

LUCA BRIGNOLI

Lorenzo Lotto

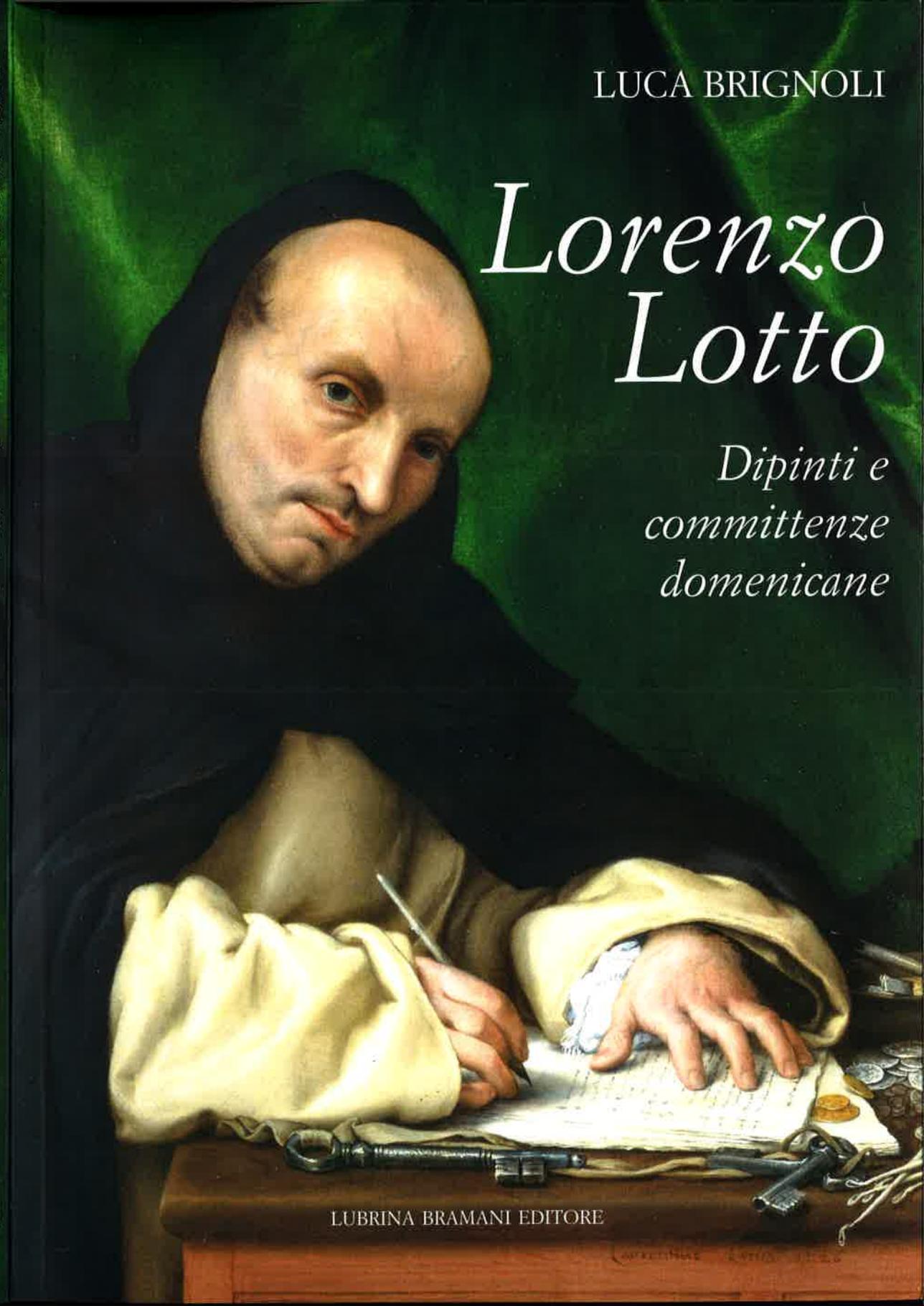
*Dipinti e
committenze
domenicane*

LUCA BRIGNOLI

Lorenzo Lotto. Dipinti e committenze domenicane



LUBRINA BRAMANI EDITORE



L'ordine dei frati domenicani accompagna come un filo rosso, attraverso committenze e patronati, gran parte della vita di Lorenzo Lotto. Per i padri di Recanati ha firmato nel 1508 il polittico che rappresenta il primo vero e proprio capolavoro della sua carriera, per quelli di Bergamo ha creato la più grande macchina d'altare che gli sia toccato dipingere, a Cingoli ha consegnato nel 1539 un vertice d'intimità stravagante con l'invenzione felice, immortale, dei putti che spargono con impertinza giocosa petali di rose mariane. Presso i frati di San Giovanni e Paolo a Venezia ha abitato in un periodo della sua vita: per la stessa chiesa dipinse una pala che contiene il germe della rivoluzione caravaggesca, esprimendo la volontà testamentaria di essere sepolto nel cimitero dei religiosi e rinunciando a una parte del compenso per il suo lavoro. Ripercorrere attraverso le opere domenicane la storia di Lorenzo Lotto significa penetrare l'universo di un pittore che sa unire la cultura figurativa veneziana con un profondo realismo e sentimenti meditati, moderni, psicanalitici, che ci vengono consegnati attraverso gli occhi intriganti e malinconici dei suoi personaggi. Questo libro non vuole essere una nuova monografia o un catalogo del pittore, né una storia domenicana del Cinquecento: è piuttosto una dichiarazione d'affetto verso la prospettiva, i colori e la vicenda di uno dei più grandi pittori del Rinascimento.

In copertina:

LORENZO LOTTO, *Ritratto di frate domenicano (Marcantonio Luciani?)*, 1526.
Treviso, Musei Civici, Museo di Santa Caterina.

*A Carlo, Giorgio e Olivia,
per il vostro futuro*

LUCA BRIGNOLI

Lorenzo Lotto
Dipinti e committenze domenicane



LUBRINA BRAMANI EDITORE

Il libro è stato realizzato grazie al contributo dei Frati Predicatori di Bergamo ed è posto sotto il patrocinio della Provincia San Domenico in Italia - Frati Predicatori



Crediti fotografici

- © Bergamo, Archivio Luca Brignoli: 1, 1, 2, 5, 10, 11, 14, 15, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46
- © Bergamo, Fondazione Accademia Carrara: 11, 18, 19, 20
- © Cingoli, Comune: 34, 35, 36, 37, 38
- © Londra, The British Museum: 31
- © Recanati, Circuito museale Infinito Recanati: 3, 4, 6, 7, 8, 9, 12, 13
- © Treviso, Musei Civici: 33

In copertina:

Lorenzo Lotto, *Ritratto di frate domenicano (Marcantonio Luciani?)*, 1526, Treviso, Musei Civici, Museo di Santa Caterina (© Treviso, Musei Civici)



Proprietà letteraria riservata per tutti i Paesi
© Luca Brignoli / Lubrina editore, 2022
ISBN 978 88 7766 784 7

I edizione: novembre 2022

INDICE

- p. 7 Trentacinque ducati di debito *Fra Angelo Preda*

- 11 Introduzione
- 15 Le origini trevigiane
- 19 A Recanati, un astro nascente del Rinascimento
- 25 La pala Martinengo, un'allegoria politico-religiosa per Bergamo
- 35 Tra Venezia, Tiziano e le Marche. Lorenzo Lotto pittore domenicano
- 43 Narrazioni e congedi devozionali

- 49 Tavole

- 82 Indice dei nomi



I. LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino, dieci Santi e sei angeli*, particolare, 1513-1516, Bergamo, Santi Bartolomeo e Stefano.

TRENTACINQUE DUCATI DI DEBITO

Il 15 maggio 1513 a Bergamo venne stipulato il contratto per la realizzazione della pala intitolata *Incoronazione della Beata Vergine e la gloria dei Santi*, detta più comunemente pala Martinengo. A circa trentatré anni, infatti, il giovane pittore Lorenzo Lotto, da sempre legato ai frati domenicani, vinse un importante concorso per realizzare, su commissione di Alessandro Martinengo Colleoni, la più grande macchina d'altare della sua carriera.

Si trattava de «l'ancona de l'altar grande», donata e collocata sull'altar maggiore dell'antica chiesa domenicana in Bergamo Alta, dedicata ai Santi Stefano e Domenico. Lorenzo ricevette 500 ducati, compresi i materiali per dipingere e la carpenteria.

Saldato.

L'8 dicembre 1540 a Lorenzo Lotto, rientrato a Venezia, i frati domenicani di San Zanipolo commissionarono *L'elemosina di Sant'Antonino*, destinata alla stessa basilica. Per il dipinto Lotto ricevette la somma di 125 ducati, di cui 90 in denaro e 35 trattenuti dai frati domenicani per dare sepoltura al pittore nel cimitero del convento.

Come sappiamo dalle cronache del tempo, Lotto si ritirò alla metà del Cinquecento presso la Santa Casa di Loreto dove la morte lo colse, tra il 1556 e il 1557. Non si hanno notizie né delle esequie né del suo sepolcro.

In debito.

L'11 novembre 1561, il governo della Serenissima Repubblica di Venezia diede ordine di distruggere il convento dei Santi Stefano e Domenico a Bergamo per permettere la costruzione delle mura venete. Ovviamente gli attenti e scaltri frati, prima della distruzione della chiesa e del convento, portarono in salvo le due opere più pregevoli, ossia la pala di Lorenzo Lotto e le tarsie del coro di Fra Damiano Zambelli, che ancora oggi, dopo secoli, possiamo contemplare, anche se non nella versione originale, nella nuova chiesa dei Santi Bartolomeo e Stefano a Bergamo (per i bergamaschi, la chiesa sul Sentierone), la cui costruzione iniziò nell'anno 1603.

Sono passati alcuni secoli e i frati domenicani di Bergamo, a nome di tutto l'Ordine (ovviamente anche di quelli veneziani), vogliono saldare il debito di

35 ducati contratto dai frati loro predecessori per non aver “mantenuto fede” alla volontà del Lotto che nel suo primo testamento, datato 25 marzo 1531, aveva espresso il desiderio di essere sepolto nel cimitero dei religiosi presso il convento dei Santi Giovanni e Paolo, rinunciando per questo a una parte del compenso per il suo incarico. Per questi motivi umano-storico-culturali e grazie allo studio approfondito e alla ricerca appassionata di Luca Brignoli (che ringrazio per l’insistenza ‘evangelica’), i frati Predicatori di Bergamo, o domenicani che dir si voglia, in previsione e in occasione dell’anno 2023 in cui Bergamo e Brescia saranno Capitale Italiana della Cultura, dell’anniversario della costruzione della nuova chiesa dei Santi Bartolomeo e Stefano in Bergamo (1603) e della stipula del contratto con il Lotto per la pala Martinengo (1513), vogliono, attraverso la pubblicazione di questo libro, “sdebitarsi” e ripercorrere attraverso alcuni suoi “sguardi domenicani” la profonda amicizia che l’ha legato ai frati Predicatori. In questo anno colmo di grandi ricorrenze, vogliamo onorare e celebrare un grande pittore e un amico, “un frate mancato”, che ha amato così tanto l’Ordine da desiderare di essere sepolto con i “suoi frati”, con il nostro abito religioso, bianco e nero.

Debito saldato.

Fra Angelo Preda o.p.
Priore dei Frati Predicatori di Bergamo

Lorenzo Lotto
Dipinti e committenze domenicane



11. LORENZO LOTTO, *San Domenico resuscita Napoleone Orsini*, particolare, 1513-1516, Bergamo, Accademia Carrara.

INTRODUZIONE

«Per capire bene il Cinquecento, conoscere Lotto è importante quanto conoscere Tiziano»

BERNARD BERENSON

L'ordine dei frati domenicani accompagna come un filo rosso gran parte della vita e della carriera di Lorenzo Lotto; pittore affascinante, girovago, solitario, errabondo, Lotto è un vero e proprio «genio inquieto del Rinascimento» che, con le sue cromie intense e una fede religiosa profonda (liminare secondo gli *standard* della Chiesa del Cinquecento, minata dall'eresia luterana) attraversa tutta la prima metà del XVI secolo.

Dagli esordi trevigiani agli anni maturi nelle Marche, i seguaci di Domenico da Guzmán rappresentano per lui non solo dei committenti assidui e prestigiosi, ma un porto sicuro presso cui rifugiarsi e, in fondo, identificarsi. La vita vissuta da Lorenzo non è stata delle più felici: aggrappato al suo talento, non riuscì a conquistare il riconoscimento pubblico che avrebbe certamente meritato, chiuso nella natia Venezia dai tripudi aulici di Tiziano e nella Roma di Giulio II della Rovere dalla perfezione 'divina' di Raffaello. Non gli restò che isolarsi nella provincia italiana, diventando l'alfiere di periferie come i territori bergamaschi (all'epoca avamposto occidentale della terraferma di San Marco) e i borghi marchigiani (dominati dallo Stato Pontificio); è significativo, in questo senso, il finale della sua vita. Povero e fallito, dopo aver vagato tra Venezia e le Marche – «andrò ramingo e solo», per dirla con l'*Idomeneo* di Mozart – trascorre i suoi ultimi anni come oblato alla Santa Casa di Loreto, dichiarandosi «solo, senza fidel governo, molto inquieto de la mente». Riabilitato dalla fine dell'Ottocento nella posizione che merita, quella della grande storia dell'arte rinascimentale, gli studi su Lotto hanno visto negli ultimi anni un'esplosione fatta di novità scientifiche (attributive, cronologiche e documentarie), convegni, mostre (in Italia e all'estero, dal Prado di Madrid alla National Gallery di Londra), fino alla redazione, appena un anno fa, del nuovo ed atteso catalogo generale dei dipinti.

Sotto il mantello del patronato domenicano Lotto ha vissuto alcuni tra i momenti più felici e importanti della sua esistenza; per i padri di Recanati ha firmato nel 1508 il polittico che rappresenta il primo vero e proprio capolavoro della sua carriera, per quelli di Bergamo ha creato la più grande macchina d'altare che gli sia toccato dipingere, a Cingoli ha consegnato nel 1539 un vertice d'intimità stravagante con l'invenzione felice, immortale, dei putti che spargono con impertinza giocosa petali di rose mariane. Presso i frati di San Giovanni e Paolo a Venezia ha abitato in un periodo della sua vita: per la stessa chiesa dipinse una pala che contiene il germe della rivoluzione caravaggesca, esprimendo la volontà testamentaria di essere sepolto nel cimitero dei religiosi e rinunciando a una parte del compenso per questo incarico.

D'altra parte, un talento dal pennello cristallino e di profonda fede religiosa non poteva passare inosservato presso gli alti prelati domenicani. L'attenzione al mondo delle arti figurative gli esponenti dell'ordine l'hanno dimostrata, nel corso dei secoli, erigendo chiese e conventi tra i più belli d'Italia e di tutto l'Occidente: Santa Maria Novella e San Marco a Firenze (ornato, quest'ultimo, dalle pitture del Beato Angelico, frate domenicano tra i massimi artisti del Quattrocento), San Giovanni e Paolo a Venezia, Santa Maria sopra Minerva a Roma, Santa Maria delle Grazie a Milano, San Domenico Maggiore a Napoli, San Nicolò a Treviso, Santi Stefano e Domenico a Bergamo. Per onorare il mausoleo del loro fondatore, nella basilica di San Domenico a Bologna, chiamarono a lavorare tra Due e Quattrocento artisti come Nicola Pisano, Niccolò dell'Arca e il giovane Michelangelo, consegnandoci nell'*Arca di San Domenico* uno dei cantieri scultorei più importanti della modernità.

Ripercorrere attraverso le opere domenicane la storia di Lorenzo Lotto significa penetrare l'universo di un pittore che sa unire la cultura figurativa veneziana con un profondo realismo e sentimenti meditati, moderni, psicanalitici, che vengono espressi attraverso gli occhi intriganti e malinconici dei suoi personaggi, siano essi sacri o profani. Questo libro non vuole essere una nuova monografia o un catalogo dell'artista, né una storia domenicana del Cinquecento: è piuttosto una dichiarazione d'affetto verso la prospettiva, le cromie e la vicenda di uno dei più grandi pittori del Rinascimento.

Ringraziamenti

Desidero ringraziare le persone che hanno collaborato alla pubblicazione del testo.

Primo tra tutti Fra Angelo Preda, priore dei domenicani di Bergamo, che ha sostenuto fin da principio l'idea e l'edizione di questo volume, raccogliendo i fondi necessari per la stampa; insieme a lui sono grato a tutta la comunità domenicana dei Santi Bartolomeo e Stefano di Bergamo e all'attiguo Centro Culturale San Bartolomeo. Ho potuto godere, come sempre, dei suggerimenti e dei dialoghi costanti con gli amici Alessandro Bagnoli, Enrico De Pascale, Maria Cristina Rodeschini.

Ad Ornella Bramani va la mia riconoscenza per aver confezionato il libro con pazienza, cura e professionalità. Per gli aiuti di vario genere grazie a Lorenzo Colombo, Gloria Gullini, Luigi Petruzzellis, Paola Scarpellini.

LE ORIGINI TREVIGIANE

Nato attorno al 1480 a Venezia e formatosi nella bottega di Alvise Vivarini,¹ per incrociare la prima opera domenicana di Lorenzo Lotto bisogna assestarsi al mese di settembre del 1503.² Datata *ad diem* (sul retro, con grafia coeva ma non autografa, «1503 adi 20 septembrio») e conservata al Museo di Capodimonte a Napoli,³ la *Madonna con il Bambino e i Santi Pietro Martire e San Giovannino* si iscrive nel soggiorno trevigiano del pittore. La tavola, di formato devozionale (cm 55,5 × 87; fig. 1), presenta secondo uno schema di matrice fortemente lagunare – si avvertono in maniera concreta i modelli di Giovanni Bellini e Cima da Conegliano –⁴ i Santi che si stagliano su un paesaggio dell'entroterra veneto. L'opera è già indice di un'autonomia intelligente di Lotto (che all'epoca aveva su per giù ventitré anni), in grado confrontarsi con Giovanni Bellini e la grande tradizione veneziana senza rimanervi rigidamente ancorato:⁵ è proprio questa

- 1 Considerato sulla scorta di Vasari – «Fu compagno et amico del Palma, Lorenzo Lotto pittor veneziano, il quale avendo imitato un tempo la maniera de' Bellini, s'appicò poi a quella di Giorgione» (G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazioni del 1550 e 1568. Testo*, testo a cura di R. Bettarini, commento secolare a cura di P. Barocchi, iv, Firenze, Sansoni e S.P.E.S, 1976, p. 549) – allievo di Giovanni Bellini, l'alunnato del Lotto presso Alvise è uno dei tanti meriti apportati alla vicenda del pittore dal maggiore e più illustre dei suoi esegeti, Bernard Berenson (*Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, New York-London, G.P. Putnam's Sons, 1895, p. 121).
- 2 Per comprendere i rapporti tra Lorenzo Lotto e i domenicani: G. Mariani Canova, *Lorenzo Lotto e la spiritualità domenicana*, in *Lorenzo Lotto*, atti del convegno, a cura di P. Zampetti, V. Sgarbi, Treviso, Comitato per le celebrazioni lottesche, 1981, pp. 337-345.
- 3 Circa la provenienza dell'opera, il primo aggancio certo risale ad un inventario che la attesta nel camerino d'Ercole in Palazzo Farnese a Roma, in cui è attribuita al Perugino. Al 1760 risale l'invio a Napoli, occasione in cui viene data a Giovanni Bellini; verosimilmente l'attribuzione a Lotto risale alla fine del Settecento, in seguito a un restauro che potrebbe aver svelato la firma in basso a destra sul sedile della Vergine («L. LOTVS P.»; E. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, Milano, Skira, 2021, p. 98, n. I.2).
- 4 B. Berenson, *Lotto*, a cura di L. Vertova, Milano, Electa Editrice, 1955, pp. 15-16.
- 5 Proprio rispetto ai paesaggi belliniani, Roberto Longhi ha scritto, a proposito della veduta sul fondo della tavola napoletana: «qui si sente una specie di brivido, quasi nell'imminenza di un piovasco, un temporale, che percorre questo stupendo esemplare» (R. Longhi, *Lorenzo Lotto accanto a Raffaello a Roma* [1953], in «Notizie da Palazzo Albani. Rivista semestrale di Storia dell'Arte Università degli Studi di Urbino», ix, 1-2, 1980, p. 111).

virtù d'indipendenza, il coraggio e la capacità di gettare il cuore oltre l'ostacolo, che gli permetteranno di distinguersi con un linguaggio personale e caratteristico nella pittura veneziana del XVI secolo.⁶ Nei primi anni del Cinquecento, alla corte del vescovo Bernardo de' Rossi, non solo guida spirituale ma vero e proprio autocrate politico di Treviso, Lorenzo firma le prime opere dimostrando di aver assorbito una serie di artisti studiati a Venezia: Bellini, i Vivarini, Cima da Conegliano, Giorgione, Antonello da Messina, Jacometto Veneziano, perfino Leonardo da Vinci (documentato a Venezia nel marzo dell'anno 1500) e Albrecht Dürer (sceso a Venezia da Norimberga nel 1494-1495, vi ritornerà nel 1506, anno in cui firmerà la *Festa del Rosario* oggi a Praga, anticamente in San Bartolomeo a Rialto, la chiesa della comunità tedesca nella Serenissima).

Intricata e misteriosa è la vicenda di commissione dell'opera. Non sappiamo con certezza chi la ordinò al pittore, tuttavia grazie a una radiografia eseguita alla metà del XX secolo è documentato che al posto del San Giovannino Battista in origine era presente una figura recante una croce astile, e in cui era stato riconosciuto il vescovo de' Rossi.⁷ Nel settembre 1503 fu ordita una congiura contro il porporato, che riuscì a salvarsi: la data presente sul retro, insieme all'ipotesi circa la figura sostituita successivamente dal Battista, ha messo di conseguenza in relazione il fatto storico con la commissione del dipinto. Una sorta di *ex voto* implicito, accentuato dalla presenza di San Pietro da Verona, trafitto da un pugnale al petto e da una lama più importante alla nuca; stilisticamente il Santo domenicano è l'apice della scena. Colto in una medita espressione placata, Pietro da Verona invita il Battista a ricevere la benedizione della Sacra Famiglia con una posa plastica di tre quarti e il volto parzialmente in ombra: è una prova schiacciante dello studio profondo del pittore sulle forme di Bellini, Cima, Vincenzo Catena (e, attraverso di loro, ai torniti prototipi pierfrancescani), ma anche ai dettagli morfologici lenticolari – la ricrescita della barba e la perizia tecnica dei capelli – delle novità introdotte nella Serenissima da Antonello da Messina. Una seconda versione circa la commissione vorrebbe l'opera realizzata

6 Sono impregnate dello stesso stile pieno, tondo, veneziano, ma anche da dettagli di minuziosa espressività 'tedesca' le opere devozionali giovanili oggi a Edimburgo e a Monaco.

7 G. Biscaro, *Lorenzo Lotto a Treviso nella prima decade del secolo XVI*, in «L'Arte», I, 3-4, 1898, pp. 146-148. Da qui l'ipotesi di riconoscerlo come «il quadro dove è retratato soso la figura de monsignor rev.mo di Rossi», menzionato in un inventario datato 4 luglio 1511, in deposito a Santo Spirito a Venezia prima di essere portato a Roma col resto dei suoi beni (Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., 2021, p. 98, n. I.2).

per l'insediamento del de' Rossi nella sede vescovile di Treviso (9 agosto 1499): Giordana Mariani Canova ha notato che «se il vescovo effigiato è veramente il de' Rossi, il dipinto può essere stato acquistato dai Farnese a Roma, dove il pre-sule soggiornò a lungo, o a Parma, dove visse dal 1524 alla morte, avvenuta nel 1527»;⁸ la cancellazione dell'immagine del vescovo potrebbe essere stata decisa dai suoi eredi, i parenti di un ramo rivale, per *damnatio memoriae*.⁹

Magnetico ma poco conosciuto è il primo ritratto domenicano a noi noto di Lotto (fig. 2); raffigura un ignoto frate a mezzobusto che emerge grazie a un giorgionismo recondito, quello stile che sarà cifra peculiare dell'arte veneziana assorbita anche da pittori (con esiti meno straordinari rispetto a Lorenzo) che dalla terraferma bergamasca si recheranno a lavorare sul Canal Grande: Palma il Vecchio, Cariani, Previtali. Il frate si staglia plasticamente su uno sfondo neutro, di tre quarti, osservandoci con profonda verità ed introspezione. Il realismo degli anni bergamaschi è già preannunciato nei dettagli morfologici del religioso, dal naso e le orecchie importanti alla guancia carnosa e la stempiatura pronunciata, caratterizzandolo senza alcuna idealizzazione. Conservata ad Upton House, nell'Oxfordshire, la tavola va collocata tra il 1505 e il 1506,¹⁰ negli anni in cui il pittore mette a punto quella formula ritrattistica speciale, del tutto introspettiva, che caratterizza le effigi del vescovo de' Rossi (1505; Napoli, Capodimonte) e il *Giovane con lampada*, già ritenuto Broccardo Malchiostro, assistente del porporato (1506 circa; Vienna, Kunsthistorisches Museum).

Non conosciamo l'identità del ritrattato domenicano – da ritenere, verosimilmente, un predicatore gravitante attorno a San Nicolò a Treviso o San Giovanni e Paolo a Venezia –, che, secondo Pietro Bianconi, rappresenta «uno tra i più squisiti ritratti di questo periodo [la giovinezza trevigiana di Lotto]», grazie anche al «volto roseo sull'avorio caldo della tonaca, contro il fondo della tenda verde che torna insistentemente nei ritratti lotteschi».¹¹ Dovendo affiancare un parallelo o un'immagine che abbia costituito per Lorenzo una fonte d'ispirazione non si può che pensare alle «ceneri violette»¹² sparse con prepotenza all'inizio

8 G. Mariani Canova, *L'opera completa del Lotto*, 79, Milano, Rizzoli, p. 86, n. 1.

9 F. Cortesi Bosco, *Viaggio nell'ermetismo del Rinascimento. Lotto Dürer Giorgione*, Padova, Il Poligrafo, 2016, pp. 233-235.

10 E.M. Dal Pozzolo, in *Lorenzo Lotto. Portraits*, catalogo della mostra, a cura di E.M. Dal Pozzolo, M. Falomir, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2018, pp. 199-201, n. 6.

11 P. Bianconi, *Tutta la pittura di Lorenzo Lotto*, Milano, Rizzoli, 1955, p. 40.

12 Ci si riferisce al celebre giudizio contenuto nell'*Officina ferrarese* di Roberto Longhi: «La

del XVI secolo da Giorgione. Tra i ritratti del pittore di Castelfranco, quello più prossimo al frate lottesco è certamente il *Ritratto Giustiniani* della Gemäldegalerie di Berlino (1503-1504 circa), caratterizzato dall'atmosfera sospesa e malinconica degli occhi del giovane. Lotto non poté che restarne affascinato, assorbendo nel suo pennello questi sentimenti per consegnarci immagini che trasudano nei volti dei suoi modelli sguardi intensi e moderni.

sua arte [di Dosso Dossi], come quella di tutti costoro [i pittori bresciani, bergamaschi e lodigiani come Palma il Vecchio, Romanino e Callisto Piazza], è di una sola fumata sorta su immensa dalle ceneri violette di Giorgione, mescolatasi nella dolce nebbia della valle padana con qualche soffio gemente di espressionismo boreale, o diradatasi alla lucidezza dell'antichissimo classicismo ritmico dell'Italia centrale che splendeva fisso verso il sud» (R. Longhi, *Officina ferrarese* [1934], in *Officina ferrarese 1934 seguita dagli ampliamenti e dai nuovi ampliamenti 1940-1955*, Firenze, Sansoni, 1956, p. 81).

A RECANATI, UN ASTRO NASCENTE DEL RINASCIMENTO

Il 1506 costituisce una data spartiacque per la storia di Lorenzo Lotto e il suo rapporto con l'ordine domenicano. Il 17 giugno di quell'anno è a Recanati per accordarsi circa l'esecuzione del polittico di San Domenico (fig. 3; il contratto verrà sottoscritto tre giorni dopo),¹³ un complesso su tavola che nell'impianto generale si rifà allo schema del polittico veneziano ma che, nello stile delle singole figure, è indice di una libertà pittorica che Lotto è in grado ormai di padroneggiare a piene mani. L'opera che Lorenzo consegnò nel 1508 (data che compare nella base architettonica del pannello centrale in basso; fig. 4) è una sorta di *pantheon* domenicano, una vera e propria esegesi dell'ordine, ma anche un'esaltazione della comunità civile recanatese, rappresentata dai patroni locali.

Gli studi recenti hanno chiarito come, tornato brevemente a Treviso, il pittore scese a Recanati sul finire del 1506, periodo in cui iniziò a lavorare assiduamente ad alcune commissioni, compresa la macchina domenicana.¹⁴ Certamente il complesso realizzato per la chiesa di San Domenico rappresenta l'apice del primo soggiorno marchigiano dell'artista,¹⁵ l'opera con cui Lotto si afferma definitivamente come astro nascente del Rinascimento e che favorirà, di lì ad un solo anno, la chiamata a Roma alla corte di papa Giulio II della Rovere.

La più antica testimonianza a stampa del capolavoro lottesco si trova nell'e-

13 Certamente il pittore fu segnalato alla comunità marchigiana dai frati trevigiani o veneziani dell'ordine. Va ricordato che anche il comune di Recanati contribuì con cento fiorini alle spese d'esecuzione dell'opera (F. Coltrinari, in *Lorenzo Lotto. Il richiamo delle Marche. Luoghi, tempi e persone*, catalogo della mostra, a cura di E.M. Dal Pozzolo, Milano, Skira, 2018, pp. 174-175, n. III.5).

In tutto vennero corrisposti al pittore settecento fiorini, con le spese di soggiorno del Lotto e del suo aiutante a carico dei committenti (F. Coltrinari, in *Lorenzo Lotto. Il richiamo delle Marche* cit., p. 175, n. III.6).

14 Per una discussione del polittico aggiornata circa le ricerche storiche e le ultime campagne di restauro: *Il polittico di Lorenzo Lotto a Recanati. Storia, documenti e restauro*, a cura di V. Garibaldi, M. Paraventi, G.C.F. Villa, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2013.

15 Circa la suggestione emanata nel suo insieme dal polittico, Anna Banti lo giudica «ricchissimo, smagliante e tutto rilevato, fra ori di gusto vecchiotto, delle più piccanti e patetiche invenzioni [...] quasi a commemorare gli sfoggi spinosi e tersi di Carlo Crivelli» (A. Banti, *Lorenzo Lotto*, in A. Banti, A. Boschetto, *Lorenzo Lotto*, Firenze, Sansoni, 1953, pp. 11-12).

dizione giuntina delle *Vite* di Giorgio Vasari. Lo storiografo aretino riservò poche righe a Lotto nella prima versione del suo testo (l'edizione torrentiniana del 1550), ma in seguito a un viaggio nelle Marche (1566)¹⁶ nella seconda redazione (1568) descrive capillarmente l'opera;¹⁷ significativa, ancora una volta, è la ripresa dello schema di Giovanni Bellini e del maestro Alvise Vivarini, ascendente che non vincola il pittore a uno stile carico di espressionismo, di *pathos*, di *pietas* del tutto personali.

Non mancano, nella descrizione vasariana, una serie di imprecisioni circa l'identità dei Santi: come ha notato Peter Humfrey, nel «programma iconografico, i rispettivi interessi dei frati e del Comune sono esposti con una chiarezza quasi diagrammatica».¹⁸ Ogni pannello, eccezion fatta per la *Pietà* sulla cima del polittico, presenta un Santo domenicano, in forza alla commissione e all'antica collocazione dell'opera; tra i dettagli indimenticabili del polittico si potrebbero spendere fiumi d'inchiostro nel descrivere le preziosità dei tessuti, delle gemme, delle oreficerie, delle armi, dei materiali e degli oggetti d'utilizzo sacro (libri, mitrie, pastorali, piviali; fig. 6) desunti dalla pittura – ad esempio la pala di San Cassiano, anticamente nella chiesa omonima di Venezia – di Antonello da

16 B. Agosti, *Giorgio Vasari. Luoghi e tempi delle vite*, Milano, Officina Libraria, 2016, p. 112.

17 «Essendo anco questo pittore giovane et imitando parte la maniera de' Bellini e parte quella di Giorgione, fece in San Domenico di Ricanati la tavola dell'altar maggiore partita in sei quadri. In quello del mezzo è la Nostra Donna col Figliuolo in braccio che mette per le mani d'un Angelo l'abito a San Domenico, il quale sta ginocchioni dinanzi alla Vergine; et in questo sono anche due putti che suonano, uno un liuto e l'altro un ribecchino. In un altro quadro è San Gregorio e Santo Urbano papi, e nel terzo San Tommaso d'Aquino et un altro Santo che fu vescovo di Ricanati. Sopra questi sono gl'altri tre quadri: nel mezzo, sopra la Madonna, è Cristo morto sostenuto da un Angelo, e la Madre che gli bacia un braccio e Santa Madalena; sopra quello di San Gregorio è Santa Maria Madalena e San Vincenzio; e nell'altro, cioè sopra San Tommaso d'Aquino, è San Gismondo e Santa Caterina da Siena. Nella predella, che è di figure piccole e cosa rara, è nel mezzo quando Santa Maria di Loreto fu portata dagl'Angeli dalle parti della Schiavonia là dove ora è posta; delle due storie che la mettono in mezzo, in una è San Domenico che predica, con le più graziose figurine del mondo, e nell'altra papa Onorio che conferma a San Domenico la Regola» (Vasari, *Le Vite* cit., p. 553).

Delle tre scene della predella ne sopravvive soltanto una (oggi al Kunsthistorisches Museum di Vienna): raffigura il *Miracolo di San Pietro Martire*, intento a spegnere con un frammento della Vera Croce il fuoco (simbolo di eresia) nel corso di una predica che, con grande sapienza narrativa, si svolge nella piazza di Recanati (fig. 5).

18 P. Humfrey, *Lorenzo Lotto*, Bergamo, Edizioni Bolis, 1998, p. 28.

Messina. Altrettanto commovente è la *Pietà* sulla sommità del polittico (fig. 7): si avvertono chiaramente le influenze di Carlo Crivelli e, soprattutto, Albrecht Dürer, nella carica emotiva della scena, oltre a riprese dal Giovanni Bellini della prima maniera nel corpo esangue di Cristo. San Giuseppe d'Arimatea figura in secondo piano con uno sguardo infossato nella poderosa barba grigio-candida, mentre dagli occhi lucidi una lacrima gli scende lungo la guancia; straordinario è il dolore della Vergine, avvolta nel manto blu che gli copre il volto, isolandosi dal mondo quasi a voler rendere intimo, privato (ma 'furtivo' al tempo stesso) il suo dolore.

Nella partitura centrale, ancora di sapore quattrocentesco, l'architettura è aggiornata alle più recenti soluzioni della spazialità bramantesca (sono gli anni in cui Donato inizia a progettare la nuova San Pietro in Vaticano); San Domenico riceve lo scapolare dalla Vergine e la benedizione dal Bambin Gesù nell'atmosfera di una luce nordica, mentre nelle coppie laterali i Santi dell'ordine sono sapientemente affiancati con quelli del territorio marchigiano. Tommaso d'Aquino, ad esempio, fa coppia con Flaviano, patrono di Recanati; il primo è una prova vigorosa e virtuosa del Lotto ritrattista, il secondo, probabilmente, cela l'identità del vescovo locale dell'epoca, Teseo de' Cuppis (il cui sigillo appare nell'anello pastorale). Nell'elemento centrale i papi Gregorio XII e Urbano V vegliano la scena in una sospensione palpabile: a destra, insieme a San Pietro, domina la scena San Vito (co-patrono di Recanati; fig. 8) in armatura militare cinquecentesca, espediente che permette a Lotto di sfogare tutta la sua inventiva fantasiosa fatta di cromie intense d'assoluta qualità: varranno su tutte le frange che ricadono dal gomito sinistro, componendo un brano tessile strepitoso, tra i più riusciti di tutta la pittura del XVI secolo. L'impressione è che Lotto anticipi addirittura la moda novecentesca; verrebbe voglia di strappare un parere su questo particolare a stilisti come Ottavio Missoni o Paul Smith.

Tornato a Treviso, causa un contenzioso economico circa la pala di Santa Cristina al Tiverone, realizzata nel 1505 per la parrocchiale di Quinto di Treviso, nel 1509 Lorenzo Lotto è a Roma. La capitale dello Stato della Chiesa è dominata in quel momento dal decennio pontificale di Giulio II (1503-1513), l'energico 'papa guerriero' che commissiona a Bramante la costruzione della nuova San Pietro, a Raffaello gli affreschi nelle Stanze Vaticane, a Michelangelo la redazione scultorea del proprio mausoleo e gli affreschi della volta della cappella Sistina. Lotto si trova a stretto contatto con una serie di grandi pittori del

primo Cinquecento nel cantiere delle Stanze (Bramantino, Baldassarre Peruzzi, Sodoma, Pietro Perugino),¹⁹ oltre allo stesso Raffaello: Giulio II, un pontefice dalle idee chiare e dal grande temperamento, si accorge dell'immenso talento del Sanzio (favorito anche dal conterraneo Bramante) e licenzia tutta la schiera di pittori affidando al giovane urbinato tutta l'impresa, appena venticinquenne quando, nel 1508, inizia a dipingere gli ambienti.

Unica testimonianza certa del passaggio romano del Lotto è una tavola raffigurante *San Gerolamo* oggi in Castel Sant'Angelo, in cui Lorenzo dimostra nella posa e nell'anatomia del Santo Dottore della Chiesa il contatto col plasticismo del Buonarroti e la sintesi artistica del Sanzio; tra le memorie figurative raffaellesche che Lotto desume sui ponteggi del cantiere vaticano va ricordata almeno la *Disputa del Santissimo Sacramento*, la scena teologica nella Stanza della Segnatura – all'epoca adibita a biblioteca privata del papa – che nella sua matrice d'eco peruginesca rivela, a parere di chi scrive, il fatto d'essere, almeno nel concepimento e nell'impostazione generale della scena, il primo degli affreschi vaticani del Sanzio.²⁰

Allontanatosi da Roma, il 14 aprile 1510 Lotto è a Recanati, testimone per un atto notarile rogato presso Antonio Angelelli, riguardante la vendita di un tessuto prezioso operata dal mercante Agostino de Simistri nella fiera cittadina.²¹ In questo periodo (1510-1511) dipinge uno dei pochissimi affreschi a noi superstiti (l'unico marchigiano), *San Vincenzo Ferrer in gloria* (fig. 9). Caratte-

19 I documenti di pagamento della Stanza della Segnatura sono stati pubblicati da G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Raffaello, la sua vita e le sue opere*, II, Firenze, Le Monnier, 1890, pp. 11-12, nota 1.

20 Credo che l'impostazione precoce dagli echi umbro-perugineschi della *Disputa* trovino conferma nel periodo d'esecuzione tra il 1505 e il 1508 nell'intervento di Raffaello nel registro superiore della *Trinità con Santi* nella Cappella di San Severo a Perugia (una scena in cui il Sanzio dimostra una vicinanza con il *Giudizio Universale* di Fra Bartolomeo visto a Firenze). Sulla questione cronologica della *Disputa* vaticana, intricata e sui cui sono tuttora in corso accesi dibattiti all'interno delle Mura Leonine, rimando al parere tecnico dei restauratori che in tempi recenti hanno messo le mani sui murali raffaelleschi: M. De Luca, *Raffaello nelle stanze del papa*, in *Verità nascoste sui muri dei Maestri. Michelangelo, Raffaello, Perugino, Pintoricchio e gli altri in Vaticano*, Roma, Artemide Edizioni, 2016, pp. 91-126; P. Violini, *Raffaello in Vaticano tra il 1508 e il 1514. Progresso e maturazione della tecnica artistica*, in *Raffaello a Roma. Restauri e ricerche*, a cura di A. Paolucci, B. Agosti, S. Ginzburg, Città del Vaticano, Edizioni Musei Vaticani, 2017, pp. 29-39.

21 S. Castellana, *Un nuovo documento per Lorenzo Lotto a Recanati*, in «Kronos», 12, 2009, pp. 131-140.

rizzato da un tenore severo, minaccioso, apocalittico, il murale venne inglobato in una nicchia entro due mezze colonne nel 1593 e riadattato nel XVIII secolo a immagine d'altare in occasione del rifacimento barocco della chiesa recanatese di San Domenico, perdendo i margini laterali.²² Il Santo ci ammonisce e invita alla meditazione con uno sguardo teso che non ammette repliche, il libro aperto su un passo dell'*Apocalisse* (XIV, 7; «TIMETE / DEVM ET / DATE IL / LI HONO / REM / QUIA VE / NIT HO / RA IVDI / CII EIVS») e il gesto perentorio del braccio destro levato in alto verso Dio, centro e obiettivo delle sue posizioni dottrinali, invitandoci alla conversione. Il dettaglio del braccio alzato è certamente una citazione di Lotto dal Raffaello delle Stanze, richiamando il personaggio che nel registro inferiore solleva l'indice verso la Trinità nella *Disputa del Santissimo Sacramento* (fig. 10);²³ la fortuna di questo dettaglio avrà una seconda replica in un altro pittore molto vicino al Sanzio, il domenicano Fra Bartolomeo, impegnato anch'esso nell'iconografia di San Vincenzo (fig. 11).

I putti lotteschi sono del tutto memori di quelli affrescati da Raffaello nella *Disputa* tra il 1508 e il 1509, sia nelle pose ardite che nella tricromia alare (figg. 12-13). Così come la *Disputa* è indice di un complesso programma dottrinale, con ogni probabilità suggerito a Raffaello da un fine teologo della corte pontificia – in passato si era fatto il nome dell'agostiniano Egidio da Viterbo –, Giordana Mariani Canova ha osservato come l'affresco recanatese sia espressione della profonda conoscenza dei sentimenti e della dottrina domenicana da parte del Lotto: «i diversi aspetti della devozione domenicana appaiono penetrati con esemplare coerenza poiché la veemenza del santo, impetuosamente librato tra le nubi con il braccio alzato a indicare la Trinità, bene esprime sia l'ardore della sua speculazione rigidamente teocentrica e trinitaria sia la terribilità della sua predicazione basata soprattutto su una drammatica meditazione dell'*Apocalisse* e specificamente incentrata nell'annuncio dell'avvento imminente dell'anticristo e della fine del mondo».²⁴

Per quanto riguarda l'aspetto squisitamente artistico, gli scorci da sottinsù delle figure angeliche nella scena sono l'inaugurazione di una passione del tutto particolare di Lorenzo, un *topos* che ritorna più volte nel corso della sua carriera e con cui si troverà a fare i conti – filtrando il tutto non solo con gli

22 M. Paraventi, in *Lorenzo Lotto. Il richiamo delle Marche* cit., pp. 175-176, n. IV.1.

23 Mariani Canova, *L'opera completa del Lotto* cit., p. 92, n. 32.

24 Mariani Canova, *Lorenzo Lotto e la spiritualità domenicana* cit., p. 341.

esempi di Raffaello, ma anche con quelli del Correggio – soprattutto nella volta dell'Oratorio Suardi a Trescore Balneario, sul finire del decennio bergamasco. Andrà chiarito che gli esordi marchigiani del Lotto hanno suscitato posizioni contrastanti nella critica: il dibattito consiste soprattutto nello stabilire se Lorenzo abbia messo piede o meno nella regione centroitaliana prima del contratto domenicano del 1506. Comunque stiano i fatti, il documento riemerso circa l'anno 1510 ha fatto un po' di luce sul peregrinare del pittore una volta lasciata Roma, mettendo tra l'altro all'angolo l'ipotesi di un passaggio fiorentino verso il 1510, posizione caldeggiata più volte con forza da Peter Humfrey;²⁵ l'esecuzione del *San Vincenzo* lottesco si colloca di conseguenza, causa lo stile e i riferimenti raffaelleschi stretti, tra il 1510 e il 1511, indice di una prossimità immediata all'esodo romano.

²⁵ Humfrey, *Lorenzo Lotto* cit., 1998, p. 38.

LA PALA MARTINENGO, UN'ALLEGORIA POLITICO-RELIGIOSA PER BERGAMO

Dopo aver lavorato per una serie di chiese e notabili privati nelle Marche – è del 1512, ad esempio, la *Deposizione* di Jesi, una sorta di risposta nordica, anticlasica, religiosa, sofferta, alla *Deposizione Baglioni* di Raffaello (1507) –, nel 1513 Lotto incrocia nuovamente la committenza domenicana.

A circa trentatré anni il pittore vince un importante concorso (probabilmente su suggerimento di contatti veneti o dei domenicani di Recanati)²⁶ per realizzare, su commissione di Alessandro Martinengo Colleoni (capitano d'armi, signore di Malpaga, nonché nipote adottivo del condottiero Bartolomeo) la più grande macchina d'altare della sua carriera. Si tratta de «l'ancona de l'altar grande» ammirata verso il 1525 dal patrizio veneziano Marcantonio Michiel,²⁷ un'opera monumentale, alta circa tredici metri, collocata sull'altar maggiore dell'antica chiesa domenicana in Bergamo Alta, dedicata ai Santi Stefano e Domenico.²⁸ Purtroppo l'edificio oggi non esiste più: si tratta infatti, insieme alla

²⁶ Il contratto venne stipulato con i padri domenicani il 15 maggio 1513; per l'opera Lorenzo ricevette 500 ducati, compresi i materiali per dipingere e la carpenteria (per la trascrizione del contratto vedi A. Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico*, Bergamo, Francesco Locatelli, 1775, pp. 111-112; F.M. Tassi, *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti bergamaschi*, 1, Bergamo, Stamperia Locatelli, 1793, pp. 117-118). Del contratto esiste una bozza già pubblicata nella seconda metà dell'Ottocento da Pasino Locatelli (*Illustri bergamaschi. Studi critico-biografici. Pittori*, 1, Bergamo, Tipografia Pagnoncelli, 1867, pp. 466-471) e ridiscussa criticamente in tempi più recenti (F. Cortesi Bosco, M. Paganini, *Appendice. La bozza del contratto di commissione della pala Martinengo*, in «Archivio Storico Bergamasco. Rassegna semestrale di storia e cultura», 5, 2, 1983, pp. 239-249).

²⁷ [M. Michiel], *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli* [1521-1543 circa], a cura di G. Frizzoni, Bologna, Nicola Zanichelli, 1884, pp. 131-132.

²⁸ «Nella Patria sua di Bergomo [dato il numero di opere e il successo ottenuto a Bergamo era credenza dell'epoca che Lotto fosse nato nel capoluogo orobico] nella Chiesa di San Bartolomeo è una sua meravigliosa tavola con la Vergine nostra Signora, e'l bambino in alto, dalle parti havvi li Santi Bartolomeo, Alessandro Protettori di questa Città, Stefano, Sebastiano, Domenico, e Tomaso d'Aquino, e nel bassamento historiette del Protomartire» (C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte. Overo le vite de' gl'illustri pittori veneti, e dello Stato*, 1, Venezia, Giovan Battista Sgava, 1648, p. 126); «Ma quant'altra mai stupenda si è la grande, e famosissima tavola de' Padri Domenicani nella loro chiesa di San Bartolomeo citata dallo Scanelli, celebrata dal Ridolfi, e descritta da Luigi Scaramuccia» (Tassi, *Vite* cit., p. 116).

basilica Alessandrina (all'epoca il maggior luogo di culto bergamasco), del sacrificio illustre – la distruzione iniziò l'11 novembre 1561 –²⁹ per edificare le mura venete.³⁰ L'antico monastero domenicano rappresentava uno centri dei più colti e raffinati dell'ordine nell'Italia settentrionale: le fattezze architettoniche del complesso sono a noi note grazie a una serie di raffigurazioni contenute in dipinti, incisioni, tarsie (figg. 14-15).

Tra i benefattori e committenti dei domenicani orobici figuravano, oltre al già citato Martinengo Colleoni, importanti famiglie della nobiltà locale: tra questi i conti Grumelli, che nella propria cappella gentilizia vantavano il *Martirio di San Pietro da Verona* del Moretto (oggi alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano; un dipinto che sarà fonte d'ispirazione per Moroni);³¹ insieme alla pala del Lotto, l'unico elemento superstite dall'antica chiesa nel patrimonio dei domenicani bergamaschi è l'importante coro intarsiato di Fra Damiano Zambelli: era parte delle commissioni Martinengo Colleoni (il cui palazzo cittadino, con tanto di stemma gentilizio, è raffigurato in un pannello), realizzato dal frate domenicano nel secondo decennio del Cinquecento su disegni di un'importante *equipe* di pittori milanesi e lombardi.³²

La vitalità culturale del convento domenicano trovava nella biblioteca una

29 Sulla Bergamo di metà Cinquecento e gli anni di costruzione delle mura venete: B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, III, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1959, pp. 305-330. Sui sistemi di fortificazioni difensive della Serenissima: *Da Bergamo al Mediterraneo. Fortezze alla moderna della Repubblica di Venezia*, a cura di R. Frigeni, M. Resmini, Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2022.

L'antica chiesa dei frati domenicani era ubicata vicino Porta San Giacomo; l'ordine dei frati agostiniani, decisamente più potente, fece modificare il percorso delle mura per salvare il proprio convento e la chiesa tuttora ubicata nei pressi della porta omonima.

30 Sull'antico convento domenicano e la sua distruzione: L. Mascheretti, *Rinascimento domenicano. Il convento dei Santi Stefano e Domenico in Bergamo tra XV e XVI secolo*, Bergamo, Archivio Storico Bergamasco. Centro studi e ricerche, 2020.

31 Circa la commissione e la cronologia dell'opera: M.C. Rodeschini Galati, *Note sulle due pale del Moretto a Bergamo*, in «Notizie da Palazzo Albani. Rivista semestrale di Storia dell'Arte Università degli Studi di Urbino», x, 2, 1981, pp. 23-34.

32 Sul coro domenicano: V. Polli, *Le tarsie di San Bartolomeo in Bergamo del Frate Damiano Zambelli*, Clusone, Ferrari Editrice, 1995; L. Mascheretti, *Fra Damiano Zambelli intarsiatore a Bergamo. "Li banchi de tarsia" per i domenicani di Santo Stefano*, in «Arte Lombarda», 182-183, 2018, pp. 20-34.

Sulla tematica delle tarsie rimane mirabile il volume F. Arcangeli, *Tarsie* [1942], Pisa, Edizioni della Normale, 2014.

delle sue punte di diamante: nel 1550 l'umanista bolognese e domenicano Leandro Alberti l'aveva elogiata, nella sua *Descrittione di tutta Italia*: «Evi poi ne'l detto Monastero una nobilissima Libreria fatta da Alessandro Martinengo, signore di Malpaga, da annoverare fra le prime librerie d'Europa»;³³ il manoscritto più prezioso del fondo era certamente un autografo di San Tommaso d'Aquino contenente frammenti delle sue opere (la *Summa contra Gentiles*, la *Postilla* sul profeta Isaia e *Commento* al *De Trinitate* di Boezio), donato a papa Pio IX Mastai nel 1876 dalla Diocesi di Bergamo e attualmente conservato nella Biblioteca Apostolica Vaticana.³⁴

La pala Martinengo rappresenta, per certi aspetti, l'opera più ufficiale nel catalogo lottesco: concepita come una macchina d'altare composta da vari elementi (fig. 16),³⁵ in origine era avvolta da una meravigliosa cornice architettonica dorata (andata perduta a metà Settecento),³⁶ progettata da Pietro Isabetto, il maggior architetto bergamasco del Cinquecento.³⁷

Veniamo alle vicende storiche dell'ancona. Dal momento in cui sottoscrisse il contratto, Lotto impiegò tre anni per completare l'opera (sulla base del trono mariano, nell'elemento centrale, è presente la firma e la data «LA-

33 L. Alberti, *Descrittione di tutta Italia*, Bologna, Anselmo Giaccarelli, 1550, p. 367.

34 Sulla biblioteca dei domenicani bergamaschi: Mascheretti, *Rinascimento domenicano* cit., pp. 175-190.

35 Sulla storia della pala Martinengo: G. Mascherpa, *L'ancona perduta*, in *La pala Martinengo di Lorenzo Lotto. Studi e ricerche in occasione del restauro*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1978, pp. 40-53; R. Amerio Tardito, *Storia e vicissitudini della pala*, in *La pala Martinengo* cit., pp. 54-59; Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., 2021, pp. 166-171, n. I.33.

36 Il conte Francesco Maria Tassi ricorda nel medaglione biografico lottesco, all'interno delle sue *Vite bergamasche*, come sulla cornice fosse intagliata un'iscrizione a caratteri capitali latini: «Fu pure nel tempo medesimo [1749 circa] levata l'antica iscrizione che leggevasi sotto il suddetto gran quadro, la quale piacemi di portare in questo luogo per non lasciarne affatto perdere la memoria, ed è del tenore seguente: *Deiparae Virgini / ac / Divo Dominico / Totius Praedicatorum Ordinis Fundatori. / Imaginem hanc / Caelesti potius quam terrestri manu / Depictam / Comes Alexander Martinengus / imo / Novus Alexander Macedo / Vere Magnus, vere pius / Adhuc inter mortales vivens / Vovit, donativ, dicavit / Anno Domini MDXVII.*» (Tassi, *Vite* cit., pp. 118-119).

37 Oltre a importanti progetti civili e religiosi a Bergamo (Santo Spirito, casa Cassotti (oggi Palazzo Bassi Rathgeb), il monastero di San Benedetto), l'Isabetto progetterà anche un'altra importante cornice architettonica dorata, contenente il *Martirio di San Pietro da Verona* di Palma il Vecchio (tuttora nella chiesa di San Pietro ad Alzano Lombardo, priva del dipinto, ora ricoverato nel locale Museo della basilica di San Martino; fig. 29).

VRENTVS / LOTVS / M.D.XVI»; fig. 17), collocata sull'altare nel 1517, data che – grazie alla testimonianza del conte Tassi – compariva anche sulla cornice dell'opera.

Il programma iconografico prevedeva alla base tre tavole componenti la predella, raffiguranti *San Domenico che resuscita Napoleone Orsini* (fig. 18; a sinistra, la corrispondenza è determinata dalla posizione dei Santi protagonisti delle scene in relazione all'elemento centrale), la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* al centro (fig. 19) e la *Lapidazione di Santo Stefano* a destra (fig. 20). Sulla cima la macchina d'altare era coronata da una cimasa triangolare, raffigurante un *Angelo con globo e scettro* (fig. 21).

Lo scomparto principale (fig. 17) va letto come un'allegoria politica e religiosa, data la presenza dei Santi, volta ad esaltare il governo di San Marco e l'ordine domenicano. La Madonna e il Bambino, dalle forme raffaellesche, sono sollevati su un trono mentre benedicono i Santi Domenico e Stefano: si tratta di un atto d'investitura sacra ufficiale verso i titolari della chiesa, una consuetudine che attraversa gran parte delle pale religiose del Lotto.

Da sinistra a destra, in un'architettura rinascimentale dal sapore bramantesco (eco del soggiorno romano di Lotto) una corona di Santi anima la scena: Sant'Alessandro, patrono di Bergamo, veste una smagliante armatura cinquecentesca e cela nel volto il criptoritratto del committente omonimo, Alessandro Martinengo Colleoni. Il capitano vuole porsi in evidenza per le sue virtù militari, tanto nell'armatura che indossa quanto, soprattutto, nel riferimento altisonante presente nella perduta iscrizione sulla cornice. È un dettaglio trascurato dalla critica causa la dispersione dell'insieme, ma fondamentale per comprendere le ambizioni e l'immagine che il committente vuole dare di sé: proponendosi secondo un *topos* onomastico quale novello Alessandro Magno, Martinengo Colleoni è esaltato nell'esergo quale «veramente grande», «veramente pio», «ancora vivente tra i mortali»;³⁸ a fianco del patrono bergamasco, Santa Barbara (un saggio sulla moda femminile del XVI secolo nello scacchiere cromatico giallo-bianco-azzurro tanto caro al pittore; fig. 22) rivela nel volto le sembianze della moglie del Colleoni, Bianca Mocenigo.

Insieme ai Santi Giacomo e Domenico, orante verso la Sacra Famiglia, San Marco è presente in ombra, in secondo piano, con il leone accucciato ai suoi

38 Tassi, *Vite* cit., pp. 118-119.

piedi che si intravede appena. Dall'altro lato figurano i Santi Caterina d'Alessandria, Stefano, Agostino, Giovanni Battista e Sebastiano.

Il messaggio politico-allegorico della pala è stato decrittato in maniera impeccabile, tra la fine degli anni Settanta e i primi Ottanta, da Francesca Cortesi Bosco:³⁹ la studiosa non solo ha letto con acume il significato civile e religioso della presenza dei vari Santi, ponendo in evidenza l'esaltazione veneziana di San Marco attraverso la raffigurazione mosaicata del pennacchio, in cui il patrono osserva il vessillo dogale (fig. 23), ma ha svelato – ipotesi mai più messa in discussione dalla critica – il significato iconologico degli oggetti che pendono al di sopra dei due angeli che, nei loro agitati e sublimi panneggi celesti, si apprestano ad incoronare la Vergine (figg. 23-24).⁴⁰

Dopo la parentesi di dominazione milanese, osteggiata da Bergamo, Venezia si riappropria della città orobica auspicando un governo conciliante; sono gli anni in cui la Penisola italiana, in particolare i territori settentrionali, sono contesi dalle potenze europee nelle Guerre d'Italia. L'egemonia marittima veneziana, temuta in ogni angolo d'Europa, vede coalizzarsi contro di essa tutte le potenze continentali nella Lega di Cambrai (1508-1511), motivo per cui la Serenissima si riappropria e rinsalda il legame con l'entroterra veneto e lombardo.

Lotto affida a uno dei suoi celeberrimi *rebus* gli obiettivi di San Marco in terra orobica: a sinistra (fig. 23) una spada con bilancia, simbolo di giustizia, è sormontata dall'iscrizione «DIVINA», mentre a destra (fig. 24) il giogo è accompagnato dalla parola «SVAVE»; attraverso questa ingegnosa soluzione iconografica Venezia promette a Bergamo un'amministrazione basata sulla giustizia divina e una dominazione condiscendente, un giogo soave.⁴¹

I travagli storici della pala Martinengo hanno inizio con la distruzione del convento domenicano nel 1561; l'ancona viene trasferita in Città Bassa, nel convento della Basella in Borgo San Leonardo e, nel 1565, in quello poco

39 Sugli studi della Cortesi Bosco e il suo rapporto con la pala Martinengo: M.C. Rodeschini, *Francesca Cortesi Bosco sulla pala Martinengo*, in «Bergomum», cxiii, 2019, pp. 123-128.

40 F. Cortesi Bosco, *La metamorfosi della caverna. La pala di Lorenzo Lotto per la chiesa dei Santi Stefano e Domenico a Bergamo*, in «Bergomum», lxxi, 1-2, 1977, pp. 3-16; F. Cortesi Bosco, *Riflessi del mito di Venezia nella pala Martinengo di Lorenzo Lotto*, in «Archivio storico bergamasco», 5, 2, 1983, pp. 213-238.

41 Il giogo, inteso come vincolo matrimoniale, ritorna anche all'interno del *Ritratto di Marsilio e Faustina Cassotti* oggi al Prado di Madrid (1523).

distante di San Bernardino. Causa il trasloco dei domenicani (senza la pala) nel vecchio convento di S. Bartolomeo presso il prato di Sant'Alessandro, il Maggior Consiglio della città emanò una delibera, in data 2 dicembre 1591, per impedirne la vendita.⁴²

Alla metà del XVII secolo, forse nel 1647, la pala viene finalmente collocata nella nuova chiesa domenicana, quella dei Santi Bartolomeo e Stefano sul Sentierone. Le tre tavole della predella (figg. 18-20), forse già separate dall'ancona, vennero rubate il 17 febbraio 1650: quattro giorni dopo, dietro pagamento di un riscatto, venivano recuperate e collocate in sacrestia.⁴³

Nel 1749 vengono rinnovati gli interni della chiesa, con decorazioni pittoriche rococò affidate a Mattia Bortoloni e Gaspare Diziani; per una maggior armonia con le nuove pitture, l'antica cornice dorata venne distrutta, e il milanese Giovan Francesco Riva Palazzi ne realizzò una nuova con motivi *rocaille*.

Fatta a pezzi la carpenteria cinquecentesca, l'*Angelo* (fig. 21) – la cui funzione prospettica era quella di planare idealmente per porgere i simboli regali, globo e scettro, alla Vergine Maria – fu ceduto al falegname che operò la distruzione della cornice. Quest'ultimo vendette per undici lire la tavola, che nel frattempo aveva subito dei tagli lungo i margini, a Bartolomeo Borsetti;⁴⁴ in seguito il Borsetti la girò per due zecchini a don Giovanni Ghedini, presso la cui famiglia rimase fino al 1864. In quell'anno, insieme a un importante gruppo di dipinti, l'*Angelo* entrò a far parte della collezione di Antonio Piccinelli a Seriate; sarà il nipote Giovanni a venderlo alla fine dell'Ottocento all'antiquario veneziano Luigi Resimini, che il 19 luglio 1895 lo girerà allo Szépművészeti Múzeum di Budapest, in cui è tuttora conservato.⁴⁵ Diverso

42 Sulla cronologia dei fatti inerenti alla pala Martinengo: Amerio Tardito, *Storia e vicissitudini* cit., p. 59.

43 Tassi, *Vite* cit., p. 118; M. Lucco, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, Milano, Skira, 1998, pp. 110-113, nn. 12-14.

44 A. Piccinelli, *Le postille di Antonio Piccinelli alle Vite di Tassi* [1860-1885 circa], in L. Brignoli, *La collezione di Antonio Piccinelli (1816-1891)*, Bergamo, Lubrina Bramani Editore, 2021, pp. 75-76.

45 Sui passaggi di proprietà dell'*Angelo*: Brignoli, *La collezione di Antonio Piccinelli* cit., pp. 236-240, n. 85.

In una lettera all'erudito bergamasco Pasino Locatelli, Piccinelli notizia circa alcune vicende storico-critiche della pala Martinengo (Brignoli, *La collezione di Antonio Piccinelli* cit., p.

il destino toccato alle tre tavole della predella: rimaste in sacrestia per oltre due secoli, nel 1893 vennero vendute dai padri domenicani per finanziare la realizzazione della nuova facciata della chiesa cittadina. Giovanni Piccinelli, presidente della Commissaria dell'Accademia Carrara, acquistò le opere per conto del museo, assicurandole al pubblico dominio della comunità bergamasca.⁴⁶ Da allora l'ancona non è più stata ricomposta: chissà che, un giorno, non possa avverarsi temporaneamente quello che era il sogno, tra gli altri, di Bernard Berenson.⁴⁷

Per quanto riguarda le vicende novecentesche della pala centrale varrà la pena ricordare che nel 1944 il capolavoro lottesco venne ricoverato, per i pericoli della Seconda Guerra Mondiale, nel Santuario di San Carlo Borromeo ad Arona; ritornata nel maggio 1947 in San Bartolomeo (collocata provvisoriamente in una cappella), fu restaurata in quella stessa estate da Mauro Pelliccioli, per essere ricollocata nel coro absidale a settembre.⁴⁸ Fondamentale è stato il restauro compiuto *in loco* da Pinin Brambilla Barcilon tra l'autunno 1976 e la primavera 1977, occasione che ha visto attivarsi una serie di studi ed indagini storiche, artistiche, conservative, documentarie.⁴⁹

Tra le tavole già ritenute parte della pala Martinengo, successivamente espunte dalla critica, si possono ricordare due tavolette raffiguranti *San Pietro da Verona* e un *Santo domenicano* (figg. 25-26) e i tondi con *Cristo morto sorretto da due angeli* e il *Martirio di Sant'Alessandro* (figg. 27-28); i primi erano parte della collezione di Roberto Longhi (oggi presso Villa il Tasso, sede della Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi), che ipotizzava potessero essere dei pilastri incastonati nella cornice dorata dell'ancona di San Bartolomeo. Fu il suo segretario Antonio Boschetto a mettere in dub-

351, n. 1).

A capire per primo le qualità estetiche dell'*Angelo* fu Bernard Berenson, che nel 1895 scriveva «An angel with streaming yellow hair, and fluttering pink draperies with folds like the line of the iris flower» (Berenson, *Lorenzo Lotto* cit., 1895, p. 157).

46 Brignoli, *La collezione di Antonio Piccinelli* cit., pp. 25-26.

47 «Quando era nell'antica cornice azzurra e d'oro, con colonne aggettanti, fini intagli, predella e cimasa, doveva essere una delle più fulgide creazioni dell'arte italiana» (Berenson, *Lotto* cit., p. 60).

48 Amerio Tardito, *Storia e vicissitudini* cit., p. 59.

49 P. Brambilla Barcilon, *La tecnica pittorica di Lorenzo Lotto*, in *La pala Martinengo* cit., pp. 60-78; Brambilla Barcilon, *Il restauro*, in *La pala Martinengo* cit., pp. 79-89.

bio questo dato,⁵⁰ confermato dagli studi più recenti;⁵¹ oltre alla provenienza dalla pala Martinengo, nell'ultimo catalogo generale lottesco è stata messa in dubbio anche l'autografia delle opere, preferendo un'esecuzione della cerchia stretta della sua bottega.⁵²

Anche i due tondi sacri (figg. 27-28), già nelle collezioni del miliardario americano Samuel H. Kress – che le aveva prelevate dal mercante Alessandro Contini Bonacossi – e attualmente al museo di Raleigh, nel North Carolina, non hanno trovato conferme recenti della comunità scientifica circa l'antica appartenenza all'ancona domenicana. Ritenute della stretta cerchia del Lotto, le due tavole potrebbero essere una testimonianza precoce della collaborazione di Lorenzo con Agostino Facheris da Caversegno.⁵³

La pala Martinengo lancerà Lotto nella stagione degli anni d'oro bergamaschi: nei tredici anni della sua permanenza orobica il pittore segnerà indelebilmente lo stile delle arti figurative della provincia, potendo contare su ordinazioni sacre e un'intensa rete di committenti privati per quanto riguarda ritratti ed opere devozionali; è in questo contesto che Lorenzo ha modo di esprimere a briglie sciolte il proprio genio, in cui la fantasia cromatica si pone a fianco di un intenso realismo psicologico.

Una partita importante degli studi tardo-otto e novecenteschi relativi a Lorenzo Lotto e i domenicani si è giocata sul *Martirio di San Pietro da Verona* (1526-1528 circa; fig. 29), anticamente nella chiesa di San Pietro Martire ad Alzano Lombardo e attualmente nel locale Museo della basilica di San Martino.

L'opera si iscrive pienamente nella tradizione figurativa veneziana, dichiarando la propria dipendenza nei confronti del Giovanni Bellini tardo e, soprattutto, della maturità tizianesca; Bernard Berenson la credeva realizzata da Lorenzo Lotto, verso il 1514-1515, notando un influsso palmesco subito dal pittore.⁵⁴

50 A. Boschetto, *Catalogo delle opere*, in Banti, Boschetto, *Lorenzo Lotto* cit., 1953, p. 72, n. 36.

51 Alessandra Tamborino li ritiene eseguiti da Lotto verso il 1540, escludendo con forza (per ragioni stilistiche e cronologiche) che fossero parte della pala di San Bartolomeo (A. Tamborino, in *Da Lotto a Caravaggio. La collezione e le ricerche di Roberto Longhi*, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, M.C. Bandera, Venezia, Marsilio, 2016, p. 68, nn. 9a-9b).

52 «Le opere – di indubitabile matrice lottesca – presentano richiami al primo periodo bergamasco, con però talune incongruenze formali che implicano la necessità di un riferimento alla bottega o alla stretta cerchia del maestro» (Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., 2021, pp. 467-468, n. III.8).

53 Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., 2021, pp. 469-470, n. III.13.

54 Berenson, *Lorenzo Lotto* cit., 1895, pp. 140-142.

A restituirla correttamente a Palma il Vecchio, ipotesi mai più messa in discussione, fu Roberto Longhi:⁵⁵ oggi è unanimemente considerato il vertice sacro dell'artista di Serina.

Basta scorrere il catalogo lottesco, e osservare l'intensità religiosa delle sue opere, per capire come Lorenzo sia un pittore profondamente cattolico, credente: eppure, certi riferimenti colti a un cristianesimo dottrinale (un fattore che si ritrova sia nella produzione di Michelangelo che in quella tarda di Tiziano), considerati ai limiti dell'ortodossia dalla Chiesa, minata dallo scisma di Lutero, furono fraintesi al punto che dovette difendersi da accuse di eresia protestante. L'apice fu raggiunto negli ultimi anni bergamaschi, quando il nostro era impegnato nell'ideazione delle tarsie per il coro di Santa Maria Maggiore tradotte in figura da Giovan Francesco Capoferri;⁵⁶ punto nella fede e nell'orgoglio, Lotto risponderà con un lapidario «son de natura et religion christiana et chi se ne ingana suo dano».⁵⁷ Una dichiarazione senza possibilità di repliche o dubbi a proposito della sua ortodossia.

I rapporti con la Misericordia Maggiore erano ormai logori, e Lorenzo – forte dei successi bergamaschi – era convinto di poter affermare definiti-

55 R. Longhi, *Precisioni nelle gallerie italiane. La Galleria Borghese* [1926], in *Saggi e ricerche. 1925-1928*, II, Firenze, Sansoni, 1967, pp. 285-286.

56 Su cui rimane un riferimento insuperato F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, I, Milano, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, 1987.

57 F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo. Lettere e documenti*, II, Milano, Arti Grafiche Amilcare Pizzi, 1987, p. 9, n. 6.

La questione religiosa del Lotto – alimentata anche dal fatto che realizzò un ritratto di Martin Lutero – ha avuto larga diffusione editoriale (M. Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Bari, Laterza, 2001). Circa i rapporti tra Lotto e la Misericordia Maggiore: L. Chiodi, *Lettere inedite di Lorenzo Lotto su le tarsie di S. Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo, Edizioni Monumenta Bergomensia, 1962; Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., I-II.

L'ortodossia cattolica di Lotto è dimostrabile, fra l'altro, osservando la *Madonna in gloria con i Santi Giovanni Battista, Antonio, Maria Maddalena e Giuseppe* nella chiesa di Santa Maria di Piazza a Mogliano (1548): ogni Santo richiama – in risposta all'eresia luterana – un sacramento, rispettivamente il battesimo, la cresima, l'estrema unzione e il matrimonio. Lorenzo Lotto, con il *Commiato di Cristo dalla Madre ed Elisabetta Rota* della Gemäldegalerie di Berlino (1521), ci consegna anche un vertice di quel genere fortunato e profondamente ortodosso della cosiddetta «orazione mentale», un soggetto artistico che, nella Bergamo controriformata di metà Cinquecento, sarà perfezionato sapientemente da Giovan Battista Moroni.

vamente il suo talento anche sul Canal Grande. Alla fine del 1525 tornò a Venezia, ma la modernità anticonformista della sua arte non verrà compresa dai committenti lagunari, costringendolo a vagare, ancora una volta, su e giù per l'Adriatico.

TRA VENEZIA, TIZIANO E LE MARCHE. LORENZO LOTTO PITTORE DOMENICANO

Il 15 dicembre 1525 Lorenzo Lotto lascia Bergamo, fiducioso e carico di speranze, per tornare nella sua città natale; a Venezia giunge il 20 dicembre e risiede nel convento domenicano di San Giovanni e Paolo.⁵⁸ Presso i padri dell'ordine religioso a cui era più legato resterà per alcuni mesi: il 26 gennaio 1526 vengono stabilite le condizioni di residenza,⁵⁹ che durerà fino al giugno-luglio dello stesso anno, quando si trasferisce altrove a causa di alcune maldicenze sul suo conto diffuse da Fra Damiano Zambelli (l'autore del coro ligneo dei Santi Stefano e Domenico a Bergamo, cui era stato preferito il suo allievo Giovan Francesco Capoferri per le tarsie di Santa Maria Maggiore, realizzate su disegni del Lotto).⁶⁰

Una delle ragioni che contribuirono alla mancata affermazione di Lorenzo a Venezia è il fatto di essersi trovato in competizione diretta con Tiziano, il pittore sceso dal Cadore che incarna la quintessenza della civiltà figurativa veneziana del Cinquecento: classico, solenne, magniloquente, il Vecellio vanterà tra i suoi clienti i personaggi più potenti d'Europa, dai dogi a Paolo III Farnese, dai Gonzaga all'imperatore Carlo V d'Asburgo, fino ad Alfonso I d'Este e Filippo II di Spagna.

Anche dal punto di vista delle committenze degli ordini religiosi si crea una sorta di competizione tra Lotto e il Vecellio: mentre Lorenzo si trova a suo agio tra le mura domenicane, interessato a condividere con i frati dell'ordine speculazioni biblico-teologiche e severità ascetiche sgranando nella preghiera il rosario, Tiziano sarà il perfetto cantore dell'immediatezza della predicazione francescana (basta varcare la basilica di Santa Maria Gloriosa dei Frari e sostare di fronte ai due capolavori del pittore lì custoditi: la pala di

58 Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., II, 1987, p. 8, n. 3.

Su Lorenzo Lotto in San Giovanni e Paolo: F. Cortesi Bosco, *Autografi inediti di Lotto: il primo testamento (1531) e un codicillo (1533)*, in «Bergomum», XCIII, 1-2, 1998, pp. 20-28.

59 «In hoc consilio decretum fuit quod Laurentius cognomento Lotto habeat illam mansionem positam in dormitorio superiori, ut possit depingere» (E. Dezuanni, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra, a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, p. 212, n. 37).

60 Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato* cit., II, 1987, p. 9, n. 6.

Ca' Pesaro e, soprattutto, l'*Assunta* che domina l'altar maggiore). Eppure, nel 1526, con un colpo di scena degno di una sceneggiatura cinematografica, i ruoli si invertono.

Lotto è impegnato a dipingere la *Madonna delle Rose* da inviare a Jesi, coronata da una centina con Santa Chiara e un ardito San Francesco di spalle che, a braccia spalancate, riceve le stigmate da uno spettacolare bagliore d'eco savoldesco (fig. 30); nello stesso momento Tiziano frequenta con assiduità il circuito di San Zanipolo, iniziando a dipingere il monumentale *Martirio di San Pietro Martire* proprio per i domenicani presso cui Lorenzo risiedeva.

La conoscenza, gli scambi e le influenze fra i due artisti stanno all'origine di una più che probabile ripresa di Tiziano da Lorenzo, notata in anni recenti da Enrico Maria Dal Pozzolo:⁶¹ il Santo di Assisi della pala destinata a Jesi, una delle molte figure inginocchiate in scorcio ideate dal nostro, potrebbe essere la fonte d'ispirazione per il disegno fornito da Tiziano a Niccolò Boldrini per una famosa xilografia (citata a stampa, tra gli altri, da Vasari e Ridolfi; fig. 31) in cui Francesco riceve di spalle e a braccia spalancate le stimmate, in un'ambientazione boschiva che vede Fra Leone proteggersi ritratto a terra, abbagliato dall'apparizione del crocifisso.

Il grande quadro richiesto dai domenicani a Tiziano è una delle opere capitali del patrimonio italiano perdute nel corso dei secoli: bruciato il 16 agosto 1867, il *Martirio di San Pietro da Verona* è oggi sostituito in San Zanipolo da una copia seicentesca di Johann Carl Loth (fig. 32), ma riscosse una fortuna immensa fin dall'inaugurazione.⁶² Oltre alle numerosissime stampe che contribuiscono alla sua diffusione, il dipinto è ricordato in una lettera di Pietro Aretino del 29 ottobre 1537 allo scultore Niccolò Tribolo, in cui si riferisce della meraviglia che il capolavoro tizianesco suscitò negli occhi dell'artista e di Benvenuto Cellini, all'epoca residente a Venezia.⁶³

61 E.M. Dal Pozzolo, *Il San Francesco di Lorenzo Lotto a Jesi: un'idea - o un furto - da Tiziano?*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*, atti del convegno, a cura di F. Coltrinari, E.M. Dal Pozzolo, Treviso, ZeL Edizioni, 2019, pp. 341-353.

62 Carlo Ridolfi lo giudicherà «l'apice più sublime dell'arte» (Ridolfi, *Le meraviglie* cit., p. 151), riprendendo il commento di Vasari che lo considerava il culmine della carriera tizianesca («è la più compiuta, la più celebrata e la maggiore e meglio intesa e condotta che altra, la quale in tutta la sua vita Tiziano abbia fatto anco mai»; Vasari, *Le Vite* cit., VI, pp. 160-161).

63 «Ma ecco, nel raccontarmi egli il miracolo che nasce da lo stile de la vostra industria, l'autore

All'inizio del Seicento il mercante olandese Daniel Nys tentò invano di comprare l'opera, proponendo la roboante cifra di diciottomila ducati; requisito da Napoleone in forza al Trattato di Tolentino nel 1797, il *Martirio* tornò a Venezia con le restituzioni del 1816, grazie all'impegno di Antonio Canova. Perduto tra le fiamme dell'estate 1867, una decina d'anni dopo, a un grande conoscitore d'arte come Giovan Battista Cavalcaselle, non resterà che commentare: «niun altro lavoro più vittoriosamente di questo dimostra la straordinaria potenza di quella mente: questa perdita è per l'arte irreparabile».⁶⁴

Ai mesi del soggiorno in San Zanipolo risale un magnetico ritratto di Lorenzo Lotto (fig. 33): raffigura un domenicano intento a compilare un registro che, distratto, scruta intimamente con sguardo obliquo, enigmatico, penetrante, l'osservatore. Indossa l'abito invernale dell'ordine con il cappuccio sollevato malamente, espediente che rivela la massa cranica e la caratteristica fisionomia dominata dal naso importante e da una serie di finezze pittoriche descritte con grande abilità, dalla ricrescita dei baffi alle vene che gli solcano la fronte e le tempie. È un'immagine moderna, capace di parlare ai contemporanei di ieri e di oggi per la profonda introspezione rivelata nelle orbite dell'effigiato, di cui sembra perfino di conoscere le vicende biografiche; un «ritratto mobile ed intimo» di quello che Roberto Longhi chiamava il «dispensiere domenicano».⁶⁵ La luce radente provenien-

di quel *San Pietro Martire*, che, nel guardarlo, converse e voi e Benvenuto ne l'immagine de lo stupore; e, fermati gli occhi del viso e le luci de l'intelletto in cotal opra, comprendeste tutti i vivi terrori de la morte e tutti i veri dolori de la vita ne la fronte e ne la carni del caduto in terra, maravigliandovi del freddo e del livido che gli appare ne la punta del naso e ne l'estremità del corpo; né potendo ritener la voce, lasciaste esclamarla, quando, nel contemplar del compagno che fugge, gli scorgeste ne la sembianza il bianco de la viltà e il pallido de la paura. Veramente, voi deste dritta sentenza al merito de la gran tavola, nel dirmi che non era la più bella cosa in Italia. Che mirabil groppo di bambini è ne l'aria, che si dispicca dagli arbori, che la spargono dei tronchi e de le foglie loro! Che paese raccolto ne la semplicità del suo naturale! Che sassi erbosi bagna l'acqua, che ivi fa corrente la vena uscita dal pennello del divin Tiziano! La modesta benignità del quale caldissimamente vi saluta, e offerisce sé e ogni sua cosa, giurando che non ha pari l'amore che la sua affezione porta a la vostra fama» (P. Aretino, *Il primo libro delle lettere* [1537], a cura di F. Nicolini, Bari, Giuseppe Laterza & figli, 1913, pp. 258-259, n. CCXV).

64 G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Tiziano. La sua vita e i suoi tempi* [1877-1878], I, Firenze, Sansoni, 1974, p. 299.

65 R. Longhi, *Viatico per cinque secoli di pittura veneziana* [1946], in *Ricerche sulla pittura veneta. 1946-1969*, Firenze, Sansoni, 1978, p. 16.

te dall'alto illumina il protagonista, immerso in uno sfondo anonimo dominato da un intenso tendaggio verde, una soluzione cromatica che attraversa gran parte della carriera del Lotto, maestro assoluto – secondo tradizione veneziana – di questo espediente compositivo (il *Ritratto del vescovo Bernardo de' Rossi* e la pala di San Bernardino in Pignolo, il *Triplice ritratto di orefice* di Vienna e la *Madonna delle rose* di Jesi, per limitarsi ad alcuni dei molti esempi possibili).

In primo piano a destra sono poggiati sul tavolo chiavi, fogli, candele, un gruzzolo di monete d'oro e d'argento:⁶⁶ una spettacolare quanto realistica natura morta in scorcio che, insieme alla vitale tinta verdacea, avvicina il ritratto domenicano ad un vertice assoluto di Lotto come il *Ritratto di giovane malinconico* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia, caratterizzato dall'inconfondibile apice 'sentimentale' della lucertola.

Conservato nel Museo Civico di Santa Caterina a Treviso dal 1891, il *Ritratto di frate domenicano* potrebbe verosimilmente rappresentare Marcantonio Luciani, potente tesoriere del convento di San Giovanni e Paolo nel momento in cui il pittore soggiornava presso i monaci e firmava il ritratto, un'ipotesi che ha trovato concorde gran parte della critica.⁶⁷ Il fatto di evidenziare quello che sembra essere a tutti gli effetti un registro dei conti, attorniato da monete di vario genere e conio, avvalorata la dimestichezza del monaco con fatti economici. Anche le chiavi sono dipinte con perizia assoluta: legate da un laccio di cuoio, quelle piccole sono caratterizzate da una forgia con occhio a forma di cuore rovesciato, della tipologia per richiudere cassetti in cui porre libri e denaro, mentre le più grandi sono d'utilizzo per serrature da porte.⁶⁸

A proposito del ritratto, caratterizzato da un'atmosfera intensa e soffusa

66 Proprio sul tavolo il dipinto è firmato e datato «*Laurentius Lotus 1526*».

67 La prima a ipotizzare il Luciani quale effigiato della tela fu Myriam Billanovich (*Coi domenicani dei SS. Giovanni e Paolo. Dal Colonna al Lotto*, in «Italia medievale e umanistica», 9, 1966, p. 457-459).

Circa i più recenti e approfonditi studi sulla biografia dell'allora tesoriere domenicano (futuro priore) e sulla cronologia d'esecuzione del dipinto: E.M. Dal Pozzolo, in *Lorenzo Lotto, Portraits* cit., pp. 259-260, n. 22; R. Fontana, in *Musei Civici di Treviso. La Pinacoteca II. Pittura rinascimentale e barocca*, a cura di E. Manzato, S. Martinelli, Crocetta del Montello, Antiga Edizioni, 2019, pp. 87-90, n. 29; Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., 2021, pp. 256-257, n. 1.67.

68 Dezuanni, in *Lorenzo Lotto* cit., 2011, pp. 212, n. 37.

assorbita dal contatto di Lotto con pittori come Palma il Vecchio, Bernard Berenson ricordava che «ci guarda come stesse cercando nella mente qualche altra annotazione da segnare. Abbiamo qui un penetrante studio di carattere che non perde una sfumatura nell'indole del ritrattato, pur rappresentandolo in tutto il suo garbo monastico».⁶⁹

Nonostante dal luglio 1526 Lotto abbandonò l'abitazione nel convento domenicano di Venezia, restò legato all'ordine e a San Zanipolo per tutta la vita; la prova più significativa risale al 25 marzo 1531, data in cui il pittore redige il suo primo testamento (giorno in cui, non casualmente, ricadono da calendario l'Annunciazione e il mitico anniversario della nascita di Venezia).

Nel documento Lorenzo esprime il desiderio di essere tumulato nel campanario dell'edificio domenicano, a fianco dei religiosi e vestendo l'abito dell'ordine:⁷⁰ volontà commovente ed ennesima testimonianza della profonda ortodossia del Lotto, questo desiderio rimarrà nella mente del pittore per diversi anni, fino a quando si ritirerà alla metà del Cinquecento presso la Santa Casa di Loreto. Lì verrà sepolto dopo che la morte lo colse, tra il 1556 e il 1557; non si hanno notizie né delle esequie né del suo sepolcro.

Il talento di Lorenzo Lotto, straordinario ma poco in linea con il classicismo

69 Berenson, *Lotto* cit., p. 128.

70 «Item in ordinar la sepoltura: siano pregati li frati de San Joannepolo mi concieda vestir del suo abito, 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 seppellire senza alcuna Ceremonya: et in accompagnar el corpo alla sepoltura sia el Rev.do piovano de la contrada con tre Copie de sacerdoti et altratanti zagi et la .+. et siano Copie de putti poveri de 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 sepoltura. Almeno diano l'habito loro et percio sero sepulto dove si sepellisse li poveri de ditto hospitale: Et li miei 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 celebrare ogni di una missa piccola ah honore de Dio in remissione de mei peccati et dopo dita missa li puti de ditto hospitale debbano dire sumissa voce le letanye» (Cortesi Bosco, *Autografi inediti di Lotto* cit., pp. 8-9).

Spetta a Francesca Cortesi Bosco anche il chiarimento e le modalità iconografiche di un Lorenzo Lotto che offrì spunti e materiali a Bonifacio Veronese per realizzare il *San Michele che scaccia Lucifero* nella cappella Cavalli in San Giovanni e Paolo (ora nell'oratorio del Rosario; Cortesi Bosco, *Autografi inediti di Lotto* cit., pp. 42-46).

rinascimentale, segnò il suo mancato successo veneziano; simbolo di questi anni sono la pala di San Nicola ai Carmini di Venezia (1527-1529), dalla composizione originale e caratterizzata da un paesaggio cupo e vuoto in tutto il registro inferiore, e la *Crocefissione* di Monte San Giusto (1529 circa), capolavoro assoluto caratterizzato da un vertice tragico di *pathos* e di incombenza, tra le vette di tutta la pittura del Cinquecento europeo, che non casualmente gli fu commissionato per la piccola chiesa di Santa Maria della Pietà in Telusiano a Monte San Giusto, nella Marca di Macerata.

Per trovare Lotto impegnato nuovamente in una committenza domenicana bisogna giungere al 1539, anno in cui firma e data la monumentale *Madonna del Rosario* di Cingoli (fig. 34). È una delle opere più affascinanti e cromaticamente fantasiose di tutta la carriera dell'artista, commissionatagli dalla confraternita del Rosario della locale chiesa di San Domenico grazie alla pia donna Sperandia Franceschini, moglie del colonnello cingolano Gabriele Simonetti.⁷¹ Eseguita dal pittore poco prima di far ritorno a Venezia,⁷² la pala di Cingoli sembra veramente assumere, citando Adolfo Venturi, le sembianze di una «sacra icona tempestata di ex voto».⁷³

71 G.B. Cavalcaselle, G. Morelli, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria* [1861-1862], in «Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti», II, 1896, p. 342.

Il mitico viaggio umbro-marchigiano di Morelli e Cavalcaselle all'indomani dell'unità d'Italia, condotto per catalogare e, di conseguenza, evitare la vendita del patrimonio pubblico ed ecclesiastico centroitaliano, è stato affrontato più volte (con esiti difformi) dalla critica. Sull'argomento rimane una sintesi efficace D. Levi, *Il viaggio di Morelli e di Cavalcaselle nelle Marche e nell'Umbria*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno, a cura di M.E. Manca, M. Panzeri, I, Bergamo, Lubrina Editore, 1993, pp. 133-148.

72 Il 14 ottobre 1539 Lotto scriveva «Alli magnifici Signori Antiani de la Cita de Cingoli» per sollecitare il saldo della pala prima dell'imminente viaggio in laguna (Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., 2021, p. 73); ancora, il 4 marzo 1541, Lorenzo dichiara di dover ritirare da un certo Ottavio da Macerata del denaro riscosso a suo nome, compresi cinque scudi dovutigli dai domenicani di Cingoli (con tutta probabilità, un debito pregresso per la *Madonna del Rosario*). Il pagamento dovette ulteriormente prolungarsi se, come riemerso dalle fonti, la confraternita marchigiana chiese un contributo per il dipinto alla Credenza cittadina (R. Coltrinari, *Lorenzo Lotto a Cingoli. Nuovi documenti per la Pala del Rosario*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, atti del convegno, a cura di L. Mozzoni, Firenze, Giunti Editore, 2009, pp. 224-231).

73 A. Venturi, *Storia dell'arte italiana. La pittura del Cinquecento*, IX, 4, Milano, Ulrico Hoepli, 1929, p. 93.

Soprelevata su un trono e ammantata, secondo tradizione iconografica, da un veste di un blu intenso (a contrasto col panno damascato d'oro e bordeaux che copre il muro di fondo), la Madonna offre a San Domenico il rosario (fig. 35); è il punto focale dell'opera, caratterizzata da una serie composta in gran parte da Santi dell'ordine domenicano (oltre al fondatore, sono presenti Vincenzo Ferrer, Caterina da Siena e Pietro da Verona, in cui la critica aveva riconosciuto, in passato, l'autoritratto del pittore).

Simmetricamente alla scena scaturita dall'omaggio mariano, il Bambino benedice la città di Cingoli per intercessione del Santo vescovo Esuperanzio, patrono locale inginocchiato in scorcio (fig. 36): ancora una volta viene inscenata una precisa commistione dei Santi di riferimento dell'ordine committente e della comunità civica marchigiana. San Vincenzo Ferrer, con l'indice destro, indica i quindici misteri del rosario divisi in tre ordini (rispettivamente quelli gaudiosi, dolorosi e gloriosi; fig. 37); è un'invenzione straordinaria desunta dalle stampe cinquecentesche nordeuropee, che copre tutta la parte superiore dell'opera al di sopra di un'enorme pianta di rose, per cui era stata perfino ipotizzata la realizzazione da una mano diversa da quella lottesca. Al contrario si tratta di una sorta di riassunto in figura di buona parte della carriera sacra dell'artista: scorrendo i vari tondi si possono mandare a memoria confronti con le varie iconografie affrontate negli anni da Lorenzo (l'*Annunciazione*, la *Visitazione*, la *Natività*, la *Presentazione al Tempio*, la *Crocefissione*, l'*Assunzione*...).

Il dettaglio più straordinario e fantasioso dell'opera sono i due putti, raffigurati in basso al centro con San Giovannino, impegnati a raccogliere dal cesto e spargere petali di rose (fig. 38):⁷⁴ è l'infiolata più affettuosa, stravagante e commovente della pittura cinquecentesca. Oltre ad essere un riuscito particolare d'affetto e d'impertinza infantile, la pratica rimanda anche ad un'antica tradizione della confraternita committente, che usava spargere petali di rose per precedere il percorso delle icone mariane durante le processioni.

La *Madonna del Rosario* avvince non solo per la sua assoluta qualità pittorica, ma anche per il profondo legame e per l'orgoglio che la lega alla co-

74 Su questo dettaglio Bernard Berenson commentò «Questa [invenzione] è tale che nei tre putti intorno al canestro di rose, fa pensare alle Hilanderas di Velasquez» (Berenson, *Lotto* cit., p. 122).

munità di Cingoli, che nel tempo l'ha difesa dai terremoti e dalle mire del mercato;⁷⁵ testimonianza eloquente del legame assoluto, perfino spirituale, tra Lorenzo Lotto e i borghi disseminati tra le colline marchigiane.

⁷⁵ In una visita alla chiesa di San Domenico (2016), un erudito locale mi riferì che un politico cittadino del Novecento propose senza successo di vendere il dipinto e sostituirlo con una copia per finanziare le spese di restauro dell'acquedotto di Cingoli.

NARRAZIONI E CONGEDI DEVOZIONALI

Nel 1540 Lorenzo rientra a Venezia; in questo anno inizia a stendere sul *Libro di spese diverse*, testimonianza fondamentale circa entrate ed uscite di bilancio utili a penetrare la sua quotidianità, i suoi interessi, la cronologia di certe vicende e i nomi dei suoi committenti.⁷⁶

L'8 dicembre di quell'anno Lotto appunta nelle spese «Per l'arte» le prime notizie conosciute circa l'*Elemosina di Sant'Antonino*, destinata alla basilica domenicana di San Giovanni e Paolo (fig. 39): «portar la pala del santo Antonino a la volta, schiodarlo e retirar la tella, sbare, chiodi, broche, spagi, colle e jessi».⁷⁷ Non conosciamo i dettagli di committenza da parte dell'ordine, ma la scadenza di consegna era fissata per il 28 marzo 1542, in coincidenza col centenario di fondazione della confraternita dei Buonuomini, voluta da Sant'Antonino.⁷⁸ Per il dipinto Lorenzo ricevette la somma di 125 ducati, di cui 90 in denaro e 35 trattenuti dai padri domenicani per dare sepoltura al pittore all'interno del convento.⁷⁹ Personaggio decisivo per la commessa della pala fu il priore Sisto de' Medici, in carica dal 1533 al 1541, favorevole alla riforma di distribuzione delle elemosine secondo esigenze sociali promossa da Sant'Antonino, una questione che aveva creato non poche tensioni all'interno dell'ordine religioso. Il tema iconografico scelto e la scadenza dettata dall'anniversario di fondazione della confraternita non vanno lette, di conseguenza, soltanto come un'apologia del Santo arcivescovo di Firenze, ma una scelta politico-amministrativa per sedare la diatriba in seno all'ordine.⁸⁰

Due angioletti, come in una grande scenografia teatrale, scostano un sipario composto da un drappo rosso, permettendo al fedele di visualizzare la scena

⁷⁶ Lorenzo Lotto, *Il libro di spese diverse* [1540-1556], a cura di F. De Carolis, Trieste, Edizioni Università di Trieste, 2017.

⁷⁷ Lotto, *Il libro di spese diverse* cit., p. 287.

⁷⁸ Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., 2021, p. 356, n. I.115.

⁷⁹ Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., 2021, pp. 74, 75.

⁸⁰ Per Fra Sisto, Lotto realizzerà (nel novembre 1542), coadiuvato da Gerolamo da Santacroce, due *Teste di Cristo* (Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., 2021, pp. 515-516, n. VI.35); nel *Libro di spese diverse* il pittore annota «doi teste de Salvator per mastro Sixto frate in San Zanipolo me feci aiutar a mastro Hieronimo Santa + [Croce]» (Lotto, *Il libro di spese diverse* cit., p. 293).

sacra; nella parte superiore (fig. 40) Sant'Antonino veste un abito domenicano con pallio vescovile ed è impegnato, seduto su un trono coperto da un panno verde, a leggere un cartiglio che, verosimilmente, reca una richiesta d'indulgenza. A invitarlo all'intercessione sono due angeli fluttuanti, parenti stilistici e fisionomici della coppia che incorona la Vergine nella pala Martinengo.

Di assoluta modernità è il registro inferiore (fig. 41), in cui dietro un parapetto marmoreo, coperto al centro da un delizioso tappeto turco (una delle grandi passioni di Lotto, che proprio sul bordo del tappeto si firma «*Laurentio Loto*»), oggetti dipinti con perizia quali libri rilegati in cuoio, sacchetti di denaro, pastorale e mitria compongono una natura morta veridica. Due religiosi si sporgono, impegnati a distribuire le elemosine e a raccogliere i messaggi d'indulgenza da rivolgere al Santo: accalcati, con le braccia tese, fiduciosi nella carità della Chiesa, gli astanti popolani («creature d'ogni giorno: [...] poveri "vergognosi", vedove e zitellucce che quietamente porgono le suppliche e attendono i soccorsi, e paion tutti personaggi di una pia commedia»)⁸¹ assumono le sembianze di una «folla dei postulanti, confusa e disperata come in un Goya».⁸² Si tratta di un'invenzione ardita che contiene il germe della rivoluzione caravaggesca: impegnato in gioventù a osservare i cosiddetti «preparatori del naturalismo»,⁸³ il Merisi se ne ricorderà dipingendo la folla inginocchiata in un altro dipinto domenicano, la *Madonna del Rosario* oggi a Vienna (fig. 42).

Nel dipinto lottesco il prelado sulla destra – raffigurato con perizia ritrattistica e vesti raffinate, simbolo del suo *status* sociale ed ecclesiastico – è stato proposto quale un probabile ritratto di Sisto de' Medici;⁸⁴ il personaggio della folla al centro, di spalle alla scena e in vesti rosse, è stato invece identificato nell'autoritratto del pittore. Tra le ragioni di questa autoraffigurazione sono state proposte diverse soluzioni: le più suggestive ipotizzano che Lotto sia presente in virtù della fede e dell'animo caritatevole che attraversò la sua esistenza (la corona

81 Banti, *Lorenzo Lotto*, in Banti, Boschetto, *Lorenzo Lotto* cit., 1953, p. 50.

82 Longhi, *Viatico* cit., p. 16.

83 Si fa riferimento alla definizione di Roberto Longhi sotto cui vennero etichettati i pittori bresciano-bergamaschi che il Caravaggio studiò nel corso della sua formazione. Sul Lotto precaravaggesco: R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi: i precedenti* [1929], in *“Me pinxit” e quesiti caravaggeschi. 1928-1934*, Firenze, Sansoni, 1968, pp. 97-98, 115-119.

84 B. Aikema, *Lorenzo Lotto: la pala di Sant'Antonino e l'Osservanza domenicana a Venezia*, in «*Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*», xxxiii, 1, 1989, pp. 127-140.

d'alloro che gli cinge il capo sarebbe una chiara allusione al nome Lorenzo),⁸⁵ oppure che, più prosaicamente, si confonda tra i questuanti per ricevere il compenso pattuito dalla committenza.⁸⁶

Inaugurato il dipinto di San Zanipolo, la fama di Lorenzo Lotto presso i domenicani era tale che una serie di alti prelati dell'ordine gli ordinarono alcuni dipinti; tra questi, due ritratti di religiosi nelle vesti dei Santi domenicani sono le ultime opere superstiti del pittore eseguite per i seguaci di Domenico da Guzmán. Il *Ritratto di Fra Lorenzo da Bergamo in veste di San Tommaso d'Aquino* (fig. 43) raffigura un importante religioso orobico della famiglia Gherardi,⁸⁷ illustre predicatore apostolico, autore di testi spirituali, organizzatore di enti benefici detti «monti dell'abbondanza» (uno dei quali a Bergamo, nel 1539);⁸⁸ i dettagli della commissione ci sono forniti dallo stesso Lotto all'interno del *Libro di spese diverse*: «di 13 magio del 1542 in Venetia, fra' Lorenzo da Bergamo el predicator de l'ordine de santo Domenico die dar per un quadro de santo Thomaso d'Aquino in essa figura el ritrato de dito fra' Lorenzo zoè dal mezo in su grandio Quanto el naturale per el qual merita a honesto precio ducati diece».⁸⁹ La scelta iconografica da parte degli esponenti domenicani di farsi ritrarre nelle vesti dei Santi del proprio ordine rispecchia un'aspirazione dell'effigiato ai valori

85 A. Gentili, *Restituzioni. Ovvero: restaurare per vedere meglio e capire di più*, in «*Arte documento*», 24, 2008, pp. 47-49.

86 M. Falomir, in *Lorenzo Lotto. Portraits* cit., pp. 301-304, n. 35.

87 Cortesi Bosco, *Autografi inediti di Lotto* cit., p. 25, nota 35.

88 F. Cortesi Bosco, s.v. *Lotto, Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, 66, Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, 2006, p. 209.

Tra le cariche ricoperte da Fra Lorenzo si segnala, tra il 1539 e il 1540 (per restare in ambienti che videro attivo il pittore), quella di predicatore ufficiale presso Santa Maria Maggiore a Bergamo (Falomir, in *Lorenzo Lotto. Portraits* cit., pp. 308-310, n. 37).

89 Lotto, *Libro di spese diverse* cit., p. 200.

Oltre che per il ritratto qui preso in esame, il domenicano bergamasco sarà committente di Lotto anche nel giugno 1544, quando gli ordinerà una *Testa della Madonna* consegnata nel mese di agosto («in Venetia adi... junio del 1544 die fra' Lorenzo da Bergamo predicator de l'ordine de la osservantia de San Domenico per una testa de la Verzene senza el fiol, de qual non fu fatto precio et valse tra boni amici ducati 6, disse darmi un poco de malvasia et qualche altra coseta e non denari»). Sulla consegna, avvenuta due mesi dopo, «Item die dar per un quadretto de nostra Donna fato per istancia de fra' Lorenzo da Bergamo predicator appostolico del ordine de san Domenico lo dovesse consegnar a luj cavarne più che si pol, valeva honestamente ducati 12»; Lotto, *Libro di spese diverse* cit., p. 184). Sull'opera, attualmente dispersa: Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., 2021, pp. 517-518, n. VI.49.

morali, religiosi e intellettuali del Santo di riferimento (secondo una tradizione in voga nell'ambiente domenicano e nella pittura lagunare fin dai tempi di Giovanni Bellini; fig. 45).⁹⁰

Il *Ritratto di Fra Lorenzo* riappare nella sua storia collezionistica solo alla fine dell'Ottocento negli inventari della raccolta romana di don Marcello Massarenti (l'elemosiniere di Pio IX), in cui era ritenuto un *San Giacinto* attribuito a Giovan Battista Moroni.⁹¹ La raccolta fu acquistata in blocco nel 1902 dal magnate delle ferrovie americane Henry Walters, e il dipinto approdò nel 1931 (data di morte del collezionista) nel museo fondato dallo stesso, lo Walters Art Museum di Baltimora: nel 1954 la tela subì un restauro che eliminò le pesanti ridipinture che coprivano gli elementi sacri (l'aureola, il giglio, la tunica) e che avevano trasformato il frate in un ritratto profano, probabilmente per renderlo più appetibile sul mercato anglosassone. A ristabilire la corretta paternità al Lotto e a identificare (sulla scorta del *Libro di spese diverse*) l'effigiato in Fra Lorenzo da Bergamo fu Federico Zeri, che nel 1976 pubblicò il fondamentale catalogo dei dipinti italiani del museo statunitense.⁹²

Presso il Fogg Art Museum di Cambridge (Massachusetts, Harvard University) è conservata l'ultima opera a noi giunta realizzata da Lorenzo Lotto per i domenicani;⁹³ rappresenta un *Ritratto di domenicano in veste di San Pietro da*

90 Anche Giovanni Bellini fu molto legato all'ordine domenicano: oltre al *Ritratto di frate domenicano in veste di San Pietro da Verona* e al *Ritratto di Fra Teodoro da Urbino in veste di San Domenico* (fig. 45), entrambi alla National Gallery di Londra, il Giambellino eseguì per San Giovanni e Paolo il polittico di San Vincenzo Ferrer, capolavoro che inaugura la sua maturità, e una perduta pala di Santa Caterina da Siena. In San Zanipolo era ubicata anche la tomba della famiglia Bellini.

91 F. Zeri, *Italian Paintings in the Walters Art Gallery*, II, Baltimore, Walters Art Gallery, 1976, pp. 396-397, n. 270.

Sulle vicende della collezione Massarenti: M.S. Ruga, *Da Roma a Baltimora: la collezione Massarenti*, in *Capitale e crocevia. Il mercato dell'arte nella Roma sabauda*, a cura di A. Bacchi, G. Capitelli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2020, pp. 117-145.

92 Zeri, *Italian Paintings* cit., pp. 396-397, n. 270.

La vicenda del camuffamento d'identità e del successivo restauro venne riassunta dallo stesso Zeri nella terza delle cinque conversazioni tenute presso l'Università Cattolica di Milano nell'aprile 1985 (poi raccolte in F. Zeri, *Dietro l'immagine*, Milano, Longanesi, 1987, pp. 100-101).

93 Nel recente catalogo generale dei dipinti, Enrico Dal Pozzolo ha espunto due dipinti domenicani (un *Monaco* della Kress Foundation di New York e un *Ritratto di frate* in collezione privata a Venezia) già attribuiti a Lotto (Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., 2021, pp. 494, n. V.77, 504, n. V.135).

Verona (fig. 44) risalente, grazie alle notizie del *Libro di spese diverse*, al soggiorno anconetano del 1549: «In Ancora adì... settembre del 1549, die dar el padre frate Angelo Ferretti de San Domenico per un quadro de San Piero Martire grande quanto luj, in retrato suo del qual no fu fatto precio alcuno... valse scuti 40 no volse darmi più per amico».⁹⁴

L'autografia dell'opera è comunemente accettata dalla critica, a differenza dell'identificazione del ritrattato in padre Ferretti;⁹⁵ i dubbi riguardano le dimensioni della tela in relazione a un'altra perduta opera domenicana citata nel *Libro di spese diverse*: «adì... ottobre del 1548 die dar fra' Zoan Andrea frate a San Zanepolo per un suo retrato de naturale in meza figura in figura de san Piero martire qual è per cunto de una promessa usarli qualche gentilezza perché el mi acomodò per inantj la sua camera nuda».⁹⁶ Il dipinto è formato da una composizione frontale, con colori magri e una tavolozza asciutta, in cui la figura sacra si staglia in tutta la sua imponenza su un fondo anonimo, una soluzione tipica della pittura tarda di Lorenzo. Il Santo indossa l'abito domenicano ed è esibito con tutti gli attributi iconografici: probabilmente il libro che regge nella sinistra, una copia del *Novum Testamentum* rilegata in cuoio verde, possiede le soluzioni tecniche adottate da tal «Mendoza legante».⁹⁷

Il protagonista colpisce per l'intensa sofferenza emotivo-religiosa;⁹⁸ come il *Ritratto di Fra Lorenzo da Bergamo in veste di San Tommaso d'Aquino* (fig. 43) subì manomissioni che coprivano gli attributi sacri, svelati da un restauro del 1923, mentre la firma del pittore («L. Lo[tt]o») e l'iscrizione tracciata col sangue e indicata dall'indice destro («CREDO IN UNUM DEUM») furono disvelate da una

94 Lotto, *Libro di spese diverse* cit., p. 120.

95 D. Frapiccini, *Un percorso nella ritrattistica: l'Uomo con cane come estremo esempio dell'attività di Lorenzo Lotto*, in *La ritrattistica di Lorenzo Lotto in area adriatica. Esempi e vicende*, atti del convegno, a cura di D. Frapiccini, V. Punzi, Loreto, Edizioni Santa Casa, 2015, p. 60.

96 Lotto, *Libro di spese diverse* cit., p. 264.

97 Falomir, in *Lorenzo Lotto. Portraits* cit., pp. 333-336, n. 45.

98 «Sembra davvero qui raggiunto un compendio, pur sofferto, tra fede, rapporto diretto con la scrittura (il Vangelo, giustamente esibito, ma non ostentato, a intendere che la salvezza non viene per 'sola scriptura') e opere (i simboli della sua passione, della sua testimonianza, del suo esempio, della sua scelta personale, ovvero del libero arbitrio)» (R. Rugolo, *Come un libro aperto. Lorenzo Lotto e fra' Gregorio Belo*, in *Per il Cinquecento religioso italiano: clero, cultura e società*, atti del convegno, a cura di M. Sangalli, I, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 2003, pp. 228-229).

pulitura del 1953.⁹⁹ Probabilmente fu la tela lottesca ad ispirare Tiziano Vecellio per il suo *San Domenico* (1565 circa; Roma, Galleria Borghese), mentre una serie di recenti indagini diagnostiche hanno suggerito alcuni aggiustamenti in corso d'opera per ingentilire la fisionomia del volto, inducendo Miguel Falomir a ipotizzare un'esecuzione del Lotto *in absentia* dell'effigiato.¹⁰⁰

In conclusione, mi piace ricordare che la presenza di uno dei maggiori dipinti domenicani del Lotto, la *Madonna del Rosario* di Cingoli (fig. 34), contribuì a segnare il successo di due grandi mostre sul pittore. La prima risale al 1953, in Palazzo Ducale a Venezia: è la monografica curata da Pietro Zampetti che, in sostanza, celebrava gli studi e le idee di Bernard Berenson.¹⁰¹ È stato Enrico Dal Pozzolo a rendere noto negli ultimi anni come Federico Caldura e Maria Perego (inventori di Topo Gigio e profondi amanti del pittore; Caldura stese anche un dattiloscritto sul Lotto)¹⁰² visitarono la monografica, in cui la pala di Cingoli era esposta sulle scale e scarsamente illuminata, ignorata per questi motivi dalla stragrande maggioranza dei visitatori. La coppia spruzzò periodicamente di fronte al quadro acqua di colonia al profumo di rose (certamente un riferimento all'infiorata degli angeli; fig. 38) che, col suo profumo gradevole, attirava la sosta della folla estasiata.¹⁰³ Il secondo momento è più recente, e riguarda la mostra del 2011 alle Scuderie del Quirinale di Roma.¹⁰⁴ Nella sala principale erano esposte in una sorta di galleria alcune grandi pale della maturità lottesca (fig. 46), radunate per l'occasione nel cuore della Città Eterna che, cinque secoli prima, non aveva compreso il suo genio. Ancora una volta, a fianco di un'altra opera domenicana, l'*Elemosina di Sant'Antonino*, era la *Madonna del Rosario* di Cingoli a rubare la scena ed assicurarsi il posto d'onore al centro dell'infilata. In fondo, non poteva essere che un capolavoro realizzato per il suo ordine, quello dei frati domenicani, il simbolo, a cinquecento anni di distanza, della rivincita romana di Lorenzo Lotto: la sua stella luminosa, dopo una lunga eclisse, è tornata a brillare nel posto che gli spetta di diritto, il firmamento del Rinascimento e della grande storia dell'arte italiana.

99 Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto* cit., 2021, p. 430, n. I.151.

100 Falomir, in *Lorenzo Lotto. Portraits* cit., pp. 333-336, n. 45.

101 *Mostra di Lorenzo Lotto. Catalogo ufficiale*, catalogo della mostra, a cura di P. Zampetti, Venezia, Casa Editrice Arte Veneta, 1953.

102 E.M. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto e il dattiloscritto dal cielo*, Treviso, ZeL Edizioni, 2019.

103 Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto e il dattiloscritto* cit., p. 70.

104 *Lorenzo Lotto* cit., 2011.

TAVOLE



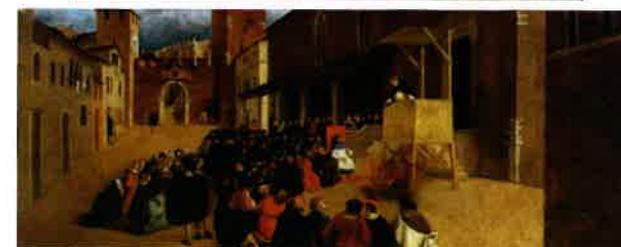
1. LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino e i Santi Pietro da Verona e Giovannino Battista*, 1503, Napoli, Museo e Real Bosco di Capodimonte.



2. LORENZO LOTTO, *Ritratto di frate domenicano*, 1505-1506 circa, Banbury (Oxfordshire), Upton House.



3. LORENZO LOTTO, *Polittico di San Domenico*, 1506-1508, Recanati, Musei Civici, Villa Colloredo Mels.



4. LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino e i Santi Domenico, Gregorio XII e Urbano V, un angelo e due putti musicanti (Polittico di San Domenico)*, 1506-1508, Recanati, Musei Civici, Villa Colloredo Mels.

5. LORENZO LOTTO E BOTTEGA, *Miracolo di San Pietro Martire*, 1510-1520 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



6. LORENZO LOTTO, *Santi Tommaso d'Aquino e Flaviano (Polittico di San Domenico)*, particolare, 1506-1508, Recanati, Musei Civici, Villa Colloredo Mels.

7. LORENZO LOTTO, *Cristo morto sorretto da un angelo, San Giuseppe d'Arimatea, Madonna e Santa Maria Maddalena (Polittico di San Domenico)*, 1506-1508, Recanati, Musei Civici, Villa Colloredo Mels.



8. LORENZO LOTTO, *Santi Pietro Martire e Vito (Polittico di San Domenico)*, 1506-1508, Recanati, Musei Civici, Villa Colloredo Mels.



12. LORENZO LOTTO, *San Vincenzo Ferrer in gloria*, particolare, 1510-1511 circa, Recanati, San Domenico.

13. RAFFAELLO SANZIO, *Disputa del Santissimo Sacramento*, particolare, 1508-1509 circa, Città del Vaticano, Musei Vaticani, Stanza della Segnatura.



14. ANONIMO, *Veduta di Bergamo dal prato di Sant'Alessandro*, XV secolo, Mantova, Biblioteca Comunale Teresiana, ms. 239, B.IV.13, f. 15.



15. FRA DAMIANO ZABELLI, *Falso miracolo dell'Anticristo*, prima del 1528, Bergamo, Santi Bartolomeo e Stefano.



16. Ricostruzione della pala Martinengo di Lorenzo Lotto.



17. LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino, dieci Santi e sei angeli*, 1513-1516, Bergamo, Santi Bartolomeo e Stefano.



18. LORENZO LOTTO, *San Domenico resuscita Napoleone Orsini*, 1513-1516, Bergamo, Accademia Carrara.

19. LORENZO LOTTO, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, 1513-1516, Bergamo, Accademia Carrara.

20. LORENZO LOTTO, *Lapidazione di Santo Stefano*, 1513-1516, Bergamo, Accademia Carrara.



21. LORENZO LOTTO, *Angelo con globo e scettro*, 1516,
Budapest, Szépművészeti Múzeum.

22. LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino, dieci Santi e sei angeli*, particolare, 1513-1516,
Bergamo, Santi Bartolomeo e Stefano.



23. LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino, dieci Santi e sei angeli*, particolare, 1513-1516,
Bergamo, Santi Bartolomeo e Stefano.



24. LORENZO LOTTO, *Madonna con il Bambino, dieci Santi e sei angeli*, particolare, 1513-1516, Bergamo, Santi Bartolomeo e Stefano.



25. BOTTEGA DI LORENZO LOTTO, *San Pietro da Verona*, 1515-1520 circa, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.

26. BOTTEGA DI LORENZO LOTTO, *Santo domenicano*, 1515-1520 circa, Firenze, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi.



27. BOTTEGA DI LORENZO LOTTO, *Cristo morto sorretto da due angeli*, 1515-1520 circa, Raleigh, North Carolina Museum of Art, Samuel H. Kress Collection.

28. BOTTEGA DI LORENZO LOTTO, *Martirio di Sant'Alessandro*, 1515-1520 circa, Raleigh, North Carolina Museum of Art, Samuel H. Kress Collection.



29. PALMA IL VECCHIO, *Martirio di San Pietro da Verona*, 1526-1528 circa, Alzano Lombardo, Museo d'arte sacra della basilica di San Martino.



30. LORENZO LOTTO, *Madonna delle rose*, particolare, 1526, Jesi, Musei Civici di Palazzo Pianetti.

31. NICCOLÒ BOLDRINI (DA TIZIANO VECELLIO), *San Francesco riceve le stigmate*, 1530-1535 circa, Londra, The British Museum.



32. JOHANN CARL LOTH (COPIA DA TIZIANO VECELLIO), *Martirio di San Pietro da Verona*, 1691, Venezia, Santi Giovanni e Paolo.



33. LORENZO LOTTO, *Ritratto di frate domenicano (Marcantonio Luciani?)*, 1526, Treviso, Musei Civici, Museo di Santa Caterina.



34. LORENZO LOTTO, *Madonna del Rosario*, 1539, Cingoli, San Domenico (in deposito presso il Palazzo Comunale).



35-36. LORENZO LOTTO, *Madonna del Rosario*, particolari, 1539, Cingoli, San Domenico (in deposito presso il Palazzo Comunale).



37-38. LORENZO LOTTO, *Madonna del Rosario*, particolari, 1539, Cingoli, San Domenico (in deposito presso il Palazzo Comunale).



39. LORENZO LOTTO, *Elemosina di Sant'Antonino*, 1540-1542, Venezia, Santi Giovanni e Paolo.



40-41. LORENZO LOTTO, *Elemosina di Sant'Antonino*, particolari, 1540-1542, Venezia, Santi Giovanni e Paolo.



42. CARAVAGGIO, *Madonna del Rosario*, 1605 circa, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



43. LORENZO LOTTO, *Ritratto di Fra Lorenzo da Bergamo*, 1542, Baltimore, The Walters Art Museum.



44. LORENZO LOTTO, *Ritratto di domenicano in veste di San Pietro da Verona (Fra Angelo Ferretti?)*, 1549, Cambridge (Massachusetts), Harvard University Art Museums, Fogg Art Museum.



45. GIOVANNI BELLINI, *Ritratto di Fra Teodoro da Urbino in veste di San Domenico*, 1515 circa, Londra, The National Gallery.

46. La sala principale della mostra *Lorenzo Lotto* (2011) alle Scuderie del Quirinale di Roma.

INDICE DEI NOMI

*Nell'indicizzazione non compare Lorenzo Lotto, dato che il suo nome ricorre quasi in ogni pagina del volume.
I riferimenti ai Santi si limitano alle citazioni secolari, e non alla presenza iconografica nei dipinti.*

- Agosti, Barbara: 20, 22
 Aikema, Bernard: 44
 Alberti, Leandro: 27
 Alessandro Magno: 27, 28
 Alfonso I d'Este: 35
 Amerio Tardito, Rosalba: 27, 30, 31
 Angelelli, Antonio: 22
 Antonello da Messina: 16, 20, 21
 Arcangeli, Francesco: 26
 Aretino, Pietro: 36, 37
 Bacchi, Andrea: 46
 Bandera, Maria Cristina: 32
 Banti, Anna (Lopresti, Lucia, detta): 19, 32, 44
 Barocchi, Paola: 15
 Belo, Gregorio: 47
 Belotti, Bortolo: 26
 Bellini (famiglia): 46
 Bellini, Giovanni: 15, 16, 20, 21, 32, 46, 80
 Berenson, Bernard: 15, 31, 32, 39, 41, 48
 Bettarini, Rosanna: 15
 Bianconi, Pietro: 17
 Billanovich, Myriam: 38
 Biscaro, Gerolamo: 16
 Boezio, Severino: 27
 Boldrini, Niccolò: 36, 70
 Bonaparte, Napoleone: 37
 Borsetti, Bartolomeo: 30
 Bortoloni, Mattia: 30
 Boschetto, Antonio: 19, 31, 32, 44
 Bramante, Donato: 21, 22
 Bramantino (Suardi, Bartolomeo, detto): 22
 Brambilla Barcion, Pinin: 31
 Brignoli, Luca: 30, 31
 Brown, David Alan: 30
 Buonarroti, Michelangelo: 21, 22, 33
 Caldura, Federico: 48
 Canova, Antonio: 37
 Capitelli, Giovanna: 46
 Capoferri, Giovan Francesco: 33, 35
 Caravaggio (Merisi, Michelangelo, detto): 32, 44, 78
 Cariani (Busi, Giovanni, detto): 17
 Carlo V d'Asburgo: 35

- Cassotti, Faustina: 29
 Cassotti, Marsilio: 29
 Castellana, Stefania: 22
 Catena, Vincenzo: 16
 Cavalcaselle, Giovan Battista: 22, 37, 40
 Cavalli (famiglia): 39
 Cellini, Benvenuto: 36, 37
 Chiodi, Luigi: 33
 Cima da Conegliano, Giovan Battista: 15, 16
 Colleoni, Bartolomeo: 25
 Coltrinari, Francesca: 19, 36
 Coltrinari, Roberto: 40
 Contini Bonacossi, Alessandro: 32
 Cortesi Bosco, Francesca: 17, 25, 29, 33, 35, 39, 45
 Crivelli, Carlo: 19, 21
 Correggio (Allegri, Antonio, detto): 24
 Crowe, Joseph Archer: 22, 37
 Dal Pozzolo, Enrico Maria: 15, 16, 17, 19, 27, 32, 36, 38, 40, 43, 45, 46, 48
 De Carolis, Francesco: 43
 De' Cuppis, Teseo: 21
 De Luca, Maurizio: 22
 De' Medici, Sisto: 43, 44
 De' Rossi, Bernardo: 16, 17, 38
 De Simistri, Agostino: 22
 Dezuanni, Elsa: 35, 38
 Diziani, Gaspare: 30
 Domenico da Guzmán: 11, 45
 Dossi, Dosso (Luteri, Giovan Francesco, detto): 18
 Dürer, Albrecht: 16, 17, 21
 Egidio da Viterbo: 23
 Facheris, Agostino: 32
 Falomir, Miguel: 17, 45, 47, 48
 Farnese (famiglia): 17
 Ferretti, Angelo: 47, 79
 Filippo II d'Asburgo: 35
 Firpo, Massimo: 33
 Fontana, Renzo: 38
 Fra Bartolomeo (Baccio della Porta, detto): 22, 23, 57
 Franceschini, Sperandia: 40
 Frapiccini, David: 47
 Frigeni, Roberta: 26
 Frizzoni, Gustavo: 25
 Garibaldi, Vittoria: 19
 Gentili, Augusto: 45

- Gerolamo da Santacroce: 43
- Ghedini, Giovanni: 30
- Gherardi (famiglia): 45
- Ginzburg, Silvia: 22
- Giorgione (Zorzi da Castelfranco, detto):
15, 16, 17, 18, 20
- Giovanni Andrea (frate domenicano): 47
- Giulio II (Della Rovere, Giuliano), papa: 19,
21, 22
- Goya, Francisco: 44
- Gregori, Mina: 32
- Grumelli (famiglia): 26
- Humfrey, Peter: 20, 24, 30
- Isabello, Pietro: 27
- Jacometto Veneziano: 16
- Kress, Samuel H.: 32, 68
- Leonardo da Vinci: 16
- Levi, Donata: 40
- Locatelli, Pasino: 25, 30
- Longhi, Roberto: 15, 17, 18, 31, 32, 33, 37,
44, 67
- Lorenzo da Bergamo (frate domenicano):
45, 46, 47, 79
- Loth, Johann Carl: 36, 71
- Lucco, Mauro: 30
- Luciani, Marcantonio: 38, 72
- Lutero, Martin: 33
- Malchiostro, Broccardo: 17
- Manca, Maria Elisabetta: 40
- Manzato, Eugenio: 38
- Mariani Canova, Giordana: 15, 17, 23
- Martinelli, Sergio: 38
- Martinengo Colleoni, Alessandro: 25, 26,
27, 28
- Mascheretti, Lorenzo: 26, 27
- Mascherpa, Giorgio: 27
- Massarenti (collezione): 46
- Massarenti, Marcello: 46
- Mendoza (legante): 47
- Michiel, Marcantonio: 25
- Missoni, Ottavio: 21
- Mocenigo, Barbara: 28
- Morelli, Giovanni: 40
- Morelli, Jacopo: 25
- Moretto (Bonvicino, Alessandro, detto): 26
- Moroni, Giovan Battista: 26, 33, 46
- Mozzoni, Loretta: 40

- Nicolini, Fausto: 37
- Nys, Daniel: 37
- Orsini, Napoleone: 28, 63
- Ottavio da Macerata: 40
- Paganini, Marino: 25
- Palma il Vecchio (Negretti, Jacopo, detto):
15, 17, 18, 27, 33, 39, 69
- Paolo III (Farnese, Alessandro), papa: 35
- Paolucci, Antonio: 22
- Panzeri, Matteo: 40
- Pasta, Andrea: 25
- Paraventi, Marta: 19, 23
- Pelliciole, Mauro: 31
- Perego, Maria: 48
- Perugino (Vannucci, Pietro, detto): 15, 22
- Peruzzi, Baldassarre: 22
- Piazza, Callisto: 18
- Piccinelli, Antonio: 30, 31
- Piccinelli, Giovanni: 30, 31
- Pintoricchio (Bernardino di Betto Betti, det-
to): 22
- Pio IX (Mastai Ferretti, Giovan Maria Batti-
sta), papa: 27, 46
- Polli, Vittorio: 26
- Previtali, Andrea: 17
- Punzi, Vito: 48
- Resmini, Monica: 26, 30
- Ridolfi, Carlo: 25, 36
- Riva Palazzi, Giovan Francesco: 30
- Rodeschini, Maria Cristina: 26, 29
- Romanino (Romani, Gerolamo, detto): 18
- Ruga, Maria Saveria: 46
- Rugolo, Ruggero: 47
- Sangalli, Maurizio: 47
- Sanzio, Raffaello: 15, 21, 22, 23, 24, 25,
57, 58
- Scanelli, Francesco: 25
- Scaramuccia, Luigi: 25
- Sgarbi, Vittorio: 15
- Simonetti, Gabriele: 40
- Smith, Paul: 21
- Sodoma (Bazzi, Giovanni Antonio, detto il):
22
- Tamborino, Alessandra: 32
- Tassi, Francesco Maria: 25, 27, 28, 30
- Teodoro da Urbino (frate domenicano): 46,
80
- Tommaso d'Aquino: 27

Topo Gigio: 48

Tribolo, Niccolò: 36

Vasari, Giorgio: 15, 20, 36

Vecellio, Tiziano: 33, 35, 36, 37, 48, 70, 71

Velázquez, Diego: 41

Venturi, Adolfo: 40

Veronese, Bonifacio (De' Pitati, detto): 39

Vertova, Luisa: 15

Villa, Giovanni Carlo Federico: 19, 35

Violini, Paolo: 22

Vivarini, Alvise: 15, 20

Vivarini (famiglia): 16

Walters, Henry: 46

Zambelli, Damiano: 26, 35, 60

Zampetti, Pietro: 15, 48

Zeri, Federico: 46

*Finito di stampare nel mese di novembre dell'anno duemilaventidue
per i tipi di Lubrina Bramani editore in Bergamo.*

LUCA BRIGNOLI, storico dell'arte bergamasco, è nato l'8 giugno 1995.

Ha studiato all'Università Statale di Milano, specializzandosi nella pittura cinquecentesca e nella storia del collezionismo. Campo privilegiato delle sue ricerche sono il genere del ritratto, la fortuna critica degli autori e l'attribuzionismo come adesione stilistica alla natura dell'opera d'arte.

Ha firmato il volume *La collezione di Antonio Piccinelli (1816-1891)* – Lubrina Bramani Editore, 2021 – e, con Enrico De Pascale, la monografia su Giovan Battista Moroni per «Art e Dossier» (Giunti Editore, 2021).

isbn 9788877667847



€ 25,00 iva inclusa