

Lorenzo Lotto.
Contesti, significati, conservazione



ZeL Edizioni



in collaborazione con



Comitato scientifico del Convegno

Bernard Aikema
Università degli Studi di Verona

Francesca Coltrinari
Università degli Studi di Macerata

Enrico Maria Dal Pozzolo
Università degli Studi di Verona

David Ekserdjian
University of Leicester, UK

Massimo Ferretti
Scuola Normale Superiore di Pisa

Peter B. Humfrey
University of St. Andrews, UK

Antonio Pinelli
Università degli Studi di Firenze

Vito Punzi
Museo Pontificio Santa Casa di Loreto

Marco Tanzi
Università degli Studi del Salento

Collaborazione organizzativa
Andrea Ricci

In copertina

Lorenzo Lotto, *I santi Rocco, Cristoforo e Sebastiano*, Loreto, Basilica della Santa Casa, particolare

In quarta di copertina

Lorenzo Lotto, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, Jesi, Pinacoteca Comunale, particolare

© 2019 ZeL Edizioni – Treviso
e-mail info@zeledizioni.it
www.zeledizioni.it

Tutti i diritti riservati
Stampato in Italia

ISBN 978-88-87186-80-2

SOMMARIO

Moreno Pieroni Assessore alla Cultura, Regione Marche	9
Mons. Fabio Dal Cin Arcivescovo Delegato Pontificio di Loreto	11
Francesca Coltrinari, Enrico Maria Dal Pozzolo <i>Introduzione</i>	12
BIOGRAFIA, COMMITTENZA, RAPPORTI	
Mauro Lucco <i>Lorenzo Lotto e il tempo</i>	21
Francesca Coltrinari <i>Sui contesti di Lorenzo Lotto: la fiera di Recanati e il cantiere dell'ornamento marmoreo della Santa Casa di Loreto</i>	39
Clim Wijnands <i>The painter, the surgeon, and the diamond cutter. Lorenzo Lotto's artisan customers (1538-1552)</i>	57
David Frapiccini <i>Lorenzo Lotto e la Vita di Marco Aurelio imperadore. La ricerca della virtù tra vita attiva e contemplativa nel solco della più diffusa letteratura morale cinquecentesca</i>	73
Stefania Castellana <i>Un umanista viaggiatore nelle Marche del Rinascimento: Niccolò Peranzone tra Lorenzo Lotto e Johannes Hispanus</i>	93
Lorenzo Mascheretti <i>«Ignorante et di pocha religione de Cristo». Lorenzo Lotto e fra Damiano Zambelli</i>	109

Radoslav Tomić
Il ritratto di Toma Niger a Spalato 123

Angelo Maria Monaco
Lorenzo Lotto e Giulio Camillo Delminio nel tempo loro. Congiunture 135

ANALISI STILISTICHE E INTERPRETAZIONI ICONOGRAFICHE

Teodoro De Giorgio
Conversare col cuore. La Sacra conversazione di Lorenzo Lotto della Galleria Borghese, una precoce iconografia cordicolare "d'autore" 153

Fabio Marcelli
Verso oriente: prologo per la Gloria di san Nicola da Bari ai Carmini 165

Andrea Fiore
Un Lotto per l'estremo Adriatico: il San Felice per gli «homini de Juvenazo» 177

Vito Punzi
Lorenzo Lotto e la Madonna di Loreto con la sua "storia" 193

Morten Steen Hansen
Rainbow and the Incarnation: Lotto, Correggio, and the Deluge of 1524 207

Francesco Sorce
Eretico a chi? Lotto e i Turchi a Trescore 227

Michele Di Monte
La "phantastica" complicità di Lorenzo Lotto 243

Edoardo Villata
Lotto e Pordenone a Venezia: vite parallele (asimmetriche) 263

Giovanni Valagussa
Domenico Capriolo emulo del Lotto? 277

DISEGNI, STAMPE E APPROCCI INTERDISCIPLINARI

- Catherine Monbeig Goguel
Una proposta per Lorenzo Lotto disegnatore di paesaggio 297
- Matthias Wivel
Lotto and the Renaissance Oil Sketch 307
- Francesco De Carolis
Lorenzo Lotto e l'incisione: tra modus operandi e nuove aperture 325
- Enrico Maria Dal Pozzolo
*Il San Francesco di Lorenzo Lotto a Jesi:
un'idea – o un furto – di Tiziano?* 341
- Giovanni Maria Fara
Una nota sulla Bibbia del Brucioli 355
- Marco Collareta
“Arti congeneri”. Lorenzo Lotto e il mondo delle manifatture 363
- Raffaella Poltronieri
I gioielli di Lotto: pietre, cammei e sigilli 375
- CRITICA, COLLEZIONISMO, CONSERVAZIONE, RESTAURO**
- Gianpaolo Angelini
«Con affettuosa indulgenza».
Note su Giovanni Morelli e Lorenzo Lotto (tra Berenson e Frizzoni) 393
- Olga Piccolo
*Lorenzo Lotto nei manoscritti veneziani e londinesi
di Giovanni Battista Cavalcaselle: nuove aperture critiche* 407
- Simone Facchinetti
Berenson giovane e vecchio, due diverse visioni di Lotto (1895 e 1955) 423
- Andrea Leonardi
#weareinpuglia1964. Lorenzo Lotto e i pittori veneti in mostra 433

Claudia Caramanna <i>Lorenzo Lotto nel collezionismo: firme invisibili, cambi di attribuzione e dipinti perduti</i>	455
Marta Paraventi <i>La dispersione delle opere di Lorenzo Lotto dalle Marche</i>	469
Caterina Paparello <i>Lorenzo Lotto conteso e rubato: nuovi documenti sul furto della Madonna delle Grazie di Osimo. Un'indagine sul contesto</i>	485
Andrea Di Lorenzo <i>La Santa Caterina di Lorenzo Lotto del Museo Poldi Pezzoli</i>	503
Giuseppe Di Girolami, Paolo Cinaglia, Graziella Roselli, Leonora Corradi, Marco Minicucci <i>La Sacra Famiglia di Recanati: opera di un giovane Lorenzo Lotto? Risultati della campagna di indagini diagnostiche non invasive</i>	521
Francesca Pappagallo <i>Il Tre. Cinquecento anni dopo, il restauro del 2011</i>	533
Minerva Tramonti Maggi, Alberto Sangalli, Federico Mecca <i>Il restauro della Venere adornata dalle Grazie di Lorenzo Lotto</i>	545
Rossana Giardina, Fabio Piacentini <i>I restauri delle opere di Lorenzo Lotto nei laboratori dei Musei Vaticani (2010-2016)</i>	555
<i>Indice dei nomi, dei luoghi e delle opere</i>	576
<i>Referenze fotografiche</i>	606

Lorenzo Lotto e Giulio Camillo Delminio nel tempo loro. Congiunture

Angelo Maria Monaco

Assai nota è la circostanza che mise in contatto a Venezia, nel 1528, Lorenzo Lotto con Giulio Camillo Delminio. Cioè il timore avvertito da Sebastiano Serlio, amico in comune, per una morte imminente che sarebbe però sopraggiunta solo poco meno di vent'anni dopo, nel 1544 a Fontainebleau. È a partire allora dal documento notarile voluto dall'architetto, reso noto da Loredana Olivato nel 1971, che di seguito si ripercorre la dinamica Lotto-Camillo alla luce di due congiunture culturali in particolare. Consistenti l'una nell'interesse condiviso per una iconografia di ambito ermetico, l'altra per la funzione mnestica assegnata alle immagini nei rispettivi ambiti speculativi. Quindi all'interesse dimostrato da entrambi per l'arte della memoria. Dopo un breve paragrafo sulla prossemica dei gesti e dello sguardo nei dipinti di Lotto, il saggio si conclude con una nota sulla recente proposta di identificare l'uomo barbuto del *Triplice ritratto di orafo* ora a Vienna, con Giulio Camillo.

Il testamento di Sebastiano Serlio e l'iconografia della gru che si leva in volo

Nato in Friuli nel 1480 circa, quindi coetaneo di Lotto, Giulio Camillo Delminio fu autore di uno dei progetti tra i più visionari del Cinquecento: il teatro della memoria o della sapienza. Ossia una macchina architettonica analogica del cosmo, mossa dai segreti della creazione divina, utile per sviluppare un'eloquenza potente come quella di Cicerone. Maestro di retorica, prolifico scrittore in contatto con umanisti e artisti illustri di volta in volta incontrati nello scacchiere culturale della "Repubblica delle Lettere"¹, coltivò l'antica arte della memoria, sul cui meccanismo di fondo, cioè l'integrazione di *imagines agentes e loci*, fondò il suo progetto rimasto incompiuto, tramandato in una soluzione di compromesso pubblicata postuma a Venezia e a Firenze nel 1550, con il titolo di *Idea del teatro*². Nominato erede universale da Sebastiano Serlio nel testamento redatto dal notaio Avidio Branco, il primo aprile del 1528, Camillo fu senza dubbio in contatto con Lotto che firmò lo stesso documento, alla presenza di un terzo personaggio ambiguo, Alessandro Cittolini, ricordato in seguito come allievo dell'erede, plagiatore della sua opera, forse anche eretico (segnatura ASVe, *Testamenti. Notarile*, 44, n. 421) (fig. 44)³.



Fig. 45. Sigillo sul codicillo del 15 gennaio 1533.

[ASVe, *Testamenti. Notarile*, 44, n. 421]

[Intestazione del foglio di testamento] Sub die mercurii primo me. Aprilis 1528

[c. 1r.] [...] omunium bonorum meorum mobilium et immobilium caducorum in ordinationem et proscriptionem ac generis cuiuscumque mihi aut meo commissario nunc et in futurum quomodolibet spectantium et pertinentium dimitto domino Iulio Camillo del Minio Patrie Fori Iulii meum cordialissimum et amicissimum quem meum heredem universalem instituo, ordino et esse volo [...] Signum etc. [...]

Io Laurentio Loto pittor quondam Thomaso da Venetia testimonio pregato et zurato me ho sottoscritto.

Io Alessandro Cittolino fiol de messer Antonio Cittolino da Serravalle testimonio pregato et giurato mi ho sottoscritto.

Da considerare, senza dubbio, come tessera di un mosaico più articolato, la cui complessità è stata messa in evidenza, ad esempio, da Renzo Fontana⁴, il testamento richiamato è il punto di arrivo di un processo di relazioni in cui far ricadere la dinamica delle reciproche influenze, la costruzione di una visione del tempo e la pratica di interessi inevitabilmente condivisi che, nel caso specifico che qui interessa, ma

nel più ampio contesto della “memoria dell’Antico” nel Cinquecento, oscillano tra l’arte della memoria e l’Ermetismo. Proprio alla luce di una sensibilità culturale comune, già Francesca Cortesi Bosco, nei contributi sull’oratorio Suardi di Trescore Balneario, enfatizzava la triangolazione Lotto/Serlio/Camillo per decodificare i meccanismi costitutivi dell’impianto scenografico e simbolico del ricco ciclo di affreschi, che interpretava, appunto, come un componimento retorico, frutto di esigenze devozionali specifiche e come specchio di interessi della committenza e del pittore per ambiti speculativi più criptici, rintracciati con solide argomentazioni nell’alchimia e nell’Ermetismo⁵. Ovvero in due aspetti della proteiforme cultura del tempo, volta anche alla riattivazione di dispositivi, di codici interpretativi, tecniche e teorie dell’Antico sul cui fronte vedeva schierati ognuno per noti ambiti specifici pure Camillo e Serlio, tra cui appunto ricade il recupero dell’*Ars memorativa* di stampo retorico, al cui ambito tipologico specifico, stante gli studi critici richiamati, è da ricondurre il serrato rapporto tra azione e spazio scenico anche nell’oratorio Suardi, vero e proprio dispositivo devozionale su cui mi soffermerò a breve.

Nel nebuloso ambito dell’Ermetismo riconduce la seconda congiuntura oggetto di questo intervento, che lega Lotto a Camillo. Cioè l’assegnazione di un significato affine

all'iconografia antiquaria della gru che si leva in volo. Il 18 luglio del 1553, nel *Libro di spese diverse*, Lotto annotava di aver consegnato a «Joanni fattore», oltre a una medaglia da berretta con un puttino in cameo bianco, «un anello legata una bellissima corniola antica con una gruva che si leva a volo»⁶ (fig. 45). Si tratta, com'è noto, di un'immagine assai cara a Lorenzo che la utilizzò come sigillo per nove lettere tra il 1526 e il 1528⁷. Percepita come veicolo di contenuti di ambito ermetico è «segnificata per la vita activa e contemplativa, per haver ne li piedi un jugo et nel rostro il segno caduceo» cioè il caduceo di Mercurio – nel cui giorno, curiosa coincidenza, si redigeva il testamento –⁸. Un significato affine è assegnato al medesimo soggetto iconografico nell'edizione a stampa dell'*Idea* del 1550. Impiegata in funzione mnemonica nell'articolato sistema del teatro, anche qui la gru in volo allude all'abbondono delle cure terrene, facendosi simbolo di un percorso di asceti spirituali, sotto il segno delle Gorgoni, nella colonna presieduta da Giove.

[Una gru] vola verso il cielo portando nel becco un caduceo, et lasciandosi cader da' piedi una pharetra, della quale le saette uscendo cadono all'in giù per l'aere spargendosi, quale io ho veduto nel reverso di una antica medaglia [...] Et la gru significa l'animo vigilante il quale, già stanco del mondo et de' suoi inganni, per haver tranquillità vola verso il cielo, portando il caduceo in bocca, cioè la pace et la tranquillità di lui. Et da' piedi le cade la pharetra con le saette, che significano le cure di questo mondo [...] Questa gentile imagine ci conserverà [ovvero nel teatro sarà segnacolo per i temi quali] la elettione, il giudizio et il consiglio. Et si dà questa imagine a Giove, per esser pianeta quieto, benigno et di mente composta⁹.

Tale iconografia, attestata molto di rado, lega i due uomini del Cinquecento nei termini di condivisione di un orizzonte iconografico e allegorico, di capacità di risemantizzare o interpretare in chiave ermetica l'iconografia antica. Tanto è assertito nonostante l'impossibilità di stabilire il gioco delle reciproche influenze in termini assoluti, data l'ampia forbice cronologica con cui circoscrivere la conoscenza da parte di entrambi dello stesso soggetto, compresa tra il '26 e il '53. Ad ogni modo, prima di volatilizzarsi definitivamente, tale gru carica di orpelli simbolici, spuntò di nuovo nel repertorio dell'iconografia antiquaria del Rinascimento, facendosi corpo dell'impresa scelta dall'erudito veronese Alessandro Canobbio, nella raccolta di *Imprese illustri* di Camillo Camilli (edite a Venezia, per Francesco Ziletti, nel 1586), come citazione dall'*Idea* (fig. 46)¹⁰.



Fig. 46. *Impresa di A. Canobio*, in A. Camilli, *Imprese di diversi...*, Venezia, 1586.

Come in un teatro. La sinossi come dispositivo devozionale e mnestico

Nel teatro di Camillo il punto di vista dell'osservatore coincide con il punto di vista di Dio che assiste dall'alto dei cieli all'opera del suo creato. L'universo catalogato nell'edificio di memoria sarebbe percepibile nella sua interezza così come potremmo avere consapevolezza dell'effettiva estensione di un bosco non già osservandolo tra gli alberi, ma collocandoci sull'erta di un colle. Mosso dall'esigenza di edificare uno spazio ponderabile e a misura d'uomo, Camillo ricorre a una similitudine efficace per consegnare al lettore dell'*Idea* un criterio prospettico per governare sinotticamente, con l'estensione di uno sguardo, il microcosmo della realtà così ricreato¹¹. Allo stesso modo, il pittore, per realizzare una composizione illusionistica ed efficace, dovrà decidere dove collocare oggetti e figure, in modo tale da consentire a colui che guarda di osservare la scena – per dirla con Alberti – da “una finestra” e innescare pertanto quel sofisticato processo di percezione visiva, quando non addirittura di dialogo o immedesimazione con qualcuno lì presente, colto nell'atto di compiere un'azione specifica come un attore sul proscenio¹².

Assai indagato è l'intreccio (o congiuntura) di pittura e devozione in Lotto. Qui basti ricordare, ad esempio, il saggio di Marco Collareta che prendendo spunto dal prezioso Cristo crocefisso della collezione Berenson, giunge alla serrata analisi di altri soggetti sacri nella pittura di Lotto caratterizzati dalla presenza del devoto¹³. Allo stesso modo, incentrati sulla dinamica della *devotio per imagines* sono gli studi della Cortesi Bosco sugli affreschi di Trescore Balneario, dove Lotto è alle prese con questioni di messa in scena sinottica (e diacronica) con una sensibilità da regista pittore che dimostrerà spiccata pure nel polittico di Jesi (figg. 47 e 49).

Sono note le dinamiche che portarono alla decorazione dell'oratorio nel 1524, concepito come un *ex voto* e come frutto di una consapevole recrudescenza iconoclasta nei paesi d'Oltralpe. In questo senso la Cortesi Bosco enfatizza la sintassi cinematografica della composizione scaturita dall'azione combinatoria operata da Lotto, di fonti eterogenee spazianti dal teatro sacro, agli affreschi di Gaudenzio Ferrari in Santa Maria delle grazie a Bergamo (1513), all'editoria devozionale¹⁴. Proprio quest'ultimo ambito risulta particolarmente congeniale alla studiosa, rilevando una congiuntura assai funzionale tra il ciclo e il *Zardino de oration fructuoso* assegnato a Nicolò da Osimo¹⁵: un significativo prodotto editoriale all'epoca assai diffuso; reso celebre in tempi moderni in uno studio di Michael Baxandall rimasto insuperato per tracciare un quadro esaustivo delle modalità di fruizione delle immagini nell'Italia del Quattrocento¹⁶; considerato rilevante nelle dinamiche devozionali della pittura di Lotto, già da Augusto Gentili che nel 1985, in appendice ai suoi *Giardini di contemplazione*, ne citava l'esordio in cui è chiarita la ragione stessa della sua composizione, ovvero dotare uomini e donne prive di latino, di uno strumento diretto per la cura della propria anima¹⁷. Editto a Venezia nel 1454 da Bernardino Benali, il *Zardino* accompagna il devoto lettore lungo un percorso sotierologico di edificazione morale scandito in 24 capitoli, in cui risuonando spesso i termini di «memoria» e «recordatione» è fatto esplicito riferimento alle regole dell'*Ars memora-*



Fig. 47. Lorenzo Lotto, *Cristo vite e storie di santa Barbara*, 1524, Trescore Balneario, Oratorio Suardi.

tiva: «pigliando una citade la quale ti sia bene pratica», in un rispecchiamento della vita reale sulla scena, il processo di visualizzazione elaborato sulla base di una tecnica antica e oratoria offerto al devoto, favorirà l'esperienza di un processo catartico in un gioco di corrispondenze tali che «[la vita di Christo] sia il specchio [s]uo: e dela vita [s]ua»¹⁸.

In questo senso, già il primo e unico capolettera illustrato del volume, a foglio 5r, è fortemente icastico ed evocativo: una donna in abito monacale stante in un recinto come vero e proprio *hortus conclusus* o “zardino”, abbraccia una croce sotto forma di T, visualizzando il concetto di *imitatio Christi* e di un processo spiegato nelle pagine che poi seguono, a coloro che:

Cerca[no] a agnoscer, amar et imitar il Salvatore Chirsto Jesu, [ossia coloro che] in ardente charità e sancta penitentia [desiderino] venire in sul truopo del camino stretto, abbandonato, deserto de erbe, e ruinato, coperto che duce in vita eterna. El qual chi l'ha trovato guardi chome cautamente vada, ponendo il pede in ogni passo in luogo sicuro, dove altro non cada, dove valle non erra, dove acquoso non se niega, dove aspro non si dispera. Sia con la croce in spalla dietro la luce evangelica gaiardo, allegro, valentemente se porta [...]. Amen¹⁹

Una introduzione metaforica e ancora una volta incisivamente icastica, che di certo avvalorava la proposta avanzata dalla Cortesi Bosco di identificare negli affreschi di Trescore l'autoritratto di Lotto al seguito del Cristo vite (esso stesso pianta o “zardino fruttuoso”), nell'uomo con la civetta e le panie sulle spalle (quasi fossero il legno della croce)²⁰. Del resto, come recita il testo, «chi se accosta a Dio per la divota oratione diven-

ta uno spirito con lui»²¹. Conseguendo la grazia e la certezza della salvezza della propria anima, esercitando quotidianamente lo spirito:

Tutte le vertude e le operatione sante e virtuose facte per amore de Dio, son quelle che fanno l'anima essere accepta e grata a Dio. E quanto le sono più spirituale, tanto più giungono l'anima con esso Dio; però che come disse esso Cristo: Dio è spirito: e quelli che adorano debbono adorare il spirito e verità, ma sopra tutti li exercitij spirituali per li quali l'anima se unisse con Dio e lo exercitio de la sancta oratione²².

A maggior ragione, allora, gli affreschi di Trescore dialogano con lo spettatore invitandolo non già a guardare alle scene del martirio, quanto proprio ad entrarvi a farne parte da un punto d'accesso che è un tutt'uno con il mezzobusto dei committenti in scala 1:1 collocati a sinistra del Cristo vite significativamente affine, quest'ultimo, come mi pare non sia stato a sufficienza notato, al soggetto iconografico della xilografia anteposta al frontespizio dell'edizione veneziana del *Zardino* come vera e propria immagine agente (fig. 48): san Giovanni Battista e san Pietro stanti, reggono un tralcio di vite "eloquente" contenente al centro il monogramma di Cristo, la cui lettera "h" assume la forma di una croce intersecando la tabella in cui è iscritta la sigla «I.N.R.I.», mentre, in alto, in altri tre girali campeggia il riferimento onomastico alla Trinità da ricordare con la scritta perimetrale al monogramma, in cui campeggia sillabato: «hec [scil: la Trinità] est sum/ma veritas». Una dichiarazione d'intenti assai chiara.

Sulla base di tali presupposti condivisi dalla committenza e dal pittore – autore del resto già di dipinti in cui il devoto letteralmente assiste da spettatore alla messa in scena della storia sacra –²³, l'esigenza di favorire il processo di visualizzazione è una chiave certa con cui accedere a una corretta lettura degli affreschi. Per dirla con la Cortesi Bosco, nessuno aveva mai tentato qualcosa del genere, contaminando sistemi diversi di rappresentazione: pittura e teatro «per una regia che potrebbe dirsi cinematografica»²⁴. Si tratta di un modo di sovrapporre piani di esperienze tra realtà e finzione iconografica, di scomporre una narrazione e riconfigurarla in immagine, che Lotto applica senza dubbio anche nella "macchina" con le *Storie di santa Lucia* a Jesi (fig. 49), nella ricerca di un sistema di rappresentazione visiva, quanto mai riuscito, mirante alla *reductio ad unum* di una molteplicità di elementi narrativi, proprio come sarebbe stato perseguito in seguito da Camillo nella sua *mens fenestrata* – secondo una definizione del teatro da lui stesso offerta al lettore dell'*Idea*²⁵.

Consegnata nel 1532, ma concepita a Venezia negli anni in cui da lì a poco (oppure già) il pittore sarebbe stato in contatto con Camillo e Serlio (il testamento è del '28), la pala del '23/'24 costituisce una messa in scena agiografica alquanto inedita rispetto ai moduli compositivi coevi. In primo luogo sovverte il rapporto gerarchico tra pala e predella, integrando i due registri in una pellicola continua la cui lettura parte dal basso (prologo nella predella), prosegue in alto (*climax* della narrazione nella pala centrale), e torna in basso (epilogo nella predella). In un dipanarsi del racconto il cui cambio di scena passante

dall'interno/chiesa all'esterno/piazza davanti a un palazzo porticato, è sottolineato con la raffigurazione di un vero sipario. Cioè il tendaggio verde, con sopra uno strano "cronometro", che oltre a essere elemento iconografico funzionale a scandire la scena è di certo spia dell'interesse di Lotto, per dirla con Giuseppe Capriotti, per il coevo dibattito nelle lagune sulla concezione aristotelica del teatro, in cui i concetti di tempo e azione e le rispettive unità sono i parametri costitutivi²⁶. Ad ogni modo, mai tanta scrupolosità nell'indicare il percorso si era ancora vista, sollecitata da una prossemica ostentata, appunto teatrale, in cui proprio le mani indicano al lettore la direzione da seguire per orientarsi sulla scena, per non sorvolare sugli oggetti di meditazione, per non essere distratto da tanti figuranti e comparse e seguire il "senso" (sia come direzione che come significato) della narrazione. Da ciò deriva allora la spiccata sensibilità di Lotto per la prossemica teatrale, utile per scandire i tempi di fruizione dell'immagine e prolungare il processo di osservazione da parte del devoto, sull'oggetto di meditazione.

Strategie di richiamo dell'attenzione

Indicatori dell'interesse di Lotto per la loquacità dei gesti declinati tanto come strumenti di navigazione per il lettore nelle composizioni affollate, quanto come elementi semantici, sono dipinti di grande potenza evocativa e narrativa di dimensioni e di soggetto eterogeneo. Numerosi sono gli esempi che si potrebbero fare, tra cui qui basti citare per la prima delle due funzioni assegnate al gesto, oltre alla richiamata *santa Lucia* di Jesi, la *Crocefissione* a Monte San Giusto, scenograficamente scandita in due atti delimitati dalla disposizione delle figure nello spazio: il primo con Cristo in croce, messo in evidenza oltre che dalla sua centralità sulla scena, dalla convergenza della direzione delle braccia di astanti e cavalieri; il secondo atto vede protagonista Maria. Modello devozionale per il committente genuflesso, nel primo piano della composizione delimitato come spazio mentale dal gesto "prospettico" di quella Maria la cui veste cerulea, per un moto convulso, si gonfia come in uno dei compianti di terracotta del Quattrocento²⁷.

Per la seconda funzione, memore e coincidente con l'iconografia delle "mani parlanti"²⁸, si pensi al *Cristo e l'adultera* a Parigi e (fig. 50) e a Loreto (fig. 239)²⁹ oppure alla *Tra-*

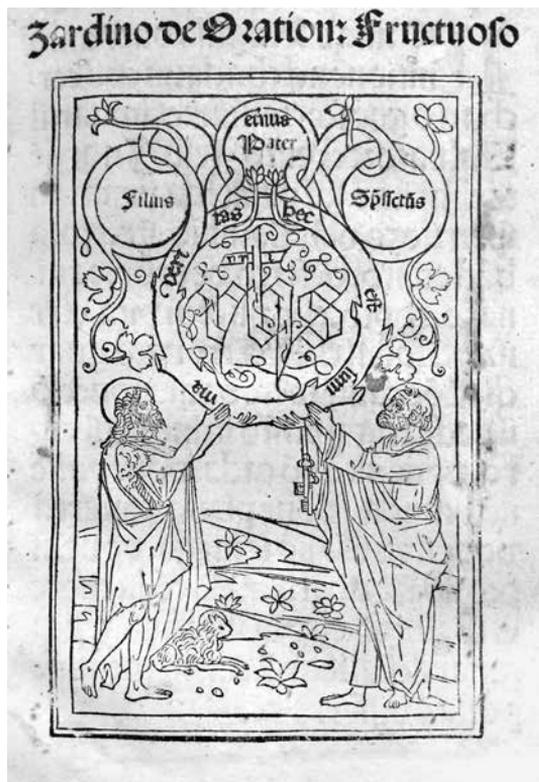


Fig. 48. [Niccolò da Osimo], *Zardino de oration fructuoso* (controfrontespizio), [Venezia, 1494], BFGCVe, fol. 1r.



Fig. 49. Lorenzo Lotto, *Storie di santa Lucia*, Jesi, Pinacoteca Comunale Palazzo Pianetti.

immagini del teatro. Così come Lotto quando, ancora nella tavola con *Cristo e l'adultera*, inserisce un vecchio nell'atto di rivolgere all'uomo con il cappello in primo piano sulla destra che ha una mano sul cuore e con l'altra indica Cristo al centro, l'arcano *signum harpocraticum*, cioè del silenzio mistico. Un gesto arcano che dal mondo antico giunge al Rinascimento, e si cristallizza negli anni Cinquanta come simbolo in due incisioni xilografiche realizzate da Iulio Bonasone per le *Symbolicarum quaestionum* (Bologna 1555)³⁵ di Achille Bocchi che pure fu in stretto contatto con Camillo, dove Mercurio è presentato come personificazione del silenzio ermetico e come colui che partecipa alla rivelazione del divino, in silenzio. La prima abbastanza nota: frutto di un sincretismo pagano-ebraico, vede Mercurio al centro, stante, reggente il *Menorah* mentre si porta l'indice alla bocca³⁶; l'altra, nelle illustrazioni di questo saggio (fig. 51): frutto di un sincretismo pagano-cristiano, vede Mercurio in piedi su un vero e proprio rogo, reggente in mano caduceo e una palma, si porta alla bocca la mano destra in segno di

sfigurazione a Recanati³⁰. Cioè a due dipinti in cui le mani parlanti – che sono quelle di Elia, dello stesso Cristo, del marito cornuto con l'orecchio a punta come nell'iconografia dell'infedele³¹ – sono gli strumenti più adeguati, insieme con la forza di attrazione di alcuni sguardi davvero “indimenticabili” – *Polittico di San Domenico* a Recanati³², *Crocefissione* di Monte San Giusto³³ –, per mettere in scena una liturgia mistica silente che rinsalda, in conclusione, la funzione didattica della pittura codificata già dai tempi delle *littere laicorum* e formulata come salvacondotto in tempi di accese controversie teologiche tra iconoduli e iconoclasti, recrudescenti in quelli di Lotto e Camillo³⁴.

Del resto, che il divino si manifesti esigendo un silenzio mistico è cosa antica ed ermetica. Ne è consapevole Camillo quando al silenzio allude nella premessa al discorso per le im-

sopportazione, compiendo la volontà dello spirito santo planante dall'alto sotto forma di colomba. Significativamente accompagnato dall'epigrafe: «Fert tacitus, vivit, vincit divinus amator» (sopporta in silenzio, vive, vince colui che ama Dio) incrocia i temi e le iconografie del silenzio mistico, ermetico e del martirio, da un lato riflettendo la complessità dell'orizzonte culturale dell'epoca, di cui di certo Camillo fu esponente significativo; dall'altro ponendosi come adeguata allegoria dell'inquietta esperienza terrena di Lotto secondo talune ricostruzioni biografiche che lo vedono rassegnato pittore e rasserenato devoto all'ombra della Santa Casa di Loreto.



Fig. 50. Lorenzo Lotto, *Cristo e l'adultera*, Parigi, Musée du Louvre.

Nota di fortuna critica sul Triplice ritratto di orafo del Kunsthistorisches Museum di Vienna

Nella scheda 32 del catalogo della mostra su Lotto (Madrid e Londra 2018) è stato discusso il percorso di studi che ha portato alla proposta tuttora condivisa, di identificare il modello del *Triplice ritratto di orafo* (1530 ca.) del Kunsthistorisches Museum di Vienna, con l'orafista trevigiano Bartolomeo Carpan³⁷. La bibliografia selezionata che oscilla tra il 1871 e il 2013, facendo quindi riferimento al più antico contributo di Cavalcaselle³⁸ fino al più recente di Sefy Hender³⁹, lascia taciuta la proposta avanzata nel 2017 da Mauro Zanchi, di identificare il soggetto con Giulio Camillo Delminio⁴⁰. A prescindere dalla condivisibilità della proposta, richiamata da chi scrive in sede di convegno a Loreto – del tutto esclusa in sede di discussione da eminenti specialisti di Lotto sulla base delle argomentazioni note per cui il triplice ritratto debba essere considerato o come uno studio per la realizzazione di un busto o come opera da contestualizzare nell'ambito della “disputa sul paragone” tra pittura e scultura, in quel tempo su base teorica vinciana⁴¹ – l'idea di Zanchi non è del tutto trascurabile poiché sposta l'interesse su un nesso biografico rilevante e circoscritto della vita di Lotto. Al fine di spiegare la rappresentazione sinottica dell'uomo barbuto e un po' appesantito, come del resto già Camillo fu descritto in alcune fonti⁴², nell'articolo di Zanchi spicca l'idea di leggere il ritratto come specchio della teoria cabalistica delle tre anime dell'uomo alla luce della ricezione dello *Zohar*, o *Libro dello splendore*, nel *milieu* culturale veneziano di quegli anni⁴³. Una lettura in chiave ermetica della triplice raffigurazione,



Fig. 51. Achille Bocchi, *Fert, tacitus, vivit, vincit, divinus amator*, in *Symbolicarum quaestionum... libri quinque*, Bologna 1555, qui dall'edizione del 1574, III, Symb. CXLIII.

zionalità intrinseche al genere del ritratto, a fondo indagate, ad esempio, da Lina Bolzoni e da Édouard Pommier, ma anche dalla Cortesi Bosco nel caso specifico di alcuni "coperti" di ritratto eseguiti appunto da Lotto⁴⁸.

In conclusione, andrà segnalato che neppure la tipologia dell'astuccio o il numero degli anelli ivi raccolti, né il colore delle gemme, blu e rosso in disposizione alternata, sembrerebbero suggerire implicazioni di tipo allegorico tali da alludere a qualità possedute da Giulio Camillo.

alla luce di una fonte assai nota e circolante tra gli umanisti del Cinquecento, citata da Camillo in almeno tre dei suoi scritti⁴⁴, che consente di conseguenza di considerare le gemme nell'astuccio tenuto in mano dall'uomo barbuto (come tanti all'epoca), non tanto come attributo adeguato per richiamare la professione esercitata dal modello, ma come riferimento all'adesione di costui a una visione magica ed ermetica della glittica, evidentemente familiare a Lotto e a Camillo⁴⁵.

La cronologia relativa del dipinto e quella della nascita di Camillo impongono però due riflessioni, non risolutive ma contrastanti tra loro. L'una che porterebbe a confutare l'identificazione, l'altra che all'opposto la potrebbe avvalorare. Ovvero che se Camillo nacque intorno al 1480 e il ritratto è circoscrivibile agli anni 1529-1530⁴⁶, lui avrebbe posato per Lotto:

A) all'età di cinquant'anni. Cioè quando Camillo avrebbe avuto un aspetto assai meno giovanile dell'uomo nel ritratto;

B) in prossimità della sua partenza per la Francia⁴⁷. Cioè in una circostanza che giustificerebbe la realizzazione da parte del pittore del ritratto dell'amico che non avrebbe più visto *de visu*, ma della cui preziosa amicizia avrebbe continuato a beneficiare attraverso il ricordo stimolato dall'effigie che tramanda forma e *forma mentis* di chi ormai è lontano; secondo alcune poten-

Note

- 1 Cfr. M. FUMAROLI, *La République des Lettres*, Paris, 2015.
- 2 Il profilo biografico di Camillo, la cui località di nascita è contesa tra Zoppola (Pordenone) e Portogruaro (Venezia), si legge in G. STABILE, *Camillo, Giulio, detto Delminio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 17, Roma, 1974, [http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-giulio-detto-delminio_\(Dizionario_Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/camillo-giulio-detto-delminio_(Dizionario_Biografico)/) e in M. TURELLO, *Camillo, Giulio, detto Delminio*, in *Nuovo Liruti. Dizionario Biografico dei Friulani*, vol. 2. *L'Età veneta*, a cura di C. SCALON, C. GRIGGIO, U. ROZZO, Udine, 2009, pp. 589-595. Ritenuto a un tempo come un genio divino o uno «stordito vanerello», stante il severo giudizio riservatogli da Schlosser (cfr. J. SHLOSSER MAGNINO, *Die Kunstliteratur*, Wien, 1924, qui consultato nell'ed. it. *La letteratura artistica: manuale delle fonti della storia dell'arte moderna*, Firenze, 1996, p. 244) Camillo è oggetto di una fortuna critica sempre più folta, a partire dall'intervento di Frances Yates che lo ha riabilitato dalle accuse di fantasticherie (cfr. F. YATES, *The Art of Memory*, London-Yale, 1966, qui consultato nell'ed. it. *L'arte della memoria*, Torino, 1993, pp. 121-159) e in cui per la prima volta si è tentato di comprendere il progetto del teatro nelle sue dinamiche culturali e di ricostruirlo graficamente su base serliana. Oggetto di una vastissima bibliografia, sul progetto di Camillo qui sia sufficiente richiamare i più recenti contributi di Corrado Bologna e Lina Bolzoni: C. BOLOGNA, *El teatro de la mente. De Giulio Camillo a Aby Warburg*, Madrid, 2017; G. CAMILLO, *L'idea del Teatro, con «l'idea dell'eloquenza», il «de transmutatione» e altri testi inediti*, a cura di L. BOLZONI, Milano, 2015. In particolare, nel secondo studio richiamato, è conferita un'inedita rilevanza alle implicazioni strettamente iconografiche del progetto del teatro, accostando al testo una silloge iconografica mai tentata prima, a cui chi scrive ha avuto il privilegio di collaborare. Indicazioni biografiche inedite, per cui Martino (in seguito Giulio Camillo) sarebbe nato a San Martino del Friuli da padre omonimo, di professione vicepievano, si leggono in E. PUTTI, *Il Teatro di Camillo alla corte di Francesco I*, "Letteratura e Arte", 14, 2016, pp. 25-45, p. 43.
- 3 Il testamento, dettato da Sebastiano Serlio, riconsultato per questa occasione, fu pubblicato in L. OLIVATO, *Per il Serlio a Venezia: documenti nuovi e documenti rivisitati*, in "Arte Veneta", 25, 1971, pp. 284-291, della quale si ripropone la trascrizione. Su Alessandro Cittolini accusato in seguito di aver plagiato il teatro di Camillo nella sua *Tipocosmia*, si veda la voce biografica redatta da M. FIRPO in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 26, Roma, 1982, [http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-citolini_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-citolini_(Dizionario-Biografico)/). Per la congiuntura specifica Serlio/Camillo si cfr. S. FROMMEL, *Sebastiano Serlio architetto*, Milano, 1998, anche per precedenti riferimenti bibliografici (cioè i contributi di Manfredo Tafuri e Mario Carpo), in particolare pp. 9, 16 e segg.
- 4 R. FONTANA, *Appunti sulle frequentazioni di Lotto con alcune cerchie riformate venete*, in "Notizie da Palazzo Albani", XIII, 1984, 1, pp. 101-105. ID., *Aspetti sociali e orizzonti mentali dell'ambiente lottesco negli anni quaranta del Cinquecento*, in *Interpretazioni veneziane. Studi di Storia dell'Arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di D. ROSAND, Venezia, 1984, pp. 359-362.
- 5 F. CORTESI BOSCO, *Gli affreschi dell'oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bergamo, 1980; EAD., *Lorenzo Lotto. Gli affreschi dell'oratorio Suardi a Trescore*, Milano, 1997; EAD., *Riforma religiosità arte alchimia negli affreschi di Lorenzo Lotto dell'Oratorio Suardi di Trescore*, in *Lorenzo Lotto nel suo e nel nostro tempo*, [Atti della Giornata di studio in occasione del V Centenario della nascita di Lorenzo Lotto: Urbino 25 agosto 1980], a cura di Pietro Zampetti, numero monografico di «Notizie da Palazzo Albani. Rivista semestrale di Soria dell'Arte Università degli Studi di Urbino», a. IX, n. 1-2, 1980, pp. 28-45, ill. Una preziosa sintesi delle posizioni della studiosa si ricava da M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma-Bari, 2001, in par-

- ticolare alle pp. 9-13. Ulteriori posizioni interpretative, che non è possibile nemmeno sintetizzare in questa sede, si riscontrano in *Gli affreschi di Trescore*, a cura di C. PIROVANO, Milano, 1997. Un'ampia trattazione sull'Ermetismo in Lotto è in F. CORTESI BOSCO, *Viaggio nell'Ermetismo del Rinascimento. Lotto Dürer Giorgione*, Padova, 2016. Così come in alcuni contributi di Mauro Zanchi: M. ZANCHI, *L'opera ermetica di Lorenzo Lotto*, Clusone, 1999, con ampi riferimenti a Giulio Camillo, si cfr. in particolare *l'Introduzione*. Assai più prudente nel riconoscere a Lotto interessi di tipo ermetico, come enfatizzati dalla Cortesi Bosco e da Zanchi, secondo una linea di studi su Lotto molto nutrita, è ad esempio F. DE CAROLIS, *Una piccola collezione: le gemme con i «segni celesti» di Lorenzo Lotto*, in "Intrecci d'arte", 2, 2013, pp. 43-50. Saggio in cui lo studioso ridimensiona molto gli interessi del pittore per l'arte della memoria, ricordando, alla fine, quanto sia la diffusione di certe pratiche, che l'assegnazione di un valore magico a certi materiali, fossero frutto di un sapere trasversale e condiviso tanto dalle élite colte, quanto dagli strati sociali più umili della società. Quindi giunto a Lotto non necessariamente per via culta come invece a Camillo.
- 6 Si cita da L. LOTTO, *Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. ZAMPETTI, Venezia-Roma, 1969, pp. 188, 190, riedito di recente come L. LOTTO, *Il libro di spese diverse*, a cura di F. DE CAROLIS, Trieste, 2017.
 - 7 In sede di convegno si è occupata della cronologia dell'utilizzo dei sigilli nell'epistolografia di Lotto Raffaella Poltronieri, della quale si veda il saggio in questi stessi atti.
 - 8 Il passo, molto noto, è stato riproposto in vari interventi, tra cui, ad esempio in FONTANA, *Aspetti sociali e orizzonti mentali dell'ambiente lottesco* (cit. n. 4), p. 361. Per l'utilizzo del caduceo come "marca" di tipo alchemico se ne veda l'uso che ne fa ad esempio Jacopo de' Barbari in alcune incisioni richiamate da CORTESI BOSCO, *Viaggio nell'Ermetismo del Rinascimento* (cit. n. 5), p. 127.
 - 9 CAMILLO, *L'Idea* (cit. n. 2), pp. 215-216 e relativa illustrazione. Nel complesso sistema del teatro di

Camillo, i sette pianeti presiedono ai sette ordini di un sistema che è analogico del cosmo. Ognuno di essi presenzia a sette macro-aree declinate a loro volta in sette ordini o livelli, destinati ad accogliere il sapere relativo ai temi che vanno dai principi assoluti del cosmo, alle tecniche inventate dall'uomo. L'iconografia della gru nell'edificio del teatro avrebbe dovuto essere collocata sotto il segno delle Gorgoni in quanto immagine allegorica delle cose relative all'anima dell'uomo. Sul significato specifico delle immagini del teatro si rimanda ancora una volta al saggio di commento di Bolzoni in *ivi*, in cui, inoltre, a p. 253 è riportato dalla studiosa un passo dell'opera di Camillo intitolata *L'Idea dell'eloquenza* che è prova della familiarità di Delminio con alcuni lapidari, da cui ha dedotto l'idea dell'origine delle pietre preziose come distillato di materia impura per azione esercitata del sole. Un passo che la studiosa mette inoltre in evidenza in L. BOLZONI, *Una meravigliosa solitudine. L'arte di leggere nell'Europa moderna*, Milano, 2019, p. 158.

- 10 Alessandro Canobbio (nato a Verona tra il 1532 e il 1535), a partire dal 1570 segretario del Vescovo della città Niccolò Ormaneto. Fu prolifico scrittore, uomo devoto del suo tempo, appassionato raccoglitore di antichità, bibliotecario. Si devono a lui scritti eterogenei da *Il successo della peste occorsa in Padova l'anno 1576*, a un *Breve trattato sopra le Accademie* (Venezia, 1571 e Verona, 1590), a uno scritto sugli *Ordini con i quali sono dispensate le elemosine [...]*, (Verona, 1589). Si cfr. G. BERGONZI, *Canobbio, Alessandro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 18, Roma, 1975, [http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-canobbio_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/alessandro-canobbio_(Dizionario-Biografico)/).
- 11 CAMILLO, *L'Idea* (cit. n. 2), p. 151, dove Camillo spiega che «il bosco è questo nostro mondo inferiore, la erta sono i cieli, et il colle il sopraceleste mondo».
- 12 Si fa riferimento a noti principi compositivi della pittura rinascimentale, teorizzati da Leon Battista Alberti, per cui, ad esempio si rimanda a M. BAXANDALL, *Giotto and the Orators. Humanist Observers of paintings in Italy and the Discovery*

- of *Pictorial Composition 1350-1450*, Oxford, 1971 (qui consultato nell'ed. italiana *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica, 1350-1450*, Milano, 2007).
- 13 M. COLLARETA, *In spirito e verità*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, 2011) a cura di G.C.F. VILLA, Cinisello Balsamo, 2011, pp. 145-155. Il noto dipinto, *Cristo crocifisso con i simboli della Passione* (1540 ca.), straordinario documento culturale in virtù dell'iscrizione sul retro che lo connota come oggetto di meditazione, si conserva a Firenze, Fondazione Berenson, Villa "I Tatti".
- 14 CORTESI BOSCO, *Lorenzo Lotto* (cit. n. 5), p. 46 e note al testo. In particolare dove la studiosa sostiene che la conoscenza delle opere di Ferrari in Lotto affiora già nella *Pala Martinengo*, nei tre scomparti della predella, dove le pose si caricano di una teatralità inedita nelle opere precedenti, soffermandosi sulla scena dello svenimento di Maria. Per il tema albertiano della *compositio* pittorica come quella retorica si rimanda a BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti* (cit. n. 12), di cui si cfr. in particolare il capitolo III, *Alberti e gli umanisti: la compositio*, pp. 163-184.
- 15 In questa sede ho consultato l'esemplare adespoto, s.d. e s.l. e privo di numerazione delle pagine, a Venezia nella Biblioteca della Fondazione Giorgio Cini (d'ora in poi citata come BFGCVe), [N. DA OSIMO], *Zardino de oration fructuoso (La quale si monstra per quattro ragione principale. E maximamente per lo exemplo di Christo e de li sancti; li quali summamente l'hanno frequentata. E per li grandi frutti che nascono da essa)*, [Venezia, 1494]. Scansionabile in due parti maggiori, mentre nella prima parte (capitoli I-VII) il testo offre al devoto lettore indicazioni tecniche relative alla salmodia e all'orazione vocale, su come ci siano «vari e diversi pianti e lacrime», e su cosa sia l'«orazione mentale poco conosciuta», nella seconda parte presenta al lettore oggetti e «tipologie» di meditazione. Che vanno: dalla «meditazione de li peccati e delle offese che si fanno a Dio», alla meditazione sulla morte. Dalla meditazione sul purgatorio, sull'inferno e sullo
- «extremo iudicio», a quella gratificante – in una visione salvifica dell'esperienza terrena del fedele al quale la salvezza è garantita attraverso le opere, secondo uno dei temi che sarebbe divenuto scottante nell'imminente riforma luterana – sui doni ricevuti con la vita da Dio. Giungendo in fine sulla meditazione «maxima», «dei gaudii privilegii e preeminentie le quali hanno le anime beate prima e dopo il ricongiungimento coi corpi» (cito liberamente dalle cc. 3r.-4r.).
- 16 M. BAXANDALL, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, a cura di M.P. DRAGONE, P. DRAGONE, Torino, 1978 (1ª ed. *Painting and experience in fifteenth century Italy: a primer in the social history of pictorial style*, Oxford, 1972).
- 17 L'esordio del trattato si legge invece in A. GENTILI, *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503/1512*, Roma, 1985, appendice II, p. 229.
- 18 Si riporta il noto passo in cui l'autore spiega il metodo di edificazione mentale di un sistema di immagini e luoghi: «La quale istoria a ciò che tu meglio la possi imprimere nella mente, e che più facilmente ogni acto de essa ti si reduca ala memoria ti serà utile e bisogno che ti fermi nela mente lochi e persone. Chome una citade la quale sia la citade de Hierusalem, pigliando una citade la quale ti sia bene pratica. Nela quale citade tu truovi li lochi principali ne li quali furono exercitati tutti li acti dela passione [...]: cioè uno palacio [...] la casa de Anna, e la casa de Cayfas [...] E la stantia [...] il pretorio [...] la stantia dove fu ligato Misser Jesu ala colonna. Anche il loco del monte de calvario, dove esso fu posto in croce; e altri simili lochi; li quali ti fabbrichi ne la mente», BFGCVe, *Zardino* (cit. n. 15), c. 82v. Sul processo di moralizzazione e recupero filologico dell'*Ars memorativa* tra Medioevo e Rinascimento si rimanda ai classici studi di YATES, *L'arte della memoria* (cit. n. 2) e di L. BOLZONI, *La rete delle immagini. Predicazione in volgare dalle origini a Bernardino da Siena*, Torino, 2002. Cfr. BFGCVe, *Zardino* (cit. n. 15), c. 83r.
- 19 BFGCVe, *Zardino* (cit. n. 15), c. 1v.
- 20 CORTESI BOSCO, *Gli affreschi dell'oratorio Suardi* (cit. n. 5), in particolare si cfr. il capitolo *L'autori-*

- tratto di Lorenzo Lotto, pp. 124-126.
- 21 BFGCVe, *Zardino* (cit. n. 15), c. 5r.
- 22 BFGCVe, *Zardino*, (cit. n. 15), c. 5r.
- 23 Si pensi all'olio su tela con Elisabetta Rota che assiste alla dipartita di Cristo dalla Vergine (ambientata in uno spazio fortemente architettonico ma debolmente connotato) (Berlino, Gemäldegalerie, kat. Nr. 325), e relativa scheda di G. ALTISSIMO, in *Lorenzo Lotto* (cit. n. 13), cat. 24, pp. 170-171; oppure si pensi a Domenico Tasso invitato da san Giuseppe a meditare sulla Natività (Venezia, Gallerie dell'Accademia, inv. 798), due opere chiaramente intese come visualizzazione della pratica dell'orazione mentale, per cui cfr. *Lorenzo Lotto. Portraits/Retrats*, catalogo della mostra (Madrid-Londra, 2018-2019), a cura di E.M. DAL POZZOLO, M. FALOMIR, Madrid, 2018, cat. 15, pp. 230-233.
- 24 CORTESI BOSCO, *Lorenzo Lotto* (cit. n. 5), p. 21.
- 25 Sul concetto si veda CAMILLO, *L'Idea* (cit. n. 2), p. 34.
- 26 Si veda G. CAPIROTTI, *Staging St Lucy's story as an ancient tragedy. Time and duration in the Altarpiece of St Lucy by Lorenzo Lotto*, in "Visual Past", 4, 2017, pp. 83-117.
- 27 Si veda la scheda di catalogo del dipinto in *Lorenzo Lotto. Il richiamo delle Marche. Luoghi, tempi e persone*, catalogo della mostra (Macerata, 2018-2019), a cura di E.M. DAL POZZOLO, Milano, 2018, cat. IX.21, pp. 245-246. Il riferimento alla plastica quattrocentesca, offerto come mera suggestione, è alla figura di una delle Marie del *Compianto su Cristo morto* di Niccolò dell'Arca in Santa Maria della vita a Bologna.
- 28 C. FRUGONI, *La voce delle immagini. Pillole iconografiche dal medioevo*, Torino, 2010, sulla codificazione del gesto eloquente fino al Seicento si rimanda a S. GAZZOLA, *L'Arte de' cenni di Giovanni Bonifacio*, Treviso, 2019.
- 29 *Lorenzo Lotto* (cit. n. 27), cat. IX.12, p. 239.
- 30 *Ivi*, cat. IX.23, pp. 248-249.
- 31 Assai viva è in questi anni la questione antiottomana, di cui gli affreschi di Trescore non sono esenti come messo in evidenza da Francesco Sorce in sede di convegno. Sulla connotazione dell'infedele con l'orecchio a punta e altri casi di congiunture tra opere e propaganda antiottomana rimando ai miei studi sull'assedio di Otranto del 1480 e in particolare a A.M. MONACO, «*Qui sunt et unde venerunt?*». *Topoi iconografici per il consenso agiografico nel culto degli ottocento Martiri di Otranto*, in *La conquista turca di Otranto (1480) tra "storia e mito"*, Atti del convegno internazionale di studio (Otranto-Muro Leccese, 28-31 marzo 2007), a cura di H. HOUBEN, Galatina, 2008, pp. 157-195 e R. ARGENZIANO, *I santi Innocenti: le fonti e l'iconografia*, in *Matteo di Giovanni. Cronaca di una strage dipinta*, catalogo della mostra (Siena, 2006), a cura di C. ALESSI, A. BAGNOLI, Siena, 2006, pp. 115-129.
- 32 *Lorenzo Lotto* (cit. n. 27), cat. IX.22, pp. 246-248.
- 33 *Ivi*, cat. IX.21, pp. 245-246.
- 34 Sul riaccendersi del dibattito sulla liceità delle immagini negli anni della riforma protestante, si rimanda a FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici* (cit. n. 5), in particolare al cap. III. «*Mestiero del dipingere*». *La fede e le opere*, pp. 251-338. Sulla Riforma protestante si rimanda al classico di R.H. BAINTON, *The Reformation of the Sixteenth Century*, Boston, 1952 (qui consultato nell'ed. it. *La riforma protestante*, Torino, 1972).
- 35 A. BOCCHI, *Symbolicarum quaestionum de universo genere, quas serio ludebat, libri quinque*, Bologna, 1555.
- 36 Symb. LXII in *Ibidem*. Riprodotto, ad esempio, in CAMILLO, *L'Idea* (cit. n. 2), fig. 1.
- 37 *Lorenzo Lotto. Portraits/Retrats* (cit. n. 23), cat. 32, pp. 292-294, anche per una riproduzione del dipinto.
- 38 J.A. CROWE, G.B. CAVALCASELLE, *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, London, 3 voll., 1871: p. 530. La più antica attestazione del ritratto si fa invece risalire a un'annotazione in un inventario manoscritto a Vienna (e cioè in F. VON STORFFER, *Auf allernädigst Befehl Ihro...Mays. Carolo IV ist gegenwärtiges Inventarium...*, 1720-1733, Vienna, Kunshistorisches Museum, ms.: ms., III, 1733, p.8) stante la bibliografia del dipinto in E.

- DEZUANNI, in *Lorenzo Lotto* (cit. n. 13), cat. 39.
- 39 S. HENDLER, *La guerre des arts. Le Paragone peinture-sculpture en Italie XV^e-XVII^e siècle*, Roma, 2013, pp. 231-234.
- 40 M. ZANCHI, *E se non fosse un orafò?*, in “Art e Dossier”, 399, 2017, pp. 66-71.
- 41 Di recente ripercorre la questione del “paragone” a partire da Leonardo lettore di Alberti, sino alla nota inchiesta di Benedetto Varchi del 1547 (per le cui lettere inviate all’umanista dagli artisti coinvolti – Vasari, Bronzino, Pontormo, Bernardo Tasso, Francesco da Sangallo, il Tribolo, Benvenuto Cellini e Michelangelo – si leggono in *Trattati d’Arte del Cinquecento. Fra Manierismo e Controriforma*, vol. I, a cura di P. BAROCCHI, Bari, 1960, pp. 9-91), E. CARRARA, *Il tema del Paragone delle Arti da Leonardo a Benedetto Varchi*, in F. DUBARD DE GAILLARBOIS, O. CHIQUET, *Nodi, vincoli e groppi leonardeschi. Études sur Léonard de Vinci*, Paris, 2019, pp. 183-198.
- 42 CAMILLO, *L’Idea* (cit. n. 2), p. 186 e n. 3.
- 43 La teoria delle tre anime (cioè la *Nephes* come anima sensibile, la *Ruach* come anima razionale e la *Nessamah* come intelletto agente) dalla cui interazione dipenderebbe la condotta morale di un individuo si legge nello *Zohar* (I, 206a; II, 141b; III, 70b).
- 44 Camillo cita la medesima teoria nel trattato *De l’humana deificatione*, nella *Lettera del rivolgimento dell’huomo a Dio* e nell’*Idea di Theatro*. Cfr. CAMILLO, *L’Idea* (cit. n. 2), pp. 206-207 e note al testo da cui cito il passo relativo dell’*Idea*: «Ma seguendo il proposito nostro, è da sapere che in noi sono tre anime, le quali tutte tre, quantunque godano di questo nome commune “animo”, nondimeno ciascuna ha anchor il suo nome particolare, imperciocché la più bassa et vicina et compagna del corpo nostro, è chiamata *Nephes*, et è questa altramente detta da Mosè “anima vivens” [...] Et questa, per-
ciocché in lei capeno tutte le nostre passioni, la habbiamo noi comune con le bestie. [...] L’anima di mezo, che è la rationale, è chiamata col nome dello spirito, cioè *Ruach*. [...] La terza è detta *Nessamah*, da Mosè spiraculo, da David et da Pithagora lume, da Agostino portion superiore, da Platone mente, da Aristotele intelletto agente. [...] Et sì come la *Nephes* ha il diavolo, che le ministra il dimonio per tentatore, così la *Nessamah* ha Dio che le ministra l’angelo. La poverella di mezo da amendue le parti è stimolata. Et se per divina permissione s’inchina a far unione con la *Nephes*, la *Nephes* si unisce con la carne, et la carne col dimonio, et il tutto fa transitio et trasmutatione in diavolo».
- 45 Cfr. *supra*, le note 5 e 9.
- 46 Nell’articolo citato, Zanchi data il ritratto al 1529. Nella scheda del catalogo della mostra a Madrid e Londra del 2019 è datato 1530 ca.
- 47 Dalla biografia di Camillo – per cui cfr. *supra* n. 2 – sappiamo che si reca in Francia nel 1530, dopo aver assistito all’incoronazione di Carlo V a Bologna, con Girolamo Muzio e al seguito del conte Camillo Rangoni. Nel ’32 è però a Venezia, dove riceve Viglio Zwingli che in una lettera dello stesso anno indirizzata ad Erasmo scrive del teatro di Camillo.
- 48 Sulla funzione memoriale del ritratto, sulla capacità del medesimo genere di attivare percorsi intellettuali e su come esso sia stato inteso nel Rinascimento come specchio dell’anima del modello, si rimanda a É. POMMIER, *Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, 1998; L. BOLZONI, *Il cuore di cristallo. Ragionamenti d’amore, poesia e ritratto nel Rinascimento*, Torino, 2010; EAD., *Una meravigliosa solitudine* (cit. n. 9), in particolare la parte III: *I ritratti, ovvero il desiderio di vedere l’autore*, pp. 69-152. CORTESI BOSCO, *Viaggio nell’Ermetismo del Rinascimento* (cit. n. 5), in particolare il paragrafo VI.5. *Il tema dell’anima, tra filosofi, mistici, letterati e pittori*, pp. 462-481.