

Enrico Maria Dal Pozzolo

# Lorenzo Lotto

CATALOGO GENERALE DEI DIPINTI

*con la collaborazione di*

Raffaella Poltronieri

*e di*

Valentina Castegnaro e Marta Paraventi

SKIRA

2021

**Pala Martinengo Colleoni  
(1513-)1516**

*Madonna col Bambino, dieci santi e sei angeli*

(pannello principale)

Tavola, 520 × 250 cm

Firmata e datata al centro della base del

trono: *LAVRENTIVS LOTVS M.D.XVI*

Bergamo, chiesa dei Santi Bartolomeo e Stefano

*Provenienza:* Bergamo, chiesa dei Santi Stefano e

Domenico; Bergamo, convento della Basella (1561);

Bergamo, chiesa di San Bernardino in Borgo

San Leonardo (1565-1647).

*Restauro:* 1749; dopo il 1920; 1947 e 1952, M. Pelliccioli

e G. Arrigoni; 1976-1977, P. Brambilla Barillon.

*Diagnostica:* 1978 (De Vecchi 1978, p. 34;

*La pala Martinengo* 1978, p. 62; Tardito 1980,

pp. 58-60).

*Copie:*

• Roma, collezione Del Drago (già)

Gian Paolo Cavagna

Reca la scritta LAU. LOT. IN. IO PAU. PINXIX, che

Giovanni Morelli interpretò come "Lorenzo Lotto

dipinse ai Santi Giovanni e Paolo", ritenendola il

modello della pala. Più opportunamente sciolta da

Longhi, secondo quanto riporta Boschetto (1953),

in LAU[RENTIVS]. LOT[US]. IN[VENIT].

IO[ANNES] PAU[LUS] [CAVAGNA]. PINXIX.

Apparsa alla vendita della collezione Paolini

a New York nel 1924.

Fotografie: KKI, BFZ, VCP.

*Bibl.:* Boschetto 1953, p. 72 n. 36; Angelini 2019, pp. 394

fig. 167, 397.

• Bergamo, cappella nell'oratorio di Villa Tassi

Pittore bergamasco attivo prima del 1614

*Madonna col Bambino e quattro santi*

Ripresa della sola parte centrale.

*Bibl.:* Cristini 2015, pp. 102-103.

• Ubicazione ignota

Apparsa a un'asta Finarte, a Milano, il 14-17 maggio

1973, lotto n. 593.

*Bibl.:* M. Lucco, in *Lorenzo Lotto* 1997 (ed. 1998, p. 109).

*Bibliografia:* Michiel 1521-1543 (ed. 1884, pp. 131-132); Ri-

dolfi 1648 (ed. 1914-1924, I [1914], p. 143); Calvi 1661-1671

(ed. 2008, p. 38); Pasta 1775, pp. 111-112; Tassi 1793 (ed.

1969, pp. 116-119); Lanzi [1793] (ed. 1987, p. 53); Münd-

ler 1855-1858 (ed. 1985, p. 97); Locatelli 1867, pp. 65-71;

Crowe, Cavalcaselle 1871, p. 509 (ed. 1912, III, pp. 403-

406); Berenson 1895, pp. 147-156 (ed. 1901, pp. 109-110,

119-126; ed. 1905, pp. 109-110, 119-126); Frizzoni 1896,

pp. 26-30; Venturi 1929, pp. 26-28, 114; Berenson 1932, p.

308 (ed. 1936, p. 264); Biagi 1942, pp. 8-10; Banti 1953, pp.

17-19; Boschetto 1953, pp. 72 n. 36; Coletti 1953, pp. 18,

40; Pignatti 1953, pp. 63-66; Berenson 1955, pp. 60-63 (ed.

1956, pp. 38-42; ed. 1957, pp. 38-43); Bianconi 1955, pp.

44-45 (ed. 1963, I, pp. 43-44); Berenson 1957, I, p. 100 (ed.

1958, I, p. 104); *Lettere* 1962; Pignatti 1963, p. 42; Mascherpa

1971, pp. 15-22; Caroli 1975, p. 138 (ed. 1980, pp. 43, 114);

Cohen 1975, p. 132; Mariani Canova 1975, pp. 93-94 n. 43;

P. Zampetti, in *I pittori bergamaschi* 1975, pp. 45-46 n. 8;

Cortesi Bosco 1977; De Vecchi 1978; *La pala Martinengo*

1978; Mascherpa 1978; Tardito 1978; Galis Wronski 1980

(*Concealed Wisdom*), p. 374; Mascherpa 1980, pp. 41-44, 66;

R.A. Tardito, in *Lorenzo Lotto: riflessioni lombarde* 1980, pp.

58-60; Bertelli 1981, pp. 188-193; Cortesi Bosco 1983 (*Ri-*

*flessi*); Cortesi Bosco, Paganini 1983; Zampetti 1983, n. 11;

Bensi 1983-1985, pp. 71-72; Oldfield 1984 (*Lorenzo Lotto,*

*1508-1513*), pp. 22, 26-33, 36; Cortesi Bosco 1987, I, pp.

201, 320, 484; Freedberg 1988, p. 361; Cortesi Bosco 1991

(*Sulla pala*); Bonnet 1996, pp. 58-64, 194 n. 27; Humfrey

1997 (ed. 1998, pp. 43-47); Terribile 1997, p. 130 nota 41;

Giani 1998 (*Tre pale*), pp. 240-248; Franco-Loiri Locatelli

1998 (*Le opere di Lorenzo Lotto nelle chiese*), pp. 61-64; Zan-

chi 1999, p. 89; Tempestini 1999, pp. 1002-1003; Pirovano

2002, pp. 45-49, 176 n. 31; Hochmann 2004, pp. 216-217;

Milesi 2004, pp. 83-85; Nesselrath 2004, pp. 740-741; Ber-

telli 2005, pp. 105-113; Cortesi Bosco 2006, p. 202; Lüdem-

ann 2008, pp. 147-148 fig. 40; De Carolis 2011 (*Metodo*),

pp. 58-59; Frapiccini 2015-2016, pp. 68-70, 72, 74; Ballarin

2016 [2018], II, pp. 994, 996; Coltrinari 2016 (*Un dipinto*),

p. 15; Piccolo 2017 (*Le opere*), pp. 174-177; Petró 2018, pp.

140-142; Campbell 2019, pp. 37-43; Fiore 2019, p. 182; Ma-

schereetti 2019, pp. 114, 119 nota 32; Rodeschini Galati 2019.

*Angelo con scettro e globo*

(cimasa)

Tavola, 45,8 × 155,3 cm

Budapest, Szépművészeti Múzeum

Inv. 1252

*Provenienza:* Bergamo, chiesa dei Santi Stefano e

Domenico; Bergamo, convento della Basella (1561);

Bergamo, chiesa di San Bernardino in Borgo san

Leonardo (1565-1647); Bergamo, chiesa di San

Bartolomeo (fino al 1749); Bergamo, collezione

Borsetti; Bergamo, collezione Ghedini; Seriate,

collezione Piccinelli; Venezia, collezione Luigi Resimini,

fino al 1895.

*Esposizioni:* Bergamo, *Esposizione* 1870, s.n.; Bergamo,

*Esposizione* 1875, n. 11; Milano, *Il Cinquecento*

*lombardo* 2000-2001, n. V.3

*Restauro:* 1993, M. Szentkirályi.

*Bibliografia:* Mündler 1855-1858 (ed. 1985, p. 155); Crowe,

Cavalcaselle 1871, p. 509 (ed. 1912, III, pp. 405-406); *Esposi-*

*zione* 1875, p. 4; Berenson 1895, p. 157 (ed. 1901, p. 126; ed.

1905, p. 126); *Die Gemäldegalerie* 1916, p. 178 n. 167; Venturi

1929, pp. 28, 114; Berenson 1932, p. 308 (ed. 1936, p. 264);

Boschetto 1953, p. 72 n. 36; Coletti 1953, p. 40; Berenson

1955, pp. 63-64 (ed. 1956, p. 41; ed. 1957, p. 41); Bianconi

1955, p. 45 (ed. 1963, I, p. 44); Berenson 1957, I, p. 101 (ed.

1958, I, p. 104); Bassi Ratgheb 1959, p. 121; Pigler 1967, pp.

396-397 n. 1252; Mazzini 1970, p. 327; Siffredi 1972, p. 95;

Caroli 1975, p. 138 (ed. 1980, p. 114); Mariani Canova 1975,

pp. 93-94 n. 42; P. Zampetti, in *I pittori bergamaschi* 1975, pp.

45-46; Cortesi Bosco 1977, p. 16; *La pala Martinengo* 1978;

Mascherpa 1978, pp. 46-53; *Museum of Fine Arts* 1991, s.p.;

Bonnet 1996, p. 62 n. 27; Franco-Loiri Locatelli 1998 (*Le ope-*

*re di Lorenzo Lotto nelle chiese*), p. 63; Zanchi 1999, pp. 89, 91;

V. Tátrai, in *Il Cinquecento lombardo* 2000, p. 237; Pirovano

2002, p. 176 n. 31a; Cortesi Bosco 2006, p. 202; Rodeschini

Galati 2019, pp. 127-128; Brignoli 2021, pp. 236-240 n. 85.

*Miracolo di san Domenico*

(scomparto sinistro della predella)

Tavola, 51,8 × 97,5 cm

Bergamo, Accademia Carrara

Inv. 58AC00070

*Deposizione di Cristo*

(scomparto centrale della predella)

Tavola, 50,9 × 96,8 cm

Bergamo, Accademia Carrara

Inv. 58AC00071

*Martirio di santo Stefano*

(scomparto destro della predella)

Tavola, 51,2 × 97,2 cm

Bergamo, Accademia Carrara

Inv. 58AC00072

*Provenienza:* Bergamo, chiesa dei Santi Stefano

e Domenico (dal 1516 al 1561); Bergamo, Convento

della Basella (1561-1565); Bergamo, chiesa di San

Bernardino in Borgo san Leonardo (dal 1565 al 1647);

Bergamo, chiesa di San Bartolomeo (dal 1647 al 1747,

nella sacrestia dal 1749 al 1893).

*Esposizioni:* Bergamo, *Esposizione* 1870,

s.n.; Bergamo, *Esposizione* 1875, nn. 4-6;

Londra, *Exhibition* 1930, n. 381 (solo il *Martirio*

*di santo Stefano*); Zurigo, *Kunstschätze* 1948-1949,

nn. 737-738 (*Martirio di santo Stefano e Deposizione*

*di Cristo*); Venezia, *Mostra di Lorenzo Lotto* 1953,

nn. 34-36; Washington-Bergamo-Parigi, *Lorenzo*

*Lotto* 1997-1999, nn. 12-14; Milano, *Il Cinquecento*

*lombardo* 2000-2001, n. V.2 (solo il *Martirio di santo*

*Stefano*); Bergamo, *Bergamo. L'altra Venezia* 2001, n. 1

(solo la *Deposizione di Cristo*); Budapest, *Botticelli*

*to Titian* 2009-2010, n. 116; Roma, *Lorenzo Lotto* 2011,

n. 6 a.b.c.; Venezia, *Omaggio a Lorenzo Lotto* 2011-2012,

n. 2; San Secondo di Pinerolo, *I volti e l'anima* 2013,

pp. 34-39; Bergamo, *Un Lotto riscoperto* 2016-2017, n. 4.

*Restauro:* 1650; 1749; 1893, L. Cavenaghi; 1932,

M. Pelliccioli; 1974; 2010-2011, M. Maggi e A. Sangalli

con la direzione di A. Pacia e G. Valagussa.

*Bibliografia:* Ridolfi 1648 (ed. 1914-1924, I [1914], p.

143); Tassi 1793 (ed. 1969, p. 118); Federici 1803, p. 6;

Locatelli 1867, pp. 71-72; Crowe, Cavalcaselle 1871, p.

509 (ed. 1912, III, pp. 405-406); *Esposizione* 1870, p.

210; *Esposizione* 1875, pp. 3-4; Berenson 1895, pp. 148,

158-159 (ed. 1901, pp. 120, 127-128; ed. 1905, pp. 120,

127-128); Frizzoni 1896, p. 28; Frizzoni 1907, pp. 30-31;

Venturi 1929, pp. 28-30, 114; Berenson 1932, p. 308 (ed.

1936, p. 264); Biagi 1942, p. 10; Boschetto 1953, p. 72 n.

36; Pignatti 1953, pp. 64-66; Zampetti 1953, p. 60; Nicco

Fasola 1954, pp. 108-109 (*Martirio*); Berenson 1955, p.

64 (ed. 1956, pp. 41-42; ed. 1957, pp. 41-42); Bianconi

1955, p. 45 (ed. 1963, I, p. 44); Berenson 1957, I, p. 100

(ed. 1958, I, p. 103); Bassi Ratgheb 1959, pp. 121-122;

Ruggeri 1966, p. 64; Ballarin 1970-1971 (ed. 2006, pp. 92-

97); Mascherpa 1971, pp. 16-22; Caroli 1975, pp. 138, 140

(ed. 1980, pp. 114-119); Cohen 1975, p. 132 (*Martirio*);

Mariani Canova 1975, p. 94 nn. 44, 45, 46; P. Zampetti,

in *I pittori bergamaschi* 1975, p. 44 n. 2; Cortesi Bosco

1977, p. 16; Béguin 1978 (*Deposizione*), p. 113; *La pala*

*Martinengo* 1978; Mascherpa 1978, pp. 46-53; Rossi 1979,

p. 144; Chiodi 1980, p. 15; Cortesi Bosco 1980, pp. 46-52;

Mascherpa 1980, p. 66; Chiodi 1981, pp. 173-174; Cortesi

Bosco 1983 (*Riflessi*); Murutes 1983, pp. 251-252; Zam-

petti 1983, n. 12 (*Deposizione*); Cortesi Bosco 1987, I, p.

423; Chevalier Matthew 1988 (*Lorenzo Lotto*), pp. 323-

325; Bonnet 1996, pp. 62, 194 n. 27; Humfrey 1997 (ed.

1998, pp. 46-48); M. Lucco, in *Lorenzo Lotto* 1997 (ed. it.

1998, pp. 108-113 n. 12-14); Franco-Loiri Locatelli 1998



(Le opere di Lorenzo Lotto nelle chiese), p. 63; Franco-Loiri Locatelli 1998 (Le opere di Lorenzo Lotto in Accademia), pp. 130-134; Heimbürger 1999, pp. 224-226; Zanchi 1999, p. 119 (Deposizione); S. Facchinetti, in Bergamo. L'altra Venezia 2001, pp. 248-249; Pirovano 2002, p. 176 nn. 31c-d-e; F. Rossi, in Il Cinquecento lombardo 2000, pp. 235-236; Milesi 2004, p. 83; Bertelli 2005, pp. 106-107 (Miracolo); Cortesi Bosco 2006, p. 202; A. Mazza, in Amico Aspertini 2008, p. 216 n. 63; M. Lucco, in Botticelli to Titian 2009, pp. 380-381; G. Valagussa, in Omaggio a Lorenzo Lotto 2011, pp. 90-92; G. Valagussa, in Lorenzo Lotto 2011, pp. 112-113; S. Saponaro, in Lorenzo Lotto. 1 volti e l'anima 2013, pp. 34-39; Frapiccini 2015-2016, pp. 70-73 (Miracolo e Martirio); G. Valagussa, in Un Lotto riscoperto 2016, p. 76; Collareta 2019, p. 366 (Martirio); Di Monte 2019, p. 260 nota 32 (Deposizione); Monaco 2019, p. 147 nota 14; Rodeschini Galati 2019, pp. 127-128.

È l'opera più imponente e significativa della stagione bergamasca del maestro, commissionatagli da Alessandro Martinengo Colleoni, signore di Malpaga, per l'altare maggiore della chiesa dei Santi Stefano e Domenico in Città Alta (Regesto: 1513, 15 maggio), forse su segnalazione di Zanin Casotti (Lettere 1962 e 1980, nome rilanciato, insieme a quello di Balsarino Angelini, da Cortesi Bosco, Paganini 1983), oppure su suggerimento dei Domenicani di Recanati (Mariani Canova 1975; Chiodi 1981). Lotto risulterà infatti vincitore di un concorso, istituito tra "complures egregii pictores", mentre è ancora nelle Marche (Chiodi 1981; Cortesi Bosco 1983), attirato dal prestigio della commissione e da un compenso assai generoso di cinquecento ducati (Pasta 1775). L'edificio che accolse la pala fu però demolito nel 1561 per lasciare spazio alla cinta muraria e l'ancona subì vari trasferimenti, fino a trovare collocazione definitiva, nel 1647, nel coro della chiesa di San Bartolomeo. Nel 1749 la nuova sede domenicana venne ristrutturata in stile rococò e in quegli anni la cornice originale fu distrutta: le predelle furono collocate in sacrestia e la cimasa messa in vendita. Gran parte della critica ha riconosciuto come appartenenti al complesso anche due tondi con il Martirio di sant'Alessandro e il Cristo morto sorretto da due angeli ora a Raleigh (III.13), mentre secondo alcuni erano parte integrante della carpenteria pure due tavole della Fondazione Longhi raffiguranti santi domenicani (III.8). Nel 1944 venne spostata nel santuario di San Carlo Borromeo ad Arona, per tornare in situ nel 1947 (Tardito 1978). La cornice, dorata e policroma – dove Michiel (ed. 1800) e Tassi (1793) lessero la data 1517 – si presentava come un arco di trionfo, con colonne scanalate, a replicare l'illusione architettonica dipinta, in un "organico rapporto con l'ambiente esterno" (De Carolis 2011 [Metodo]). Lo smembramento e l'arrivo in San Bartolomeo hanno influito non poco sul dialogo, ideato dal pittore, fra l'opera e lo spettatore-fedele (Cortesi Bosco 1977, 1983; Mascherpa 1978).

"Una pala carica, stipata, agghindata", come la definì nel 1953 Anna Banti, che ricalca la formula adottata in laguna – e già sperimentata in Santa Cristina al Tiveron (I.5) – dello spazio unitario ospitante una

sacra conversazione (De Vecchi 1978; Humfrey 1997). Ma che, al contempo, la modifica nel profondo. Centro focale sono la Madonna col Bambino, issati su di un alto trono; ai loro piedi due angioletti stendono un drappo, mentre i santi si dispongono cinque per lato. L'articolata architettura – una tribuna quadrata su bracci cruciformi, sfondata in profondità da un'infilata di colonne classiche architravate – si sviluppa in un'altissima cupola aperta (non visibile), all'attacco della volta a botte cassettonata. Qui, tra oculi, pennacchi e il tamburo della volta, due angeli in volo reggono la corona di Maria (per Gianini 1998 è proprio l'Incoronazione della Vergine il vero fulcro narrativo). Gruppi di oggetti simbolici – funi, stendardi, insegne e composizioni mobili – sono invece sorretti, indicati o solo sostenuti da altri due angeli affacciati al parapetto, da cui pendono ulteriori arredi liturgici. Disposte simmetricamente rispetto a un ipotetico asse centrale, e sospese all'interno di ghirlande ornate di fiori e piante, vi sono due tabule con le iscrizioni DIVINA e SVAVE. Verticalità estrema e profondità decisa vengono bilanciate dal disporsi a semicerchio dei santi. "Ragioni devozionali dipendenti dalla realtà contingente sociale e politica, e ragioni religiose, spirituali, motivano [...] la scelta dei santi, verso i quali si china benignamente la Vergine e si protende benedicente il Bambino" (Cortesi Bosco 1983). Malgrado in passato si siano registrati erronei riconoscimenti, da sinistra a destra si scorgono: Alessandro, Barbara, Giacomo, Domenico, Marco e, oltre il trono, Caterina d'Alessandria, Stefano, Ambrogio, Giovanni Battista e Sebastiano. Una posizione preminente è occupata da Marco, patrono di Venezia, posto a destra della Vergine e replicato, a mosaico, nel clipeo sinistro della volta; sul lato opposto, figura invece Giovanni Evangelista, forse a evocare il papa Medici allora in carica, Leone X. Ancor più significativo è l'inserimento di Alessandro che, oltre a portare il nome del committente, alludeva pure al patrono di Bergamo. Come ci fa osservare Marco Merlo, egli è connotato come un cavaliere d'alto rango: l'armatura è quella tipica da cavallo pesante di primo Cinquecento (quasi certamente di fattura lombarda, forse bresciana) che ricorda gli uomini d'arme di tardo Quattrocento; la spada, invece, è un modello di lusso con un elso a S solo accennato, la cui produzione pare collocabile in Veneto, tra Belluno, Feltre e Seravalle. Non è necessario, come avanzato da Pignatti (1963; smentito da Cortesi Bosco 1977), riconoscere i ritratti dei committenti nei volti di Barbara e Alessandro per cogliere la rilevanza del ruolo del Martinengo Colleoni. Quest'ultimo – discendente (adottivo) del condottiero celebrato da Verrocchio di fronte alla chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia e dal 1504 detentore del giuspatronato della cappella in Santi Stefano e Domenico – era infatti filoveneziano, sia politicamente sia in fatto di gusto (Humfrey 1997; Lucco 1997). Volontà di emulare la Repubblica e il suo mito, aspirazione a esaltarne i successi e specifica congiuntura politica giustificano l'impressione che la pala sia anche uno strumento propagandistico inteso a glorificare la Serenissima. In una serie di contributi, mirati a sciogliere le imprese dipinte e

definire il senso ultimo dell'*exploit* pittorico, Francesca Cortesi Bosco (1977 e 1983, ripresa da tutta la critica, con particolare convinzione prima da Bertelli 1981 e ultimamente da Lüdemann 2008) ha accuratamente dimostrato come l'ancona rappresenti, oltre che un grande ex voto, un eclatante manifesto politico filoveneziano. Fondamentali a riguardo sono le scelte, botaniche e iconografiche, operate dal maestro, nonché le combinazioni figurative e verbali che campeggiano nella parte alta della tavola (un'anticipazione dell'apparato iconografico-cryptico adottato nelle tarsie, Humfrey 1997). Sulla sinistra, due rami d'ulivo s'incrociano sopra la spada da cui pende una bilancia in corrispondenza della scritta DIVINA; dall'altro lato, alla tabula in cui si legge SVAVE si abbina un giogo, legato tramite nastro a un ramo di edera e a uno di palma: insieme formano i motti "Justitia Divina" e "Iugum suavis", il primo con riferimento spirituale, il secondo più politico, ma con possibili sconfinamenti tra i due ambiti. È quello che Zanchi (1999) definiva un vero rebus: le imprese uniscono indissolubilmente la Vergine, cui si riferiscono in prima battuta i simboli, a Venezia. E mentre se ne celebrano le virtù, si istituisce un parallelo tra il regno dei cieli, sede della giustizia divina, e il dominio terreno esercitato dalla Serenissima che, in quanto emanazione della legge di Dio, si fa "Buon Governo, [...] 'soave' giogo veneziano" (Cortesi Bosco 1983). A ribadire l'influenza della Madre di Dio, plana in picchiata dalla cimasa sommitale un angelo (ora a Budapest) dalle vesti sgargianti a consegnarle il globo, emblema del potere del cielo sulla terra, che per traslato si fa immagine della Repubblica. Per testimoniare la fedeltà di Bergamo alla città marciata, particolare enfasi è conferita al vessillo dogale che scende dall'alto e verso cui volge lo sguardo l'evangelista Marco (Terribile 1997). L'ambientazione architettonica, la grandiosità scenografica e l'uso della luce sono stati oggetto di riflessione di molti studiosi. Venturi (1929), Biagi (1942), Pignatti (1953) e Mariani Canova (1975) sostenevano una derivazione da schemi compositivi quattrocenteschi vicini a Raffaello, a Bramante e all'ambiente lombardo (specificamente milanese). Questi risultavano ridimensionati da Cortesi Bosco (1977), la quale riteneva più plausibile un contatto tra Lotto e Bernardino Zenale e, in seconda battuta, Damiano Zambelli (opzione ripresa da ultimo da Mascheretti 2019). La studiosa leggeva le scelte architettoniche – faurici di un interno "non reale", innestato su molteplici aperture prospettiche – da un punto di vista dottrinale: l'inusuale sfondo con la navata oscura, a evocare una caverna, la portava a intuire come "nel dipinto la luce allude alla luce divina, lux in tenebris, luce della Grazia. Di questa è dispensatrice Maria". Al contrario, il "misterioso gorgo" (Pallucchini 1953-1954) delle ombre lungo l'aula colonnata assurgeva a emblema della Sinagoga (Cortesi Bosco 1983, ma già Bertelli 1981), contrapposta alla luce della redenzione in Cristo attraverso la sua Chiesa. L'assunto devozionale che guida l'iconografia dell'ancona veniva pertanto identificato nel grande mistero della salvezza, di cui la Vergine è punto focale in quanto rappresenta Maria-Ecclesia,





tramite fra il mondo degli uomini, simboleggiato da alcuni tra i suoi rappresentanti migliori – veri *exempla virtutis* intorno al trono – e il regno dei cieli, non visibile nel dipinto in quanto la copertura dell'abside viene a coincidere con la volta celeste. Del tutto consone anche le tavole che integrano l'apparato scenico: al fedele veniva chiesto di seguire con gli occhi un iter ascensionale che partendo dal basso, ovvero dal mondo degli inferi in cui si compie il sacrificio di Cristo rappresentato dalla *Deposizione* (centrale nella predella), saliva verso l'Incoronazione della Vergine, che un angelo onorava con i segni del potere. Nel mezzo, santi – spinti sul proscenio invece che retrocessi verso lo sfondo (Cortesi Bosco 1977) – e angeli affaccendati nell'allestire l'evento sacro.

Innumerevoli gli spunti e i rimandi figurativi ritrovati nell'insieme. Locatelli (1867), Crowe e Cavalcaselle (1871) e Frizzoni (1896) vi individuavano elementi di vicinanza a Correggio; Berenson (1895, 1955) sottolineava invece l'originalità del trono con le zampe di leone e della presenza dei due angioletti ai piedi del basamento (di "umorismo" del maestro parlerà, nel 1997, Humfrey). Non apprezzata da Banti (1953) – che la trovava fredda e tutt'altro che "indimenticabile", con la Vergine vittima di "un raffaellismo un po' minuto e stucco" – appariva a Mariani Canova (1975) "forse nell'insieme un poco macchinosa nonostante contenga brani di pittura indimenticabile". Se per Zampetti (1975, ripreso da Caroli 1980) la tavola rivelava già l'adesione di Lotto al "manierismo", per Oldfield (1984) denunciava debiti verso la tradizione centroitaliana, che lo stesso Zampetti (1983), Cortesi Bosco (1991), Nesselrath (2004) e Hochmann (2004) hanno voluto precisare nel riscontro per cui gli angeli svolazzanti deriverebbero da due studi di Raffaello preparatori al *Mosè e il roveto ardente* per il soffitto della Stanza di Eliodoro a Roma, circostanza che fisserebbe al 1514 il termine *post quem* per l'inizio dei lavori. Si discosta con decisione da tale lettura Frapiccini (2015-2016). Bertelli (1981) ravvisava in Giovanni Battista, ma soprattutto in Lorenzo, fermenti leonardeschi, colti pure da Humfrey (1998), per il quale tuttavia (concorde Oldfield 1984) lo spunto più immediato va rintracciato nella tradizione veneziana – dalla Pala di San Cassiano alle prove di Giovanni Bellini e di Alvise a Belluno – sebbene a Bergamo

certa staticità lagunare risulti ormai superata da un'animazione che evoca le coeve esperienze di Raffaello e Fra' Bartolomeo.

L'opera è firmata e datata. Lo scarto di tre anni tra la commissione e il 1516, nel cartiglio appeso al trono, ha spinto la critica a interrogarsi sulle tempistiche lavorative. Già Berenson (1895, 1955) notava discrepanze interne giustificabili in base a logiche di collocazione sull'altare della chiesa. Sul tema è tornata Cortesi Bosco (1983), per la quale la parte alta del dipinto, più ideologicamente connotata ma pure più corsiva, sarebbe stata completata in un secondo momento. Anche per la predella i tempi di esecuzione non sono certi, così come la disposizione dei diversi pannelli (Lucco 1997, 2009). Ultimata verosimilmente dopo l'ancona, il maestro si dedicò forse prima alla *Deposizione* e poi ai due scomparti riservati ai titolari della chiesa, Domenico e Stefano, al contempo protagonisti anche nel campo principale (di diverso avviso Mascherpa 1971). Pur nelle innegabili differenze riscontrabili all'interno dei singoli pannelli – che fanno supporre una compartecipazione esecutiva della bottega (si veda quanto si scrive nel capitolo introduttivo alle pp. 38-39) – e delle "emergenze stilistiche sensibilmente diverse rispetto alla pala" (Facchinetti 2001), a Berenson parevano inimmaginabili senza il precedente giorgionesco (1895, 1955). Se per Humfrey (1997) la *Deposizione* e il *Martirio* si pongono stilisticamente quali "capolavori della pittura narrativa", per Collareta (2019) nella *Lapidazione* si ritrovano alcune soluzioni uscite dalle botteghe fiorentine del Quattrocento (Pollaiuolo e Leonardo *in primis*). Influenze raffaellesche (Mariani Canova 1975), ma anche nordiche e "attardate" (ossia tedesche, da Dürer e Grünewald, già citate "in negativo" da Berenson 1955), venivano invece sottolineate da Heimbürger (1999), Lucco (2009) e Facchinetti (2001), mentre Bertelli (2005), nell'episodio di Domenico, coglieva elementi correggeschi.

Nel 1650, quando quindi verosimilmente erano già stati separati dalla pala principale, i tre scomparti furono oggetto di un furto durato quattro giorni (dal 17 al 21 febbraio), conclusosi – con il pagamento di un riscatto e la garanzia di impunità per i colpevoli – con il ritorno delle tavole presso il complesso di San Bartolomeo (Lucco 1997).

