

Lorenzo Lotto a San Pietroburgo

La Pala di Santo Spirito all'Ermitage



L. Lotus . 1521.

Consiglio di amministrazione

Cesare Zonca, Presidente
Angelo Piazzoli, Segretario Generale
Guido Crippa, Enrico Fusi, Angelo Piazzoli,
Mario Ratti, consiglieri

Lorenzo Lotto a San Pietroburgo

La Pala di Santo Spirito all'Ermitage

La presente pubblicazione è stata realizzata in occasione dell'esposizione all'Ermitage – nell'ambito della mostra *Capolavori dei musei del mondo all'Ermitage: la Pala di Santo Spirito di Lorenzo Lotto* curata da Irina Artemieva – del predetto dipinto al termine del restauro curato e sostenuto dalla Fondazione Credito Bergamasco.

Una pubblicazione a cura di

Angelo Piazzoli
Giovanni Carlo Federico Villa

Testi

Mikhail Piotrovsky, Angelo Piazzoli, Irina Artemieva,
Giovanni C.F. Villa, Amalia Pacia, Tatiana Kosourova,
Tatiana Lekhovich, Elena Tsareva

Crediti fotografici

© Fondazione Credito Bergamasco – Bergamo
© The State Hermitage Museum, St. Petersburg/
Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Alexander
Koksharov, Alexander Lavrentyev, Svetlana Suetova,
Konstantin Sinyavsky

Rapporti e Organizzazione

Giulia Fortunato - ComunicaMente srl

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Giancarlo Valtolina

Comitato organizzativo

Mikhail Piotrovsky, Direttore Generale dell'Ermitage
Gheorghij Vilinbachov, Vice-Direttore dell'Ermitage
Vladimir Matvejev †, Vice-Direttore dell'Ermitage
Svetlana Adaxina, Vice-Direttore dell'Ermitage,
capo conservatore
Serghej Androssov, Capo del Dipartimento dell'Arte
Occidentale
Irina Artemieva, Conservatrice della pittura veneta

Lorenzo Lotto a San Pietroburgo

La Pala di Santo Spirito all'Ermitage

24 marzo - 21 giugno 2015

San Pietroburgo, Museo Statale Ermitage

Mostra e catalogo a cura di

Irina Artemieva

Testi

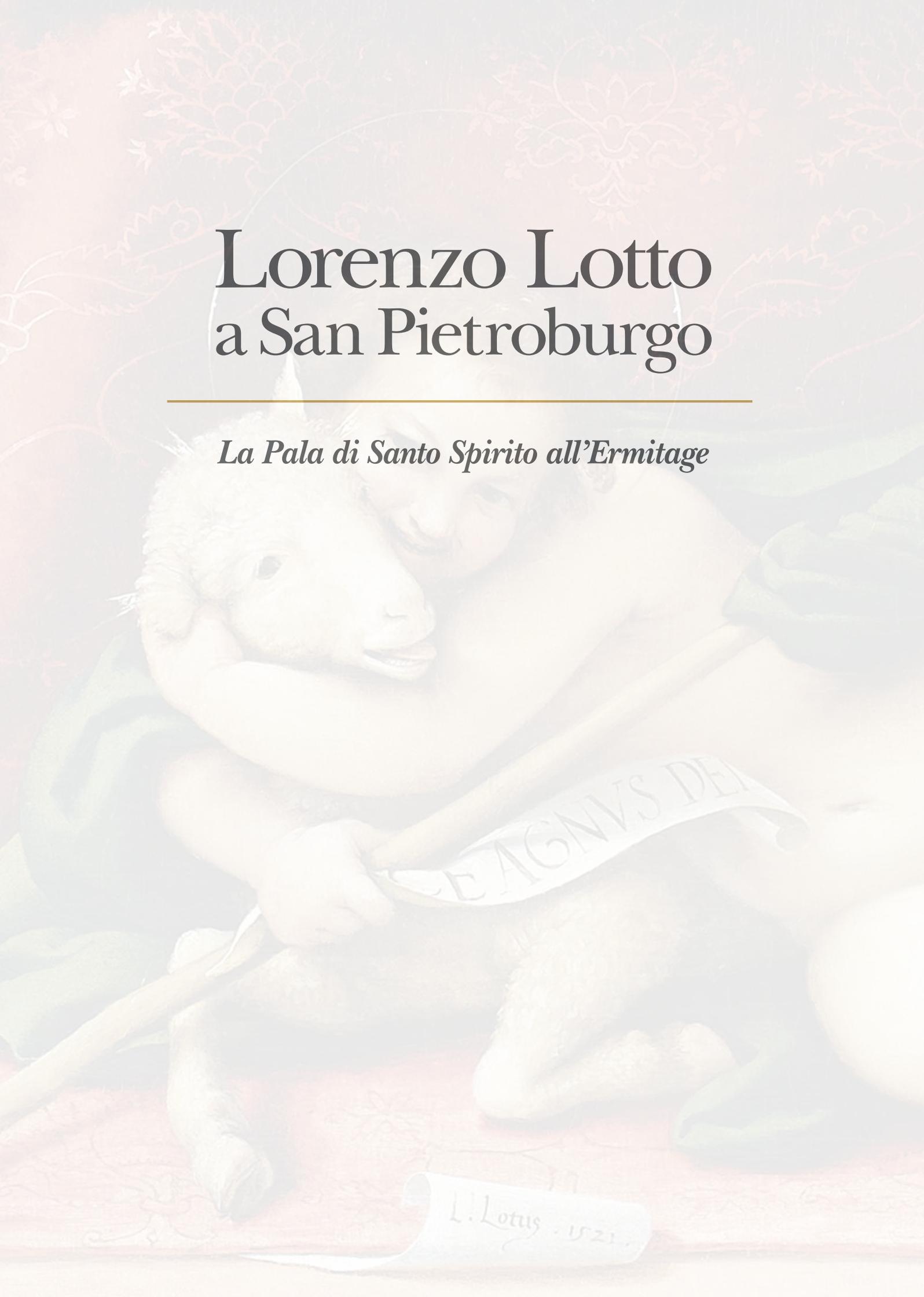
Irina Artemieva, Giovanni C.F. Villa, Amalia Pacia,
Tatiana Kosourova, Tatiana Lekhovich, Elena Tsareva

Crediti fotografici

© The State Hermitage Museum, St. Petersburg/
Vladimir Terebenin, Leonard Kheifets, Alexander
Koksharov, Alexander Lavrentyev, Svetlana Suetova,
Konstantin Sinyavsky

Lorenzo Lotto a San Pietroburgo

La Pala di Santo Spirito all'Ermitage







Indice

p. 4 - 5	Introduzione	<i>Mikhail Piotrovsky</i>
p. 6 - 7	Premessa	<i>Angelo Piazzoli</i>
p. 9 - 17	Lotto e Bergamo	<i>Irina Artemieva</i>
p. 21 - 25	Lotto a Santo Spirito	<i>Giovanni C.F. Villa</i>
p. 29 - 33	Lotto, il restauro	<i>Amalia Pacia</i>
p. 36 - 37	Lotto, i ricami	<i>Tatiana Kosourova</i>
p. 38 - 41	Lotto, i tessuti	<i>Tatiana Lekhovich</i>
p. 42 - 45	Lotto, i tappeti	<i>Elena Tsareva</i>
p. 46 - 47	Lotto, una vita	<i>Giovanni C.F. Villa</i>



L'immagine di Bergamo all'Ermitage

L'Ermitage ringrazia cordialmente il cardinale Gianfranco Ravasi, presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, le autorità di Bergamo dove nacque il nostro grande architetto Giacomo Quarenghi e, infine, la Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Lombardia per avere reso possibile la realizzazione di questa mostra, unica nel suo genere: la presentazione all'Ermitage della pala di altare di Lorenzo Lotto della chiesa di Santo Spirito di Bergamo, l'immagine della *Madonna con il Bambino tra i santi Caterina, Agostino, Sebastiano, Antonio abate e Giovannino*.

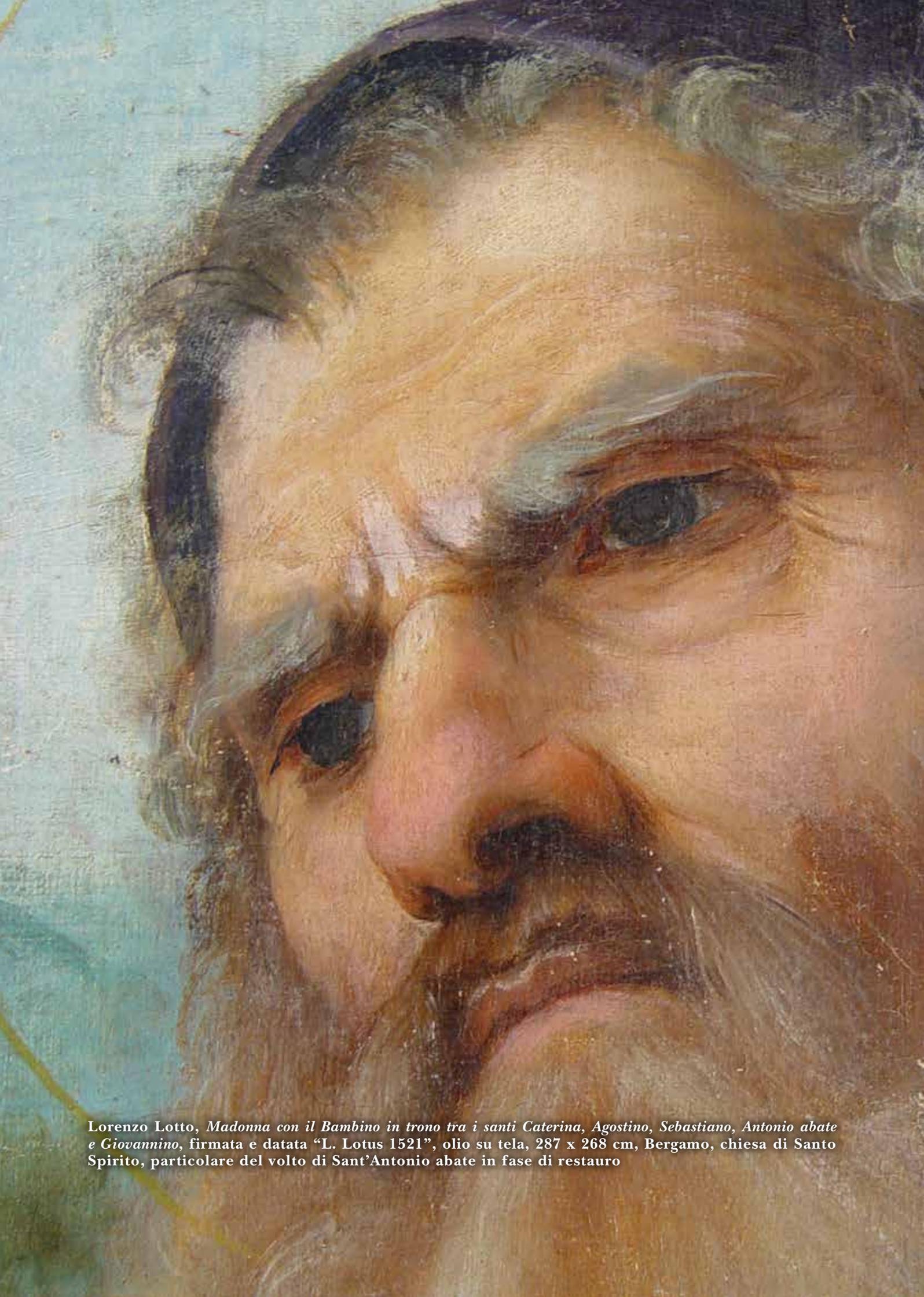
Lorenzo Lotto è un pittore particolare per Bergamo: qui egli lavorò e, forse, trascorse i tredici anni più felici della sua vita. Qui creò una serie di ritratti che compongono una straordinaria galleria degli abitanti di Bergamo, intelligenti mecenati. Proprio a Bergamo si possono vedere i modelli più alti dell'arte di questo maestro, la cui gloria oggi è tornata meritatamente a risplendere. Bergamo ricorda Lorenzo Lotto sia con le parole che con i fatti. La Fondazione Credito Bergamasco da molti anni sta realizzando un programma grandioso di restauro delle opere di Lotto. Quello della pala di Santo Spirito è stato portato a termine lo scorso anno e rappresenta un risultato nuovissimo e significativo dell'azione del programma.

Comprendiamo bene quanto sia stato difficile per i nostri partner staccarsi, anche temporaneamente, da questo capolavoro che ha la sua sede sull'altare. Apprezziamo molto questo gesto di collaborazione e riteniamo che esso sia legato anche al grande lavoro che l'Ermitage porta avanti per lo studio e la conoscenza di Lotto nel mondo. Per sottolinearlo abbiamo attorniato il quadro con esempi di arte decorativa occidentale e orientale che Lotto amava molto e sapeva ben rappresentare.

Inoltre, alla Madonna della pala di Santo Spirito guarderà il famoso ritratto, nel quale l'artista raffigurò i famigliari dei suoi committenti.

Ci auguriamo che questa insolita mostra diventi una nuova bella pagina nella storia del grande quadro della chiesa di Santo Spirito di Bergamo.

Mikhail Piotrovsky
Direttore Generale dell'Ermitage



Lorenzo Lotto, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Caterina, Agostino, Sebastiano, Antonio abate e Giovannino*, firmata e datata "L. Lotus 1521", olio su tela, 287 x 268 cm, Bergamo, chiesa di Santo Spirito, particolare del volto di Sant'Antonio abate in fase di restauro



Restauri virtuosi

È ormai diventata una consuetudine l'occasione di poter vedere in anteprima, nel nostro Palazzo Storico, opere d'arte restaurate provenienti dal territorio e riportate al loro splendore grazie al sostegno della Fondazione Credito Bergamasco.

È importante sottolineare il ruolo che, nel corso del tempo, la Fondazione si è guadagnata nell'ambito della tutela del patrimonio storico e artistico, mettendo in sicurezza molti capolavori bisognosi di cure e presentandoli a un pubblico di appassionati diventato, *in itinere*, sempre più numeroso.

Per gli interventi più rappresentativi, la formula di ospitare da noi, a Palazzo, l'opera in corso di restauro – prima di farla tornare nel suo luogo d'origine – sta ottenendo successo perché nasce *in primis* come operazione di servizio alla Comunità, la quale risponde con crescente entusiasmo avendo l'opportunità di seguire, passo dopo passo, i restauri. Nelle nostre esposizioni il pubblico può interloquire con i restauratori, ammirare le opere da vicino (come mai per esse è stato possibile), approfondire le tematiche storico-artistiche tramite le visite guidate. Il tutto in modo assolutamente gratuito.

Nel corso del tempo il Credito Bergamasco e la sua Fondazione hanno sostenuto innumerevoli restauri di opere d'arte. L'elenco degli interventi realizzati è davvero cospicuo e tocca manufatti disseminati su tutto il territorio, bergamasco e non, di operatività della Banca (ora Divisione del Banco Popolare). Sia musei che parrocchie, sia enti che comunità territoriali hanno potuto contare sul nostro appoggio solidale e concreto; e continueranno ad averlo.

Negli ultimi anni sono mutate talune modalità di intervento. Ciò ha comportato un radicale cambiamento nella programmazione e, soprattutto, nella fruizione di alcuni restauri; abbiamo deciso di selezionare alcuni progetti di particolare rilevanza – relativi a opere di valore assoluto – sottoponendoli all'interesse e all'approfondimento del pubblico (in passato i soggetti che venivano a conoscenza degli interventi erano solo i diretti interessati o gli operatori del settore). Per far ciò abbiamo adibito a laboratorio di restauro permanente uno dei più significativi ambienti di rappresentanza dell'Istituto di Credito, la Sala Consiliare.

Questa modalità operativa fa sì che, come si diceva, periodicamente presso il Palazzo Storico del Credito Bergamasco vengano organizzate esposizioni, al fine di far conoscere i lavori in corso.

Sul piano della comunicazione questa scelta si è dimostrata di particolare importanza e di grande efficacia. Decine di migliaia di persone sono accorse a vedere capolavori della pittura sottoposti a interventi conservativi. I vantaggi sono evidenti: chiunque può entrare in un luogo generalmente riservato (di norma accessibile solo agli addetti ai lavori), chiunque può conoscere le operazioni alle quali le opere sono state sottoposte, rendendosi conto direttamente dei risultati conseguiti.

La sensibilizzazione verso il nostro patrimonio storico-artistico passa attraverso la sua conoscenza. Perciò i maestri restauratori vengono costantemente messi a disposizione durante frequenti e

periodici incontri pubblici; i principali esiti degli interventi e delle ricerche diagnostiche preliminari sono raccolti in specifiche pubblicazioni; la divulgazione è capillare in un'operazione che non è solo di ripristino ma, nel contempo, culturale e sociale. Resta inteso che – oltre agli importanti restauri realizzati presso la sede centrale della Banca – proseguono gli interventi eseguiti *in loco* presso le relative comunità locali.

Nella Sala Consiliare del Palazzo Storico, dal 2008 ad oggi sono transitati oltre venti dipinti bisognosi di cure, ripristinati in modo rigoroso da professionisti qualificati sotto l'autorevole direzione dei competenti funzionari della Soprintendenza preposta; dopo varie opere di Giovan Battista Moroni, una decina di dipinti di Lorenzo Lotto (tra cui pressoché tutte le opere bergamasche inviate alla prestigiosa mostra tenutasi alle Scuderie del Quirinale, oltre alla Pala della chiesa di Santo Spirito a Bergamo), uno splendido Moretto, la monumentale “Ultima Cena” di Alessandro Allori, nel corso del 2014 la Fondazione ha curato e sostenuto il restauro di due suggestive ed emozionanti opere bergamasche di Palma il Vecchio, restauri rientranti nel più ampio progetto relativo alla prima mostra internazionale dedicata a Palma il Vecchio promossa dalla Fondazione stessa – insieme con l'Università degli Studi di Bergamo e con il Comune di Bergamo – in occasione di Expo 2015.

Proprio l'organizzazione della mostra su Palma il Vecchio ci ha offerto l'occasione di incontrare Irina Artemieva – Curatrice della Sezione dei dipinti italiani dell'Ermitage di San Pietroburgo e Direttrice della Fondazione Ermitage Italia – con la quale si sono intessuti rapporti di collaborazione per il prestito di tre opere di Palma per la grande esposizione di Bergamo (una *Prima mondiale*).

Durante la visita nella sede del Credito Bergamasco, la Direttrice ha apprezzato il restauro condotto sulla Pala di Santo Spirito di Lorenzo Lotto – in quel momento esposta al pubblico presso la Sala del Consiglio – cogliendo alcuni elementi sorprendenti emersi durante il recupero, al punto da attivare la richiesta per un prestito temporaneo al Museo dell'Ermitage per una grande mostra programmata per la primavera del 2015.

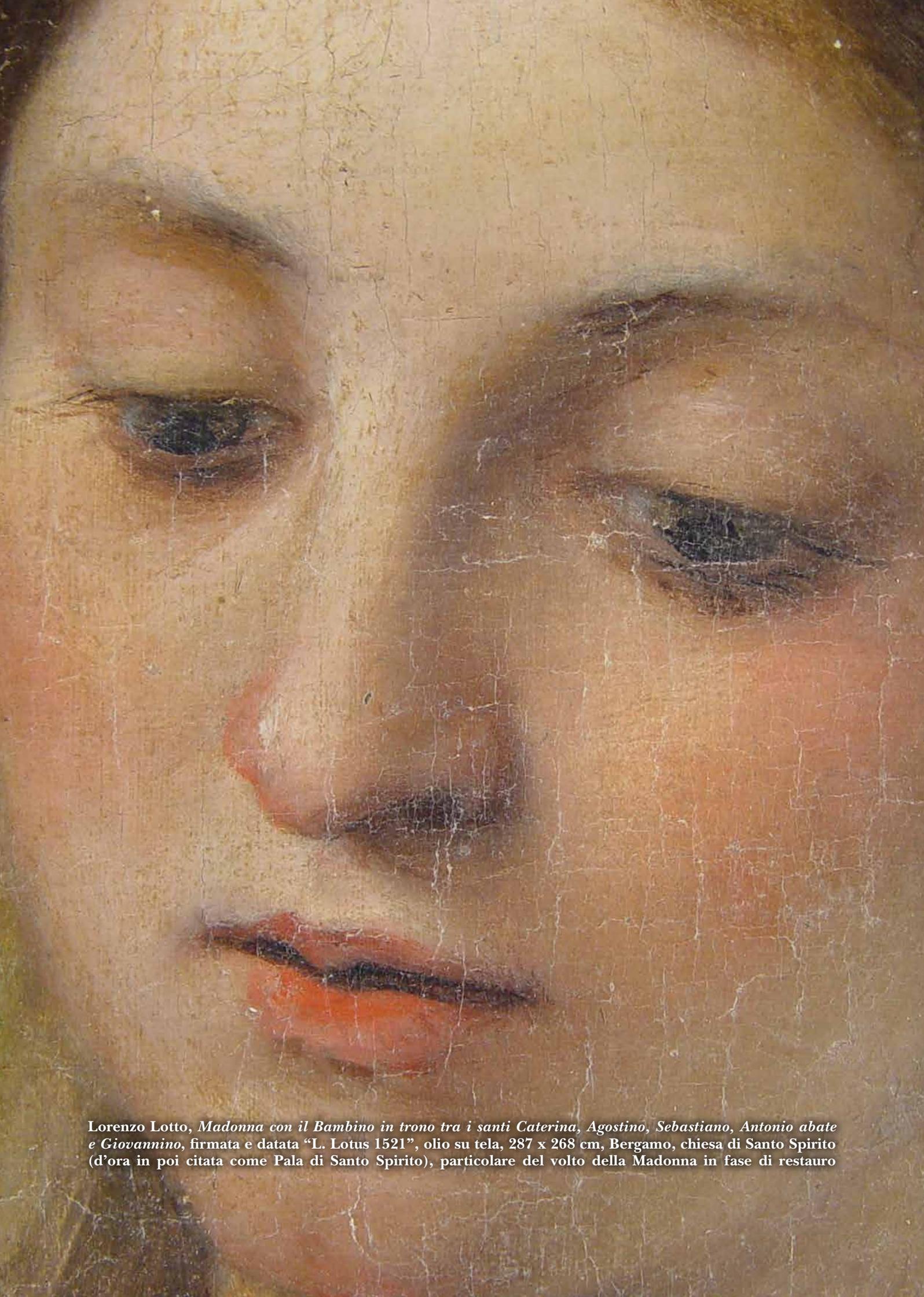
L'intervento sulla Pala di Santo Spirito sostenuto dalla Fondazione ha pertanto costituito – e rappresenta tuttora – un'opportunità straordinaria.

In primis, ha consentito di riportare il dipinto all'originario splendore esaltando i cromatismi tipici di Lorenzo Lotto – attraverso la rimozione della patina che offuscava e ingialliva l'opera – facendo inoltre emergere molti elementi che arricchiscono il grande dipinto, tra i quali risaltano le inusitate capigliature rosa, azzurre e verdi di alcuni dei diciotto musicisti (che giocano capricciosamente tra le nubi) ovvero le preziose vesti di Santa Caterina d'Alessandria, la cui morbidezza è ora esaltata dalla pulitura.

In secondo luogo, come già accennato, ha permesso a decine di migliaia di appassionati di ammirare da vicino un'opera di grande importanza, seguendo le fasi del delicato restauro.

Da ultimo, offre una incredibile occasione a Bergamo – per farsi meglio conoscere a livello internazionale, con una mirabile vetrina per città e provincia – e attribuisce un inusitato riconoscimento alle attività della nostra Fondazione che – con questo evento e grazie al restauro compiuto – può collaborare con il più prestigioso museo del mondo. Quasi un sogno, per noi.

Angelo Piazzoli
Segretario Generale
Fondazione Creberg



Lorenzo Lotto, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Caterina, Agostino, Sebastiano, Antonio abate e Giovannino*, firmata e datata "L. Lotus 1521", olio su tela, 287 x 268 cm, Bergamo, chiesa di Santo Spirito (d'ora in poi citata come Pala di Santo Spirito), particolare del volto della Madonna in fase di restauro



La Madonna con il Bambino tra i santi Caterina, Agostino, Sebastiano, Antonio abate e Giovannino. La pala di Lorenzo Lotto della chiesa di Santo Spirito a Bergamo.

Non è la prima volta che nel XXI secolo l'Ermitage realizza una mostra dedicata ad un'opera di Lorenzo Lotto. Nel 2002 nel nostro museo venne esposto il *Riposo durante la fuga in Egitto*, anch'esso proveniente da Bergamo e, precisamente, dall'Accademia Carrara; nel 2007 venne mostrata la *Madonna delle Grazie* che aveva arricchito il numero delle opere di Lotto conservate all'Ermitage. E infine, oggi, abbiamo la possibilità di conoscere uno dei lavori fondamentali di questo pittore: la pala di Santo Spirito.

In questo evento non vi è nulla di casuale: l'interesse per l'arte del pittore e lo studio approfondito della sua opera hanno portato nel corso degli ultimi decenni a far uscire la figura di Lotto dall'ombra dei maestri più glorificati e celebri del Rinascimento – Raffaello, Correggio, Giorgione, Tiziano – e a metterla accanto a loro. Per nulla inferiore ad alcuno per bravura, Lotto è invece superiore a molti suoi contemporanei per l'originalità di pensiero e la rara profondità di interpretazione dei soggetti, nella quale non si riesce a penetrare da subito, a tal punto è complesso il senso implicito di queste composizioni codificato nelle allegorie, nei simboli metafisici e nei più insignificanti, ad un primo sguardo, dettagli. Della giovinezza e dei primi tempi di attività di Lorenzo Lotto si conosce poco: è certo che nacque a Venezia nel 1480 nella famiglia di un certo “ser Tommaso”, che probabilmente si occupava di commercio. Nulla si può dire della sua formazione; i suoi presunti insegnanti potevano essere stati Giovanni Bellini e Alvise Vivarini. Come maestro indipendente Lotto iniziò a lavorare nella marca trevigiana, non lontano dalla città natale, con la quale non aveva troncato i rapporti: in essa in quegli anni fioriva la nuova pittura nell'opera di Giorgione, Sebastiano del Piombo e lavorò per lungo tempo Albrecht Dürer.

Il talento del pittore trovava sempre fini conoscitori: a Treviso divenne suo protettore il vescovo Bernardo de' Rossi. Probabilmente non senza il suo sostegno, attorno al 1507 a Lotto venne commissionata l'esecuzione della pala per il monastero di San Domenico nella ricca cittadina commerciale di Recanati. Il polittico realizzato ebbe un tale successo che la sua fama giunse fino a Roma: nel 1508 papa Giulio II invitò Lotto a prendere parte alla decorazione del palazzo del Vaticano. È impossibile sopravvalutare il significato di questo viaggio: durante il soggiorno a Roma – durato poco più di un anno – Lotto conosce da vicino le pitture di Raffaello e di altri maestri della scuola romano-toscana: la loro opera eserciterà una forte influenza sull'evoluzione della maniera di dipingere del nostro che si manifesterà già nei lavori successivi che il pittore realizzerà nelle Marche, dove fece ritorno nel 1510 e visse circa tre anni. Qui nelle grandi pale d'altare nei soggetti della *Deposizione* e della *Trasfigurazione* si svela completamente il sottile senso del ritmo e della plasticità dei movimenti, la dolce flessibilità delle linee del disegno, la raffinata gamma di complessi rapporti di colore, a volte dissonanti. E, tuttavia, i suoi lavori sono permeati da un senso di turbamento e preoccupazione, che vengono trasmessi allo spettatore attraverso i gesti e la mimica dei personaggi, tramite i più piccoli dettagli nelle scene che si svolgono sullo sfondo della pala principale e nelle predelle (una delle predelle per la pala della *Trasfigurazione* nella chiesa di Santa Maria della Consolazione a Recanati, intitolata *Cristo conduce gli apostoli sul monte Tabor*, si conserva all'Ermitage).

Gli anni del soggiorno nelle Marche furono segnati da un lungo conflitto nella patria del pittore: a partire dal 1509 alla Repubblica di San Marco si erano contrapposti la Francia, la Spagna, il Sacro Romano Impero e lo Stato Pontificio, alleatisi nella Lega di Cambrai. Sebbene nel 1512 la Lega si sciolse e i suoi membri si unirono con Venezia contro la Francia, nei territori del Veneto, della

Lombardia e della Romagna le azioni di guerra continuarono. Soltanto nel 1513, dopo la morte di papa Giulio II avvenuta nel febbraio, comparve la speranza della fine della guerra, ma il desiderio dei veneziani di continuare la propria espansione a spese dell'unione stretta questa volta con i francesi contro le truppe del Sacro Romano Impero, ebbe come conseguenza il protrarsi per un anno intero delle devastanti incursioni nel territorio del Veneto da parte dei lanzichenecchi svizzeri e tedeschi. In quello stesso 1513 Lorenzo Lotto si trovò di fronte ad una scelta: rimanere nelle Marche, tornare nella amata terraferma vicino a Venezia o accettare l'invito, che gli veniva esteso non per la prima volta e in modo assai insistente, dalla fino ad allora a lui sconosciuta Bergamo, situata nella parte della Lombardia di recente conquistata dalla Repubblica di San Marco. Sembra che tutte queste riflessioni del pittore si siano concentrate in una tavoletta con l'immagine dell'apostolo Giacomo Maggiore (Pinacoteca Civica, Recanati): un pellegrino fermatosi ad un bivio. Il suo cappello ornato dalla conchiglia e il modesto fardello – la bisaccia e una borraccia di legno – sono sul bordo della strada, mentre lui è fermo, esitante, con il libro aperto in mano come se cercasse di trovare la risposta: fermarsi o proseguire il cammino? Alla destra dell'apostolo si vede il mare con una vela bianca solitaria; alla sua sinistra il contorno delle torri cittadine, nel quale si riconosce facilmente Loreto, la città sottomessa al papato e famosa per il santuario e la cattedrale nella quale è conservata la leggendaria casa della Vergine Maria. Per uno strano capriccio del destino questo piccolo quadro si rivelò profetico: Lotto, essendo praticamente l'unico nativo di Venezia tra tutti i grandi maestri della scuola locale del Cinquecento, era destinato a condurre la propria vita in solitudine e vagabondando. Non riuscendo a trovare riconoscimento in patria (nonostante avesse tentato due volte di stabilirsi a Venezia) il pittore visse a lungo nelle Marche e nella parte lombarda del Veneto, regioni in cui la sua arte veniva compresa e riscontrava giudizi autentici. In *L'apostolo Giacomo Maggiore* Lotto predisse non soltanto la sua sorte di pellegrino solitario, ma anche il luogo nel quale egli sarebbe stato destinato a tornare per trovare pace: proprio nel monastero di Loreto il maestro finirà i suoi giorni.



Lorenzo Lotto, *San Giacomo Maggiore*, 1516 circa, olio su tavola, 20 x 15 cm, Recanati, Pinacoteca civica

Ma ora, nel 1513, la scelta è fatta: il trentatreenne Lorenzo Lotto decide di andare a Bergamo, dove gli sono state promesse grosse commissioni. Questo periodo (1513-1526) è il più fecondo e, probabilmente, il più felice nella vita del maestro. Proprio qui si rivelano pienamente tutte le facce del suo talento e si manifesta in misura completa la sua maniera artistica originale e incomparabile. La fortuna consisteva nel fatto di aver trovato in breve tempo protettori benestanti, appartenenti alle famiglie più influenti di Bergamo. Il suo primo committente fu Alessandro Martinengo Colleoni, nipote del famoso condottiero Bartolomeo Colleoni, al quale Andrea Verrocchio aveva eretto il celebre monumento a Venezia. Nel corso di tre anni (1513-1516) Lotto lavorò all'enorme (5,2 x 3,42 m) pala Martinengo, che doveva decorare la chiesa dei Santi Stefano e Domenico (oggi l'opera è smembrata: il timpano *Angelo con scettro e globo* si trova nel Museo di belle arti di Budapest; la pala *Madonna in trono col Bambino, incoronata dagli angeli, tra angeli e santi apparatori* e le tre predelle *S. Domenico risuscita Napoleone Orsini*, *Deposizione di Cristo*, *Lapidazione di Santo Stefano* sono conservate presso l'Accademia Carrara). Alessandro Martinengo, continuatore della



Lorenzo Lotto, *Incoronazione della Vergine con angeli e i santi Alessandro, Barbara, Giacomo Apostolo, Domenico, Marco, Caterina d'Alessandria, Stefano, Ambrogio, Giovanni Battista e Sebastiano* (detta Pala Martinengo), firmata e datata "Laurentius Lotus MDXVI", olio su tavola, 528 × 342 cm, Bergamo, chiesa di San Bartolomeo



Lorenzo Lotto, *Ritratto di coniugi con cagnolino*, 1523-1524, olio su tela, 96 × 116 cm, San Pietroburgo, Museo Ermitage

dinastia di famiglia di condottieri al servizio della repubblica veneziana, non fa ricadere casualmente la sua scelta su Lotto (la committenza era stata preceduta da un concorso), il quale per Bergamo era un pittore *veneziano*. Essa significava anche fare una riverenza di carattere politico nei confronti del potente sovrano – a quel tempo forse il più importante in Europa – e allo stesso tempo riconoscere il ruolo innovativo della scuola, dalla quale era uscito un maestro che sottolineava sempre la propria provenienza: persino negli ultimi anni di vita egli la espresse iniziando il suo testamento con le parole di orgoglio: “Io Laurentio Loto pictor venetiano...”.

Lotto crea una composizione grandiosa, disponendo numerose figure di santi a grandezza naturale attorno al piedistallo, addobbato con una pelle di leone, del trono che si erge nel mezzo e sul quale siede la Madonna col Bambino. Ogni personaggio ha un suo carattere individuale e, di conseguenza, esprime a suo modo l'ammirazione e la venerazione davanti alla Santa Vergine: il guerriero martire Alessandro, patrono di Bergamo, coperto dall'armatura, appoggiandosi all'asta dello stendardo volge assorto uno sguardo a Maria. Sul viso di Santa Barbara, che è in piedi accanto a lui, leggiamo un'estasi muta; concentrati nella preghiera guardano alla Madonna San Giacomo Maggiore e San Domenico; dall'ombra del trono come se ne fosse il fedele custode, guarda allo spettatore l'evangelista Marco. Sulla destra Santa Caterina di Alessandria, assorta nei suoi pensieri, accanto a lei Santo Stefano con le braccia incrociate in venerazione guarda in uno slancio estatico il piccolo Gesù e, non meno riservato, gli fa eco Sant'Ambrogio, patrono di Milano. Sulla destra, spostati verso il bordo del quadro, si vedono

San Giovanni Battista e San Sebastiano seminudi. Il primo è volto quasi di spalle allo spettatore, la testa è girata per metà, mentre Sebastiano guarda direttamente chi contempla il quadro, intrattenendo con questi un dialogo senza parole, invitando a riflettere sul significato superiore: sopra la testa della Madonna si librano in aria due angeli, che portano la corona della Regina dei Cieli, ma più in alto, su un balcone che chiude la complessa architettura della rotonda aperta, altri angeli indicano la bilancia appesa alla spada che punisce, ricordando il giudizio universale. Tutti questi oggetti hanno anche un altro significato recondito, non religioso ma politico: nell'unione con altri elementi magistralmente intrecciati nella decorazione della rotonda – gli ornamenti a mosaico e il tondo, gli stendardi sospesi, le scritte – celebrano il ritorno di Bergamo sotto la bandiera di San Marco, che promette alla città un governo giusto e prospero. Sul piedistallo del trono al centro è disposto un cartiglio con la firma e la data: “Laurentius /Lotus/ MDXVI”. Il pittore poteva a ragione andare fiero della sua creazione: nella composizione della pala Martinengo Lorenzo Lotto si era rivelato un eccezionale pittore di nuova formazione, la cui maestria non conosceva limiti in nulla: sia nella costruzione delle maestose forme architettoniche, sia nella riproduzione dell'aria luminosa, ricca di passaggi dall'ombra profonda alla debole semioscurità e ai dettagli illuminati vivamente, sia nella raffigurazione della carne umana, delle sfumature dei sentimenti e degli stati d'animo. Con lo stesso virtuosismo il pennello dell'artista trasmette tutta la varietà di gradazioni di colore e di bellezza tangibile degli oggetti materiali, artefatti: dello sfarzo delle stoffe, dei ricami, del luccichio dell'acciaio e dell'oro lucidati, della trasparenza e della fragilità del vetro, dello splendore dei gioielli. Ma ciò che contraddistingue fondamentalmente questa e tutte le composizioni successive di Lotto è la sincerità autentica e la veemenza dello slancio religioso, che caratterizzava l'autore stesso e che indubbiamente egli trasmetteva ai suoi contemporanei. La pala era destinata al convento dei monaci domenicani: i monasteri rimarranno per tutta la vita i principali committenti del pittore per il quale le questioni della fede furono sempre non soltanto le più importanti ma a volte anche vissute con tormento. Non si deve dimenticare che nel tempo in cui Lorenzo Lotto si stabilì a Bergamo si era alla vigilia di grandi cambiamenti che avrebbero scosso l'intera Europa. L'Italia si trovò nell'epicentro di quegli eventi e le testimonianze di chi li visse in prima persona danno un'idea dell'atmosfera di quegli anni. Nell'estate del 1518 il famoso cronista veneziano Marin Sanudo riporta nei suoi Diarii le voci che correavano in città in merito ad un monaco che biasimava l'ordine attuale e riteneva che l'indulgenza fosse una carta inutile e che tutto ciò a Roma veniva considerato una grande eresia. Ma già nel febbraio del 1520 Sanudo precisa che “uno frate di l'ordine di santo Agostin, chiamato fra Martino Luther, el qual ha composto opere contro il papa e la Chiesa” ed è “molto favorito dal duca di Saxonia”, che Lutero riconosce gli scritti di Sant'Agostino e dei suoi simili, ma sbeffeggia Tommaso D'Aquino e altri teologi. “La cosa è molto scandalosa” conclude il cronista. Eppure il numero dei seguaci di Lutero nel mese di dicembre era circa 20.000 e nel mese successivo raddoppiò. “Sono molti che afirmano che l'ha intelligentia con Erasmo Rotherodamo et altri docti [...]. Certo la è gran peste e mal inremediabile”. Il 25 agosto 1520 Marin Sanudo annota soltanto la notizia appena giunta da Roma dell'interdizione del papa di tutte le opere di Lutero, con la minaccia di allontanamento dalla chiesa di tutti coloro che conservano i suoi libri e il sequestro delle tirature stampate. Tuttavia, non senza soddisfazione, Sanudo scrive di avere nel suo studio un libricino di questo genere: dopo la notizia dell'interdizione a Venezia erano state comprate tutte le edizioni vietate. Al cappellano dell'elettore di Sassonia alla fine di quell'anno venne comunicato da Venezia che, nonostante le minacce di Roma, qui si potevano liberamente comprare (e, tra l'altro, stampate di recente) le opere di Lutero sia in latino che in tedesco: “*La libertà del cristiano*”, “*Alla libertà cristiana di nazione tedesca*”, “*La cattività babilonese della Chiesa*” (tutte le citazioni sono da Massimo Firpo, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Gius. Laterza & Figli, 2001, p. 56-58). Le annotazioni che seguono nei Diarii raccontano di come cresceva in maniera vertiginosa il numero degli ammiratori di Lutero nelle terre della Repubblica di San Marco: “Era il campo pien [...] – scriveva Sanudo il giorno di Natale del 1520 sulla predica dell'agostiniano ferrarese Andrea Baura – et disse mal dil papa e di corte romana. Questo



Lorenzo Lotto, *Madonna in trono con il Bambino e i santi Giuseppe, Bernardino da Siena, Giovanni Battista e Antonio abate e angeli* (detta *Pala di San Bernardino*), firmata e datata "LLOTUS/ MDXXI", olio su tela, 287 × 268 cm, Bergamo, chiesa di San Bernardino in Pignolo

seguita la dottrina di fra Martin Luther [...], homo doctissimo qual seguita san Paulo et è contrario al papa molto” (Id., p. 57-58). Ben presto giunse da Roma l’ordine di arrestare immediatamente il monaco scismatico, ma il Senato veneziano, il quale contava a sua volta non pochi sostenitori di Lutero, lo ignorò dimostrativamente. Il fermento nelle teste della gente con il tempo conquista senza fare eccezioni tutti gli strati della società: nelle piazze e nei mercati i testi sacri vengono predicati e interpretati non soltanto da preti ma anche da semplici artigiani: il nunzio papale comunicherà più tardi da Venezia che qui “vanno subvertendo el popolo et per Rialto et per le piazze et chiese dicono [...] sue opinion” umili arrotini, liutai, pollivendoli, sarti. “Non bisogna confessarsi da preti, ma [...] basta a confessarsi in un muro” – diceva il falegname Antonio da Rialto – “homo vulgar et ignorante, el qual voleva disputar di cose pertinente alla chiesa”. E una tal Franceschina spiegava alle sue vicine di casa di San Pantaleon che “è mala cosa andare a messa, perché Cristo non l’ha ordinata” (vedi Massimo Firpo, *Riforma protestante ed eresie nell’Italia del Cinquecento*, Gius. Laterza & Figli, 1993, p. 13). Nei circoli intellettuali si parlava apertamente della riforma e il numero dei seguaci di Lutero e di coloro che dubitavano della religiosità del papa, degli episcopi cattolici e dei monaci aumentava di giorno in giorno. Bergamo non poteva rimanere in disparte: qui, come a Venezia, si erano diffusi praticamente senza limiti gli scritti, vietati da Roma, di Lutero, Melantone e di altri riformatori tedeschi. Ciò aveva spinto le autorità ecclesiastiche cattoliche a minacciare ripetutamente l’allontanamento dei librai dalla Chiesa, ma l’azione era risultata inutile se si considera che in seguito anche l’episcopo di Bergamo, Vittorio Soranzo, rappresentante di una famiglia aristocratica veneziana, sarà accusato di eresia e sottoposto al giudizio dell’inquisizione. Ma non andiamo troppo avanti nel tempo: nel 1520 le idee riformiste hanno appena iniziato a diffondersi, seppure ad una velocità spaventevole, e il pensiero della possibilità di un avvicinamento dell’uomo a Dio senza l’aiuto di un intermediatore, il cui ruolo era stato svolto per secoli dalla Chiesa cattolica, a poco a poco conquista e agita le menti più indagatrici. Proprio in questo periodo Lorenzo Lotto si impegna a realizzare una grande pala d’altare per la cappella della chiesa di Santo Spirito del clero dei Canonici Regolari Lateranensi dell’ordine di Sant’Agostino. I committenti diretti erano i cinque fratelli Marchetti degli Angelini, ricchi commercianti di stoffe di lana, che si erano da poco stabiliti a Bergamo e prima di allora erano vissuti nelle Marche: i documenti a nostra disposizione testimoniano che uno dei fratelli, Balsarino, nel 1508 si trovava a Jesi mentre un altro, Giovanni, visse sempre lì. Poiché nel 1508 Lorenzo Lotto lavorava proprio a Jesi, fu in questa città che conobbe gli Angelini. Grazie a loro, dopo essersi trasferito a Bergamo, per lui si erano aperte le porte di molti palazzi: i Marchetti degli Angelini erano legati da rapporti di lavoro e parentela con le migliori famiglie della città. Per questo stesso motivo il circolo dei committenti di Lotto venne a definirsi in tempi molto brevi: la maggior parte di essi abitava nella stessa via o in una adiacente nella parte più ricca della città Bassa. Balsarino Angelini aveva comprato nel 1507 la casa di Giovannino Cassotti, fratello del suo compagno di affari Paolo. Cassotti è una delle più note famiglie “nove” di Bergamo: nel famoso *Ritratto di coniugi* conservato all’Ermitage, secondo le fonti più attendibili, sono raffigurati Antonio Agliardi e la moglie Apollonia Cassotti: la figlia di Giovannino e nipote di Paolo. Quasi tutti coloro, dei quali in quegli anni a Bergamo Lotto dipinse i ritratti – Martinengo, Brembati, Suardi, Cassotti, Bonghi – ordinavano al pittore anche grandi composizioni religiose, che ancora oggi ornano molte chiese di Bergamo e hanno reso questa città uno dei luoghi più importanti per gli ammiratori dell’opera di Lorenzo Lotto.

Nel 1515 Balsarino Marchetti degli Angelini acquistò per sé e per i fratelli una cappella nella chiesa di Santo Spirito (la quarta a partire dall’altare sulla parete destra della navata). Nel 1521 Lorenzo Lotto portò a termine la pala nella quale è rappresentata la *Madonna col Bambino in trono e i santi* – un tema che nell’epoca del Rinascimento ricevette il nome di “Sacra conversazione”. Se confrontata con la pala Martinengo, interamente proiettata verso l’alto, questa risulta quasi di formato quadrato (287 x 269 cm). In essa non c’è alcuna decorazione architettonica: è il paesaggio a fare da sfondo alla scena. Il trono della Madonna poggia in terra ma la sua parte finale è adagiata su nuvole rosa-dorate e da

queste e dalla colomba, simbolo dello Spirito Santo, si riversa uno splendore fiabesco: una luce calda, omogenea, simile ai raggi del sole, inonda tutto il quadro. Allo stesso tempo Maria viene recepita come un anello di unione, la mediatrice tra la terra e il cielo. La Santa Vergine ammira pensierosa il Bambino e sembra estraniata da tutto ciò che la circonda; ma con un gesto eloquente – la mano destra tesa in avanti con il palmo aperto – sembra dire: “Ecco mio figlio, la cosa più cara che ho, condividete con me il mio amore e l’ammirazione”. Il piccolo Gesù, con le guance paffute e le labbra piene, gli occhietti leggermente gonfi come se si fosse appena svegliato da un dolce sonno, alza con un gesto molto serio e commovente la mano in segno di benedizione. Alla Madonna è dedicata la colonna con l’alto basamento che si trova a sinistra dietro le spalle di Santa Caterina: la “fidei columna”, simbolo della fermezza delle convinzioni in anni caratterizzati da dubbi ed esitazioni. Che cosa si nasconde dietro questa dichiarazione di tenacia religiosa? È noto che Lorenzo Lotto non fu soltanto testimone indifferente degli scontri di idee che si svolgevano sotto i suoi occhi: egli diventa l’autore del frontespizio della Bibbia in lingua italiana, la celebre edizione di cui fu iniziatore Andrea Brucioli a Venezia nel 1532 che venne stampata nella tipografia Giunti. Proprio l’accessibilità delle Sacre Scritture per tutti coloro che sapevano leggere fu una delle cause dell’aumento della tensione in vari strati sociali: motivo per cui Roma ostacolava e vietava in qualsiasi modo la stampa “di testi sacri in volgare” affinché le discussioni religiose non venissero portate fuori dai circoli ecclesiastici. Uno scopo letteralmente opposto a quello perseguito da Brucioli e da Lorenzo Lotto: non a caso su una delle parti del frontespizio della Bibbia è raffigurato l’apostolo Paolo che predica agli ateniesi nella loro lingua madre. Brucioli a Venezia ottiene l’elogio e le lodi di Pietro Aretino, il famoso “flagello dei principi”, anche se in seguito dovrà per ben due volte difendersi nel tribunale dell’inquisizione, guadagnandosi il soprannome di “il luterano”. Delle simpatie non tanto per il luteranesimo quanto per alcune dichiarazioni di Martin Lutero è testimone anche il fatto che Lotto eseguì per il suo parente Mario D’Armana (il quale a sua volta non riuscì ad evitare gli interrogatori degli inquisitori) i ritratti di Lutero e della moglie Khatarina von Bora. Per il pittore, che non conosceva il latino, era di importanza vitale avere la possibilità di comprendere i testi sacri: come si vede dalla corrispondenza con i committenti dei disegni per gli intarsi dei cori della chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo, ispirati a soggetti del Vecchio Testamento, Lotto dovette addirittura entrare in lotta con teologi e predicatori per dimostrare la conformità di ciascuna storia da lui rappresentata alla narrazione biblica, e allo stesso tempo difendere il diritto di un pittore ad una certa libertà di creazione della composizione figurativa. Della sua autentica conoscenza e profonda penetrazione nel significato dei testi biblici testimonia la capacità di tradurre in immagini visibili anche concetti teorici e astratti: ad esempio per la raffigurazione di alcuni eventi e fenomeni Lotto inventa simboli e metafore, che per lungo tempo hanno rappresentato un enigma per gli studiosi.

Nella pala di Santo Spirito il pittore non ebbe bisogno di ricorrere ad allegorie tanto complesse, anche se pure qui non mancano metafore, di sicuro comprensibili per i suoi contemporanei. I santi che attorniano il trono della Madonna sono direttamente legati al monastero e alla parrocchia: Santa Caterina, protettrice dei predicatori, Sant’Antonio abate – patrono di quella parte di Bergamo, denominata borgo Pignolo – Sant’Agostino, fondatore dell’ordine al quale appartenevano il monastero e la chiesa, come anche dello statuto che osservava rigorosamente i canoni Lateranensi. Nonostante ciò l’ordine degli agostiniani era un vero e proprio vivaio di idee riformatrici e, d’altronde, Martin Lutero era un monaco agostiniano. Negli anni in cui veniva realizzata la pala di Santo Spirito il monastero di Bergamo divenne uno dei centri delle dispute religiose; lo scopo della confraternita locale era la riconciliazione dei cattolici con il rafforzato movimento dei protestanti. La situazione destò sospetti a Roma, tanto che lì si iniziò a chiamare i canonici Lateranensi “Luteranensi”. Dopo qualche tempo uno dei canonici bergamaschi, tra i teologi più illustri, Gerolamo Zanchi, fuggirà in Germania e si unirà ai calvinisti. È possibile che siano stati proprio i canonici dell’ordine degli agostiniani a far conoscere a Lorenzo Lotto le nuove opinioni, che ebbero un forte influsso sul pittore molto credente. Con

tutta la sincerità che gli era caratteristica il maestro personifica i suoi sentimenti nelle immagini dei santi, conferendo loro qualità dell'animo capaci di suscitare uno slancio di rimando negli spettatori. Tale appare Sant'Antonio Abate; con grande forza di convincimento il pennello di Lotto riproduce il viso del monaco eremita con le sopracciglia folte e la barba canuta mossa dal vento, coperto da un chitone nero sopra il saio marrone, con ai piedi straordinarie ghette di colore verde sulle quali si intrecciano le cinghie dei sandali. Appoggiandosi stancamente sul bastone, egli ascolta con aria assente il coro celestiale degli angeli che rendono gloria alla Vergine. Gli sguardi di Sant'Agostino e di San Sebastiano sono rivolti a Maria e al Bambino. Il severo padre della Chiesa indossa splendidi paramenti di vescovo: ha il capo coperto da una bellissima mitra dorata decorata con pietre preziose e stringe al petto l'asta con una figura d'oro che fa da pomo; le mani sono coperte da guanti riccamente lavorati con finissimi disegni e anelli con pietre preziose; la dalmatica di seta bianca è coperta da una cappa magna ricamata con oro e perle. Dall'altra parte del trono San Sebastiano seminudo, dalla corporatura perfetta, simile ad un atleta antico, che stringe nella mano sinistra un fascio di frecce e con la mano destra tocca la freccia conficcata nel petto, sembra rivolgersi alla Madonna con la richiesta di accettare la sua impresa di martire in nome della fede. Santa Caterina, in piedi nell'estremità sinistra del quadro, è l'unica il cui sguardo è rivolto allo spettatore. Il suo appello silenzioso, come quello di San Sebastiano nella pala Martinengo, attira i devoti nello spazio del quadro, li lega al ritmo dato dal pittore, costringe a muovere lo sguardo da una figura all'altra, guidandolo gradualmente verso l'alto, verso le immagini di Maria e di Gesù e poi ancora più in alto, verso la schiera degli angeli che suonano. I colori vivaci e splendidi delle vesti di Santa Caterina e di Maria richiamano la policromia di quelle del coro celeste e dell'orchestra. La ricca lavorazione delle stoffe è un'allusione all'attività dei committenti della pala, che erano mercanti di stoffe, come anche il girotondo fantastico degli angeli, rappresentati in pose molto espressive e varie, si associa al cognome Angelini. La ricchezza dell'immaginazione di Lotto nella comparazione e nel conferimento di riconoscibilità tangibile a qualsiasi oggetto e fenomeno è veramente incredibile: basti pensare al tappeto turco che orna il piedistallo del trono, oppure alla stoffa di seta veneziana che scende da esso (la stessa con la quale si facevano confezionare gli abiti regali per gli zar russi). Come sempre in Lotto tutti i personaggi sono mostrati in movimento: leggiadra, come se stesse danzando, entra Caterina; Sebastiano non ha ancora fatto in tempo a fermarsi nell'ultimo passo da Maria; Antonio Abate si poggia ora su un piede ora sull'altro e, infine, ai piedi del trono il piccolo Giovanni Battista stringe con impeto un agnellino. L'immagine di quest'ultimo è un omaggio al clero della chiesa di Santo Spirito, ai canonici Lateranensi legati in modo diretto con i loro confratelli romani della principale basilica cattolica di San Giovanni in Laterano. Al ritmo dei movimenti delle figure ondeggiano e si agitano le pieghe delle loro vesti, attribuendo a tutta la composizione emozione e inquietudine, quel vigore che diventerà la peculiarità distintiva di tutti i lavori di Lorenzo Lotto e che con il tempo si accentuerà sempre di più. Ne è un esempio caratteristico la pala per la chiesa di San Bernardino, eseguita nello stesso periodo e situata poco lontana: come nella pala di Santo Spirito il pittore appose la sua firma e la data 1521. Il quadro, che ha le stesse misure dell'altro, è costruito in modo da attrarre lo spettatore nel suo spazio, trasformandolo da ammiratore quasi in un partecipante alla scena. Sia l'angelo appollaiato sugli scalini del trono, che per un attimo si è distolto dalla scrittura per voltarsi a guardare fissamente i devoti entrati in chiesa, sia San Giuseppe appoggiato stancamente al bastone, con i piedi da contadino nudi e avvolto in un caffettano con la manica scucita, sono personaggi che conducono direttamente al Caravaggio. Ма «...художники типа Лотто, Караваджо, Рембрандта оказываются в конце концов среди побежденных, среди изгоев общества, в которых чувствуют себя непрощеными гостями, ибо они опередили свое время и стали на голову выше своих современников»; così scriveva del destino di Lorenzo Lotto l'illustre critico italiano del Novecento Roberto Longhi.

Irina Artemieva



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*,
prima del restauro



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*,
in infrarosso falso colore



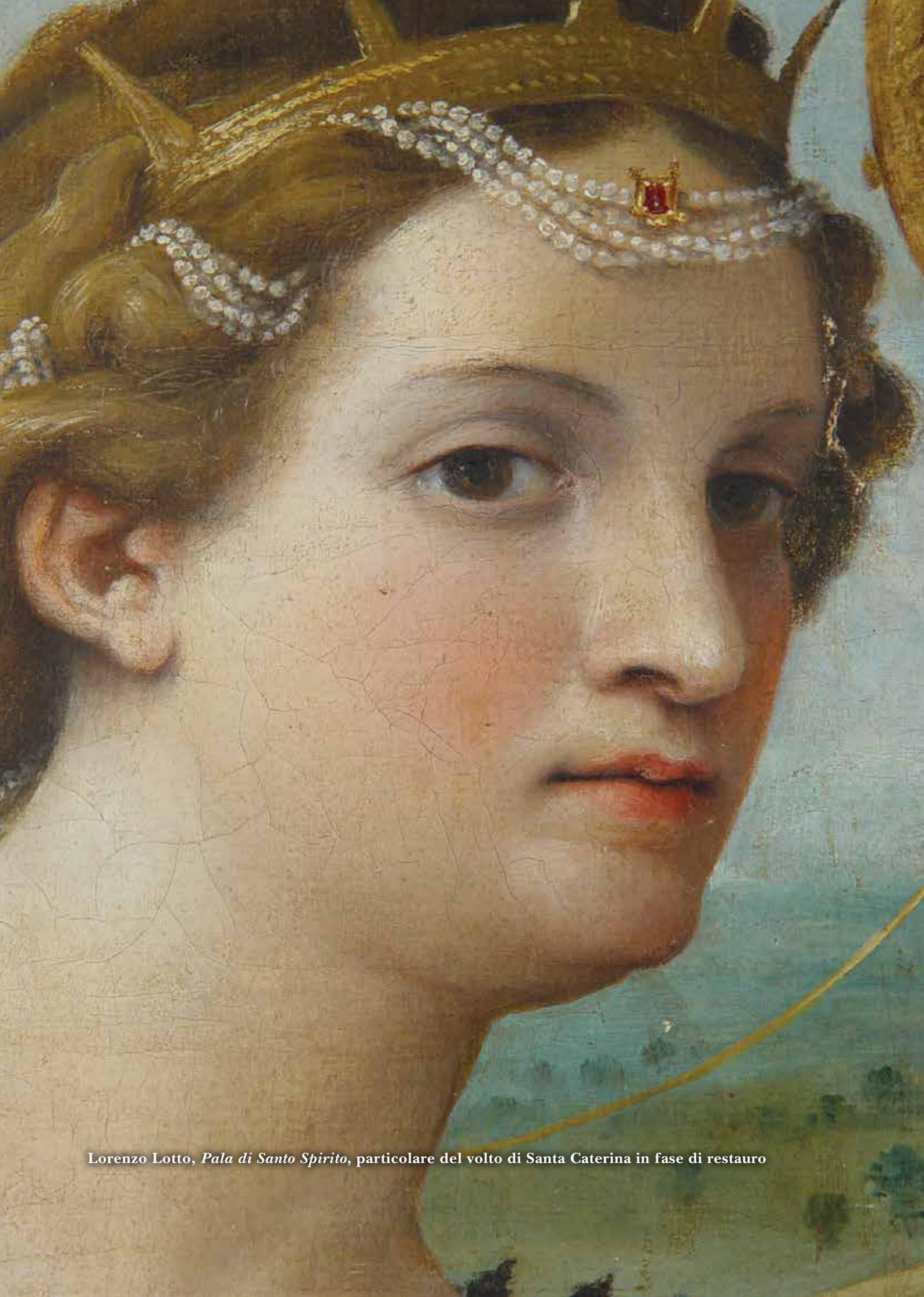
Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*,
in riflettografia all'infrarosso



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*,
in corso di restauro



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*,
a restauro ultimato



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare del volto di Santa Caterina in fase di restauro



Lotto in Borgo Pignolo, la Pala di Santo Spirito

Dopo la consecrazione avvenuta con la consegna della grandiosa *Pala Martinengo*, firmata e datata “Laurentius Lotus MDXVI” e oggi nella locale chiesa di San Bartolomeo, Lorenzo Lotto diviene l’artista più popolare e ricercato a Bergamo.

Ottenendo nell’arco di breve tempo altre tre commissioni per altrettante pale: per le chiese bergamasche di Santo Spirito e San Bernardino in Pignolo e per la parrocchiale di Ponteranica, appena fuori città. Le chiese di Santo Spirito e di San Bernardino in Pignolo si trovavano entrambe in borgo Sant’Antonio, corrispondente all’attuale via Pignolo. La zona ove risiedevano alcune delle famiglie più note di Bergamo, a cominciare da quella di Alessandro Martinengo e dei Tassi.

Senza la cinta attuale di mura veneziane che divide la città alta dalla città bassa, la discesa dal Pozzo Bianco, residenza di Lotto, a San Bernardino e Santo Spirito era diretta, e la via Pignolo non risultava recisa come oggi.

Doveva essere insieme ben abitata e assai trafficata – era la via di collegamento diretta con Venezia – e sicuramente percorsa anche più volte al giorno da Lotto, quando scendeva verso la trafficatissima spianata del mercato di Sant’Alessandro, o risaliva per le piccole compere al Mercato delle erbe.

Abitava in Borgo Giovanni “Zanin” Cassotti, ricco mercante, uno dei suoi principali committenti, avendo intrattenuto con Lotto un costante rapporto per tutti i dodici anni del suo soggiorno a Bergamo come testimonia il *Cunto de li quadri*, documento dell’intensa attività del pittore, conservato presso la Civica Biblioteca di Bergamo, da cui ricaviamo una lista dei soggetti che Lotto eseguì su sua richiesta, fra cui quello per le nozze del figlio Marsilio.

E sempre in Borgo aveva casa il finanziatore della Pala di Santo Spirito, Balsarino Marchetti Angelini, altro ricco mercante sempre in relazioni di lavoro con le Marche: fu lui il probabile tramite dell’artista presso la confraternita di Santa Lucia a Jesi, nel 1523, che gli chiederà di realizzare la pala del Martirio della santa.

C’erano poi i Bonghi, noti a tutti, risalendo nei secoli sempre con il prestigio di grandi proprietari in Val Brembana, e erano fra i più ricchi in Bergamo per rendite di proprietà immobiliari. Intorno a San Michele al Pozzo Bianco risiedevano poi altri importanti committenti di Lotto, come Trussardo Calepio e Girolamo Passi. I Passi avevano contatti di lavoro con Lotto e di quella famiglia era discendente anche la moglie di Niccolò Bonghi, Dorotea.

Un giro di famiglie che evidenzia bene come la committenza dell’artista si fosse rapidamente allargata a comprendere tutta la classe dirigente cittadina, Lotto abitando a strettissimo contatto con le diverse famiglie che si renderanno in vario modo e garanti e promotrici del lavoro dell’artista in città.

Che raggiunge il suo acme con le due pale d’altare, immaginate e compiute per chiese a un centinaio di metri l’una dall’altra. La *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Caterina, Agostino,*



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare del Bambino in fase di restauro



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare di San Sebastiano in fase di restauro

Giovanni Battista, Sebastiano e Antonio abate, la cosiddetta *Pala di Santo Spirito* (olio su tela, 287 x 268 cm) firmata e datata “L. LOTUS 1521” è ancora sullo stesso altare in cui la vollero gli ecclesiastici e i donatori, nella chiesa da poco rimodernata al suo interno dal grande architetto Pietro Isabella.

Un’opera del tutto originale e di grande effetto, un episodio nuovo per l’apertura della scena all’esterno e il movimento dei diversi personaggi, con l’incredibile San Giovannino che abbraccia con entusiasmo e quasi soffoca l’agnellino che non sembra apprezzare molto, ricordandoci subito quale sarà il futuro e la passione di Cristo, lui che è l’Agnello di Dio. Un Giovannino piuttosto sgraziato se paragonato al magnifico coro di angeli musicanti, colti in pose e visi e colori vivacissimi, in una velocità vorticoso di inesausta felicità inventiva nel loro esser anche un’allusione al committente Angelini, residente nella vicinia di San Giovanni Battista.

Il cui stemma del casato vede una colonna posta tra due angeli, da cui l’inserimento dell’alta colonna alla sinistra a concludere la struttura architettonica aperta sull’ampio paesaggio. A fronte, la Vergine presenta a un Bambino, grazioso e leggermente annoiato, quattro figure di santi. In posizione preminente Caterina, l’immagine femminile più ricorrente nella pittura lottesca, dopo quella della Madonna. A Bergamo le erano stati intitolati un Borgo e, in Santa Maria dei Carmini,

una compagnia. Nella nostra pala è resa con grande dolcezza, in leggero movimento quasi di danza, con un volto malinconico, reclinato leggermente verso chi guarda; porta con grazia nella mano destra la palma del martirio e si appoggia alla sua ruota di tortura, spezzata con la forza della fede. Accanto a Caterina un severo Agostino – il santo cui è dedicato l’altare che ospita la pala, e la stessa chiesa retta dai canonici agostiniani – con le insegne episcopali e un magnifico pastorale in oro e cristallo di rocca. Ecco poi un delicatissimo Sebastiano che si toglie le frecce, offrendole a manello alla Madonna, riferimento diretto all’ospedale di San Sebastiano, ospitato proprio accanto al monastero di Santo Spirito. E infine un Antonio abate alquanto meditabondo, con un incredibile paio di calze verdi protette da elegantissimi sandali, inserito nell’accollita in quanto eponimo della contrada ove si trova la chiesa, per l’appunto quella di Sant’Antonio abate.

Immediata, della grande tela, colpisce la sinfonia dei colori esaltati dalla luce del primo mattino, saturi fino a esser resi squillanti, offrendo Lotto tutta la risultanza di sete e velluti immersi in una luce avvolgente e morbida. Come sempre unici i suoi verdi, qui per la tenda alle spalle della Madonna in veste rossa e sopravveste di seta azzurro cupo. Particolarmente curati sono tutti gli abiti e i drappaggi, il pittore attentissimo a suggerire e rendere la tattilità dei materiali, tanto che lo sguardo coglie immediatamente il peso di un damasco o l’annodatura di un tappeto. Come in altre opere degli anni bergamaschi, Lotto lavora poi sui piani, sulle diagonali della composizione, sperimentando di volta in volta soluzioni “lombarde”, in dialogo a distanza con Leonardo e leonardeschi come nel Sebastiano dalla bionda capigliatura inanellata. Si tratta di una ricerca tonale intorno agli sfumati che riesce in alcune opere, come questa, di totale e omogenea intensità.

Un *en plein air* cui Lotto giunge dopo ampia meditazione, avendo prima impostato una scena assai differente, oggi apprezzabile in riflettografia in infrarosso, una tecnica diagnostica che ci consente di comprendere nel dettaglio la tecnica del pittore e la sua evoluzione, svelando quanto nascosto sotto la pellicola pittorica¹. Così leggiamo immediatamente l’idea originaria di alzare un muro concavo, dietro il trono della Vergine, così da celare maggiormente il paesaggio collegando idealmente, oltre che con il drappo d’onore, lo spazio terreno dei santi con quello ultraterreno del volo d’angeli rapidi a incoronare la Madonna, facendosi tramite dello Spirito Santo raffigurato nella colomba, riferita alla titolazione della chiesa. Si nota poi come Lotto sia partito dagli sfondi per poi dipingere le figure, riservando ad esse gli ingombri: i pochi ripensamenti pittorici sono chiariti dalla presenza di un disegno sottostante di grande bellezza, nel suo esser in alcuni brani assai dettagliato. Le analisi riflettografiche mostrano infatti, nelle aree meglio conservate e dove non sia cancellato dal pennello intinto nel colore, un disegno sottostante di tipo lineare, riservato ai contorni delle figure e degli oggetti. Si tratta di un segno sottile, compiuto con un medium secco, un lapis appuntito, solo in pochi dettagli ripreso a pennello.

Un tracciato grafico eseguito a mano libera e caratterizzato da grande libertà, veloce nell’impostazione, sovente precisando la posizione dei profili con ulteriori tratti. Nel San Sebastiano segnala rapidamente l’anatomia del dorso e una concezione del gesto completamente differente, la mano destra non portata al petto nell’atto di toccare la freccia ma già reggendola, la punta rivolta verso il basso, mentre il braccio sinistro era tenuto disteso e aperto verso la Madonna, in atto di omaggio.

Mentre in Antonio abate al segno di puro contorno si accompagna anche un tratteggio parallelo a segnare le zone che poi il colore avrebbe messo in maggior ombra, evidente sulla manica al di sotto del polso destro. Significativo anche l’aver mutato, nella definizione pittorica, la posa di Agostino, infine con le mani raccolte al petto e lo sguardo al sacro gruppo, nel disegno a reggere con la mano sinistra un pastorale quasi sfiorato dalla mano destra della Madonna.



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare della colomba dello Spirito Santo in fase di restauro

Un costante meditare e tornare sull'opera e la sua definizione, anche liturgica, per una pala di notevole luce e movimento, così come l'altra pala realizzata nel medesimo 1521 per la più piccola e popolare chiesa di San Bernardino in Pignolo. La *Madonna in trono con il Bambino e i santi Giuseppe, Bernardino da Siena, Giovanni Battista e Antonio abate e angeli* (olio su tela, 287 x 268 cm) firmata "LLOTUS/ MDXXI" è anch'essa ambientata in uno spazio aperto, naturale, ove solo si staglia l'alto trono di candida pietra. Quattro angeli in scorci arditissimi stanno sistemando un grande telo verde per proteggere il dialogo sacro. La Vergine presenta ad un Bambino, quasi distratto, proprio noi che la contempliamo, ammirati dal suo graziosissimo volto italico.

Bello l'atteggiamento didattico nei confronti del bimbo, che sembra perfino un poco seccato dall'arrivo di quei tardi vecchioni che l'adorano. Veramente bisognerebbe non essere distolti da tutte quelle sante persone, ma semplicemente collocarsi fra i supplicanti, come ci segnala con i suoi occhi improvvisamente puntati nei nostri l'angelo che sta accuratamente scrivendo su un libro le suppliche dei fedeli. L'effetto di stupore dato proprio da lui, l'angelo vestito con la tunica oggi marrone – ma era uno squillante arancio veneziano, pesantemente mutato nel tempo – che si volge quasi seccato – i piccoli occhi celestiali sono autentiche punture emotive – verso di noi che l'ammiriamo, ottiene un esito subito riverberato dall'effetto di improvviso, per quella gran tela che un angioletto scalciante tiene con difficoltà, mentre un altro più abile cerca di distenderla accuratamente.

Oltre è già una luce che avverte la sera con il leggerissimo rosato delle nubi più alte. La veste della Madonna varia dal rosso che raccoglie l'ultima luce ad una pienezza totale di colore. Bellissimo lo scialle annodato alla contadina. Lotto dipinge un'aluccia angelica esattamente identica a quella di una ghiandaia, con il caratteristico piumaggio blu chiaro contornato di nero; poi varia: ali di colombaccio, ma anche decorazione ad occhio di pavone per l'ala dell'angelo scrivano, inginocchiato un po' a fatica e piuttosto infastidito, quasi ansioso di riprendere compiti più aerei e celestiali.

San Giuseppe è stanco e preoccupato, San Bernardino da Siena, di scorcio, è del tutto estasiato, un maturo Battista fa da cicerone a un Antonio abate sempre più affaticato, un po' sordo e ipovedente, completamente appoggiato al suo bastone con campanella.

Con queste due pale Lotto è giunto alla piena e più compiuta felicità e autonomia compositiva. La sua sicurezza deriva da una maturità che ha ormai integrato tutti i possibili stimoli e suggerimenti. È definitivamente ed esclusivamente Lorenzo Lotto, un autonomo genio della pittura italiana cinquecentesca, senz'altro bisogno di aggettivazioni, di echi o suggerimenti.

Il linguaggio è completamente indipendente e liberissimo, ha recepito il movimento raffaellesco e le sfumate dolcezze di Leonardo, ha recuperato e inteso la calda naturalezza narrativa della tradizione lombarda da Foppa e Bergognone, è sempre dichiaratamente amico dei nordici. La sua è una scelta anticlassicista, che dà movimento e naturalezza agli esiti della pittura umanista di fine Quattrocento.

La sua lucida coscienza formale è resa umanamente apprezzabile e calda dall'acume psicologico e soprattutto dalla piena libertà di invenzione, una duttile e emozionante narrazione ove il colore è davvero protagonista assoluto.

Un colore vivacissimo, squillante, steso in paste traslucide, attento a impregnarsi di luce naturale: la qualità naturale del lume che rende questa stagione così incantevole. Ecco perché tutto risulta così naturale, nella scena mistica della mente. Il tono che dà Lotto ai suoi santi è addirittura confidenziale, così che gli umani si sentono prossimi e consolati da quelle figure.

Ora l'orante si sente di capire il forte e maturo Sebastiano che affascinato dalla visione celestiale si stacca da solo le frecce e le raccoglie in un mannello di offerta; può seguire il dialogo serrato e intenso fra Giovanni Battista che mostra la gloria celeste ad un vecchissimo Antonio abate, ormai curvo e stanco sul suo piede d'appoggio; sente di essere sedotto dallo sguardo carico di affettuosa malinconia dell'affascinante Caterina.

Riconosce l'abito di San Bernardino, la fatica alla fine del giorno di Giuseppe. E perfino saluta con un sorriso il bambino che bacerebbe l'agnellino, e medita su quei sempre perfetti tappeti che arrivano dall'Anatolia, tanto gli piacciono e vorrebbe proprio sapere dove se li è procurati messer Lorenzo Lotto.

Uomini e donne, santi e creature celesti: tutti colloquiano affettuosamente, alla luce dell'intelligenza divina. Non c'è alcun classicismo, nessuna ambiguità pagana, nessun residuo di intellettualismo.

Non c'è neppure ansia o dolore, macerazione o dubbi: è un inno alla felicità cattolica. È questo bergamasco il momento della massima produttività e felicità creativa: l'arrivo sperato della maestria.

Giovanni C.F. Villa

¹ Le riflettografie sono state eseguite nell'IR esteso (0,9-1,7 micrometri circa) mediante scanner OSIRIS della Opus Instruments dotato di rivelatore InGaAs (scansione eseguita sul piano focale, risoluzione di 10 punti/mm a circa 1 m di distanza), per evidenziare al meglio il disegno sottostante (*underdrawing*) e ripensamenti grafici o pittorici. Si è operato acquisendo aree di 40x40 cm, in modo da garantire una risoluzione di 10 punti/mm che dà modo di visualizzare linee di disegno assai sottili. Le analisi sono state eseguite da Gianluca Poldi.



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare in riflettografia all'infrarosso





Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare del volto di Sant'Agostino in fase di restauro



La Pala di Santo Spirito. Vicenda conservativa e restauro.

“**I**n santo Spirito chiesa de’ Padri Lateranensi dipinse la superba tavola con la Vergine sedente che tiene il bambino in grembo rivolta graziosamente a Sant’Agostino, che ritto in piè vestito colle divise pontificali si rivolge alla Vergine colle mani incrociate in guisa di supplicante.

Santa Cattarina, San Sebastiano e Sant’Antonio Abbate stanno ai lati; sopra la Vergine vedesi lo Spirito Santo, che in forma di colomba va spargendo raggi di vaghissima luce con doppio coro di Angeli, che festeggiando vari cartelli e strumenti di musica, quali non saprei abbastanza esprimere con quanta nobiltà e grazia, e nel tempo stesso con quale prontezza, e spirito siano mossi”. Così Francesco Maria Tassi descrive la pala di Lotto all’altare della cappella di Sant’Agostino, esaltandone il riuscito impianto compositivo e lo splendido impatto visivo dato dalla perfetta tenuta conservativa del dipinto che si faceva apprezzare per la “vaghezza dei colori” (*Vite de’ pittori, scultori ed architetti bergamaschi*, 1793).

E ne precisa il supporto, tavola non tela, come pochi anni prima aveva scritto Andrea Pasta, magnificandone la “meravigliosa fattura” tale da poter stare alla pari con quella “de’ Dominicani nel Coro”, alias la monumentale pala Martinengo della chiesa di San Bartolomeo poco distante (*Le pitture notabili di Bergamo esposte alla vista del popolo*, 1775). Circa un secolo prima, anche Carlo Ridolfi, sempre attento alla peculiarità materica e alla tecnica esecutiva dei dipinti, aveva segnalato la pala come opera su tavola: “A Santo Spirito la tavola con la Regina de’ Cieli e San Giovannino pargoletto che scherza coll’agnellino” (*Le Meraviglie dell’arte*, 1648).

Sembra verosimile congetturare che la buona conservazione del dipinto, annotata sia da Pasta che da Tassi, fosse imputabile ad un intervento di pochi anni prima, quello eseguito nel 1760 “da certo Zanetto Miliori veneziano”, che dovette ravvivare la tavolozza lottesca con l’uso di “colori misti a cera”, come si apprende da una postilla apposta da Antonio Piccinelli, nel secolo XIX, al testo manoscritto di Tassi.

La personalità del veneziano Giovanni Migliori, fino a poco tempo fa ignota, si è andata chiarendo in studi recenti. Figlio, con ogni probabilità del pittore Francesco Migliori, attivo nei primi decenni del Settecento a Venezia, Giovanni pare dedicarsi unicamente all’attività di restauratore di dipinti. Lavorò per Giacomo Carrara e fu mediatore in un acquisto di marmi e busti che il conte voleva effettuare a Venezia da un certo Alvise Meneghetti; oltre alla pala di Santo Spirito, restaurò nel 1745 l’*Assunta* di Lotto della parrocchiale di Celana, circa un secolo prima che ne fosse effettuato il trasporto su tela ad opera del noto restauratore bergamasco Giuseppe Fumagalli.

Si sa che Migliori intervenne su alcuni quadri della parrocchiale di Bonate Sopra nel 1772, notizia ricavata da una corrispondenza intercorsa tra il parroco Simone Gatti e Giacomo Carrara.

Dopo il restauro del 1760, con ogni probabilità mirato solo al recupero della superficie pittorica, non si hanno altre notizie nel corso dell’Ottocento; solo Girolamo Marenzi, nel 1824, descrive la pala come una “meravigliosa tela” raffigurante “Nostra Donna col divino pargoletto Gesù seduta sopra maestoso trono e circondata da corona d’angeli” (*Guida di Bergamo del conte Girolamo Marenzi*, 1824).

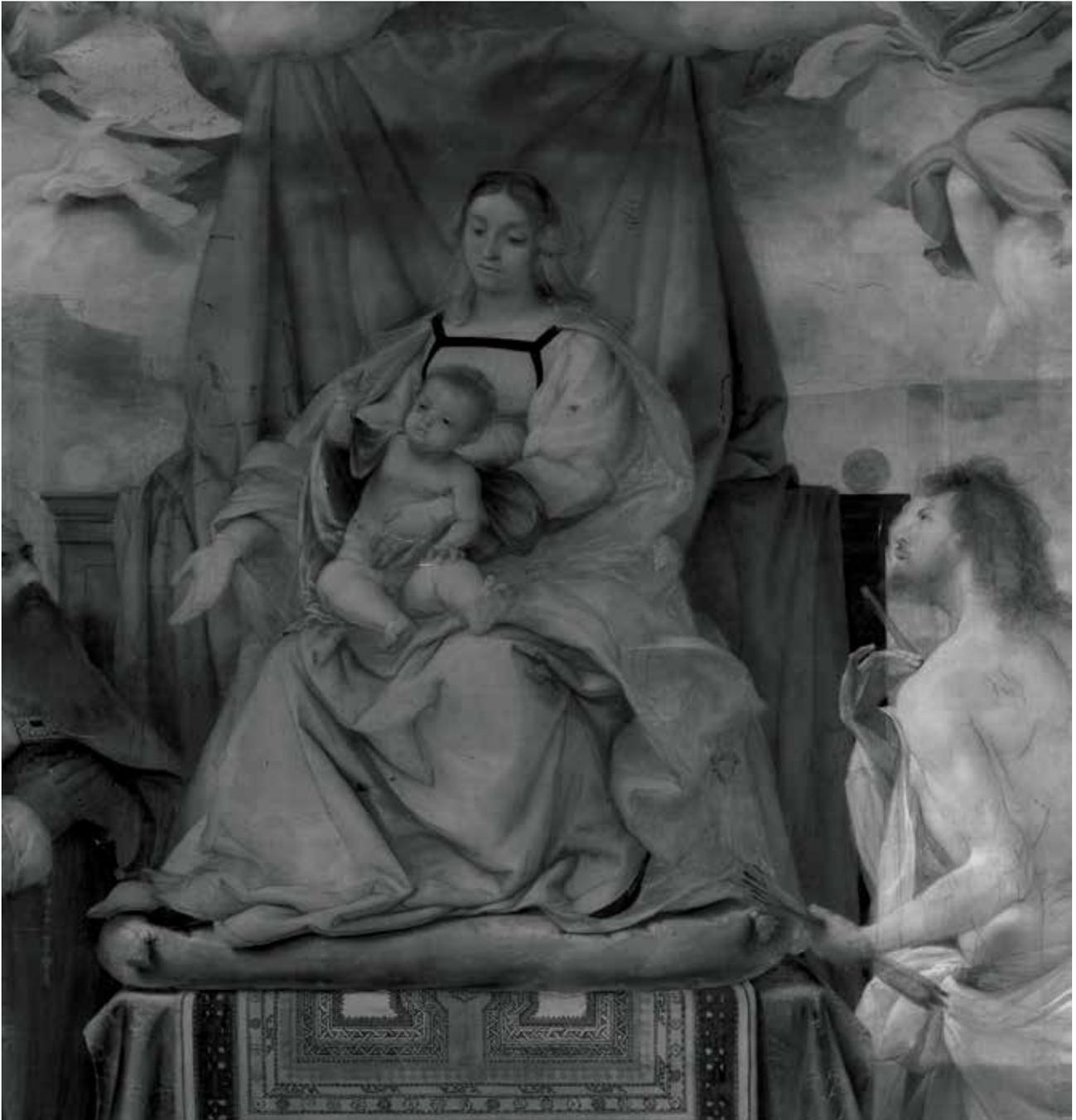
Nel 1920, Mauro Pelliccioli venne incaricato di condurre alcune operazioni conservative sul dipinto, dopo il suo rientro a Bergamo a seguito della messa in sicurezza del patrimonio artistico della Lombardia per la prima guerra mondiale (1920): un intervento che prevede un fissaggio generale della pellicola pittorica, la pulitura e le integrazioni delle lacune, ma che non riguardò il supporto. Fu invece nel 1953, in occasione del prestito del quadro alla mostra di Venezia curata da Piero Zampetti, che Pelliccioli eseguì un più radicale restauro, effettuando una nuova foderatura in sostituzione di quella ottocentesca, un intervento di cui fino ad oggi non si conosceva quasi nulla. Lo scrutinio delle carte d'archivio della Soprintendenza di Milano ha consentito di fissare alcuni dati certi: il restauro venne condotto a Milano, con fondi ministeriali, nel laboratorio della Soprintendenza; dopo la sua conclusione, il primo marzo del 1954, l'opera fu esposta in una sala della pinacoteca di Brera e alla fine dello stesso mese venne riconsegnata alla chiesa. Tuttavia, il lavoro eseguito da Pelliccioli dovette risultare molto più difficoltoso di quanto previsto se il parroco di Santo Spirito informava la Soprintendenza, con tono giustamente allarmato, che la pala si presentava "tutta pieghettata, ondulata, ondulazioni che vanno piuttosto sempre più crescendo", difetti che occorreva riparare al più presto possibile. La notizia mette in luce la problematicità di un restauro che, per molti aspetti, rammenta quelli che avevano interessato trent'anni prima le pale lottesche di San Bernardino e della parrocchiale di Celana. In entrambi i casi, le foderature attuate a seguito del rientro delle opere dai depositi di Roma, dopo la fine della prima guerra mondiale, avevano dato filo da torcere agli addetti ai lavori, costringendoli addirittura a eseguire per due volte l'operazione che non era riuscita, come nel caso di Celana, mentre per San Bernardino i problemi del supporto, costituito da una tela sottile, e dell'imprimitura avevano costretto il soprintendente Modigliani a ricorrere ad una vera "task force" di operatori, coinvolti nel salvataggio di un dipinto definito dal funzionario "un organismo delicato e bisognoso di sorveglianza".

Per chiudere il cerchio degli interventi novecenteschi, si deve citare quello di Antonio Benigni effettuato nel 1997, in occasione della mostra organizzata alla National Gallery of Art di Washington (*Lorenzo Lotto. Rediscovered Master, 1997-1998*), preceduto da un sopralluogo di tecnici dell'Istituto Centrale del Restauro di Roma chiamati ad esprimere un parere sulla fattibilità di uno spostamento dell'opera all'estero.

In questo caso le operazioni furono eseguite in loco, senza smontare l'opera dalla sua cornice, e dunque non attuando alcuna verifica del retro; la pala non presentava problemi di tensionamento, segno che la foderatura di Pelliccioli garantiva ancora una buona tenuta del supporto. Fu necessario procedere ad un fissaggio dei sollevamenti rilevati nel manto rosso della Madonna, nella tenda alle spalle e nel pavimento; si attuò una pulitura dei depositi superficiali di sporco, con una revisione delle precedenti integrazioni, "senza rimuovere l'ultima vernice del vecchio restauro", stante alle parole dello stesso restauratore nella sua relazione finale.

Il restauro e le indagini diagnostiche

L'osservazione ravvicinata della pala, prima dell'inizio del recente intervento eseguito da Minerva Maggi e Alberto Sangalli nel 2013, ha consentito di formulare una serie di congetture circa la natura del supporto originale che confermano le affermazioni delle fonti circa l'esecuzione della pala su tavola e la tesi di un possibile trasporto su tela, operazione che le analisi scientifiche eseguite in occasione del restauro sono servite in parte a confermare. Particolarmente significativa, ai fini del presente assunto, si è rivelata la straordinaria riflettografia eseguita da Gianluca Poldi che, oltre a mostrare i diversi pentimenti del disegno preparatorio, è stata di grande utilità per leggere le tracce dell'originaria esecuzione sul supporto ligneo, come d'altronde era l'intera produzione lottesca fino agli anni venti del secolo.



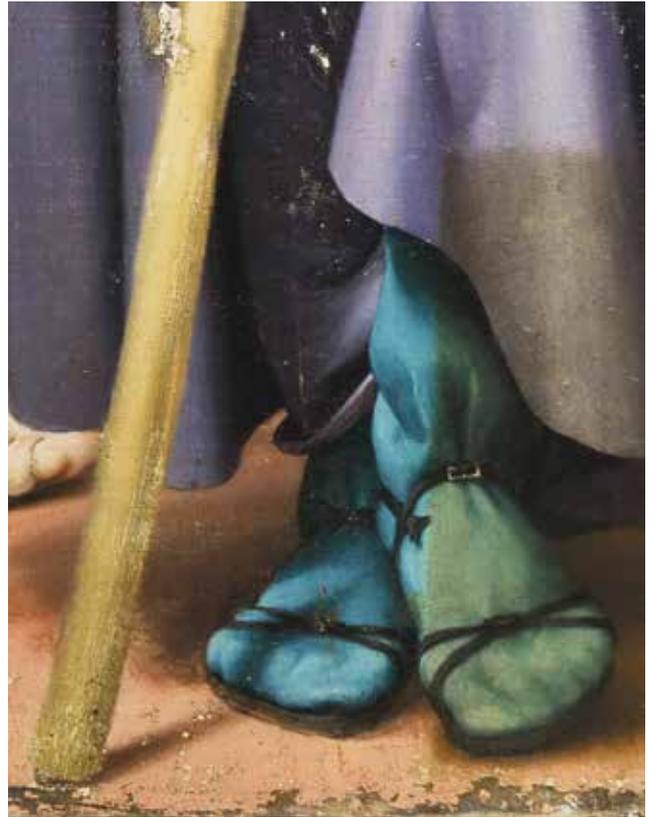
Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare in riflettografia all'infrarosso

Il recupero del bellissimo inquadramento architettonico absidale a forma di esedra, che faceva da sfondo al consesso divino, inspiegabilmente sostituito dall'ampia cortina verde, ha costituito un elemento di grande novità rispetto ai moduli compositivi delle altre pale bergamasche di Lotto; gli stessi pentimenti, nitidamente decifrabili, eseguiti con assoluta padronanza di tocco e con mano leggera, danno conto di un'ideazione quasi di getto, più intimistica e attenta ai dettagli naturalistici, modificata poi in una versione più allineata con prototipi locali, come la nota pala della chiesa di San Gottardo del Cariani.

A dare certezza all'affermazione che si trattasse di una tavola, la riflettografia ha evidenziato la presenza sulla superficie di numerosi fori da tarlo, che si vedevano anche ad occhio nudo prima



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare del cuscino in fase di restauro



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare delle calze di Sant'Antonio abate in fase di pulitura



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare delle calze di Sant'Antonio abate a pulitura ultimata



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare delle calze di Sant'Antonio abate a restauro concluso

dell'inizio della pulitura, in antico stuccati ed integrati; abbastanza netti si scorgono poi i segni continui e paralleli lasciati dalle assi disposte con andamento orizzontale, in analogia alla costruzione della monumentale tavola Martinengo di San Bartolomeo. Certamente l'operazione dello strappo dovette essere effettuata con un'indubbia abilità ed esperienza da persona dotata di grande pratica nel settore, se nell'intervento si sono conservati la preparazione e il disegno sottostante.

Per quanto concerne l'indagine stratigrafica, pure programmata per il restauro, i risultati conseguiti hanno evidenziato dati discordanti rispetto alla pratica ricorrente di preparazione dei supporti da parte dell'artista veneziano, consistente in una imprimitura a base di legante e di pigmento bianco, in prevalenza bianca, per ottenere effetti di luminosità e trasparenza, stesa su uno strato di colla animale, legante e gesso, secondo la tradizione della pittura rinascimentale veneziana.

Come già riscontrato sulla *Madonna in trono* dell'oratorio di San Bernardino già nei primi anni novanta del Novecento, anche nel dipinto di Santo Spirito si è avuta conferma della presenza di uno strato scuro, di colore marrone, sottostante all'imprimitura – già visibile nelle micro cadute di pigmento presenti sulla superficie ad inizio lavoro – identificabile, a mio avviso, con la sostanza gommosa adoperata nel trasporto, secondo la prassi codificata nella manualistica d'inizio Ottocento. Il raggrinzimento poi della pellicola pittorica e gli effetti di particolare granulosità, evidenti in particolare sulla gamba del Bambino, nel rosso e nelle parti scurite della veste della Madonna, sovrapposti ad un cretto molto regolare e liscio, tipico della pittura su tavola di Lotto, potrebbero ragionevolmente essere conseguenti al pesante schiacciamento del colore che si verifica nell'operazione del trasporto.

Tali increspature, dovute ad un fenomeno di dilatazione del film pittorico e non a difetti di adesione tra colore e preparazione, sono state notate anche nel progetto redatto dai restauratori Maggi e Sangalli, dove nel contempo si rimarcava la mancanza di sollevamenti della pellicola pittorica.

Constatata la discreta tenuta del supporto, le problematiche conservative affrontate nel corso del recente restauro si sono concentrate sul recupero di una più ampia leggibilità del dipinto, compromessa dalla forte alterazione cromatica delle vernici dei passati restauri, con particolare riguardo a quella adoperata da Pelliccioli nel 1953, solo parzialmente rimossa nel penultimo restauro, di colore rosso cupo, derivante, verosimilmente, dall'uso di una gommalacca pigmentata tipica del *modus operandi* del restauratore bergamasco, che se ne serviva per uniformare i rifacimenti pittorici e le parti più compromesse, ricorrendo ad abili patinature.

L'accorta e graduale pulitura, condotta dagli operatori per fasi e in modo selettivo, dopo gli opportuni test di solubilità, pur preservando alcuni restauri storicizzati, ha messo in evidenza non solo la straordinaria magia coloristica dell'insieme, ma dettagli quasi inediti o poco leggibili, come il gruppo degli angeli fluttuanti con la loro tenera gestualità, lo straordinario particolare del tappeto che calamita l'occhio con le sue intense variazioni cromatiche, gli spessori materici delle stoffe, tra cui di grande effetto è la veste di Sant'Agostino, incomprensibile senza la grande tradizione quattrocentesca veneziana risalente a Bellini.

Su tutto domina un nuovo senso della luce, che riverbera variazioni luministiche sulla scena con effetti nitidi e adamantini, all'opposto dell'atmosfera dorata e avvolgente di prima, impensabile senza questo ultimo importante restauro.

Amalia Pacia



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare degli angeli reggi corona in fase di restauro



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare degli angeli cantori in fase di restauro



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare degli angeli musicanti in fase di restauro



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare degli angeli musicanti a restauro concluso



I ricami sui paramenti di Sant'Agostino nella pala di Santo Spirito

Sant'Agostino indossa il piviale (o Cappa Magna), un paramento simile ad un mantello che copre tutta la figura, di prezioso tessuto e ricamato con grandi arabeschi in oro. Sul davanti i lembi della cappa sono fissati da una larga fascia di stoffa che fa da fermaglio, tempestata di perle e pietre preziose, che si accompagna non soltanto con il rosario fatto di perle e coralli che pende dalla mano del vescovo e agli anelli delle dita, ma anche con il copricapo ricamato – la mitra – sulla quale le perle e le pietre disposte a forma di stella, rosetta e arabeschi di forme vegetali ricoprono la superficie del broccato di oro. Per tonalità si accorda con una larga fascia ricamata sul bordo del paramento con le immagini dei santi, di cui è visibile l'estremità superiore con l'apostolo Pietro che tiene in mano le chiavi. È questo il santo che più spesso si incontra nei ricami che ornano le vesti del clero. I ricami lungo il bordo del piviale furono eseguiti su tela grezza con fili d'oro o di argento dorato e seta colorata. La tecnica preferita era quella arabescata e dell'oro "a rilievo". Le figure venivano ricamate a parte e quindi appoggiate sulla fascia di tela. Le vesti dei santi erano realizzate con la tecnica dell'oro a "rilievo": sulla superficie della tela i fili d'oro venivano sistemati orizzontalmente e quindi ricoperti da seta di vari colori. A seconda della vicinanza tra i fili di seta del fissaggio variava l'intensità dell'effetto cromatico.

I colori più usati erano il rosso, il blu e il verde. La tecnica dell'oro "a rilievo", sorta nel XV secolo nei Paesi Bassi, si diffuse in breve tempo in tutta Europa e fu particolarmente amata in Italia, dove i maestri artigiani raggiunsero livelli di esecuzione virtuosa. Veniva impiegata non soltanto per creare le figure dei santi ma anche di interni, creando l'illusione della profondità dello spazio. I volti e le braccia dei santi erano ricamati esclusivamente con la seta, utilizzando fili sottilissimi e piccoli punti di ricamo disposti in modo compatto sulla superficie della tela. Con fili singoli di colore scuro venivano delineati i tratti del volto. L'incorniciatura delle figure e lo sfondo erano eseguiti con fili d'oro o di argento dorato usando la tecnica del ricamo a disegno. La superficie veniva coperta con fili di metallo e il fissaggio, generalmente fatto di lino, serviva per realizzare disegni geometrici: rombi, figure a zigzag ecc. Che fossero grandi o piccoli, disposti in un senso o in un altro, essi permettevano di ottenere un'incredibile varietà di modelli. Le piccole immagini dei santi erano raffigurate dentro nicchie, che nel XVI secolo terminavano con una cupola a forma di conchiglia (prima, invece, venivano riprodotte forme architettoniche gotiche), affiancate da colonne, spesso elicoidali e con il capitello. Tale schema compositivo ricordava molto le sculture decorative dei templi e a volte si poteva ritrovare anche nelle opere pittoriche del Rinascimento. La luminosità degli sfondi e delle aureole dei santi eseguiti con fili d'oro rafforzava l'effetto del rito liturgico.

In questa mostra sono presentate fasce ricamate con le immagini dei santi, eseguite nelle tecniche sopra descritte: su una di esse è raffigurato San Pietro, come nella pala d'altare di Lorenzo Lotto. Questi ricami erano talmente apprezzati da venire usati più volte: quando il paramento era logorato venivano scuciti e riportati sul paramento nuovo. In questo modo si sono conservati e sono giunti fino a noi. Questi splendidi esempi di artigianato tessile con l'oro vengono percepiti oggi come autentiche opere d'arte e per questo li abbiamo ritenuti meritevoli di essere esposti accanto al capolavoro pittorico del maestro veneziano.

Tatiana Kosourova



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare del busto di Sant'Agostino in fase di restauro



Italia o Spagna, *Fasce per paramenti religiosi con l'immagine della Madonna con il Bambino e santi*, XVI secolo, tela, 91 x 22 cm, 81 x 21,5 cm, 99 x 23,5 cm, ricami a filo d'oro e seta, Museo Ermitage



Europa occidentale (Germania?), *Mitra*, XVIII secolo, 41 x 312 x 255 cm, broccato d'argento, ricamo con fili d'oro e d'argento, Museo Ermitage



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare del pastorale di Sant'Agostino in fase di restauro



Spagna, *Riccio di pastorale*, fine XV-inizio XVI secolo, 43,8 cm h, argento sbalzato, cesellato, inciso e dorato, smalto champlevé, Museo Ermitage



Le stoffe preziose nei quadri di Lorenzo Lotto

In molti quadri di Lorenzo Lotto si possono ammirare bellissime stoffe e tappeti orientali nei quali la manifattura, gli arabeschi e le pieghe sono dipinti con precisione assolutamente tangibile e molto persuasiva. Questa attenzione per i dettagli non si spiega con il semplice desiderio del pittore di aggiungere un numero maggiore di elementi di effetto, come potrebbe parere allo spettatore di oggi. Nelle composizioni di Lotto non vi è alcun dettaglio insignificante: ciascuno è un segno, un simbolo facilmente comprensibile ai contemporanei dell'autore. L'abbondanza di stoffe raffigurate nel quadro serviva non soltanto per abbellire ma anche per conferire caratteristiche più profonde ai personaggi.

Al centro della pala della chiesa di Santo Spirito a Bergamo è raffigurata la Madonna sul trono con il Bambino Gesù. Ella indossa i colori tradizionali della Vergine Maria: il vestito rosso con la camicia candida, appena visibile sotto di questo, e il mantello azzurro. Il vestito ha un taglio molto semplice, e visibilmente modesti sono tutto l'abbigliamento di Maria e i materiali con i quali è confezionato: il vestito e il mantello di seta liscia, la camicia bianca di finissimo lino. Il mantello azzurro simboleggia la vita celeste, la speranza, l'assoggettamento alla volontà di Dio; il colore rosso del vestito lo Spirito Santo, la Trinità e il fuoco, la presenza di Dio e il sangue dei martiri cristiani. Le stoffe rosse, soprattutto quelle colorate con cocciniglia, erano le più preziose. Dietro le spalle di Maria scende un drappeggio verde scuro, il colore della natura, della fertilità, della speranza e della rinascita.

Ai piedi del trono vediamo un piccolo cuscino bianco da preghiera, di stoffa simile alla seta con un grande disegno a kamkà di tipo a melograno: il suo candore simboleggia tradizionalmente la purezza, l'innocenza e la virtù.

Il podio su cui si poggia il trono della Vergine è ricoperto da un velluto di seta rosso con un importante arabesco. Esso occupa una buona parte della composizione, trovandosi al centro del quadro proprio di fronte allo spettatore, il cui sguardo, passando da un personaggio all'altro, torna inevitabilmente a questo vivace accento di colore, un flusso di sfarzoso velluto rosso.

Il disegno sul velluto è del tipo "a inferriata" – composto da grandi foglie di acanto con il motivo della melograno disposto a scacchiera. Sul perimetro liscio dello sfondo emerge il disegno vero e proprio, formato dal pelo del velluto; il motivo principale è una foglia a cinque lobi con il frutto del melograno al centro, incorniciata da steli con foglie intrecciate e incoronata dal pomo di un carciofo.

Il cosiddetto disegno a melograno predomina nelle stoffe dei secoli XV e XVI. Con questo termine si intende un intero gruppo di motivi vegetali: la palmetta, la pigna, il carciofo, i rami di ulivo, il loto e il frutto del melograno. Fin dall'antichità esso era percepito come il simbolo della salute, della fecondità e della rinascita. In Egitto aveva il significato della speranza di una seconda vita dopo la morte; nella mitologia antica era il simbolo di Proserpina, della rinascita, dell'alternarsi delle stagioni. Nella tessitura europea il disegno del melograno giunse dalle stoffe persiane ma nella metà del XV secolo venne notevolmente rielaborato dagli artisti italiani. Nei loro disegni il frutto perse la sua stilizzazione orientale e acquisì un nuovo significato simbolico: ora i cristiani interpretavano il melograno spezzato come il simbolo delle sofferenze di Cristo, della sua morte e della Resurrezione, l'incarnazione della Chiesa di Cristo e della purezza della Vergine Maria.

Nel quadro di Lotto il piedistallo del trono non a caso è ricoperto da una stoffa con arabeschi a melograno: il velluto di seta rosso cola letteralmente dal podio sul pavimento davanti allo spettatore, a ricordare la passione del Salvatore e il sangue da lui versato.

Velluti di seta di tipo simile venivano fabbricati dalle botteghe dei tessitori a Milano e a Venezia nella seconda metà del Quattrocento - inizio del Cinquecento. Erano molto apprezzati: da tutto il mondo giungevano mercanti per acquistarli e i disegni venivano continuamente elaborati dai diversi artigiani. Oltre al rosso, i velluti erano prodotti nei colori verde, blu e bianco. Il loro prezzo era talmente alto da essere accessibile solo ad una ristretta cerchia di acquirenti. I preziosi velluti con gli arabeschi a forma di melograno, spesso intessuti con fili d'oro, venivano utilizzati prevalentemente nelle chiese, dove giungevano anche come offerta di grande valore da parte dei parrocchiani. Nella vita laica queste stoffe erano destinate alla confezione dei vestiti di gala dell'alta nobiltà in tutta Europa. Nella collezione dell'Ermitage è conservato un gruppo di velluti con disegno a melograno di tipo "a inferriata" di colore rosso, verde e blu. I due esempi presentati nella mostra, rosso e verde, sono decorati da arabeschi che praticamente coincidono con quelli del velluto nel quadro di Lotto.

I santi che si trovano in piedi vicino al trono di Maria sono avvolti nelle vesti tradizionali. Santa Caterina indossa un abito sul quale quasi identici si ripetono i colori della veste di Maria: l'ampia gonna rossa, legata in vita da una cintura di velluto e stretta sul davanti da una fascia semitrasparente di tulle; il corpetto azzurro di seta, plissettato e con ampie maniche, è indossato su una leggerissima camicetta bianca di lino. Le spalle di Caterina sono coperte da un capperone, una sorta di cappuccio di lana compatta con l'orlo merlato. In questo stesso modo venivano preparati i bordi del velo o veletto da testa veneziani: copricapi di stoffa leggera (che in Russia si chiamava "fata"), altrimenti detta "corona della vergine". Il mantello verde scuro di Caterina è essenzialmente un pezzo rettangolare di stoffa di lana che ripete il colore del drappeggio alle spalle della Madonna.

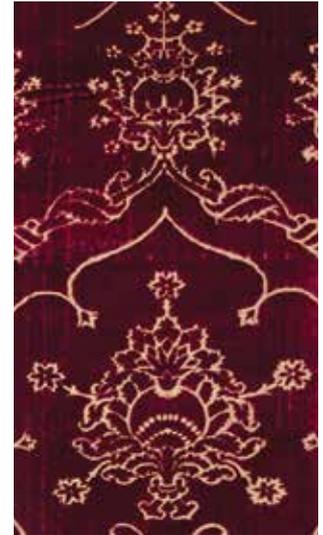
Sant'Agostino, che si trova accanto a Santa Caterina, è presentato vestito con i sontuosi paramenti da vescovo. La mitra d'oro è ricamata con perle e pietre preziose. Indossa i guanti rossi da liturgia con l'immagine dello Spirito Santo; le ghette verdi dei guanti con preziosi bottoni sono ricoperte da ricami. La cappa magna cucita con stoffa preziosa e un complesso disegno a melograno, intessuto con seta rossa su sfondo d'oro, è indossata sopra l'alba e il rocchetto plissettato di finissimo lino. Nel disegno del broccato si intrecciano simboli cristiani: steli attorcigliati, foglie di vite e frutti di melograno. La scelta di disegni di questa stoffa sontuosa, intessuta con una fitta trama di fili d'oro, può essere collegata alle parole del Vangelo di Giovanni: "Io sono la vite, voi i tralci. Chi rimane in me e io in lui, fa molto frutto, perché senza di me non potete far nulla" (Gv, 15:5). Ne deriva che nel disegno sul paramento di Agostino è codificata l'idea della resurrezione e della permanenza in seno alla Chiesa cristiana, simboleggiata dal frutto del melograno.

La cappa magna di Sant'Agostino è talmente sfarzosa che all'interno è addirittura rivestita con stoffa broccata d'oro. Sul davanti è decorata da orli verticali sui quali sono ricamate le figure dei santi apostoli: da sotto un bordo piegato, nella estremità più alta dell'orlatura, si vede soltanto la parte finale della figura dell'apostolo Pietro. Dietro, sul collo della cappa, è fissato un colletto semicircolare o "scudo": a giudicare dal bordo visibile anch'esso è ricoperto da un'abbondante ricamatura con l'oro.

Le orlature ricamate o intessute su telaio con le immagini delle scene tratte dal Vangelo e i simboli cristiani erano particolarmente diffuse nei secoli XV e XVI. Venivano usate per ornare i paramenti liturgici come la casula, la dalmatica, il piviale. Il loro taglio e la composizione si affermarono attorno



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare con San Giovannino e l'agnello



Italia, *Stoffe rosse di velluto con disegno a melograna*, fine XV-inizio XVI secolo, seta, Museo Ermitage



Italia, *Stoffa rossa di velluto con disegno a melograna*, fine XV-inizio XVI secolo, seta, Museo Ermitage



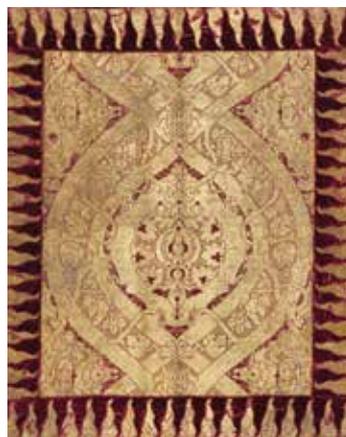
Italia, *Stoffa rossa e stoffa blu con disegno a melograna*, fine XV-inizio XVI secolo, seta, tecnica a kamkà, Museo Ermitage



Italia, *Stoffa verde di velluto con disegno a melograna*, fine XV-inizio XVI secolo, seta, Museo Ermitage



Italia, *Stoffa verde con disegno a melograna*, fine XV-inizio XVI secolo, seta, Museo Ermitage



Italia (Venezia?), *Coperta d'altare*, inizio XVI secolo, seta, velluto e filo d'argento dorato, 104 x 85 cm, Museo Ermitage



Italia, *Dalmatica*, fine XV-inizio XVI secolo, seta, filo d'argento dorato, Museo Ermitage

al XIII secolo e da allora rimasero invariati. Nello stesso periodo comparvero alcune interpretazioni dei paramenti quali strumenti della passione di Cristo e del sacerdote, come figura allegorica del Salvatore. Contemporaneamente egli appare agli occhi dei fedeli un combattente di Cristo che lotta contro il diavolo e quindi i paramenti diventano la sua corazza e le sue armi.

Dall'altra parte del trono di Maria ci sono San Sebastiano e Antonio abate. Il colore giallo del mantello di Sebastiano simboleggia la rinascita, la speranza e il rinnovamento. Gli fa da contrasto l'abbigliamento scuro di Antonio abate: il santo porta un mantello verde e una veste semplice di lana grezza; ai piedi indossa sandali legati sopra ghette grossolane. I colori naturali, "terrestri" della veste di Sant'Antonio ricordano allo spettatore la sua vita di eremita e asceta, di fondatore del monachesimo europeo che, proveniente da una famiglia benestante, indossò per tutta la vita abiti molto modesti.

L'epoca del Rinascimento fu il periodo di fioritura di tutte le arti e di tutti i mestieri. Gli artisti, oggi conosciuti al grande pubblico soltanto come pittori, lavorarono per diversi settori delle arti decorative, che a quei tempi avevano in alcuni casi un valore più alto della pittura. Capitava che il costo di un taglio di velluto con fili d'oro nei secoli XV-XVI superasse il guadagno annuale di un pittore e che per un quadro di Leonardo venisse pagata una somma di due-tre volte inferiore a quella per uno specchio veneziano.

Per la preparazione di stoffe e ricami preziosi come quelli che vediamo nelle opere di Lorenzo Lotto erano necessari bellissimi modelli e una produzione tessile di alto livello. Artisti abili, capaci di fornire alle botteghe dei tessitori bozzetti eccellenti per le stoffe operavano nei secoli XV e XVI a Venezia, in Toscana, a Milano e a Genova. Proprio in queste città si formarono i migliori centri tessili che producevano le stoffe arabescate più costose e splendide.

Per tessere un pezzo di stoffa di questo genere da riservare ad un vestito di gala servivano mesi di lavoro di molti artigiani; il tessitore in un giorno sul telaio a mano poteva preparare non più di qualche centimetro di velluto. A Venezia esisteva una commissione speciale di capomastri che sorvegliava sul rispetto dei parametri di qualità e controllava il lavoro degli artigiani. Anche l'uso delle stoffe era severamente accordato, venivano emessi decreti che fissavano la possibilità di possedere un tipo od un altro di seta, di velluto o di broccato per i differenti ceti sociali. Ad esempio, soltanto ai nobili era permesso indossare abiti di seta con fili d'oro e d'argento, e anche in questo caso la densità e il quantitativo dei due metalli preziosi per ogni cubito di stoffa erano regolamentati.

La legge che regolava i consumi di stoffa, emanata il 29 novembre 1464 a Firenze, era particolarmente indulgente verso le stoffe intessute d'oro. A tutte le donne era permesso avere nel proprio guardaroba un paio di maniche di broccato d'oro e d'argento. Agli uomini era invece assolutamente vietato possedere tessuti d'oro fino all'età di 45 anni [...]. Il 29 febbraio 1472 a Firenze tornò in vigore la legge precedente che vietava del tutto l'uso di stoffe intessute d'oro. (V. Rembrandt Duits. *Figured Riches: the Value of gold brocades in Fifteenth-century Florentine painting* // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. 1999. Vol. 62. P. 61).

Le sete arabescate venivano considerate nell'epoca del Rinascimento come un tesoro, una vera e propria opera d'arte non meno preziosa della pittura o dei gioielli. Immortalate nei quadri dei più eminenti pittori, conservate nelle collezioni delle chiese e dei musei, rivelano allo spettatore di oggi un'altra faccia dell'arte rinascimentale.

Tatiana Lekhovich



I tappeti orientali nella pittura italiana del XVI secolo

Una peculiarità del Rinascimento italiano è la passione della nobiltà per gli oggetti di lusso orientali, compresi i tappeti e le stoffe, che venivano portati dai mercanti veneziani dalle terre dell'Impero Bizantino che andava lentamente scomparendo.

Ne è una testimonianza evidente la pittura dell'Alto Rinascimento con il suo amore per la raffigurazione di tendaggi bellissimi e meravigliosi piccoli tappeti “con motivi animaleschi”. Con la nascita dell'Impero Ottomano nel 1453 lo stile e il carattere dei tappeti orientali che giungevano in Europa inizia a cambiare: essi hanno misure più grandi e sono decorati da motivi geometrici e ornamenti caratteristici dell'arte islamica.

L'interesse dei pittori veneti per le lussuose stoffe e i tappeti orientali raggiunge il picco nel XVI secolo. Tutto ebbe inizio con un evento importantissimo per la storia dell'arte figurativa europea, quando i colori a tempera vennero sostituiti dalla pittura a olio: nel nuovo tipo di legame i pigmenti si seccavano lentamente, permettendo ai pittori di rappresentare in modo particolareggiato i soggetti più complessi e i passaggi di colore. Guardando alle opere dei maestri veneti del Cinquecento vediamo che gli autori letteralmente “si inebriano” della possibilità di disegnare scrupolosamente i dettagli più sottili dei propri quadri, e particolarmente quelli delle stoffe preziose, che erano un elemento immancabile nei loro lavori. Lo splendore delle sete che fluiscono, la profondità affascinante dei velluti, i disegni complessi dei tappeti; tutto è disegnato “filo su filo”, “nodino su nodino” (si guardi al *Ritratto di coniugi* di Lorenzo Lotto esposto). Questa incredibile scrupolosità, mai dimostrata in precedenza, ci permette oggi di definire non soltanto i disegni dei tappeti ma anche i tipi dei nodi usati dai tessitori.

Ciò ha fatto della pittura veneta del Quattro e Cinquecento una fonte inestimabile per la storia della tessitura, in quanto i quadri – e se ne contano migliaia – sono risultati meglio conservati delle stoffe in essi raffigurate. Il confronto delle immagini con rari esempi di tappeti sopravvissuti ai secoli mostra che i maestri del Rinascimento disegnavano oggetti realmente esistenti e non da loro inventati.

Facciamo notare che la precisione nella riproduzione della fattura e del disegno era determinata non soltanto dalle possibilità che offriva la tecnica a olio, ma anche dal formato del quadro che aveva dimensioni ben superiori alla miniatura persiana e turca presa in esame per lo studio dei tappeti.

Il tema si è rivelato talmente promettente, che gli storici della tessitura hanno delineato un campo di studio particolare: “I tappeti orientali nella pittura europea”. Uno degli aspetti della ricerca è la definizione del ruolo dei tappeti pregiati dell'Oriente nella cultura occidentale. Creati da tessitori dell'Antica Mesopotamia per millenni questi “tessuti degli dei e dei re” furono di simbolo dello sfarzo, dello stato sociale e del gusto. Lo dimostrano in modo evidente i lavori laici dei pittori veneti. Ma perché i maestri del Rinascimento introdussero oggetti permeati di simboli musulmani nelle scene con le immagini della Madre di Dio e dei santi? Sui possibili motivi di questo fenomeno si parlerà un po' più avanti nel testo.

Quando gli studiosi occidentali iniziarono a esaminare e a classificare i tappeti islamici sorsero alcune difficoltà con le denominazioni dei tipi già individuati. Le definizioni riportate negli inventari dei mercanti: “saraceni”, “barbaresco”, “tartaresco”, “turchesco” indicavano di norma i centri del commercio di tappeti ma non il luogo in cui venivano fabbricati o disegnati. Il problema venne risolto in modo geniale da Kurt Erdmann, illustre esperto dell’arte della tessitura dei tappeti del suo tempo.

Egli propose di assegnare ai tappeti di determinati tipi i nomi dei pittori che li avevano raffigurati: Lorenzo Lotto, Giovanni e Gentile Bellini, Carlo Crivelli, ma anche Hans Memling, Hans Holbein il Giovane e altri maestri del Rinascimento.

Nella mostra *La pala di Santo Spirito di Lorenzo Lotto* sono presentati tre capolavori che sono in un modo o in un altro legati all’attività del maestro veneziano e al tema “I tappeti orientali nella pittura italiana del tardo Rinascimento”. I primi due sono quadri di Lorenzo Lotto, nei quali sono raffigurati in un caso un piccolo tappetino di tipo “Bellini” steso ai piedi del trono della Madonna (l’opera è del 1521) e nell’altro (1523-1525) un tappeto di questo stesso gruppo che ricopre il tavolo al quale è seduta la coppia di coniugi. Il terzo oggetto presentato in questa piccola elegante esposizione è un tappeto del XVI secolo, proveniente dalle collezioni dell’Ermitage, il cui disegno “Lotto” porta il nome del pittore.

Vi è un paradosso evidente: i quadri furono dipinti da Lorenzo Lotto ma in essi sono raffigurati tappeti con il disegno che porta il nome dei fratelli Bellini. Con molta probabilità la spiegazione va ricercata nell’opera del 1507 di Giovanni Bellini *Ritratto del doge Leonardo Loredana con quattro consiglieri* (Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin).

Va detto che l’indicazione “Bellini” per i tappeti di questo tipo non è l’unica. In Inghilterra essi erano chiamati ‘musket’ ossia “tappeti per la moschea”; nella letteratura contemporanea incontriamo le denominazioni ‘Keyhole’ (“buco della serratura”) e ‘Re-entrant’ (“a rientranza”). Il termine proviene da un dettaglio caratteristico della composizione a forma di occhiello (o nicchia) nella parte inferiore dell’arco del campo centrale del tappeto; vediamo simili occhielli in entrambi i tappeti presentati in mostra.

Questo elemento e la composizione venivano utilizzati nella decorazione dei tappeti da preghiera “Sehzade” prodotti da diversi centri tessili dell’impero Ottomano. Le evidenti differenze nei dettagli del loro ornamento permisero di individuare tre varianti locali del tipo “Bellini”: “mamelucco”, “paramamelucco” (in correlazione con Damasco) e “anatolico”, il cosiddetto gruppo “Ushak”. I lavori presentati nella esposizione illustrano due tipi: il disegno del piccolo tappeto nel quadro *Madonna col Bambino e santi* può essere riportato al tipo paramamelucco, mentre i dettagli dell’ornamento del campo centrale e della bordura “Sehzade” nel *Ritratto di coniugi* indicano la sua appartenenza al gruppo anatolico.

Le raffigurazioni dei tappeti “Bellini” scompaiono dalla pittura italiana nella seconda metà del Cinquecento. Le cause furono diverse, e tra queste va incluso il controllo esercitato dalla corte Ottomana sui centri dell’impero produttori di tappeti.

A mo’ di esempio citiamo l’editto del 1610, nel quale si dichiarava illegale la raffigurazione del mihrab, della Kaaba o di scritte sui tappeti da preghiera “poiché questi venivano venduti ai non credenti” (dal punto di vista dei musulmani alla categoria dei “non credenti” andavano riportati i rappresentanti di tutte le confessioni, escluso l’islam).



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare del tappeto



Lorenzo Lotto, *Elemosina di Sant'Antonino*, 1542, olio su tela, 332 x 235 cm, firmata "Laurentio Loto", Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo



Anatolia occidentale, Ushak, *Tappeto di tipo "Lotto"*, seconda metà XVI secolo, lana, 190 x 140 cm, altezza del vello 2-4 mm, Museo Ermitage

Torniamo al quesito posto in precedenza: se i pittori cristiani sapevano della destinazione per la preghiera dei “tappeti per la moschea” perché li utilizzavano nei quadri con soggetti religiosi cristiani? (Facciamo notare che Giovanni Bellini conosceva esattamente l’uso dei “Sehzade” in quanto il fratello Gentile negli anni 1479-1480 aveva prestato servizio alla corte del sultano di Istanbul come pittore e consigliere militare). Una delle risposte possibili può essere vista nel fatto che i canoni figurativi di molti tappeti orientali rappresentati nella pittura italiana erano stati elaborati nelle botteghe di palazzo dei sultani ottomani, con la partecipazione dei più illuminati astronomi, matematici, filosofi di allora. I disegni da loro creati non soltanto erano verificati dal punto di vista matematico, ma contenevano anche alti significati comprensibili a tutta l’umanità, e quindi senza dubbio noti anche ai grandi maestri del Rinascimento.

Si può quindi concludere che la scelta di determinati tipi di tappeti nelle rappresentazioni di soggetto religioso, in primo luogo della Madonna, non era affatto casuale.

I tappeti con il disegno “Lotto” compaiono nelle case dell’aristocrazia italiana e, di conseguenza, nella pittura veneta più tardi rispetto ai “Bellini”. Denominati inizialmente arabescati, a partire dagli anni cinquanta del Novecento questo tipo ricevette il nome “Lotto” grazie alla famosa opera del maestro *Ritratto di Giovanni della Volta con moglie e figli* (1547, National Gallery, Londra). Un altro dipinto del maestro in cui si vede un tappeto analogo è *Elemosina di S. Antonino Pierozzi di Firenze* (1542, chiesa dei SS. Giovanni e Paolo, Venezia).

L’elemento dominante della composizione dei tappeti di tipo “Lotto” sono gli arabeschi geometrici a merletto, di colore giallo su sfondo rosso, che spesso includono dettagli di tonalità blu.

Lo studio dei tappeti realmente conservatisi e della loro raffigurazione ha permesso agli studiosi di suddividerli nei gruppi “anatolico”, “kilim” e “ornato”. Il tappeto qui esposto appartiene al tipo “kilim” (pur non trattandosi di uno degli esemplari più scelti): ne sono testimonianza le misure ridotte e la decorazione dell’ampia bordura, caratteristica dei lavori databili nella seconda metà del XVI secolo eseguiti dagli artigiani della città di Ushak e dei suoi dintorni (Anatolia occidentale).

Grazie all’enorme popolarità di cui godevano in Europa si sono conservati centinaia di tappeti “Lotto”, soprattutto di non grandi dimensioni del XVII-inizio XVIII secolo, anch’essi con bordura ampia e campo centrale stretto.

La mostra si svolge in Russia ed è naturale che i visitatori si pongano la domanda se esistano nella pittura russa immagini antiche dei tipi di tappeti esaminati. La risposta è un po’ sorniona: sì, esiste un quadro nel quale è rappresentato il ricevimento degli ambasciatori di Ungheria nel 1605 da parte del Falso Dmitrij nel Palazzo delle Faccette (“Granovitaja Palata”) del Cremlino di Mosca. Il pavimento del palazzo è interamente ricoperto da tappeti turchi di piccolo formato, la maggior parte dei quali appartiene ai tipi “Holbein”, sebbene tre siano riferibili esattamente al tipo “Lotto”.

La risposta contiene una certa dose di furbizia in quanto il quadro (conservato al Museo Nazionale Ungherese di Budapest) fu dipinto non da un pittore russo ma ungherese, Szymon Boguszwicz. Tuttavia questa circostanza non sminuisce l’importanza dell’opera per la storia dello studio del tema “I tappeti orientali nella pittura europea”.

Elena Tsareva



Lorenzo Lotto, la vita

Nato e cresciuto certamente a Venezia, figlio di un Tommaso, non possediamo alcuna documentazione circa la formazione giovanile di Lorenzo Lotto, che pure dimostra fin dalle prime opere di conoscere a fondo Giovanni Bellini e Alvise Vivarini, le cui botteghe assai probabilmente frequentò. Forse per diretto interessamento del vescovo Bernardo Rossi, sotto la cui protezione ebbe le prime committenze, si stabilì a Treviso, dove risiede nel 1503. Qui, a contatto con ambienti umanisti, realizza i primi ritratti, le tele di devozione privata e alcune pale d'altare, subito di altissimo livello.

La breve distanza fra la città della Marca e la Serenissima permettono a Lorenzo di aggiornarsi su gusti e novità cittadine, e di conoscere anche personalmente Albrecht Dürer, la cui presenza è attiva nella maturazione pittorica del nostro, particolarmente nella pala del 1506: *La Vergine assunta tra i santi Antonio abate e Ludovico da Tolosa*, per la confraternita dei Battuti di Asolo. In quell'anno i domenicani di Recanati, che sono titolari della più importante chiesa nella ricca cittadina, florido centro commerciale, commissionano al pittore una prestigiosa ancona. Lotto si trasferisce con un aiuto nel convento di San Domenico, dove porterà a termine l'imponente lavoro con totale soddisfazione dei frati, che continueranno in vario modo a proteggerlo ed aiutarlo.

La fama del grandioso polittico circola rapidamente, dalla vicina Loreto al Vaticano, dove il pontefice chiama il pittore per decorare alcune stanze, nel 1508. Il soggiorno romano, di poco più di un anno, fu certamente quanto mai utile per Lotto, anche se purtroppo nulla ci resta, ma l'ambiente era troppo competitivo e forse il suo stile troppo anticlassico per essere pienamente apprezzato. Dunque si allontanò da Roma per tornare, forse con una sosta a Firenze, nelle Marche.

Di sicuro in terra marchigiana, segnatamente a Jesi, realizza opere che risentono dell'incontro con Raffaello, sempre operando per edifici ecclesiastici e compagnie religiose. Probabilmente ancora tramite i domenicani partecipa e vince la gara per una grande pala d'altare a Bergamo, offerta da Alessandro Martinengo Colleoni, condottiero filoveneziano.

Apparsa come novità modernissima, capace di sintetizzare colore veneziano e densità lombarde, la pala era uno straordinario "biglietto da visita". Così dal 1513 Lorenzo Lotto vive a Bergamo, libero e stimato, con una clientela privata che annovera le più importanti famiglie patrizie. Per loro comincia a realizzare opere da cavalletto: ritratti fra i più belli del Cinquecento, diverse opere di devozione privata, altre interessantissime pale d'altare, e un vasto ciclo di affreschi che compiutamente decorano un oratorio di campagna, a Trescore Balneario: storie di ambientazione popolaresca, con una freschezza di toni e sentimenti, velocità di stesura e varietà d'accenti che ancora ci entusiasmano. Le commissioni però tendono a scemare: pur avendo ancora in corso il contratto per fornire i disegni degli stalli del coro di Santa Maria Maggiore, cui continuerà a dedicarsi con passione e precisione, Lotto, che sempre opera per privati e ordini religiosi, preferisce andare a Venezia da cui, tra l'altro, potrà inviare con più comodità, per via d'acqua, le sue tele e tavole nelle Marche, ove mantiene ottimi rapporti. Dal 1526 è dunque stabilmente a Venezia. Continua a lavorare per committenti privati, ma ha anche un ordine prestigioso nel 1529 per la chiesa di Santa Maria dei Carmini: il *San Nicola in gloria con i santi Giovanni Battista e Lucia*, per cui diventa ovvio l'accostamento ai modi di Tiziano, il pittore allora sovrano in città. In generale però il periodo veneziano non è ricco di soddisfazioni, anzi. Lo spazio delle grandi committenze, con la pittura di storia e per il patriziato, gli è precluso. Lotto produce sempre per le Marche, per Jesi anzitutto, con la *Pala di Santa Lucia* del 1532 e l'eccezionale *Crocifissione* nella chiesa di Santa Maria in Telusiano, firmata e datata "Lotus 1531", in Monte San Giusto, presso Fermo.



Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, particolare di spartito degli angeli cantori

Un episodio di drammaticità assoluta, una scena visionaria sovrastata da croci altissime su cui si consumano tragedie cosmiche e individuali. Un documento datato 29 agosto 1532 indica che in quel giorno Lotto è momentaneamente a Treviso: qui riesce ancora ritrattista perfetto con la *Gentildonna in veste di Lucrezia* realizzata intorno al 1533. Poi probabilmente raggiunge nuovamente le Marche, dove si fermerà, sembrerebbe ininterrottamente, fino al 1539. All'incirca del 1533 o '34 dovrebbe essere datata la *Pala della Visitazione*, per San Francesco al Monte, mentre la *Madonna del Rosario* è eseguita nel '39 per la chiesa di San Nicolò a Cingoli. Lo troviamo ancora ad Ancona, poi a Macerata, in una fase di intensa attività e sempre di capolavori. Ma è ormai stanco e vorrebbe tornare definitivamente a Venezia. Spera di accasarsi da un nipote, Mario d'Armano, che ha famiglia e attività prestigiosa: con lui abiterà dal 3 luglio 1540 fino al 17 ottobre del 1542: nel marzo di quell'anno termina l'*Elemosina di S. Antonino* per la chiesa dei Santi Giovanni e Paolo, ultima commissione pubblica a Venezia. Nell'estate il *Polittico di S. Domenico* per Giovinazzo di Puglia. Probabilmente visse quel periodo con un certo prestigio, spendendo molto denaro, ma per diverse ragioni la vita familiare piegò verso rapporti più difficili da sostenere. Va allora a Treviso, presso Giovanni dal Saon, un amico. Spera ancora in questa nuova sistemazione, vuole "viver e morir in casa sua in amore e terminj da christiani sapori, boni amici et vinculo del San Joanne et como padre e fiol". Da allora fino alla morte nel 1556, dunque dall'età di poco più di sessanta anni ai settantasei, la produzione pittorica di Lotto sarà ancora intensa. Riusciamo a seguirla con precisione attraverso il suo *Libro di spese diverse*, iniziato nel 1542. Seguiamo i suoi movimenti, le sue fatiche e le sue difficoltà. Cambierà molte abitazioni, moltissimi aiuti, produrrà tanto ma sarà sempre meno pagato, sempre più emarginato e a volte anche umiliato da una clientela sempre più tirchia. Dal 1545 lascia definitivamente Treviso, dove ha pochi clienti, e torna a Venezia. Poi altri viaggi nelle Marche: è ad Ancona nel 1550. È stanco, e impoverito: decide di tentare una lotteria, e vende solo sette quadri. Un uomo solo e deluso, che si sente sull'orlo della miseria, è il Lorenzo Lotto che l'8 settembre 1554 si fa oblato alla Santa Casa di Loreto. Vivrà ancora due anni attivi e forse più sereni, dipingendo per i confratelli del grande santuario. In una data di fine autunno del 1556, si spegne, solo con le ombre dei suoi ultimi, commoventi dipinti.

Giovanni C. F. Villa

R I N G R A Z I A M E N T I

Si ringrazia sentitamente il Museo Statale Ermitage di San Pietroburgo, con una particolare menzione per il suo Direttore, Mikhail Piotrovsky, e per Irina Artemieva, Curatrice della Sezione dei dipinti italiani dell'Ermitage e della mostra *Capolavori dei musei del mondo all'Ermitage: la Pala di Santo Spirito di Lorenzo Lotto*.

La Fondazione Credito Bergamasco esprime altresì il più vivo ringraziamento alla Diocesi di Bergamo – in particolare all'Ufficio beni culturali e al suo responsabile don Fabrizio Rigamonti – nonché alla Parrocchia di S. Alessandro della Croce (Bergamo) e a mons. Valter Pala.

Uno speciale ringraziamento va a Giovanni C.F. Villa e ComunicaMente Servizi per la cultura srl, che hanno reso possibile la valorizzazione a San Pietroburgo del restauro realizzato dalla Fondazione Creberg; si ringrazia altresì Ermitage Italia.

La Fondazione Credito Bergamasco manifesta infine la sua più sincera gratitudine ai restauratori Alberto Sangalli e Minerva Tramonti Maggi per il sapiente intervento di restauro condotto sulla *Pala di Santo Spirito* presso la Sala consiliare di Palazzo Creberg sotto la direzione della dott.ssa Amalia Pacia.

Finito di stampare nel mese di marzo 2015
da Grafica & Arte srl - Bergamo

© Copyright 2015 Fondazione Credito Bergamasco, Bergamo.

© Copyright 2015 The State Hermitage Museum, St. Petersburg.

I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.





FONDAZIONE
CREDITO
BERGAMASCO

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ЭРМИТАЖ
The State Hermitage Museum



ЭРМИТАЖ
250