



IRSA

---

Lorenzo Lotto. Il Gentiluomo della Galleria Borghese

Author(s): Maria Luisa Ricciardi

Source: *Artibus et Historiae*, 1989, Vol. 10, No. 19 (1989), pp. 85-106

Published by: IRSA s.c.

Stable URL: <http://www.jstor.com/stable/1483285>

---

JSTOR is a not-for-profit service that helps scholars, researchers, and students discover, use, and build upon a wide range of content in a trusted digital archive. We use information technology and tools to increase productivity and facilitate new forms of scholarship. For more information about JSTOR, please contact [support@jstor.org](mailto:support@jstor.org).

Your use of the JSTOR archive indicates your acceptance of the Terms & Conditions of Use, available at <https://about.jstor.org/terms>



IRSA s.c. is collaborating with JSTOR to digitize, preserve and extend access to *Artibus et Historiae*

JSTOR

## Lorenzo Lotto Il *Gentiluomo* della Galleria Borghese\*

---

Lucina Brembate, la nobildonna bergamasca dall'aria sicura e compiaciuta del ritratto lottesco conservato all'Accademia Carrara di Bergamo [Fig. 1], ostenta da secoli una mano inanelata in primo piano e un notturno con la luna alle proprie spalle (strano, come sfondo, per un ritratto a mezzo busto in un ambiente illuminato a giorno). Eppure si arriva al 1913 prima che qualcuno si dia la pena di osservare con maggiore attenzione gli anelli e si chieda come mai tra una punta e l'altra di quella falce di luna innaturale compaiano due lettere dell'alfabeto, -CI-. Nel 1913 Ciro Caversazzi pubblica la sua scoperta<sup>1</sup>: uno degli anelli reca lo stemma dei Brembate; una dama di questa famiglia risulta avere, nel terzo decennio del '500, un'età corrispondente a quella dimostrata dalla dama del ritratto e si chiama Lucina; in questo nome le lettere -CI- stanno proprio in mezzo ai due estremi di una LU-NA; e la nobildonna del ritratto riacquista soddisfatta la propria identità.

Analogo favore ha reso di recente Augusto Gentili a Broccardo Malchiostro<sup>2</sup>, spiegando con riferimenti inoppugnabili come il *Giovane con lucerna* del Kunsthistorisches Museum di Vienna [Fig. 2] altri non sia che il cancelliere del Vescovo di Treviso Bernardo de' Rossi, scampato con lui ad una congiura ordita nel 1503, in cui entrambi avrebbero dovuto trovare la morte. Gentili prova sul piano iconologico come quella in alto sia una fiammella di vita, ancora ardente nonostante il pericolo corso, e, sul piano iconografico, evidenzia come il disegno del broccato alle spalle del giovane adombri un mazzo di fiori di cardo, che, da un lato, essendo intessuto nella stoffa e facendo parte di

essa, si presta alle lettura integrata "Broccardo" e, dall'altro, costituisce l'impresa che distinguerà lo stemma del Malchiostro non appena questi diventerà un uomo illustre.

Ma sono ancora molti gli innominati nella galleria di produzione lottesca. Eppure Lorenzo Lotto non era tipo da lasciare nulla al caso e nulla ha lasciato di incompiuto. A riprova della sua precisione, si osserva che nei cataloghi dei suoi dipinti non si parla mai di "ripensamenti": segno che non si concedeva il lusso di commettere errori. È come se l'azione del dipingere fosse per lui meramente esecutiva: l'immagine che egli trasponesse sulla tela era già stata costruita e, se necessario, accuratamente riveduta e corretta in un momento precedente, in sede di progettazione.

Nel caso dei ritratti, poi, si ha l'impressione che la progettazione riguardasse non solo le caratteristiche somatiche e l'atteggiamento psicologico come elementi costitutivi e distintivi della personalità, ma anche il casato e il nome. E qui, penso, si poneva a Lotto un dilemma: scrivere a tutte lettere le generalità di qualcuno sotto il suo ritratto sarebbe equivoale a negarne la notorietà o a dichiarare la irricognoscibilità e quindi la cattiva esecuzione del ritratto stesso. Non farvi alcun cenno, in caso di gente non poi così famosa, comportava il pericolo che alla seconda generazione nessuno ricordasse con esattezza chi voleva rappresentare quell'opera. Forse era meglio suggerire tutto in chiave crittografica; o almeno mettere insieme una serie di elementi dalla cui attenta lettura l'identità risultasse inequivocabile.



1) Lorenzo Lotto «Lucina Brembate», Bergamo, Accademia Carrara.



2) Lorenzo Lotto, «Broccardo Malchiostro», Vienna, Kunsthistorisches Museum.

### Un autoritratto?

L'opera incriminata, questa volta, è il *Gentiluomo* della Galleria Borghese [Fig. 3].

Sulla scia delle notizie pubblicate da Paola della Pergola nel Catalogo della Galleria Borghese del 1955<sup>3</sup>, si continua a credere che la prima citazione del dipinto compaia nell'inventario della collezione di Olimpia Aldobrandini, risalente al 1682, in cui è descritto come "un quadro di tela di Lorenzo Lotti alto palmi quattro incirca di mano del medesimo come a detto inventario n. 246". Un confronto con l'effigie di Lorenzo Lotto tramandata dal Ridolfi<sup>4</sup>, vagamente somigliante, ha avvalorato finora l'interpretazione delle parole dell'inventario, grazie alle quali si riteneva di trovarsi di fronte ad un autoritratto del pittore.

86

Sembra, peraltro, sfuggito a tutti un successivo articolo di Paola della Pergola<sup>5</sup> in cui l'autrice pubblica l'*Inventario di mobili e suppellettili Aldobrandini* proveniente dal Fondo Borghese dell'Archivio Segreto Vaticano. Detto inventario è stato redatto nel 1626 dal Guardarobba di Roma del Cardinale Pietro Aldobrandini in occasione del trasferimento dal palazzo di Roma alla villa di Frascati degli oggetti che il Cardinale Pietro, morendo nel 1621, aveva lasciato in eredità alla sorella Olimpia. Qui, con il numero 246, è contrassegnato "un ritratto di Lorenzo Lotto di mano del medesimo". "È il ritratto d'uomo già identificato da me — dichiara la della Pergola — come autoritratto di Lorenzo Lotto attraverso l'inventario del 1682".

La notizia è importante non solo perchè anticipa di 56 anni la prima menzione del dipinto, portandola a meno di un secolo dalla sua esecuzione, ma anche perchè esclude che l'effigie del Lotto divulgata dal Ridolfi possa essere stata copiata dall'opera





3) Lorenzo Lotto, «Gentiluomo», Roma, Galleria Borghese. Il gentiluomo è qui identificato con Mercurio Bua.





4) Lorenzo Lotto, «San Nicola in gloria con i santi Giovanni Battista e Lucia», particolare. Venezia Chiesa dei Carmini.

in questione. Nel 1648, infatti, quando il Ridolfi pubblica a Venezia *Le meraviglie dell'arte*, il ritratto era già a Roma da molti anni. Ridolfi non l'aveva mai visto, né sapeva che esistesse, tanto è vero che in proprietà Aldobrandini egli ha notizia che ci fossero solo due opere di pittori veneti: il *Baccanale* di Bellini<sup>6</sup> e un non meglio identificato "S. Sebastiano a mezza coscia" di Giorgione<sup>7</sup>. Sull'attribuzione del dipinto, comunque, non sono mai sorti dubbi. Quanto alla datazione, il Berenson<sup>8</sup> notò che la scena di S. Giorgio che colpisce il drago, nella parte bassa del paesaggio su cui si affaccia la finestra di fondo, è analoga a quella che compare nel paesaggio della pala del Carmine a Venezia [Fig. 4], firmata e datata, secondo il Ridolfi, al 1529. Questo elemento ed altre analogie stilistiche, quale la luce fredda che pervade entrambi i paesaggi sfumando appena in toni azzurri il panorama molto nitido, hanno portato il Berenson a porre il ritratto in questione in un momento a ridosso della data del *Trionfo di S. Nicola di Bari*. Cosicché, fra gli altri, anche il Boschetto<sup>9</sup> e lo Zampetti<sup>10</sup> nel 1953, la Mariani Canova<sup>11</sup> nel

1975, il Caroli<sup>12</sup> nel 1980 si sono trovati d'accordo nel datare l'opera al 1530 circa.

Discutiamo questo "circa". Diciamo che il 1529 è sicuramente il *terminus post quem*, perché, se è vero che c'è relazione fra due esemplari di una stessa scena, l'invenzione di questa si deve con molta più probabilità alla composizione di un'opera importante come una pala d'altare per una chiesa di Venezia (pagata, otre tutto, con regolarità), che non all'esecuzione di un ritratto commissionato da un privato, assai meno retribuito e anche destinato ad un ambiente che, per quanto mondano (pensiamo alla sala di ricevimento dell'abitazione di un signore), non è però mai frequentato in quantità e in qualità come una chiesa di Venezia nel '500. Diciamo poi che il 1538 è il *terminus ante quem*, perché da quell'anno comincia l'annotazione, nel suo *Libro di spese diverse*, di tutta l'attività del Lotto, artistica e non, intesa come fonte di guadagno e di spesa. E il *Gentiluomo* della Borghese non è ravvisabile nei personaggi registrati dal pittore in quel libro. Comincia a precisarsi il campo di ricerca: il ritratto dovrebbe essere stato eseguito fra il 1530 e il 1538. Ma riprendiamo l'ipotesi dell'autoritratto. Si è già detto che Lorenzo Lotto era tipo da non lasciare nulla al caso. Sul mignolo della mano sinistra del nostro signore in nero fanno bella mostra di sé due anelli simili, uno sopra l'altro: probabile segno di vedovanza<sup>13</sup>. Per restare vedovo un uomo deve prima sposarsi. Non risulta che Lorenzo Lotto si sia mai sposato. L'ipotesi dell'autoritratto non cade: precipita.

Il campo di ricerca avrà conseguito una qualche precisazione temporale, ma spazialmente si è allargato a dismisura: se il pittore non ha voluto ritrarre se stesso, quel *Gentiluomo* può essere chiunque. Occorre tornare alla disamina dei particolari e cercare nuovi spunti.

## Il personaggio

Abbiamo davanti a noi un uomo vestito interamente di nero, con grande spreco di tessuto: da come son fitte le pieghe del saione, si direbbe che con tutta quella stoffa avrebbero potuto confezionarne due, di abiti, non uno solo; e su una spalla è buttato con *nonchalance* un ampio mantello che, nell'ambiente chiuso in cui ci troviamo, non può avere altra funzione che di sfoggio di ricchezza. Dalle maniche, anch'esse sovrabbondanti, spuntano i merletti bianchi della camicia. La foggia del colletto non si vede, perché questo è nascosto da una folta barba; dai bordi bianchi della camicia che si scostano al di sotto di essa lasciando intravedere il chiarore della pelle, si può solo arguire



5) Lorenzo Lotto, «Gentiluomo», particolare. Roma, Galleria Borghese.



6) Lorenzo Lotto, «Gentiluomo», particolare. Roma, Galleria Borghese.

che il colletto è slacciato, che il nostro uomo forse è accaldato, con tutti quei panni.

In testa ha una berretta appiattita e poco calzata; la fronte sotto la tesa è alta, sembra quasi prolungarsi in un'altezza impropria, mentre dietro le orecchie spuntano ciuffi di capelli folti e neri come la barba: forse la berretta protegge e ... nasconde una incipiente calvizie.

La pelle del viso non denuncia rughe: può indifferentemente essere quella ancora fresca di un quarantenne o quella grassa ed elastica che garantisce anche ad un sessantenne un aspetto giovanile. Il naso è forte e diritto; la bocca appare carnosa, di sotto i baffi. Gli occhi sono molto grandi, neri, di taglio regolare, coronati da sopracciglia altrettanto regolari, ma folte e nere come tutto il resto dell'incorniciatura pilifera di questo volto. Non guardano lo spettatore, nè, quindi, il pittore al momento dell'esecuzione del ritratto. Lo sguardo è perso in un punto imprecisato davanti a sé, velato. L'uomo ha deciso di farsi ritrarre, ma nei lunghi tempi di posa, appoggiandosi sul tavolo a fianco per non affaticarsi troppo nella posizione eretta, si

distrae; a catturare la sua attenzione non è quanto accade al momento, ma il pensiero di qualcosa che non è presente nello spazio o nel tempo; forse, a giudicare dalla malinconia che traspare, qualcosa che per lui è irrimediabilmente perduto.

Ancora un'osservazione: il tavolo coperto di verde su cui si appoggia gli arriva all'altezza dell'anca. Considerato che i tavoli hanno da secoli un'altezza *standard* (e lo scarto fra il ripiano verde e il davanzale della finestra sul fondo prova che si tratta di una misura regolare e non di un mobile più alto del normale), e che ad una persona in piedi, alta un metro e settanta, il piano di un tavolo arriva all'incirca a metà femore, se ne deduce che il nostro uomo, a dispetto dell'apparente imponenza (forse ricercata a bella posta), è di statura piuttosto bassa.

Esaminiamo ora le mani. Vi si vedono molti anelli, che già da soli parlano di benessere economico. Sul mignolo della mano sinistra, come abbiamo detto, compaiono due piccoli anelli simili, posti uno sull'altro; essi ci comunicano che il personaggio è presumibilmente vedovo. Sull'indice della stessa mano fa bella mostra di sé un grosso anello con una pietra scura.



Questo, purtroppo, non è di molto aiuto perché non vi si legge nulla. Sul pollice della mano destra figura, invece, un anello che dovrebbe essere quello con lo stemma gentilizio di origine; non si legge con chiarezza neanche questo, ciononostante fornisce qualche notizia: i colori dello stemma sono azzurro e oro.

Abbiamo fatto un *identikit* della persona, ma quello del personaggio non sarebbe completo senza gli elementi esterni.

Di questi ultimi, l'unico funzionale all'economia del dipinto in sé è costituito dall'apertura che si indovina in alto a destra. Essa fornisce quel tanto di illuminazione spiovente che è necessario a mettere in risalto i tratti somatici con opportune ombreggiature di contrasto e a far cadere un fascio di luce sulla mano appoggiata sul tavolo e sullo stupendo inserto di "natura morta" racchiuso nel golfo fra il pollice e l'indice [Fig. 5]. Ma, anche qui, alla funzione strutturale si accompagna quella semantica: come un dito che indichi una direzione, la luce si punta e batte su qualcosa su cui va richiamata l'attenzione: un anello particolare, dei fiori sfogliati di due tipi diversi — rose e gelsomini —, un teschio in miniatura, emergente anch'esso, come un orrido fiore, dai petali caduti, reiterati simboli di morte. Forse qui è celato il segreto di quello sguardo che preferisce perdersi nel ricordo anziché comunicare col presente.

L'apertura sul fondo, di contro, nonostante la sua luminosità, non dà alcuna luce all'interno; lo spettacolo che ci interessa sta dove resta la luce: al di fuori. Osserviamolo [Fig. 6].

Il panorama non è reale, se in primo piano cavalca un bellicoso S. Giorgio. Non si tratta però neanche di un paesaggio puramente fantastico. Direi piuttosto che è una finestra spalancata su ciò che si agita nella mente del nostro personaggio, sul santo che considera proprio protettore, sulla città, sulla terra a cui si sente legato.

Il santo: pur apprezzando nel suo giusto valore il collegamento del Berenson con il S. Giorgio della pala del Carmine, la scena del ritratto non è formalmente identica a quella della pala d'altare; è simile, perché l'iconografia è quella (non si sfugge), ma ci sono varianti considerevoli nella posizione dei personaggi: nella pala, il santo a cavallo è ripreso da dietro, di scorcio, e la principessa è situata esattamente di fronte a lui, spostata sulla destra rispetto alla scena; nel ritratto, il santo sta quasi di profilo, rivolto verso destra, e la principessa assiste alla scena da una posizione laterale arretrata, sulla sinistra del dipinto. Identica, per la verità, è la costruzione dell'immagine, nel senso che, posto idealmente il riguardante in un punto poco discosto sull'asse centrale del dipinto, guardando la pala si incontra sullo stesso asse obliquo verso destra prima il San Giorgio e poi la principessa; e, guardando il ritratto, si incontra sullo stesso asse obliquo verso sinistra di nuovo prima il San Giorgio e poi la principessa. Tuttavia non si può dire che Lotto abbia preso a modello il cartone della pala e l'abbia copiato come una

qualunque scenetta esornativa. È molto più probabile che la rappresentazione sia stata dettata da esigenze di committenza; la ragione della sua presenza andrà quindi cercata con l'aiuto di riferimenti iconologici.

San Giorgio, narra Jacopo da Varagine nella *Legenda Aurea*<sup>14</sup>, è un principe guerriero di origine orientale; è protettore, quindi, degli uomini d'arme e, inoltre, come testimonia la fondazione a Venezia di S. Giorgio degli Schiavoni e della chiesa di S. Giorgio dei Greci<sup>15</sup>, è protettore dei cittadini e degli oriundi dalmati e greci. Dunque: o Giorgio è il santo eponimo del personaggio, o il personaggio si riconosce in qualcuno dei ruoli del santo.

Quanto al paesaggio, si vede affiorare, dal profilo digradante del monte che serve di quinta alle scene del San Giorgio, una città composita, fatta di elementi contrastanti: prima una muraglia rotonda lascia emergere dall'interno cupole basse di gusto orientale; poi, senza soluzione di continuità, ma, insieme, in contrapposizione, balza vivida un' "altra" città, circondata, questa, da mura e bastioni di foggia medievale occidentale, adorna di campanili e cupole, di torri, situata in una campagna vedeggiante, con profili di monti in lontananza.

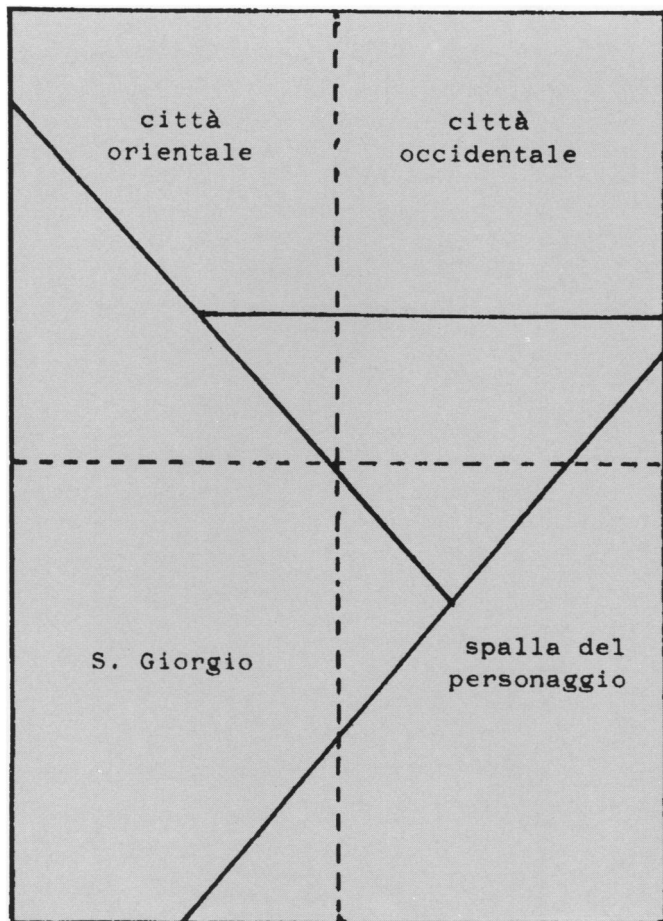
### Una proposta di identificazione

Dividiamo idealmente in quattro parti il riquadro della finestra di fondo [Fig. 7]. Troviamo in basso a sinistra una scena con San Giorgio, personaggio fantastico di origine orientale; in basso a destra l'apertura della finestra è tagliata e coperta dalla spalla del personaggio ritratto, vivo e presente. Subito sopra il San Giorgio troviamo una città espressa quasi in monocromo, comunque con colori sfumati, che presenta cupole basse richiamanti quelle delle moschee: sembrerebbe connotare un luogo fantastico ed orientaleggiante come il personaggio sopra cui è dipinta; la seconda città, collocata sopra la spalla dell'uomo ritratto, è indicata per intero e con contrasti di colori realistici, con caratteristiche precise che invitano al riconoscimento.

Si può ragionevolmente supporre che quest'ultima sia la città in cui vive il Gentiluomo; e, conoscendo i movimenti del ritrattista, il campo di ricerca si restringe attorno ai luoghi in cui egli si è recato negli anni fra il 1530 e il 1538: Venezia, Bergamo, Treviso, le Marche.

L'impressione d'insieme è di una città settentrionale; cadrebbe quindi subito l'ipotesi di un sito dell'Italia centrale. Venezia non è, non foss'altro perché, con evidenza, quella rappresentata non è una città d'acqua. Bergamo? Bergamo Alta, il nucleo più antico, come dice la stessa denominazione,





7) Schema del particolare alla fig. 6.



8) Lorenzo Lotto, «Pala di Santa Cristina», particolare. Santa Cristina di Quinto (Treviso), Chiesa Parrocchiale.

è posta su di un'altura; questa, invece, per quanto appaia mossa, si svolge piuttosto in piano.

Rimane Treviso. È difficile provare con certezza che si tratta di Treviso. Anche se quella che abbiamo di fronte fosse una fotografia e non una riproduzione di elementi tipici messi insieme con criteri di sintesi, la Treviso di oggi, più volte rimaneggiata, distrutta e ricostruita in tempi e con stili diversi, mal si riconoscerebbe in questa città dei primi decenni del Cinquecento. Si può tentare, tuttavia, un confronto con l'iconografia trevigiana più vicina all'epoca in esame.

Si comincia con il modellino di città che S. Liberale offre alla Madonna nella *Pala di S. Cristina del Tiveron*<sup>16</sup> [Fig. 8]. L'iconografia è dello stesso Lotto, anche se risale al 1505/6. Le mura di cinta appaiono uguali. Questo non è determinante, perché le cinte di mura si assomigliano un poco per tutte le città che ne sono provviste in uno stesso periodo. C'è però un

elemento particolare che si ripete in varie immagini. Sebbene il punto di vista sia diverso, si vede sopravanzare di molto sulle altre costruzioni la stessa poderosa torre squadrata con un'alta copertura a guglia; nelle sue vicinanze, a ridosso delle muraglie, si nota sull'estrema destra del modellino di S. Liberale un grosso bastione con tetto a punta, molto simile a quello in primo piano nella città del ritratto.

Esaminiamo un altro modellino, retto da un altro S. Liberale, di mano, a detta del Coletti, di Bartolomeo Orioli<sup>17</sup> [Fig. 9]. Questo è più schematico del primo, ma non manca di riprodurre la già citata torre, evidente segno distintivo ed orgoglio della città. Al '600 risalgono alcune incisioni eseguite per illustrare testi di geografia o di politica ed aventi, quindi, lo scopo di dare un'idea il più possibile corretta del luogo rappresentato. Esse sono: l'acquaforte del Cabinet des Estampes della Biblioteca Nazionale di Parigi [Fig. 10], più volte utilizzata per pubblica-



9) Bartolomeo Orioli, «Pala di San Silvestro», particolare. Treviso, Duomo.

zioni diverse, a partire dall'*Itinerario d'Italia* di Andrea Scoto, edito a Venezia per Bolzetta nel 1618; un'incisione su rame che si ritiene predisposta per l'*Atlante* di Henrico Hondius del 1622 [Fig. 11] e l'incisione per l'opera di Meissner, *Thesaurus philologicus*, del 1623 [Fig. 12]<sup>18</sup>.

In ciascuna di esse torna l'alta e puntuta torre, la serrata cinta muraria, le molte altre torri; e, in più, si vede nell'acquaforte [Fig. 9], all'estrema destra, una costruzione quadrata, coperta a cupola e terminante con una lanterna a parallelepipedo con tettuccio spiovente: la stessa che emerge subito dietro la porta nel ritratto [Fig. 6]. Non basta: parte del panorama ufficiale di Treviso fanno i monti sul fondo e la sinuosa strada d'accesso alla città, che si snoda in una campagna non piatta. Allora il *Gentiluomo* è una personalità eminente di Treviso? Non potrebbe essere, ritardando un poco la datazione e facendo, nonostante tutto, un'incursione nel *Libro di Spese*, il podestà Francesco Giustinian, al quale Lotto registra di aver

fatto un ritratto "Adi 15 novembre 1542 in Treviso..."<sup>19</sup> Un podestà avrebbe un'ottima ragione per farsi ritrarre con alle spalle la città su cui esercita il potere. Ma una lettura più attenta del *Libro di Spese* fa cadere subito questa comoda ipotesi: il ritratto trevigiano immediatamente precedente nel tempo, quello eseguito per Liberale da Pinedel<sup>20</sup>, è valutato da Lotto 20 ducati. Quello del podestà è valutato "da 15 in 20 ducati", come il successivo per Misser Feravante Avogaro<sup>21</sup>. Non si è ancora identificato il dipinto che riproduce il Pinedello. Quello dell'Avogaro, però, è stato riconosciuto nel *Gentiluomo con catena* della Collezione Cini [Fig. 13]. Ora, se si tiene conto del fatto che la stima analitica dei dipinti, quantitativamente fondata su misure e/o numero di figure, era per Lotto un'operazione consuetudinaria<sup>22</sup>, non si può far a meno di presumere che il "Fioravante Avogaro" e il "Francesco Giustinian", essendo valutati qualcosa di meno del Pinedello, dovessero entrambi essere di dimensioni minori e uguali fra loro, o,



comunque, dovessero aver comportato minor dispendio di materiale e di lavoro. Mettiamo dunque a confronto il *Gentiluomo* della Borghese (che si voleva identificare con Francesco Giustinian) e il *Gentiluomo* Cini (che è stato identificato con Fioravante Avogaro): il primo misura cm. 118 x 105; il secondo, cm. 67 x 52. Obiettivamente, sia per dimensioni che per ricchezza di immagini e, quindi, per impiego di colori e di ore lavorative, non c'è confronto fra le due tele: non è possibile che a breve distanza di tempo abbiano avuto dallo stesso autore la stessa valutazione. Dimentichiamo il podestà e riprendiamo le ricerche.

Si propone, a questo punto, di riassumere i dati caratteristici del nostro personaggio: è un uomo di bassa statura, di età

indefinibile (forse quaranta o cinquant'anni), con lineamenti regolari, occhi e attributi piliferi neri; veste sobriamente di nero, ma con ricchezza; è nobile; è presumibilmente vedovo; è devoto di S. Giorgio; è cittadino di Treviso.

Una lapide in S. Maria Maggiore di Treviso, posta da Francesco Avolante nel 1637, decanta le virtù e le imprese di un suo avo. Suona così:

"MERCURIO BUA COMITI E PRINCIPIBUS PELOPONNESI — EPIROTARUM EQUITUM DUCTORI — QUI — GALLIS IN ARAGONEOS DIMICANTIBUS — SAEPIUS PROSTRATIS IISDEM E REGNO NEAPOLEOS EIECTIS — PISANIS LIBER-



10) *Treviso*, acquaforte. Paris, Cabinet des Estampes de la Bibliothèque Nationale.



TATEM DONAT — LUDOVICO SFORTIA IN DUC. MEDIOLAN.  
 RESTITUTO — TRIVULTIO FUGATO NOVARA EXPUGNATA —  
 PAPIA PROELIO DEVICTA — UNDE HOC MONUMENT. —  
 INCLITA SPOLIA EDUXIT — BONONIA IULIO II PONT.  
 RECEPTA — BAVARIS MAXIMIL. IMP. SUBACTIS — FRAN-  
 CISCO I GALL. REGE VENETOR. SOCIO AB HELVET. AD  
 MARIGN. SERVATO — DEMUM POST OBITUM ALVIANI  
 TOTIUS EXERCITUS IMPERATOR — HISPANIS AD VERONAM  
 PROFLIGATIS — MILITARI PRUDENTIA ADMIRANDUS — HIC  
 IN PACE NUMQUAM MORITURUS QUIESCIT — FRANCISCUS  
 AGOLANTUS — NOB. TARV. ABNEPOS EX NEP. TE POSUIT  
 — ANNO SAL. MDCXXXVII<sup>23</sup>.

L'idea è piena di fascino: perché non il conte Mercurio Buà?



11) Treviso, incisione. Treviso, Biblioteca Comunale.



12) Treviso, incisione. Padova, Collezione Marsilio.





**13) Lorenzo Lotto, «Gentiluomo con catena», Venezia, Collezione Cini.**

## Storia di un condottiero

Il *Dizionario Biografico degli Italiani* gli dedica due colonne, in cui si parla soprattutto delle sue imprese di guerra. Si citano alcune notizie.

“Nacque a Napoli di Romania, l'odierna Nauplia, presumibilmente nel 1478. Il nome originario di Maurikios fu mutato in quello di Mercurio, probabilmente durante il soggiorno del Bua a Venezia. Discendente da una nobile famiglia albanese trapiantata nel Peloponneso, era figlio di Pietro, che dopo la caduta del Despotato di Morea, gli albanesi della regione consideravano come proprio capo”.

“Trasferitosi a Venezia dopo la morte del padre, è documentata la sua presenza nell'esercito veneto alla battaglia di Fornovo (1495), alla quale prese parte come capo di stradioti. Successivamente partecipò ... alla spedizione nel Regno di Napoli contro le milizie lasciatevi da Carlo VIII... Passò quindi al servizio di Ludovico Sforza combattendo per lui al comando di duecento stradioti... Il Bua passò poi al servizio francese, partecipando alla guerra contro gli spagnoli nel Regno di Napoli. In premio delle sue gesta il B. ottenne da Luigi XII, nel 1504, il titolo di Conte di Aquino e Roccasecca... meramente onorifico... Nel 1507 diresse a Genova la repressione della rivolta antifrancese, facendo decapitare il doge Paolo da Novi. L'anno successivo, al comando di 500 cavalieri dell'Epiro e del Peloponneso, prese parte alla campagna contro Venezia. Poi l'imperatore Massimiliano I chiese all'alleato re di Francia di cederli il B...”

“Nel luglio 1509, a quanto riferisce il Sanuto, il B. è presente all'ostinato assedio di Padova... Nel 1510, quando gli imperiali abbandonarono l'assedio, fu di guarnigione prevalentemente a Verona, comandando un reparto mobile che agiva tra Verona e Padova con alterna fortuna. Sempre secondo il Sanuto avrebbe ottenuto il titolo di conte, tre castelli e il titolo di consigliere imperiale. Nel 1513 passò al servizio di Venezia... Nel 1518 compì atti di eroismo alla battaglia di Marignano... Egli chiese il comando supremo di tutti gli stradioti a Venezia; la gelosia degli altri capi stradioti non impedì che Venezia lo nominasse conte e cavaliere”.

“Non è noto l'anno di morte del Bua comunque collocabile dopo il 1527. Morì a Treviso ove è sepolto nella chiesa di S. Maria Maggiore”.

“Secondo i diari del Sanuto B. aveva sposato una Boccali di naz. greca, premortagli nel 1524 e avrebbe avuto un figlio di nome Flavio. Si trova menzione ... di una moglie, figlia di Alvise Balbi, sposata nel 1525”.<sup>24</sup>

Della vita civile e privata si parla poco, ma ad approfondire la conoscenza in questo campo ha provveduto Giovanni Netto,

storico trevigiano, con una ricerca specifica, consegnata in dattiloscritto alla Biblioteca Comunale della sua città<sup>25</sup>. Dalla bibliografia, intanto, si apprende che Marin Sanudo parla del nostro condottiero in quasi tutti i tomi dei suoi *Diari*. Qui si farà cenno solo alle notizie utili al nostro scopo.

Mercurio Bua, dunque, nasce intorno al 1478 ed è greco di origine epirota. Cominciamo a fare i debiti riscontri. All'epoca del ritratto doveva avere circa 55 anni. Tenuto conto del ringiovanimento che un pittore opera sempre sul proprio modello, come età ci siamo; ed anche, credo, come caratteristiche razziali: cute abbastanza grassa ed elastica da preservarlo dalle rughe anche in età avanzata; naso diritto, canonico nella statuaria greca classica; pigmento nero che tinge con uguale intensità i grandi occhi, le sopracciglia marcate, la folta barba. Ma, prima di procedere, è vivo il Bua all'epoca del ritratto? Il *Dizionario Biografico degli Italiani* dice che la sua morte è collocabile “dopo il 1527”, come se da quella data non si avessero più notizie di lui. Giovanni Netto, invece, ci informa che il 7 gennaio 1539 il “magnifico conte Mercurio Bua dottor nostro” è testimone dello stradiotto Zorzi Bua, creato cavaliere dalla Repubblica di Venezia. Un altro documento veneziano del 31 marzo 1541 parla di Prozano Bua, nipote del conte Mercurio (e non del “fu” conte Mercurio); invece un estimo del 12 novembre 1545 cita la sua casa di S. Nicolò a Treviso come registrata a nome del figlio Curio<sup>26</sup>. La morte è avvenuta, dunque, fra il marzo 1541 e il novembre 1545. All'epoca del ritratto era vivo. Il ritratto suggerisce anche, per il conte Mercurio, una statura piuttosto bassa. È riscontrabile questo? La sorpresa viene dal Sanudo: il 12 luglio 1513 annota la visita “in colegio” del Bua e lo descrive “bel aspeto, piccolo”<sup>27</sup>. Ma perché è vestito di nero, quando si sa che amava lo sfarzo? Perché sceglie per il ritratto la posizione eretta, come si conviene ad un uomo d'arme, e poi, anziché ostentare una posa baldanzosa, si appoggia al piano del tavolo? Perché porta gli anelli della vedovanza, se, morta la prima moglie nel '24, si affrettava a risposarsi nel '25? Che prove abbiamo che consideri suo protettore S. Giorgio, se lui si chiama Mercurio? Andiamo per ordine.

Sempre il 12 luglio 1513 Sanudo annota che in occasione del ricevimento “in colegio” Mercurio Bua “era vestito con un saio d'oro et uno zupon damaschin negro, una bareta di veluto negro in capo et una grande e grossa coladana d'oro al collo, vestito a la francese”. Nel 1513 il conte aveva vent'anni di meno e non c'era niente che potesse fermarlo. Che cosa accade, invece, ad una data più prossima a quella del ritratto, ad esempio nel 1533? A febbraio si organizzano a Treviso le feste di carnevale<sup>28</sup>. La domenica si recita “in versi vulgar la comedia Delphis di Terentio...; poi luni et marti et mercore zostrato per li homeni d'arme dil conte Mercurio, qual aloza de li; il giovedì grasso fu fato uno combater un castelo sopra la



piazza per li homeni d'arme dil sopradito... Vi andò molti zentilhomeni, et la sera fato festa in palazzo. *Il ditto conte mercurio era in leto con le gote*". La gotta lo tormentava già da tempo. Nel 1526, quando i lanzicheneccchi di Carlo V si apprestano a rinnovare la calata dei barbari e Mercurio Bua ha ricevuto da Venezia l'ordine di "desviar li stradioti sono nel campo di Cesare"<sup>29</sup>, il nostro condottiero, al momento giusto, non è in grado di muoversi: è bloccato a letto a Bergamo con "assa' gote, non puol caminar"<sup>30</sup>. Il 21 gennaio 1528 il Sanudo constata di persona la veridicità della malattia: "il conte Mercurio arriva a Venezia venuto di Bergamo et è pien di gote"<sup>31</sup>. Il 27 marzo 1533 Sanudo annota un riordino delle milizie<sup>32</sup> e informa che nel "primo locho" della compagnia del conte Mercurio si troverà un Zuan Antonio da Bergamo. Purtroppo nel 1536, dopo decenni di cronaca puntuale e preziosissima il Sanudo viene dimesso dall'Eterno dalla sua vita e dalla sua attività. Ma si direbbe proprio che, forse a causa della gotta, il condottiero si sia ritirato a vita privata: la stessa gotta che, nonostante la velleità di una posa baldanzosa, costringe anche un ex-capitano di ventura eroico e sanguinario ad appoggiarsi a un tavolo con una mano per non affaticare troppo i piedi.

E la vedovanza? Si apprende, ancora dal Sanudo, che la prima moglie si chiamava Maria Boccalli, era di origine greca, viveva a Venezia anche quando il marito militava in eserciti avversari<sup>33</sup>, e a Venezia moriva nel 1524 lasciando un figlio di nome Flavio<sup>34</sup>. Questi non è nominato né nel testamento del 1520, né in quello successivo del 1528<sup>35</sup>; può darsi che sia nato dopo il primo e morto prima del secondo. Il lutto, in ogni caso, non è durato a lungo: nel 1525 il conte Mercurio sposa per procura a Rovigo Elisabetta figlia di Alvise dei Balbi da San Zulian<sup>36</sup>. Nei propri atti testamentari egli nomina quattro figli avuti da Elisabetta: Elena Maria, la primogenita, Curio, Polissena ed Alessandro. Dal codicillo posto l'8 aprile 1535 al testamento del 1528, si apprende che Elisabetta è morta. Le vedovanze, dunque, sono addirittura due. Quale sarà quella determinante ai fini del ritratto? Ad un esame sommario i rapporti con la prima moglie non sembrano essere stati dei migliori: lei è vissuta e morta a Venezia, mentre il marito ne era quasi sempre lontano, vuoi per ragioni militari, vuoi per scelta di vita. Il 1° maggio 1520, infatti, il conte risulta residente a Treviso, dove "nel Castello, in casa da Lezze" detta il suo primo testamento; e per tutto il resto dello stesso anno e parte del seguente rivolge formali richieste al Collegio per ottenere una casa propria in Treviso (ottenendo solo un terreno... infabbricabile perché da risanare dalle infiltrazioni d'acqua)<sup>37</sup>. Non appena Maria Boccalli muore, Mercurio si risposa. È sui 45 anni, già famoso, ancora vigoroso; Elisabetta dei Balbi è presumibilmente giovane; nel giro di pochi anni nascono quattro figli: sembra questa la moglie amata, quella, scomparsa la quale, non

ci si sposa più (anche per raggiunti limiti di età), quella per cui ci si dichiara vedovi e in lutto. Ma la realtà è diversa. Da un'analisi comparata dei testamenti e del successivo contratto di sepoltura si rilevano l'evolversi e il precisarsi delle volontà del Bua e il suo singolare atteggiamento nei confronti delle due mogli. Nel testamento del 1520 egli lascia erede universale Maria Boccalli, che chiama *Mariam Buam comitissam carissimam et dilectissimam*; inoltre dichiara genericamente di voler essere sepolto nella chiesa di S. Maria Maggiore di Treviso, legando ai frati 200 ducati per erigergli un sepolcro e una cappella in detta chiesa. Nel testamento del 1528, invece, la seconda moglie viene citata con il nome di battesimo e basta, *ill. ma D. Helisabet*, e non eredita nulla più del diritto di ricevere dai figli vitto e alloggio; quanto al sepolcro, Bua conferma l'intenzione manifestata precedentemente e già aggiunge che esso deve essere costruito *prope altare Sancte Marie*, usando, per specificare l'altare, il nome proprio della Madonna, che è anche quello della prima moglie. Vedremo poi che nel contratto di sepoltura Bua aumenterà il lascito ai frati e sceglierà anche il santo che lo rappresenti per sempre al fianco di Maria. È, quindi, la prima moglie quella mai dimenticata, anche se bisognerà aspettare la morte della seconda per giustificare la manifestazione di lutto.

Siamo arrivati così al 1535. Scelta definitivamente a residenza propria e della propria famiglia la città di Treviso, il conte Mercurio il 19 maggio 1526 aveva acquistato dal notaio Pietro di S. Zenone una casa in contrada di S. Nicolò per il prezzo di 400 ducati ed in cambio del terreno inutilizzabile avuto dalla Repubblica<sup>38</sup>.

Il 6 settembre 1528 Francesco Contarini, ambasciatore presso il Signore di Saint Pol, aveva scritto a Venezia di aver inviato "el conte Mercurio con tremila fanti per tuor la Certosa de Pavia"<sup>39</sup>. Di ritorno a Treviso, vittorioso, Bua aveva portato con sé da Pavia un ricco bottino: niente di meno che il monumento funebre del musicista lombardo Franchino Gaffurio<sup>40</sup>.

L'11 settembre 1531 aveva sottoscritto nella sacrestia della Madonna Grande un documento<sup>41</sup> in cui erano elencati e descritti con precisione i pezzi del succitato monumento, che doveva essere sistemato, per la sua sepoltura, in una cappella da erigere accanto all'altare di S. Maria, *sotto il titolo di S. Giorgio*, scelto personalmente. In questa cappella avrebbe dovuto essere celebrata ogni giorno una messa in suffragio del testatore e dei suoi defunti; allo scopo il conte aveva destinato alla chiesa un lascito di 300 ducati, quasi quanto gli era costata in contanti la casa in cui abitava. I frati della Madonna Grande avevano poi tenuto fede all'impegno, se nel 1630 Bartolomeo Burchelati annota che nella chiesa, a lato dell'altare maggiore, "v'è l'altare di San Giorgio, ma destrutto per incuria et per vecchiaia, perhò che v'è destrutta e spenta la famiglia, la casatta del gran condottiere Mercurio Bua, l'institutore"<sup>42</sup>.

Oggi l'altare non c'è più, lo sostituisce la lapide commemorativa posta da Francesco Avolante. Al centro del monumento funebre, tuttavia, compare ancora uno stemma inquartato con l'arme di tutti i titoli nobiliari ereditati ed acquisiti dal conte Mercurio. Fra di essi figura l'aquila gialla in campo azzurro propria del casato dei Bua.

Ma torniamo al 1535. Solo, costretto al riposo, il nostro uomo fa un bilancio della propria vita. Come guerriero è sopravvissuto a se stesso, ma, ultimo discendente di principi greci, qui a Treviso è capostipite dei conti Bua: è questa l'immagine che vuole lasciare di sé. Chi può assecondarlo meglio del Lotto?

Nasce così il ritratto di un signore in nero, la cui mente si affaccia sul ricordo della città di cui erano despoti i suoi ascendenti, la città di cui saranno signori i suoi discendenti; un principe greco che ha vissuto da soldato ed ora spera, per la salvezza della propria anima, nell'intercessione di San Giorgio; un uomo che ha affidato la vita ed ora affida il ricordo di sé alla propria mano destra, su cui ancora si appoggia. È una mano che ha condotto all'altare due spose, che immaginiamo adorne una di gelsomini e l'altra di rose di cui non restano che petali sfogliati; una mano che ha brandito la spada e da cui è fiorita la morte; la mano su cui, solo, può stare lo stemma della sua gloriosa famiglia: "L'arma dell'aquila zala in campo turchino se porta per esser stato Despote de Angelocastro; despote vol dir Re in italiano. Qual reame segnorezato dela casa de Bua"<sup>43</sup>



14) Lorenzo Lotto, «Gentiluomo», Roma, Galleria Doria.

## APPENDICE

### A proposito di anelli matrimoniali

Józef Grabski, nella sua relazione asolana, ha avanzato un'ipotesi suggestiva circa il significato del doppio anello che il *Gentiluomo* della Galleria Doria di Roma [Fig. 14] porta al mignolo della mano sinistra: i due anelli uno sull'altro, insieme agli altri "elementi significanti" del ritratto, indicherebbero la perdita di una persona cara.<sup>44</sup>

Quale ipotesi di lavoro funzionale e funzionante, come egli stesso l'ha definita in seguito, Augusto Gentili l'ha subito adottata, puntualizzando che il particolare ricorre, sempre in ambito lottesco e sempre accompagnato dall'atteggiamento melanconico del personaggio ritratto, nel *Gentiluomo con zampino di leone* di Vienna, nel *Congedo di Cristo* di Berlino e nel nostro *Gentiluomo* della Borghese.<sup>45</sup>

Sulla medesima ipotesi ho fondato l'esclusione della proposta di Paola della Pergola di riconoscere nel nostro *Gentiluomo* un autoritratto di Lorenzo Lotto.

A questo punto, però, mi sono ricordata del monito di Gombrich circa le aspirazioni e i limiti dell'iconologia: "Per quanto audaci si possa essere nelle nostre congetture non dovrebbero mai essere usate come base di partenza per un'altra ipotesi ancora più audace. Dovremmo sempre chiedere all'iconologo di tornare alla base dopo ognuno dei suoi voli personali, e dirci se programmi come quelli che egli si è deliziato a ricostruire possono essere documentati attraverso fonti primarie o risultano solo dalle opere dei suoi colleghi iconologi."<sup>46</sup> Gentili, del resto, insiste da anni sulla necessità di uno "spostamento dell'analisi iconologica sui terreni del materialismo storico"<sup>47</sup>, ai cui fini ritiene "imprescindibile l'apertura multidisciplinare"<sup>48</sup>.

Sono tornata sui miei passi ed ho cominciato a riflettere. Come il cambiare direzione al raggio di una lampada può mettere in luce un particolare che prima, pur essendo sempre stato al suo posto, non si era mai notato, così l'accenno di Grabski al doppio anello ha richiamato alla mia mente





15) Lorenzo Lotto, «Sposalizio mistico di Santa Caterina», Bergamo, Accademia Carrara.



l'immagine di persone conosciute che ancor oggi portano al dito la propria fede insieme a quella del coniuge defunto (per la verità sono tutte immagini femminili: gli uomini che restano soli, oltre a non mettere l'anello matrimoniale della moglie venuta a mancare, si affrettano a liberarsi anche del proprio!). Ma se questo è vero adesso — e ad attestarlo si potrebbero produrre dichiarazioni firmate —, chi ci assicura che tale usanza fosse in voga anche nel '500?

Ho consultato i testi canonici, primo fra tutti l'*Iconologia* del Ripa, senza alcun risultato: giustamente, perché qui non si tratta di simbologia, ma, se mai, di storia delle tradizioni. Ho rincorso fantomatici trattatelli ottocenteschi<sup>49</sup> di cui avevo trovato cenno in calce alla voce "Anello" della Enciclopedia Treccani; quanto di più attinente e succoso ho trovato ai fini della ricerca è stato un brevissimo periodo nel corpo della sotto-voce "Anello nel folklore" firmata da Raffaele Corso: "Premorendo la moglie al marito, l'anello non si seppellisce con lei; nel caso contrario, la vedova non se ne spoglia"<sup>50</sup>. Non sono riuscita a reperire riscontri documentari né letterari a questa notizia.

Affranta, ho ripreso il dialogo con Gombrich e questa volta, non che un monito, ne ho avuto un suggerimento: "L'interpretazione diventa ricostruzione di una prova perduta."<sup>51</sup>

Esistono molti trattati di storia della gioielleria in cui è ampiamente illustrata la tipologia degli anelli attraverso i secoli e le civiltà; pochi, e scarsamente, parlano della loro destinazione. Fra questi ultimi si annovera René Henry d'Allemagne, archivistista paleografo, il quale ha pubblicato nel 1928 un cospicuo lavoro sugli accessori del costume e della mobilia, basato su una raccolta di 4.525 documenti del Musée Le Secq des Tournelles; i documenti si riferiscono appunto a quel tipo di accessori e coprono un arco di tempo che va dal XII al XVIII secolo. Nel paragrafetto dedicato agli anelli di matrimonio, d'Allemagne dice: "À l'époque de la renaissance, les anneaux étaient dénommées «mariages» et ils étaient toujours agrémentées de deux pierres précieuses de couleurs différentes." A sostegno di tale dichiarazione cita un documento: "1534 — A Loys Baland, dit Lagastière, joyailler et lappidaire du roi, pour troyx mariages de dyamans et de rubis, 20 esc. (Arch. Nat. J.962, n° 456)"<sup>52</sup>.

R. Levi Pisetzky ci informa che nel XVI secolo "gli anelli in Italia sono portati senza esagerare nel numero e nella ricchezza di solito sul mignolo e sull'indice"<sup>53</sup>.

E l'anulare non ha ruoli?

Cesare Cavattoni racconta che gli antichi Greci portavano l'anello matrimoniale "alla sinistra e nel dito prossimo al minimo" e cita all'uopo le *Noctes Atticae* (X, 10) di Aulo Gellio in cui si dice che ciò era dovuto alla credenza di "aver noi un nervicciuolo che da esso dito mette proprio al cuore". Cavattoni aggiunge che i Romani non avevano designato un



16) Lorenzo Lotto, «Messer Marsilio e la sua sposa», Madrid, Prado.

dito fisso a tale scopo e che fu definitivamente scelto l'anulare (a cui fu dato il nome che ha, proprio in virtù dell'uso a cui era stato destinato) solo quando il cerchio cominciò ad adornarsi di materia preziosa; e ne suggerisce il motivo: "e fu il volersi guardare la gemma, la quale se stesse a manritta per lo continuo adoperar che noi facciamo lei più che l'altra, correrebbe pericolo d'infrangersi, né altro dito avvi più ozioso di esso che sta presso al mignolo."<sup>54</sup>

Per fortuna è proprio Lorenzo Lotto a darci conferma del ruolo di fede matrimoniale che riveste un anello posto all'anulare. Osserviamo lo *Sposalizio mistico di S. Caterina* [Fig. 15], dipinto per Niccolò Bonghi, firmato e datato 1523: al centro, in primo piano, lo stesso Bambino Gesù sceglie ed isola con una mano l'anulare sinistro della santa nel quale si accinge ad infilare l'anello che la unirà misticamente a lui. Meglio ancora, trattandosi di una rappresentazione laica con fini cronachistici, osserviamo *Messer Marsilio e la sua sposa* [Fig. 16]: ritroviamo nella stessa collocazione primaria lo stesso, identico gesto. E anche quest'opera è firmata, datata e documentata<sup>55</sup>.

Un'escursione fra i ritratti di Raffaello ci fa notare dame del primo Cinquecento che mettono in mostra la mano sinistra con l'anulare ornato di un anello sempre uguale: un semplice cerchio con un rubino di taglio elicoidale, piatto, disposto orizzontalmente. Tale anello compare nel *Ritratto di Maddalena Doni* [Fig. 17], la dama Strozzi notoriamente maritata ad Agnolo Doni; in quello della *Gravida* [Fig. 18]<sup>56</sup>; in quello della *Muta* [Fig. 19], in cui Fert Sangiorgi ha proposto, con argomentazioni



17) Raffaello, «Maddalena Doni», Firenze, Pitti.



18) Raffaello, «La Gravidia», Firenze, Pitti.

ferree, di identificare Giovanna Feltria della Rovere, quarantenne, sposata e già vedova al momento del ritratto.<sup>57</sup>

L'anello evidenziato non somiglia forse tanto alla descrizione sopra citata dei «mariages»? Se ne può inferire che nel periodo esaminato l'anello matrimoniale consisteva in una verghetta d'oro con una gemma e che questa gemma per le donne era di preferenza il rubino, al quale si attribuiva, fra le altre, la virtù "di accrescere la prosperità di chi lo porta"<sup>58</sup>, con l'implicito augurio di prosperare... in prole.

Gli uomini, però, appaiono esenti dall'obbligo di esibire il pegno della loro fede ad una donna (per richiamare un esempio qui citato, Agnolo Doni [Fig. 20] non ha l'ombra di anelli

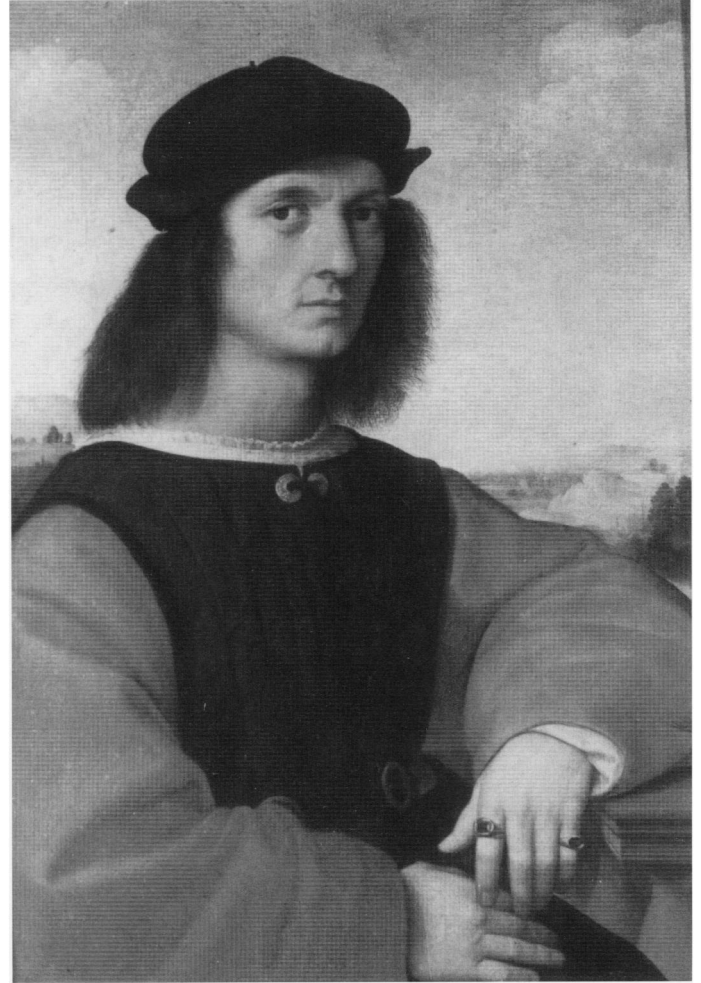
all'anulare); a meno che il sentimento per la donna a cui erano legati o l'impegno assunto nei suoi confronti non fossero talmente coinvolgenti da volerli esplicitare.

E qui vengono in aiuto Federico da Montefeltro e, indirettamente, Piero della Francesca. Mi riferisco alla *Pala di Brera* con il ritratto di Federico in arme inginocchiato in primo piano [Fig. 21]. L'ampio paragrafo dedicato a questa Pala votiva da Eugenio Battisti nel 1971 fornisce molti lumi.<sup>59</sup> L'autore dimostra, documenti alla mano, che la Pala è stata eseguita dopo il 20 luglio 1472 (data in cui Piero è ancora attestato a San Sepolcro). Battista Sforza era morta il 6 luglio dello stesso anno, dopo aver dato alla luce, il 24 gennaio 1472, Guidobaldo,





19) Raffaello, «La Muta», Urbino, Galleria Nazionale delle Marche.



20) Raffaello, «Agnolo Doni», Firenze, Pitti.

il sospirato erede. In vita la duchessa si era occupata assiduamente dell'amministrazione di palazzo; la sua scomparsa determina un radicale mutamento di programmi: i lavori di ingrandimento e abbellimento del palazzo vengono sospesi per convogliare tutte le possibilità economiche su fondazioni religiose (già il 16 ottobre 1472 un documento urbinato designa il Laurana "architector olim domini nostri"). Il duca si trova ad assumersi, oltre ai propri, i compiti di Battista, quasi fosse stato investito, nei confronti del figlio da allevare e dei voti da soddisfare, anche del ruolo della duchessa. Come esprimere figurativamente una situazione e un intento così complessi? Nel ritratto Federico sembra aver interrotto improvvisamente le

imprese di guerra per correre ad inginocchiarsi, con tutta l'armatura, dinanzi al miracolo di una nascita tanto auspicata; egli è solo, in questo atto di rendimento e di impetrazione di grazie; a simboleggiare la presenza mistica della moglie apre la fila dei santi protettori l'eponimo di Battista; a simboleggiare la continuità di impegno terreno, Federico tende le mani giunte e nude: sul suo anulare sinistro spiccano due anelli uguali uno sopra l'altro, chiaramente la fede matrimoniale propria e quella della moglie scomparsa [Fig. 22].

Si potrebbe obiettare che è facile giungere ad una simile conclusione, data l'impostazione del discorso. Si rileva, però, che l'autografia pierfrancescana è stata riconosciuta dalla





21) Piero della Francesca, «Madonna col Bambino, Angeli e Santi (Pala di Brera)», Milano, Brera.





22) Piero della Francesca, «Pala di Brera», particolare: Federico da Montefeltro. Milano, Brera.



23) Lorenzo Lotto, «Gentiluomo» particolare. Roma, Galleria Borghese.

critica per tutta la pala "con l'eccezione delle mani «veristiche» di Federico, che furono aggiunte da uno dei fiamminghi impiegati nella decorazione pittorica dello studiolo ducale: o Pedro Berruguete o Giusto di Gand"<sup>60</sup>. Perché questa eccezione, se il committente non avesse preteso di rappresentare nei particolari la sua attuale investitura? Non appena riceve da Ferrante I d'Aragona l'ordine equestre dell'Ermellino, infatti, e da Edoardo IV d'Inghilterra l'ordine della Giarrettiera, entrambi nell'agosto del 1474, il duca si fa ritrarre di nuovo da Pedro Berruguete (*Federico con il figlio Guidobaldo*, Urbino, Palazzo Ducale) e questa volta sono le nuove insegne ad essere rappresentate nei minimi particolari; dalle mani, veristiche al punto da poter disegnare una mappa della periartrite che le ha colpite, è scomparso ogni anello: il voto fatto con Battista è stato assolto, sono ormai altre le investiture di cui lasciare memoria.

Resta il fatto che, pur non trattandosi di un'usanza corrente, un gentiluomo può, almeno per la durata del lutto, testimoniare la propria fedeltà alla compagna venuta a mancare, portando al dito, con il proprio, anche l'anello matrimoniale di lei, specie se è vera la già citata informazione della Treccani: "Premorendo la moglie al marito, l'anello non si seppellisce con lei".

L'anello che vediamo infilato per ultimo al mignolo del *Gentiluomo* della Borghese [Fig. 23] somiglia troppo alle semplici verghe con rubino esibite dalle dame di Raffaello, per non desumere che si tratta di un anello matrimoniale femminile. E se tale è, perché invece di stare nella propria sede, lo vediamo al mignolo di un uomo, quasi a fermare un anello infilato prima, simile ma palesamente più largo?

La risposta viene quasi da sé. Il contesto di lutto, nel ritratto in esame, è attestato da altri simboli di morte, quali i petali sfogliati, il piccolo teschio in mezzo ad essi e, soprattutto, il panno verde del tavolo su cui essi posano. E' documentato, infatti, che il verde era considerato colore da lutto: lo dichiara nel 1565 Lodovico Dolce nel *Dialogo dei colori*, aggiungendo che tale costume non è nuovo, ma antico;<sup>61</sup> e che fosse "antico" e sempre in voga lo prova una lettera del duca di Milano, Francesco Sforza: scrivendo nel dicembre 1465 al figlio Galeazzo per informarlo della morte dell'ava Agnese, egli dice: "Nuj ne siamo vestiti per debito et honore nostro de verde scuro, et porteremo questo colore sin Natale, dapoj ne vestiremo de morello."<sup>62</sup>

Appare lecito concludere che in segno personale di lutto l'uomo porti insieme al proprio l'anello matrimoniale della compagna scomparsa; e che il nostro Gentiluomo abbia trasferito il tutto al mignolo sinistro perché quello è l'unico dito di un uomo dove forse può entrare l'anello di una donna.

\* Nell'estate del 1985 l'opera è stata sottoposta alle cure del Laboratorio di Restauro della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma. In tale occasione, e mercé la gentilezza e disponibilità dell'autrice del restauro, dr. Anna Marcone, mi è stato possibile esaminare a più riprese il dipinto nei suoi colori originari e riprodurre diapositive fresche di Laboratorio. Di altrettanta generosità mi ha fatto segno il dr. Agostino Contò della Biblioteca Comunale di Treviso, che ha acceso tutti i lumi reperibili sul buio iniziale della mia ricerca di fonti. Ad entrambi rendo vive grazie.

<sup>1</sup> C. Caversazzi, "Una dama bergamasca di quattrocent'anni fa riconosciuta in un ritratto di Lotto", *Biblioteca Civica di Bergamo. Bollettino annuale dei doni ed acquisti*, anno VII, n. 1, gen-mar 1913, pp. 23-25.

<sup>2</sup> A. Gentili con la collaborazione di M. Lattanzi e F. Polignano, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503/1512*, Roma, Bulzoni, 1985, pp. 76-83.

<sup>3</sup> P. Della Pergola, *Galleria Borghese. I dipinti, Vol. I*, Roma, Istituto Poligrafico dello Stato, 1955, pp. 117-118.

<sup>4</sup> C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte*, in Venetia, presso Gio. Battista Sgava, 1648, parte I, pp. 126-130.

<sup>5</sup> P. Della Pergola, "Gli inventari Aldobrandini", *Arte antica e moderna*, 1960, pp. 425-444.

<sup>6</sup> C. Ridolfi, *op. cit.*, pag. 57.

<sup>7</sup> C. Ridolfi, *op. cit.*, pag. 87.

<sup>8</sup> B. Berenson, *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, New York-London, G. P. Putnam's Sons, 1895, pp. 237-238. B. Berenson, *Lorenzo Lotto. Complete Edition with 400 Illustrations*, London, The Phaidon Press, 1956, pag. 100.

<sup>9</sup> A. Banti e A. Boschetto, *Lorenzo Lotto*, Firenze, 1953, pag. 84.

<sup>10</sup> P. Zampetti, *Mostra di Lorenzo Lotto*, Palazzo Ducale, Venezia, 14 giugno-18 ottobre 1953, pag. 136.

<sup>11</sup> R. Pallucchini, G. Mariani Canova, *L'opera completa del Lotto* (Classici dell'Arte Rizzoli, 79), Milano, Rizzoli, 1975, pag. 113.

<sup>12</sup> F. Caroli, *Lorenzo Lotto e la nascita della psicologia moderna*, Milano Fabbri, 1980, pag. 198.

<sup>13</sup> Vedi, di seguito, l'APPENDICE, *A proposito di anelli matrimoniali*.

<sup>14</sup> La leggenda di S. Giorgio ha origini antiche, ma per l'economia di questo lavoro si ritiene sufficiente (e forse anche più corretto) citare il testo che all'epoca era più conosciuto e consultato, specie come ispiratore di immagini. Se ne dà qui l'indicazione bibliografica di una delle prime edizioni in volgare: Jacopo Da Varazze, *Legenda de' santi*, Venezia, Bartolomeo de' Zani, 1503, pp. 70 r./v.-71 r.

<sup>15</sup> La colonia veneziana degli Schiavoni si raccoglie in corporazione nel 1451 sotto il patronato dei santi "dalmati" Giorgio e Trifone (in realtà l'agiografia di S. Giorgio lo dice originario della Cappadocia) per venire in aiuto dei compatrioti più poveri. Essi trovano dapprima ospitalità presso la chiesa di S. Giovanni del Tempio, annessa al contiguo ospedale di S. Caterina; poi, all'inizio del '500, caduto in rovina il vecchio ospizio, costruiscono a proprie spese l'attuale Scuola. La fabbrica della chiesa di S. Giorgio dei Greci, invece, ha inizio solo nel 1539. Ma già sul finire del '400 i Greci residenti in Venezia avevano ottenuto il permesso di fondare una Scuola con annessa chiesa per l'assistenza ai connazionali e per consentire loro di seguire il rito ortodosso.

<sup>16</sup> Per la corretta denominazione di questa pala, cfr. E. Manzato, "Lorenzo Lotto a S. Cristina: un artista nel contado", in: *Lorenzo Lotto. Atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita. Asolo, 18-21 settembre 1980*, Treviso, Comitato per le celebrazioni lottesche, 1981, pag. 121.

<sup>17</sup> Bartolomeo Orioli nasce a Treviso prima del 1580 e muore nel

1627. Anche se l'attribuzione non fosse esatta, la datazione andrebbe comunque posta all'inizio del '600. Infatti Giuseppe Liberali, nell'illustrare la vita e l'opera di Bartolomeo Orioli e nel prendere in esame la pala in questione, fa notare che "... la presenza — nel modello della città — della Torre di Palazzo, cuspidata come nella tela di Campocroce del Terraglio, induce a congetturare che le due tele siano state dipinte a poca distanza di tempo l'una dall'altra e anteriormente all'incendio della cuspidata, fulminata — come la vide il Burchellati — nel 1612..." (G. Liberali, *La diocesi delle visite pastorali*. Parte II, "Documentari sulla riforma cattolica pre e post-tridentina a Treviso (1527-1577)", a cura della Biblioteca del Seminario Vescovile, VII-VIII, Treviso, 1971:77, pp. 566-567.

<sup>18</sup> Immagini e notizie sono tratte da G. Bozzolato, *Saggio di iconografia trevigiana* (edito in occasione della Mostra "Treviso nell'iconografia antica e moderna", Ca' da Noal, 26 settembre-10 ottobre 1976), Dosson (TV), Zoppelli, 1976, pp. 15, 18, 19.

<sup>19</sup> L. Lotto: *Libro di spese diverse (1538-1556)*. Con aggiunta di lettere e d'altri documenti, a cura di Pietro Zampetti, Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1969, pag. 54.

<sup>20</sup> L. Lotto, *op. cit.*, pag. 120.

<sup>21</sup> L. Lotto, *op. cit.*, pag. 54.

<sup>22</sup> L'esempio più convincente è dato dall'*Elenco dei quadri per Giovanni Casoto di Bergamo* (L. Lotto, *op. cit.*, pp. 256-260): "el quadro per la camera de misser Marsilio", che ora va sotto il titolo *Nozze mistiche di S. Caterina* e si trova a Roma alla Galleria Nazionale d'Arte Antica, è stimato puntigliosamente figura per figura, con valutazioni diverse a seconda della grandezza e della lavorazione di ogni figura. Per raggiungere una quotazione di L. 4 (la più bassa) per S. Sebastiano di cui si vede solo la testa, Lotto computa onestamente col santo anche il leone di S. Girolamo.

<sup>23</sup> Il testo della lapide è fedelmente riportato da N. Cima, *Le tre facce di Treviso. Faccia III: Il Chiostro*, pag. 25 (l'opera, in tre tomi, è manoscritta ed è conservata, sotto il numero Ms. 643, presso la Biblioteca Comunale di Treviso). Giovanni Netto nel suo dattiloscritto (conservato anch'esso presso la Biblioteca Comunale di Treviso) dal titolo *Mercurio Bua, Condottiero epirota cittadino trevisano, 1472-1542. Vecchi e nuovi documenti*, Treviso, 1981, alle pagg. 27-28 dà dell'iscrizione latina la seguente traduzione: "Riposava quivi in pace, per non più morire, il Conte Mercurio Bua, dei Principi del Peloponneso, comandante della cavalleria epirota. Egli, ammirabile per militare esperienza, vinse spesso in battaglia i Francesi quando combatterono contro gli Aragonesi e li espulse dal Regno di Napoli. Donò la libertà ai Pisani. Riportò nel Ducato di Milano Ludovico il Moro. Mise in fuga il Trivulzio e prese Novara; prese d'assalto Pavia, donde riportò inclita preda questo monumento degno d'un re. Riconsegnò Bologna a Giulio II, sottomise all'imperatore Massimiliano i Bavaresi. A Marignano salvò dagli Svizzeri Francesco I re di Francia alleato di Venezia. Infine, comandante di tutto l'esercito veneto dopo la morte dell'Alviano, sconfisse gli Spagnoli sotto Verona. Francesco degli Agolanti, nobile trevigiano, pronipote dato dal nipote, nel 1637 gli eresse questo monumento".

<sup>24</sup> *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Enciclopedia Italiana, Roma, 1972, pp. 747-748, s.v. a cura di H. J. Kissling.

<sup>25</sup> G. Netto, *op. cit.*

<sup>26</sup> G. Netto, *op. cit.*, pag. 3.

<sup>27</sup> M. Sanudo, *Diari*, Edizione a cura di R. Fulin, F. Stefani, N. Barozzi, G. Berchet, M. Alegri, Venezia, 1879-1902, Tomo XVI, col. 498.

<sup>28</sup> M. Sanudo, *Diari*, LVII, Col. 533.

<sup>29</sup> M. Sanudo, *Diari*, XLI, col. 596.

<sup>30</sup> M. Sanudo, *Diari*, XLIV, col. 168.

<sup>31</sup> M. Sanudo, *Diari*, XLVI, col. 441.

<sup>32</sup> M. Sanudo, *Diari*, LVII, col. 664.



- <sup>33</sup> M. Sanudo, *Diari*, XII, col. 566.
- <sup>34</sup> M. Sanudo, *Diari*, XXXVI, col. 466.
- <sup>35</sup> Archivio di Stato di Treviso, Archivio Notarile, Notaio Aurelio delle Caselle, buste 506 (1520) e 501 (1528).
- <sup>36</sup> M. Sanudo, *Diari*, XXXIX, col. 296.
- <sup>37</sup> M. Sanudo, *Diari*, XXVIII, coll. 578 e 641; XXIX, coll. 15, 17, 599, 629, 657.
- <sup>38</sup> Archivio di Stato di Treviso, Archivio Notarile, Notaio delle Caselle, busta 501.
- <sup>39</sup> M. Sanudo, *Diari*, XLVIII, col. 456.
- <sup>40</sup> D. Sant' Ambrogio, "Un disperso monumento pavese del 1522 nella chiesa di S. Maria Maggiore di Treviso", *Archivio Storico Lombardo*, fasc. XV, s. 3, VIII, 1897, pp. 128-188.
- <sup>41</sup> Archivio di Stato di Treviso, Archivio Notarile, Notaio Aurelio delle Caselle, busta 502.
- <sup>42</sup> B. Burchelati, *Treviso 1630. Gli sconci et diroccamenti di Trevigi*, testo coordinato dei Mss. 1046 A-1046 B della Biblioteca Comunale di Treviso, "20. Ancora alla Madonna Grande".
- <sup>43</sup> G. Netto, *op. cit.*, pag. 30.
- <sup>44</sup> J. Grabski, "Sul rapporto fra ritratto e simbolo nella ritrattistica del Lotto", in: *Lorenzo Lotto. Atti del Convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita. Asolo, 18-21 settembre 1980*, Comitato per le celebrazioni lottesche, Treviso, 1981, pag. 388.
- <sup>45</sup> A. Gentili, "Virtus e voluptas nell'opera di Lorenzo Lotto", in: *Lorenzo Lotto. Atti, op. cit.*, pp. 421-23.
- <sup>46</sup> E. Gombrich, *Immagine simbolica*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 32-33.
- <sup>47</sup> A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana del Cinquecento*, Milano, Feltrinelli, 1980, pag. 7. Il concetto è stato ribadito in "Virtus e voluptas", pag. 415.
- <sup>48</sup> A. Gentili, "Virtus e voluptas", *op. cit.*, pag. 416.
- <sup>49</sup> C. Cavattoni, *Dell'anello nuziale (Dissertazione scritta dal bibliotecario municipale C. Cavattoni pr. per le nozze Artini-Tambara)*, Verona, Libanti, 1841; A. De Gubernatis, *Storia comparata degli usi nuziali in Italia e presso gli altri popoli indo-europei*, 2<sup>a</sup> Ediz., Milano, 1878; A. Zernitz, *Gli anelli nella storia, nella poesia e nella superstizione*, Trieste, Tomarich, 1884.
- <sup>50</sup> Enciclopedia italiana di Scienze Lettere ed Arti, Milano-Roma, 1929, Vol. III, pag. 243.
- <sup>51</sup> E. Gombrich, *op. cit.*, pag. 19.
- <sup>52</sup> R. H. d'Allemagne, *Les accessoires du costume et du mobilier depuis le treizième jusqu'au milieu du dix-neuvième siècle*, reprinted by Hacker Art Books, New York, 1970, Tomi I e II, pp. 27-28.
- <sup>53</sup> R. Levi Pisetzky, *Storia del costume in Italia*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1964, Vol. III, pag. 180.
- <sup>54</sup> C. Cavattoni, *Dell'anello nuziale, op. cit.*, pag. 19.
- <sup>55</sup> L. Lotto, *op. cit.*, pp. 260-261: il "Cunto de li quadri facti de pictura per mi Lorenzo Loto a miser Zanin Casoto"; fra questi è annoverato "el quadro de li retrati, cioè miser Marsilio et la sposa sua con quel Cupidinetto rispetto al contrafar quelli habiti di seta seu ficti e collane".
- <sup>56</sup> Anche se non si vuole tener conto della proposta di Gronau di riconoscere in questa dama Emilia Pia di Montefeltro (v. G. Gronau, "I ritratti di Guidobaldo da Montefeltro e di Elisabetta Gonzaga a Firenze", *Bollettino d'arte del Ministero della Pubblica Istruzione*, IV, 2, 1925, pp. 456-459), bisogna rilevare che una donna a quell'epoca, e specialmente una di censo tale da farsi fare un ritratto, non avrebbe mai consentito a posare in stato di gravidanza, se questo non avesse rappresentato la speranza di prosecuzione della stirpe e non fosse, quindi, stato il frutto di un matrimonio importante. Proprio su quella evidente gravidanza, infatti, la signora del ritratto poggia la mano con l'anello fatidico.
- <sup>57</sup> F. Sangiorgi, "La Muta di Raffaello: considerazioni storico-iconografiche", *Commentari*, XXIV, fasc. I-II (1973), pp. 90-97.
- <sup>58</sup> D. Liscia Bemporad, "Il rinnovamento dei gioielli nei ritratti fiorentini di Raffaello", *Urbino e le Marche prima e dopo di Raffaello*, Firenze, Nuova Salani, 1983, Scheda 51, pag. 235.
- <sup>59</sup> E. Battisti, *Piero della Francesca*, Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1971, Vol. I, pp. 330-355. Per l'iconografia di Federico da Montefeltro, vedi anche: F. Sangiorgi, *Iconografia federiciana*, Urbino, Accademia Raffaello, 1982 (Quaderni, 1).
- <sup>60</sup> G. Orofino, "Piero della Francesca a Urbino e nelle Marche", in *Urbino e le Marche, op. cit.*, Scheda 10, pag. 68.
- <sup>61</sup> L. Dolce, *Dialogo di M. Lodovico Dolce nel quale si ragiona della qualità, diversità e proprietà de i colori*, in Venetia, Gio. Battista & Marchio Sessa, 1565, pp. 19v.-22v.
- <sup>62</sup> La lettera è citata da F. Sangiorgi ("La Muta", *op. cit.*, pag. 90) a sostegno della propria tesi che la Muta, vestita di verde, è in abito da lutto.