



Lorenzo
LOTTO

SilvanaEditoriale

LLOTVS
M D XXI

Lorenzo
LOTTO

a cura di
Giovanni Carlo Federico Villa

SilvanaEditoriale

2011 - 4th ed

Lorenzo Lotto

(Venezia, circa 1480 - Loreto, circa 1556)

24. Commiato di Cristo dalla Madre con Elisabetta Rota

1521

olio su tela, 126 x 99 cm

Berlino, Staatliche Museen, Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie

Iscrizioni: firmato sul cartellino in basso al centro, "m" Laurenttjo / Lotto pictor / 1521".

Provenienza: 1521, Domenico Tassi, Bergamo; eredi Tassi, Bergamo; fine del XVIII secolo, Giambattista Zanchi, Bergamo; collezione Edward Solly, Berlino; 1821, Staatliche Museen, Gemäldegalerie, Berlino, inv. 325.

Bibliografia: Ridolfi 1648, ed. 1914-1924, I, 1914, p. 144; Tassi 1793, I, p. 125; Crowe, Cavalcaselle 1871, ed. 1912, III, pp. 410-411 nota 2, p. 431; Berenson 1895a, pp. 182-184; Frizzoni 1896, pp. 207-208; Berenson 1901, p. 114; *Königliche Museen* 1906, pp. 216-217; Frizzoni 1907, p. 17; Pauly 1916, p. 19; Bercken 1929, p. 411; Venturi 1929, pp. 40-41, ill. 33; Berenson 1932, p. 308; Berenson 1936, p. 264; Biagi 1942, p. 11, tav. 15; Gould 1948, pp. 286-289; Banti, Boschetto 1953, p. 74, n. 46, fig. 85; Brizio 1953, p. 16, fig. 7; Coletti 1953, p. 42, tav. 63; Morassi 1953, p. 295; Perocco 1953, p. 264; Pignatti 1953a, p. 454; Pignatti 1953b, p. 93; P. Zampetti, in *Mostra* 1953, pp. 69-71, n. 41; Nicco Fasola 1954, pp. 109, 111, tav. XXXIX; Berenson 1955, pp. 76-77, tav. 131; Bianconi 1955, pp. 17, 23, 25, 47-48, tavv. 56-57; Ansaldo 1956, pp. 5, 8; Berenson 1957, I, p. 101, II, tav. 767; Bassi Rathgeb 1959, p. 123; Puppi 1962, p. 60; Pallucchini 1965, p. 55; P. Zampetti, in *Il "Libro di spese diverse"* 1969, p. IV; Freedberg 1971, p. 306; Mascherpa 1971, pp. 38-40; Bock 1975, ed. 1978, p. 246; Cohen 1975, p. 131; *L'opera completa* 1975, tavv. XXIII-XXIV, pp. 83, 86, 96, n. 59; Pallucchini 1975, p. 7; Zampetti 1975, p. 1; Cortesi Bosco 1976b, pp. 11-16, fig. 1; Galis Wronski 1977, p. 11; Levi D'Ancona 1977, p. 276; Zampetti 1978, p. 164; Pallucchini 1979-1980, p. 659; Caroli 1980, pp. 128-129; Cortesi Bosco 1980a, pp. 43, 52; Mascherpa 1980a, pp. 50-51, 77; Puppi 1980, pp. 84-85, ill. 144; Cali 1981, pp. 265-267; Gentili 1981b, pp. 421-423; Mazza 1981, p. 355; Muraro 1981, pp. 303-304; Mascherpa 1983, p. 201; Murates 1983, p. 118; Zampetti 1983c, p. 46 note 13-14; Christiansen 1986, p. 168; *Gemäldegalerie Berlin* 1986, pp. 45, 410, ill. 1108; Cortesi Bosco 1987, p. 143; Massi 1987, pp. 248-283; Nova 1987, ed. 1988, pp. 108, 112; Marthew 1988, p. 286; Ricciardi 1989a, p. 98; Colalucci 1991, pp. 27-61; Cortesi Bosco 1991a, p. 16; F. Cortesi Bosco, in Gregori 1991, pp. 234-235; Massi 1991,

Al centro della composizione, Cristo inginocchiato con le mani incrociate sul petto in atto di congedarsi dalla Vergine, svenuta tra le braccia di Maria Maddalena e san Giovanni evangelista, mentre dietro di loro Maria Salomè assiste alla scena, le mani giunte per l'apprensione. Sulla sinistra, san Pietro con in mano le chiavi e san Giacomo maggiore con le braccia aperte in attitudine di meraviglia; sulla destra la figura di Elisabetta Rota, inginocchiata con in mano un libro, il rosario alla cintura, accompagnata da un cagnolino bianco. La scena è inserita in una complessa architettura di tipo basilicale, costituita da un'aula delimitata da esili colonne e voltata a botte – in cui sulla parete di fondo in alto un oculo vetrato illumina l'ambiente –, aperta però su tutti i lati a mostrare, sulla destra, una sorta di navata dove si intravedono una scrivania con sopra un libriccino e un gatto nero – che si apre poi su un'altra stanza, con il minuscolo dettaglio di un letto a baldacchino ornato di stoffe bianche – e a sinistra l'appena percettibile apertura di un paesaggio. Sul fondo, il colonnato mostra la veduta di un ampio giardino circondato da un alto muro di cinta, con siepi, staccionata e alberi – e il dettaglio di due piccoli conigli bianchi – alla cui estremità si intravede un padiglione. In primissimo piano, il dettaglio in grandi dimensioni di un rametto di ciliegie e un'arancia, accompagnati dal cartellino con la firma del pittore.

Il dipinto si trovava in casa Tassi a Bergamo, dove lo vide Ridolfi (1648, ed. 1914-1924), che identificava la donna ritratta con Elisabetta Rota, moglie di Domenico Tassi, conte e cavaliere apostolico; alla fine del XVIII secolo Tassi (1793) lo citava invece presso la collezione del canonico Giovan Battista Zanchi; l'opera venne poi acquistata dall'abate Carlo Massinelli (Bassi Rathgeb 1959), proprietario di una notevole collezione di dipinti provenienti da chiese lombarde, la cui raccolta venne in seguito acquisita in blocco da Edward Solly (Anderson 2000b, p. 47); Massi ritiene invece che quella comprata da Massinelli sia solo una copia antica del dipinto, che si trova menzionata come di proprietà del collezionista Baslini di Milano nel 1875 in un catalogo del Friedrich Museum (*Königliche Museen* 1906; copia citata anche in Banti, Boschetto 1953). La tela ricompare nella collezione Tosi di Brescia (Frizzoni 1896; ma Banti e Boschet-

to ritengono anche questa una copia), e infine, con certezza, nella collezione inglese Solly, che nel 1821 confluisce nelle raccolte museali berlinesi. Le vicende relative all'opera vanno peraltro relate a un altro dipinto presente in casa Tassi, raffigurante la *Natività*, che ha in comune con il *Congedo* parte delle vicende collezionistiche, in quanto anch'esso presente nella citazione di Ridolfi (e ancora inventariato in casa Tassi nel 1695; si veda Petró [1998]) e di Tassi – che per primo identifica nel dipinto un ritratto di Domenico Tassi –, fino al passaggio presso il canonico Zanchi. Il dipinto però, a differenza del *Commiato*, viene citato sempre in casa Tassi anche da Michiel (1523 o 1524) come "el quadro della Natività, nel qual el Puttino dà lume a tutta la pittura, fu de man de Lorenzo Lotto" – Massi (1987) sottolinea come nell'edizione di Frizzoni ([Michiel] 1884) sia erroneamente collocato in casa Brembati, incongruenza che induceva la Cortesi Bosco (1976b) a non considerare attendibile il collegamento tra citazione e dipinto; l'assenza del riferimento al *Commiato* nel testo di Michiel è giustificata da Massi con la metodologia poco sistematica delle sue annotazioni.

Solo piuttosto di recente è stato sostanzialmente riconosciuto dalla critica che l'opera citata da Michiel e Ridolfi sia il *pendant* del *Commiato*, e questo grazie all'approfondita lettura "comparata" dei due dipinti proposta per primo da Massi, che identifica la *Natività* con un'opera conservata nei depositi delle Gallerie dell'Accademia di Venezia – acquistata dallo Stato nel 1908 presso Pietro Pisani a Milano e ritenuta di provenienza bergamasca (Lucco 1997, ed. 1998) –, su cui era sempre esistita un'accesa discussione critica riguardo alla paternità lottesca. Tra le due posizioni fondamentali, quella cioè che individua nella tela veneziana un originale rovinato e assai ritoccato (tra cui Bercken 1929; Venturi 1929; Berenson 1932, 1936, 1955, dove già ventila il legame con il dipinto citato in casa Tassi, e 1957; Cortesi Bosco 1976b; Colalucci 1991), e quella che la ritiene una copia antica (Longhi 1929, ed. 1979; Coletti 1953; Banti, Boschetto 1953; Bianconi 1955), prevalse la seconda, scoraggiando di fatto un'analisi parallela tra i due dipinti. La lettura di Massi si appunta sulla considerazione della stretta somiglianza tra le dimensio-

ni delle due tele (132 x 104 cm l'una, 126 x 99 cm l'altra) e sulla simmetria compositiva e di impostazione della scena, che nel caso della *Natività* vede la figura di Domenico Tassi inginocchiato sulla sinistra, quasi "presentato" da san Giuseppe alle sue spalle, di fronte alla scena notturna della *Natività* di Cristo alla presenza di una schiera di angeli. Una recente critica mossa all'omogenea datazione assegnata ai due *pendants* è quella di Cortesi Bosco (2002), che soffermandosi sul dettaglio in primo piano vi ravvisa uno scavo nel terreno davanti a Domenico e san Giuseppe, da cui sporge "una tabella ansata accanto alla quale è posato un mazzuolo" – su cui il gesto di san Giuseppe sembrerebbe richiamare l'attenzione – che la studiosa interpreta come una memoria della fondazione della nuova dimora dei Tassi, che sappiamo iniziata nel gennaio 1518 (si veda Petró 1998), data cui ancora la datazione del dipinto.

Tornando alla lettura del *Commiato*, va dato conto dell'approfondita analisi che del particolare tema dell'opera, tutto apocrifo, è stata fatta dalla critica soprattutto negli ultimi anni, secondo chiavi di lettura complementari. Un primo livello individuato è quello delle fonti religiose coeve, trattate esaustivamente per la prima volta da Cortesi Bosco (1976b, e nuovamente 1987), che menziona testi quali il *De imitatione Christi* – pubblicato in Italia per la prima volta nel 1483 a Venezia e volgarizzato pochi anni dopo –, il *Giardino de oratione fructuoso*, sorta di manuale di meditazione per laici, redatto dal francescano Nicolò da Osimo e pubblicato nel 1494 a Venezia, e soprattutto le *Meditationes de passione Christi* dello Pseudo-Bonaventura, che descrivono proprio il *Commiato* di Cristo dalla Vergine, avvenuto a Betania in casa di Marta e Maria Maddalena il mercoledì prima di Pasqua. Nell'iconografia scelta da Lotto, evidentemente ispirata all'evento narrato nelle *Meditationes*, la scena sacra sembra scaturire dalla riflessione di Elisabetta Rota, colta nella pensosa interruzione della lettura quasi come se la scena sacra fosse il prodotto della sua immaginazione riflessiva, in una modalità di preghiera che Cortesi Bosco riconduce alla tecnica dell'orazione mentale esposta nel *Giardino*, fatto che spiegherebbe anche l'ambiguità della contestualizzazione spaziale dell'episodio, che può aver luogo al tempo stesso nella casa di Betania o in quel-



pp. 101-119; M.C. Rodeschini Galati, in *Arte da Bergamo* 1994, p. 26; Rogers 1994, p. 84; Dal Pozzolo 1995, p. 110, fig. 47; Bonnet 1996, pp. 69-72, n. 38, figg. 37-39; *Gemäldegalerie Berlin* 1996, pp. 73, 457, ill. 2064; Kai 1996, p. 172 nota 5; Mozzoni, Paoletti 1996, pp. 22, 95-96, 98; Gentili 1997, ed. 1998, p. 38; Humfrey 1997a, pp. 56-58, 145, fig. 63; Humfrey 1997b, ed. 1998, p. 12; Lucco 1997, ed. 1998, p. 16; M. Lucco, in *Lorenzo Lotto. Il genio* 1997, ed. 1998, pp. 121-124, n. 17, p. 131; Stedman Sheard 1997, ed. 1998, p. 43; Colalucci 1998a, pp. 134, 136; Giani 1998b, p. 250 nota 36; Petró 1998, pp. 110-111; Terraroli 1998, p. 58; Zampetti 1999, p. 42; Aurenhammer 2000, p. 152; Rossi 2000, p. 12; Vertova 2000, p. 54; Abbatista Finocchiaro 2001, p. 43; Barbieri 2001, p. 54; De Pascale 2001, p. 38; S. Facchinetti, in *Bergamo. L'altra Venezia* 2001, p. 250; Firpo 2001, p. 254; Gregori 2001, p. 230; Lucco 2001, pp. 55-56; Cortesi Bosco 2002, pp. 14-16; Pirovano 2002, pp. 56-59, 177, cat. 38; Boillet Caravaglios 2003, pp. 99-104, 115-124; Lotto ed. 2003, p. 244; Bertling Biaggini 2005, pp. 99, 125, 191 nota 58; Devitini 2009, p. 22; Wilson 2009, p. 132 nota 56.

la dei Tassi; modalità di preghiera diffusa all'epoca e che non presupporrebbe alcuna divergenza rispetto all'ortodossia, e ripresa dal pittore in virtù del suo impegno a recuperare "in seno alla chiesa [...] un modo di vivere la religione personale, intimo ed autentico" (anche Colalucci [1991] e Firpo [2001] la ritengono un'iconografia "limpidamente ortodossa", mentre Cali [1981] all'opposto chiama il tema a prova di precoci propensioni filo protestanti del pittore, poiché le *Meditationes* rappresentarono fonte di ispirazione per uno scritto dell'eretico Lucio Paolo Rosello del 1551). In questa direzione va anche il recente contributo di Boillet Caravaglios (2003), che confronta il tema lottesco con quello narrato da Pietro Aretino nella sua prima opera religiosa, la *Passione di Gesù Cristo* del 1534, sottolineando come il pittore e il letterato si pongano a difesa dell'orazione mentale in favore di un "pubblico di laici desideroso di meditare direttamente sulla Sacra Scrittura", ma all'interno dei "limiti fissati dalla Chiesa". Colalucci individua infine come probabile riferimento anche la predicazione di don Pietro Ritta da Lucca, documentato a Bergamo per il ciclo quaresimale del 1520, autore di sermoni incentrati su episodi della Passione nonché di un testo pubblicato nel 1525, *L'Arte del ben pensare e meditare la Passione del nostro Signor Gesù Cristo*, contenente numerosi richiami alla meditazione individuale (Boillet Caravaglios 2003). Altra fonte di ispirazione richiamata di frequente è quella dei drammi religiosi e sacre rappresentazioni dell'epoca, che conducevano Massi a identificare con Giuda l'uomo accanto a san Pietro, per il suo ruolo all'interno della drammaturgia religiosa, essendo il personaggio cui la Vergine affidava Gesù (suggestione che fu anche di Berenson, che peraltro identificava Maria Salomè con sant'Anna), mentre Gould (1981) vi riconosceva Giuseppe, e Muraro (1981) Tommaso; convinzione poi corretta in modo ormai condiviso da Colalucci, che lo identifica con san Giacomo maggiore, figlio di Maria Salomé e non a caso testimone privilegiato, con il fratello Giovanni, futuro evangelista, degli episodi della Passione di Cristo.

Ulteriore piano di analisi è quello dei riferimenti iconografici rintracciabili in altri dipinti: Cortesi Bosco (1980a) aggiunge agli esempi già proposti da Gould (1948) e Coletti (1953) – ovvero un'incisione di

Dürer dalla serie dedicata alla *Vita della Madonna*, pubblicata nel 1511, un dipinto di Giovan Francesco Caroto in San Bernardino a Verona, uno di Correggio alla National Gallery di Londra e un ultimo della bottega di Paolo Veronese presso la Galleria Palatina di Palazzo Pitti – un'opera di Defendente Ferrari (Firenze, Fondazione Longhi), un dipinto di Giovanni Cariani (Milano, Ambrosiana) e uno di Fermo Stella (Varallo Sesia, Santa Maria delle Grazie). Colalucci segnala anche un esempio di Bernardino Luini in collezione privata e un trittico di Bernardino Gatti in San Francesco a Pavia, sottolineando la differenza tra la versione pittorica di stampo nordico dell'episodio, di cui viene sottolineato il risvolto cristologico – in linea con la cultura religiosa tedesca – e quella dell'Italia settentrionale – categoria cui appartiene anche il dipinto di Lotto –, in cui l'accento posto sul dolore di Maria e sulla devozione filiale di Gesù valgono ad affermare pienamente il ruolo della Vergine come partecipe del piano della Salvezza, corredentrica dell'umanità. Riacciandosi a quest'ultimo aspetto, Colalucci sottolinea come la presenza della Rota significhi in ultima istanza la sua immedesimazione nel dolore di Maria per il distacco dal Figlio, di cui la committente sembra essere in qualche modo partecipe in prima persona, e per giustificare la richiama un episodio storico-biografico legato ai Tassi. Ricorda infatti l'ultima predica bergamasca, del 20 aprile 1520, di don Pietro da Lucca, il quale – chiamato a prendere posizione sull'interdetto papale inflitto ai bergamaschi cinque giorni prima – predisse alla città molte sventure. Di questo infausto presagio i Tassi si sarebbero ricordati nella triste circostanza della morte violenta per mano di sicari di Alvise, fratello di Domenico e vescovo di Macerata e Recanati, avvenuta il 2 settembre 1520, dettagliatamente narrata da Marin Sanudo, che riporta anche di successive sanguinose minacce dei malviventi a Domenico e all'altro fratello Pier Andrea; eventi che sarebbero dunque alla base della dolorosa identificazione di Elisabetta – preoccupata per la sorte del marito – con la sofferenza della Madonna e della conseguente commissione del dipinto (Cortesi Bosco [2002] sostiene invece la sola ispirazione "letteraria" delle prediche di Pietro da Lucca, scevra di riferimenti biografici ai committenti). In tal

senso andrebbe intesa secondo Colalucci la presenza del vistoso dettaglio della frutta in primo piano, che egli interpreta come un omaggio e un augurio di prosperità e serenità – corroborato dalla vicinanza della firma del pittore; anche Lucco (1997, ed. 1998) è della stessa opinione, e ricorda la presenza della grande cavalletta nel lottesco *San Girolamo* di Bucarest sempre per Domenico Tassi; il significato tradizionale che vede l'arancia come simbolo del peccato da redimere e le ciliegie come richiamo alle gioie del paradiso, entrambi in relazione al sacrificio di Cristo, è sostenuto invece da Cortesi Bosco (1976b e 2002), mentre Massi le vede in rapporto all'efficacia della salvezza di Maria.

Dal punto di vista puramente storico-artistico, i giudizi espressi sul dipinto sono stati meno articolati e piuttosto disomogenei, come accade per altre opere del periodo bergamasco. Berenson (1895a) la giudica una pittura "disuguale", in cui la parte migliore è l'architettura "dipinta con la sottigliezza di Vermeer", mentre la scena sarebbe resa con un realismo che rimanda a Crivelli e alla pittura squarconesca, con un effetto "di genere". Anche per Frizoni (1896) la parte più pregevole è quella architettonica, essendo il dipinto una delle opere bergamasche "più infelicitemente riuscite", giudizio sostanzialmente ricalcato da Venturi (1929). A giustificazione della grande carica emotiva presente nel dipinto, sono spesso state sottolineate tangenze con la pittura nordica – in relazione forse anche all'iconografia – sottolineate in particolare in rapporto al *pendant* con la *Natività*, con confronti (Massi) sul tema presente in opere di un seguace di Gerard David (Vienna, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie), di Geertgen tot Sint Jans (Londra) e di Jan de Beer (Birmingham); Massi ipotizza un breve soggiorno di Lotto a Venezia nell'anno 1520, in tempo per conoscere la versione del medesimo soggetto fornita dal Breviario Grimani. Riprendendo e sviluppando tali suggestioni, Lucco (1997, ed. 1998) menziona anche richiami a "dolcezza di matrice classica" ispirate a Raffaello e fra' Bartolomeo, e a Leonardo nell'emozionata gestualità, sottolineando come il "dialogo mentale" a distanza, con Raffaello da un lato e Leonardo dall'altro, non sia mai venuto meno nel corso del soggiorno bergamasco.



Lorenzo Lotto

(Venezia, circa 1480 - Loreto, circa 1556)

42. Ritratto di gentiluomo

circa 1535

olio su tavola, 118 x 105 cm
Roma, Galleria Borghese
Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Roma

Provenienza: 1611, collezione Aldobrandini, Roma; 1638, in eredità a Olimpia Aldobrandini vedova Borghese; 1682, eredi di Olimpia Aldobrandini; dal 1790, registrato nella collezione della Galleria Borghese, Roma (inv. 185).

Restauri: 1986, Anna Marcone.

Bibliografia: Mündler 1869, p. 58; Crowe, Cavalaselle 1871, II, p. 528; Morelli 1892, p. 235; Berenson 1895a, pp. 237-238, ed. 1905, pp. 190, 258; Frizzoni 1896, p. 212; Berenson 1897, p. 116; Berenson 1901, p. 190; Venturi 1929, pp. 76-77, 115; Berenson 1936, p. 267; Della Pergola 1952, pp. 187-188; Banti, Boschetto 1953, p. 84; Coletti 1953, pp. 12, 46; P. Zampetti, in *Mostra* 1953, p. 136; Berenson 1955, p. 134; Bianconi 1955, p. 61; Della Pergola 1955, I, pp. 117-118; Berenson 1956, p. 100; Della Pergola 1963, pp. 183, 191; Seidenberg 1964, pp. 68-69; Pope-Hennessy 1966, p. 228; Freedberg 1971, p. 315; Caroli 1975, pp. 226-227; G. Mariani Canova, in *L'opera completa* 1975, p. 113; Pallucchini 1975, p. 9; Galis Wronski 1977, pp. 132-134; Caroli 1980, p. 198; Cortesi Bosco 1980a, pp. 124-145; Mascherpa 1980a, p. 144; Gentili 1981b, pp. 422-423; Mascherpa 1981, pp. 114, 144-145; Puppi 1981, p. 398; Sinclair Thoresby 1981, pp. 222-223; P. Zampetti, in *The Genius* 1983, pp. 178-179; Gentili, Ricciardi 1988, pp. 20-36; Ricciardi 1989b, pp. 86-97; S. Béguin, in *Le siècle* 1993, pp. 497-498; Lucco 1994b, pp. 45-46; Bonnet 1996, p. 134; Humfrey 1997a, pp. 2, 136-137; P. Humfrey, in *Lorenzo Lotto. Il genio* 1997, ed. 1998, pp. 197-199; Castria Marchetti 2006, p. 70; Syson 2008, pp. 26-27; Dal Poggetto 2009, p. 283; Lucco 2009, pp. 314-315.

Il ritratto raffigura un uomo piuttosto corpulento, ripreso dalle ginocchia in su, che indossa un'ampio saione corto nero con maniche a sbuffo e un mantello tenuto su una spalla; sfoggia corti pantaloni rifiniti da un nastro annodato a metà coscia con un elegante fiocco, identico a quello della cintura. Porta sul capo lo stesso berretto del *Gentiluomo sulla terrazza* di Cleveland (1533-1534: cat. 41) e dell'*Architetto* di Berlino (circa 1536: cat. 43); come quest'ultimo ha il viso incorniciato da una folta barba e tiene la testa un po' reclinata. Ha la mano sinistra appoggiata all'altezza dell'anca, mentre la destra si posa su petali di rosette e fiori di gelsomino, tra i quali spunta un teschio d'avorio in miniatura, posti sull'angolo di un tavolo ricoperto da un drappo verde, probabilmente col significato di un *memento mori*: brano illuminato da un fascio di luce proveniente dalla finestra accennata sulla destra del dipinto. L'altra finestra, sulla sinistra, si affaccia su un paesaggio con san Giorgio che trafigge il drago, la principessa poco distante e in lontananza una città su uno sfondo collinare, avvolto in una luminosità cristallina. Il dipinto risultava in possesso del cardinale Ippolito Aldobrandini nel 1611, epoca dell'istituzione del Fidecommissio Aldobrandini (Della Pergola 1955; Castria Marchetti 2006). Della Pergola (1952 e 1955) lo ha identificato con quello poi elencato in un inventario redatto nel 1682 (Archivio Casa Borghese, depositato dal 1935 in Vaticano), così descritto: "Un quadro in tela ritratto di Lorenzo Lotti alto palmi quattro incirca di mano del medemo come a detto Inventario N° 246 et a quello del Sig. r Card. le Carta 125". Faceva parte dei beni che Olimpia Aldobrandini lasciava agli eredi e che a sua volta aveva ricevuto nel 1638 dallo zio, il cardinale Ippolito, quale unica erede. Lo stesso anno la nobildonna romana aveva sposato Paolo Borghese; rimasta vedova, nel 1647 si unì a Camillo Pamphilj. L'eredità fu quindi divisa tra i due figli Gian Battista Borghese e Gian Battista Pamphilj. In un inventario della famiglia Borghese, redatto nel 1790, il ritratto riappare attribuito al Pordenone e fu Mündler a restituirlo a Lotto nel 1869 (P. Humfrey, in *Lorenzo Lotto. Il genio* 1997, ed. 1998); attribuzione unanimemente accolta. La datazione è il 1529 per Della Pergola; intorno al 1530 hanno concordato Banti e Boschetto (1953), Berenson (1955), Mariani Canova (in *L'opera completa* 1975) e Caroli (1980); spostata ai pri-

mi anni trenta da Lucco (1994b) e al 1535 circa da Humfrey (in *Lorenzo Lotto. Il genio* 1997, ed. 1998) e Syson (2008); ancora oltre da Béguin (in *Le siècle* 1993), intorno al 1540-1541. La notazione "ritratto di Lorenzo Lotti" e una presunta somiglianza col'effigie di Lotto nella edizione delle *Meraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi (1648, I, p. 25) hanno indotto Della Pergola (1952) a proporlo quale autoritratto, rapportandolo anche al *Triplice ritratto* di Vienna (cat. 39), che la studiosa riteneva essere un altro autoritratto. Ipotesi inaccettabile per Béguin (in *Le siècle* 1993), per la mancanza di un paragone incontestabile, ed eccepita da Gentili (in Gentili, Ricciardi 1988) per il quale l'anello che l'uomo porta al mignolo sinistro, essendo di foggia femminile, sarebbe esibito quale segno di vedovanza; e si sa che Lotto non fu mai sposato. Béguin (in *Le siècle* 1993), rilevando che gli anelli al mignolo sono due, lo diceva altresì due volte vedovo. Ricciardi (1989b), procedendo sulla base di deduzioni relative ai ritratti di Lotto vicini per datazione al *Gentiluomo* della Borghese e muovendo da possibili interpretazioni iconologiche, ha identificato il personaggio con Mercurio Bua, condottiero di origine dalmata nato nel 1478 a Nauplia, in Grecia, che fu al servizio della Repubblica veneta, stabilitosi nel 1535 a Treviso. Seppur con difficoltà, sull'anello infilato al pollice del modello vi leggeva uno stemma gentilizio dai colori azzurro e oro; e nel brano paesaggistico riconosceva la città di Treviso perché, a suo parere, è simile a come compare in vecchie incisioni. La correlazione tra Treviso, il santo, cui sono particolarmente devoti i greci, e l'accertamento che lo stemma dei conti Bua era un'aquila gialla in campo azzurro, l'hanno convinta a indagare sull'effigiato. Fonti documentarie restituiscono il profilo di un condottiero coraggioso e rispettato, che rimasto vedovo nel 1524 si risposò l'anno dopo ed ebbe quattro figli, perdendo però presto anche la seconda moglie. Morì nel 1542 e per sua volontà fu sepolto nel santuario di Santa Maria Maggiore, all'interno del monumento - costituito da un'arca suddivisa in tre bassorilievi e da statue innicchiate disposte sopra a semicerchio - che egli aveva fatto erigere con gli spogli da una chiesa di Pavia, quale bottino di guerra (Sereina 1912, pp. 299-300; Coletti 1935, pp. 325-326). Il monumento fu collocato sul fianco della navata sinistra, con sotto un altare che, lasciato anda-

re in rovina, meno di un secolo dopo non c'era più (Burchelati 1629-1630, ms.); dal 1637 al suo posto c'è invece un'iscrizione sepolcrale che ricorda la gesta del condottiero. Precedentemente Puppi (1981) aveva avanzato l'ipotesi che l'effigiato fosse il filosofo Giulio Camillo Delminio (Portogruaro, 1480 - Milano, 1544), che risiedette a Venezia e fu in frequentazione con la cerchia di Lotto, senza tuttavia addurre argomenti convincenti.

Per Humfrey (in *Lorenzo Lotto. Il genio* 1997, ed. 1998), che ha collocato il dipinto alla metà degli anni trenta, quando Lotto si trovava nelle Marche, si tratterebbe di un committente di una delle località marchigiane frequentate dal pittore in quel periodo. La città del brano paesaggistico sarebbe Silene, in Libia, i cui abitanti furono salvati, secondo la *Leggenda aurea*, dalla minaccia di un drago da san Giorgio, la presenza del quale nel dipinto può motivarsi in riferimento al nome dell'ancora sconosciuto modello. Inoltre lo studioso, escludendo trattarsi di Mercurio Bua, obietta che un condottiero d'arme si sarebbe fatto raffigurare in abbigliamento militare o "quantomeno nell'atteggiamento di uno avvezzo al comando"; e altresì fa notare che il dipinto non può essere lo stesso citato nell'inventario Aldobrandini, poiché quello in questione non è "alto palmi quattro incirca", corrispondenti a circa novanta centimetri, ma ben di più. Relativamente al fatto che la mano sul fianco possa indicare un dolore alla milza, interpretazione forse influenzata dalle parole di Berenson (1955), "come vi avesse una pena", e sostenuta pure da Lucco (1994b), si può rilevare che la posizione della mano non corrisponde a quella in cui si trova detto organo. Concordando per motivi stilistici sulla datazione intorno al 1535, andrebbe indagato se il ritratto sia effettivamente quello citato negli inventari Aldobrandini e Borghese, nonché risalire a ulteriori dati documentari che ne confermino l'identità.

Elsa Dezuanni

