

Lorenzo
LOTTO

*I Capolavori della
Santa Casa di Loreto*

Lorenzo LOTTO

I Capolavori della Santa Casa di Loreto

Bergamo, 6 ottobre – 2 novembre 2017

Palazzo Storico Credito Bergamasco

Direzione

Angelo Piazzoli

In collaborazione con

Vito Punzi

Tarcisio Tironi

Curatore

Simone Facchinetti

Testi

Angelo Piazzoli, Giovanni Tonucci, Simone Facchinetti, Vito Punzi, Minerva Tramonti Maggi, Alberto Sangalli, Maria Ludmila Pustka, Fabio Piacentini, Giovanni Carlo Federico Villa, Fernando Noris

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Giancarlo Valtolina



Si ringraziano



DELEGAZIONE PONTIFICIA
SANTUARIO DELLA SANTA CASA
LORETO

Con il sostegno di





L o r e n z o
L O T T O

I Capolavori della Santa Casa di Loreto



Il congedo. Un Lotto modernissimo

Lorenzo Lotto (Venezia, 1480 – Loreto, 1556) è considerato, oramai, un protagonista indiscusso della pittura italiana del Cinquecento. Fino a un secolo fa non era così, al limite Lotto riempiva la schiera dei minori del Rinascimento veneziano. Molto è stato fatto per riscoprirlo e riportarlo nella posizione che meritava, sia attraverso gli studi sia tramite il recupero di sue opere.

Nel corso degli ultimi anni la Fondazione Credito Bergamasco ha sostenuto i restauri della quasi totalità dei dipinti lasciati da Lotto a Bergamo, durante quella che è stata considerata una delle sue stagioni più felici ed entusiasmanti. Al tempo era un pittore trentenne, nel pieno delle forze e all'apice della sua carriera.

Le vicende biografiche lo porteranno, negli ultimi anni della vita, nelle Marche, a Loreto. Qui avrebbe vestito gli umili abiti dell'oblato e avrebbe assunto l'incarico di pittore della Santa Casa. È una stagione che corrisponde alla sua vecchiaia e alla sua scomparsa, avvenuta all'età di circa 76 anni.

I dipinti custoditi nel Museo - Antico Tesoro di Loreto approdano ora a Bergamo, nel Palazzo Storico Creberg. È la prima volta che, tutti insieme, lasciano le Marche. Uno di questi (il *Sacrificio di Melchisedech*), bisognoso di cure, è stato restaurato a Bergamo, nella Sala consiliare del Palazzo, luogo in cui sono transitati moltissimi capolavori del territorio – una quarantina ormai, da Lotto a Moroni, da Romanino a Palma il Vecchio, da Cavagna a Previtali, da Moretto ad Alessandro Allori – ripristinati dalla Fondazione, mostrati al grande pubblico e poi restituiti, in tutta la ritrovata bellezza, alle Comunità di appartenenza.

Chi ha ammirato i dipinti luminosi e stupefacenti del periodo bergamasco di Lotto sarà colpito dalla povertà dei mezzi impiegati in questi dipinti estremi. Vanno visti alla luce di una vita vissuta, errabonda, alla ricerca della verità. Forse è questo l'aspetto che più colpisce degli ultimi dipinti di Lotto: essi non sono solo strepitose opere d'arte ma corrispondono a un periodo particolare della vita del pittore – crepuscolare e introspettivo – caratterizzato dal declino fisico e dalla povertà. Bisogna saper cambiare ottica; guardandoli con una prospettiva diversa, essi ci consentono di rivivere, attraverso la struggente emozione che trasmettono, la vicenda ultima di uno straordinario uomo di inarrivabile talento che vive il periodo finale nella debolezza e in un *incipit* di quell'oblio, protrattosi poi per quattro secoli fino alla doverosa riscoperta del secondo Novecento.

Lorenzo Lotto, "*L'ultimo Lotto*"; il grande artista che impareremo, grazie alle opere di Loreto, ad amare ancora più di quanto già, molto, noi bergamaschi apprezziamo. Negli ultimi dipinti incontriamo un Lotto austero – dimesso e intimista – che si rivolge direttamente al cuore e all'anima dello spettatore attraverso sintetiche narrazioni che riconducono, in modo essenziale, al senso della esistenza.

Nella commovente *Presentazione al Tempio*, suo incompiuto e modernissimo capolavoro finale, quasi impressionista nei toni, mi piace pensare che – occhieggiando, in autoritratto, dietro la colonna del Tempio – Lorenzo Lotto ci saluti in modo discreto e con animo leggero, quasi non fosse un addio definitivo, consapevole che, grazie alla sua arte che travalica il tempo, i posteri avranno di lui perenne memoria.

Bergamo, maggio 2017

Angelo Piazzoli
Segretario Generale
Fondazione Creberg



Per Lorenzo Lotto a Bergamo

La vicenda umana di Lorenzo Lotto ha conosciuto momenti molto diversi tra di loro. A Venezia e a Roma, la sua genialità ha sofferto per la presenza contemporanea di altri grandi artisti, più capaci di lui di conquistare la simpatia e la benevolenza dei committenti. A Bergamo ha vissuto anni di intensa operosità e di creatività notevolissima. Nell'ultimo scorcio della sua vita, quasi presentandone la conclusione, si rifugiò presso il Santuario di Loreto, dove visse in semplicità i suoi ultimi anni. Alla morte, lasciò al Santuario alcune sue opere, tra le quali le ultime da lui dipinte, e proprio per questo particolarmente pregevoli.

Ora l'intera collezione dei dipinti del Lotto che si conservano nel Museo - Antico Tesoro del Santuario di Loreto viene esposta a Bergamo, presso Palazzo Creberg, per dar luogo ad un dialogo con le grandi tele che Lorenzo aveva dipinto e le tarsie che aveva progettato nei tredici anni della sua permanenza nella città.

Una intensa campagna di restauri, condotta nei prestigiosi laboratori dei Musei Vaticani, ha permesso di liberare le tele dell'ultimo Lotto da pesanti rimaneggiamenti e dalle conseguenze di interventi non sempre adeguati. Le opere, specialmente le due che si contendono il privilegio di essere la sua ultima – l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione al Tempio* – rivelano una tecnica ormai quasi disincarnata, con sottilissimi strati di colore, talvolta trasparenti, e con figure appena accennate, ma efficacissime nel loro sobrio “non finito”.

La complessa personalità dell'artista, la cui grandezza è stata messa in risalto in tempi relativamente recenti, stimola sempre nuove ricerche, che sembrano produrre risultati di molto interesse. Possiamo sperare che l'evento ora promosso a Bergamo permetta una riflessione sulla qualità delle opere lottesche in due fasi molto diverse della sua vita artistica: quella della maturità più feconda, a Bergamo, e quella del tramonto riflessivo e silenzioso, a Loreto.

Loreto, maggio 2017

✠ *Giovanni Tonucci*
Arcivescovo di Loreto

Saggio critico



Lorenzo Lotto e il destino delle sue “robbe”

L'8 settembre 1554 Lorenzo Lotto diventa oblato della Santa Casa di Loreto. L'atto notarile registra i momenti salienti della cerimonia, avvenuta nel sacello di mattoni che costituisce, secondo la tradizione, la casa della Madonna di Nazareth. L'edificio sarebbe stato trasportato in volo “per ministero angelico” dalla Terra Santa fino alle coste dell'Adriatico alla fine del XIII secolo.

Il tono solenne dell'oblazione ha l'andamento di una recita a due voci, la prima è quella di Lotto: “In questa santissima capella della Madonna in ginocchione dinanzi al mio Signore Iddio Iesu Christo, alla sua santissima Madre et a voi monsignor reverendissimo messer Gaspar de Dotti governatore di questa Santissima Casa, spontaneamente, e perpetuamente offerisco, do, dono e dedico la propria volontà il corpo et tutta la mia robba che mi truovo, et che pro tempore trovar mi potessi sì in vita come dopo morte, a questo pio e santo luogo”. Dopo l'offerta è la volta dell'accettazione, da parte del governatore Gaspare Dotti: “Monsignor reverendissimo governatore predetto, intese le sudette cose per gloria di Nostro Signor Iddio e salute dell'anima di esso messer Lorenzo Lotti, accetta tale oblation fatta et giurata nelle sue mani, della propria volontà e di tutta la robba di esso messer Lorenzo”.¹

La “robba” di Lotto, sulla quale il cancelliere non riesce a fare a meno di attirare la nostra attenzione, dovrà essere inventariata e infine destinata alle “occorrenze della Santa Casa”. Purtroppo la lista di questi beni non è ancora riemersa dalle carte d'archivio, tuttavia qualche spiraglio è venuto alla luce, negli ultimi tempi.² Si profila uno scenario che va oltre i quadri che il pittore destinerà alla decorazione del coro del Santuario della Santa Casa e che costituiscono il nucleo della presente rassegna. Ma andiamo con ordine.

Quando Lotto decide di farsi oblato ha circa 74 anni d'età. Sarebbe scomparso di lì a due anni, entro la fine del 1556. I due momenti sono strettamente collegati tra loro: il pittore sapeva perfettamente che sarebbe morto a Loreto, nelle vesti di oblato.

In molti si sono chiesti dove sia sepolto il suo corpo, se a Loreto, o a Venezia.³ Personalmente ho pochi dubbi in proposito, tuttavia ragionare intorno alle ultime volontà di Lotto ci porta, inevitabilmente, a seguire le tracce della sua “robba”, e quindi a parlare dei quadri rimasti a Loreto.

Primo testamento

Il primo testamento di Lotto è scritto a Venezia il 25 marzo 1531. Per l'analisi del documento rimando all'indispensabile saggio di Francesca Cortesi Bosco.⁴ Qui mi limito a sottolineare due aspetti che, in qualche modo, ci riconducono a Loreto. Il primo riguarda le modalità della sepoltura. Lotto desidera essere sepolto con l'abito dei domenicani, nella tomba riservata ai conversi, nella chiesa dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia. Nel caso in cui i frati opponessero un diniego alle sue volontà chiede di essere “sepulto dove si sepellisse li poveri de ditto hospitale”. In questa circostanza invoca che i frati “almeno diano l'habito loro”.

Il secondo elemento riguarda il destino di alcune opere d'arte che Lotto ritiene importanti, o comunque degne di essere conservate. In particolare alcuni disegni preparatori sui quali suggerisce di consultare, per la vendita, l'architetto Sebastiano Serlio: “Cose de l'arte de qualche rispetto. Como li cartoni grandi [...] sia consultato con miser Sebastiano Arselio architecto bollognese”.

In mezzo a quei disegni c'è almeno il modello del *Cristo e l'adultera* (cat. 2), noto nella più antica versione del Musée du Louvre.⁵

Codicillo 1

Il 15 gennaio 1533, poco meno di due anni dopo aver scritto il testamento, Lotto aggiunge un codicillo alle sue ultime volontà: “Hora chiarischo per questa notte in atto de codicillo: havendo Io dispensato la

magior parte de le mia sustancie per sequestrarmi dal mondo”.⁶

Ma in che parte del mondo voleva ritirarsi Lotto, all’età di 53 anni?

Qualcuno, fornendo una serie di credibili giustificazioni storiche, ha immaginato che avrebbe potuto sequestrarsi proprio a Loreto, luogo per cui all’epoca stava eseguendo (o aveva da poco eseguito) la monumentale pala d’altare con *San Cristoforo tra i Santi Rocco e Sebastiano* (cat. 1), destinata a una delle cappelle del Santuario della Santa Casa.

È curioso che il maggiore studioso moderno di Lotto, Bernard Berenson, di fronte alla pala che abbiamo appena menzionato sia rimasto rapito dal volto compassionevole del San Rocco, fino a sovrapporlo a quello del pittore e al suo stato psicologico travagliato:

“La diuturna familiarità con l’opera di un artista spesso finisce per creare un’immagine viva che si presenta al nostro spirito quando sentiamo pronunciare il suo nome. È un’immagine risultante da un lento processo di selezione e di combinazione: certi tipi facciali, certi atteggiamenti, certe qualità espressive, un dato accostarsi di colori, la predilezione per certi effetti di luce ricorrono, quando si pensa a un artista, con persistenza sempre maggiore; finché, per eliminazione di tutti gli elementi accidentali, la connessione fra quell’artista e una espressione, un “volto” perfettamente individualizzato, diviene automatica, fissa. Tale “volto”, in fondo, non è altro che una specie di fotomontaggio mentale delle impressioni ricevute dalle singole opere dell’artista. Accade talvolta che, fra le diverse opere, una figura o un viso corrisponda a questo fotomontaggio mentale, e l’innata frivolezza umana porta a considerare quell’immagine, vagamente, come il ritratto del pittore. È curioso che, nella produzione di Lotto, la figura meglio rispondente a tale funzione si trovi proprio a Loreto e, coincidenza ancor più curiosa, rappresenti San Rocco, l’inquieto e compassionevole viandante al quale Lotto forse guardò – ipotesi non troppo fantastica – come al suo speciale patrono. Quel San Rocco, benché abbia una certa rassomiglianza con l’incisione del ritratto di Lorenzo Lotto pubblicata da Carlo Ridolfi, non può essere un vero autoritratto, perché raffigura un uomo sulla quarantina, e Lotto, quando lo dipinse, doveva avere superato i cinquant’anni; ma vi riconosciamo la delicatezza d’animo, l’assenza di ogni mondanità, l’ansia struggente, che erano al fondo della sua natura”.⁷

Secondo (e terzo) testamento

La faccenda della vestizione rituale della salma doveva stare particolarmente a cuore a Lotto. Infatti nel 1542, dopo aver dipinto la pala con l’*Elemosina di Sant’Antonino* per i domenicani dei Santi Giovanni e Paolo a Venezia, decide di fare uno sconto significativo sulla cifra concordata, a patto che il convento si impegnasse “in morte sua gratis sepelire cum in aliquo pulcro et dare sibi habitum ordinis”.⁸

Sempre nel 1542 il pittore redige un secondo testamento (andato perduto), steso quando si sentiva “solo, senza fidel governo et molto inquieto dela mente”, annullato in virtù del terzo, scritto il 25 marzo 1546, in cui stabiliva che: “intravenuto el caso de morte, sia facto intender ali frati de San Joanne Polo da ordinar a darmi sua sepoltura al costume e usanza fratesca, vestito del suo habito per che cossi se obbligorono quando io li deti la pala del suo sancto Antonino farmi sepelir con le ceremonie de loro religione”.

Al punto sesto del testamento riaffiora una menzione dei disegni, compresi i preziosi cartoni impiegati per le tarsie del coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo, tra i quali, appunto, figurava quello “piccolo” di Melchisedech che Lotto userà come modello per uno dei dipinti lauretani (cat. 3): “tute le cose de l’arte, siano servate in sema: desegni, rilevi de iesso et di cerra et quadri non finiti, li quadri del testamento vecchio, che fu modelli del Coro de tarsia de Bergamo et sono pezi n.º 30 in tutto, cioè 26 piccoli et pezi n.º 4 grandi”.⁹

1550: due lettere, una lotteria e una biografia (riscritta 18 anni dopo)

Il 1550 è un anno fatidico per la storia, anche postuma, di Lorenzo Lotto. Alcuni fatti spiacevoli segneranno la parabola biografica del pittore ma sulla ricezione della sua opera peseranno di più alcune influenti testimonianze scritte.

Pietro Aretino dà alle stampe, a Venezia, il suo *Quarto libro de le lettere* in cui è contenuta una missiva spedita a Lotto un paio d’anni prima, nel 1548. Quando il pittore legge la lettera è ancora a Venezia, quando la vedrà stampata si è già trasferito nelle Marche, ad Ancona.

Questo documento è stato interpretato, perlopiù, in chiave negativa, sia per il tono antipatico, arrogante e ampolloso impiegato dal poligrafo, sia per la chiusa un po’ infelice riferita al pittore (“Talché il cielo vi ristorerà d’una gloria che passa del mondo la laude”).

In realtà a leggerla senza veli emergono (quasi) solo lodi. Ecco la lettera integrale:

“A M. Lorenzo.

O Lotto come la bontà buono, e come la virtù vertuoso, Tiziano sin d’Augusta, e in mezo la grazia di tutti i favori del mondo, vi saluta e abbraccia, con il testimonio de la lettera che due dí sono mandommi. Egli, secondo il dir suo, radoppiarebbe il piacere che sente ne la sodisfazione che mostra lo Imperadore de l’opere che gli fa, se il vostro giudizio gli desse d’occhio, e parlassene. E di nulla il pittor grave s’inganna, imperoché il consiglio di voi è aprovalo da gli anni, da la natura, e da l’arte, con il consenso di quella amorevolezza sincera che sentenzia le fatture altrui, né più, né meno, che se fusser le sue. Onde può dire, chi vi pone inanzi i propri quadri e ritratti, che a se stesso gli mostri, e di lui medesimo chiegga il parere. Non è invidia nel vostro petto, anzi godete di vedere, ne i professori del disegno, alcune parti che non vi pare di conoscere nel pennello che pur fa di quei miracoli che non escono facilmente de lo stile di molti che solo nel far loro si compiacciano. Ma lo essere superato nel mestiero del dipingere, non si acosta punto al non vedersi aguagliare ne l’offizio de la religione. Talché il cielo vi ristorarà d’una gloria che passa del mondo la laude.

Di Aprile in Vinezia. MDXLVIII.

Pietro Aretino”.¹⁰

Sempre nel 1550 esce il *Quinto libro de le lettere* ancora di Aretino e il nome di Lotto è nuovamente menzionato, a Venezia, in un contesto che lo vede in azione tra pari. I personaggi implicati sono Pietro Aretino medesimo, il cavaliere gerosolimitano Benedetto Martini, il nobile Gerolamo Querini, lo scultore e architetto Jacopo Sansovino e, infine, lo scultore Danese Cattaneo, alle prese con il ritratto di Pietro Bembo.

“A monsignor de i Martini

Caso che alcuno io ne abbi mai avuti a i miei dì, quello d’ieri, Cavaliere magnifico, reputo per giorno felice. Da che la benignità de la ventura si contentò che là, dove il Danese Scultore intaglia, trovassi voi, e il Querini, e il Sansovino, e il Lotto, facendoci memorando ispettacolo lo essemio in marmo de lo immortalissimo Bembo; mentre il ragionamento de le sculture si concluse non meno in gloria de le moderne, che de le antiche, sì bene in ciascuno ispirito de la vita mostra moversi in l’atto che la tondeggia in le linee, la testa del Cardinale prefato”.
La lettera risaliva al gennaio 1548.¹¹

Nel corso del 1550 Lotto è afflitto da pressanti preoccupazioni economiche e decide di risolverle organizzando una lotteria presso la Loggia dei Mercanti ad Ancona. Mette cioè in vendita 30 suoi disegni e 16 dipinti. Nel caso ottimale può guadagnare, secondo le sue stime, fino a 400 scudi. Tuttavia l’operazione si rivelerà un disastro, con un incasso netto di soli 39 scudi.

Una parte della “robba” che Lotto trasferirà con sé a Loreto proviene dalla mancata vendita della lotteria. Eccone qui l’elenco parziale (limitato ai quadri lauretani):

“Al lotto e venture di agosto del 1550

Al nome de Dio posto al lotto li mei quadri de la sorte sottoscrittj:

[...]

El quadro del Melchisedech

El quadro grande de la Madona e Cristo, san Joanino, Helisabet et Zacharia san Josep et tre anzolettj

El quadro de Luciffero

El quadro de san Joan Baptista che bateza Cristo

[...]

El quadro de la adultera

El quadro de lo abatimento de la forteza con fortuna”.¹²

Tra tutti quelli citati solo quest’ultimo risulta venduto per la somma di 4 scudi. Gli altri lo seguiranno nel 1552: “a Santa Maria de Loretto, condoto con tute mie robe”.¹³

Nel 1550 vanno a stampa, a Firenze, anche le *Vite* di Giorgio Vasari. È molto probabile che Lotto abbia avuto occasione di leggerle, per rendersi conto che la sua personale vicenda artistica si poteva riassumere in poche righe ed era servita a completare quella dell’amico Jacopo Palma il Vecchio, scomparso 22 anni prima:

“Fu suo compagno et amico dimestico Lorenzo Lotto pittor veneziano, che dipinse a olio in Ancona la tavola di Santo Agostino, e lavorò in Vinegia infinite pitture. Ritrasse Andrea degli Odoni, che in Vinegia ha la sua casa

molto adornata di pitture e di sculture. Fece ancora nel Carmino di detta città, alla cappella di San Niccolò, una tavola; et in San Gianni e Polo quella di Santo Antonino arcivescovo di Fiorenza, et infinite altre cose che si veggono per Venezia. Fu tenuto molto valente nel colorito, leccato e pulito nella gioventù; e diletto di finire le cose sue”.¹⁴

Nella mente di Vasari esiste solo il Lotto veneziano “leccato e pulito nella gioventù”. Ma ora il pittore è diventato vecchio e ama dipingere meno “leccato e pulito”, anzi, al contrario, lascia alcune delle sue opere in una condizione solo abbozzata e non finita.

Giorgio Vasari farà a tempo a emendarsi, dopo essere stato a Loreto, nel 1566. Nell’edizione torrentiniana delle *Vite* (pubblicata a Firenze nel 1568) Lotto si merita di figurare, finalmente, nel titolo della biografia, sempre condivisa con Palma: “Vita di Iacopo Palma e Lorenzo Lotto”.

Le informazioni sul pittore sono notevolmente aumentate e anche l’apprezzamento per la sua opera. Qui stralcio solo la narrazione sulla stagione finale:

“Finalmente essendo Lorenzo vecchio et avendo quasi perduta la voce, dopo aver fatto alcune altre opere di non molta importanza in Ancona, se n’andò alla Madonna di Loreto, dove già avea fatto una tavola a olio, che è in una capella a man ritta entrando in chiesa; e quivi risoluto di voler finire la vita in servizio della Madonna et abitare quella santa Casa, mise mano a fare istorie di figure alte un braccio e minori intorno al coro, sopra le siede de’ sacerdoti. Fecevi il nascere di Gesù Cristo in una storia, e quando i Magi l’adorano in un’altra; il presentarlo a Simeone seguitava; e dopo questa, quando è battezzato da Giovanni nel Giordano; eravi la adultera condotta inanzi a Cristo, condotte con grazia. Così vi fece due altre storie copiose di figure: una era Davit quando faceva sagrificare, et in l’altra San Michele Arcangelo che combatte con Lucifero, avendolo cacciato di cielo. E quelle finite, non passò molto che, come era vivuto costumatamente e buon cristiano, così morì, rendendo l’anima al Signore Dio”.¹⁵

Il destino delle “robbe” (e la decorazione del coro del Santuario della Santa Casa)

Dopo aver sottoscritto l’atto di oblazione Lotto annota un appunto nel *Libro di spese diverse* che ci fa capire i motivi di questa scelta definitiva: “per non andarmi avvolgendo più in mia vecchiaia, ho voluto quetar la mia vita in questo sancto loccho et fattomi oblato a perpetua vita mia, donato me con ogni mia sustantia provedendomi la Casa de ogni mia necessità vito, e vestito perpetuo”.¹⁶ Nell’acceptare l’oblazione il cardinale Rodolfo Pio da Carpi, all’epoca protettore della Santa Casa, rimarca i termini della questione: “Havendo per lettere vostre inteso quanto

desiderate circa alla oblatione della persona et robbe presenti et future chavete fatta e giurata nel giorno della Natività di nostra Donna in la sua santa cappella per salute dell’anima e quiete della mente et corpo vostro”.¹⁷ Nel tempo che gli rimane da vivere, Lotto è il pittore del Santuario della Santa Casa. A questo punto alcune delle “robbe” che abbiamo cercato di inseguire fin qui, tra mancate vendite e aspettative deluse, diventano il cuore della sua ultima impresa. Lotto decide di allestirle nel coro dei canonici della chiesa. I lavori, veri e propri, iniziano a cavallo tra il 1554 e il 1555, quando Camillo Bagazzotti di Camerino è pagato per la decorazione delle pareti che avrebbero accolto i dipinti lotteschi. Nel settembre del 1555 è registrato un rimborso in favore di “mastro Lorenzo Lotto per comprar ritagli da far colla per li quadri del coro”.¹⁸ È evidente che a questo punto il pittore è alle prese con l’aggiustamento dei quadri che dovranno risultare di un formato compatibile. Non erano nati per stare insieme perciò avevano



Fig. 1, Lorenzo Lotto, *Ritratto di gentiluomo*, ubicazione sconosciuta

misure anche sensibilmente diverse. Ora che costituiscono i tasselli di un nuovo ciclo devono sembrare realizzati apposta per questo spazio.

Infine, per completare il lavoro, decide di dipingere due quadri ex novo che sono l'*Adorazione dei Magi* (cat. 8) e la *Presentazione al Tempio* (cat. 9).

Ecco la sequenza del ciclo distribuito sulle pareti del coro: a sinistra il *San Michele caccia Lucifero* (cat. 6), il *Sacrificio di Melchisedech* (cat. 3) e il *Battesimo di Cristo* (cat. 7). Solo al centro il *Cristo e l'adultera* (cat. 2) e sulla parete destra l'*Adorazione dei Magi* (cat. 8), la *Sacra Famiglia con la famiglia del Battista e angeli* (cat. 4) e la *Presentazione al Tempio* (cat. 9).¹⁹

L'immagine di un pittore, pio e devoto, che non trova eguali "ne l'offizio de la religione", preconizzata dall'Aretino, risuona anche nelle ultime righe che gli dedica Vasari: "I quali ultimi anni della sua vita provò egli felicissimi e pieni di tranquillità d'animo, e che è più, gli fecero, per quello che si crede, far acquisto dei beni di vita eterna: il che non gli sarebbe forse avvenuto se fusse stato nel fine della sua vita oltre modo invilupato nelle cose del mondo, le quali, come troppo gravi a chi pone in loro il suo fine, non lasciano mai levar la mente ai veri beni dell'altra vita et alla somma beatitudine e felicità".²⁰

Un nuovo ritratto di Lotto

C'è una fotografia che ho "puntato" da circa un anno (fig. 1). La prima volta che l'ho adocchiata portava l'attribuzione a un pittore ferrarese, il fratello di Dosso Dossi, Battista.²¹ Al primo sguardo mi era sembrata un'opera di Lotto e ancora oggi la penso allo stesso modo. Ovviamente ho passato in rassegna il *Libro di spese diverse* per provare ad agganciarlo a qualche registrazione contabile. Ma chiunque abbia seguito lo stesso percorso sa benissimo quanto siano laconiche le registrazioni e in particolare quanto sia difficile stabilire un collegamento tra i documenti e i ritratti certi di Lotto. In ogni caso le misure della nostra tela (85 x 75 cm) sono compatibili con quelle del pittore e lo stile mi sembra inequivocabilmente il suo, diciamo quello del periodo tardo, se non estremo. Non conoscendo l'originale eviterò qualsiasi ulteriore analisi, in attesa che il quadro, prima o poi, torni alla luce.

Simone Facchinetti

¹ F. Grimaldi, *Oblatio spectabilis viri magistri Laurentij Loti Veneti*, Loreto 2002, pp. 178-179.

² F. Coltrinari, "Quadri di Lorenzo Lotto numero cinque": documenti e ipotesi sulla dispersione dei dipinti dalla guardaroba della Santa Casa di Loreto, in "Il Capitale culturale. Studies on the Value of the Cultural Heritage", 11, 2015, pp. 541-588. Mi chiedo se il "Quadro di Lorenzo Loto [...] con più donne in esso nude", descritto nell'inventario del 1563, non sia da riconoscere nella *Toietta di Venere* resa nota da P. Zampetti, *Un capolavoro del Lotto ritrovato*, in "Arte Veneta", XI, 1957, pp. 75-81.

³ Pietro Zampetti avanza una terza ipotesi, ovvero che Lotto sia stato sepolto a Recanati, *Lorenzo Lotto nelle Marche: IV periodo (c. 1545-1556)*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, a cura di P. Dal Poggetto e P. Zampetti, Firenze 1981, p. 441.

⁴ F. Cortesi Bosco, *Autografi inediti di Lotto: il primo testamento (1531) e un codicillo (1533)*, in "Bergomum", XCIII, 1-2, 1998, pp. 7-73.

⁵ P. Humfrey, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo della mostra, Milano 1998, p. 168, n. 30. Più in generale sul tema delle repliche tarde di Lotto: F. Cortesi Bosco, *Un quadro di Lorenzo Lotto nel Museo di Straburgo*, in "Notizie da Palazzo Albani", IX, 1-2, 1980, pp. 132-142.

⁶ F. Cortesi Bosco, *Autografi inediti di Lotto*, op. cit., p. 11.

⁷ B. Berenson, *Lotto*, Milano 1955, p. 202.

⁸ [1542] *Pala di s. Antonino del Convento dei SS. Giovanni e Paolo*, in *Il "Libro di spese diverse" con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. Zampetti, Venezia - Roma 1969, p. 298.

⁹ 1546, 25 marzo. Venezia. Testamento, in *Il "Libro di spese diverse"*, op. cit., pp. 303, 304.

¹⁰ P. Aretino, *Lettere. Libro IV*, a cura di P. Procaccioli, Roma 2000, pp. 310-311, n. 500.

¹¹ P. Aretino, *Lettere. Libro V*, a cura di P. Procaccioli, Roma 2001, pp. 135-136, n. 173.

¹² F. Grimaldi, K. Sordi, *Lorenzo Lotto 1480-1556. Libro di Spese Diverse*, Loreto 2003, pp. 111-112. Il *Sacrificio di Melchisedech* (cat. 3) è registrato nel citato *Libro di Spese Diverse* a partire dal 1545 (p. 88); "El quadro grande de la Madonna e Cristo, san Joanino, Helisabet et Zacharia san Josep et tre anzoletty" (cat. 4) a partire dal 1549 (p. 90); *San Michele che abbatte Lucifero* (cat. 6) dal 1545 (p. 221); il *Battesimo di Cristo* (cat. 7) dal 1549 (p. 90); l'*Adultera* (cat. 2) dal 1548 (p. 28); e infine la *Fortezza che abbatte la Fortuna* (cat. 5) dal 1549 (p. 154). Sulle opere citate rimando alle schede raccolte in *Lotto nelle Marche*, a cura di V. Garibaldi, G. C. F. Villa, Cinisello Balsamo 2011, pp. 156-161, 192-193, 198-199, 226-228, 232-235, 240-242, 246, 250-253.

¹³ F. Grimaldi, K. Sordi, *Lorenzo Lotto*, op. cit., p. 133.

¹⁴ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti, nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di P. Barocchi, R. Bettarini, IV, Firenze 1976, pp. 552-553.

¹⁵ G. Vasari, *Le Vite*, op. cit., p. 554; come vedremo tra poco la descrizione di Vasari non è tesa a indicare la precisa posizione dei quadri.

¹⁶ F. Grimaldi, K. Sordi, *Lorenzo Lotto*, op. cit., p. 133.

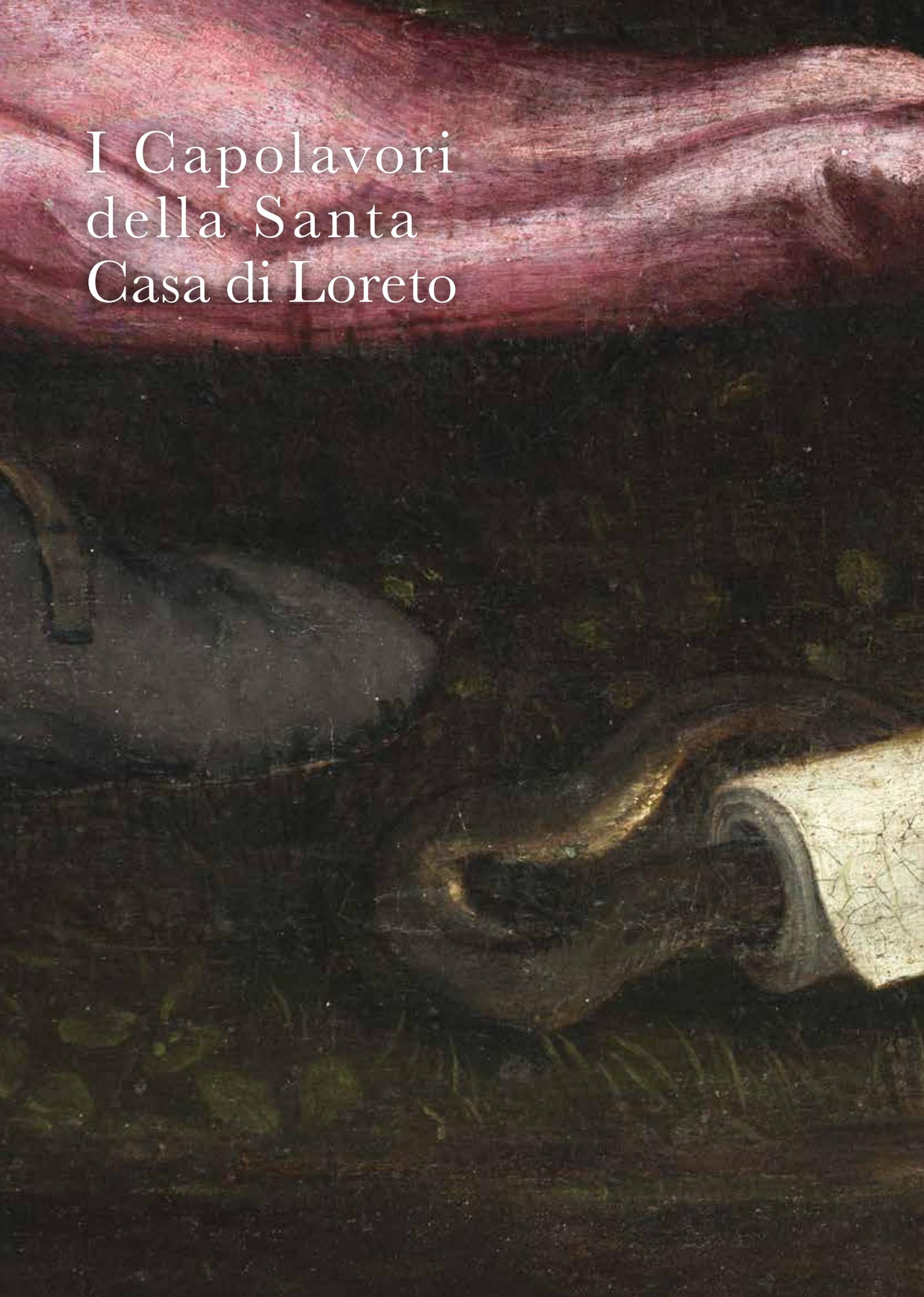
¹⁷ F. Grimaldi, *Oblatio spectabilis*, op. cit., p. 181.

¹⁸ F. Grimaldi, K. Sordi, *Pittori a Loreto. Committenze tra '500 e '600*, Ancona 1988, p. 52.

¹⁹ La sequenza si ricava da un manoscritto di Giovanni Cinelli Calvoli, *Le bellezze della felicissima città di Loreto*, risalente al 1705: F. Grimaldi, K. Sordi, *Pittori a Loreto*, op. cit., pp. 8-9; G. Angelucci, *Giustizia e Perdono. Lorenzo Lotto a Loreto*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Sylvie Béguin*, Napoli 2001, pp. 263-268. Sulla questione vedi ora F. Coltrinari, *Loreto cantiere artistico internazionale nell'età della controriforma. I committenti, gli artisti, il contesto*, Firenze 2016, pp. 133-152.

²⁰ G. Vasari, *Le Vite*, op. cit., p. 554.

²¹ *Asta di dipinti dal XIV al XVIII secolo*, Finarte, n. 216, Milano 2 dicembre 1975, p. 13, n. 36; poi riapparso in *Asta di dipinti dal XV al XVIII secolo*, Finarte, n. 257, Milano 17 maggio 1977, p. 19, n. 72.



I Capolavori
della Santa
Casa di Loreto



1. Lorenzo Lotto

(Venezia, 1480 – Loreto, 1556)

San Cristoforo tra i Santi Rocco e Sebastiano

Loreto, Museo - Antico Tesoro della Santa Casa

circa 1532-1533, olio su tela, cm 275 x 240

La bocca dischiusa per la sorpresa, prossimo alla riva, solo ora Cristoforo scopre la vera natura del bambino che si è caricato sulle spalle, di cui s'è fatto carico da sponda a sponda. Questo di Lotto è gigante che non sembra patire il peso di quell'essere minuscolo e vivace. Ne apprende la natura non perché Gesù si riveli con la parola, ma per il gesto e per ciò che quello muove. Non c'è tempesta, né turbinio d'aria, solo lievi increspature d'onde, in mare. Due minuscole barche prossime alla riva hanno vele rigonfie, è vero, ma sono sospinte da vento di terra. Dalla direzione opposta muove invece la sferzata invisibile che agita d'improvviso il panno rosso brillante che fino a un istante prima doveva aver avvolto il busto di Cristoforo.

Come il vento, così la luce: non una sola fonte. Quella all'orizzonte, rarefatta nel consueto cielo lottesco, mai privo di nuvole, serve per indicare un punto indefinibile. Qualcuno lo chiamerebbe "infinito". L'altra, quella che viene dalla destra del dipinto, disegna l'ombra di Cristoforo sulla superficie del mare, si distribuisce e dà forma ai corpi del Bambino, del gigante e dei due santi taumaturghi, Rocco e Sebastiano, esalta le loro carni, gli abiti, i panni, anche quelli a terra, ma, misteriosamente, non la natura ai loro piedi, la pur ricca botanica lottesca, che resta oscura, come irredenta, come fosse ancora sotto il giogo del serpente, di quel serpentello dall'aria innocua che scivola sotto il cartiglio che riporta la firma dell'artista. C'è una linea verticale che corre dall'alto, dal braccio sollevato di Gesù, che con la mano destra indica la Trinità vittoriosa, fino al terreno, alla sinuosità tentatrice. Cristoforo, Rocco, Sebastiano rappresentano l'umanità, santa nel suo essere della stessa forma del Figlio. Santi, cioè colonne d'umanità.







2. Lorenzo Lotto

(Venezia, 1480 – Loreto, 1556)

Cristo e l'adultera

Loreto, Museo - Antico Tesoro della Santa Casa

circa 1548, olio su tela, cm 105 x 132

Altrove atteso, prefigurato nel pane e nel vino, sull'ara sacrificale, lui stesso altare del sacrificio, già centro, egli possiede ora forma di uomo: Cristo. L'attesa è compiuta. Il tempo è compiuto. Non c'è spazio in questo dipinto che per un'unica natura, quella umana. È ad essa, qui rappresentata da tanti volti, che l'uomo-Dio si rivolge. L'istante è quello del silenzio, del Cristo silente, mentre la marmaglia discute, blatera, gli domanda circa la Legge e la moralità. I suoi sono occhi che osservano silenziosi. Per parlare usa le mani, Cristo. Quelle mani, non per additare, stratonare, accusare, condannare, lapidare. Letto il racconto dell'evangelista Giovanni, Lotto ha scelto qui l'istante che precede il chinarsi dell'uomo-Dio, dunque anche la sua (misteriosa) scrittura "col dito per terra", e le sue parole lapidarie, dissolventi qualsiasi umana presunzione: «Chi di voi è senza peccato, scagli la prima pietra» (Gv 8, 7). Le sue mani, le sue dita non ancora sporche di terra, parlano la lingua che pacatamente, ma fermamente, frena arroganza e presunzione umane (la mano destra) e che con pollice, indice e medio ricorda l'entità trina cui sola spetta il giudizio morale (la mano sinistra). La stessa mano, le stesse dita del Bambino che è sulle spalle di Cristoforo.

La sola umanità che posa gli occhi sulle mani di Cristo è quella della donna, l'accusata. Lotto non ha avuto certo timore a dipingerla in tutta la sua bellezza, la sua eleganza. C'è candore e profumo in quella pelle esaltata dalla consueta luce lottesca, la cui origine, anche qui, è più interiore che esteriore. L'estremità dei suoi lunghi capelli, stretta dalla rozza mano del soldato, la sua testa, di poco piegata di lato e la sua bocca, aperta quanto basta per disegnare una smorfia di dolore, di umiliazione, sono lì a ricordarci, fissandola in un istante eterno, la violenza, anche fisica, dell'uomo che s'aroga la facoltà di giudicare.







3. Lorenzo Lotto

(Venezia, 1480 – Loreto, 1556)

Sacrificio di Melchisedech

Loreto, Museo - Antico Tesoro della Santa Casa

circa 1545, olio su tela, cm 172 × 248

“Un quadro grande con el sacrificio del re et sumo sacerdote Melchisedech quando andò incontra ad Abraam che tornava con le vitorie de suoi nemici”. Così scrive Lotto nel suo *Libro di spese diverse*, il 16 marzo 1545. Ma quella scena l’aveva già “vista” nel 1528, a Bergamo, mentre lavorava ai cartoni per le tarsie del coro di Santa Maria Maggiore. Lì aveva disegnato un’ara in stile antico, con iscrizioni ebraiche. Ora la tavola sacrificale è in legno, e ricoperta da una tovaglia bianca, esattamente come nella *Presentazione al Tempio*, l’ultima sua opera, lì dove il ripiano è vuoto, libero, forse perché luogo e tempo nei quali il sacrificio è già stato consumato. Sorprende e incanta qui la vegetazione, che nella tarsia è contenuta, addirittura devastata nel proscenio, tutt’al più ridotta a sfondo. Ora è rigogliosa, esaltata nella sua fertilità dalla presenza diffusa di conigli. E dalla zampe d’elefante, usate come protomi a sostegno del tavolo sacrificale.

Come racconta Genesi 14, 17-19, è Melchisedech, il re di Salem, ad andare incontro nella valle di Sciavè ad Abramo, dopo la vittoria su Chedorlaomer. Su quel tavolo quattro pani e l’anfora contenente il vino, l’anticipazione del sacrificio eucaristico che avrebbe compiuto il Messia, il “sacerdote eterno”. Colui che, come profetizzato nel Salmo 110, si presenterà “al modo di Melchisedech”.

Due cortei. Sacerdoti e soldati. Densità di figure ai lati, come in *Cristo e l’adultera*, come nella *Presentazione al Tempio*. Ben distinti, eleganti e dai volti caratterizzati qui gli uni, marmaglia informe ed anonima l’insieme degli altri, la soldatesca, vincitrice e vinta, senza possibilità di distinzione. Abramo che offre “la decima di ogni cosa”. Melchisedech e Lot, il nipote di Abramo, i soli a gettare lo sguardo oltre i presenti, oltre la natura. Al cielo.



4. Lorenzo Lotto

(Venezia, 1480 – Loreto, 1556)

Adorazione del Bambino

Loreto, Museo - Antico Tesoro della Santa Casa

circa 1549, olio su tela, cm 160 x 216

Nonostante quel drappo, d'un verde grano e dalle tante pieghe mosse, come di sipario appeso al bordo superiore della tela e appena tirato, vegetazione, alberi e spaccato d'orizzonte luminoso sono figure di un'eco visiva che rimanda alla composizione paesaggistica dipinta da Lotto per il *Sacrificio di Melchisedech*. Un paesaggio anche qui sospeso, come il tempo: colto, sembrerebbe, all'imbrunire, forse aurorale, se non fosse per quel chiarore, quella luminosità che esplose al centro della tela, e sale verticale, dal panno bianco su cui è disteso Gesù, attraverso il suo corpo, quello di Giovanni, fino all'angelo centrale.

Scena di famiglia, di famiglie, con Giuseppe e Zaccaria, i più distanti dai bambini, sorpresi a gettarsi uno sguardo di uomini distratti, anziché indirizzarlo verso Gesù (come avviene nella versione del dipinto, precedente, che si trova al Louvre). La sola, insieme ai tre angeli, ad avere gli occhi rivolti verso il Dio rivelato è Maria. Dipinta da Lotto con il volto inespressivo, sono le sue braccia e le sue mani aperte a parlare: dicono stupore e accoglienza, come nella lottesa Vergine annunciata di Recanati, e di Jesi, più che apprensione per il destino sacrificale del figlio. La madre del resto non fa altro che corrispondere al gesto di Gesù, proteso com'è verso la piccola croce che gli tende Giovannino. E sotto il panno bianco, un secondo, rosso carminio, come Lotto non aveva azzardato dipingere nella versione oggi parigina. È il rosso del sangue di cui la terra, la natura tutta, dovrà bagnarsi, per la redenzione di tutti.

Sarà anche vero, come ha scritto qualcuno, che questa versione lauretana, rispetto a quella al Louvre, si manifesta come opera meno "straordinaria" nell'esecuzione. E tuttavia c'è un dato inoppugnabile e forse più significativo: confrontati tra loro i personaggi delle due opere, non ce n'è uno che non sia diverso, significativamente diverso. A parte Gesù, vero centro, e come tale immutabile.







5. Lorenzo Lotto

(Venezia, 1480 – Loreto, 1556)

Combattimento tra la Fortezza e la Fortuna infelice

Collezione privata presso Museo - Antico Tesoro della Santa Casa di Loreto

circa 1549, olio su tela, cm 50 x 46

Anche tenendo conto della diversità di dimensioni tra le due opere, gli occhi che si posano su questa piccola tela non possono evitare un confronto, alla ricerca di somiglianze e distanze, con l'altro combattimento lottesco in forma di dipinto, con *San Michele caccia Lucifero*. Successivo a quello di alcuni anni, il "quadretto" testimonia una delle ultime incursioni del pittore veneziano nel cielo delle divinità pagane. Da un lato, soccombente, la dea Fortuna (*Tyche* in greco), raffigurata secondo una delle varianti più diffuse in età rinascimentale, cioè come giovane donna nuda in equilibrio forzatamente precario su di una sfera e sospinta da una vela, dunque soggetta alla mutevole direzione del vento. Dall'altro, trionfante, Fortezza, la virtù i cui attributi sono la fermezza, simboleggiata dalla colonna, e il coraggio, richiamato dalle teste di leone che le stringono i calzari.

Vero è che la vela spezzata ricorda il bastone luciferino. Così come le carni nude di Fortuna quelle del principe degli angeli ribelli. Ma qui la nuvolaglia è minaccia diffusa, tenebra che ricopre tutto il cielo, non solo una parte di esso. E se nel combattimento tra angeli i due neppure si sfiorano, Fortezza invece è pronta, con la colonna nelle mani, a sferrare il colpo decisivo sulla dea dopo averle già sottomesso il corpo con le proprie gambe.

Nessuna conciliazione, nessun gesto pietoso possibile, nessuna mano tesa dunque, in contesto pagano. Vincere o soccombere. E tuttavia l'attimo fermato da Lotto è quello che precede l'abbattimento definitivo, il colpo di grazia che solo la fermezza (la colonna) può sferrare. È troppo bella, la Fortuna, troppo attraente la sua volubilità, per credere (sperare) davvero in una sconfitta definitiva.







6. Lorenzo Lotto

(Venezia, 1480 – Loreto, 1556)

San Michele caccia Lucifero

Loreto, Museo - Antico Tesoro della Santa Casa

circa 1545, olio su tela, cm 176 x 135

Definito dallo stesso Lotto come “pala de un San Michele con batere e caciare Lucifero” (nel *Libro di spese diverse*) il dipinto raffigura San Michele Arcangelo avvolto dal chiarore di una nube illuminata dalla luce divina e nell’atto, apparente, di “caciare” Lucifero in un abisso di tenebra (la lotta tra i due viene ricordata in Apocalisse 12.7, così come in Isaia 14, 12.15, in Giuda 6 e in Corinti II 11.14). Dalle forme efebiche, il decaduto, o meglio, il “decadente”, nulla possiede dei tratti mostruosi con cui era stato raffigurato in precedenza e che lo caratterizzeranno in seguito. Un vero *unicum*, il Lucifero lottesco. Di Michele condivide tratti, lineamenti. E la pelle, così chiara, angelica, perché raggiunta, ancora, dalla luce.

Pur con la spada sollevata e intento a spezzare il bastone del nudo angelo ribelle, Michele sembra compiere piuttosto un gesto estremo di carità: l’offerta della sua mano sinistra, come a voler trarre Lucifero a sé. Come a farsi strumento di salvezza. Anche se nudità, coda ritorta e mani aperte in un gesto di estrema difesa sembrano indicare un destino ormai segnato, scelto.

Nuvole, fronde, cespugli, dirupo. Un contesto di natura, un paesaggio esteriore, all’apparenza. Tuttavia, perfetta rassomiglianza tra le due figure e gestualità simmetricamente disegnata suggeriscono lo svolgersi di lotta e gesto caritatevole in un luogo interiore. Un cielo interiore. In quella nuvola, che tanto somiglia a un cuore, l’istante della scelta, della libertà. Luce o tenebra. Bene o male. Nell’istante fissato da Lotto su questa tela il coesistere dentro la nuvola-cuore di bene e male. Indissolubilmente.







7. Lorenzo Lotto

(Venezia, 1480 – Loreto, 1556)

Battesimo di Cristo

Loreto, Museo - Antico Tesoro della Santa Casa

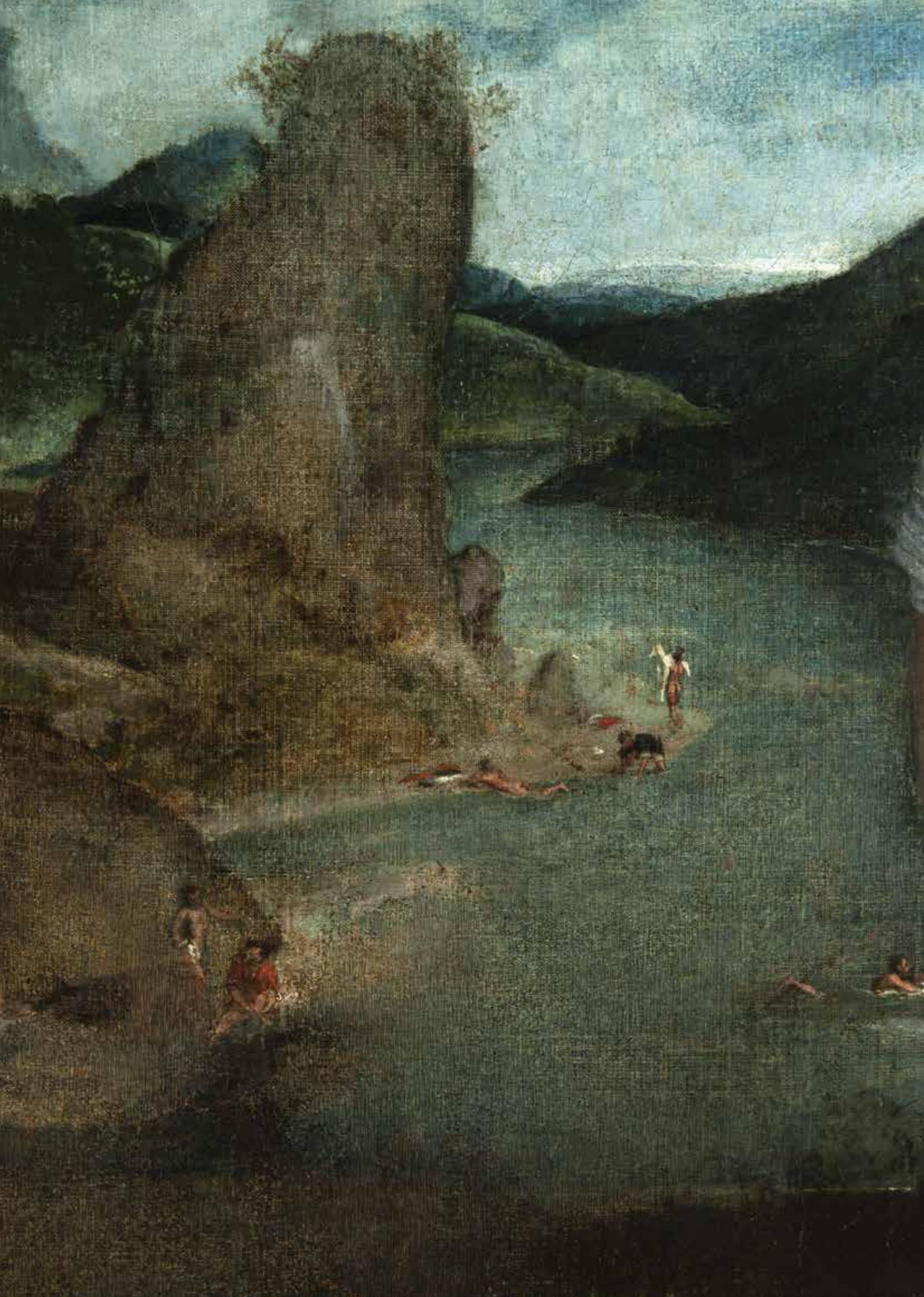
circa 1549, olio su tela, cm 170 × 135

Natura e paesaggio mai pienamente sereni, mai definitivamente oscuri. È uno dei tratti dell'ultimo Lotto. Lo sguardo di chi osserva chiamato all'immersione in uno spazio pittorico chiaroscurale. Sono i cieli, anzitutto, a non essere mai tersi. Squarci di luce dipinti solo per esaltare composizioni e ricami di nuvolaglie, senza fonte luminosa certa. O addirittura con più fonti, come in questo dipinto, dove Gesù, colto nell'atto di chinarsi al cospetto di Giovanni che lo battezza, è esso stesso sorgente luminosa: Cristo-luce. E appena meno luminosa è la carnagione del Battista.

In alto, ad integrare squarci di chiarore in un cielo cenerino, la bianca colomba dello Spirito Santo, mentre a destra, nella penombra, un po' defilati, timidi, perfino poco partecipi testimoni, due angeli che assistono al Battesimo. Di mano lottesa o d'altra mano che siano (Camillo Bagazzotti?), anche i loro volti vivono dentro un chiaroscuro che è più morale che naturale. Quello dell'angelo in secondo piano, in particolare, è sguardo dubbioso, tentato, forse tentatore. E così accostati, lui e l'altro, quello dal volto invece pienamente illuminato, sembrano rimandare a tensioni solo apparentemente contrastanti. Come le figure di San Michele e di Lucifero dell'altra opera lauretana. Figure sospese di un unico cuore pulsante.

Esercizio frequente, in Lotto, la costellazione di figure minuscole, eppure vive, vivissime, chiamate ad abitare paesaggi e lontananze. Come quelle che vediamo qui, sulle rive delle tre anse visibili del Giordano o immerse nelle sue acque purificanti, con uomo di spalle collocato a distanza intermedia, nel gesto d'indicarle, perché non passino inosservate.







8. Lorenzo Lotto

(Venezia, 1480 – Loreto, 1556)

Adorazione dei Magi

Loreto, Museo - Antico Tesoro della Santa Casa

circa 1554-1555, olio su tela, cm 170 × 135

Come nella *Presentazione al Tempio*, l'altra opera realizzata da Lotto a Loreto probabilmente negli ultimissimi mesi di vita, anche qui s'impone la presenza di uno spazio architettonico apparentemente vuoto. Degli edifici disegnati alle spalle della Sacra Famiglia è impossibile decifrare gli interni, perché privi d'illuminazione. E scura e spoglia è anche la superficie esterna delle loro pareti, perché, qui come altrove, la luce viene cercata e esaltata da Lotto solo lì dove vuole rivelare figure umane, i loro volti, i colori degli abiti. E questo avviene qui per Maria, vestita dello stesso azzurro del cielo, per il Bambino, per i Magi. Tutti personaggi, Gesù in testa, che come in altre opere lottesche, paiono assumere forme e colori in virtù di una luce che è interiore, più che proveniente da fonte esterna.

Tutt'altro che umili, i casolari, oltre a ricordare modelli nordici, delimitano uno spazio cospicuo della scena. Uno spazio che è partecipe in qualche modo, a suo modo, dei gesti che i re e le figure fantasmatiche al loro seguito compiono o stanno per compiere al cospetto del Bambino: la prostrazione del primo, con il suo bacio al piede minuscolo di Gesù, che pare suggerire un'autorappresentazione del pittore veneziano, fresco oblatto della Santa Casa; l'impeto un po' impacciato del secondo (colto forse nella forma del depositario e amico bergamasco di Lotto, Agostino Filago) pronto a gettarsi anch'egli ai piedi del Bambino; la disattenzione del terzo, il re mago nero che, ancora lontano dal poter gettare lo sguardo verso Gesù, s'intrattiene con gli uomini del suo seguito.

Lasciati i contorni e i colori per lo più deboli, smorzati dei personaggi di questa scena, se si torna con gli occhi sui casolari, si è come tirati dentro, invitati a respirare con lo sguardo quell'interiorità non violata dalla luce. Il cuore di Lotto in forma di oscuro spazio architettonico appena un attimo prima della donazione totale di sé al Bambino, al vero Re.



9. Lorenzo Lotto

(Venezia, 1480 – Loreto, 1556)

Presentazione al Tempio

Loreto, Museo - Antico Tesoro della Santa Casa

circa 1555, olio su tela, cm 172x136,5

Così come l'*Adorazione dei Magi*, questo dipinto, che si è soliti indicare come l'ultimo (incompiuto?) di Lotto, non risulta citato nel *Libro di spese diverse* e potrebbe essere stato realizzato dopo l'oblazione del pittore alla Santa Casa (8 settembre 1554). Un'opera che interroga, fino ad inquietare, per i suoi tratti enigmatici. Uno spazio pittorico duplice. Sacrale e abitato l'uno, in primo piano, coro sopraelevato e (quasi) disabitato l'altro.

Utile a delineare lo sfondo dell'opera, del coro (quello della basilica lauretana dove dovevano essere collocate le opere di Lotto?), che ha volte a botte lunettata, lungo la curva dell'edera si distinguono stalli lignei continui e al centro uno scranno ornato di spalliera. Ai lati del vano, due scale per accedervi, con in cima a quella di destra un anziano barbuto (Lotto?) colto sulla soglia, nell'atto di accedere al coro. Le scale di sinistra invece continuano oltre il pavimento del vano per terminare in un matroneo dove, appena accennate, si distinguono tre figure femminili.

L'altare ricoperto da una bianca tovaglia e poggiante su quattro piedi umani costituisce il centro della scena disegnata da Lotto nella sezione inferiore del dipinto. Nelle braccia di Maria, Gesù viene presentato al Tempio, a Simeone, come narrato da Luca (ma qui non c'è Giuseppe). Con un gesto delle mani che ricorda quello dell'Annunciata lottesca di Recanati, il sacerdote sembra rievocare l'antico rito legato al capro espiatorio, prescritto da Mosè per il giorno dell'espiazione. E se il Bambino Gesù, "luce per illuminare le genti", è destinato ad assumere su di sé le colpe e i peccati dell'umanità, ecco svelato forse il mistero di quei piedi chiamati a sorreggere il tavolo. Ara sacrificale volutamente antropomorfa, perché essa stessa Cristo.







I restauri



LA.1 LA.2 LA.3 LA.4



LE.1 LE.2 LE.3 E+A.4

LE.1 LE.2 LE.3 LE.4 E+A.4



Un percorso virtuoso

Nel corso del tempo la Fondazione Creberg ha sostenuto innumerevoli restauri di opere d'arte (con quaranta capolavori ripristinati, negli ultimi otto anni, direttamente a Palazzo Creberg) provenienti da musei, parrocchie ed enti, guadagnandosi un importante ruolo di tutela del patrimonio storico e artistico del territorio, provvedendo a mettere in sicurezza molti capolavori bisognosi di cure – mettendoli a disposizione delle future generazioni – e presentandoli al pubblico restaurati.

Tra questi spiccano i numerosi interventi – effettuati tra il 2010 e il 2014 nella Sala consiliare del Palazzo Storico adibita a laboratorio permanente di restauro – che hanno riguardato capolavori bergamaschi di Lorenzo Lotto quali *La Trinità* della Parrocchia di Sant'Alessandro della Croce, la pala d'altare della chiesa di San Bernardino *Madonna in trono col Bambino e i Santi Giuseppe, Bernardino, Giovanni Battista e Antonio Abate*, il *Polittico* della Chiesa dei Santi Vincenzo e Alessandro in Ponteranica, la Pala della chiesa di Santo Spirito *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Caterina, Agostino, Sebastiano, Antonio Abate e Giovannino*, la *Sacra Famiglia con Santa Caterina d'Alessandria* di proprietà dell'Accademia Carrara e la *Madonna in gloria e i Santi Giovanni Battista, Francesco, Girolamo e Giuseppe* della Parrocchia di San Giacomo a Sadrina.

Mi preme ricordare come l'intervento di restauro sulle opere bergamasche di Lorenzo Lotto – compiuto da qualificati restauratori (tra cui Minerva Tramonti Maggi, Alberto Sangalli e Eugenia De Beni) sotto la direzione della competente Soprintendenza – abbia consentito una importante presenza di capolavori del nostro territorio alla prestigiosa mostra monografica tenutasi alle Scuderie del Quirinale nel giugno 2011; ovvero come il recupero della *Pala* di Santo Spirito abbia rappresentato l'occasione per una sua esposizione presso il Museo dell'Ermitage a San Pietroburgo, avviando una collaborazione tra la nostra Fondazione e il più importante museo del mondo in occasione della mostra da noi promossa e dedicata a Palma il Vecchio per Expo 2015.

Non potevamo pertanto, nell'occasione della presente mostra, esimerci dal realizzare il restauro del *Sacrificio di Melchisedech* per ringraziare la Delegazione Pontificia di Loreto del generoso prestito dell'intero corpus di opere lottesche del Museo - Antico Tesoro, proseguendo il nostro percorso in tema di grandi interventi a servizio del territorio.

Peraltro, la sensibilizzazione verso il patrimonio storico-artistico passa attraverso la sua conoscenza. Perciò, per i nostri principali interventi, abbiamo l'abitudine di presentare, nel nostro Palazzo Storico, le opere d'arte restaurate; i maestri restauratori si mettono a disposizione durante periodici incontri pubblici; i principali esiti degli interventi e delle ricerche diagnostiche preliminari sono raccolti in specifiche pubblicazioni.

Crediamo molto nella divulgazione capillare in un'operazione che non è solo di ripristino ma, nel contempo, culturale e sociale. Per questo motivo il presente catalogo contiene una diffusa illustrazione dei due recenti restauri di opere lauretane realizzati a Palazzo Creberg e nei Laboratori Vaticani.

Angelo Piazzoli

Il *Sacrificio di Melchisedech* Restauro a Palazzo Creberg

Lorenzo Lotto, *Sacrificio di Melchisedech*

Misure: cm 172 x 248.

Proprietà: Museo - Antico Tesoro della Santa Casa, Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto.

Direzione Lavori: Dott. Gabriele Barucca, Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio delle Marche. Il restauro del dipinto è stato eseguito presso la Sala consiliare del Palazzo Storico del Credito Bergamasco.

L'intervento di restauro è stato realizzato dai Maestri Restauratori Minerva Tramonti Maggi e Alberto Sangalli.

Indagini scientifiche a cura dei Maestri Restauratori e del Dott. Stefano Volpin.

Documentazione fotografica a cura dello Studio fotografico Da Re, Bergamo.

Il restauro è stato finanziato dalla Fondazione Credito Bergamasco con il concorso di Immobiliare Percassi.

“Fra le tele del Palazzo Apostolico di Loreto il *Sacrificio di Melchisedech* mostra la migliore situazione conservativa e rivela una esecuzione pittorica piuttosto raffinata, elementi che ci consentono di ritenerla un'opera autografa”. Così scriveva Francesca Coltrinari nel 2010 prima che fosse scoperta nel 2014 la firma “LAURENTIO LOTO” su un tronco d'albero disteso sul prato con sopra un serpente (l'individuazione si deve a Suor Luigia Busani, Direttrice Museo - Antico Tesoro della Santa Casa di Loreto).

Fugato quindi ogni dubbio sull'autografia, il *Sacrificio di Melchisedech* può essere con certezza da identificare con opera – più volte citata da Lorenzo Lotto nel libro di spese – nata senza preventiva committenza e messa in vendita più volte; nel 1545 a Venezia, poi nel 1549, infine nel 1550 ad Ancona in una lotteria assieme ai cartoni delle tarsie concepiti dal pittore per il coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo e inviati da Venezia nel 1528.

Interventi di restauro precedenti

1882/1883, a cura di Giuseppe Missaghi; 1956/1965, restauro presso i Laboratori dei Musei Vaticani; 1958 e 1981, altri interventi comunicati verbalmente da Suor Luigia Busani; 2010 analisi scientifiche presso i Laboratori dei Musei Vaticani.

Stato di conservazione

L'opera, dipinta su tela, è montata attualmente su un nuovo telaio in legno d'abete con doppia crociera e chiavi d'espansione agli angoli e nelle traverse, sostituito a quello in uso precedentemente spezzato nella



Particolare prima della pulitura



Particolare dopo la pulitura

traversa verticale e quindi non più in grado di tenere in tensione la tela in modo corretto.

La foderatura già esistente, considerandone ora la tipologia, risale certamente intorno agli anni Sessanta del Novecento. L'opera è foderata con una sola tela di lino non di buona qualità, con colla di pasta semplice, distribuita in modo non omogeneo e stirata eccessivamente prima di un'adeguata asciugatura. La superficie pittorica (osservata a luce radente) mostra le ondulazioni tipiche degli spostamenti e accumuli della colla e gli schiacciamenti della stiratura.

Salvo alcuni riferimenti datati non corredati da schede, non si conosce una documentazione chiara sugli interventi di restauro subiti dall'opera nel corso degli anni passati. Essi costituiscono un strumento irrinunciabile per costruire un percorso cronologico su basi di certezza.

La cronologia degli interventi che ora si leggono sull'opera si fonda quasi completamente sull'intuizione e sulla conoscenza di metodi particolari per l'uso di materiali diversi, di un tipo di telaio o di tela, di una foderatura a colla o di una vernice. Si distinguono metodi usati in anni ben determinati e riconosciuti per esperienza e, con la stessa esperienza, datati con certezza.

Il supporto originale dell'opera è formato da tre lembi di tela di lino ad armatura semplice, uniti fra di loro in senso orizzontale. Si tratta di tele di recupero che testimoniano l'esigua disponibilità del pittore per un lavoro che non aveva, al momento, né committenti né compratori. Il bordo perimetrale della tela originale, destinato in origine alla chiodatura, è stato disteso su tre lati durante la foderatura, meno quello inferiore, e recuperato nella misura della superficie dell'opera che risulta così ingrandita di alcuni centimetri rispetto a quella originale. Si notano ora, dopo la rimozione della stuccatura, i fori dei chiodi che sono serviti per il primo ancoraggio della tela al telaio.

Traspare, dalle smagliature della superficie dipinta, fra la tela di supporto e il tessuto pittorico, lo strato preparatorio di colore oca/rosato, usato dal pittore per uniformare la tela e darle una colorazione di base su cui posare il colore. La crettatura appare molto accentuata e irregolare: reticolare e concentrica, molto evidente sulle figure, sui visi e sugli abiti chiari. La forte alterazione della vernice distribuita a chiazze giallastre, più spessa nelle zone marginali e sui colori scuri, fa pensare a tentativi di pulitura solo parziali. Le stuccature (visibili nell'indagine ultravioletta) sono presenti negli angoli a destra e a sinistra del prato, lungo le cuciture che uniscono i teli, nel paesaggio in alto a destra e in tutte le piccole zone in cui il tessuto pittorico è venuto a mancare.

Interventi di restauro

L'intervento attuale ha coinvolto tutta l'opera; dalla sostituzione del telaio danneggiato al consolidamento della tela e dei materiali costitutivi, alla restituzione di una corretta leggibilità dell'opera attraverso la pulitura, al restauro pittorico e alla verniciatura.

Il lavoro si è svolto secondo un iter prestabilito che ha avuto inizio con la pulitura. Preceduta da un tensioattivo utile a rimuovere i depositi superficiali di polvere e fumo e, dopo i necessari test, la rimozione delle vernici è stata eseguita a solvente, composto dal 60% di essenza di trementina e 40% alcool. Questo solvente non aggressivo, basso di sostanza alcolica, ripetuto in vari passaggi, ha permesso la graduale solubilizzazione delle vernici di varia natura, sintetiche "resina acrilica", terpeniche "sandracca" (come risulta dalle indagini scientifiche condotte dal dott. Stefano Volpin, sul materiale prelevato in piccole scaglie dalla superficie).

La pulitura, nel suo procedere, ha incontrato situazioni diverse, zone mai pulite quindi più resistenti all'azione del solvente, vecchi restauri, opacità ed ossidazioni nei colori scuri, macchie rugginose, scoloriture scure indelebili. Un mondo vario che obbliga ad adottare localmente metodi di pulitura diversificati, "piccoli accorgimenti di mestiere" quasi mai prevedibili in anticipo.

Le stuccature che colmano le lacune, eseguite in epoche differenti, sono di tre tipi: uno stucco rosso ad olio molto resistente nell'angolo in basso a destra e sulla roccia attigua al cielo in alto a destra, un secondo stucco giallo più diffuso e più invadente, e infine uno stucco bianco, il più recente.

La parti lacunose (i danni) sono di natura diversa: accidentali nella conformazione delle lacune più tondeggianti, piegature della tela negli angoli inferiori, una bruciatura in alto a destra nella roccia, scrostature del colore lungo le due cuciture che uniscono le tele, colore abraso e svelature causate da una pulitura precedente che ha insistito solo sui colori chiari delle figure più in vista. Il cretto allargato oltre il naturale invecchiamento denuncia uno stato di aridità subito a lungo. Tuttavia la pulitura attuale ha scoperto molti particolari ritornati visibili, ha restituito a tutta la superficie pittorica l'equilibrio cromatico compromesso da puliture parziali e patine riparatrici.

Le poche modifiche che sono emerse dopo la pulitura non sono pentimenti importanti ma piccole rettifiche in corso d'opera. Si nota principalmente la modifica della tovaglia sulla mensa e la diversa posizione della gamba sinistra del guerriero con calze gialle e mezza armatura.

Ora sono le immagini fotografiche (e la loro comparazione) a documentare i cambiamenti.

Dopo la pulitura il consolidamento è avvenuto con Beva 371 OF, a caldo su tavola a bassa pressione, con l'opera smontata dal suo telaio. Il consolidamento è un'operazione necessaria quando si deve conservare una vecchia foderatura, per garantire una buona adesione del colore alla tela e per ottenere una superficie omogenea, senza zone di assorbimento, al momento della verniciatura finale. Per rimontare la tela sul nuovo telaio si sono applicate delle fasce perimetrali in tela di lino e fatte aderire con Beva film. Alla preparazione oca/rossastra della tela originale si è adeguato il colore della stuccatura. Eseguita a spatola e a pennello, con gesso di Bologna, colla animale e pigmento in polvere.

La prima verniciatura, applicata a pennello su tutta la superficie con vernici della Winsor&Newton miscelate fra di loro, ha ottenuto una verniciatura omogenea senza opacità, ha saturato il colore e preparato il dipinto al restauro pittorico. Eseguito con il metodo dell'integrazione mimetica, con colori a vernice removibili, il restauro pittorico viene effettuato in due tempi: la preparazione e la velatura.

La preparazione ha il compito di colmare con il colore a corpo le lacune e ricostruire il tessuto pittorico mancante; la velatura, più trasparente, quello di modellare e conferire brillantezza al colore della preparazione.

La verniciatura finale a spruzzo nebulizzato, seconda a quella stesa a pennello, satura, protegge il colore e conclude il lavoro.



L'opera prima del restauro



L'opera dopo il restauro

L'Adorazione dei Magi

Restauro nel Laboratorio dei Musei Vaticani

Lorenzo Lotto, *Adorazione dei Magi*

Misure: cm 170 x 135.

Proprietà: Museo - Antico Tesoro della Santa Casa, Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto.

Direzione Lavori: Dott.ssa Barbara Jatta, Direttrice dei Musei Vaticani, Prof. Antonio Paolucci, già Direttore dei Musei Vaticani.

Il restauro del dipinto è stato eseguito presso il Laboratorio Restauro Dipinti dei Musei Vaticani. Capo Restauratore Maestro Dott.ssa Maria Ludmila Pustka.

Responsabile dell'intervento di restauro Maestro Restauratore Dott. Fabio Piacentini.

Indagini scientifiche a cura del Laboratorio di Diagnostica per la Conservazione e il Restauro delle Opere d'Arte dei Musei Vaticani, Prof. Ulderico Santamaria e Dott. Fabio Morresi.

Documentazione fotografica a cura del Laboratorio Fotografico Musei Vaticani, Sig. Pietro Zigrossi.

Il restauro è stato finanziato da Acqua Lauretana.

Provenienza

Il dipinto si trovava collocato all'interno della Basilica Lauretana nella Cappella del Coro o Cappella Spagnola, attualmente dedicata a San Giuseppe, in quegli anni in corso di ristrutturazione a cura dell'architetto Galasso Alghisi. Per decorare la Cappella furono scelti sette dipinti di Lorenzo Lotto (incluso l'*Adorazione dei Magi*), tutti incentrati sul tema delle storie della "Vita di Gesù". Le opere che costituivano il ciclo Lauretano furono collocate nella Cappella nel 1554 dal pittore stesso con l'aiuto di Camillo Bagazzotti da Camerino, e vi rimasero fino al 1853, quando su disposizione del commissario apostolico Camillo Narducci Boccaccio, furono spostate all'interno del palazzo apostolico anche per garantirne una migliore conservazione. Il dipinto può essere considerato uno degli ultimi realizzati dal Maestro veneto.

Restauri precedenti

1883. Il dipinto fu reintelato e restaurato dal pittore romano Giuseppe Missaghi con interventi che hanno riguardato il supporto e gli strati pittorici. **1959.** Intervento di restauro a cura del Laboratorio di Restauro Dipinti dei Musei Vaticani. La relazione di questo secondo restauro evidenzia il compromesso stato di conservazione del telaio ligneo, del supporto tessile e della pellicola pittorica e della vernice ormai fortemente ossidata. Il dipinto venne sottoposto ad una nuova reintelatura e fu sostituito anche il telaio ligneo, si eseguì la pulitura della superficie pittorica, il ritocco con colori ad olio e la verniciatura finale con resina Mastice.



Particolare durante la pulitura

Tecnica esecutiva

Il dipinto fu eseguito ad olio impiegando un supporto tessile composto di quattro parti di tela di lino; privo della tradizionale preparazione costituita da gesso e colla, sulla tela è stata applicata dall'artista una sostanza, probabilmente colla animale e ancora visibile specialmente sui bordi, in grado di rendere il supporto meno assorbente e più adatto alla successiva stesura di colore. Su tale "preparazione", impostato un fondo di colorazione scura, l'artista eseguì il proprio disegno preparatorio direttamente a pennello utilizzando un pigmento bruno, scuro, per abbozzare in maniera rapida, veloce, l'intera scena da rappresentare. La tecnica pittorica con cui è realizzato il dipinto appare leggera e decisamente poco materica, costruita tramite la stesura di velature di colore. Quest'ultimo, specie in corrispondenza dello sfondo della scena, sembra sia stato applicato volutamente in maniera "trasparente", appositamente per far intravedere i segni del disegno preparatorio. Le uniche zone in cui il colore si fa più corposo, materico nonché brillante, si trovano in corrispondenza delle figure della Vergine Maria, del Bambino Gesù e del Re Mago prostrato ai suoi piedi, nei cui tratti del volto è suggestivo immaginare una sorta di autoritratto dello stesso Lotto. Questa maggior densità di colore e la sua brillantezza fanno sì che le tre

figure costituiscano il vero centro dell'intera composizione. Al contrario la figura di San Giuseppe, più "debole", quasi evanescente, sembra essere stata aggiunta successivamente alle altre figure principali, quasi non fosse stata prevista nella composizione. L'intera scena, se nei primi piani appare ben definita mediante pennellate nette e dettagliate, capaci di delineare bene i profili dei personaggi, perde la sua definizione pittorica mano a mano che si avvicina allo sfondo per accentuare l'effetto della profondità e della distanza del paesaggio. La tecnica pittorica fa sempre uso di tonalità scure, di base, alle quali si aggiungono le "mezze tinte" e poi massimi chiari, coi quali Lotto riesce a dare tridimensionalità e profondità alla composizione. Scarna ed essenziale la tavolozza, biacca, terre, pigmenti ferrosi e lacche. È ipotizzabile l'impiego di una vernice finale necessaria per la protezione della superficie pittorica. Il dipinto presenta una probabile firma del pittore, LOTUS, non chiaramente decifrabile, e alcuni altri segni che sembrano suggerire una data, 1556.

Stato di conservazione

Lo stato di conservazione del dipinto appariva non ottimale sia a livello della pellicola pittorica, sia compromesso nel suo aspetto estetico a causa dell'alterazione delle sostanze utilizzate nei restauri precedenti. La superficie mostrava abrasioni e piccole cadute di colore, la presenza di gocce di cera localizzate lungo la parte inferiore del dipinto e molteplici lacerazioni di dimensioni diverse, a cui si era già tentato di porre rimedio nel corso dei restauri precedenti. Tali lacerazioni risultavano reintegrate mediante l'uso di più tipi di stucco (distinguibili per la differente colorazione e perciò appartenenti ad epoche diverse) e alcune di queste, come quelle in corrispondenza del volto di San Giuseppe e del viso di Baldassarre, erano state evidenziate con un ritocco pittorico delimitato da un tratteggio per definire l'estensione del rifacimento stesso. L'osservazione a luce radente della superficie dell'opera ha inoltre permesso di evidenziare come le stuccature eseguite e i rifacimenti pittorici coprivano



L'opera prima del restauro



L'opera dopo il restauro

anche parte del colore originale contiguo alle lacune, contribuendo ad appesantire ulteriormente l'aspetto estetico del dipinto. Oltre le lacune della pellicola pittorica, le abrasioni del colore e l'alterazione cromatica delle sostanze soprammesse, in particolar modo della spessa vernice Mastice applicata nel restauro del 1959, fortemente ossidata e imbrunita, la stessa tecnica pittorica originale – caratterizzata da stesure di colore molto sottili e trasparenti, sommata agli stress subiti dall'opera durante i precedenti interventi di restauro (operazioni di pulitura e reintelatura) – concorreva a restituire la visione finale di un dipinto particolarmente compromesso nei diversi livelli rappresentati dagli strati pittorici che lo compongono, come ben si possono osservare con le riprese fotografiche ad UV eseguite dal Laboratorio di diagnostica per la conservazione delle opere d'arte dei Musei Vaticani. Appaivano in condizioni del tutto accettabili le condizioni del telaio ligneo e della tela da rifodero applicati nel restauro del 1959.

Intervento di restauro

Il telaio del 1959 è stato ritenuto ancora in grado di svolgere la sua funzione strutturale; in legno di abete, è stato trattato a pennello con prodotto disinfestante, Xilores. Dopo aver effettuato un consolidamento della tela da rifodero del 1959 e della pellicola pittorica dal retro del dipinto con Evacon steso a pennello, l'operazione successiva dell'intervento di restauro è consistita nella pulitura della superficie pittorica necessaria per rimuovere le sostanze ormai alterate e applicate nei precedenti restauri che impedivano una corretta valutazione critica dell'opera. Per tale operazione è stata impiegata una miscela solvente composta da Etil-Metil Chetone e Acetone in proporzione 2:1, applicata mediante carta giapponese e lasciata agire per circa due minuti. Rimossa la carta, si è proceduto, mediante una delicata azione meccanica puntuale, utilizzando dei piccoli tamponi di cotone, alla rimozione delle sostanze soprammesse. L'operazione è stata ripetuta più volte ove necessario anche con l'impiego di luce UV per monitorare costantemente l'azione dei solventi e la rimozione esclusiva delle sostanze non originali. Terminata la pulitura si è proseguito revisionando tutte le stuccature già presenti che a volte si mostravano troppo invasive rispetto alla pellicola pittorica originale, eliminando tutto lo stucco in eccesso mediante azione meccanica. Questa operazione ha permesso anche di ottenere una superficie pittorica più regolare e adatta a fare da base per la successiva fase di reintegrazione pittorica. A tale scopo, inoltre, si è provveduto a stuccare tutte le lacune della pellicola pittorica, presenti soprattutto lungo il perimetro del dipinto, utilizzando il consueto impasto di gesso e colla di coniglio. La delicata presentazione estetica dell'opera è stata ottenuta attraverso una reintegrazione pittorica eseguita prima ad acquerello per accordare le zone più aride con quelle più compatte, e successivamente con colori da ritocco a vernice, previa verniciatura stessa della superficie, per saturare cromaticamente il tono delle reintegrazioni e ricreare la lucentezza tipica della pittura ad olio. Il ritocco pittorico è stato eseguito a velature e impiegando una sorta di "puntinato" per renderlo riconoscibile; sono state rispettate e "totalizzate" alcune reintegrazioni pittoriche dei volti eseguite nel restauro del 1959. Infine, col molteplice scopo di conferire al dipinto una maggior saturazione di colore, un'omogenea riflessione della luce e quindi un miglior aspetto estetico generale, è stata effettuata una verniciatura finale mediante nebulizzazione utilizzando prima una vernice brillante (Lenfranc&Bourgeois), impiegata anche per le verniciature intermedie, e in ultimo usando una vernice satinata. Si ringrazia la restauratrice Sig.ra Daniela Gramaglia per la cortese collaborazione prestata nel corso del lavoro di restauro. Infine, anche la cornice lignea è stata restaurata; modanata e dorata, si è provveduto al suo risanamento strutturale, al consolidamento del materiale ligneo previa sua disinfestazione, alla pulitura, alla stuccatura e alla reintegrazione necessaria per ricostituire la doratura a "mecca" originale.

Percorsi lotteschi
e itinerari d'arte
in terra bergamasca



L. Lotus . 1521 .

Dalle *Terre di Lotto* a Palma il Vecchio

“La Repubblica promuove lo sviluppo della cultura e la ricerca scientifica e tecnica. Tutela il paesaggio e il patrimonio storico e artistico della Nazione”. Era l’articolo nove dei *Principi Fondamentali* della *Costituzione* della Repubblica Italiana a introdurre il catalogo della mostra *Lorenzo Lotto*, tenutasi alle Scuderie del Quirinale di Roma dal 2 marzo al 12 giugno 2011. La cui aspirazione, in anni segnati da una prospettiva di generale decrescita e la conseguente ridefinizione del perimetro pubblico, s’orientava alla composizione di un originale modello di tutela e sviluppo avente quale obiettivo la restituzione d’opere d’arte fondanti la nostra storia alla sensibilità e vita intellettuale di chi normalmente si occupa d’altro. Basandosi la ricchezza di una nazione fondamentale sulla propria cultura, collante essenziale di civilizzazione, progresso, umanità e coesione sociale.

Movendo dalla progettazione di un’esposizione alle Scuderie del Quirinale – indispensabile momento d’attenzione mediatica, per partecipazione di pubblico ed eco di stampa, senza cui non si sarebbe potuto, in sordina e in laboratorio, individuare finanziamenti e occasioni d’azione – il primo intervento è andato al ripristino del ruolo di opere trascurate dai loro contesti originari, inducendo non solo cittadini italiani e stranieri a riscoprirle, ma ponendole in nuovo dialogo con i propri luoghi e chi in quegli ambiti vive e opera, anche economicamente. Consentendo ai musei e alle istituzioni civiche – biblioteche, archivi, conservatori, ecc. – di riconquistare quel ruolo paradossalmente loro tolto proprio dai grandi eventi espositivi, mirando alla condivisione del bene pubblico e all’accessibilità del sapere, restituendo un senso di cittadinanza alle opere custodite in luoghi deputati a una conservazione che, per essere attiva, ha la costante necessità del confronto con il pubblico. E, infine, riportando l’attenzione su di una didattica non meramente cognitiva ma emozionale, lavorando sui temi della grammatica visiva così la suggestione suscitata nel bambino di oggi possa portarlo a essere il custode di domani, vivendo il museo come luogo di piacere reale integrato con la propria quotidianità.

Su queste basi, nell’autunno del 2008, è principiata una collaborazione tra le Scuderie del Quirinale, il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, il Centro di Ateneo di Arti Visive dell’Università degli Studi di Bergamo, diocesi, soprintendenze, regioni, province e comuni, alcuni grandi interpreti del finanziamento artistico del paese con il patrocinio e sostegno del Fondo Ambiente Italiano (FAI). Una cooperazione volta non tanto a consentire a una mostra di vivere oltre i cento giorni della sua esistenza, ma soprattutto a dare continuativa concretezza agli investimenti svolti e proporre la tutela attiva dei capolavori di Lotto creando un volano per la valorizzazione dei territori attraverso l’attrazione di risorse e l’attenzione al patrimonio artistico nella sua contestualizzazione. Attivandosi ogni aspetto in Veneto, Marche e, solo parzialmente, in Lombardia, le tre regioni italiane che conservano il maggior numero di opere del maestro veneziano, pittore i cui capolavori sono collocati in piccoli centri lontani dal turismo di massa ma di inimitabile fascino, paradigmatici della “vicenda” del patrimonio artistico e paesaggistico italiano e tali da consentire di sperimentare l’innovativa modalità di promozione culturale.

La fase iniziale del progetto – attori tra gli altri l’Istituto Superiore Centrale del Restauro di Roma e i Laboratori dei Musei Vaticani – ha interessato la salvaguardia delle opere di Lotto, da decenni abbandonate a se stesse e in molti casi in grave degrado. Nell’inesco di quella poi divenuta una delle più ampie operazioni di tutela delle opere di un singolo artista nell’Italia del dopoguerra, nata e resa possibile – fa l’altro – dall’illuminato mecenatismo e visione prospettica della Fondazione Credito

Bergamasco, appoggiata alla fausta riflessione della sua restauratrice Eugenia De Beni, insieme protagonisti (per Bergamo e provincia) non solo di un'operazione di tutela di rara eccezionalità, ma di un approccio ai beni culturali divenuto paradigma di riferimento. Principiando dall'attenzione quotidiana al monitoraggio del proprio territorio, posto in immediata relazione con l'ambito nazionale. Osservando allora come un capolavoro quale il *Polittico* di Ponteranica – magnificato sui manifesti del trittico espositivo che celebrò tra il 1997 e il 1999 l'artista a Washington, Bergamo e Parigi – fosse vittima di estesi sollevamenti e importanti cadute di colore, mentre quella straordinaria macchina d'altare rappresentata dal *Polittico di San Domenico* di Recanati, celebrato su ogni manuale di storia dell'arte, avesse la superficie pittorica completamente virata negli antichi restauri e il supporto ligneo in sistematica disgregazione causa un attacco di insetti xilofagi che ne metteva a repentaglio l'esistenza stessa. Doveroso e imprescindibile apparve alla Fondazione Creberg l'avvio di una vasta campagna di interventi, in Bergamasca, su ancone in molti casi ospitate in luoghi problematici da un punto di vista conservativo e privi da tempi di azioni di tutela per la cronica mancanza di fondi e personale in cui versano le soprintendenze e i principali organi di tutela italiani, in un paese che ha destinato nel 2016 al Ministero dei Beni e delle Attività Culturali meno dello 0,3 per cento del bilancio dello Stato, risultando con questo dato al ventiduesimo posto tra i paesi europei.

S'è dunque principiata una serie di interventi operati prima e dopo la mostra romana, salvaguardando quanto necessitava di restauri e studiando precise azioni di sensibilizzazione nella prospettiva del massimo coinvolgimento possibile dei cittadini. Con il restauro su di un capolavoro assoluto di Lorenzo Lotto, la *Pala* di San Bernardino in Pignolo – compiuto da Eugenia De Beni, Minerva Tramonti Maggi, Alberto Sangalli e collaboratori nella Sala consiliare del Credito Bergamasco – o, nel caso delle tavole del *Polittico* di Recanati, creando nell'ambito delle sale espositive delle Scuderie del Quirinale un cantiere aperto al pubblico, invitato così ad assistere – giorno dopo giorno, sia dal vivo sia tramite webcam – al recupero fisico di un capolavoro e al riemergere di luci nascoste, vividi colori e dettagli celati dalle vernici ossidate. Una valorizzazione delle opere di Lotto, coordinata dalle soprintendenze competenti per territorio, sostenuta da un'estesa campagna di analisi scientifiche non invasive che, operata su quasi ottanta dipinti e finanziata dalla Regione Marche, ha svelato la tecnica innovativa dell'artista veneziano e i cui esiti si sono presentati in conferenze divulgative nelle città di Lotto e pubblicazioni di diverso taglio, da libri divulgativi a specifici volumi di studio. Delle 34 opere italiane presenti in mostra, 17 sono state restaurate per l'inaugurazione, di cui 11 pale d'altare o polittici, mentre a seguito dell'esposizione la ferma volontà della Fondazione Creberg ha portato al recupero della *Madonna con il Bambino in gloria tra i santi Giovanni Battista, Francesco, Girolamo e Giuseppe* della chiesa parrocchiale di San Giacomo di Sedrina, della *Sacra Famiglia con santa Caterina* della Pinacoteca dell'Accademia Carrara e infine della *Pala* conservata nella bergamasca chiesa di Santo Spirito.

A proseguimento di quello che è stato un dovere civile di tutela del più alto patrimonio nazionale – gli interventi di restauro quantificabili complessivamente, per l'intera mostra di Lotto e con vari sostenitori a livello nazionale, in oltre un milione di euro – è seguita la restituzione delle opere ai territori e il concreto avvio del progetto *Terre di Lotto*. Orientato inizialmente a definire un processo di conservazione attiva, concentrandosi la ricerca scientifica di Targetti Sankey nella definizione e creazione di nuove fonti luminose a led, progettate dagli architetti Francesco Iannone e Serena Tellini su teorie illuminotecniche basate sugli esiti ultimi nel campo delle neuroscienze e della neuroestetica. Luci conferite a titolo gratuito e permanente ai luoghi di appartenenza delle opere per cui si sono studiate installazioni specifiche in base alle necessità e caratteristiche delle cappelle o altari atte a ospitare i dipinti, così come accaduto per le orobiche Santo Spirito e San Bernardino in Pignolo, per la veneziana Basilica dei Santi Giovanni e Paolo e l'anconetana San Francesco alle Scale. Interventi accanto ai quali si è sviluppata una mirata didattica per le scuole – con l'edizione del percorso di grammatica visiva



La Pala di San Bernardino – nelle sapienti mani di Eugenia De Beni – durante i lavori di restauro a Palazzo Creberg (anno 2010)

Punto, Linea e Lotto edito da ArteBambini e *Lotto Avventura-FamilyMap*, una mappa-gioco pensata per la fruizione libera e diretta delle opere realizzata grazie a *Il Gioco del Lotto* – e la creazione e promozione di itinerari culturali alla scoperta del patrimonio artistico, paesaggistico, storico ed enogastronomico dei territori che conservano le opere lottesche. In una molteplicità di approcci e con un nutrito programma di iniziative sviluppato in collaborazione con gli enti locali e divulgato tramite il sito internet www.lorenzolotto.info. Ove, oltre alle news, si sono sviluppati approfondimenti sul pittore, i restauri, i progetti di illuminazione, gli itinerari territoriali e la didattica per scolaresche e famiglie, i pacchetti turistici *Terre di Lotto*.

Un intervento concepito per definire in modo differente il sistema mostra: non solo rivelazione e racconto dell'artista e della sua opera ma attenzione alla contestualizzazione e alla valorizzazione del patrimonio diffuso, vera ricchezza delle "cento città d'Italia". Ribadendo l'importanza e necessità, quale presidio territoriale, dei musei civici, ricchi di testi fondanti la storia locale e nazionale ma drammaticamente poveri di fondi per comunicarne l'esistenza. Con la mostra romana che, ridestando l'attenzione su di un insieme di centri ora messi in rete, ha offerto loro la possibilità di un contesto narrativo tramite cui proporsi. Così come la collaborazione tra numerose istituzioni pubbliche e sostenitori privati, in una coniugazione fino a oggi spesso impensabile, ha portato a una significativa ottimizzazione delle ora scarse risorse economiche. Di cui è in certo modo summa, in ultimo, la mostra di cui questo catalogo è accompagnamento, vedendo la Fondazione Creberg nuovamente protagonista di un'azione di necessaria tutela a riscoperta di una, fino a ora misconosciuta, tra le più intense invenzioni dell'estrema stagione lauretana di Lorenzo Lotto: il meraviglioso pantheon naturale animante il *Sacrificio di Melchisedech*, una tela finalmente apprezzabile nella qualità assoluta dell'umidità del suo sottobosco, l'animazione serotina di una fauna ferina nella luce impossibile dello sguardo di un uomo al tramonto della vita.



Lorenzo Lotto, *Polittico* (particolare dell'angelo), Ponteranica, chiesa parrocchiale (restauro a Palazzo Creberg nel 2010)

Un'opera toccante, a cesellare magistralmente una stagione di restauri principiata dieci anni or sono, riprendendo il filo dell'itinerario umano e geografico di un Lotto nato e cresciuto certamente a Venezia, che ha lavorato giovane a Roma per il papa, e nelle Marche per confraternite e chiese che lo onoravano già come "pictor excellentissimus", per poi diventare il più apprezzato pittore bergamasco, nella città che ne conserverà gelosamente la memoria. Dove era giunto tramite i domenicani, partecipando e vincendo la gara per una grande pala d'altare, 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 popolare, con una freschezza di toni e sentimenti, velocità di stesura e varietà d'accenti che ancora ci entusiasmano. Segnando però queste la fine di una fortuna locale: 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, intorno al 1526 Lotto preferisce tornare alla natia Venezia da cui potrà inviare con più comodità, per via d'acqua, le sue tele e tavole nelle Marche, ove invece mantiene ottimi rapporti. E ne seguiamo agevolmente i movimenti, le fatiche e difficoltà attraverso le lettere e il *Libro di spese diverse*, un'agenda ove con puntuale acribia Lotto ha registrato – fra il 1540 e il 1556: sedici anni! – anche le

contingenze minime della vita quotidiana. Fra righe di conti di dare e avere, cronache personali e crediti diversi, emergendo il profilo di un uomo sensibile e generoso, che dice d'averne "natura quieta" ma è poi permaloso e scontroso, buono ma tedioso, pignolo e pedante e infine, come si confessa, "homo poco avventurato", incapace di utilizzare a pieno le sue doti, e di farsi valere. Così 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. Dopo passaggi a Treviso e amari ritorni a Venezia, ad Ancona, nell'estate 1550, stanco e impoverito decide di tentare una lotteria. Vuole vendere ben 46 suoi quadri: i trenta, amatissimi disegni per le tarsie di Bergamo, più altri sedici. Fa la somma e preventiva un ricavato di 400 scudi. La lotteria andrà malissimo, essendo venduti soltanto sette dipinti, ricavando 39 scudi e 29 bolognini. Un anno d'affitto. Deve essere un uomo solo e disperato, sull'orlo della miseria il Lorenzo Lotto che l'8 settembre 1554 si fa oblato alla Santa Casa di Loreto: è per lui la garanzia di un rifugio sicuro, un'assistenza decorosa. Nei due anni successivi, gli ultimi della sua vita, sono attestati vari pagamenti dal tesoriere della Santa Casa per lavori eseguiti per il coro della Basilica. Sono le tele illustrate in questo catalogo. Ma non solo: Lotto si rende utile dipingendo "le tavolette dei numeri e le letiere in l'ospitale", come egli stesso annota. È un particolare che non sappiamo se considerare più pietoso o commovente: un grandissimo artista che, anziano, si adegua con estrema umiltà a dipingere i numeri per i letti dell'ospedale! In silenzio e umiltà, quasi dimenticato, nell'autunno umido della Loreto del 1556, l'uomo buono e solitario lascia definitivamente questa terra. Del grandissimo pittore, di colui che ha saputo come nessuno interpretare e restituire la materia e i colori delle creature celesti, rimarrà l'ombra perenne.

La serie delle opere lauretane, volute a Bergamo dalla Fondazione Creberg, ha il suo apice nella toccante *Presentazione al Tempio*, lasciata interrotta forse per la malattia e la morte. È una pittura incerta e tremolante, segnata dalla stesura a macchie di colore, coagulate su pochi toni bassi e smorzati, nella luce sconsolata di un interno di sera. Non soltanto perché con essa terminano più di mezzo secolo di capolavori, si propone come una delle pagine più struggenti e sorprendentemente moderne di Lotto. Un mondo stanco, quasi di ombre, contemplato con gli occhi della morte, in cui la vecchiezza di Anna e Simeone, la trepidazione del vecchio sacerdote cui si rivela Cristo, e quell'umanità di volti insicuri è vista come attraverso un velo più sordo del colore. È la miseria della condizione umana che soltanto l'intervento della Grazia potrà riscattare. Con umile rassegnazione, quasi spiando, come fa l'anziano che si sporge da una parete di quinta e in cui vogliamo riconoscere il pittore oblato. Poiché quell'ultimo ritratto, del vecchio barbuto la cui vita è ormai all'imbrunire, che compare seminascosto dallo stipite di una porta, è non solo l'ultima testimonianza artistica prima della morte, ma forse il culmine di un modo di ritrarre che ha sempre voluto penetrare la condizione emotiva, prima ancora dell'apparenza reale. Ormai liberato da costrizione di richieste, inventa un'angosciante abside deserta e ombrosa, e un incredibile altare sostenuto da piedi umani. Qualcosa che ci porta difilato al Novecento. E alla volontà di raccontare l'arte in modo nuovo, con un approccio altro. Nasce così la meditazione sulla necessità di creare un criterio di azione originale per affrontare le grandi figure della storia della pittura veneta, pittura genitrice dell'arte occidentale.

Il percorso sviluppato con la mostra romana dedicata a Lorenzo Lotto è partito, qualche anno prima, con un'operazione pilota, compiuta tra il 2008 e il 2012, culminata nelle mostre *Cima da Conegliano, poeta del paesaggio* (Conegliano, Palazzo Sarcinelli 26 febbraio - 2 giugno 2010) e *Cima da Conegliano. Maître de la Renaissance vénitienne* svoltasi al Musée du Luxembourg di Parigi dal 5 aprile al 15 luglio 2012. Primario interprete il paesaggio, inteso quale "il territorio espressivo di identità, il cui carattere deriva dall'azione di fattori naturali, umani e dalle loro interrelazioni": così l'articolo 131 del *Codice dei beni culturali e del paesaggio* definendo quanto, quasi cinque secoli or sono, Giovan Battista Cima da Conegliano narrava nelle sue pitture. Il maestro che negli anni Novanta del Quattrocento sarà caposcuola nell'invenzione



Palma il Vecchio, *Polittico della Presentazione della Vergine*, ricollocato a Serina dopo il restauro realizzato da Fondazione Creberg con la nuova cornice donata dalla medesima Fondazione

della pala d'altare veneziana ma anche l'autonomo dicatore di un paesaggio georgico, essenza stessa di una poesia umanistica che solo sa esprimere in ambito veneto, emergendo nella grande storia dell'arte come essenziale tramite tra Giovanni Bellini e Giorgione. Oggi, il viaggiatore che ripercorra i territori di Cima avrà più di una occasione di stupirsi, e insieme raccogliere e rielaborare una memoria di cose viste. Perché – caso raro nell'Italia odierna – potrà riconoscere i profili, le pietre e i mattoni, i borghi rurali e murati, i cascinali e le terre coltivate recuperati da Cima nella memoria mentre era in laguna e rinverditi ogni estate nel ritorno alla cittadina familiare. Identificherà così quella volontà umanistica, di rinvio topografico, che caratterizza l'altissima arte del pittore coneglianese, tale da imporre una riflessione critica anche sulla qualità e sensibilità di un racconto vistosamente realistico, eppure condotta niente affatto – ovviamente – *en plein air*, ma nel chiuso della bottega veneziana prossima al Canal Grande, vicina al ponte di Rialto. Un progetto dai significativi riscontri: dalla relazione stilata dall'Osservatorio Turistico Provinciale della provincia di Treviso è emerso nel periodo di mostra gli arrivi di turisti italiani, nella città di Conegliano, aver registrato un incremento del 65,7% rispetto al

medesimo periodo del 2009, mentre i visitatori stranieri esser aumentati del 11,2%. Complessivamente la mostra, costata 1.380.000 euro, ha registrato un totale di 110.113 visitatori in 115 giorni e, con la media di 958 visitatori al giorno, si è attestata al decimo posto tra le esposizioni più visitate in Italia nell'anno 2010, con un fatturato generato sul territorio monitorato in 19.400.000 euro.

Dati che hanno indotto la Fondazione Creberg a proseguire – con Palma il Vecchio e a beneficio del territorio bergamasco – il filo narrativo di “Chi parte da Venezia, dopo un viaggio di due ore [...] giunge al limite del Veneto e, per dissolvenza, entra nel Friuli. Il paesaggio non sembra mutare, ma se il viaggiatore è sottile, qualcosa annusa nell'aria. È cessata sulla Livenna la campagna dipinta da Palma il Vecchio e da Cima”. Pier Paolo Pasolini recuperava insieme i ricordi del suo primo anno di ginnasio coneglianese, osservando la campagna nel lungo viaggio di avvicinamento in treno, e la meditazione sulle pale di Cima, analizzate e penetrate in una maturità poetica che dal pittore veneto, come da Giovanni Bellini, trasse più di un'occasione di canto. Era un paesaggio in quell'“altra luce”, mentale e fisica insieme, più penetrante e persuasiva rispetto al variare delle ore quotidiane e delle stagioni. E anche il paesaggio di Jacopo Negretti, quel Palma il Vecchio che oltre a essere il più grande artista donato dalle terre orobiche all'arte è stato il solo, reale antagonista del “principe dei pittori” Tiziano nel primo ventennio del Cinquecento. E l'unico tramite cui fosse possibile completare il dialogo con la pittura di Cima e di Lorenzo Lotto: raccontando Bergamo e il suo territorio ai bergamaschi e agli ospiti dell'EXPO 2015 tramite un progetto caparbiamente realizzato dalla Fondazione Creberg. Il cui fulcro sono stati il coinvolgimento di centinaia di studenti di ogni ordine e grado e l'attivazione di una serie di interventi volti alla massima interazione con il territorio, realizzando una piena collaborazione con gli enti locali improntata a generare significative ricadute sociali ed economiche.

L'eco globale del progetto *Palma il Vecchio, l'invenzione della Bellezza* – iconico sulle pagine del “New York Times” e “Die Welt” e celebrato sulle più importanti riviste mondiali di storia dell'arte, in primis “The Burlington Magazine” – ha restituito per quasi quattro mesi all'arte la centralità nella vita di una città celebre per essa. Alle dieci pubblicazioni edite in occasione della mostra si sono affiancati oltre quattrocento articoli su quotidiani, ventisei servizi televisivi, trecentosessanta uscite web e trentasette passaggi radio per un valore pubblicitario di presenze sui media che ha superato gli ottocentomila euro.

Degli oltre novantamila visitatori il 47% è risultato provenire da fuori Bergamo e provincia, con il 48% dei visitatori che per la prima volta visitava l'Accademia Carrara. Numeri cui si sono accompagnate le oltre quattrocentomila persone raggiunte dal progetto “Palma Off”, con centotrenta esercizi commerciali ad aderire al circuito “Palma Shopping”, sviluppando in molti casi prodotti ad hoc, pacchetti per soggiorni, iniziative di incoming. E poi quaranta le proposte creative organizzate da associazioni culturali e non, musei, biblioteche, realtà pubbliche e private per altrettante iniziative spontanee e autofinanziate dedicate al tema Palma; undici i piatti creati appositamente, in ambito gastronomico, da chef stellati e numerosissime le iniziative di cui si è dato quotidianamente conto nel sito *www.ilpalma.it*. In un'esposizione punto di arrivo di un percorso di valorizzazione territoriale nuovamente avviato dai significativi restauri finanziati dalla Fondazione Creberg, con i *Polittici* di Serina tornati a splendere nella chiesa parrocchiale.

Una logica etica e sociale capace di creare non solo un preciso dialogo tra pubblico e privato, ma attraverso esso offrire risposte precise a necessità territoriali, dando un senso partecipativo e quotidiano a un passato che può essere cuore di un presente di bellezza e benessere, restituendo a questi termini il loro significato reale, senza abusarne nell'ottica di uno sciatto populismo.

Giovanni C.F. Villa

Lorenzo Lotto negli affreschi di Trescore. Un'autobiografia spirituale

Un committente cólto

Quando Battista Suardi invitò Lorenzo Lotto a Trescore, per incaricarlo dell'esecuzione degli affreschi nella cappella di famiglia, il pittore era localmente all'apice della sua fama e della sua fortuna. E il nobile bergamasco, che lo aveva ingaggiato, aveva superato, con l'età matura, i problemi, derivati nel tempo a lui e alla sua numerosa famiglia, da criticità legate alla sua militanza ghibellina. Dal 1493 Battista Suardi era stato nel Consiglio della Misericordia Maggiore e poi nel Consiglio del Comune al tempo del turbinoso alternarsi della dominazione francese e spagnola (1510-1515), epoca alla quale avevano fatto seguito, per il rapido mutare degli equilibri politici, confische, esilio, allontanamenti volontari dalla città. A seguito anche di queste non sempre prevedibili turbolenze esistenziali, sue e del cugino Maffeo, già dal 1502 Battista aveva offerto in voto la decorazione dell'abside della piccola cappella di Trescore alle sante Barbara e Brigida (patrone lì riprodotte nell'atto di allontanare fulmini e grandine), impresa che era stata affidata a un dignitoso pittore tardo quattrocentesco, forse della cerchia di Jacopino Scipioni d'Averara. La dedicatoria "*Divis Virginibus Brigidae ac Barbarae votum*" campeggiava sull'archivolto, mentre al centro della calotta Battista Suardi vi aveva fatto rappresentare le sante Caterina d'Alessandria, Maria Maddalena, e, appunto, Barbara e Brigida d'Irlanda, ai lati di una Vergine Assunta al cielo accolta da Cristo con le braccia aperte. Alle icone di queste sante, nucleo religioso e devozionale di famiglia, aveva fatto accompagnare, nella parte sottostante, i ritratti delle donne di casa Suardi con quello della moglie Orsola dei Federici di Valle Camonica e a destra il ritratto suo, in compagnia dei figli maschi.

Lorenzo Lotto avrebbe trovato in Battista Suardi un committente cólto, fine letterato, amico di poeti e scrittori in tutta Italia, uomo dai molti interessi tra cui, in particolare, quello per il mondo dell'alchimia. Non sarà un caso che, nei mesi di Trescore, collaborerà con suggerimenti a Lotto sull'invenzione dei disegni per le tarsie del coro di Santa Maria Maggiore.

L'incarico degli affreschi

Al suo ingresso in questo oratorio di campagna, con le sue devozioni ben enunciate e i comprimari del luogo messi lì a ricordarle, Lorenzo Lotto dovette subito aver chiaro quale sarebbe stato il tema obbligato che a lui sarebbe toccato sviluppare con un opportuno impianto drammaturgico: utilizzare gli *exempla* di queste quattro sante donne della tradizione religiosa per coniugarle con le trame di un presente storico denso di soggettive preoccupazioni per il Suardi e di diffusissime afflizioni epocali per tutta la cristianità. E capì che, in questo suo progetto di decorazione, avrebbe potuto avvalersi della competenza di un appassionato intellettuale come Battista Suardi, personaggio che il pittore aveva imparato a conoscere e a stimare fin dagli anni di Bergamo. A partire, intanto, dalla presa in carico del rinnovato secondo ex voto del nobile signore, dedicato specificamente, questa volta, al martirio di santa Barbara.

Se questa scelta del nuovo impegno votivo poteva apparire come l'occasione immediata della commissione degli affreschi a Lotto, almeno altre due furono le circostanze che motivarono i lavori e ne condizionarono lo svolgimento.

Si erano diffuse, nel corso degli ultimi tempi, angoscianti profezie sull'imminenza di un nuovo diluvio universale pronosticato per l'inizio del 1524. Ben 160 opuscoli avevano diffuso nelle varie corti d'Europa

vaticini legati a congiunzioni astrali sfavorevoli dovute all'allineamento di tutti i pianeti nel segno dei Pesci. Qualcuno tra gli indovini sottolineò tale coincidenza come il segno di una punizione divina contro l'avvento dell'Anticristo e la distruzione della Chiesa a seguito della ribellione di Lutero. Più realisticamente, si poté solo constatare che l'estate del 1523 si era segnalata per piogge torrenziali, nubifragi, particolari esondazioni dei fiumi con devastazioni e rovine ovunque; a Venezia, ad esempio, era crollato il ponte di Rialto. In bergamasca, come ne scrisse Marin Sanudo, Adda, Brembo e Serio avevano creato grossi problemi alle popolazioni e alle coltivazioni.

Ce n'era abbastanza per tornare a invocare l'aiuto e la protezione di santa Brigida, protettrice contro le avversità naturali e, se del caso, anche di quelle spirituali. Ma, al tempo, non fu questa profezia del diluvio la principale preoccupazione del Suardi.

Tra l'autunno del 1521 e il gennaio 1524, provenienti dal passo del Tonale e transitando nelle proprietà dei Suardi a Trescore, erano passati a diverse ondate 27.000 Lanzichenecchi: le milizie che tre anni più tardi, si sarebbero rese protagoniste del devastante e punitivo Sacco di Roma. A Trescore si limitarono a sostare per qualche approvvigionamento, con qualche inevitabile fastidio per saccheggi e ruberie. Presenze inquietanti, che si muovevano insieme a loro, i primi *predicadores* luterani. Presenze inquietanti non tanto per le classi colte e istruite in grado di conoscere e approfondire i contenuti della riforma luterana e, se mai, di prenderne le distanze o di aderirvi con cognizione di causa; quanto per la gente più umile e culturalmente sprovvista, facile preda di nuove suggestioni non solo religiose ma anche economiche e sociali. Il problema era divenuto di estrema attualità e di grande delicatezza, per il piccolo paese di Trescore nel suo essere sfiorato e percorso dalla grande Storia europea. Le circostanze imponevano prese di posizione, non solo al clero, ma anche al signore del posto, Battista Suardi, da sempre tutore e garante degli equilibri dei suoi possedimenti.

Del resto, predicatori o non predicatori di passaggio, dal 15 giugno 1520 papa Leone X con la bolla *Exurge Domine* aveva imposto a Lutero la ritrattazione delle sue tesi e con la successiva *Decet romanum pontificem* del 3 gennaio 1521 l'aveva scomunicato.



Il progetto di Lotto

L'Oratorio dei Suardi, non recintato come è oggi all'interno del parco della villa, si ergeva sulla pubblica strada che portava al passo del Tonale e, quindi, ai paesi germanici: una santella di grandi dimensioni, insieme a molte altre in valle, più ridotte, a punteggiare il cammino dei viandanti (Lanzichenecchi compresi) ed esser luogo di più pacifico riferimento per le devozioni dei locali.

La prima intuizione geniale di Lorenzo Lotto, di fronte all'articolazione dello spazio a sua disposizione (metri 8,12 x 4,68), fu quella d'immaginare lo svolgimento delle storie delle quattro sante come una sacra rappresentazione: l'artista non avrebbe solo dipinto pareti davanti alle quali i fedeli potessero fermarsi in contemplazione, ma avrebbe ricreato uno spazio scenico, "dentro il quale" ogni visitatore avrebbe potuto sentirsi coinvolto come comprimario in una attiva e partecipata messa in scena drammaturgica. L'invenzione delle prospettive teatrali, diffuse da Baldassarre Peruzzi e da Sebastiano Serlio, a Lotto ben note (del secondo fu pure amico), avrebbero sostenuto l'impianto scenografico di questa scelta narrativa.

Lo schema espressivo di riferimento sarebbe poi stato mutuato dalla tradizione medievale del racconto, scandito in sequenze e scene progressive e simultanee, modernamente interpretate, anzi a dir meglio, ricreate dalla consolidata vena creativa di Lotto. Scelta che avrebbe obbligato l'artista a porsi, almeno da Trescore, in aperta dissociazione dall'impostazione pittorica rinascimentale, spesso solo passivamente contemplativa o spettacolarmente apologetica. E l'avrebbe portato a iscriversi idealmente, in questo percorso alternativo, alla confraternita, dai forti influssi lombardi, piemontesi e nordici, del Gaudenzio Ferrari dei Sacri Monti, del Romanino degli affreschi di Cremona (1519), del Pordenone della *Crocifissione* nel medesimo duomo di Cremona (1521) e delle ante dell'organo di Spilimbergo (1524), del Cariani, del Moretto, del Bramantino, del Luini esponenti tutti di una nuova iconografia al servizio di una religiosità più autentica. Della quale Lorenzo Lotto aveva fornito in Bergamo già più di un prototipo con il *Compianto su Cristo morto* e con il *Congedo di Cristo dalla Madre*.

S'è detto sinora del ruolo delle quattro sante, ma Lotto non poteva certo ignorare che il vero tema della commissione, sarebbe consistito, coerentemente, nel mettere Cristo al centro del dibattito epocale tra verità, ortodossia, eresia e morte; e ciò sarebbe stato possibile a partire dalla declinazione del versetto evangelico, da lui riprodotto al di sopra della figura di Cristo EGO SUM VITIS VOS PALMITES "Io sono la vite e voi i tralci. Colui che rimane in me e io in lui porta abbondanti frutti, perché senza di me non potete far nulla. Chi non rimane in me è gettato via come il tralcio che inaridisce, e viene poi raccolto e gettato ad ardere nel fuoco" (Giov.15, 5-6).

Da questa idea programmatica sarebbe venuto a generarsi l'impianto della prima parete, quella con la storia di Barbara.

La struttura dell'insieme

Entrando dalla porticina principale, viene subito a inquadrarsi la grande figura di Cristo-Vite, un'anti-rinascimentale antropomorfizzazione di un albero della Vita. Dalle sue dita si prolungano dei tralci che, nella parte superiore, creano dieci girali, nei quali sono contenute figure di santi e di sante, a partire dalla Vergine Maria, nel percorso femminile a sinistra, e da san Giovanni Battista, in quello maschile a destra. I tralci proseguono invadendo totalmente lo spiovente della copertura, ospitando, in un vasto pergolato, una quarantina di putti vendemmianti, recanti su cartigli iscrizioni tratte da citazioni evangeliche. Ai piedi di Cristo, come garanti di condivisione, i tre ritratti di Battista Suardi, di sua moglie Orsola e di sua sorella Paolina. L'ordine di grandezza di tutte queste prime immagini (più grandi di quanto non saranno quelle del prosieguo del racconto) viene replicato sui due lati estremi della parete, dove sono raffigurate le scomposte figure di eretici dei primi secoli della Chiesa, che, impugnando roncole e falcetti, salgono con scale per attentare ai rami dei tralci della Vite. Nel loro tentativo, vengono respinti da un lato da san Gerolamo e dall'altro da sant'Ambrogio. E precipitando finiscono per ferirsi e uccidersi a vicenda, individualmente contraddistinti dal nome proprio di ciascuno inciso sui loro corpi (Elvidio, Vigilanzio, Gioviniano...)



Lo spazio scenico e l'inquadratura complessiva, a questo punto, erano compiutamente programmati. L'enunciato di fondo chiaro. Il contesto e le finalità coerentemente impostate. Mancava il dettaglio dell'ambientazione. Un particolare non da poco, perché Lotto, trovandosi a Trescore, non avrebbe rinunciato ad ambientare le sue storie nel contesto geografico del luogo (come spesso aveva fatto anche in altre occasioni), per facilitare ulteriormente l'identificazione dei fedeli in siti localmente da loro riconoscibili. E quindi, il Colle (si chiama oggi ancora così) della fuga di Barbara, su per i suoi sentieri, e della sua decapitazione nella radura al sommo; il profilo del monte Misma, ripreso da lontano e nella medesima inquadratura visibile dal parco Suardi; l'acqua del battesimo di Barbara, derivata dalla tradizione delle locali terme già note ai Romani; torri a scelta tra le molte presenti a Trescore e probabilmente anche edifici, oggi trasformati, ma ancora riconoscibili.

La fedeltà di Barbara

Prendendo come testo di riferimento la *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, Lorenzo Lotto iniziò, utilizzando un linguaggio pittorico di rara concisione e d'immediata espressività, a trascrivere fedelissimamente le fasi dell'esistenza di Barbara, dalla sua conversione, alla proclamazione della sua fede e al conseguente martirio. Il tutto in ordinate sequenze.

La prima: Barbara assiste alla costruzione della torre voluta dal padre e chiede ai lavoranti l'apertura di una terza finestra, oltre le due previste, come omaggio alla Trinità; il prete Valentiniano, all'interno della torre, prosegue nell'educazione della ragazza; le preghiere di Barbara fanno scaturire l'acqua per il suo battesimo; Barbara sputa sui vecchi idoli pagani.

La seconda: il padre Diòscoro, seduto con la figlia nell'atrio di casa, cerca di convincerla a sposarsi; al suo rifiuto, con una scimitarra in mano, Diòscoro insegue la figlia per ucciderla; padre e figlia si avviano correndo lungo il sentiero in salita che porta al Colle; un pastore, all'arrivo del padre, rivela il nascondiglio di Barbara rifugiata in un boschetto.

La terza: Diòscoro trascina la ragazza per i capelli di fronte al tribunale di Marziano; la santa viene flagellata; poi viene appesa a testa all'ingiù e battuta con martelli; nella notte Cristo appare a Barbara e la risana di ogni ferita, sollevando il dubbio nei persecutori dell'intervento di qualche stregoneria.

Quarta sequenza: altro processo e altri tormenti con torce accese; dopo un'ulteriore udienza, a Barbara vengono tagliati i seni; viene condannata ad essere trascinata ignuda per la città, ma un angelo del Signore la riveste, risanata, con un bianco mantello; viene trascinata nella piazza di fronte a tutto il popolo (assistono all'evento le donne di casa Suardi).

Quinta e ultima sequenza: vista l'inutilità dei tormenti inflitti alla ragazza, Barbara viene condannata alla decapitazione; sulla sommità del Colle, il padre esegue la sentenza; al rientro, Diòscoro e la scorta vengono inceneriti da un fulmine; il corpo di Barbara, invece, viene ricomposto e condotto in città da un piccolo corteo con ceri accesi.

Sottolineatura scenica (e di contenuto): la storia di Barbara finisce, materialmente, con l'incunearsi della piccola processione che riporta in città il suo corpo, tra due figure di eretici che stanno precipitando; esattamente come era iniziata, con la collocazione di Barbara e delle sue amiche immediatamente al di sotto del secondo eretico precipitante dalla scala. Una scelta impaginativa di immediata percezione: al contrario degli attentatori, che hanno scelto la morte, Barbara ha scelto di rimanere attaccata ai tralci della Vite, conseguendo la Vita eterna. Nel mezzo, tra questi due estremi, è transitato tutto il racconto. Dal centro della piccola cappella, l'osservatore è stato invitato a muoversi per seguire le fasi del martirio di Barbara, nel suo crescendo drammatico, spostandosi come di fronte a un palcoscenico inclinato e rialzato perché la visione dello spettacolo risultasse completa. Completa anche nel gustare la pienezza degli splendidi colori quasi sempre privi di ombre; nel tratteggiare caratteri e tipologie umane di piena intensità emotiva; nell'inseguire le prospettive multiple di edifici, di cose e di persone non condizionate da un unico punto di fuga centrale; nello scoprire la totalità di un racconto contestualmente presentato tutto insieme, in unico colpo d'occhio, come nemmeno la più evoluta tecnica cinematografica saprebbe mai fare.

E poi una serie infinita di dettagli: il cagnolino di Barbara che la segue passo passo; il levriero della fedeltà che corre verso Cristo; il ramarro della perdizione rivolto verso gli eretici; la chiocciolina della asceti mimetizzata nell'erba; la scena di un mercato con l'inventario di coltivazioni e prodotti del luogo; i due brillantissimi (almeno qui!) Lanzichenecchi in bianco e azzurro; i bambini che giocano con una ventola correndo e inciampando tra i due soldati... Il tutto animato dalla creatività di Lotto, che ha dimostrato d'aver saputo adottare e sviluppare su questa parete tutte le potenzialità di un registro pittorico per lui inedito, sfruttando al meglio anche la naturale rapidità d'esecuzione del dipingere a fresco.

Il primo dei quattro *exempla* era stato completato. A questa prima santa, martire, faranno seguito altri tre modelli di santità al femminile: la caritativa Brigida d'Irlanda, l'intellettuale Caterina d'Alessandria, la penitente Maria Maddalena.

La carità di Brigida d'Irlanda

La parete dedicata alle storie di santa Brigida non offre uno spazio continuo, ma è intervallata da una porta e da due finestre. Lotto dovette quindi provvedere a scomporre i vari episodi in riquadri separati e progressivi. La nuova parete vivrà di una impostazione architettonica diversa, impaginata entro un telaio marmoreo di finti capitelli e pilastri; e, dal punto di vista contenutistico, si presterà a una *performance* più dottrinale e più dichiaratamente confessionale. Intanto, per cominciare, la cornice superiore non sarà più costituita da icone di santi e di sante, ma da una fascia di diciassette oculi marmorei, da cui "sbucano" dal muro, incombando sull'interno dell'Oratorio, figure alternate di Sibille e di Profeti: corteo di personaggi che tutti, nei modi più

differenti, hanno prefigurato l'incarnazione di Cristo. Dall'immagine del profeta Davide, si procede con la Sibilla Eritrea e poi con Isaia, con la Sibilla Samia e via via con immagini una più bella dell'altra, una più mossa e viva dell'altra, fino all'ultima icona del patriarca Mosé, che chiude l'angolo dell'Oratorio, in una posizione contigua alla figura di san Girolamo: primo enunciato di Lotto sulla necessità di un ritorno alle fonti dell'Antico e del Nuovo Testamento, richiamo così caro ai riformatori del tempo.

In questo contesto, lo sviluppo narrativo dei miracoli di santa Brigida verrà a costituire una più dichiarata riflessione sul valore delle opere di misericordia e sulle azioni di carità, osteggiate dalla dottrina di Lutero come inutili presunzioni di merito salvifico, che invece nella storia di Brigida diventano la pura e semplice attualizzazione della frase di san Giacomo, secondo cui *“la Fede senza le opere è morta”*. E Lotto prosegue qui la sua personale esegesi religiosa. I miracoli operati da Dio per intercessione di Brigida evidenziano come, alla gratuità della Grazia, corrispondano gesti di gratuita attenzione dei fedeli verso i fratelli, non per acquisire meriti particolari, ma per corrispondere alla generosità di Dio.

Nella prima scena, all'atto della vestizione di Brigida, avviene il *miracolo del legno secco rinverdito*, fiorito al contatto con la fronte della ragazza. Nessuno si avvede della cosa: non il vescovo officiante impegnato nella sua liturgia, non gli adulti Suardi presenti. Solo un bimbo allunga braccio e mano per segnalare l'improvvisa fioritura. Ma è tacitato dai parenti. Ai semplici e ai puri di cuore non sempre è dato testimoniare la Verità. È a questo punto che Lotto trascrive sul soffitto, al di sopra quasi del piccolo innocente, la frase contenuta nella bolla *Exurge Domine*: *“Videte ne contemnatis unum ex pusillis istis”*: *“Guardatevi dal dare scandalo anche a uno solo di questi piccoli”*. Piccoli di età, ma anche piccoli come adulti incolti, o piccoli perché suggestionabili, piccoli perché sprovveduti.

E i miracoli di Brigida procedono: dà da mangiare e da bere ai poveri (scena raffigurata nello spaccato di uno squarcio di muro che si apre sull'esterno); trasforma dell'acqua in birra e offre a due donne delle carni risanate; ottiene la vista per un cieco; prega perché un cinghiale si ammansisca e pascoli insieme con il gregge e con il pastore da lui poco prima aggrediti e spaventati (il pastore che fugge prima delle sue pecore non è allusione difficile da interpretare, se riferita a certa Chiesa del tempo). Quest'ultimo



episodio, sintetizza le speranze di Lotto e le sue convinzioni, comuni a molti, sulla necessità di una riforma più che “della” Chiesa, “nella” Chiesa. Le sante di Lotto, a far corona al Cristo-Vite, sono espressione di un cristianesimo sacramentario (eucaristico in particolare), mistico, essenziale, prossimo alla sensibilità popolare, e insieme alimentato dalla costante azione meditativa dell’uomo interiore. E più si procede nella scoperta di questa immedesimazione di Lotto nelle storie delle “sue” sante, più lo si trova segnato da un “misticismo affettivo” (come ha scritto R. Longhi), orientato, più che a soffermarsi su disquisizioni teologiche, a interiorizzare esperienze spirituali sul modello di quanto proposto dal diffusissimo manuale dell’*Imitazione di Cristo*, o da pratiche come l’orazione mentale, la preghiera e un’intima, riservata, ascesi personale.

I miracoli di Brigida si concludono con la scena (bellissima, e molto “nordica”, come gusto) della salvaguardia di un raccolto contro un turbine improvviso (le profezie del diluvio che tornano?); poi con la divisione di una brocca d’argento in tre parti uguali per altrettanti bisognosi; e infine l’ottenuta salvezza di una persona aggredita da sicari, che per intercessione della santa si ritrovano tra le mani solo l’ombra del malcapitato (episodio autobiografico dettato da Battista Suardi?).

E poi, su questa parete, l’immagine apparentemente più enigmatica, ma in realtà più eloquente: l’*Autoritratto* di Lorenzo Lotto.

Vestito con abiti da cacciatore, il pittore reca sulla spalla un fascio di panioni, strumenti per la cattura degli uccelli, abbinati a un piattello con una civetta a far da richiamo. A differenza di tutte le pitture dell’Oratorio, condotte a buon fresco, questa immagine è dipinta a secco sulla parete già affrescata, che affiora, da sotto, come in filigrana, rivelando i guasti del tempo sulla immagine dipinta a tempera. “Lotto – è stato scritto – qui si è ritratto come uomo e come artista, volendo testimoniare il suo impegno ad operare con l’arte in una prospettiva di ricomposizione dell’unità religiosa, compromessa dalla ribellione di Lutero, della quale comprendeva le ragioni, ma non condivideva le scelte” (F. Cortesi Bosco, 1980).

Dettagli particolari e sottolineature di questa collocazione dell’*Autoritratto* sono l’immagine del profeta Ezechiele, a perpendicolo su Lotto, profeta noto per la denuncia contro i falsi profeti e per il racconto delle grandi disgrazie derivate al popolo d’Israele; il bimbo noto come *puer mingens*, che urina liquido alchemico sulla figura di Lotto (che gioca anche con le assonanze: la pipì del bimbo alchemico veniva indicata come Lot), piccola anticipazione, la presenza di questo bimbo, della fastosa e complicatissima avventura alchemica-spirituale di Lotto nella fornitura dei disegni per il coro intarsiato di Santa Maria Maggiore, opere che, da Trescore, concorre ad anticipare anche la misteriosa raffigurazione della Sibilla Chimicha.

La cultura di Caterina d’Alessandria

La penitenza di Maria Maddalena

La parete di fondo è equamente divisa tra due singolari episodi della vita delle due sante: il Martirio di santa Caterina di Alessandria e la presenza di Maria Maddalena nella grotta dove vive separata dal mondo.

La giovane intellettuale, amatissima da Lotto e da lui più volte replicata, convertì i filosofi inviati dall’imperatore per contestarle l’adesione alla nuova fede. I filosofi furono condannati a bruciare in un rogo e la giovane donna, di stirpe regale, ad essere tormentata, prima con una ruota dentata, che a contatto con il corpo di Caterina si spezzava, e poi con la decapitazione, fotogramma ingrandito di quella di Barbara. E come avvenuto per la sua compagna di martirio a Nicomedia, anche le spoglie di Caterina furono trasferite, a futura memoria e a edificazione di molte ragazze, nel convento sul Sinai a lei intitolato e ancora oggi esistente.

Nella parte di destra, invece, è raffigurata Maria Maddalena, rivestita dai suoi capelli, in compagnia di cherubini e serafini, nell’atto d’essere nutrita da un angelo, che le reca, come ogni giorno, nella grotta del suo ritiro, un’ostia consacrata.



Questa scena della tradizione orientale fu evidentemente scelta da Lotto per esser messa in relazione con la festosità dei putti vendemmianti che esaltano, tra grappoli d'uva, il sacramento dell'eucaristia e quindi della presenza reale di Cristo nel mistero della transustanziazione. Ma più che per contrapporsi sul piano dialettico e teologico alle contrarie posizioni luterane sul tema, qui, è come se Lotto avesse voluto individuare e mostrare, nella gioiosità ingenua e spontanea di questi bimbi festanti, la bellezza intrinseca e rassicurante della autentica Parola di Dio. Infatti, dopo la trascrizione pittorica di tante nobili leggende, Lotto volle ora dare giustificazione all'insieme dei racconti svolti nell'Oratorio, mediante un decisivo affondo, costruito su una antologia di autorevoli versetti biblici: *“Et sanguis meus vere potus est; Et vinum in sanguinem; Qui bibit meum sanguinem habet vitam aeternam; Melchisedec rex panem et vinum obtulit; Venite bibite cum laetitia qui in tristitia fuistis; Capite volpe parvulas que demoliuntur vineas.* E molte di queste citazioni rivelavano una stretta condivisione con alcuni passaggi della bolla *Exurge Domine* a sua volta

costruita su dettami scritturali: le volpi che cercano di distruggere la vigna, i dottori mendaci che inducono a gravi errori e che saranno considerati *tanquam aridos palmites in Christo non manentes*. “Non manentes”, appunto, nel Cristo-Vite, come invece hanno dimostrato di voler rimanere Barbara con la sua testimonianza fino alla morte, Brigida con le sue opere di carità, Caterina con la sua cultura e Maria Maddalena con la sua penitenza. E fa reggere i cartigli con questi messaggi a dei bambini, ai *pusillis istis* della bolla pontificia, fratellini di quelli già intravisti intenti al gioco tra l’incedere dei Lanzichnecci, o a indicare inascoltati il primo miracolo di santa Brigida, o ad assistere al martirio di Barbara in compagnia dei loro parenti.

Negli anni a venire le contrapposizioni riformiste, sarebbero venute ad assumere configurazioni sempre più discriminanti, sino allo sviluppo di una iconografia esattamente opposta a quella illustrata da Lotto a Trescore. Erhard Schoen, ad esempio, nel 1532, rappresenterà la Vigna del Signore con Dio Padre che sradica e getta nel fuoco ogni pianta da lui non piantata, mentre un predicatore luterano accoglie attorno a sé i fedeli. E più ancora, proprio sul tema della Vigna, Lucas Cranach il Giovane, nel 1582, fisserà l’immagine di un colle diviso in due parti: quella di destra ben curata dai ministri della Chiesa riformata, quella di sinistra devastata, incolta e calpestata dai ministri della Chiesa romana. A quella data, il Concilio di Trento aveva da tempo sancito la spaccatura della Chiesa, essendo riuscito comunque a porsi come “ammissione polemica d’una certa validità del protestantesimo” (Luigi Chiodi).

L’eredità degli affreschi

Nel dicembre 1525 Lorenzo Lotto rientra a Venezia. A Bergamo non tornerà più. Scriverà lettere di commovente sincerità sugli affari suoi, sul suo stato di salute, su viaggi e commissioni, su amici e contatti e soprattutto sull’impresa del coro di Santa Maria Maggiore, fonte per lui di grande impegno e di più grandi incomprensioni.

L’episodio più importante degli anni immediatamente successivi al rientro da Bergamo fu la stesura del testamento del 1531.

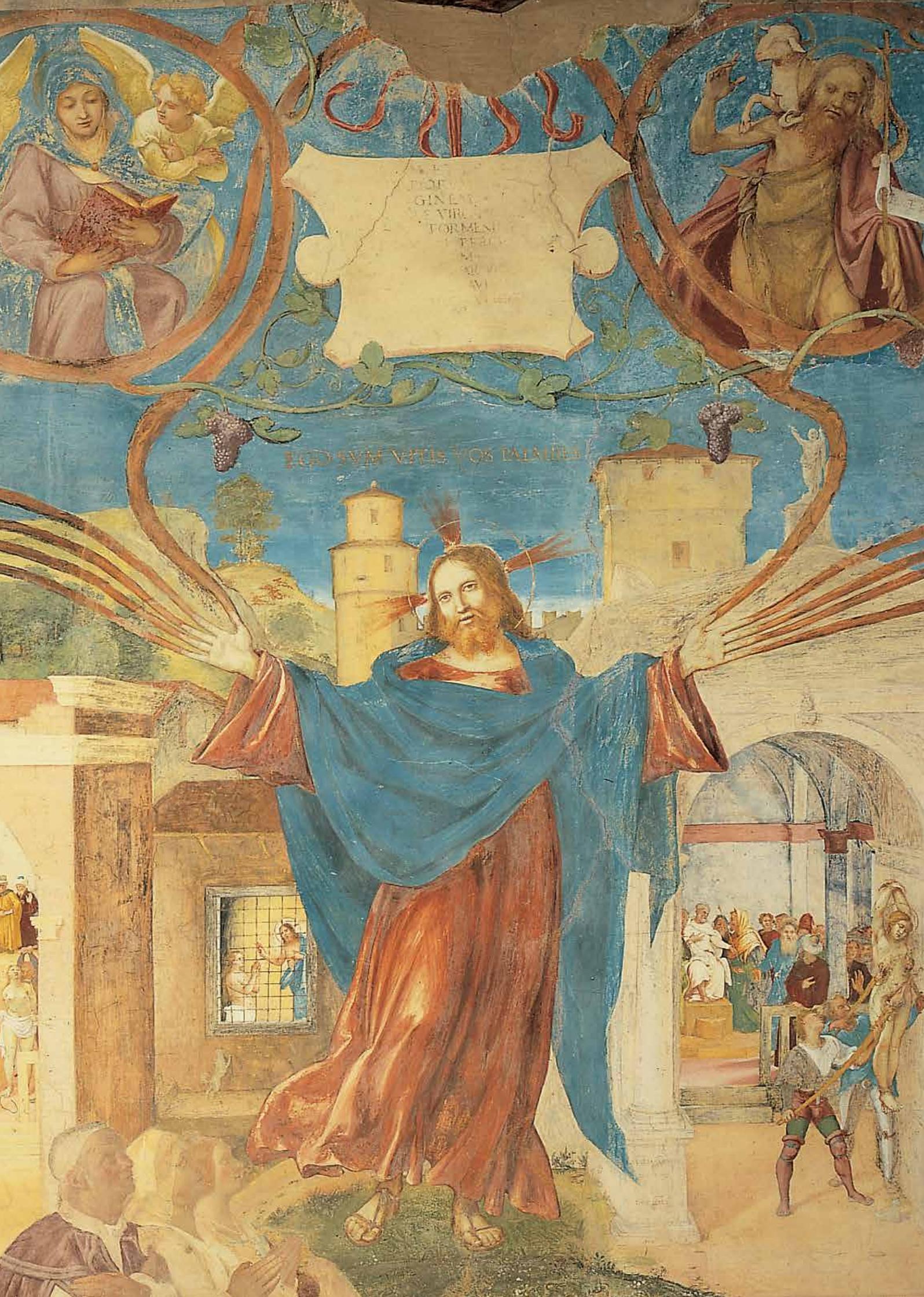
“Al nome de Dio et gloriosa Verzene Maria: io Laurentio Loto pictor veniziano: Sano de mente e corpo: considerato el viver humano incerto: ho voluto remossa ogni passione in questa nota et scriptura de mano mia in loco de testamento: denotar le intrinsecheze del cor mio et resolute ultime volontà: Quando el piaccia al mio Creator transferir da questa corruptione el spirito mio a l’altra vita dirò cossì: Conciosia che in questo Caso faza senza nominar parenti: si per haverne pochi et non molto stretti: et quelli essere occupati a loto negocij: etiam comodi senza abisogno: per quanto posso comprendere: perciò ho voltato l’animo a poveri de Jesu Christo”.

A questo primo testamento ne seguirà un secondo in data 25 marzo 1546. E qualche anno dopo, avrà luogo la definitiva scelta di Lorenzo Lotto di ritirarsi da religioso nella Santa Casa di Loreto.

“Adì 30 agosto 1552 gionsi a Santa Maria de Loreto condotto con tute mie robe per habitar a complacencia del reverendissimo monsignor Gaspar de Doti protonotario apostolico (...) Dì 15 agosto 1554. Item per non andarmi avolgendo più in mia vecchiaia ho voluto quetar la mia vita in questo sancto Loccho, et fattomi oblato a perpetua vita mia donato me con ogni mia sustantia (...) nel giorno solenne di santa Maria di settembre in capella de la Madonna di Loreto” (Libro di spese diverse, c. 84, annotazione ribadita dal pittore l’8 settembre 1554). In data 21 novembre Rodolfo Pio, cardinale protettore della Santa Casa, approvava e confermava l’oblazione di Lotto.

Il pittore avrebbe continuato a lavorare, a Loreto, sino alla vigilia della sua morte, avvenuta tra la fine del 1556 e il luglio 1557. Realizzando, tra gli altri, il dipinto con la *Presentazione al Tempio*, la sua opera più intima e silenziosa, forse incompiuta, ma densa come un ultimo testamento, in grado di rivelare la nostalgica bellezza salvifica dell’arte quando sa mettersi in dialogo con la Grazia, in attesa della risposta dell’Uomo.

Fernando Noris



E
G
O
S
U
M
V
I
T
I
S
V
O
S
B
R
A
N
C
H
I
A
E

E
G
O
S
U
M
V
I
T
I
S
V
O
S
B
R
A
N
C
H
I
A
E

Ringraziamenti



La Fondazione Credito Bergamasco ringrazia – con sentita riconoscenza – S.E. Mons. Giovanni Tonucci, Arcivescovo emerito di Loreto, e l'Arcivescovo S.E. Mons. Fabio Dal Cin, nuovo Prelato e Delegato Pontificio di Loreto.

Esprime altresì un vivo ringraziamento, per la proficua e stretta collaborazione,

- al Museo - Antico Tesoro della Santa Casa di Loreto, nelle persone della Direttrice Suor Luigia Busani e del curatore delle mostre temporanee promosse dalla Delegazione Pontificia di Loreto, Dott. Vito Punzi;
- alla Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio delle Marche, nelle persone del Soprintendente Arch. Carlo Birrozzi e del Direttore Lavori Dott. Gabriele Barucca;
- alla Direttrice dei Musei Vaticani, Dott.ssa Barbara Jatta, e al Laboratorio Restauro dei Dipinti dei Musei Vaticani, nelle persone del Capo Restauratore Maestro Dott.ssa Maria Ludmila Pustka e del Maestro Restauratore Dott. Fabio Piacentini.

La Fondazione Credito Bergamasco manifesta la sua più sincera gratitudine alla Associazione Nazionale Carabinieri (Sezione di Bergamo) per un servizio di volontariato “di osservazione e accompagnamento” alla mostra di Palazzo Creberg nonché alle istituzioni – Fondazione Accademia Carrara, Fondazione Adriano Bernareggi, Proloco di Trescore Balneario – che collaborano per la realizzazione di percorsi territoriali lotteschi in Bergamo e provincia durante il periodo di esposizione dei capolavori di Loreto.

Il Segretario Generale della Fondazione Creberg ringrazia

- Mons. Tarcisio Tironi – Direttore del Museo di Arte e Cultura Sacra di Romano di Lombardia – per la amichevole vicinanza, il prudente consiglio e le attività di qualificata relazione;
- il Prof. Simone Facchinetti – Conservatore del Museo Adriano Bernareggi di Bergamo – per il significativo supporto assicurato alla progettazione, organizzazione e realizzazione dell'evento e del catalogo;
- il Prof. Giovanni Carlo Federico Villa – Direttore scientifico dei Musei Civici di Vicenza, nonché Professore associato di Storia dell'Arte Moderna e Direttore del Centro di Ateneo di Arti Visive dell'Università degli Studi di Bergamo – per il competente approfondimento a catalogo delle attività di restauro su capolavori lotteschi realizzate negli anni dalla Fondazione Creberg, nonché per l'illustrazione dei percorsi territoriali che la mostra consente nella città di Bergamo e in provincia;
- il Prof. Fernando Noris – storico dell'arte – per l'appassionato saggio dedicato alla Cappella Suardi di Trescore Balneario;

- Italtrans S.p.A. – e, in particolare, il Presidente Germano Bellina, i Consiglieri Delegati Laura Bertulesi e Claudio Bellina, il Direttore Finanza e Acquisti Giampiero Martegani – per il generoso sostegno a supporto delle attività culturali ed espositive di Fondazione Creberg;
- Immobiliare Percassi – e, in particolare, il Presidente e Amministratore Delegato Francesco Percassi, nonché il Direttore Generale Jacopo Palermo – per il supporto assicurato all’evento con il concorso al sostegno del restauro del *Sacrificio di Melchisedech* di Lorenzo Lotto realizzato dalla Fondazione Credito Bergamasco;
- Nettuno s.r.l. – e, in particolare, il Direttore Commerciale Giancarlo Fratus, il Direttore Tecnico Lorenzo Fratus, il Direttore Amministrativo Marina Fratus – per il sostegno accordato all’iniziativa *Grandi restauri - Quattro capolavori di Andrea Previtali*, che consente l’esposizione a Palazzo Creberg – in mostra collaterale – di quattro dipinti del territorio di Andrea Previtali restaurati da Fondazione Creberg con il concorso di Nettuno s.r.l.;
- Roberto Perico, Responsabile della Divisione Credito Bergamasco - Banco BPM, per la sempre amichevole vicinanza e per il fattivo apporto alla realizzazione dell’evento;
- Alessandro Invernici, Erminio Lorenzi, Egidio Provenzi, Paola Silvia Ubiali, Franco Valota, Giancarlo Valtolina per la qualificata attività relativa a versanti operativi dell’esposizione.

La Fondazione ringrazia, infine, con viva riconoscenza le seguenti strutture interne del Banco BPM:

- Segreteria e Relazioni Territoriali - Divisione Credito Bergamasco
- Comunicazione - Banco BPM e strutture dipendenti
- Security S.G.S. - Comparto Bergamo
- BP Property Management - Comparto Bergamo

che hanno fattivamente collaborato per la buona riuscita della mostra.

Finito di stampare nel mese di settembre 2017
da Intese Grafiche S.r.l. - Montichiari (Bs)

Intese  **Grafiche**

© Copyright 2017 Fondazione Credito Bergamasco, Bergamo. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

© Su concessione della Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto. Tutti i diritti riservati alla Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto sulle opere di sua competenza.

© 2017 Gli autori per i loro testi

Crediti fotografici

- © Fondazione Credito Bergamasco
- © Delegazione Pontificia Santuario della Santa Casa di Loreto
- © Lidia Patelli
- © Studio Fotografico Da Re - Bergamo
- © Foto Musei Vaticani - Città del Vaticano
- © Eugenio Bucherato

ISBN 978-88-85478-04-6

Catalogo realizzato con il sostegno di



Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

www.fondazionecreberg.it





FONDAZIONE
CREDITO
BERGAMASCO