

**Francesca Cortesi Bosco**

**AUTOGRAFI INEDITI DI LOTTO:  
IL PRIMO TESTAMENTO (1531) E UN CODICILLO (1533)**

*con Giovanni come sempre*

Gustav Ludwig nel 1905 segnalava nell'Archivio di Stato di Venezia due cedole testamentarie di Lorenzo Lotto destinate a rimanere fino ad oggi coi sigilli intatti fra i testamenti del notaio Daniele Giordani al quale il pittore le aveva consegnate <sup>(1)</sup>. Finalmente aperte, conosciamo il primo testamento di Lotto steso in data 25 marzo 1531 e un codicillo stilato il 15 gennaio 1533.

*Ringrazio il dott. Paolo Selmi, direttore dell'Archivio di Stato di Venezia, per l'autorizzazione a riprodurre i documenti presentati in questo articolo; il dott. Marino Paganini per l'aiuto nella trascrizione delle annotazioni notarili. Sono grata al dott. Giulio Orazio Bravi, direttore della Civica Biblioteca di Bergamo, per la conferma del Bollettino della Biblioteca quale sede privilegiata di studi lotteschi.*

(1) G. LUDWIG, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der venezianischen Malerei*, 'Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen', 26 (1905), Beiheft, pp. 129-136. "1531, 21 Aprilis - Cedula testamentaria Laurentii Lotti quondam domini Thome pictoris..... (Sez.° Not.° - Testamenti in atti Daniele Giordan - Busta 506 - Alfabeto vecchio.)"; "1532, 28 Januarii - Cedula testamentaria de manu propria scripta et non extracta - Laurentii Lotti quondam Thome pictoris. (Sez.° Not.° - Testamenti in atti Daniele Giordan - Busta 506 - Alfabeto vecchio.)"; *ivi*, p. 135. Lo studioso trae quanto sopra dal registro del notaio, e precisa di non aver reperito le due cedole (p. 131). Le date da lui riportate sono quelle apposte dal notaio all'esterno delle cedole all'atto della consegna. (Si faccia attenzione che il notaio data il codicillo *more veneto!*). All'articolo di Ludwig rinviano per i due documenti recenti studi, ma con il riferimento bibliografico inesatto (B. AIKEMA, *Lorenzo Lotto: la Pala di San'Antonino e l'Osservanza domenicana a Venezia*, 'Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz', 33 (1989), I, p. 140 note 30, 32) e dichiarandoli perduti (P. HUMFREY, *Lorenzo Lotto*, New Haven and London 1997, pp. XII, 118, 173 nota 79). In F. CORTESI BOSCO, *Lorenzo Lotto. Gli affreschi dell'Oratorio Suardi a Trescore*, Milano 1997, si anticipano alcune notizie dei due documenti inediti, cfr. la *Biografia*, p. 181.

Testamento olografo di Lorenzo Lotto (\*)  
25 marzo 1531

Bifoglio cm 28,8x21,8; sigillo impresso di cera sotto carta, ovale ø mm 12,5. Archivio di Stato di Venezia, Cedola testamentaria di Lorenzo Lotto, 21 aprile 1531. *Notarile, Testamenti*, testamenti non pubblicati del notaio Daniele Giordani, bb. 504-506.

In Venetia 1531 adi 25. marzo a S.ta Marina in Corte da cha Marcello  
ne la casa de miser Carlo Ruzini

Al nome de Dio et gloriosa Verzene Maria: Io Laurentio Loto pictor venitiano: Sano de mente e corpo: considerato el viver humano incerto: Ho voluto remossa ogni passione in questa nota et scriptura de mano mia in loco de testamento: denotar le intrinsicheze del cor mio et resolute ultime volunta: Quando el piaccia al mio Creator transferir da questa corruptione el spirito mio a l'altra vita dirò cossi: Conciosia che in questo Caso faza senza nominar parenti: si per haverne pochi et non molto stretti: et quelli essere occupati a loro negocij: etiam comodi senza abisogno: per quanto posso comprendere: percio ho voltato l'animo a poveri de Jesu Christo:

Cadendo el caso: quando sia a lo extremo sia subito congregati amore Dei: el mio Carissimo miser pre Francesco Ogniben Capellan et governorator del ospitale de poveri di Jesu Christo a San Joannepolo quale voglio per confessore da ozi in drieto: et insieme con lui sia el cassier de ditto ospitale sia chi se voglia a tal tempo: li quali supra nominati prego et supplico siano executori et mei comissarij costituiti per me in nome et persona mia validissimi per ultima et finitiva volunta:

Et primo tutte le mie scripture siano poste in qualche cassa o forcier rechiuse et serrate ne da altri travasate ne viste che suo paternita zoe el Capellano miser pre Francesco sopra ditto. le quale scripture tenira per tanto tempo che parera a suo paternita tanto che molto bene sia inteso de la morte mia si per Venetia quanto for de Venetia et poi a suo piacimento debbia abusarle:

Item in ordinar la sepultura: siano pregati li frati de San Joannepolo mi concieda vestir del suo habito. et reponer el Corpo mio ne le loro sepulture de conversi: Et el corpo mio non sia posto altramente ne la chiesa de la contrada secondo le usanze: ma levato de casa per el sepellire senza alcuna Ceremonya: et in acompagnar el corpo alla sepultura sia el Rev.do piovan de la contrada con tre Copie de sacerdoti et altratanti zagi et la .+. et siano tre Copie de putti poveri del sopraditto ospitale: senza dopieri inastati con mancho luminarie se possa Et senza scuole de nisuna sorte che me sia. ne altri popoli et quando li frati non volesse darmi sepultura. almeno diano l'habito loro et percio sero sepulto dove si sepellise li poveri de ditto hospitale: Et li mei sopra nominati comissarij farano quelle ellimosine che parera a loro tanto a chi havera acompagnato el Corpo quanto a li frati per l'habito et sepultura: Et in ditto ospitale per giorni nove farano ccelebrare ogni di una missa piccola ad honore de Dio in remissione

(\*) Nella trascrizione ho introdotto le maiuscole dei nomi di persona e di luogo, ho sciolto le abbreviazioni e i nessi grafici, ho mantenuto l'interpunzione dell'originale.

de mei peccati et dopo dita missa li puti de ditto hospitale debbano dire sumissa voce le letanye: /

Item tutto quello si trovava de mie beni de che sorte se sia tuto sia del ditto hospitale libero: f. 1v

Item Crediti che se trovasse in Venetia pertinenti a mi: non sia molestato ne cerchato altramente.

Item debiti non ho Io altramente se non fusse qualche fussara:

Item ducati trenta debo haver da miser Francesco Inchiostro da la volta como apar per suo scripto et al libro mio i quali siano scossi per li poveri ut supra:

Item se l'achadera che 'l mio confessor volesse alienar et sbursar de mia impositione a lui da circha ducati quindese li sia dati senza cerchar altro:

Item la massara vechia et garzon se vedera li pati nostri scripti al libro et far suo cunti etiam parendo a li mei supranominati donarli alcuna cosa secundo parerano a loro:

Item la massara Armelina se li fara suo cunto et haverla per Raccomandata a metterla in luochi de persone dabene spirituali. per esser lei anche a mio giudicio et conscienza da bene et honesta assai et non de molta complexione: Et quando sia el tempo del suo maritar o monachar. li sia dato el migliore letto di casa: con colta chavezal e cussini et doi boni para de linzoli almanco: etiam siali dato qualche utensilij et massaricie a suo electa honesta et panni de lino: Et ultra el suo salario et certi soi dinarey in deposito: siali dati qualche denar in dono che parera a li prefatti supra nominati:

Item opere de picture che restasseno imperfette et obligate se veda al libro: in che termino starano denari corsi: et con li aventori componersi al meglio si potra et in casu che 'l fosse forzo o per el meglio far compir alcuna che fusse in bon termino: se debba far cappo con m<sup>o</sup>: Bonifatio pictor de S.to Alovise: et pregarlo vogli tor la impresa facendoli el suo dover:

Item Cose de l'arte de qualche rispetto. Como li cartoni grandi de le opere fatte o da fare medaie d'ariento et mettalo. alcuni camei non forniti. et prede ligate et desligate. et un putin in Cameo grande antiquo zoe un putin de mezo rilievo con una gambeta rota etiam el Laocoonte de cerra con li soi do figlioli: et altre Cose simile: sia consultato con miser Sebastiano Arselio architecto bollognese: et miser Paulo Vidalba intaiador de Corniole e Cavatone dinari: cussi de azuri ultramarini et lappis lazuli quali se non derano ditti lappis meglio a speciari de medicine:

Item li quadreti fiamengi finiti et mei in boni termino sia Consultato con loro ut supra:

Item li modelli del Coro che ho fatto e fazo alla Misericordia de Bergamo zoe istorie del testamento vechio collorite in carta a guazo de mano mia: i quali modelli me sono obligati tornar in drieto: quando li haverano servito a l'opera loro che al presente sono in Capo: de li quali ne ho havuti indrieto pezi n<sup>o</sup>. sei de la sorte piccola: el resto sono anche a Bergamo in mano loro che sono tra grandi e piccoli pezi n<sup>o</sup>. vinticinque senza li sei rihavuti secondo si trovarano scripti et notati al libro: benche non siano notati tutti: zoe nel principio de l'opera in Bergamo: de le qual picture siane fatta diligentia rihaverle etiam farne / dinari che vallerano a bon mercato da ducati cento venticinque: et si de questo quanto de l'altre Cose se consultara con li sopra ditti miser Sebastiano et miser Paulo amicissimi mei di perfetto giudicio et homini de bona fede: f. 2r

Item de Cose non fusse al proposito del ditto loco ut supra. et superflue: non ne sia fatto vendita alcuna publica ne incanto de nisuna sorte robe o cose de l'arte ma più presto per uscirne donar per l'amor de Dio a qualche persona abisognosa che ne Cavasse Comodita:

Item tutti li mei disegni modelli de cerra et altre figure: etiam rilevi de giesso. siane fatti tre parte equale per li sopra nominati periti a tre mei disipuli absenti: in Bergamo una a m° Francesco di Boneti pictor l'altra in la Marcha alla Mandula a m°. Julio pictor et trovarassi un parente suo in Venetia: el speciar de ruga Gaiuffa miser Grisostomo da la Mandula: el terzo in Ragusa m°. Piero venetiano pictor el qual ha una sorella in Venetia moier de miser Alexandro Frizier el grasso et adimandase madonna Paula: Et se tal cose paresseno fastidiose ad exequir siano dispensate le parte ut supra a doi de mei garzoni che si trovarano de venuti star con mecco et la terza a m° Hieronimo da S.ta .+. pictor veneciano per li soi putti cossi tutte le massaricie de l'arte a questi parimente el tuto etiam li quadri over tellari comenciati

Item se li sopra nominati mei zoe: padre confessore o cassier et miser Sebastiano et miser Paolo havesse piacer de qualche cosseta de tal mei residui siali compiaciuta: et parendo loro in qualche parte recompensar alcuna ellimosina a li poveri de ditto ospitale fazi loro: intendando percio che tolgiano per loro e non ad instancia de altri: et de questa mia volunta siano pregati in Caritate tutti loro amore Dei usare: tanto ato de caritevole amicia che cossi moriro piu contento a piacimento del mio creator suma bonta et Clemente Sapientia la quale sempre sia laudata et glorificata et per infinita sua misericordia havere remissione a l'anima mia: DEO GRATIAS

Item se trovarano ne le mei scripture o libri de cunti partite scancellate over carte squarzate questa cosa non sara in detrimento de alcuna persona ne in dano:

Io Laurentio Loto pictor sopra scritto scrisse de mia  
mano propria adi et milesino sopra ditti ss.

*f. 2v, esterno della cedola sigillata, dichiarazione del notaio:*

1531 die 21 mensis aprillis ind. 4 Venetiis

D. Laurentius Lotus de Venetiis q.d. Thome pictor sanus ... mente sensu corpore et intellectu presentavit mihi Danielli Jordano infrascriptam cedullam quam dixit esse manu sua scriptam et esse suum ultimum testamentum rogans me notarium ut de ea tempore obitus sui publicum confitiam testamentum iuxta leges Venetiarum...

*seguono le firme dei testimoni:*

Ego presbiter Gabriel Rinaldus testis vocatus et rogatus scripsi

Ego presbiter Joannes Baptista Licinius testes vohatus et rogatus scric





Codicillo olografo di Lorenzo Lotto  
15 gennaio 1533

Foglio cm 30,4x21; sigillo impresso di cera sotto carta, ovale ø mm 16. Archivio di Stato di Venezia, Cedola testamentaria di Lorenzo Lotto, 28 gennaio 1532. *Notarile, Testamenti*, testamenti non pubblicati del notaio Daniele Giordani, bb. 504-506. (fgg. 1-3)

1533 adi 15 zener in Casa del Rev.do piovàn de San Moise

Al nome de lo altissimo eterno Dio Padre Fiolo et Spirito Sancto: ultra che per el passato Io Laurentio Loto pictor facesse in scriptura un testamento de mano mia: et in esso dechiarito le ultime mie volunta: et quello deposto sigillato in man de miser Daniel Jordano notario in Rialto et de mano sua auctenticato con li modi e testimonij che si conviene: Hora chiarischo per questa notte in atto de codicillo: havendo Io dispensato la maggior parte de le mia sustancie per sequestrarmi dal mondo: Per reformation del Cap<sup>o</sup> de la mia massara giovine Armellina da Saraval che in loco de figliola tenni et alevai scritta: ultra che la fu pagata da me del suo salario: tanto del tempo che la stette quanto de quel tuto che l'hera scritta anni sette et ne stette la mita et Io la liberai allo stesso et pagai integramente del tuto: Anchora voglio e per soi honesti portamenti amore Dei voglio <sup>(a)</sup> aiutarla a maritar et per questo voglio l'habbia del mio per suo maritar denari et alcune robe videlicet: in denari scudi quaranta d'oro con le robe soto notate deposte nel loco de l'ospital de poveri arbandonati da San Zuanepolo zoe in mano de miser Bortolomeo Boniperti marchadante de lignami thesorier et fratello con li compagni gubernatori del ditto loco et el Reverendo miser pre Francesco Ogniben Capellano et patrono de ditto loco etiam apresso loro deposto certo credito <sup>(b)</sup> ove se havem a cavar certo credito mio in Treviso per tal denari: Dechiarando che in termino de doi anni e tre se'l parera a li prefatti gubernatori doppo la mia morte o mia desiderata sequestratione a lochi quieti: essa Armellina sia maritata virtuosamente et con consiglio et saputa de li prefatti gubernatori et padre Capellano: altramente non li sia dato ne dinari ne robe sopradite: ma se'l parera medesimamente a li prefati gubernatori et Capellano donar alla dita Armellina una parte de li scudi quaranta e cossi una parte de le robe non se maritando son contento remetter a loro: et veramente el resto siano applicato el tutto a le pute donzelle del ditto ospitale per suo maritar. Le robe sono queste

In primis un bon letto con doi cavezali con doi cussini tuto bono de bone intime et piuma: una bona coltra azura. doi over tre para de linzoli novi antimelle para doi grosse <sup>(c)</sup> et uno sotile: mantili doi: tovaglioli n<sup>o</sup>. 12. fazoli n<sup>o</sup>. 4. novi: camisse .4. de meza vita zoe de quelle tute increspate e tirate in aze tuti li colari quale serano per farsi e manege et gorgiere: una casacha bianca dopia <sup>(d)</sup> de botana da farsi camisoti: Item un par de sechi grandi et un piccolo con la caza tuto de rame una chocuma de rame con certi intiani da ove: un par de candellieri

(a) voglio *depennato*.

(b) certo credito *depennato*.

(c) grosse *in soprilinea*.

(d) dopia *in soprilinea*.

f. 1v de laton con fondeli de ingistare e coslieri de laton: un par de cavedoni de laton con tutti li soi fornimenti: doi casse over forzieri: doi cariege desnodade de nogere da dodese coste .4. banzuole da seder over scagni bianchi con qualche altra cosseta che fusse / al suo proposito: el restante veramente sia tutto de li poveri et le Cosse de l'arte sia fate due parte a doi mei compari pictori tra loro a dividersi. m<sup>o</sup> Alexandro gatozo in Borgaloco de San Lorenzo: et m<sup>o</sup> Hieronimo de S.ta Croce: a San Martin in pessina apresso l'ospedaletto: et cossi prego li fratelli del loco et padre vogli exequir in Caritate Christi et haver tante fatiche ad honor de Dio Amen:

Io Laurentio Loto pictor ss.

f. 1v, esterno della cedola sigillata, dichiarazione del notaio:

1532 adi 28 januar. ind. 6 Venetiis

Dns. Laurentius Loto pictor presentavit mihi Danielli Jordano notario infrascriptum codicillum quod dixit esse manu sua scriptum rogans me notarium ut de eo tempore sui obitus publicum conficerem codicillum.

*seguono le firme dei testimoni:*

Jo Jeronimo [?] de Vianelo testimonio chamado et pregado scrissi

Jo Joan de Martin Grit testimonio chiamato e pregado schresse



### 1. *Le date, i giorni, i sigilli*

Lotto stende il testamento il 25 marzo del 1531 e lo consegna al notaio quattro settimane dopo, il 21 aprile. Il codicillo è steso il 15 gennaio del 1533 e consegnato il 28 del mese.

Sin dal secolo scorso, si conosce di Lotto un altro testamento, stilato nel 1546: anche questo è del 25 marzo, anche questo è consegnato il 21 aprile <sup>(2)</sup>. C'è quindi motivo di credere che il pittore dovesse associare a quei giorni qualche significato. Sarebbe arduo seguirlo qualora questo avesse a che vedere coi numeri, poiché in tal caso non disporremmo della chiave ermeneutica. Per limitarci ai dati di immediato rilievo, si può osservare che il 25 marzo ricorrono l'Annunciazione e Incarnazione di Cristo, per il cristiano principio di salvezza e 'rinascita'. È Lotto a richiamarlo proprio nel testamento del '46 <sup>(3)</sup>. Il 25 marzo, inoltre, è l'anniversario della mitica nascita di Venezia, e per il veneziano Lotto anche questo aveva un suo peso. Analogamente, il 21 aprile è il giorno dei natali di Roma. Servendoci della chiave analogica ci si può chiedere: in questo giorno ricorreva forse il compleanno di Lotto? o forse la 'rinascita' al fonte battesimale? Occorre osservare che il 25 marzo del '46 egli è "de circha anni 66": la formula approssimativa incoraggia la congettura del *dies natalis* il 21 aprile. Comunque sia, quando Lotto fa il primo testamento ha circa 51 anni.

Difficilmente un uomo del Rinascimento poteva ignorare il proprio *dies natalis*, considerando l'attenzione prestata agli influssi celesti. Astrologia e teologia erano concordi: "se l'anima razionale è libera dall'influenza celeste, il corpo è interamente sottoposto ai cieli che condizionano direttamente la complessione corporea, determinano i temperamenti, suscitano le passioni; e poiché l'anima è legata al corpo, tramite questo i cieli non possono non orientare anche le scelte razionali e volontarie" <sup>(4)</sup>. Di fronte ai problemi dell'influenza dei cieli e della provvidenza in rapporto alla libertà umana era comune opinione che *astra inclinant non necessitant*.

(2) B. C. (Bartolomeo Cecchetti), *Testamento di Lorenzo Lotto pittore veneziano, 25 marzo 1546*, 'Archivio Veneto', XXXIV (1887), II, pp. 351-357; riedito in L. Lotro, *Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. Zampetti, Venezia-Roma 1969, pp. 301-305, con commento nell'*Introduzione. Un uomo inquieto*, pp. XIII-LX (XXXVII-XXXVIII).

(3) "Considerato lordine del Magno Signor iddio, per la salvezza de le anime nostre, essersi humanato, per spirito sancto, in Maria Virgine, Jesu Christo figliolo de Iddio, per insignarne la via da Conosserlo, a salvarne per gratia da padre universale: Creator e fattor de tute le cose superior et inferior". *Testamento* cit. (v. nota 2), p. 351.

(4) T. GREGORY, *Natura e qualitas planetarum*, in *Il Teatro della natura*, 'Micrologus', IV (1996), p. 16.

Lotto prestava attenzione agli astri: fra i *camei non forniti*, che egli cita nel testamento, forse vi erano

li 12 segni Celesti in Camei de varii Colori fati dala natura et in essi intagliato el segno tuti separati et desligati

menzionati nel '46, dei quali precisa che "sono moderni, e non antichi" (5). Un indizio di interessi medico-astrologici lo offre nel disporre di vendere i suoi *lappis lazuli...a spetiari de medicine*: vale la pena di non trascurarlo trattandosi di interessi che rientrano nel quadro della personalità e dell'attività del pittore.

Era esperienza risaputa della pratica medica che "la pietra *lapis lazuli* e la pietra armenica evacuano la malenconia"; ne accenna appunto il medico Pietro Bono da Ferrara nella *Pretiosa Margarita Novella*, un trattato teorico di alchimia steso nel 1330 quando esercitava la professione medica al servizio del comune di Pola, sotto la signoria di quei Castropola che si stabilirono a Treviso dopo la soggezione dell'Istria a Venezia (6). Per inciso, il ritratto di *Laura Pola* (1543), oggi a Brera, è stato dipinto da Lotto per una loro discendente. Sulla virtù del lapislazzuli amplia il discorso Marsilio Ficino nel *De vita* (III, 19), trattando del potere che gli antichi attribuivano alle immagini dei talismani, in particolare del potere del talismano con la "forma archetipa" del mondo e dei suoi tre colori, il verde, l'oro, il blu-zaffiro, consacrati rispettivamente ai pianeti Venere, Sole e Giove. Il colore blu-zaffiro

lo dedichiamo soprattutto a Giove, cui si dice sia consacrato proprio lo zaffiro. E per questo anche il lapislazzuli, che è di questo colore, per la sua virtù gioviale è scelto dai medici per la sua efficacia contro l'atra bile che deriva da Saturno, e nasce con l'oro, screziato con segni d'oro, compagno dell'oro così come Giove lo è del Sole (7).

All'atra bile, o bile nera, la tradizione della medicina umorale attribuiva la causa della melanconia. Ma con la penetrazione nel pensiero medico di nozioni astrologiche e magiche derivanti da speculazioni sull'universo e in stretta connessione con la ripresa della cultura tardo-

(5) *Testamento* cit. (v. nota 2), p. 356. Sulle virtù delle figure dello Zodiaco scolpite nelle gemme, cfr. C. DE BELLIS, *Astri, gemme e arti medico-magiche nello «Speculum lapidum» di Camillo Leonardi*, in *Il mago, il cosmo, il teatro degli astri*, a cura di G. Formichetti, Roma 1985, pp. 67-114.

(6) Cito dall'edizione del volgarizzamento (XV sec.), a cura di C. Crisciani, Firenze 1976, p. 189; sui Castropola si veda p. XLVI.

(7) M. FICINO, *Sulla vita*, Intr., tr., note e apparati di A. Tarabochia Canavero, Milano 1995, p. 261.

antica orientalizzata - un processo giunto a maturazione nel Rinascimento col Ficino e l'umanista napoletano Gioviano Pontano <sup>(8)</sup> - si riteneva che alla melanconia fossero soggette in modo particolare le persone nella cui genitura dominava Saturno, dal quale si faceva derivare l'atra bile, nonché le persone dedite ad attività intellettuali. Nel VI Libro del trattato astrologico *De rebus coelestibus*, il Pontano, dopo aver osservato che la bile eccita l'animo e lo fa perseverare nel perseguire ciò che si è prefisso, conclude, sulla traccia della filosofia naturale di Aristotele, che a causa di ciò

qui preclara in re excelluerint aliqua, sive Philosophi, sive Poetae, sive rerum publicarum administratores ne de humilioribus loquar artibus, pictura, sculptura, musica, architectura, eos melancholicos fuisse compertum est <sup>(9)</sup>.

La collocazione dei pittori fra i melanconici non poteva non esser nota a Lotto, che è probabile avesse diretta esperienza della melanconia. Va osservato che il VI Libro del *De rebus coelestibus* (sugli influssi dei pianeti quando dominano in coppia nella genitura) era stato dedicato al bergamasco Suardino Suardi, amico devoto del Pontano, della "parentela" dei Suardi, come il committente del ciclo di affreschi dell'Oratorio di Trescore, Battista Suardi (1465c.-1529) <sup>(10)</sup>. Sta il fatto che nell'introdurre l'*Autoritratto* negli affreschi, Lotto lo chiude, per dir così, a tre mandate:

(8) R. KLIBANSKY, E. PANOFKY, F. SAXL, *Saturno e la melanconia*, tr. it. Torino 1983, p. 89; inoltre p. 261 e nota 2.

(9) GIOVIANO PONTANO, *De rebus coelestibus*, lib. VI, "ad Suardinum Suardum", f. 190v, in *Opera*, Firenze 1520, t. VI.

(10) Sui rapporti di Pontano e Suardino coi Suardi di Bergamo, F. CORTESI BOSCO, *Sulle tracce della committenza di Lotto a Bergamo: un Epistolario e un codice di Alchimia*, 'Bergomum', LXL (1995), I, pp. 12-13 e note 18-20, dove la ricerca d'archivio (p. 13 nota 19) ha consentito di rimuovere l'equivoco introdotto dalla *Genealogia* dei Suardi di P. Bonoreno Corbella (1612), da me in precedenza seguita (F. CORTESI BOSCO, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bergamo 1980, p. 9 e p. 150 con lo stralcio della *Genealogia* in questione), che indica Suardino come nonno di Battista Suardi. Ulteriori indagini portano a identificare Suardino con il Giovan Battista Suardi detto il Suardino (figlio di Merino III), stabilitosi a Napoli e padre di Prospero, Vespasiano, Pompeo e Paolo, ricordati da S. AMMIRATO, *Famiglie Nobili Napoletane*, Firenze 1580, parte I, p. 75. Cfr. inoltre CORTESI BOSCO, *Lorenzo Lotto. Gli affreschi* cit. (v. nota 1), pp. 12, 24. L'autografo del *De rebus coelestibus*, i cui primi undici libri erano scritti già nel 1495, finì dopo la morte dell'autore (1503) nella biblioteca dell'umanista jesino Angelo Colocci, stretto amico del Pontano e in buoni rapporti con Suardino; cfr. F. TATEO, *Gli studi scientifici del Colocci e l'Umanesimo napoletano*, Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci (Jesi 1969), Jesi 1972, pp. 146 sgg. In altra occasione ho avanzato l'ipotesi che Lotto abbia conosciuto l'umanista marchigiano al tempo del suo soggiorno a Roma, cfr. F. CORTESI BOSCO, *Per Lotto nelle Marche e i suoi committenti (1523-1532)*, 'Bergomum', LXLI (1996), 2, pp. 56 sgg.

melanconica, astrologica, alchemica <sup>(11)</sup>. Ma già negli anni dell'esordio a Treviso come pittore (1498?-1506) egli era entrato in rapporto con circoli interessati allo studio della medicina astrologica, sotto la guida di un discepolo del Pontano, il medico e astrologo Giovan Battista Abioso, che curava con "quintessenza" e "oro potabile" <sup>(12)</sup>. A Treviso, fra i cultori di alchimia vi era l'umanista e poeta Giovan Aurelio Augurello, l'autore del poema sull'arte di fare l'oro per alchimia, la *Chrysopoeia* (Venezia 1515): sin dal 1495 era stato il primo umanista a interpretare alchemicamente il mito del *vellus aureum*, come poi farà Giovan Francesco Pico della Mirandola, alchimista di laboratorio, nel suo *De auro*, e con lui molti altri <sup>(13)</sup>.

Vista la scelta non casuale del 25 marzo per la stesura del testamento, non si può non prendere in considerazione la data del codicillo: 15 gennaio 1533. Nel calendario liturgico in quel giorno ricorre l'anniversario di San Paolo primo eremita, ricorrenza dunque consona con la *desiderata sequestratione a lochi quieti* che si apprende appunto dal codicillo. È come se Lotto cercasse nell'esempio del primo santo eremita un sostegno al proprio desiderio.

Aveva sigillato le ultime volontà con due delle gemme altre volte usate per le lettere indirizzate ai Reggenti della Misericordia di Bergamo

(11) Cfr. CORTESI BOSCO, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi* cit. (v. nota 10), pp. 124-141; ID., *Lorenzo Lotto. Gli affreschi* cit. (v. nota 1), pp. 22-26, dove segnalo nella cerchia della committenza di Lotto la presenza di un cultore di alchimia, il giurista bergamasco Giovan Maria Rota (p. 25), alchimista di laboratorio. Sulla sua raccolta di scritti di alchimia cfr. ID., *Sulle tracce della committenza* cit. (v. nota 10), pp. 20-29.

(12) J. B. ABIOSUS, *Trutina terrestrium et caelestium*, (Venezia 1498), cap. 25; M. PASTORE STOCCHI, *G. B. Abioso e l'Umanesimo astrologico a Treviso*, Atti del Convegno *La Letteratura, La Rappresentazione, La Musica al tempo e nei luoghi di Giorgione* (Castelfranco Veneto e Asolo 1978), a cura di M. Muraro, Roma 1987, pp. 17-34.

(13) Sotto il velo del mito del vello d'oro, l'Augurello, in un *sermo* dal titolo *Chrysopoeia* (in caratteri greci) dedicato a un cultore di alchimia trevigiano, il cavaliere e giurista Alberto Onigo, traccia il percorso della sua ricerca della pietra filosofale, che sembra essersi conclusa positivamente: "sic alter Iason/Aurea felici devexi vellera Colcho"; (*Carmina*, Venezia 1505, *Lib. II, Sermo XI*). Il *Sermonum Lib. II dei Carmina* porta la dedica al vescovo di Treviso Nicolò Franco (m. 1499), del quale l'Augurello fu segretario; esso figurava nel codice donato al Franco nel 1495. Cfr. R. WEISS, *Augurelli, Giovanni Aurelio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 4, Roma 1962, pp. 579-581. Per il contributo dell'umanesimo alla tradizione alchemica, si veda S. MATTON, *L'influence de l'humanisme sur la tradition alchimique*, in *Le crisi dell'alchimia*, 'Micrologus', III (1995), pp. 279-345 (312-313 e nota 6, per il *De auro* di Giovan Francesco Pico della Mirandola; 342-345 per l'Augurello). Treviso doveva godere fama di centro di vivaci interessi alchemici se nientemeno circolava una profezia di mago Merlino sulla nascita a Treviso di un grande alchimista; cfr. *ivi*, D. KAHN, *Littérature et alchimie au moyen âge: de quelques textes alchimiques attribués à Arthur et Merlin*, p. 252 nota 1.

durante il lavoro dei modelli per le tarsie del coro di Santa Maria Maggiore, di cui scrive nel testamento <sup>(14)</sup>. Su questo è impressa tre volte l'immagine di una divinità ignuda assisa, Giove forse; una gru in volo (fig. 1) si riconosce invece sul codicillo <sup>(15)</sup>. È la gru della corniola di cui Lotto stesso fornisce altre volte il significato, descrivendola puntualmente:

un anello doro ligato una bellissima Corniola: antica con una gruva che si leva a volo con un iugo ai piedi et in becho el segno de Mercurio. Significato la vita ativa e la contemplativa: con meditatione spirituale levarsi dale cose terrene <sup>(16)</sup>.

La minuscola immagine, bellissima e di una antica *sapientia*, spalancava all'artista l'orizzonte metafisico delle sue aspirazioni; al contempo poteva essere una sorta di talismano dai benefici influssi.

Colpisce ritrovare un'immagine molto simile, e di significato affine, negli scritti del letterato friulano e coetaneo del pittore Giulio Camillo Delminio (1480c.-1544), ad esempio nell'*Idea del Theatro*, composta nel 1544 dopo una lunga gestazione <sup>(17)</sup>. Nel famoso "teatro della memoria" il Camillo inserisce nel settore dominato dal pianeta Giove, sul grado dell'"uomo interiore",

la imagine di una Gru che vola verso il Cielo portando nel becco un Caduceo, & lasciandosi cader da piedi una pharetra, della quale le saette uscendo cadono all'ingiù per l'aere spargendosi, quale ho io veduto nel reverso d'una antica medaglia. Et la Gru significa l'animo vigilante, il quale già stanco del mondo, & de suoi inganni, per haver tranquillita vola verso il Cielo, portando il Caduceo in bocca, cio è la pace & la tranquillita di lui. Et da piedi le cade la pharetra con le saette, che significano le cure di questo mondo. A questa imagine si conforma quel verso del Salmo. Quis dabit mihi pennas sicut columbae, & volabo, & requiescam. Il che tradusse il Petrarca in un suo sonetto desiderando pur l'ale della Colomba da riposarsi, & levarsi di Terra.

(14) Sui sigilli in cera sotto carta delle lettere di Lotto, impressi con gemme, ha per primo portato l'attenzione Luigi Chiodi, dando la riproduzione di sei esemplari; cfr. L. CHIODI (a cura di), *Lettere inedite di Lorenzo Lotto*, Bergamo 1968, p. 3 e tavola a fronte. A mia volta ho aggiunto due esemplari, uno dei quali - su dieci lettere degli anni 1526-1528 - presenta una gru in volo; cfr. F. CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1987, vol. II: *Lettere e documenti*, pp. 7-26.

(15) Una riproduzione ingrandita e completa del sigillo con la gru, *ivi*, *lett.* 20, p. 17 e vol. I, p. 373 fig. 261. Per la divinità ignuda assisa nelle lettere, *lett.* 30, p. 22.

(16) *Testamento* cit. (v. nota 2), p. 356.

(17) Cfr. G. STABILE, *Camillo, Giulio, detto Delminio*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 17, Roma 1974, pp. 218-230; G. G. LIRUTI, *Notizie delle Vite e delle Opere scritte da' Letterati del Friuli*, Udine 1780, t. III, pp. 69-134.

Questa gentile imagine ci conservera la elettione, il giudicio & il consiglio. Et si dà questa imagine a Giove, per esser Pianeta quieto, benigno & di mente composta (18).

Ritourneremo più avanti sulla singolare concordanza che non ritengo casuale.

## 2. L'abitazione di Lotto a Venezia

La stesura del testamento a *S.ta Marina in Corte da cha Marcello ne la casa de miser Carlo Ruzini* lascia ritenere che Lotto vi abitasse. Carlo Ruzini, un nipote del doge Andrea Gritti, apparteneva al ramo dei Ruzini *da Santa Marina*; costoro erano pure proprietari di uno stabile "a un canton a Santa Maria Formosa" (19), dove sul campo oggi prospetta Palazzo Ruzzini, della fine del XVI secolo. Questo sorge a breve distanza dalla residenza dei Marcello (l'attuale palazzo risale a Baldassarre Longhena), lungo l'asse di collegamento di Borgoloco, da Santa Maria Formosa a Santa Marina. La chiesa, che dava il nome alla contrada, ospitava il monumento

(18) G. CAMILLO, *L'Idea del Theatro*, Firenze 1550, pp. 64-65. Cfr. F. A. YATES, *L'arte della memoria*, tr. it. Torino 1972, pp. 121-159; sull'immagine della gru si veda p. 132 e lo schema grafico del «Theatro». Lina Bolzoni, nell'edizione da lei curata del testo camilliano (Palermo 1991), a p. 199 nota 48, osserva a proposito della medaglia: "Non ho identificato a quale moneta antica il Camillo si ispiri («medaglie» erano infatti chiamate nel '500 le monete antiche)". Occorre però osservare che il Camillo già nel *De l'humana deificatione* introduce l'immagine e il significato scrivendo che "il prudente pagano a suo ammaestramento portava una gru disegnata ecc.", e dunque non sembra riferirsi a una moneta; cfr. C. VASOLI, *Uno scritto inedito di Giulio Camillo «De l'humana deificatione»*, 'Rinascimento', XXIV, 1984, pp. 191-227 (210-211, per la gru). Sul passo del *De l'humana deificatione*, il simbolismo della corniola di Lotto, e la possibilità di un rapporto fra il letterato e il pittore, cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), I, pp. 137-138. Resta da precisare la datazione del trattatello spirituale che il Vasoli tende a porre verso la fine della vita dell'autore (1544) nonostante che la dedica alla figlia Cornelia, di "giovanetta età" e non ancora sposata a Giuseppe Maetano (n. 1500), discepolo e collaboratore del Camillo (cfr. LIRUTI, *Notizie delle Vite* cit. (v. nota 17), pp. 111, 134-137), imponga una datazione anteriore. L'immagine della gru è già menzionata dal Camillo nel *Theatro della Sapientia*, l'opera di recente ritrovata da Corrado Bologna, in una copia manoscritta del XVI secolo, *Theatro* donato dal Camillo nel 1530 a Francesco I, il sovrano al cui servizio si pone soggiornando in Francia per lunghi periodi; cfr. C. BOLOGNA, *Il Theatro segreto di Giulio Camillo: l'Urtext ritrovato*, 'Venezia Cinquecento', I, (1991), 2, pp. 217-271. Devo la notizia della presenza della gru fra le immagini di memoria alla gentilezza del prof. Corrado Bologna.

(19) M. SANUDO, *I Diarii*, t. L, col. 491; t. LIV, col. 578; cfr. inoltre *ad indicem* tt. XLVII, XLIX. Sulla splendida raccolta di dipinti, medaglie, sculture dell'omonimo Carlo Ruzzini (1554-1644), cfr. *Collezioni di Antichità a Venezia nei secoli della Repubblica*, catalogo della mostra, a cura di M. Zorzi, Roma 1988, pp. 77-78.

funerario del doge Nicolò Marcello (m. 1474) di Pietro Lombardo, trasferito nel tempio dei Santi Giovanni e Paolo dopo la sua demolizione <sup>(20)</sup>.

Si ignorava sin qui dove Lotto avesse casa in Venezia, dopo aver lasciato tra il giugno e il luglio del 1526 la "casa et logiamento" in locali del convento dei domenicani dei Santi Giovanni e Paolo, nel sestiere di Castello, ottenuti all'inizio di quell'anno. Dunque, è all'alloggio di Santa Marina, nel medesimo sestiere e poco distante dai domenicani, che Lotto potrebbe riferirsi nella lettera indirizzata il 18 luglio del '26 al notaio della Misericordia, Girolamo San Pellegrino. Lamentando il silenzio alle sue lettere del giovane maestro intarsiatore Giovan Francesco Capoferri (1497c.-1534), posto alla direzione dei lavori del coro ligneo di Santa Maria Maggiore, tempio civico, grazie al suo appoggio, il pittore scrive:

Sa bene lui che per l'honor suo et utile ho fato da fratello et le iniurie havute da l'ignorante et di poca religione de Cristo frate Damiano; per el qual ho voluto studioso ellezermi 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 <sup>(21)</sup>.

Ed è in questo alloggio che avrebbe ospitato l'amico bergamasco Battista Cucchi, se il vecchio chirurgo, che ancora esercitava la professione nonostante i suoi settantatré anni, avesse accettato l'invito affettuoso che il pittore gli aveva rivolto appena due mesi prima della stesura del testamento, il 25 gennaio:

Et de la venuta vostra dattovi ampla particolarità, 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 decete et comodo et venendo vi prego vedete in Misericordia che me sian mandati li mei desegni con diligentia et serò contento che vediate li siano aconciati bene che non se guastano; et a la venuta vostra ve li fareti dar o consignar a qualche bon condutor perché me importano

(20) Il "Sier Zuan Marcello è ai X Savi, qu. sier Piero *da santa Marina*" menzionato nel novembre del 1529 dal Sanudo (*I Diarii*, t. LII, col. 312), forse ha legami di parentela col "misser Joanne Marcello fiol del procolator" che nel 1542 richiede a Lotto un "retrato del duce Marcello", non più eseguito, "per non posser servir"; cfr. LOTTO, *Libro di spese* cit. (v. nota 2), pp. 88-89. Traggio le informazioni urbanistiche e storico-artistiche dalla guida *Venezia*, Milano 1985, del T.C.I.

(21) *Il coro* cit. (v. nota 14), II, lett. 6, p. 9. Inoltre nello stesso, I, p. 158, una discussione del contenuto della lettera. Molte confusioni sull'argomento in АХМЕА, *Lorenzo Lotto* cit. (v. nota 1), p. 138, che ignora l'ultima edizione delle lettere e il loro commento.

assai et molto li desidero, de li quali non dago carico a Francesco nostro 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. Io li scrivo che 'l me mandi certi desegnati: 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 <sup>(22)</sup>.

"Francesco nostro" è il pittore *Francesco di Boneti*, di Bergamo, che viene citato nel testamento fra i tre *disipuli* destinatari delle sue cose dell'arte. La "donna da ben de governo" è la *massara vecchia*, mentre la "massara" è la giovane *Armellina* da Serravalle.

Importa rilevare che tanto la lettera al Cucchi quanto il testamento non offrono elementi per ipotesi di imminenti viaggi o trasferimenti del pittore; anzi, porterebbero a escluderli. Sta il fatto che la cedola sarà consegnata al notaio ben quattro settimane dopo, il 21 aprile.

### 3. *Lotto e i domenicani dei Santi Giovanni e Paolo*

Dopo il supposto trasferimento a Santa Marina, i rapporti di Lotto con i domenicani dei Santi Giovanni e Paolo non si erano interrotti. Nel 1526 firma e data il *Ritratto di domenicano* (Treviso, Museo civico), convincentemente identificato nel frate Marcantonio Luciani, all'epoca *procancellarius et bursarius*. Sarà priore nel 1528. Non è neppure da escludere che nel frattempo Lotto avesse conservato uno spazio in locali del convento, dove aveva un recapito se il primo di settembre del 1527 il notaio San Pellegrino gli indirizzava una lettera ai Santi Giovanni e Paolo; un altro recapito doveva averlo "in Drapparia" a Rialto <sup>(23)</sup>.

In rapporto coi domenicani era pure l'architetto bolognese Sebastiano Serlio, il *miser Sebastiano Arselio* che insieme a *miser Paulo Vidalba*, suoi *amicissimi*, avrebbe alla sua morte provveduto a stimare le *cose de l'arte* di maggior importanza. Confessore del Serlio era il domenicano Marcantonio Rossi, indicato dall'architetto nel proprio testamento steso nell'alloggio a Santa Giustina il primo aprile del 1528, trovandosi ammalato (si riprenderà di lì a breve). Testimone all'atto gli era stato Lotto medesimo col giovane Alessandro Citolini da Serravalle. Erede universale Serlio aveva nominato il letterato Giulio Camillo e voleva la sepoltura "ad

(22) *Il coro* cit. (v. nota 14), II, lett. 34, p. 24, cui si rinvia per la bibliografia relativa al Cucchi, committente della *Madonna col Bambino e i santi Rocco e Sebastiano* oggi a Ottawa. Su Francesco Bonetti si veda più avanti.

(23) Cfr. *ivi*, I, p. 158, per l'identificazione del *Ritratto di domenicano* proposta da Myriam Billanovich; II, *Lotto, Lorenzo, Lettera, 1527 settembre I*, p. 120; inoltre, per il recapito "in Drapparia", lett. 11, p. 12.

ecclesiam" dei Santi Giovanni e Paolo <sup>(24)</sup>. Ritorniamo più avanti sull'amicizia fra il pittore e l'architetto.

Anche Lotto *in ordinare la sepultura* dispone che *siano pregati li frati de San Joannepolo mi conceda vestir del suo habito. et reponer el Corpo mio ne le loro sepulture de conversi*. Ma la concessione da parte dei domenicani è messa in forse dallo stesso pittore che non esclude un rifiuto: *et quando li frati non volesse darmi sepultura almeno diano l'habito loro*. È un dato che merita attenzione. Fra le ragioni dell'eventuale rifiuto poteva esservi un motivo materiale come la richiesta di un'elemosina superiore alle elemosine che Lotto aveva messo in conto di dare *a li frati per l'habito et sepultura*. Ma si può avanzare un'ipotesi diversa, alla luce della particolare vicenda che interessava in quei giorni il convento.

Come è noto, nel 1531 si avviava il piano di riforma dell'Ordine domenicano, di osservanti e conventuali, che nell'Italia del nord erano riuniti rispettivamente nelle congregazioni della Lombardia inferiore e superiore, e delle province di San Domenico - ossia di Venezia - e di San Pietro Martire. Per i conventuali era prevista l'incorporazione nella provincia riformata delle due Lombardie, sorta dalle due soppresse congregazioni. Sin dal gennaio i conventuali dei Santi Giovanni e Paolo dovevano introdurre la regola degli osservanti. Nel settembre, un decreto di papa Clemente VII ingiungeva l'incorporazione e il conseguente passaggio dei conventuali sotto la giurisdizione di un vicario designato dal provinciale degli osservanti <sup>(25)</sup>. Il maestro in sacra teologia fra Damiano Loro, veneziano, che era stato eletto nella carica di provinciale per quattro anni dal capitolo della provincia di San Domenico tenuto nell'aprile del 1529 ai Santi Giovanni e Paolo, veniva sospeso <sup>(26)</sup>. Tra i conventuali, non solo di Venezia, il decreto papale aveva suscitato forte opposizione togliendo loro dei privilegi. Nell'ottobre i frati dei Santi Giovanni e Paolo si appellavano al doge Andrea Gritti: "più presto se fariano lutherani" che

(24) LUDWIG, *Archivalischè* cit. (v. nota 1), pp. 131, 135; L. OLIVATO, *Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati*, 'Arte Veneta', XXV (1971), pp. 284-291. Sul Camillo cfr. sopra, nota 17. Per Citolini si veda M. FIRPO, *Citolini, Alessandro*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 26, Roma 1982, pp. 39-46.

(25) Cfr. R. CREYTENS, A. D'AMATO, *Les actes capitulaires de la congrégation dominicaine de Lombardie (1482-1531)*, 'Archivum Fratrum Praedicatorum', XXXI (1961), pp. 243-244.

(26) L'elezione di fra Damiano è così ricordata dal Sanudo: "In questa matina, hessendo reduti in questa città nel monasterio di San Zane Polo li frati, deputati al capitolo di la provincia di San Domenego, per far il suo provincial, qual dura 4 anni; et è venuti da zerca numero...tra li quali 53 voti reduti, *omnium consensu* feno loro provincial maistro Damian venetian eccellente predicator, el qual è quello ha fatto la spexa del viver a li ditti frati." *I Diarii*, t. L, col. 147. Per la sua sospensione dalla carica, cfr. *ivi*, t. LV, col. 74.

accettare la tutela dell'Osservanza (27). Nel dicembre Clemente VII dava loro due vicari generali, uno per la Lombardia inferiore, l'altro per la superiore e nel giugno del 1532 permetteva a ciascun gruppo di costituirsi in vera congregazione giuridica (28).

Quando nel marzo del '31 Lotto stende il testamento, la bufera del piano di riforma già soffiava sulla comunità domenicana. Naturalmente non dovevano mancare coloro che erano ad essa favorevoli se si considera che erano tempi di discussione della decadenza dei costumi, di bisogno di riforma della vita ecclesiale, di rinnovamento della fede e di una religiosità autentica. Del 1532 è il noto *memoriale* del teatino Giovan Pietro Carafa (il futuro Paolo IV), in cui alla denuncia della corruzione morale e religiosa dei conventi e monasteri veneziani seguivano l'auspicio e l'indicazione di concreti provvedimenti (29).

Alla reggenza dello Studio ai Santi Giovanni e Paolo sarebbe giunto il giovane maestro in teologia Sisto Medici, veneziano, figlio del convento che lo aveva accolto nell'Ordine a dieci anni nel 1512, e poi, nel 1519, lo aveva trasferito a completare gli studi filosofici e teologici a Padova. Nel convento padovano era stato *lector biblicus* ed aveva conseguito il titolo di baccelliere (1529), quindi di *magister* ricevendo a Roma le insegne nel 1530. Il Medici, cui stava a cuore la predicazione evangelica non meno dell'insegnamento della teologia, si avviava a diventare uno dei più autorevoli frati domenicani di Venezia (30). Non sappiamo se la destituzione di fra

(27) *Ivi*. Sull'intervento della diplomazia veneziana presso il pontefice, Archivio di Stato di Venezia, SS. Giovanni e Paolo, *Liber consiliorum*, b. XI, ff. 37v sgg. Cfr. inoltre, *Il coro* cit. (v. nota 14), I, p. 161; in esso esamino il quadro religioso a Venezia relativamente alla predicazione e all'iniziativa del Senato di pubbliche lezioni sulla Bibbia (159-164).

(28) "La situation administrative des lombards s'était ainsi renversée d'une façon curieuse: la congrégation des réformés prit la place des deux anciennes provinces réunies, et se vit remplacée par deux nouvelles congrégations composées de non-réformés." CREYTENS, D'AMATO, *Les actes* cit. (v. nota 25), p. 244.

(29) Cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), I, pp. 160-161.

(30) Sul Medici, G. DEGLI AGOSTINI, *Notizie storico-critiche intorno la vita e le opere degli scrittori viniziani*, Venezia 1754, t. II, pp. 372-410. Dagli *Acta capitulorum generalium Ordinis Praedicatorum*, IV, ab anno 1501 usque ad annum 1553, recensuit FR. BENEDICTUS MARIA REICHERT, Romae 1901, "Fr. Sixtus de Venetiis" risulta assegnato il 5 giugno 1530 "regentem" al convento di Padova "pro secundo et tertio anno" (p. 236); ma il Degli Agostini in proposito scrive: "Conosciuta intanto da' suoi Maggiori la sublimità della mente, e la fecondità dell'ingegno, mercè delle quali si era fatto palese, lo destinarono alla reggenza del suo nativo Convento de SS. Giovanni e Paolo, dove per pochi anni, ma con molto profitto, insegnò a suoi con chiarezza la scolastica Teologia" (p. 375) venendo poi eletto priore. Alla luce di queste date, il Medici non poteva trovarsi fra quei "valenti theologi et predicatori" che nel 1527-1528 avevano fatto rilevare a Lotto gli errori nel "texto de la Biblia con le inventioni" datagli dal francescano Girolamo Terzi, il teologo consigliere del programma iconografico del ciclo di tarsie per il coro bergamasco. Cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), I, pp. 159-140; II, lett. 22, p. 19.

Damiano Loro abbia in qualche modo interferito sulla sua reggenza. Né è dato conoscere l'orientamento del Medici sul problema della riforma, nondimeno quanto di lui si apprende in anni successivi lascia ritenere che ne fosse un fautore.

La figura del Medici interessa inoltre per la variegata cultura: a sedici anni era stato un lettore entusiasta dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (Venezia 1499) al punto da indirizzarle un sonetto, scritto di suo pugno sulla pagina d'apertura del volume che doveva appartenergli <sup>(31)</sup>. È un dato straordinario: per Lotto, fra i libri di cui poter conversare con il giovane e già autorevole frate, offrendone spunto le invenzioni di soggetto biblico e le "imprese" per le tarsie del coro bergamasco, vi era di certo la Bibbia, ma pure quel "librum elegantissimum",

Libro degno di cedro et di memoria,

(31) Cambridge, University Library, Inc. 3.B.3.134 [1830]. Cfr. E. FUMAGALLI, *Due esemplari dell'«Hypnerotomachia Poliphili» di Francesco Colonna*, 'Aevum', 66, 1992, 2, pp. 419-432. Per l'opera in discorso si veda F. COLONNA, *Hypnerotomachia Poliphili*, edizione critica e commento a cura di G. Pozzi e L. A. Ciapponi, 2 voll., Padova 1980. Sisto Medici nel sonetto (che riporto più avanti) dimostra di conoscere il nome dell'autore dell'*Hypnerotomachia*, Francesco Colonna, celato dall'acrostico delle iniziali dei capitoli. Come è noto, l'identità dell'autore è discussa tra il frate veneziano dei Santi Giovanni e Paolo Francesco Colonna, vissuto fra il 1433 e il 1527, e il nobile romano Francesco Colonna, principe di Preneste e protonotario apostolico. L'importante recupero è ritenuto prova risolutiva a favore del veneziano, ma si vedano le osservazioni di S. BORSI, *Polifilo architetto. Cultura architettonica e teoria artistica nell'Hypnerotomachia Poliphili di Francesco Colonna (1499)*, Roma 1995, pp. 259-260 nota 198. A sua volta M. CALVESI, *La «Pugna d'amore in sogno» di Francesco Colonna romano*, Roma 1996, p. 26, nel respingere il valore probativo della testimonianza del Medici per l'attribuzione al frate veneziano del *Polifilo*, osserva che nemmeno "il modo con cui egli nomina Francesco Colonna fa pensare al frate dello stesso convento: manca infatti qualsiasi accenno alla sua condizione di religioso e tampoco alla sua appartenenza all'ordine domenicano; inoltre il frate, che due anni prima era stato radiato e allontanato da Venezia in seguito ad accuse infamanti (rientrerà nel convento solo nel 1520), ben difficilmente poteva essere definito «de virtù ferma colonnula»." (Vedasi inoltre pp. 23-24). Il nome velato dall'acrostico, e il caso dell'omonimia col domenicano morto più che novantenne nel 1527 avevano dato occasione a scherzosi inganni. Come riferisce il Fumagalli (421-422), in un esemplare del *Polifilo* conservato a Strasburgo, sulla pagina iniziale si legge: "Fertur operis huius auctor reverendus magister Boninus de Ligniaco seu Lignago magister in sacra pagina, frater ordinis predicatorum, qui mihi dixit habuisse duos socios et fecisse cum iuvenilem etatem ageret". Al capitolo generale tenutosi a Roma nel giugno 1530 - nel quale il Medici riceveva le insegne di *magister* - Bonino da Legnago partecipava in veste di "priere provinciale della provincia di Roma" (422 e nota 8). Orbene, detto frate un po' burlone, "magister" nel 1508, ben conosceva i confratelli dei Santi Giovanni e Paolo: nel luglio del 1527 "m.º Bonino de Lignago" è in ballottaggio all'elezione del predicatore della prossima "quadagesima", e il 31 dicembre del 1528 è eletto predicatore; cfr. *Liber consiliorum* cit. (v. nota 27), ff. 13v, 17v. Dunque, a così lunga distanza dall'uscita dell'opera fra gli stessi domenicani non si era informati sull'autore; questo contrasta con la tesi che Sisto Medici oltre a conoscerne il nome conoscesse la persona, poiché è difficile credere che detta conoscenza potesse rimanere riservata a lui solo.

bello, dotto, gentil, ampio, decorulo,  
disceso dalle dee del sacro chorulo,  
dil pegaseo liquor trionfo et gloria, (32)

che anch'egli *in iuventute vel potius in adolescentia sua* aveva avuto fra le mani. Infatti, come ho mostrato altrove, nelle opere giovanili di Lotto, e nelle "imprese", non mancano ricordi dell'immaginario polifileso (33).

Ritornando al rapporto di Lotto con la comunità domenicana, occorre considerare una sua invenzione per le tarsie, sulla quale ho già portato l'attenzione in altra occasione: la "storia" di *Sansone tradito da Dalila, accecato e alla macina* (fig. 8) che era pronta il 15 maggio del 1530. In essa si può leggere in trasparenza una riflessione sui *bona mundi*, alla cui seduzione lo stesso Sansone non aveva saputo sottrarsi. Essi sono allusivamente richiamati - come *delitie, divitie, honores* - da una statua di Venere e una della Dovizia innalzata su una colonna onoraria. Sono gli stessi *bona mundi* la cui rinuncia riusciva tanto difficile a uomini ambiziosi e lascivi, avidi di ricchezze e di onori, quali non mancavano fra i religiosi, anche dei Santi Giovanni e Paolo. A costoro sembra voler alludere il pittore col vestire di una tonaca bianca e un mantello nero, simili all'abito dei domenicani - come altre volte li aveva dipinti; penso al *Miracolo di San Domenico* della predella della *Pala Martinengo* -, per l'appunto il principe dei filistei, in atto di consegnare a Dalila il denaro del tradimento. Con quell'abito la sua figura si distingue nel gruppo degli astanti e non può non far riflettere (34).

Filtrata, o non, dalla tarsia, l'eventuale posizione critica di Lotto non doveva essere ignorata dai frati. Qualcuno di loro, più sensibile alle critiche, avrebbe potuto negare il proprio assenso alla sua richiesta per la sepoltura fra i conversi.

(32) Così suona la prima quartina del sonetto, che ha per titolo "Sixtus Medices adolescens ad librum elegantissimum", e che prosegue: "in te chiudi ogni fabula, ogn'historia, / architetture de divin lavorulo, / hieroglyphici, gemme, argento et orulo / et del fanciul Cupido ogni vittoria. / Francesco, de virtù ferma colo(n)nula, / ti scrisse in stil latin, greco et hebraico, / lodando Muse, Apollo et ogni Gratia; / sin che Febo et la candida Lato(n)nula / il ciel illustreran, serai duratico: / va dunque in man d'ognun con buona audacia et li bei spirti sacia / del suave frutto tuo, tuo vago flosculo, / ch'assai più odora del fragrante mosculo. / Anno Domini 1518, aetatis meae 16." (FUMAGALLI, *Due esemplari* cit., v. nota precedente, p. 420).

(33) Cfr. F. CORTESI BOSCO, *Divina vigilia: il sonno vigilante dell'Anima nel dipinto di Lorenzo Lotto K 291 della National Gallery di Washington*, 'Notizie da Palazzo Albani', XXI (1992), I, pp. 39-41, 44-45; *Il coro* cit. (v. nota 14), I, scheda 36, pag. 410; scheda 48, pag. 429. Spunti da architetture del *Polifilo* si riscontrano nel *Miracolo di San Domenico* della predella della *Pala Martinengo*, si veda la vignetta di COLONNA, *Hypnerotomachia* cit. (v. nota 31), I, p. 415.

(34) Cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), I, scheda 69, pp. 492-493; pp. 144-164.

Il desiderio di vestire in morte l'abito della religione, secondo un costume diffuso sul quale la satira di Erasmo puntava i suoi strali nei *Colloquia*, indizia in Lotto qualcosa di più dell'adesione a una pratica la cui valenza antropologica si riconosce nella funzione ausiliatrice e protettrice attribuita alla vestizione rituale del defunto. L'abito della religione, che egli richiederà ancora nel 1546 <sup>(35)</sup>, quando ormai l'uso era oggetto di satira

(35) "Item subito intravenuto el caso de morte, sia facto intender ali frati de San Joanne polo da ordinar a darmi sua sepultura al costume e usanza fratesca vestito del suo habito per che cossi se obligorono quando io li deti la pala del suo sancto Antonino farmi sepelire con le ceremonie de loro religione, obligati gratis, senza alcuna spesa de miei heredi: consultati tra loro frati nel suo Consiglio Contentati e notato nel libro loro del 1542 de 12 mazo al folio 95 et me ne fu dato Copia da tenerla a presso ami in tempo e priorato del Reverendo Maistro Sixto de Medici". *Testamento* cit. (v. nota 2), pp. 354-355. Il Medici aveva concordato che i denari spettanti al pittore per la *Pala di Sant'Antonino* fossero per 40 ducati di quelli raccolti "de le cerche de le prediche de fra Lorenzo da Bergamo, frate de l'oservantia in San Domenico a Castello"; per altri 40 di quelli che avrebbe dato "per elimosina" messer Benedetto Contarini "dal ligname", e altri 10 ancora del Contarini o dello stesso fra Sisto Medici, da dare "de suo borsa" alla presenza del predicatore Lorenzo da Bergamo. Quest'ultima precisazione attesta il personale coinvolgimento del Medici nella commissione del dipinto a Lotto, e conferma l'ipotesi di loro rapporti già in essere nei primi anni Trenta; inoltre, è un indizio del desiderio del priore, ad evidenza in buoni rapporti col frate dell'osservanza, di evitare sospetti e critiche da parte dei confratelli circa l'uso delle entrate del convento. Il valore effettivo della pala era di 125 ducati: di questi Lotto aveva rinunciato a 35 per la sepoltura di cui sopra; cfr. LOTTO, *Libro di spese* cit. (v. nota 2), pp. 84-87. Inoltre, A. MAZZA, *La pala dell'Elemosina di Sant'Antonino nel dibattito cinquecentesco sul pauperismo*, in *Lorenzo Lotto. Atti del Convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita* (Asolo 1980), a cura di P. Zampetti e V. Sgarbi, Treviso 1981, pp. 347-364. Nel novembre del 1542 Lotto fornisce a "mastro Sixto" in Venezia "doi teste de Salvator" per le quali si fece "aiutar a mastro Hieronimo santa Croce", lo stesso menzionato nelle cedole; al "predicator apostolico", fornisce il 13 maggio 1542 "un quadro de santo Thomaso d'Aquino, in essa figura el retrato de dito fra Lorenzo, zoè dal mezo in su grandò quanto el naturale", nonché "un quadretto de nostra Donna" (1544) e "una testa de la Verzene senza el fiol", mandatagli da Treviso nel gennaio del 1545: pagati in natura "tra boni amici" (o non pagati affatto); *Libro* cit., p. 246 e pp. 96, 120-123, 254. Sull'identificazione del ritratto di *Fra Lorenzo da Bergamo nei panni di san Tommaso*, oggi alla Walters Art Gallery di Baltimora nel Maryland, F. ZERI, *Dietro l'immagine*, Milano 1990, p. 100 e fgg. 5-6. Notizie su fra Lorenzo da Bergamo (1495 c.-1554), predicatore, autore di scritti spirituali - tale doveva essere il «libreto» mandato a Lotto (*Libro* cit., p. 123) -, organizzatore di "monti dell'abbondanza", in A. PIOLANTI, *Il «Trattatello della dispositione che si ricerca a recever la gratia del Spirito Santo» di Fra Lorenzo da Bergamo, P. O.*, Città del Vaticano, 1974; I. COLOSIO, *Il vescovo domenicano bergamasco Lorenzo de Gherardis (+1554) e la sua Operetta sullo Spirito Santo*, 'Rassegna di Ascetica e Mistica', 26 (1975), pp. 103-115; FRA LORENZO DA BERGAMO O. P. (+1554), *Verace regola de imitar Jesus Christo et farsi perfetto*, a cura di A. Piolanti, Città del Vaticano 1985. Oltre che dal *Libro di spese* di Lotto e dalle poche fonti, l'attività di predicatore del domenicano è attestata da un importante documento inedito, del 14 ottobre 1543 (Bergamo, Biblioteca Civica 'A. Mai', Collezione di pergamene, 3933). In esso si attesta che "D.s frater Laurentius pergamensis predicator Apostolicus ordinis predicatorum sancti Dominici filius q. s. Laurentij olim Christofori Ursetti de Girardis de Ruspino communis de la Costa vallis brembane superioris Episcopatus pergami Affectus valde Ecclesie Ascensionis domini Annuntiationis beate Marie virginis ac Sancti Stephani prothomartiris site in eadem contrata

fin nelle rime dei lettori di Erasmo, come l'orefice veneziano Alessandro Caravia <sup>(36)</sup>, per Lotto, che di quell'abito riconosceva la sacralità, doveva valere quale protezione della Vergine. Non si può ignorare, infatti, che egli stesso aveva dipinto nel giovanile *Polittico di San Domenico* (1508) di Recanati, la Vergine che tramite un angelo consegna a san Domenico lo scapolare. Quell'abito, che la tradizione domenicana, echeggiata dagli scritti di santa Caterina da Siena, voleva fosse stata la Vergine a consegnare a Domenico <sup>(37)</sup>, per Lotto sarebbe stato sudario e mistica armatura con cui affrontare l'ultimo viaggio, nell'Aldilà.

Non meno interessanti sono le sue disposizioni per il trasferimento del cadavere alla sepoltura: *el corpo mio non sia posto altramente ne la chiesa de la contrada secondo le usanze: ma levato de casa per el seppellire senza*

de Ruspino", ha donato alla detta chiesa, dove è stato battezzato, mosso da amore per la patria, un reliquiario e numerose reliquie devotamente 'collezionate' in occasione della sua predicazione a Venezia, Ferrara, Brescia, Bologna. Alcune donategli dalla monaca "soror Stephana", nipote del doge Andrea Gritti, del monastero "Corporis Christi" di Venezia. Nel 1526 aveva predicato a Venezia a San Moisè e avuto, dal "plebano sancti Moysi", una "particula vestis inconsutilis domini Jesu Christi", pervenuta quattro secoli prima alla chiesa, come attestato da un documento da lui visto dell'archivio della stessa. Interessante per noi è la data 1526, poiché quel sacerdote potrebbe essere lo stesso *piovan de San Moise* in casa del quale Lotto stende il codicillo nel 1533. Resta da verificare, inoltre, se questi sia il "pré Hieronimo Morena, piovan de San Moysè" che Lotto cita nel 1546 (*Libro cit.*, p. 88-89), e se detto piovan sia lo stesso che nel 1548 denuncia al Sant'Uffizio un gruppo ereticale di artigiani della parrocchia di San Moisè, "scuola dei luterani"; cfr. J. MARTIN, *Venice's Hidden Enemies. Italian Heretics in a Renaissance City*, Berkeley 1993, p. 67. Segnala la predicazione del domenicano il 30 aprile 1530, a Sommacampagna, in occasione della visita pastorale di Gian Matteo Giberti, Adriano Prosperi in un intervento al *Seminario sulle visite pastorali del vescovo G. M. Giberti (1525-1542)*, 'Ricerche di Storia Sociale e Religiosa', ns., 39 (1991), p. 176. Nella seconda metà del 1545, fra Lorenzo da Bergamo è a Cipro, come vicario del vescovo Livio Podocataro; cfr. U. Rozzo, *Vicende inquisitoriali dell'eremitano Ambrogio Cavalli (1537-1545)*, 'Rivista di Storia e Letteratura religiosa', XVI (1980), 2, p. 247 e nota 119. Nel 1550 è di nuovo a Venezia, dove nell'aprile testimonia al Sant'Uffizio, *Contra Franzinum Singlithico*, mercante protestante di origine cipriota; cfr. S. SEIDEL MENCHI, *Erasmus in Italia 1520-1580*, Torino 1987, pp. 204, 420 nota 27. Papa Giulio III il 20 giugno 1550 nomina fra Lorenzo de Gherardis vescovo della piccola diocesi di Modrus in Croazia; il vescovo morirà a Bologna quattro anni dopo (COLOSIO, *Il vescovo cit.*, pp. 109-110).

(36) "Co sarò morto voio esser vestio / Co va de san Francesco tutti i frati / E con l'habito in dosso seppellio / Diese dopieri con diese Giesuati / Che me accompagna davanti e da drio / El Capitolo e tutti i Chieregati / De la contrà e de l'Hospedal i putti / A seppellirme voio che sia tutti"; così il Caravia fa dire a Gnagni nel finale del poemetto dialettale, pubblicato anonimo, *La verra antiga de Castellani, Canaruoli, e Gnatti, con la morte de Giurco e Gnagni*, Venezia 1550 (c. Cijj), che cito dalla riproduzione offerta in 'Venezia Cinquecento', II, 3, 1992. Sul poemetto si veda SEIDEL MENCHI, *Erasmus cit.* (v. nota 35), pp. 223-255. Nel finale della *Verra* la studiosa riconosce il modello del *Funus*, uno dei *Colloquia* di Erasmo. (Nel sottolineare i diversi comportamenti di Gnagni e Giurco di fronte alla morte, di "matrice spirituale" quello di Giurco, la studiosa inavvertitamente ne scambia i nomi).

(37) Cfr. A. GENTILI con la collaborazione di M. LATTANZI e F. POLIGNANO, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503/1512*, Roma 1985, pp. 150, 153 nota 19, 154 nota 20.

*alcuna Ceremonyma. Non si può non avvertire la singolarità dell'attenzione posta nel prevedere il corteo, che anche noi immaginiamo lungo le calli della contrada fino alla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo: et in acompagnar el corpo alla sepultura sia el Rev.do piovan de la contrada con tre Copie de sacerdoti et altratanti zagi (chierici) et la .+. et siano tre Copie de putti poveri del sopraditto ospitale: senza dopieri inastati con mancho luminarie se possa Et senza scuole de nisuna sorte che me sia. ne altri popoli. L'esclusione delle Scuole riguardava sia quelle devozionali sia la stessa arte dei pittori a cui Lotto era iscritto. Dal 1518 la scuola dei pittori disponeva di un'arca nella chiesa di San Luca. Un accordo col piovano stabiliva che alla morte di uno dei confratelli dell'arte, egli avrebbe celebrato il servizio funebre e fatto aprire l'arca a spese della scuola e con una cerimonia modesta se si trattava di un povero, in forma più solenne se la famiglia del defunto era in grado di pagare <sup>(38)</sup>. Nondimeno Lotto scrive: nel caso i domenicani non volesse darmi sepultura.... sero sepulto dove si sepellise li poveri de ditto hospitale; i suoi commissari per giorni nove farano cellebrare ogni di una missa piccola ad honore de Dio in remissione de mei peccati et dopo dita missa li puti de ditto hospitale debbano dire sumissa voce le letanye <sup>(39)</sup>. A dare il tono della religiosità interiore di Lotto basterebbe quella recita sottovoce delle litanie dei ragazzini. Egli non si cura di alcun segno che nel tempo rechi di lui il ricordo. C'erano per questo le sue ancone sugli altari sparse per l'Italia a portare il suo nome e a testimoniare, con o senza quello, bensì con l'arte, una profonda intelligenza spirituale della religione e del sacro. Bandisce espressamente ogni pompa temporale mentre testimonia la sua scelta radicale di povertà, umiltà, carità. Diverso, per esempio, è l'atteggiamento che si coglie dal testamento del Serlio, incalzato dalla malattia. Lascia al suo commissario, com'è frequente in casi del genere, di decidere le spese "circa funus et exequias"; lo incarica di comporre "quadam epitafium ante sive super lapide" della*

(38) Cfr. E. FAVARO, *L'Arte dei Pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze 1975, pp. 109-110, 140.

(39) Si confrontino le disposizioni di Lotto per la sepoltura nel 1546, così introdotte: "nele mano del signor Iddio Racomando l'anima mia et spirito mio: et il corpo putrido lasso alla terra." "Item nel levar de casa el corpo mio vestito ut supra: sia tolto 4 preti de la contrada con la .+. 4 dopieri de mediocre spesa, per honorar la sancta .+. et non el corpo mio, et siano 4 frati de San Zuane polo con 4 de soi novicii: et ancora siano 5 copie de puti maschi de i poveri del ospedal ut supra, senza altre Compagnie o scole che mi sia, sero conduto alla chiesa de San Joane polo per sepelir ut supra". *Testamento* cit. (v. nota 2), pp. 354-355. Molto simili, dunque, a quelle del '31: qualche ragazzo in più in testa al funerale insieme ai frati che avrebbero provveduto alle esequie "con le ceremonie de loro religione" (v. nota 35); la luce dei dopieri, per la croce non per il corpo. Non più messe e litanie: sepolto con "conversi o frati" ci sarebbe stato il ricordo nella preghiera comune.

sepoltura; chiede al suo confessore di celebrare "missas Sancti Gregorii" per la sua anima; non vuole si faccia alcun altro lascito <sup>(40)</sup>.

#### 4. Lotto e l'ospedale dei poveri di Gesù Cristo

Nel *denotar le intrinsicheze del cor* - quel che più gli è a cuore - *voltato l'animo a poveri de Jesu Christo*, Lotto li nomina suoi eredi. Non i parenti: *si per haverne pochi et non molto stretti: et quelli essere occupati a loro negocij: etiam comodi senza abisogno*. Conosciamo l'avvocato veneziano Mario d'Armano: sua madre era cugina del pittore per linea materna <sup>(41)</sup>. Esecutori testamentari saranno l'*amicissimo* prete Francesco Ognibene, *Capellan et governor del ospitale de poveri di Jesu Christo a San Joannepolo* <sup>(42)</sup>, e il cassiere in carica al momento del decesso. Nel 1533, *thesorier et fratello*, si legge nel codicillo, è Bartolomeo Boniperti, *marchadante de lignami*.

L'origine dell'ospedale dei poveri di Gesù Cristo - un ricovero per indigenti che spinti dalla carestia giungevano a Venezia da ogni dove - era recente. Risaliva al febbraio del 1528 e si doveva ad alcuni "boni viri", cittadini e artigiani, tra essi il Boniperti, ai quali ben presto si era unita

(40) OLIVATO, *Per il Serlio* cit. (v. nota 24), p. 290. A confronto, si vedano le disposizioni per il funerale del nobile Francesco Zen (1538), "ale mie exequie siano XII iusuati, cum el capitulo dela contrà et capellani dela gexia dela contrà, (...) 100 poveri che me acompagnarono" ecc. (*ivi*, p. 291).

(41) Il padre di Lotto, Tommaso, e un fratello di questi avevano sposato due sorelle. Cfr. LOTTO, *Libro di spese* cit. (v. nota 2), p. 215. Si veda inoltre più avanti, nota 68.

(42) Prete Francesco Ognibene è ricordato da Lotto nel *Libro di spese* una sola volta, nell'ottobre del 1542 e in relazione alle *sustancie* donate all'ospedale, in parte da lui usate per un prestito. "Adì... ottobre 1542 et fu per lo inanti, Zacharia da Bologna, christiano novello, die dar per altratanti prestati a lui circha il 1532, o, 33, per mano de prè Francesco Ogniben, capellan ne l'ospital de San Joanpolo a quel tempo, ma de mie denari scuti tredece d'oro in oro (...). Et de dicti denari fu presenti li governatori del dito ospedal et consapevoli del tuto." Nella partita avere: "Die haver per morte"; *Libro* cit. (v. nota 2), pp. 192-193. Fra gli attuali governatori ben informati della questione vi era "misser Vincentio Frizieri da l'Alboro, al ponte de Rialto, mercante de sarze", uno dei commissari testamentari nel '46; cfr. *Testamento* cit. (v. nota 2), p. 354. Egli era in rapporto con Lotto dal settembre 1540 per un prestito di denaro restituito al mercante nel 1542. Un secondo prestito, nel '45, di 39 lire, è fatto rientrare nel conto di due dipinti: un San Girolamo (8 ducati) e un ritratto del Frizieri (10 ducati) fornitigli nel luglio del '46 e che il Frizier gli salda nel settembre; cfr. *Libro* cit. pp. 180-183. Orbene, il Frizier è governatore dell'ospedale nel 1531, 30 luglio, l'anno del primo testamento di Lotto (Genova, Archivio storico PP. Somaschi, Chiesa Maddalena, AM.G., Ven. 2607; cfr. M. TENTORIO, *San Girolamo Emiliani primo fondatore delle Scuole professionali in Italia. Documenti inediti*, Genova 1976, p. 41); traggio la notizia dal contributo di E. BORDIGNON FAVERO, *I Frizier «da la Nave» e un affresco inedito di Jacopo Bassano*, 'Arte Veneta', 44, 1993, pp. 25-33, nota 39. Si veda inoltre più avanti.

l'iniziativa statale <sup>(43)</sup>. Sorgeva dietro la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, dove all'inizio avevano trovato riparo in un capannone un centinaio di poveri: una minima parte delle folle di mendicanti che vagavano per la città, descritte nel febbraio del 1528 dal diarista Marin Sanudo in una pagina memorabile:

Ma per non restar di scriver cosa notanda, qual voio sia a eterna memoria di la gran carestia è in questa terra; e oltra li poveri sono di questa terra, che cridano per le strade, sono *etiam* venuti di Buran da mar il forzo con le visture in cao et fioli in brazo chiedendo elemosina; poi villani un numero grandissimo et villane è venute, et stanno sul ponte di Rialto con puti in brazo dimandando elemosina. Et di visentina et brexana ne veneno assai, ch'è una cosa stupenda. Non si pol udir messa che non vegna 10 poveri a chieder elemosina; non si pol aprir la borsa per comprar alcuna cosa, che poveri non dimandano un bezo, *imo* la sera tardi i va batando a le porte, et cridando per le strade: «muoro di fame». *Tamen* per il publico non si fa provision alcuna a questo <sup>(44)</sup>.

Nel marzo del '28, all'aggravarsi della situazione il Senato veneziano interveniva con disposizioni miranti al controllo dell'immigrazione e alla segregazione dei poveri dagli altri gruppi sociali, con l'allestimento di ripari dove i mendicanti dovevano essere alloggiati e nutriti: la necessità di salvaguardare la salute pubblica sollecitava l'intervento statale. Fra i quattro ricoveri temporanei a cui si provvedeva vi era quello dietro i Santi Giovanni e Paolo che veniva ampliato con altri capannoni. In seguito solo questo ricovero da temporaneo diverrà permanente dando origine all'ospedale dei *poveri arbandonati* o dei Derelitti. La concentrazione dei poveri aveva favorito il contagio di tifo e peste: tra il marzo e il maggio del '28 solo ai Santi Giovanni e Paolo si ebbero 293 decessi <sup>(45)</sup>.

(43) Cfr. G. ELLERO, *S. Girolamo Miani e i Somaschi all'Ospedale dei Derelitti*, in *San Girolamo Miani e Venezia. Nel V° centenario della nascita*, Venezia 1986, pp. 39 sgg. Dello stesso si veda la documentazione raccolta in *Un ospedale della riforma cattolica veneziana: i Derelitti ai SS. Giovanni e Paolo*, tesi di laurea presso l'Università degli Studi di Venezia, anno 1980/81 (copia all'Archivio IRE di Venezia); inoltre M. MANZELLI, *Lorenzo Lotto governatore dell'ospedale di S. Maria dei Derelitti in Venezia*, 'Arte Veneta', XXXV (1981), pp. 202-203.

(44) *I Diarii*, t. XLVI, col. 612 (20 febbraio 1528); qualche settimana prima annota: "la terra piena di feste, per la gran quantità di maschere si fà; et a l'incontro, tanti poveri de dì et de notte che è uno exterminio" (*ivi*, col. 550). Citato in B. PULLAN, *La politica sociale della Repubblica di Venezia 1500-1620*, tr. it. Roma 1982, I, pp. 259-311.

(45) *I Diarii*, t. XLVII, coll. 550-551; PULLAN, *La politica* cit. (v. nota 44), I, pp. 267-270, 281-282.

È da saper. In 4 luogi son hospedali: a San Zane Polo, a San Zuane Bragola et a Santo Antonio, et a la Zueca in chà Donado, ne li qual sono da numero... di villa poveri, di quali ne moreno assai al zorno. È sopra l'hospital di San Zane Polo sier Hironimo di Cavalli qu. sier Corado, et sier Hironimo Miani qu. sier Anzolo; et su quel de la Zueca sier Piero Capello qu. sier Francesco el cavalier; et altri su altri (46).

Dei nobili Girolamo Cavalli e Girolamo Miani, che soprintendevano all'ospedale, poco dopo il marzo del 1531, quando Lotto stende il testamento, sarebbe rimasto solo il primo, poiché il Miani, dopo un breve periodo trascorso dall'aprile agli Incurabili, lasciava Venezia per la Terra Ferma e iniziava il suo "itinerarium charitatis". Nell'estate del '31 raggiungeva il Bergamasco. Aveva deposto l'abito patrizio, dopo aver largamente usato le sue risorse economiche nel sovvenire gli orfani che raccoglieva per campi e calli; nell'insegnar loro un mestiere, avviarli al lavoro e renderli autonomi. Agli orfani provvedeva non solo materialmente ma anche curandone l'istruzione religiosa. In una casa presso la chiesa di San Rocco aveva creato il primo orfanatrofio (47).

Di Girolamo Cavalli (m. 1581) si hanno scarse notizie. Era della famiglia veronese entrata nella nobiltà veneziana nel XIV secolo con Jacopo Cavalli, "Generale del Senato". Francesco Sansovino ricorda il monumento funerario di Jacopo e quello del suo discendente Marino, fatto senatore, nella "cappella dei Nobili Cavalli" ai Santi Giovanni e Paolo, vicino all'Oratorio del Rosario, dove si trovano ancor oggi. Girolamo era

(46) *I Diarii*, t. XLVII, col. 178, 2 aprile 1528.

(47) Sul Miani (1481-1537) a Bergamo e i due orfanatrofi da lui fondati nel 1532, nonché un ricovero per prostitute convertite, con il sostegno economico e l'aiuto del conte e cavaliere Domenico Tassi, cfr. B. PEREGRINI, *De sacra bergomensi vinea*, Brescia 1553, secunda pars, cap. 114, p. 40; cap. 118, p. 41. Inoltre, A. TURTURA, *De vita Hieronymi Aemiliani Congregationis Somaschae Fundatoris Libri IV*, Milano 1620, II, cap. VIII-IX. Fautore dell'opera del Miani nella diocesi bergamasca era il vescovo Pietro Lippomano, destinatario del *De Officio Episcopi* di Gasparo Contarini (1516), in cui l'autore "sottolinea la importanza preminente dello spirito di carità, che dovrebbe essere di guida al vescovo, al di là dei suoi obblighi legali, nel momento della ripartizione delle sue rendite" e "raccomanda una serie dettagliata di regole pratiche, concernenti l'assistenza ai poveri e le priorità da rispettare nella distribuzione di elemosine ai poveri della diocesi". Cfr. PULLAN, *La politica* cit. (v. nota 44), I, pp. 244, 248, e sul Miani 278 sgg. Sul *Congedo di Cristo dalla Madre* (1521), dipinto da Lotto per Domenico Tassi, futuro sostenitore del Miani, documento del ruolo centrale della visione interiore e dell'immaginazione devota nell'orazione mentale, cfr. F. CORTESI BOSCO, *La letteratura religiosa devozionale e l'iconografia di alcuni dipinti di L. Lotto*, 'Bergomum', LXX (1976), 1-2, pp. 11-19.

cugino di Marino: suo padre Corrado era fratello di Sigismondo, padre di Marino. Per inciso, all'epoca la cappella Cavalli era ornata dalla pala del *San Michele scaccia Lucifero* (fig. 4), oggi nell'Oratorio del Rosario, capolavoro del pittore veronese Bonifacio de' Pitati, il *Bonifatio pictor de S.to Alovise* menzionato da Lotto, sul quale dovremo tornare più avanti. Come il Miani, Girolamo Cavalli era fra le "persone probe e consecratesi ad accrescere la pietà e la religione colle buone opere", ricordate da Girolamo Aleandro nel suo *Giornale* sul principio del 1530, presenti in un incontro col vescovo di Verona Giovan Matteo Giberti e il teatino Gian Pietro Carafa <sup>(48)</sup>.

Fra i governatori dell'ospedale, accanto al prete Ogniben e al Boniperti (o Bonaparte), merita attenzione in quanto futuro committente di Lotto Vincenzo Frizier, documentato nel 1531 <sup>(49)</sup>. Di famiglia milanese trapiantata a Venezia nella seconda metà del XV secolo, Vincenzo come il fratello Ambrogio abitava in contrada San Bartolomeo e aveva bottega di "sarze" (ordinari panni lana) al ponte di Rialto all'insegna dell'Albero. Commerciava i panni che Ambrogio produceva a Bassano, nella "fabrica" presso la sua casa sul Brenta detta la Nave, oggi Ca' Bellegno-Erizzo. Nel 1532 Jacopo Bassano iniziava la decorazione della casa. Ambrogio viveva tra Venezia e Bassano nel cui territorio i due fratelli avevano proprietà. Egli era speciale di medicine, "specier": la sua farmacia si trovava in contrada di "Merzaria". Nel 1547 si trova Ambrogio fra i "Deputati alla spitiaria" dell'ospedale. Fra il 1531 e il 1533, se non prima, Vincenzo, vedovo di "Orsa Erizo", passava a seconde nozze con Marina, figlia del "drapier" Bernardo de Marin, conoscente di Lotto, su cui torneremo subito. Significativa dei rapporti tra i Frizier e il Marin è la presenza di entrambi i fratelli nella Scuola Grande di San Rocco, almeno dalla metà degli anni Venti: Bernardo nel 1521, come già il padre Bartolomeo, ne era stato Guardian Grande e dal '23 fino al '38 si alterna nella "Zonta". Da Marina,

(48) F. SANSOVINO, *Venetia, città nobilissima et singolare*, Venezia 1581, Lib. 1, ff. 20v, 21. Su Marino Cavalli (1500-1573) e il padre di questi Sigismondo (1450-1528), si vedano le rispettive voci di A. OLIVIERI, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 22, Roma 1979, pp. 749-754, 758-760. Sigismondo Cavalli è segnalato dal Sanudo come parente del doge Andrea Gritti; *I Diarii*, t. XXXIV, col. 162. Sui Cavalli inoltre, Archivio di Stato di Venezia, M. BARBARO, *Arbori de patrizi veneti*, II, p. 313; per la notizia dell'Aleandro, cfr. P. PASCHINI, *S. Gaetano Thiene Gian Pietro Carafa e le origini dei Chierici Regolari Teatini*, Roma 1926, p. 86.

(49) Vedi sopra, nota 42.

Vincenzo ha quattro figli, tre femmine e un maschio<sup>(50)</sup>. Isabetta e Dianora sposeranno nel 1550 due fratelli Bellegno, dopo la morte del padre, avvenuta già da alcuni anni, nell'ottobre-novembre del 1546: giusto nel luglio di quest'anno Lotto forniva al Frizier, governatore dell'ospedale, un ritratto e un San Girolamo "in penitentia a l'hermo"<sup>(51)</sup>.

(50) Si veda BORDIGNON FAVERO, *I Frizier* cit. (v. nota 42), pp. 28 sgg. e Appendice documentaria, nn. 3, 4, 5, 10, 11, 22; inoltre note 16, 17, 39 alle pp. 32-33. Fra i "popolari" che aderiscono alla politica di incentivazione dei prestiti allo Stato, promossa dal doge Gritti, il Sanudo nei *Diarii* registra nel 1529 "Bartolomio Bonaparte, da legname", "Vincenzo Fuzier, marzer" (t. L, coll. 270, 267), "Ambruoso Frizier spicier" (t. XLIX, col. 413) e nel 1527 "S. Bernardo de Marin" (t. XLIV, col. 555). Sul ruolo di Bernardo de Marin nella Scuola Grande di San Rocco, e la presenza dei Frizier, si veda l'importante contributo di M. E. MASSIMI, *Jacopo Tintoretto e i confratelli della Scuola Grande di San Rocco. Strategie culturali e committenza artistica*, 'Venezia Cinquecento', V, 9, 1995, pp. 5-169; in part. pp. 99-100 nota 116 e pp. 132, 140.

(51) La morte di Vincenzo Frizier si apprende da un documento di ricevuta in data 29 novembre 1546, nel quale il fratello Ambrogio è menzionato "come governador di eredi del q. ms. Vincenzo"; Venezia, Archivio IRE, Derelitti, Posizione patrimoniale n. XXII, 490=450, Atti relativi alla eredità di Vincenzo Frigerio. Traggo la notizia - che ho potuto controllare per la gentilezza della dott.ssa Silvia Lunardon - da B. AIKEMA, *Lorenzo Lotto and the Ospitale de San Zuane Polo*, in *Interpretazioni Veneziane. Studi di Storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. Rosand, Venezia 1984, pp. 343-350 (349 nota 14). L'ipotesi avanzata dallo studioso che il Frizier abbia fatto fare il San Girolamo per la cappella dell'ospedale - da Lotto mai menzionata - e che il dipinto sia il *San Girolamo penitente* (99x90 cm) del Museo del Prado, non è sostenibile se 'chiave di volta' del collegamento è l'espressione usata nell'annotarne il costo: "ducato 8 tra doi fratelli", poiché sempre nel '46, per un altro cliente - sfuggito allo studioso - un "santo Hieronimo a l'Heremo in penitentia", su tela, "valse fra doi fratelli" ducati 14½; cfr. *Libro di spese* cit. (v. nota 2), pp. 152-153. La tela più costosa doveva aver richiesto più impegno, forse per le dimensioni maggiori. Orbene, delle due versioni pervenute di questi anni, il *San Girolamo* Doria Pamphili, su tela, misura solo 53x43 cm ed è dunque più piccolo di quello di Madrid; questo inoltre è su tavola non su tela come era invece quello destinato all'altro "fratello", Nicolò da Mula, recalcitrante però a pagare i 14 ducati e mezzo del suo valore, sicché Lotto gliene fece uno più piccolo di minor prezzo, di 8 ducati circa, e vendette il più costoso a Giovan Battista Erizzo. Il *San Girolamo* apparso sul mercato antiquario londinese dipende da quello Doria, ma con non poche vistose incomprensioni del modello e dunque non può essere di Lotto come invece propone B. AIKEMA, *Lorenzo Lotto. Ancora San Girolamo*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di R. Varese, Ancona 1993, pp. 303-305, Tav. V a colori. Quanto a "Vettor Rota" o "Rotta", un drappiere governatore dell'ospedale che presta a Lotto denaro nel 1547 (*Libro* cit., pp. 184-185), egli non è un amico di vecchia data dell'artista che lo menzionerebbe in tre lettere del febbraio del 1527: Aikema (1984, p. 343) riprende questa notizia da MANZELLI, *Lorenzo Lotto* cit. (v. nota 43), p. 203, il quale ritiene errata la lettura di Luigi Chiodi, *Lettere inedite* cit. (v. nota 14), pp. 85, 87, 90, del cognome "Cossa", *Vetor Cossa ala Testa de Lupo in bocha de Marzaria* (cioè allo sbocco delle Mercerie nella piazza marziana), dovendosi leggere "Rotta". Ma la lettura "Cossa" è oltre che giusta paleograficamente, accertata da un altro documento: un fattore dei mercanti bergamaschi Cassotti, Giovan Giacomo Brini, il 3 ottobre 1526, indirizza a "D.no Marsilio dil q. domino Johanino Casotto" una lettera da Bergamo, "ala botega de d. Piero Cossa in marzaria ala insegna dela testa dil luppo in Venecia"; (si veda: Bergamo, Archivio Curia Vescovile, Archivio Grumelli Pedrocca, Epistolario, t. CCLVII, Lettere estranee. Lettere scritte da componenti della famiglia Cassotti, fascicolo 8, n. 1). Non par



Fig. 1 - Sigillo impresso di cera sotto carta (ingrandito) del codicillo di Lotto (foto Archivio di Stato di Venezia).

*nelle pagine seguenti:*

Figg. 2-3 - Codicillo di Lotto. Venezia, Archivio di Stato, cedola testamentaria di Lorenzo Lotto, 28 gennaio 1532. *Notarile, Testamenti*, testamenti non pubblicati del notaio Daniele Giordani, bb. 504-506. Concess. n. 51/1997 (negativo Archivio).



al suo proposito : el restante uocante sia tutto deli parenti et lo Conte di barba  
 sia fatto due parte a doi mo: Company pitoni traloro a diuidersi. m  
 alexandro gntoza borquino de san lorenzo : et m<sup>o</sup> b<sup>o</sup> de sm  
 croce : as martin i p<sup>o</sup>ssina g<sup>o</sup> l'ospedale : et resti g<sup>o</sup> li fratelli  
 del loro et p<sup>o</sup> vogli ex<sup>o</sup> i Caritate x<sup>o</sup> et hauea tutte p<sup>o</sup>ssione  
 ad honor de deo Amen :

Io luorenzo lotopistor

Io luorenzo lotopistor  
 in nome d<sup>o</sup> m<sup>o</sup> b<sup>o</sup> de sm  
 croce

Io luorenzo lotopistor  
 in nome d<sup>o</sup> m<sup>o</sup> b<sup>o</sup> de sm  
 croce

Io luorenzo lotopistor  
 in nome d<sup>o</sup> m<sup>o</sup> b<sup>o</sup> de sm  
 croce



Fig. 4 - Bonifacio de' Pitati, *San Michele scaccia Lucifero*. Venezia, Santi Giovanni e Paolo, Oratorio del Rosario.



Fig. 5 - Francesco Francia, *Giuditta e Oloferne*. Parigi, Louvre.



Fig. 6 - Maerten van Heemskerck, *Torso del Belvedere*. Berlino, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.



Fig. 7 - Lotto, *Caduta degli Eretici* (part.). Trescore Balneario, Oratorio Suardi.



Fig. 8 - Giovan Francesco Capoferri su cartone di Lotto, *Sansone tradito da Dalila, accecato e alla macina*. Bergamo, Santa Maria Maggiore, coro.



Fig. 9 - Lotto, *Eremita*. Già Wilton House, Coll. Pembroke.

La carriera di Bernardo de Marin nel sodalizio di San Rocco si era svolta sulle orme di quella del padre Bartolomeo, di origini bergamasche, protagonista come Guardian Grande della storia iniziale della Scuola<sup>(52)</sup>. L'altar maggiore della chiesa di San Rocco era opera recente di bergamaschi: l'architettura di Venturino Fantoni, le sculture di Bartolomeo di Francesco<sup>(53)</sup>. Nel 1525 i Reggenti della Misericordia di Bergamo si erano rivolti al Marin e a Bartolomeo Bergamasco per portare avanti il progetto dell'ancona di rame dorato e d'argento avviata per l'altar maggiore di Santa Maria, della quale Lotto aveva fornito i disegni. L'opera, iniziata nel 1521, era stata interrotta a causa dell'insipienza degli artefici, che erano stati congedati<sup>(54)</sup>. È questa l'occasione all'origine del rapporto fra Lotto

superfluo ricordare che il detto Marsilio è il giovane del "quadro de li retrati cioè miser Marsilio e la sposa sua con quel cupidineto", oggi al Prado, segnato "L. Lotus 1523", ricordato da Lotto nella nota lista dei dipinti per Zanin Cassotti (CHIODI, *Lettere* cit., pp. 8-9). Nella stessa sede archivistica, trovo che Piero Cossa, il 27 luglio 1527 indirizza una lettera d'affari al fratello di Marsilio, Giovan Maria. Questi il 23 gennaio 1528 (m.v.) riceve da un certo Giovanni della Fossa le condoglianze per la morte di Marsilio. In altre lettere indirizzate al Cassotti, "Vitor Cossa" è menzionato come "vostro comesso" per affari di lettere di cambio (t. CCLVIII, Lettere a Giovan Maria Cassotti, fascicolo I, n. 97 e nn. 98, 99). Un'incredibile confusione reca J. ANDERSON, *Giorgione Peintre de la "Brièveté Poétique"*, Paris 1996, p. 211, con l'accento ai dipinti di Lotto per i Cassotti. HUMFREY, *Lorenzo Lotto* cit. (v. nota 1), pp. 153-155, nel seguire Aikema per il *San Girolamo* di Madrid, si chiede a sua volta se nel *Ritratto d'uomo melanconico* della Galleria Doria non sia da riconoscere il ritratto fornito a Vincenzo Frizier nel 1546 la cui melanconia potrebbe essere forse causata dalla perdita della moglie. La risposta non può non essere negativa, perché Marina de Marin, moglie del Frizier, è ancora in vita, e rimaritata, nel 1566; cfr. BORDIGNON FAVERO, *I Frizier* cit. (v. nota 42), p. 32 nota 16. Né può essere di Lotto, in quanto prova ben più recente, il disegno di collezione privata londinese (fig. 60) dallo stesso studioso assegnato all'artista a p. 56. Infine nella lista poc'anzi citata Lotto non elenca affatto un *San Girolamo*, supposto stante in un paesaggio, come si legge alle pp. 54-55. Nell'affrettata e insidiosa monografia di Humfrey è da rilevare la collocazione negli anni 1533-1534 della monumentale *Crocifissione* di Monte San Giusto per il vescovo Bonafede (morto nel gennaio del 1534) che sarebbe stata eseguita *in loco* (pp. 123 sg.). Orbene, documenti noti sin dal 1923 ma ignorati dallo studioso, la dichiarano eseguita a Venezia. Si veda in CORTESI BOSCO, *Per Lotto nelle Marche* cit. (v. nota 10), il documento riportato a p. 39 nota 77, testimonianza giurata di un monsangiustese: "Mi ricordo quando venne la Cona da Venetia nella quale non c'era ancora il ritratto di detto Vescovo ma il nominato il fece lì a San Justo et lo fece da naturale"; inoltre cfr. pp. 31 e nota 52, 40 e nota 82. Nello stesso discuto i tempi di esecuzione dell'opera, e la sua conclusione col ritratto del prelato entro il settembre del 1529.

(52) Cfr. MASSIMI, *Jacopo Tintoretto* cit. (v. nota 50), pp. 24-26.

(53) Cfr. A. MARKHAM SCHULZ, *Bartolomeo di Francesco Bergamasco*, in *Interpretazioni veneziane* cit. (v. nota 51), pp. 257-274.

(54) *Ivi*, pp. 257 sgg.; *Il coro* cit. (v. nota 14), I, pp. 17-18, 36, 44, 202-203; A. PINETTI, *Cronistoria artistica di S. Maria Maggiore. IV. Le curiose vicende d'una ancona di rame, 'Bergomum'*, XXII (1928), 3, pp. 131-151.

e il Marin, ed è importante accennarne perché se ne ricavano alcune informazioni utili alla percezione del clima in cui l'artista perviene al testamento e al codicillo.

Dalla corrispondenza del Marin coi Reggenti, emerge che egli era un intendente di architettura e d'arte. Esprimeva giudizi severi sul loro progetto mal impostato, tanto che nel luglio del 1527 scriveva di non volersene più occupare ("per onor mio non me ne voio impacar"). Degli incontri con Lotto nel febbraio passato riferiva non nascondendo un certo fastidio, e sebbene anche Lotto manifesti qualche imbarazzo ha però poi per il Marin parole di apprezzamento, "homo de gran iudicio et sincerità da farne gran stima" (55). Al pittore non va meglio con lo scultore Bartolomeo, che era stato il Marin nel 1525 a proporre ai Reggenti. Sul principio egli gli era amico, ma in seguito, avanti la sua morte avvenuta verso il dicembre del 1528, era diventato "gran nemico" (56). Bartolomeo infatti, nonostante le riserve sul progetto e la rinuncia del Marin, aveva insistito coi Reggenti per portare avanti egli stesso l'impresa (57). All'inizio di agosto giungeva a Venezia, sfuggito al sacco di Roma, Jacopo Sansovino, "excellente et phamoso" scultore, "alevato in le facende grande", in Roma e Firenze "grande homo dopo Michel Agnolo", come tempestivamente Lotto informava i bergamaschi: se li sollecitava ad approfittare dell'occasione, nondimeno per "non intrar in qualche odio o zelosia de m.o Bartholomio" avrebbe lasciato ad altri condurre la cosa, e già il Marin sembrava riprendere interesse all'opera; ma alla fine Lotto intervenne personalmente, inimicandosi lo scultore e forse irritando il Marin che avrebbe preferito dirigere la trattativa col Sansovino, poi conclusasi in un nulla di fatto (58).

La vicenda dell'ancona, dunque, non aveva giovato ai rapporti di Lotto con la potenziale committenza della Scuola di San Rocco, di cui il Marin, come si è visto, era membro influente. La delibera dei confratelli

(55) Si vedano le sue lettere editate dal Chiodi in *Lettere* cit. (v. nota 14), pp. 28-30, 60-61 dell'App. seconda e MARKHAM SCHULZ, *Bartolomeo* cit. (v. nota 53), p. 271 nota 3. Inoltre, cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), II, *Lettera, 1527 febbraio* 22, p. 120; e di Lotto, *lett. 4, 1526, 16 marzo*, pp. 8-9; *lett. 11, 1527, 22 febbraio* e *lett. 15, 1527, 5 agosto*, pp. 12, 14; inoltre *lett. 19, 1527, 16 settembre*, p. 17; *lett. 20, 1527, 7 ottobre*, pp. 17-18; *lett. 27, 1528 (dicembre)*, pp. 20-21.

(56) *Il coro* cit., II, *lett. 27*, p. 21.

(57) CHIODI, *Lettere* cit. (v. nota 14), pp. 58-59 dell'App. seconda; inoltre pp. 29-30.

(58) *Il coro* cit. (v. nota 14), II, *lett. 15*, p. 14, *lett. 17*, p. 16, *lett. 19*, p. 17. La pronta segnalazione dell'arrivo del Sansovino consente l'ipotesi che Lotto lo avesse conosciuto a Roma intorno al 1509-1512; cfr. L. PUPPI, *Riflessioni su temi e problemi della ritrattistica del Lotto*, in *Lorenzo Lotto. Atti* cit. (v. nota 35); p. 394.

nel febbraio del 1528 per la decorazione della cappella maggiore della chiesa avrebbe portato di lì a breve il Pordenone ad affrescarne la cupola <sup>(59)</sup>, risarcendolo forse del mancato successo nella gara per la pala d'altare della Scuola di San Pietro Martire, in San Giovanni e Paolo, vinta da Tiziano. Lotto in quell'anno portava molto avanti se non quasi a conclusione, almeno così ritengo, la *Crocifissione* per la chiesa di Santa Maria in Telusiano a Monte San Giusto, per il vescovo Nicolò Bonafede, e lavorava al *Martirio di Santa Lucia* per i confratelli dell'omonima Scuola in San Floriano di Jesi, coi quali però erano sorti dei dissapori <sup>(60)</sup>. Inoltre avviava la pala del *San Nicola in gloria* per la confraternita dei Mercanti in Santa Maria dei Carmini, conclusa nel 1529. Sui suoi rapporti con Sansovino e Serlio, in grado di riattivare la memoria di esperienze romane, si ritornerà più avanti. In altra sede ho invece già sottolineato i reciproci scambi fra Lotto e Pordenone in questo periodo <sup>(61)</sup>: con filtri diversi i due artisti avevano assorbito la cultura tosco-romana e avvertivano una consonanza d'interessi nel dinamismo della forma. Su questo terreno né il Marin né Bartolomeo erano forse in grado di intendersi con il veneziano, stante la diversità di sensibilità e di cultura.

La scelta di Lotto di lasciare le proprie sostanze ai poveri non era dipesa dalla circostanza del testamento, bensì, come lascia intendere nell'esprimere le *intrinsecheze del cor*, da un'intima istanza etica e spirituale. Riprova ne è il codicillo dove dichiara: *havendo io dispensato la maggior parte de le mia sustancie per sequestrarmi dal mondo*, e dove precisa che destinatario ne era stato per l'appunto *l'ospedal de poveri arbandonati*, al quale aveva consegnato masserizie e denari. È in tale contesto che si inserisce un inventario di modeste masserizie e utensili di cucina, segnalato da tempo <sup>(62)</sup> e tuttora inedito (ne dò nell'Appendice la trascrizione), steso il 9 gennaio del 1532 da un addetto dell'ospedale. Quest'inventario offre la certezza che sul principio del '32 il pittore stava attuando il proposito di lasciare la casa di Santa Marina per ritirarsi dal mondo. Sta il fatto che il 6 marzo del '32 egli scrive l'ultima lettera al notaio della Misericordia di Bergamo "da Venetia in la Trinità". Dunque

(59) MASSIMI, *Jacopo Tintoretto* cit. (v. nota 50), p. 55.

(60) CORTESI BOSCO, *Per Lotto nelle Marche* cit. (v. nota 10), pp. 30-42; inoltre si veda sopra, nota 51.

(61) Si veda *Il coro* cit. (v. nota 14), II, *ad indicem*, e più avanti, nota 118.

(62) Cfr. MANZELLI, *Lorenzo Lotto* cit. (v. nota 43), p. 203.

era ospite, e da qualche tempo, del priore della Trinità, il nobile Andrea Lippomano, fratello del vescovo di Bergamo Pietro <sup>(63)</sup>.

Andrea Lippomano era un sostenitore dei nuovi movimenti caritativi e religiosi. Condivideva l'ideale teatino della povertà, coltivato nella cerchia dell'Oratorio del Divino Amore di Gaetano Thiene e Gian Pietro Carafa, anch'essi profughi a Venezia dopo il sacco di Roma. Egli viveva austeramente in solitudine, donando gran parte delle sue entrate ai poveri. In seguito favorirà gli insediamenti dei Gesuiti destinandogli le rendite dei due priorati commendatizi della Maddalena a Padova e della Trinità. Nel 1536 il Lippomano sarà fra i tre monsignori cui veniva affidata la gestione e l'amministrazione della nascente confraternita per l'assistenza ai poveri vergognosi <sup>(64)</sup>.

Va osservato, inoltre, che alla Trinità, nel sestiere di Dorsoduro, sorgeva una dimora dei patrizi Valier. È dunque possibile che proprio in questo periodo Lotto fosse in contatto con i Valier ai quali fornisce il *Ritratto di gentildonna come Lucrezia* (Londra, National Gallery) in cui Michael Jaffé ha convincentemente proposto di riconoscere Lucrezia Valier, figlia di Francesco, andata sposa il 19 gennaio del 1533 a Beneto Pesaro <sup>(65)</sup>. Il 28 di quel mese Lotto consegnava il codicillo al Giordano e il ritratto doveva essere stato terminato già da qualche tempo.

(63) *Il coro* cit. (v. nota 14), II, lett. 39, p. 26. Figlio di Girolamo Lippomano, Andrea (m. 1573) godeva il priorato della Trinità nel sestiere di Dorsoduro, fondato verso la fine del sec. XII dai Cavalieri Teutonici. Egli era priore, non però sacerdote. Su di lui cfr. P. TACCHI VENTURI, *Storia della Compagnia di Gesù in Italia*, II, parte seconda, Roma 1951, pp. 305 sgg., con un profilo del Lippomano di un anonimo contemporaneo alle pp. 680-684. Egli aveva altri due fratelli: Zaccaria, primogenito della famiglia, e Giovanni. Questi nel 1528-29 fu "camerlengo di Bergamo et pagador in campo", cfr. SANUDO, *I Diarii*, t. XLIX, col. 445. Il 16 ottobre 1530 il Sanudo annota: "Eri gionse...il reverendo episcopo di Bergamo Lipomano, alozato a la Trinitae dal prior Lippomano"; *ivi*, t. LIV, coll. 64-65. L'11 maggio 1533 Giovanni sposa "la fia di sier Andrea Gusoni procurator", con dote di 15.000 ducati; *ivi*, t. LVIII, col. 158. Giovanni Lippomano nel novembre del 1545 commissiona a Lotto "un retrato de misser Joan Aurelio Agurello con il roverso et coperto como stava el proprio originale"; cfr. LOTTO, *Libro di spese* cit. (v. nota 2), p. 102 e pp. 103, 192. L'Augurello era stato insegnante del fratello Pietro, undicenne quando nel 1515 gli dedica il primo libro delle rime senili, i *Geronticon*, edito insieme alla *Chrysopoeia* maggiore; si veda sopra il § 1 e nota 13.

(64) Cfr. PULLAN, *La politica* cit. (v. nota 44), pp. 282-283, 324-325, 407, 418, 439; F. RINALDI, *Povertà e assistenzialismo a Venezia nel primo Cinquecento: la Confraternita per i poveri vergognosi*, 'Venezia Cinquecento', III, 6, 1993, pp. 147-148.

(65) Alla Trinità, in casa di Giovan Francesco Valier, canonico di Padova, ai primi di gennaio del 1528 alloggiava il vescovo Gian Matteo Giberti. Giunto a Venezia, il Giberti era in procinto di prendere possesso della chiesa di Verona; cfr. SANUDO, *I Diarii*, t. XLIV, col. 463; PASCHINI, *S. Gaetano Thiene* cit. (v. nota 48), p. 79. Sul ritratto per i Valier, M. JAFFÉ, *Pesaro family portraits: Pordenone, Lotto and Titian*, 'The Burlington Magazine', 113, 1971, dicembre, pp. 696-702.

Nell'agosto del '32 Lotto è a Treviso, "nunc comorantis in hac civitate", scrive il notaio Alvise da Soligo il 29 del mese in un atto steso nella casa dell'orefice trevigiano Antonio Carpan presente al rogito <sup>(66)</sup>. È il primo documento che attesti la conoscenza fra Lotto e uno dei tre orefici - gli altri sono i fratelli di questi Vettore e Bartolomeo - che avranno col pittore rapporti duraturi d'amicizia, come informano il *Libro di spese* e il testamento del '46 <sup>(67)</sup>. Occasione del rogito è la vendita a un altro trevigiano, "Joannes a Sapone", Joan dal Saon - così ricorre il suo nome nelle due fonti sopra citate <sup>(68)</sup> - di alcune opere d'arte tra cui il *Laocoonte de cerra*, per settanta scudi d'oro, opere su cui ritorneremo. Per ora occorre dire che il pagamento delle medesime era da farsi in sette rate annuali. È questo un dato importante, che consente di identificare nel credito col Dal Saon quel *certo credito mio in Treviso* accennato nel codicillo del '33 e affidato al Boniperti, tesoriere dell'ospedale. Da esso era da trarre il denaro per la dote della giovane domestica Armellina da Serravalle. Come si è visto, Lotto aveva disposto nel testamento che al suo decesso alla giovane *massara* Armellina, *ultra el suo salario et certi soi dinarey in deposito: siali dati qualche denar in dono a discrezione dei commissari, nonché alcune masserizie delle migliori quando sia el tempo del suo maritar o monachar*. Raccomandava, inoltre, *a metterla in luochi de persone dabene*

(66) Cfr. *Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e Restauri*, catalogo della mostra, a cura di G. Dillon, Treviso 1980, doc. 16, p. 18. Nel 1532 Bartolomeo, il più giovane dei fratelli, si era da poco stabilito a Venezia e aveva circa ventotto anni; cfr. R. FONTANA, «Solo, senza fidel governo et molto inquieto de la mente». *Testimonianze archivistiche su alcuni amici di Lotto processati per eresia*, in *Lorenzo Lotto. Atti cit.* (v. nota 35), p. 294 nota 41, dove si riporta una sua dichiarazione al tribunale del Sant'Uffizio, nel processo per eresia fattogli nel 1569 dopo una serie di denunce contro di lui, per fatti risalenti agli anni 1546-1547. All'importante contributo del Fontana - del quale non condivido talvolta il modo meccanico, per dir così, di argomentare, alla luce dell'amicizia coi Carpan, sull'orientamento religioso di Lotto, ignorandone il percorso spirituale iniziato quando Bartolomeo non era forse ancora nato - si aggiunga la notizia in MARTIN, *Venice's Hidden Enemies* cit. (v. nota 35), pp. 89 e 132 nota 14, della riunione tenuta in casa del gioielliere nel 1546 con il frate Agostino da Genova, nella quale si discusse della predestinazione. Su Bartolomeo, cfr. inoltre SEIDEL MENCHI, *Erasmus* cit. (v. nota 35), p. 93, 383 nota 82, 481 nota 49. Cfr. per Lotto, F. CORTESI BOSCO, *Il problema della posizione religiosa di Lorenzo Lotto*, in *Omaggio a Lorenzo Lotto. Atti del convegno* (Jesi-Mogliano 1981), 'Notizie da Palazzo Albani', XIII (1984), I, pp. 81-89; *Il coro* cit. (nota 14), I, p. 143.

(67) LOTTO, *Libro di spese* cit. (v. nota 2), *ad indicem*.

(68) Cfr. *ivi*, *ad indicem*. Nel 1542, su consiglio di Antonio Carpan e dei fratelli, Lotto, più che sessantenne e desideroso di una stabile sistemazione familiare - "nella eta, e solo, senza fidel governo et molto inquieto de la mente", *Testamento* cit. (v. nota 2), p. 352 -, fallito in tal senso il tentativo nella casa del nipote Mario d'Armano a Venezia, si trasferisce a Treviso in casa di "Joan dal Saon", dove però rimane fino al 1545. Antonio Carpan e Lotto nel 1541 e nel 1545 intervengono come padrini al battesimo di due figli del Dal Saon; cfr. *Lorenzo Lotto* cit. (v. nota 66), doc. 17, p. 19.

*spirituali, per esser lei anche a mio iudicio et conscienza da bene et honesta assai et non de molta complexione*, ossia di fisico poco robusto. Forse solo adolescente, cresciuta per tre anni e mezzo in casa del pittore, tenuta e allevata *in loco de figliola*, Armellina doveva essere stata congedata sul finire del '31 quando Lotto si apprestava a lasciare l'alloggio. Nel frattempo, poiché fra il matrimonio e il convento, la giovanetta doveva aver scelto il primo, Lotto, rientrato a Venezia e ospite nel gennaio nella casa del *piovan de San Moise*, nel codicillo si preoccupava di precisare, facendone l'elenco, la roba da consegnare ad Armellina al suo matrimonio e la quantità di denaro, *scuti quaranta d'oro, per aiutarla a maritar*. In proposito *Dechiarendo che in termino de doi anni o tre se'l parera a li prefatti gubernatori doppo la mia morte o mia desiderata sequestratione a lochi quieti: essa Armellina sia maritata virtuosamente et con consiglio et saputa de li prefatti gubernatori et padre Capellano*.

È implicito che Lotto si considerava persona spirituale e che spiritualmente affine gli doveva essere prete Francesco Ognibene, il cappellano dell'ospedale dei poveri: lo vuole come confessore, lo nomina suo esecutore testamentario e dovrà prendersi cura del futuro di Armellina. Egli sapeva che nel giro delle sue conoscenze altri come lui coltivava con serietà la propria vita interiore e avrebbe accolto Armellina con quel riguardo che egli stesso le aveva usato. Ed era la linea della *charitas* che egli sentiva di dover praticare, volgendosi a una realtà di sofferenza tuttavia forse insostenibile da uno spirito che un'acuta sensibilità rendeva vulnerabile.

Orbene, ogni considerazione sullo spiritualismo di Lotto e sul desiderio di *sequestratione a lochi quieti* espresso il giorno di San Paolo primo eremita e sigillato con la corniola della gru, immagine dell'*ascensio animae* (cfr. il § 1), non può non tener conto del fatto che la sua riflessione sull'uomo interiore era iniziata con le opere giovanili degli anni trevigiani. A Treviso egli aveva potuto accostarsi alla mistica affettiva di Jean Gerson (1363-1429), come ho mostrato in altra occasione attraverso l'esame della visionaria *Pala di Asolo* (1506) nonché delle due *Allegorie* di Washington sul tema dell'anima razionale: dedicata alle tre facoltà affettive o appetiti, corrispondenti alle tre facoltà cognitive - intelletto, ragione, sensibilità - l'allegoria del coperto datato 1505 del *Ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi* (Napoli, Gallerie di Capodimonte); all'unione estatica col divino nel "sonno vigilante" dell'anima l'altra allegoria, che ho ipotizzato Lotto abbia dipinto per sé e per prima (69).

(69) Discuto le novità iconografiche e di contenuto di questi dipinti, che esaltano la visione estatica e la visione interiore, in relazione con la teologia mistica di Gerson, in più

In quegli anni, l'interesse al tema dell'anima razionale trovava stimolo nelle dispute vivacissime sulle *quaestiones de anima*. Come è noto, ad esse pose un freno il vescovo Pietro Barozzi, riportandole nelle aule universitarie <sup>(70)</sup>. Giusto il Barozzi possedeva gli scritti di Gerson <sup>(71)</sup>, la cui *Mystica Theologia* doveva essere all'origine dei dipinti in discorso. Pure nella biblioteca del Rossi vi era un "Gerson", ed è il caso di ricordare che egli era stato consacrato sacerdote nel 1487 dal Barozzi, al quale era succeduto nell'episcopato di Belluno, avanti di ottenere nel 1499 la sede di Treviso <sup>(72)</sup>. Ed è agli inizi del Cinquecento che la teologia mistica gersoniana viene divulgata negli scritti spirituali del canonico regolare lateranense Pietro Ritta, più noto come Pietro da Lucca, autore delle *Regule de la vita spirituale et secreta theologia* (Bologna 1504), che avrà ben undici edizioni, l'ultima delle quali nel 1538 <sup>(73)</sup>.

Nelle direttive della vita interiore, agli astratti ragionamenti Gerson sostituisce l'esperienza affettiva dell'unione con Dio <sup>(74)</sup>. La formazione dell'uomo interiore è ritenuta il cardine *totius reformationis*. Nell'*Allegoria degli appetiti dell'Anima razionale* per il Rossi, sulla traccia di Gerson Lotto introduce l'immagine - inedita nella pittura e pertanto di ricezione ristretta alla cerchia della committenza <sup>(75)</sup> - della *divina caligo* che

sedi; cfr. F. CORTESI BOSCO, *Per Lotto a Roma e Raffaello*, 'Notizie da Palazzo Albani', XIX (1990), 2, pp. 45-74; ID., *Divina vigilia* cit. (v. nota 12), pp. 25-49. Un primo approccio all'*Allegoria* per il coperto del Rossi in *Il coro* cit. (v. nota 14), I, pp. 346-348, con riferimenti alla mistica affettiva gersoniana.

(70) Cfr. C. VASOLI, *Filosofia e scienza all'Università di Padova e nel Veneto*, in *La Letteratura* cit. (v. nota 12), pp. 39-58.

(71) Su Pietro Barozzi si veda la voce di F. GAETA in *Dizionario biografico degli Italiani*, 6, Roma 1964, pp. 510-512; inoltre R. ZANOCCO, *La biblioteca di un grande nostro Vescovo umanista (Pietro Barozzi 1441-1507)*, 'Bollettino diocesano di Padova', XII (1927), pp. 442-452.

(72) Cfr. G. LIBERALI, *L'episcopato bellunese di Bernardo de Rossi (1487-1499)*, Treviso 1978; ID., *Gli inventari delle suppellettili del vescovo Bernardo de Rossi nell'Episcopio di Treviso (1506-1524)*, in *Lorenzo Lotto. Atti* cit. (v. nota 35), p. 87.

(73) Cfr. G. ZARRI, *Note sulla diffusione e circolazione di testi devoti (1520-1550)*, in *Libri, idee e sentimenti religiosi nel Cinquecento italiano*, Atti del convegno (Ferrara 1986), Modena 1987, pp. 131-152; CORTESI BOSCO, *Per Lotto a Roma* cit. (v. nota 69), pp. 72-74.

(74) Si veda V. LAZZERI, *Teologia mistica e teologia scolastica. L'esperienza spirituale come problema teologico in Giovanni Gerson*, Roma 1994.

(75) Cfr. B. BERENSON, *Lotto*, Milano 1955, p. 18 e Tav. 6, che coglie la derivazione dal dipinto lottesco dell'*Allegoria*, pure alla National Gallery of Art di Washington, su pannello ottagonale, di pittore veneto, opera di molto posteriore. La derivazione interessa per la trasmissione nel tempo, sia pure indiretta, del motivo d'invenzione lottesca del putto con il compasso con significato di *ratio* e del motivo d'invenzione poliflesca della coppia ninfasatiro con significato di *generatio*, qui ripresa nella formula iconografica offerta dalla nota incisione di Benedetto Montagna, *La ninfa dormiente e i satiri*, formula adottata pure in una medaglia attribuita a fra Antonio da Brescia che reca puntualmente la scritta VIRTUS, con riferimento alla *virtus generandi*. Se ne vedano le riproduzioni in F. GANDOLFO, *Il "Dolce*

avvolge con nubi infuocate la sommità del *mons contemplationis*: verso di essa si dirige il putto ben provvisto di ali a interpretare l'*introductio in divinam caliginem* - come successe a Mosè (Es 19:9) - che è della *mens* quando sperimenta nell'amore il culmine delle potenze affettive, la *sinderesi* <sup>(76)</sup>.

Si può dire che fin dal principio il bene spirituale è stato l'obiettivo principale dell'arte di Lotto, destinato a differenziarne la sperimentazione artistica, condotta in solitudine, secondo una necessità e un impulso che nel bisogno di verità incide sul suo stile, poco o punto concedendo al classicismo, al mito, alla celebrazione storica o storico religiosa. Sul piano pratico questo atteggiamento ne limita il successo economico, poiché porta il pittore a trascurare una concreta affermazione sociale, in un periodo che registra invece per la condizione dell'artista l'attenuarsi della distanza fra cortigiano e servitore. Rispettoso di una propria linea etica, Lotto non sembra disposto a perseguire incarichi economicamente vantaggiosi quali che fossero, estraneo alla utilitaristica simulazione cortigiana del tempo <sup>(77)</sup>, verso la quale avverte piuttosto insofferenza. Lo lascia trasparire una lettera indirizzata nel 1527 al notaio della Misericordia, che gli aveva sollecitato i modelli delle tarsie al suo rientro dalle Marche:

*Tempo*. *Mistica, Ermetismo e Sogno nel Cinquecento*, Roma 1978, figg. 3-5, nonché la loro lettura tematica - che non condivido - "di contrasto tra *virtus* e *voluptas*", applicata dallo studioso anche alle due *Allegorie* di Lotto (cfr. pp. 28 sgg.).

(76) Cfr. J. GERSON, *Teologia mistica*, versione italiana con testo latino a fronte, a cura di M. Vannini, Cinisello Balsamo 1992, *Cons.* XXXIX, p. 187; CORTESI BOSCO, *Per Lotto a Roma* cit. (v. nota 69), pp. 70-73, 59. Per la diffusione della nozione di "sinderesi", intesa come la punta suprema dell'anima che si ritrae dal corpo in se stessa, in un'estasi che la fa divina, giova ricordare che nel Medioevo essa è presente nella poesia amorosa, in una ballata di Caccia da Castello, allegoria dell'amore divino: "Ed è luce che luce a virtù dae: / per amor d'amor fae / salir l'alma a la santa sinderisi / per la qual Moisi fu nel monte / e nel carro Elia portato. / Non fu mai angel tanto alto creato; / sol Dio, ella ed amor la fer salita". Cito da R. KLEIN, *La forma e l'intelligibile*, tr. it. Torino 1975, p. 12, che la riporta dal *Canzoniere Chigiano*. Colpisce la straordinaria somiglianza delle due immagini poetiche, di Caccia e di Lotto, forse non casuale se in relazione con la circolazione dei lirici arcaici fra petrarchisti e cultori di Dante della cerchia di Trifon Gabriele, ai quali doveva prestare attenzione lo stesso segretario del vescovo Rossi, l'umanista Galeazzo Facino, per altro fra i primi proprietari dell'*Hypnerotomachia Poliphili* (cfr. L. GARGAN, *Un umanista ritrovato: Galeazzo Facino e la sua biblioteca*, 'Italia medioevale e umanista', XXVI (1983), pp. 257-305). Alla lirica delle origini s'interessa Giulio Camillo cui si deve lo studio filologico e la trasmissione di importanti testi; cfr. C. BOLOGNA, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in A. ASOR ROSA (a cura di), *Letteratura italiana, VI, Teatro, musica, tradizione dei classici*, Torino 1987, pp. 445-928 (spec. 455-457, 507-511, 593 sgg.); Id., *Il Teatro segreto* cit. (v. nota 18), p. 219.

(77) Un atteggiamento per certi versi analogo si riscontra in Baldassarre Peruzzi; cfr. R. PACCIANI, *La 'dappocaggine' di Peruzzi: fortuna di un giudizio di Vasari*, in *Baldassarre Peruzzi pittura scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M. L. Madonna, Roma 1987, pp. 539-549.

bisogna che habiate paciente discorso et rispetto per esser serviti sequente con diligentie; benché mi tenate a uso de cortegiani; ma go in speranza io usarò la gentileza de l'animo con le opere al solito <sup>(78)</sup>.

Dai due atti testamentari emerge l'intimo coinvolgimento di Lotto in quel movimento caritativo che evangelicamente esprimeva l'amore verso Cristo con il servizio e l'amore ai poveri, e al quale partecipavano laici del patriziato e popolari, cittadini, mercanti, artigiani. *Voltato l'animo a poveri de Jesu Christo*, Lotto in questo momento non si dedica alla loro assistenza: pensa alla *sequestratione a lochi quieti*, che pone sullo stesso piano della morte, come morte al mondo. Solo più tardi, nel 1549, quasi settantenne, lo si troverà fra i governatori dell'ospedale <sup>(79)</sup>. Quali luoghi nel 1533 immaginasse adatti al suo ritiro dal mondo non è detto nel codicillo, né in quali forme pensasse di attuarlo. Se la grande tela del *San Cristoforo fra i santi Rocco e Sebastiano* per una cappella del Santuario della Santa Casa di Loreto è stata dipinta *in loco* negli anni 1533-1534 si potrebbe iscrivere Loreto fra le ipotesi possibili. Giova ricordare, anche ai fini della commissione, che era allora governatore della Santa Casa il vescovo di Verona Giberti, e che la cura del Santuario era stata di recente affidata con un breve papale (13 aprile 1531) ai domenicani dell'Osservanza, congregazione di Lombardia, tenuti ad accordarsi col Giberti. Nel 1534 Lotto firma e data la *Madonna col Bambino e i santi Anna, Giuseppe e Girolamo* (Firenze, Uffizi). "Si direbbe dipinta - osserva il Berenson - in un momento di speciale tensione, perché mostra una grande nervosità di movimento e un'esagerata espressività dei volti, accanto a un disegno incerto, quasi scarabocchiato dalla mano tremante di un uomo che è in grande eccitazione". Sempre il Berenson ne coglie un anticipo nel San Rocco di Loreto, "una figura patetica di uomo ancora giovane e ipersensibile, per certi lati simile al fervoroso San Giuseppe nella Sacra Famiglia degli Uffizi". Allo stesso anno lo studioso assegna la piccola tavola nota col titolo improprio di *Sant'Antonio eremita* (già Wilton House, Salisbury, Coll. Pembroke) (fig. 9). Seduto per terra, in una grotta, appoggiato a una roccia, l'eremita tiene "il braccio puntato a indicare il mondo che s'intravede nel fondo, l'altra mano aperta con gesto eloquente. La grossa testa è quasi certamente un ritratto". Sguardo e gesti rivolti all'interlocutore/pittore inducono a chiedersi chi fosse questo 'romito' col quale Lotto poté discorrere della vita solitaria <sup>(80)</sup>.

(78) *Il coro* cit. (v. nota 14), II, lett. 12, p. 13.

(79) MANZELLI, *Lorenzo Lotto* cit. (v. nota 43), p. 203.

(80) BERENSON, *Lotto* cit. (v. nota 75), pp. 110, 115-116. Sul Giberti e i domenicani a Loreto, cfr. PASCHINI, *S. Gaetano Thiene* cit. (v. nota 48), p. 79 nota 1. Nel 1535 Lotto firma

### 5. Pitture e cose dell'arte. Per Bonifacio Veronese

Occorre finalmente portare l'attenzione su quanto Lotto dispone per le opere *de picture che restasseno imperfette et obligate*. Egli contava sulla disponibilità del pittore veronese Bonifacio de' Pitati, *Bonifatio pictor de S.to Alovise*, nel caso *che'l fosse forzo o per el meglio far compir alcuna che fusse in bon termino*. Dava incarico ai curatori di prendere visione nel suo libro: *in che termino starano denari corsi: et con li aventori componersi al meglio*; in altre parole di concludere coi committenti la liquidazione delle opere nel modo più soddisfacente e se necessario chiedere al pittore Bonifacio di completarle, dietro compenso, *facendoli el suo dover*. Il libro era un libro di conti, non diverso dal *Libro di spese*, qui più volte ricordato e da lui iniziato ad Ancona nel 1538, attualmente conservato a Loreto. Era lo stesso libro che egli cita in una delle lettere al Consorzio di Bergamo, nel quale aveva tenuto annotato di mano in mano i modelli delle tarsie via via consegnati <sup>(81)</sup>.

Come Lotto, "Bonifacio da Verona" apparteneva almeno dal 1530 alla fraglia dei pittori di Venezia. Di lui, nato nel 1487, si ha la prima documentazione a Venezia soltanto nell'ottobre del 1528: abitava nella contrada di "San Marcola", dove ancora lo si troverà "in le case dele moneche di Messier Santo Alvise" al termine della sua vita nel 1553. A Venezia doveva essere abbastanza conosciuto se è datata 1530 la prima opera a lui attribuita del Palazzo dei Camerlenghi a Rialto, da poco riedificato, e se a lui veniva affidata la decorazione sistematica degli interni

e data la *Madonna col Bambino in gloria e i santi Andrea e Girolamo* (Roma, Coll. privata), per la chiesa di Sant'Agostino di Fermo; nel luglio-agosto dello stesso anno è chiamato a Jesi per una pala per la Cappella del Palazzo comunale, commissionatagli dal Consiglio di Credenza, iniziata e lasciata incompiuta, per ragioni rimaste sconosciute. Sul ritrovamento della pala di Fermo, dovuto a Pietro Zampetti, si veda il contributo dello studioso: *Lorenzo Lotto nelle Marche: III periodo (1534-1529)*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, a cura di P. Dal Poggetto e P. Zampetti, Firenze 1981, pp. 324-325, e scheda 80, pp. 329-330, con riproduzione parziale a colori a p. 533. Per una rivisitazione dei documenti relativi alla "Cona" per la Cappella del Palazzo comunale di Jesi, cfr. L. MOZZONI, G. PAOLETTI, *Lorenzo Lotto*, Jesi 1996, p. 28 e p. 42 nota 61. Va riferita a quest'opera, almeno così ritengo, una nota di Lotto, nel *Libro di spese* cit. (v. nota 2), p. 104, "Ornamento de ligname de una pala vecchia...qual era incompita...cioè scabello et sotto collone de le tonde con una colona tonda, architravo in volto friso e cornison in un pezo, in tuto pezi n° 5 qual cose hebbi per l'inanti quando io stava in la Marcha", lasciato in deposito ai Santi Giovanni e Paolo e ceduto da Lotto nel gennaio del 1547 al doratore Giovan Maria "al ponte de San Lio". Alle tre opere dei primi anni del ritorno di Lotto nelle Marche ritengo siano da aggiungere nel 1534 la *Visitazione* e la sua lunetta con l'*Annunciazione* per la chiesa di San Francesco al Monte di Jesi oggi nella Pinacoteca Civica, e nel 1535 il *Gentiluomo sulla terrazza* di Cleveland, del tempo della pala di Fermo e contiguo alla lunetta con l'*Annunciazione*.

(81) Cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), II, lett. 39, p. 26.

riservati ai magistrati che lì avevano la loro sede, a cominciare nel 1529 proprio dall'ufficio appena ultimato del cassiere del Consiglio dei X. Come è noto, fu un incarico pubblico che impegnò la bottega di Bonifacio fin che visse <sup>(82)</sup>. Furono forse i buoni rapporti con la nobile famiglia Cavalli, anch'essa di origine veronese, a introdurlo ai Camerlenghi. Si è visto che egli aveva fornito per la loro cappella ai Santi Giovanni e Paolo la pala col *San Michele scaccia Lucifero* (cfr. il § 4). Giusto nel marzo del 1528 Marino Cavalli (1500-1573) iniziava la sua carriera politica entrando nella magistratura come "cattaver", cui spettava scoprire e confiscare le eredità giacenti e i tesori occulti che si reputavano Averì Pubblici. Suo padre Sigismondo (1450c.-1528) sarebbe morto di lì a breve, dopo una carriera specializzata nell'amministrazione militare in appoggio ad Andrea Gritti, con il quale i Cavalli stringevano legami di amicizia e di parentela <sup>(83)</sup>.

Il fatto che Lotto abbia pensato a Bonifacio per portare a compimento i dipinti induce a riflettere sui loro rapporti, che non dovevano dipendere soltanto dalla comune appartenenza alla fraglia. Mi chiedo se non sia proprio il *San Michele* a suggerirci qualcosa circa la loro natura. Sebbene non sia possibile affrontare in maniera esauriente il problema, vale la pena almeno di introdurlo. Da quando Decio Gioseffi nel 1957 ne ha rilevato la firma sul tronco dell'albero a sinistra, il *San Michele scaccia Lucifero* (fig. 4) è ritenuto capolavoro indiscusso di Bonifacio <sup>(84)</sup>. Per la critica la sua esecuzione oscilla tra gli inizi del terzo decennio e la fine degli anni Venti-inizio degli anni Trenta <sup>(85)</sup>.

Il soggetto di san Michele conosce in questi anni un rilancio in pittura le cui ragioni, non solo devozionali, restano da approfondire. Nelle più banali soluzioni iconografiche l'arcangelo Michele è raffigurato stante, in armatura, con la spada e la bilancia per la pesatura delle anime (psicostasia)

(82) Su Bonifacio Veronese, e la sua ancora problematica carriera, cfr. S. SIMONETTI, *Profilo di Bonifacio de' Pitati*, 'Saggi e memorie di storia dell'arte', 15, 1986, pp. 83-134, con bibliografia; D. CALABI, P. MORACCHIELLO, *Rialto, 1514-1538: gli anni della ricostruzione*, in "Renovatio Urbis" Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538), a cura di M. Tafuri, Roma 1984, p. 310.

(83) Cfr. sopra, nota 48.

(84) D. GIOSEFFI, *Per una datazione tardissima delle Storie di Tobio* in S. Raffaele di Venezia con una postilla su Bonifacio Veronese, 'Emporium', 9 (1957), sett., pp. 110-112, p. 114 nota 57.

(85) Cfr. M. LUCCO, *La pittura a Venezia nel primo Cinquecento*, in *La pittura in Italia. Il Cinquecento*, a cura di G. Briganti, t. I, Milano 1988, p. 158; lo studioso pone il dipinto sulla scia dell'*Assunta* di Tiziano: "senza di essa non si potrà...correttamente leggere il *San Michele* firmato da Bonifacio Veronese in San Giovanni e Paolo, col suo turbinoso abbrivio ed il particolare colore livido di tempesta". Per la datazione più tarda, SIMONETTI, *Profilo* cit. (v. nota 82), n. 10, pp. 99-100.

per misurarne meriti e demeriti; il più delle volte è reso come trionfatore di Lucifero: l'angelo ribelle ha un aspetto teriomorfo e giace come un trofeo ai suoi piedi. Nuova ed esemplare per modernità era la soluzione del rapporto fra l'arcangelo soldato e Lucifero offerta dal *San Michele* dipinto da Raffaello per il re di Francia Francesco I nel 1518 (Parigi, Louvre): sul punto di trafiggere con la lancia il demonio atterrato - corpo umano, ali membranose, mostruose fattezze - l'arcangelo appare avvolto in un turbine d'aria teso nello slancio carico di energia mentre piomba sull'avversario.

Nonostante quest'importante precedente, la soluzione iconografica elaborata da Bonifacio è invenzione inedita e di grande suggestione sia nel rapporto fra Michele e Lucifero, sia nella loro collocazione in mezzo al cielo. L'azione è colta in divenire: Michele - un bel giovane biondo dalle carni luminose - ad ali spiegate e la bilancia salda in pugno, avanza con impeto tra nubi corrusche; con il braccio destro brandisce alta sul capo la spada curva e già sovrasta Lucifero - corporatura robusta e bruna come di etiope - il quale nonostante le ali precipita ignominiosamente a gambe all'aria di schiena, e tenta invano di afferrarsi con la sinistra a un cosciale dell'angelo soldato. Dalla sua bocca esce alito di fuoco e intanto impalidisce la metaforica fiamma della torcia che tiene nella destra: Lucifero portatore di luce ha perso lo splendore originario, la sua metamorfosi è ormai avvenuta; il superbo deve solo raggiungere l'abisso. L'inquadratura dell'azione, ripresa da un punto di vista ribassato e ravvicinato, fa grandeggiare con efficacia drammatica sullo scenario del cielo i due protagonisti. Al di sotto, una striscia di paesaggio abitato, rischiarato qua e là dalla luce che filtra tra le nubi riflettendosi nel fiume, col metaforico alternarsi delle ombre allude all'incombere del pericolo di essere oscurati dalle tenebre del male.

Avvertiva il Gioseffi che il *San Michele* "potrà assumere un'importanza straordinaria per la definizione dell'arte di Bonifacio: e forse un giorno costituire un caposaldo per il recupero di un'intera fase della sua attività". In proposito lo studioso indica alcuni richiami di pitture presenti in Emilia, come la *Visione di Ezechiele* di Raffaello (Firenze, Uffizi) in casa Hercolani a Bologna, per il "giallo e il rosso di cui il cielo arde e avvampa attorno all'arcangelo" e a Dosso Dossi per "il corruscar del ferro delle piastre e l'aria del paese". Il riferimento è alla *Apparizione della Madonna con il Bambino ai santi Giorgio e Michele arcangelo* (1519c.), oggi alla Galleria Estense di Modena. Occorre nondimeno considerare altri due dati importanti, uno dei quali porta di nuovo in Emilia.

Non è stato osservato sin qui che alla radice dell'invenzione di Bonifacio sta il disegno riferito a Francesco Francia della *Giuditta e Oloferne* del Louvre (fig. 5), del 1504-1505 circa, esempio di protoclassi-

cismo più volte replicato, segno del suo largo successo <sup>(86)</sup>. Da lì nasce lo schema compositivo e il rapporto delle pose dei due protagonisti della pala di Bonifacio. E tuttavia, il lavoro di trasformazione operato dal veronese nell'adattare l'invenzione del Francia al soggetto, muove in direzione di un classicismo per il quale han giocato la loro parte il celebre *Torso* del Belvedere (fig. 6), nella collocazione riversa e a terra come è registrato nel taccuino di Maerten van Heemskerck (1532-1536) <sup>(87)</sup>, nonché l'impeto dei giovani giustizieri della *Cacciata di Eliodoro* di Raffaello.

L'altro dato si riferisce a Lotto. Va osservato che nessuno, salvo Lotto appunto, in quegli anni a Venezia poteva suggerire a Bonifacio di far precipitare Lucifero riverso, incoraggiandone l'inedita messa in scena, se non fornendogli l'idea. Infatti, tra i cartoni che Lotto si era portato da Bergamo, e tra gli studi, - *li cartoni grandi de le opere fatte e da fare* citati nel testamento - dovevano esserci quelli approntati per gli affreschi dell'Oratorio Suardi a Trescore (1524), e tra questi i cartoni delle figure degli *Eretici* che in buon numero precipitano a gambe all'aria (fig. 7). Di essi alcuni offrono puntuali riscontri col Lucifero di Bonifacio. Il pittore veneziano poteva conversare con il veronese di cose viste direttamente a Roma in luoghi dove aveva lavorato accanto a Raffaello <sup>(88)</sup>, fornire informazioni di prima mano, in quello che poté essere un reciproco scambio fra colleghi. Al "colore brillante e acceso, d'un tono tuttavia più freddo che non usasse a Venezia", rilevato dal Gioseffi nel *San Michele*, dunque non fu estranea la pittura di Lotto, in quel periodo impegnato, come ho accennato più sopra, nel concludere la *Crocifissione* di Monte San Giusto, nella *Santa Lucia* in fase molto avanzata di esecuzione, nonché nell'avvio della pala del *San Nicola in gloria fra i santi Giovanni Battista e Lucia*. Qui il colore livido di tempesta del paesaggio "alla ponentina" e la costruzione in cielo e in terra, unitamente ai riferimenti raffaelleschi, sono dati che l'accomunano al pressoché contemporaneo *San Michele* <sup>(89)</sup>.

(86) Cfr. *Bologna e l'Umanesimo 1490-1510*, catalogo della mostra, a cura di M. Faietti e K. Oberhuber, Bologna 1988, scheda 66, pp. 260-261.

(87) Il *Torso* del Belvedere è citato a terra dal Sodoma negli affreschi della Cappella di Santa Caterina da Siena (1526) in San Domenico a Siena, secondo rileva R. BARTALINI, *Le occasioni del Sodoma. Dalla Milano di Leonardo alla Roma di Raffaello*, Roma 1996, p. 14 e nota 8.

(88) Cfr. CORTESI BOSCO, *Per Lotto a Roma* cit. (v. nota 69); ID., *Per Lotto nelle Marche* cit. (v. nota 10), p. 58 nota 129.

(89) Cfr. *ivi*, pp. 36-37. La diversa interpretazione che Lotto darà dello stesso soggetto negli anni Quaranta non può tuttavia fare ignorare le analogie compositive e di dettaglio del suo *San Michele scaccia Lucifero* di Loreto. Inoltre è interessante che della vicinanza di Lotto e Bonifacio si giovi il pittore Lucano da Imola, del quale ho ipotizzato un rapporto con Lotto

Alla datazione del *San Michele scaccia Lucifero* contribuisce non solo quanto si è osservato più sopra, essendo Lotto rientrato a Venezia alla fine del 1525, ma un altro elemento che è all'origine della commissione dell'opera, come ritengo: la morte tra l'aprile e il giugno del 1528 di Sigismondo Cavalli, padre di Marino. La scelta del soggetto del san Michele, l'arcangelo soldato, che nel dipinto di Bonifacio tiene nella sinistra la bilancia, ha attinenza con la sua destinazione funeraria e nel contempo evoca il ruolo che Sigismondo si era scelto nella vita, trascorsa per la maggior parte nell'industria della guerra, come amministratore, "pagador in campo", provveditore esecutore in campo, esperto di giustizia militare. E se fu il figlio Marino a commissionare il dipinto, è questa una ragione di più del suo desiderio di essere sepolto ai Santi Giovanni e Paolo nella cappella di San Michele, espresso nel testamento (1570) <sup>(90)</sup>. Ed è qui infatti che il Sansovino, come più sopra ho accennato, ne ricorda il sepolcro, eretogli dai figli.

Per concludere: il Francia, l'antico, Raffaello, il Dosso nel momento di ripresa raffaellesca, finalmente Lotto, han consentito al talento di Bonifacio di attingere un grado poetico forse per intensità non più superato, in un dipinto che di lì a breve si sarebbe dovuto confrontare nella stessa chiesa con il *San Pietro Martire* (1530) di Tiziano, che Bonifacio prontamente omaggerà nella *Strage degli Innocenti*, oggi alle Gallerie dell'Accademia, con la figura centrale del carnefice.

#### 6. L' "amicissimo" Sebastiano Serlio e Giulio Camillo

*Li cartoni grandi de le opere fatte e da fare* erano tra le *Cose de l'arte de qualche rispetto*. Fra i primi, e più recenti, oltre ai cartoni citati poc'anzi degli affreschi dell'Oratorio Suardi, si può immaginare vi fossero quelli della *Santa Lucia*, opera della quale giusto agli inizi del 1531 Lotto aveva richiesto agli jesini la liquidazione <sup>(91)</sup>; inoltre i cartoni della *Crocifissione*, il cui gruppo centrale Lotto replicherà nella tela dello *Svenimento della*

a Venezia avanti il suo arrivo a Bergamo dove è documentato dal novembre del 1530 nella Fabbrica del coro di Santa Maria Maggiore; cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), I, pp. 34-35. In uno dei disegni con Storie della vita della Vergine che Lucano consegna nel dicembre per i tondi delle coro, intagliato da Giacomo Alberti, la *Strage degli Innocenti* (cfr. fig. 40), egli rielabora studi di Bonifacio dei quali il Veronese si serve per la tela di uguale soggetto e per quella del *Giudizio di Salomone* oggi alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, ad evidenza informate delle invenzioni di Raffaello diffuse a stampa. Dipendono infatti da Bonifacio sia il motivo dei carnefici che afferrano e sollevano in aria i corpicini ignudi, sia il motivo del bimbo morto giacente a terra.

(90) Cfr. sopra OLIVIERI, alla nota 48.

(91) Cfr. CORTESI BOSCO, *Per Lotto nelle Marche* cit. (v. nota 10), pp. 42-43 e nota 87.

*Vergine durante il trasporto di Cristo al sepolcro*, oggi a Strasburgo <sup>(92)</sup> e quello dell'*Adultera* del Louvre, del 1530 circa, replicata nel più tardo esemplare di Loreto. Delle opere in corso, vi erano i cartoni del polittico di Castelplanio, di cui restano i pannelli del *San Cristoforo* e *San Sebastiano* del 1531 a Berlino e che comprendeva un tempo i santi Rocco, Giacomo e Francesco. Essi sono replicati nel citato *San Cristoforo fra i santi Rocco e Sebastiano* di Loreto <sup>(93)</sup> forse già in fase di studio fra il '31 e il '32. Il cartone del san Rocco poi, ad evidenza, sarà utilizzato dal bresciano Moretto nella pala della *Madonna con il Bambino in gloria e i santi Rocco, Zenone e Sebastiano*, della parrocchiale di Mazzano (Brescia) intitolata al santo, dello scorcio del quinto decennio, indizio di un sodalizio fra Lotto e Moretto di lunga durata <sup>(94)</sup> se la loro amicizia risaliva ai primi anni del soggiorno bergamasco di Lotto.

Per quei cartoni e per le medaie d'argento et mettalo. alcuni camei non forniti. et prede ligate et desligate. et un putin in Cameo grande antiquo zoe un putin de mezo rilievo con una gambeta rota etiam el Laocoonte de cerra con li soi do figlioli: et altre Cose simile, i commissari prima di venderli avrebbero dovuto consultare i periti da lui nominati, miser Sebastiano Arselio architecto bollognese et miser Paulo Vidalba intaiador de Corniole, suoi amicissimi e di perfetto iudicio et homini de bona fede.

Paolo Vitalba, "intagliator de zoie fo de m. Pietro di Longi dela Vidalba" - così dichiara egli stesso -, abitava a Venezia in contrada di Sant'Apollinare <sup>(95)</sup>. Quanto al Serlio, si è visto (cfr. il § 3) che Lotto fece

(92) Id., *Un quadro di Lorenzo Lotto nel Museo di Strasburgo*, in *Lorenzo Lotto nel suo e nel nostro tempo*, a cura di P. Zampetti, 'Notizie da Palazzo Albani', IX (1980), 1-2, pp. 132-142; Id., *Svenimento della Vergine durante il trasporto di Cristo al sepolcro*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche* cit. (v. nota 80), scheda 127, pp. 442-443.

(93) Sulle vicende del dipinto su tela per l'altar maggiore della chiesa di San Sebastiano di Castelplanio cfr. L. MOZZONI, G. PAOLETTI, *Lorenzo Lotto* cit. (v. nota 80), pp. 179-181; dalla documentazione prodotta risulta che il polittico comprendeva un 'San Rocco', un 'San Giacomo' e un 'San Francesco'.

(94) Cfr. P. V. BEGNI REDONA, *Alessandro Bonvicino. Il Moretto da Brescia*, Brescia 1988, scheda 123, pp. 474-475 (con riproduzione in controparte). Nessuno studioso del Moretto ha rilevato la vistosa adozione del cartone di Lotto; vi accenno a proposito dei rapporti di Lotto e Moretto in *Lorenzo Lotto dal polittico di Ponteranica alla commissione della Santa Lucia di Jesi*, in *Omaggio a Lorenzo Lotto* cit. (v. nota 66), pp. 72-73 nota 35.

(95) Cfr. B. CECCHETTI, *Saggio di cognomi ed autografi di artisti di Venezia. Secoli XIV-XVII*, 'Archivio Veneto', XXXIV (1886), p. 213, in cui si citano documenti del 1534 e 1535. Resta da stabilire se Paolo fosse fratello del bergamasco Andrea del fu Pietro Longhi della Vitalba, il maestro incaricato nel 1543 di pulire il monumento funerario di Bartolomeo Colleoni (Bergamo, Archivio di Stato, fondo notarile 2343, Giacomo Solari, aa. 1529-1543, f. 27, 1543 settembre 28; gentile segnalazione del dr. G. Petrò). Inoltre, se vi fosse parentela fra Paolo e Nicolino Vitalba di Nembro nel Bergamasco, processato a Venezia nel 1549 per la detenzione di libri proibiti e rilasciato senza sanzioni ma su cauzione di mille ducati; cfr. SEIDEL MENCHI, *Erasmus* cit. (v. nota 35), p. 447 nota 5.

da testimone al suo testamento il primo aprile del 1528 e che entrambi frequentavano l'ambiente dei Santi Giovanni e Paolo. Come Bonifacio de' Pitati, lavorano per il collezionista Andrea Odoni (1488-1545), la cui dimora nel sestiere di Santa Croce in contrada del Gaffero era ricca di marmi antichi, di sculture moderne, scelte pitture di contemporanei veneti e fiamminghi, nonché di curiosità naturali. Ce ne informa Marcantonio Michiel, che nel 1532 descrivendo la raccolta dell'Odoni annota:

El retratto de esso M. Andrea a oglio, mezza figura, che contempla li fragmenti marmorei antichi, fu de man de Lorenzo Lotto. [...]  
 La Trasfigurazione de S. Paulo fu de man de Bonifacio Veronese. [...]  
 L'Istoria de Traiano, con le molte figure e li edifici antichi, fu de mano de l'istesso Zuanne del Comandador; ma li edifici furono disegnati da Sebastiano Bolognese <sup>(96)</sup>.

"Zuanne del Comandador", ossia il pittore bergamasco Giovanni Busi detto il Cariani, Lotto l'aveva conosciuto a Bergamo, se non prima.

Non si rischia di sopravvalutare l'importanza delle sculture dipinte attorno al gentiluomo Odoni, nel suo ritratto oggi nelle Collezioni reali ad Hampton Court, firmato e datato 1527, e delle architetture disegnate nella "Istoria de Traiano", per quel che esse consentono di immaginare della "civile conversazione" tra l'appassionato collezionista di antichità e artisti che a Roma avevano vissuto. E a Roma essi avevano avuto occasione di conoscersi, quando il pittore architetto bolognese, accanto al senese Baldassarre Peruzzi, procedeva sulla scorta di Vitruvio nella ricognizione degli edifici antichi e moderni <sup>(97)</sup> che l'avrebbe consacrato fra i maggiori trattatisti di architettura del suo tempo. A un artista come Lotto non potevano sfuggire il rigore scientifico applicato dal Serlio all'indagine archeologica e l'importanza dei suoi disegni di architettura finalizzati a diffonderne la conoscenza mediante la stampa per un impiego consono alle esigenze moderne. In altra occasione ho rilevato che la genesi di alcune scene prospettiche degli affreschi bergamaschi del 1524-1525 e dei modelli

(96) [M. MICHIEL] *Notizia d'opere di disegno*, ed. a cura di J. Morelli, Bassano 1800, pp. 59-64 (62, 63). Sulla collezione dell'Odoni, nella quale confluisce per eredità parte della collezione di Francesco Zio, cfr. D. BATTILOTTI, M. T. FRANCO, *Regesti di committenti e dei primi collezionisti di Giorgione*, 'Antichità viva', XVII (1978), 4-5, pp. 79-82. La notizia del Michiel è tanto più importante in quanto egli era a giudizio del Serlio "consumatissimo in le antiquità"; cfr. S. SERLIO, *Libro terzo delle antichità di Roma*, Venezia 1540, f. 155.

(97) Cfr. L. PUPPI, *Il problema dell'eredità di Baldassarre Peruzzi: Jacopo Melegghino, il 'mistero' di Francesco Sanese e Sebastiano Serlio*, in *Baldassarre Peruzzi cit.* (v. nota 77), pp. 491-501, in part. pp. 497 sgg. Sulla carriera del Serlio (1475-1554/55) avanti il suo arrivo a Venezia, cfr. R. J. TUTTLE, *Sebastiano Serlio bolognese*, in *Sebastiano Serlio*, a cura di C. Thoenes, Milano 1989, pp. 22-29; D. LENZI, *Palazzo Fantuzzi: un problema aperto e nuovi dati sulla residenza del Serlio a Bologna*, *ivi*, pp. 30-38.

delle tarsie, non si comprende appieno qualora se ne ignori il debito verso gli studi scenografici di Serlio e del suo "precettor" Peruzzi <sup>(98)</sup>. Resta per l'appunto il problema di chiarire in quali contesti e in quali tempi possano essere avvenuti i contatti fra loro, se più indizi confermano che dopo il primo soggiorno romano negli anni 1509-1514, Lotto non interruppe i rapporti con Roma <sup>(99)</sup>.

Nella finzione scenografica sperimentata da Lotto, il pittore non si propone un adeguamento alla cultura architettonica contemporanea come sarà per Tiziano e Paris Bordone <sup>(100)</sup>, bensì di conferire al dato spaziale portante della scenografia urbana, ovvero all'aggregato prospettico di 'piazza' e 'strada', un carattere ambientale, evocativo in senso poetico di antico e moderno, secondo la formula, per dir così, elaborata da Peruzzi e Serlio per la scena teatrale. Non è invece mediata nella sua pittura la resa delle vestigia del mondo antico. Se si considerano nella predella della *Pala Martinengo* i ruderi isolati e fusi nella natura e nel paesaggio della *Lapidazione di santo Stefano*, e l'arco monumentale del *Miracolo di san Domenico*; e ancora, nei *Miracoli di santa Brigida* degli affreschi Suardi l'emergenza del rudere, appena riconoscibile, della Torre delle Milizie dietro la cortina di case, si constata che essi rispondono ai diversi modi di presentarsi della città antica, nel suo dissolversi nella campagna o obliterarsi nella città medievale e contemporanea <sup>(101)</sup>, osservati con acutezza direttamente dal vero.

Né Lotto è indifferente alla lezione della scultura antica, che introduce nelle architetture con valenze ornamentali e simboliche, come nella citata tarsia di *Sansone tradito da Dalila* (fig. 8) (cfr. il § 3). Se le sculture raffigurate nell'*Odoni* riproducono con intenti reconditi noti, e meno noti, esemplari dell'antichità, in altri dipinti il ricorso alla statuaria antica è dissimulato dall'immagine del mito o della tradizione cristiana; nondimeno di essa conserva il senso profondo, così da conferire maggiore spessore alla scelta. Si vedano il nudo della Venere nella *Venere scacciata da Castità* (Roma, Palazzo Rospigliosi Pallavicini) derivato dalla figura di una nereide di un sarcofago in Vaticano <sup>(102)</sup>; il nudo della *Susanna e i vecchi giudici* degli Uffizi, del 1517, memore di una *Venere inginocchiata*,

(98) Cfr. F. CORTESI BOSCO, *Gli affreschi* cit. (v. nota 10), pp. 87 sgg.; *Il coro* cit. (v. nota 14), II, *ad indicem*.

(99) Cfr. Id., *Per Lotto nelle Marche* cit. (v. nota 10), pp. 19-20, 22-23, 36-38.

(100) Cfr. PUPPI, *Il problema dell'eredità* cit. (v. nota 97), pp. 500-501.

(101) Si veda in proposito quanto osserva A. BRUSCHI, *Da Bramante a Peruzzi: spazio e pittura*, in *Baldassarre Peruzzi* cit. (v. nota 77), p. 334.

(102) Cfr. K. CLARK, *Transformations of Nereids in the Renaissance*, 'The Burlington Magazine', 97, 1955, luglio, pp. 214-217; BERENSON, *Lotto* cit. (v. nota 75), pp. 100-101.

forse della collezione Massimi, oggi al Prado <sup>(103)</sup>; infine, i sublimi angeli adolescenti che incoronano la Vergine della *Pala Martinengo*, dei quali ho riconosciuto la derivazione dalle Vittorie dell'Arco di Tito, mediate, almeno così ritengo, da studi dell'antico di Raffaello o della sua bottega <sup>(104)</sup>.

Quanto al ritratto di *Andrea Odoni*, si deve a Barbara Coli, in uno studio che ben documenta - indagando il senso del dipinto - le sculture che attorniano il collezionista, davanti e sopra il lungo ripiano ricoperto di panno verde, prive per lo più di riscontri con quelle citate dalle fonti in casa del gentiluomo (si vedano l'Ercole che soffoca Anteo e l'Ercole con leontina e clava di cui la studiosa riconosce la derivazione dal *Commodo a mo' di Ercole*, sculture allora in Vaticano, nonché la statuetta di Diana Efesia che l'Odoni mostra nella destra) un'osservazione di non poco interesse sulla piccola Venere che si lava disposta sulla destra, nell'ombra <sup>(105)</sup>. Dei diversi esemplari antichi di questo soggetto, il più prossimo nell'atteggiamento al dipinto si trova nel Museo Nazionale Concordiese di Portogruaro. Non solo esso offre alcuni riscontri iconografici stringenti, ma lo stesso materiale d'ambra somiglia alla finzione pittorica <sup>(106)</sup>. Dunque, diversamente dalle statue in marmo del ritratto, il pezzo antico della Venere data la sua tipologia poteva avere una provenienza veneta: forse dallo stesso agro concordiese i cui centri, da Concordia a Torre di Pordenone, si sono rivelati fecondi di ritrovamenti archeologici. Quantunque impossibile stabilire se l'Odoni avesse potuto disporre materialmente della statuetta, vale la pena avanzare un'ipotesi come tentativo di avvicinamento a una realtà per ora preclusa.

Tra i personaggi ben inseriti negli ambienti culturali dell'aristocrazia terriera friulana che tramite il Serlio sia l'Odoni sia Lotto avrebbero potuto conoscere, c'era il più volte menzionato letterato friulano Giulio Camillo, orginario di Portogruaro, secondo i suoi biografici <sup>(107)</sup>. L'incontro del Serlio col Camillo si ritiene possa essere avvenuto a Bologna dove il Serlio era rientrato da Roma almeno dall'aprile del 1525, quando vi è attestato stabilmente. Inoltre si ritiene che il Camillo, il quale è presente come insegnante a Bologna a più riprese, fra il 1521 e l'estate del 1525, non sia stato estraneo al trasferimento a Venezia del pittore architetto, ragione non

(103) Cfr. F. CORTESI BOSCO, *La presenza di Lorenzo Lotto*, in *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1991, p. 15.

(104) ID., *Per Lotto a Roma* cit. (v. nota 69), pp. 45-47.

(105) B. COLI, *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Andrea Odoni*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, a cura di A. Gentili, Roma 1989, pp. 183-204.

(106) *Ivi*, pp. 193-195, fig. 14.

(107) Cfr. STABILE, *Camillo* cit. (v. nota 17), p. 218.

ultima di quel legame che avrebbe portato il Serlio a nominare suo erede universale il Camillo, come più sopra si è detto, con Lotto a fare da testimone <sup>(108)</sup>. Poté il Camillo essere la via in discorso per la Venere? Avanti l'estate del 1527 egli teneva pubblico insegnamento a Pordenone; nel 1528-1529 il letterato è presente in più occasioni a Venezia, Portogruaro, San Vito al Tagliamento <sup>(109)</sup>. Oltre che da questi dati la congettura è sollecitata da quanto osservato in precedenza sulla corniola di Lotto, con la gru che si leva a volo con il caduceo nel becco, e sulla medaglia ricordata dal Camillo (cfr. il § 1). Mentre della corniola possediamo le impronte essendo usata dal pittore sin dal marzo del 1526 per sigillare le lettere al Consorzio di Bergamo, per l'antica medaglia menzionata dal Camillo, pure con una gru che vola verso il cielo con il caduceo, ci si deve affidare al ricordo del suo scritto del 1544, poiché finora la ricerca non ha dato risultati. Resta che l'immagine della gru col caduceo è già inserita nel *Theatro della Sapientia*, il libro alla cui struttura il Camillo si dedica a partire dal 1525 circa. Nell'estate del 1530, alla corte di Parigi, egli lo presenta a Francesco I. Vera "macchina di memoria", esso funzionava con una tecnica operativa basata "sull'implicazione di un'immagine allegorica e di un sistema concettuale di tipo analogico" <sup>(110)</sup>. Se non che, come nel *De l'humana deificatione* <sup>(111)</sup>, anche qui non si dice (né il contesto schematico in questo caso lo consentirebbe) che la gru era su una medaglia e ciò se lascia qualche dubbio circa la reale esistenza della medaglia <sup>(112)</sup>, rafforza il sospetto della dipendenza dell'immagine dalla

(108) Cfr. L. OLIVATO, *Ancora per il Serlio a Venezia. La cronologia dell'arrivo ed i suoi rapporti con i «dilettanti d'architettura»*, 'Museum Patavinum', III (1985), 1, pp. 143-148, per la presenza documentata del Serlio a Bologna nel 1525, e l'ipotesi di un intervento del Camillo per il suo trasferimento a Venezia; le notizie sul friulano a Bologna in STABILE, *Camillo cit.*, p. 220, cui sono da aggiungere quelle riferite dal BOLOGNA, *Il Theatro segreto cit.* (v. nota 18), p. 221 e 260 note 46 e 48, riguardanti il fisico e alchimista vicentino Marchion Cerrono pure insegnante a Bologna, in rapporto col Camillo. Inoltre si veda M. TURELLO, *Lo stato delle ricerche su Giulio Camillo Delminio*, in *Giulio Camillo Delmino e altri autori*, 'Quaderni Utinensi', III, 1985, 5-6, pp. 63-100.

(109) Per l'insegnamento a Pordenone, L. BOLZONI, *L'Idea dell'eloquenza. Un'orazione inedita di Giulio Camillo*, 'Rinascimento', XXIII (1983), pp. 137-138; STABILE, *Camillo cit.* (v. nota 17), p. 220.

(110) Cfr. BOLOGNA, *Il Theatro segreto cit.* (v. nota 18), pp. 224-226.

(111) Si veda sopra, nota 18.

(112) Viene spontaneo pensare che per un personaggio come il Camillo la medaglia da lui descritta con la gru che vola verso il cielo con il caduceo nel becco e ai piedi una faretra, dalla quale escono spargendosi nell'aria verso il suolo le saette, se non fosse esistita occorre inventarla. Non si può ignorare che il luogo di nascita di Giulio - il cui vero nome sembra fosse Bernardino - era Portogruaro (o il vicino Castello di Zoppola), l'erede medievale della colonia militare *Iulia Concordia*. Questa nel Basso Impero doveva la sua importanza e il suo benessere alla fabbrica di "sagittae" o frecce (*fabrica concordiensis sagittaria*). L'immagine sul "rovescio" della medaglia pertanto - che egli interpreta come un' "impresa", non diversamente

corniola di Lotto. Comunque sia, l'esistenza o meno di quella medaglia non sottrae alla gru il valore indiziario di *trait d'union* fra Lotto e Camillo, comuni amici del Serlio; e, soprattutto, nulla toglie all'interesse dell'interpretazione simbolica dell'immagine che Lotto e il Camillo forniscono, incentrata sull'*ascensio animae* nel riferirla all'uomo interiore, al quale non solo in questo caso essi mostrano di dedicare un'attenzione particolare, su cui dovremo ritornare più avanti.

La piccola collezione di gemme (più volte menzionata nel *Libro di spese* e così nel testamento del '46) tra cui la corniola e il cammeo antico col puttino, le medaglie d'argento e di metallo, il *Laocoonte de cerra con li soi do figlioli*, non fanno che confermare la coltivata sensibilità dell'artista e l'attenzione all'antico, filtrato in forme diverse dalle consuete al linguaggio classicista.

Ecco, io ho veduto un medesimo Laocoonte rappresentato ne la divina statua ch'è in Roma e benché la detta statua sia perfettissima e che quella medesima si mostri a diversi pittori, nondimeno uno non la sa ritrar come un altro, e ciascuno, quantunque la veda eccellentissima, ha più o men buona via nel rappresentarla.

È un ricordo personale del Camillo <sup>(113)</sup> (che a Roma era stato in più occasioni) circa l'imitazione dei modelli perfetti dell'antichità che nutriva il nuovo corso del classicismo. Non tutti sono in grado di attingere nell'imitazione quell'idea universale che sola, a suo giudizio, rende possibile la creazione del nuovo <sup>(114)</sup>. Dopo quanto abbiamo visto c'è da credere che egli non ignorasse il *Laocoonte* di Lotto, venduto dal pittore nel 1532 al trevigiano Giovanni dal Saon (cfr. il § 4). Non sappiamo se fosse di mano sua. Si sa per certo che Lotto modellava in cera a scopo di studio. Jacopo Sansovino gli aveva dato una sua ricetta per "cerra da scultori da lavorar de rilievo che non atacha et morbida" <sup>(115)</sup>. Come è noto, il Sansovino era stato tra i primi a studiare il gruppo rodio, rinvenuto a Roma nel 1506,

da Lotto - con le saette e con il caduceo, ossia la verga d'oro con la quale Mercurio pose *concordia* e pace fra due serpenti combattenti, poteva evocare *Iulia Concordia, sagittaria*, la patria ideale dell'umanista dalla quale aveva preso il nome; con la gru la patria reale, *Portus gruarius* che sin dall'età comunale aveva adottato come stemma l'immagine di due gru affiancate al campanile della cattedrale romanica, col significato di prudente vigilanza, civica e religiosa. Cfr. P. L. ZOVATTO, *Guida del Museo e della Città di Portogruaro*, Portogruaro 1965, pp. 13-15, 46-49.

(113) In BOLZONI, *L'Idea dell'eloquenza* cit. (v. nota 109), pp. 140-166 (146).

(114) Sull'argomento, *ivi*, pp. 125-137. A Roma il Camillo era stato nel 1509 e nel 1519, cfr. STABILE, *Camillo* cit. (v. nota 17), p. 219.

(115) LOTTO, *Libro di spese* cit. (v. nota 2), p. 3, dove riporta anche la ricetta di "cerra rossa de letere", sulla quale sotto carta imprimeva i suoi sigilli.

traendone copie per il cardinale Domenico Grimani e per Federico Gonzaga. Egli stesso possedeva un *Laocoonte*, come pure Tiziano <sup>(116)</sup>. Orbene, si potrebbe collegare all'arrivo del Sansovino a Venezia nell'estate del '27 (cfr. il § 4) l'occasione per Lotto di modellare il *Laocoonte*, stimolato dalla frequentazione della collezione di antichità dell'Odoni e dalle sculture riprodotte per il ritratto dello stesso. Per altro, e per concludere sull'*Odoni*, in due delle undici "imprese" consegnate per il coro di Bergamo all'inizio del 1527, Lotto aveva introdotto l'immagine di Diana Efesia quale *imago Naturae*, la stessa della statuetta mostrata dall'Odoni nel ritratto <sup>(117)</sup>. Un dato che, se considerato insieme al tipo invernale dell'abito foderato di pelliccia indossato dal gentiluomo, indurrebbe a collocare nell'inverno o primavera l'avvio dell'opera che reca la data 1527. A quel giro di mesi pertanto risalirebbero i contatti col Serlio e il Camillo, insegnante a Pordenone; nonché col pittore Giovan Antonio de Sacchis da Pordenone, come mostrano le opere di Lotto di quei mesi, dal modello dell'agosto 1527 per la tarsia di *Ester e Assuero* alla *Assunta* di Celana nel bergamasco, pure datata 1527: la prima informata della contemporanea *Pala di San Gottardo* a Pordenone, la seconda dell'*Assunta* di Spilimbergo <sup>(118)</sup>. Dati questi ultimi non trascurabili, se si considera l'ammirazione nutrita dal Camillo per il Pordenone come lui friulano, del quale si era fatto sostenitore <sup>(119)</sup>.

Camillo era un letterato aperto al mondo dell'arte figurativa. Su di essa si esprimeva con competenza e senza stabilire gerarchie fra le diverse arti, che poneva su uno stesso piano. Al centro dei suoi interessi, e riferita all'eloquenza, vi era l'arte della memoria e ciò lo accostava al mondo delle immagini e dei loro produttori più di quanto accadesse ai suoi colleghi <sup>(120)</sup>. Si comprende pertanto che il contatto con Lotto non poteva non essere

(116) Sulla fortuna del *Laocoonte* nell'arte veneta, I. FAVARETTO, *La tradizione del Laocoonte nell'arte veneta*, 'Atti dell'Istituto veneto di Scienze, Lettere ed Arti', CXLI (1982-83), pp. 75-92 (86-89). Per le copie del Sansovino, cfr. B. BOUCHER, *The sculpture of Jacopo Sansovino*, 2 voll., New Haven and London 1991, II, nn. 83-85, pp. 361-362; nn. 129-130, p. 376.

(117) Cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), I, scheda 36, p. 410; scheda 46, pp. 425-426; scheda 48, pp. 428-430.

(118) Cfr. *ivi*, I, scheda 51, pp. 436-438; scheda 44, p. 443; inoltre sul Pordenone si veda nel vol. II, *ad indicem*.

(119) Cfr. L. PUPPI, «Per farsi conoscere e mostrare quanto valesse nelle invenzioni d'architettura». *Appunti sulle relazioni culturali del Pordenone*, in *Il Pordenone. Atti del Convegno internazionale di studio* (Pordenone 1984), a cura di C. Furlan, Pordenone 1985, pp. 103-109.

(120) Nell'opera del Camillo sono numerosi i luoghi che dimostrano il suo interesse per le arti figurative; qui basti il rinvio all'*Idea dell'eloquenza* cit. (v. nota 109).

stimolante per entrambi. Ben 36 sono le "imprese" ideate da Lotto per i coperti e i 4 piedistalli del coro, tra il 1524 e il 1531, per una sorta di teatro della memoria di concetti figurati, morali e spirituali, edificanti; con un'ampiezza e profondità che lo attestano come il pittore più creativo del Rinascimento nell'uso della facoltà simbolica, della *vis imaginativa*, essenziale nell'*ars memorandi* <sup>(121)</sup>.

Come bene illustra Girolamo Ruscelli, la tecnica dell' "impresa", aveva a che fare con le tecniche della memoria, per via dell'operatività che è propria delle sue componenti: la "figura" o "corpo" che interagisce col "motto" o "anima", interazione da cui scaturisce il senso; e per la possibilità di essere memorizzata grazie alla sua "brevità". Nel motivare la convenienza di comporre le "imprese" con due soli colori (bianco e nero), con poche figure (non più di due o tre sorte di cose diverse), e il motto, di autore famoso (di non più di tre parole), il Ruscelli osserva:

Et però con molto giudicio elle si fanno tanto brevi & espedito, che in un solo fermar d'occhi si possano riconoscere, & leggere, & capire in modo, che se pur' in quel punto medesimo non si viene ad intender interamente il significato dell'Impresa, ella ci riman tuttavia nella memoria, & possiamo poi venir facendo considerazione in esse, & intender quel che voglian dire <sup>(122)</sup>.

Quanto a Lotto, straordinaria per consapevolezza del delicato procedere dell'immaginazione creativa nella visione interiore, è l'osservazione in una lettera del febbraio 1528 ai Reggenti della Misericordia, a proposito delle "imprese":

Circha li disegni de li coperti, sapiate che son cose che non essendo scritte, bisogna che la imaginatione le porti a luce: perciò mai me sono venute di vena pur una, et non mi meraviglio de niente perché mal sono careciato da voi, anzi svilito et vituperato et menaciato in le vostre lettere <sup>(123)</sup>.

Roberto Longhi commentava: "Ma anche se non «venute de vena» sono le invenzioni simboliche più squisite che l'arte veneziana ci abbia offerto dopo le illustrazioni del *Polifilo*" <sup>(124)</sup>.

Secondo Lionello Puppi l'accento di Lotto nel novembre dello stesso anno alla possibilità di assentarsi dall'Italia potrebbe implicare una segnalazione dell'artista da parte del Camillo alla corte francese <sup>(125)</sup>.

(121) Ne discuto in *Il coro* cit. (v. nota 14), I, pp. 129-138.

(122) *Ivi*, pp. 126-127, e 137 per la citazione di G. RUSCELLI, *Le Imprese illustri con espositioni, et discorsi*, Venezia 1566, Lib. I, p. 11.

(123) *Ivi*, II, lett. 22, p. 19.

(124) Se ne veda il contesto *ivi*, I, p. 99.

(125) PUPPI, *Riflessioni* cit. (v. nota 58), p. 395.



Giova dunque rileggere per esteso la lettera ai Reggenti, del 21 novembre del '28.

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 de li vostri desegni che non ho havuto, perché intendeva le molte travaglie de guerra, fame et peste; et Bergamo nudo tra morti et absentati 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 perché intendo fornir tal impresa specialmente fra l'altre mie, pensando forse absentarmi de Italia: et per questo già scrissi et pregai facesti perfilar tuti quelli che erano fati a ciò che de li desegni possi far qualche mio proposito; de quelli che restarà che seriano pochi staria a tempo. Cossi vi prego et di gratia lo fati.

Item fra diece o 15 de l'altro al più haverò fornito almancho un par de li piccoli che li mandareti a tor et prima non posso et mi perdonati, vi prego. Et a V.re Signorie sempre me raccomando. De li denari che fu dati a Francesco nostro, secondo deti aviso, io ne ho avuto bon cunto et bene valete felici.

Di V.S. servitore  
Laurentio Loto ss.  
in pressa <sup>(126)</sup>

*In pressa*, in fretta, con premura, Lotto describe la situazione che l'opprime fra disegni, tavole, tele le cui date di consegna sono prossime a scadere o son già scadute <sup>(127)</sup>; col pensiero di lasciar l'Italia; e l'immagine di Bergamo *nudo tra morti et absentati*, a contrasto con una Venezia affollata di mendicanti che muoiono per le strade e nei capannoni dell'ospedale dei poveri di Gesù Cristo a due passi da casa.

Dopo quanto s'è detto dei concetti figurati delle "imprese" di Lotto, si può congetturare che il Camillo, in contatto con la corte francese dal 1519 <sup>(128)</sup>, gli avesse proposto di collaborare alle illustrazioni delle "immagini di memoria" introdotte nel suo *Theatro della Sapientia*, progetto al quale era riuscito a interessare il re Francesco I; al contempo, come congetturava il Puppi, poteva avergli prospettato, grazie al proprio intervento, l'apertura della corte francese alla sua attività. Prospettiva in vero di breve durata per Lotto, la cui incertezza era già tutta contenuta in quel *forsi* della lettera. Sta il fatto che il Camillo riusciva a conquistare al suo *Theatro* Tiziano, artista di fama, ritrattista dell'imperatore Carlo V. Tiziano avrebbe eseguito per

(126) *Il coro* cit. (v. nota 14), II, lett. 25, p. 20.

(127) Cfr. CORTESI BOSCO, *Per Lotto nelle Marche* cit. (v. nota 10), pp. 36 sgg.

(128) Cfr. TURELLO, *Lo stato delle ricerche* cit. (v. nota 108), pp. 67-68.

il suo libro 201 acquerelli e gli avrebbe fatto il ritratto, ricordato da Camillo stesso (129).

Resta nondimeno che a quest'epoca Lotto è il solo, rispetto ai colleghi, a manifestare interessi antropologici, ad affrontare temi, introdurre motivi nelle sue opere non privi di affinità con interessi temi motivi riscontrabili nel pensiero del Camillo, benché, allo stato degli studi, in opere posteriori. Se il classicismo portava il Camillo ad apprezzare ed elogiare la pittura del Pordenone (130), l'opera di Lotto con le riflessioni sull'uomo interiore, sulla *vis imaginativa*, la facoltà simbolica, si sarebbe prestata per più rispetti a stimolare il reciproco scambio di idee. Per esempio sulla trasmutazione spirituale, vista da entrambi in analogia alla trasmutazione alchemica. Lotto l'aveva affrontata giusto nell' "impresa" della *Nutrizione del lapis*, del 1524 (131); Camillo l'affronterà nel *De transmutatione*, il trattatello in cui egli istituisce "un parallelo fra le arti della deificazione, dell'eloquenza e dell'alchimia", nell'illustrare la "mareveglia corispondenza" che esiste fra queste tre arti trasmutatorie (132). E poi, tutti e due conoscevano personaggi come il letterato, petrarchista e alchimista, Augurello (cfr. il § 1) e l'umanista Angelo Colocci, destinatario - ancora adolescente - del *Bombix* (1490 c.) del marchigiano Ludovico Lazzarelli, ermetista e cabbalista (133). Nel dicembre del 1527, a seguito del sacco di Roma nel quale aveva perso parte della sua biblioteca, Colocci riparava a Jesi e faceva testamento. In esso lasciava quattro occhi d'argento per il valore di quattro ducati alla Cappella di Santa Lucia in Sal Floriano, la stessa per il cui altare Lotto stava dipingendo il *Martirio di santa Lucia*, licenziato nel 1532 (134).

(129) Cfr. STABILE, *Camillo* cit. (v. nota 17), p. 220; BOLOGNA, *Il Theatro segreto* cit. (v. nota 18), p. 246; VASOLI, *Uno scritto inedito* cit. (v. nota 18), p. 225, per il ritratto. Sui rapporti del Camillo con Tiziano, cfr. L. OLIVATO, *Dal Teatro della memoria al grande teatro dell'architettura. Giulio Camillo Delmino e Sebastiano Serlio*, 'Bollettino del CISA', XXX (1979), pp. 243-244.

(130) Vedi sopra, nota 119.

(131) *Il coro* cit. (v. nota 14), I, p. 177 e scheda 15, pp. 349-352.

(132) L. BOLZONI, *Eloquenza e alchimia in un testo inedito di Giulio Camillo*, 'Rinascimento', XIV (1974), pp. 243-264.

(133) Cfr. CORTESI BOSCO, *Per Lotto nelle Marche* cit. (v. nota 10), pp. 56-60; BOLOGNA, *Tradizione testuale* cit. (v. nota 76), pp. 505-513, sui rapporti Camillo-Colocci. Per Colocci dedicatario del *Bombix*, cfr. F. UBALDINI, *Vita di mons. Angelo Colocci*, a cura di V. Fanelli, Città del Vaticano 1969, pp. 15-16 nota 20. Inoltre L. LAZZARELLI, *Testi scelti*, a cura di M. Brini, in *Testi umanistici su l'ermetismo*, a cura di E. Garin, M. Brini, C. Vasoli, P. Zambelli, «Archivio di Filosofia», Roma 1955, pp. 23-77.

(134) CORTESI BOSCO, *Per Lotto nelle Marche* cit. (v. nota 10), p. 56.

Le tangenze culturali non debbono però far dimenticare l'evolversi del pensiero del Camillo in direzione di un sincretismo influenzato dalle dottrine di Francesco Zorzi. Nel *De harmonia mundi* (Venezia 1525) dello Zorzi, opera alla quale il Camillo attinge a piene mani, è marcata la tendenza conciliatrice di teorie inconciliabili, tendenza abbastanza diffusa all'epoca. Quanto a Lotto, va rilevata la diversità della sua psicologia razionale, improntata come si è accennato più sopra a Gerson (cfr. il § 4), rispetto alla dottrina dell'anima nel pensiero del Camillo, dipendente dallo *Zohar* <sup>(135)</sup>.

Come osserva Cesare Vasoli, nella biografia del Camillo permangono molte zone d'ombra che sarebbe necessario illuminare, non solo per conoscere le date e le modalità della sua formazione letteraria, ma pure per l'origine del suo interesse per il neoplatonismo, l'ermetismo, l'astrologia, l'alchimia, la cabbala <sup>(136)</sup>. Allo stato attuale degli studi non è possibile sapere a quando risalissero le sue prime riflessioni sull'alchimia e la cabbala. Negli *Adversaria rerum divinarum*, uno zibaldone alchimistico autografo del Camillo, inedito e che occorrerà esaminare a fondo, Lina Bolzoni nel riportarlo all'attenzione ha segnalato la trascrizione di brani di diversi autori, tra cui il *Polifilo*, di alcuni passi del quale il Camillo fornisce un'interpretazione alchemica, un dato questo di rilevante interesse. La citazione del *Polifilo* è inserita in un contesto di sperimentazione alchimistica con osservazioni sui colori dell'*opus* che a loro volta traggono spunto dalla trascrizione e dal commento del *Vellus aureum* dell'Augurello (1495) (cfr. il § 1). Sempre la Bolzoni rileva nello zibaldone la dominante presenza del *De vita coelitus comparanda* del Ficino <sup>(137)</sup>. Si dovrà dunque tener presente che nella *Chrysopoeia*, come hanno mostrato gli studi di Sylvain Matton, l'Augurello deriva dal *De vita* la dottrina dello *spiritus mundi*, la *virtus* seminaria, generativa, che secondo il Ficino è presente anche nei metalli. Sarà pertanto necessario verificare se, e in che misura, essa sia filtrata nello zibaldone <sup>(138)</sup>.

(135) Cfr. VASOLI, *Uno scritto inedito* cit. (v. nota 129), pp. 194 sgg., 196; *Ib.*, *Osservazioni su alcuni scritti «religiosi» di Giulio Camillo*, in *Giulio Camillo* cit. (v. nota 108), pp. 11-42.

(136) C. VASOLI, *Giulio Camillo Delminio et l'«art transmutatoire»*, in J. C. MARGOLIN-S. MATTON (a cura di), *Alchimie et Philosophie à la Renaissance*, Paris 1993, pp. 193-204 (194).

(137) L. BOLZONI, *Eloquenza e alchimia in Giulio Camillo: nuovi appunti*, in *Giulio Camillo* cit. (v. nota 108), pp. 43-60 (spec. 47-50).

(138) Cfr. S. MATTON, *Marsil Ficini et l'alchimie: sa position, son influence*, in *Alchimie* cit. (v. nota 136); pp. 123-192 (spec. 164 sgg.). Resta in proposito da valutare l'evoluzione del pensiero del Camillo, dacché secondo l'esame condotto dal Vasoli dello scritto ancora inedito *L'interpretatione dell'Arca del Patto*, sulla traccia del *Magister Testamenti*, del quale

Che il Camillo abbia conosciuto di persona un maestro come l'Augurello, morto a Treviso nel 1524 e vissuto fra Treviso e Venezia, è congettura suggerita dal buon senso, se si considerano gli interessi linguistici e filologici, il petrarchismo e il neoplatonismo del friulano, nonché le loro comuni amicizie, da Pietro Bembo a Trifon Gabriele. Ma c'è un altro personaggio trevigiano, vissuto tra Padova e Venezia, che non può restare nell'ombra: il filosofo e astronomo Antonio de Fantis (1460-70c.-1533). Nel fare testamento nella sua casa a Venezia, in San Samuele, nel 1524, chiamato Bernardo Bembo a far da testimone, il de Fantis lasciava

libros meos grecos, latinos, hebreos, caldeos et alios quoscumque codices meos existentes in domo mea et in quodam magazzino monasterij sancti Stephani Venetiarum aut alibi ubicumque reperirentur, necnon vestes meas et instrumenta musica et astronomica aliaque huiuscemodi fulcimenta mea

al Monastero nuovo dei Santi Quaranta di Treviso della congregazione dei lateranensi dell'ordine di sant'Agostino, col patto che i monaci facessero costruire una biblioteca dove il tutto era da conservare <sup>(139)</sup>. Ai Santi Quaranta Teseo Ambrogio degli Albonesi, canonico lateranense di Pavia, cultore di lingue orientali, da quei libri, come rileva François Secret, traeva una antologia di lettere e di caratteri <sup>(140)</sup>.

Camillo adotta lo schema cosmologico ternario - *Artifex, Exemplar, Hyle* - nonché dello Zorzi, egli perviene a identificare (diversamente dal Ficino) lo *spiritus* o *calor* dell'*anima mundi* con lo "Spiritus Domini", il "Cristo-Verbo", fondamento dell'universo e principio di mediazione, conservazione e reintegrazione del mondo, principio di ogni trasmutazione. Cfr. VASOLI, *Osservazioni* cit. (v. nota 135), pp. 22-25. Nell'esame del Vasoli, colpisce il passaggio relativo allo «Spirito» al quale "la fantasiosa prosa del letterato friulano attribuisce la «formazione» di tutti gli ordini dell'universo, dal «cielo empireo» al «primo mobile», dal cielo delle stelle fisse a quelli dei sette pianeti, sino al mondo terrestre, le cui forme sono impresse per l'intermediario dei raggi celestiali e soprattutto di quelli solari" (p. 24). Orbene, la "fantasiosa prosa" sembra attingere al ricordo della folgorante "impresa" creata da Lotto per il coperto della tarsia della *Creazione*. Cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), I, fig. 168 p. 240, scheda 3, pp. 323-324. Sullo schema cosmologico del *Magister Testamenti* "che mostra una matrice decisamente platonica, piegata alla visione cristiana", cfr. M. PEREIRA, *L'oro dei Filosofi. Saggio sulle idee di un alchimista del Trecento*, Spoleto 1992, p. 174. Sulla corrispondenza, rilevata da Lina Bolzoni, fra il *De transmutatione* e *L'interpretazione dell'Arca del Patto* nella trattazione della funzione dello spirito di Cristo che prende il posto dell'*anima mundi* dei Platonici, nonché sull'identificazione dello Spirito di Cristo con la quintessenza, si veda *Eloquenza e alchimia* cit. (v. nota 132), pp. 250 sgg.

(139) A. SERENA, *Notizie della vita di Antonio de Fantis*, 'Atti del Reale Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti', XCVI (1936-1937), II, pp. 299-321 (318-319); ID., *Un insigne scotista trevigiano allo Studio di Padova*, in *Monografie storiche sullo Studio di Padova*, Venezia 1922, pp. 273-292.

(140) Cfr. F. SECRET, *Les Kabbalistes Chrétiens de la Renaissance*, n.e.a., Milano 1985, p. 295. Su Teseo Ambrogio degli Albonesi, G. LEVI DELLA VIDA, *Ambrogio, Teseo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, 2, Roma 1960, pp. 39-42.

Inter libros Antonij de Fantis Tarvisini, olim Philosophi, Astrologi excellentissimi, memini me vidisse opera, Razielis, Picatricis, Bailum, Mercurij, Petri Apponis, Salomonis, ac interpretis illius Apollonij, & aliorum multorum, ex quibus tanquam ex virenti & florido prato, variarum literarum flores, & characteres diversos collegi. Neque enim aliam omnino ob causam, tam diligenter libros illos, antequam in Vulcani potestatem a patribus nostris, in quorum manus ex testamento pervenerunt, legi <sup>(141)</sup>.

Oltre che insigne scotista, il de Fantis era dunque un cultore delle scienze occulte di cui possedeva i testi più autorevoli. Fra quella moltitudine di libri l'Ambrogio aveva pure trovato, scritto in parte in linguaggio cifrato di cui scopre la chiave,

magnum sane volumen...In quo abdita quamplurima, & satis abunde curiosa, tam ad Philosophiam, Medicinam, & Herbarum notionem, quam etiam ad Astrologiam, Geomantiam, & Magiam pertinentia, continebantur. Et in eius praecipua quadam parte tractabatur de thesauris, per totum fere orbem reconditis, atque latentibus, quorum admodum clara atque specifica notio haberi poterat. Omnia vero literis erant adeo ignorabilibus scripta, ut etiam ingeniosum quemlibet a lectione facile deterrere, atque remove potuissent <sup>(142)</sup>.

La competenza nelle scienze occulte del de Fantis doveva avere pubblico riconoscimento. È infatti il de Fantis nel 1530, insieme a Vettor Fausto, a garantire ufficialmente della scientificità della *Voarchadumia* del prete Giovanni Agostino Panteo "circa metallicas transmutationes", stampata nell'aprile col permesso del Consiglio dei Dieci, e dall'autore dedicata al doge Andrea Gritti. Osserva il Secret che il Panteo nel trattatello accosta alchimia a cabbala e che da esso l'Ambrogio trae tre alfabeti ebraici. Secondo lo studioso non è da escludere che la fonte delle conoscenze cabbalistiche del Panteo fosse lo stesso de Fantis <sup>(143)</sup>.

Non sappiamo se il Camillo conoscesse il de Fantis, ma non possiamo ignorare la comunanza di certi interessi: nel 1529 il friulano invia ad Antonio Altan un'opera di geomanzia <sup>(144)</sup>. Da Bologna, nel gennaio del 1536, sollecitato dal fisico e alchimista Marchion Cerrono, indirizza a Luigi Guicciardini fratello di Francesco, alchimista di laboratorio, una

(141) AMBROSIUS THESEUS, *Introductio in Chaldaicam linguam, Syriacam, atque Armenicam, & decem alias linguas*, Pavia 1539, f. 202v.

(142) *Ivi*, ff. 206v-207r.

(143) *Vaorchadumia contra Alchimiam: Ars distincta ab Archimia, & Sophia: cum Additionibus: Numeris: & Figuris opportunis Ioannis Augustini Panthei Veneti sacerdotis Venetiis Diebus Aprilis MDXXX. SECRET, Les Kabbalistes cit.* (v. nota 140), pp. 294-295.

(144) Cfr. BOLZONI, *L'Idea dell'eloquenza cit.* (v. nota 109), p. 138 nota 2.

lettera in cui espone la dottrina alchemica "in via cabalistica" <sup>(145)</sup>, assente invece nelle lettere dello stesso Cerrono attinenti l'alchimia pratica indirizzate da Bologna e da Venezia al Guicciardini <sup>(146)</sup>. Al Cerrono il Camillo dedica il sonetto *Poi che lesse Iason nel cuoio aurato* <sup>(147)</sup>, dove ritorna il mito del vello d'oro già presente nell'Augurello; quel poetico "cuoio aurato" che il Suidas nel *Lexicon* (X sec.) spiegava essere stato un libro di pelle che conteneva insegnamenti sull'arte di fare l'oro per alchimia (cfr. il § 1).

Importa sottolineare che negli ambienti frequentati da Lotto e dal Camillo, non solo vi era diffusa la cultura alchemica che poteva confluire in opere come il *De harmonia mundi* <sup>(148)</sup>, ma si riconosceva all'alchimia uno statuto scientifico. La condanna del Senato veneto dell'alchimia nel 1488, ricordata dallo stesso Panteo, riguardava l'alchimia sofistica. Quella condanna era stata approvata da Ermolao Barbaro che non nutriva simpatia per gli alchimisti. Nondimeno il suo commento a Dioscoride edito nel 1516 a cura del prete Battista Egnazio aveva offerto alla letteratura alchemica importanti informazioni sull'alchimia greca <sup>(149)</sup>. La stampa di scritti di alchimia con dediche al doge Gritti e a papa Leone X e con l'autorizzazione del Consiglio dei X, implica il riconoscimento della fondazione teorica e della legittimità della disciplina dell'alchimia. Venezia e la Chiesa sulla questione della liceità dell'alchimia metallurgica si erano allineate alla posizione dei giuristi, i quali fin dall'inizio avevano guardato ad essa in modo abbastanza favorevole e la ritenevano, nella sua pretesa di imitare la natura, arte legittima, a differenza dell'alchimia sofistica e magica, che rientrava nei delitti di frode e contro la fede e la religione <sup>(150)</sup>.

(145) R. CASTAGNOLA (a cura di), *I Guicciardini e le scienze occulte. L'oroscopo di Francesco Guicciardini. Lettere di alchimia astrologia e cabala a Luigi Guicciardini*, Firenze 1990, pp. 374-383. Sull'alchimia "in via cabalistica" si veda l'importante contributo di N. SÉD, *L'alchimie et la science sacrée des lettres: notes sur l'alchimie juive à propos de l'Ésh mesareph*, in D. KAHN-S. MATTON (a cura di), *Alchimie art, histoire et mythes*, Paris-Milano 1995, pp. 547-649.

(146) Cfr. *I Guicciardini*, citato sopra, pp. 295-317, con riferimenti in una di esse (18 febbraio 1536) al "gran platonico" Giulio Camillo (307-308). Per l'identificazione di un altro importante alchimista corrispondente del Guicciardini, che si firma "prete Giovanni bersano" (319-372), cfr. F. CORTESI BOSCO, *Per la biografia dell'alchimista Giovanni Bracesco da Orzinuovi e un enigma di alchimia*, 'Bergomum', XCII (1997), 3, pp. 7-25.

(147) G. CAMILLO, *Opere*, a cura di L. Dolce, Venezia 1560, I, p. 268.

(148) F. SECRET, *Hermétisme et Kabbale*, Napoli 1992, specialmente il capitolo: *L'alchimie kabbalistique chez Francesco Giorgio*, pp. 15-36.

(149) F. SECRET, *Notes sur quelques alchimistes italiens de la Renaissance*, 'Rinascimento', XIII (1973), pp. 197-217 (III, *Ermolao Barbaro et l'alchimie*). MATTON, *L'influence de l'humanisme* cit. (v. nota 13), pp. 322-323 e note 1-3.

(150) Sulla legittimità legale dell'alchimia cfr. C. CRISCIANI-M. PEREIRA, *L'arte del Sole e della Luna. Alchimia e filosofia nel medioevo*, Spoleto 1996, pp. 241 sgg.

Arte della trasmutazione dei metalli vili in argento e oro, l'alchimia era pure una teoria della materia, applicata nella pratica di laboratorio alla trasformazione artificiale delle sostanze, secondo le leggi della natura. Il processo di trasformazione, portava l'alchimista nel cuore dei segreti della natura: la purificazione della materia si prestava ad essere sperimentata in parallelo alla propria purificazione, al personale affinamento morale e intellettuale, tanto da ritenere impossibile la prima senza la seconda. Da quest'angolazione muovevano gli interessi di Lotto all'alchimia: la pratica dell'arte pittorica come alchimia; l'alchimia come metafora di trasmutazione spirituale (151).

Per ritornare, e concludere, all'amicizia di Lotto col Serlio, uomo *di perfetto iudicio e de bona fede*, essa doveva fondarsi anzitutto sulla consonanza spirituale, su valori condivisi nella concezione del vivere (152); sul reciproco riconoscimento della qualità e serietà delle personali ricerche, talché il pittore architetto, all'occorrenza, avrebbe saputo dare pure una giusta valutazione materiale degli oggetti e dipinti lasciati da Lotto all'ospedale dei poveri di Gesù Cristo.

Nel 1537 Pietro Aretino definiva il Serlio "uomo non men dotto nella religione, e nella bontà della vita, che nelle esposizioni di Vitruvio e nelle cognizioni delle bellezze antiche" (153). Il giudizio si colloca nel contesto veneziano degli anni centrali del quarto decennio, quando l'orientamento religioso del Serlio avrebbe potuto risentire del rapporto con lo Zorzi.

Ed io Sebastiano da Bologna, giudicando le misure poste dal Rev.P.fra Franc.<sup>co</sup> Zorzio esser ben intese et con bona proportione, convengo nel parere di sua Rev.<sup>ua</sup>, affermando quanto di sopra è posto (154).

(151) Cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), I, pp. 175-180.

(152) Alle date del testamento (1531) e del codicillo (1533) di Lotto non si hanno elementi specifici sull'orientamento religioso del Serlio. Il rapporto con l'architetto è documentato ancora nel febbraio del 1541, a riguardo di un credito, nel *Libro di spese* cit. (v. nota 2), p. 235.

(153) Si veda la lettera dedicatoria dell'Aretino del 10 settembre 1537 all'editore Marcolini delle *Regole generali di architettura...*, Venezia 1537, f. 2. L'opera reca la dedica del Serlio a Ercole II d'Este duca di Ferrara (1534-1559) con il quale era entrato in rapporto prima di lui il Camillo, cfr. BOLOGNA, *Il Teatro segreto* cit. (v. nota 18), p. 218 e p. 258 nota 12; BOLZONI, *Eloquenza e alchimia* cit. (v. nota 132), pp. 55 e 60 nota 46. Nella dedica del Serlio, il richiamo alla parabola dei talenti (Mt 25: 13-30) andrà letto alla luce del breve commento che ne offre il Camillo nella lettera dell'11 gennaio 1536 a Luigi Guicciardini sull'alchimia "in via cabalistica"; cfr. CASTAGNOLA, *I Guicciardini* cit. (v. nota 145), p. 378. La lettera è sfuggita a M. CARPO, *La maschera e il modello*, Milano 1993, pp. 91-94 e nota 24 (spec. 92-94), il quale forza, fraintendendolo, il significato delle parole del Serlio circa i talenti e i divini influssi, a suo giudizio "marcatamente protestante" e per il quale Serlio risalirebbe a Bucero via Brucioli. Sul problema provvidenza astrologia influssi celesti, cfr. GREGORY, *Natura e qualitas planetarum* cit. (v. nota 4) pp. 16 sgg.

(154) Cfr. A. FOSCARI-M. TAFURI, *L'armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del '500*, Torino 1983, pp. 208-211 (211).

Così suona la dichiarazione del Serlio, seguita da quelle di Tiziano, Sansovino e altri intellettuali ed esperti, in calce al "memoriale" dello Zorzi, del primo aprile del 1535 per la chiesa di San Francesco della Vigna. Lo Zorzi, come è noto, vi esponeva, su richiesta del doge Gritti, la forma e le proporzioni da darsi alla fabbrica della chiesa, mutuandole da quelle della fabbrica del Mondo, indicate da Platone nel *Timeo*, fissate dal "sommo Architettor Iddio". Forma e proporzioni che Dio volle fossero adottate per il suo Tabernacolo da Mosè, al quale sul monte "diede per modello la fabbrica di questa casa mundana"; e che Salomone riprese dal Tabernacolo per il Tempio di Dio. Proporzioni che l'uomo ha in sé, secondo scrive san Paolo ai Corinti: il Tempio di Dio siete voi <sup>(155)</sup>.

Le vicende edilizie di San Francesco della Vigna, emblematiche della *renovatio* religiosa in cui l'umanesimo ermetico, filosofico, cabbalistico, iniziatico ha larga parte, s'inquadrano - secondo è stato evidenziato in numerosi studi - nella *renovatio urbis* grittiana, che interessa cultura, politica e religione <sup>(156)</sup>. È però una forzatura l'associazione a questo scenario, ricorrente in detti studi, del nome di Lotto <sup>(157)</sup>, non ponendo sufficiente attenzione al fatto che negli studi lotteschi l'allontanamento da Venezia del pittore era indicato fra il '32 e il '33, come le nuove evidenze consentono di precisare collocandolo dopo la consegna del codicillo al notaio Giordano, il 28 gennaio 1533. Per contro, ora che da queste si apprende la *desiderata sequestratione a lochi quieti*, appare ancor più penetrante l'intuizione di Bernard Berenson circa le esigenze interiori di Lotto:

Sebbene fedele al suo temperamento di artista, egli non ripudiasse affatto le formalità rese venerabili per antica consuetudine e dolcezza di associazioni l'anima sua anelava all'immediata comunione con Dio. Fu quindi uno dei rarissimi artisti che incarnavano nelle loro opere uno stato d'animo

(155) Cfr. *ivi*.

(156) Cfr. *ivi*, pp. 42 sgg.

(157) Cfr. *ivi*, p. 39-40; inoltre di M. TAFURI, *Venezia e il Rinascimento*, Torino 1985, il paragrafo 2 del Cap. III: *Sansovino, Lorenzo Lotto, Sebastiano Serlio: una consortereria «spirituale»?*, pp. 91-101. In proposito cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), I, pp. 142-143. Ragioni di stile e di cronologia impediscono di accogliere l'attribuzione a Lotto, con non poco fantasiose congetture, avanzata da W. R. REARICK, *Pordenone «Romanista»*, in *Il Pordenone* cit. (v. nota 119), pp. 130, 132 nota 27, dell'elaborato disegno a chiaroscuro, un *modello* con "La consegna dell'anello al doge" (Aschaffenburg Schlossbibliothek), in relazione con la delibera del 19 gennaio 1534 della Scuola Grande di San Marco di far fare due teleri, uno dei quali con detto soggetto sarà fornito da Paris Bordon. Cfr. inoltre *Id.*, *The drawings of Paris Bordon*, in *Paris Bordon e il suo tempo, Atti del Convegno internazionale di studi* (Treviso 1985), Treviso 1987, pp. 51, 61 nota 1.

abbastanza diffuso nell'Italia di allora, che anelava a una responsabilità più personale nella vita morale e prometteva una maggiore serietà nella fede, una civiltà, insomma, più elevata e più rispettosa di certe sfumature della coscienza (158).

È purtroppo noto che - come le velature dei dipinti per i restauratori - certe sfumature della coscienza non sono facili da distinguere.

### 7. I quadretti fiamminghi e altri dipinti. I modelli del coro di Bergamo

Nell'estate del 1532 Lotto abita a Treviso (cfr. il § 4) dove vende, con atto notarile, al trevigiano Giovanni dal Saon quattro quadri e una statua di Laocoonte "cum filiis adiunctis", ossia il *Laocoonte de cerra con li soi do figlioli* menzionato nel testamento, della cui vendita ad evidenza aveva deciso in seguito di occuparsi personalmente, stimandolo 12 scudi in ragione di L. 6 s. 15 lo scudo. Degli altri quattro quadri, un Inferno, due San Girolamo di diverse dimensioni e un San Cristoforo, rispettivamente valutati 16, 18, 16, 8 scudi, il Dal Saon si riservava di pagare qualche scudo in meno se il pittore non avesse provveduto, come meglio riteneva, ad "aptare" i tre con i santi, vale a dire a finirli o completarli (159). Poiché Lotto nel testamento menziona suoi quadretti *in boni termino*, tra questi potevano esserci i santi in discorso. L'Inferno invece fa pensare a uno dei *quadreti fiammingi finiti*, non suo dunque, benché non si possa escluderlo. Il soggetto dell'Inferno, diffuso in area fiamminga, era stato adottato anche da pittori veneti; lo stesso Odoni ne possedeva uno del Cariani (160).

L'attenzione alla pittura fiamminga, altre volte rilevata dalla critica nell'opera di Lotto, trova conferma nel testamento. Sul come fosse venuto in possesso dei dipinti fiamminghi si possono avanzare varie congetture, considerando i contatti coi paesi d'Oltralpe attestati dai patti di assunzione di un garzone (1518) tenuto a seguirlo ovunque, "extra Italiam ac partes

(158) BERENSON, *Lotto* cit. (v. nota 75), p. 188; inoltre si vedano (186-205) le osservazioni sulla spiritualità di Lotto, "un pittore che aveva di mira l'anima umana in un'epoca in cui essa veniva rapidamente sacrificata al conformismo, un pittore intimamente evangelico in un paese che un cattolicesimo vuoto e autoritario stringeva sempre più nella sua morsa".

(159) Cfr. *Lorenzo Lotto a Treviso* cit. (v. nota 66), doc. 16, p. 18, con un regesto dell'atto; LOTTO, *Libro di spese* cit. (v. nota 2), p. 297, con ampi estratti.

(160) "L'inferno con el Cupidine, che tiene l'arco, fu de man de Zuan del Zannin Comandador, & è la tela avea Francesco Zio", così il Michiel, in *Notizia d'opere* cit. (v. nota 96), p. 62. Sulla diffusione della pittura fiamminga a Venezia si veda B. W. MEIJER, *Fiamminghi nella Serenissima nel primo Cinquecento*, in *Giovanni Gerolamo Savoldo tra Foppa, Giorgione e Caravaggio*, catalogo della mostra, Milano 1990, pp. 78-86.

gallicas sive Germanie" (161); la presenza di pittori fiamminghi attivi a Venezia; le relazioni con committenti come l'Odoni, che possedeva una "tela delli Mostri e Inferno alla Ponentina" (162), e con colleghi come Girolamo Savoldo, che pure aveva lavorato per l'Odoni ed era sposato con una vedova di nome Maria, "fijamenga de filandrija", come il bresciano scrive nel testamento del 1526 (163).

È noto che l'arte fiamminga lascia tracce considerevoli non solo in Savoldo ma in Bonifacio de' Pitati, Paris Bordone, Domenico Campagnola, Tiziano, tutti in vario modo aperti agli influssi nordici della pittura "ponentina", delle cui opere era ricca la collezione del cardinal Domenico Grimani lasciata in eredità alla Repubblica, e della quale faceva parte l'*Inferno* di Bosch, ancora oggi in palazzo Ducale (164). Negli anni del soggiorno a Venezia il luminismo e il paesaggismo di Lotto sono più marcatamente sotto l'influsso della pittura della scuola di Anversa, come si è rilevato nella *Giuditta* delle tarsie e in altre invenzioni per le medesime; da modelli fiamminghi dipende pure la veduta della città portuale nel paesaggio della pala del *San Nicola in gloria* (1529) dei Carmini a Venezia (165).

Dei modelli del coro per la *Misericordia de Bergamo zoe istorie del testamento vechio*, si ha la conferma che erano *collorite in carta a guazo*. Nei patti ne aveva concordato la restituzione, perché fossero "anchor da vedere et godere", scriveva fin dal principio, preoccupandosi che i disegni non venissero sciupati dagli artefici che li manipolavano, come doveva essere avvenuto con il primo modello della serie, *La Creazione* (166). Erano in tutto 31, di cui 6 già portati a Venezia.

(161) Cfr. C. CAVERSAZZI, *Un discepolo bergamasco di Lorenzo Lotto*, 'Bergomum', XXXIV (1940), 3, pp. 122-127.

(162) Annotata dal Michiel, *Notizia d'opere* cit. (v. nota 96), p. 62.

(163) Cfr. *Giovanni Gerolamo Savoldo* cit. (v. nota 160), *Regesto* a cura di R. Prestini, pp. 319 (1526) e 320 (1532) per "La Nuda grande destesa...de man de Ieronimo Savoldo Bressano" e "La tela della giovine presentata a Scipione...de man de Ieronimo Bressano", ricordati dal Michiel in casa di Andrea Odoni (*Notizia* cit., p. 62).

(164) Cfr. MEIJER, *Fiamminghi* cit. (v. nota 160), p. 78.

(165) *Ivi*, p. 81. Meijer inoltre osserva che "negli anni 1540-1542, nel *Libro di spesedel* Lotto, figura un pittore fiammingo, un certo maestro Gaspar, abitante in calle delle Acque nei pressi della chiesa di San Salvatore. È un aiutante del Lotto che nel 1541 venne pagato per «alcuni paesi fati de color a olio in carte»" (cfr. *Libro*, pp. 72-73, 211-213, 221, 233); non però, come vorrebbe lo studioso, anche per i "dua cartoni grandi circha dua braza l'uno disegnati per colorir et comenzi a guazo, l'uno con la torre di Babilonia, l'altro con Helia in aria sul carro" (*ivi*, p. 221), poiché questi sono i disegni che Lotto aveva iniziato per i pilastri del coro di Bergamo; cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), I, schede 71D-74D, pp. 495-496. Per *Giuditta* cfr. *ivi*, scheda 57, p. 475; inoltre *Lot*, scheda 53, p. 441; a p. 166 altre osservazioni sulla grafica di Luca di Leyda, una delle fonti di Lotto.

(166) Cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), I, scheda 2, pp. 320-321.

È interessante la valutazione che Lotto fornisce dei 31 modelli o *picture*, stimati *a bon mercato da ducati cento venticinque*, pari a 775 lire calcolando il valore corrente del ducato L. 6 s. 4. Per usarne le invenzioni nelle tarsie, la Misericordia per ciascun modello, grande e piccolo, gli aveva dato 9 lire, come era stato pattuito. Dunque, di quei 31 Lotto aveva ricevuto 279 lire <sup>(167)</sup>.

In quei mesi a Bergamo si stava mettendo in opera il coro dei religiosi, per il quale erano nati i modelli. L'intarsiatore Giovan Francesco Capoferri giusto nel marzo del 1531 concludeva la verniciatura di tutte le tavole intarsiate, grandi e piccole, "storie" e "imprese" (restavano da intarsiare tre storie di Sansone e sei coperti). Sul fronte del coro metteva in opera i quattro grandi pannelli istoriati con i loro coperti ornati da "imprese" il cui significato - come per tutte - era correlato alla "storia" sottostante. Entro l'agosto il coro era messo in opera e verniciato. La notizia avrebbe dovuto rallegrare Lotto, se nel frattempo i Reggenti non avessero preso, e messo in atto, una decisione catastrofica per il suo progetto tanto a lungo studiato, immaginato, elaborato, nel quale aveva profuso tante energie intellettuali e risorse creative: fissare negli schienali delle sedie dei religiosi, anziché le tarsie istoriate, i loro coperti e tenere in serbo invece le tarsie istoriate per ornare il coro laico nella Cappella maggiore e i due banchi del celebrante e dei Rettori, ancora da fare <sup>(168)</sup>. Insomma, salvo sul fronte esterno del coro, il progetto era stato sconvolto e reso incomprensibile, privato del suo significato originale. Gli *exempla* di virtù e di vizi tratti dalla Bibbia dovevano infatti, come sul fronte, accompagnarsi alle immagini simboliche dei coperti, elaborate adottando la tecnica di comunicazione visiva dell' "impresa" particolarmente adatta, come si è visto, alla memorizzazione dell'immagine (cfr. il § 6) e alla comunicazione di concetti d'indirizzo morale e spirituale in corrispondenza col racconto biblico, secondo era stato stabilito nei patti <sup>(169)</sup>. Invece le tarsie bibliche nate per le sedie del coro dei religiosi restavano depositate nella Casa della Misericordia. Vi sarebbero rimaste più di vent'anni prima di trovar posto nel 1553-1555 nel coro laico e nei banchi di Santa Maria <sup>(170)</sup>. Lotto in quegli anni si era stabilito a Loreto per chiudervi i suoi giorni. Mandando in frantumi l'unità del ciclo iconografico, la committenza finiva col disattendere non la materiale esecuzione dell'opera ma l'anima del

(167) Sulla restituzione dei modelli, avvenuta nel 1532, cfr. *ivi*, p. 45 e scheda 21, p. 356. Sulla valutazione economica dell'opera di Lotto si veda alle pp. 203-205.

(168) Sull'alterazione del progetto e le sue possibili cause, cfr. *ivi*, pp. 44-45, 118-122.

(169) Cfr. *ivi*, pp. 121-126.

(170) Sulla fase conclusiva del coro, cfr. *ivi*, pp. 46-61, 121-122.

progetto, per sfruttare impropriamente soltanto i valori decorativi dei pannelli intarsiati, snaturando un testo fra i più alti per qualità concettuale ed estetica del Cinquecento.

#### 8. *I discepoli di Lotto e alcuni pittori*

Nel decidere il da farsi del materiale della bottega Lotto dispone che *tutti li mei disegni modelli de cerra et altre figure: etiam rilevi de giesso. siane fatti tre parte equale per li sopra nominati periti a tre mei disipuli absenti: in Bergamo una a m<sup>o</sup> Francesco di Boneti pictor l'altra in la Marcha alla Mandula a m<sup>o</sup>. Julio pictor et ... el terzo in Ragusa m<sup>o</sup>. Piero venitiano pictor*. In alternativa, nel caso tali disposizioni fossero troppo fastidiose per i commissari, il tutto vada per due parti ai garzoni che saranno col pittore al tempo del decesso e la terza a m. <sup>o</sup> Hieronimo da s.ta . +. *pictor viniciano per li soi putti cossi tutte le massaricie de l'arte a questi parimente el tuto etiam li quadri over tellari comenciati*. Nel codicillo semplifica ulteriormente: *le cosse de l'arte sia fate due parte a doi mei compari pictori tra loro a dividersi. m<sup>o</sup> Alexandro gatozo in Borgaloco de San Lorenzo: et m<sup>o</sup> Hieronimo de S.ta Croce: a San Martin in pessina apresso l'ospedaletto*.

Il rapporto di Lotto con il pittore bergamasco Francesco Bonetti è ben documentato a partire dal 1519 quando il Bonetti è testimone a un atto notarile con il quale Lotto congeda anticipatamente, con l'accordo delle parti, il garzone Giorgio Rotoli assunto nell'ottobre 1516 per sette anni<sup>(171)</sup>. In seguito il suo nome ricorre in documenti e lettere che lo segnalano a fianco dell'artista e suo commesso, durante l'esecuzione degli affreschi Suardi e dei modelli per il coro di Santa Maria Maggiore<sup>(172)</sup>. Lotto inoltre presta al Bonetti materiale grafico, "certi desegnati" dei quali giusto nel gennaio del 1531 tramite l'amico Battista Cucchi chiedeva la restituzione (cfr. il § 2). Qualche disegno tuttavia al Bonetti rimase se nell'*Assunzione di Maria* del Santuario di Pizzino in Val Taleggio nel Bergamasco, da lui

(171) Cfr. F. CORTESI BOSCO, *Lotto e Cariani. Due disegni e un dipinto perduto*, 'La Rivista di Bergamo', XXXIII (1982), 4, pp. 5-12 (trascrizione dell'atto a nota 11, pp. 11-12). Qui osservavo (p. 6) che Bonetti, all'epoca già «magistro», poteva essere un aiuto di Lotto, non però "allievo, poiché in nessuna occasione Lotto lo dice suo «criato», mentre spesso oltre che «Francesco nostro» lo chiama «mio comesso», e altre volte «compare» e «mio barbato». Sul Bonetti, M. ARGENTI-G. BARACHETTI, *Francesco Bonetti*, in *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, Bergamo 1975, I, pp. 363-367. Un caso analogo si riscontra a Treviso fra il ventiseienne Lotto "et magistro Dominico disipulo ipsius magistri Laurentii"; data l'età di entrambi, maestro Domenico non poteva essere cresciuto a bottega del veneziano. Cfr. *Lorenzo Lotto a Treviso* cit. (v. nota 66), doc. 14, p. 16.

(172) Cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), II, lett. 1, p. 7 e nota 6.

firmata e datata 1534 insieme al pittore Lucano da Imola, con la ripresa dell'*Assunta* di Celana (1527) si utilizzava un disegno di Lotto oggi all'Accademia Carrara di Bergamo (173).

Più difficile è identificare gli altri due discepoli: il veneziano Pietro, abitante a Ragusa, con una sorella sposata ad Alessandro Frizier *el grasso* (174), e il marchigiano di Amandola Giulio. Si conosce un pittore di Amandola con questo nome: Giulio Vergari, documentato dal 1502 fino al 1550. Tuttavia quel che di lui ci resta, due opere firmate, non offre elementi sufficienti per un approfondimento (175).

Di Girolamo Santacroce (1480c.-1556), veneziano di famiglia bergamasca, a capo di una bottega feconda di opere (176), Lotto aveva tenuto a battesimo uno o più figli, e *per li soi putti* appunto, tra i quali l'allora quindicenne Francesco che avrebbe ereditato la bottega, pensava di lasciare parte delle cose dell'arte che poi, nel codicillo, assegna infatti definitivamente a Girolamo e a un altro *compare*, Alessandro gatozo. Questi potrebbe essere "el compar Alexandro Olivier depentor in Borgoloco de San Lorenzo in Venetia" che troviamo menzionato nel *Libro di spese* nell'ottobre del 1542 (177), dove pure, nel novembre, è registrato "mastro Hieronimo santa Croce" per l'aiuto dato al pittore nel dipingere "doi teste de Salvator" per il maestro in sacra teologia fra Sisto Medici dei Santi Giovanni e Paolo, del quale si è detto più sopra (cfr. il § 3) (178).

(173) Cfr. *Lotto e Cariani* cit. (v. nota 171), pp. 5-6. Sul disegno (Studio di una Assunzione, Accademia Carrara, n. 428), condividendo l'attribuzione a Lotto di W. R. Rearick non però la troppo avanzata datazione verso il 1527, scrivevo (p. 5) che si trattava "dell'unico disegno dell'artista presente nelle raccolte dell'Accademia Carrara, disegno che nella recente mostra bergamasca 'Omaggio a Lorenzo Lotto' ha avuto la sfortuna di essere esposto come opera di scuola del Romanino, in forma dubitativa". Ma in seguito ho attribuito a Lotto un secondo disegno delle stesse raccolte, il *San Cristoforo* n. 383, esposto nella medesima mostra con attribuzione a Giuseppe Belli. Su entrambi i disegni cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), I, pp. 201-202, 423. Come si è visto il soggetto del san Cristoforo era stato affrontato da Lotto in più di un dipinto fra il 1530 e il 1532. Per Lucano da Imola si veda sopra, nota 89.

(174) Non risulta che Alessandro Frizier appartenesse alla famiglia di Vincenzo e Ambrogio Frizier, cfr. il § 4 e la nota 50.

(175) Su Giulio Vergari e la sua *Madonna del Soccorso*, Montemonaco (Ascoli Piceno), Chiesa di San Giovanni Battista, datata 1520, si vedano il profilo biografico e la scheda a cura di B. CIERI FANELLI, in *Lorenzo Lotto nelle Marche* cit. (v. nota 80), pp. 218-220.

(176) Cfr. G. FIOCCO, *I Pittori da Santacroce*, 'L'Arte', XIX (1916), 3-4, pp. 11-30 (dell'Estratto). Nel 1532 Girolamo fornisce alla Scuola di San Francesco della Vigna quattordici quadretti con la vita del santo, cfr. M. BOSCHINI, *Le ricche minere della pittura veneziana*, Venezia 1674, Sestiere di Castello, p. 45.

(177) LOTTO, *Libro di spese* cit. (v. nota 2), pp. 6-7. Cfr. inoltre M. G. DUPRÉ, *Alessandro Oliverio*, in *I Pittori bergamaschi* cit. (v. nota 171), I, pp. 471-477; nell'ottobre del 1532 l'Oliverio è documentato a Venezia (*Regesti*, p. 471).

(178) Si veda sopra, nota 35.

I modelli di cera, i rilievi di gesso, insieme ai disegni e *altre figure*, sarebbero entrati nel patrimonio della bottega di Girolamo, anzitutto come materiale di studio per i suoi figli, non diversamente dai modelli studiati dai giovanetti che attorniano il maestro nel dipinto di Bernardino Licinio, *Uno scultore con cinque allievi* di Alnwick Castle (179). Il maestro tiene un calco in gesso di un celebre esemplare antico, la *Venere inginocchiata* oggi al Museo del Prado di Madrid, allora nella collezione Massimi a Roma; scultura nota a Lotto, che nel 1517 l'aveva a suo modo citata nel nudo della *Susanna e i vecchi giudici* degli Uffizi (cfr. il § 6). Per altro, Lotto forse aveva visto in lavorazione quel dipinto del Licinio. Lo suggerisce una circostanza del suo testamento. Il fratello di Bernardino e di Arrigo Licinio, prete Battista (1491-1568) (180), è uno dei due sacerdoti che fanno da testimoni alla presentazione del suo testamento al notaio di Rialto Daniele Giordano, il 21 aprile 1531: "Ego presbiter Joannes Baptista Licinius testes vohatus et rogatus scricj", così si sottoscrive. All'epoca prè Battista era forse già stato assunto come diacono della chiesa di San Giovanni Elemosinario, di giuspatronato dogale, la cui riedificazione *ex novo*, dopo il disastroso incendio dell'insula realtina nel 1514, era stata completata l'anno prima (181).

Di San Giovanni Elemosinario, nel '31 il Pordenone decorava ad affresco cupola, tamburo e pennacchi, coi quattro evangelisti e i quattro dottori della Chiesa. In evidenza sul tamburo, dove è posta la data MDXXXI, due stemmi con l'arma del doge Gritti e l'ombrella fiancheggiano l'oculo che racchiude san Gregorio Magno (182). Colpisce, nella cupola, l'artificio con il quale il Pordenone riassume nell'affresco il modesto busto lapideo del Padre Eterno, chiave di volta alla sommità della stessa, immaginata come "cielo aperto" fra teste di cherubini, al di sopra di un

(179) Cfr. L. VERTOVA, *Bernardino Licinio*, in *I Pittori bergamaschi* cit. (v. nota 171), I, pp. 373-467, scheda 1, p. 410.

(180) Sui fratelli Arrigo, Bernardino, Giovan Battista Licinio, figli di Antonio, cfr. *ivi*, pp. 373, 376-377. Nel 1551 "Joannes Baptista Licinius presbiter ecclesie Sancti Joannis Elemosinarii de Rivoalto" è presente con Arrigo al testamento di Valeria vedova Bonrizzo (*Regesti*, p. 377). Nel 1565 Battista Licinio è parroco di San Cassiano, cfr. L. VERTOVA, *Giulio Licinio*, in *I Pittori bergamaschi* cit., Bergamo 1976, II, *Regesti*, 1565, 26 dicembre: primo testamento di Giambattista Licinio, zio paterno di Giulio, p. 530.

(181) Cfr. C. TERRIBILE, *Il doge Francesco Donà e la Pala di San Giovanni Elemosinario di Tiziano*, 'Venezia Cinquecento', VII, 14, 1997, pp. 47-139; per Battista Licinio diacono della chiesa di San Giovanni Elemosinario, cfr. pp. 72-74.

(182) Cfr. *ivi*, pp. 65-68; A. D. BASSO, *Sui ritrovati affreschi di Giovanni Antonio da Pordenone nella chiesa veneziana di San Giovanni Elemosinario*, 'Bollettino d'Arte', 80-81, 1993, pp. 9-24.

anello di nuvolaglia con paffuti angiolini ignudi, contro la volta azzurra. Egli ne ha studiatamente coperto la superficie di velature di colore, rendendola più scura della pietra originaria, con un effetto illusivo di controluce<sup>(183)</sup> che dissolve come impalpabile nube la materialità della figura dell'Eterno entro la luce dorata sopraceleste dell'Empireo. Nulla a che vedere, dunque, con la formula del Padre Eterno che si tuffa dal cielo con un grappolo di angiolini addosso, alla quale il Pordenone ci aveva abituati con le sue cupole, a partire dalla Cappella Malchiostro nel Duomo di Treviso (1520). Come non riconoscere il tema iconografico del *Deus absconditus* nella divina caligine? Di essa è scritto nell'Esodo, con le parole che il Signore rivolge a Mosè nell'annunciargli la consegna della Legge: "Ecco, io verrò a te nella caligine di una nube, acciò il popolo mi senta parlare, e creda a te in perpetuo" (19:9). Sul Sinai, nella divina caligine Mosè ricevette le tavole della Legge. In questa luce, il *Deus absconditus* della cupola non può non apparire chiave di volta concettuale del programma decorativo se, come è stato convincentemente argomentato in modo scintillante, con esso si intende celebrare il giuspatronato dogale e il diritto a legiferare della cappella ducale, affermato dal Gritti con l'emanazione nel 1530 del primo statuto della cappella ducale, le *Constitutiones ecclesiae sancti Marci* (184).

Se ho portato l'attenzione su questo importante ciclo di affreschi, da poco riportato alla luce, è perché non si può ignorare che il solo pittore ad aver affrontato, prima del Pordenone, con esiti stupefacenti per profondità mistica e qualità estetica il tema del *Deus absconditus* nella divina caligine, che risale allo Pseudo-Dionigi, e quello affine della tenebra luminosa, era stato Lotto, nella visionaria pala della *Trinità* di Bergamo (1519c.), e nell'*Allegoria degli appetiti dell'Anima razionale*, ispirata alla teologia

(183) "Il Padre Eterno lapideo, alla sommità della cupola, modesta realizzazione scultorea, venne adattato dal pittore ai suoi intenti programmatici con ruolo di personaggio chiave. Vero perno figurativo della composizione. Con gesto inconsueto, l'artista inglobò con spregiudicatezza il rilievo nel ciclo dipinto ad affresco e lo trattò come pura massa plastica...Interveniva sulla superficie con velature di colore allo scopo di scurire la pietra al fine di ottenere un effetto di controluce". "Difficile concepire l'Eterno come produzione contemporanea al ciclo pittorico del quale, di fatto, fa parte, ma è altrettanto difficile pensare, per un'opera siffatta, ad un possibile reimpiego. È plausibile ritenere che lo stile ormai desueto, ritardatario, sia stato reso accettabile nell'ambito di un progetto improntato al dettato della *renovatio* in ragione della collocazione remota, lontana dallo sguardo quel tanto da renderne decifrabile il disegno complessivo, ma sfuggente il particolare. La superficie conserva tracce di pittura originaria. Velature di pigmenti scuri ad attenuarne il biancore" (BASSO, cit. alla nota precedente, pp. 14, 19).

(184) Cfr. TERRIBILE, *Il doge* cit. (v. nota 181), p. 66.

mistica dionisiana di Gerson (cfr. il § 4) per il vescovo di Treviso Bernardo de' Rossi. Per altro, non è un caso che l'affresco del Pordenone offra punti di contatto proprio con la *Pala Martinengo* (1516), da cui riverbera - come ho mostrato in altra occasione - il mito di Venezia <sup>(185)</sup>.

Non sorprende pertanto vedere il Pordenone affrontare questo tema, non già - o non solo - per il rapporto or ora accennato di prè Battista Licinio con Lotto e la chiesa di San Giovanni Elemosinario, bensì per la reciproca stima, se non amichevole consuetudine, che ritengo sussistesse fra i due pittori. La loro spiccata personalità e autonomia nel percorrere strade diverse, e con diversa fortuna, era nutrita di una cultura artistica per molti aspetti affine, per le comuni esperienze fatte dell'arte tosco-romana, lombarda e d'Oltralpe. In comune, in passato, avevano pure avuto la committenza della cerchia del vescovo Rossi. Al tempo del soggiorno bergamasco di Lotto e degli affreschi cremonesi del Pordenone è difficile escludere un incontro fra i due artisti. La diversità delle loro scelte stilistiche, fra estroversione dell'uno e introversione dell'altro, non era d'impedimento ai reciproci scambi (cfr. il § 6). Ora il friulano non poteva rimanere indifferente a capolavori come la tragica *Crocifissione* per il vescovo Bonafede, opera che il prelado faceva ritirare a Venezia, o la pala del *Martirio di Santa Lucia*, quasi inamovibile - come l'eroina protagonista - dalla bottega del veneziano. Questa infatti lascia traccia evidente, quantunque sin qui non rilevata dagli studiosi, nell'impianto scenico spaziale del disegno oggi al Louvre con l'episodio di Pelias che invia Giasone alla ricerca del vello d'oro, studio per la decorazione della facciata sud del palazzo del principe Doria a Fassolo, affrescata dal Pordenone, Beccafumi e Perin del Vaga. L'affresco genovese, oggi perduto, era stato eseguito nella primavera del 1532 <sup>(186)</sup>, l'anno in cui Lotto licenzia finalmente la pala. Ma già nell'affresco della *Disputa di santa Caterina* in Santa Maria di Campagna a Piacenza, l'eroina di Siracusa di Lotto aveva ispirato la coetanea d'Alessandria del Pordenone: ambedue le giovanette levano con identico atteggiamento delle dita la mano destra a indicare la fonte sopraceleste della loro salda fede e *vera sapientia*. Al Pordenone che aveva disposto frontalmente la santa, non di profilo come

(185) Cfr. *ivi*, p. 130 nota 41; F. CORTESI BOSCO, *Riflessi del mito di Venezia nella Pala Martinengo di Lorenzo Lotto*, 'Archivio storico bergamasco', III, 5, 1983, 2, pp. 213-249; *Id.*, *La presenza di Lorenzo Lotto* cit. (v. nota 103), pp. 15-16.

(186) Sul disegno, C. E. COHEN, *The drawings of Giovanni Antonio da Pordenone*, Firenze 1980, pp. 117-118. Per la datazione dell'affresco, si veda il contributo di P. BOCCARDO, *L'episodio genovese del Pordenone all'interno di una nuova proposta cronologica per la decorazione di palazzo Doria*, in *Il Pordenone* cit. (v. nota 119), pp. 165-169.

Lotto, era bastata una lieve rotazione del polso perché quel gesto risultasse identico. Forse perché piccolo, l'identità del dettaglio è sin qui sfuggita: resta che esso in entrambi i dipinti costituisce il perno concettuale della composizione. E intanto il nervoso argomentare sulla punta delle dita di uno dei filosofi che accerchiano Caterina, poteva suggerire a Lotto il gesto analogo di uno dei farisei che attorniano l'*Adultera*, oggi al Louvre, opera che si colloca entro il 1530. Di lì a non molto, fra il 1531 e il 1533 il prete Andrea Damiani, fondatore della cappella della Maddalena nella collegiata di Cividale del Friuli, dotata all'inizio del 1531 di una cappellania canonica, commissionava al Pordenone la pala dell'altare con l'*Apparizione di Cristo risorto alla Maddalena* <sup>(187)</sup>: in essa il Damiani, come il Bonafede nella *Crocifissione*, è effigiato in devota contemplazione dell'evento, sullo sfondo di un paesaggio che evoca quello del *San Michele* di Bonifacio de' Pitati (cfr. il § 5). Se il Pordenone, secondo i tre esempi accennati, riprendeva da Lotto soprattutto quegli elementi che innervano concettualmente il soggetto affrontato, Lotto assumeva dal friulano alcuni motivi formali che accentuano l'efficacia espressiva della figurazione, come nel *Davide e Golia* della tarsia bergamasca e nell'*Assunta* di Celana <sup>(188)</sup>.

Si è visto che la pala per la cappella Cavalli in San Giovanni e Paolo aveva allargato la cerchia della committenza di Bonifacio favorendone l'introduzione a quella pubblica e stabile dei Camerlenghi già dal 1529. Bonifacio ne veniva sollecitato a volgersi con più risolutezza all'arte di Tiziano che nell'ottobre del 1531 collocava in Palazzo Ducale il dipinto votivo commissionatogli dal doge Gritti. Giusto in quei giorni Lotto Bonifacio e Tiziano ricevevano dal capitolo generale della fraglia dei pittori, in esecuzione delle volontà testamentarie del pittore Vincenzo Catena che l'aveva lasciata erede dei suoi beni, l'incarico di scegliere cinque donzelle da dotare e di distribuire 100 ducati ai poveri <sup>(189)</sup>.

In quel periodo, il pittore incisore Domenico Campagnola, col quale Lotto aveva avuto contatti fin dal suo rientro a Venezia, attingeva all'opera del veneziano nell'elaborare il frontespizio della *Biblia* tradotta in lingua toscana dall'esule fiorentino Antonio Brucioli, uscita nel maggio del 1532

(187) Sull'iniziativa del Damiani cfr. in *Il Pordenone*, catalogo della mostra, a cura di C. Furlan, Milano 1984, *I documenti* a cura di P. Goi, alle date 1531, 3 gennaio (p. 277), 1534, 12 luglio (p. 279).

(188) Cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), I, scheda 49, pp. 433-434; inoltre si veda sopra, nota 118.

(189) Cfr. FAVARO, *L'Arte* cit. (v. nota 38), p. 110.

dalla stamperia di Luc'Antonio Giunta. Nelle nove vignette che compongono il frontespizio si riconoscono infatti, insieme a invenzioni del Campagnola e a desunzioni dal Raimondi, dall'Holbein e da Alvise Vivarini, la ripresa dell'invenzione di una Natività di Lotto (la stessa adottata nella *Madonna del Rosario* di Cingoli nel 1539) e l'adattamento nella vignetta della *Consegna della Legge a Mosè* della figura che Lotto aveva elaborato per il Noè dell'*Arca di Noè* delle tarsie, figura della quale nel 1526 si era fatto inviare il "lucido" del modello rimasto a Bergamo: questo era fra i 25 modelli dei quali ancora discute circa il numero per la restituzione nell'ultima lettera scritta ai Reggenti della Misericordia "in la Trinità" il 6 marzo 1532 <sup>(190)</sup>.

(190) Sulla richiesta in data 7 febbraio 1526 del "lucido" della figura di Noè, del modello dell'*Arca di Noè* consegnato nel febbraio del 1525 e rimasto a Bergamo, cfr. *Il coro* cit. (v. nota 14), II, lett. 3, p. 8; sulla discussione del numero dei modelli, lett. 39, p. 26. Sui contatti col Campagnola cfr. *ivi*, I, pp. 433-434, 462. L'attribuzione a Lotto dell'ideazione grafica del frontespizio avanzata da Giovanni Romano, *La Bibbia di Lotto*, 'Paragone', XXVII, 317-319, 1976, pp. 82-91, era stata da me condivisa, non accettandone tuttavia le 'deduzioni' sull'orientamento luterano del pittore; si veda F. CORTESI BOSCO, *A proposito del frontespizio di Lorenzo Lotto per la Bibbia di Antonio Brucioli*, 'Bergomum', LXX (1976), 1-2, pp. 27-42. Nel 1981, Pietro Zampetti osservava: "Se qualche eco lottesca c'è in quel frontespizio - proprio nel 'Mosè in preghiera' - essa è generica, non lo investe totalmente: anzi. Sarebbe utile un'analisi comparata delle singole illustrazioni per risalire alla loro genesi. Il Lotto ne uscirebbe escluso perché la maggioranza di quelle scene non nasce da lui"; cfr. *Lorenzo Lotto nelle Marche* cit. (v. nota 80), p. 439. Seguendo l'invito dello studioso, in occasione dello studio delle invenzioni bibliche di Lotto per il coro bergamasco - queste sì la *Bibbia* di Lotto -, ho approfondito l'esame delle nove vignette, la loro genesi in relazione alle fonti, il loro stile riferibile alla grafica di Domenico Campagnola, nome che ancor oggi mi pare il più pertinente (cfr. *Il coro*, I, p. 175).

## APPENDICE

Inventario di masserizie di Lorenzo Lotto  
date all'Ospedale dei Santi Giovanni e Paolo  
9 gennaio 1531 (*m.v.*)

Archivio di Sato di Venezia, *Ospedali e luoghi pii*, b. 910.

Jesus Maria adi .9. zener 1531 aventario de le robe a mandado  
a l'ospedal miser Lorenzo Lotto depentore

Item una barila de sechi .6. voda et una mezarola con un pocho d'aseo drento  
Item una arzela et uno armaro et .4. schagni depente con una bancha depenta  
Item .3. bochali et .6. pignate tra grande et pichole et una choncha de legno  
Item una barileta de mezo sechio con asedo drento et uno barileto senza fondi con un pocho  
de sale

Item uno rampegon et una crozola et uno burato et due migiolere et uno tagiero grande roto  
Item uno mortaro de piera viva et uno tamiso et uno chovergio de fero picholo  
Item una zara pichola et una barileta da uno sechio et una zucha et una maza da morter  
Item uno tagiero et doij chaini de piera et uno pedechorlo et una sechia  
Item uno lavezo picholo con un chain grande de piera et uno spedo de fero et una chadena da  
fogo

Item uno quartarolo de legno et una chariega de palgia con uno vaso da ogio  
Item uno albarello con una lecharda de ramo et uno fero (a) dolfin da barilla  
Item uno schagno da .3. pie et uno paro de chaveoni de fero e una chaldiera de ramo da 4 sechi  
Item chaini .4. de piera et un chorlo et un zesto et un orinale con la sua chasa  
Item do lume de lama da chandelier et un pিরer picholo da ogio et un albarel picholo  
Item un chortelazo et .6. chaze de legno et .3. de fero et .2. choverzi de fero da lavezo  
Item uno folo et una maza da sbatere drapi et una meschola et una moleta da fogo  
Item una gradela et una stagnada con el suo chovergio pichola e do chaldirole pichole  
Item una pignatela de tera et do sechi et una gratachasa et una chaldarola pichola  
Item uno sacheto de seme et una forma da barete et una chaldiera de ramo de sechi .9.  
Item una choncha de legno et uno vaso da ogio et do zeste choperte et alcuni veri de piu sorte  
Item uno bazin de laton et uno ramin et do chandelieri de laton con .7. schorlieri de laton  
Item .8. tagieri de legno et .3. tondi de laton et uno jintian de ramo et piadene et schudele de  
diverse sorte de tera bianche et una chariega desnodada

Item una chariega de pagia et uno paro de trespoli et .2. schagni da .3. pie /  
Item uno mastelo longo et una criola da galine et .2. chase vechie con un bancho et uno  
stramazzo de pagia de chanevazo et una botesela con vin drento et una chariola et un  
choncholo da pan et do schanzie da peltre con alcuni altri rotami

f. 1v

Item alchune legne da brusare

(a) fero *depennato*.