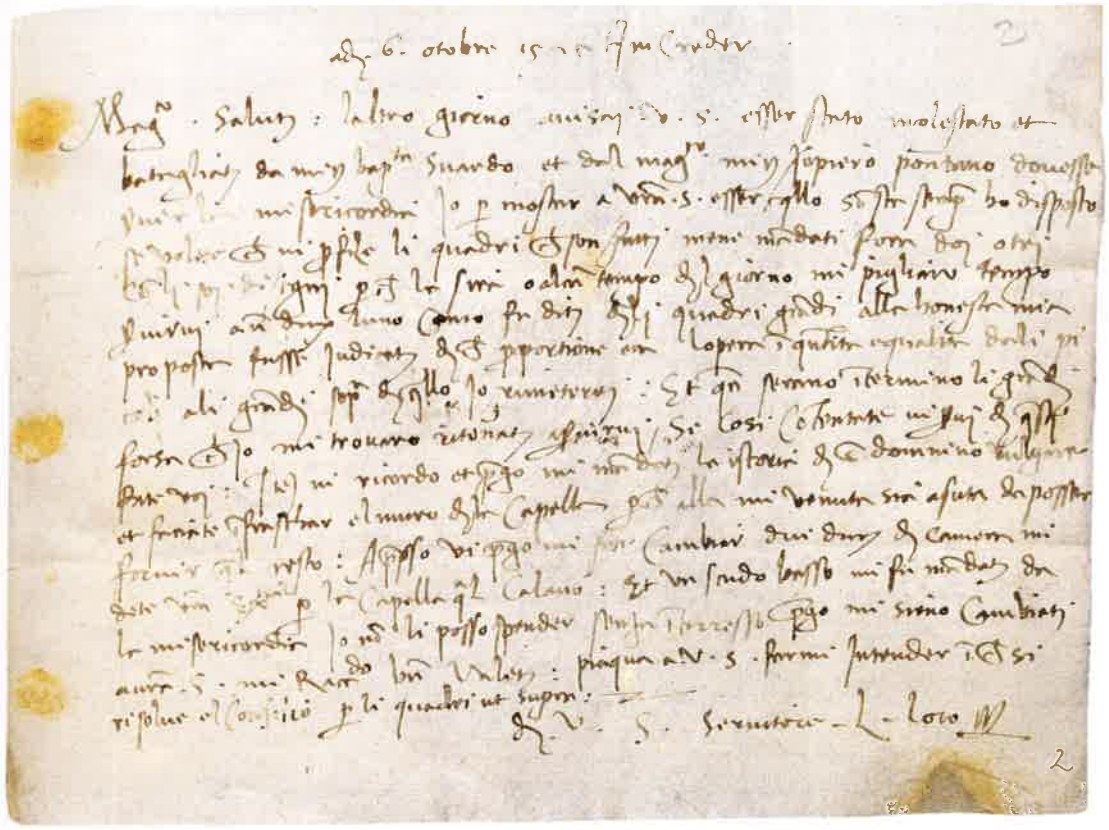


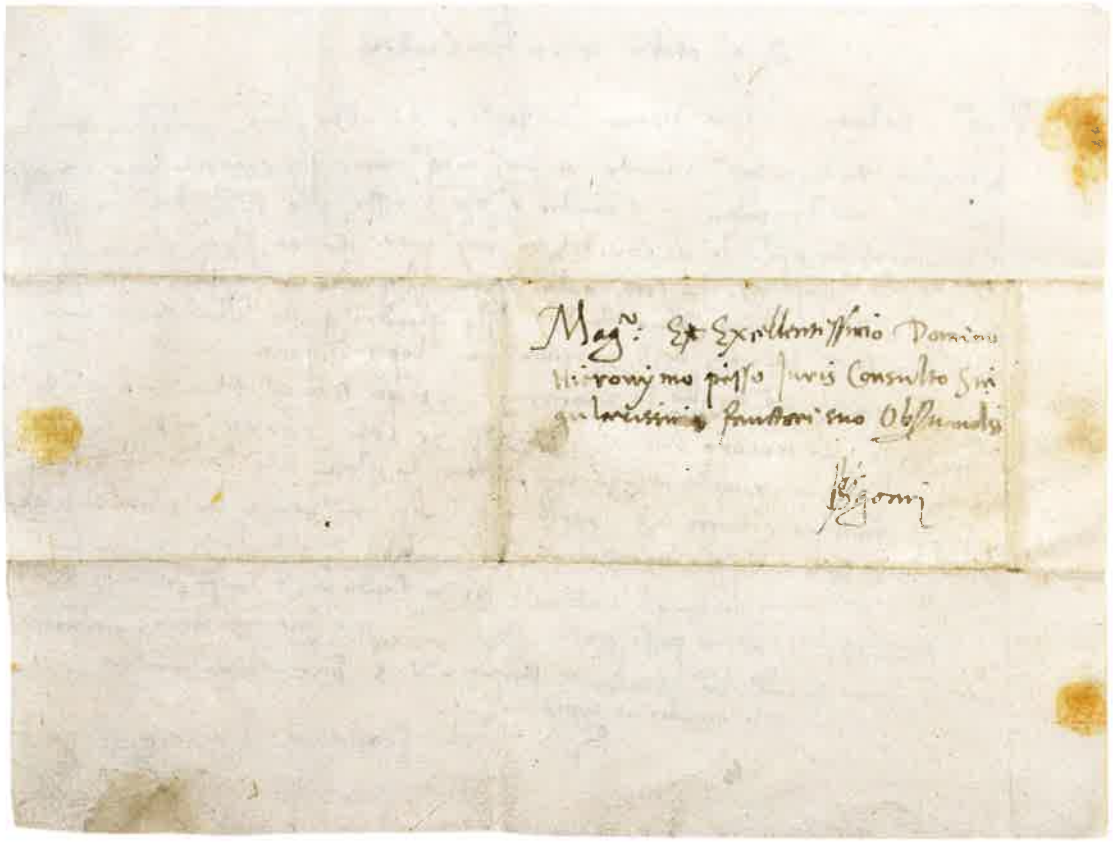
1. Girolamo San Pellegrino è il notaio del Consorzio della Misericordia incaricato di redigere le annotazioni che compaiono nel *Liber Fabrice Chori*, un registro cartaceo del XVI secolo recante attualmente la segnatura MIA 870, custodito nella Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo, e costituito da 140 fogli, dove compaiono anche parti vergate da altri notai bergamaschi (Giovanni Andrea da Ponte, Giovan Pietro Poncini). I conti del *Liber Fabrice Chori* sono intestati a tutti coloro che hanno lavorato (prestatori d'opera o di servizi, fornitori di materiali e di manufatti) nella costruzione del coro ligneo nella basilica di Santa Maria Maggiore nel XVI secolo. Girolamo, figlio di Giacomo San Pellegrino, divenne notaio il 7 gennaio del 1503, per volere del conte palatino Zaccaria Suardi, con atto a rogito Giorgio Vavassori. Fu un notaio che esercitò la sua professione per molti anni, ricercato dai clienti nobili e benestanti della città, redando atti per un lungo periodo di tempo, dal 1504 al 1562, ora conservati nel fondo notarile dell'Archivio di Stato di Bergamo (nn. 1266-1280).
2. Per quanto riguarda i due disegni di Lotto e gli altri due (*Sacrificio di Caino e Abele*; *Enos*) realizzati dal pittore pavese Francesco Rosso – quelli procurati da Giovan Simone de Germanis, ovvero lo scultore cremonese coinvolto nella realizzazione dell'ancona di rame per l'altar maggiore di Santa Maria – e consegnati all'artista per mano di Giovan Francesco Capoferri, si vedano le schede 21, 23A, 23 in F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo-Cinisello Balsamo, Credito Bergamasco-Amilcare Pizzi, 1987, pp. 364, 368, 369.
3. Cfr. ivi, pp. 125 sgg.
4. Cfr. ivi, schede 17, 18, 20; per informazioni su Battista Suardi, uno dei presidenti della Misericordia nel 1524 e committente degli affreschi dell'Oratorio delle SS. Barbara e Brigida a Trescore, eseguiti da Lotto nello stesso anno, vedi ivi, p. 141. È molto probabile che l'artista veneziano si avvalga dei consigli e della collaborazione intellettuale di Battista Suardi per quanto riguarda la creazione delle imprese ideate nel 1524 (*Giuseppe venduto dai fratelli*; *Creazione di Eva*; *Tubal*) e delle immagini ermetiche di *Amor sulla bilancia* e *La nutrizione del Lapis* (considerate l'alfa e l'omega di tutto il percorso simbolico nel coro, che evocano, tra gli altri significati, la nascita di Cristo e il momento della pesatura nel Giudizio universale), soprattutto per quanto riguarda l'inserimento dei motti in latino, tra i quali anche quello riguardante l'impresa di *Giuseppe venduto dai fratelli*, tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio.
5. Lotto si riferisce a Francesco Bonetti, pittore bergamasco, che aiutava il maestro nei lavori di bottega e che era stato incaricato per ritirare il denaro dei disegni dal Consorzio della Misericordia. Cfr. Lotto, *Liber Fabrice Chori*, ff. 29v, 30v; Id., ricevuta, 4 settembre 1527; lettere, *passim*; Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., p. 34 e *Lettere e documenti*, pp. 43-44.
6. Lotto scrive questa lettera poco prima di andare con Battista Suardi da «Miser Valerio» per portare le loro condoglianze al giurista Giovan Pietro da Ponte, che piangeva la morte del fratello Valerio. Siccome Marco Beretta testimonia in un memoriale che Valerio muore il 19 settembre del 1524, si ritiene che Lotto possa aver sbagliato ad apporre la data nella lettera, dimenticando di mettere uno zero dopo il 2: «Die 19 septembris 1524 in Scantio decessit d. Valerius de Ponte vir bonus, et timens Deum» (Archivio della Misericordia Maggiore presso la Biblioteca Civica di Bergamo), ms Beretta, *Memoriale*, f. 181. Per quanto riguarda notizie su Valerio e Giovan Pietro da Ponte, committenti di Lotto per conto del Consorzio della Misericordia, si vedano Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., p. 202; G. Petrò, *Sulle tracce di Lorenzo Lotto a Bergamo: amici e committenti*, in *Lorenzo Lotto nella Bergamo del '500. Riferimenti e immagini della pittura lottesca*, «La rivista di Bergamo», gennaio-giugno 1998, pp. 89-90.
7. Si riferisce all'architetto Andrea de Ziliolis, che aveva fatto testamento verso la fine di agosto del 1524, lasciando i suoi averi e proprietà al fratello Francesco. Sull'attività di Andrea Ziliolo si veda Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., p. 202. Nel 1492, Zilioli risulta iscritto alla matricola dei notai di Bergamo (cfr. Archivio di Stato di Bergamo, *Matricula notariorum 1487-1504*, f. 27).
8. Si riferisce alla restituzione dei suoi cartoni dal momento in cui le tarsie vengono ultimate, come era stato stabilito nei patti fra Consorzio e l'artista (cfr. *Patti, 12 marzo 1524*, MIA 1740, *Lettere di Lorenzo Lotto*, f. 59r-v, Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai).

A Girolamo Passi[9]
MIA 1740, f. 2
Adì 6 otobre 1525 in Creder[10]

Mag.co, salute. L'altro giorno avisai V. S. esser stato molestato et batagliato da miser Baptista Suardo et dal mag.co miser Io. Piero Pontano[11] dovesse server la Misericordia.[12] Io per mostrar a Vostra S. esser quello son sta' sempre, ho disposto, se volete che vi perfile li quadri che son fatti, me ne mandati fora doi o tri con li soi disegni perché la sira o alcun tempo del giorno mi pigliarò tempo servirvi a un ducato l'uno. Como fu dito deli quadri grandi, alla honesta mia proposta fusse iudicato de che proportione era l'opera in quantità e qualità dali picoli ali grandi, sopra de quello io rimeterei. Et quando serano in termino li grandi, forsa che io me trovarò ritornato a servirvi. Se così contentate vi servi de questo, fate voi. Item vi ricordo et prego mi mandate la istoria de S. Domnino vulgare et faciate infraschar el muro dela capella[13] perché alla mi venuta sia asuta da posser fornir quel resto. Apresso vi prego mi fate cambiar dui ducati de camera mi dete V.ra ex.tia per la capella, qual calano, et un scudo basso mi fu mandato da la Misericordia. Io non li posso spender senza interresse: prego mi sieno cambiati. A Vostra S. mi raccomando, bene valete. Piaqua a V. S. farmi intender in che si risolve el Consilio per li quadri ut supra.

Di V. S. servitore L. Loto ss.





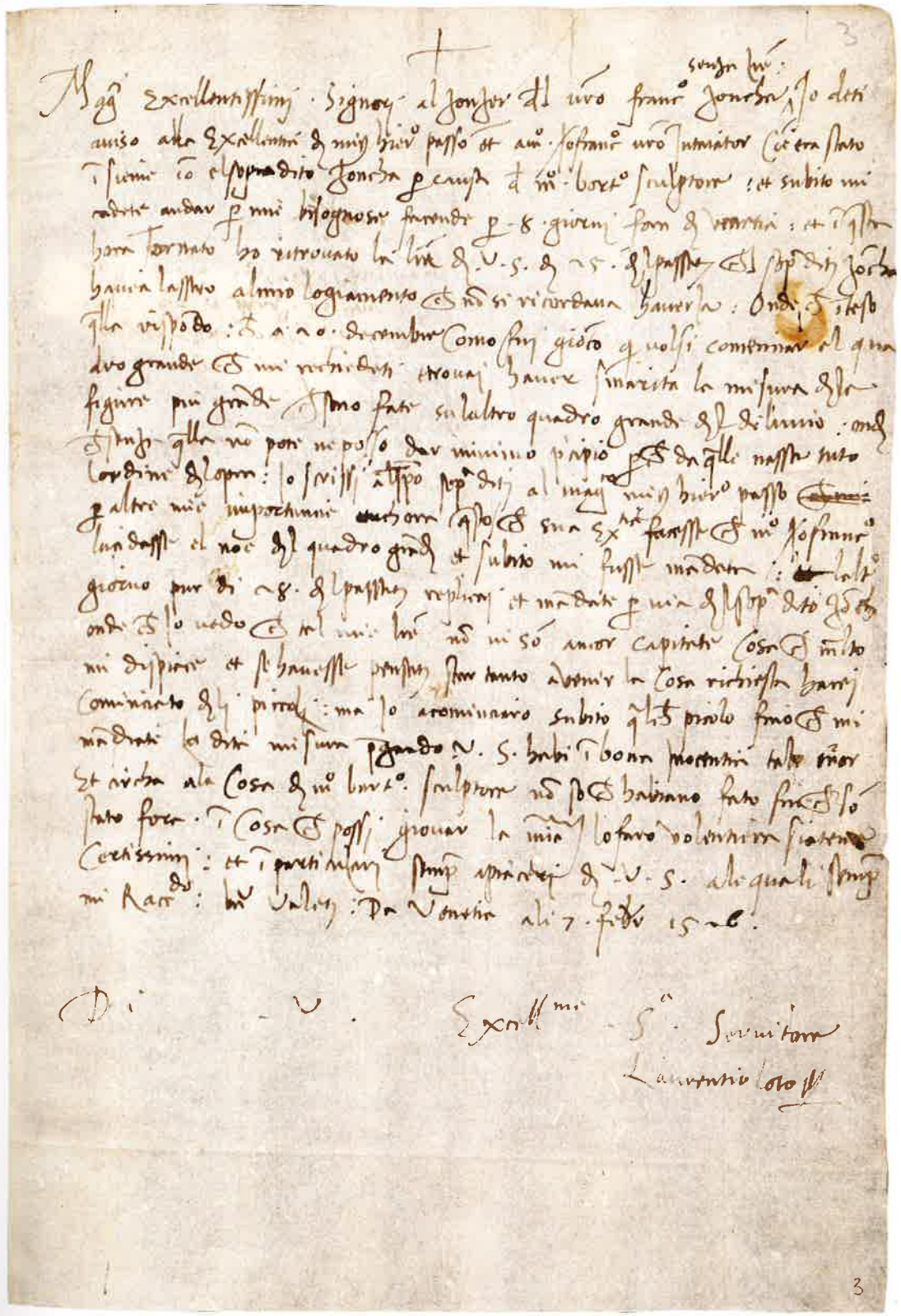
A tergo: Mag.co et Excellentissimo Domino Hieronymo Passo Iuris Consulto singularissimo fauctori suo observandiss.
Bergomi

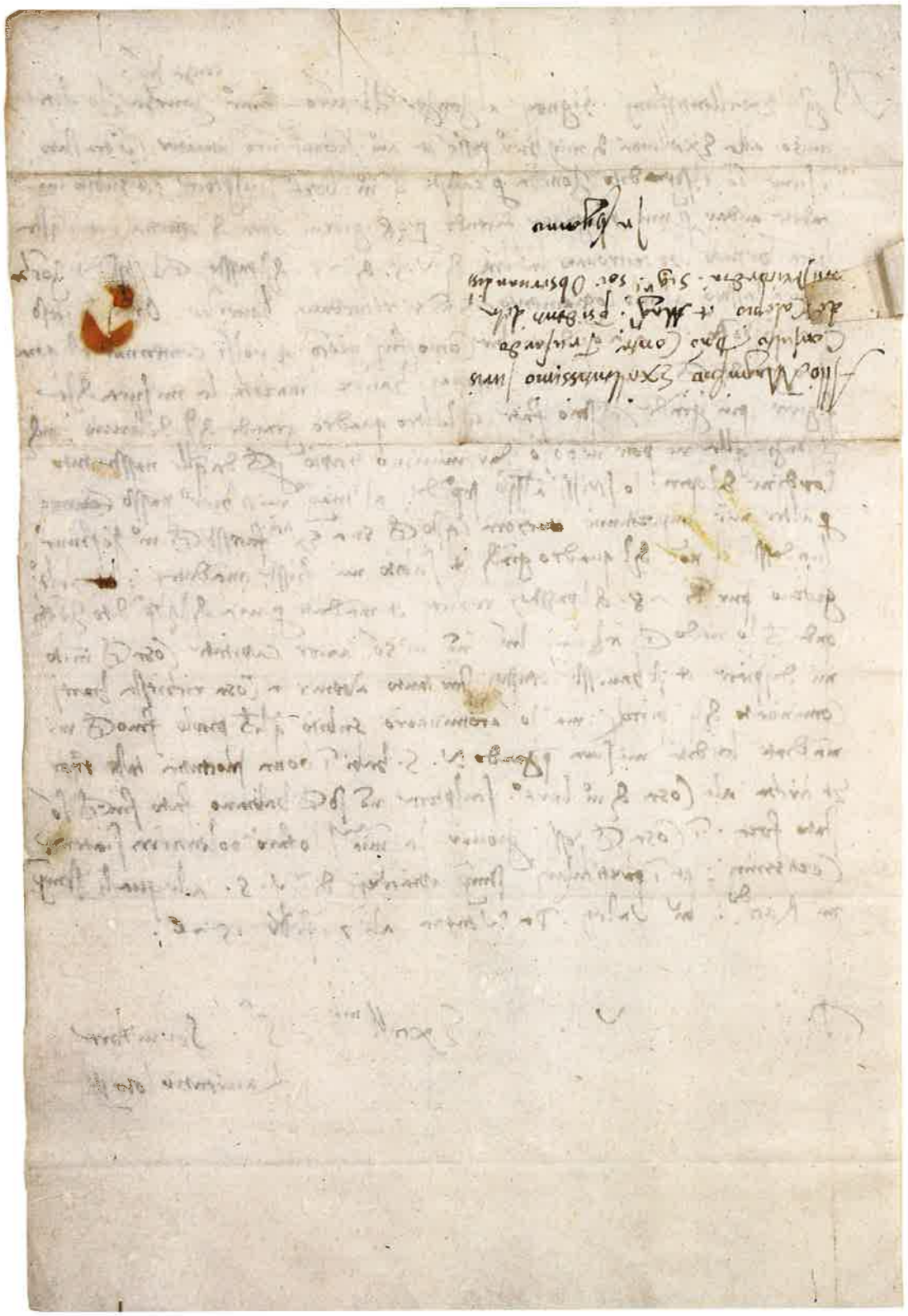
9. In questa data, Girolamo Passi, giureconsulto bergamasco laureatosi all'Università di Padova, ricopre l'incarico di reggente del Consorzio della Misericordia.
10. Nell'ottobre del 1525 Lotto sta lavorando a Credaro, un paese del territorio di Bergamo vicino al lago d'Iseo, per affrescare la chiesa di San Giorgio e un'edicola attigua.
11. Si riferisce a Giovan Pietro da Ponte, citato anche nella lettera del 20 settembre 1524.
12. Per quanto riguarda la profilatura delle tarsie, l'adeguato compenso riferito ai cartoni grandi e gli aspetti tecnici si veda Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., pp. 23 e 196.
13. Si riferisce alla cappella della Vergine del Consorzio di San Michele al Pozzo Bianco, affrescata da Lotto nel 1525. Girolamo Passi è ministro anche in questo consorzio, che possedeva una reliquia di san Donnino, al quale si intendeva dedicare un dipinto.

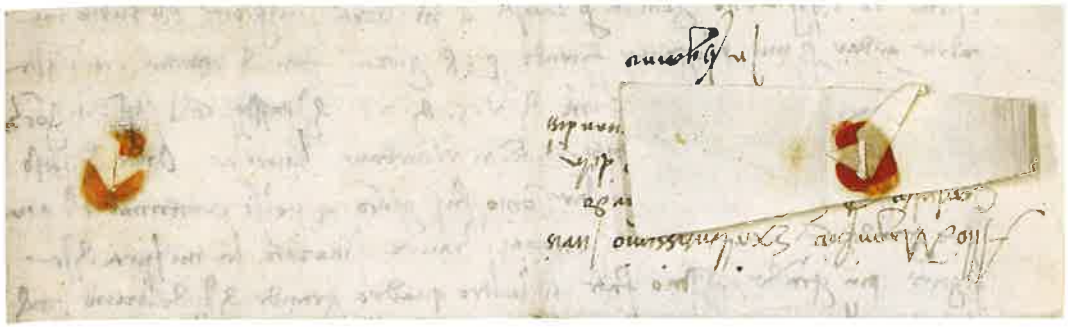
Ai reggenti della Misericordia[14]
MIA 1740, f. 3

Mag.ci Excellentissimi Signori, al zonzer del vostro Franc.o Zoncha[15] senza lettere, io deti aviso alla Excellentia de miser Hier.o Passo[16] et a m.o Io. Franc.o vostro intaiator[17] come era stato insieme con el sopradito Zoncha per causa de m.o Bart.o sculptore,[18] et subito mi cadète andar per mie bisognose facende per 8 giorni fora de Venetia. Et in questa hora tornato, ho ritrovato la lettera de V. S. de 25 del passato, che el sopradito Zoncha havea lassato al mio logiamento, che non se recordava haverla. Onde che inteso quella, rispondo che a 20 decembre, como fui gionto qui, volsi comenciar el quadro grande che me rechiedeti e trovai haver smarita la misura dele figure più grande che sono fate su l'altro quadro grande del diluvio,[19] onde che senza quella non pote né posso dar minimo principio perché da quelle nasse tuto l'ordine de l'opra. Io scrissi al tempo sopradito al mag.co miser Hier.o Passo, per altre mie importancie, anchora questo: che sua Excellentia facesse che m.o Io. Franc.o lucidasse el Noè del quadro grande et subito mi fusse mandata. L'altro giorno, pur dì 28 del passato, replicai et mandate per via del sopradito Zoncha. Onde che io vedo che tal mie lettere non vi son ancor capitate, cosa che molto mi dispiace et se havesse pensato star tanto a venir la cosa richiesta, harei cominciato deli piccoli; ma io acominciarò subito qualche picolo fino che mi mandiate la dita mesura, pregando V. S. habi in bona inocentia tale error. Et circha ala cosa de m.o Bart.o sculptore non so che habiano fato fin che son stato fora. In cosa che possi giovar la Misericordia lo farò volentiera, siatene certissimi et in particulari sempre a piaceri de V. S. ale quali sempre mi raccomando. Bene valete.

Da Venetia ali 7 febr. 1526.
Di V. excell.me S.e servitore
Laurentio Loto ss.







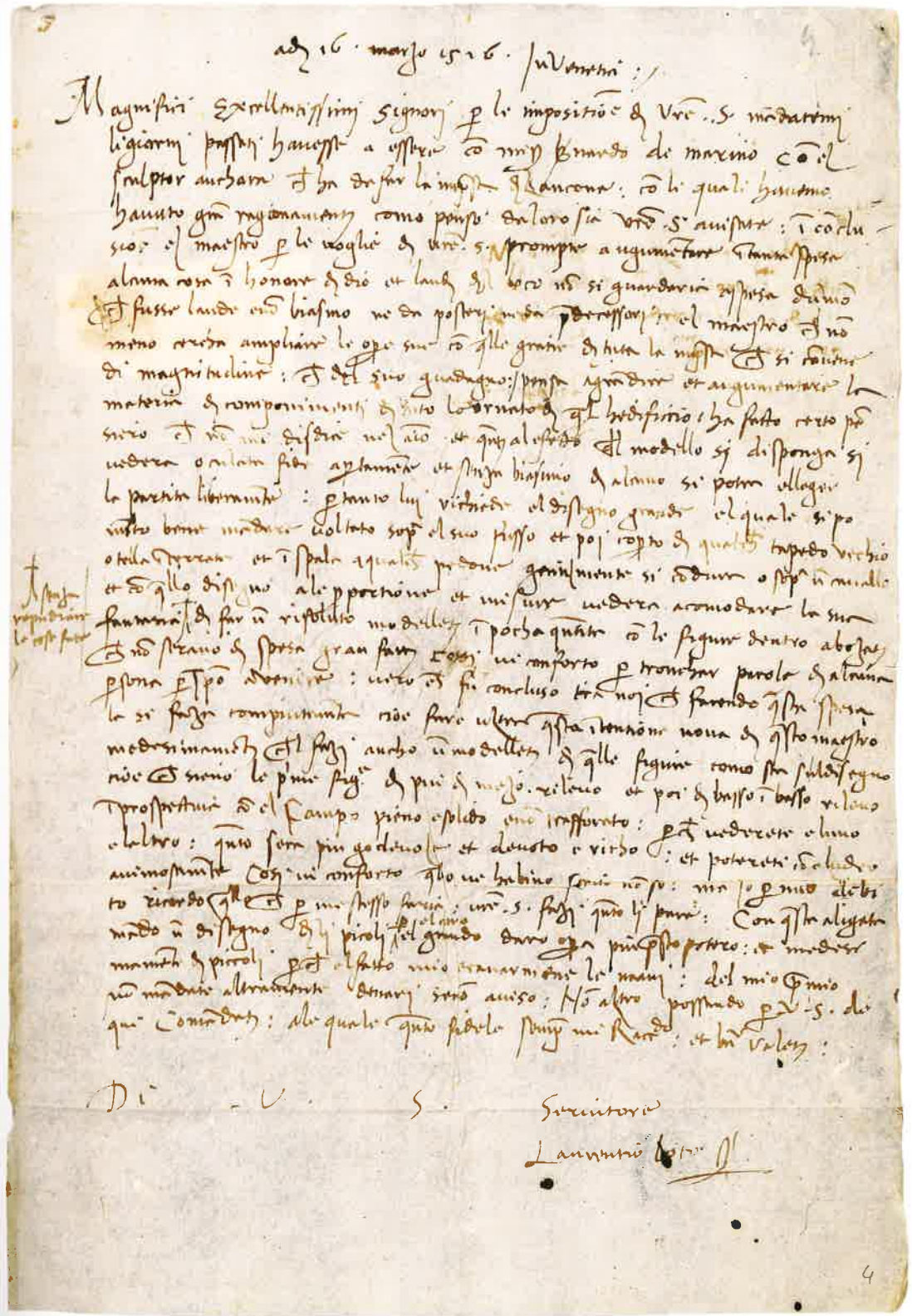
A tergo: Allo Magnifico Excellentissimo Iuris Consulto D.no Conte Trusardo de Calepio et Mag.ci presidenti dela Misericordia, Sig.ri soi observandiss.i
In Bergamo

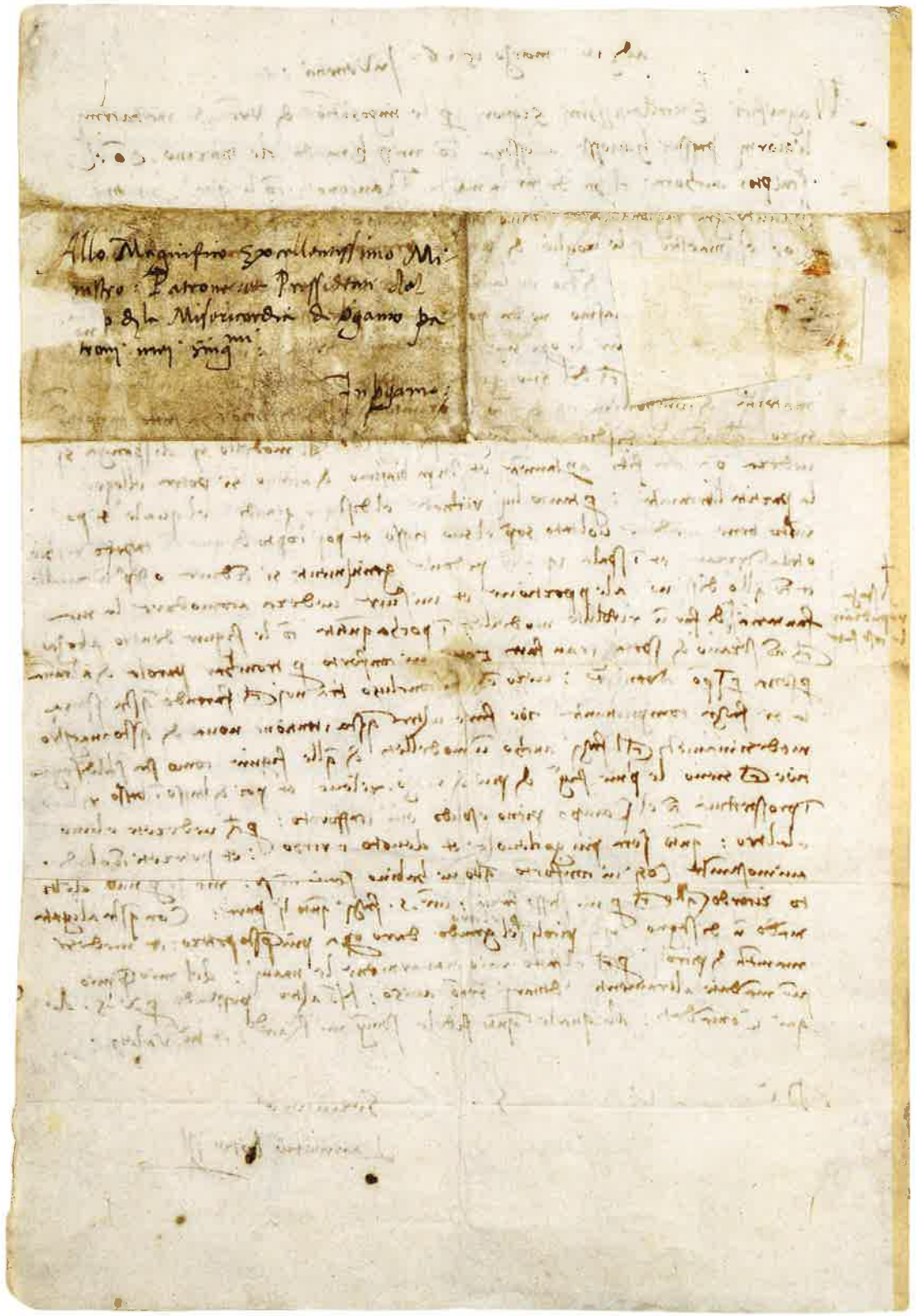
14. Nel 1525 Lotto lascia Bergamo e si stabilisce a Venezia. Questa è la prima lettera che l'artista scrive nella capitale della Repubblica, inviata a Girolamo Passi e indirizzata al Consiglio uscente del Consorzio, del quale ricopre la carica di ministro il conte Trusardo Calepio.
15. A Venezia Lotto consegna la lettera a Francesco Zonca, un notaio che lavora per il Consorzio della Misericordia, (cfr. voce Zonca Francesco (Franciscus de la Zoncha), in *Liber Fabrice Chori*, ff. 12v-13; Id., Polizza, 1526);
16. È il giureconsulto Girolamo Passi.
17. Si riferisce a Giovan Francesco Capoferri.
18. È Bartolomeo di Francesco Bergamasco di Gandino, che era stato consultato per l'ancona di rame dell'altar maggiore di Santa Maria dopo il licenziamento di Giovan Simone de Germanis (vedi Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., pp. 36, 44).
19. Lotto intende l'*Arca di Noè*, consegnata nel febbraio 1525, e il quadro da iniziare è *Davide e Golia*.

Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 4

Adì 16 marzo 1526 in Venetia
Magnifici Excellentissimi Signori, per le impositione de Vostre S. mandatemi li giorni passati havesse a essere con meser Bernardo de Marino,[20] con el sculptor[21] anchora che ha da far la impresa de l'ancona, con li quali havemo havuto gran ragionamenti, como penso da loro sia V.re S. avisate. In conclusione el maestro per le voglie de Vostre S. prompte augumentare in tanta spesa alcuna cosa in honore de Dio et laude del Loco non si guardaria a spesa, dummodo che fusse laude e non biasmo né da posteri né da predecessori. El maestro che non meno cercha ampliare le opere sue con quelle gratie de tuta la impresa che si convene di magnitudine, che del suo guadagno pensa agrandire et augumentare la materia de componimenti de tuto lo ornato de quel hedificcio, ha facto certo pensiero che non mi disdice ne l'animo. Et quanto a l'efecto del modello si disponga si vederà oculata fide apertamente et senza biasimo de alcuno si potrà elleger la partita liberamente. Per tanto lui richiede el disegno grande, el quale si pò molto bene mandare voltato sopra el suo fusso et poi coperto de qualche tapedo vechio o tella incerrata et in spala a qualche pedone gentilmente si condurà o sopra un cavallo. Et con quello disegno ale proportione et misure vederà acomodare la sua fantasia, senza repudiare le cose fate, de far un risoluto modelleto in pocha quantità con le figure dentro abozate che non serano de spesa gran fatto. Cossì ve conforto per tronchar parole de alcuna persona per tempo a venire. Vero che fu concluso tra noi che facendo questa spesa la se faza compiutamente, cioè fare ultra questa intentione nova de questo maestro, medesimamente che 'l fazi ancho un modelleto de quelle figure como sta sul disegno, cioè che sieno le prime figure de più de mezo relevo et poi de basso in basso relevo in prospectiva con el campo pieno e solido e non trasforato. Perché vederete e l'uno e l'altro, quanto serà più godevole et devoto e richo et potereti concluder animosamente. Così vi conforto. Quello ve habino scrito non so ma io per mio debito ricordo quello che per me stesso faria. Vostre S. fazi quanto li pare. Con questa aligata mando un disegno deli picoli[22] per el coro. El grando darò opera più presto poterò,[23] et medesimamente de piccoli, perché el fatto mio è cavarmene le mani. Del mio premio non mandate altramente denari se non aviso. Non altro possendo per V. S. de qui, comandate, ale quale quanto fidele sempre mi raccomando. Et bene valete.

Di V. S. servitore
Laurentio Loto ss.





A tergo: Allo Magnifico Excellentissimo Ministro Patrone et Pressidenti del Loco dela Misericordia di Bergamo patroni mei sing.mi
In Bergamo

20. Bernardo de Marin, intendente d'architettura, viene coinvolto nel 1525 per la realizzazione dell'ancona di Santa Maria Maggiore, per la quale aveva segnalato lo scultore Bartolomeo Bergamasco (vedi: ivi, pp. 36, 44).
21. Lo «sculptor» è Bartolomeo Bergamasco di Gandino, citato da Lotto anche nella lettera del 7 febbraio 1526.
22. *Davide esce da Gerusalemme con l'arca dell'alleanza* viene registrato senza titolo nell'agosto (vedi Lotto, *Liber Fabrice Chori*, f. 31; Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., scheda 41).
23. Si riferisce all'invenzione di *Davide e Golia* (cfr. ivi, scheda 49).

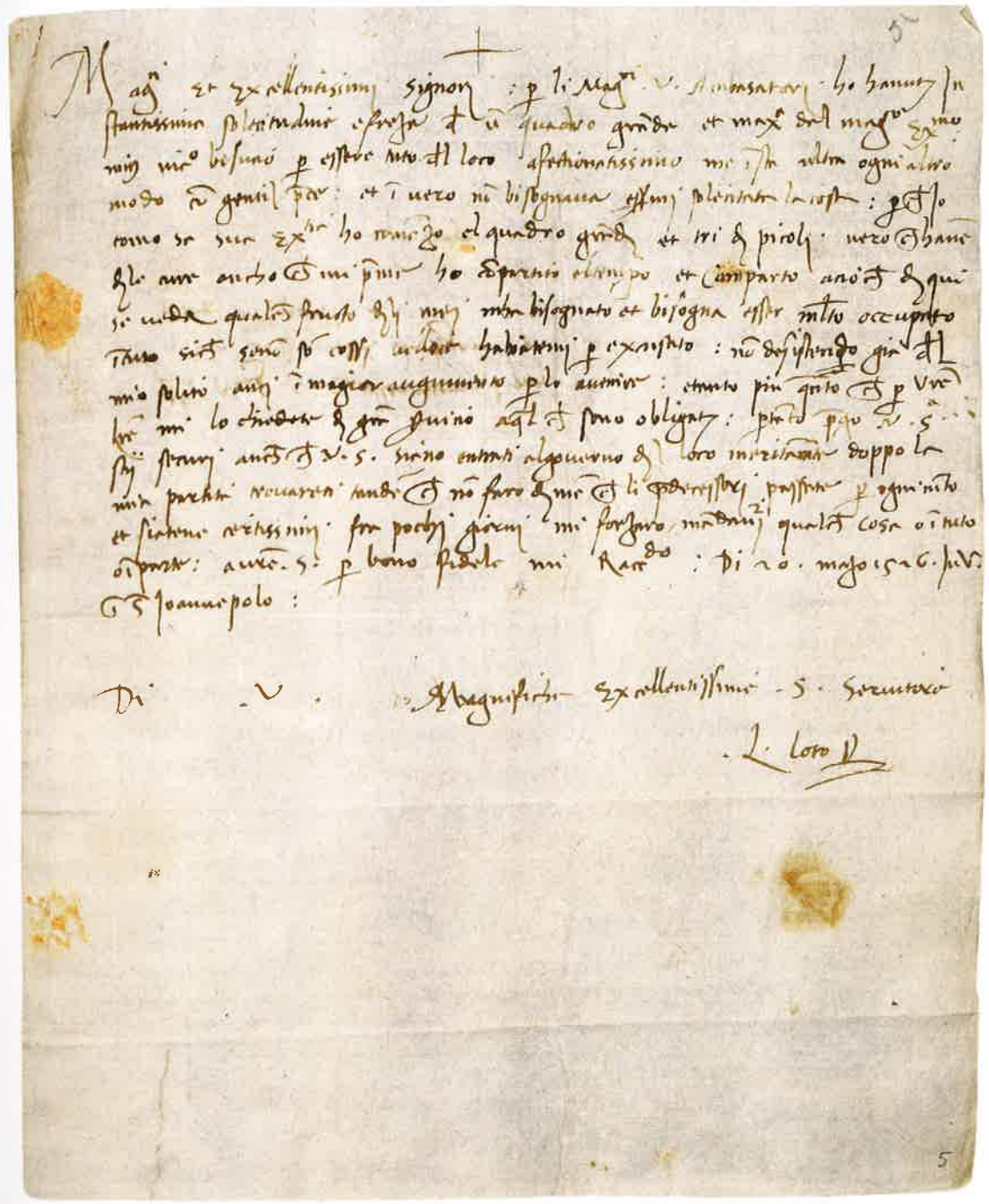
Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 5

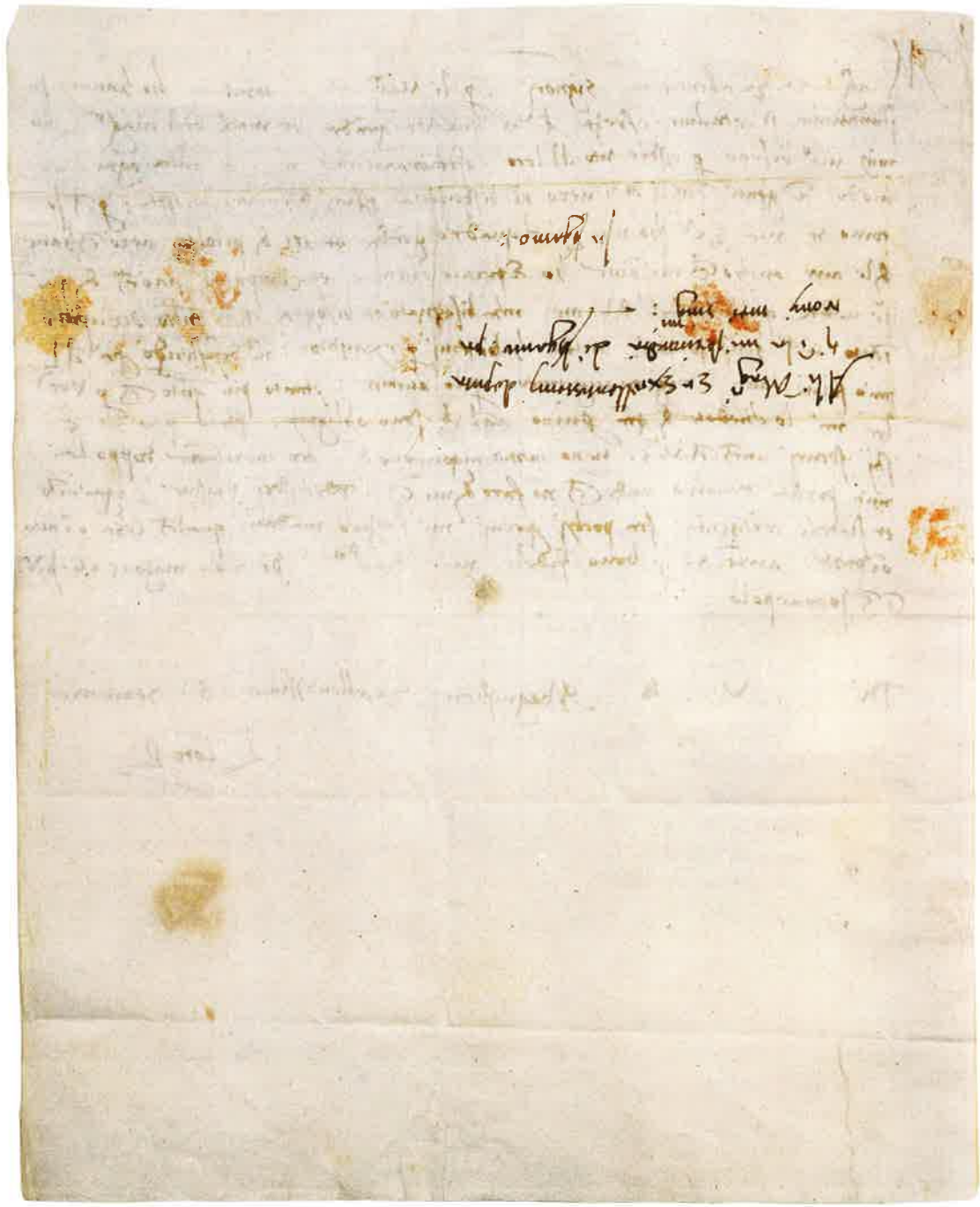
Mag.ci et Excellentissimi Signori, per li Mag.ci vostri ambasatori ho avuto instantissima solecitudine e freza de un quadro grande et maxime dal mag.co Ex.mo miser Nicolò Besucio[24] per essere tuto del Loco afectionatissimo me insta ultra ogni altro modo cum gentil prece. Et in vero non bisognava essermi solecitata la cosa perché io como sa sua Ex.tia ho comenzo el quadro grande et tri de picoli.[25] Vero che havendo dele cure ancho che mi preme ho compartito el tempo et comparto a ciò che de qui se veda qualche fructo deli mei. M'ha bisognato et bisogna esser molto occupato in tuto siché se non son cossì velloce habiatemi per excusato, non desistendo già del mio solito, anci in magior augumento per lo avenire e tanto più quanto che per vostre lettere mi lo chiedete de gran servicio a quel che sono obligato. Pertanto prego V. S. stii securi anche che V. S. sieno entrati al governo del Loco meritamente doppo la mia partita, trovareti tandem che non farò de men che li predecessori. Passate per ogni cunto et siatene certissimi. Fra pochi giorni mi forzarò mandarvi qualche cosa o in tuto o in parte. A Vostre S. per bono fidele mi raccomando.

Di 20 mazo 1526 in Venetia in S. Ioanne Polo.[26]

Di V. Magnifiche Excellentissime S. servitore

L. Loto ss.





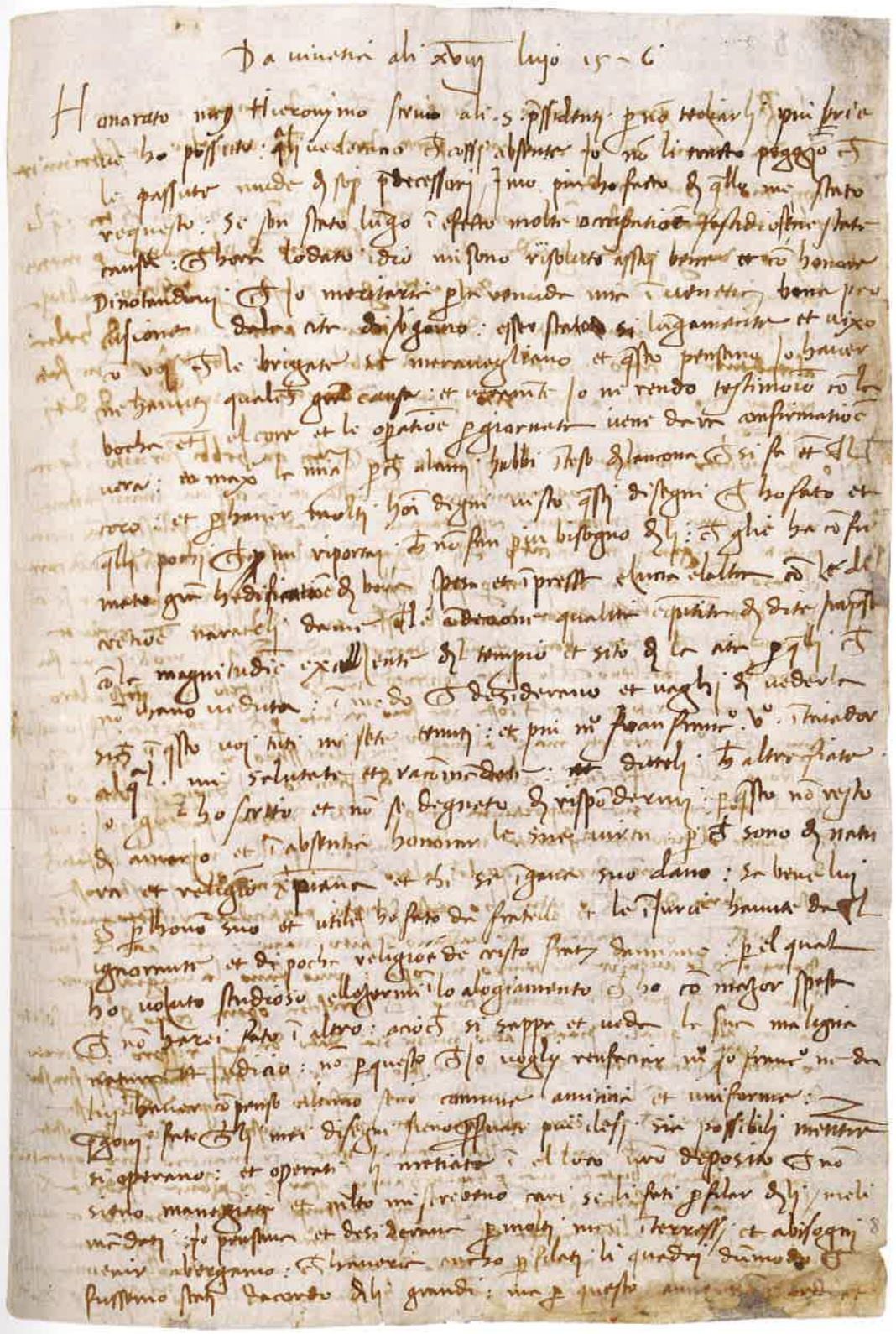
A tergo: Ali Mag.ci et Excellentissimi deputati in la Misericordia di Bergamo patroni mei sing.mi
In Bergamo

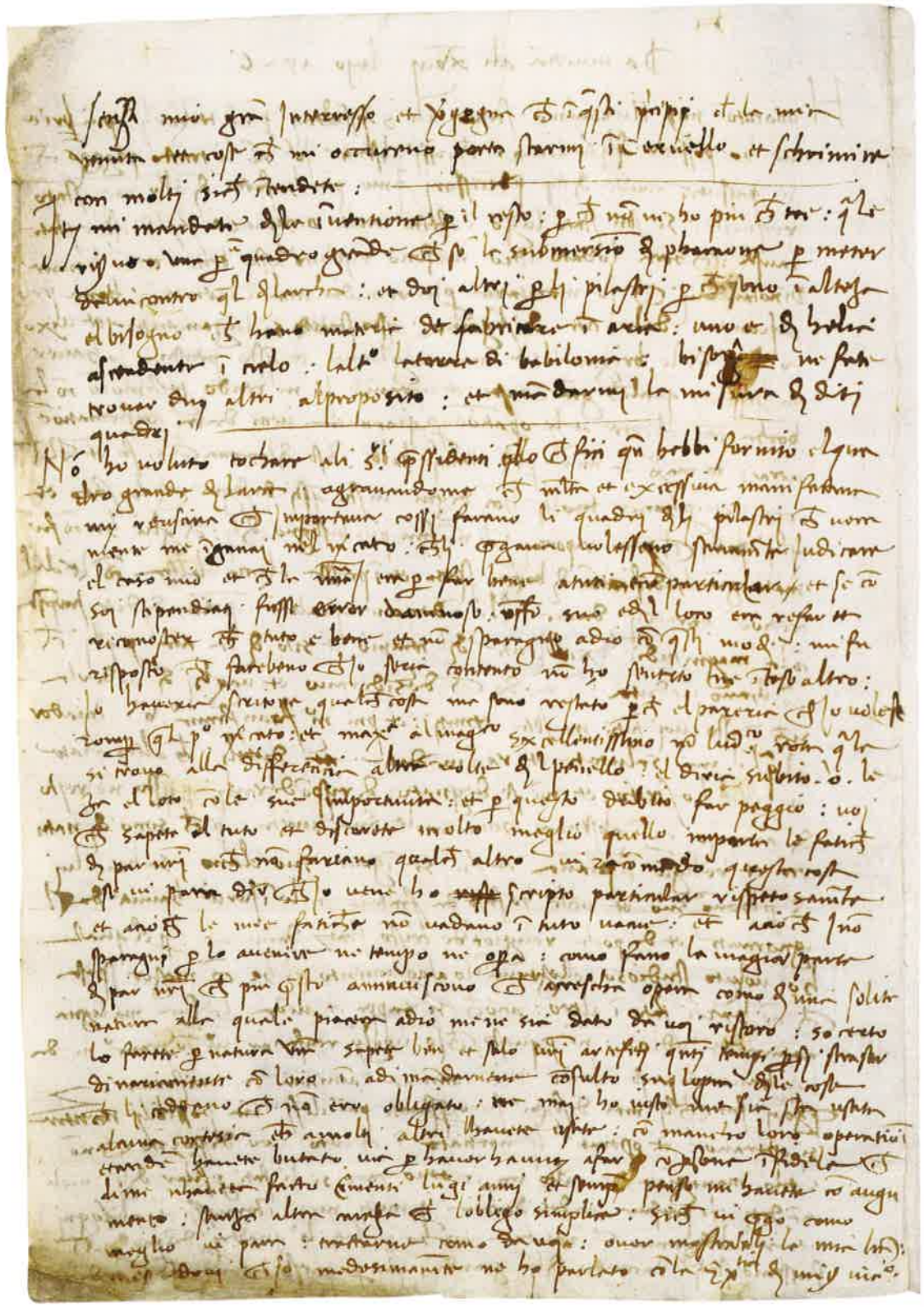
24. Il giurista Nicolò Besuzio è uno dei reggenti del Consorzio della Misericordia nel 1524 e nel 1525. Incontra l'artista a Venezia per espresso incarico del notaio San Pellegrino, e il 24 maggio 1526 riferisce dell'incontro inviando una lettera dentro cui acclude anche quella di Lotto. Cfr. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., p. 158.
25. *Davide e Golia* e i tre cartoni riferiti alla ribellione di Absalon a Davide.
26. *Mazo* anche in Cortesi Bosco, mentre Chiodi legge marzo. La forma equivoca *mazo* si presta a essere interpretata come maggio, sulla scorta del riferimento al recente contatto diretto con Nicolò Besuzio e a quanto già indicato in nota 24 [MC]. Per approfondire la questione legata all'abitazione di Lotto nel monastero dei SS. Giovanni e Paolo si veda ivi, p. 158.

A Girolamo San Pellegrino
MIA 1740, ff. 8-9

Da Vinetia ali XVIII lujo 1526
Honorato meser Hieronymo, scrivo a li S. pressidenti, per non tediarli più brieve ho possuto, quali vederano che cossì absente io non li tracto peggio che le passate mude de soi predecessori. Imo più ho facto de quello m'è stato requesto. Se son stato lungo in efecto molte occupatione fastidiose n'è state causa, che hora, lodato Idio, mi sono risoluto assai bene et con honore dinotandovi che io meritaria per la venuda mia in Venetia bona provisione dala cità di Bergomo. Esser stato sì lungamente et vixo con voi che le brigate se meravegliano et questo pensano io haverne havuto qualche gran causa. Et veramente io ne rendo testimonio con la bocha etiam el core, et le operatione per giornate ve ne darà confirmatione vera. Et maxime la Misericordia perché alcuni habbi inteso de l'ancona che si fa,[27] etiam del coro et per haver molti homini degni visto questi disegni che ho fato et quelli pochi per mi riportai che non fan più bisogno de lì,[28] che gli ha confirmato gran hedificatione de bella spesa et impresse e l'una e l'altra con le discretione narateli da me dele condicione, qualità e quantità de dite imprese con la magnitudine excellente del tempio et sito dela cità per quelli che non l'hano veduta. In modo che desiderano et vaghi di vederla. Siché in questo voi tuti mi sete tenuti et più m.o Ioan Franc.o vostro intaiador, al qual mi salutate et racommandate et ditteli che altre fiate io glie ho scrito et non s'è degnato de rispondermi. Per questo non resto de amarlo et in absentia honorar le sue virtù, perché sono de natura et religion christiana et chi se ingana suo dano. Sa bene lui che per l'honor suo et utile ho fato da fratello et le iniurie havute da l'ignorante et di pocha religione de Cristo frate Damiano, per el qual ho voluto studioso ellegermi in lo alogiamento che ho, con mazor spesa che non harei fato in altro, a ciò che si sappe et veda la sua maligna natura et iudicio.[29] Non per questo che io voglii renfaciar m.o Io. Franc.o né da lui haver compenso alcuno, se non comune amicitia et uniforme. Pregovi, fate che li mei disegni sieno preservati più ilesi sia possibili mentre si operano, et operati li metiate in el loco vostro deposito, che non sieno maneggiati et molto me serebeno cari se li fati perfilar de lì, me li mandati. Io pensava et desiderava per molti mei interressi et abisogni venir a Bergamo, che haveria ancho perfilati li quadri, dummodo che fussimo stati d'acordo deli grandi.[30] Ma per questo anno non c'è ordine senza mio gran interresso et vergogna che in questi principii dela mia venuta et cose che mi occureno porta starmi in cervello et schrimire con molti, siché intendete.

Item mi mandate dele inventione[31] per il resto, perché non ne ho più che tre, quale riservo una per un quadro grande che son la submersion de Pharaone per meter de l'incontro quel de l'archa[32] et doi altri per li pilastri perché sono in alteza el bisogno che hano materie de fabricare in aria: uno è de Helia ascendente in cielo,





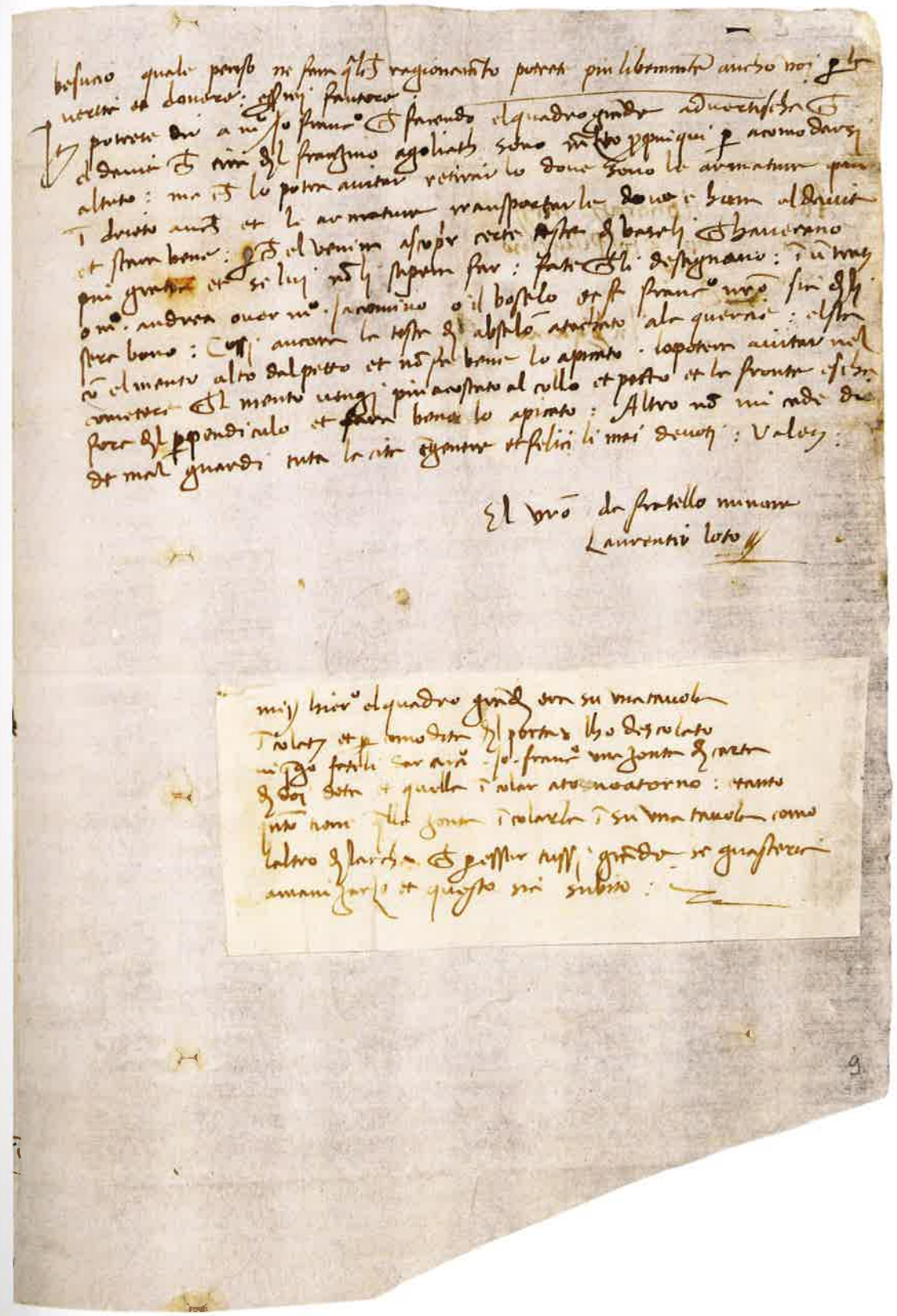
l'altro la torre di Babilonia.[33] Bisogna ne fate trovar dui altri al proposito et mandarmi la misura de diti quadri.

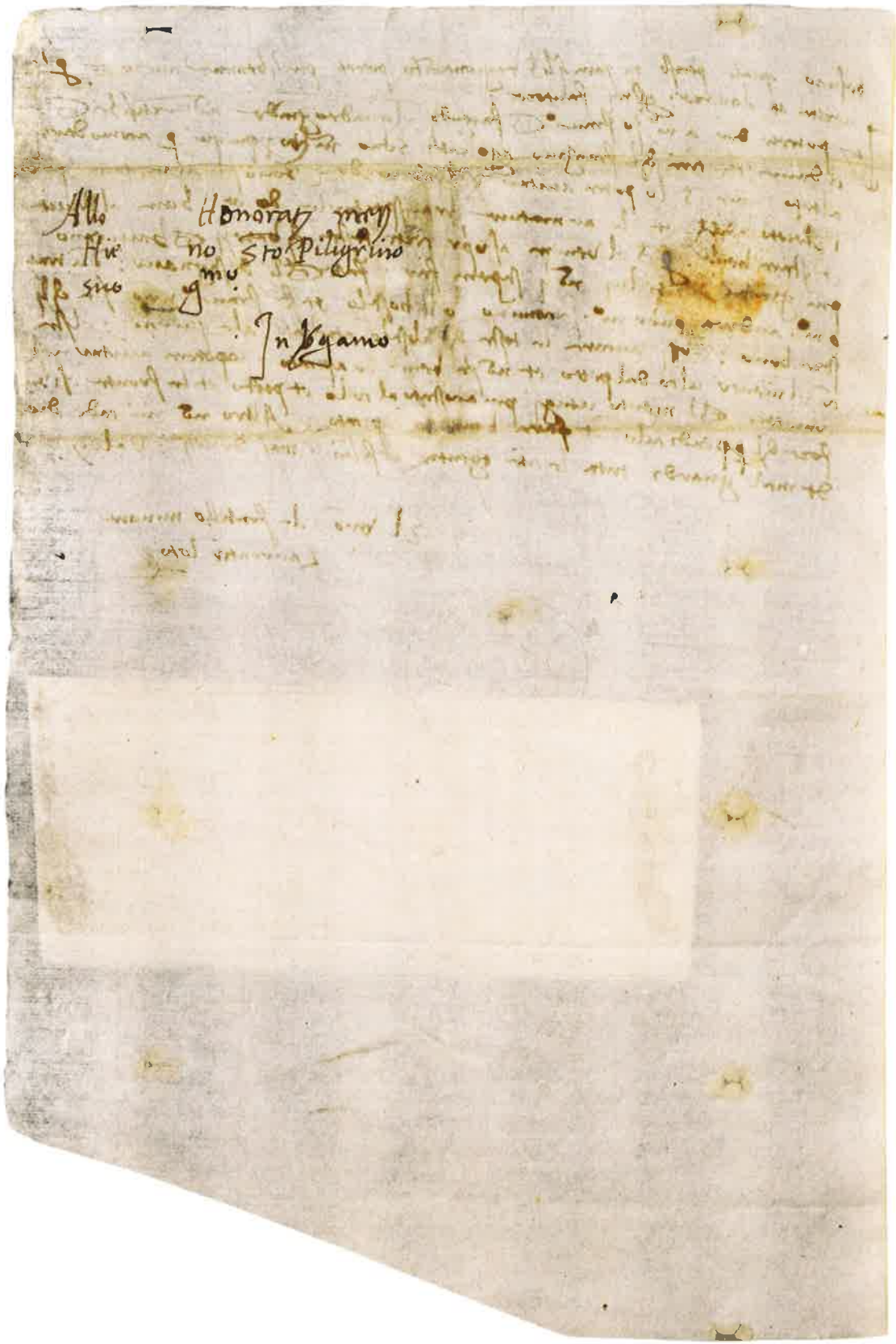
Non ho voluto tochare ali S.ri pressidenti quello che fici quando hebbi fornito el quadro grande de l'arca, agravandome che molta et excessiva manifactura my reusciva che importava. Cossì farano li quadri deli pilastri che veramente me inganai nel mercato, che li pregava volesseno saviamente iudicare el caso mio et che la Misericordia era per far bene a tuti e non particular et, se con soi stipendiati fusse error damnoso, officio suo e del Loco era refar et reconoscer che tuto è bene et non sparagno a Dio con questi modi. Mi fu risposto che farebeno che io seria contento. Non ho sentito né inteso altro. Io haveria scritone qualche cosa ma sono restato perché el pareria che io volese romper quel primo mercato, et maxime al ma.co Excellentissimo m. Lud.co Rota,[34] quale si trovò alla differencia altre volte del penello.[35] El diria subito: «o le zà el Loto con le sue importunità» et per questo dubito far peggio. Voi che sapete el tuto et discorete molto meglio quello importa le fatiche de par nostri che non fariano qualche altro, vi racommando questa cosa se ve parà dir che io ve ne ho scripto particular rispetosamente et a ciò che le mie fatiche non vadano in tuto vacue, etiam a ciò che i non sparagni per lo avenire né tempo né opera, como fano la magior parte de par nostri che più presto aminuiscono che acrescha opera como de una solita natura, alla quale piacerà a Dio me ne sia dato da voi ristoro. So certo lo farete per natura vostra. Sapete ben et salo vostri artefici quanti tempi persi strafar di variamente con loro, in adimandarvene consulto su l'opra dele cose che li cadeano che non ero obligato, né mai ho visto me sia sta' usata alcuna cortesia che a molti altri l'havete usate, con mancho loro operationi e tandem havete butato via per haver havuto a far con persone infidele che di me n'havete facto cimenti lungi anni et sempre penso mi havete con augumento sanza altra careza che l'obligo simplice. Siché vi prego come meglio vi pare tractarne como da voi, over mostrarali la mia lettera, mostrandovi che io medesimamente ne ho parlato con la Ex.tia de miser Nicolò Besucio,[36] quale penso ne farà qualche ragionamento, potrete più liberamente ancho voi per la verità et dovere essermi fautore.

Item potrete dir a m.o Io. Franc.o che facendo el quadro grande advertischa che el Davit che tira del franzino[37] a Goliath sono molto propinqui per acomodarsi al tuto, ma che lo potrà aiutar retirarlo dove sono le armature, più indrieto anche, et le armature transportarle dove è hora el Davit et starà bene, perché el venirà a scoprir certe teste de vaseli[38] che haverano più gratia et, se lui non li saperà far, fate che li designano in un trato o m.o Andrea over m.o Iacomino o il Boselo et se Franc.o nostro sia de lì serà bene.[39] Cossì ancora la testa de Absalon atachato ala quercia, el sta con el mento alto dal petto et non fa bene lo apicato. lo poterà aiutar nel cometere che 'l mento vengi più acostato al collo et pecto et la fronte escha fora del perpendiculo et farà bene lo apicato.[40] Altro non mi cade. Dio de mal guardi tuta la cità in genere et felici li mei devoti. Valete.

El v.ro da fratello minore
Laurentio Loto ss.

Miser Hieronymo, el quadro grande era su una tavola incolato et per comodità del portar l'ho descolato; vi prego fateli dar a m.o Io. Franc.o una zonta de carta de doi deta et quella incolar atorno atorno, tanto quanto trove quella zonta, incolarla in su una tavola, como l'altro de l'archa, che per esser cussì grande se guasteria a manizarlo et questo sia subito.





A tergo: Allo molto Honorato meser Hieronymo S.to Piligrino suo sing.mo.
In Bergamo

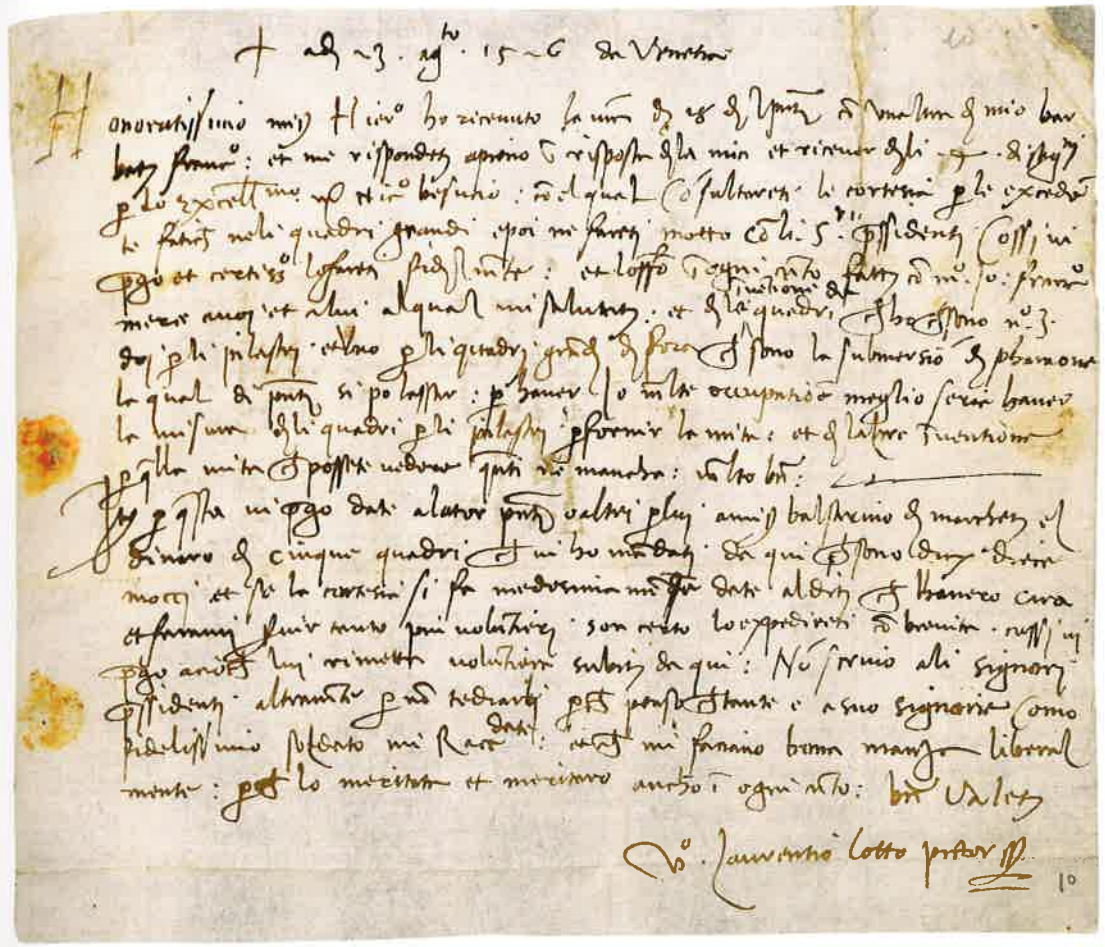
27. Si riferisce di nuovo all'ancona di rame, mai realizzata, per l'altare del presbiterio in Santa Maria Maggiore.
28. Sono i sei disegni che l'artista portò a Venezia da Bergamo, citati successivamente nella lettera scritta il 25 gennaio 1531 [32]: *Morte de Abel*; *Lege data a Moysè*; *El serpente adorato*; *Amasa occiso da Joab*; *Sacrificio de Abraam*; *Vendicion de Joseph*.
29. Nel luglio 1526 Lotto lascia il locale del monastero dei SS. Giovanni e Paolo dove era alloggiato dal gennaio dello stesso anno – molto probabilmente a causa delle maldicenze e delle malignità messe in circolazione da fra Damiano Zambelli – e costretto a trasferirsi in un'altra abitazione, più costosa della precedente. Nonostante le ingiurie diffuse dal frate bergamasco fra i suoi confratelli veneziani, Lotto non interruppe i suoi rapporti di lavoro con l'ordine dei domenicani, in particolare con il frate Marcantonio Luciani, per il quale realizza un ritratto (oggi al Museo di Treviso), priore del monastero veneziano nel 1528. Per approfondimenti si veda: ivi, pp. 158-159; M. Billanovich, *Coi domenicani dei SS. Giovanni e Paolo. Dal Colonna al Lotto*, «Italia medioevale e umanistica», IX, 1966, pp. 453-459.
30. Lotto intende ritornare sul problema della profilatura delle tarsie e sul non adeguato compenso dei cartoni grandi, già scritto nella lettera del 6 ottobre 1525 (cfr. nota 12).
31. Le invenzioni mutuate dalle storie veterotestamentarie erano fornite dal teologo francescano Girolamo Terzi. Cfr. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., pp. 122 sgg.
32. Lotto intende i cartoni riferiti alle tarsie *Il passaggio del Mar Rosso* e *Arca di Noè*. Cfr. ivi, pp. 392-395 e 462-466.
33. Sono i cartoni pensati per le tarsie che avrebbero dovuto essere collocate sui pilastri del presbiterio, per schermarli, e che non furono poi realizzate.
34. Nel 1526 il giurista Ludovico Rota ricopre la carica di ministro del Consorzio della Misericordia. Nel 1516 era già stato viceministro della MIA e deputato alla basilica di Santa Maria. In un documento è testimoniata la decisione del Consiglio, il 1° settembre 1519, di destinare soldi tolti dalla cassetta delle candele per commissionare «uno penelo fiendo ad altare s. Joseph in ecclesia d. s. Marie», ovvero uno stendardo, che doveva essere posto vicino all'altare di san Giuseppe nella chiesa di Santa Maria (cfr. MIA 1257, *Terminationes*, f. 15v; F. Cortesi Bosco, *Lotto e Cariani. Due disegni e un dipinto perduto*, «La rivista di Bergamo», XXXIII, 1982, 4, p. 10 nota 6). Probabilmente a causa di ingerenze da parte di Ludovico Rota o di qualcuno dei reggenti del Consiglio, che forse vollero indirizzare l'artista verso scelte iconografiche che non apprezzava o su cui non si trovava d'accordo, si crearono divergenze tra Lotto e i committenti. Secondo Cortesi Bosco, «per il Rota una delle "importunità" di Lotto sarebbe consistita nella proposta di una iconografia moderna dell'Assunzione in luogo di quella arcaica che era stata indicata nei patti». In alternativa Lotto potrebbe aver proposto una Sacra Famiglia simile a quella che aveva tradotto formalmente nel disegno oggi conservato al British Museum, datato attorno al 1516 (cfr. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., pp. 201-202).
35. Il «penello» a cui si riferisce Lotto è lo stendardo sopracitato, di cui si sono perse le tracce.
36. Nicolò Besuzio è il giurista a cui Lotto consegna il cartone grande di *Davide e Golia* e tre piccoli (*Absalon*, *Cusai e Achitofel in consiglio*; *Ribellione di Absalon*; *Pianto di Davide*), che poi recapita al Consorzio della Misericordia e vengono registrati nell'agosto 1526 nel *Liber Fabrice Chori* (Lotto, f. 31).
37. Il termine franzino è derivato dalla parola dialettale bergamasca sfranzina (fionda).
38. Vaseli è derivato dal dialetto bergamasco, che chiama il gradino col termine «ol basel».
39. Lotto si riferisce ai pittori Andrea Previtali, Jacopino de Scipioni, Antonio Boselli e Francesco Bonetti.
40. La modifica proposta da Lotto è stata eseguita non si sa da quale pittore tra i quattro da lui consigliati.

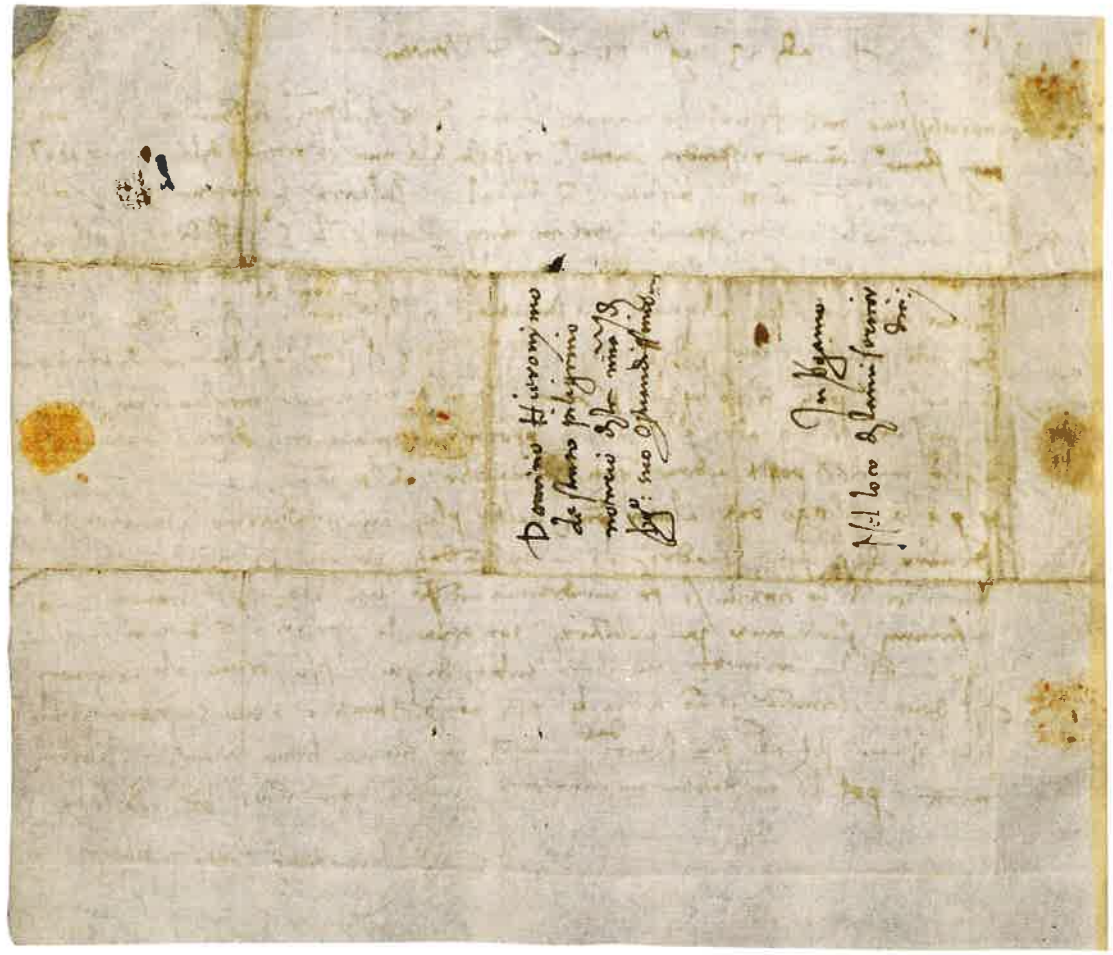
A Girolamo San Pellegrino
MIA 1740, f. 10

+ Adì 23 agosto 1526 da Venetia
Honoratissimo miser Hier.o, ho ricevuto la vostra de 18 del presente con una letra de mio barbato Franc.o.[41] Et me rispondete a pieno in risposta dela mia et ricever deli 4 disegni per lo Excell.mo m. Nicolò Besucio, con el qual consultareti le cortesie per le excedenti fatiche neli quadri grandi e poi ne fareti motto con li S.ri pressidenti. Cossì vi prego et certissimo lo fareti fidelmente, et l'officio in ogni cunto fatto con m.o Io. Franc.o mercé a voi et a lui al qual mi salutate. Et dele inventione de quadri che ho, che sono n.° 3, doi per li pilastri et uno per li quadri grandi de fora, che sono la submersion de Pharaone, la qual di presente si pò lassar per haver io molte occupatione. Meglio seria haver la misura deli quadri per li pilastri per fornir la mità et de l'altre inventione per quella mità che possete vedere quanti ne mancha. Molto bene.

Item per questa vi prego dati a lator presente[42] o altri per lui a miser Balsarino de Marcheti[43] el dinaro de cinque quadri che vi ho mandati da qui che son ducati diece mocci[44] et se la cortesia si fa medesimamente date al dito che l'haverò cara et farami servir tanto più voluntieri. Son certo lo expedireti con brevità, cussì vi prego a ciò che lui rimetta voluntiera subito da qui. Non scrivo ali Signori pressidenti altramente per non tediarli perché penso che tante è. A suo signorie como fidelissimo soldato mi raccomandate et che mi faciano bona manza liberalmente, perché l'ò meritata et meritarò ancho in ogni cunto. Bene valete.

V.o Laurentio Lotto pictor ss.





A tergo: Domino Hieronymo de Santo Piligrino notario dela Misericordia di Bergamo, suo osservandissimo.

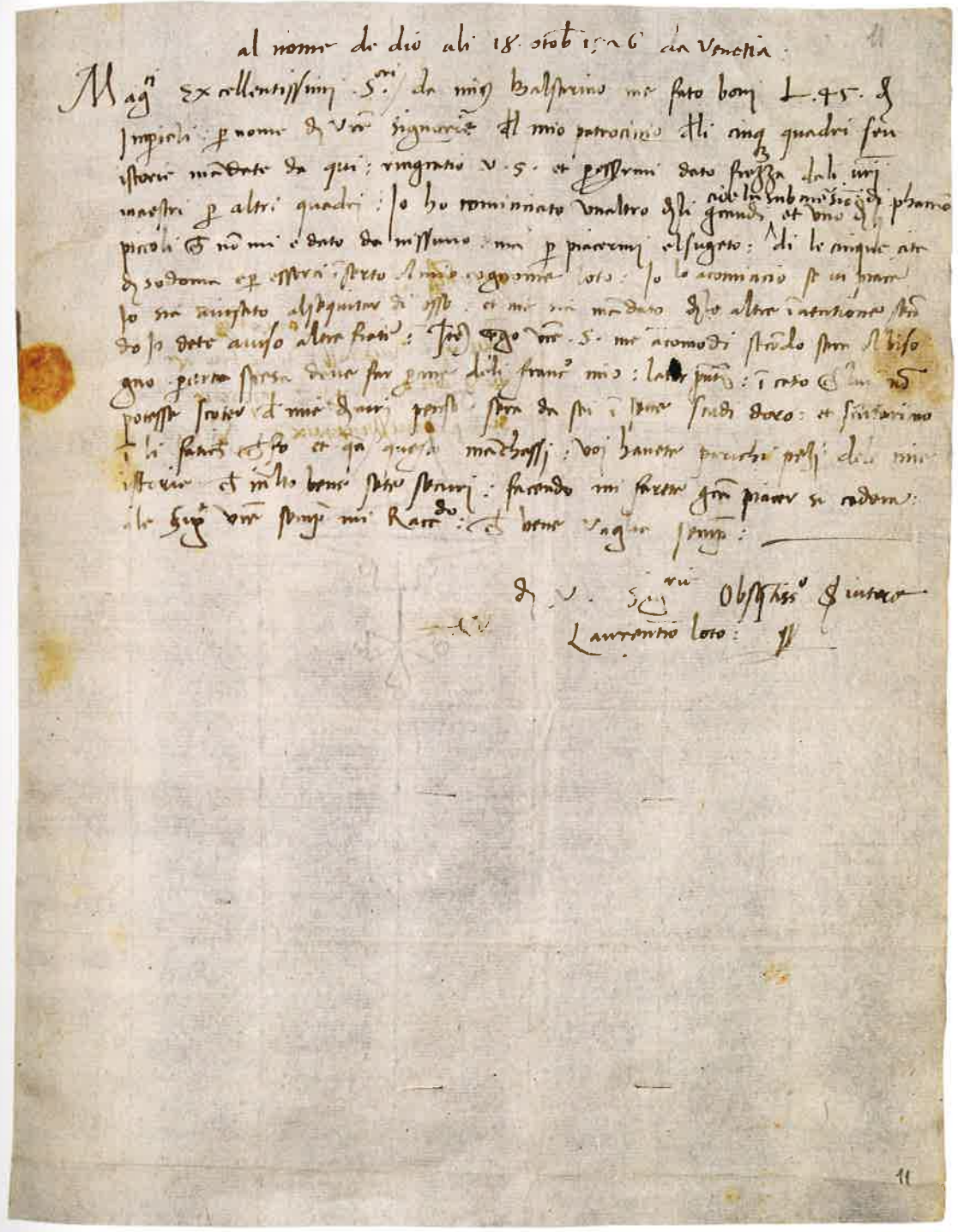
In Bergamo nel Loco dela Misericordia

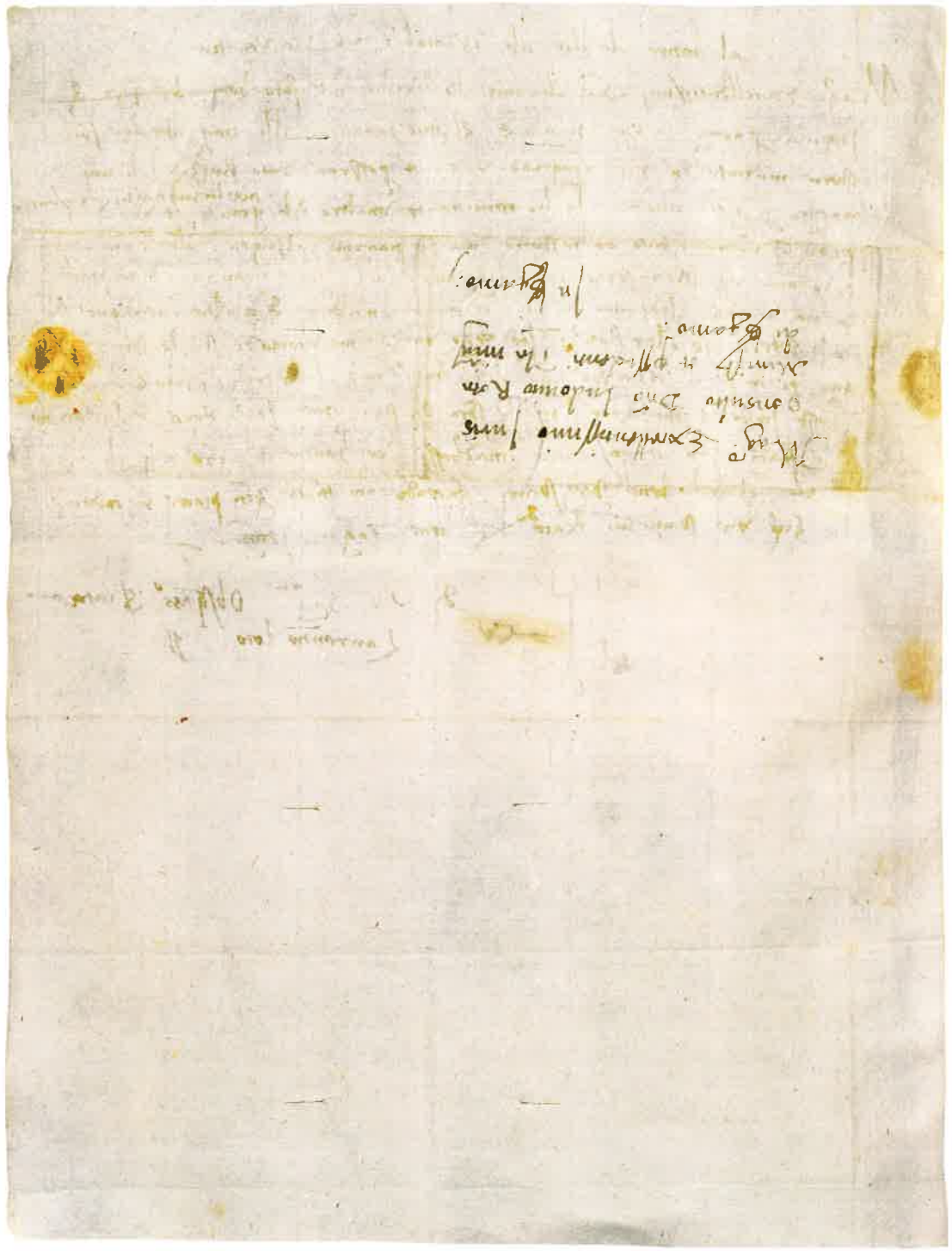
41. Si riferisce al pittore Francesco Bonetti. Barbato è un termine equivalente di barba, o compare, ovvero una denominazione affettuosa che testimonia familiarità e amicizia.
42. Si tratta dell'aromatario Giovan Antonio da Villa (cfr. Lotto, *Liber Fabrice Chori*, f. 30v).
43. Il mercante Balzarino Angelini Marchetti è il committente della pala di Santo Spirito, realizzata da Lotto nel 1521. Cfr. Petrò, *Sulle tracce di Lorenzo Lotto* cit., pp. 123-125.
44. Antonio «de Vitibus» dà i soldi a Balzarino Marchetti, che poi li consegna a Lotto.

Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 11

Al nome de Dio ali 18 otobre 1526 da Venetia
Mag.ci Excellentissimi S.ri, da miser Balsarino m'è fato boni L. 45 de imperiali per nome de Vostre Signorie del mio patrocinio deli cinque quadri seu istorie mandate da qui; ringratio V. S. Et per essermi dato frezza dali vostri maestri per altri quadri, io ho cominciato un altro deli grandi, cioè la submersion di Pharaon et uno deli piccoli che non mi è dato da nissuno, ma per piacermi el sugeto di le cinque cità de Sodoma e per esserci inserto el mio cognome Loto,[45] io lo acomincio. Se vi piace io sia avisato al sequitar di esso. Et me sia mandato dele altre inventione secondo io dete aviso altre fiate. Item prego Vostre S. me acomodi secondo serà el bisogno per certa spesa deve far per me de lì Franc.o mio, lator presente.[46] In caso che lui non potesse scoter de mie denari, penso serà da sei in sette scudi d'oro et scuntariano in li fatiche che fo. Et quando questo manchassi, voi havete parichi pezi dele mie istorie che molto bene sete sicuri. Facendo, mi farete gran piacer si caderà. Ale Sig.e Vostre sempre mi raccomando. Che bene vaglia sempre.

Di V. Sig.rie obsequentiss.o Servitore
Laurentio Loto ss.





A tergo: Mag.co Excellentissimo Iuris Consulto D.no Ludovico Rota Ministro et pressidenti in la Misericordia di Bergamo.

In Bergamo

45. Il pittore propone di realizzare un disegno riferito alla storia di *Lot*, trovando un'associazione emblematica e un'assonanza fonetica tra il nome del personaggio veterotestamentario e il suo cognome. La storia viene accettata e ora il coperto simbolico di Lot è collocato nella parte terminale del coro (o iniziale, a seconda da quale parte si entri nel presbiterio), nel lato sud, come se l'immagine posta sullo schienale dello scranno dovesse fungere anche da firma dell'autore.

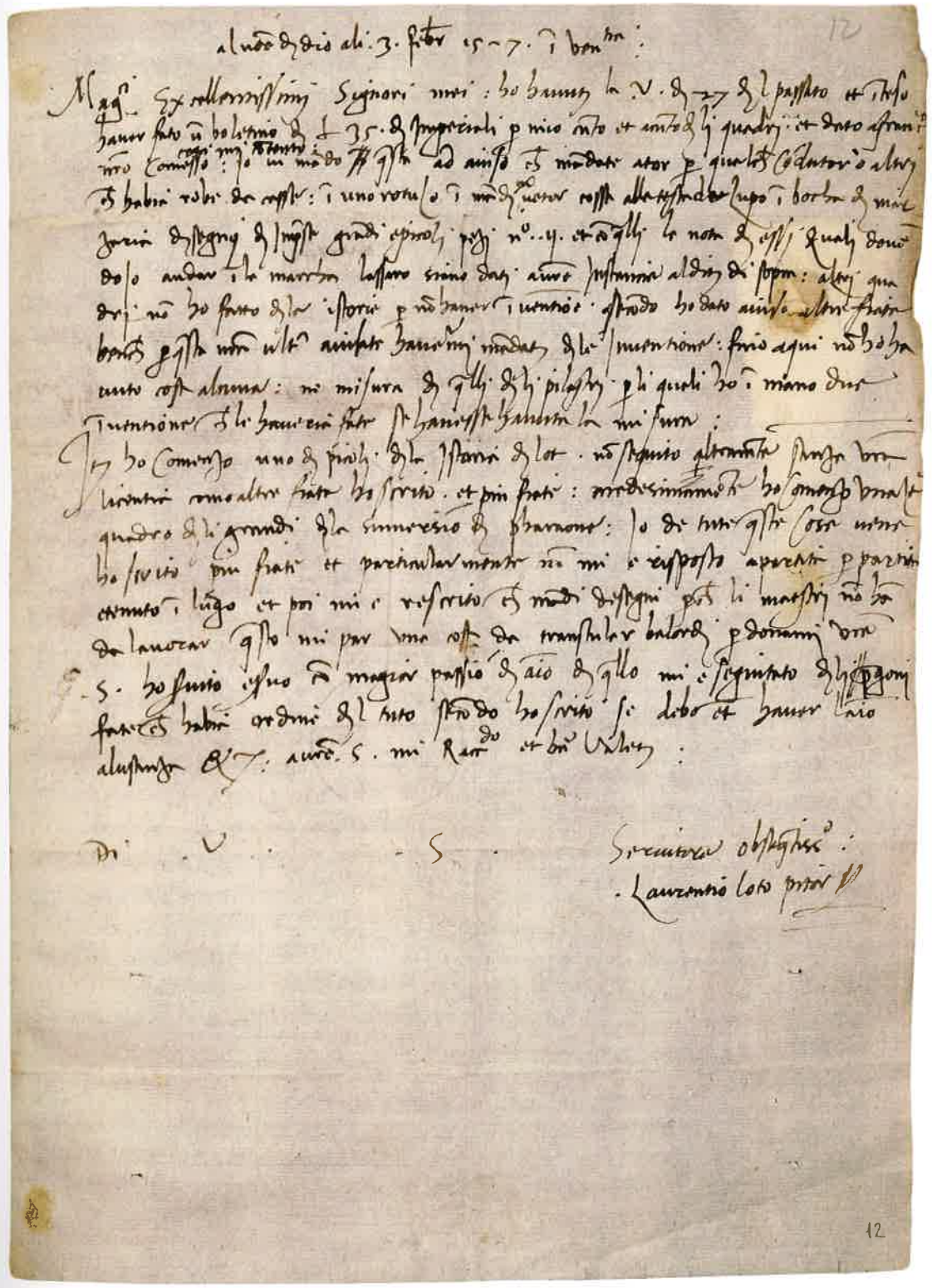
46. Si riferisce a Francesco Bonetti, che riceve il 27 gennaio 1527 l'anticipo di soldi richiesto da Lotto.

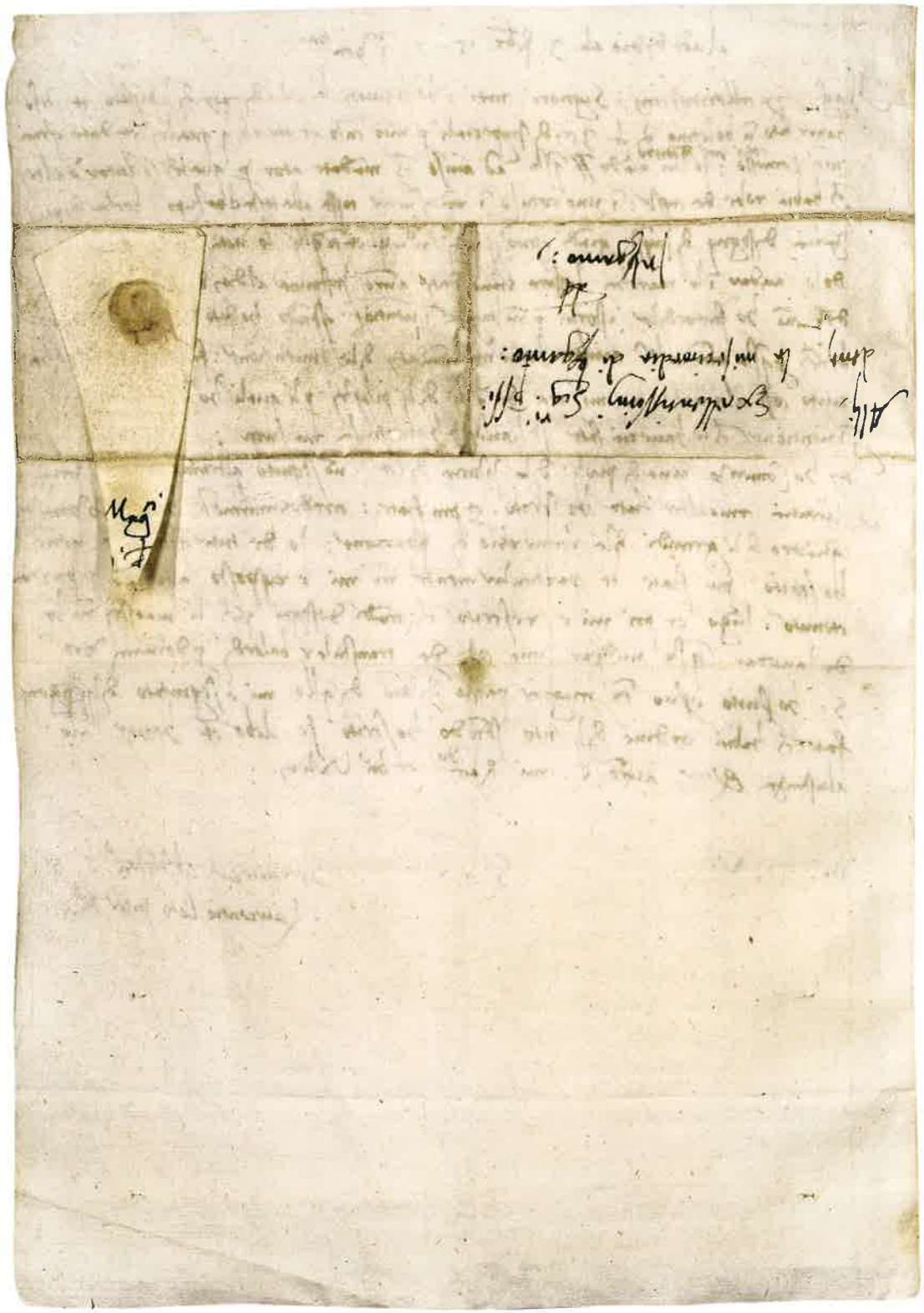
Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 12

Al nome de Dio ali 3 febrer 1527 in Venetia
Mag.ci Excellentissimi Signori mei, ho havuto la vostra de 27 del passato et inteso haver fato un boletino de L. 35 de imperiali per mio cunto et a cunto deli quadri et dato a Franc.o nostro comesso.[47] Così mi contento. Io vi mando questa ad aviso che mandate a tor per qualche condutor o altri che habia robe da casse in uno rotulo in man de m. Vetor Cossa alla Testa de Lupo in bocha de marzaria desegni de imprese[48] grandi e picoli pezi n.° 11 et con quelli la nota de essi. Quali dovendo io andar in la Marcha[49] lassarò siano dati a vostre instancie al dito di sopra. Altri quadri non ho fatto dele istorie per non haver inventione, secondo ho dato aviso altre fiate.[50] Benché per questa vostra ultima avisate havermi mandato dele inventione, fino a qui non ho havuto cosa alcuna, né misura de quelli deli pilastri per li quali ho in mano due inventione, che le haveria fate se havesse havuta la misura.[51]

Item ho comenzo uno de picoli dela istoria de Lot. Non sequito altramente sanza vostra licentia, como altre fiate ho scrito et più fiate. Medesimamente ho comenzo un altro quadro deli grandi dela sumersion de Pharaone. Io de tute queste cose ve ne ho scrito più fiate et particularmente non mi è risposto a partita per partita e tenuto in lungo et poi mi è rescrito che mandi desegni perché li maestri non han da lavorar. Questo mi par una cosa da transtular balordi, perdonami V.re S. Ho servito e servo con magior passion de animo de quello mi è seguitato de lì. Pregovi fate che habia ordine del tuto secondo ho scrito, se debo et haver l'animo a l'usanza etc. A Vostre S. mi raccomando et bene valete.

Di V. S. servitore obsequentiss.o
Laurentio Loto pitor ss.





A tergo: Alli Mag.ci excellentissimi Sig.ri pressidenti dela Misericordia di Bergamo
In Bergamo

47. I reggenti scrivono a Lotto il giorno stesso in cui viene fatto il mandato dell'anticipo di denaro che l'artista aveva richiesto e che è stato consegnato a Francesco Bonetti (si veda la lettera del 18 ottobre 1526).
48. Si confronti con la lettera del 20 settembre 1524, nota 4.
49. Nicolò Besuzio informa il Consiglio che nel maggio del 1526 Lotto è impegnato per la realizzazione di opere pittoriche. Tra il 1526 e il 1527 l'artista dipinge l'*Annunciazione* di Recanati, il *Trittico di Jesi*, di cui si sono conservate solo le tavole laterali raffiguranti l'*Angelo annunciante* e la *Vergine annunziata*, la *Pala di Santa Lucia* e la *Pala di Jesi, Madonna col Bambino, i SS. Giuseppe e Girolamo, San Francesco e Santa Chiara*. Lotto si è recato nelle Marche per risolvere le questioni legate alla commissione della *Pala di Santa Lucia*, il cui contratto risaliva al 1523, che non era ancora terminata nel 1526. Cfr. lettera del 15 luglio 1527 e lettera del 12 agosto 1527.
50. Cfr. lettera del 18 ottobre 1526.
51. Lotto non ha ancora realizzato i disegni, perché sono trascorsi due mesi e non gli sono state recapitate la cassetta contenente i disegni dell'ancona per l'altare maggiore di Santa Maria e la lettera dei reggenti sulla quale sono scritte le misure dei quadri riferiti ai pilastri.

Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 13r-v

+ Adì 18 febrer 1527 da Venetia
Mag.ci excellentissimi, salute. Per un'altra de 3 de l'instante avisai in risposta dela vostra non aver havuto le lettere con le inventione per la impresa mia nele particular necessità a tal abisogni che altre volte ho dato aviso.[52] Le trentacinque lire date a cunto dele mie fatiche al comesso mio de lì, secondo che io chiesi a V.S., sono benissimo date et secondo promissi per l'altra con questa consegno in man de miser Vetor Cossa pezi 11 de disegni dele imprese per coperto dele istorie, over significatti per il coro dela vostra chiesa. Videlicet quale mandarete a tor per vostra comesione con lettere. Et sono:

dui pezi grandi, l'uno per il diluvio con l'archa de Noè, l'altro con la victoria de Davit contra Goliath;

Tertio como Davit fu lapidato et inziuriato da hebrei et lui perdonò, né volse che li suoi seguaci ne facesse alcun segno de vendeta;

quarto como Archithophel se apicò et morse per dolor del consiglio men grato al suo Signor;

Quinto como Absalon persequitò el patre Davit et volse caciarlo del regno;

Sexto como Davit pianse la morte de Absalon figliolo;

Septimo le tavole dela leze date a Moyses;

Octavo el serpente sula colomna fabricato per Moyses;

Nono Amon violante la sorela Tamar;

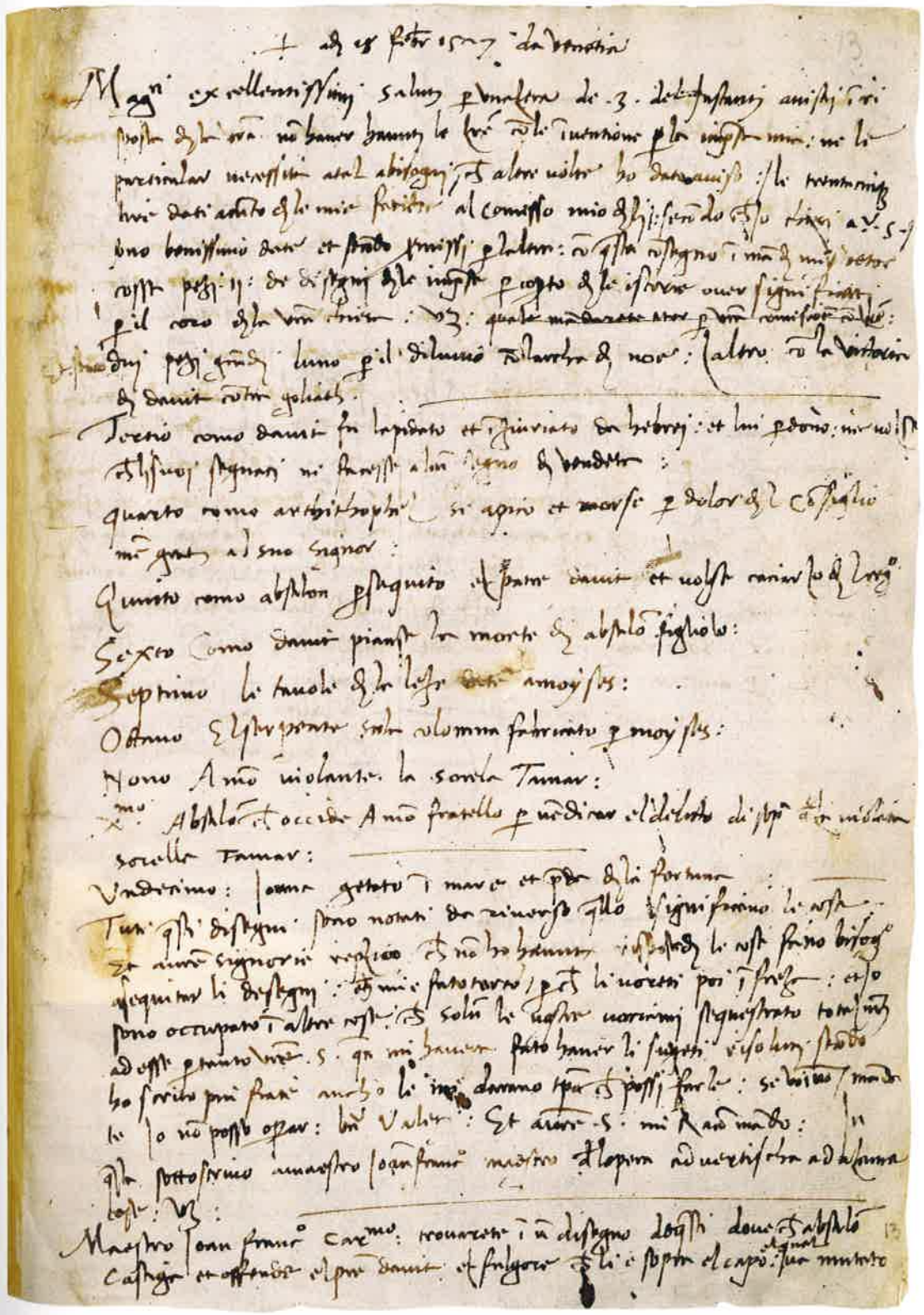
X.mo Absalon che occide Amon fratello per vendicar el delicto di sopra dela violata sorella Tamar;

Undecimo, Iona getato in mare et preda dela fortuna.

Tuti questi disegni[53] sono notati da riverso quello significano le cose et a Vostre Signorie replico che non ho havuto risposta dele cose fano bisogno a sequitar li desegni, che mi è fato torto perché li voreti poi in freza et io sono occupato in altre cose, che solum le vostre voriami sequestrato totalmente ad esse. Pertanto Vostre S., quando mi haverà fato haver li sugeti risoluti, secondo ho scrito più fiate, ancho le mi darano tempo che possi farle. Se voi non mandate io non posso operar. Bene valete et a Vostre S. mi racommando. In questa sottoscrivo a maestro Ioan Franc.o maestro de l'opera advertischa ad alcune cose. Videlicet:

Maestro Ioan Franc.o car.mo, troverete in un disegno de questi dove che Absalon castiga et offende el patre Davit el fulgore che li è sopra el capo el qual va mutato. Pertanto voi metereti in opera l'altro fulgore che è disegnato in margine.[54]

Item un altro disegno de Iona. El suo brieve che è dopo le spale lo sgrandereti secondo che è disegnato a ciò che le lettere stagi tute.[55]



Item el desegno de Davit e Goliat è facto a lume diverso de quel dela istoria,[56] cioè questo inadvertentemente fato a lume dreto et vole esser como la istoria a lume roverso che cossì vol esser tute. Per la qual cosa voi facendo in opera possete voltar li pezi et ombrarli con discretione che venirano sequitando la istoria sua et li altri doi quadri grandi che haverò a far sarano con li soi coperti tuti a lume contrario. Et perché da poi che hebbi facto el primo quadro de l'archa de Noè a lume dreto, visti in la chiesia che el lume più gaiardo sempre era dal canto sinistro, per questo già che la cosa era facta havia preso partito metesti dito quadro de l'archa in el canton apresso l'altar de S. Piero et veniva a star bene perché el lume per riflexo haveva più forza dala parte drita. Cossì dissi essendo a Bergamo et scripto altre fiate da qui, se 'l vi ricorda. Hora replico medesimamente per lo error de questo desegno de Davit et Goliath che possete remediar. Solecitate che vii sia dato modo da seguitar che habiate i desegni per lavorar. Non me mandate a domandar desegni se non mandate altramente le inventione et risolute risposte de l'altre mie lettere. Bene valete.

Vostro Laurentio Loto ss.

A tergo: Alli Mag.ci et Excellentissimi pressidenti de Sancta Maria dela Misericordia de Bergamo, soi observandiss.i

In Bergamo

52. Cfr. lettera del 3 febbraio 1527 e le note 50 e 51.
53. Per approfondire le questioni iconografiche e le tematiche inerenti alle undici imprese citate nella lettera si veda: Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., schede 28, 50, 42, 44, 46, 48, 30, 32, 36, 38, 34; M. Zanchi, *In principio sarà il sole. Il coro simbolico di Lorenzo Lotto*, Firenze-Milano, Giunti, 2016.
54. Cfr. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., scheda 46.
55. Cfr. ivi, scheda 34.
56. Cfr. ivi, scheda 50.

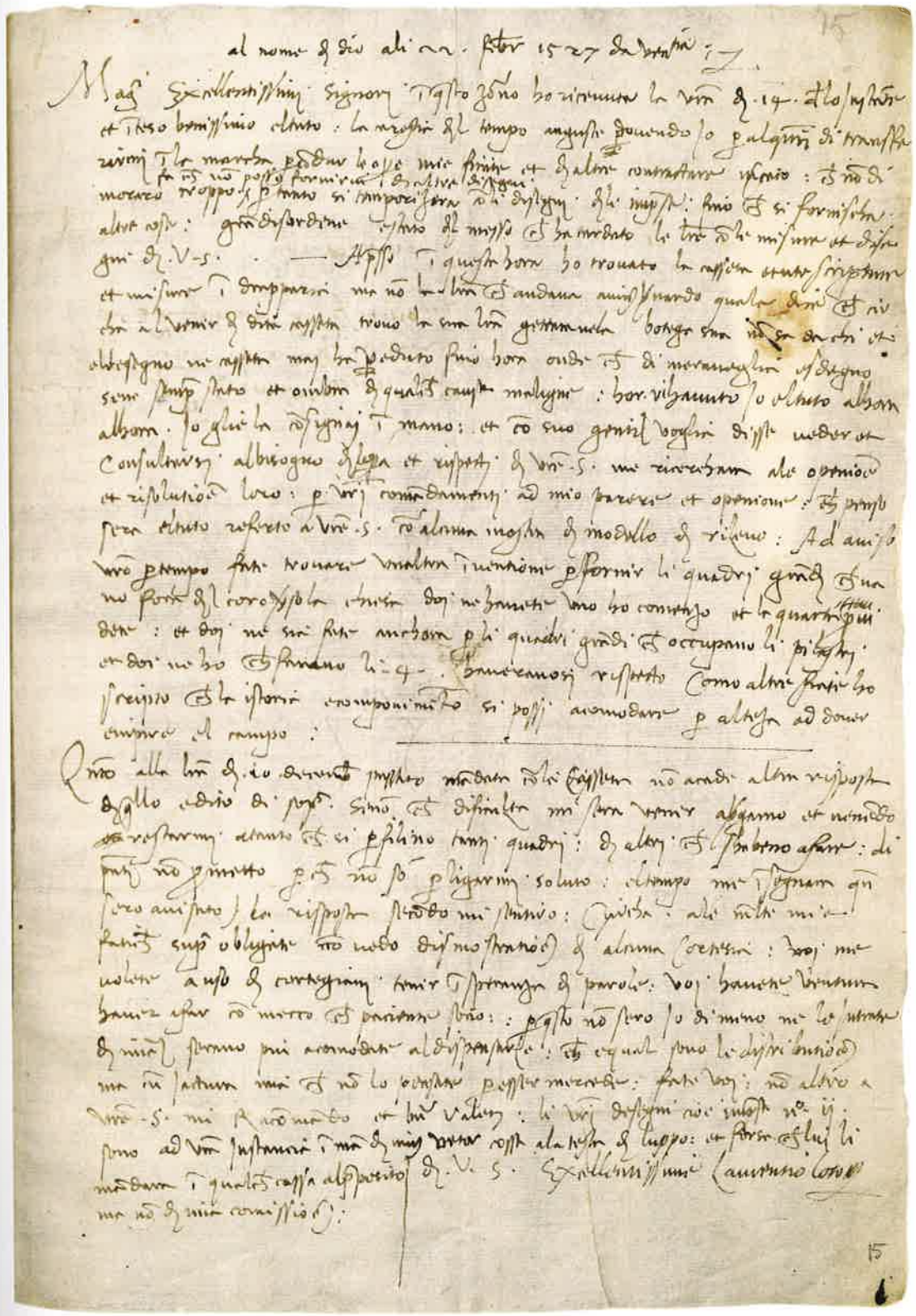
Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 15

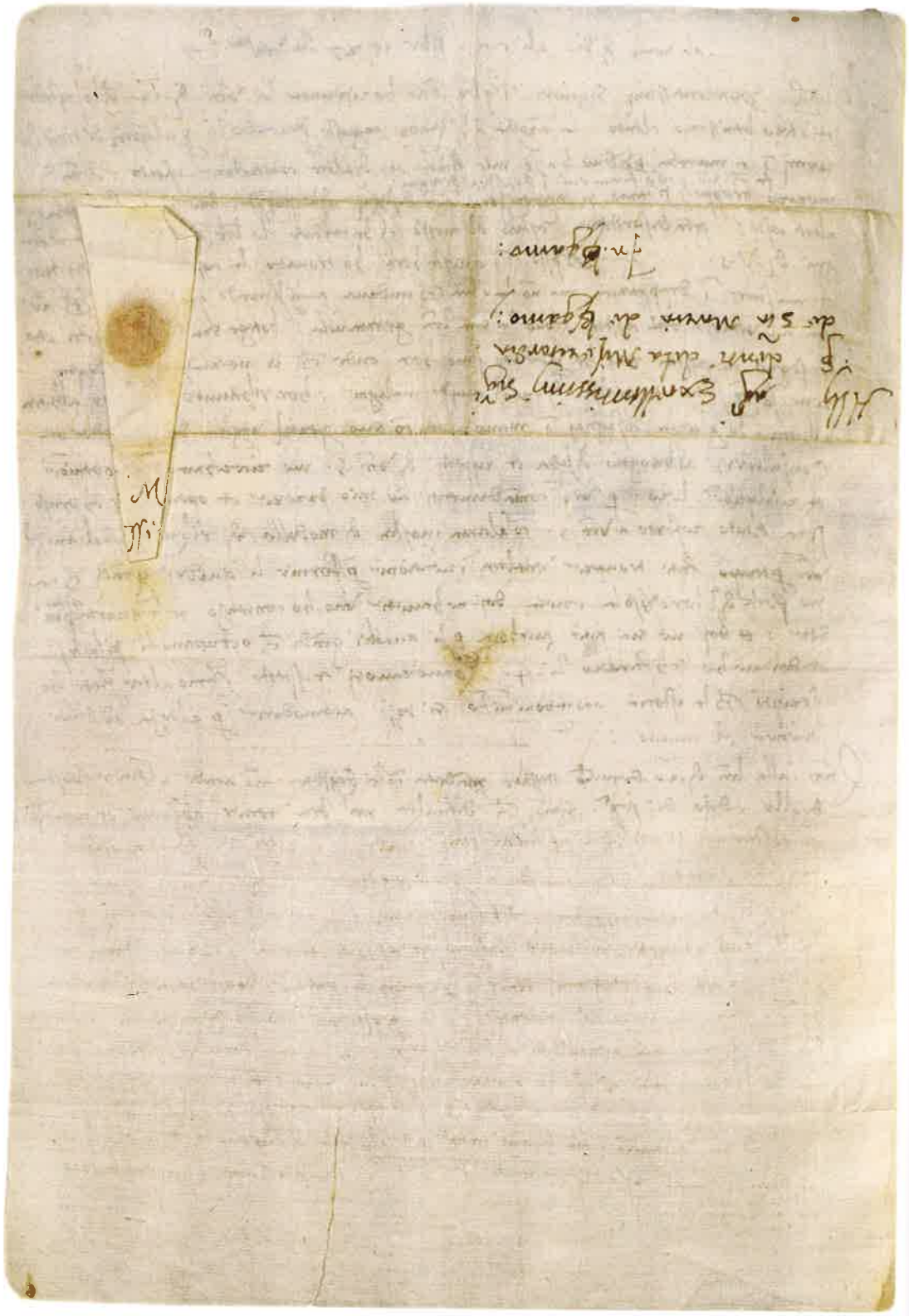
Al nome de Dio ali 22 febrer 1527 da Venetia
Mag.ci Excellentissimi Signori, in questo zorno ho ricevuta la vostra de 14 delo instante et inteso benissimo el tuto. La carestia del tempo anguste, dovendo io per alquanti dì transferirmi in la Marcha[57] per condur le opere mie finite et de altre contrastare mercato, che non dimorarò troppo, fa che non posso fornirvi de altre disegni. Pertanto si temporizerà con li disegni dele imprese,[58] fino a che si fornischa altre cose. Gran disordene è stato del messo che ha tardato le lettere con le misure et disegni de V. S.

Apresso in questa hora ho trovato la casseta e tute scripture et misure in drapparia ma non la lettera che andava a miser Bernardo, quale dice che circha al venir de dita casseta trovò la sua lettera gettata nela botega sua non sa da chi et el desegno né casseta mai ha veduto fino hora. Onde che di meraveglia e sdegno se n'è sempre stato et ombra de qualche cause maligne. Hor, rihavuto io el tuto, alhora alhora io gliela consignai in mano et con suo gentil voglia disse veder et consultarsi al bisogno de l'opera et rispecti di Vostre S. me ricercharà ale openione et risolutione loro per vostri comandamenti ad mio parere et openione che penso serà el tuto referto a Vostre S. con alcuna mostra de modello de rilevo. Ad aviso vostro per tempo fate trovare un'altra inventione per fornir li quadri grandi che vano fora del coro verso la chiesa. Doi ne havete, uno ho comenzo et la quarta providete. Et doi ne sia fate anchora per li quadri grandi che occupano li pilastri et doi ne ho che farano li 4. Haveranosi rispecto como altre fiate ho scripto che la istoria e componimento si possi acomodare per alteza ad dover empire el campo.[59]

Quanto alla lettera de 10 decembre passato mandata con la casseta[60] non acade altra risposta de quello è dito di sopra se non che dificultà mi serà venir a Bergamo et venendo restarmi a tanto che si perfilino tanti quadri; de altri che s'habeno a fare, di presente non prometto perché non son per ligarmi soluto: el tempo me insegnarà, quando serò avisato, la risposta secondo me sentirò. Cyrcha ale molte mie fatiche supra obligate non vedo dismostratione de alcuna cortesia. Voi me volete, a uso de cortegiani, tener in speranza de parole. Voi havete ventura haver a far con mecco che paciente sono. Per questo non serò io di meno, né le intrate de Misericordia serano più acomodate al dispensarle, che equal sono le distributioni ma cum jactura mia che non lo pensate per esser mercede. Fate voi. Non altro. A. Vostre S. mi racommando et bene valete. Li vostri desegni cioè imprese n.° 11 sono ad vostra instancia in man de miser Vetor Cossa ala Testa de Luppo et forse che lui li mandarà in qualche cassa al proposito ma non de mia comissione.

De V. S. Excellentissime Laurentio Loto ss.





A tergo: Alli Mag.ci Excellentissimi Sig.ri pressidenti dela Misericordia de Sancta Maria de Bergamo
In Bergamo

57. Per quanto riguarda il viaggio nelle Marche ipotizzato per il 3 febbraio si vedano le lettere del 3 febbraio 1527 e del 15 luglio 1527.
58. Cfr. lettera del 18 febbraio 1527.
59. Si vedano le lettere del 18 luglio 1526 e del 3 febbraio 1527.
60. Bernardo de Marin scrive al ministro del Consorzio che c'è stato un disguido nella consegna della cassetta contenente i disegni dell'ancona dell'altare maggiore di Santa Maria, portata al recapito di Lotto in «Drapparia» a Rialto anziché al destinatario. De Marin dà una versione dei fatti differente rispetto a quella fornita da Lotto nella sua lettera del 22 febbraio 1527. La lettera dei reggenti che riportava le misure dei quadri dei pilastri viene consegnata a Lotto circa due mesi dopo rispetto alla data concordata, insieme alla cassetta, dove erano contenute anche le invenzioni del teologo francescano Girolamo Terzi, alcune riferite alle storie che avrebbero dovuto essere realizzate per i pilastri del coro (vedi lettera del 3 febbraio 1527). A Lotto queste invenzioni, però, non sembravano adatte e ne chiese altre. In due lettere l'artista chiede che il compenso relativo alla profilatura delle tarsie grandi sia più adeguato rispetto a quello deciso dai reggenti (cfr. lettere del 6 ottobre 1525 e del 18 luglio 1526).

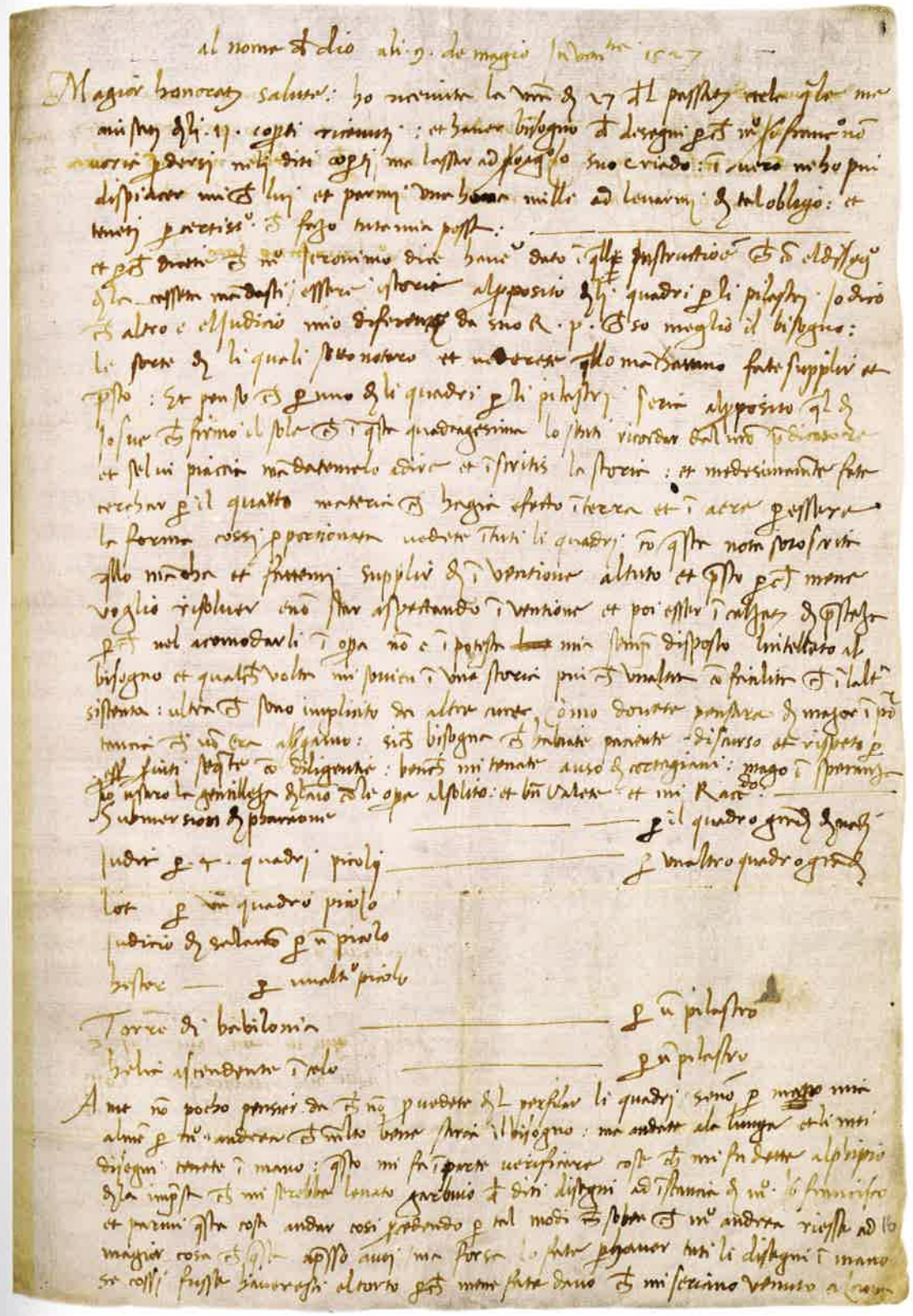
A Girolamo San Pellegrino
MIA 1740, f. 16r-v

Al nome de Dio ali 9 de magio in Venetia 1527
Magior honorato, salute. Ho ricevuta la vostra de 27 del passato et è la quale me avisate deli 11 coperti ricevuti et haver bisogno de desegni perché m.o Io. Franc.o non voria perdersi neli diti coperti, ma lassar ad Io. Agnolo suo criado. Invero ne ho più dispiacer mi che lui et parmi una hora mille ad levarmi de tal obligo et teneti per certissimo che fazo tuta mia possa.

Et perché direte che m.o Ieronimo dice haver dato in quelle instructione che con el disegno dela casseta mandasti essere istorie al proposito deli quadri per li pilastri, io dico che altro è el iudicio mio diferente da suo. R. p., che so meglio il bisogno. Le sorte deli quali sotto notarò et vederete quello mancharano. Fate supplir et presto. Et penso che per uno deli quadri per li pilastri, seria al proposito quel de Iosuè che firmò il sole che in questa quadragesima lo senti' ricordar dal nostro predicatore et se 'l vi piaccia mandatemelo a dire et in scritis la storia. Et medesimamente fate cerchar per il quarto materia che hagia efecto in terra et in aere, per essere la forma cossì proportionata, vedete in tuti li quadri. Con questa nota soto scrita, quello mancha et fattemi supplir de inventione al tuto et presto perché me ne voglio risolver e non star aspectando inventione et poi esser inculpato de presteza, perché ne l'acomodarli in opera non è in potestà mia sempre disposto l'intelleto al bisogno et qualche volta mi sovien in una storia più che un'altra con facilità che in l'altra si stenta. Ultra che sono implicito da altre cure, como dovete pensare, de mazor importancia che non era a Bergamo. Siché bisogna che habiate paciente discurso et rispeto per esser serviti sequente con diligentie, benché mi tenate a uso de cortegiani. Ma go in speranza, io usarò la gentilleza de l'animo con le opere al solito. Et bene valete et mi raccomando.

Submersion de pharaone – per il quadro grande denanti
Iudit per 4 quadri picoli – per un altro quadro grande
Lot per un quadro picolo
Iudicio de Salamon per un picolo
Hester per un altro picolo
Torre di Babilonia – per un pilastro
Helia ascendente in celo – per un pilastro

A me non pocho pensier dà che non provedete del perfilar li quadri se non per mano mia almen per m.o Andrea, che molto bene saria il bisogno, ma andate ala lunga et li mei disegni tenete in mano. Questo mi fa in parte verificare cose che mi fu dette al principio dela impresa che mi serebbe levato garbuio de diti disegni ad instancia de m.o Io. Francisco et parmi questa cosa andar così procedendo per tal modi che so ben che m.o Andrea riesse ad magior cosa che questa apresso a voi.



Ma forsa lo fate per haver tuti li disegni in mano. Se cossì fusse, haveresti el torto, perché me ne fate dano, che mi seriano venuto alcuna ventura a darli via, che le venture non sono sempre et sete causa de mie danni et interessi con questo modo che non pensate et havete torto e pechato. Vi prego, fate che non mi possi lamentar de voi, cioè del Locho, che la fede mia non lo porta, far mal a me per contentar m.o Io. Franc.o. Et basta. Iterum valete.

V.o Laurentio Loto ss.

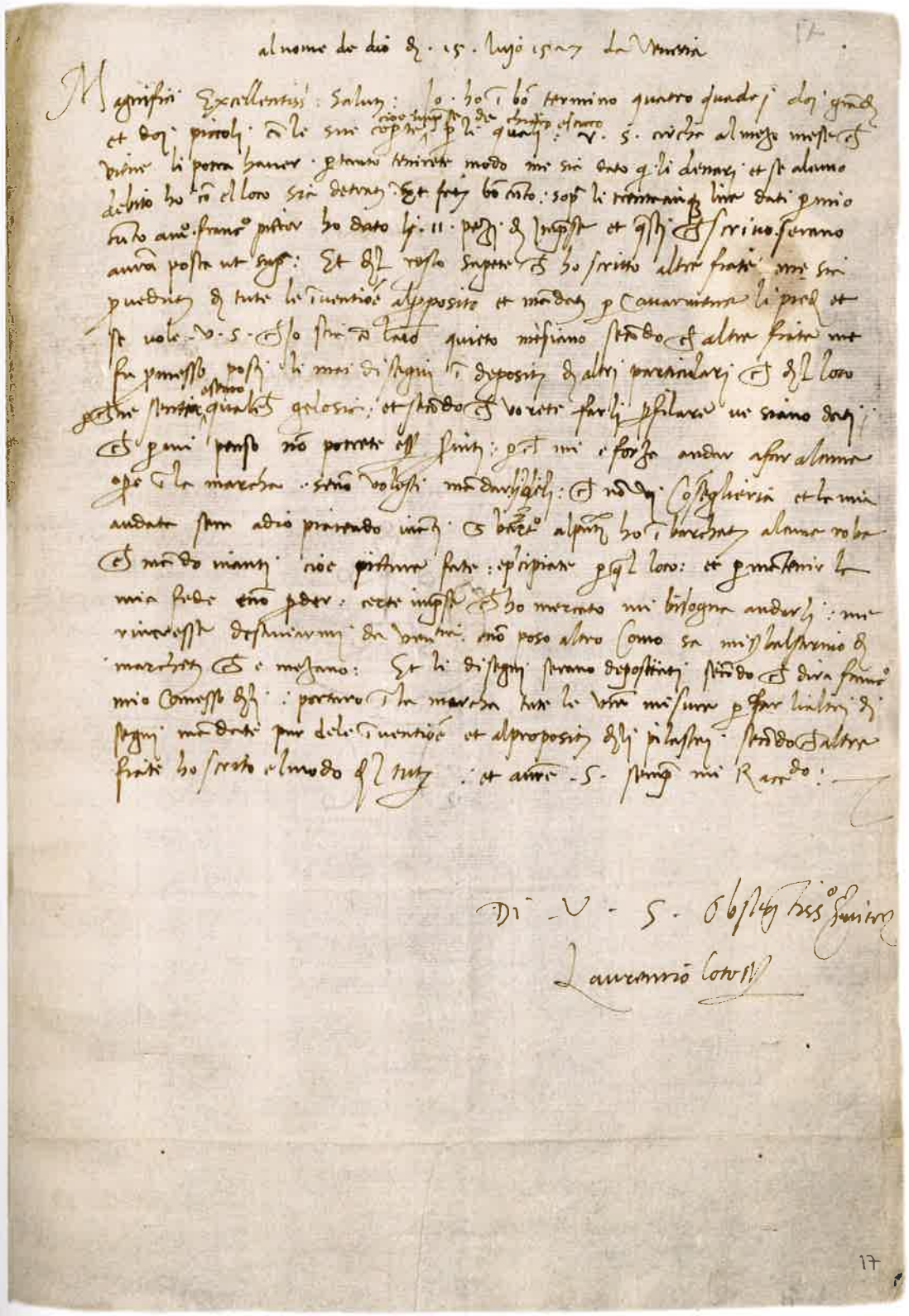
A tergo: Allo molto Honorato suo meser Hier.o S.to Piligrino not. in Misericordia de Bergamo

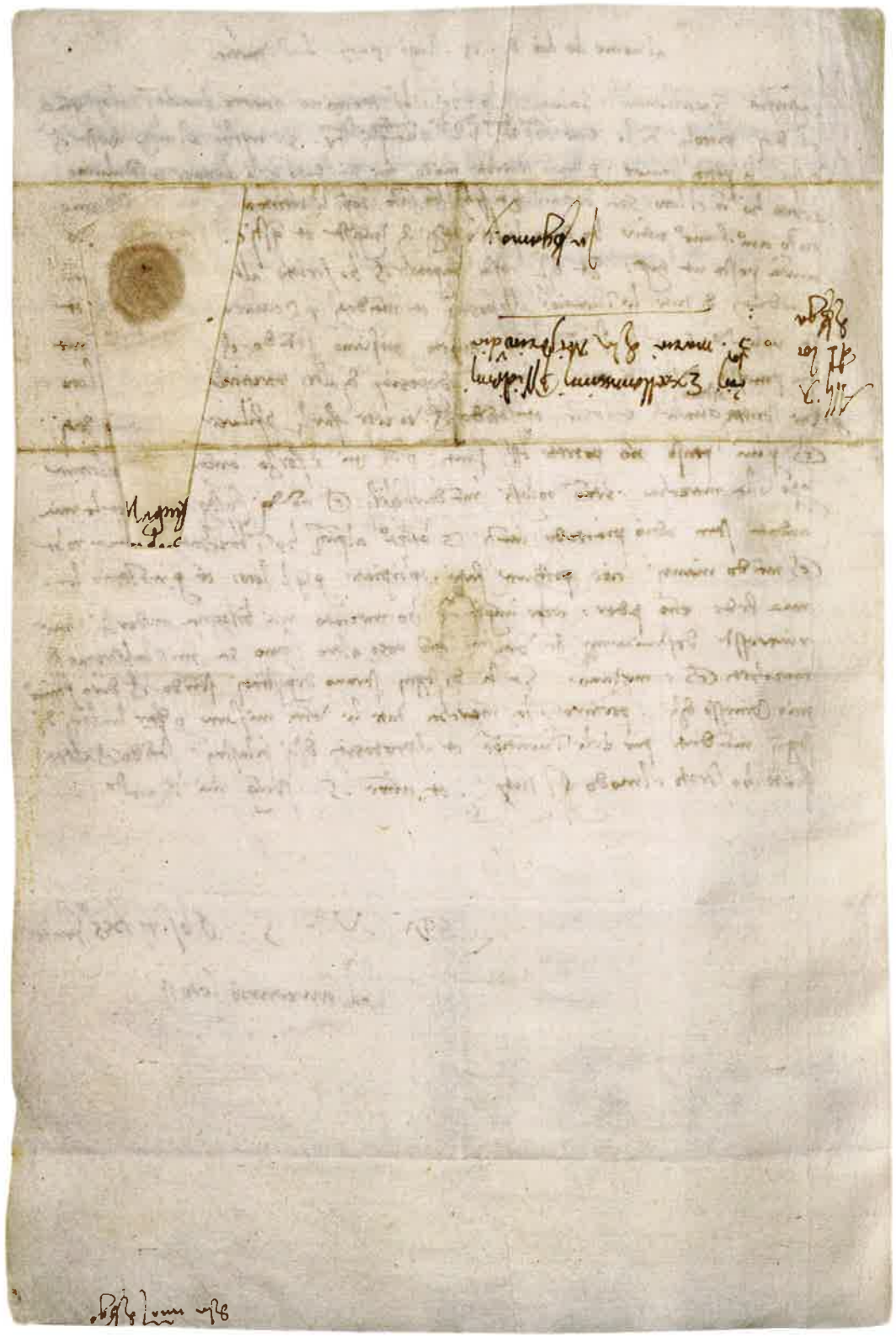
In Bergamo

Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 17

Al nome de Dio de 15 lujo 1527 da Venetia
Magnifici Excellentiss.i, salute. Io ho in bon termino quatro quadri, doi grandi et doi piccoli, con le sue coperte,[61] cioè imprese de chiaro e scuro per li quali V. S. circha al mezo mese che viene li potrà haver. Pertanto tenirete modo me sia dato qui li denari et se alcuno debito ho con el Loco sia detrato. Videlicet fate bon cunto. Sopra li trentacinque lire dati per mio cunto a m.o Franc.o pictor ho dato li 11 pezi de imprese[62] et questi che scrivo serano a vostra posta ut supra. Et del resto sapete che ho scritto altre fiate. Me sia proveduto de tute le inventione al proposito et mandato[63] per cavarmene li piedi et se vole V. S. che io stia con l'animo quieto me siano, secondo che altre fiate me fu promesso, posti li mei disegni in deposito de altri particulari che del Loco perché ne sentia e sento qualche gelosia. Et secondo che vorete farli perfilare, ve siano dati,[64] che per mi penso non potrete esser serviti, perché mi è forza andar a far alcune opere in la Marcha, se non volesti mandarli de lì che non vi consiglieria et la mia andata serà a Dio piacendo inanti S. Bart.o. Al presente ho imbarchato alcune robe che mando inanti, cioè picture fate e principiate per quel loco, et per mantenir la mia fede e non perder certe imprese che ho mercato mi bisogna andar lì. Me rincresse desaviarmi da Venetia e non poso altro, como sa miser Balsarino de Marcheti che è mezano.[65] Et li disegni serano depositati secondo che dirà Franc.o mio comesso de lì.[66] Portarò in la Marcha tute le vostre misure per far li altri disegni. Mandate pur dele inventione et al proposito deli pilastri secondo che altre fiate ho scrito el modo del tuto. Et a Vostre S. sempre mi raccomando.

Di V. S. obsequentiss.o Servitor
Laurentio Loto ss.





A tergo: Alli Magnifici Excellentissimi pressidenti del Loco di Sancta Maria dela Misericordia de Bergamo

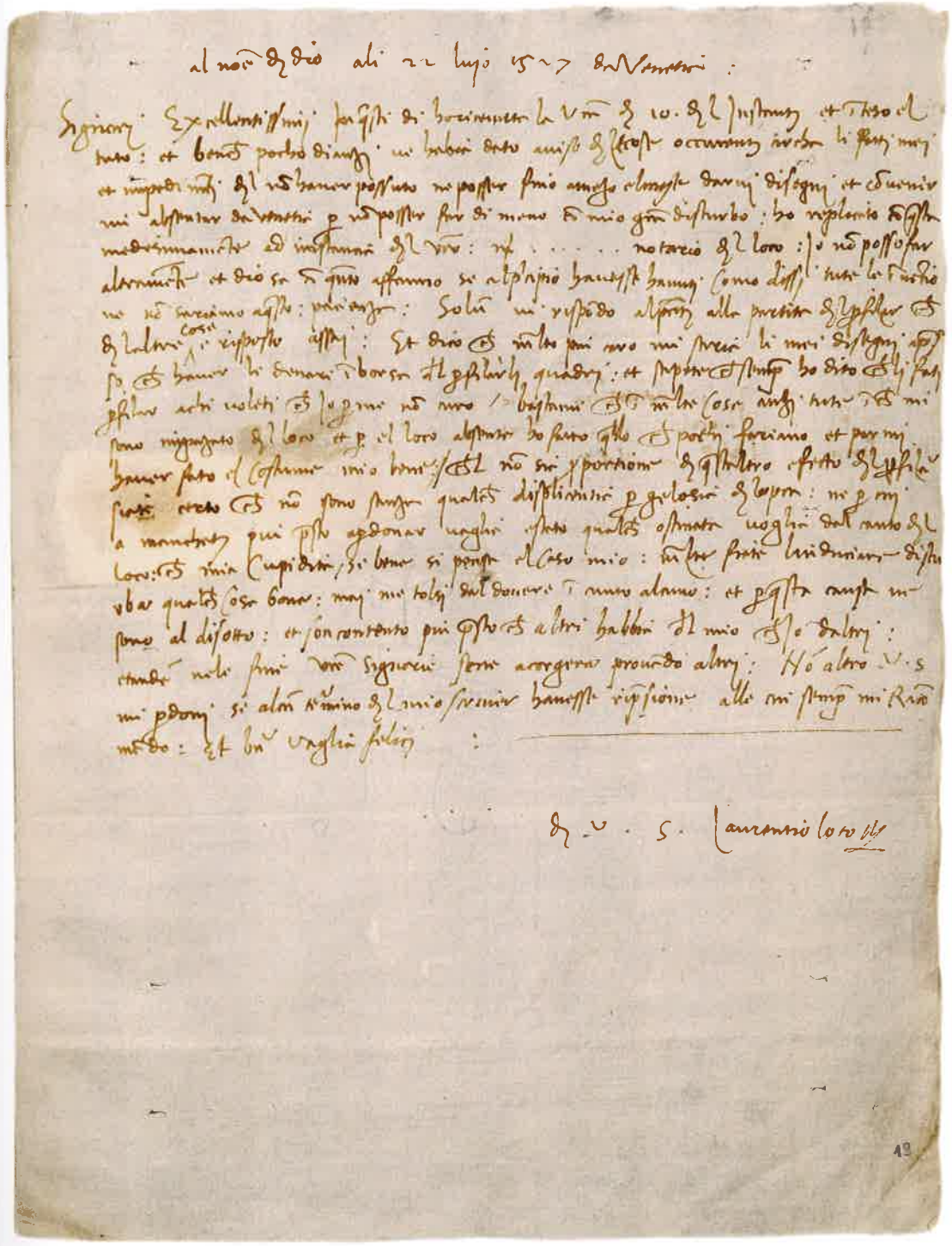
In Bergamo

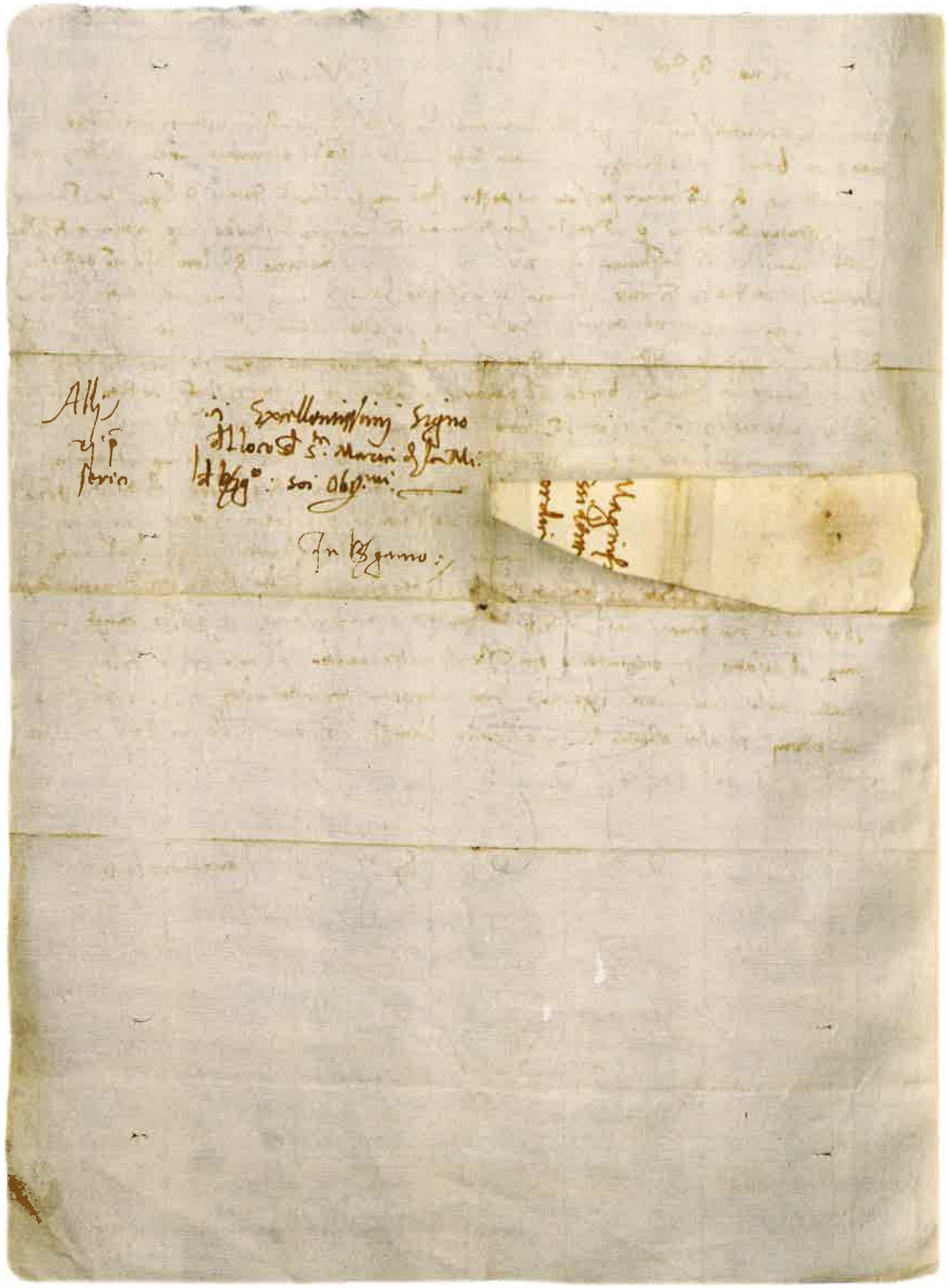
61. Identificabili con la *Sommersione di Faraone, Giuditta, Ester, Lot* e i rispettivi coperti (vedi lettere del 12 agosto 1527 e del 4 settembre 1527 e ivi, schede 55-58, 51-54).
62. Cfr. lettere del 3 febbraio 1527 e del 18 febbraio 1527. Il pittore a cui si riferisce è Francesco Bonetti (vedi lettera del 20 settembre 1524, nota 6).
63. Cfr. lettera del 9 maggio 1527.
64. Sulla questione del deposito dei cartoni intarsiati, trattenuti dal Consorzio per la profilatura delle tarsie, si veda ivi, pp. 31-32.
65. La commissione a Lotto delle opere realizzate per le città di Jesi e Recanati avvenne probabilmente tramite gli Angelini Marchetti, mercanti bergamaschi attivi nelle Marche. Balzarino è il mediatore, procuratore con il fratello Giovanni di Lotto in Jesi per la *Pala di Santa Lucia*, il cui contratto risaliva al 1523. Circa un mese prima della lettera in questione e dopo alcuni solleciti, il 4 giugno i confratelli della Scuola di Santa Lucia, committenti dell'opera, temendo che l'opera non venisse realizzata, avevano pubblicato il contratto. Balzarino Marchetti, rappresentante legale di Lotto, informa l'artista, che si sente poi costretto suo malgrado ad andare nelle Marche per cercare di non perdere la commissione («certe imprese che ho mercato»). Verso la metà di agosto Lotto provvede a imbarcare le opere. Per l'identificazione delle opere completate si veda: ivi, p. 20.
66. È ancora nominato il suo aiuto Francesco Bonetti.

Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 19

Al nome de Dio ali 22 lujo 1527 da Venetia
Signori Excellentissimi, in questi dì ho ricevuta la vostra de 10 de l'instante et inteso el tuto. Et benché pocho dianzi ve habia dato aviso dele cose occurenti circha li facti mei et impedimenti del non haver possuto né posser fino a mezo el mese darvi disegni et convenirmi absentar da Venetia per non posser far di meno con mio gran disturbo,[67] ho replicato con questa medesimamente ad instancia del vostro m..... notario del Loco.[68] Io non posso far altramente et Dio sa con quanto affanno se al principio havesse havuti, como dissi, tute le inventione non sariamo a questo.[69] Pacienza. Solum vi rispondo al presente alla partita del perfilar, che de l'altre cose è risposto assai. Et dico che molto più caro mi saria li mei disegni apresso che haver li denari in borsa del perfilar li quadri; et sapete che sempre ho dito che li fati perfilar a chi voleti, che io per me non curo. Bastami che in molte cose, anzi tute in che mi sono impazato del Loco et per el Loco, absente ho fatto quello che pochi fariano et parmi haver fato el costume mio bene. Che 'l non sia proportione de quest'altro efecto del perfilar, siate certo che non sono sanza qualche displicentia per gelosia de l'opra; né per mi à manchato più presto a perdonar vaglia è stato qualche ostinata voglia dal canto del Loco che mia cupidità, se bene si pensa el caso mio. Molte fiate l'induciare disturba qualche cose bone. Mai me tolsi dal dovere in cunto alcuno et per questa causa ne sono al di sotto. Et son contento più presto che altri habbia del mio che io d'altri.[70] E tandem nele fine Vostre Signorie se ne acorgerà provando altri. Non altro. V. S. mi perdoni se alcun termino del mio scriver havesse riprensione, alle cui sempre mi racommando. Et bene vaglia felici.

De V. S. Laurentio Loto ss.



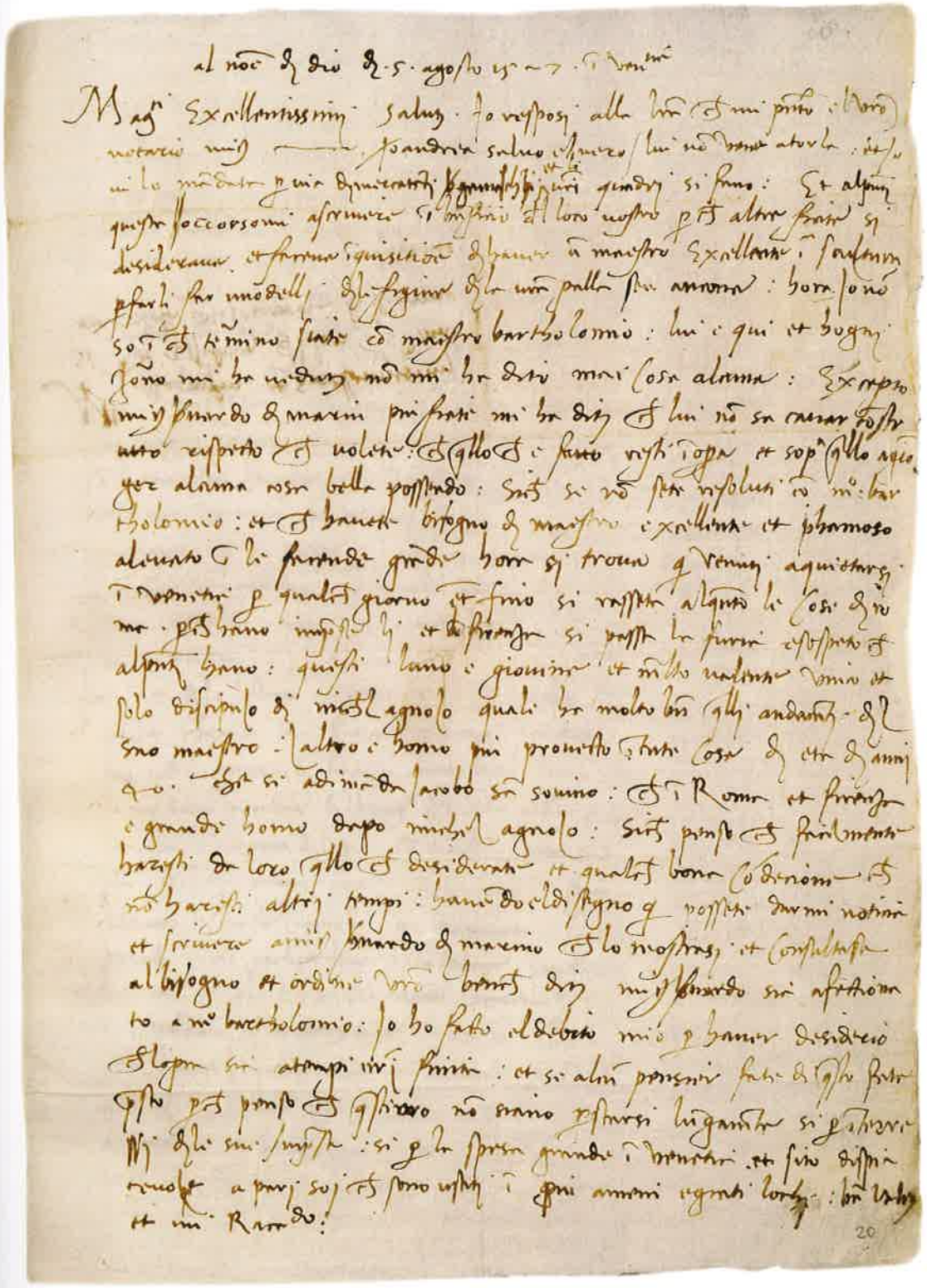


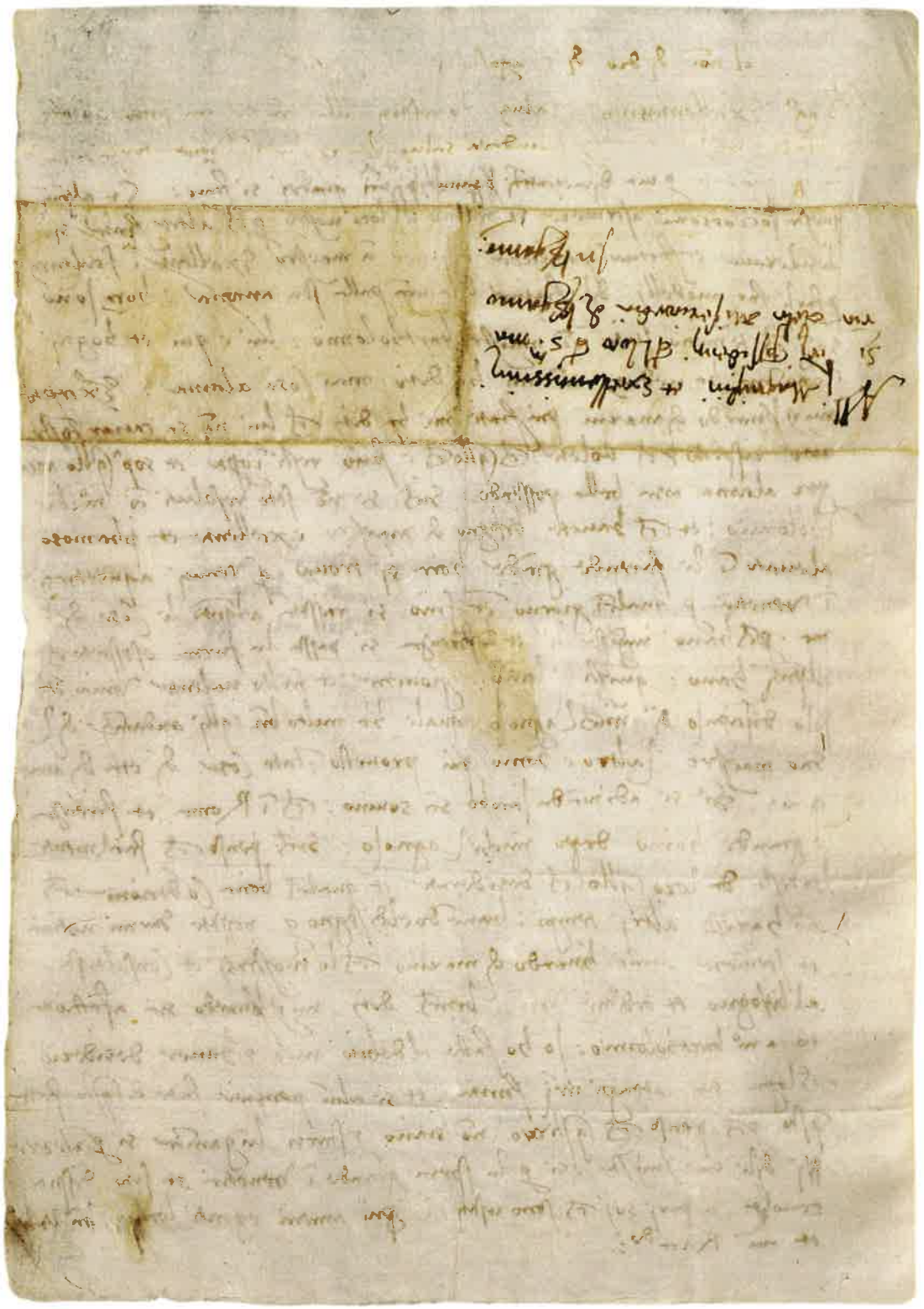
A tergo: Alli Magnifici Excellentissimi Signori pressidenti del Loco de Sancta Maria dela Misericordia de Bergamo, soi obser.mi
In Bergamo

67. Si confronti con la lettera del 15 luglio 1527.
68. Si riferisce al notaio bergamasco Giovan Andrea Marchesi, uno dei redattori del *Liber Fabrice Chori*, che lavora per il Consorzio della Misericordia dal 1522 al 1527 circa, collaborando con Girolamo San Pellegrino. La lettera viene consegnata da Lotto a mercanti bergamaschi, perché Giovan Andrea Marchesi non l'ha ritirata (cfr. lettera del 5 agosto 1527).
69. Cfr. lettera del 9 maggio 1527.
70. Cfr. lettera del 18 luglio 1526.

Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 20

Al nome de Dio de 5 agosto 1527 in Venetia
Mag.ci Excellentissimi, salute. Io resposi alla lettera che mi presentò el vostro notario miser Io. Andrea,[71] salvo el vero. Lui non vene a torla et io vi l'ò mandata per via de mercatanti bergamaschi et li vostri quadri si fano.[72] Et al presente questa soccorsemi a scrivere in beneficio del Loco vostro, perché altre fiate si desiderava et faceva inquisitione de figure de haver un maestro excellente in scultura per farli far modelli dele figure dela vostra palla seu ancona. Hora io non so in che termino siate con maestro Bartholomio. Lui è qui et hogni zorno mi ha veduto non mi ha dito mai cosa alcuna, excepto miser Bernardo de Marin più fiate mi ha dito che lui non sa cavar construtto rispecto che volete, che quello che è fatto resti in opera et sopra quello agionger alcuna cosa bella possendo.[73] Siché se non sete resoluti con m.o Bartholomio et che havete bisogno de maestro excellente et phamoso alevato in le facende grande, hora si trova qui venuti a quietarsi in Venetia per qualche giorno etiam fino si rasseta alquanto le cose de Roma, perché hano imprese lì et de Firenza si passa la furia e sospeto che al presente hano. Questi l'uno è giovine et molto valente, unico et solo discipulo[74] di Michel Agnolo, quale ha molto bene quelli andamenti del suo maestro. L'altro è homo più provecto in tute cose de età de anni 40, che si adimanda Iacobo Sansovino,[75] che in Roma et Firenza è grande homo dopo Michel Agnolo. Siché penso che facilmente haresti da loro quello che desiderate et qualche bona condecione che non haresti altri tempi. Havendo el disegno qui, possete darmi noticia et scrivere a miser Bernardo de Marino che lo mostrasi et consultase al bisogno et ordine vostro, benché dito miser Bernardo sia afectionato a m.o Bartholomio. Io ho facto el debito mio per haver desiderio che l'opra sia a tempi nostri finita. Et se alcun pensier fate di questo, fate presto perché penso che questioro non siano per starsi lungamente, sì per interressi dele sue imprese, sì per la spesa grande in Venetia et sito dispiacevole a pari soi che sono usati in più ameni e grati lochi. Bene valete et mi raccomando.





A tergo: Alli Magnifici et Excellentissimi Signori pressidenti del Loco de Sancta Maria dela Misericordia de Bergamo
In Bergamo

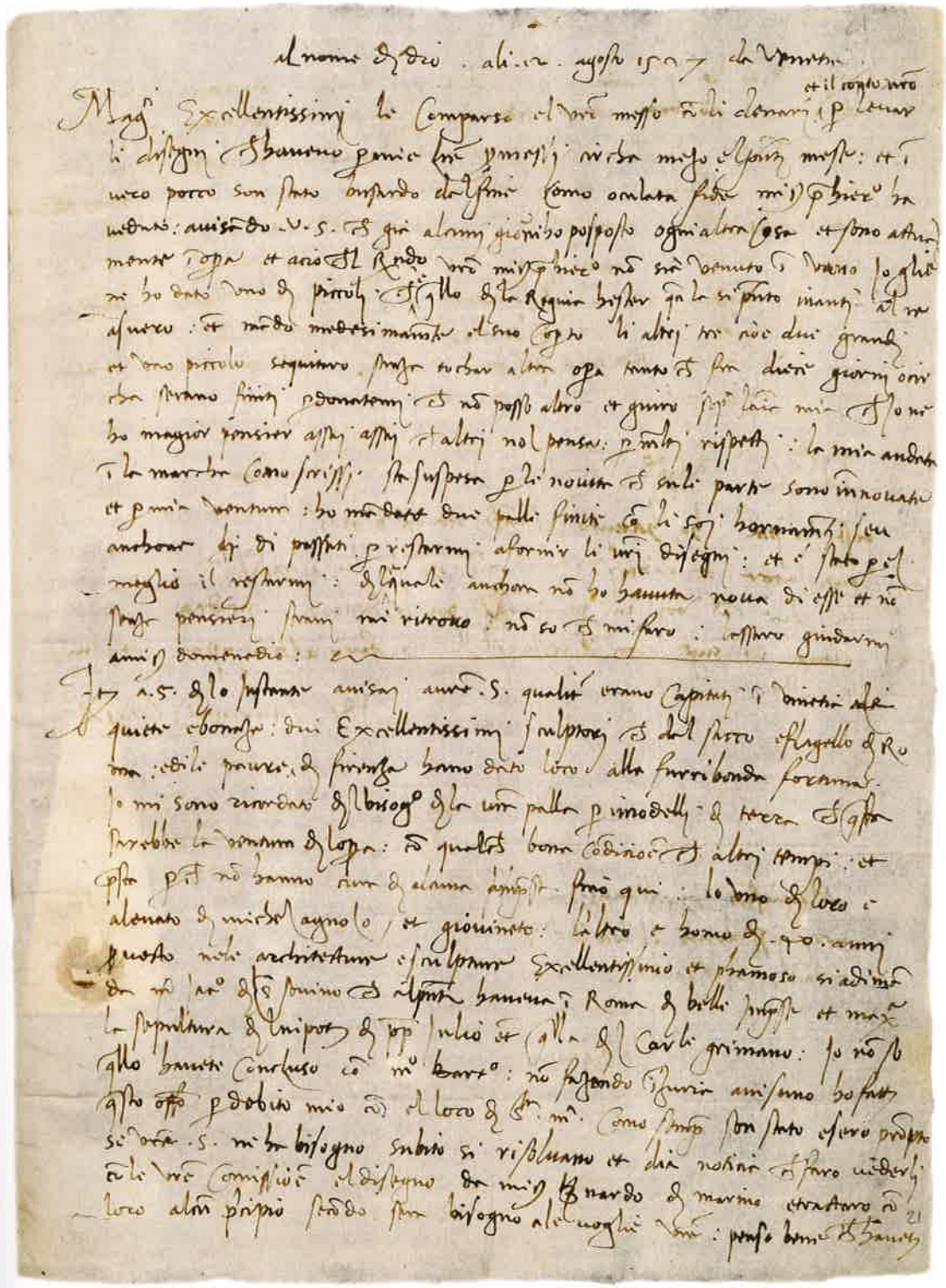
71. Qui Lotto si riferisce ancora a Giovan Andrea Marchesi, uno dei notai del Consorzio della Misericordia (cfr. lettera del 22 luglio 1527 e nota 68).
72. Cfr. lettera del 15 luglio 1527.
73. Per quanto riguarda informazioni sull'ancona di rame, sullo scultore Bartolomeo Bergamasco e Bernardo de Marin, si vedano: lettera del 7 febbraio 1526 e nota 18; lettera del 16 marzo 1526 e note 20 e 21. Il 19 luglio 1527 lo scultore Bartolomeo Bergamasco scrive ai reggenti della Misericordia che ha pensato a una soluzione «fazille et perfecta» (cfr. *Lettere inedite di Lorenzo Lotto*, a cura di L. Chiodi, Bergamo, Monumenta Bergomensia, 1962, pp. 58-59). Il 20 luglio 1527, invece, Bernardo de Marin scrive ai presidenti che non vuole occuparsi dell'ancona (cfr. *Lettere inedite* cit., pp. 29-30). Consegnerà poi il disegno dell'ancona a Bartolomeo (cfr. lettera del 4 settembre 1527).
74. Il discepolo di Michelangelo a cui si riferisce Lotto potrebbe essere Giovanni Angelo Montorsoli (cfr. R. Longhi, *Lettere inedite di Lorenzo Lotto su le tarsie di Santa Maria Maggiore in Bergamo* (recensione a L. Chiodi), «Paragone», XV, 1964, 173, pp. 58-61) o Bartolomeo Ammannati (cfr. *Libro di spese diverse (1538-1556). Con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. Zampetti, Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1969, p. 275, nota 2; L. Puppi, *Riflessioni su temi e problemi della ritrattistica del Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita (Asolo, 18-21 settembre 1980), a cura di P. Zampetti e V. Sgarbi, Treviso, Tipografia editrice trevigiana, 1981, p. 396).
75. Jacopo Tatti detto il Sansovino scappa da Roma nel 1527, quando le truppe di Carlo V saccheggiano la capitale dello Stato della Chiesa. Probabilmente Lotto conosce Sansovino in Roma, nel 1509 (cfr. Puppi, *Riflessioni su temi e problemi* cit., p. 396).

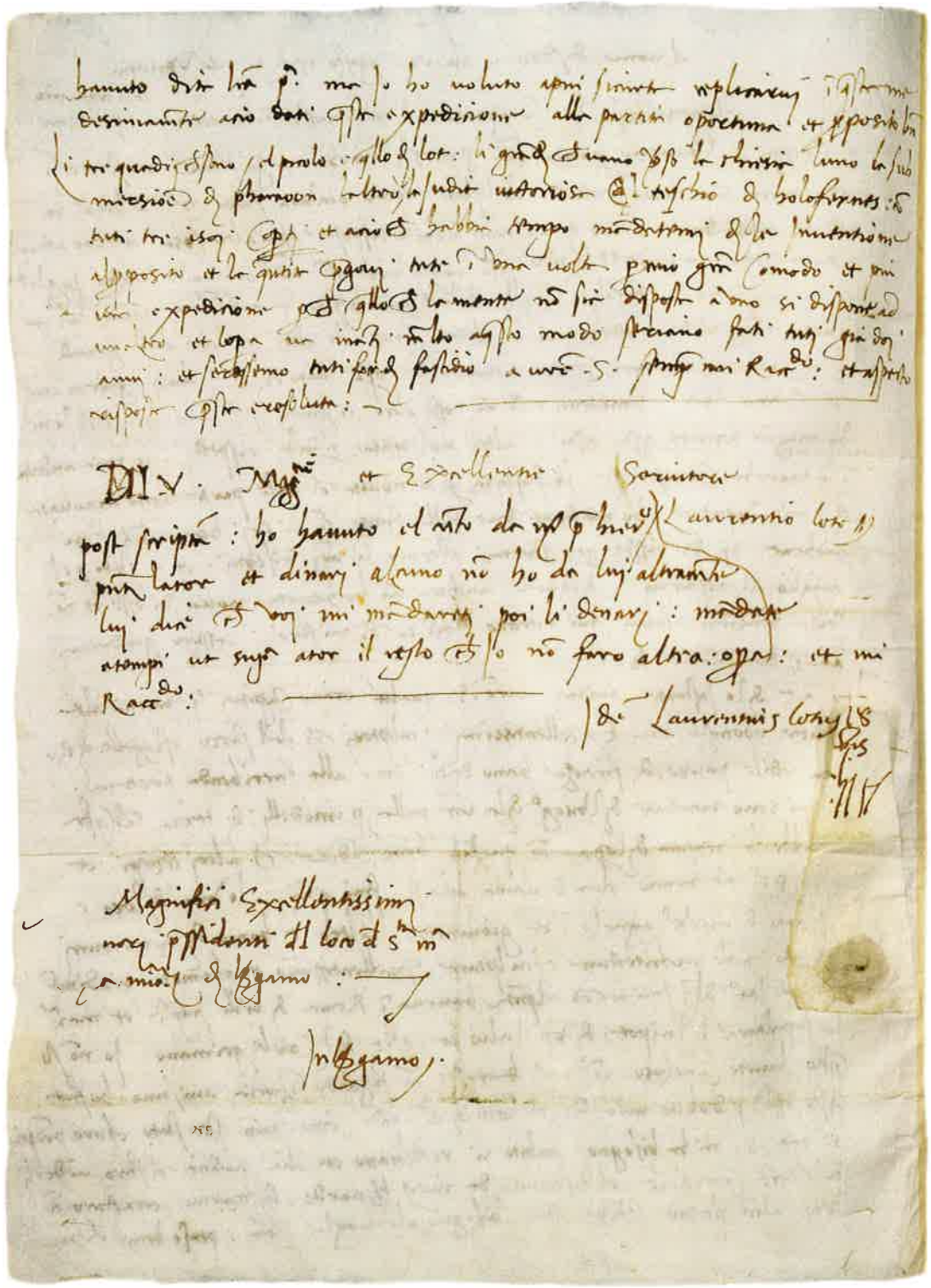
Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 21r-v

Al nome de Dio ali 12 agosto 1527 da Venetia
Mag. ci Excellentissimi, l'è comparso el vostro messo con li denari et il conto vostro per levar li disegni che havevo per mie lettere promessi circha mezo el presente mese.[76] Et in vero pocco son stato busardo dal fine, como oculata fide miser pre Hier.o ha veduto. Avisando V. S. che già alcuni giorni ho posposto ogni altra cosa et sono actualmente in opera et a ciò che 'l R.ndo vostro miser pre Hier.o non sia venuto in vano, io gliene ho dato uno de piccoli, che è quello dela regina Hester quando la si presentò inanti al re Asuero. Etiam mando medesimamente el suo coperto. Li altri tre, cioè due grandi et uno piccolo, sequitarò sanza tochar altra opera tanto che fra diece giorni o circha serano finiti.[77] Perdonatemi che non posso altro et giuro sopra l'anima mia che io ne ho magior pensier assai assai che altri no 'l pensa per molti rispecti. La mia andata in la Marcha como scrissi[78] sta suspesa per le novità che sule parte sono rinnovate et per mia ventura. Ho mandate due palle finite con li soi hornamenti seu anchone li dì passati per restarmi a fornir li vostri disegni et è stato per el meglio il restarmi; dele quale anchora non ho avuta nova di esse et non senza pensieri strani me ritrovo. Non so che mi farò. Lassarò guidarmi a miser Domenedio.

Item a 5 delo instante avisai a Vostre S. qualiter erano capitati in Vinetia molti quiete e bonaze dui Excellentissimi sculptori che dal sacco e flagello de Roma e dele paure de Firenza hano dato loco alla furribonda fortuna.[79] Io mi sono ricordato del bisogno dela vostra palla per i modelli de terra, che questa sarebbe la ventura de l'opera con qualche bona condicione che altri tempi, et presto perché non hanno cura de alcuna impresa fino qui. Lo uno de loro è alevato de Michel Agnolo et giovineto; l'altro è homo de 40 anni. Questo nele architecture e sculpture Excellentissimo et phamoso si adimanda m. Iac.o del Sansovino, che al presente haveva in Roma de belle imprese et maxime la sepultura del nipote de papa Iulio,[80] etiam quella del car.le Grimano.[81] Io non so quello havete concluso con m.o Bart.o. Non fazendo inzuria a nesuno ho fatto questo officio per debito mio con el Loco de Sancta Maria, come sempre son stato e serò prompto. Se Vostre S. ne ha bisogno, subito si risolvano et dia noticia che farò vederli con le vostre comissione el disegno da miser Bernardo de Marino[82] e tractarò con loro alcun principio, secondo serà bisogno ale voglie vostre. Penso bene che havete havuto dita lettera prima, ma io ho voluto a più sicurtà replicarvi in questa medesimamente a ciò dati presta expedicione alla partita oportuna et proposito bene.

Li tre quadri, che sono el picolo è quello de Lot, li grandi che vano verso la chiesia, l'uno la submersione de pharaon, l'altro la Iudit victoriosa col teschio de Holofernes, con tuti tre i soi coperti et a ciò che habbia tempo mandatemi dele





inventione al proposito et le quantità, pregovi, tute in una volta per mio gran comodo et più vostra expedicione, perché quello che la mente non si à disposta a uno si dispone ad un altro et l'opera va inanti molto. A questo modo seriano fati tuti già doi anni et seressemo tuti for de fastidio. A Vostre S. sempre mi raccomando et aspecto risposta presta e resoluta.

Di V. Magg.tie et Excellentie servitore

Laurentio Loto ss.

Post scriptum. Ho havuto el cunto da m. pre Hier.o presente lator et dinari alcuno non ho da lui altramente. Lui dice che voi mi mandareti poi li denari. Mandate a tempi ut supra a tor il resto che io non farò altra opera et mi raccomando.

Idem Laurentius Lotus ss.

A tergo: Alli Magnifici Excellentissimi Signori pressidenti del Loco de Sancta Maria dela Misericordia de Bergamo

In Bergamo

76. Cfr. lettera del 15 luglio 1527, nota 61.

77. Per la storia e il coperto di *Ester* si veda Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., schede 51, 52. Girolamo del Paiario è il cappellano inviato a Venezia dal Consorzio della Misericordia (cfr. il conto a lui intestato in *Liber Fabrice Chori*, ff. 65v-66 e Lotto, ricevuta, 4 settembre 1527). Il cappellano consegna i due cartoni il 21 agosto (cfr. Lotto, *Liber Fabrice Chori*, f. 31).

78. Cfr. lettera del 15 luglio 1527 e nota 65.

79. Cfr. lettera del 5 agosto 1527 e note 73 e 74.

80. Il nipote di papa Giulio II a cui si riferisce Lotto dovrebbe essere il cardinale Leonardo Grosso della Rovere, morto nel 1520 all'età di 56 anni e tumulato nella basilica di Santa Maria Maggiore in Roma, dove aveva ricoperto l'incarico di arciprete.

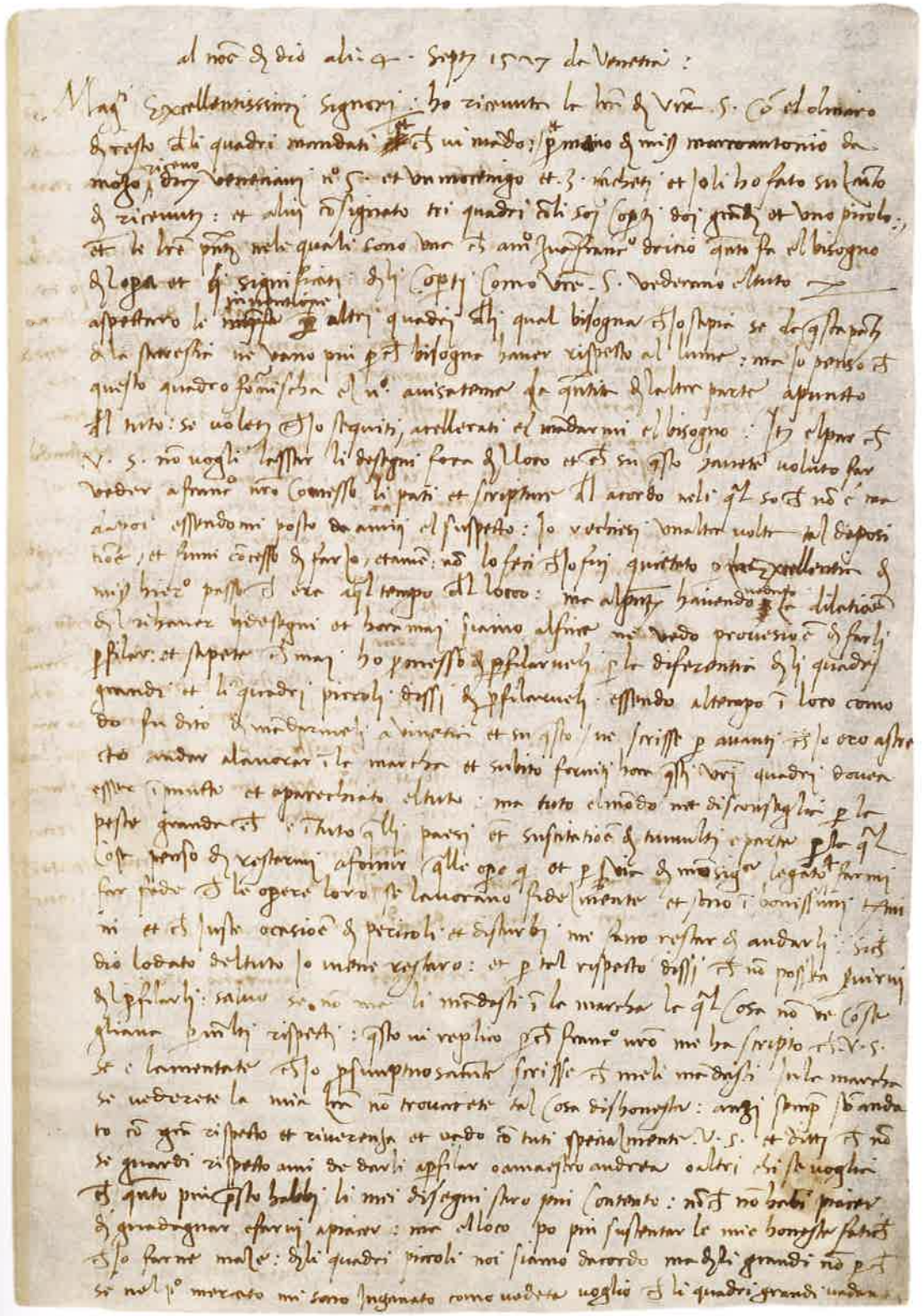
81. Lotto si riferisce al cardinale Domenico Grimani, che è deceduto nel 1523 e sepolto momentaneamente nella chiesa dei SS. Giovanni e Paolo in Roma, successivamente tumulato nella chiesa di Sant'Antonio di Castello in Venezia, come aveva disposto nel suo testamento. Nel XVII secolo, invece, le spoglie del cardinale risultano collocate in San Francesco della Vigna a Venezia (cfr. P. Paschini, *Domenico Grimani cardinale di San Marco*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1943, pp. 116-120).

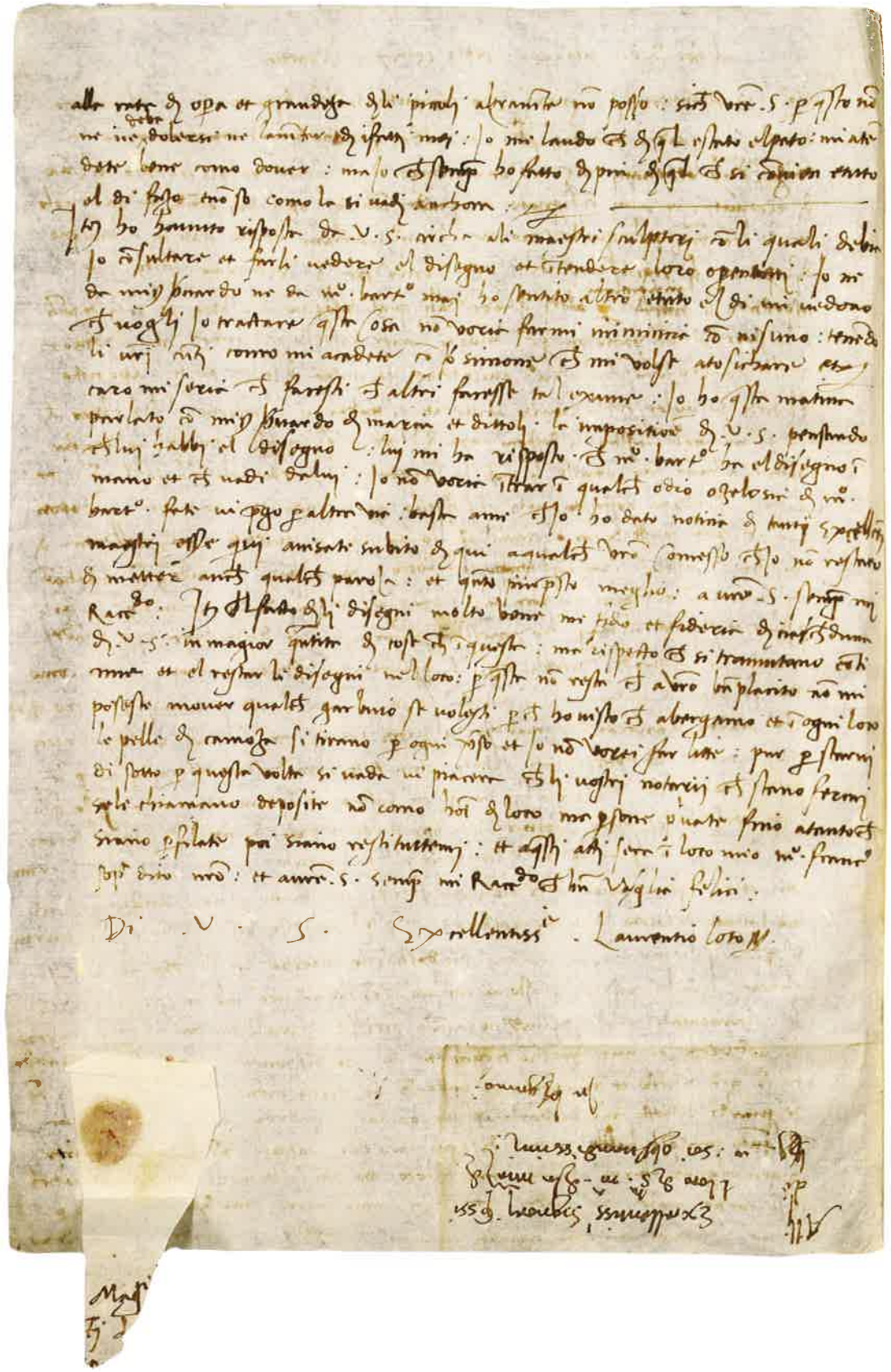
82. Cfr. lettera del 5 agosto 1527 e nota 73.

Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 23r-v

Al nome de Dio ali 4 sept. 1527 da Venetia
Mag.ci Excellentissimi Signori, ho ricevuta la lettera de Vostre S.[83] con el dinaro de resto de li quadri mandati et che vi mando et per mano de miser Marcantonio da Mozo ricevo ducati venetiani n.° 5 et un mocenigo et 3 marcheti et io li ho fato sul cunto de ricevuto et a lui consignato tri quadri con li soi coperti, doi grande et uno picolo.[84] Etiam le lettere presente nele quale sono una che a m.o Iuan Franc.o dricio, quanto fa el bisogno de l'opera et li significati deli coperti, como Vostre S. vederano el tuto.

Aspectarò le inventione per altri quadri deli qual bisogna che io sapia se da questa parte dela sacrestia ne vano più perché bisogna haver rispecto al lume, ma io penso che questo quadro fornischa el numero. Avisateme la quantità de l'altra parte a puncto del tuto.[85] Se volete che io seguiti, acellerati el mandarmi el bisogno. Item el par che V. S. non vogli lassar li desegni fora del Loco et che su questo havete voluto far vedere a Franc.o nostro comesso li pati et scripture de l'acordo nele qual so che non è, ma da poi essendomi posto da amici el suspecto, io rechiesi un'altra volta tal depositione et fumi concesso de farlo, e tamen non lo feci che io fui quietato per la Excellentia de miser Hier.o Passo, che era a quel tempo del Loco.[86] Ma al presente havendo veduto la dilatione del rihaver li desegni et horamai siamo al fine né vedo provesione de farli perfilar et sapete che mai ho promesso de perfilarveli per la diferentia deli quadri grandi et li quadri piccoli.[87] Dissi de perfilarveli essendo al tempo in loco comodo, fu dito de mandarmeli a Vinetia et su questo ve scrisse per avanti che io ero astrecto andar a lavorar in la Marcha et subito forniti hor questi vostri quadri dovea esser in puncto et aparechiato el tuto.[88] Ma tuto el mondo me disconseglia per la peste granda che è in tuto quelli paesi,[89] etiam suscitatione de tumulti e parte, per la qual cosa penso de restarmi a fornir quelle opere qui et per via de monsignor legato[90] qui farmi far fede che le opere loro se lavorano fidelmente et sono in bonissimi termini[91] et che iuste ocasione de pericoli et disturbi me fano restar de andar lì. Siché, Dio lodato del tuto, io me ne restarò. Et per tal rispecto dissi che non possea servirvi del perfilarli, salvo se non me li mandasti in la Marcha,[92] la qual cosa non ve consegliava per molti rispecti. Questo vi replico perché Franc.o nostro me ha scripto che V. S. se è lamentate che io presunptuosamente scrisse che me li mandasti in la Marcha. Se vederete la mia lettera non trovarete tal cosa dishonesta, anzi sempre son andato con gran rispecto et riverenza et vado con tutti, specialmente V. S., et ditto che non se guardi rispecto a mi de darli a perfilar o a maestro Andrea o altri chi se voglia,[93] che quanto più presto habbi li mei disegni sarò più contento. Non che non habi piacer de guadagnar e farvi apiacer, ma el Loco pò più sustentar le mie honeste fatiche che io farne male. Deli quadri piccoli noi sia-





mo d'acordo, ma deli grandi non, perché se nel primo mercato mi sono inganato, como vedete, voglio che li quadri grandi vadano alla rata de opera et grandeza deli piccoli, altramente non posso.[94] Siché Vostre S. per questo non ve ne deba dolersi né lamentar de i fatti mei. Io me laudo che de quel è stato el pato mi atendete bene como dover, ma io che sempre ho fatto de più de quel che si convien e tuto el dì fazo e non so como la si vadi anchora.

Item ho havuto risposta da V. S. circha ali maestri sculptori con li quali debia io consultare et farli vedere el disegno et intendere loro operationi.[95] Io né da miser Bernardo né da m.o Bart.o mai ho sentito altro e tuto el dì mi vedono che vogli io tractare questa cosa.[96] Non voria farmi inimicicia con nisuno, tenendo li vostri cunti como mi acadete con Io. Simone che mi volse atosichare.[97] Etiam caro me seria che faresti che altri faresse tal exame. Io ho questa matina parlato con miser Bernardo de Marin et dittoli la impositione de V. S. pensando che lui habbi el disegno. Lui mi ha risposto che m.o Bart.o ha el disegno in mano et che vadi da lui. Io non voria intrar in qualche odio o zelosia de m.o Bart.o. Fate vi prego per altra via. Basta a me che io ho dato noticia de tanti Excellenti maestri essere qui. Avisate subito de qui a qualche vostro comesso che io non restarò de metter anche qualche parola et quanto più presto meglio. A V. S. sempre mi raccomando. Item del facto deli disegni molto bene me fido et fideria de ciascheduna de V. S. in magior quantità de cose che in questa. Ma rispecto che si tramutano continue et el restar li disegni nel Loco per questa non resta che a vostro beneplacito non mi poseste mover qualche garbuio se volesti, perché ho visto che a Bergamo et in ogni loco le pelle de camoza si tirano per ogni verso et io non vorei far litte. Pur per starvi di sotto per questa volta si vada. Vi piacerà che li vostri notarii che stano fermi se le chiamano deposite non como homini de Loco, ma persone private fino a tanto che siano perfilate;[98] poi siano restituitemi et a questi acti serà in loco mio m.o Franc.o sopradito nostro. Et a Vostre S. sempre mi raccomando. Che bene vaglia felici.

Di V. S. Excellentiss.e Laurentio Loto ss.

A tergo: Alli Mag.ci Excellentiss.i Signori pressidenti del Loco de Sancta Maria dela Misericordia de Bergamo, soi observandissimi.

In Bergamo

83. In una lettera spedita da San Pellegrino a Lotto, il notaio si riferisce alla lettera dei reggenti e all'ancona per Santa Maria e il coro (cfr. Lotto, lettera del 1° settembre 1527).
84. Si vedano: Lotto, ricevuta, 4 settembre 1527; Id., lettera, 6 settembre 1527; Id., *Liber Fabrice Chori*, f. 31; Mozzo (da) Marco Antonio, *Liber Fabrice Chori*, ff. 65v-66. A proposito dei soggetti e dei cartoni consegnati si confrontino: lettera 16; Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., schede 53-58.
85. A proposito della reiterata richiesta di invenzioni si confrontino le lettere del 9 maggio 1527 e del 22 luglio 1527. Sulla disposizione delle storie nel coro dei religiosi si vedano: Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., pp. 119 sgg.; Zanchi, *In principio sarà il sole* cit., pp. 99-133.
86. Per la questione del deposito dei cartoni intarsiati: Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., pp. 31-32. Francesco «nostro comesso» è il pittore Bonetti (cfr. lettera del 20 settembre 1524, nota 6); il giureconsulto Girolamo Passi è citato anche nella lettera del 6 ottobre 1525 (cfr. nota 9).
87. Sulle questioni dell'adeguato compenso richiesto da Lotto per i quadri grandi e per la profilatura si vedano le lettere del 6 ottobre 1525 e del 18 luglio 1526.
88. Cfr. lettera del 15 luglio 1527 e nota 65.
89. Sono gli eserciti mercenari coinvolti nel sacco di Roma a portare la peste nelle Marche (cfr. A. Chastel, *Il sacco di Roma, 1527*, Torino, Einaudi, 1983, p. 68).
90. Secondo Cortesi Bosco si tratterebbe del nunzio a Venezia Altobello Averoldi (Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., *Lettere e documenti*, lettera del 4 settembre 1527).
91. Cfr. lettere del 15 luglio 1527 e del 12 agosto 1527.
92. Cfr. lettera del 15 luglio 1527.
93. Cfr. lettere del 9 maggio 1527 e del 22 luglio 1527.
94. Cfr. lettera del 18 luglio 1526.
95. Cfr. lettere del 5 agosto 1527 e del 12 agosto 1527.
96. Cfr. lettera del 5 agosto 1527.
97. Lotto si riferisce a Giovan Simone Germani, lo scultore che ha cercato di avvelenarlo (cfr. lettere del 20 settembre 1524 e del 7 febbraio 1526).
98. La richiesta viene soddisfatta nel febbraio del 1528.

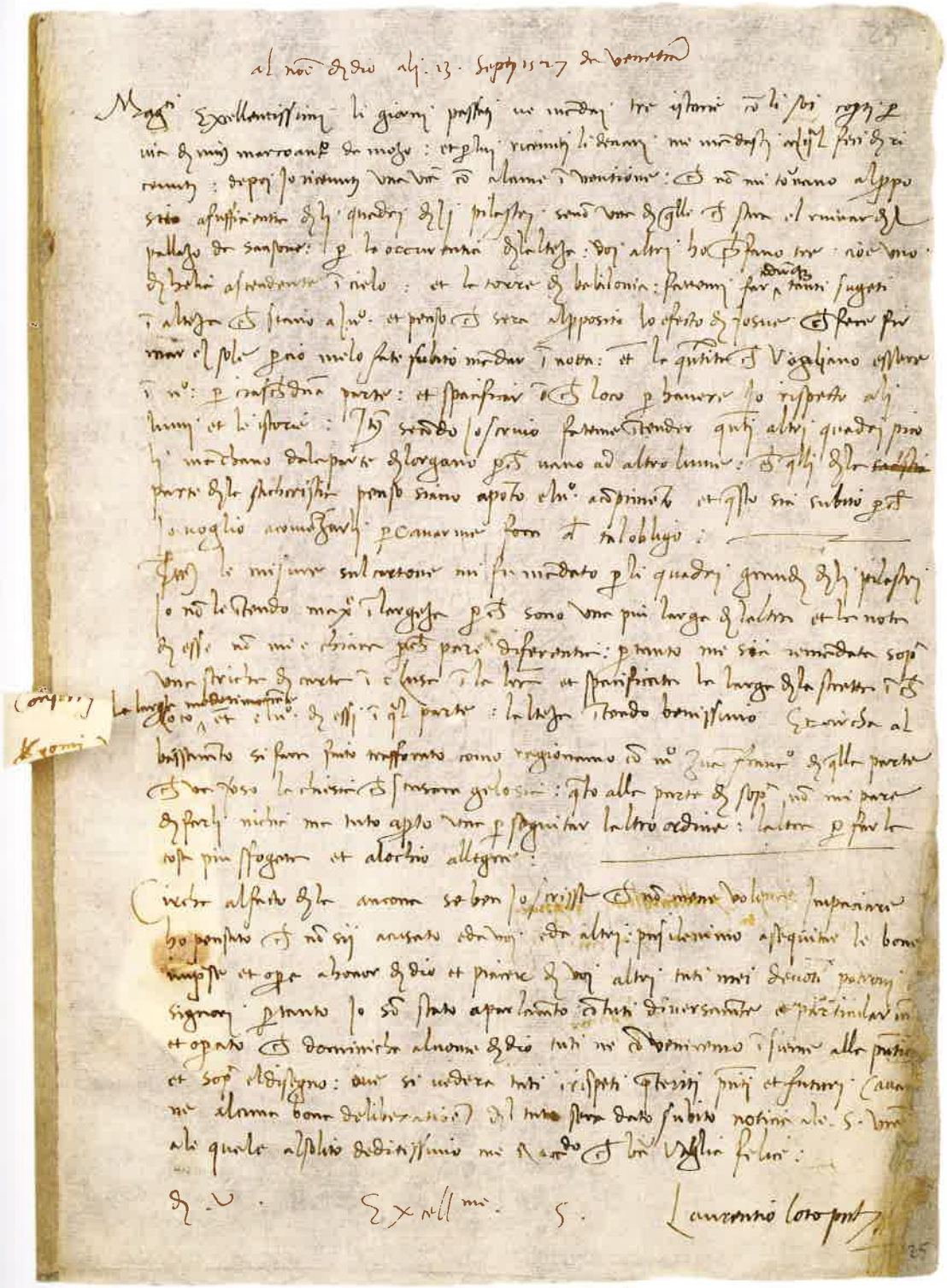
Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 25

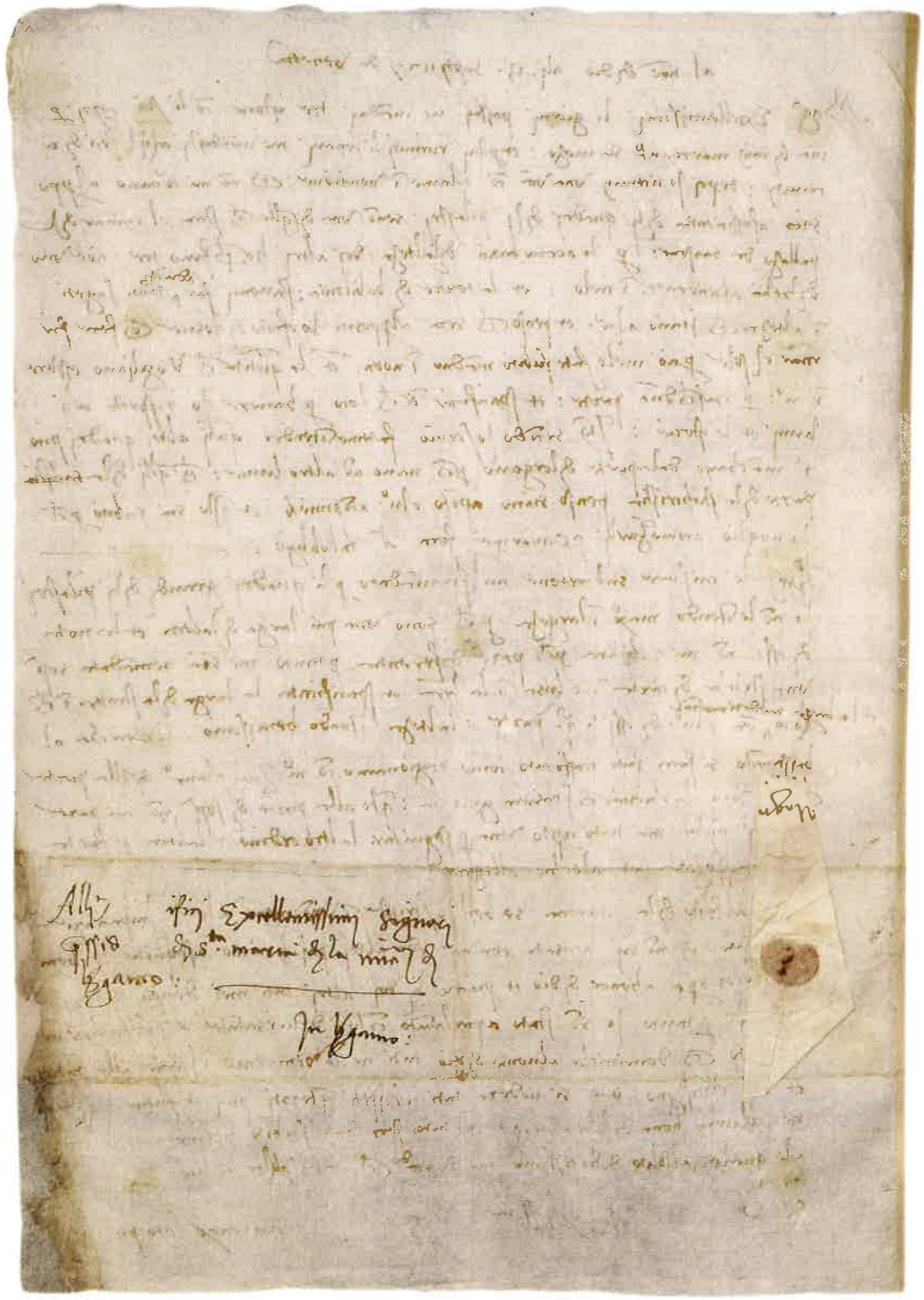
Al nome de Dio ali 13 sept. 1527 da Venetia
Mag.ci Excellentissimi, li giorni passati ve mandai tre istorie con li soi coperti per via de miser Marco Antonio da Mozo[99] et per lui ricevuti li denari me mandasti, al quale feci de ricevute.[100] Depoi ho ricevuto una vostra con alcune inventione che non mi tornano al proposito a sufficientia deli quadri deli pilastri se non una de quelle che sarà el ruinar del pallazo da Sansone per la occurentia de l'alteza.[101] Doi altri ho che fano tre, cioè uno de Helia ascendente in cielo et la torre de Babilonia. Fattemi far adunque tanti sugeti in alteza che siano al numero et penso che serà al proposito lo efecto de Iosuè che fece firmar el sole. Perciò me lo fate subito mandar in notta.[102] Etiam la quantità che vogliano essere in numero per ciascheduna parte et spacificar in che loco per havere io rispecto ali lumi et le istorie.[103] Item secondo io scrivo fateme intender quanti altri quadri picoli manchano dala parte de l'organo perché vano ad altro lume che quelli dela parte dela sacheristia penso siano a ponto el numero a compimento.[104] Et questo sia subito perché io voglio acomenzarli per cavarme fora de tal obligo.

Item le misure sul cartone mi fu mandato per li quadri grandi deli pilastri io non le intendo maxime in largeza, perché sono una più larga de l'altra et la nota de esse non mi è chiara perché pare diferente. Pertanto me sia remandata sopra una stricha de carta inclusa in la lettera et spacificata la larga dela stretta in che loco et la larga medesimamente, etiam el numero de essi in qual parte: l'alteza intendo benissimo.[105] Et circha al bassamento si farà finto trasforato como ragionamo con m.o Zuan Franc.o de quella parte che va verso la chiesia che scusarà gelosia. Quanto alla parte de sopra non mi pare de farli nichia, ma tuto aperto, una per seguitar l'altro ordine, l'altra per far la cosa più sfogata et a l'ochio allegra.[106]

Circha al facto dela ancona, se ben io scrisse che non me ne voleva impaciare,[107] ho pensato che non sii acusato e da voi e da altri pusilenimo a sequitar le bone imprese et opere a honor de Dio et piacere de voi altri tuti mei devoti patroni et signori. Pertanto io son stato a parlamento con tuti diversamente et particularmente et operato che dominicha al nome de Dio tuti ne conveniremo insieme alla presentia et sopra el disegno[108] ove si vederà tuti i rispeti preteriti presenti et futuri cavandone alcuna bona deliberatione. Del tuto serà dato subito noticia ale S. Vostre ale quale al solito deditissimo me raccomando. Che bene vaglia felici.

De V. Excell.me S. Laurentio Loto pict. ss.





A tergo: Alli Magnifici Excellentissimi Signori pressidenti de Sancta Maria dela Misericordia de Bergamo

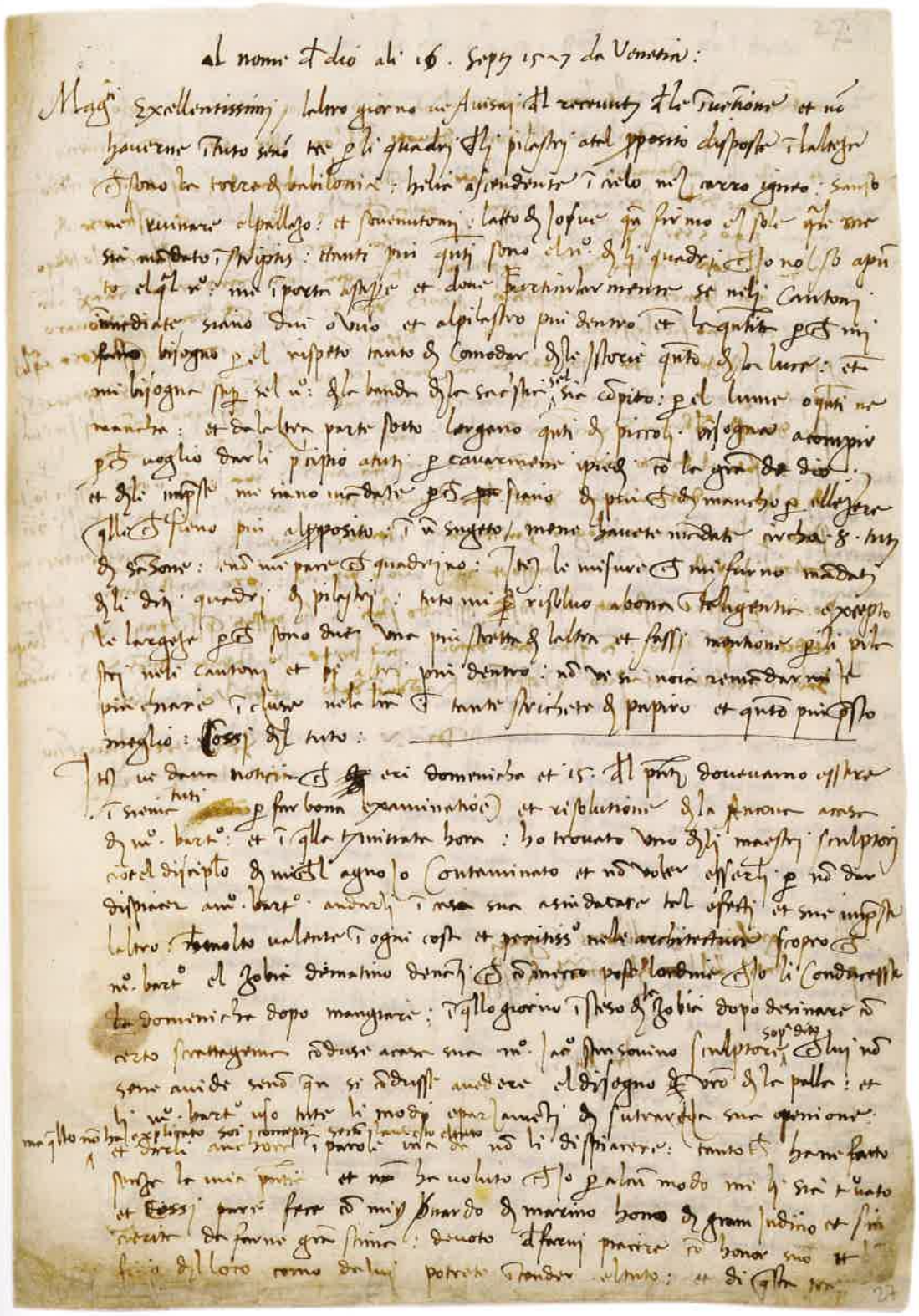
In Bergamo

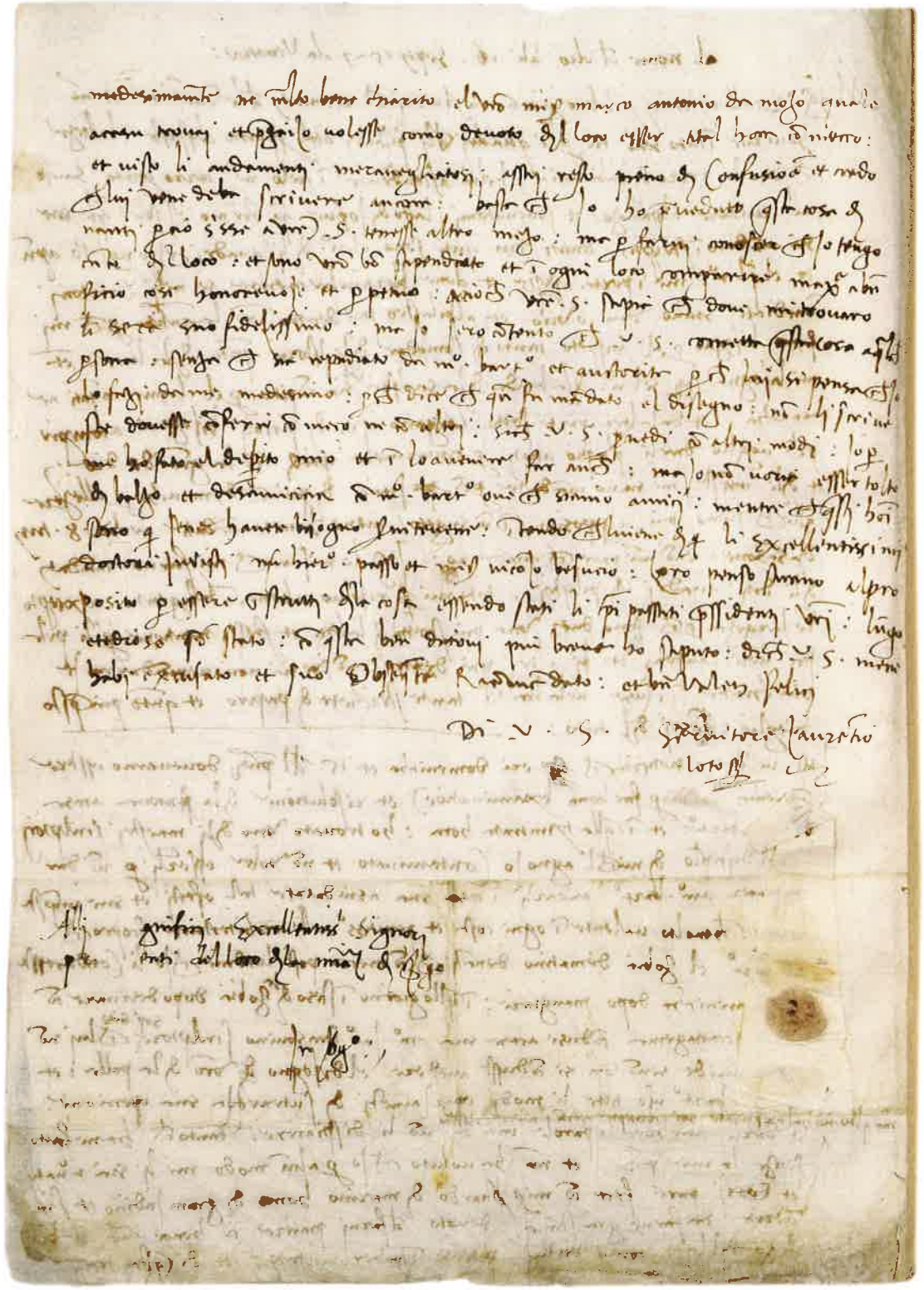
99. Il notaio Marco Antonio da Mozzo è citato nel *Liber Fabrice Chori*: cfr. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., *Lettere e documenti*, p. 58.
100. Cfr. lettera del 4 settembre 1527 e nota 84.
101. Cfr. lettera inviata a Lotto dal notaio San Pellegrino (Lotto, lettera, 1° settembre 1527).
102. Cfr. lettera del 9 maggio 1527.
103. Cfr. ivi, p. 29.
104. Cfr. lettera del 4 settembre 1527; ivi, pp. 119 sgg.
105. Cfr. ivi, p. 29.
106. Cfr. ivi, p. 107.
107. Cfr. lettera del 4 settembre 1527.
108. Lo scultore Bartolomeo Bergamasco aveva con sé il disegno dell'ancona per l'altar maggiore di Santa Maria (cfr. lettere del 5 agosto 1527 e del 4 settembre 1527).

Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 27r-v

Al nome de Dio ali 16 sept. 1527 da Venetia
Mag.ci Excellentissimi, l'altro giorno ve avisai del recevuto dele inventione et non haverne in tuto se non tre per li quadri deli pilastri a tal proposito disposte in l'alteza che sono la torre de Babilonia, Helia ascendente in cielo nel carro igneo, Sansone ruinare el pallazo. Et sovenutomi l'atto de Iosuè quando firmò el sole quale me sia mandato in scriptis, e tanti più quanti sono el numero deli quadri che io no 'l so apunto el qual numero, me importa a sapere et dove particularmente, se neli cantoni immediate siano dui o uno et al pilastro più dentro; etiam la quantità perché mi fano bisogno per el rispeto tanto de comodar dele istorie quanto dela luce.[109] Etiam mi bisogna saper s'el numero dela banda dela sacristia se 'l sia compito per el lume o quanti ne mancha et da l'altra parte sotto l'organo quanti de piccoli bisogna a compir,[110] perché voglio darli principio a tuti per cavarmene i piedi con la gratia de Dio. Et dele imprese[111] me siano mandate perché siano de più che de mancho per ellezere quelle che sieno più al proposito in un sugeto. Me ne havete mandate circha 8 tute de Sansone[112] e non me pare che quadrino. Item le mesure che mi furno mandate deli diti quadri de pilastri tuto mi risolvo a bona inteligentia, excepto le largeze perché sono due, una più stretta de l'altra et fassi mentione per li pilastri neli cantoni et li altri più dentro. Non ve sia noia remandarmele più chiare incluse nela lettera in tante strichete de papiro et quanto più presto meglio. Cossì del tuto.

Item ve dava noticia che eri domenicha et 15 del presente dovevamo essere insieme tuti per far bona examinatione et resolutione dela ancona a casa de m.o Bart.o et in quella terminata hora ho trovato uno deli maestri sculptori, cioè el discipulo de Michel Agnolo[113] contaminato et non voler esser lì per non dar dispiacer a m.o Bart.o andarli in casa sua a sindacare tal efecti et sue imprese. L'altro ch'è molto valente in ogni cosa et peritissimo nele architecture scopro che m.o Bart.o el zobia de matino denanti che con mecco pose l'ordine che io li conducesse la domenecha dopo mangiare. In quello giorno insteso dela zobia dopo desinare con certo strattagema condusse a casa sua m.o Iac.o Sansovino sculptore[114] sopra dito che lui non se ne avide se non quando si condusse a vedere el disegno vostro dela palla. Et lì m.o Bart.o usò tute li modi e parlamenti de sutrar la sua openione ma quello non ha explicato soi concepti se non per laudare el tuto et darli anchora in parole via de non li dispiacere, tanto che hane facto senza la mia presentia et non ha voluto che io per alcun modo me li sia trovato. Et cossì pare fece con miser Bernardo de Marino, homo de gran iudicio et sincerità da farne gran stima, devoto de farvi piacere con honor suo et beneficio del Loco, como da lui potrete intender el tuto. Et di questa trappola medesimamente n'è molto bene chiarito el vostro miser Marco Antonio da Mozo quale a casu trovai et pregailo volesse como devoto del Loco





esser a tal hora con mecco et visto li andamenti, meravegliatosi assai, restò pieno de confusione et credo che lui ve ne deba scrivere ancora.[115] Basta che io ho preveduto questa cosa denanti, perciò scrisse a Vostre S. tenesse altro mezo, ma per farvi conoscer che io tengo del Loco et sono vostro bon stipendiato et in ogni loco comparire maxime a beneficio così honorevole et perpetuo, a ciò che Vostre S. sapia che, dove mi trovarò, lì serà suo fidelissimo. Ma io serò contento che V. S. cometta questa cosa a qualche persona, senza che sia repudiato da m.o Bart.o et auctorità, perché lui si pensa che io lo fazi da me medesimo, perché dice che quando fu mandato el disegno non li scriveste dovesse conferir con meco né con altri. Siché V. S. provedi con altri modi. Io per me ho fato el debito mio et in lo avenire far anche. Ma io non voria esser tolto de balzo et desamicicia con m.o Bart.o ove che siamo amici. Mentre che questi homini sono qui, se ne havete bisogno servitevene. Intendo che 'l viene de qui li Excellentissimi doctori iuristi m. Hier.o Passo et miser Nicolò Besucio.[116] Loro penso sarano al proposito per essere instrutti dela cosa, essendo stati li tempi passati pressidenti vostri. Lungo e tedioso son stato. Con questa ben dictovi più breve ho saputo. De che V. S. me ne habi excusato et suo obsequente raccomandato. Et bene valete felici.

Di V. S. Servitore Laurentio Loto ss.

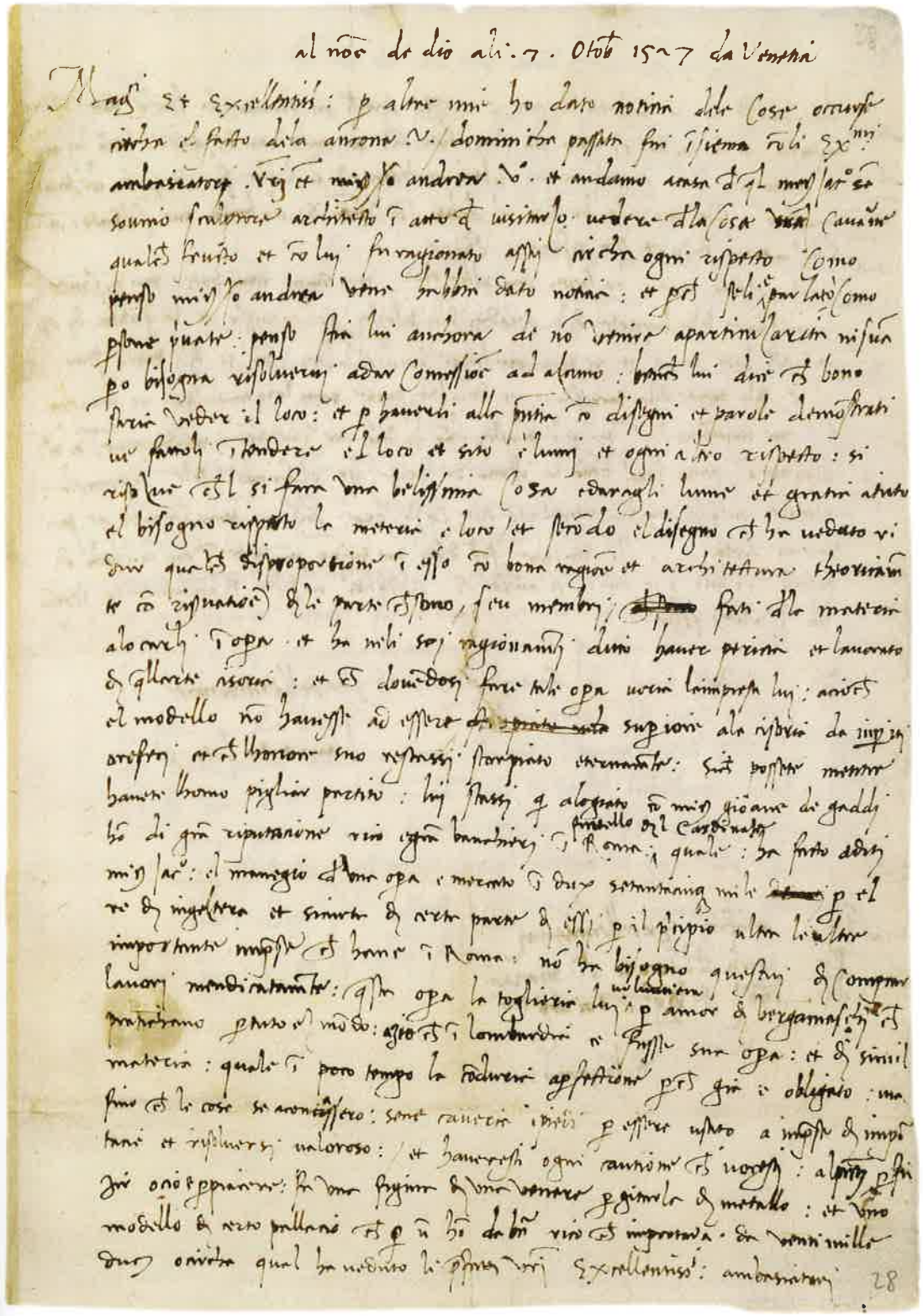
A tergo: Alli Magnifici Excellentiss.i Signori pressidenti del Loco dela Misericordia de Bergamo

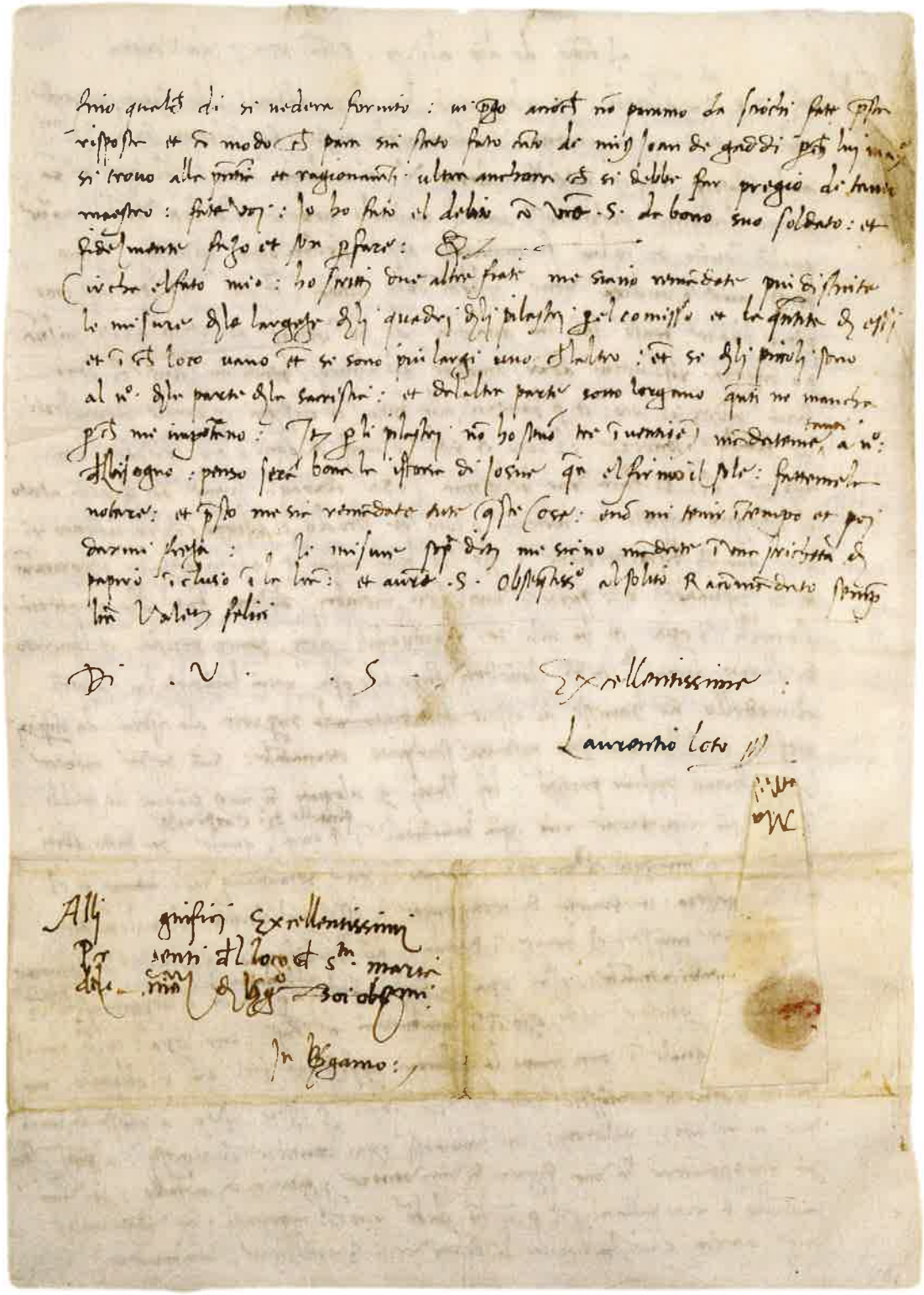
In Bergamo

109. Cfr. lettera del 13 settembre 1527; ivi, scheda 71D-74D.
110. Cfr. lettera del 4 settembre 1527, nota 85.
111. In questo passaggio Lotto in realtà si riferisce alle invenzioni (cfr. lettera del 4 settembre 1527). È un *lapsus calami*.
112. Cfr. lettera del 13 settembre 1527.
113. Cfr. lettera del 5 agosto 1527, nota 74.
114. Si tratta dello scultore Iacopo Sansovino.
115. Cfr. Lotto, lettera, 16 settembre 1527. Sul da Mozzo cfr. lettera del 4 settembre 1527.
116. Il giureconsulto Girolamo Passi è nominato nella lettera del 6 ottobre 1525 (cfr. nota 9) e il giurista Nicolò Besuzio nella lettera del 20 marzo 1526 (cfr. nota 24). Entrambi hanno ricoperto la carica di reggenti del Consorzio della Misericordia.

Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 28r-v

Al nome de Dio ali 7 otobre 1527 da Venetia
Mag.ci et Excellentiss., per altre mie ho dato noticia dele cose occurse circha el facto dela ancona. Videlicet dominicha passata fui insieme con li Ex.mi ambasiatori vostri et miser Io. Andrea vostro[117] et andamo a casa de quel meser Iac.o Sansovino sculptore architecto, in atto de visitarlo, vedere dela cosa vostra, cavarne qualche fructo et con lui fu ragionato assai circha ogni rispecto. Como penso miser Io. Andrea ve ne habbia dato noticia et perché se li è parlato como persone private, penso stia lui anchora de non venire a particolarità nisuna. Però bisogna risolvervi a dar comessione ad alcuno. Benché lui dice che bono saria veder il loco et per haverli alla presentia con disegni et parole demonstrative fattoli intendere el loco et sito e lumi et ogni altro rispecto, si risolve ch'el si farà una belissima cosa e daragli lume et gratia a tuto el bisogno, rispecto la meteria e loco et, secondo el disegno che ha veduto,[118] ridur qualche disproportione in esso con bona ragione et architectura, theoricamente con riservatione dele parte che sono seu membri fati dela materia a locarli in opera. Et ha neli soi ragionamenti ditto haver pericia et lavorato de quell'arte cisoria et che, dovendosi fare tale opera, voria la impresa lui a ciò che el modello non havesse ad essere superiore ala cisoria da imperiti orefici et che l'honore suo restassi storpiato eternamente. Siché possete, mentre havete l'homo, pigliar partito. Lui stassi qui alogiato con miser Gioane de Gaddi,[119] homo di gran riputatione, rico e gran banchiere in Roma, fratello del cardinale, quale ha facto a dito miser Iac.o el manegio de una opera e mercato in ducati setantacinquemile per el re de Ingeltera et sicurtà de certa parte de essi per il principio,[120] ultra le altre importante imprese che hane in Roma.[121] Non ha bisogno questui de comprar lavori mendicatamente. Questa opera la toglieria lui voluntiera per amor de bergamaschi che pratichano per tuto el mondo a ziò che in Lombardia ce fusse sua opera et de simil materia, quale in poco tempo la conduria a perfectione perché già è obligato. Ma fino che le cose se aconciassero, se ne caveria i piedi per essere usato a imprese de importare et risolversi valoroso. Et haveresti ogni cautione che voresti. Al presente per fuzir ocio et per piacere fa una figura de una Venere per gitarla de metallo[122] et uno modello de certo pallacio ch'è per un homo da ben rico[123] che importarà da ventimille ducati o circha, qual ha veduto li prefati vostri Excellentiss.i ambasiatori, fino qualche dì se vederà fornito. Ve prego, a ciò che non paramo da sciochi, fate presta risposta et con modo che para sia stato fato cunto de miser Ioan de Gaddi, perché lui maxime si trovò alla presentia et ragionamenti, ultra anchora che si debbe far pregio de tanto maestro. Fate voi. Io ho fato el debito con Vostre S. da bono suo soldato et fidelmente fazo et son per fare.





Circha el fato mio,[124] ho scritto due altre fiate me siano remandate più distinte le mesure dele largeze deli quadri deli pilastri per el comesso et la quantità de essi et in che loco vano, etiam se sono più largi uno che l'altro. Etiam se deli piccoli sono al numero dela parte dela sacrestia, et da l'altra parte sotto l'organo quanti ne mancha perché me importano. Item per li pilastri non ho se non tre inventione. Mandateme tanti a numero del bisogno. Penso serà bona la istoria di Iosuè quando el firmò il sole. Fattemele notare et presto me sia remandate tute queste cose e non mi tenir in tempo et poi darmi freza. Le mesure sopra dite me siano mandate in una stricheta de papiro incluso in la lettera. Et a Vostre S. obsequentiss.o al solito racommandato sempre bene. Valete felici.

Di V. S. Excellentissime

Laurentio Loto ss.

A tergo: Alli Magnifici Excellentissimi Pressidenti del Loco de Sancta Maria dela Misericordia de Bergamo, soi obs.mi

In Bergamo

117. Nella lettera del 16 settembre 1527, Lotto accenna al prossimo arrivo di Girolamo Passi e Nicolò Besuzio. Dovrebbe essere Giovan Andrea Marchesi, uno dei notai della Misericordia (cfr. lettere del 22 luglio 1527 e del 5 agosto 1527).

118. Ancora nella lettera del 16 settembre 1527 Lotto scrive che lo scultore Bartolomeo Bergamasco invita Sansovino a casa sua con uno stratagemma per mostrargli poi in realtà il disegno dell'ancona per Santa Maria.

119. Si tratta di Giovanni Gaddi, chierico di camera del papa Clemente VII, che fu collezionista e mecenate di artisti e letterati. Per approfondimenti si veda: A. Cecchi, *Profili di amici e committenti*, in *Andrea del Sarto 1486-1530 – Dipinti e disegni a Firenze*, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Pitti, 8 novembre 1986-1° marzo 1987), Firenze, Stiav, 1986, pp. 48-50.

120. Si riferisce al monumento onorario per il re Enrico VIII. Cfr. M. Mitchell, *Works of art from Rome for Henry VIII. A study anglo-papal relations as reflected in papal gift to english King*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XXXIV, 1971, pp. 189-190.

121. Cfr. lettera del 12 agosto 1527 e nota 80.

122. Nella lettera del 6 agosto 1527, che Aretino invia a Federico Gonzaga, il poeta menziona una «Venere si vera e si viva che empie di libidine il pensiero di ciascuno che la mira» realizzata da Jacopo Sansovino (cfr. P. Aretino, *Le lettre di m. Pietro Aretino con la gionta ristampate e con somma diligenza ricorrette*, Venezia, per Aluuise de Tortis, 1539, f. 13).

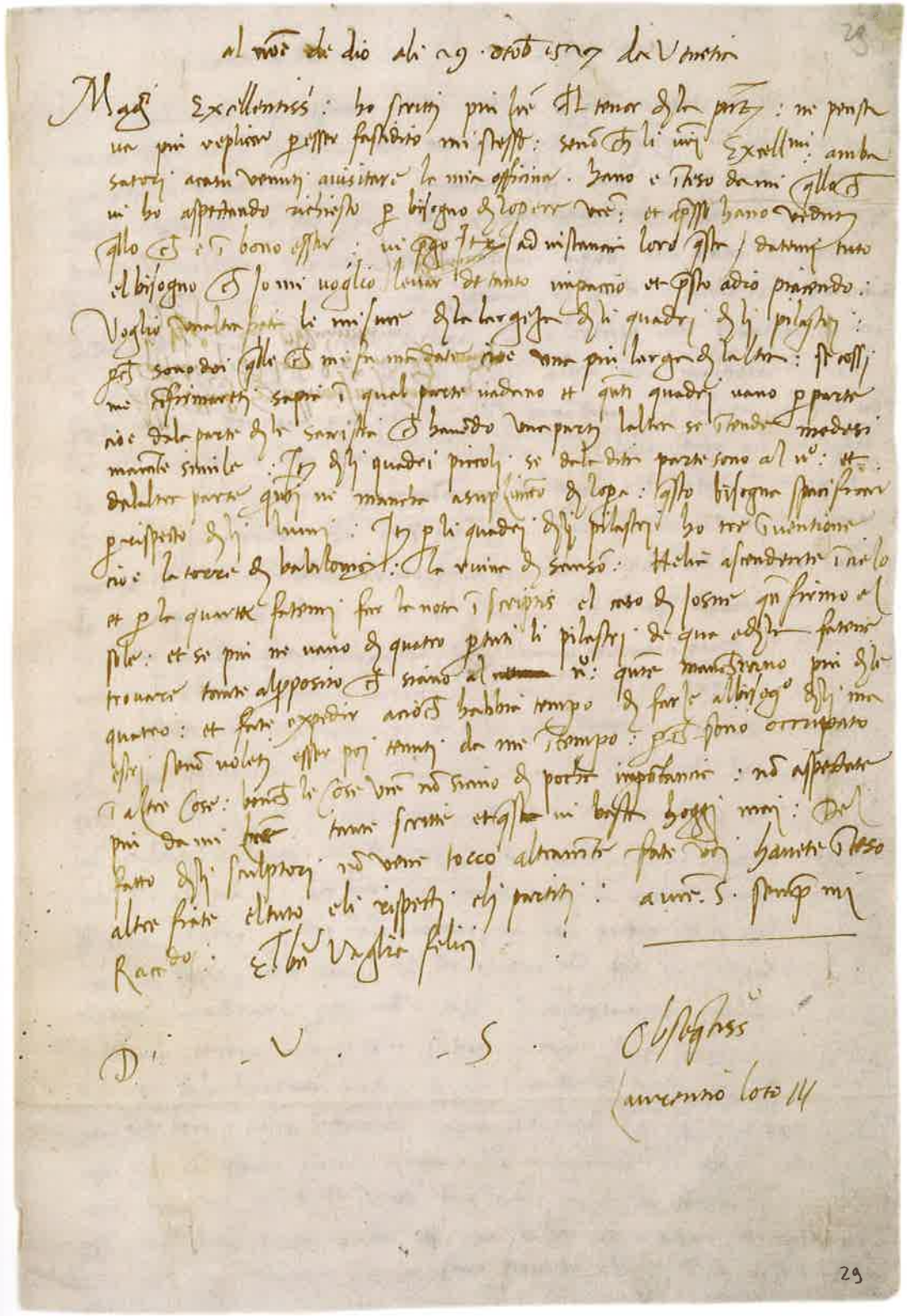
123. A proposito del progetto del palazzo a San Samuele sul Canal Grande, identificato con quello non realizzato per Vettor Grimani nipote del cardinale Domenico, si vedano la lettera 16 e nota 81, cfr. A. Foscari, M. Tafuri, *Un progetto irrealizzato di Jacopo Sansovino: il palazzo di Vettor Grimani sul Canal Grande*, «Bollettino dei civici musei veneziani d'Arte e di Storia», XXVI, 1981, 1-4, pp. 71-87.

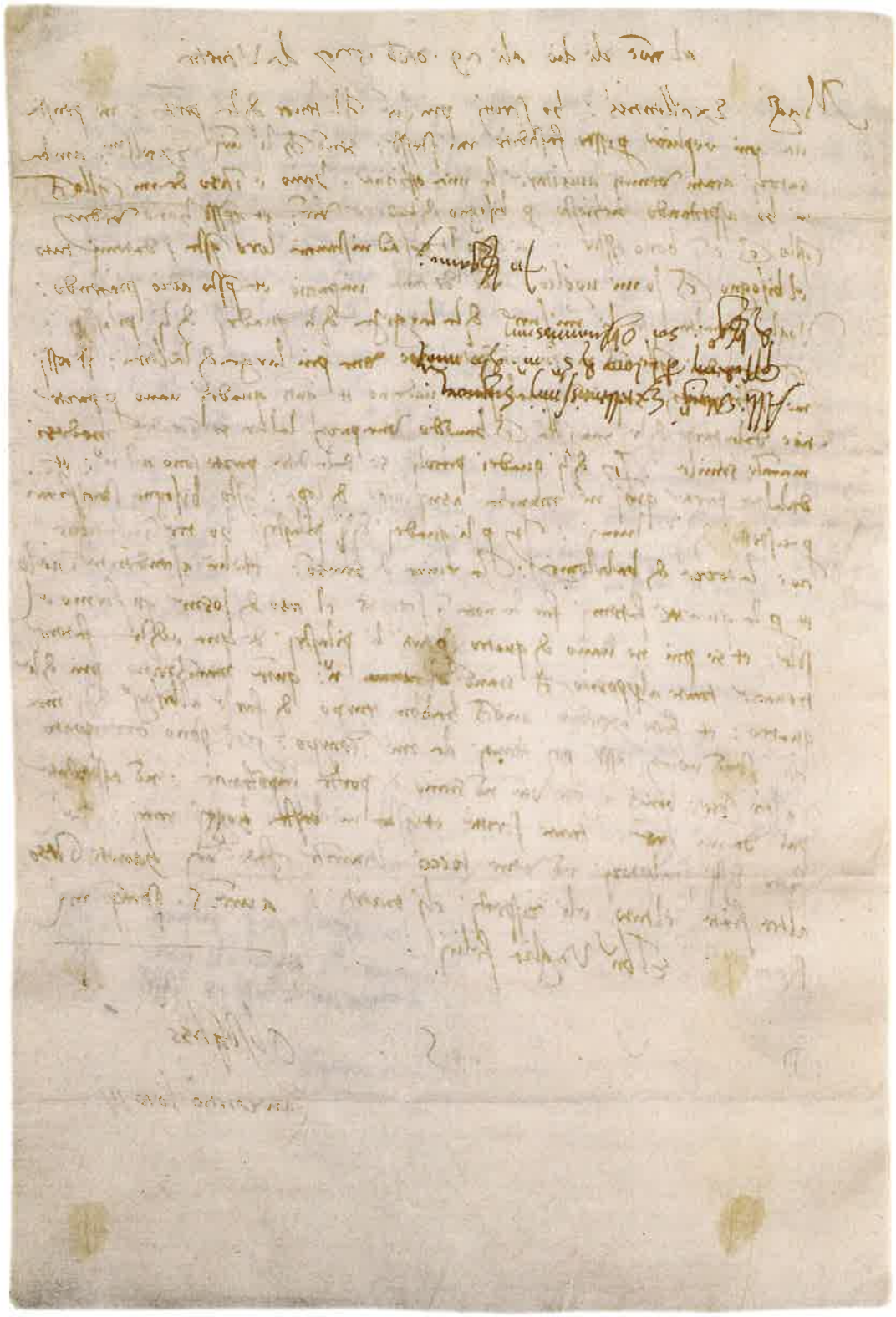
124. Si confronti la lettera del 13 settembre 1527 per quanto riguarda le richieste fatte già altre due volte da Lotto.

Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 29

Al nome de Dio ali 29 otobre 1527 da Venetia
Mag.ci Excellentiss.i, ho scritti più lettere del tenor dela presente, né pensava più replicar per esser fastidito mi stesso. Se non che li vostri Excell.mi ambasatori[125] a casu venuti a visitare la mia officina hano e inteso da mi quello che vi ho aspectando richiesto per bisogno de l'opere vostre et apresso hano veduto quello che è in bon esser. Vi prego iterum (ad instancia loro questa) datemi tuto el bisogno, che io mi voglio levar de tanto impaccio et presto a Dio piacendo. Voglio un'altra fiata[126] le misure dela largeza deli quadri deli pilastri perché sono doi quelle che me fu mandate, cioè una più larga de l'altra. Se cossì me confirmareti, sapia in qual parte vadano et quanti quadri vano per parte, cioè dala parte dela sacristia, che havendo una parte, l'altra se intende medesimamente simile. Item deli quadri piccoli, se dala dita parte sono al numero, et da l'altra parte quanti ne mancha a suplimento de l'opera. Questo bisogna spacificar per rispecto de li lumi. Item per li quadri deli pilastri ho tre inventione, cioè la torre de Babilonia, la ruina de Sanson, Helia ascendente in cielo et per la quarta fatemi far la nota in scriptis el caso de Iosuè quando firmò el sole; et se più ne vano de quatro per tuti li pilastri de qua e de là fatene trovare tante al proposito che siano al n.° quante mancherano più dele quatro. Et fate expedir a ciò che habbia tempo de farle al bisogno deli maestri, se non voleti esser poi tenuti da me in tempo, perché sono occupato in altre cose, benché le cose vostre non siano de pocha importancia. Non aspectate più da me lettere tante scritte et questa vi basta hoggi mai. Del fatto deli sculptori non ve ne tocco altramente. Fate voi. Havete inteso altre fiate el tuto e li rispecti e li partiti.[127] A Vostre S. sempre mi raccomando. Et bene vaglia felici.

Di V. S. obsequent.o
Laurentio Loto ss.



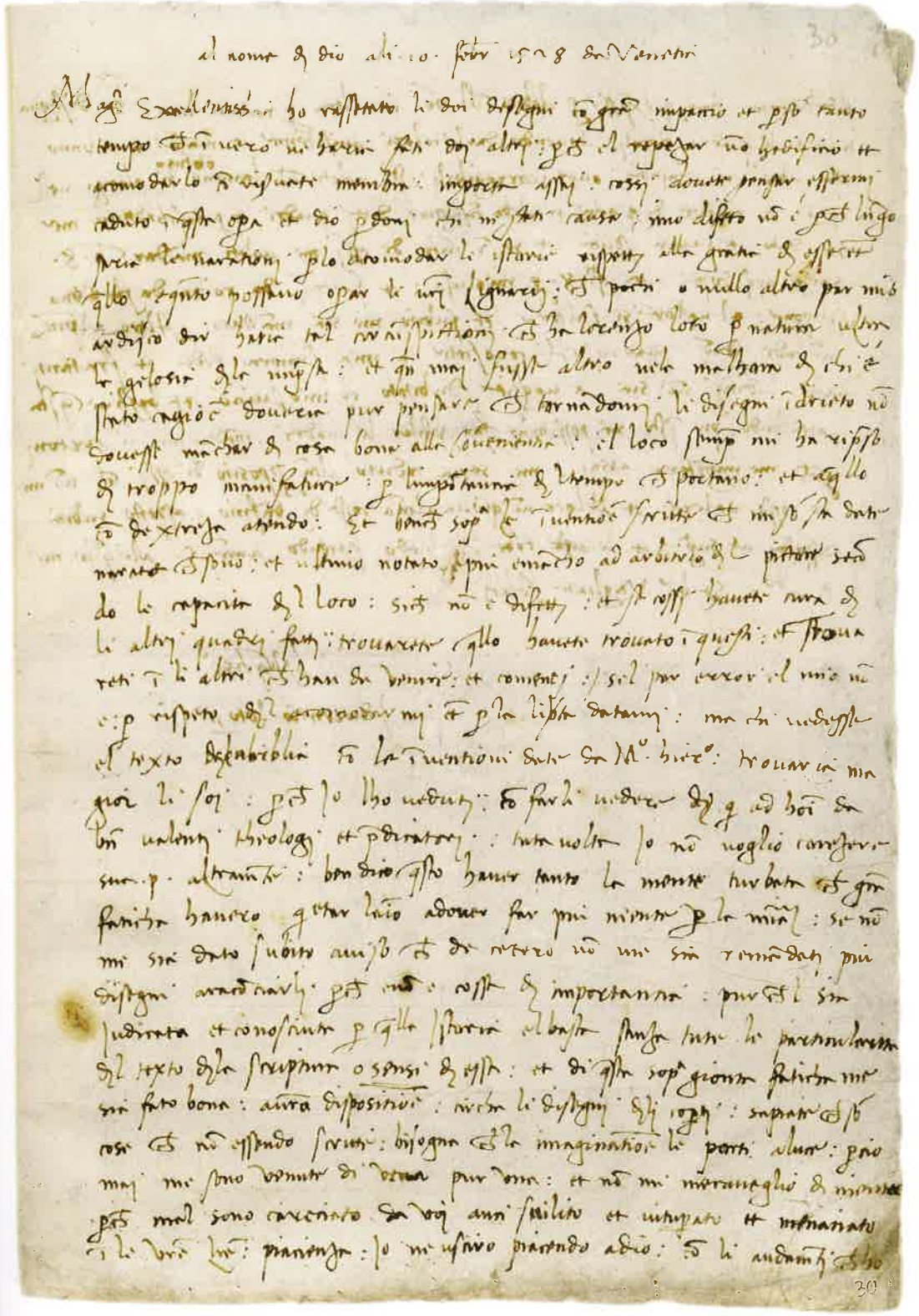


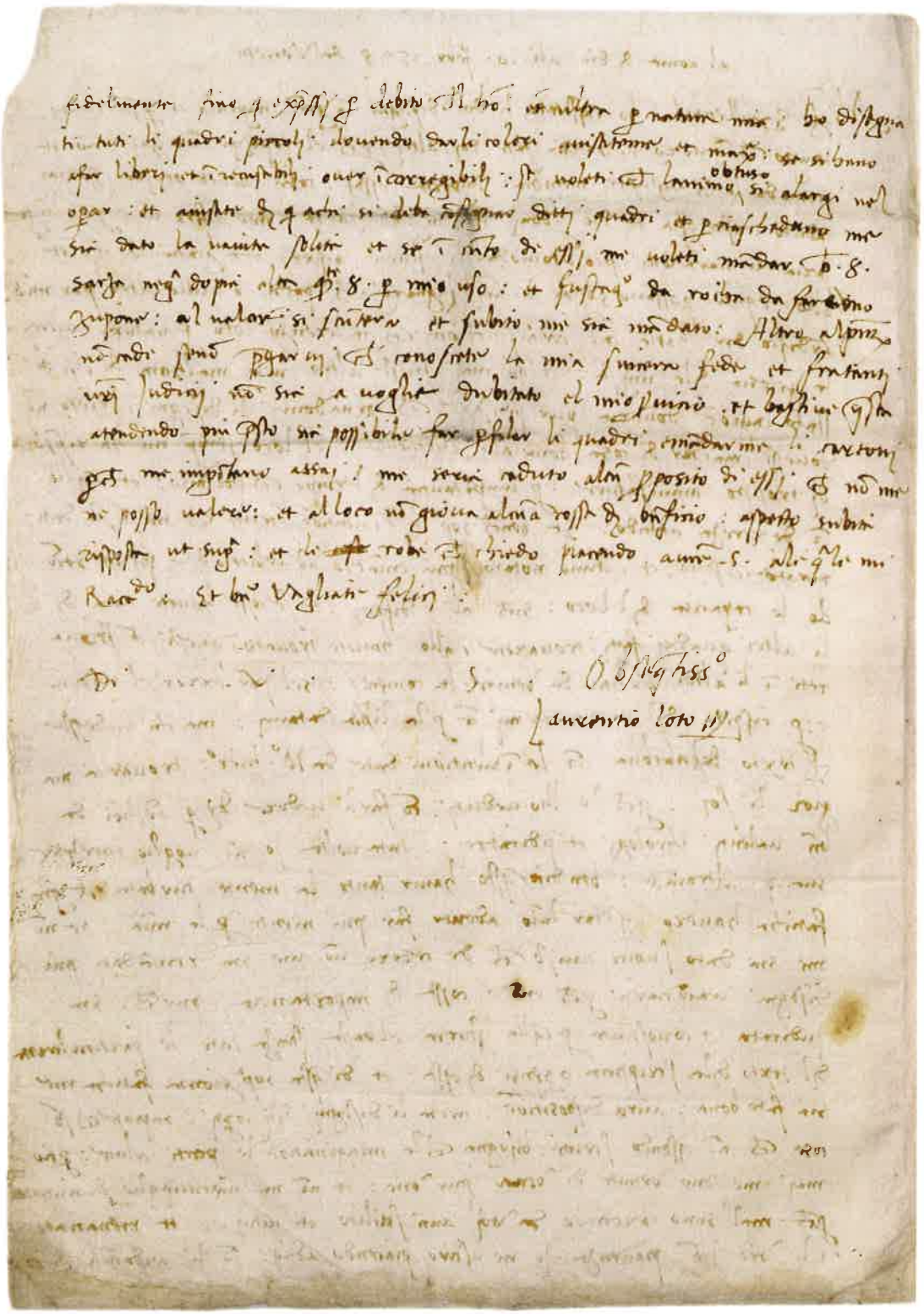
A tergo: Alli Mag.ci Excellentissimi Signori pressidenti del Loco de Sancta Maria dela Misericordia de Bergamo, soi observantissimi
In Bergamo

125. Uno degli ambasciatori citati da Lotto in questa lettera è il giurista Nicolò Besuzio, che chiede per via epistolare al notaio San Pellegrino di soddisfare le richieste del pittore (cfr. Lotto, lettera, 29 ottobre 1527). Attorno alle date racchiuse tra la scrittura delle due lettere, Lotto sta realizzando i cartoni delle storie pensate per i pilastri (quattro quadri piccoli e uno grande): *Melchisedec, Helia fugge Jezabel, Sansone in sacrificio, Sansone caccia le volpi nelle messi, Sansone fa crollare il palazzo dei Filistei* (cfr. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., schede 59, 61, 63, 65, 73D).
126. Lotto ripete le richieste fatte altre volte (cfr. in particolare le lettere del 9 maggio 1527, del 4 settembre 1527 e del 7 ottobre 1527).
127. Ancora una volta, Lotto si riferisce a Jacopo Sansovino e al discepolo di Michelangelo (già citati nelle lettere del 5 agosto 1527 e del 12 agosto 1527; cfr. anche le lettere inviate il 16 settembre 1527 e il 7 ottobre 1527).

Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, ff. 30-31

Al nome de Dio ali 10 febrer 1528 da Venetia
Mag.ci Excellentiss.i, ho rassetato li doi desegni[128] con gran impaccio et perso tanto tempo che invero ne haria fati doi altri, perché el repezar uno hedificio et acomodarlo con riservate membra importa assai. Cossì dovete pensar essermi caduto in questa opera et Dio perdoni chi n'è stati causa. Mio difeto non è, perché lungo saria le narationi per lo acomodar le istorie rispetto alla gratia de esse. Etiam quello e quanto possano operar li vostri lignarii, che pochi o nullo altro par mio, ardisco dir, haria tal circunspictioni che ha Lorenzo Loto per natura, ultra la gelosia dela impresa et quando mai fusse altro nela malhora de chi è stato cagione, doveria pur pensare che tornandomi li disegni indrieto non dovesse manchar de cosa bona alla convenientia. El Loco sempre mi ha ripreso de troppo manifature, per l'importancia del tempo che portano et a quello con dextreza atendo. Et benché sopra le inventione scritte che mi son sta' date, narate che sono et ultimo notato e più e mancho ad arbitrio del pictore secondo le capacità del loco.[129] Siché non è difetto. Et se cossì havete cura deli altri quadri fatti, trovarete quello havete trovato in questi et trovareti in li altri che han da venire et comenci. Se 'l par error el mio, non è per rispeto de l'acomodarmi etiam per la libertà datami. Ma chi vedesse el texto dela Biblia con le inventione date da M.o Hier.o[130] trovaria magior li soi, perché io l'ho veduti con farli vedere de qui ad homini da ben valenti theologi et predicatori.[131] Tute volte io non voglio coregere sua p. altramente. Ben dico questo haver tanto la mente turbata che gran faticha haverò quietar l'animo a dover far più niente per la Misericordia se non me sia dato subito aviso che de cetero non me sia remandati più disegni a raconciarli, perché non è cossa de importancia. Purché sia iudicata et conosciuta per quella istoria, el basta sanza tute le particularittà del texto dela Scriptura o sensi de essa. Et di questa sopragionta faticha, me sia fato bona a vostra dispositione. Circha li disegni deli coperti, sapiate che son cose che, non essendo scritte, bisogna che la imaginatione le porti a luce.[132] Perciò mai me sono venute di vena pur una, et non mi meraveglio de niente perché mal sono careciato da voi, anci svilito et vituperato et menaciato in le vostre lettere. Pacienza. Io ne uscirò, piacendo a Dio, con li andamenti che ho fidelmente fino qui expressi per debito de l'homo, etiam ultra, per natura mia. Ho disegnati tuti li quadri piccoli.[133] Dovendo dar li colori avisateme et maxime se si hano a far liberi et inrecusabili over incorregibili, se voleti che l'animo obtuso si alargi ne l'operar et avisate de qui a chi si deba consignar ditti quadri et per ciascheduno me sia data la vaiuta solita. Et se in cunto de essi me voleti mandar b. 8 sarza negra dopia alta quarte 8 per mio uso et fustagno da rocha da fare uno zupone, al valor si scunterà et subito me sia mandato.[134] Altro al presente non cade se non pregarvi che conoscete la mia sincera fede et fra





tanti vostri iudicii non sia a voglie dubitato el mio servicio et bastive questa, atendendo più presto sia possibile far perfilar li quadri e mandarme li cartoni[135] perché me importano assai. Me seria caduto alcun proposito di essi che non me ne posso valere et al Loco non giova alcuna cossa de beneficio. Aspecto subita risposta ut supra et le robe che chiedo, piacendo a Vostre S., ale quale mi raccomando et bene vagliate felici.

Di V. S. obsequentiss.o

Laurentio Loto ss.

A tergo: Mag.ci Excellentissimi pressidenti del Loco de Sancta Maria dela Misericordia de Bergamo, soi sing.mi

In Bergamo

128. *Sommersione di Faraone* e *Giuditta* (vedi ivi, schede 55, 57).

129. Si confronti la lettera che il notaio San Pellegrino invia il primo settembre del 1527 a Lotto.

130. È il frate francescano Girolamo Terzi, incaricato dal Consorzio della Misericordia per fornire a Lotto le invenzioni con le direttive teologiche (cfr. lettera del 9 maggio 1527).

131. I «ben valenti theologi et predicatori» che Lotto potrebbe aver incontrato o ascoltato nei cicli di predicazione quaresimale durante il suo soggiorno a Venezia sono i domenicani Benedetto da Foiano, Damiano Loro, Ludovico Martini, e i francescani Francesco Zorzi (noto autore del *De harmonia mundi*) e Bartolomeo Fonzio (cfr. ivi, pp. 159-160).

132. Cfr. ivi, p. 132; Mauro Zanchi, *Lotto, tra immagini e lettere*, in questo volume, pp. 241-249..

133. Oltre ai quadri citati nella lettera scritta attorno all'8 dicembre 1528 [27], gli altri due sono: *Sansone e la mascella d'asino*, *Sansone tradito da Dalila* (cfr. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., schede 67, 69).

134. Lotto chiede a Francesco Bonetti di acquistare i materiali richiesti nella lettera (cfr. anche lettera del 9 marzo 1528).

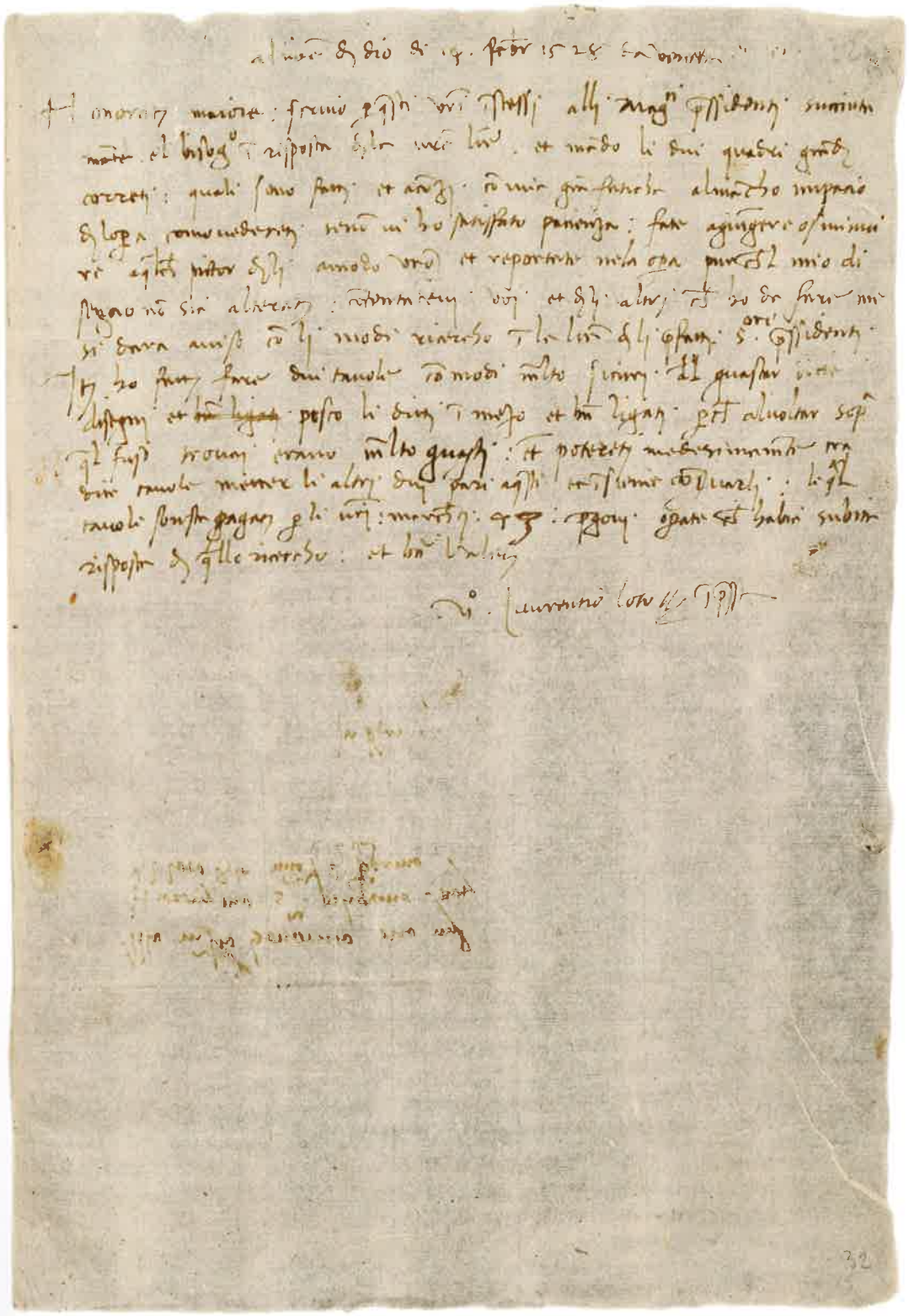
135. Cfr. lettera del 9 maggio 1527.

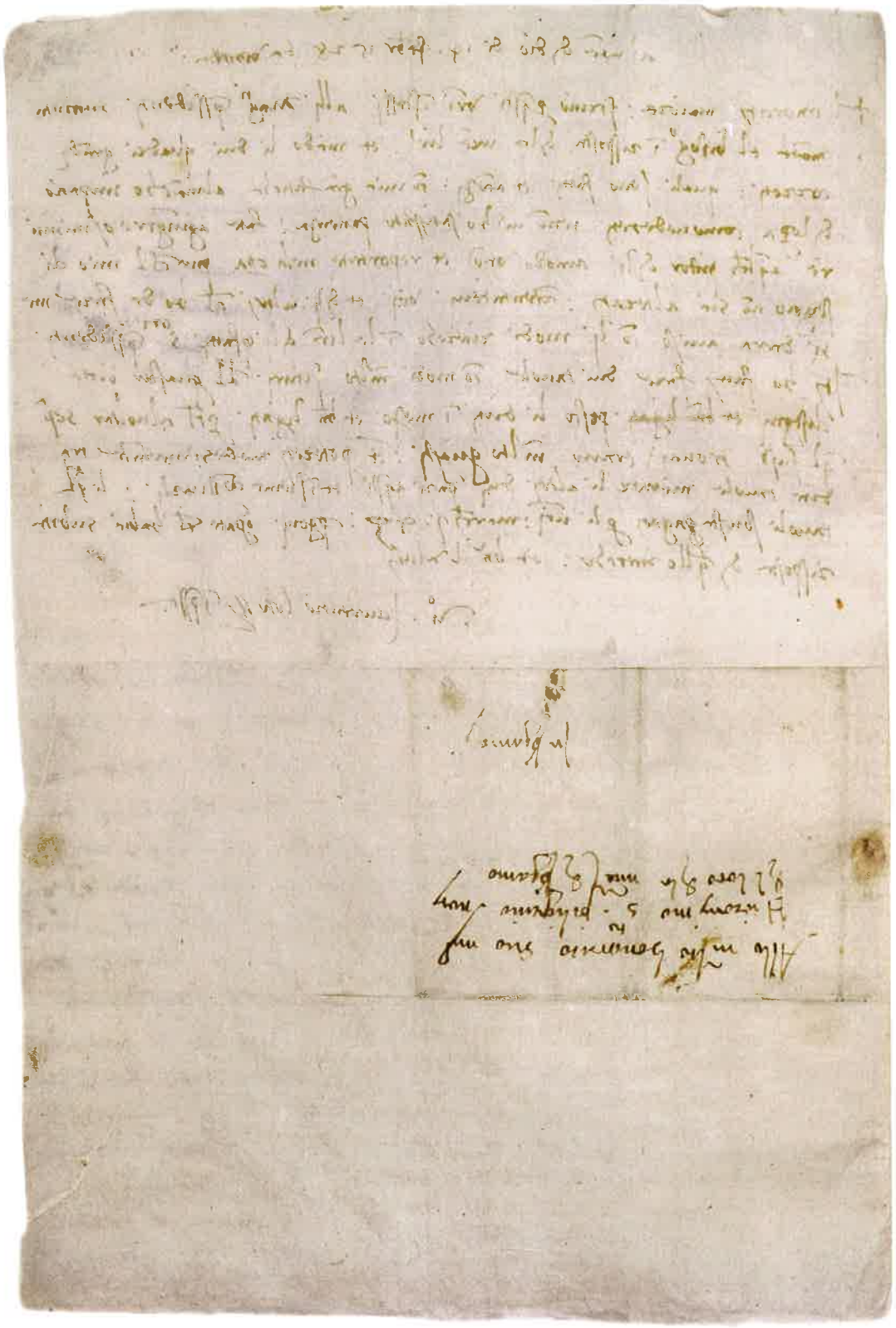
A Girolamo San Pellegrino
MIA 1740, f. 32

Al nome de Dio dì 14 febrer 1528 da Venetia
Honorato maiore, scrivo per questi vostri instessi alli Mag.ci pressidenti succintamente el bisogno in risposta dele vostre lettere et mando li dui quadri grandi correti,[136] quali sono fatti et aconzi con mia gran faticha, almancho impacio de l'opera, como vedereti. Se non vi ho satisfato, pacienza. Fate agiungere o sminuire a qualche pictor de lì a modo vostro et reportate nela opera. Purché 'l mio disegno non sia alterato, contentatevi voi et deli altri che ho da fare me si darà aviso con li modi ricercho in la lettera deli prefatti Signori pressidenti.

Item ho facto fare dui tavole commodi, molto sicuri del guastar dicte disegni et posto li dicti in mezo et ben ligati, perché al voltar sopra quel fuso trovai erano molto guasti. Etiam potereti medesimamente tra dite tavole metter li altri dui pari a questi[137] et insieme conservarli, le qual tavole son sta' pagate per li vostri marcheti 43. Pregovi, operate che habia subita risposta de quello ricercho. Et bene valete.

V.o Laurentio Loto ss, in pressa





A tergo: Allo molto honorato suo miser Hieronymo S.to Piligrino not. del Loco dela Misericordia de Bergamo

In Bergamo

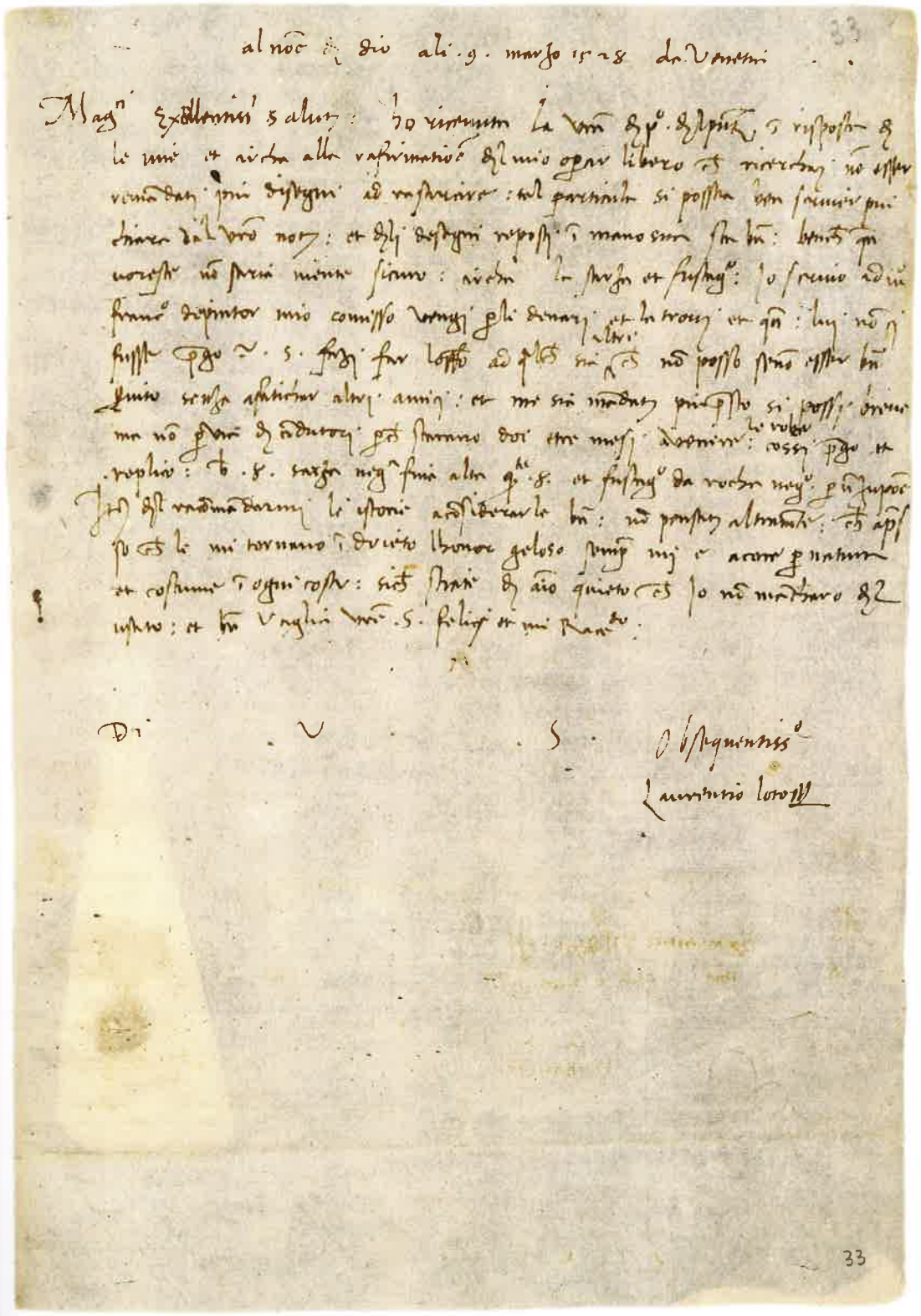
136. Cfr. lettera del 10 febbraio 1528, nota 128.
137. *Arca di Noè* e *Davide e Golia*.

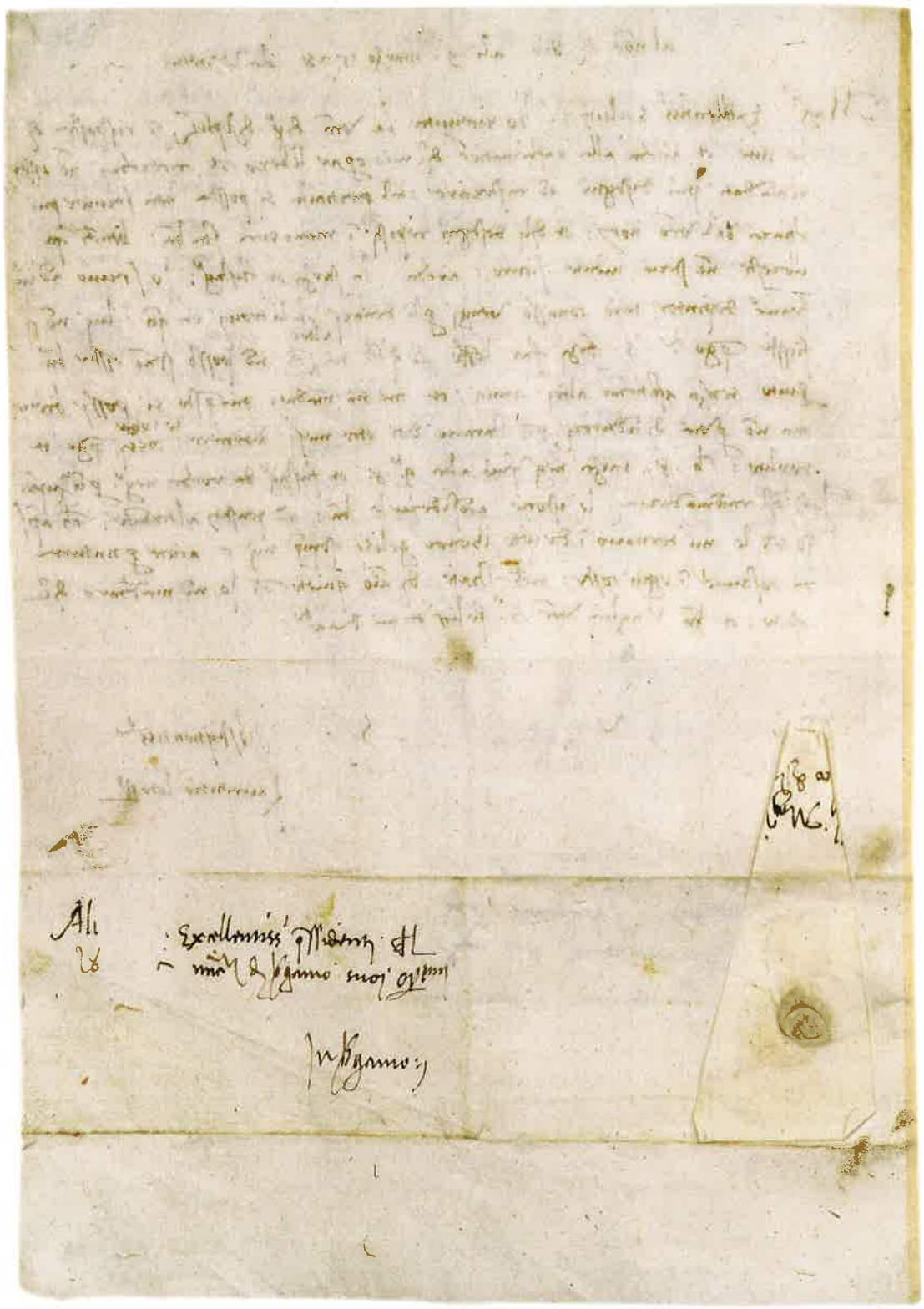
Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 33

Al nome de Dio ali 9 marzo 1528 da Venetia
Mag. ci Excellentiss.i, salute. Ho ricevuta la vostra de primo del presente in risposta dele mie et circha alla rafirmatione del mio operar libero che ricerchai non esser remandati più disegni ad rasarcire.[138] Tal particula si possea ben scriver più chiara dal vostro notaio.[139] Et deli desegni reposti in mano sua sta bene,[140] benché quando voreste non saria niente sicuro. Circha la sarza et fustagno io scrivo ad m.o Franc.o depintor mio comesso vengi per li denari et la trovi et, quando lui non ci fusse, prego V. S. fazi far l'officio ad qualche sia altri che non posso se non esser bene servito senza afatichar altri amici et me sia mandato più presto si possi breve, ma non per via de condutori perché starano doi e tre mesi a venire le robe. Cossì prego et replico: b. 8 sarza negra fina, alta quarte 8 et fustagno da rocha negro per un zupone.[141]

Item del racommandarmi le istorie a considerarle bene, non pensate altramente che apresso che le mi tornano indrieto l'honor geloso sempre mi è a core per natura et costume in ogni cosa. Siché stiate de animo quieto che io non mancharò de l'usato. Et bene vaglia Vostre S. felici et mi raccomando.

Di V. S. obsequentiss.o
Laurentio Loto ss.





A tergo: Alli Mag.ci Excellentiss.i pressidenti del Loco dela Misericordia de Bergamo suoi obser.mi

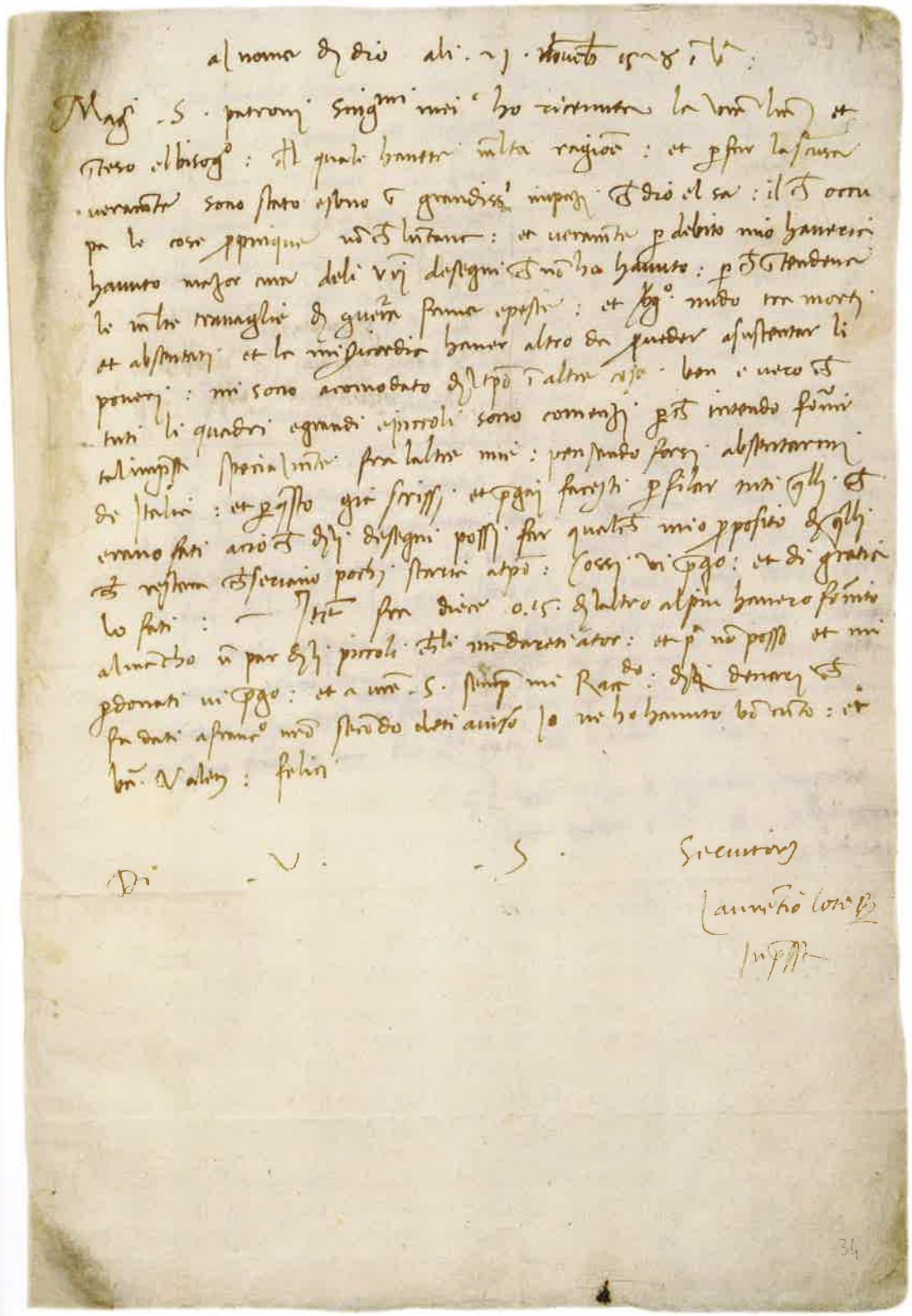
In Bergamo

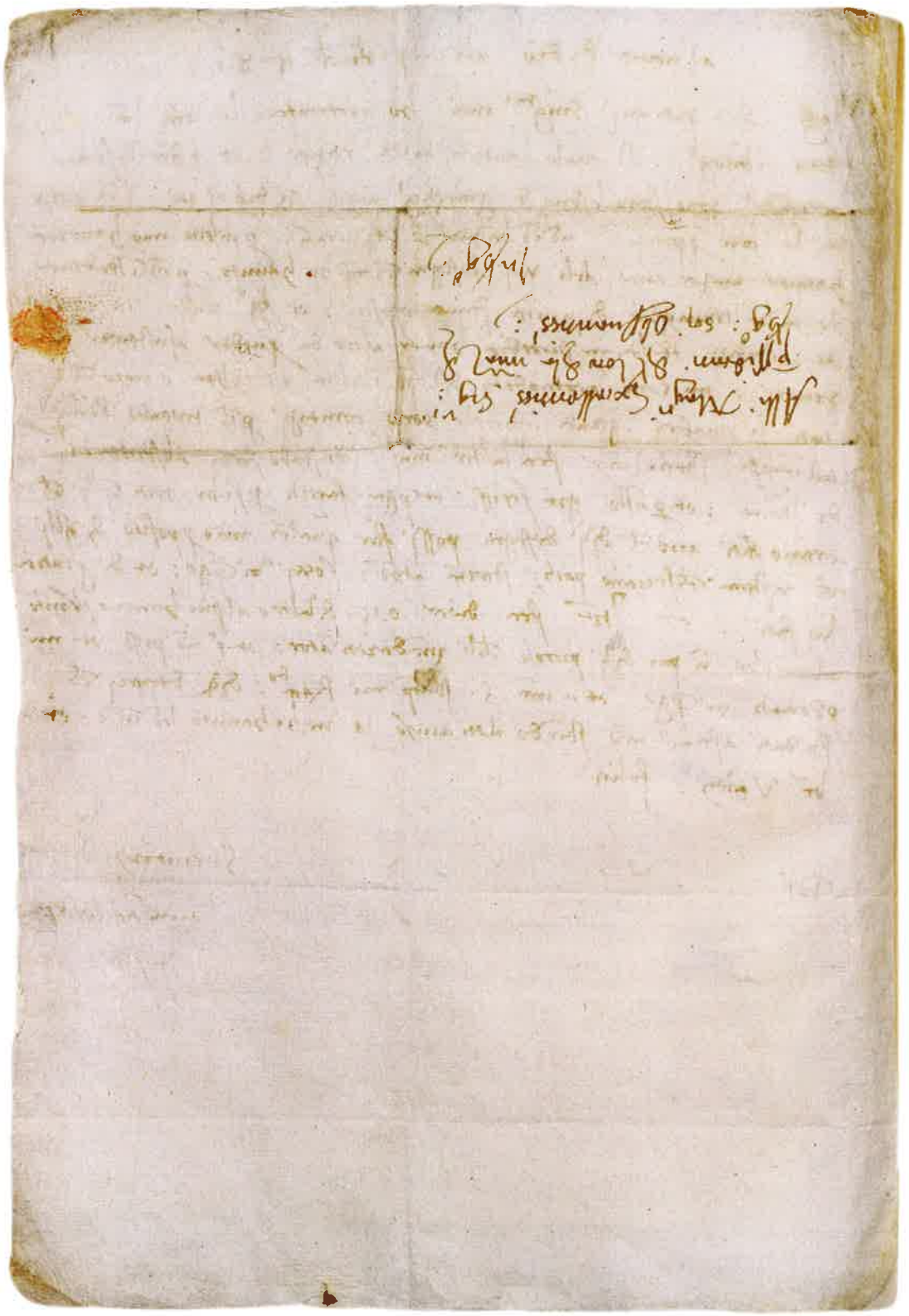
138. Cfr. lettera del 10 febbraio 1528.
139. Si riferisce al notaio Girolamo San Pellegrino.
140. Lotto intende il deposito dei cartoni intarsiati e in attesa della profilatura presso il notaio San Pellegrino. Cfr. lettera del 4 settembre 1527; Deposito, 28 febbraio 1528.
141. Il denaro in acconto viene consegnato al pittore Francesco Bonetti, incaricato dall'artista il 20 aprile (cfr. Lotto, *Liber Fabrice Chori*, f. 30v).

Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 34

Al nome de Dio ali 21 novembre 1528 in Venetia
Mag.ci S. patroni Sing.mi mei, ho ricevuta la vostra lettera et inteso el bisogno, del quale havete molta ragione et per far la scusa veramente sono stato e sono in grandissimi impazi che Dio el sa. Il che occupa le cose propinque non che luntane. Et veramente per debito mio haveria havuto mazor cura deli vostri desegni che non ho havuto, perché intendeva le molte travaglie de guerra, fame et peste. Et Bergamo nudo tra morti et absentati[142] et la Misericordia haver altro da proveder a sustentar li poveri, mi sono acomodato del tempo in altre cose. Ben è vero che tuti li quadri e grandi e piccoli sono comenzi[143] perché intendo fornir tal impresa specialmente fra l'altre mie, pensando forsi absentarmi de Italia,[144] et per questo già scrissi et pregai facesti perfilar tuti quelli che erano fati[145] a ciò che deli desegni possi far qualche mio proposito. De quelli che restarà che seriano pochi staria a tempo. Cossì vi prego et di gratia lo fati. Item fra diece o 15 de l'altro al più haverò fornito almancho un par deli piccoli che li mandareti a tor[146] et prima non posso et mi perdonati, vi prego. Et a Vostre S. sempre me raccomando. Deli denari che fu dati a Franc.o nostro, secondo deti aviso,[147] io ne ho avuto bon cunto. Et bene valete felici.

Di V. S. servitore
Laurentio Loto ss.
in pressa





A tergo: Alli Mag.ci Excellentiss.i Signori pressidenti del Loco dela Misericordia de Bergamo, soi observantiss.i

In Bergamo

142. Per approfondimenti si veda B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, 6 voll., Bergamo, Bolis, 1959, III, pp. 232 sgg.

143. Cfr. lettera del 10 febbraio 1528.

144. Pietro Zampetti ha ipotizzato che Lotto possa essersi recato in Germania (cfr. *Libro di spese diverse* cit., p. XXIV), mentre secondo Lionello Puppi l'artista potrebbe essere stato segnalato da Giulio Camillo Delminio a Francesco I, e chiamato alla corte del re francese per una possibile commissione (cfr. Puppi, *Riflessioni su temi e problemi* cit., p. 395). Per quanto riguarda la figura e l'opera di Delminio, la possibile frequentazione con Lotto si vedano: F.A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972, pp. 121-159; Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., p. 138.

145. Cfr. lettera del 10 febbraio 1528.

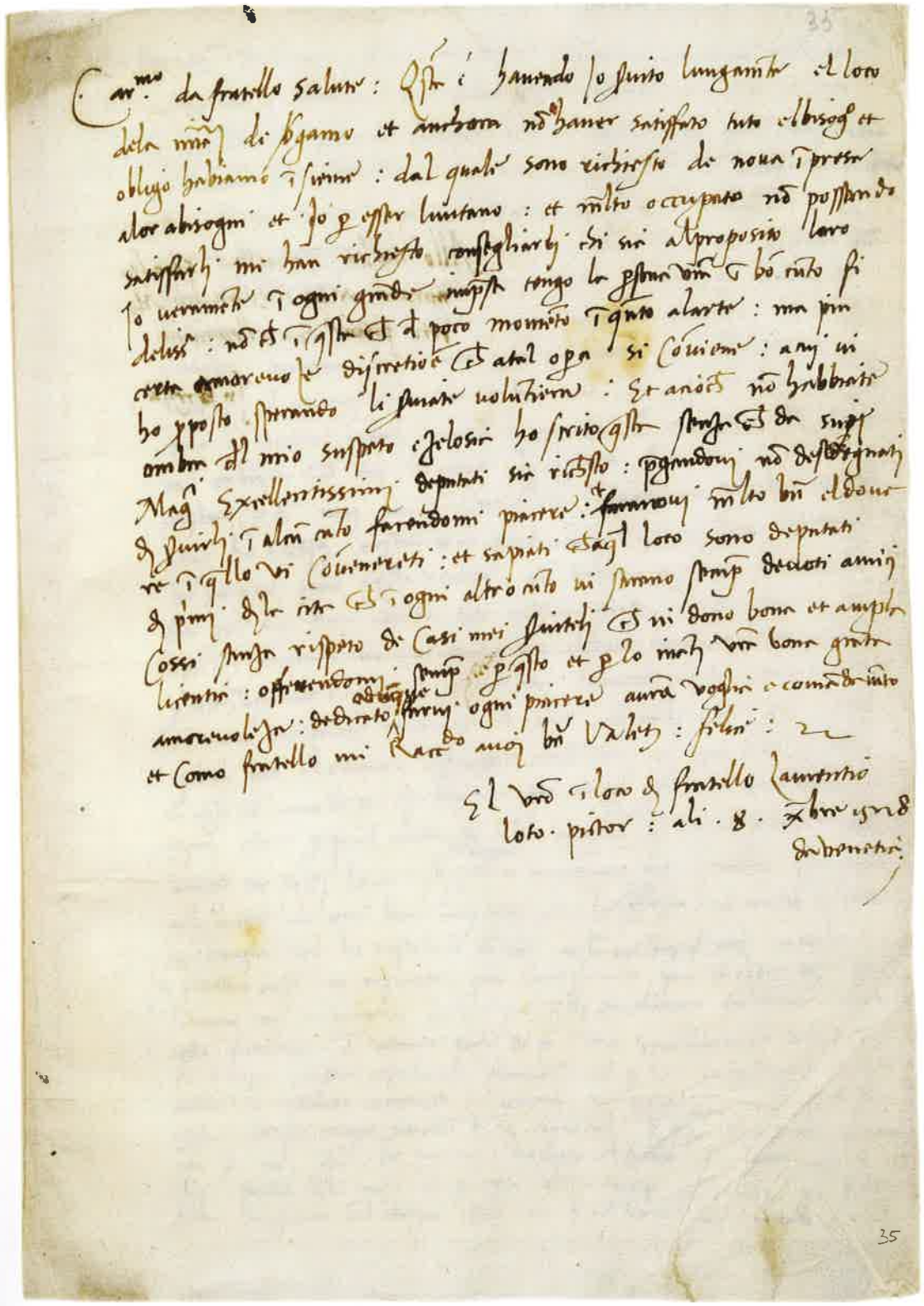
146. Cfr. lettera scritta attorno all'8 dicembre 1528 [27].

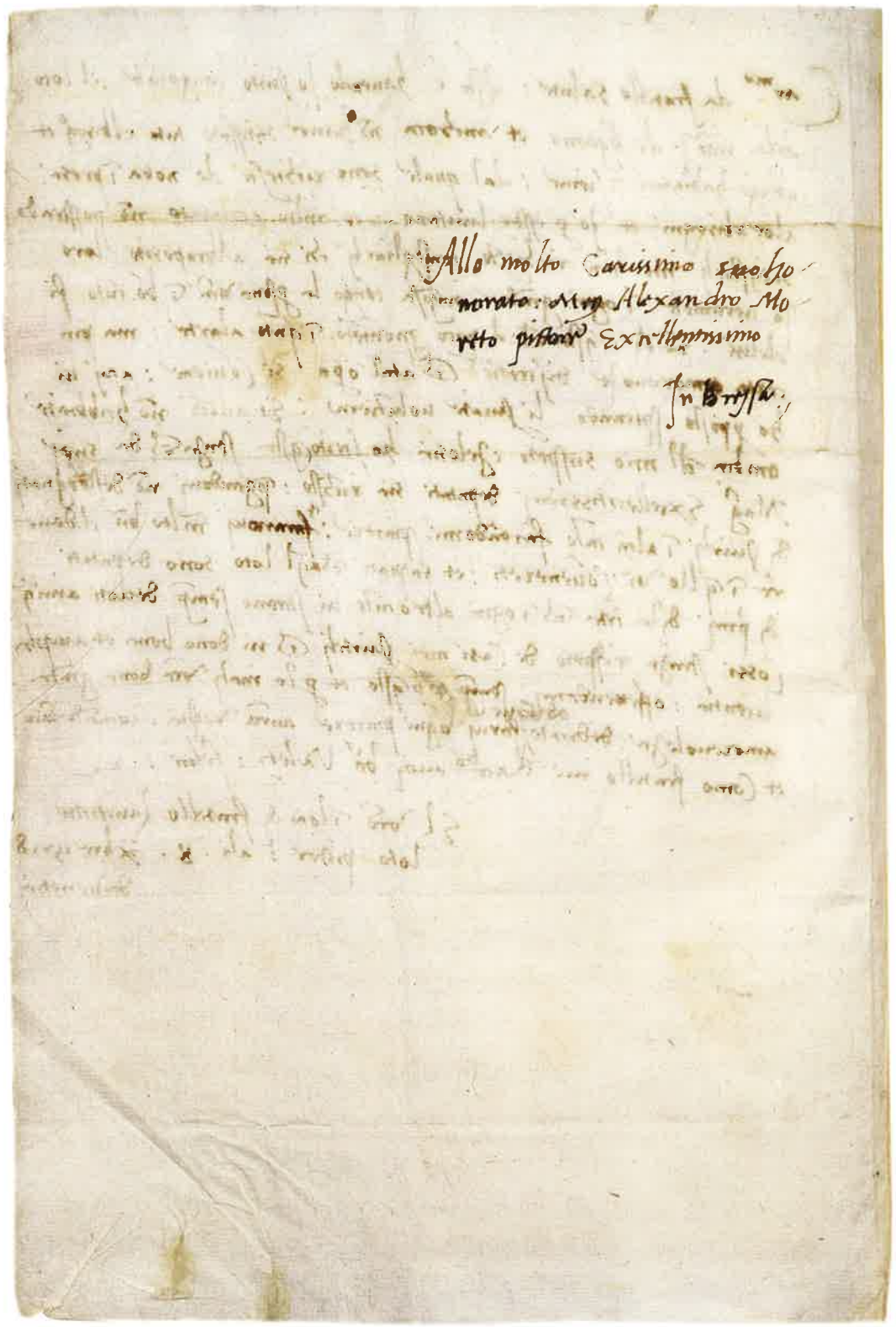
147. Cfr. lettera del 9 marzo 1528.

Ad Alessandro Bonvicino detto il Moretto
MIA 1740, f. 35

Car.mo da fratello, salute. Questa è havendo io servito lungamente el Loco dela Misericordia de Bergamo et anchora non haver satisfato tuto el bisogno et obligo habiamo insieme, dal quale sono richiesto de nova impresa a lor abisogni et io, per esser luntano et molto occupato non possendo satisfarli, me han richiesto consegliarli chi sia al proposito loro. Io veramente in ogni grande impresa tengo la persona vostra in bon cunto fidelissima, nonché in questa ch'è de poco momento in quanto a l'arte, ma più certa amorevole discretione che a tal opera si conviene, a cui vi ho proposto, sperando li serviate voluntiera.[148] Et a ciò che non habbiate ombra del mio suspeto e zelosia, ho scrito questa senza che da sui Mag.ci Excellentissimi deputati sia richiesto, pregandovi non desdegnati de servirli in alcun cunto, facendomi piacere, et faranovi molto bene el dovere in quello vi convenereti. Et sapiati che a quel Loco sono deputati de primi dela cità che in ogni altro cunto vi sarano sempre devoti amici. Cossì sanza rispeto de casi mei, serviteli che vi dono bona et ampla licentia, offerendomi sempre et per questo et per lo inanti vostra bona grata amorevoleza, dedicato adunque farvi ogni piacere a vostra voglia e comandamento et como fratello mi raccomando a voi. Bene valete felice.

El vostro in loco de fratello Laurentio
Loto pictor
Ali 8 Xbre 1528 da Venetia





A tergo: Allo molto Carissimo suo honorato Meser Alexandro Moreto pictore Excellentissimo
In Bressa

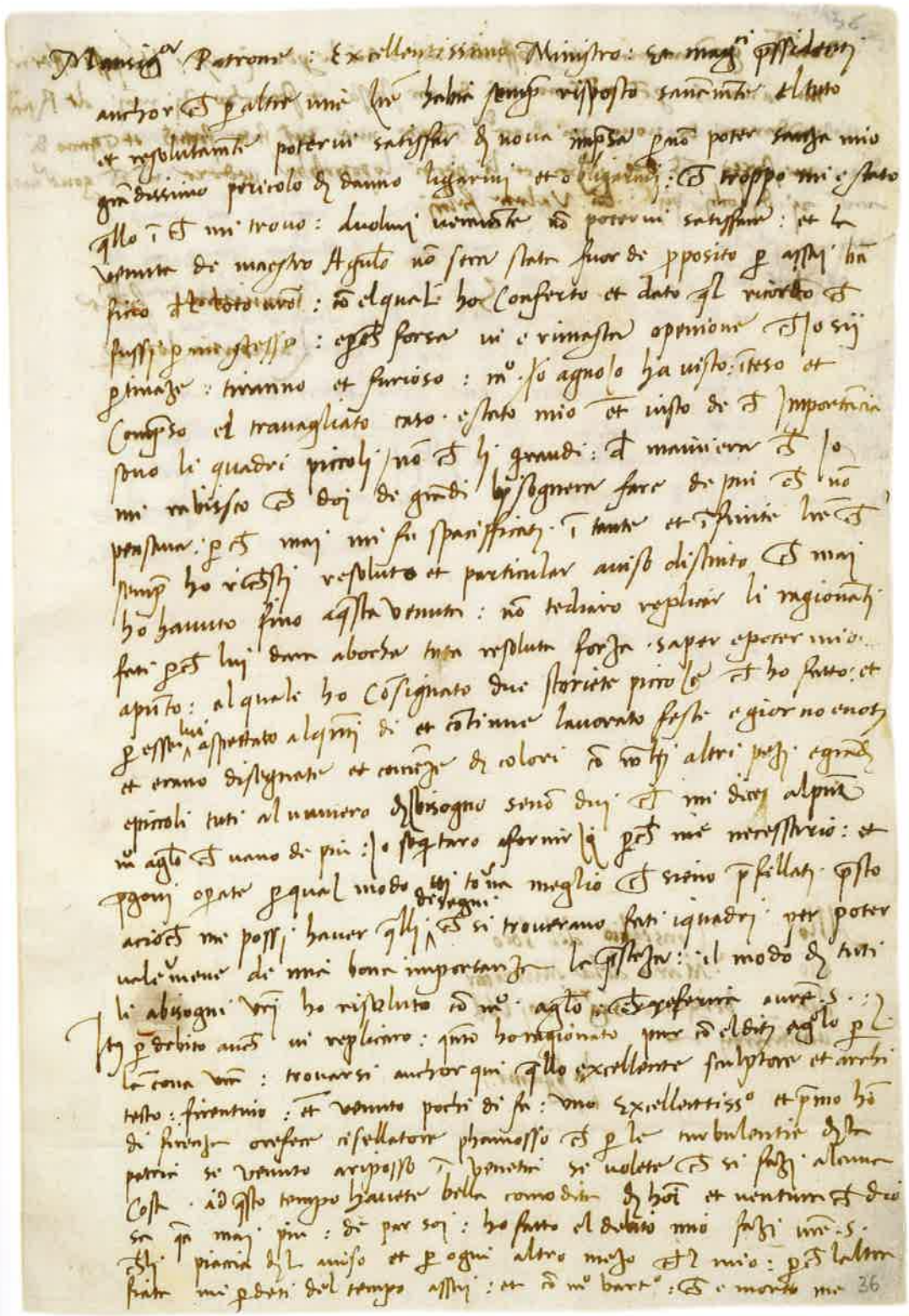
148. Al principio di gennaio e per breve tempo, Alessandro Bonvicino lavora in Santa Maria Maggiore, facendo disegni e profilature per soddisfare le richieste del Consorzio. I piccoli lavori che realizza per la fabbrica del coro gli vengono pagati già il 16 gennaio (cfr. Bonvicino Alessandro detto il Moretto, *Liber Fabrice Chori*, ff. 74v-75; Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., p. 30). Quando Moretto si reca da Brescia a Bergamo con la speranza di essere coinvolto con grande impegno nella «nova impresa» porta con sé la lettera che gli aveva inviato Lotto, la quale poi rimane fra le carte della Misericordia.

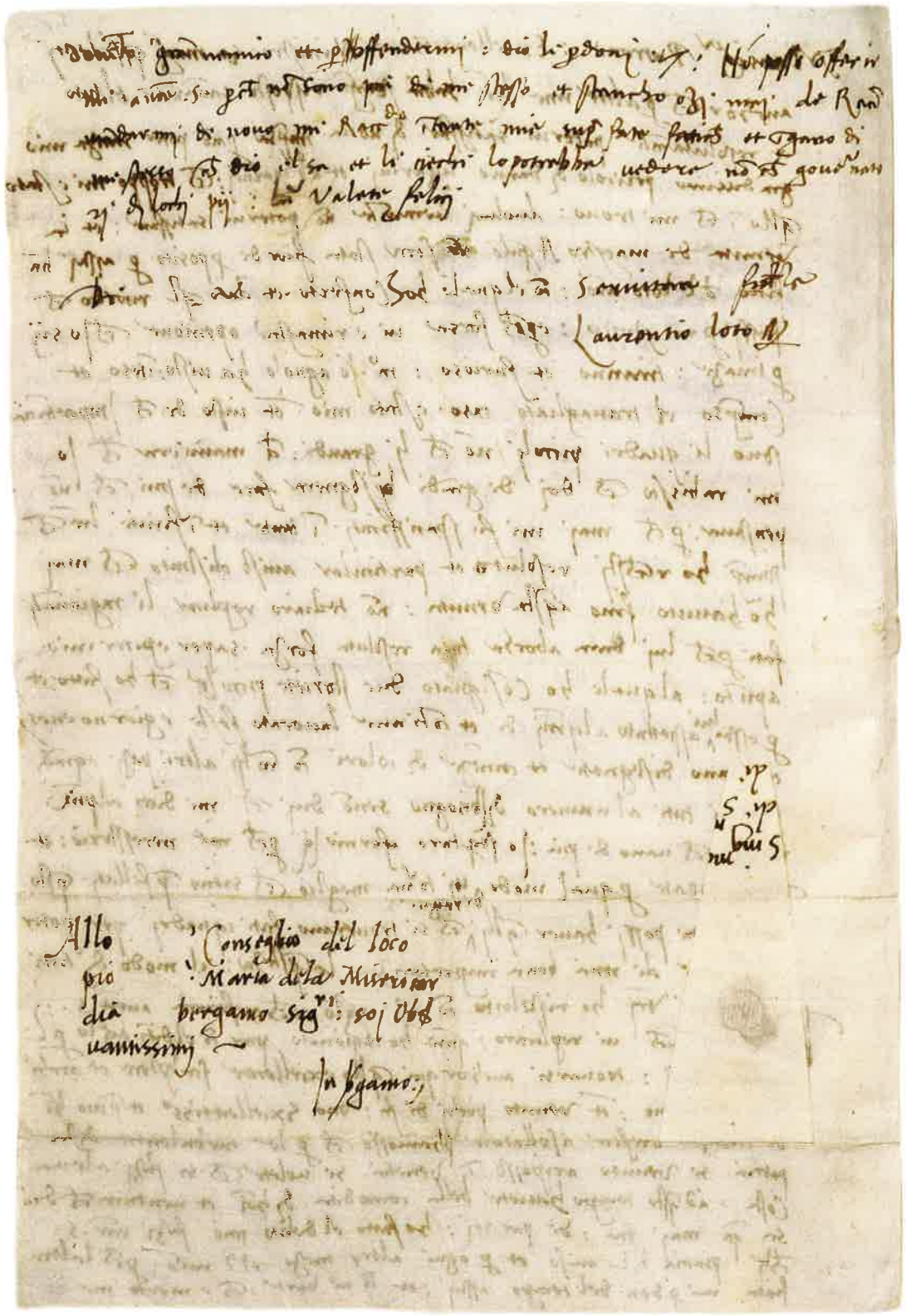
Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 36r-v

Monsignor Patrone, Excellentissimo Ministro et mag.ci pressidenti, anchor che per altre mie lettere habia sempre risposto sannamente el tuto et resolutamente potervi satisfar de nova impresa, per non poter sanza mio grandissimo pericolo de danno ligarmi et obligarmi, che troppo mi è stato quello in che mi trovo, duolmi veramente non potervi satisfare.[149] Et la venuta de maestro Agnulo[150] non serà stata fuor de proposito per assai beneficio del Loco vostro, con el quale ho conferto et dato quel ricordo che fussi per me stesso. E perché forse vi è rimasta openione che io sii pertinaze, tiranno et furioso, m.o Io. Agnolo ha visto, inteso et compreso el travagliato caso e stato mio, etiam visto de che importancia sono li quadri piccoli, non che li grandi,[151] de maniera che io mi rabisco che doi de grandi bisognerà fare de più che non pensava, perché mai mi fu spacifficati in tante et infinite lettere che sempre ho richiesti, resoluto et particular aviso distinto, che mai ho havuto fino a questa venuta.[152] Non tediarò replicar li ragionamenti fati perché lui darà a bocha tuta resoluta forza, saper e poter mio apunto, al quale ho consignato due storiete piccole che ho fatto.[153] Et per esse lui aspectato alquanti dì et continue lavorato feste e giorno e note, et erano disegnate et comenze de colori con molti altri pezi e grandi e piccoli, tuti al numero del bisogno, se non dui che mi dice al presente m.o Agnolo che vano de più.[154] Io sequitarò a fornirli perché vi è necessario, et pregovi operate per qual modo vi torna meglio, che sieno perfillati presto, a ciò che me possi haver quelli desegni che si troverano fati i quadri, per poter valermene de mia bona importanza.[155] La presteza, il modo de tuti li abisogni vostri ho risoluto con m.o Agnolo che referirà a Vostre S.

Item per debito anche vi replicarò quanto ho ragionato pur con el dito Agnolo per l'ancona vostra: trovarsi anchor qui quello excellente sculptore et architecto firentino.[156] Etiam venuto pochi dì fa uno Excellentissimo et primo homo di Firenza, orefece cisellatore phamosso che per le turbulentie dela patria s'è venuto a riposso in Venetia.[157] Se volete che si fazi alcuna cosa, ad questo tempo havete bella comodità de homini et ventura che Dio sa quando mai più de par soi. Ho fatto el debito mio. Fazi Vostre S. che li piaccia de l'aviso et per ogni altro mezo che 'l mio, perché l'altra fiata me perdeti del tempo assai et con m.o Bart.o,[158] che è morto, me doventò gran nemico et per offendermi. Dio le perdoni. Non posso offerirme a Vostre S. perché non sono più di me stesso et stancho ozi mai de raccomandarmi, de novo me raccomando in tante mie supra fate fatiche et ingano di me stesso, che Dio el sa et li ciechi lo potrebbe vedere, nonché governatori de Lochi Pii. Bene valete felici.[159]

Di V. S. Servitore fidele
Laurentio Loto ss.





A tergo: Allo Sing.mo Conseglio del Loco Pio de Sancta Maria dela Misericordia di Bergamo Signori soi observantissimi
In Bergamo

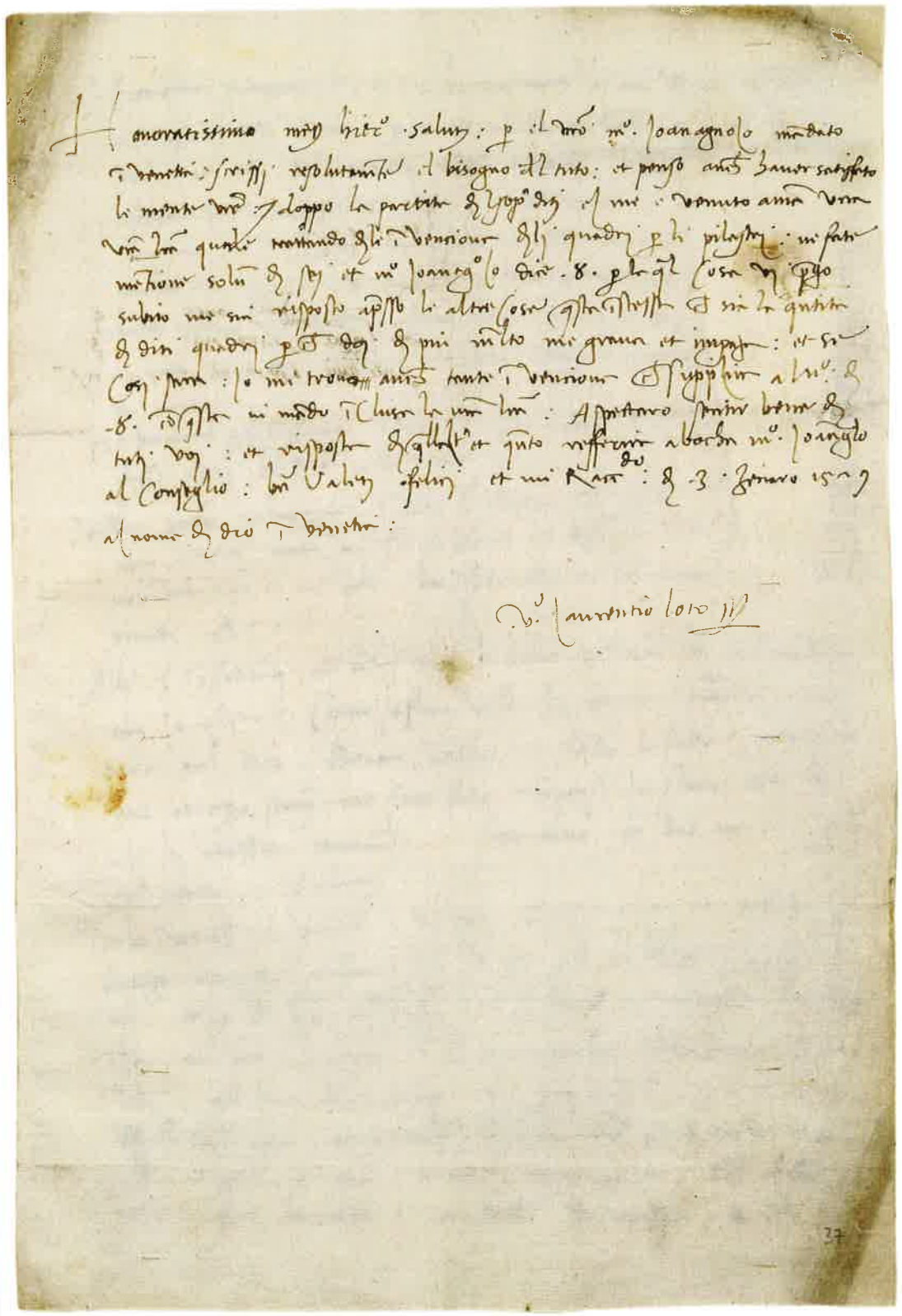
149. Cfr. lettera dell'8 dicembre 1528 [26].
150. Si riferisce ad Angelo Ferri, aiuto della bottega di Capoferri, che si reca a Venezia per incontrare Lotto (cfr. lettera del 9 maggio 1527). Si vedano anche: ivi, p. 30; Angelo Ferri in *Liber Fabrice Chori*, ff. 67v-68.
151. Per quanto riguarda i quadri piccoli cominciati e i grandi per i pilastri si vedano le lettere del 29 ottobre 1527 e del 10 febbraio 1528.
152. Poiché il coro del presbiterio è stato collocato a ridosso dei quattro pilastri della cappella maggiore, già in partenza fu concordato con Lotto di schermare i pilastri con quadri grandi intarsiati, entro le arcate del recinto. In tutto erano previsti otto quadri grandi da intarsiare. Per quanto riguarda l'equivoco di Lotto a proposito del numero dei cartoni necessari per i pilastri, sei anziché otto, si veda: Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., p. 29.
153. *Elia fugge Jezabel* e *Melchisedec* sono stati registrati nel *Liber Fabrice Chori* senza l'indicazione dei soggetti (cfr. Lotto, *Liber Fabrice Chori*, f. 31 e Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., schede 59, 61).
154. Non si conoscono i soggetti della quinta e sesta invenzione previsti per le tarsie dei pilastri, i cui disegni Lotto dice di aver iniziato. Le altre quattro sono citate nella lettera del 29 ottobre 1527.
155. Lotto richiede più volte di riavere indietro i cartoni quando le tarsie vengono ultimate con la profilatura. Cfr. lettere del 10 febbraio 1528 e del 14 febbraio 1528.
156. Si riferisce di nuovo a Jacopo Sansovino.
157. Luigi Chiodi ha ipotizzato che potrebbe essere Benvenuto Cellini (*Lettere inedite di Lorenzo Lotto* cit., p. 16), mentre Roberto Longhi lo esclude (*Lettere inedite di Lorenzo Lotto su le tarsie* cit., pp. 60-61).
158. Cfr. lettere del 7 febbraio 1526, del 5 agosto 1527 e del 7 ottobre 1527.
159. Alla fine della lettera Lotto non ha scritto la data. Secondo Cortesi Bosco è «certamente prossima all'8 dicembre». Cfr. lettera dell'8 dicembre 1528 [26].

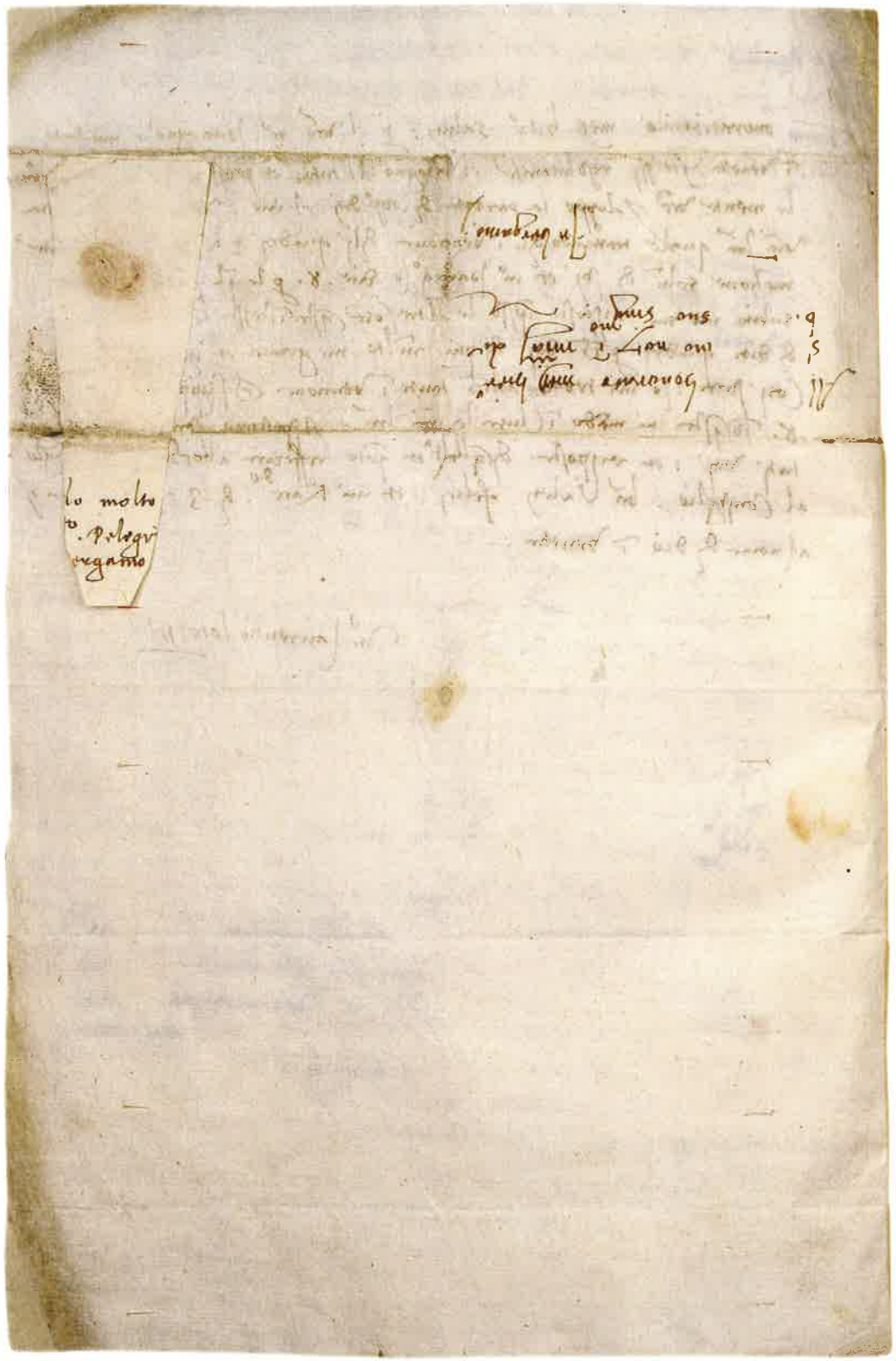
A Girolamo San Pellegrino
MIA 1740, f. 37

Honoratissimo meser Hier.o, salute. Per el vostro m.o Ioan Agnolo mandato in Venetia scrissi resolutamente el bisogno del tuto[160] et penso anche haver satisfato le mente vostre. Doppo la partita del sopra dito el me è venuto a man una vostra lettera, quale trattando dele inventione deli quadri per li pilastri ne fate mentione solum de sei[161] et m.o Ioan Agnolo dice 8.[162] Per la qual cosa vi prego subito me sia risposto apresso le altre cose questa instessa che sia la quantità de diti quadri perché doi de più molto me grava et impaza. Et se così sarà io me trovo anche tante inventione che supplirà al n.° de 8.[163] Con questa vi mando inclusa la vostra lettera. Aspectarò sentir bene de tuti voi et risposta de quell'altra et quanto refferirà a bocha m.o Io. Angelo al Conseglio. Bene valete felici et mi raccomando.

Dì 3 zenaro 1529 al nome de Dio in Venetia

V.o Laurentio Loto ss.





A tergo: Allo molto honorato meser Hier.o S.to Piligrino not. in Misericordia de Bergamo suo sing.mo

In Bergamo

160. Cfr. lettera prossima all'8 dicembre 1528 [27], nota 150.
161. Cfr. Lotto, lettera, 1° settembre 1527.
162. Cfr. lettera scritta attorno all'8 dicembre 1528 [27], nota 152.
163. Non abbiamo informazioni riguardo ai soggetti delle invenzioni che erano a disposizione di Lotto entro la data di questa lettera. Nella lettera del notaio che era stata inviata assieme alle indicazioni teologiche del francescano Girolamo Terzi, Lotto individua solo una invenzione adatta ai pilastri (cfr. lettere del 13 e del 16 settembre 1527).

A Girolamo San Pellegrino
MIA 1740, f. 38r-v

Honorato magiore, salute. Ho ricevuto la vostra de 19 del presente et inteso el bisogno vostro. Perciò vi mando per el presente vostro m.o Nicolò da Tercio dui deli quadri piccoli coloriti con una parte dela istoria de Sansone[164] et deli coperti. Se mi venirano in pensier alcuna fantasia io le farò, ma penso mi serà duro per haver la mente molto travagliata da varie et strane perturbatione. Ma sopra le altre istorie non restarò alcuna fiata spinzerle inanti.

Advertite: non metate insieme el coro senza farmelo asapere qualche dì inanti.[165]

Ho havuto grandissimo dispiacere dela morte de m.o Io. Agnolo[166] perché penso fussi assai homo da bene ultra l'arte sua.

Mi sono ralegrato che siate in termino de perfilar li quadri[167] perché sono certissimo tanto più presto rihaver li disegni et io sequitarò più voluntieri quel che mi resta, ben questa coda me sia amara per esser li grandi.

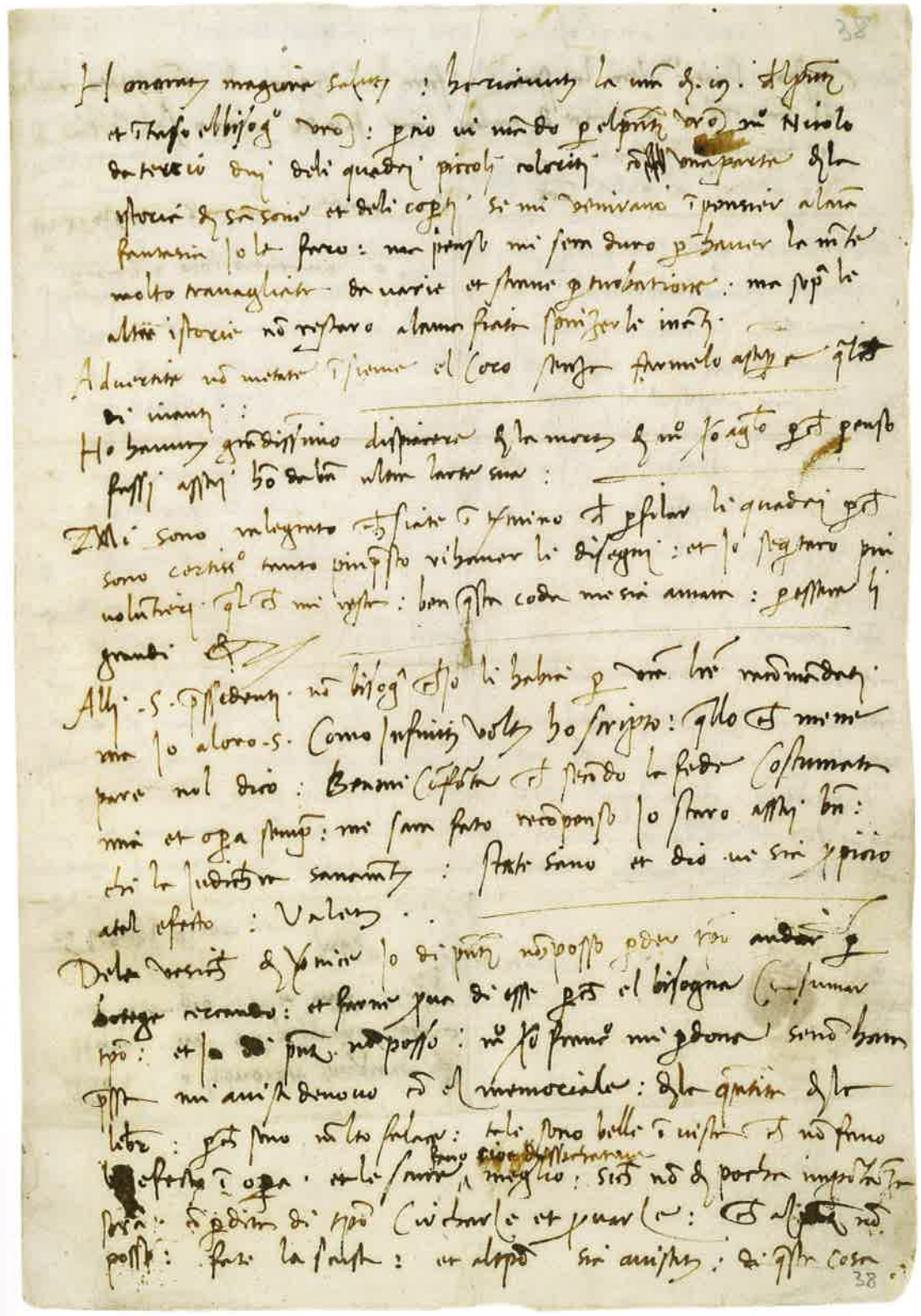
Alli S. pressidenti non bisogna che io li habia per vostre lettere racommandati ma io a loro S., como infinite volte ho scripto. Quello che me ne pare no 'l dico. Ben mi conforta che secondo la fede costumata mia et opera sempre me sarà fato recompenso, io starò assai bene, chi la iudicherà sanamente.[168] State sano et Dio ve sia propicio a tal efecto. Valete.

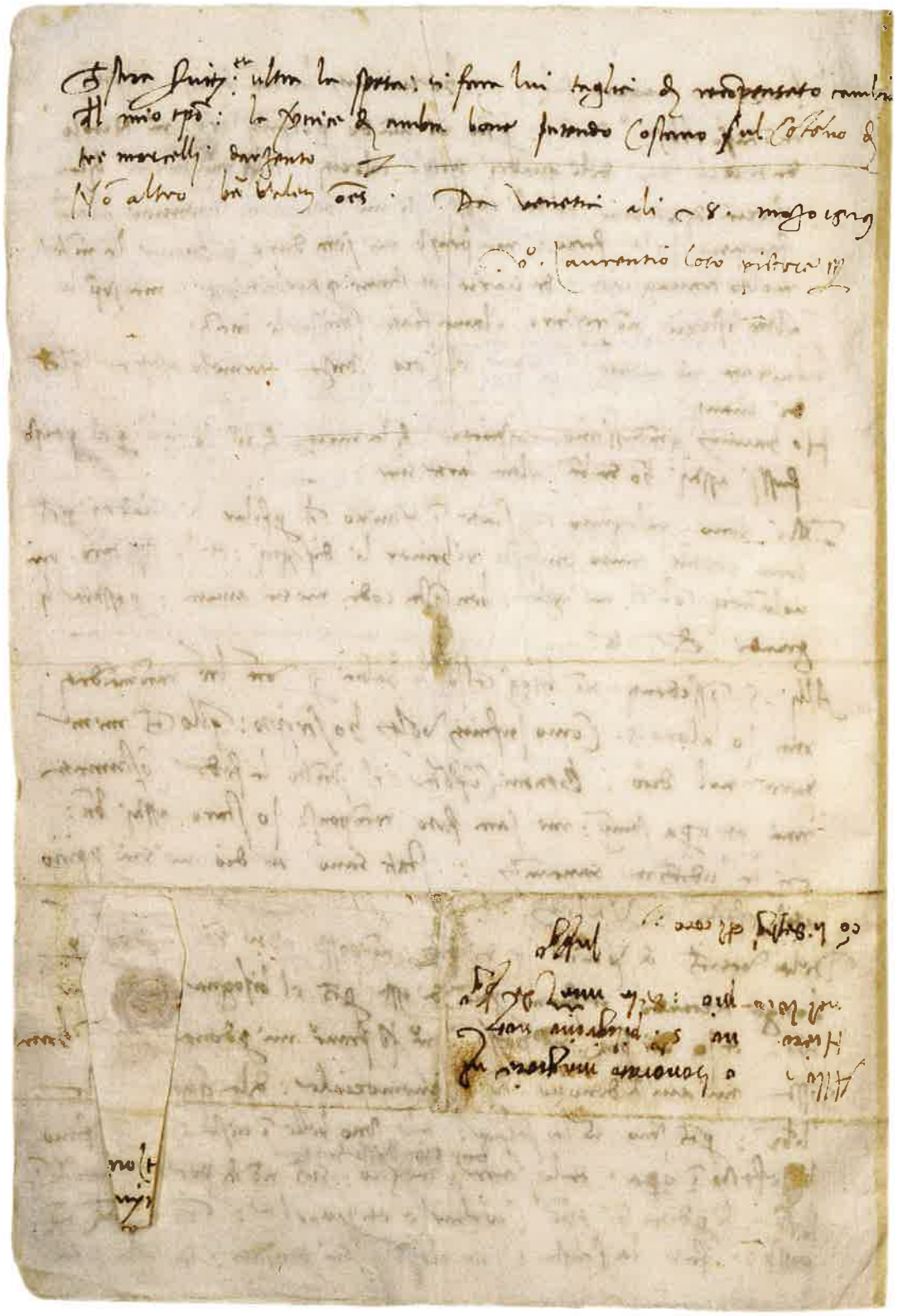
Dele vesiche de vernice io di presente non posso perder tempo andar per botege cercando et farne prova di esse perché el bisogna consumar tempo et io di presente non posso. M.o Io. Franc.o mi perdona, se non harà pressa mi avisa de novo con el memoriale dela quantità dele libre, perché sono molto falace. Tale sono belle in vista che non fano l'efecto in opera et le scure fano cioè dissechature meglio. Siché non de pocha importanza serà con perdita di tempo circharle et provarle che al presente non posso. Fate la scusa et al tempo sia avisato di questa cosa che sarà servito. Et ultra la spesa, si farà lui taglia de recompensato cambio del mio tempo. Le vernice de ambra, bone intendo, costano sul contorno de tre marcelli d'arzento.[169]

Non altro. Bene valete omnes.

Da Venetia ali 28 mazo 1529

V.o Laurentio Loto pictore ss.





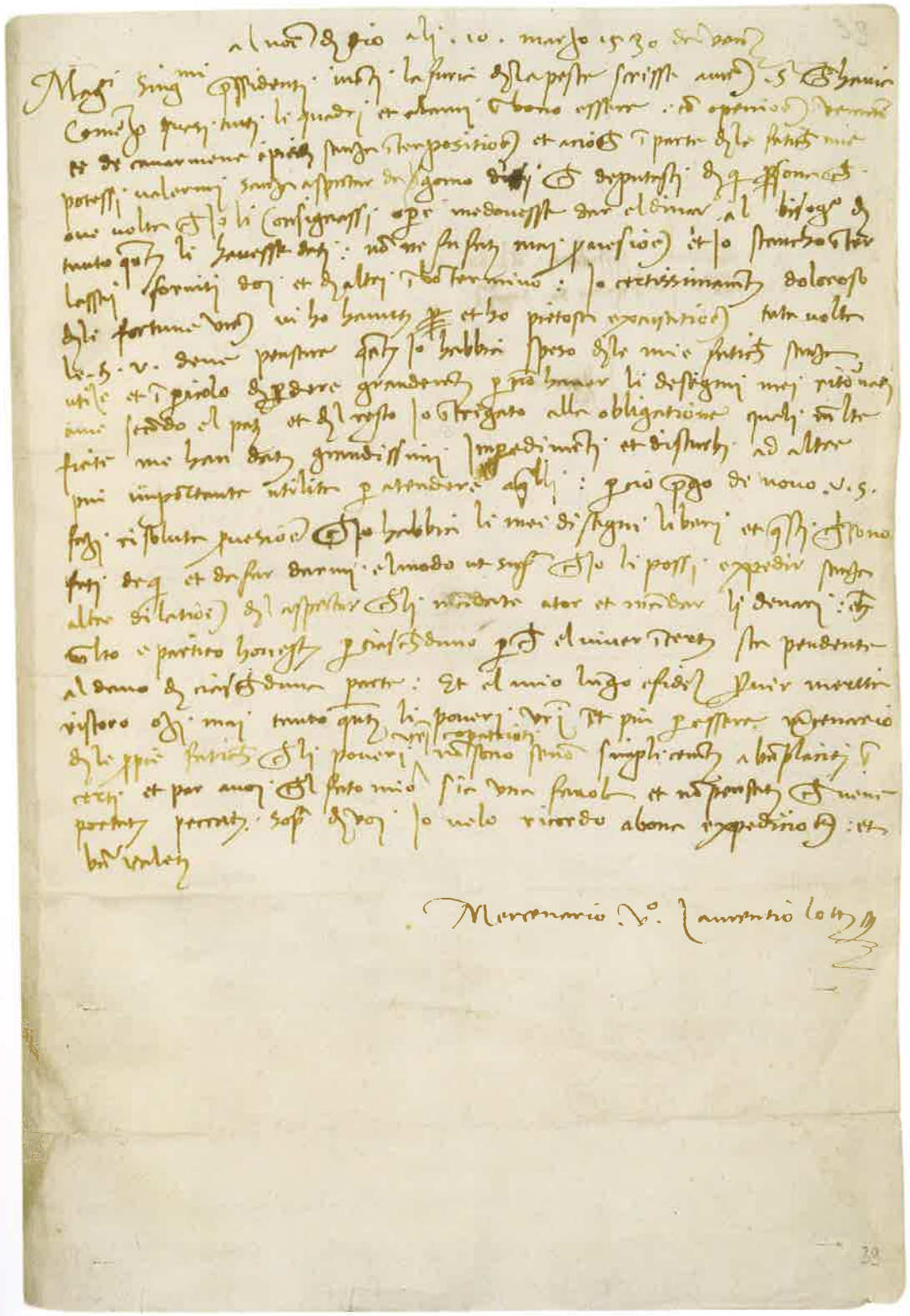
A tergo: Allo molto honorato magiore m. Hieronymo S.to Piligrino not. nel Loco Pio dela Misericordia de Bergamo con li desegni del coro.
In Bergamo

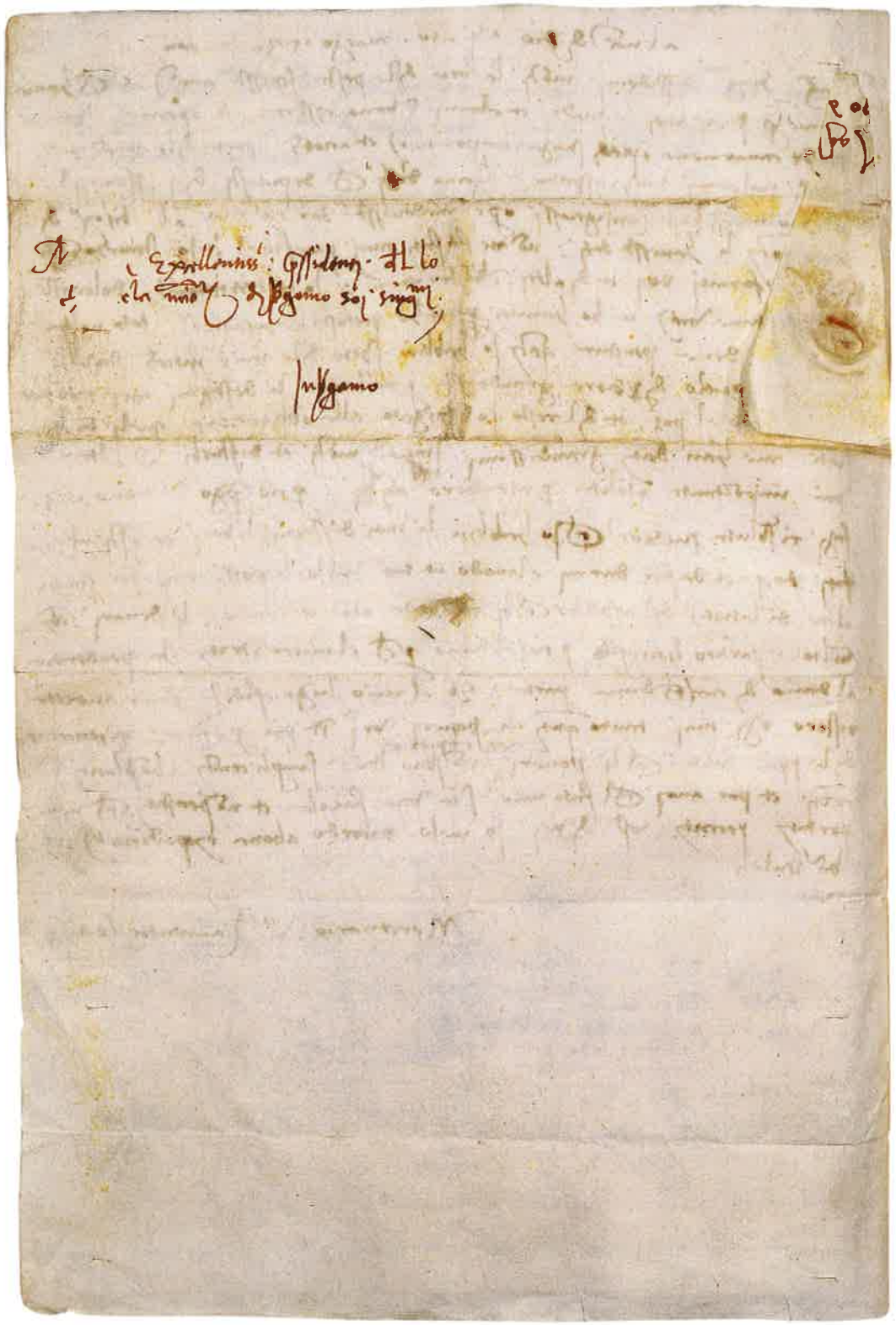
164. Sono le storie *Sansone in sacrificio* e *Sansone caccia le volpi nelle messi* (vedi Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., schede 63, 65).
165. Sull'avanzamento dei lavori della fabbrica del coro a tale data vedi ivi, p. 32.
166. Lotto si riferisce ad Angelo Ferri, morto il 19 aprile (cfr. Ferri Angelo, *Liber Fabrice Chori*, f. 68; Id., polizza, 22 aprile 1529).
167. Si veda Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., p. 32.
168. Per la questione dell'adeguato compenso riferito alla profilatura delle tarsie e al riconoscimento dei suoi servizi al Consorzio si vedano le lettere del 6 ottobre 1525 e del 18 luglio 1526.
169. Per approfondire ciò che riguarda la vernice, gli stucchi e le sostanze utilizzate da Capoferri per far le tinte bollite si veda: ivi, p. 199; M. Zanchi, *La Bibbia secondo Lorenzo Lotto: il coro ligneo della Basilica di Bergamo intarsiato da Capoferri*, Clusone, Ferrari, 2003, pp. 145-147.

Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 39

Al nome de Dio ali 10 marzo 1530 da Ven.
Mag.ci sing.mi Pressidenti, inanti la furia dela peste scrissi a Vostre S. che havia comenzo quasi tuti li quadri et alcuni in bono essere con openione veramente de cavarmene i piedi sanza interpositione. Et a ciò che in parte dele fatiche mie potessi valermi sanza aspectar da Bergomo dissi che deputasti de qui persona che ona volta che io li consignassi opere me dovesse dar el dinar al bisogno de tanto quanto li havesse dati.[170] Non ne fu fato mai provesione et io stancho interlassai forniti doi et de altri in bon termino. Io certissimamente doloroso dele fortune vostre vi ho havuto et ho pietosa excusatione. Tuta volta le S. V. deve pensare quanto io habbia speso dele mie fatiche sanza utile et in pericolo de perdere grandemente per non haver li desegnii mei ritornati a me secondo el pato.[171] Et del resto io intrigato alla obligatione quali molte fiate me han dato grandissimi impedimenti et disturbi ad altre più importante utilità per atendere a quelli. Perciò prego de novo V. S. fazi risoluta provesione che io habbia li mei disegni liberi et questi che sono fati de qui et da far darmi el modo ut supra che io li possi expedir sanza altre dilatione de l'aspectar che li mandate a tor et mandar li denari.[172] Che molto è partito honesto per ciascheduno perché el viver incerto sta pendente al dano de ciascheduna parte. Et el mio lungo e fidel servir merita ristoro,[173] ozi mai tanto quanto li poveri vostri et più per essere mercenario dele proprie fatiche che li poveri vostri copatrioti non sono se non simplecemente a beneplaciti incerti. Et par a voi che 'l fato mio sia una favola et non pensate che ve ne portate peccato sopra de voi. Io ve lo ricordo a bona expeditione et bene valete.

Mercenario V.o Laurentio Loto ss.





A tergo: Mag.ci excellentiss.i pressidenti del Locho dela Misericordia di Bergamo soi sing.mi

In Bergamo

170. La lettera a cui Lotto si riferisce è andata perduta, non è presente nell'archivio della Misericordia Maggiore di Bergamo.

171. Cfr. *Patti, 12 marzo 1524*, MIA 1740, *Lettere* cit., f. 59r-v, Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai.

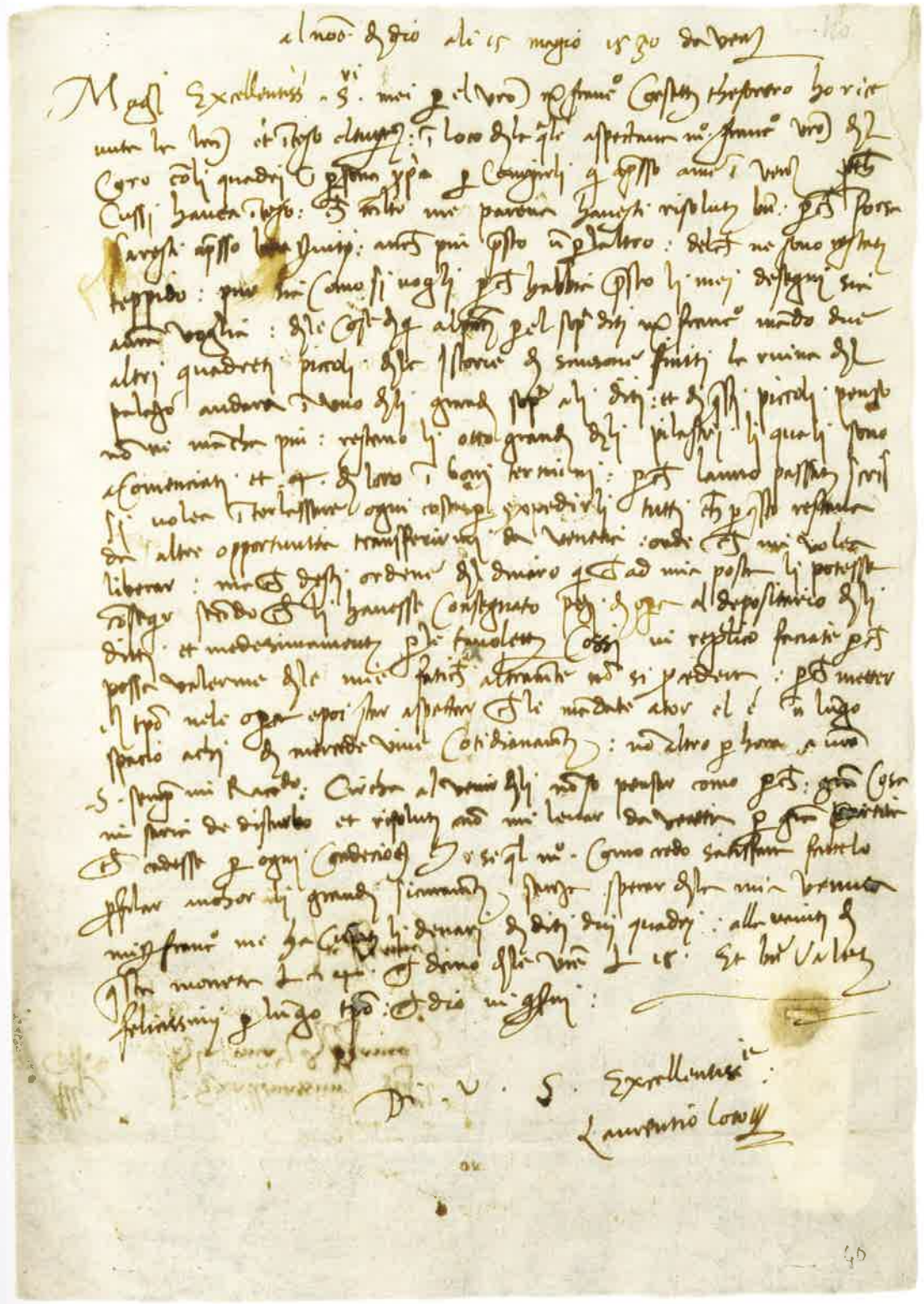
172. Si veda Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., p. 33.

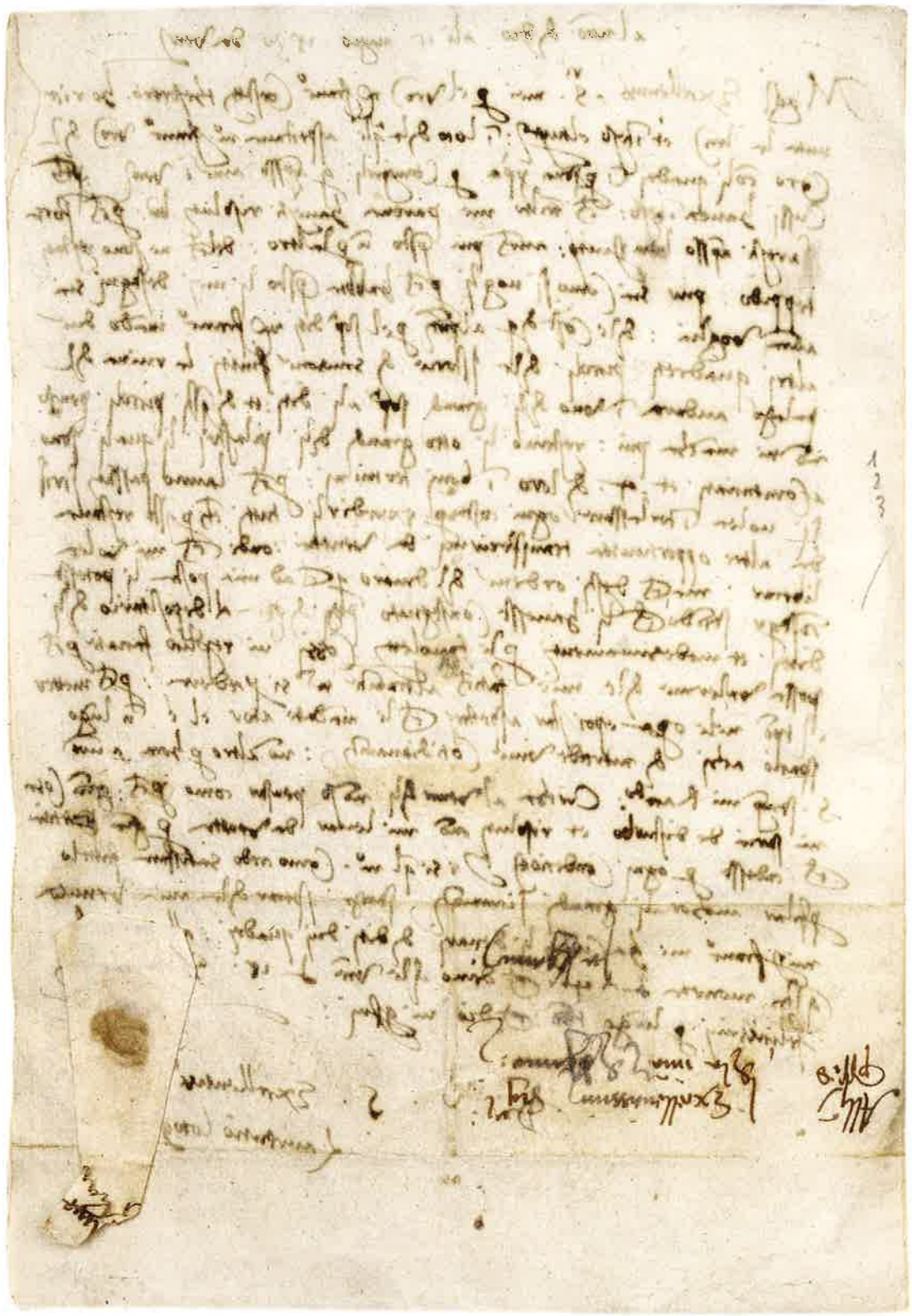
173. Cfr. lettera del 28 marzo 1529.

Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 40

Al nome de Dio ali 15 magio 1530 da Venetia
Mag.ci Excellentiss.i Signori mei, per el vostro m. Franc.o Corsetti thesorero ho ricevuta la lettera et inteso el tuto, in loco dela quale aspectava m.o Franc.o vostro del coro con li quadri in persona propria per compirli qui apresso a me in Venetia. Perché cussì havea inteso, che molto me pareva havesti risoluto bene, perché forsa saresti apresso ben serviti, anche più presto un per l'altro,[174] del che ne sono restato teppido. Pur sia como si vogli, perché habbia presto li mei desegni, sia a vostra voglia. Dele cose de qui al presente per el sopra dito m. Franc.o mando due altri quadreti piccoli dele istorie de Sansone finiti.[175] La ruina del palazo andarà in uno deli grandi sopra ali diti[176] et de questi piccoli penso non ne mancha più. Restano li otto grandi deli pilastri, li quali sono acomenciati et 4 de loro in boni termini,[177] perché l'anno passato scrissi volea interlassare ogni cosa per expedirli tutti, che per questo restava da altre opportunità transferirmi da Venetia,[178] onde che mi volea liberar, ma che desti ordene del dinaro qui che ad mia posta li potesse consequir secondo che li havesse consegnato pezi de opera al depositario deli ditti et medesimamente per le tavolette. Cossì vi replico faciate perché possa valerme dele mie fatiche, altramente non si procederà, perché metter il tempo nele opere e poi star aspectar che le mandate a tor el è un lungo spacio a chi de mercede vive cotidianamente. Non altro per hora. A Vostre S. sempre mi raccomando. Circha al venir de lì non so pensar como, perché gran cosa mi saria de disturbo et risoluto non me levar da Venetia per gran partita che cadesse per ogni condecione. Et se quel maestro,[179] como credo, satisfarà, fattelo perfilar anchor li grandi sicuramente sanza sperar dela mia venuta. Miser Franc.o me ha cuntato li denari de diti dui quadri alla vaiuta de questa moneta L. 24 che dano dele vostre L. 18. Et bene valete felicissimi per lungo tempo. Che Dio vi conservi.

Di V. S. excellentiss.i
Laurentio Loto ss.





A tergo: Alli Mag.ci Excellentissimi Signori Presidenti dela Misericordia di Bergamo
In Bergamo

174. Per approfondire come mai Giovan Francesco Capoferri non si reca a Venezia con le tavole intarsiate per farle profilare a Lotto si veda ivi, p. 33.
175. Il 13 giugno 1530, il tesoriere Francesco Corsetti consegna al Consorzio della Misericordia i disegni riferiti alle storie *Sansone uccide i Filistei con la mascella d'asino* e *Sansone tradito da Dalila*, gli ultimi due realizzati da Lotto, che concludono l'intero ciclo (cfr. Lotto, *Liber Fabrice Chori*, f. 86; Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., schede 67 e 69).
176. Si veda Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., scheda 73D e pp. 119 sgg.
177. Cfr. lettere del 3 gennaio 1529 e quella prossima all'8 dicembre 1528 [27].
178. Cfr. lettera del 21 novembre 1528.
179. Cfr. lettera del 10 marzo 1530.

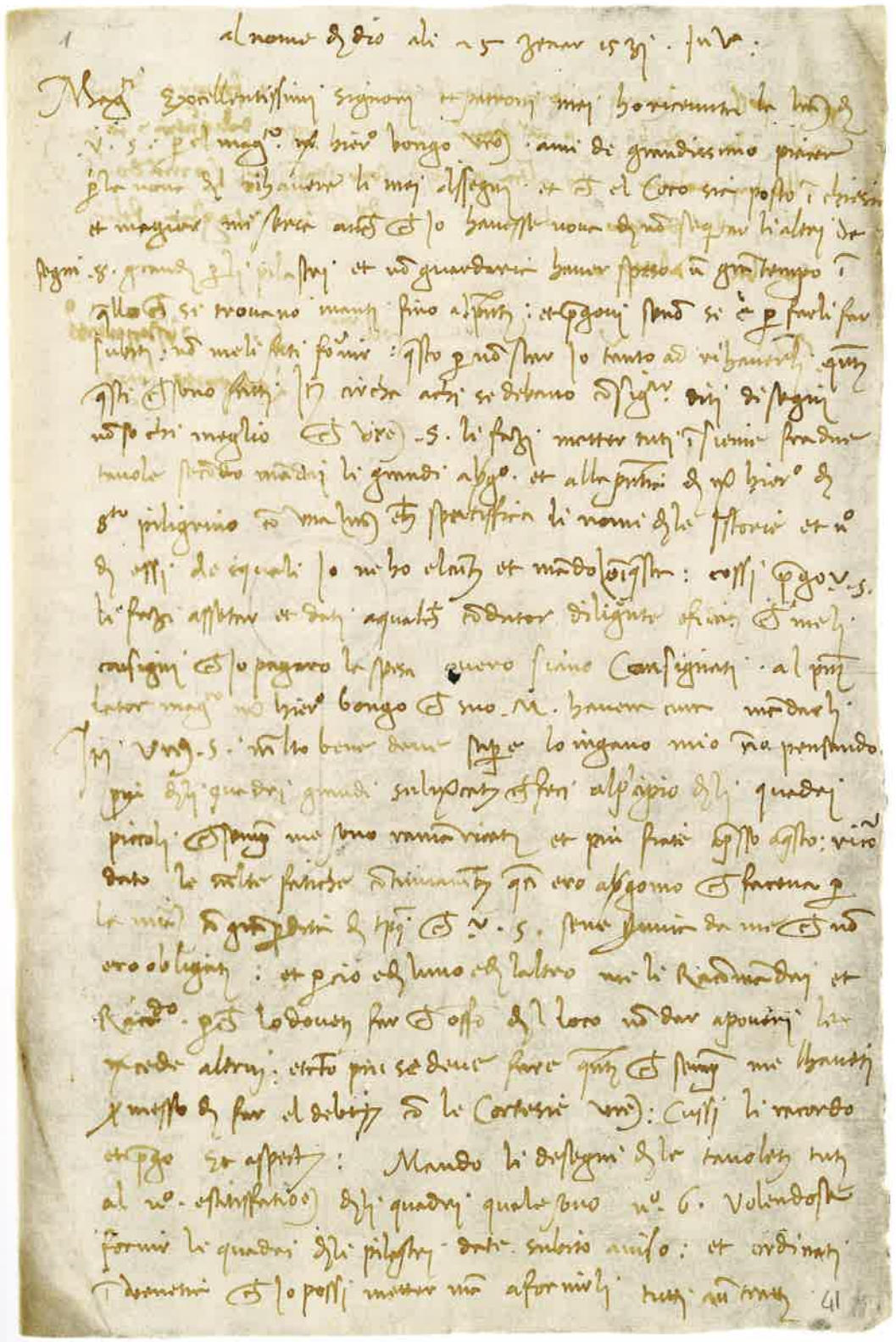
Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, ff. 41-42

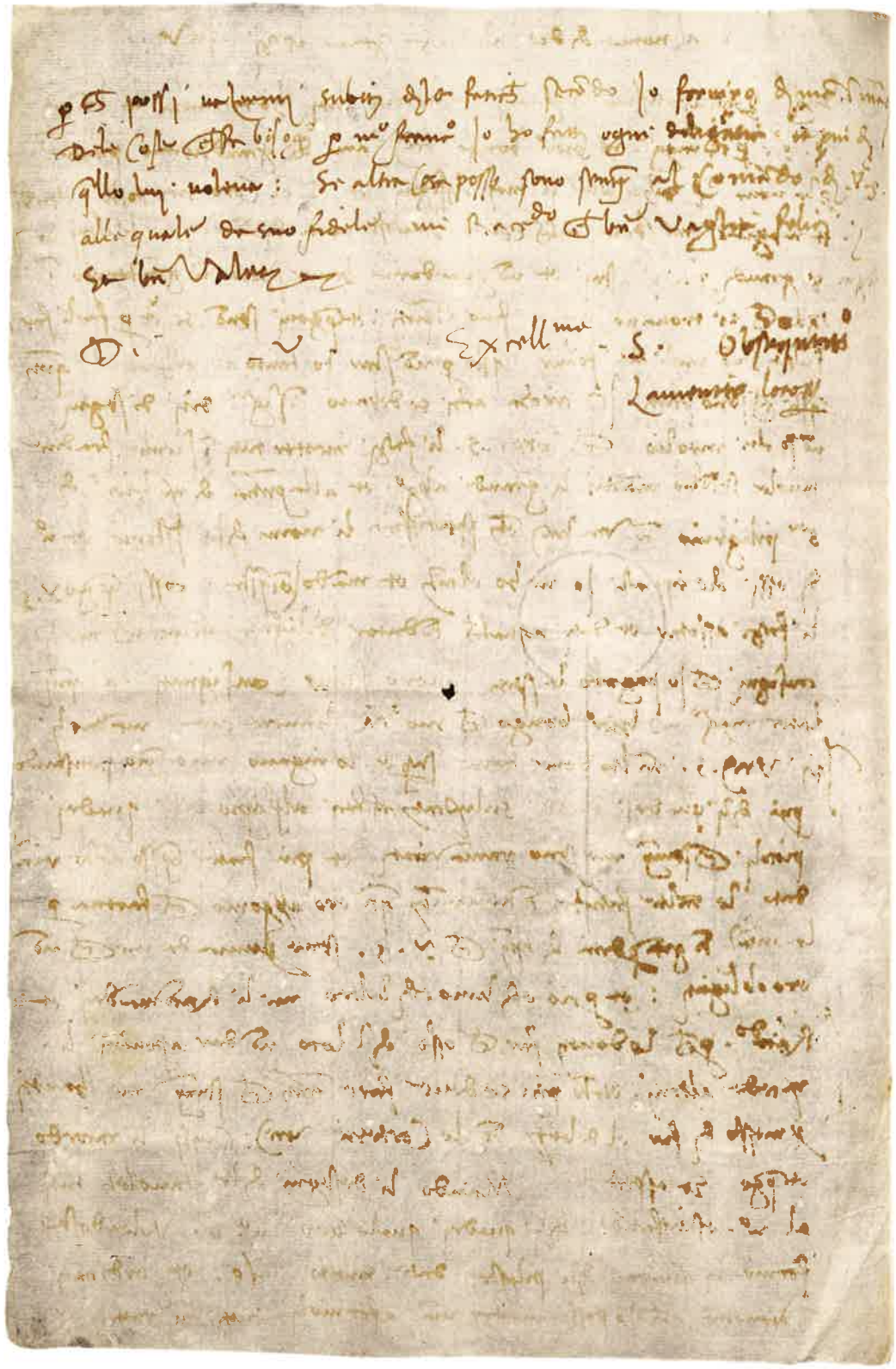
Al nome de Dio ali 25 zenar 1531 in Venetia
Mag.ci Excellentissimi Signori et patroni mei, ho ricevuta la lettera de V. S. per el mag.co m. Hier.o Bongo vostro.[180] A mi de' grandissimo piacer per la nova del rihavere li mei dissegni et che el coro sia posto in chiesia,[181] et magior me seria anche che io havesse nova de non sequitar li altri desegni 8 grandi per li pilastri et non guardaria haver speso un gran tempo in quello che se trovano inanti fino al presente. Et pregovi se non se è per farli far subito, non me li steti fornir.[182] Questo per non star io tanto ad rihaverli, quanto questi che sono fatti.

Item circha a chi se debano consignar diti disegni, non so chi meglio che Vostre S. li fazi metter tuti insieme fra due tavole, secondo mandai li grandi a Bergamo,[183] et alla presentia de m. Hier.o de S.to Piligrino con una litera che speciffica li nomi dele istorie et n.° de essi, dei quali io ne ho el cunto et mandolo in questa. Cossì prego V. S. li fazi assetar et dati a qualche condutor diligente e fidato che me li consigni, che io pagarò la spesa, overo siano consignati al presente lator mag.co m. Hier.o Bongo, che suo M. haverà cura mandarli.

Item Vostre S. molto bene deve sapere lo ingano mio, non pensando più deli quadri grandi sul mercato che feci al prencipio deli quadri piccoli, che sempre me sono rammaricato et più fiate, apresso a questo, ricordato le molte fatiche continuamente quando ero a Bergomo che faceva per la Misericordia con gran perdita de tempo, che V. S. se ne serviva da me che non ero obligato. Et perciò e de l'uno e de l'altro me le racommandai et raccomando,[184] perché lo dovete far, ch'è officio del Loco non dar a poveri le mercede altrui. E tanto più se deve fare quanto che sempre me l'haveti promesso de far el debito con le cortesie vostre. Cussì li racordo et prego et aspecto. Mando li desegni dele tavolete tuti al numero e satisfatione deli quadri quale sono n.° 6.[185]

Volendose fornir li quadri deli pilastri, date subito aviso et ordinati in Venetia che io possi metter man a fornirli tutti a un tratto,





perché possi valermi subito dele fatiche secondo io fornirò de man in mano.[186] Dele cose che fa bisogno per m.o Francesco io ho fatto ogni diligentia et più de quello lui voleva. Se altra cosa posso, sono sempre al comando de V. S., alle quale da suo fidele me raccomando.

Che bene vagliate felici et bene valete.

Di V. Excell.me S. obsequentiss.o

Laurentio Loto ss.

180. Si tratta di Girolamo Bonghi, reggente del Consorzio nel 1529 e nel 1530. A Bergamo ricopre altri incarichi pubblici (cfr. Belotti, *Storia di Bergamo* cit., III, pp. 252, 293, 294). Lotto ritrae Nicolò Bonghi, un appartenente allo stesso casato di Girolamo, nello *Sposalizio mistico di santa Caterina* (1523), dipinto ora custodito a Bergamo, nella Pinacoteca Carrara (cfr. Petrò, *Sulle tracce di Lorenzo Lotto* cit., pp. 98-101).

181. Cfr. lettera del 25 novembre 1531; Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., pp. 35 e 44-45.

182. Cfr. lettere del 3 gennaio 1529 e quella prossima all'8 dicembre 1528 [27]; ivi, p. 45.

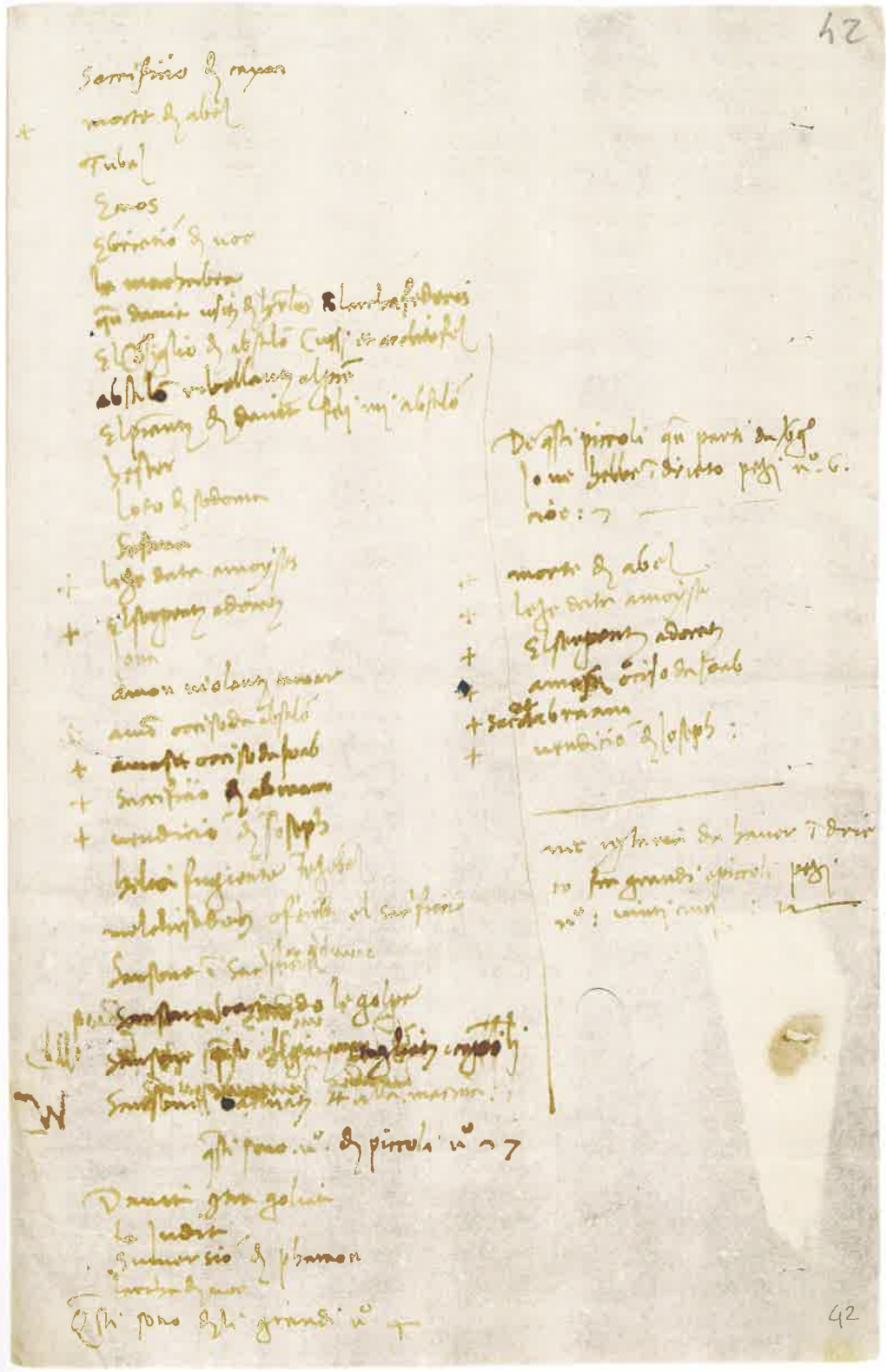
183. Cfr. lettera del 14 febbraio 1528.

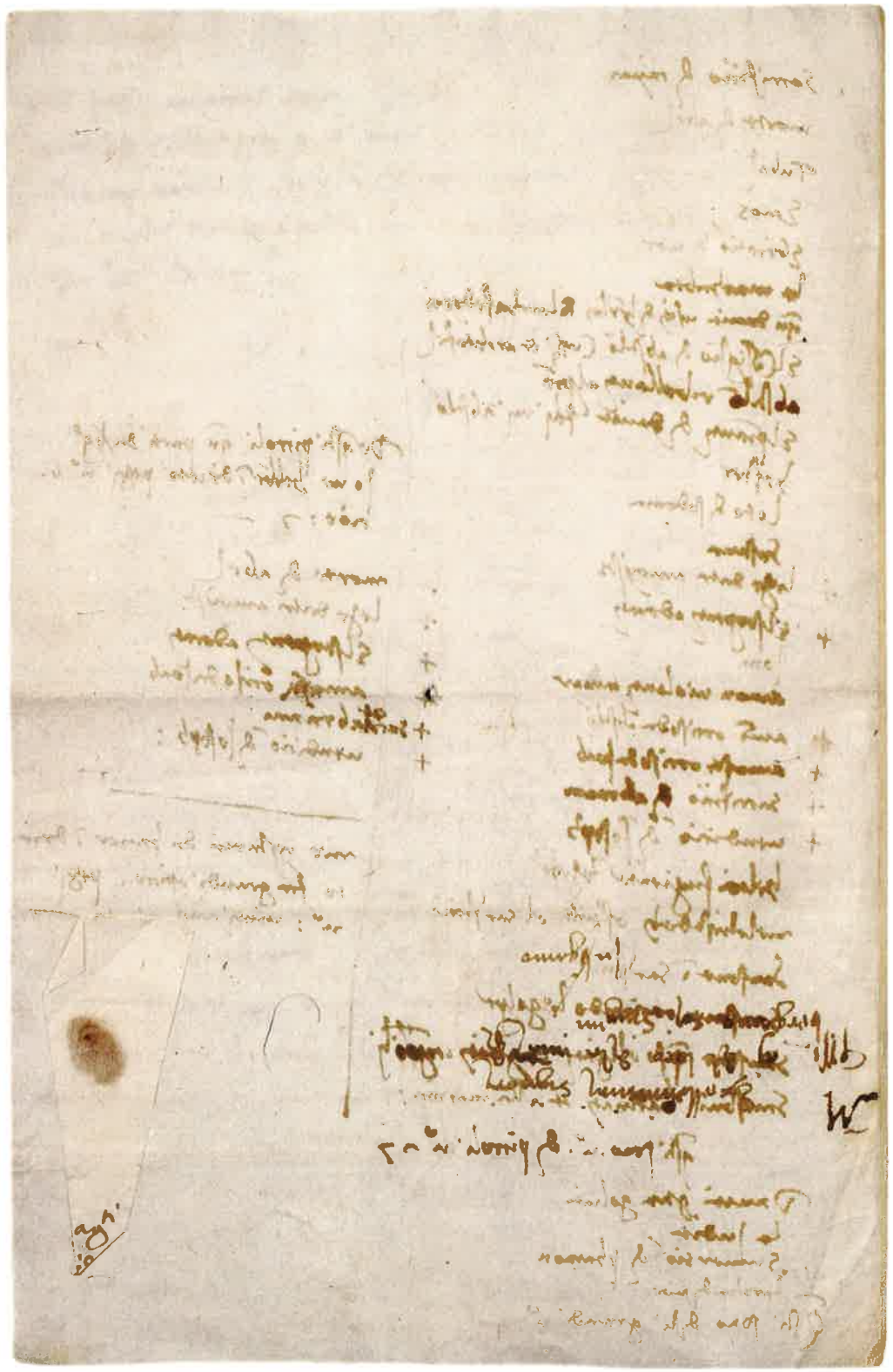
184. Cfr. lettere del 6 ottobre 1525, del 18 luglio 1526 e del 10 marzo 1530.

185. I sei quadri nominati da Lotto, ovvero le imprese di *Melchisedec*, *Elia fugge Jezabel* e i coperti simbolici delle quattro storie di *Sansone* (ivi, schede 60, 62, 64, 66D, 68, 70) non sono registrati nel *Liber Fabrice Chori*.

186. Cfr. lettera del 10 marzo 1530.

Sacrificio de Caym
+ Morte de Abel
Tubal
Enos
Ebriation de Noè
La Machabea
Quando Davit usite de Hierusalem con l'archa federis
El consiglio de Absalon, Cussi et Architofel
Absalon rebellante al patre
El pianto de Davit fili mi Absalon
Hester
Loto de Sodoma
Susana
+ Lege data a Moyses
+ El serpente adorato
Jona
Amon violante Tamar
+ Amon occiso da Absalon
+ Amasa occiso da Joab
+ Sacrificio de Abraam
+ Vendicion de Joseph
Helia fugiente Jezabel
Melchisedec oferente el sacrificio
Sansone in sacrificio
Sansone caciando le golpe
Sansone preso, ligato, tagliati i capilli
Sansone bacinato et alla macina.
questi sono n.° de piccoli n.° 27
Davit contra Goliat
La Judit
Sumersion de pharaon
L'archa de Noè
questi sono deli grandi n.° 4.
De questi piccoli quando partì da Bergamo io ne hebbe indrieto pezi n.° 6, cioè:
+ Morte de Abel
+ Lege data a Moysè
+ El serpente adorato
+ Amasa occiso da Joab
+ Sacrificio de Abraam
+ Vendicion de Joseph.
Me restaria da haver indrieto fra grandi e piccoli pezi n.° vinticinque.





A tergo: Mag.ci Exellentissimi Signori pressidenti del Loco dela Misericordia de Bergamo soi sing.mi

In Bergamo

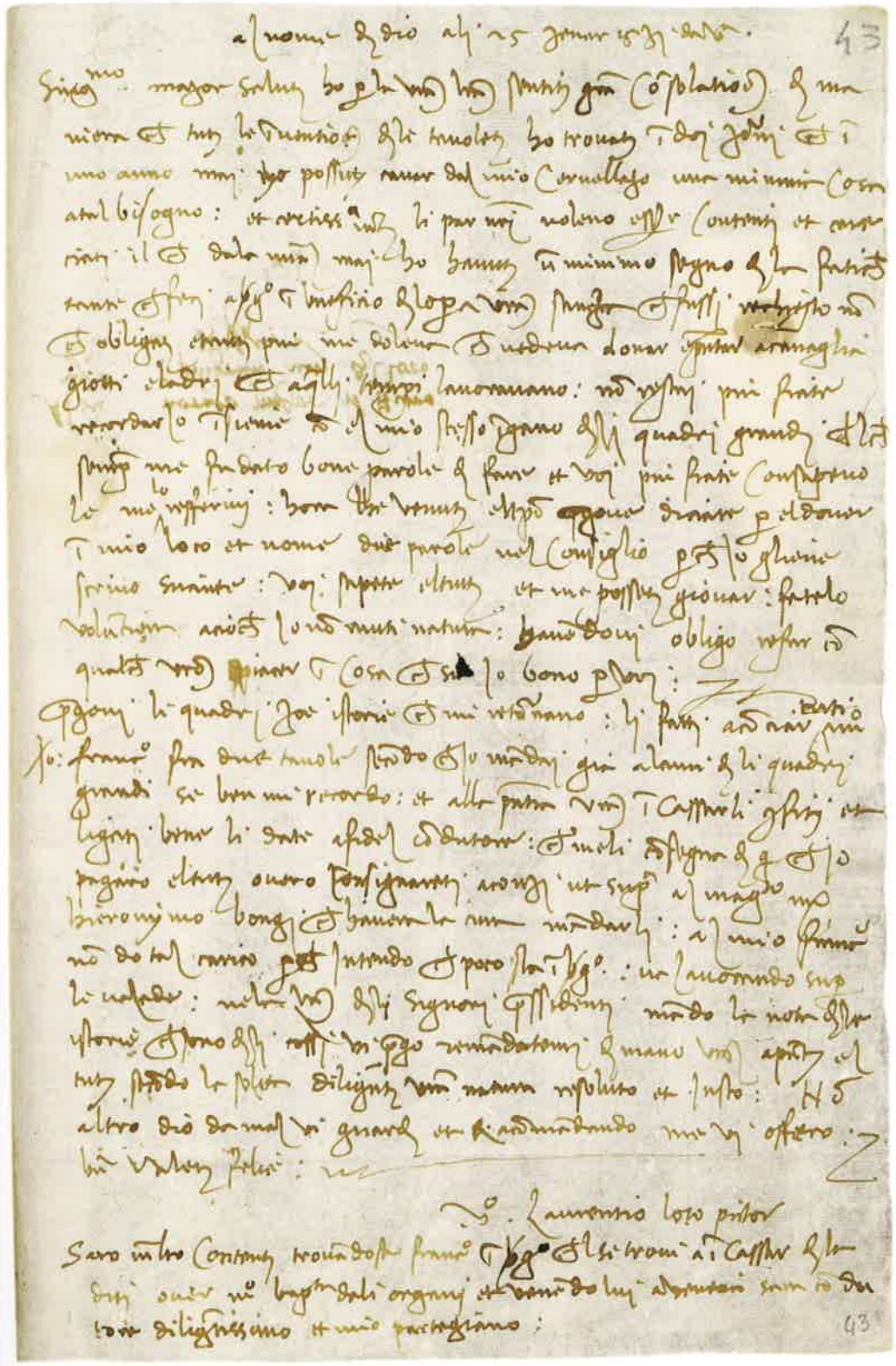
A Girolamo San Pellegrino
MIA 1740, f. 43

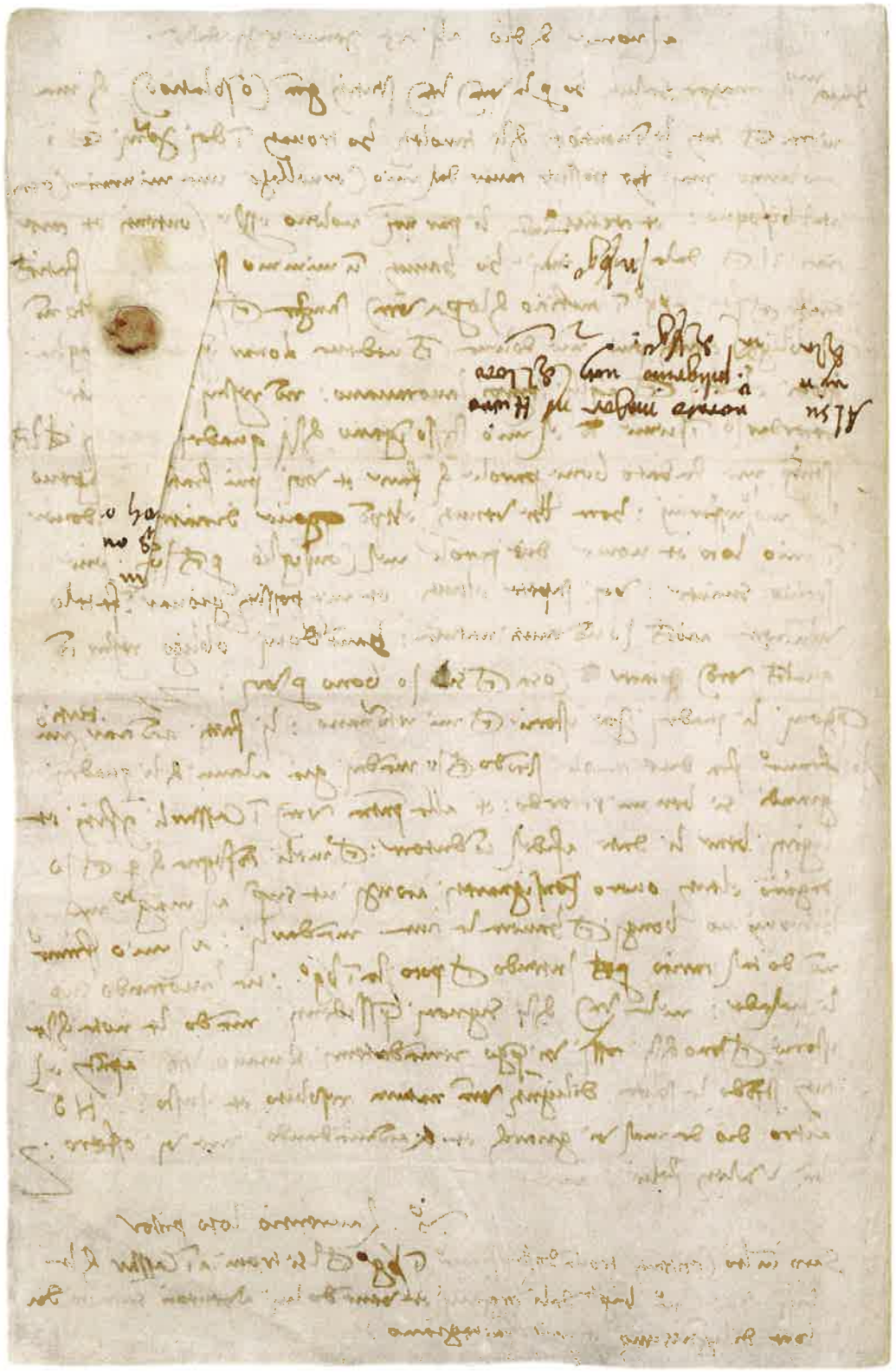
Al nome de Dio ali 25 zenar 1531 da Venetia
Sing.mo mazor, salute. Ho per la vostra lettera sentito gran consolation, de maniera che tute le inventione dele tavolete[187] ho trovato in doi zorni che in uno anno mai ho possuto cavar dal mio cervellazo una minima cosa a tal bisogno. Et certissimamente li par nostri voleno esser contenti et careciati, il che dala Misericordia mai ho avuto un minimo segno dele fatiche tante che feci a Bergamo in beneficio de l'opera vostra, senza che fussi rechiesto, nonché obligato e tenuto, più me doleva che vedeva donar e presentar a canaglia giotti e ladri che a quelli tempi lavoravano.[188] Non restai più fiate recordarlo insieme con el mio stesso ingano deli quadri grandi,[189] del che sempre me fu dato bone parole de fare et voi più fiate consapevole me lo refferivi. Hora l'hè venuto el tempo. Pregove diciate per el dover, in mio loco et nome, due parole nel Consiglio perché io gliene scrivo sucinte. Voi sapete el tuto et me possete giovar. Fatelo voluntieri a ciò che io non muti natura, havendovi obligo refar con qualche vostro piacer in cosa che sii io bono per voi.

Pregovi li quadri, zoè istorie, che mi retornano. Li fatti aconciar tuti a m.o Io. Francesco fra due tavole, secondo che io mandai già alcuni deli quadri grandi,[190] se ben me recordo, et alla presentia vostra incassarli confiti et ligati bene, li date a fidel condutore che me li consegna de qui che io pagarò el tuto, overo consignareti aconzi ut supra al mag.co m. Hieronymo Bongi[191] che haverà la cura mandarli. Al mio Francesco[192] non do tal carico perché intendo che poco sta in Bergamo. Va lavorando su per le valade. Nela lettera deli Signori pressidenti mando la nota dele istorie che sono de lì.[193] Cossì ve prego remandatemi de mano vostra apunto el tuto, secondo la solita diligente vostra natura, resoluto et iusto. Non altro. Dio da mal vi guardi et racommandando me vi offero. Bene valete felice.

V.o Laurentio Loto pictor

Sarò molto contento, trovandose Francesco in Bergamo, che 'l se trovi a incassar dele diti, over m.o Bap.ta dali Organi[194] et, venendo lui a Venetia, sarà condutore diligentissimo et mio partegiano.





A tergo: Al suo honorato mazor m. Hieronymo S.to Piligrino not. del Loco dela Misericordia de Bergamo

In Bergamo

187. Cfr. lettera del 25 gennaio 1531 [32], dove Lotto richiede indietro i cartoni.
188. Si veda: ivi, pp. 36, 44.
189. Cfr. lettera del 25 gennaio 1531 [32].
190. Cfr. lettera del 14 febbraio 1528.
191. Per quanto riguarda Girolamo Bonghi si vedano la lettera del 25 gennaio 1531 [32] e nota 180.
192. Si tratta del pittore Francesco Bonetti (cfr. lettera del 20 settembre 1524).
193. Cfr. lettera del 25 gennaio 1531 [32].
194. Cfr. lettera del 25 gennaio 1531 [34], inviata a Battista Cucchi.

A Battista Cucchi detto Battista "da li Organi"[195]
MIA 1740, f. 44

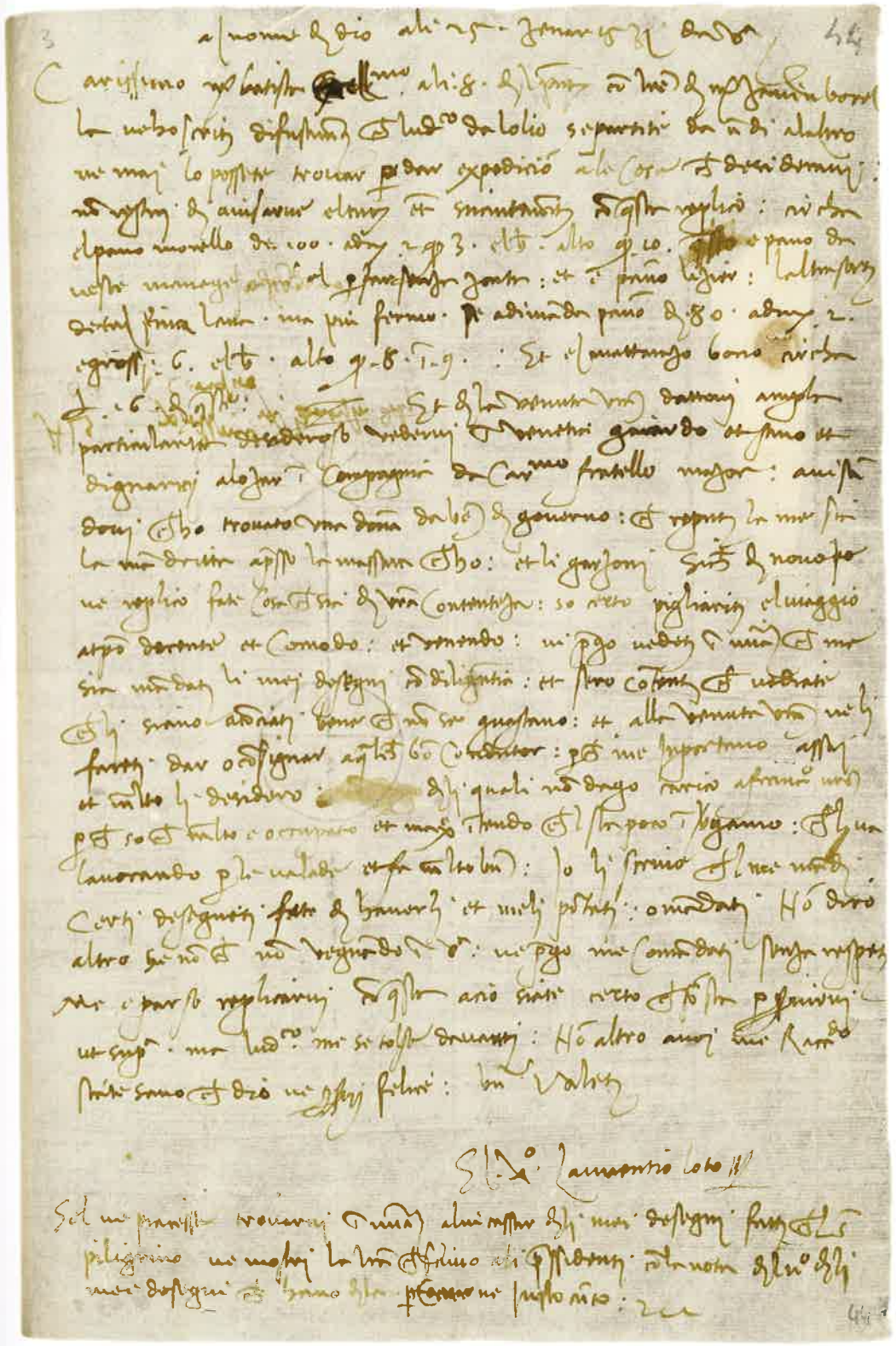
Al nome de Dio ali 25 zenar 1531 da Venetia

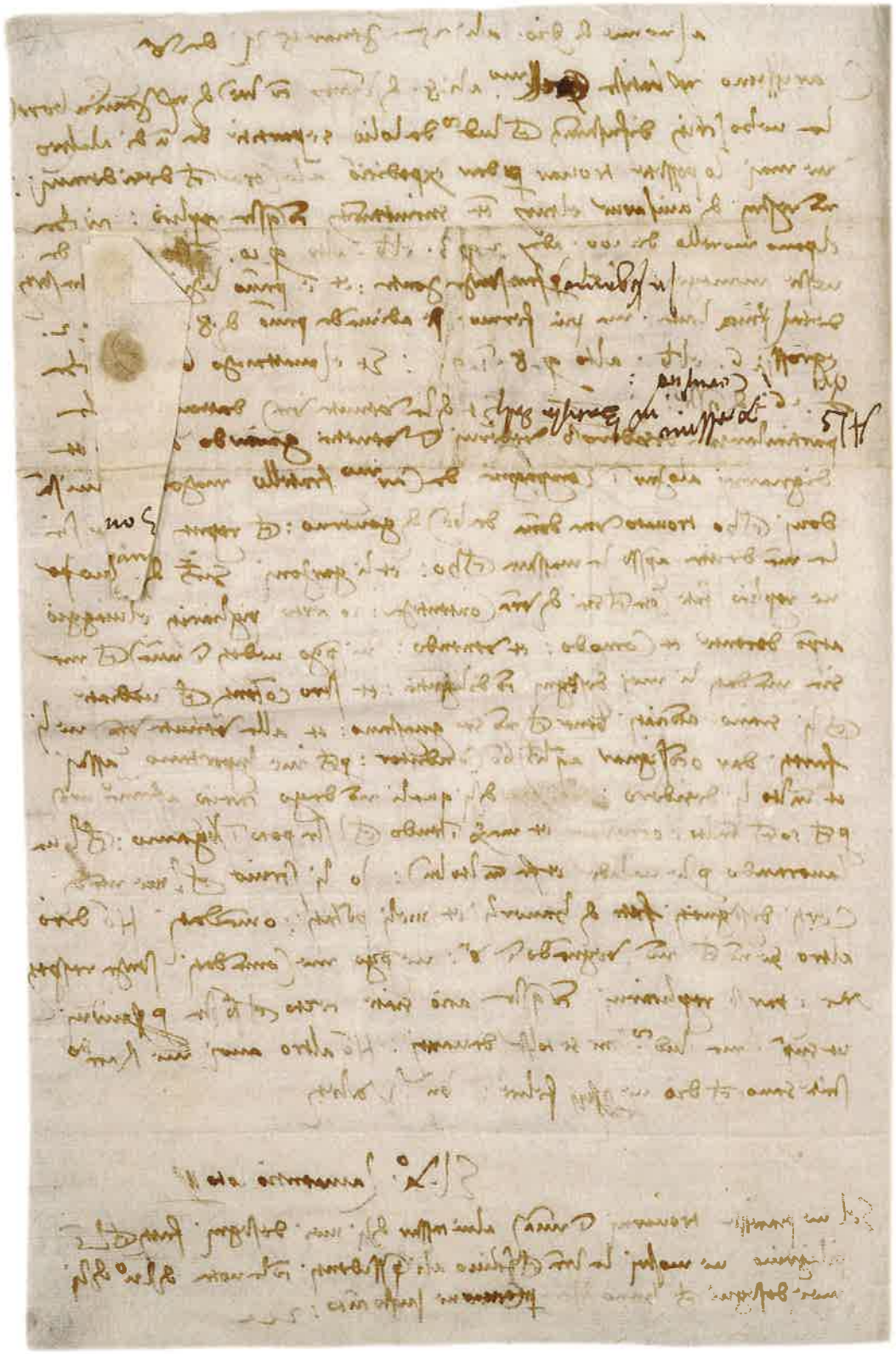
Carissimo m. Batista Excell.mo, ali 8 del presente con lettere de m. Zanin Borella ve ho scrito difusamente che Ludovico da Lolio s'è partite da un dì a l'altro, né mai lo possete trovar per dar expedicion ale cose che desideravi. Non restai de avisarve el tuto. Etiam sucintamente con questa replico: circha el pano morello de 100 a den. 2, g. 3 el brazo, alto q. 10. Questo è panno da veste manege a due et per far senza zonte et è panno lizier. L'altra sorte de tal fina lana, ma più fermo, se adimanda panno de 80 a den. 2 e grossi 6 el brazo, alto q. 8 in 9. Et el mattarazo bono circha L. 16 de queste.

Et dela venuta vostra dattovi ampla particularità, desideroso vedervi in Venetia gaiardo et sano et dignareti alozar in compagnia da carissimo fratello mazor, avisandovi che ho trovato una donna da ben de governo, che reputo la me sia la man dritta apresso la massara che ho et li garzoni. Siché de novo io ve replico fate cosa che sia de vostra contenteza. So certo pigliarite el viaggio a tempo decente et comodo et venendo vi prego vedete in Misericordia che me sia mandati li mei desegni con diligentia et serò contento che vediate che li siano aconciati bene che non se guastano.[196] Et alla venuta vostra ve li fareti dar o consignar a qualche bon condutor perché me importano assai et molto li desidero, deli quali non dago carico a Francesco n.ro perché so che molto è occupato et maxime intendo che 'l sta poco in Bergamo, che 'l va lavorando per le valade et fa molto bene.[197] Io li scrivo che 'l me mandi certi desegneti. Fate de haverli et me li portati o mandati. Non dirò altro se non che non vegnando in Venetia, ve prego me comandati senza respeto. Me è parso replicarvi con questa a ciò siate certo che son sta' per servirvi ut supra, ma Ludovico me se tolse davanti. Non altro. A voi me raccomando. State sano, che Dio ve conservi felice. Bene valete.

El Vostro Laurentio Loto ss.

Se 'l ve piacesse trovarvi in Misericordia a l'incassar deli mei desegni, fatte che 'l S. Piligrino ve mostri la lettera che scrivo ali pressidenti con la nota del n.° deli mei desegni che hano de là[198] per cavarne iusto cunto.





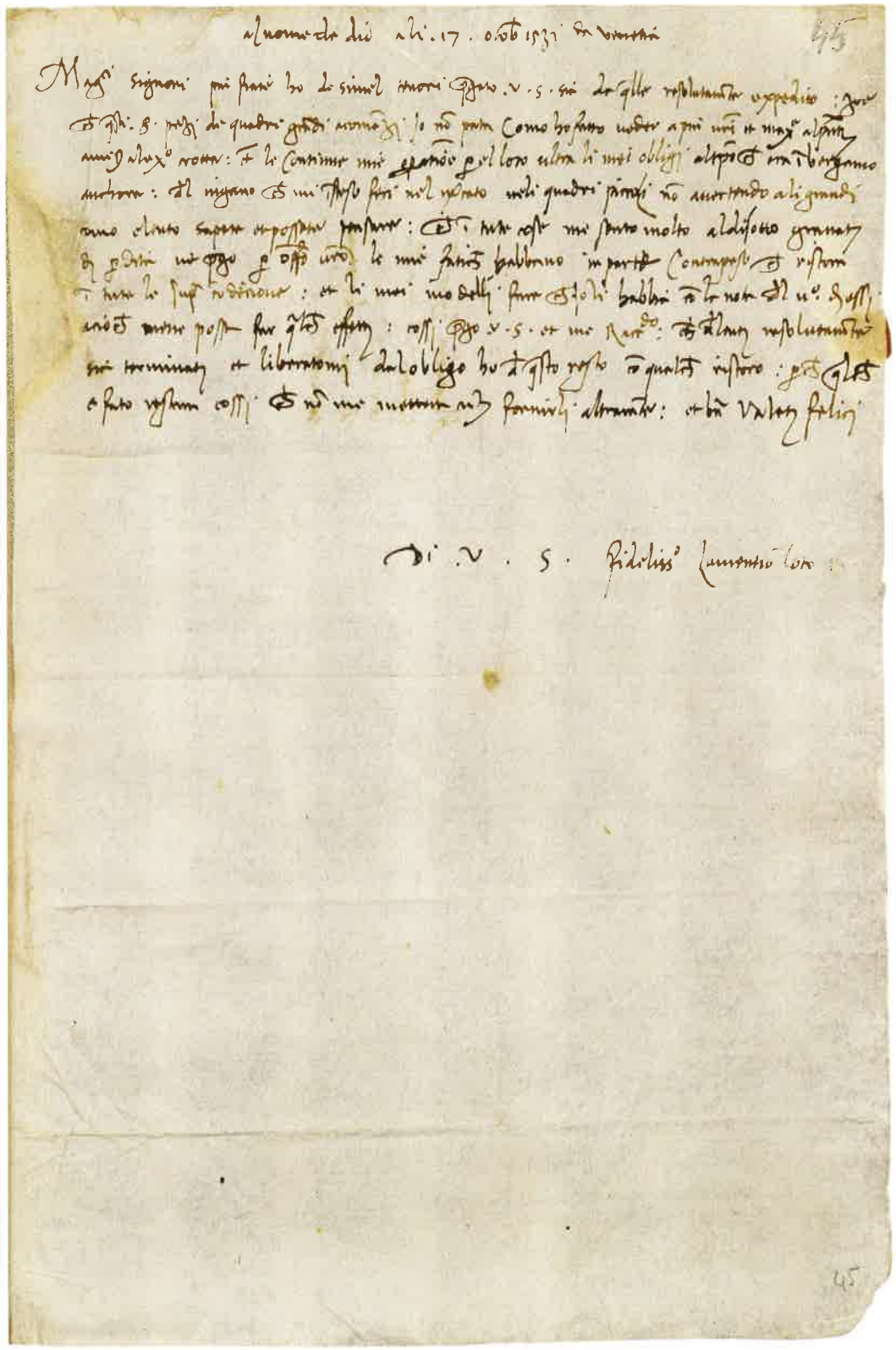
A tergo: Al suo Excell.mo m. Batista dali Organi cerusico
In Bergamo

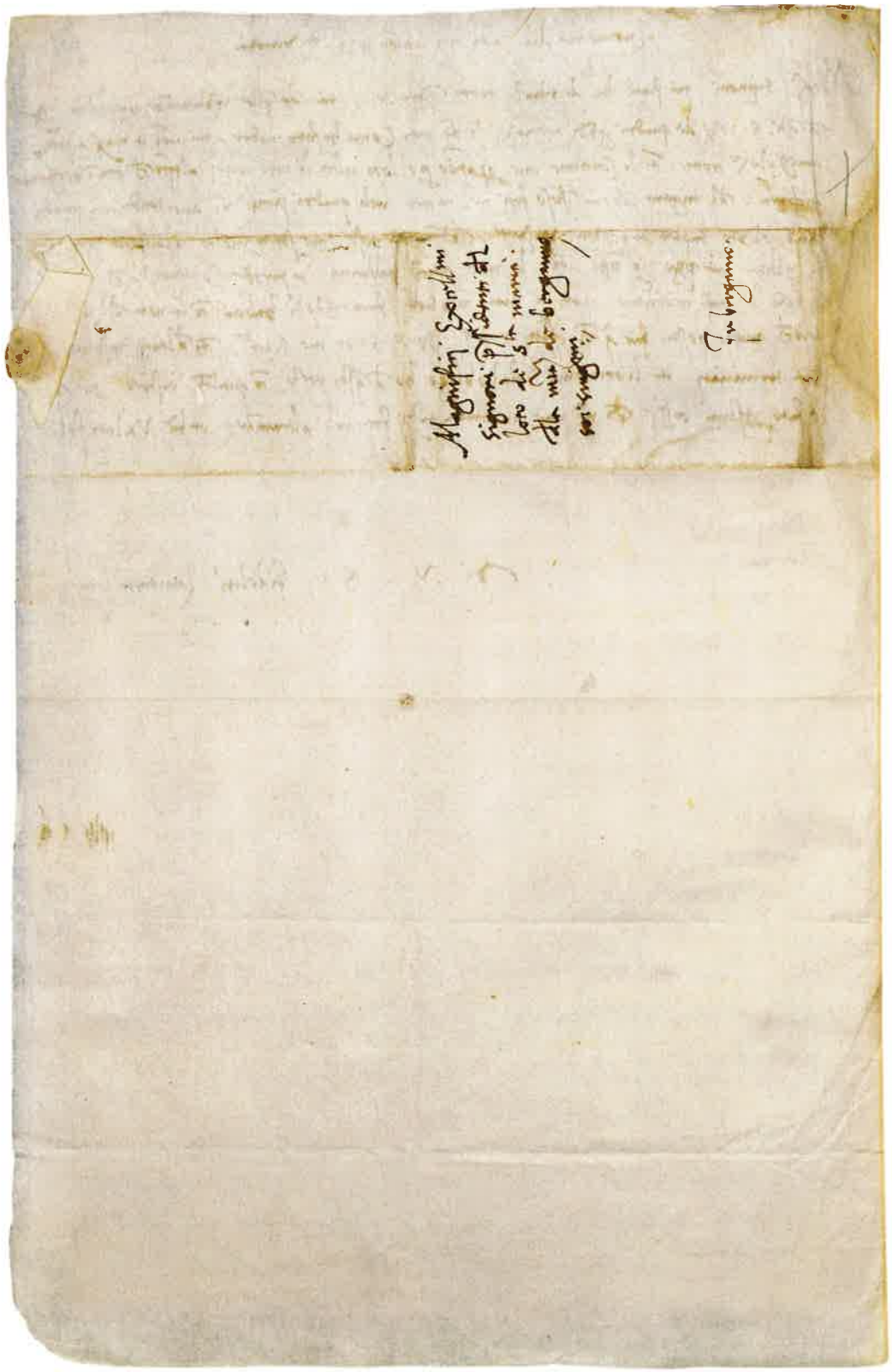
195. Battista Cucchi, chirurgo bergamasco e organista di Santa Maria Maggiore, commissionò a Lotto la *Madonna col Bambino e i ss. Rocco e Sebastiano* (1522) ora a Ottawa, nella National Gallery of Canada (cfr. F. Cortesi Bosco, *Un amico bergamasco di Lorenzo Lotto*, «Archivio storico bergamasco», I, 1981, pp. 65-84; inoltre cfr. G.O. Bravi, *Medici e chirurghi a Bergamo al tempo di Battista Cucchi (Tracce per future ricerche)*, ivi, pp. 85-99; Petrò, *Sulle tracce di Lorenzo Lotto* cit., p. 82).
196. Cfr. lettera del 25 gennaio 1531 [32], dove Lotto richiede indietro i cartoni, e quella con la stessa data ma inviata a Girolamo San Pellegrino.
197. Cfr. lettera del 25 gennaio 1531 [32], inviata ai reggenti della Misericordia.
198. Cfr. le due lettere datate 25 gennaio 1531 [32 e 33], la prima destinata ai reggenti e la seconda inviata a Girolamo San Pellegrino.

Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 45

Al nome de Dio ali 17 otobre 1531 da Venetia
Mag.ci Signori, più fiate ho de simel tenori pregato V. S. sia da quelle resolutamente expedito, zoè che questi 8 pezi de quadri grandi acomenzi[99] io non pata, como ho fatto veder a più vostri et maxime al presente a meser Alexandro Crotta. Etiam le continue mie operatione per el Loco ultra li mei obligi al tempo che era in Bergamo anchora, de l'ingano che mi insteso feci nel mercato neli quadri piccoli non avertendo ali grandi como el tuto sapete et possete pensare. Che in tute cose me sento molto al di sotto gravato de perdita, ve prego per officio vostro le mie fatiche habbano in parte contrapeso che ristora in tute le supra conditione et li mei modelli farà che io li habbia con la nota del numero de essi, a ciò che me ne possa far qualche effetto. Cossì prego V. S. et me raccomando che del tuto resolutamente sia terminato et liberatomi da l'obligo ho de questo resto con qualche ristoro, perché quel che è fato restarà cossì che non me metterà cunto fornirli altramente. Et bene valete felici.

Di V. S. fideliss.o Laurentio Loto ss.





A tergo: Magnifici Excell.mi Signori pressidenti del Loco de Sancta Maria dela Misericordia de Bergamo, soi sing.mi

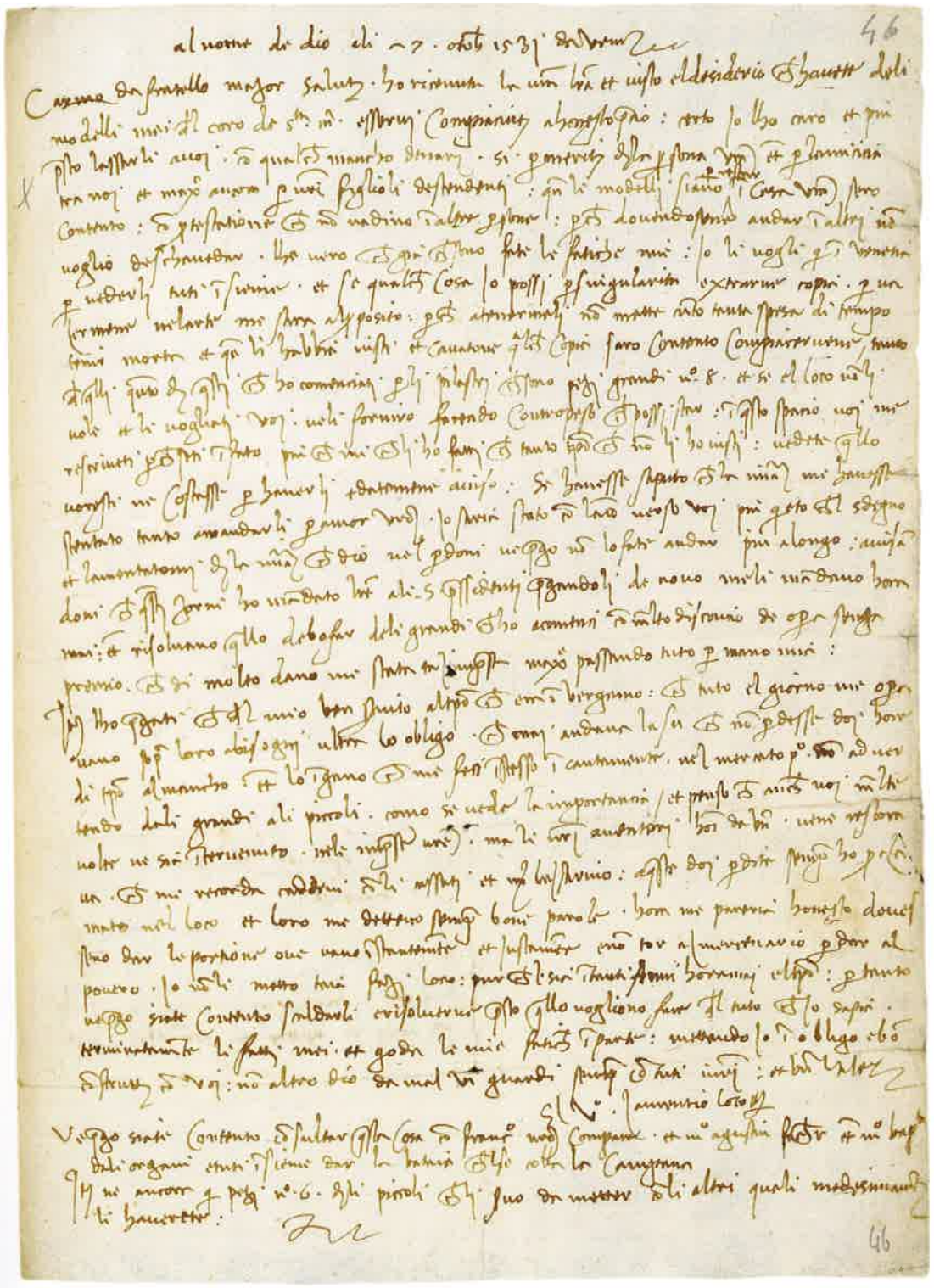
In Bergamo

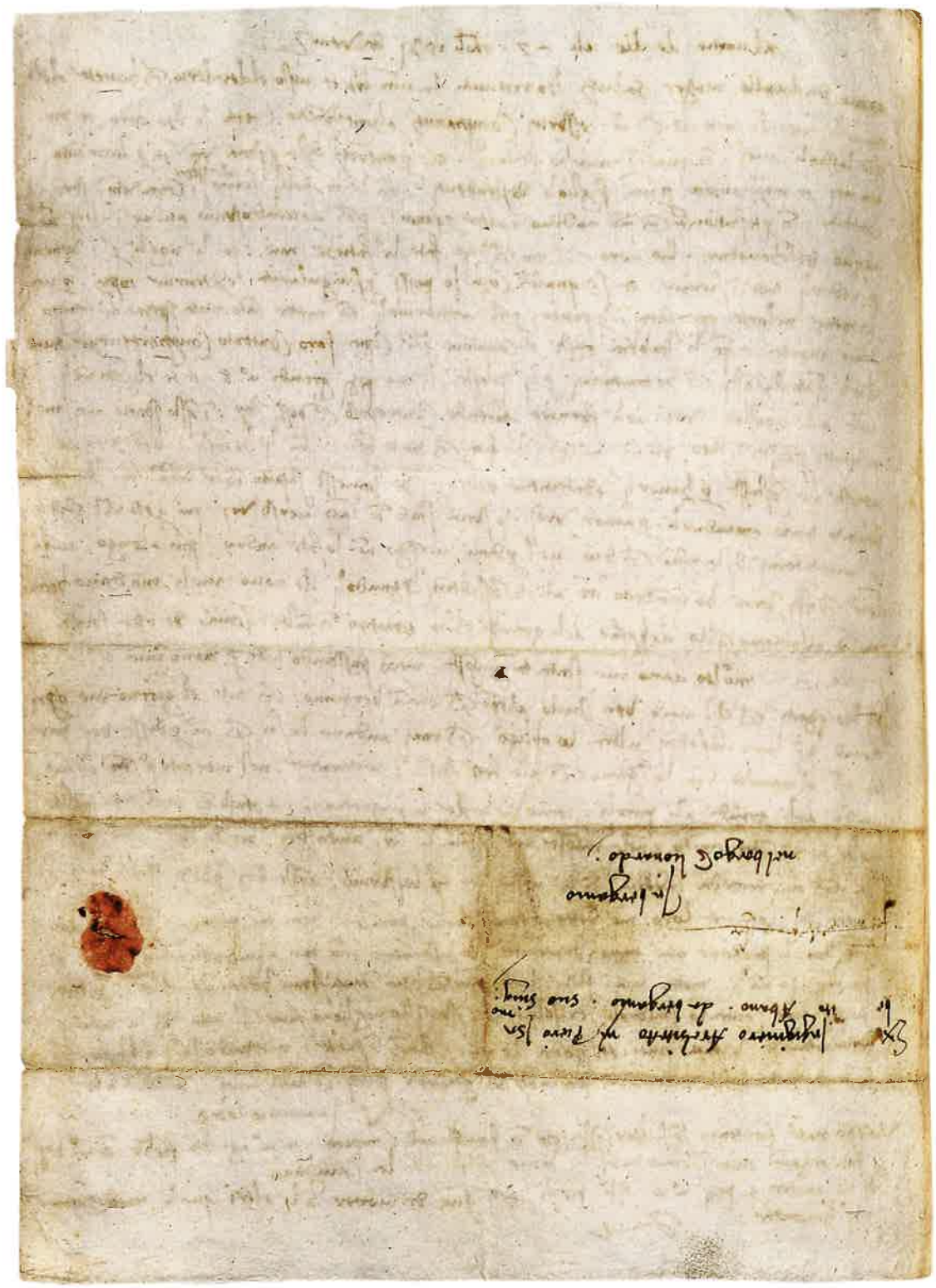
199. Cfr. lettera datata 25 gennaio 1531 [32], inviata ai reggenti della Misericordia.

A Pietro Isabello detto Abano
MIA 1740, f. 46

Al nome de Dio ali 27 otobre 1531 da Venetia
Carissimo, da fratello mazor salute. Ho ricevuta la vostra lettera et visto el desiderio che avete deli modelli mei del coro de Sancta Maria esservi compiaciuto a honesto precio.[200] Certo io l'ho caro et più presto lassarli a voi con qualche mancho denari, sì per meriti dela persona vostra, etiam per l'amicitia tra noi et maxime ancora per vostri figlioli descendenti. Quando li modelli siano per restar in casa vostra serò contento, con protestatione che non vadino in altre persone, perché dovendosene andar in altri non voglio deschavedar. L'hè vero che già che sono fate le fatiche mie, io li vogli qui in Venetia per vederli tuti insieme. Et se qualche cosa io possi per singularità extrarne copia per valermene ne l'arte me sarà al proposito, perché a tenermeli non mette cunto tanta spesa di tempo tenir morta et quando li habbia visti et cavatone qualche copia sarò contento compiacervene, tanto de quelli quanto de questi che ho comenciati per li pilastri che sono pezi grandi n.° 8.[201] Et se el Loco non li vole et li vogliati voi ve li fornirò facendo contropeso che possi star. In questo spacio voi me rescriveti perché seti in fato più che mi che li ho fatti, che tanto tempo che non li ho visti. Vedete quello voresti ve costasse per haverli et datemene aviso. Se havesse saputo che la Misericordia mi havesse stentato tanto a mandarli per amor vostro, io saria stato con l'animo verso voi più quieto che 'l sdegno et lamentatomi dela Misericordia. Che Dio ve 'l perdoni. Ve prego non lo fate andar più a longo, avisandovi che questi zorni ho mandato lettere ali signori pressidenti,[202] pregandoli de novo me li mandano horamai. Etiam risolvano quello debo far deli grandi che ho acomenci con molto disconcio de opera senza premio, che di molto dano m'è stata tal impresa, maxime passando tuto per mano mia.

Item l'ho pregati che del mio ben servito al tempo che era in Bergamo, che tuto el giorno me operavano sopra loro abisogni ultra lo obligo, che mai andava là su che non perdesse doi hore di tempo almancho. Etiam lo ingano che me feci instesso incautamente nel mercato primo, non advertendo dali grandi ali piccoli, come se vede la importancia et penso che anche voi molte volte ve sia intervenuto nele imprese vostre. Ma li vostri aventori homini da ben ve ne restorava, che me recorda cadervi con li Cassoti et m. Balsarino.[203] A queste doi perdite sempre ho proclamato nel Loco et loro me dettero sempre bone parole. Hora me pareria honesto dovesseno dar le portione, ove vano instantemente et iustamente et non tor al mercenario per dar al povero. Io non li metto taia, fazi loro, purché 'l sia in tanti anni horamai el tempo. Per tanto ve prego siate contento scaldarli e risolverne presto quello vogliono fare del tuto, che io sappia terminatamente li fati mei et goda le mie fatiche in parte, mettando io in obligo e bon construtto con voi. Non altro. Dio da mal vi guardi sempre con tuti i vostri. Et bene valete.





El vostro Laurentio Loto ss.

Ve prego, siate contento consultar questa cosa con Francesco nostro compare[204] et m.o Agustin Facher[205] et m.o Bap.ta dali Organi[206] e tuti insieme dar la bataia che 'l se colla la campana.

Item v'è ancora qui pezi n.° 6 deli piccoli[207] che li servo da metter con li altri quali medesimamente li haverete.

A tergo: Excell.mo Ingigniero Architecto m. Piero Isabello dito Abano da Bergamo suo sing.mo

In Bergamo

nel borgo S. Lionardo

200. Rispetto alla richiesta dell'architetto Pietro Isabello detto Abano di poter acquistare i cartoni di Lotto si veda Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., pp. 44, 108.

201. Cfr. lettera datata 25 gennaio 1531 [32], inviata ai reggenti della Misericordia.

202. Cfr. lettera del 17 ottobre 1531.

203. *Cassoti* anche in Cortesi Bosco, mentre Chiodi legge *cessati* [MC]. I fratelli Cassotti Mazzoleni e Balzarino Angelini Marchetti (citato nella lettera 13) hanno commissionato all'Isabello le cappelle di famiglia nella chiesa di Santo Spirito di Bergamo (cfr. F. Cortesi Bosco, *Il ritratto di Nicolò della Torre disegnato da Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto* cit., pp. 320-321, note 1-2).

204. È Francesco Bonetti (cfr. lettera del 20 settembre 1524).

205. Si tratta del pittore Agostino Facheris, citato nella lettera del 25 novembre 1531.

206. Nell'elenco unito alla lettera del 25 gennaio 1531 [32] sono nominati anche i sei modelli che Lotto portò con sé a Venezia.

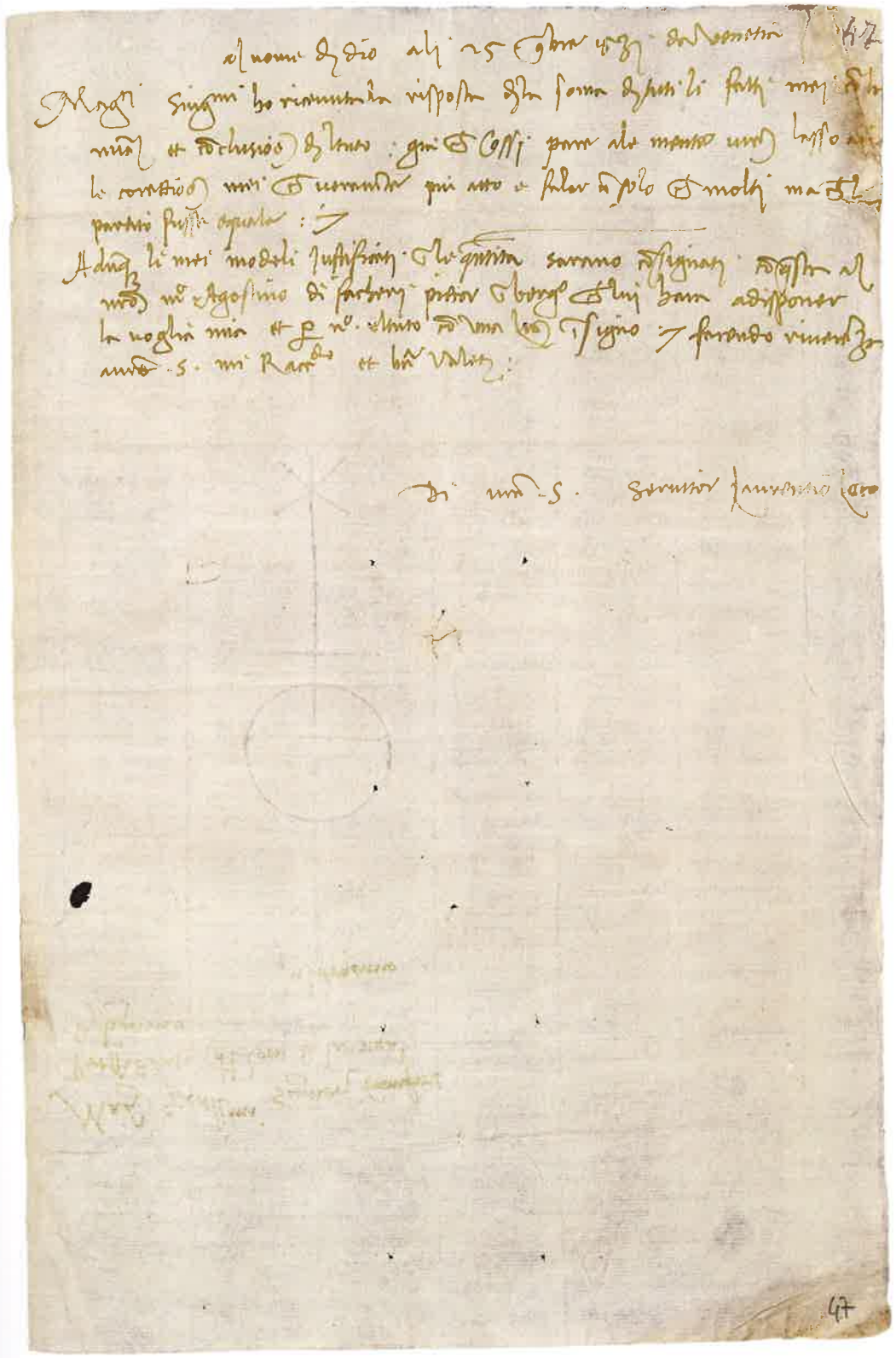
207. Cfr. lettera 25 gennaio 1531 [34], inviata a Battista Cucchi.

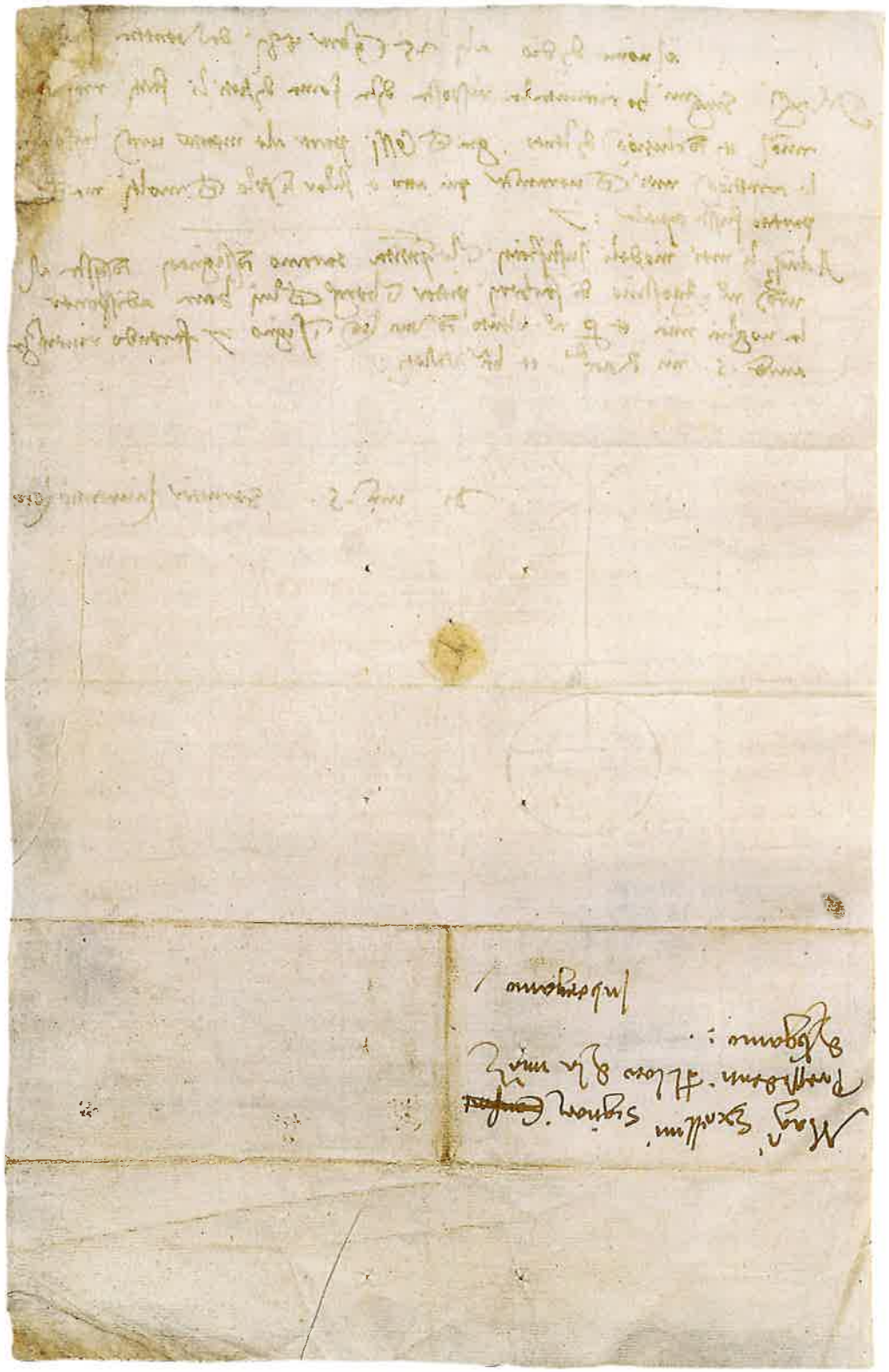
Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 47

Al nome de Dio ali 25 9bre 1531 da Venetia
Mag.ci Sing.mi, ho ricevuta la risposta dela soma de tuti li fatti mei con la Misericordia et conclusione del tuto. Già che cossì pare ale mente vostre lasso a Dio le corectione mee, che veramente più atto è falar un solo che molti, ma che 'l partito fusse equale.

Adunque li mei modeli iustificati in le quantità sarano consignati con questa al nostro m.o Agostino di Facheri pictor in Bergamo, che lui harà a disponer la voglia mia et per n.° el tuto con una lettera in signo.[208] Et facendo riverenza a Vostre S. me raccomando et bene valete.

Di Vostre S. Servitor Laurentio Loto





A tergo: Mag.ci Excell.mi Signori Pressidenti del Loco dela Misericordia de Bergamo
In Bergamo

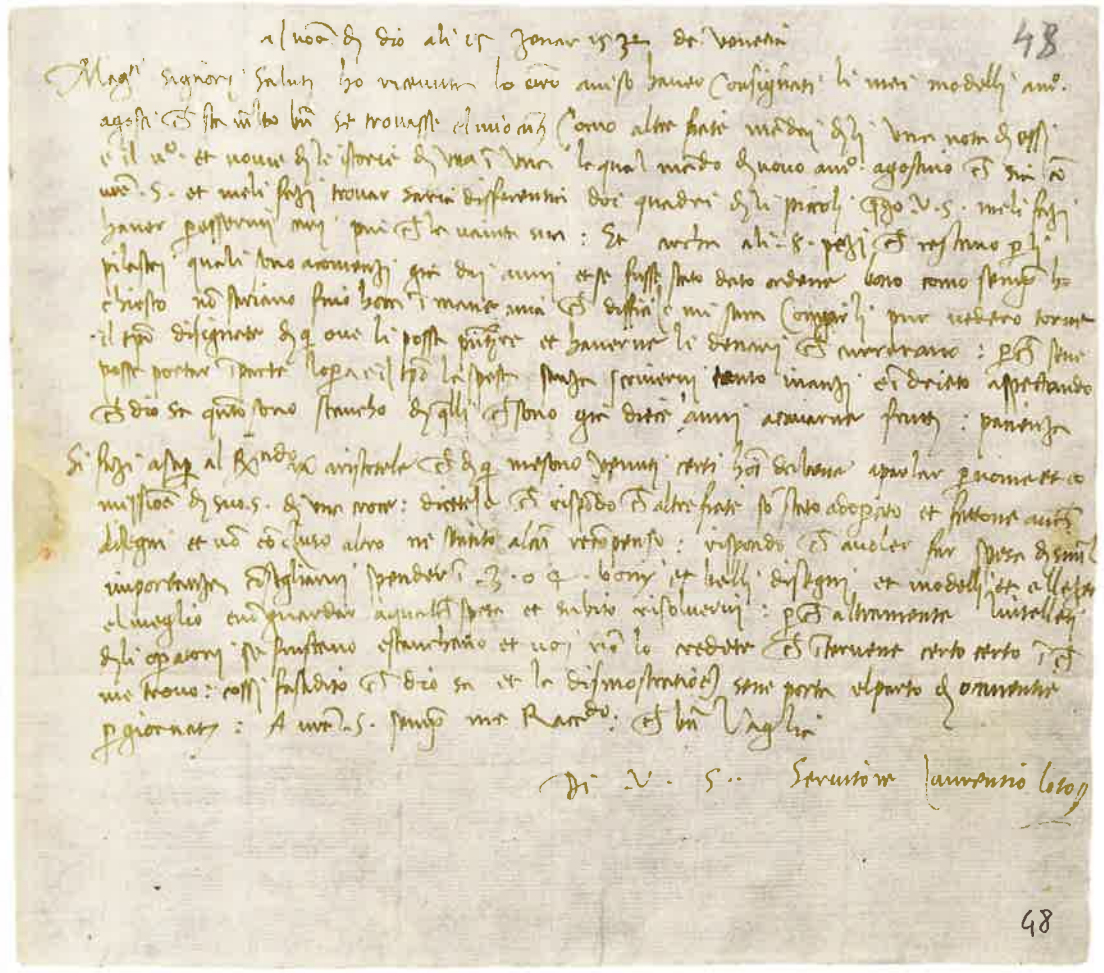
208. La lettera con l'elenco dei cartoni da restituire, inviata da Lotto ad Agostino Facheris, perviene al Consiglio l'11 dicembre 1531. I reggenti deliberano il giorno stesso la restituzione dei dipinti. A questa data il Consiglio della Misericordia è costituito da Petrus Passus (minister), Ludovicus de Augustis, Franciscus Bellafinus, Jacobus Garganus, Antonius de Grumello, Aloysius Brixianus, Zacharias Colleonus, Franciscus Corsetus (tesaurarius). Per la pratica viene coinvolto il notaio Girolamo San Pellegrino (cfr. delibera, 11 dicembre 1531; Lotto, restituzione, 11 dicembre 1531; Id., *Liber Fabrice Chori*, f. 110v). Per approfondire la biografia e l'opera del pittore Agostino Facheris, si veda R. Togni, *Agostino Facheris da Caversano*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento, 2*, Bergamo, Bolis, 1976, pp. 111-114.

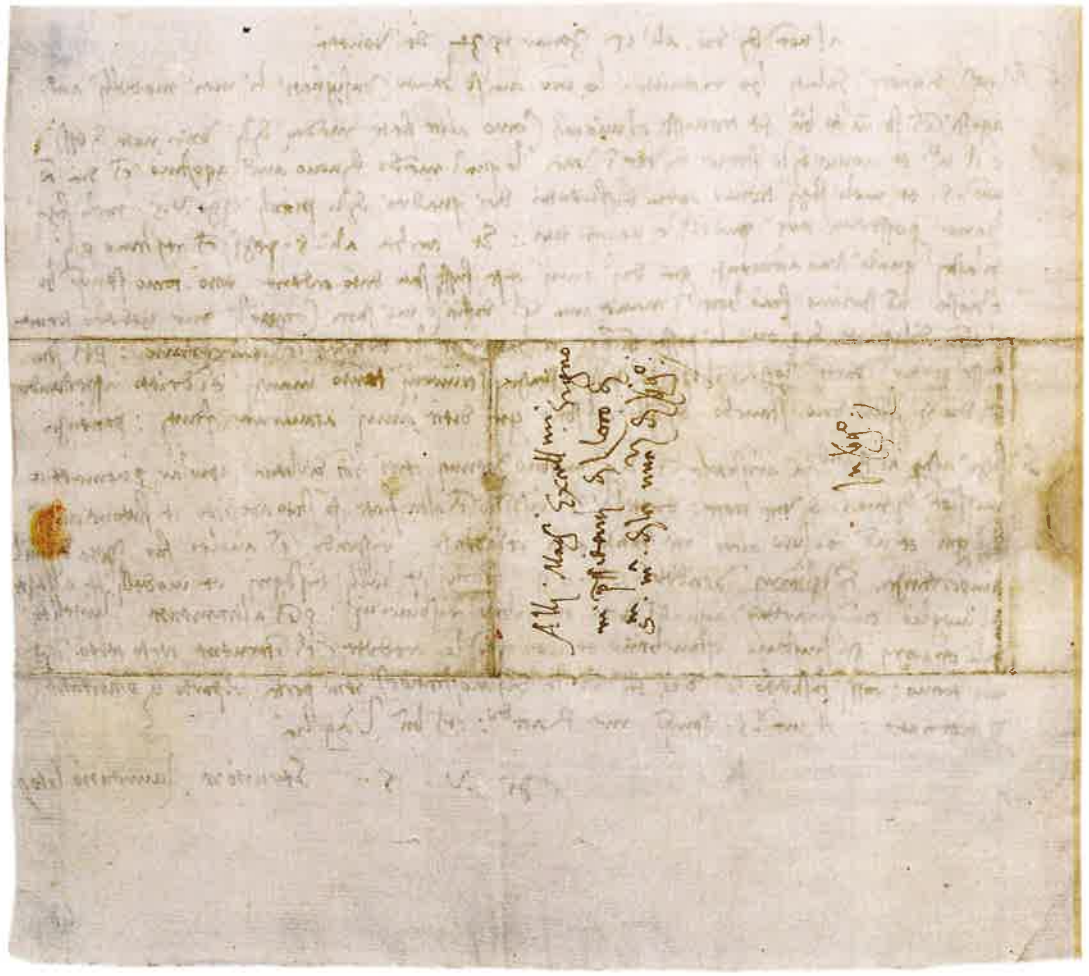
Ai reggenti della Misericordia
MIA 1740, f. 48

Al nome de Dio ali 15 zenar 1532 de Venetia
Mag.ci Signori, salute. Ho ricevuto lo vostro aviso haver consignati li mei modelli a m.o Agostì[209] che sta molto bene se trovasse el mio cunto. Como altre fiate, mandai de lì una nota de essi e il numero et nome dele istorie de una in una, la qual mando de novo a m.o Agostino che sia con Vostre S. et me li fazi trovar, saria differentia doi quadri deli piccoli. Prego V. S. me li fazi haver per essermi cari più che la vaiuta sua.[210] Et circha ali 8 pezi che restano per li pilastri, quali sono acomenzi già dui anni,[211] et se fusse stato dato ordene bono, como sempre ho chiesto, non sariano fino hora in mane mia, che difficile mi sarà compirli.[212] Pur vederò torve il tempo disignate de qui ove li possa presentare et haverne li denari che currerano, perché se ne possa portar in parte l'opera e il tempo, la spesa sanza scrivervi tanto inanzi e indrieto,[213] aspectando che Dio sa quanto sono stancho de quelli che sono già diece anni a cavarne frutto. Pacienza.

Si fazi asaper al R.ndo m. Aristotele[214] che de qui me sono venuti certi homini da bene a parlar per nome et comessione de Suo S. de una croce. Dicetelo che rispondo che altre fiate son stato adoperato et fattone anche disegni et non concluso altro né sentito alcun recompenso. Rispondo che a voler far spesa de simil importanza consigliarvi spender in 3 o 4 boni et belli disegni et modelli et ellezer el meglio e non guardar a qualche spesa et subito risolvervi, perché altramente l'intelleti deli operatori se frustano e stanchano et voi non lo credete che intervene certo certo in che me trovo cossì fastidito che Dio sa et la dismostratione se ne porta el parto de ocurentie per giornate. A Vostre S. sempre me raccomando. Che bene vaglia.

Di V. S. Servitore Laurentio Loto ss.



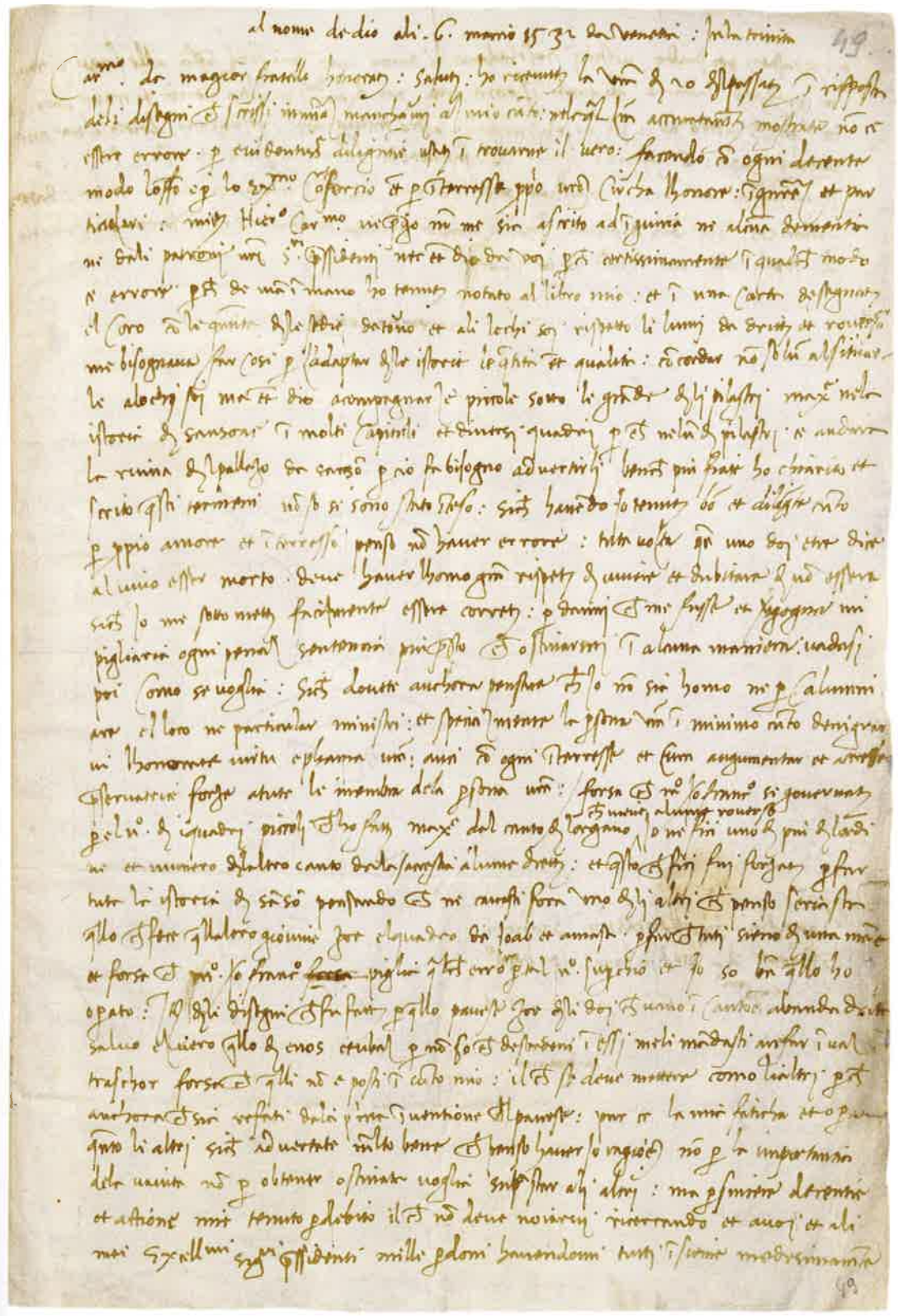


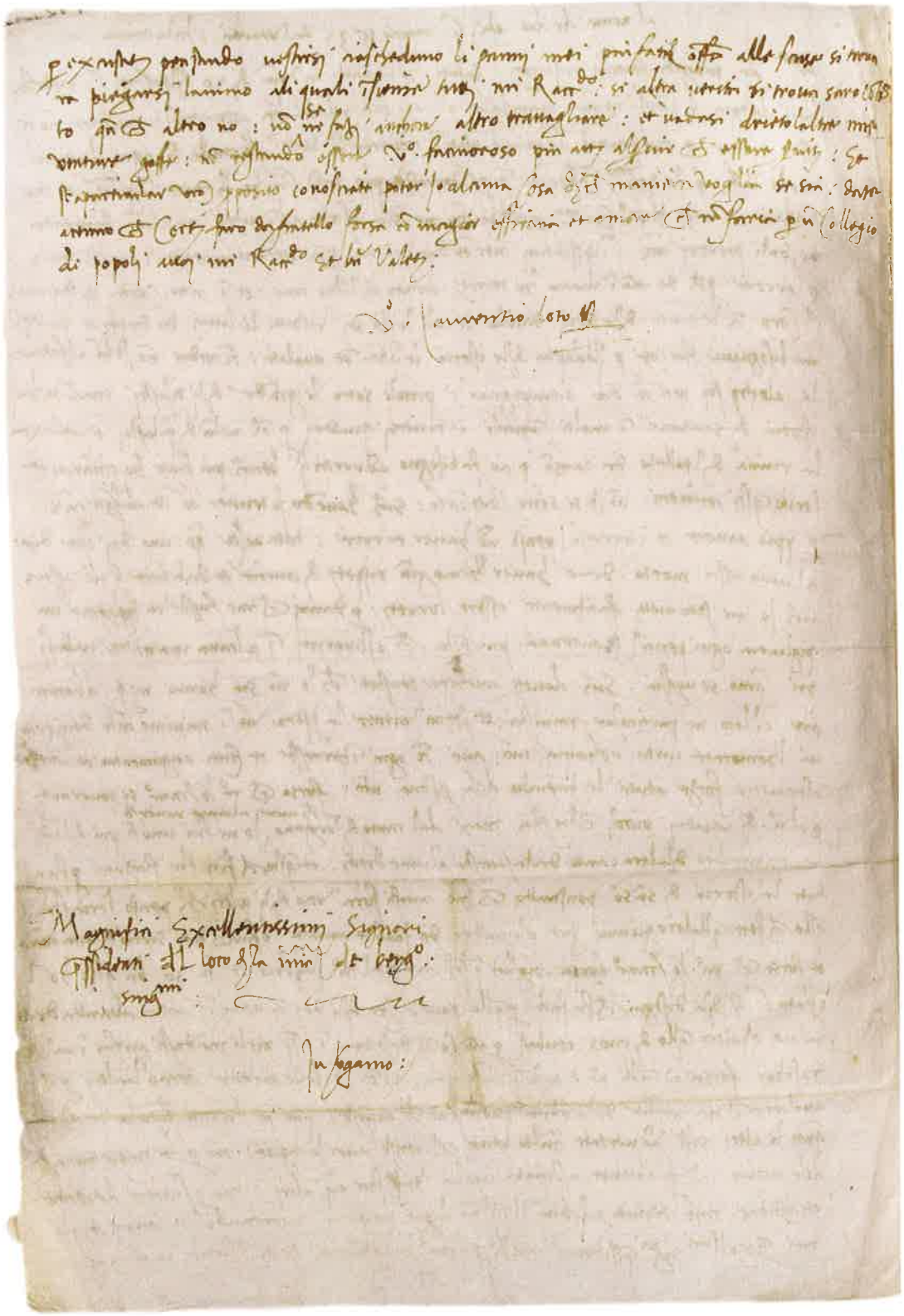
A tergo: Ali Mag.ci Excell.mi Signori pressidenti del Loco de Sancta Maria dela Misericordia de Bergamo
In Bergamo

209. Cfr. lettera del 25 novembre 1531.
210. Lotto si lamenta con i committenti a proposito di due cartoni che non sono stati restituiti (cfr. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., scheda 21).
211. Cfr. lettera del 15 maggio 1530.
212. Probabilmente Lotto stava pensando di lasciare Venezia (cfr. ivi, p. 163).
213. Cfr. lettera del 10 marzo 1530.
214. Lotto potrebbe riferirsi al canonico Aristotele Zonca, patrono del Consorzio negli anni 1522-1523 e 1528-1529.

A Girolamo San Pellegrino
MIA 1740, f. 49r-v

Al nome de Dio ali 6 marcio 1532 da Venetia in la Trinita[215]
Car.mo da magior fratello honorato, salute. Ho ricevuto la vostra de 20 del passato in risposta deli disegni che scrissi in Misericordia mancharmi al mio cunto,[216] nela qual lettera accuratamente mostrate non ce essere errore per evidentissime diligentie usate in trovarne il vero,[217] facendo con ogni decente modo l'officio, e per lo Ex.mo Consortio, etiam per interresse proprio vostro circha l'honore in genere et particulari. Miser Hier.o carissimo, ve prego non me sia ascrito ad ingiuria né alcuna dementia né dali patroni vostri Signori pressidenti, nec etiamdio da voi perché certissimamente in qualche modo c'è errore. Perché de man in mano ho tenuto notato al libro mio et in una carta desegnato el coro con le quantità dele sedie da torno et ali lochi soi rispetto li lumi da dritto et roversio. Me bisognava far così per l'adaptar dele istorie, le quantità etiam qualità: concordar non solum al situarle a lochi soi, ma etiamdio acompagnar le piccole sotto le grande deli pilastri, maxime nela istoria de Sansone in molti capituli et diversi quadri, perché ne l'un de pilastri ce andarà la ruina del pallazo da Sanson.[218] Perciò fa bisogno advertirli, benché più fiate ho chiarito et scrito questi termeni, non so se sono stato inteso. Siché havendo io tenuto bon et diligente cunto per proprio amore ed interresso, penso non haver errore. Tuta volta quando uno, doi e tre dice al vivo esser morto, deve haver l'homo gran rispeto de vivere et dubitare de non essere. Siché io me sottometto facilmente essere correto per danni che me fusse et vergogna; mi pigliaria ogni penal sentencia più presto che ostinarmi in alcuna maniera. Vadasi poi como se voglia. Siché dovete anchora pensare che io non sia homo né per calumniare el Loco né particular ministri et specialmente la persona vostra in minimo cunto denigrar in l'honorate virtù e phama vostra. Anci, con ogni interresse et cum augumentar et accresser preservatrice forze a tute le membra dela persona vostra. Forsa che m.o Io. Franc.o s'è governato per el numero dei quadri piccoli che ho fatto, maxime dal canto de l'organo, che viene a lume roverso. Io ne fici uno de più de l'ordine et numero de l'altro canto dala sacrestia a lume dretto et questo che fici fui forzato, per far tuta la istoria de Sanson pensando che ne cavasti fora uno deli altri che penso seria sta' quello che fece quell'altro giovine, zoè el quadro de Ioab et Amasa.[219] Per far che tuti sieno de una mane et forsa che m.o Io. Franc.o piglia qualche error per tal numero superchio et io so ben quello ho operato. Item deli disegni che fu fatto per quello pavese, zoè deli doi che vano in cantone a banda drita, salvo el vero quello de Enos e Tubal,[220] per non so che desordeni in essi me li mandasti a refar in Val Traschor.[221] Forsa che quelli non è posti in cunto mio, il che se deve mettere como li altri, perché anchora che sia refati dela prima inventione del pavese, pur c'è la mia faticha et opera quanto li altri. Siché advertate molto bene che penso haver io ragione, non





per la importancia dela vaiuta, non per obtener ostinata voglia suprastar ali altri, ma per sincere decentie et actione mie tenuto per debito. Il che non deve noiarvi ricercando et a voi et ali mei Excell.mi Signori pressidenti mille perdoni havendomi tutti insieme medesimamente per excusato, pensando vestirsi ciascheduno li panni mei, più fati l'officio alle scuse si trovarà piegarsi l'animo ali quali insieme tutti me raccomando. Se altra verità se trova sarò contento; quando che altro no, non se ne fazi anchora altro travagliare et vadasi drieto l'altre mie venture goffe, non restando essere Vostro facinoroso più atto al servir che essere servito. Et se a particular vostro proposito conosciate poter io alcuna cosa de che maniera voglia se sia, date acenno che certo farò da fratello forsa con magior efficacia et amore che non faria per un Collegio di popoli. A voi me raccomando. Et bene valete.

Vostro Laurentio Loto ss.

A tergo: Magnifici Excellentissimi Signori pressidenti del Loco dela Misericordia de Bergamo, sing.mi.

In Bergamo

215. È il convento della Trinità, dove Lotto si era trasferito (cfr. ivi, p. 163).
216. Cfr. lettera del 15 gennaio 1532.
217. Per quanto concerne l'errore del notaio si veda: ivi, scheda 21.
218. Si vedano ivi, p. 119 sgg. e schede 63, 65, 67, 69, 73.
219. Secondo Cortesi Bosco, il «giovine» è probabilmente un pittore cremonese (cfr. scheda 6).
220. Si riferisce al pittore pavese Francesco Rosso (cfr. schede 19 e 21).
221. Lotto stava lavorando a Trescore nel 1524 per il ciclo di affreschi dell'Oratorio Suardi (cfr. lettera del 20 settembre 1524).

SAGGI

LORENZO LOTTO, IL SEGNO DELLA SCRITTURA

Corrado Benigni

«Lorenzo Lotto mi parla con un'immediatezza assai maggiore di quanto accada con qualsiasi altro artista». Così scriveva Bernard Berenson, trentenne e non ancora una delle voci più autorevoli della storia dell'arte, in una lettera alla sorella nel 1894.

Come aveva intuito il grande studioso americano – autore di una pioneristica monografia sull'artista veneziano[1] – nessun pittore prima di lui, e nessuno forse dopo, ha accettato di misurarsi e di farsi conoscere in modo così diretto e disarmato, come dimostrano anche i tanti documenti scritti lasciati di sé dal maestro, preziosissimi per ricostruire la sua attività e imprescindibili punti di riferimento per la sua biografia e la sua arte.

Lettere alla Misericordia Maggiore di Bergamo (1524-1532), *Libro di spese diverse* (1538-1552), testamento (1546). Queste sono le tracce autografe di Lotto giunte fino a noi, senza contare le decine di opere pittoriche elegantemente e variamente firmate e datate. Uno straordinario corredo documentario che rivela quanto la scrittura, in diverse forme, sia stata una componente fondamentale nella sua opera e nella sua vita spiegando al contempo perché la sua personalità sia eccezionalmente ben documentata per un pittore italiano del Cinquecento, e in particolare per un veneziano. Alimentato da un'immaginazione fervida frutto di una sapienza in equilibrio con un estro inquieto, la sua scrittura è testimonianza di un esercizio della mente, di un percorso che passo dopo passo viene a tessere i momenti di un'avventura dell'esistere.

Dal testamento apprendiamo le sue volontà quando, sessantaseienne, ha voluto non solo lasciare i suoi beni e dare disposizioni per una sepoltura in abito religioso, ma anche esprimere un suo stato d'animo, frutto di amare riflessioni nate da dolorose tensioni esistenziali, che tuttavia possiamo soltanto supporre. Per circostanze fortunose e fortuite, si è conservato il *Libro di spese diverse*, scoperto nell'archivio della basilica di Loreto: il suo libro mastro, tenuto negli ultimi anni di vita, scritto di proprio pugno, dove ha annotato la grandiosa lotteria che fu costretto ad allestire per vendere le opere rimaste in bottega, nonché le spese sostenute per riuscire fi-

1. B. Berenson, *Lorenzo Lotto. An Essay in Costructive Art Criticism*, New York, G.P. Putnam's Sons, 1895, ed. it. Milano, Abscondita, 2008.

nalmente a tornare nelle Marche.[2] In questi fogli con puntuale acribia ha registrato in forma diaristica, per ben quattordici anni, il dare e l'avere dei diversi clienti, ma anche contingenze, pur minime, della vita quotidiana, pagamenti sovente dilazionati e a volte perfino indecorosi, propositi e scelte di vita, insieme ai tanti, troppi, spostamenti, spesso improvvisi quanto indesiderati. Il testo, pur nella forma frammentaria delle annotazioni, si caratterizza per la varietà dei temi, ma anche per la lingua: il fraseggio è essenziale e molto spesso stringato, ma mai banale o sciatto; tutto è indicato in maniera millimetrica, al limite della maniacalità (anche qui rivelatrice della sua personalità), attraverso l'uso di termini scelti in modo preciso e secondo un ordine ritmico che appare tutt'altro che casuale («rubon, zupon, cappe, calzon» o, ancora, «berete, scarpete, strenghe, calzete e zocolj»).

Il *Libro di spese diverse* non può dunque considerarsi un mero diario della contabilità legata alla partita del dare e dell'avere del pittore.[3] Anche se indubbiamente si tratta soprattutto di un registro dei conti, condotto con quella meticolosa precisione che gli è propria, queste pagine, se messe in relazione con il testamento e con le lettere alla Misericordia Maggiore, possono essere lette come l'autobiografia, indiretta, di Lorenzo Lotto. Un documento da interpretare, dunque, che approfondisce e determina l'identità storica del personaggio: la memoria quotidiana di un artista in declino di fortuna, di un uomo anziano che registra il mutare del mondo con cui aveva sempre dialogato. Come ha osservato Pietro Zampetti, infaticabile esegeta del maestro veneziano, che nel 1969 ha curato un'edizione dell'epistolario affiancandola per la prima volta proprio al *Libro di spese diverse*: «È un documento umano di altissimo interesse, perché dalle brevi annotazioni, dai commenti, dalle osservazioni ch'egli aggiunge alla vera e propria contabilità (...) scaturisce la figura di un uomo con i suoi malumori, il suo pessimismo, le improvvise impennate, le delicate attenzioni per il prossimo e, infine, l'amore per la quiete e il riposo dopo tanto soffrire e tanto girare per le contrade d'Italia, in cerca di lavoro e di un benessere che in realtà non ebbe mai».[4]

Lotto non può certo definirsi, rispetto ad altri artisti del Rinascimento, uno scrittore a tutto tondo, come nel caso di Leon Battista Alberti, autore tra gli altri del trattato *De Pictura*; di Michelangelo, rimatore eccezionale; di Leonardo Da Vinci con i suoi ottomila fogli di appunti; di Raffaello autore dei *Sonetti* che riprendono con intelligenza le fluttuazioni della lingua rinascimentale declinate in modalità quasi petrarchesche; o ancora del Vasari, grande protagonista della prima storiografia artistica italiana. Tuttavia per Lotto la scrittura è stata molto più di un semplice strumento di comunicazione funzionale, rivelando piuttosto un'attenzione particolare nella scelta dei vocaboli, nei registri, nella costruzione della frase; in una sola parola: nello stile della lingua, che di riflesso mette in luce i tratti della sua personalità, quel sentimento d'inquietudine – come tante volte è stato osservato – che percorre l'intera sua opera e la sua personalità. «Solo senza fidel governo, et molto inquieto nela mente» annota a un certo punto nel testamento. E in quel «molto inquieto nela mente» c'è tutta la sua storia.

2. A. Venturi, *Il libro dei conti di L. Lotto*, «Gallerie nazionali italiane», I, 1895. Venturi fu il primo a pubblicare il manoscritto di Lotto materialmente reperito nel 1893 dall'archivista lauretano Pietro Giannuzzi.

3. Sulla questione si veda in particolare: F. De Carolis, *Libro di spese diverse*, Trieste, Edizioni Universitarie di Trieste, 2017.

4. P. Zampetti, *Un uomo inquieto*, prefazione in *Libro di spese diverse (1538-1556). Con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di Id., Venezia-Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1969, p. XIII nota 1.

Perché dunque queste lettere autografe sono importanti per comprendere più a fondo Lorenzo Lotto? E, soprattutto, che cosa cerchiamo nella scrittura epistolare di un artista e in particolare del maestro veneziano? Chi se ne occupa per mestiere cerca qualcosa che lo aiuti a perfezionare la conoscenza delle opere: una circostanza, la figura reale che ha ispirato un personaggio, la soluzione di un mistero interpretativo. La maggior parte dei lettori però non è interessata a questo: non cerca una soluzione, cerca l'autore: la sua vita, la sua voce, il suo carattere. Può farlo per curiosità, per verificare se il profilo che ne ha ricavato dalle opere – il cosiddetto autore implicito – corrisponde alla persona vera; oppure per passione, per capire quel che l'autore ha provato e vissuto, e misurare i suoi sentimenti sui propri. Quando interviene questa pretesa di condivisione, le lettere, come in questo caso, cessano di essere solo un documento utile e diventano interessanti di per sé, come frammenti di un'esperienza che è realmente stata e che perciò poteva (o potrebbe) essere anche la nostra. Ecco allora che queste trentanove lettere sono interessanti perché forniscono certamente elementi per comprendere tempi, modi, finalità del lavoro di Lotto, ma soprattutto dati preziosi sulla sua indole: ne esce il profilo di un uomo sensibile e generoso, buono ma pignolo e pedante. Fondamentalmente un solitario, dunque, inafferrabile e per questo non mai pienamente compreso.

Le sue lettere sono il frutto di un'esigenza costante, la più semplice, in fondo: quella, umana, di comunicare. Di confrontarsi con gli altri sui temi della vita, della religione, delle arti. È possibile tracciare un ritratto dell'artista attraverso la sua corrispondenza. Un ritratto di parole che restituisce a Lotto ciò che gli è stato tolto. È così che possiamo ritrovare uno sguardo più vicino al pittore, all'uomo autentico, alla sua complessa e sfaccettata personalità.

Da questa corrispondenza si desume che nel corso degli anni i suoi rapporti con i governatori della Misericordia Maggiore si fecero sempre più difficili, e questo fu dovuto in particolare alle frustrazioni insite nella comunicazione a lunga distanza (in quegli anni era tornato nella sua città natale, Venezia) e in parte alla sua suscettibile ipersensibilità. Il suo tono è spesso sulla difensiva e nervoso, e in varie occasioni l'artista scrive del suo umore ansioso e irrequieto.[5] In altri casi, tuttavia, le lettere

5. Lettere del 10 febbraio 1538 e del 28 maggio 1529.

rivelano quello stesso calore di simpatia umana che emerge evidente dai suoi ritratti, come quando Lotto parla, nonostante l'accenno a un occasionale screzio, del suo affetto per l'intarsiatore Giovan Francesco Capoferri («...al quale mi salutate et racommandate et ditteli che altre fiate io glie ho scrito et non s'è degnato de rispondermi; per questo non resto de amarlo et in absentia honorar le sue virtù...»)[6] o del suo dolore per la morte di due cari amici («Dio sa quanto dolor tengo e tenirò de cossì doi amici in questi dì persi, miser Valerio et el caro compare Ziliolo: Dio habbi loro l'anima»).[7] Ci sono poi echi di quel profondo fervore religioso che caratterizza le sue opere devozionali. Criptoluterano per alcuni esegeti, cattolico ortodosso per altri, uomo di autentica profonda religiosità per tutti. «Io son de natura et religion christiana et chi se ingana suo dano» chiarisce di suo pugno lo stesso Lotto nella lettera del 18 luglio 1526.

Gli intarsi di Santa Maria Maggiore costituiscono l'argomento principale del discorso. Le tappe dell'esecuzione di questa prestigiosa committenza, datata 1524, sono minuziosamente documentate in questa corrispondenza tenuta a intervalli regolari nel corso dei successivi otto anni. Oltre a far luce sulla cronologia delle tarsie, le lettere danno informazioni sulle questioni pratiche dell'incarico, che lo interesserà e lo ossessionerà a lungo, impegnandolo fino al logoramento anche dal punto di vista compositivo.

A scegliere le storie da narrare nelle tarsie erano i canonici della Misericordia Maggiore, che tuttavia si confrontavano continuamente con il pittore.[8] Particolarmente interessante, per esempio, è la notizia che, nonostante il programma generale per il ciclo dell'Antico Testamento fosse stato concepito da un teologo incaricato dal Consorzio della Misericordia, il francescano Girolamo Terzi, Lotto introdusse dei cambiamenti di sua iniziativa, tra i quali l'aggiunta di una scena dalla storia di Lot (Genesi 19, 25-35): un chiaro riferimento al proprio nome.[9] Francesca Cortesi Bosco – autrice del monumentale volume *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*[10] –, leggendo a fondo la corrispondenza del maestro veneziano, ha potuto appurare che si deve ascrivere ancora a Lotto la proposta di dotare ciascuna tarsia di una tavola protettiva, per l'appunto di un coperto. Nelle intenzioni del pittore questi coperti dovevano, mediante figurazioni simboliche, stabilire una corrispondenza col fatto o col personaggio raffigurato nella scena intarsiata, svelarne il senso morale, allegorico, spirituale: «le picture de dite tavolete siano de quella corespondenza in significato con la storia». Le figure dei coperti

6. Lettera del 18 luglio 1526.
7. Lettera del 2 settembre 1524.
8. Lettera del 18 maggio 1523.
9. Lettera del 18 ottobre 1526.
10. F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo-Cinisello Balsamo, Credito Bergamasco-Amilcare Pizzi, 1987.

dovevano essere «segni ovvero velo che rivela dei concetti aventi corespondenza in significato con la storia».[11]

Questa scelta – che era un'assoluta novità nel genere della decorazione lignea dei cori, come già lo era quella di tarsie istoriate con scene bibliche – ci porta dentro il nucleo centrale del genio creativo di Lotto, ovvero quanto le sue opere (nella fattispecie i disegni per le tarsie) nascessero prima nella sua mente e l'esecuzione materiale fosse solo il punto di arrivo, la tappa finale di un lungo lavoro preparatorio dentro di sé: «Ho rassettato li doi disegni con gran impaccio...acomodar le istorie alla gratia de esse...etiam per la libertà datami...circha li disegni de li coperti, sapiate che son cose che non essendo scritte, bisogna che la imaginatione le porti a luce» annota in un celebre passaggio nella lettera del 10 febbraio 1528. In questa sentenza fulminea («bisogna che la imaginatione le porti a luce») è concentrato tutto il talento visionario di Lotto, la sua capacità immaginativa di proiettarsi al di fuori di sé, di trascendere la propria condizione materiale, attraverso la produzione di immagini, significati, simboli.

Ma come procedeva l'immaginazione nel portar «a luce» le cose non scritte? E, soprattutto, di quali «cose» si trattava? Per rispondere a queste domande occorre partire proprio dalla corrispondenza tra tarsie e coperti, ma soprattutto da due termini, da due concetti, che ricorrono spesso nelle lettere: storia e impresa. Lotto, infatti, elabora i contenuti dei propri disegni preparatori su due piani: quello della storia e quello dell'impresa, con procedimenti formali e concettuali nettamente diversi, nondimeno imperniati su di uno stesso nucleo, costituito appunto dall'interpretazione allegorica, morale, letterale – secondo i casi – che viene data dall'esegesi dell'episodio biblico vero e proprio. L'apparato figurativo del coro dunque comprende nelle tarsie la raffigurazione di un fatto o un personaggio biblico e nel coperto il suo corrispondente senso morale, allegorico o spirituale, proposto secondo il genere dell'impresa, ovvero secondo l'invenzione immaginativa dell'autore.

Il quadro istoriato è organizzato in modo da consentire all'osservatore di cogliere l'interpretazione secondo il senso prescelto. Ha giustamente osservato Cortesi Bosco: «Le cose non scritte nascevano dall'autonoma riflessione dell'artista sul significato e l'insegnamento della storia biblica, nella forma plastica dell'immaginazione creatrice che le portava "a luce" con immagini organizzate in una struttura, quella dell'"impresa", adatta ad esprimere con figure simboliche un pensiero o un concetto edificante (...). L'importanza dell'immagine simbolica non sta nell'essere immagine di qualcosa ma condizione significante della cosa medesima che cela molteplici significati, anche opposti; nell'"impresa" lottesca essa entra in una struttura che contestualizzandola ne orienta il senso».[12]

A questo proposito nelle sue lettere Lotto mostra, rispetto alla tradizionale fonte di conoscenza teologica dell'epoca, una nuova e inquieta coscienza della sua perso-

11. Ivi, p. 132.
12. *Ibidem*.

nale capacità di decidere che cosa fosse importante raffigurare per far riconoscere la «istoria» della Bibbia, «sanza tute le particularittà del texto de la Scriptura o sensi de essa».[13] Come ha scritto lo storico Adriano Prosperi, «riconosciamo in questa frase una sensibilità capace di cogliere d'istinto qualcosa che ci è peraltro ben noto: il processo di semplificazione che avveniva allora nel lavoro esegetico e che si rifletteva nelle edizioni a stampa della Bibbia, con la liberazione del puro testo (la "istoria") da quella selva di postille che era stata prodotta dall'esegesi medievale del "quadruplice senso" della Scrittura».[14]

È utile evidenziare, anche con riferimento alla scrittura stessa di Lotto, che l'esperienza religiosa degli uomini che vissero, come il maestro veneziano, tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento fu segnata dal passaggio dall'oralità alla scrittura, dalla parola dei predicatori alla lettura della Bibbia in volgare. Dal *Libro di spese diverse* apprendiamo notizie sulle letture dell'artista, tra le quali lo scritto di Piero da Lucca *Dello imitar di Christo*, e ancora le *Vite dei santi Padri* e il commento ai salmi di Ludovico Bigo Pittorio, ma soprattutto la Bibbia cosiddetta glossata, che offriva oltre all'esposizione del senso letterale e storico dei fatti biblici anche l'interpretazione allegorica, morale e spirituale o anagogica ripresa dalle opere dei padri della Chiesa e dei commentatori medievali.[15]

Queste lettere sono anche la testimonianza del legame profondo che legò l'artista alla città di Bergamo. Nessuno condivide ormai l'antica ipotesi di un'origine bergamasca di Lorenzo Lotto, anche se giustamente qualcuno ha parlato di un'autentica adozione da parte della città. «Per circostanze famigliari o di amicizia – ha scritto con la sua prosa poetica Anna Banti – Bergamo lo chiama: si vada dunque lietamente a Bergamo, accanto alle fatiche della terra, ai campi, all'ombra di alberi che non siano miracoli perspicui, a specchio dell'acqua lucente. Il quieto lume lombardo, quelle nebbie che fanno il cielo di latte, i monti lontani e vicini, la vita borghigiana, fra candida e selvatica, dovevano appagare indicibilmente i gusti di Lorenzo e suggerirgli il progetto di stabilirsi in quelle contrade a lavorare a modo suo, per sempre».[16] In questa città vi trascorse, quasi ininterrottamente, tredici anni della sua vita, dal 1513 al 1525. Un tempo relativamente breve, tenuto conto dei suoi quasi ottant'anni di vita, ma lunghissimo se consideriamo l'esistenza errabonda di Lotto, che cambiò più volte residenza: Bergamo, Treviso, Venezia, Marche, Roma. Un vagabondaggio che Lotto non scelse, ma subì malvolentieri per necessità, per lavoro, per noia. Come rivelano le lettere e il *Libro dei conti*, nel suo carattere non vi è alcuna coloritura avventurosa che è il marchio preciso del vagabondo irrequieto.

13. Lettera del 10 febbraio 1528.
14. A. Prosperi, *La crisi religiosa in Italia nel primo Cinquecento*, in *Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, Milano, Skira, 1998, pp. 25-26.
15. Ivi, p. 25.
16. A. Banti, *Lorenzo Lotto*, Firenze, Sansoni, 1953.

Solo a Bergamo, e in seguito a Loreto, egli sembra davvero trovare casa, quella serenità e quella pace tanto inseguite. Qui Lotto realizza, nel pieno della maturità, fra i trenta e i quarant'anni, alcune delle opere più significative e mette a punto idee fondamentali che svilupperà in seguito, a Venezia e poi nelle Marche. Da Bergamo sono arrivate alcune delle committenze più prestigiose, tra le quali appunto i disegni preparatori delle tarsie per il coro di Santa Maria Maggiore, ma anche i ritratti commissionati dalla clientela borghese e patrizia della città, dedita a traffici, manifatture, professioni, tra i quali il più noto è certamente il *Ritratto di Lucina Brembati*,[17] senza contare le opere più devozionali come la pala di Martinengo o gli affreschi in San Michele al Pozzo Bianco e le ancone di San Bernardino e Santo Spirito.

L'ammirazione per il pittore sarà per anni notevole in città, dove il 22 luglio 1521 un documento lo segnala come «Laurentium Lotum pictorem famosissimum», in un fascicolo relativo all'altare absidiale della chiesa di Santa Maria Maggiore. Come ha scritto Enrico Maria Dal Pozzolo: «La fiducia accordata a Lorenzo dalla sua clientela bergamasca sembra dunque essere stata quasi illimitata: gli si consentirono libertà che a nessun altro furono permesse e si può ben affermare che qui il fuoco interpretativo del pittore infiammò gli animi della committenza».[18]

Amò Bergamo, nonostante alcuni contrasti di natura amministrativa. Nelle lettere proclama il suo desiderio di servirla fedelmente: «Et se a particular vostro proposito, conosciate poter io alcuna cosa, de che maniera voglia se sia, date acenno che certo farà da fratello forsa con magior efficacia che non faria per un collegio di popoli».[19] Il radicamento nella società bergamasca è progressivamente attestato nella sua corrispondenza: «Et veramente per debito mio haveria havuto mazor cura de li vostri desegni che non ho havuto, perché intendeva le molte travaglie de guerra, fame e peste, et Bergamo nudo tra morti et absentati et la Misericordia haver altro da provveder a sustentar li poveri»;[20] «Io certissimamente doloroso de le fortune vostre vi ho havuto et ho pietosa excusatione».[21]

In pittura Lotto è stato un acuto indagatore dell'incertezza dei sentimenti che è riuscito a descrivere partendo dai dettagli: i gioielli, per esempio, nelle sue figure a volte rivelano molto più delle espressioni facciali. Qui il pittore sembra dare il meglio di sé, esprimendosi in maniera totalmente libera, lasciandosi andare alla sua vena ironica e sarcastica. Questa attenzione si ritrova anche nella sua lingua variegata e precisissima nel nominare le cose, nel descrivere le sfumature dei propri pensieri. Legare il verbale con il visivo fa parte del suo stile, è il suo modo per

17. Il *Ritratto di Lucina Brembati* è un dipinto a olio su tavola (52,6 × 44,8 cm) databile al 1518 circa e conservato nell'Accademia Carrara a Bergamo.
18. E.M. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto*, Milano, Skira, 2022, p. 46.
19. *Lettere inedite di Lorenzo Lotto*, a cura di L. Chiodi, Biblioteca Civica Bergamo, Tipografia vescovile G. Secomandi, 1968, nota alla lettera n. 35, p. 11.
20. Lettera del 21 novembre 1528.
21. Lettera del 10 marzo 1530.

dare l'idea vivace e immediata di una figura qualunque, un cielo, un carattere o un volto. Come ha osservato Luigi Chiodi, al quale molto si deve la riscoperta e l'esegesi delle lettere lottesche: «Il Lotto ad ogni frase rivela uno stile artigianale inconfondibile».[22]

Ricchi appaiono anche i registri, in alcuni punti persino con iperboli comiche, come nel passaggio di questa lettera, pur all'interno di un tono profondamente e pateticamente desolato: «Siché havendo io tenuto bon et diligente cunto per proprio amore et interresso penso non haver errore. Tuta volta quando uno, doi e tre dice al vivo esser morto, deve haver l'homo gran rispeto de vivere et dubitare de non essere, sichè io me sottometto facilmente essere correto, per danni che me fusse et vergogna; mi pigliaria ogni penal sentencia più presto che ostinarmi in alcuna maniera: vedasi poi como se voglia».[23]

La grafia dei dattiloscritti, tracciata in minuscolo corsivo, si caratterizza «per la regolarità del ductus, che denota nella stesura una metodologia quasi da scriba professionista con la scrittura precisa e senza improvvisazioni», ha evidenziato Ileana Chiappini di Sorio.[24]

Mettendo a confronto gli autografi delle lettere con quelli del *Libro di spese*, se in questi ultimi il fraseggio è sempre essenziale e molto stringato (spesso per indicare un dipinto Lotto sostituisce la parola quadro con il disegno di un quadratino),[25] nelle lettere il suo periodare è più ampio e ricercato; inoltre, a differenza delle annotazioni del *Libro*, nella corrispondenza non vi è traccia di ripensamenti, cancellature e aggiunte, si avverte l'impegno di chiarezza di un testo che, dopo le preliminari formalità d'uso, assume un carattere dialogico. In questi documenti i modi di dire ricorrenti sono sempre densi di significato profondo, con l'evidente intenzione di provocare la riflessione dei destinatari.

Dal punto di vista linguistico è interessante notare che la terminologia usata da Lotto risente fortemente dell'influenza dialettale veneta con qualche interferenza condizionata da quella dei luoghi dove si trovava nei singoli momenti. Usa alcuni vocaboli non veneziani, come «pria», termine padovano per pietra da macinare i colori, «franzino» per fionda in bergamasco, «parananza» per grembiule in marchigiano. Se è irritato, scrive «me rabisso», cioè mi arrabbio, facendo uso di un altro termine marchigiano in una delle sue lettere dirette a Bergamo.

Le sfumature nella sua scrittura, quasi un riflesso dei suoi mutevoli stati d'animo, aprono sentieri sconosciuti, cammini traversi, creano un'intimità con la persona dell'artista, consentono di entrare nel mondo del pittore, nell'ambiente delle sue relazioni, un

22. *Lettere inedite* cit., p. 18.
23. Lettera del 6 marzo 1532.
24. I. Chiappini di Sorio, *Carattere, comportamenti, religiosità di Lorenzo Lotto. Appunti e tentativo di un'analisi dei suoi scritti*, «Ateneo veneto», n. 2, XXI, 1983, pp. 208-224: 208.
25. *Libro di spese diverse (1538-1556)* cit., p. 233.

microcosmo del XVI secolo, formato da artigiani, mercanti, artisti o nobili di provincia. Anche in questo caso Lorenzo Lotto è stato buon testimone del suo tempo.

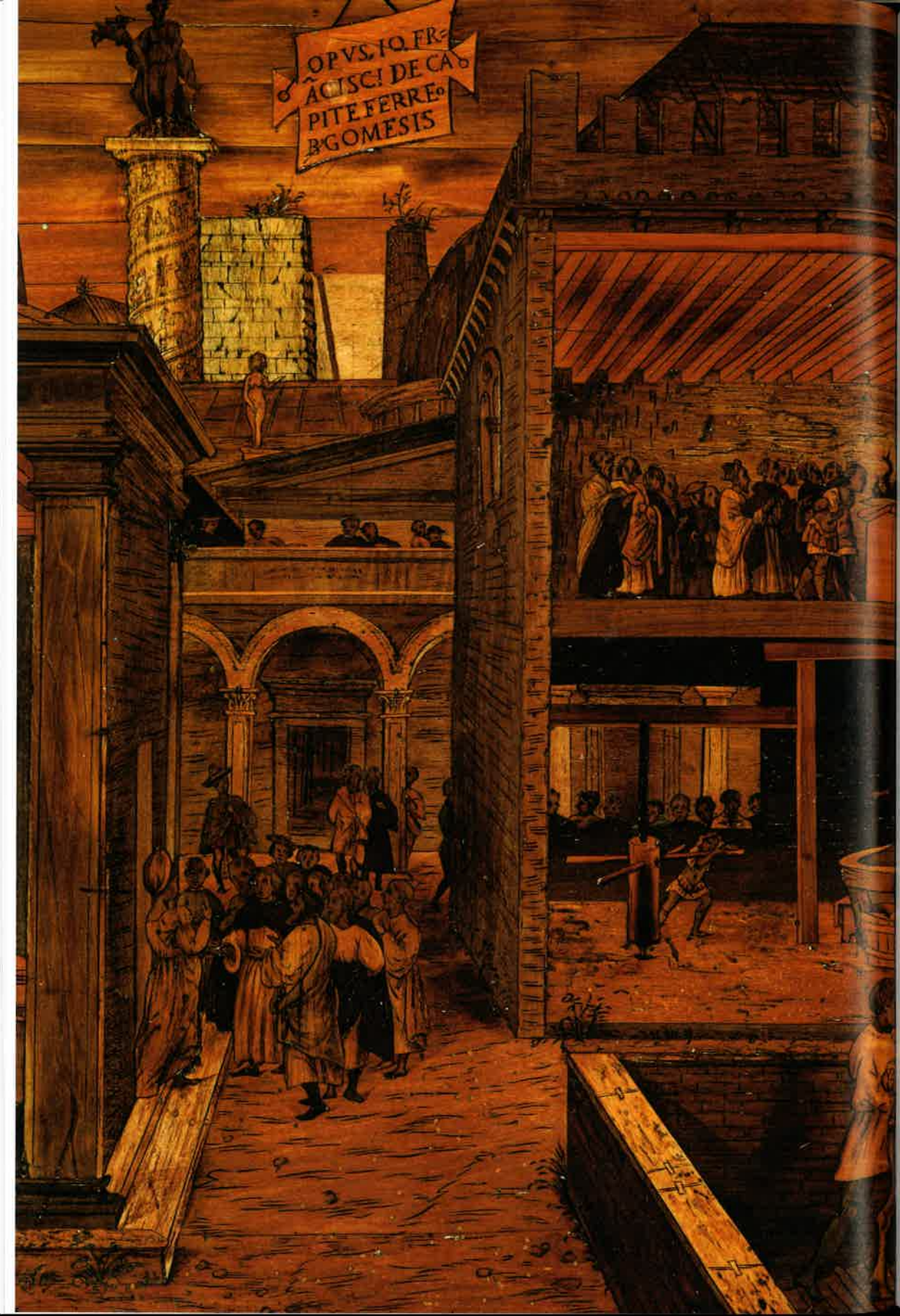
Se oggi possiamo definire questo artista un pittore moderno, lo dobbiamo anche alle tracce scritte che ci ha lasciato. A differenza di altri, per Lotto, uomo solitario, genio melanconico, l'appuntamento con carta e penna sembra quasi un dovere, un pezzo di vita, parte della sua natura. È il bisogno pressante di fare il punto della situazione con sé stesso e con gli altri, di mettere a fuoco idee e scelte e, di continuo, è l'urgenza di riflettere sul dovere dell'artista del suo tempo, tema su cui Lotto non smette mai di interrogarsi. A questo proposito sempre Ileana Chiappini di Sorio, analizzando gli scritti del pittore, ha osservato: «L'eccezionalità dell'artista emerge anche con la singolarità di un personaggio che è del tutto estraneo a quel concetto di dignità formale tipico invece del Rinascimento e che si ritrova in ben altra misura in Tiziano. L'escludersi a poco a poco e il terminare i suoi giorni a Loreto sono fatti emblematici e denunciano l'uomo quale frutto di un'epoca di crisi da lui vissuta intensamente nella costante ricerca di una "quiete" che era solo esigenza di una coscienza inquieta».[26]

Anche attraverso la parola dunque Lorenzo Lotto ha dato forma al proprio immaginario, ci ha detto cosa fosse per lui la vita. Come ha scritto Bernard Berenson: «Lorenzo Lotto, diversamente dagli altri artisti del suo tempo, è psicologo. È anche intensamente personale. Ma queste qualità sono solo aspetti diversi della stessa cosa, che significa dal punto di vista psicologico un interesse per la personalità degli altri».[27]

Queste lettere portano alla luce l'attenzione maniacale che l'artista veneziano aveva verso il proprio lavoro e le proprie emozioni. Un'ossessione che è riuscito a trasferire anche a molti spettatori dei suoi quadri, a cominciare da quel soldato che durante l'occupazione di Bergamo, nel 1528, «invaghito – racconta Carlo Ridolfi – del paesaggio del Monte Sinai sullo sfondo delle *Nozze mistiche di santa Caterina*, lo tagliò dal quadro».[28]

Come per i suoi dipinti, anche per le testimonianze scritte di Lotto, sono lo sguardo e la memoria del lettore a dare nuovi valori e significati di volta in volta alle parole, contribuendo a conferire loro fascino e mistero. Le sue lettere, dopo quasi cinque secoli, conservano ancora oggi tutto il loro mordente e diventano un mezzo attraverso il quale innescare pensieri e interpretazioni. Perché anche con la scrittura Lotto ha saputo scavare dentro l'animo umano, il proprio prima di tutto.

26. Chiappini di Sorio, *Carattere, comportamenti, religiosità* cit., p. 223.
27. B. Berenson, *Lorenzo Lotto* cit., p. 159.
28. C. Ridolfi, *Vita di Lorenzo Lotto, pittore* in *Le maraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato*, Venezia, Sgava, 1648, pp. 126-133.



«NO BROLO PER ME FIOLO»

Antonella Anedda

I versi di Franco Scataglini, grande poeta marchigiano, potrebbero a distanza di secoli incunearsi in una delle trentanove lettere che Lorenzo Lotto scrisse alla Congregazione della Misericordia Maggiore di Bergamo tra il 1524 e il 1532.

Le lettere di Lotto sono secche, riservate, consapevoli. Provano a spiegare alla committenza le condizioni, le difficoltà, di chiarire i sospetti, i fraintendimenti, di ricevere onestamente quanto gli spetta. Sono miti ma non umili. Il pittore che scrive conosce se stesso, si rattrista «per haver la mente molto travagliata da varie et strane perturbationi» ma è lucido quando non si sente apprezzato anzi maltrattato e non amato come avrebbe voluto: «Mal sono careciato da voi, anci svilito et vituperato e minaciato in le vostre lettere». «Mal careciato» è un'espressione da orfano ma anche se potessimo ascoltare i loro discorsi, da bestia accarezzata contropelo.

«No brolo per me fiolo» avrebbe potuto dire allora Lotto con la voce di Franco Scataglini. Il motivo non è solo geografico – nelle Marche, a Loreto, Lotto si ritira facendosi oblato – ma esistenziale: un senso di esclusione ma anche di indipendenza. C'è un no sotteso al progressivo ritiro dal mondo del suo tempo da parte di Lotto e un no davanti alla luce totale spesso trionfante del giovane Tiziano che pure ammira e che è ancora lontano dai rivoli di luce decomposta dell'*Apollo e Marsia* di Katowice.

No brolo. Nessun giardino allora, semmai un cortile, e in questo spazio una vita raccolta tradotta in un impuntarsi del linguaggio, una balbuzie provvidenziale che azzera la scioltezza, il fluente discorso del potere.

Lotto, l'escluso, o l'autoescluso, alla privazione e alle scarse *carecie*, oppone «gran faticha» una rassegnazione che a volte però si risveglia e ha una sfumatura di sarcasmo: «Se non vi ho satisfato, pacienza» dice ai suoi interlocutori. Le lettere documentano una realtà sociale inquieta, instabile dove l'artista deve anche avere doti di mercante e destreggiarsi tra offerte e rifiuti. Lotto lo sa e ne soffre, non è reverente, ma neppure arrogante e tanto poco calcolatore da avere problemi con un semplice affitto. La sua «honestate» subordina l'utile alla correttezza, il profitto non è fine a se stesso.

La fedeltà alla sua opera convive con la sprezzatura: «Fate agiungere o sminuire a qualche pictor de lì a piacimento pur ch'l mio disegno non sia alterato». Il verbo sminuire è indicativo come lo è l'«agiungere»; l'orgoglio si rivela nell'apparente indifferenza della frase «a piacimento». Raccomanda Moretto «senza ombra e gelo-

sia»; ammira Tiziano, ma non lo imita. Gli interessa, questo è il punto che queste lettere ribadiscono, l'esposizione alla luce dei quadri, i materiali appunto da usare: «la vernice de ambra, li marcelli d'argento». La passione per i colori soprattutto per «l'endego», l'indaco, l'azzurro e per gli olii come quello fatto dalle noci si intreccia al fastidio: «Me trovo cossì fastidito» del dover scrivere persone che non sono immuni dal potere, confraternite, monaci, affittuari, e alla stanchezza «Et Dio sa quanto sono stanco... dieci anni ...pacienzia».

La stanchezza si tradurrà con il poi definitivo allontanamento dal Nord, da Venezia e da Bergamo.

I fallimenti o almeno le frustrazioni non mancano. Nell'agosto 1550 ad Ancona, la lotteria per vendere sedici suoi quadri e trenta cartoni colorati che aveva preparato per le tarsie del coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo vende pochissimo. Lo stesso concetto di lotteria e la stessa vicinanza con il nome Lotto, forse lo aveva stranito e rattristato più del dovuto?

Non è forse la firma che inserisce nei quadri nei posti meno usuali, quasi invitando chi guarda a scoprirla seguendo una pista?

Di fatto progressivamente interviene una forma di «rason», di ragione che lo dissuade una volta per tutte dal voler essere chi non è. Le lettere scritte alla confraternita preparano una decisione che non è improvvisa, ma meditata. Testimoniano il peso di una relazione che Lotto percepisce sempre più ostile ma che si intreccia a uno stato mentale in cui la dimensione privata fa da cassa di risonanza a una storia politica difficile, a una fede agitata da dubbi e da presenze come quella luterana da cui si sente obbligato a prendere le distanze, ammalandosi di scrupoli, tormentandosi e ribadendo nelle lettere la sua cattolicità. Perfino le condizioni meteorologiche, le congiunzioni astrali annunciavano sventura. Il 1552 era stato flagellato da nubifragi, tempeste di neve, inondazioni. Il 1549 aveva segnato la fine delle pubblicazioni eterodosse a Venezia, il clima diventava sempre più repressivo. Lotto sente la vecchiaia avvolgerlo, il disagio cresce, le incombenze pratiche lo travolgono.

Nel settembre 1552 ottiene la possibilità di abitare in una casa messagli a disposizione dal governatore della Santa Casa, Gaspare de' Dotti. Conosce già le Marche: Recanati, Jesi, Ancona.

Le Marche sono, se non una cura, forse una tregua nella selvatichezza; il paesaggio poteva servirsi di un servo dell'arte come si considerava (si rifugia non a caso tra i serviti). Servire quello che (apparentemente) non serve e allo stesso tempo non incontrare la propria schiavitù è il compito più difficile. Il servire di Lotto, la fedeltà a se stesso è la fedeltà al suo occhio di pittore, lo stesso «ocio» chiamato in causa da Pier Vincenzo Mengaldo a proposito della poesia di Scataglini.

L'«ocio de pitor» di Lotto convive con la «faticha» di essere pittore e soprattutto scrittore. Lotto scrive a fatica e con fatica. Se le relazioni con il mondo e con la MIA in particolare fossero più semplici, se non ci fosse continuamente il bisogno di

difendersi e sollecitare basterebbe mandare le opere chieste, ricevere il compenso. Invece, tra l'arte e le committenze, si distende il fossato del bisogno. Nulla di nuovo, nulla che non appartenga alla vita, ma per lui attraversare questa terra è particolarmente doloroso, dilaniante. I rapporti logorano e si logorano, la sua «pacienza» – termine che rintocca continuamente e si infittisce nel tempo – è sempre sul punto di finire. «Pacienza» e patimento si intrecciano. Lotto non ama il suo tempo, forse perché troppo avanti nei tempi quando, per esempio, in *Ritratto di giovinetto* al Castello Sforzesco anticipa i colori del *Riposo della fuga in Egitto* del primo Caravaggio. Il risultato è che è sempre più misantropo. Resiste la passione della pittura. Le lettere si fanno sempre più desolate fino a che Lotto non comprende che l'unica committenza possibile per lui è quella divina inseguita attraverso una solitudine e un silenzio sempre più radicali, la spoliazione di tutto.

Essere oblato, offerto in vita a Dio, presuppone l'oblio di sé. Dimenticarsi è – forse – la cura per riuscire definitivamente a dipingere in pace: per Lotto è questa la soluzione, forse la gioia. Le Marche con il loro paesaggio diventano una forma di restituzione a se stesso. Anna Banti definisce «tronca e rude» per l'orecchio di Lotto abituato «alle dolci cadenze della patria» la parlata delle Marche quando ha invece – lo dimostra tutta la sua poesia dalle poetesse di Fabriano in poi – una musica tutta sua, trasognata, piena di slittamenti e assenze. Forse Lotto cercava un suono da far risuonare in un luogo diverso, una luce marina presente ma non incombente. Le linee smussate delle colline, la contiguità tra alberi e acqua. Essere straniero rimuove quello che è inessenziale, può rendere liberi, costringe in ogni caso a tradurre e ad abitare spazi diversi a cui abituarsi di volta in volta. Lotto viaggia incalzato dall'inquietudine, dall'insofferenza. Dal 1549 al 1552 è ad Ancona, poi definitivamente a Loreto. Nel 1554 è oblato della Santa Casa: «a perpetua vita mia / donato me con ogni mia sustantia».

Donare se stesso con ogni sostanza. Le lettere e le mancate risposte, le frustrazioni, lo scoramento davanti alla realtà delle committenze porteranno a questa donazione totale, esasperata anche dai problemi a farsi pagare che continueranno fino alle pagine del *Libro delle spese* quando scrive: «Adì ... lujo 1553, hebbi condute le cose contrascritte de Roma comesse al magnifico cavalier Agustino Philago condute con sue robe li 5 pezi de quadri, la medaglia da beretta et anello de la corniola, ma non li 13 julij et baiocchi 8».

La decisione è definitiva ma non improvvisa: «le trattative colla Santa Casa chissà quanto durarono e magari per colpa del pittore che il peso dell'età portava a modi sempre più suscettibili, diffidenti, ansiosi» ricorda ancora Banti. Inoltre Lotto è orfano e scapolo, talmente solo da non avere altre pietre su cui posare la testa oltre Loreto. Vacilla tra predestinazione e fiducia nelle opere, è pieno di dubbi e conosce il rischio mentale che questo comporta. Un solo nome: Martin Lutero. Nelle lettere alla Congregazione della Misericordia Lotto ribadisce la sua ortodossia ma nel

1540 regala il ritratto di Lutero e di sua moglie Katharina von Bora al nipote Mario d'Arman, secondo la nota contenuta nel *Libro di spese* di Treviso. Un nicodemita? Probabilmente sì, anzi un dissimulatore onesto e geniale. Chissà cosa pensa davvero dei santi, visto che li raffigura con la faccia dei committenti.

A malapena l'io traspare tra i fogli del diario
Francesco Scarabicchi

Ecco un altro nome, vicino e fratello di Scataglini, marchigiano anche lui: Francesco Scarabicchi, ora anche lui scomparso scrivere a posteriori di Lorenzo Lotto e dedicargli non solo saggi ma un canto-a-specchio, un libro di poesie che legge nel *Libro delle spese*, il registro che come usavano i mercanti utilizzava la partita doppia e su cui Lotto annotava il dare e avere dei suoi ultimi anni, come il rendiconto di una povertà prima subita e poi scelta. È una oblazione del sé che Scarabicchi perlustra in un doppio ritratto: riflessione su un pittore che guarda e di un poeta che riflette su una persona che guarda il soggetto e nello specchio la realtà. Scarabicchi sceglie come titolo una frase di Lotto «con ogni mio saper e diligentia» che condensa conoscenza e tecnica, pittura e poesia. Non si tratta di poesie che illustrano, ricorda Massimo Raffaeli nell'introduzione, ma di «un'assunzione su di sé» del destino di un pittore «solitario e febbrile». Di Lotto, le stanze di Scarabicchi decifrano il percorso che lo porterà a una terra non sua per trovare qualcosa da cui le cure di cui parla nelle lettere lo allontanavano. I testi di Scarabicchi scavano dietro e dentro i quadri, versi-talpa che smuovendo la terra delle parole e dei colori, del nero e della povertà rivelano la luce e le ombre, la disperazione e alla fine la ricerca e forse il raggiungimento di una pace. «Nel non avere luogo è il mio destino», viandante che non ha cammino, dice Scarabicchi non a caso traduttore di Machado.

Le lettere alla Congregazione della Misericordia sono vive per assenza di artificio e posa. Lotto non presenta una versione idealizzata di se stesso. Vanno usate come materiale del mondo mentale, servono a capire come da quella costrizione a scrivere, da quella necessità di precisare, da quel tono nascano i timbri, l'esattezza, la libertà creativa. Non è mai facile parlare della scrittura di un pittore come non è facile parlare della pittura per chi scrive. Il rischio è fare torto a entrambe. Una possibilità è fare attenzione ai materiali delle parole, dei colori, alla sintassi, alle architetture. Un varco mentale che conferma come l'*ekfrasis* non sia solo descrizione ma lasci sfuggire un dettaglio ulteriore, inserisca il suono oltre il silenzio, il crepitio della vita, un suono delle cose che sembra impossibile trovare in un quadro.

Lotto è uno dei pochi nella cui opera sembra possibile sentire il frusciare degli alberi, un acciottolio di stoviglie, oggetti usuali, utilizzabili, familiari.

C'è un altro nome che potrebbe stare nella costellazione di queste pagine: quello di Paolo Sarpi, più vecchio di Lotto (nasce nel 1552) anche lui Servo di Maria, altrettanto sconsolato nei suoi rapporti con la società tanto da parlare quasi esclusivamente per lettera con i suoi interlocutori.

A Venezia circolavano le idee di un altro Martin, il più conciliante Martin Butzer, una presenza con cui fare i conti e che è testimoniata nei quadri di un altro pittore veneziano, Jacopo Palma il Giovane, pronipote di Palma il Vecchio che aveva fatto in tempo a incrociare Lotto a Bergamo. Nonostante i buoni rapporti, pochi sono così lontani: i Palma attenti alle committenze, amati e ammirati sia dai ricchi borghesi che dai ricchi patrizi veneziani. Lotto invece sembra sempre sbagliare mira, è un solitario più a suo agio con gli assenti e i lontani; teme e patisce il mondo e soffre le conseguenze del suo stato. Dal suo essere incrinato e tuttavia misteriosamente solido, nascono capolavori che paradossalmente potenziano una loro segreta capacità comunicativa. Forse per questo Lotto a volte o spesso sembra parlare tanto ancora oggi come capisce subito Bernard Berenson.[1]

Le trentanove lettere sono sconfortate ma con lampi di sarcasmo e ogni tanto di ilarità trattenuta. Dove finisce questa emozione se non nelle opere? In quei santi e sante dalle cui teste ci aspettiamo che escano le parole? In dialetto? L'ilarità si traduce anche attraverso la scelta di colori, nell'invenzione dei cerchi-bolle di sapone, geometriche e liriche della *Madonna del rosario* a Cingoli. I ritratti denunciano un'insofferenza che nasce per contagio chi li guarda e li ritrae. Umori, mutamenti improvvisi. Gli stati d'animo cambiano in fretta come sanno i malinconici e possono non sorprendere: un cielo senza nuvole può essere più angosciante della pioggia, un temporale può portare sollievo. Ritratti come quello di *Laura da Pola* a Brera o *Ritratto di uomo* a Vienna prendono le distanze dal ritratto frontale, disobbediscono, si inclinano verso chi guarda o indietreggiano. Lo spazio è sghembo, gli occhi della persona ritratta non ci lasciano in pace, sembrano sempre sul punto di voler aggiungere qualcosa di importante: «Ehi, tu, avvicinati, spostati, entra con me in questo luogo».

Se Lotto è indifferente alla competizione con i suoi contemporanei, non lo è verso la collocazione delle sue opere. Si preoccupa della luce, dell'esposizione, degli spostamenti; poi questa attenzione dopo il trasferimento nelle Marche si sfoca, forse anche con la progressiva perdita della vista. Lotto sente la fatica come un fato, ma a un destino di esclusione dai giardini artistici corrisponde il paesaggio libero, le piante, gli alberi, come i quattro cipressi a destra della *Venere* in un paese: corpo e viso infantili in primo piano, in una posa che scavalca la sensualità di Venere di Tiziano per raggiungere gli occhi sbarrati, il corpo semplificato non erotico di *Olimpia* di Manet. Si potrebbero contare i cipressi nei quadri di Lotto come si po-

1. B. Berenson, *Lorenzo Lotto* [ed. or. 1955], ed. it. a cura di L. Vertova, Milano, Abscondita, 2008.

trebbero contare le bestie, fermarsi sul gatto nero spaventato dell'*Annunciazione di Recanati* (non è anche lui finito nella *Olimpia*?), sullo scoiattolo che dorme come ha fatto Augusto Gentili nel suo studio sulla coppia di sposi nell'Hermitage.[2]

Le donne e gli uomini, gli animali e le piante di Lotto ci vengono letteralmente incontro disubbidendo alla lontananza, alla scala prospettica come nell'*Elemosina di sant'Antonino* quella balaustra con quella stoffa a picco da cui le elemosine vengono elargite per mano dei chierici. La folla dei pittori futuri è una schiera i cui nomi sconfinano: Goya, Daumier, appunto Manet e le cose si trasformano, la balaustra diventa un balcone, il tappeto orientale la tavola precubista della colazione di un gruppo di borghesi a Parigi in un giorno di festa.

Nel 1554, l'8 settembre, giorno della Natività di Maria, Lotto si fa oblato alla Santa Casa di Loreto. Dona tutto, si spoglia di ogni oggetto, offre tutto, compresi i preziosi cammei, lascia parte dei suoi beni in dote a due orfane. La perdita è di suono-colore meno squillante, tormentata dalla luce che sta per essere inghiottita dal buio come quella dei capelli rossi di Lucifero nella *Cacciata di Lucifero* a Loreto.

È un presagio? Viene nominato «pittor della santa Casa» e ha quasi già perso la vista e la voce. Si avvolge sempre di più nella vecchiaia ma è già qualcosa di diverso come «'l vechissimo» cipresso della poesia omonima di Scataglini in *El Sol* è «pieno d'uccelli e pigne».

Quando muore lo seppelliscono «al costume e usanza fratesca». Il suo materasso viene venduto dall'amministrazione della Santa Casa. È «un matarezzetto» si legge nella nota di vendita, un termine che sintetizza in quel diminutivo, l'angustia di ogni biografia.

«Nascere mi condanna» aveva scritto Francesco Scarabicchi prestando la sua voce a Lotto «a un'eterna memoria del mio niente».

2. A. Gentili, *Lotto, Cariani e storie di scoiattoli*, Roma, Bulzoni, 2000.

LORENZO LOTTO E IL SUO TEMPO

Franco Cardini

La vita di Lorenzo Lotto, dalla sua nascita nel 1480 alla sua morte in Loreto tra 1556 e 1557,[1] è fortemente radicata nella sua città natale – Venezia, con ogni probabilità – e ovunque egli esercitò la sua arte, precipuamente in Bergamo. Una vita trascorsa quasi per intero nelle terre di san Marco, comunque in vista dell'Adriatico, presso il quale sarebbe spirato nel santuario di Loreto. Una vita longeva, per un uomo vissuto tra XV e XVI secolo; per giunta in tempi non facili, fra guerre, epidemie, tensioni politiche e minaccia ottomana. Il suo stesso anno di nascita segnò un momento di crisi. La congiura dei Pazzi del 1478 aveva provocato una *drôle de guerre* che vedeva Firenze attaccata dal papa, dal re di Napoli, dalla Repubblica di Siena e dal duca d'Urbino, per quanto potesse giovarsi dell'appoggio di Milano, di Venezia e del duca di Ferrara. L'episodio più oscuro di quel conflitto fu in apparenza estraneo: l'assalto della città di Otranto da parte di una flotta ottomana nell'agosto del 1480. Il re di Napoli sospese le ostilità contro Firenze e si stipulò tra le potenze italiane una rapida pace. Seguendo Guicciardini, i quasi quarant'anni tra la pace di Lodi del 1454 e la morte di Lorenzo de' Medici nel 1492 erano stati tranquilli. A giudicare dai fatti, quell'equilibrio fu lungi dall'essere stabile e sicuro. D'altronde, una sorta di equivoco avvolge l'ancora vivida immagine comune del nostro Rinascimento, forse a causa di quelle stesse parole delle quali sono responsabili Michelet e Burckhardt.[2] Malgrado i decenni di studi che ci hanno abituati al disincanto, continuiamo a guardare a quel tempo con occhi ancora ricolmi delle meraviglie artistiche. Lo splendido Rinascimento, invece, cela una contronatura feroce, fatta di miseria, violenza, ingiustizia, delitti, carestie ed epidemie.[3]

Restiamo all'interno del nostro scenario, il Veneto. Fino dalla metà circa del Trecento, in piena depressione economica, molte grandi famiglie veneziane avevano scelto di investire i capitali in un'attività meno redditizia del commercio, ma più sicura, come la gestione dei beni fondiari. Ciò postulava il controllo dell'entroterra veneziano, mai preso prima in seria considerazione. Ne derivò il contrasto, all'in-

1. Sulla sua vita ci limitiamo a richiamare: F. Colalucci, *Lotto*, Firenze, Giunti, 1994; M. Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 2004; R. D'Adda, *Lotto*, Milano, Skira, 2010. Più recente si segnala S. Zuffi, *Senza posa. Lorenzo Lotto tra Venezia, Bergamo e le Marche*, Brescia, Enrico Damiani Editore, 2022.

2. Cfr. J. Burchkardt, *La civiltà del Rinascimento in Italia* [ed.or. 1860], trad. it. di D. Valbusa, Firenze, Sansoni, 1961.

3. Un quadro fosco ma sostanzialmente veridico in C. Fletcher, *Il Libro Nero del Rinascimento* [ed. or. 2020], trad. it. di A. Cerutti, Milano, Garzanti, 2022.

terno del ceto di governo della repubblica, fra due tendenze: quella che stimava più importante mantenere a ogni costo il dominio dei mari orientali e quella che riteneva più importante consolidare il dominio dell'entroterra e incoraggiare la fondazione di poteri feudali detenuti da membri dell'aristocrazia veneziana stessa. La prima direzione espansionistica dei veneziani riguardò l'arco alpino e le pianure fra Adige e Po. Venezia si appropriò di Treviso, Bassano e Castelfranco dal pieno Trecento e nel 1405 anche Verona e Padova passavano alla città lagunare. Ma con ciò le signorie frapposte tra la Vipera viscontea e il Leone marciano si ridussero fin quasi a scomparire e le due grandi potenze si trovarono a confinare tra loro. All'interno del ceto dirigente l'opinione era divisa fra quanti consigliavano la politica d'espansione territoriale e quanti insistevano sulla necessità di riprendere la linea di presenza in Oriente. Nel 1423 salì al potere Francesco Foscari, che inaugurò un lungo dogato a sostegno dell'espansione in terraferma. Con la Milano viscontea di nuovo in vigorosa attività, Venezia si dette da fare per suscitare una lega in senso opposto, alla quale parteciparono Ferrara, Mantova, il Monferrato, la Savoia, Firenze. Tale alleanza fu capeggiata e diretta dai veneziani senza quasi risentire della guerra, il cui peso militare era sostenuto principalmente dagli alleati. Con la pace di Ferrara del 1428 i veneziani acquistarono Brescia e Bergamo. La menzione di quest'ultima città, quasi futura patria d'elezione di Lotto, ci offre l'opportunità di concederle un po' d'attenzione.

Bergamo si staglia tra Repubblica di Venezia e Ducato di Milano, autentica cerniera tra Veneto e Lombardia. La città orobica era stata contesa tra due capitali, entrambe decise a espandersi nell'entroterra fra il Po e l'arco alpino. Con la vittoria riportata a Maclodio nel 1427 dalle truppe della Serenissima guidate da Francesco Bussone detto il Carmagnola contro l'esercito milanese, Bergamo era entrata a far parte della Serenissima Repubblica di San Marco che l'aveva immediatamente fortificata con le cosiddette muraine, collegando le difese urbane tra la Città Alta e la Città Bassa. Con l'ingresso nelle terre del Leone marciano la città affrontò un lungo periodo di stabilità, durato fino all'inizio delle guerre d'Italia nel 1494; un periodo di prosperità, ancorato a un solido ceto imprenditoriale e mercantile costituito da committenti d'arte generosi che seppero richiamare artisti di buon livello ed eccellenze, animando prestigiosi sodalizi caritatevoli come la MIA (Consorzio della Misericordia). Enti di questo tipo svolsero mansioni imprescindibili dal momento che la stabilità politica e la prosperità di alcuni ceti sociali cittadini non basta a qualificare quel periodo come età felice. L'impoverimento crescente dei ceti medi, le cattive annate agricole e le carestie ed epidemie popolavano Bergamo di ospizi. Tale difficoltà nulla toglie a quanto può esser definito il buongoverno veneziano. La Repubblica di San Marco rispettò gran parte delle istituzioni locali e concesse ai bergamaschi un'ampia autonomia sotto la supervisione di un reggente veneziano. Furono completate le fortificazioni della Città Bassa per proteggere i quartieri che

si erano sviluppati al di fuori dalla minaccia viscontea, forse senza tralasciare l'ombra del pericolo ottomano.

Dai primi anni Cinquanta del XV secolo apparve chiaro che nessuno degli stati territoriali maggiori d'Italia avrebbe potuto prevalere sull'altro. Si giunse perciò, spronati dalla preoccupazione per le possibili rivendicazioni francesi sul Ducato di Milano e sul Regno di Sicilia e per la caduta di Costantinopoli nelle mani ottomane, a stabilire il confine tra Milano e Venezia lungo l'Adda, oltre a decretare una specie d'implicita intesa, a base della quale i cinque grandi stati territoriali italiani – Milano, Venezia, Firenze, Stato della Chiesa e Napoli – s'impegnavano a mantenere lo *status quo* nel reciproco interesse. Ma si è già visto fino a che punto tale equilibrio fosse fragile e illusorio. L'«ago della bilancia» Lorenzo il Magnifico era scomparso da appena due anni allorché, nel 1494, si verificò l'episodio che scompaginò definitivamente la politica dell'equilibrio. La crisi cominciò con la morte di Ferdinando II di Napoli, cui succedeva il figlio Alfonso II (1494-1495). I baroni napoletani che si erano rifugiati in Francia sin dal 1485 convinsero il re di quel paese, Carlo VIII, a scendere in Italia e ad approfittare della precaria situazione del regno meridionale per rivendicare l'eredità angioina. Egli era invitato alla spedizione italiana anche da un personaggio di casa Sforza, Ludovico il Moro, il quale era reggente del Ducato di Milano per conto del nipote, il duca Gian Galeazzo (1476-1494), ancora minorenne. Il Moro avrebbe voluto da tempo sostituirsi a questi come duca di Milano, ma ne era impedito dal fatto che Gian Galeazzo aveva sposato Isabella, nipote di Ferdinando I di Napoli, e nel 1490 ne aveva avuto anche un figlio con pieni diritti ereditari sul regno. Il Moro sapeva bene che l'unica sua possibilità d'impadronirsi del ducato consisteva nell'eliminazione dell'ipoteca napoletana. Per tale motivo istigava Carlo VIII a impadronirsi del Regno di Napoli. Con la discesa del re francese in Italia si chiuse la fase dell'equilibrio e si inaugurò un duro periodo di contesa tra paesi stranieri per l'egemonia sulla penisola italica. Nel 1495 una lega italica, fulcro della quale erano i veneziani e i milanesi con truppe guidate da Gian Francesco III duca di Mantova, riuscì a espellere Carlo VIII dalla penisola con la vittoria di Fornovo. La Serenissima riprese così la sua espansione mirando all'egemonia sull'area settentrionale dell'Adriatico e minacciando sia lo Stato della Chiesa, sia il Regno di Napoli. Mentre il leone di San Marco sfidava papa Giulio II e spaventava con le sue zampate la stessa aquila bicipite imperiale, alla quale aveva strappato i porti di Trieste e di Fiume. Venezia contestava all'Impero i confini dell'Arciducato d'Austria e controllava centri come Verona e Vicenza, «città d'impero» appartenenti formalmente al *regnum Italiae*, senza curarsi di richiederne un vicariato imperiale.

Ciò condusse alla formazione della Lega di Cambrai con Stato della Chiesa, Impero, Spagna e Francia, all'epoca dominante su Milano, coalizzati contro Venezia. Alla fine del 1508 la Lega invase le terre della Serenissima. Malgrado la valorosa resistenza delle cernide contadine fedelissime al governo dogale, i territori veneziani

furono occupati e Bergamo cadde nelle mani delle truppe francesi. L'occupazione fu brutale e in città si risvegliò una vecchia e mai sopita divisione: la fazione guelfa, con a capo i Colleoni, si era schierata con Venezia mentre i ghibellini, come gli Albani o i Secco, parteggiavano per Luigi XII e dunque indirettamente per l'imperatore che del sovrano francese era in quel momento alleato. Le valli erano favorevoli ai veneziani, ma la battaglia di Agnadello nella Ghiara d'Adda, combattuta il 14 maggio 1509, fu una grave sconfitta per i veneziani. Il facile cedimento di Venezia nelle città romagnole contese col papa venne favorito dal fatto che il pontefice aveva preso a preoccuparsi dell'eccessiva potenza francese in Italia, dove re Luigi poteva contare sulle simpatie dei fiorentini e della dinastia estense. Egli mosse quindi guerra al duca di Ferrara. Nell'ottobre del medesimo anno stipulò con la Serenissima, la Spagna e le comunità svizzere, nonché con l'appoggio di Enrico VIII d'Inghilterra, una Lega Santa che ebbe per motto «Fuori i barbari!». La notte del 2 febbraio 1512, a seguito di una rivolta che aveva preso il via da Brescia, gli abitanti delle valli entrarono in Bergamo e cacciarono i francesi, che tuttavia la recuperarono guidati da Gastone de Foix. Dopo la guerra della Lega di Cambrai e nella successiva, quella della Lega Santa, Venezia ebbe modo d'insinuarsi tra gli ex alleati e, nella battaglia di Marignano combattuta del settembre 1515, Bartolomeo d'Alviano dimostrò il valore suo e delle armi della Serenissima contribuendo in maniera decisiva alla vittoria del nuovo re di Francia, Francesco I. Nel tormentoso ventennio intercorso tra la battaglia di Fornovo del 1495 e quella di Marignano del 1515, Bergamo era passata più volte dal controllo dell'uno o dell'altro fra i contendenti. Col trattato di Noyon del 13 agosto 1516 tra Francesco I e il nuovo re di Spagna Carlo I, futuro Carlo V imperatore, Bergamo rientrò decisamente nell'orbita veneziana. Ma la città era diventata una zona di frontiera, soggetta alle incursioni d'oltralpe. Questa posizione attirò anche le mire della Milano oramai in orbita spagnola e della Francia: nei primi due decenni del XVI secolo, il numero di conflitti armati che Bergamo dovette subire fu incalcolabile. L'incertezza e il disagio continuarono fino al 1526, allorché con la pace di Madrid Francesco I, re di Francia, rinunciò a Milano, a Napoli e alla Borgogna. Vero è che le ostilità sarebbero riprese su nuova base in quello stesso anno, con la Lega di Cognac voluta da papa Clemente VII contro l'imperatore: senza toccare però il territorio della Serenissima.

Ma non dimentichiamo Lorenzo Lotto, che nella sua prima giovinezza si era formato a Venezia, dove il Vasari lo collega prima al magistero di Giovanni Bellini e all'influenza del suo coetaneo Giorgione; lo troviamo ancora giovane e già apprezzato pittore in vari centri del Veneto e d'Italia, a cominciare da Treviso. Si spostò in seguito nelle Marche, dove non è impossibile che si sia imbattuto in alcuni operatori economici veneti e in particolare bergamaschi, là molto attivi e in contatto con ambienti religiosi dai quali potevano giungere interessanti committenze. Dalle Marche, terra della Chiesa, il passo a Roma poteva esser agevole; ma fu proprio

nel fatidico 1509 – traumatico inizio della guerra della Lega di Cambrai, che rese poco propizio per un suddito della Serenissima il servizio presso papa Della Rovere – ch'egli si recò presso i sacri palazzi, chiamato da Giulio II a decorare gli appartamenti pontifici. D'altro canto, la Città Eterna non era luogo di facile asilo, nell'incontro con la scuola di Bramante, con i fiorentini che affollavano la curia, con il genio di Raffaello pur da lui tanto ammirato. Eppure, la critica ha rintracciato nel lavoro lottesco del tempo, e soprattutto nel confronto con Raffaello, l'albeggiare di spunti e di motivi che a qualcuno sono parsi un precoce anticipo del manierismo. Da Bellini e da Giorgione il passo non era certo di poco conto: ma viene da chiedersi se il tramite per questo mutar di gusti e di prospettive non sia da ricercarsi nelle influenze raccolte e assorbite in terra marchigiana. Del resto, marchigiani erano anche Bramante e Raffaello.

In un libro di lucidità e chiarezza sorprendenti, per quanto ideato in un periodo storico non facile, il grande Arsenio Frugoni – parigino figlio d'immigrati bresciani, molto legato però a Bergamo – definisce Lotto «un pittore piacevolissimo, un eclettico che prende a volte da Tiziano o da Giorgione o da Raffaello, ma che traduce e personalizza tutto con un colore lieto e pastoso»; lo vede «narrare soavemente», come nell'*Adorazione dei pastori* della Pinacoteca di Brescia, «il suo mondo affettuoso e sereno», eppure osserva quanto egli sappia anche essere «vivace raccontatore, come nella *Disputa di santa Lucia,* nella Pinacoteca Comunale di Iesi».[4] Un giudizio questo, espresso circa tre quarti di secolo or sono, che risulta arduo a comporsi con quello – ancora precedente – di Bernard Berenson, il quale lo aveva quasi contrapposto a Tiziano dichiarando che, se non si riesce a comprendere il suo mondo, è poi arduo accedere all'autentico senso dell'esperienza artistica rinascimentale.[5] Va sottolineato – ed è un tratto fondamentale del suo genio – che la sua originalità è tessuta profondamente di echi, di richiami, di reminiscenze. Fin dalle precoci esperienze trevigiane poco più che ventenne, Lorenzo è una vera e propria spugna dove tutto è ricordo, spesso doloroso, nulla però è mai plagio. In Lotto ancor giovane si distingue già l'eco – attenzione al *pathos* e ai giochi del chiaroscuro –, magari disuguale, di Alvise Vivarini, di Giovanni Bellini, di Cima da Conegliano, di Giorgione dal quale sembra aver recepito gli spunti ermetici,[6] dei maestri marchigiani, perfino

4. A. Frugoni, *Storia della pittura d'Italia*, n. ed. a cura di S. Lomartire, con introduzione di C. Frugoni, Brescia, Morcelliana, 2020, pp. 353-354.

5. B. Berenson, *Lorenzo Lotto*, trad. it. di L. Vertova, Milano, Electa, 1955: avviato sulla base dei consueti interessi attribuzionistici del grande studioso, lo studio segna il decollo dell'interesse che ormai circonda Lotto, oggi considerato da alcuni, per esempio da E.M. Dal Pozzolo, un esponente dell'Antirinascimento (a dirla secondo la celebre definizione di Eugenio Battisti). È riconosciuto ormai appieno, come viene dimostrato dalla grande mostra della quale è consultabile il catalogo *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, a cura di D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, Milano, Skira, 1998.

6. Cfr. M. Zanchi, *Lorenzo Lotto e l'immaginario alchemico: le imprese nelle tarsie del coro della Basilica di S. Maria Maggiore in Bergamo*, Clusone, Ferrari, 1997.

di Dürer che fu a Venezia dal 1505 al 1507 e di una pittura nordica che sarebbe poi arrivata a Holbein, Altdorfer e Grünewald, in una sorta di *koinè* che dalla Fiandra e dalla Germania arriva fino all'Adriatico sempre e inevitabilmente riconducendo a Venezia, *plaque tournante* tra Bruges e Costantinopoli. Lorenzo Lotto non può non esser nato che a Venezia. A valutare l'ombra del maestro futuro che *in nuce* stava crescendo in un giovane artista[7] basti tener presenti le due prove d'un quasi trentenne già perfettamente maturo: il polittico per i frati domenicani di Recanati del 1506, ora nella Pinacoteca di quella città, e la *Sacra conversazione* della romana Galleria Borghese di due anni dopo.

La fondamentale esperienza del pittore nella Città Eterna comportò frustrazione, amarezza e disorientamento. Negli anni successivi, vagabondò con molta pena, pur con abbondante frutto artistico: Perugia, Firenze, le Marche, che gli erano molto care.[8] L'Italia centrale del secondo decennio del Cinquecento poteva non essere un asilo scomodo: perché mai, ora che il lavoro non gli mancava, Lorenzo si sentì di nuovo attratto dal canto delle sirene del suo Veneto? Un canto che doveva essere nel complesso abbastanza sgraziato e angoscioso, mentre stavano prendendo fuoco le polveri della guerra della Lega Santa.

A Bergamo, duramente provata dal conflitto, lo condusse comunque un evento preciso: la vittoria concorsuale di un importante appalto gestito nel 1513 dai domenicani di quella città per una pala d'altare da collocarsi al di sopra dell'altare della chiesa dei Santi Stefano e Domenico.[9] Il tramite domenicano, nei collegamenti tra Roma, le Marche e Venezia, resta il più probabile veicolo di conoscenza dell'opportunità, ma i dettagli sono ad oggi ignoti. Una traccia è forse rappresentata da colui che nella gara d'appalto figurò come garante di Lotto, tale Francesco Bottagisio, uomo in contatto con mercanti bergamaschi esperti anche negli affari marchigiani, come Domenico Tassi e Paolo Cassotti, generosi promotori di committenze artistiche in rapporto con le autorità civili e religiose. Finanziatore dell'opera era il nobile bresciano di nascita e bergamasco d'onore Alessandro Martinengo Colleoni, nipote del celebre condottiero. Occorsero a Lotto tre anni, fra 1513 e 1516, per completare il lavoro; quanto alla posa in opera e alla dedicazione firmata dal Martinengo alla Vergine e a san Domenico si sarebbe dovuto aspettare fino all'anno successivo. Complesso il programma simbologico del capolavoro, con i diciotto personaggi studiati ciascuno con un proprio atteggiamento gestuale cui corrisponde un preciso messaggio teologico. L'insieme è stato paragonato, per complessità, alla vaticana *Scuola d'Atene* di Raffaello, alla quale per monumentalità s'ispira. I due santi guerrieri, Alessandro, patrono di Bergamo, e Sebastiano, protettore contro la peste, presidiano la scena, sulla quale veglia un coro di angeli librato in volo.

7. Per le sue prime prove, cfr. A. Gentili, *I giardini della contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503-1512*, Roma, Bulzoni, 1985.

8. Cfr. F. Arcangeli, *Pittori nelle Marche fra '500 e '600*, Urbino, Soprintendenza per i beni artistici e culturali delle Marche, 1979; *Lorenzo Lotto. Il richiamo delle Marche. Tempi, luoghi e persone*, a cura di E.M. Dal Pozzolo, Milano, Skira, 2018.

9. Cfr. L. Chiodi, *Sull'andata del Lotto a Bergamo. Appunti e considerazioni storiche*, in *Lorenzo Lotto*, atti del convegno internazionale di studi (Asolo, 1980), a cura di P. Zampetti e V. Sgarbi, Treviso, Comitato per le celebrazioni lottesche, 1981, pp. 173-179.

Fu, quello, l'avvio di un periodo discretamente lungo, durato tredici anni, tra i più fecondi dei suoi settantasette anni circa di vita, non certo pochi per il XVI secolo.[10] Evidentemente il suo arrivo a Bergamo era l'esito non solo dell'importante lavoro affidatogli con la *Pala Martinengo*, ma anche della volontà di rientrare nel suo Veneto: la scelta bergamasca non era per nulla infelice. Mancano le notizie che potrebbero assicurarci della continuità a proposito della concreta presenza di Lotto in Bergamo nell'intero arco della sua residenza formale. La sequela di un lungo contenzioso con i suoi committenti gli avrebbe consigliato di cambiar aria,[11] anche se non avrebbe mai rotto i rapporti con i suoi corrispondenti orobici. Fin dal 1527 egli era rientrato a Venezia, dove però nuovi problemi lo attendevano. Nella ridefinizione artistica e culturale cittadina che ne era derivata Lotto aveva tardato ad affermarsi, considerando che il suo *San Nicola in gloria* per la chiesa del Carmine spetta solo al 1529, mentre la dittatura tizianeo-aretinesca congiunta si era fatta sempre più evidente.

Nonostante il fatto che le opere di Lotto siano disseminate in vari musei fuori d'Italia e d'Europa, non va dimenticato che soltanto per ammirare le opere dell'artista presenti in Bergamo si potrebbe organizzare l'itinerario di un vero «museo diffuso lottesco» cittadino.[12] Basti pensare alla *Pala della Trinità* nella chiesa di Sant'Alessandro della Croce del 1519, la *Pala di san Bernardino* nella chiesa di San Bernardino in Pignolo del 1521, la *Pala di Santo Spirito* nella chiesa omonima, del medesimo anno. Si tratta di chiese ubicate tutte nella Città Bassa, non lontane l'una dall'altra e tutte variamente collegate a famiglie patrizie cittadine. Appartiene invece a un edificio sacro dei dintorni, la chiesa dei Santi Vincenzo e Alessandro nel piccolo centro di Ponteranica in Val Brembana, un polittico lottesco a sei scomparti databile tra 1523 e 1525 nel quale si distingue un pregiato, intenso Cristo eucaristico. In via Pignolo, nel borgo Sant'Antonio della Città Bassa, si ergevano alcune rimarchevoli dimore patrizie: fra le altre, il palazzo del mercante Giovannino detto Zanino di Antonello dell'importante famiglia dei Cassotti, che stando a una lista, un «cunto» redatto alla fine del 1524 di pugno di Lorenzo stesso, ospitava ben cinque suoi quadri dei quali due sono andati perduti. L'anno precedente Marsilio, ventunenne figlio minore di Zanino, aveva sposato

10. Cfr. G. Mascherpa, *Lorenzo Lotto a Bergamo*, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1971.

11. Cfr. D'Adda, *Lotto*, p. 48.

12. Fondamentale per questo è F. Colalucci, *Bergamo negli anni di Lotto. Pittura, guerra e società*, Bergamo, SESAAB, 1998.

Faustina Assonica e in quell'occasione Lotto aveva dipinto un quadro raffigurante i giovani coniugi ora conservato presso il Museo del Prado di Madrid.

Se è vero che il periodo bergamasco fu forse il più felice e il più fecondo dell'ormai maturo artista, trentacinquenne all'epoca dell'approdo, è non meno vero che l'episodio delle tarsie del coro ligneo della basilica di Santa Maria Maggiore, che lo interessò in apparenza solo in modo marginale rispetto alla sua professione di pittore, si pone in realtà come una pagina centrale della sua esperienza.[13]

L'iniziativa della realizzazione era partita dal Consorzio della Misericordia, nel settembre del 1522, che aveva cominciato con l'affidamento dei lavori di intaglio e intarsio a Giovan Francesco Capoferri da Lovere, venticinquenne allievo del più celebre domenicano fra Damiano.[14] Anche in questo caso il Consorzio della Misericordia tiene ad ottenere un risultato ottimale, finanzia così un viaggio d'istruzione a Francesco Capoferri, consulta Bernardo Zenale, si affida a un rinomato teologo francescano per preparare il piano iconografico, chiede a Previtali e Lotto, nonché a pittori di Pavia e di Cremona, un cartone di prova per i pannelli da intarsiare. Dal progetto è escluso invece Cariani che nella primavera del 1523, quando vengono interrogati e messi alla prova i pittori, si era certamente già trasferito a Venezia. Gli sforzi del Consorzio della Misericordia, volti ad ottenere un prodotto di adeguata bellezza, rischiano di essere del tutto vanificati quando nell'ottobre 1523 i disegni per intarsi e intagli vengono affidati a un certo Nicolino Cabrini, pittore dal *curriculum* del tutto inadeguato all'impresa. I rischi di un esito insufficiente del lavoro tramontano tuttavia subito per la morte del Cabrini a due mesi dalla firma del contratto. La repentina scomparsa del pittore nel gennaio 1524 precede di poco il ricambio dei deputati del Consorzio della Misericordia: i nuovi consiglieri, tra i quali Trussardo Calepio, Girolamo Passi e Valerio da Ponte,[15] passano la commissione a Lorenzo Lotto. Com'è noto, dopo quasi due anni di lavoro, nel dicembre 1525 Lotto si trasferisce a Venezia da dove continuerà a inviare i cartoni colorati mantenendo un regolare contatto epistolare con il Consorzio della Misericordia e con i suoi amici bergamaschi.[16]

Questa pagina delinea nitidamente il romanzo delle tarsie di Santa Maria Maggiore collocando al loro posto tutti i coprotagonisti: ne emergono le tensioni e le discussioni che debbono aver accompagnato le scelte dei due gruppi di consiglieri

13. Imprescindibile resta lo studio di F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per S. Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo-Cinisello Balsamo, Credito Bergamasco-Amilcare Pizzi, 1987.
14. Si tratta di fra Damiano Zambelli, per il quale cfr. V. Alce, *Fra Damiano intarsiatore e l'Ordine domenicano a Bergamo*, Bergamo, Convento P.P. Domenicani S. Bartolomeo, 1995; V. Polli, *Le tarsie di San Bartolomeo in Bergamo del frate Damiano Zambelli*, Bergamo, Ferrari, 1995.
15. Il nobile Valerio da Ponte, come suo fratello Giovan Pietro, era uno dei più illustri fra gli amici bergamaschi di Lotto.
16. Colalucci, *Bergamo negli anni di Lotto* cit., p. 165.

del Consorzio della MIA, con l'infelice scelta del Cabrini prima e l'affidamento poi a quel Lotto ch'era del resto da subito stato preso in considerazione e che brillava ormai come astro di prima grandezza nel firmamento artistico bergamasco, anzi si stava ormai preparando a trasferirsi nella Dominante, come già da poco aveva fatto un altro artista a Lotto e a Previtali vicino, Giovanni Busi detto il Cariani. A Previtali si era rivolto nel 1523 Girolamo Barbarigo, podestà veneziano di Bergamo da due anni, per commissionare la pala dell'altare della cappella dedicata a san Benedetto nella vecchia cattedrale di San Vincenzo, che dal 1450 era diventata il duomo cittadino nella Città Alta.[17] Ad affrescare le pareti di quella medesima cappella era stato scelto Lorenzo Lotto, che si sarebbe peraltro limitato a fornire al riguardo alcuni disegni, più tardi utilizzati da Giovan Battista di Averara. Per la *Pala di san Benedetto*, dal Previtali firmata nel 1524, la cifra in pagamento era stata stabilita in un arbitrato nel quale Lotto figurava perito di parte del Previtali.[18]

L'affascinante vicenda delle tarsie di Santa Maria Maggiore gode di un ruolo d'inaspettata importanza nella vita artistica e forse anche religiosa di Lotto: tutta la vicenda è anche un prezioso test, non privo di aspetti anche più drammatici e misteriosi di quanto forse non sia dato a credere dalle tracce restateci, atto a delineare il complesso scenario delle amicizie e delle rivalità che si muovevano attorno al Lotto. L'artista si era trasferito a Venezia alla fine del 1525,[19] ma senza la minima idea di lasciar da parte un lavoro che potrebbe sembrare secondario e marginale per un pittore. Qui sono in campo due sfide: la prima teologica, e in una certa misura perfino misterica, con il ruolo dell'Antico Testamento nella fede cristiana entrato con la Riforma in una nuova fase di implicazioni simbologiche ed ermetiche; la seconda artistica, che coinvolge due intarsiatori, l'amico giovane Capoferri e l'anziano ostile Zambelli. A questo secondo livello la posta tecnica e artistica in palio è molto alta: se Lotto invia i cartoni d'autore, che servono da modello e sono destinati a conferire uno speciale lustro all'opera, con quali materiali lignei e con quali tecniche gli intarsiatori dovranno raccogliere la sfida consistente nel tradurre nel linguaggio quasi monocromo del legno i disegni che Lotto immagina policromi e che anche chi è chiamato a fruire dell'opera si figura di luce e di tinte. Il rapporto con le fotografie in bianconero e a colori può avviare noi moderni a un'indagine più approfondita su quelle problematiche antiche di mezzo millennio.

Il patrimonio epistolografico che ci è di guida a proposito dell'impresa del coro ligneo è conservato nell'Archivio del Consorzio della Misericordia di Bergamo (MIA): si tratta, come noto anche grazie al fondamentale studio della Cortesi Bosco, di trentanove lettere autografe datate tra settembre 1524 e marzo 1532 riunite alla segnatura 1740 e custodite presso la Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo.

17. Cfr. G. Colmuto Zanella, *Il duomo di Bergamo*, Bergamo, Bolis, 1991.
18. Colalucci, *Bergamo negli anni di Lotto* cit., p. 18.
19. Ivi, p. 180.

Delle epistole ventisette sono rivolte ai reggenti del Consorzio, dal febbraio 1526 al gennaio 1532; otto destinate al notaio Girolamo San Pellegrino; una, dell'ottobre 1525, al presidente Girolamo Passi; tre, rispettivamente, al pittore bresciano Alessandro Bonvicino detto il Moretto, all'organista e chirurgo bergamasco Battista Cucchi e all'ingegnere e architetto Pietro Isabello.[20] La lettura seriale di quei documenti – a parte l'emozione del contatto con la problematica grafia lottesca –, incrociata con le deliberazioni del Consorzio tra 1522 e 1574, con i suoi inventari e depositi tra 1527 e 1530, con il libro di fabbrica del coro e l'elenco degli intestatari dei conti e altri documenti pubblicati tutti dalla medesima studiosa,[21] squadernano dinanzi ai nostri occhi la vita economica, sociale, quotidiana e altresì emozionale bergamasca, che va molto al di là del problema del coro e dell'esistenza dell'artista Lotto con i suoi umori, le sue frustrazioni, le sue amicizie talora appannate e le sue inimicizie tenaci.

Nelle sue lettere, il Lotto non risparmia gli umori, i dubbi, le frustrate autocelebrazioni, perfino il fiele, pur filtrato dalla coscienza cristiana. Basterebbe richiamare la lettera del 18 luglio 1526, da una Venezia ormai definitivamente uscita dall'incubo della guerra tra Carlo V e Francesco I. Lì c'è quasi tutto: dalla soddisfazione per i disegni «che ho fato» e che sono stati visti e lodati da «molti homini degni» all'affettuosa rampogna nei confronti dell'amico Capoferri condita con l'astio nutrito contro Damiano Zambelli, che ricambiava i suoi sentimenti e che forse aveva fatto in modo che i suoi confratelli domenicani allontanassero il rivale dall'ospitalità di cui egli godeva presso il convento «di San Zanipolo», vale a dire dei Santi Giovani e Paolo:

> [...] in questo voi tuti mi sete tenuti et più maestro Ioan Francesco vostro intaiador, al qual mi salutate et raccomandate et ditteli che altre fiate io glie ho scritto et non s'è degnato de rispondermi; per questo non resto de amarlo et in absentia honorar le sue virtù, perché sono de natura et religion christiana e chi se ingana su dano. Sa bene lui che per l'honor suo et utile ho fato da fratello et le iniurie havute da l'ignorante et di pocha religione di Christo frate Damiano: per el qual ho dovuto studioso ellegermi in lo alogiamento che ho, con mazor spesa che non arei fato in altro, a ciò che si sappe et veda la sua maligna natura et iudicio. Non per questo che io voglii renfaciar maestro Ioan Francesco né da lui haver compenso alcuno, se non comune amicitia et uniforme.

Nella medesima lettera Antonio Boselli, Andrea Previtali e Agostino Scipioni sono indicati da Lotto come gli artisti bergamaschi meglio in grado di intervenire per realizzare degli aggiustamenti sul suo cartone per la tarsia con Davide e Golia; naturalmente il migliore tra loro è considerato Previtali, che Lotto segnala nel maggio

20. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., p. 7.
21. Ivi, pp. 29-135.

1527[22] per la delicata operazione di profilatura degli intarsi. Ma i rapporti più stretti Lorenzo sembra averli con l'architetto e ingegnere Pietro Isabello e con il medico e organista Battista Cucchi.[23]

Senza voler insinuare alcun rapporto *a quo*, va detto che dopo l'intensa e sia pur rapsodica esperienza delle tarsie di Bergamo, il veneziano di ritorno Lotto sembra entrare in una zona di relativa ombra, senza dubbio appesantita dal suo *spleen*. I nuovi arrivi romani all'indomani del Sacco di Roma dei lanzichenecchi non avevano determinato per lui un'atmosfera favorevole.

Dopo un tentativo, tra 1542 e 1546, di prendere definitiva residenza in Treviso, Lorenzo tornò a Venezia dove negli anni seguenti avrebbe cambiato almeno sette volte di residenza, perseguitato dal sarcasmo degli appartenenti alla cerchia di Tiziano: la famosa lettera sottilmente crudele speditagli nel 1547 da Pietro Aretino che lo invitava a cercar nella fede – che d'altronde sembrava essa stessa minacciata dal sospetto di eresia[24] – il conforto dal dolore per quella che alcuni giudicavano la sua palese inferiorità nell'arte lo spinse ancora una volta a cambiare ambiente e atmosfera. Conosciamo il triste, amaro esito di quella parabola. Affidandosi al sollievo della fedele amicizia di Jacopo Sansovino, vendé le sue opere e i suoi averi, anche se i quadri rimasti invenduti gli sarebbero stati più tardi rispediti, e si trasferì nel 1549 ad Ancona, dove già aveva soggiornato una decina d'anni prima. Tentò di organizzare là una nuova scuola, senza riscuotere però né successi né troppe commesse; né la fortuna gli arrise nella scelta degli allievi. Nel 1552 cominciò a frequentare la basilica della Santa Casa di Loreto, dove entrò due anni dopo ufficialmente come oblato, donando a quell'istituzione se stesso e tutti i suoi residui averi. Quello fu il suo conforto, a lungo cercato. Scomparve in silenzio e in solitudine nel 1557.

Una vita difficile, triste, segnata da un profondo itinerario spirituale che si traduce in un linguaggio ricco di allusioni esoteriche. Schernito e ignorato in vita, dimenticato dopo la morte, fu il genio critico di Bernard Berenson a riscoprirlo nel secolo scorso. Da una personalità come la sua non ci si aspetta una florida ricchezza autobiografica: le sue tracce volontarie si limitano a un documento, peraltro prezioso, quel libro di «spese diverse» avviato ad Ancona nel 1538 e continuato poi fino

22. Si tratta della lettera inviata da Venezia il 9 maggio al notaio San Pellegrino, con l'elenco di alcune fra le tarsie più impegnative: la sommersione dell'esercito del faraone nel Mar Rosso, il Giudizio di Salomone, la storia di Ester, la torre di Babele, l'ascesa in cielo del profeta Elia.
23. Colalucci, *Bergamo negli anni di Lotto* cit., p. 179.
24. Nello stesso anno dell'arrivo di Lotto nella città di san Marco vi giunse anche una silloge di scritti di Martin Lutero tradotti in italiano e la Bibbia in volgare di Antonio Brucioli venne pubblicata a Venezia da Lucantonio Giunti, amico del pittore; al fratello minore di Lucantonio, Giovanmaria, il Brucioli stesso dedicava la sua traduzione italiana del *Somnium Scipionis*, edita essa stessa dal valoroso stampatore fiorentino-veneziano (cfr. A. Barbero, *Inventare i libri*, Firenze, Giunti, 2022). Negli anni quaranta un gruppo di gioiellieri di Rialto fu inquisito: tra loro amici di Lotto, tra loro lo stesso nipote del pittore, Mario d'Arman, per il quale egli aveva dipinto «due quadretti» nei quali erano effigiati Lutero e sua moglie.

alla morte con generose note che servono a chiarire un poco il suo universo interiore. Scoperto nell'archivio della Santa Casa di Loreto da Adolfo Venturi nel 1895 e da lui trascritto e pubblicato, il documento è centrale negli studi che riguardano un artista tra i più significativi del Rinascimento.

Oltre a ciò, ci restano alcune altre lettere sue e a lui inviate. Grazie a esse, gli otto anni tra il 1524 e il 1532 vengono rischiarati da una luce particolare, che si diffonde anche sulla sua vita antecedente e sugli esiti futuri.

IN LIGNARIA COMMISSURA
INTORNO A GIOVAN FRANCESCO CAPOFERRI

Marco Carobbio

È il caso di un traduttore, che rende in altra lingua interi e perfetti i concetti di un poeta.
Pasino Locatelli

In una tra le più celebri lettere indirizzate alla Misericordia Maggiore di Bergamo, in data 18 luglio 1526, Lorenzo Lotto lamenta il silenzio di Giovan Francesco Capoferri e chiede a Girolamo San Pellegrino di salutarlo a suo nome ricordandogli come il pittore non cessi «de amarlo et in absentia honorar le sue virtù» dopo aver «per lo honor suo et utile [...] fato da fratello». Preme anzitutto evidenziare come a più riprese le missive lottesche testimonino la stima e la considerazione nutrite dall'artista veneziano nei confronti dell'intarsiatore bergamasco, giovane esecutore della messa in opera dei suoi disegni per il coro di Santa Maria Maggiore. Le esigenze di comunicazione di Lotto, ormai allontanatosi definitivamente da Bergamo, documentano la tensione verso un connubio d'intenti tra mezzi espressivi diversi eppur fedelmente intrecciati, «tanto che – come scrisse Bernard Berenson – l'occhio, abituatosi agli effetti del legno, può godere le tarsie ben conservate come se fossero i cartoni colorati dell'artista».[1]

Giovan Francesco Capoferri nacque a Lovere attorno al 1497 da una famiglia originaria della vicina Riva di Solto. Alla fissazione dei primi documenti certi attorno al contesto familiare nel quale il giovane Capoferri mosse i primi passi ha contribuito in modo determinante Francesca Cortesi Bosco, offrendo appigli notarili che certificano come Giovan Francesco venne fatto istruire dal padre nell'abaco nel 1512 e comparve quale teste di un atto rogato nel maggio 1514, quando il futuro intarsiatore dimostrò di aver compiuto almeno diciassette anni.[2] Il padre Giovannino di Giovanni Capoferri venne attestato «maringonus» e figlio e fratello di marangoni

Desidero ringraziare Maria Elisabetta Manca, direttrice della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo (d'ora in poi BCBg), e Francesca Giupponi per i suggerimenti fornitimi. Sono altresì grato a Francesco Macario per gli spunti e i materiali offerti inerenti a Lovere e alla famiglia Capoferri tra XV e XVI secolo.

1. B. Berenson, *Lorenzo Lotto* [ed. or. 1955], ed. it. a cura di L. Vertova, Milano, Abscondita, 2008, p. 77.
2. Gli atti notarili in F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo-Cinisello Balsamo, Credito Bergamasco-Amilcare Pizzi, 1987, in particolare l'appendice *Lettere e documenti* alle pp. 105-116.

nei primissimi anni del secolo, quando abitava la casa paterna con la moglie e due figli piccoli. Qualificato in seguito maestro e «faber lignarius» in permute che interessarono anche i disciplini di Lovere, fu registrato come «minister» della confraternita nell'agosto 1517.[3] In prime nozze Giovannino aveva sposato Caterina, figlia del lanaiolo Francesco da Verona, con la quale ebbe, tra altri figli, Giovan Francesco. Rimasto vedovo, si risposò con Pace da San Gallo, avendone Giovan Pietro, ultimogenito e omonimo di un discendente di primo letto scomparso prematuramente. Giovan Francesco assommò, pertanto, i nomi del nonno paterno e di quello materno, alla cui famiglia rimase profondamente legato al pari del padre. Testimonianza in tal senso è offerta dai rapporti fiduciari e testamentari intercorsi tra Giovannino Capoferri e il prete Castello de Ochis, identificato in un documento notarile loverese del luglio 1507 quale «beneficiallis ecclesie d. S. Marie Maioris Pergami». Nel giugno 1510 i due si divisero l'eredità del defunto «ferarius» Giovanni di Maffeo Chianelle, che aveva sposato Anesina, figlia di Francesco da Verona e sorella di Caterina, madre di Giovan Francesco. Anesina era già stata sposata ed era vedova di Castellino di Alemagno Ochis, dunque madre del «presbiter» Castello. Sostanzialmente Giovannino era zio acquisito di Castello de Ochis, scelto tra gli arbitri chiamati a definire la controversia che oppose la famiglia Capoferri agli eredi Chianelle nel febbraio 1514.[4] Quanto qui riportato spiega perché, a distanza di molti anni, il prete loverese trapiantato presso la Misericordia di Bergamo avrebbe lasciato i propri beni alla famiglia di Giovannino Capoferri e ai suoi figli, con particolare riferimento a Giovan Francesco, espressamente menzionato quale «consanguineo».[5]

I vincoli della famiglia Capoferri certificano l'inserimento nel tessuto economico e sociale più intraprendente della comunità loverese, dove operavano lanaioli, mercanti e notai che importarono le consuetudini apprese a contatto con l'Impero, a cavallo delle Alpi, dove nel tempo avevano aperto botteghe e fondachi nei quali vendere tessuti pregiati in cambio di beni e di somme cospicue da investire nuovamente sul Sebino. Tra le attitudini acquisite e riprodotte anche quella di adibire stanze della casa a stufa, come rivelano a più riprese documenti notarili dagli anni settanta del Quattrocento. Si trattava di locali di cui si è oramai persa ogni traccia sul posto, ma che dovevano riprodurre gli ambienti caratteristici della *stube* tedesca e ladina, presto proposti anche in altre aree della Rezia italiana, non senza abbellimenti e decorazioni a intaglio del legno che offrirono fonte di lavoro ed esercizio aggiuntivo a falegnami e marangoni operanti sul territorio. Si tratta di un giro di anni perfettamente sovrapponibile a quelli del grande cantiere per la chiesa di Santa

3. Gli atti sono in larga parte afferenti al notaio Bartolomeo Gaioncelli (Archivio di Stato di Bergamo, d'ora in poi ASBg, Notai, nn. 598-601).

4. ASBg, Notai, Giovan Maria Baldelli, n. 1343. Devo a Francesco Macario la condivisione di materiale tratto dai regesti notarili redatti in anni di approfondita ricerca da Giovanni Silini.

5. ASBg, Notai, Girolamo San Pellegrino, n. 1278.

Maria, edificata tra il 1473 e il 1520 ed espressione del potere economico saldamente detenuto dalle famiglie del patriziato locale. Connotata da un impianto basilicale che la rendeva la più grande chiesa della diocesi di Brescia al tempo, Santa Maria in Valvendra ospitò entro la metà del Cinquecento la realizzazione degli stalli del coro absidale, presumibilmente ad opera di Clemente Zamara, autore di una decorazione affine presso la chiesa bresciana di San Giuseppe nell'anno 1500.[6] A quel tempo Lovere rappresentava un centro nevralgico per la produzione e il transito commerciale di manufatti lanieri tra Bergamo e le regioni dell'Europa centrale, con le quali i mercanti entravano in contatto valicando il passo del Tonale e traversando il Tirolo. Sulle piazze europee il nome di Lovere si fece conoscere grazie al panno *loffrer* e alla fine del XV secolo l'abitato sul lago divenne terra di immigrazione da parte di manodopera, specialmente dalla vicina Val Camonica.[7]

È in questa realtà dinamica e non priva di possibilità formative che dovette muovere i primi passi nella propria arte Giovan Francesco Capoferri, maturando in attesa di un apprendistato presso il più noto intarsiatore bergamasco del tempo, il domenicano Damiano Zambelli. Tra la primavera del 1521 e quella del 1522 presso il cantiere del frate nel convento cittadino dei Santi Stefano e Domenico il giovane Capoferri condusse quell'anno di perfezionamento mirato «ad adiscendam artem carpentarie et tarsie», assimilando durante i lavori per gli intarsi e gli arredi della cappella maggiore quella maestria «in qua ipse frater Damianus est instructus».[8] In quel frangente Zambelli necessitava di supporto per via della defezione di Giovanni Maria Marendi, aiutante che aveva interrotto anzitempo il contratto triennale che lo avrebbe visto impegnato a fianco del domenicano, a distanza di soli nove mesi dall'assunzione dell'incarico.[9] Il nome di Marendi sarebbe tornato tra coloro che operarono nel cantiere di Santa Maria Maggiore tra il 1529 e il 1530,[10] ma a emergere è soprattutto l'avvicendamento che fece sì che fra Damiano e il giovane

6. La chiesa in Brescia era retta al tempo dai francescani minori osservanti, al pari della chiesa loverese. Per i dettagli si rimanda a G.A. Scalzi, *De Basilica. Santa Maria in Valvendra, a Lovere dal 1473*, Lovere, Fondazione Santa Maria in Valvendra, 2009, in particolare cap. V, pp. 137-166.

7. La preminenza di Lovere nel mercato laniero tra tardo Medioevo ed Età moderna in A. Bianchi, *La via della lana. Economie, famiglie e carovane: le relazioni tra Gandino, Lovere e la Valle Camonica (1400-1700)*, Malonno, Macil, 2021.

8. L'evidenza è offerta da un documento notarile (ASBg, Notai, Giovanni Zinetti Chiappinelli, n. 2312) citato a più riprese nel corso degli anni e conservato anche in fotocopia tra le carte di monsignor Angelo Meli (BCBg, Meli 38). Per un quadro più vasto V. Alce, *Fra Damiano Zambelli da Bergamo (†1549): regesto dei documenti*, «Bergomum», LXXXVI, 1991, nn. 3-4, pp. 77-149, in particolare docc. III-V, alle pp. 85-89.

9. Sulla vicenda si veda L. Mascheretti, *Ipotesi sulla formazione veneziana dell'intarsiatore fra Damiano Zambelli e alcune considerazioni sui suoi primi anni bergamaschi*, «Atti dell'Ateneo di Bergamo», LXXXI, a. a. 2017-2018, pp. 229-244, e Id., *Fra Damiano Zambelli intarsiatore a Bergamo: «Li banchi de tarsia» per i domenicani di Santo Stefano*, «Arte lombarda», nn. 182-183, 2018, pp. 20-34.

10. A Marendi vengono richiesti «tria pedestalla de comisso» su accordo con Giovan Francesco Capoferri, come riportato in *Liber Fabrice Chori* (BCBg, Arch. MIA 870, ff. 81v-82) e in Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., *Lettere e documenti*, p. 64.

Capoferri operassero congiuntamente, sotto la direzione del primo, in un contesto indubbiamente frequentato anche dai maggiorenti della Misericordia cittadina e da Lorenzo Lotto, autore della pala per l'altare maggiore, realizzata tra il 1513 e il 1516 e commissionata da Alessandro Martinengo Colleoni, poi finanziatore del complesso del coro allestito da Zambelli. Nella chiesa dell'ordine domenicano, per giunta, in anni molto vicini il veneziano dovette realizzare l'affresco raffigurante il martirio di santa Caterina d'Alessandria ricordato da Marcantonio Michiel nel 1525 e perduto con l'abbattimento del complesso dei Santi Stefano e Domenico.[11]

Pochi mesi dopo la conclusione del contratto annuale che legava Capoferri a fra Damiano il consorzio della Misericordia di Bergamo preferì affidare la direzione dei lavori per il nuovo coro di Santa Maria Maggiore al giovane allievo loverese, tralasciando il più esperto intarsiatore domenicano. Un peso considerevole nella vicenda fu ricoperto da Lorenzo Lotto, che fornì a Capoferri il disegno di una *Annunciazione* da tradurre in intarsio perché quest'ultimo dimostrasse ai reggenti della Misericordia di essere «faber in lignaria sculptura seu commissura non mediocris». Egli aveva presentato un'ottima offerta «circa pretium et mercedem suam» e l'accettazione dei deputati giunse unanime.[12] La predilezione assegnata a «Franciscus de Luere» è da lungo tempo oggetto di interesse da parte degli storici dell'arte a causa delle tensioni createsi a seguito della scelta.[13] Attingendo nuovamente all'epistola di Lotto del 18 luglio 1526 si evidenzia la difesa che il pittore sostenne contro «le iniurie havute da l'ignorante et di pocha religione de Cristo frate Damiano», definito per giunta uomo di «maligna natura et iudicio». A quel tempo Zambelli era in atto di migrare da Bergamo a Bologna, dove nel 1530 il suo operato in San Domenico riscosse l'ammirazione dei potenti d'Italia e d'Europa in occasione dell'incoronazione dell'imperatore Carlo V per mano di papa Clemente VII.[14] Nell'impossibilità di opporre alle dure espressioni del pittore il punto di vista del converso domenicano, a distanza di quattro anni all'incirca dall'assegnazione della direzione dei lavori in Santa Maria Maggiore a Capoferri, le avversità tra Lotto e Zambelli dovettero proseguire su altri piani, forse a seguito dell'esclusiva dei disegni per le tarsie concessa al veneziano nel marzo del 1524 con l'instaurazione di un monopolio creativo lontano dal modello del frate. Rimane la manifesta asprezza del pittore, col-

11. M. Michiel, *Notizie d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI*, Bassano, Manca, 1800, pp. 49-50. Sugli affreschi del pontile della chiesa di Santo Stefano si rimanda a L. Mascheretti, *Rinascimento domenicano. Il convento dei Santi Stefano e Domenico in Bergamo tra XV e XVI secolo*, Bergamo, Archivio bergamasco Centro studi e ricerche, 2020, pp. 121-126.

12. Così seguendo le *Terminationes* in data 18 settembre 1522 (BCBg, Arch. MIA 1732, ff. 69v-70); riprodotto in Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., *Lettere e documenti*, p. 29.

13. L'incastro tra Capoferri, Lotto e Zambelli con la qualifica di «fattaccio» è ricordato in V. Alce, *Il coro di San Domenico in Bologna*, a cura di R. Renzi, Bologna, L. Parma, 1969, pp. 57-60.

14. L. Alberti, *Historie di Bologna. Libro primo della deca prima*, Bologna, Bartholomeo Bonaldo & Marc'Antonio Grossi, 1541, pp. [19-20]. Sull'idea che lo stupore universalmente riconosciuto dall'opera bolognese di Zambelli dovesse aver influenzato le disposizioni inerenti alle tarsie nel coro di Santa Maria Maggiore si veda Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., p. 44.

pito dalla maldicenza e forse anche per questo costretto a porre una distanza fra sé e Bergamo che si tramuta in «mazor spesa» nel soggiorno a Venezia.[15]

Ritornando al tempo trascorso in terra orobica da Lotto si riscontrano ulteriori contatti con loveresi operanti a Bergamo. Attestato come causidico del veneziano nel 1521 era Giovan Maria Baldelli, tra i più attivi uomini di legge della località lacustre al tempo.[16] Nel 1514 fu proprio il notaio Baldelli a sancire i termini di alcuni accordi che videro implicati Giovannino Capoferri e il prete Castello de Ochis. Quest'ultimo parente dei Capoferri, già detentore di un beneficio da almeno un quindicennio, era «presbiter» presso la basilica di Santa Maria Maggiore nel 1522.[17] È ipotizzabile, pertanto, che la consuetudine tra Lotto e il suo intarsiatore fosse maturata in una fitta rete di rapporti dove le considerazioni professionali si fossero mescolate agli intrecci privati con persone di rilievo del consorzio cittadino.[18] La sollecitudine con cui il pittore chiese costantemente conto dell'attività in sede di Capoferri, i consigli e i più semplici saluti trovano una risoluzione nei risultati conseguiti in intarsi che superarono schemi narrativi rigidi e quella «evidenza prospettica» depositata nella tradizione. Nel giovane maestro di Lovere Lotto trovò, pertanto, chi insieme a lui seppe preconizzare uno sviluppo della tarsia postprospettica.[19]

La fiducia plenaria concessa dai deputati della Misericordia a Giovan Francesco Capoferri si concretizzò nel contratto stipulato in data 23 ottobre 1522, dove l'artista si impegnava a effettuare in prima persona e a sovrintendere il lavoro altrui «secundo el modello seu modelli et desegni serano consignati», presto supportato da Giovanni Belli da Ponteranica, «artifice assumpto [...] ad fabricar, lavorare et perficere dicto choro».[20] Fissate le clausole per l'apertura del cantiere, l'impresa volse all'acquisto dei primi lotti di legname necessario alla fabbricazione e gli stessi maestri lignari «percorsero valli e paesi del Bergamasco», spaziando dalla Val Cavallina alla Valle Imagna, e

15. In tempi recenti L. Mascheretti, *«Ignorante et di pocha religione de Cristo». Lorenzo Lotto e fra Damiano Zambelli*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*, atti del convegno (Loreto, 1-3 febbraio 2019), a cura di F. Coltrinari ed E.M. Dal Pozzolo, Treviso, ZeL, 2019, pp. 109-120. Sulla scorta dei sentimenti religiosi lotteschi si rimanda a M. Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari, Laterza, 2001, pp. 49-56.

16. L. Chiodi, *L'Archivio della MIA e le lettere del Lotto*, prefazione in *Lettere inedite di Lorenzo Lotto*, Bergamo, Tipografia Vescovile G. Secomandi, 1968, pp. 9-10 (ASBg, Notai, Giovan Francesco Barilli, n. 1520). Vi figura anche un «Gotuardo» figlio di «Petino de Bataliis», cognome della futura moglie di Giovan Francesco Capoferri.

17. «Castellus de Luere» tra i preti attivi presso Santa Maria Maggiore in BCBg, Arch. MIA, 1384, f. 260, riguardo alle spese salariali sostenute dalla Misericordia nel 1522.

18. La congettura è proposta in modo diretto in V. Alce, *Il coro intarsiato di San Domenico in Bologna*, Bologna, ESD, 2002, pp. 23-24.

19. M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, Einaudi, 1982, XI, pp. 551-554.

20. Sull'importanza del coordinamento dei lavori e sulla necessità di adeguarsi ai modelli prestabiliti un'interpretazione in P. Locatelli, *Illustri bergamaschi. Studi critico-biografici*. III: *Intarsiatori, architetti e scultori*, Bergamo, Pagnoncelli, 1879, pp. 13-18. I documenti con le clausole del maestro loverese e di Belli provengono da ASBg, Notai, Girolamo San Pellegrino, n. 1267, trascritti integralmente in Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., *Lettere e documenti*, rispettivamente alle pp. 107-109 e 99-101.

in seguito procurandosi materiali anche fuor di contado.[21] Nella primavera del 1523 Capoferri intraprese un viaggio «ad diversas civitates Lombardie» donde trarre termini di confronto per l'impresa bergamasca. Dopo diciassette giorni in circolazione il loverese rientrò annotando tutte le tappe percorse e le relative spese da presentare a carico dei reggenti di Santa Maria Maggiore. Il documento offre uno spaccato sintetico del viaggio, quasi circolare, da Brescia a Lodi, passando da Verona e da Mantova per poi risalire le città emiliane, talvolta servendosi di pittori locali per fissare alcune tra le suggestioni scaturite dal raffronto con opere di maestri come Giovanni da Verona o i Canozi da Lendinara.[22] Nel libro mastro il rimborso della spedizione si associa al pagamento per l'*Annunciazione* intarsiata «antequam compositionem fecisset cum consortio» e per le trasferte affrontate tra luglio e agosto a Milano presso Bernardino Zenale «causa consulendi super modulo chori».[23] I consulti con il trevigliese molto rivelano non solo della stima che gli ambienti artistici bergamaschi nutrivano per il pittore, ma anche dell'impronta polifonica originaria del progetto per il coro. In veste simile a quella di Capoferri i deputati avrebbero assoldato nell'ottobre del 1523 il pittore Nicolino Cabrini «per fare aut far depingere da persone perite et excellente» una prima metà dei disegni utili agli intarsiatori e provenienti da più parti, secondo lo schema di ordinazione a diversi artisti già adottato nel corso del primo anno di attività dal consorzio. È ancora nel novero dei conti che si rintracciano i nomi di Andrea Previtali e dello stesso Lorenzo Lotto, ricompensati per la consegna di un quadro ciascuno e di «diversas designationes».[24] Nell'arco di pochi mesi l'incarico a Cabrini si estinse con la morte del pittore, che aveva avuto giusto il tempo di profilare alcune tra le tarsie già approntate.[25] Nel marzo del 1524 venne stipulato l'accordo che assegnò l'esclusiva dei disegni a Lorenzo Lotto, con una scelta risolutiva dei nuovi vertici della Misericordia, tra i quali figuravano amici già vicini di casa del pittore, chiamato a inscenare temi biblici veterotestamentari selezionati dal francescano Girolamo Terzi, membro del tribunale dell'inquisizione.[26] Dei relativi coperti fu assegnata l'elaborazione allo stesso Lotto perché ne proponesse imprese correlate agli episodi sottostanti.[27]

Con mutamenti e rinnovati propositi il cantiere proseguì e vide la squadra ampliarsi. Tra i collaboratori di Capoferri giova menzionare Angelo Ferri da Romanengo, inizialmente in veste «eius disipuli». Anche il giro dei loveresi coinvolti si irrobustì sin dal 1523 con l'assunzione a garzone di Antonio Capoferri, cugino di Giovan Francesco in quanto figlio dello zio paterno Paolo. Ormai diciottenne, trascorsi quattro anni in apprendistato, Antonio volle abbandonare senza licenza il cugino e ne seguì una lite. Fu il padre Paolo a ricomporre i rapporti con Giovan Francesco, sancendo nuovi accordi per un ulteriore quadriennio formativo del figlio sotto l'egida familiare. L'atto fu rogato nel maggio 1527 in casa del giurista Giovan Maria Baldelli, stabilmente trasferitosi da Lovere a Bergamo.[28] L'approdo più significativo in questo senso fu quello di Giovannino Capoferri, coadiutore del figlio dal 1525, che si stabilì in città con la moglie Pace e con i figli minori, occupando locali già di pertinenza di prete Castello «in domo consortii seu fabricae». Alla sua morte, poco più di un anno dopo, Castello de Ochis lasciò denaro e beni ai Capoferri, che lo avevano assistito durante l'infermità.[29] Quanto a Giovan Francesco, contrasse matrimonio con Caterina «de Batalijs» nel 1527 e dall'unione nacquero più figli.[30]

Malgrado le speranze e gli impegni di ritorno a Bergamo riposti nelle lettere, Lorenzo Lotto non rivide la città e riversò nella corrispondenza con il consorzio tutte le preoccupazioni circa il buon esito del proprio lavoro. Tra gli assilli ricorrenti quello riguardo al recupero dei disegni, convinto che i deputati intendessero lasciarli a Capoferri. Quando quest'ultimo li restituì al notaio Girolamo San Pellegrino, gli intarsi necessitavano ancora delle profilature e per questo il loverese chiese al pittore di procurare della buona vernice d'ambra.[31] L'impresa subì una battuta di arresto nell'estate del 1529 per via della guerra e della peste che imperversava tra la città e il contado già da parecchi mesi, portando alla morte di Angelo Ferri di ritorno dal viaggio intrapreso tra marzo e aprile per recuperare i nuovi disegni di Lotto a Venezia.[32] Capoferri fece ritorno sul lago, dove nel dicembre seguente fu raggiunto dal ministro del consorzio Giovan Pietro da Ponte, che scrisse ai colleghi annunciando che l'intarsiatore «voluntiera perseveraria» nel lavoro, a patto che gli fosse inviato l'occorrente per operare a Lovere attendendo tempi migliori per il rientro a Bergamo.[33]

Alla ripresa dei lavori, nel 1530, Giovanni Belli era venuto a mancare e anche di Giovannino Capoferri non si conserva traccia ulteriore. Costui era per certo morto nella primavera dell'anno seguente, quando è menzionato con «quondam» in un rogito ri-

21. A. Pinetti, *Cronistoria artistica di Santa Maria Maggiore. V. Il coro ligneo di Gianfrancesco Capoferri e i disegni di Lorenzo Lotto per le tarsie*, «Bergomum», n. 9, XII, 1928, pp. 132-133.
22. La polizza è tra i documenti annessi alle lettere di Lotto in BCBg, Arch. MIA, 1740, f. 95. Per una disamina dei contesti visitati da Capoferri si veda Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., pp. 180-182.
23. BCBg, Arch. MIA 870, f. 17.
24. Ivi, ff. 18-19.
25. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., p. 20.
26. Al corpo inquisitoriale partecipavano al tempo religiosi e laici, come Girolamo Passi, reggente della Misericordia, come testimoniato in G. Petrò, *Sulle tracce di Lorenzo Lotto a Bergamo, i risultati di una ricerca*, «Atti dell'Ateneo di Bergamo», LXXXI, a. a. 2017-2018, pp. 303-331, in particolare pp. 323-326.
27. F. Magnoni, *Arte*, in *Le opere della MIA. Arte musica liturgia*, Bergamo, MIA Fondazione, Bolis, 2015, pp. 17-22.

28. ASBg, Notai, Giovan Francesco Barilli, n. 1520.
29. BCBg, Arch. MIA 870, f. 52. Sui legami costanti con Castello de Ochis si veda Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., p. 22.
30. Ivi, *Lettere e documenti*, p. 113. Caterina era figlia di Francesco «de Batalijs» e sorella di Santino, dei cui beni Capoferri fu nominato curatore nel 1530, per poi acquistare terreni «in prato Bertelio», nella vicinia di Santo Stefano l'anno seguente.
31. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., pp. 31-32.
32. Pinetti, *Cronistoria artistica* cit., pp. 137-138.
33. BCBg, Arch. MIA, 1740, ff. 55-56.

guardante Giovan Francesco.[34] Il capocantiere proseguiva a profilare i quadri e i coperti, trovando tempo per realizzare i genuflessori antistanti gli stalli del coro entro il luglio 1531.[35] All'intarsio delle creazioni lottesche Capoferri tornò a dedicarsi solo verso la fine dell'anno, senza trovare tempo a sufficienza per gestire autonomamente la profilatura. L'ultima consegna del maestro avvenne nell'ottobre 1533 con «duo quadra Sansonis», uno dei quali recante l'episodio del tradimento di Sansone da parte di Dalila a cui appose un cartiglio a sancire come quella fosse «opus» del bergamasco Giovan Francesco «de Capite Ferreo». Allo stremo della propria esistenza l'intarsiatore rivendicò ancora una volta esplicitamente il proprio operato. Capoferri si spense nell'inverno tra il 1533 e il 1534. Negli ultimi giorni di dicembre è attestabile la sua presenza a Lovere, dove dichiarò quanto ricevuto a saldo della dote della defunta madre.[36] A fine febbraio, di contro, il consiglio della Misericordia fu chiamato a deliberare un sussidio per quegli orfani che oltre venti anni dopo, e sotto la guida sapiente dello zio paterno Giovan Pietro, furono chiamati a completare quanto lasciato inconcluso con la morte del genitore. La prosecuzione familiare rappresentò l'ultimo atto di fede del maestro all'opera poderosa a cui aveva atteso per oltre dieci anni, dedicandovisi in esclusiva fino alla morte.[37]

La scomparsa di Giovan Francesco Capoferri sopraggiunse a quasi due anni di distanza dall'ultima lettera indirizzata da Lorenzo Lotto al Consorzio della Misericordia Maggiore di Bergamo. L'epistolario del pittore aveva preso le mosse dieci anni prima, nel settembre 1524, in un frangente temporalmente sovrapponibile alla consegna del disegno per il coperto della tarsia raffigurante Giuseppe venduto dai fratelli. In quella rappresentazione Francesca Cortesi Bosco ha scorto l'autoritratto con le sembianze dei due artisti, e per così dire del loro patto di solidarietà e collaborazione.[38] La prosa sapiente di Francesco Arcangeli ebbe a indicare il coro di Lotto e Capoferri quale «ultima prova della tecnica lignaria a paragone di un grande modello».[39] Il loverese attese pienamente alla fiducia precocemente riposta in lui dal veneziano e rispose ai silenzi lamentati da quest'ultimo «nella rischiatissima traduzione» delle tarsie, che ancora oggi conservano «tanto della lirica inquieta, vagante, e pur vera» di Lorenzo Lotto, tra i disegni e le lettere.

34. ASBg, Notai, Alessandro Allegri, n. 1504.
35. La realizzazione dell'«oratorium», rimosso a inizio Novecento, in Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., pp. 35-36.
36. ASBg, Notai, Cristoforo Gaioncelli, n. 1331. Per una copia secentesca con datazione erronea al 1524, conservata tra le carte dei Disciplini di Lovere presso il Fondo di Religione (n. 3209) dell'Archivio di Stato di Milano, si rinvia a quanto indicato in Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., *Lettere e documenti*, pp. 113-114.
37. Una sola deroga in licenza a Capoferri per lavorare a «unum tabularium de commisso» per il podestà di Bergamo nel febbraio 1526, già ricordata in Pinetti, *Cronistoria artistica* cit., p. 131. Qualche congettura sulla morte del maestro in Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., p. 46.
38. F. Cortesi Bosco, *"Et in una carta desegnato el coro con le quantità de le sedie da torno... per l'adaptar de le istorie"*, «Notizie da Palazzo Albani», nn. 1-2, XII, 1983, pp. 125-126.
39. F. Arcangeli, *Tarsie*, Roma, Tumminelli, 1942, p. 23.

LOTTO A BERGAMO

Enrico Maria Dal Pozzolo

Non v'è dubbio che l'impresa lottesca del coro di Santa Maria Maggiore costituisca il canto del cigno di un'arte nobilissima – quella dell'intarsio ligneo – che nell'Italia del Quattrocento e del primo Cinquecento raggiunse vertici spettacolari, sia dal punto di vista tecnico che da quello concettuale. Il ruolo di Lorenzo fu quello, si sa, di predisporre i cartoni che poi sarebbero stati utilizzati da Giovan Francesco Capoferri per decorare gli stalli del coro, con figurazioni sia narrative sia allegoriche. In effetti, tale formula decorativa – che abbina descrizione e metafora – era stata adottata dal giovane artista fin dal 1505, per incarnare le fattezze fisiche e gli ideali spirituali del vescovo Bernardo de' Rossi, che lo aveva scelto riconoscendolo come l'artista più abile e sofisticato di Treviso. Nel ritratto del prelato, che si conserva a Capodimonte, egli compare in tutta la sua prepotente corporeità, mentre nella connessa coperta alla National Gallery di Washington se ne spalancano gli orizzonti mentali tramite una composizione ispirata alle sue letture religiose e filosofiche.[1] Ecco: quel lavoro costituisce la radice prima dell'operazione impalcata in Santa Maria Maggiore, come ben dimostrò Francesca Cortesi Bosco, che nel 1987 pubblicò due tomi sulle tarsie bergamasche tuttora fondamentali per ogni approfondimento successivo.[2] In tale testo non vi erano solo dati e ragionamenti relativi alle tarsie, bensì una revisione globale della fase bergamasca di Lotto e non solo.

È forse diventato un luogo comune affermare che il soggiorno nella città orobica coincise con il momento più sereno della sua vita. In effetti, se non lo possiamo stabilire a livello personale, è un dato di fatto che qui – dopo i primi successi a Recanati (1506-1508), le delusioni romane (1509-1510) e il rientro nelle Marche (1510-1513) – egli riuscì a dare il meglio di sé: in un ambiente, però, che – a differenza della sua Venezia – glielo permise.

1. Per tale opera E.M. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, con la collaborazione di R. Poltronieri, V. Castegnaro, M. Paraventi, Milano, Skira – Regione Marche, 2021, pp. 106-109, I.6.
2. F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo-Cinisello Balsamo, Credito Bergamasco-Amilcare Pizzi, 1987. In seguito, si vedano almeno M. Zanchi, *Lorenzo Lotto e l'immaginario alchemico: le imprese nelle tarsie del coro della Basilica di S. Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo, Ferrari, 1997; Id., *La Bibbia secondo Lorenzo Lotto: il coro ligneo della Basilica di Bergamo intarsiato da Capoferri*, Clusone, Ferrari, 2003; Id., *In principio sarà il Sole. Il coro simbolico di Lorenzo Lotto*, Firenze, Giunti, 2016 e M. Ferretti, *Tarsia e xilografia, Lotto e Capoferri*, in *Forme del legno*, a cura di G. Donati e V.E. Genovese, Pisa, Edizioni della Normale, 2013, pp. 271-310.

Sui tempi e sulle modalità dell'arrivo a Bergamo permangono molte incertezze.[3] Sappiamo che il 13 maggio 1513 un certo «maestro Lorenzo pittore» fu incaricato di predisporre disegni illustranti storie della vita di santa Caterina d'Alessandria per la chiesa di Sant'Alessandro in Colonna,[4] ma – sebbene sia un luogo in cui poi venne a lavorare – non abbiamo la sicurezza che si tratti proprio di lui. Due giorni dopo, però, è proprio Lorenzo a sottoscrivere il contratto per l'esecuzione di un'enorme pala per la chiesa dei santi Stefano e Domenico, voluta da Alessandro Martinengo Colleoni, per la quale ricevette il compenso eccezionale di cinquecento ducati.[5] L'incarico seguì un concorso in cui erano stati convocati numerosi pittori, tra i quali, appunto, «Magister Laurentius fil[ius] Thomaxii de Lotis». La sua proposta fu ritenuta migliore delle altre e ci si può chiedere quanto in effetti corrispondesse a quel che consegnò tre anni dopo. Ma quando si tenne tale concorso? Secondo alcuni nel 1511,[6] tuttavia nulla vieta di pensare che fosse stato indetto in tempi più ravvicinati al conferimento dell'incarico, nella seconda metà del 1512 o all'inizio del 1513, anche tenendo conto del fatto che l'ultima attestazione del maestro nelle Marche risale al 30 aprile 1512.[7] S'è molto ragionato, inoltre, sui canali che gli consentirono di essere informato su tale opportunità e la risposta più probabile è che possa essere dipeso dalla presenza nelle Marche di mercanti bergamaschi con cui fu in accertato contatto: sono stati suggeriti i nomi di Giovannino Casotti, che con la sua famiglia operava a Recanati almeno dagli inizi del secolo, e di Balsarino Marchetti Angelini.[8] In alternativa, si potrebbe pensare a un coinvolgimento dei domenicani, ordine con il quale fu in rapporto per tutta la vita.[9]

3. Il presente testo riprende, modifica e aggiorna la parte dedicata alla fase bergamasca del maestro nel saggio introduttivo della mia monografia sul maestro del 2021 (pp. 37-46). D'ora innanzi, per non appesantire il testo di troppi rinvii bibliografici relativi alle opere menzionate, mi permetto di rimandare alle schede in tale testo.
4. M. Paraventi in Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 510-511 VI.6.
5. R. Poltronieri in ivi, p. 68, alla data.
6. A. Ballarin, *Giorgione e l'Umanesimo veneziano*, con la collaborazione di L. De Zuani, S. Ferrari, M. Menegatti, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2016 [ma stampato nel 2018], II, p. 996.
7. R. Poltronieri in Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., p. 67, alla data.
8. Sulla questione si è spesso soffermata Coltrinari. Si vedano in particolare i seguenti contributi: F. Coltrinari, *Ipotesi per la presenza di Lorenzo Lotto nelle Marche prima del polittico di San Domenico. Recanati, la sua fiera, la circolazione di dipinti e oggetti d'arte via mare*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, atti del convegno internazionale di studi (Marche, 14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze, Giunti, 2009, pp. 48-65; Ead., *Quasi una seconda patria. Lorenzo Lotto e le Marche*, in *Lorenzo Lotto. Il Richiamo delle Marche. Luoghi, tempi e persone*, catalogo della mostra (Macerata, 2018-2019), a cura di E.M. Dal Pozzolo, Milano, Skira, 2018, pp. 62-85: 70-71 e Ead., *Sui contesti di Lorenzo Lotto: la fiera di Recanati e il cantiere dell'ornamento marmoreo della Santa Casa di Loreto*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*, atti del convegno internazionale di studi (Loreto, 1-3 febbraio 2019), a cura di F. Coltrinari, E.M. Dal Pozzolo, Treviso, ZeL, 2019, pp. 39-55: 39-40.
9. L. Chiodi, *Sull'andata del Lotto a Bergamo: appunti e considerazioni storiche*, in *Lorenzo Lotto*, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita (Asolo, 18-21 settembre 1980), a cura di P. Zampetti e V. Sgarbi, Treviso, Tipografia editrice trevigiana, 1981, I, pp. 173-179: 179. Cfr. inoltre G. Mariani Canova, *Lorenzo Lotto e la spiritualità domenicana*, in *Lorenzo Lotto* cit., I, pp. 337-345: 341-342.

Comunque sia, nella seconda parte del 1513 e per tutto il 1514 non si ha traccia di una sua presenza in città.[10] La cosa si può forse leggere considerando la generale incertezza provocata dalle vicende della Lega di Cambrai.[11] Vi opera certamente nel 1515, quando esegue il *San Girolamo* di Allentown[12] e la doppia effigie di *Giovanni Agostino e Nicolò Della Torre* alla National Gallery di Londra.[13] In quest'ultima egli appare piuttosto involuto rispetto alle eccellenti prove ritrattistiche del primo decennio e un po' impacciato nel coniugare descrizione e interpretazione. L'anziano medico è raffigurato a busto intero, appoggiato a un tavolo ricolmo di strumenti del sapere, libri su libri, carte, calamai sporchi di inchiostro, appunti disseminati ovunque. Alle sue spalle il figlio si fa spazio quasi a forza, incurante della composizione studiatissima e come assorbito nel cono di luce intellettuale che rese illustre il genitore. È stato ragionevolmente sostenuto che Nicolò sia stato aggiunto in un secondo momento, dopo la morte del padre. In ogni modo, si è di fronte a un ritratto di *status*, forzatamente familiare e quasi anaffettivo, che fotografa la dimensione ostentatamente cerebrale di tanti accademici. Tuttavia, l'originalità di approccio di Lorenzo si esprime in dettagli come la mosca nitidamente stagliata sul fazzoletto. In un celebre studio del 1984, André Chastel dimostrò come questo insetto venisse spesso utilizzato quale *trompe l'œil*, ma in vari casi – come verosimilmente questo – servisse quale richiamo simbolico al male, al principio di degradazione a cui si è tutti ineluttabilmente soggetti.[14]

La realizzazione della *Pala Martinengo* dovette richiedere un impegno gravosissimo e alcuni anni di lavoro.[15] Purtroppo, la cornice originale è andata distrutta e non possiamo sapere se in essa – oltre ai tre scomparti della predella conservati all'Acca-

10. G. Petrò, *Lotto's Social Milieu: 2. Bergamo*, in *Lorenzo Lotto. Portraits/Retratos*, catalogo della mostra (Madrid-Londra, 2018-2019), a cura di E.M. Dal Pozzolo e M. Falomir, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 139-159: 142.
11. È stato suggerito in più occasioni da Cortesi Bosco (F. Cortesi Bosco, *Per Lotto a Roma e Raffaello*, «Notizie da Palazzo Albani», XIX, 1990, 2, pp. 45-74; Ead., *Sulla pala Martinengo di Lotto e quattro disegni di Raffaello*, «Archivio storico bergamasco», XI, 1991, I, pp. 35-39; Id., s.v. *Lotto, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 66, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2006, pp. 200-215: 202, consultabile in rete) che nel 1513 sia rientrato a Roma e che sia stato attivo a Bergamo solo dall'estate del 1514, ma gli indizi prodotti in tal senso non sembrano probanti, come sottolineato pure da Ballarin, *Giorgione e l'Umanesimo* cit., II, p. 996.
12. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 160-161 I.30.
13. V. Castegnaro in Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 162-163 I.31. In seguito, J. Kilian, *«Antichi fatti lombardi». Lorenzo Lotto and the Painting in Brescia*, in *Los retratos de Lorenzo Lotto*. Actas del Congreso Internacional – Proceedings of the International Symposium (Madrid, Museo Nacional del Prado, 24-25 settembre 2018), edición a cargo de E.M. Dal Pozzolo, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2022, pp. 115-124: 117.
14. A. Chastel, *Musca depicta*, Milano, Ricci, 1984.
15. V. Castegnaro in Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 166-171 I.33.

demia Carrara e all'*Angelo* sommitale di Budapest[16] – fossero inseriti pure elementi minori come i due tondi di Raleigh e i due santi domenicani della Fondazione Longhi di Firenze.[17] La critica si è giustamente domandata se il loro livello esecutivo sia congruo rispetto al resto dei pannelli pervenuti e se i principi di illuminazione adottati siano coerenti. A questo riguardo il giudizio di chi scrive è negativo: tuttavia è indubbio che, nel condurre a termine il monumentale lavoro, Lorenzo si sia trovato nella necessità di essere affiancato da qualche allievo. Lo si comprende bene comparando, ad esempio, il netto dislivello qualitativo, nella predella, tra la parte destra del *Miracolo di san Domenico* e la sinistra della *Deposizione*.[18] Al di là di ciò, quando la pala venne posta sull'altare maggiore della chiesa dei Santi Stefano e Domenico fu chiaro che Lotto fosse il più dotato pittore operante in città. Da qui iniziò un decennio di successi, esperimenti ed emulazioni di ogni tipo.

Del 1517 è la sorprendente *Susanna* degli Uffizi, un'interpretazione freschissima e un po' *naïf*, caratterizzata da una narratività articolata e quasi fumettistica, per la scelta di affidare il dialogo tra lei e i vecchioni a cartigli didascalici con parafrasi dei versetti biblici.[19]

Dell'anno successivo è la *Madonna col Bambino e san Giovannino* di Dresda, definita da Mauro Lucco «uno dei dipinti più straordinariamente belli, anche se meno noti, della storia della pittura».[20] È l'opera più leonardesca di Lorenzo, il segno inequivocabile di un passaggio per Milano. Erano tempi in cui l'artista pensava però anche a viaggi più lontani. È proprio del 1518 un documento nel quale, assumendo un garzone, gli chiedeva la disponibilità ad accompagnarlo in Francia o in Germania.[21] Ma se di spostamenti oltralpe non si ha traccia, ne restano invece del crescente radicamento nella società bergamasca, progressivamente attestato dalle testimonianze notarili.[22] Essendo andato perduto il *Battesimo di Cristo* affrescato nella chiesa di San Francesco del 1520,[23] bisognerà però aspettare il 1521 per ritrovare le successive opere datate. Il quesito su dove sia stato nel frattempo, se solo a Bergamo oppure anche altrove, è legittimo, considerando che i lavori seguenti sembrerebbero svelare aggiornamenti sull'arte di Pordenone, Romanino, Palma il Vecchio e pure di qualche nordico.[24] Comunque sia, quel che è evidente è che nel 1521 appare rigenerato, capace di un approccio più libero e carico di un'incontenibile energia. Nelle felicissime

16. *Ibidem*.
17. Ivi, pp. 467-468 III.8, 469-470 III.13.
18. Si veda il confronto in ivi, p. 39 figg. 18-19.
19. Ivi, pp. 174-175 I.35.
20. M. Lucco, *Lorenzo Lotto e il tempo*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione* cit., pp. 21-36: 31; per ulteriori riferimenti Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 176-177 I.36.
21. R. Poltronieri in Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., p. 68, alla data 17 luglio 1518.
22. Id. in ivi, alle date 26 febbraio e 18 ottobre 1519, e 17 novembre 1520.
23. M. Paraventi in ivi, pp. 511-512 VI.9.
24. Cfr. S.J. Freedberg, *Painting in Italy 1500 to 1600*, Harmondsworth, Penguin Books, 1971, ed. cons. *La pittura in Italia dal 1500 al 1600*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1988, pp. 361-365.

ancone di San Bernardino e Santo Spirito[25] egli letteralmente sconquassa i moduli della pala d'altare tradizionale, affrontandole con precisione dottrinale ma permettendosi anche soluzioni imprevedibili. Si faccia caso all'atteggiamento, per così dire, interattivo, con cui in San Bernardino l'angelo scrivano si rivolge a noi per sapere se vogliamo che pure il nostro nome sia scritto nel libro da consegnare a Gesù e a Maria; oppure all'ironia con cui in Santo Spirito il piccolo Giovanni Battista si diverte a far finta di strangolare l'agnello, lasciando il povero animale sbigottito. È evidente che in tali pale – ambientate nella campagna bergamasca – egli intenda rispondere alle soluzioni importate da Venezia dal suo più autorevole collega locale, ossia Giovanni Busi detto il Cariani, che cerca di superare per inventiva: come interpretare altrimenti la scenografica soluzione dei quattro angeli che acrobaticamente tendono la cortina sopra la Madonna col Bambino in San Bernardino, ricorrendo a una formula già sperimentata nel 1512 da fra Bartolomeo nella Pala Pitti?[26]

Nella ritrattistica non fu da meno. Nel giro di pochi anni sperimentò quasi ogni modalità rappresentativa, in termini così originali da non avere equivalenti nell'arte italiana del periodo. Su ben sei versanti introdusse novità di rilievo: il ritratto singolo, il doppio ritratto, il ritratto di gruppo, il ritratto inserito in sacre contemplazioni, il criptoritratto e lo pseudoritratto. Portiamo alcuni esempi.

Effigi come quelle di Lucina Brembati[27] e del marito Leonino Brembati,[28] anzitutto, fanno capire che riuscì a conquistare il favore dei ricchi borghesi bergamaschi non solo con i virtuosismi del pennello, ma anche deliziandoli con qualche *divertissement* arguto e sorprendente: il nome della donna racchiuso nel rebus entro la luna nel cielo (lu/ci/na) e quello del consorte affidato alla zampina di leone (Leonino/Leoncino) sono espedienti al servizio di una formula comunicativa tesa al coinvolgimento arguto dell'osservatore.[29] Sono ritratti vivi, colti e dialogici, dove spesso annida il rimando significante nell'oggetto di uso comune, che bisogna osservare con attenzione per risalire al messaggio implicito: come nel *Giovane con libro* del Castello Sforzesco di Milano – forse il figlio di Lucina e Leonino, Girolamo, prossimo alle nozze – che carezza un libro il cui formato richiama quello dei cosiddetti petrarchini, edizioni tascabili di quel vademecum amoroso universale che era il *Canzoniere* di Francesco Petrarca.[30]

25. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 186-189 I.41, I.42.
26. Si veda S. Padovani, in *L'età di Savonarola: Fra' Bartolomeo e la scuola di San Marco*, catalogo della mostra (Firenze, 1996), a cura di Id., Venezia, Marsilio, 1996, pp. 94-98 n. 20.
27. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 180-181 I.38.
28. Ivi, pp. 252-253 I.65.
29. A. Gentili, *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leoncino e Lucina Brembati*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, a cura di A. Gentili, Roma, Bulzoni, 1989, pp. 155-181; J.F. Moffit, *Lorenzo Lotto's "Leonine" Portrait of Leonino Brembate*, «Notes in the History of Art», XXII, 2003, 3, pp. 14-26.
30. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 248-249 I.63. In seguito, Kilian, *«Antichi fatti lombardi»* cit., p. 119.

A Bergamo la clientela di Lorenzo era costituita, più che dalla nobiltà, da un'alta borghesia ricca e ambiziosa, disponibile a soluzioni ritrattistiche diverse rispetto a quelle più tradizionali predilette dai nobili (al cui servizio si poneva Cariani).[31] La più innovativa fu, senza dubbio, la concezione di un ritratto matrimoniale che riuniva i coniugi all'interno di un medesimo campo visivo di formato orizzontale. Il caso di messer Marsilio Casotti con la moglie Faustina del 1523, oggi al Prado, è esemplare.[32] I due vengono bloccati un istante prima dell'inanellamento, allora come oggi fulcro del rito nuziale: lui le pone la fede all'anulare sinistro, mentre Cupido li aggioga con un ramo di alloro che allude al loro congiungimento (la parola coniuge deriva da *cum jungo*: lego insieme). Qui Lorenzo si fa quasi celebrante: non a caso appose nome e data sul giogo, a significare la sua compartecipazione personale, intima, all'evento. Nella tradizione pittorica italiana finora non è stato individuato un equivalente di queste invenzioni: perché esse spettarono, tutto induce a crederlo, proprio a Lotto, il quale molto semplicemente propose ai suoi patroni un'idea originale che fu accettata. La stessa dinamica s'intuisce anche dietro alla raffigurazione dei due sposi dell'Hermitage, la cui identità – molto dibattuta – resta ancora incerta.[33] Qui l'artista suggerì di confezionare il doppio ritratto attorno a un'impresa, ossia a un nesso che legava all'immagine un testo emblematico: tale testo è l'*homo numquam* («l'uomo mai») che si legge sul cartiglio sbandierato dal marito, mentre addita uno scoiattolo addormentato, a significare che egli veglierà in ogni stagione della vita sulla sua sposa; ed ella ricambia sollevando il cagnolino bianco, un tradizionale riferimento all'amore e alla fedeltà.[34] Non è tradizionale, invece, il gesto che essi compongono con le braccia al centro del quadro: un intreccio che ripropone il concetto del congiungimento matrimoniale, ora però sottilmente, senza metafore esplicite come quella del giogo allegorico.

È credibile che a Bergamo egli abbia provato ad aprire le angolature delle sue composizioni ritrattistiche fino a comprendere anche gruppi di persone. È quel che dichiara un foglio agli Uffizi, di datazione controversa,[35] in cui una brigata di

31. R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1983.

32. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 208-209 I.52.

33. Ivi, pp. 210-211 I.53. In seguito, I. Artemieva, *Il* Ritratto di coniugi *dell'Ermitage: un nuovo sguardo*, in *Los retratos de Lorenzo Lotto* cit., pp. 90-97.

34. E.M. Dal Pozzolo, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso, Canova, 2008, pp. 149-156.

35. Cfr. D. Scrase, in *The Genius of Venice. 1500-1600*, catalogo della mostra (Londra, 1983-1984), a cura di J. Martineau e Ch. Hope, London, Royal Academy of Arts, 1983, p. 261 n. D25; cfr. inoltre W.R. Rearick, *Observations on the Venetian Cinquecento in the light of the Royal Academy Exhibition*, «Artibus et Historiae», v, 1984, 9, pp. 59-75, p. 71 (1523 circa); G. Agosti, in *Disegni del Rinascimento in Valpadana*, catalogo della mostra (Firenze, 2001), a cura di Id., Firenze, Olschki, 2001, pp. 239-244 n. 48; *Drawing in Venice. Titian to Canaletto*, catalogo della mostra (Oxford, 2015-2016), a cura di C. Whistler, Oxford, Ashmolean Museum, 2015, p. 90 n. 20 (con una data sul 1530); Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., p. 42; M. Wivel, *Lotto Drawings: a Progress Report*, in *Los retratos de Lorenzo Lotto* cit., pp. 45-55: 48 e 52 (terzo decennio).

giovani è colta durante un concerto vocale: il formato oblungo dei libretti è infatti tipico di quelli musicali. La presenza della quadrettatura attesta l'intenzione di una trasposizione pittorica che, considerando il numero dei personaggi (due uomini e sei donne – una delle quali in prima battuta immaginata con il dito sollevato, quasi a dirigere il concerto) e la presumibile connotazione individuale di ognuno, si può credere destinata a una tela o a una tavola di ampie dimensioni, non dissimile da quelle musicali diffuse, tra Veneto e Lombardia, da Sebastiano Florigerio, Boccaccio Boccaccino e Callisto Piazza.[36]

In questa fase di serrati esperimenti formali e concettuali Lotto non si limitò a proporre nuove soluzioni, ma scardinò dall'interno schemi iconografici consolidati. È quel che si riconosce nel quarto filone ritrattistico cui si accennava: quello con il committente all'interno di una «sacra contemplazione». Ciò di solito avveniva ponendo le figure in una posizione marginale e subalterna rispetto a santi e Madonne, ma Lotto ora non si fa problemi a mescolarli in maniera più che disinvolta. È quanto si riscontra allorché decide di far posare il suo padrone di casa, Nicolò Bonghi, proprio dietro al seggiolone su cui è seduta Maria, nel momento dell'inanellamento mistico del Figlio con santa Caterina, nell'esemplare del 1523 all'Accademia Carrara di Bergamo.[37] Il significato di simili soluzioni talora sfugge. Lo comprendiamo bene invece – perché è lo stesso artista a esplicitare con chiarezza il suo assunto – nel *Commiato di Cristo dalla Madre* di Berlino, del 1521.[38] Qui il modo in cui egli ritrae Elisabetta Rota, la moglie del committente immersa nella preghiera, fa capire che la scena di fronte ai suoi occhi altro non è che una proiezione mentale della donna, intenta a interiorizzare l'episodio evangelico, al fine di rendere la sua meditazione – come raccomandato dai manuali devozionali dell'epoca – ancor più feconda.[39] Un aspetto singolare del dipinto è costituito dalla presenza simbolica del marito e del pittore nella lettera in primo piano, accanto all'arancia: Domenico Tasso aveva fatto fortuna nel ramo delle poste e non sarà casuale che proprio su una lettera ripiegata in *trompe l'œil* l'artista appose la sua firma. Appare una specie di premonizione di quanto poi immaginato per i coperti in Santa Maria Maggiore.[40]

Da qui il passo che porta a far coincidere santi e committenti – all'apparenza enorme – è in effetti assai breve. Quello del criptoritratto, ovvero del ritratto in

36. Si vedano le versioni di Callisto Piazza e Florigerio in *Labirinti del cuore. Giorgione e le stagioni del sentimento tra Venezia e Roma*, catalogo della mostra (Roma, 2017), a cura di E.M. Dal Pozzolo, Napoli, Artem, 2017, pp. 112-113; quella di Boccaccino è stata pubblicata da A. Tempestini, *Sebastiano Florigerio e Boccaccio Boccaccino*, «Bollettino del Museo civico di Padova», 77, 1988, pp. 67-80: 74-79.

37. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 206-207 I.51.

38. Ivi, pp. 184-185 I.40.

39. F. Cortesi Bosco, *La letteratura religiosa devozionale e l'iconografia di alcuni dipinti di Lorenzo Lotto*, «Bergomum», nn. 1-2, LXX, 1976, pp. 3-25: 11-16.

40. A. Gentili, *Una lettera a Lorenzo Lotto (e altri dettagli) nel* Congedo di Cristo dalla madre, «Venezia Cinquecento», XX, 2010, 39, pp. 7-18 e Id., *Seguito alla lettera: il* Congedo di Cristo dalla Madre *di Lorenzo Lotto*, «Art e Dossier», 284, 2012, pp. 64-69.

veste di un santo o di un altro personaggio mitico, era un modulo rappresentativo adottato frequentemente in Italia tra Quattrocento e Cinquecento.[41] Serviva a visualizzare la volontà di incarnare un modello di virtù o eroismo. Nei testi devozionali si suggeriva di immaginare i santi con i visi di persone conosciute e i luoghi sacri come la propria città.[42] Lotto lo aveva già fatto, in modo clamoroso, ad Asolo, dove nella pala del 1506 il volto della Vergine s'incarnava in quello anziano e arcigno di Caterina Cornaro, la «domina» locale.[43] Ma se Caterina era una regina, per quanto spodestata, qui a Bergamo propose lo stesso meccanismo identificativo a ricchi e disinvolti mercanti. Ritrovare infatti le fattezze della dama dell'Hermitage[44] nella Madonna circondata da santi nella tela del 1524 in Palazzo Barberini a Roma[45] fa ben comprendere l'ampio grado di autonomia propositiva che l'artista poteva vantare in città. Che peraltro si spinse pure oltre, come svela la sconcertante *Venere e Cupido* del Metropolitan Museum.[46] Questo dipinto, sulla cui datazione la critica si è divisa (e qui si accoglie quella più precoce, verso il 1525), costituisce un *unicum* nell'intera pittura italiana ed europea. Non che mancassero precedenti che in qualche modo legittimassero certe soluzioni, ma è il modo in cui l'artista le interpreta che risulta spiazzante. L'idea del getto di urina che attraversa una ghirlanda di mirto fiorito, sotto cui pone un bracerino d'incenso, per depositarsi sulla vulva della dea, in un auspicio fecondativo, nasce per celebrare il concetto di *voluptas* su cui si fonda, assieme alla *virtus*, il buon matrimonio.[47] Ma ciò che lascia interdetti è l'analisi del volto di Venere, non propriamente tipico della dea della bellezza: come non credere che si tratti della sposa del committente, che richiese questo quadro erotico per porlo, al riparo di occhi indiscreti (e magari coperto da una tendina), nella propria camera da letto?

La stagione di Lorenzo Lotto a Bergamo fu un'avventura intellettuale straordinaria, che gli consentì di volare altissimo sui cieli della città. A un certo punto decise di ritrarre Dio. Senza dubbio Dio è – con Gesù e Maria – la figura più rappresentata nella storia della pittura occidentale, all'interno però di determinati canoni iconografici, che definirono la sua immagine come quella di un vecchio padre barbuto e autorevole. Nella tela al Museo Bernareggi di Bergamo[48] Lorenzo ritenne di poterlo fare correttamente aderendo a quanto lo stesso Gesù disse del Padre, ossia che

41. Sui criptoritratti lotteschi si rinvia ora a V. Castegnaro, *Attorno ai criptoritratti di Lorenzo Lotto. Tra volti nascosti e intenzioni manifeste*, in *Los retratos de Lorenzo Lotto* cit., pp. 105-114.
42. Cortesi Bosco, *La letteratura religiosa devozionale* cit.; M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, ed. it. a cura di M.P. e P. Dragone, Torino, Einaudi, 1978, pp. 56-60.
43. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 120-121 I.12.
44. Si veda la nota 33.
45. Ivi, pp. 226-227 I.56.
46. Ivi, pp. 250-251 I.64.
47. P. Lüdemann, *Virtus und Voluptas: Beobachtungen zur Ikonographie weiblicher Aktfiguren in der venezianischen Malerei des frühen Cinquecento*, Berlin, De Gruyter, 2008.
48. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 178-179 I.37.

«Dio nessuno l'ha mai visto: proprio il Figlio unigenito, che è nel seno del Padre, lui lo ha rivelato» (Giovanni 1, 18). Per questo lo rappresentò come inconoscibile: una sagoma di nuvola densa e misteriosa. Nella già menzionata coperta allegorica del ritratto del de' Rossi[49] si alludeva all'inconoscibilità dell'Eterno, paragonandolo alla cima di un monte avvolto nelle nubi: ma qui egli voltò le spalle alla tradizione locale[50] e inventò una formula che venne poi raccolta da alcuni seguaci bergamaschi.[51] E se non rinunciò a effigiare lo Spirito Santo in forma di colomba – perché così è descritto nel battesimo di Cristo narrato dal Vangelo – quello del Figlio vuole apparire come un ritratto in carne e ossa. Confezionando, in altri termini, uno pseudoritratto.

Simili esiti sottendono una tensione interpretativa personale ed estrema, una sorta di *ruminatio* inesausta sulle infinite possibilità figurative offerte dalla lettura dei testi sacri. A dimostrazione di ciò si prenda la genesi della *Natività* di Washington, del 1523.[52] Caratterizzata da un tono narrativo quasi popolaresco, è in effetti il risultato di una serie di variazioni in corso d'opera volte non solo a un più efficace risultato pittorico, ma soprattutto a specificare determinati concetti: come l'inserzione del crocifisso prolettico sul fondo a sinistra e l'incastro da falegname (in riferimento all'attività di san Giuseppe, il cui culto cresceva in città grazie all'assidua predicazione francescana) su cui il pittore appose la propria firma. Lo dimostrano gli esiti delle indagini diagnostiche, così come alcune copie di stretta cerchia in cui si illustrano le prime fasi esecutive e non il risultato finale.[53]

Questi riscontri sollecitano riflessioni su più temi. Il primo è quello relativo all'ampia perdita di originali, di cui possono però essere buona testimonianza derivazioni antiche licenziate (senza firma) dagli allievi dell'atelier. Il secondo concerne la reiterazione di composizioni assai simili, realizzate però con diverse percentuali di autografia. Si consideri, ad esempio, la riproposizione del Gesù bambino seduto sulla sua stessa bara nelle tele di Costa di Mezzate, Boston e Londra.[54] Quest'ulti-

49. Si veda la nota 1.
50. Si pensi alla *Trinità* del 1517 di Andrea Previtali nella chiesa di San Nicola ad Almenno San Salvatore: M. Lucco, in *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, catalogo della mostra (Bergamo, 2001), a cura di F. Rossi, Milano, Skira, 2001, pp. 132-133 n. III. 10.
51. M. Ceriana, *Un'ancona di Lorenzo Lotto ed Enea Salmeggia*, «Artes», 1995, 3, pp. 67-73 e A. Spiriti, *Rappresentare l'irrappresentabile: Dio Padre nell'opera di Lotto, Cambiaso e Busca*, in *Il Sacro nell'Arte. La conoscenza del divino attraverso i sensi tra XV e XVIII secolo*, atti del convegno (Genova, 21-22 maggio 2007), a cura di L. Stagno, Recco, Microart's, 2009, pp. 55-66.
52. E.M. Dal Pozzolo, *Sui dipinti perduti del Lotto bergamasco: qualche traccia*, «Bergomum», CXIII, 2019 (Giornata di studi in onore di Francesca Cortesi Bosco), pp. 129-142: 139-142, e Id., *Lorenzo Lotto* cit., pp. 204-205, I.50.
53. M. Lucco, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo della mostra (Washington-Bergamo-Parigi, 1997-1999), a cura di D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, Milano, Skira, 1998, pp. 131-133.
54. Per tali versioni si veda Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 192-193 I.44 (Costa di Mezzate), pp. 194-195 I.45 (Boston), pp. 196-197 I.46 (Londra).

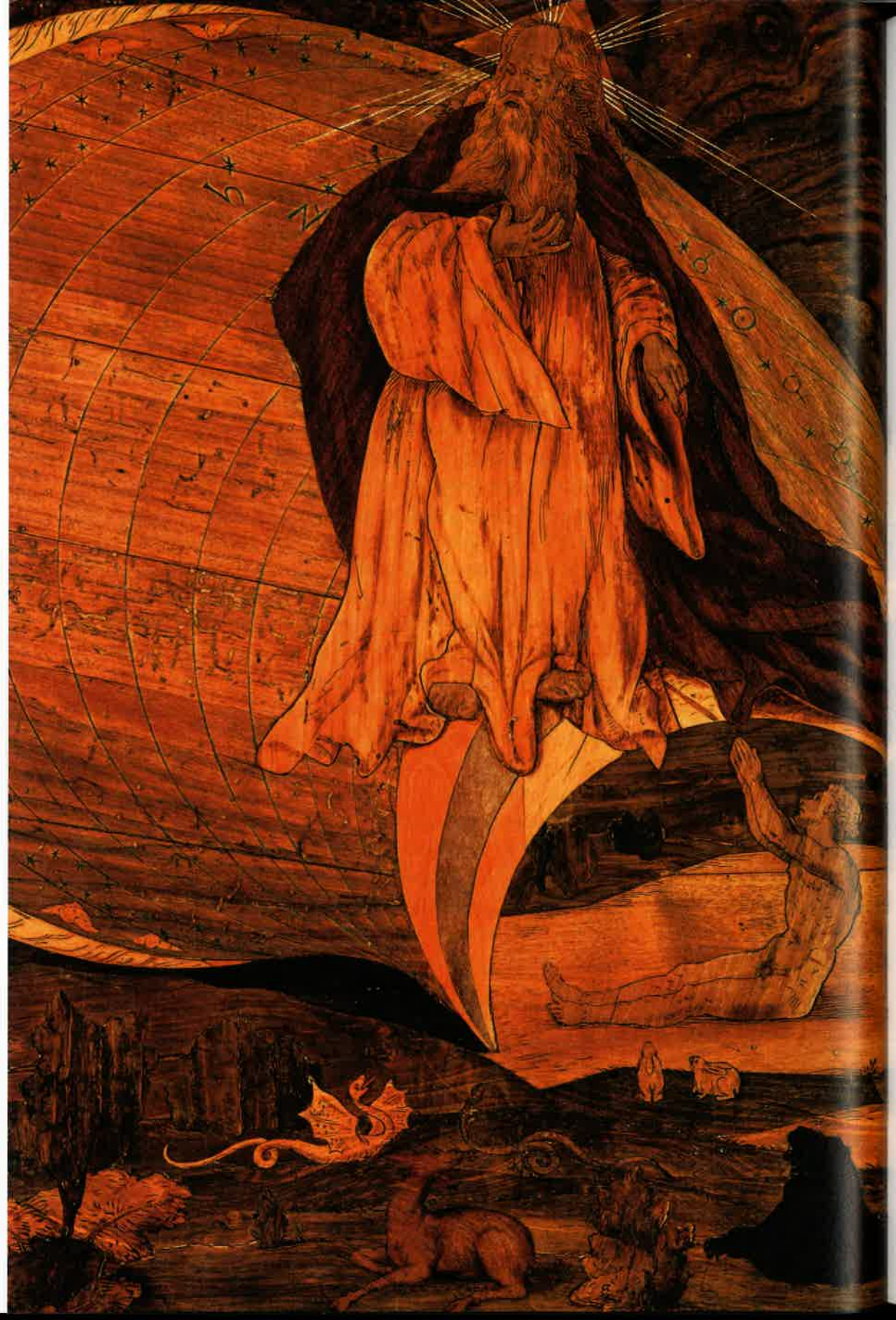
ma è firmata e datata 1522, ma rispetto alle altre due induce a intravedere in alcune aree l'intervento di un collaboratore non all'altezza del maestro. La stessa cosa si può dire per il soffitto di quello che sotto molti punti di vista è uno dei vertici del soggiorno bergamasco del pittore: ossia l'affrescatura dell'Oratorio Suardi a Trescore Balneario, condotta tra il 1523 e il 1524.[55] Al di là dei danni subiti e dell'intuibile rapidità esecutiva, è infatti palese che molti di questi putti, pesanti e sgraziati, non possano spettare al raffinatissimo pennello responsabile dell'infinita sequenza di storie che scorrono lungo le pareti sottostanti.

L'intera decorazione, commissionatagli dai cugini Battista e Maffeo Suardi, parte dal concetto dell'imperitura vitalità di Cristo, la cui carne diventa legno vivo: «Io sono la vite e voi i tralci», aveva detto Gesù, «chi rimane in me e io in lui, fa molto frutto, perché senza di me non potete fare nulla» (Giovanni 15, 1-3). La metafora viene visualizzata dal pittore attraverso un Cristo-vite dalle cui dita si sviluppano rami che racchiudono santi, profeti e sibille: gli eretici che cercano di tagliare quei rami sono rovesciati a terra da Girolamo e Ambrogio. Si è innanzi a un plateale richiamo alla necessità della difesa dell'ortodossia, in anni in cui la sfida appena lanciata da Lutero stava facendo tremare la Chiesa e aveva turbato fin troppe coscienze, e forse pure alla pressione degli ottomani da est diventava sempre più pesante.[56] In più si temeva un nuovo diluvio universale, preannunciato da vari astrologi:[57] che per fortuna non si verificò, consentendoci di poter ammirare ancora oggi questa sorta di film immaginato prima dell'invenzione del cinema. Dietro al Cristo – infatti – si srotola un lungo, commovente racconto che ha per protagonista santa Barbara. Le sue vicende sono ambientate in luoghi semplici e quotidiani, in cui l'artista raccomanda la fedeltà a Dio: quella simboleggiata dal cagnolino bianco che segue passo passo Barbara nel suo martirio. Sulle altre pareti compaiono tre sante – Brigida d'Irlanda, Caterina d'Alessandria e Maria Maddalena – quali esempi preclari di devozione, pietà, penitenza ed estasi. Rialzando lo sguardo, l'azzurro del cielo s'intravede dal pergolato della vigna mistica su cui sfarfallano vari putti, uno dei quali orina sopra il ritratto di un bizzarro personaggio che passeggia con un fascio di panioni sulla spalla e una civetta: si è supposto trattarsi dell'autoritratto del pittore.[58]

55. R. Poltronieri in ivi, pp. 212-223 I.54.
56. Per la lettura antiprotestante, basti il rinvio a F. Cortesi Bosco, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bergamo, Bolis, 1980 e Ead., *Lorenzo Lotto. Gli affreschi dell'Oratorio Suardi a Trescore*, Milano, Skira, 1997; per quella antiturca, F. Sorce, *Eretico a chi? Lotto e i Turchi a Trescore*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione* cit., pp. 227-241.
57. O. Niccoli, *Il diluvio del 1524 tra panico collettivo e irrisione carnevalesca*, in *Scienze, credenze occulte, livelli di cultura*, atti del convegno (Firenze, 1980), Firenze, Olschki, 1982, pp. 369-392. Più di recente, M. Steen Hansen, *Rainbow and the Incarnation: Lotto, Correggio, and the Deluge of 1524*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione* cit., pp. 207-225.
58. Cortesi Bosco, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi* cit., pp. 124-147, Ead., *Lorenzo Lotto* cit., pp. 16-17. Più di qualche dubbio sull'identificazione sorge, tuttavia, considerando l'età apparentemente più matura dei quarantaquattro anni che aveva Lotto all'epoca.

Poco prima di terminare gli affreschi di Trescore Lotto aveva avviato l'impresa per Santa Maria Maggiore, cui si dedicò dal marzo del 1524. Non occorre evidenziare come la parete con il Cristo-vite esprima su enorme scala la medesima *forma mentis* da cui scaturiscono i coperti delle tarsie. I rapporti con la MIA risalgono al luglio del 1521, allorché il Consorzio gli aveva già commissionato alcuni disegni per l'ancona dell'altar maggiore.[59] Due anni dopo veniva pagato per un quadro e per la profilatura del coro di Santa Maria Maggiore (18 maggio 1523), ma è al marzo del 1524 che risale il contratto per la fornitura dei disegni a più colori che serviranno alla realizzazione delle tarsie.[60] La rilettura delle missive qui ripubblicate consente di seguire passo passo le vicende, spesso travagliate, se non tormentate, dell'esecuzione di tali modelli, ai quali Lotto tenne moltissimo e di cui non ci è giunto alcun esemplare autografo (essendo più che leciti i dubbi sul foglio conservato al British Museum relativo alla scena di Giuditta).[61] Si lascia ad altri in questo volume il ragionamento su quanto si può desumere dalla rinnovata analisi di questi inestimabili documenti, che permettono di cogliere gli intenti e le difficoltà dell'impresa, ma anche di percepire le vibrazioni dell'animo del maestro. Il quale – conducendola per lo più da Venezia (solo le prime due sono ancora lombarde) – nel giro dei sei anni di lavoro vide sbriciolarsi tutte le sue certezze. Tornato in laguna con la speranza di esservi accolto come un artista autorevole e di riferimento, precipitò presto in una labirintica crisi interiore, tale da indurlo, nel giro di pochi anni, a ricercare una nuova serenità in provincia: volgendosi però – questa volta – alle Marche.

59. 26 luglio 1521.
60. R. Poltronieri in Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., pp. 68-69, alle date 18 maggio 1523 e 12 marzo 1524.
61. Si veda, con scheda di F. De Carolis, in *Lorenzo Lotto. Il Richiamo delle Marche. Luoghi, tempi e persone*, catalogo della mostra (Macerata, 2018), a cura di E.M. Dal Pozzolo, Milano, Skira, 2018, pp. 182-183 V.5.



LOTTO, COPERNICO E LA LANTERNA DEL MONDO

Telmo Pievani

Al centro di tutti risiede il sole. Chi infatti situerebbe in questo stupendo tempio una luce in altro o migliore luogo di questo, da cui può illuminare ogni cosa simultaneamente? Non a caso alcuni lo chiamano lucerna del mondo, altri mente, altri rettore dell'universo. Trismegisto lo chiama Dio visibile, l'Elettra di Sofocle «colui che vede tutte le cose». Così dunque il sole, quasi come seduto sul soglio regale, governa la famiglia degli astri che gli girano intorno.
N. Copernico, *De revolutionibus orbium coelestium*, I, 10

Chiaroscuro. Il coro di Santa Maria Maggiore illuminato da una sola candela. Capoferri sentiva il suo animo affievolirsi insieme a quella luce tremolante nel buio. Quel disegno, enigmatico e terrificante, era stato consegnato dal maestro il 16 giugno del 1524. Lo aveva intarsiato per mesi, senza darsi pace: 43 centimetri per 44 di mistero. Attorno c'era un nero che si vorrebbe assoluto, un nero in legno di rovere, duro e resistente. Non in noce, con le sue venature irregolari da inseguire e da domare, come in molte altre tarsie. Al superbo artigiano quella distesa scura uniforme sembrava così elegante e pacifica, e invece vi si doveva leggere il disordine primigenio, un caos infernale. Al centro sta il sole, si ripeteva. E a sua volta al centro – dopo dieci e non più dieci cerchi concentrici – sta l'occhio di Dio che tutto vede e provvede.

MAGNUM CHAOS

Capoferri ammirava gli esiti artistici della finezza della sua lama, ma era smarrito. Se il sole è al centro, dove sta la terra? Forse sotto quei due piedacci sgraziati? Dall'occhio onnisciente infatti si dipartivano due braccia muscolose con in fondo due mani e dieci dita, ancora dieci come i cerchi concentrici e come le falangi dei piedi. «Sarà stata anche un'"impresa", come la chiamava il tristo maestro, Lorenzo Lotto, ma quale bizzarro mescolamento di sacro e profano» pensava l'intagliatore. Costui avrebbe almeno potuto inscrivere esattamente le dita delle mani e dei piedi nel cerchio più esterno del sole, alla maniera di un Leonardo da Vinci. E invece sbordavano, prepotenti, sovrapponendosi ai raggi del sole, che dovevano essere quaranta e non più di quaranta, come gli elementi moltiplicati per dieci, come le notti di Noè sotto il diluvio e di Mosè nel deserto, come i giorni delle tentazioni diaboliche.

Che smarrimento. Le numerologie non gli offrivano consolazione. Ancor meno quello stile artificioso da emblemi araldici messi apparentemente a casaccio. Sarà stato anche uno strumento mnemonico e visivo per i religiosi lì accomodati, ma era zeppo di contraddizioni. Se la luce nasce lì al centro – rimuginava – dal buio del caos, allora anch'essa ne è parte. Capoferri cominciò a sospettare che davvero il maestro fosse coinvolto in qualche eresia veneziana, in misticismi orientali sommersi in laguna o in idee luterane serpeggianti tra le stamperie. È la luce centrale che sconfigge le tenebre o non sono forse le tenebre che, per contrapposizione, esaltano i contorni del sole? Contorni in rovere nero.

E ancora: dove stanno il sopra e il sotto – si angustiava Capoferri – come lo doveva incardinare nel coro quel coperto, con le braccia protese in alto (verso chi?) o in basso verso gli umani, con i piedi ben piantati in terra o rivolti al cielo? Il resto era simmetrico, d'accordo, ma quei brutti arti smembrati no. E poi la scritta, che pareva doversi leggere in senso orario – MA-GNUM CHA-OS – dando così l'idea che venisse prima l'aggettivo, nella sua grandiosità soverchiante, e poi il sostantivo, là sotto. Ma davvero Lotto era stato così temerario da incidere il messaggio che «tanto grande è il caos»? Oppure andava tutto rovesciato sottosopra? Certo l'ardire al maestro non mancava, giacché si era permesso in un altro coperto di associare la morte di Abele al bacio di Giuda, simboleggiando l'abisso dell'odio e del tradimento tra fratelli.

La tarsia biblica corrispondente – ovvero la narrazione figurativa tratta dall'Antico Testamento di cui quel sole era il coperto protettivo – non aveva aiutato per nulla Capoferri. Anzi. Rappresentava la creazione ed era una delle sue sfavorite. Non valeva le 9 lire pagate al maestro (a fronte dell'ancor più misero compenso di una lira e 14 soldi per ciascun coperto, incluso quello del sole). Gli pareva lontanissima, per qualità artistica, dai capolavori: da Giuditta, dall'Arca di Noè, dalla sommersione del faraone. Capoferri ci aveva lavorato per mesi, intossicato da quel simbolismo stucchevole. Il Creatore abbraccia la sua opera con sguardo stranamente soddisfatto – i quattro elementi, le stelle del firmamento, i pianeti e le immancabili teste d'angelo che si fondono nei raggi del sole – mentre in basso Adamo e gli animali si rivolgono adoranti al loro Signore. L'iconografia zoomorfa era organizzata per dicotomie spirituali: una bestia del bene e una del male, contrapposte. Serpente e drago, l'orso letargico e i conigli prolifici, leone e cerva, volpe e cervo. Ciascuna coppia andava resa come al solito in chiaroscuro ligneo.

E guai a invertire legni e colori, anche se poi il male da dove viene se non anch'esso dalla creazione? Che confusione, che impervia immaginazione. Del resto il cartone di quel disegno del maestro era già rovinato in partenza, per oscure ragioni. Chissà in quali mani era passato da Venezia a Bergamo. Ora la testa di Giovan Francesco Capoferri girava come quell'universo che, nella tarsia di Lotto, promanava dal Creatore ruotando come un corno sferico. Troppa superbia, troppo nascondimento – pensava l'intarsiatore mentre l'arsenico gli penetrava nella pelle.

ANTICHI ORDINI DELLE COSE

Mentre Lotto frequentava i suoi primi committenti a Treviso, poco distante, all'Università di Ferrara si laureava in diritto canonico un astronomo e matematico tedesco-polacco, figlio di un mercante e di una nobildonna, Nikolaus Kopernicki, poi latinizzato Copernicus. Aveva studiato anche a Bologna e a Padova. Conosceva Tolomeo, i dibattiti dei pitagorici sui movimenti reciproci di terra e sole, il platonismo matematizzante di Pico della Mirandola. Di mestiere faceva tutt'altro (tasse, catasti e regolamenti), ma dieci anni più tardi, dal castello di Olsztyn, sintetizzò le sue osservazioni astronomiche in appunti e tabelle che sarebbero più tardi confluite, lui in punto di morte, nel *De revolutionibus orbium coelestium libri VI*.

Il sole era al centro, anche qui. I pianeti sino ad allora conosciuti gli orbitavano attorno, nel giusto ordine. La terra ruotava quotidianamente attorno al proprio asse inclinato, che a sua volta modificava lentamente il suo orientamento come una trottola, secondo un moto di precessione. Quando uscirono i primi commenti non ufficiali sulla scoperta, Lorenzo Lotto disegnava i suoi cartoni e Capoferri metteva mano alle sue minuziose tessere lignee. Nel 1543 il teologo luterano Andrea Osiander, nella più celebre delle prefazioni di diplomazia scientifica, per proteggere Copernico scriverà che il sistema eliocentrico era soltanto un'ipotesi, una costruzione matematica buona per far tornare i conti e salvare i fenomeni. Nulla di ontologico riguardante la vera realtà fisica dei moti degli astri. Era l'inizio della tradizione epistemologica dello strumentalismo nominalista. Bellarmino proporrà lo stesso compromesso a Galileo, invano.

Nel nuovo rivoluzionario sistema i conti tornavano, ma fino a un certo punto. Alcune barocche soluzioni *ad hoc* dell'*Almagesto* di Tolomeo (epicicli, equanti, eccentrici) non erano più necessarie, ma se ne aggiungevano altre. Non fu mai quella semplificazione armoniosa che i copernicani rivendicarono. Le dimensioni delle stelle fisse, tutto attorno, diventavano difficili da confrontare con quelle del sole. Non essendo note le leggi della meccanica e della dinamica, permanevano molte incongruenze fisiche. Dal punto di vista della terra era più intuitivo pensare che fosse il sole a girare attorno, anche perché Galileo non aveva ancora osservato le fasi di Venere e i moti dei satelliti attorno a Giove, cioè un modello planetario in miniatura. E poi quale forza misteriosa poteva far ruotare masse così ingenti attorno alla nostra stella?

Inoltre, Copernico pensava che le orbite dovessero essere perfettamente circolari, che tutti i corpi celesti fossero sfere perfette, incluso l'intero universo finito. Non erano dati osservativi, erano principi filosofici: pitagorici e platonici. Quindi per far quadrare i calcoli dovette anch'egli aggiungere molti cerchi e complicò il modello. Anche le previsioni astronomiche non diventarono significativamente più precise, il che è sorprendente visto che sappiamo essere l'eliocentrismo il modello corretto. Ma la mente umana sa addomesticare benissimo le osservazioni attraverso il filtro della teoria.

La teoria copernicana era coerente con le aspettative filosofiche del tempo, ovvero con il dominante neoplatonismo ermetico che vedeva appunto nel sole il centro dell'universo, il simbolo dell'Uno, del principio primo inscritto nell'ordine delle cose. Quindi il messaggio risultante era ambiguo. Da un lato, il cosmo perdeva i pilastri della costruzione tolemaica, non essendo più la terra il centro dell'universo (le rimaneva solo la luna come satellite) e non essendoci più un unico punto come centro delle orbite celesti e delle sfere attorno. Non è il firmamento a muoversi, ma la terra a girare. Dall'altro, era il sole neoplatonico a prendere il fulcro della scena, poiché tutte le sfere ruotano attorno a esso e il centro stesso dell'universo, scrive Copernico, «si trova vicino a esso»: non proprio coincidente con esso altrimenti non gli tornavano i conti, bensì nel centro geometrico dell'orbita terrestre supposta circolare (quindi per la precisione il suo sistema era eliostatico più che eliocentrico).

Per abbandonare un antico ordine delle cose, il geocentrismo tolemaico, Copernico si avvalse quindi di un altro ordine antico delle cose, il neoplatonismo. Il sole è immobile, lì in mezzo, perché è divino, il più nobile. Le conferme empiriche e sperimentali sarebbero arrivate dopo. Come scrisse Alexandre Koyré, la rivoluzione copernicana fu la costruzione di una nuova cosmologia, anti-tolemaica, non sulla base di nuovi dati ma di una filosofia alternativa.

ARSENICO E VECCHI TRUCCHI

Devi dare al legno le capacità della pittura, gli aveva detto il maestro quando ancora stava a Bergamo. Capoferri aveva venticinque anni e si era stupito di essere stato scelto, in quell'ottobre del 1522, al posto del più blasonato Damiano Zambelli, il domenicano che raccontava storie con il legno e dava loro profondità con le sue campiture prospettiche. Ma non serviva l'esperto perfetto: ci voleva la fantasia estrosa dell'innovatore, per dare al contempo tridimensionalità, colore, sfumature, sinuosità, luci e chiaroscuri a un disegno su legno. Ci voleva la sapienza artigianale di un temerario per contornare le piccole tessere di legno da tre o quattro millimetri, al punto tale da farle sembrare pennellate, al punto da rendere una tarsia paragonabile a un dipinto. Il che tutto sommato lo aveva riempito di orgoglio, perché avrebbe riconosciuto finalmente l'intarsio come arte maggiore, al pari di pittura e scultura, anzi una sintesi delle due.

Poi però si era perso, irrimediabilmente, cadendo ipnotizzato dentro l'universo immaginifico e caleidoscopico di quei coperti che, in teoria, avrebbero dovuto soltanto custodire le scene bibliche sottostanti e invece ne rappresentavano un'introduzione spirituale alchemica, quasi che la trasmutazione non riguardasse stavolta gli elementi, le pietre di paragone, le quintessenze, bensì le anime. Quella era forse l'impresa che ogni coperto richiamava: un rito di passaggio per iniziati verso una sapienza teologica più profonda. Pesante responsabilità per un giovane intarsiatore di provincia addentrarsi in quella simbologia erudita e criptica, in quel geroglifico

rinascimentale pieno di rimandi esoterici. Anche perché non sempre il metallo delle anime si trasfonde in oro.

«Comunque sono io il vero alchimista, altro che il maestro Lotto» pensava spesso l'orchestrante di quello spartito ligneo. Come riuscire, altrimenti, a rendere con stucco verde le luminescenze lunari tra le fronde degli alberi di notte? Come intarsiare nel legno persino un chicco di grandine che piomba in tempesta, persino il filtro del mosto vendemmiato fatto di vimini sottili? Meraviglie di delicatezza nei polpastrelli. L'artigiano marangone originario di Riva di Solto, sulla sponda orientale del lago d'Iseo, era così raffinato da rappresentare con il legno il legno stesso: legno al quadrato. Seguiva le venature e gli anelli di stagione in modo tale da inserire nelle sue scene intarsiate non solo panneggi e declivi collinari, ma anche le stesse pareti lignee di un fienile, le assi dell'arca di Noè, i nodi nel tronco di un albero. Forma e sostanza, coincidenti.

Nell'officina in San Salvatore in Città Alta, e poi a Lovere dopo la peste del 1529, era tutto un viavai laborioso di falegnami, garzoni, piallatori, manovali e altri *bocia*. Gli piaceva moltissimo stare in mezzo agli scalpelli, ai compassi, ai torchi, alle seghe, alle morse, alle piastre. Respirava ogni giorno le colle di pesce e i leganti. Si inebriava di gomma arabica, dono di acacie lontane. I legni, che fossero di acero o di bosso o di noce, di radica e rovere o frassino, oppure alla bisogna di sandalo per le sfumature rossastre – come attestavano puntualmente i registri della fabbrica del coro – dovevano poi essere trattati con alchemica sapienza di bottega. Per assecondare i cartoni di Lotto, bisognava infatti cambiare continuamente le tonalità ai legni, immergendoli in brodi ben bolliti di bacche vegetali e di minerali.

Il sole per esempio sta al centro ed è giallo brillante, che non è propriamente un colore da legno naturale. E allora toccava provare con lo zafferano, costosissimo, o con i melograni. L'effetto era annacquato. Per dare luce densa e divina a quei quaranta raggi del sole, per squarciare il grande caos, e in altre tarsie per illuminare un riflesso fugace, per dare effetto metallico su un'armatura, per riverberare le iridescenze di un panno di seta – di questo era capace con il legno Capoferri – serviva l'insidioso pigmento degli alchimisti chiamato orpimento, il pigmento d'oro, ma che dell'oro aveva solo l'apparenza, essendo in realtà solfuro di arsenico. Il suo giallo regale era ammaliante, urticante, depilante. E altamente tossico.

Tra coppe e alambicchi, Capoferri in laboratorio dava gradazioni di rosso con le bacche di ligustro, corrette con il sublimato corrosivo, o cloruro mercurico, disinfettante e anch'esso potente veleno. Per virare sul bruno usava bacche di gelso e di sambuco, di cui i colli e le campagne circostanti erano tappezzati. Per le profilature forti di contrappunto – che Lotto per ripicca da un certo momento aveva smesso di fare perché scontento della paga – ricorreva a uno stucco di nerofumo impastato con colla e gesso. Chiaroscuri di fino e ombreggiature erano ottenuti con punte di piombo roventi o sfregando sabbia infuocata. Con altre piante, polveri e vernici

otteneva fluorescenze e ambrature. Le superfici incastonate andavano poi mordenzate, per farci aderire le patine chimiche, proteggerle dai tarli e infine impermeabilizzarle con la pece. Non meno diabolici del giallo del sole erano infine l'indaco e il verde, che per mostrarsi nelle penombre di Santa Maria Maggiore pretendevano il ricorso al verderame.

Quell'impresa di mosaico lo aveva intossicato per anni, lentamente. L'argento vivo e l'arsenico gli erano penetrati nel sangue, nei polmoni, nelle viscere. Il mal di testa lo attanagliava. Era anemico. Il cuore impazziva. Laringe e bronchi infiammati, la pelle irritata, alito infernale, da qualche giorno spasmi addominali, nausea e vomito. Quella sera d'inverno infine era arrivato il torpore, un fitto annebbiamento dei sensi, unito ad allucinazioni e a sintomi di delirio. Gli sembrava di essere ammattito come un cappellaio, ammattito come un alchimista. Guardava il sole, al centro del coperto.

NEOPLATONISMO NELLA SCIENZA E NELL'ARTE

L'universo di Copernico doveva essere l'espressione di un'armonia prestabilita, di un ordine platonico di solidi perfetti, con al centro del sistema il sole, emblema di Dio. Fu in questo modo che una tradizione metafisica cristiana, posta come base o come protezione a una rivoluzione astronomica, entrò in rotta di collisione con un'altra tradizione metafisica cristiana che poggiava sul geocentrismo tolemaico. Umanesimo e Rinascimento, lo sappiamo, furono impregnati di neoplatonismo cristiano, codificato da sant'Agostino e dalla scuola di Chartres. Nei capolavori di Tiziano e Raffaello, di Botticelli e, a modo suo, di Lorenzo Lotto, troviamo una pletora di richiami neoplatonici. Era lo spirito del tempo, ma con esiti eterogenei. Il neoplatonismo panteista e copernicano di Giordano Bruno, per esempio, alcuni decenni dopo riempirà quel nero *Magnum chaos* di infiniti mondi e di luce dappertutto, senza più un centro da nessuna parte. Gli costerà caro, ma Capoferri ancora non lo poteva sapere.

Il neoplatonismo non era soltanto la dottrina di Platone resa propedeutica alla fede cristiana, come in Marsilio Ficino. Era anche una sintesi originale e animistica della filosofia greca e delle sapienze orientali, nel nome di quella «anima del mondo» di Plotino che tiene insieme tutti i viventi e rimanda all'Uno, al principio supremo del tutto, alla potenza infinita che genera l'universo, potenza emanante, ineffabile, trascendente, di cui il sole è simbolo astrologico. Ai suoi antipodi c'è l'infima materia, regno di perdizione dal quale emanciparsi, ma anche unico punto di aggancio per risalire la gerarchia dell'essere e intraprendere la via della purificazione.

Allora in quel coperto risiedevano le due estremità della grande polarità neoplatonica: la luce divina dell'Uno e il buio assoluto del caos. Quest'ultimo non esiste veramente, perché è dato solo dalla mancanza di luce (mossa concettuale per evitare eresie manichee). E tuttavia noi vediamo quel sole perché contornato dal nero rovere del caos. In quel coperto ci sono due opposti complementari. La dualità si risolve in unità, secondo i neoplatonici. Secondo altri, invece, conserva una pericolosa ambiguità. La luce emanata dal sole, allontanandosi dalla sua sorgente, si disperde e si raffredda, fino al punto di non trasmettere più la sua energia alla materia. L'eliocentrismo filosofico dei neoplatonici prevedeva il male, il gelo, l'oscurità, come necessità stessa dell'Uno, come polo di un'unità.

Sulla brutta lapide della tomba di Copernico, nella cattedrale di Frombork, campeggia un grande sole giallo al centro, circondato dal nero della pietra. Nulla di nuovo nella simbologia.

DUE ANIME INQUIETE

Copernico e Lotto avevano due tratti in comune: l'inquietudine degli eterodossi e il nomadismo sofferto. Non stettero mai fermi, inseguiti dai loro fantasmi. Inoltre, l'umanesimo veneto di primo Cinquecento in cui si era formato Lorenzo Lotto era intriso proprio di quegli stessi temi neoplatonici copernicani, venati altresì di ermetismo iniziatico, in versioni più o meno in odore di eresia pagana. Ai margini del dominio veneziano, il pittore doveva aver goduto di una certa libertà creativa se poteva permettersi sfrontate corrispondenze, non proprio di maniera, tra gli episodi dell'Antico Testamento e l'esoterismo alchemico.

Le incongruenze in cui immaginiamo che sia incappato il giovane Capoferri, insomma, erano inciampi intenzionali, rebus iniziatici, misteri svianti che facevano proliferare le interpretazioni possibili. Il divino di Lotto neoplatonicamente sfugge, si fa enigma, non può essere detto, raggiunto, compreso. Lo si può cogliere solo per sottrazione, per negazione, per contraddizione, o per contrasto, come quel sole al centro che spicca in mezzo al *Grande caos* del buio e attrae lo sguardo, affascinante e sibillino. Nessuna certezza, nessuna presunzione di verità, solo una ricerca senza fine, avendo la realtà materiale come specchio distorcente. Viaggiamo con una gabbia sulla testa, ci dice il pittore.

Ecco perché, forse, il maestro voleva tutti quei chiaroscuri: erano il marchio della sua teologia negativa, imparata magari sui testi del mitico Ermete Trismegisto, reinterpretati a Firenze in chiave neoplatonica da Ficino e avidamente letti anche a Treviso, dove ai primi del Cinquecento Lotto non a caso cominciò a inserire nelle sue opere motivi allegorici, citazioni criptiche, strane combinazioni di simbolismi. Più tardi, a Roma, aggiungerà inquietanti forme naturali antropomorfe, fino alle abnormi dita di Cristo che diventano tralci di vite nella Cappella Suardi a Trescore.

Quell'Ermete «tre volte grandissimo», mistero di sapienza, emblema di sincretismo greco ed egizio, signore di astrologi e alchimisti, faceva ora capolino in ognuno di quei coperti in Santa Maria Maggiore. L'impressione di disordine derivava dall'effetto di congiunzione tra magie, incantesimi, formule iniziatiche e verità cri-

stiane. Fatto sta che per Trismegisto, come per i neoplatonici, non si poteva dare un nome a Dio, perché li avrebbe tutti. Non lo si può indicare, perché è ovunque. Non lo si può afferrare, perché è oltre. Dell'Uno, del sole, si può dire solo ciò che non è, non ciò che è. Dunque, nella polarità inscindibile di sole e buio, l'ineffabile è colto solo in negativo, per indegna approssimazione, lungo le vie di una dotta ignoranza, come aveva scritto Nicola Cusano. E allora in quel coperto il sole, l'Uno neoplatonico, era visibile proprio perché circondato dal caos.

Nell'avamposto occidentale della Serenissima, l'intagliatore si era ammattito inseguendo dunque contraddizioni appositamente orchestrate dal maestro per rendere impervio e onirico il percorso iniziatico, il cammino di liberazione dal giogo della materia. Si era perso nel corpo ermetico, nel gioco intellettuale dei simboli che rimandano a presunte verità nascoste dietro le apparenze. Nel giovane domatore di legni, in quel carpentiere così onesto, non c'era stato però alcun svelamento finale. Certe figure sgraziate dei coperti evocavano in lui un sincretismo simbolico posticcio, e aveva ragione, poiché l'alchimia non era soltanto uno dei loro contenuti, ma era la metafora stessa dell'impresa complessiva del coro: un'alchimia che si manifesta nelle forme di transizione e di fusione tra sacro e profano, tra religione e paganesimo, tra ermetismo e cristianesimo. Da qui, i rimandi, le giustapposizioni, le sovrapposizioni. Ebbene, la tesi epistemologica del presente scritto sta qui: proprio in quella fase storica, mentre Lotto e Capoferri erano al lavoro, un processo analogo riguardava anche la nascita del metodo scientifico moderno nei filosofi della natura.

La rivoluzione scientifica non fu infatti un momento di illuminazione, tale da gettare nell'oscurità tutto ciò che era venuto prima. Fu piuttosto un travaglio, un'impresa collettiva, un'alchimia di idee, figlia del progresso economico cinquecentesco e della nuova esegesi filologica della scienza antica. Nell'arco di vita di Lorenzo Lotto furono tradotte e diffuse in Europa le opere di Euclide, Apollonio, Archimede, Diofanto, Erone, Celso, Ippocrate, Galeno, Plinio il vecchio. Le linee di rottura (contro le autorità dei libri, gli ermetismi e le superstizioni) e le discontinuità (la svolta metodologica galileiana) si intrecciarono alle linee di continuità, come il neoplatonismo a cui rimasero affezionati sia Copernico sia in modo residuale Galileo, un altro grande inquieto. Persino Keplero, che osò sfidare la circolarità con le sue orbite ellittiche, rimase un fedele pitagorico e neoplatonico.

La centralità del sole fu insomma trasfigurata, presa dalla filosofia classica e ammantata di matematica neoplatonica. Non deve stupirci, allora, se anche Copernico invoca l'autorità di Ermete Trismegisto per difendere il suo sistema. L'eliocentrismo (che era già degli antichi) non fu affatto una novità, ma la reinterpretazione di un costrutto mentale umano che a un certo punto – grazie all'avanzamento del sapere, delle osservazioni e della tecnica – seppe descrivere la realtà del sistema planetario di cui facciamo parte. Poi vennero il metodo galileiano di «sensate esperienze» e «certe dimostrazioni», il dualismo cartesiano, il meccanicismo di Newton e la rinascita dell'atomismo, ma questa è un'altra storia.

Del resto anche la scienza ha la sua «teologia negativa», non potendo accedere a una verità ultima e definitiva, ma solo a molte e pur affidabili verità con la minuscola, inevitabilmente provvisorie, alle quali si giunge per approssimazioni progressive. La forza propulsiva del metodo sperimentale è infatti una versione moderna e razionale di dotta ignoranza: sapere di non sapere (e talvolta sorprendersi di non sapere di non sapere) e dunque non smettere mai di cercare, poiché ogni nuova conoscenza aumenta i punti di domanda anziché ridurli.

Erano i primi di dicembre del 1533. Aveva trentasette anni e pochi denari in tasca. A Capoferri, come a tutti, avevano insegnato i dogmi del sistema tolemaico. Non tollerava più quel gioco di forze occulte. Non ne poteva più degli sfoghi umorali e delle frustrazioni del maestro, che si lamentava sempre di essere incompreso e malpagato. Nei fumi dell'arsenico, afferrò il disegno della Creazione, con quel sole imbarazzante lì al centro, e d'impeto iniziò a distruggerlo. «In fondo è solo la copertura per un sedile» imprecò. Provò prima ad accartocciarlo e poi lo strappò a pezzettini. Ne fece tante piccole tessere di un mosaico, che questa volta nessuno avrebbe più ricostruito, nemmeno quel satanasso di Copernico.

Il grande artigiano morì pochi giorni dopo. Nell'asta dei disegni che il vecchio Lorenzo Lotto, sempre più solo e in disgrazia, organizzò nella Loggia dei Mercanti ad Ancona nel 1550, il cartone del *Magnum chaos* non c'era. Scomparso, benché il maestro avesse più volte scritto che ci teneva molto ad averlo restituito dopo l'intarsiatura. Non riuscì a vendere né quello né molti altri. A Carlo Borromeo, all'inaugurazione del coro di Santa Maria Maggiore nel 1575, non fecero sapere nulla di tutta questa storia.

LOTTO, TRA IMMAGINI E LETTERE

Mauro Zanchi

I reggenti della Misericordia, nel 1524, chiedono a Lorenzo Lotto di ideare immagini atte a evocare significati sottesi e corrispondenze allegoriche sui coperti simbolici delle storie bibliche.[1] Il 16 giugno l'artista è invitato nella vicinia San Salvatore a firmare i nuovi patti con i reggenti e deputati del Consorzio della Misericordia.[2] Il compenso per ogni coperto – sia piccolo sia grande – viene stabilito in quattro marcelli d'argento (1 lira 14 soldi). Nella sacrestia della chiesa di Santa Maria Maggiore, invece, i patti del 12 marzo relativi ai cartoni con le storie erano stati redatti in latino e in volgare, dove in alcuni passaggi del contratto vi sono toni minacciosi per stabilire che in caso di ritardi nella consegna dei disegni o dei dipinti, il lavoro sarebbe stato affidato ad altri, una formula che non era presente nel contratto stilato con Nicolino Cabrini, il precedente pittore coinvolto nel progetto del coro, morto prematuramente nel gennaio del 1524: «[...] Et se per dito m.ro Lorenzo mancharà, che li prefati d. agenti e deputati de dito Consortio e fabrica possano diti quadri far fare per altro pictore seu per altri pictori secondo che a diti d.ni deputati parerà e piacerà danno, periculo, spese et interesse del dito m.ro Lorenzo, el qual danno, spese et interesse [...] sia tenuto e obligato al predito Consortio seu per li agenti per esso dito m.ro Lorenzo possa esser constreto e convenuto».[3] Probabilmente i reggenti della basilica erano preoccupati che il *pictor famosissimus* potesse essere coinvolto in commissioni lontane da Bergamo e, preso da altri impegni, trascurare gli accordi stipulati con la Misericordia Maggiore e soprattutto non poter realizzare la profilatura delle tarsie, una fase determinante per l'esito finale dell'opera.

1. «Item in prefato consilio tum pro conservatione quam pro gravitate et ornamento fabrice chori novi ecclesie maxime figurarum, que tanta cum di[li]gentiaet impensa in ea ipsa fabrica apponuntur, habito plurium peritorum iudicio et consilio terminaverunt predictas imagines et historias cooperiri debere tabulis mobilibus de comisso ornandis, ita quod diebus continuis dicte imagines et figure cooperte remaneant, diebus vero solemnibus et quandocumque opportunum fuerit discooperiri possint claudique et aptari eo meliori modo quo mag.ris artificibus eiusdem melius visum fuerit expedire» (*Delibera*, 1524 giugno 2, MIA 1258, *Terminationes*, 15, f. 129v, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai); Cfr. F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo-Cinisello Balsamo, Credito Bergamasco-Amilcare Pizzi, 1987, *Lettere e documenti*, p. 29).
2. «[...] ditto m.ro Lorenzo promette pingere tuti li quadri andarà ne le tavolete quale si hano a ponere sopra li quadri del choro, quali picture de ditte tavolete siano di quella corespondenza in significato a li altri quadri sopra quali se ponerano respectivamente et in quella bontà et ornamento de chiaro et obscuro secondo sono quelli trey primamente fatti et presentati per ditto mag.ro Lorenzo [...]» (*Patti, 16 giugno 1524*, MIA 1740, *Lettere di Lorenzo Lotto*, f. 66, Bergamo, Biblioteca civica Angelo Mai). Cfr. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., *Lettere e documenti*, pp. 119-120.
3. *Patti, 12 marzo 1524*, MIA 1740, *Lettere* cit., f. 59r-v, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai.

Nel giorno del contratto il pittore veneziano mostra ai committenti tre modelli di coperti, immaginati per essere posti a proteggere le tarsie istoriate de' *La creazione*, *La morte di Abele*, *Susanna* (che aveva già consegnato precedentemente), disegni polisemici in grado di estendere ulteriormente i significati allusi dalle «invenzioni» bibliche. I disegni verranno poi tradotti in tarsie da Capoferri, ovvero in tavole lignee mobili con simboli, che nel progetto iniziale avrebbero dovuto scorrere, su e giù entro le guide laterali alloggiate nella struttura degli schienali, davanti alle storie bibliche, per coprirle e proteggerle, sia materialmente sia a livello allegorico, e per renderle fruibili attraverso un effetto sorpresa.[4] I disegni piacquero molto ai deputati, e non è così difficile immedesimarsi in quelle persone, avendo ben chiaro il potente impatto emotivo e intellettuale che ancora oggi queste immagini riescono a mettere in azione per veicolare significati profondi ed evocativi.

Nel 1524 l'idea originale e il portato concettuale messi in campo da Lotto dovevano essere ancora più efficaci, visto che all'epoca non erano mai stati realizzati cori dove vi fossero collegamenti di senso sottile tra storia e coperto simbolico, con tutto un repertorio di figurazioni, allegorie, metafore, geroglifici tardo-rinascimentali, dispositivi mnemotecnici, rimandi a più suggestioni (neoplatoniche, ermetiche, religiose, letterarie). Il coro della basilica di Santa Maria Maggiore in Bergamo è un *unicum* nel suo genere. È molto probabile che le figurazioni significanti dei coperti siano state proposte ai presidenti della Misericordia direttamente dall'artista veneziano. Una prova indiretta sembrerebbe confermare questa ipotesi: Lotto, riferendosi ai coperti, è l'unico a utilizzate il termine «impresa».[5] Egli aveva già sperimentato tra il 1503 e il 1505 la possibilità di estendere qualcosa che era alluso in un suo dipinto attraverso un coperto simbolico,[6]

4. Il recente restauro del 2022-2023 ha svelato le guide lignee originali, che erano state montate nel coro per far scorrere la tavola simbolica davanti al pannello intarsiato raffigurante una storia veterotestamentaria. Nel 1533, quando i reggenti decidono di separare i coperti simbolici dalle corrispettive storie e di montarli direttamente nel coro come schienali fissi, le guide di scorrimento vengono chiuse e riempite con listelli di legno.

5. Lotto utilizza la parola «impresa» nelle lettere 1, 9, 10, 11, 13. Cfr. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., pp. 125-129 e *Lettere e documenti*, pp. 7-26. Nel XV secolo le imprese costituivano un gioco intellettuale di origine cavalleresca. Esempi quattrocenteschi di imprese sono testimoniati nello studiolo di Federico da Montefeltro, a Urbino, e nella camera dipinta da Mantegna nel Castello di San Giorgio, a Mantova. L'impresa è costituita da uno stretto rapporto di coazione messo in gioco da una figura e da un motto, quindi da due forze interagenti, da una corrispondenza tra immagine e parola, tra corpo e anima, per evocare un senso o vari significati, un'intenzione intellettuale o un concetto. Oltre alle imprese, per i coperti delle invenzioni nel coro bergamasco, Lotto ha ideato anche altre immagini simboliche indipendenti, ovvero prive di motti. Potremmo definire queste immagini simboliche col termine geroglifici umanistici o coperti ermetici (ovvero della tradizione di matrice neoplatonica ed umanistica apprezzata ancora per tutto il XVI secolo). Per Girolamo Ruscelli, in *Le imprese illustri con expositioni et discorsi* (1566), sono annoverate tra le imprese anche figure prive di motto.

6. L'*Allegoria del vizio e della virtù* (1503), conservata alla National Gallery di Washington, potrebbe essere in origine stata realizzata come coperto simbolico riferito al ritratto dell'alchimista riminese Giovanni Aurelio Augurello – oggi perduto – dipinto da Lotto tra il 1503 e il 1506. Il poeta/alchimista era presente a Treviso alla corte di Bernardo de' Rossi proprio nel periodo in cui l'artista veneziano lavorava per il

per esempio nel ritratto di Bernardo de' Rossi,[7] vescovo di Treviso, e successivamente aveva inserito una impresa-rebus («divina giustizia soave giogo») nella *Pala Martinengo* (1513-1516). Nel *Ritratto di coniugi* (1523-1524), ora conservato nell'Ermitage di San Pietroburgo, lo sposo regge nella mano sinistra un cartiglio col motto «HOMO NUN/ QUAM» (L'uomo mai) e intanto indica con la mano destra un ghiro addormentato su un tappeto turco.[8] Nel *Ritratto di giovane donna* (1533 circa), ritenuto di Lucrezia Valier, ora conservato nella National Gallery di Londra, il soggetto regge un foglio con l'immagine della matrona romana, la Lucrezia suicida considerata da Tito Livio come simbolo di pudicizia, e intanto indica con la mano destra un cartiglio che contiene il motto «NEC ULLA IMPUDICA LU/CRETIAE EXEMPLO VIVET». In altri casi, Lotto ha seminato alcuni enigmi direttamente nei dipinti stessi, attraverso dettagli particolari o l'innesco di cortocircuiti visuali, senza utilizzare motti o parole.

È necessario precisare che il termine imprese utilizzato da Lotto non si riferisce totalmente alla tradizione e ai trattati su questi argomenti,[9] ma attinge anche e soprattutto a suggestioni tratte dai geroglifici,[10] dall'arte della memoria medievale e dalle edificanti tematiche degli umanisti rinascimentali, il tutto rivivificato attraverso le estensioni visive e le novità stilistiche dell'arte veicolate nel primo manierismo di inizio Cinquecento. I presidenti della Misericordia diedero piena autonomia all'artista veneziano per quanto riguarda la creazione delle imprese, dopo aver accertato che i tre modelli presentati nel 1524 fossero coerenti con il pro-

vescovo. Lotto, nel suo *Libro di spese diverse*, relativo agli anni 1545-1546, dice di aver realizzato una copia di un ritratto di Augurello, opera commissionatagli dalla famiglia Lippomano nel 1545: «un retrato de misser Joan Aurelio Augurello con il roverso et coperto come stava el proprio originale». Cfr. E.M. Dal Pozzolo, *"Laura tra Polia e Berenice" di Lorenzo Lotto*, «Artibus et Historiae», n. 25, XIII, 1992, pp. 103-127.

7. Secondo la moda culturale dei primi anni del Cinquecento, influenzata dalla forza evocativa dei rimandi simbolici, Lotto concepisce un coperto allegorico che scorra lungo una scanalatura posta nella cornice del quadro (per esempio quello del *Ritratto di Bernardo de' Rossi*), una sorta di custodia dipinta per proteggere – e arricchire con dettagli simbolici ciò che appartiene alla dimensione intellettuale del committente – il ritratto. Un esemplare di questo doppio rapporto, ovvero di un dipinto che scorre davanti a un altro dipinto, è il *Ritratto di Hieronimus Holzschuer* (1526) realizzato da Albrecht Dürer, conservato nella Gemäldegalerie di Berlino. Anche la celeberrima *Tempesta* (1506 ca.) di Giorgione potrebbe essere stata concepita come coperto simbolico associato a un ritratto.

8. Cfr. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., p. 127.

9. Per approfondimenti si vedano: P. Giovio, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, Roma, Antonio Barre, 1555; G. Ruscelli, *Le imprese illustri con expositioni et discorsi*, Venezia, appresso Francesco Rampazzetto, 1566; L. Contile, *Ragionamento... sopra la proprietà delle imprese*, Pavia, appresso Girolamo Bartoli, 1574; G.C. Capaccio, *Delle imprese*, Napoli, appresso Gio Giacomo Carlino & Antonio Pace, 1592; S. Bargagli, *Dell'imprese*, Venezia, appresso Francesco de' Franceschi, 1594; E. Tasso, *Della realtà, et perfettione delle imprese*, Bergamo, per Carmine Ventura, 1612.

10. In Italia la moda dei geroglifici ha inizio nel 1419, quando vengono portati a Firenze gli *Hieroglyphica* di Orapollo, un testo datato tra il II e V secolo dopo Cristo. Ercole Tasso definisce i geroglifici come «figure senza parole assolutamente, ma con varij gesti» e la scrittura geroglifica come una possibilità che «alterava, mutava, trasfigurava in più modi le cose, e le loro intelligenze, con occulte allegorie, e chiusi enigmi, de quali valensasi quelle Genti a celebrazione, e deificazione de loro Regi» (Tasso, *Della realtà*, pp. 10-12). Cfr. P. Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptiorum literis commentarii*, Basilea, Michael Isengrin, 1556.

gramma iconografico pattuito all'inizio della commissione e in linea con i sensi teologici forniti dalle «invenzioni».[11] Questo non significa necessariamente rimanere aderente solo alla classica lettura quadripartita della Bibbia, rispondendo ai sensi e alle corrispondenze tra Antico e Nuovo Testamento, tra prefigurazioni e riletture, secondo aspetti e significati letterali, morali, analogici e anagogici. Le riflessioni di Lotto estendono ulteriormente le quattro letture di matrice teologica e attingono anche alla tradizione umanistica della classicità greco-romana, a temi neoplatonici, alla rilettura delle immagini geroglifiche, alle suggestioni della cabala rinascimentale, alle metafore della cultura ermetica, alle allegorie alchimistiche, ai rimandi astrologici;[12] insomma, a un portato non solo meramente cattolico e religioso ma di moda nelle corti umanistiche e ancora apprezzato nei centri della cultura tardo-rinascimentale.[13]

Le imprese lottesche così costituite potrebbero intimidire chiunque non abbia una adeguata formazione o cultura e creare una barriera impenetrabile per la comprensione dei significati allusi o evocati. Se da una parte è vera l'asserzione precedente non è altrettanto errato dire che le immagini simboliche e le imprese comunque lascino ampi margini di interpretazione ai fruitori, a prescindere dal loro grado di iniziazione, dalla qualità di lettura o dallo spessore intellettuale. Ogni simbolo – geroglifico, impresa, emblema, allegoria – è al contempo chiuso e aperto, posato o in sospensione dentro una dimensione polisemica, in grado di innescare più letture e interpretazioni, senza che nessuno abbia mai la certezza di aver colto pienamente il significato dei messaggi messi in campo. E proprio sulla base di questa ambiguità di fondo e ben consapevole di voler mantenere un messaggio enigmatico – in grado di mantenere a lungo la tensione misterica, lo stato di contemplazione più dilatata, e per far sì che non vi sia mai spazio per la supposizione di essere giunti alla presunta verità assoluta –, Lotto fa in modo che le sue imprese e i geroglifici abbiano la capacità di conformarsi al livello culturale

11. Cfr. M. Zanchi, *La Bibbia secondo Lorenzo Lotto. Il coro ligneo della Basilica di Bergamo intarsiato da Capoferri*, Clusone, Ferrari, 2003, pp. 24-27; Id., *Quasi un teatro della memoria*, «Art e Dossier», n. 253, marzo 2009, pp. 66-67; Id., *Lotto. I simboli*, Firenze, Giunti, 2011.

12. Per quanto riguarda i rimandi allegorici inerenti al rapporto tra astrologia e riferimenti religiosi, nella Biblioteca Civica di Bergamo è custodito un incunabolo con opere di Marsilio Ficino che potrebbe essere stato preso in considerazione dai committenti del coro e da Lotto per la costruzione simbolica dei coperti simbolici: *De Triplici vita libris tre; De sole; De lumine; Apologia in librum suum de sole et lumine; Epistola Martino Urani*, Firenze, stampato da Antonio Miscomini, 1493, proveniente dal monastero degli agostiniani di Bergamo (SABg, Inc. 2,243/1). L'incunabolo reca anche i nomi di due personaggi che lo possedettero tra la fine del Quattrocento e i primi del Cinquecento: Benedetto de Padoly e il grammatico bresciano Giovanni Battista Benevoli. Di Ficino, nella Biblioteca Civica A. Mai, è conservato un altro incunabolo, anche questo stampato a Firenze da A. Miscomini nel 1489, il *De Triplici vita; Apologia; Quod necessaria sit ad vitam securitas*, appartenuto ai frati Alberto Solari e Michelangelo Corsetti (IGI 3868).

13. Per approfondimenti si veda M. Zanchi, *In principio sarà il Sole. Il coro simbolico di Lorenzo Lotto*, Firenze-Milano, Giunti, 2016.

di chi si pone in relazione con le immagini simboliche, di eludere le false certezze di chiunque, e mantenere sempre aperte le ulteriori possibilità di altre letture, dentro la dimensione ludica della decodificazione semiotica. Secondo questa visione, quasi andando però a contraddire il postulato dell'opera aperta, Lotto dà molta importanza ai dettagli che inserisce nelle sue immagini, che diventano determinanti per la corretta comprensione del messaggio alluso. Al di là di questo cortocircuito tipico e spesso presente nelle opere dell'artista veneziano, un senso di mistero viene sempre mantenuto per fare in modo che ogni interlocutore continui a ricercare le soluzioni degli enigmi.

Se è complesso decodificare i sensi e i significati contenuti nelle imprese e nei geroglifici del coro, altrettanto è stato difficile per l'artista dare alla luce le immagini simboliche, soprattutto nel periodo in cui i committenti bergamaschi lo incalzavano per avere i cartoni con i disegni per i coperti. Una lettera inviata da Lotto ai presidenti della Misericordia è indispensabile e preziosissima per farci un'idea di come fosse difficoltoso attingere alla visione di una immagine in grado di funzionare sia a livello segnico e artistico sia sul piano evocativo, capace di suggerire al contempo più significati e letture polisense: «Circha li disegni de li coperti bisogna che la imaginatione le porti a luce: perciò mai me sono venute di vena pur una, et non mi meraveglio de niente perché mal son careciato da voi, anci svilito et vituperato et menaciato in le vostre lettere. Pacienza. Io ne uscirò, piacendo a Dio, con li andamenti che ho fidelmente fino qui expressi per debito de l'homo, etiam ultra, per natura mia» (lettera 22, spedita da Venezia il 10 febbraio 1528). E ancora, nel 1529, l'artista scrive: «Perciò vi mando [...] dui de li quadri piccoli coloriti con una parte de la istoria de Sansone et de li coperti se mi venirano in pensier alcuna fantasia io le farò, ma penso mi serà duro per haver la mente molto travagliata da varie et strane perturbatione, ma sopra le altre istorie non restarò alcuna fiata spinzerle inanti. Advertite: non metate insieme el coro senza farmelo asapere qualche dì inanti» (lettera 29, 28 marzo 1529). In un'altra lettera, invece, testimonia come a volte le immagini e le invenzioni appaiano velocemente, in modo nitido e inaspettato: «Ho per la vostra lettera sentito gran consolation, de maniera che tute le inventione de le tavolete ho trovato in doi zorni che in uno anno mai ho possuto cavar dal mio cervellazo una minima cosa a tal bisogno» (lettera scritta da Lotto a Girolamo San Pellegrino, datata 25 gennaio 1531 [33], spedita da Venezia, MIA 1740, f. 43).

Le imprese lottesche testimoniano ciò che intende Girolamo Ruscelli quando afferma che queste tipologie di immagini devono attingere a una visione di grande sintesi. La loro icasticità permette di farsi intendere anche se fondate solo sul rapporto tra bianco e nero, dove la figura è costituita da pochi elementi o dettagli e il motto è composto da non più di tre parole. Secondo Ruscelli, il termine «impresa» deriverebbe dal verbo imprendere, ovvero da un'azione «che val pigliar a far una cosa con ferma et ostinata intentione di condurla a fine», qualcosa insomma in gra-

do di «importare, ò desiderio, ò speranza, ò ammaestramento, ò informatione, le quai cose tutti, ò comprendono le cose future, et non le passate [...] ò le presenti».[14]

I committenti invece intendono i disegni simbolici come pitture a chiaroscuro, che hanno corrispondenze in significato con le storie bibliche a cui sono connessi.[15] Le parole «ornamento de chiaro et oscuro» utilizzate dai reggenti della Misericordia, oltre a riferirsi ai valori chiaroscurali e a qualcosa in modo diretto, aprono alla possibilità che vi sia anche un doppio senso indiretto, ovvero un significato chiaro e uno più oscuro alluso da ogni coperto simbolico?

Non è fuori luogo pensare che ad alcuni nobili bergamaschi presenti nel Consorzio della Misericordia interessassero molto le allusioni oscure, cioè quelle più ermetiche,[16] – sia a quelli che facevano parte del Consiglio nel 1524 sia a coloro che erano presidenti nel 1533 – evocate dai disegni creati per realizzare imprese più sottili del solito. Interessavano eccome, a giudicare soprattutto dalla scelta di dare una vita autonoma ai pannelli simbolici quando nel 1533 decidono di separarli dalle corrispettive storie bibliche – che invece verranno lasciate per circa un ventennio nei depositi della basilica e collocate negli stalli dell'abside tra il 1553 e il 1555 – e montarli sugli stalli del coro nel presbiterio. Non sappiamo quale fosse la sequenza delle tarsie nel progetto iniziale, ma quella giunta fino al nostro tempo pare avere un senso e una coerente catena di collegamenti di vicinanza tra le varie immagini, sia nel lato destro sia in quello sinistro del coro presbiteriale, a prescindere che Capoferri nel momento del montaggio dei coperti simbolici abbia seguito le volontà di Lotto o che abbia ubbidito alle decisioni dei nobili bergamaschi presenti nel Consiglio della Misericordia nel 1533.

Ma, d'altra parte, la lettera del 1528 lascia trasparire che qualcuno tra i presidenti del Consorzio metteva in difficoltà Lotto e lo costringeva a lavorare in una condizione di disagio psicologico. L'immaginazione non riusciva a portare alla luce soluzioni visuali soddisfacenti, le figure simboliche non nascevano con spontaneità (non venivano «di vena») e gli ordini di apporre modifiche ad alcuni suoi disegni delle invenzioni bibliche lo infastidivano molto. Questo rapporto ormai ai ferri corti con i committenti non faceva lavorare l'artista in modo adeguato e gratificante. Senza qualche appiglio dei temi teologici o qualche scritto con dettagliate

14. Si vedano: P. Giovio, *Dialogo dell'imprese militari e amorose*, Roma, appresso Antonio Barre, 1555; P. Giovio e G. Ruscelli, *Ragionamento di Mons. Paolo Giovio sopra i motti e disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamano imprese. Discorso di Girolamo Ruscelli intorno all'invenzioni dell'imprese, dei motti e delle livree, pubblicato con il Ragionamento ... del Giovio*, Venezia, 1560, pp. 163-164, 176-181, 190-194; G. Ruscelli, *Le imprese illustri*, Venezia, appresso Francesco Rampazzetto, 1566, pp. 15-16.

15. Si veda nota 2.

16. Nella Biblioteca Civica di Bergamo è conservato un manoscritto a tema alchemico realizzato dal giurista Giovan Maria Rota, uno dei reggenti della Misericordia nel 1524. Anche Battista Suardi, nel 1524, era uno dei presidenti della Misericordia interessato alle metafore alchemiche. Cfr. F. Cortesi Bosco, *Sulle tracce della committenza di Lotto a Bergamo: un epistolario e un codice di alchimia*, «Bergomum», n. 1, LXL, gennaio-marzo 1995, pp. 5-42.

indicazioni, Lotto, già forse in un periodo di stanchezza, aveva maturato un disagio psichico, che disturbava la sua riflessione creativa e artistica. Le immagini che cercava dovevano prendere le distanze da soluzioni didascaliche e non volevano essere sintesi stenografiche delle invenzioni bibliche fornite dal teologo francescano Girolamo Terzi. La forza delle migliori immagini presenti nei coperti mobili sta nella loro apertura polisemica, ovvero alla capacità di modularsi adattandosi al livello culturale di chi la fruiva, dove la sintesi dell'elaborazione figurata fosse tutt'uno con le sottigliezze concettuali evocate, ovvero immagini in grado di far scaturire più interpretazioni, letture mai chiuse in una certezza dogmatica, soprattutto per mantenere una cortina di invalicabilità in un periodo storico complesso e pericoloso sul piano religioso.

Quando percorriamo le immagini di una sequenza simbolica fruiamo anche strumenti cari all'arte della memoria, intesi come riproduzioni di un dinamismo semantico. Si mettono in moto inoltre altri sottili rimandi rispetto a quelli mossi inizialmente da simboli, geroglifici,[17] allegorie, imprese. Nelle *picturae* di carattere simbolico, due o più memorie e significati sono condensati in un'unica immagine, che si apre a sua volta a un'altra immagine non totalmente chiara, di carattere allegorico o metaforico, e ancora più in là a qualcosa che rimanda a un mistero ulteriore da indagare, il quale muove ancora altri pensieri e collegamenti di senso.

Lotto ha ideato una sequenza di figurazioni estensive, lasciandosi alle spalle le prefabbricate *imagines memoriae* ereditate dalla tradizione medievale, per dare spazio a letture combinatorie, in grado di ampliare la visione nella più misterica dimensione spaziotemporale o in un'alterità percepita ma non facilmente visibile.

Nel coro i rapporti fra i motti e i simboli, fra significati e significanti – fra le parole scritte dagli autori e poi lette dai fruitori del percorso iniziatico e collegate alle immagini – diramano corrispondenze, rispecchiamenti, diffrazioni, combinazioni, moltiplicazioni. Ci troviamo di fronte a un'opera aperta, che prevede un continuo mutamento in rapporto a chi entra nel gioco interpretativo. Giulio Camillo Delminio, con la sua idea del teatro mnemonico,[18] nei primi decenni del Cinquecento

17. La riscoperta umanistica degli *Hieroglyphica* di Orapollo – unico trattato completo sui geroglifici tramandato dall'antichità, che interpreta la lingua degli egizi non come un sistema fonetico-alfabetico ma come un complesso di immagini simboliche, in grado di rappresentare l'essenza stessa delle cose – ha influenzato molta produzione di stampo simbolico tra Quattro e Cinquecento e ha messo in azione molti tentativi di creare un linguaggio universale figurato.

18. Camillo intendeva rappresentare, per mezzo di luoghi mentali e materiali al contempo, un alfabeto universale comprensivo di tutte le arti e le scienze. L'edificio della memoria rappresenta la quintessenza armonica dell'universo, in una visione unitaria, per mezzo di simboli e di cartigli distribuiti in sette ordini o gradi. Al fruitore viene fornita la chiave universale per accedere allo scibile della tradizione, attraverso la retorica classica, la memoria artificiale e per mezzo di ogni linguaggio e di ogni scienza. Per approfondimenti sul teatro della memoria di Giulio Camillo Delminio si vedano: G. Camillo, *Tutte le opere*, Venezia, appresso Gabriel Giolito de' Ferrari et fratelli, 1552; F.A. Yates, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1972. Per i legami di amicizia tra Lotto, Sebastiano Serlio e Giulio

ha rivelato la triplice arte della trasmutazione, attraverso la retorica, l'alchimia e la deificazione. Nel Cinquecento, l'atto del tramutare le parole, le cose del mondo e l'interiorità delle persone attingeva contemporaneamente all'esperienza secolare della mnemotecnica e al sapere dell'ermetismo, della cabala e del classicismo cinquecentesco. L'allegoria addensava significati diversi in un'immagine, sia nel campo delle arti visive sia in quello dei testi. I poeti e gli artisti si affidavano alle finezze del linguaggio allegorico per far sgorgare dalle immagini letterarie o visuali una polisemia di significati (quelli che giungono attraverso rivelazioni, quelli che sono stati attribuiti in partenza nell'atto della creazione, e anche quelli che arrivano dalle interpretazioni dei fruitori, e pure quelli che rimangono non svelati e mantengono uno stato di sospensione). È chiaro che in un rapporto del genere è determinante la ricezione dello spettatore, del lettore, del fruitore attivo e preparato. Il gioco allegorico richiede molto tempo e fatica per la pratica della decifrazione, ma ha la capacità di imprimersi profondamente nella memoria e di generare piacere quando si riesce nell'impresa di creare illuminanti collegamenti di senso.

La portata semantica del coro lottesco rimanda anche – per quanto riguarda ciò che è rivolto a prevedere e ad anticipare cose e questioni che giungono da un tempo non ancora accaduto – ad alcune suggestioni e letture presenti nel *Liber figurarum* (1202 circa) attribuito a Gioachino da Fiore: uno straordinario ciclo di immagini miste a testi mette in circolo corrispondenze fra figure, parole, iscrizioni, glosse, commenti, tra schemi visivi geometrici e altre componenti figurative. Le corrispondenze sono fra eventi del Vecchio e del Nuovo Testamento, tra storie sacre e quelle profane, per interpretare i sensi nascosti della Bibbia, giudicare gli eventi storici del presente e trovare la chiave per prevedere il futuro. Gli schemi di questo libro innovativo «si prestano a essere proiettati in uno spazio multidimensionale»,[19] per accedere a diversi tipi di conoscenza e facilitare una radicale trasformazione interiore. Una costruzione per immagini e testi atta a stimolare non solo la curiosità dello sguardo ma soprattutto l'occhio della mente, ovvero la «interior acies», per accendere una catena di associazioni tra ricordo, illuminazione e ulteriore conoscenza. Il *Liber figurarum* è un grande precedente per il ciclo iconografico che prendiamo in esame in questo saggio, dove le *figurae* sono utili per interpretare sia il presente sia i segni di ciò che accadrà più in là nel tempo: «insegnano, si può dire, a ricordare il futuro».[20] Sintonizzarsi con un luogo della memoria significa anche ricomporre il caos della storia entro forme che fanno intuire la verità o il

Camillo Delminio – nominato, nel 1528 a Venezia, come erede universale dei beni dell'architetto bolognese – si vedano: L. Olivato, *Per Serlio a Venezia. Documenti nuovi e documenti rivistati*, «Arte veneta», XXV, 1971, pp. 284-291; L. Olivato, *Ancora per il Serlio a Venezia. La cronologia dell'arrivo ed i suoi rapporti con i "dilettanti dell'architettura"*, «Museum Patavinum», III, 1985, 1, pp. 144-147; Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., pp. 158-159.

19. L. Bolzoni, *La rete delle immagini*, Torino, Einaudi, 2002, p. 121.

20. *Ibidem*.

rivelarsi dell'ordine divino? È molto probabile che l'interpretazione di questi loci faciliti l'arte della profezia, per affrontare il futuro con strumenti adatti.

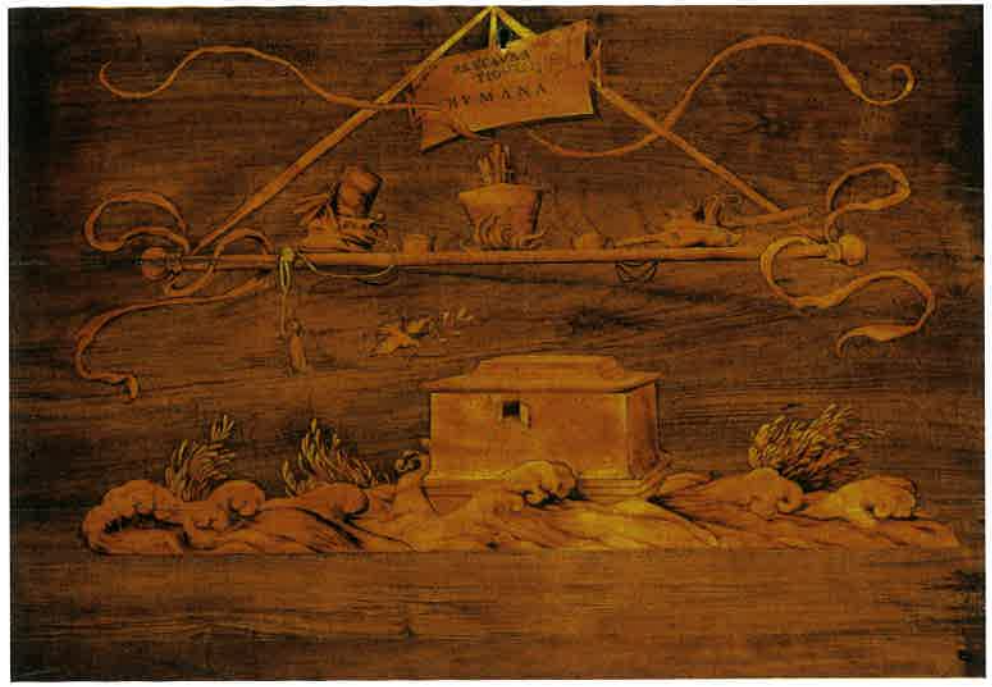
Nietzsche ha definito la verità come «un mobile esercito di metafore». Da cinquecento anni, il coro costituito dalle immagini ideate da Lorenzo Lotto rilascia innumerevoli metafore e allegorie, che continuano a mettersi in relazione con gli sguardi di chi entra nel gioco iniziatico. Ovviamente, il processo di lettura e interpretazione messo in azione a un certo punto del tempo dipende anche da ciò che sta accadendo nell'ambiente culturale di un luogo geografico in un determinato momento storico. Quindi, nell'arco di mezzo millennio, possiamo essere certi che sono state tentate e messe in moto molte possibilità di fruizione. E sono state dinamizzate innumerevoli letture e interpretazioni, sempre figlie del proprio tempo, mutuate da scoperte e studi che, di secolo in secolo, di anno in anno, continuano a spostare le questioni aperte. E un'accelerazione di punti di vista diversi e in continuo divenire ha preso corpo soprattutto alla luce di tutte le novità formali e concettuali e le numerose declinazioni del vedere ipotizzate tra il XIX secolo (per esempio dopo l'invenzione della fotografia e dopo il passaggio dalla visione prospettica di origine rinascimentale a quella degli artisti impressionisti, di Cezanne, dei puntinisti etc.), il Novecento e i primi due decenni del XXI secolo, dove i *Visual Studies* e i *Visual Culture Studies* hanno sondato le questioni inerenti alle immagini anche al di là delle letture e degli studi provenienti dalle discipline della storia dell'arte. Nel coro bergamasco i contenuti e i riferimenti allusi dai simboli, le parole dei motti nelle imprese, le forze messe in gioco per far scaturire illuminazioni e inediti collegamenti, non servono solamente per fornire un'interpretazione del percorso iniziatico, ma sono utili per mettere in azione anche un altro linguaggio all'interno del linguaggio stesso. In questa serie di spostamenti è possibile che si giunga a superare il limite del nostro pensiero per mezzo di una rivelazione legata a un'alterità: «Creando l'immagine artistica, l'artista supera sempre il proprio pensiero, che risulta insignificante di fronte all'immagine del mondo percepita sensibilmente, che gli è apparsa come una "rivelazione"».[21]

21. A. Tarkovskij, *Scolpire il tempo*, Milano, Ubulibri, 1995, p. 97.

AVVERTENZA

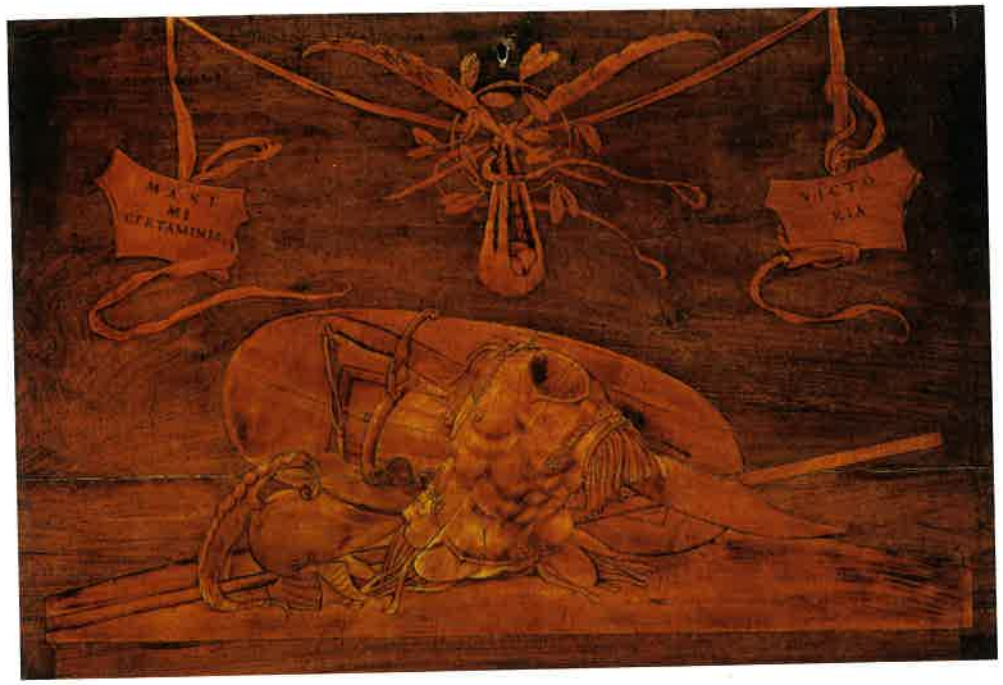
Nelle pagine seguenti la sequenza delle immagini è riferita alla posizione dei coperti simbolici montati da Capoferri nel 1533 nel coro del presbiterio. Le tarsie con gli episodi delle storie veterotestamentarie, montate nel coro dell'abside tra il 1553 e il 1555, sono state qui associate ai relativi coperti simbolici.

Coperto simbolico di *Il passaggio del Mar Rosso (Sommersione del faraone)*, 1527
Il passaggio del Mar Rosso (Sommersione del faraone), 1527



Impresa di *L'arca di Noè*, 1527
L'arca di Noè, 1525

Impresa di *Giuditta e Oloferne*, 1527
Giuditta e Oloferne, 1527



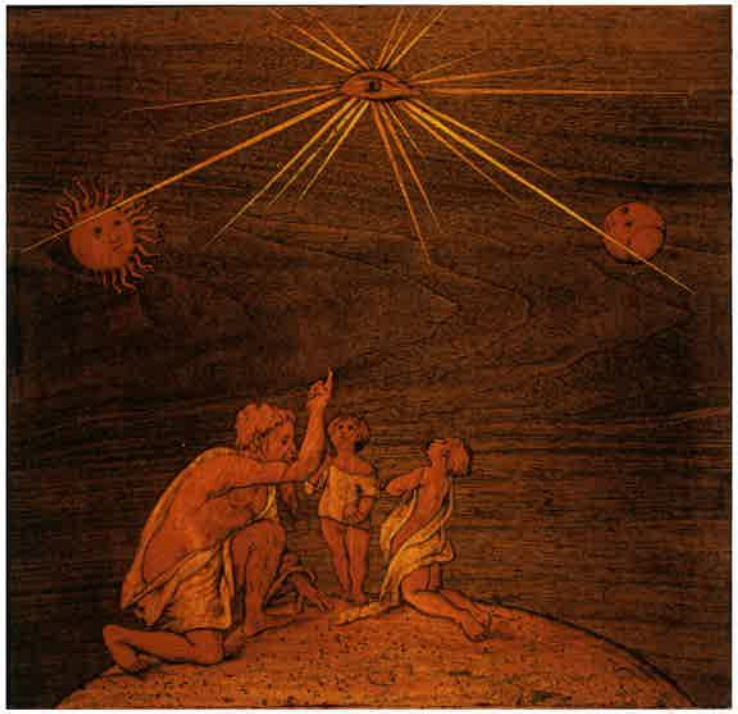
Impresa di *Davide e Golia*, 1527
Davide e Golia, 1526

Nutrizione del Lapis [Solstizio d'inverno], 1524
"QUID", Strumenti musicali e simboli, 1525

Amor sulla bilancia [Equinozio d'autunno], 1524.
"AD", oggetti liturgici e simboli, 1525

Impresa di *La Creazione* [Solstizio d'estate], 1524
La Creazione, 1523

Impresa di *Giona*, 1526-1527
Giona, 1525



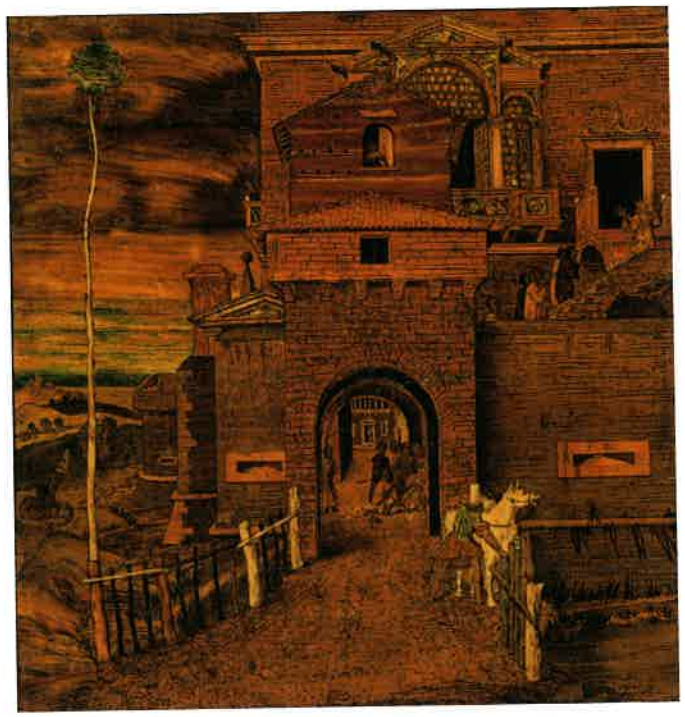
Coperto simbolico di *Enos*, 1525
Enos, 1524

Coperto simbolico di *Amasa ucciso da Joab*, 1524
Anonimo (con successivi inserimenti delle figure da parte di Lorenzo Lotto), *Amasa ucciso da Joab*, 1523-1524

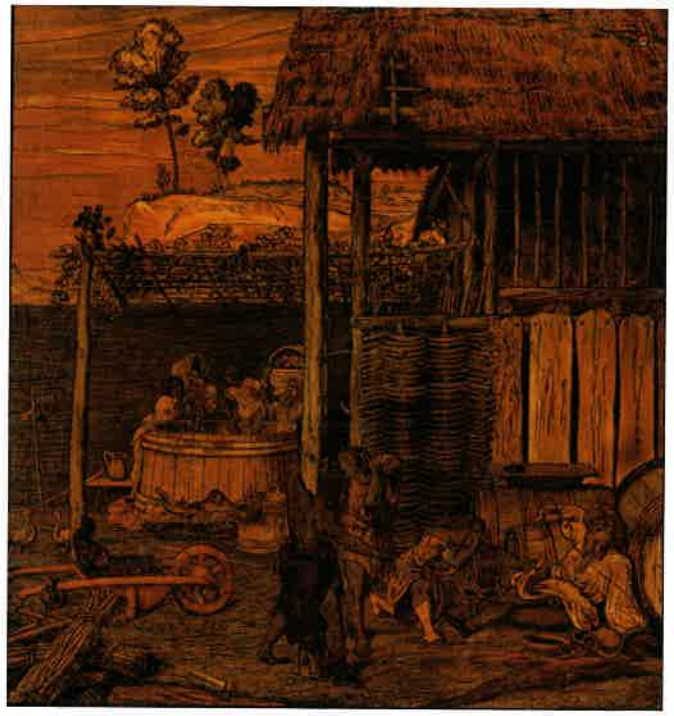
Coperto simbolico di *La Legge data a Mosé*, 1527
La legge data a Mosè, 1525

Impresa di *La creazione di Eva*, 1524
Francesco Rosso, *La creazione di Eva*, 1523

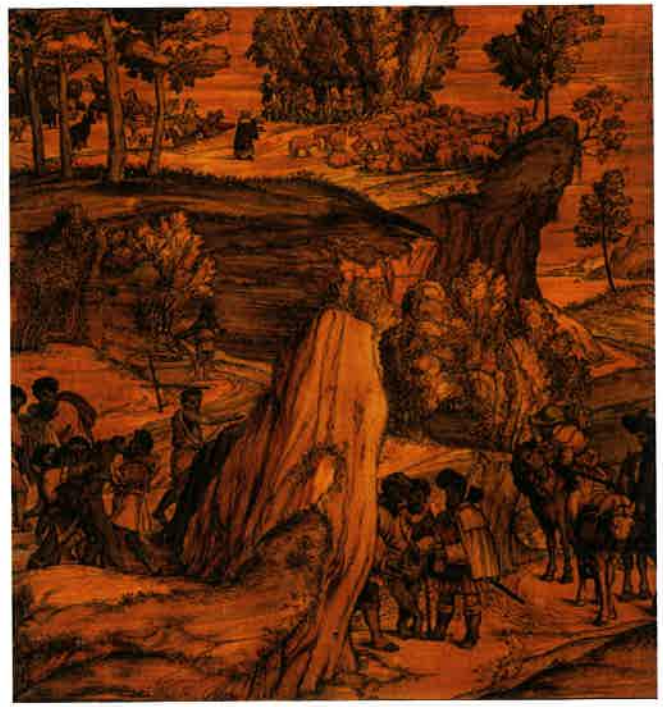
Coperto simbolico della *Morte di Abele*, 1524
Morte di Abele, 1524



Impresa di *Il pianto di Davide*, 1527
Il pianto di Davide, 1526



Coperto simbolico di *L'ebbrezza di Noé*, 1524
L'ebbrezza di Noè, 1524

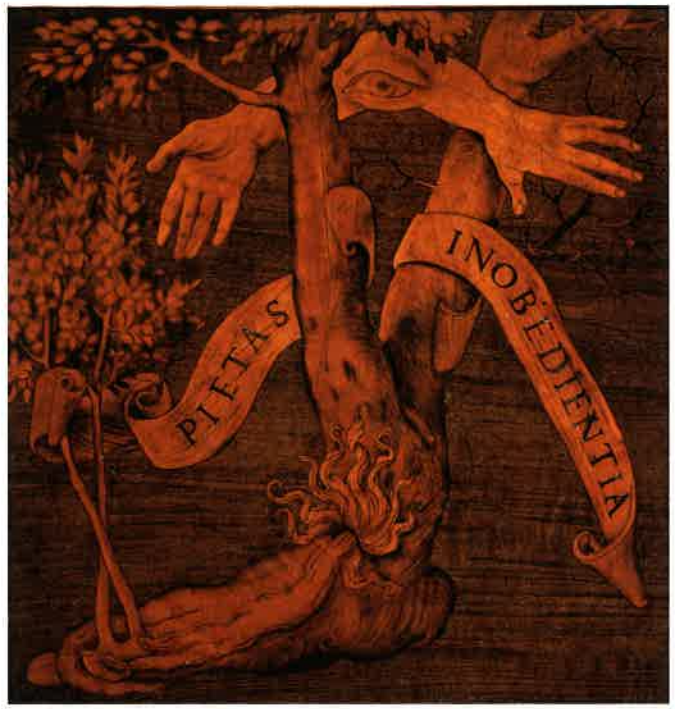


Impresa di *Giuseppe venduto dai fratelli*, 1524
Giuseppe venduto dai fratelli, 1524

Coperto simbolico di *Assalonne, Cusai e Achitofel in consiglio*, 1526
Assalonne, Cusai e Achitofel in consiglio, 1526

Coperto simbolico di *Amnon violante Tamar*, 1527
Amnon violante Tamar, 1525

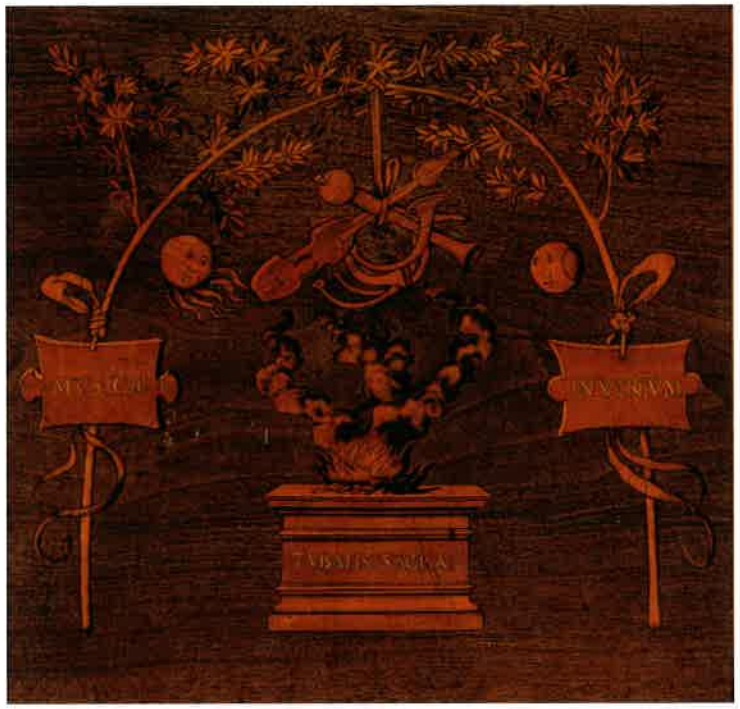
Impresa di *La Maccabea*, 1525
La Maccabea, 1524



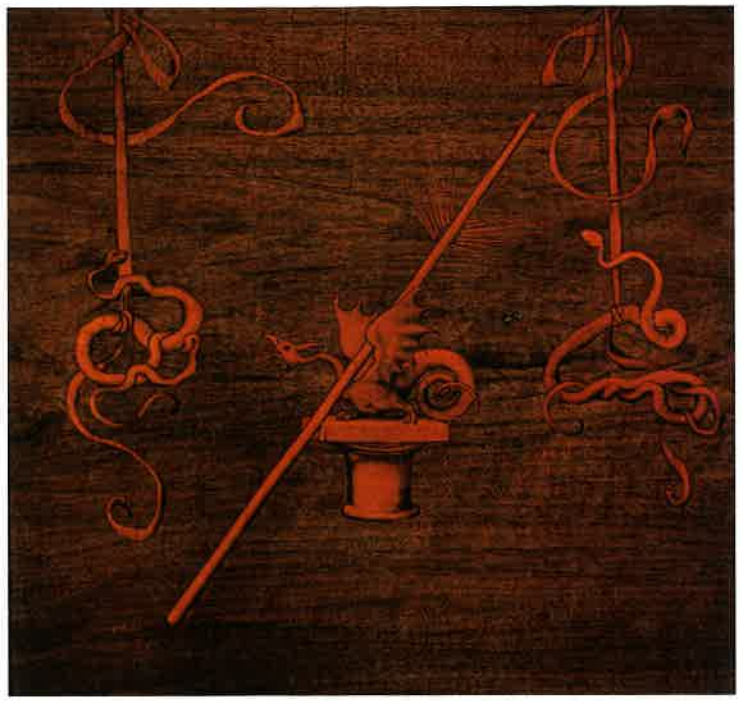
Impresa di *Lot*, 1527
Lot, 1526

Coperto simbolico di *Il sacrificio Abele e Caino* [Equinozio di primavera], 1525
Il sacrificio di Abele e di Caino, 1524

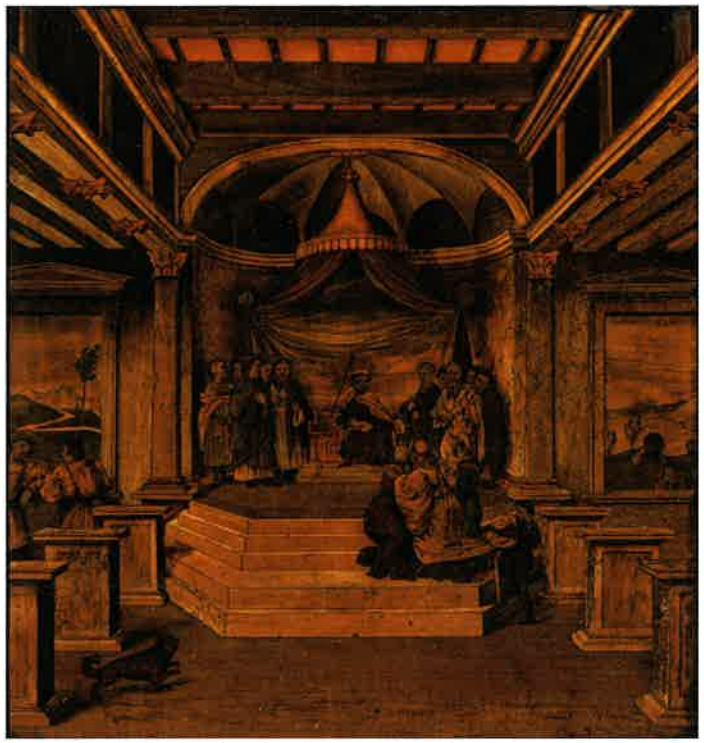
Coperto simbolico di *Amnon ucciso da Assalonne*, 1527
Amnon ucciso da Assalonne, 1525



Impresa di *Tubal*, 1524
Iubal e Iabal [*Tubal*], 1524



Coperto simbolico di *L'adorazione del serpente di bronzo*, 1527
Adorazione del serpente di bronzo, 1525



Coperto simbolico di *Ester e Assuero*, 1527
Ester e Assuero, 1527

Impresa di *Susanna*, 1524
Susanna, 1524

Impresa di *Davide esce da Gerusalemme con l'Arca dell'Alleanza*, 1527
Davide esce da Gerusalemme con l'Arca dell'alleanza, 1526

Impresa di *La ribellione di Assalonne al padre*, 1527
La ribellione di Assalonne al padre, 1526

Coperto simbolico del *Sacrificio di Abramo*, 1525
Sacrificio di Abramo, 1524

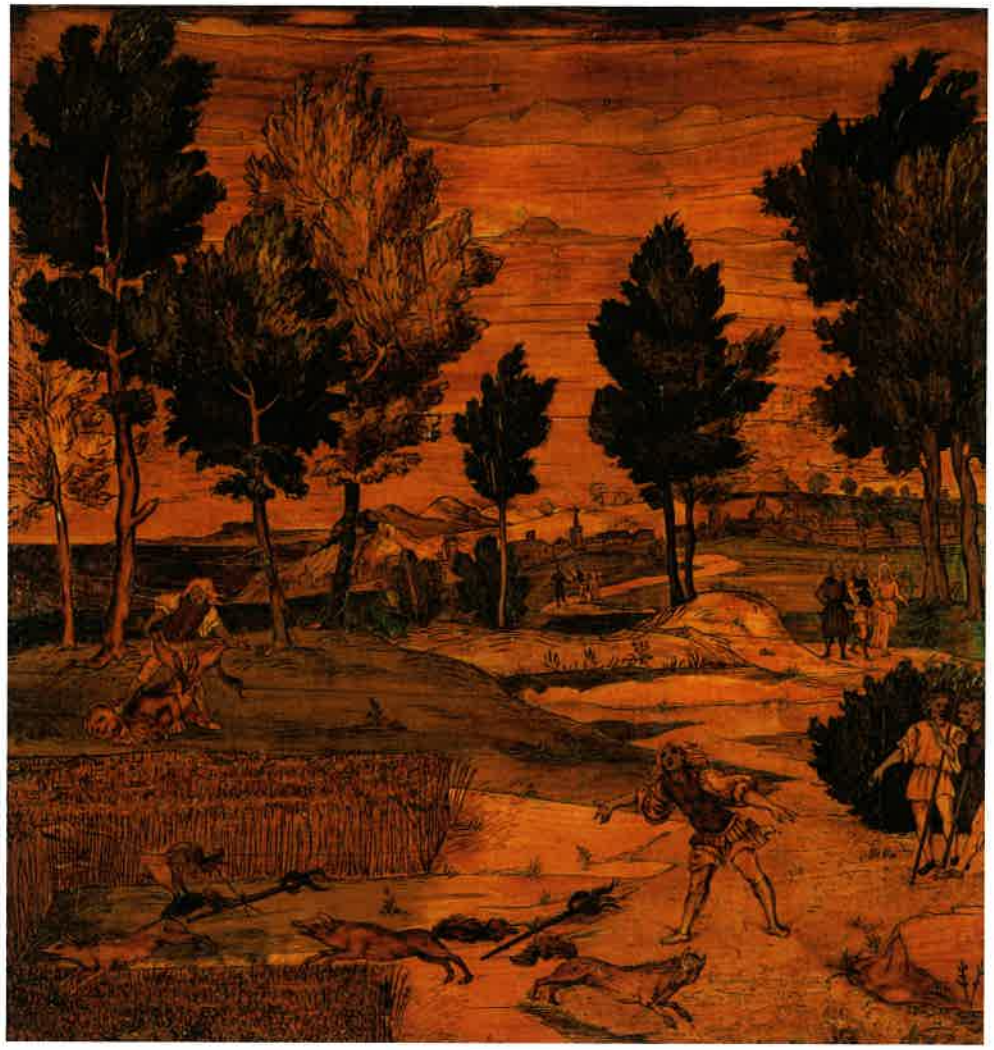
Coperto simbolico di *Melchisedek offre il sacrificio*, 1531
Melchisedek offre il sacrificio, 1528

Coperto simbolico di *Sansone tradito da Dalila, accecato e messo alla macina*, 1531
Sansone tradito da Dalila, accecato e messo alla macina, 1530

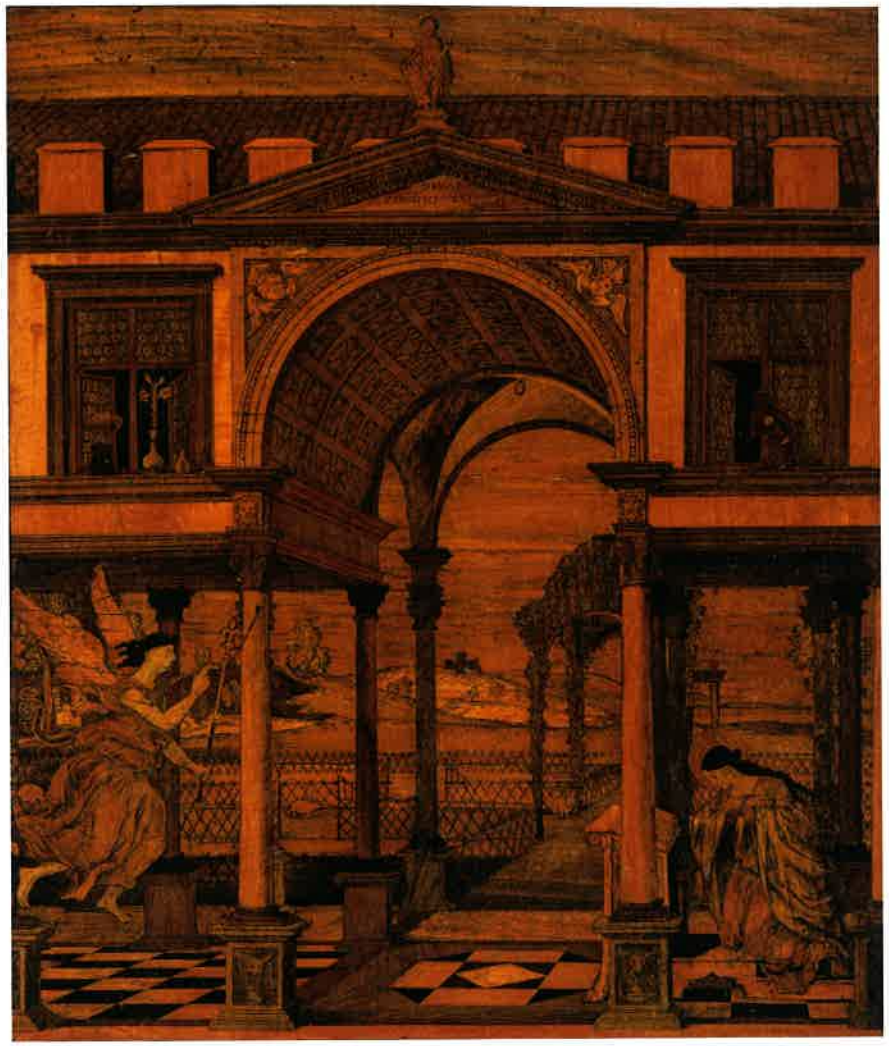
Coperto simbolico di *Genitori di Sansone in sacrificio*, 1531
Genitori di Sansone in sacrificio, 1529

Coperto simbolico di *Sansone uccide i Filistei con la mascella d'asino*, 1530-1531
Sansone uccide i Filistei con la mascella d'asino, 1530

Impresa di *Elia fugge Gezabele*, 1531
Elia fugge Gezabele, 1528



Sansone caccia le volpi nelle messi, 1529



Annunciazione, 1523

LORENZO LOTTO
LETTERE
Corrispondenze per il coro intarsiato

A cura di Corrado Benigni e Mauro Zanchi

Testi di
© Antonella Anedda
© Corrado Benigni
© Franco Cardini
© Marco Carobbio
© Enrico Maria Dal Pozzolo
© Telmo Pievani
© Mauro Zanchi

Tutte le fotografie delle tarsie sono di
© Stefano Marziali
eccetto quelle alle pp. 250-255
© Eugenio Bucherato

Edizione delle lettere
Corrado Benigni
Marco Carobbio
Note alle lettere
Mauro Zanchi

Si ringrazia
Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo
Maria Elisabetta Manca

Officina Libraria
Via dei Villini 10
00161 Roma

Progetto grafico e impaginazione
Paola Gallerani

Redazione
Ivano Bettin

Ufficio stampa
Luana Solla

Fotolito
Giorgio Canesin

Stampa
Esperia, Lavis (TN)

FSC
www.fsc.org
MISTO
Carta | A sostegno della gestione forestale responsabile
FSC® C021437

ISBN: 978-88-3367-234-2

Printed in Italy

Finito di stampare nel mese di marzo 2023 presso
Ex Officina Libraria Jellinek et Gallerani