

Oggetti e contesti. Spunti e riflessioni per un approccio iconologico ai ritratti di Lotto

1. Di statue, stuzzicadenti e trappole per topi. Una premessa sul metodo

Pochi anni dopo il suo trasferimento da Bergamo a Venezia nel dicembre del 1525¹ Lorenzo Lotto realizza due opere, il disegno con l'*Ecclesiastico nel suo studio* del British Museum (cat. XX) e il *Ritratto di Andrea Odoni* (cat. XX) di cui soprattutto il secondo è stato spesso considerato - forse a torto,² ma sicuramente in termini piuttosto riduttivi - come il prototipo di un nuovo genere pittorico, il "ritratto di collezionista".³ Sobriamente vestito di nero secondo una moda propagandata anche da Baldassarre Castiglione nel suo *Libro del cortegiano* (II, xxvii), fin dai primi decenni del Cinquecento ampiamente diffusione tra i gentiluomini attenti a offrire di sé un'immagine di aristocratica raffinatezza⁴ e qui appena mitigata nella sua austerità dalla fodera di pelliccia di volpe dell'ampio mantello indossato dall'effigiato, nella tela delle collezioni reali inglesi l'Odoni, mercante veneziano di origini milanesi,⁵ non protende infatti soltanto con la sua destra verso l'osservatore una statuetta di Diana Efesina mentre con l'altra mano preme contro il proprio petto un piccolo crocifisso d'oro, ma risulta circondato da una serie di oggetti di interesse artistico e antiquario. Alle sue spalle, sul tavolo a L a cui egli appoggia il braccio sinistro ripiegato si allineano una replica in formato ridotto del gruppo frammentario di *Ercole e Anteo*, oggi a Palazzo Pitti ma all'epoca ancora nel cortile del Belvedere,⁶ una statua acefala munita di clava che indossa una pelle d'animale e somiglia da vicino all'*Ercole-Comodo* acquistato da Giulio II nel 1507⁷ e una figura femminile di color ambrato, probabilmente una Venere al bagno, china sopra la vasca in cui fa orina il piccolo Ercole *mingens* riconoscibile al margine del dipinto. Ai piedi di quest'ultimo si intravedono inoltre una ciotola con un filo di perle e in prossimità alla mano sinistra di Odoni alcune monete o medaglie e un libro con borchie e nastri di chiusura neri slacciati mentre in primo piano la tovaglia verde è alzata a rivelare una grande testa dell'imperatore Adriano e un torso di donna nuda talvolta considerata una Nereide ma forse piuttosto da identificare ancora una volta come Venere.⁸

Più eterogenea si presenta al confronto la raccolta che l'ecclesiastico del disegno londinese ha riunito nel suo studio, o meglio nella sua camera, dato che un grande letto a baldacchino occupa l'angolo più remoto della stanza: sulla scrivania presso la quale è assiso il giovane prelado sono posti un campanello, un busto d'uomo, uno scrigno, un candelabro, alcuni recipienti presumibilmente di preziosa fattura e diversi piccoli oggetti, pezzi numismatici, conchiglie marine o piccoli animali pietrificati o imbalsamati che siano. La maggior parte dei tesori radunati nel confortevole ambiente arredato anche con un pregiato tappeto orientale steso sul pavimento è però stipata sui ripiani di uno scaffale accostato al muro che contiene numerosi vasi di foggia diversa, libri, e forse alcuni rilievi o bronzetti piuttosto ardui da distinguere. Le due opere di Lotto illustrano così una peculiarità della sua ritrattistica, ovvero

¹ Per tale vicenda biografica, oltre a Cortesi Bosco 1987, pp. 144, 158, si veda qui il contributo di Giuseppe Gullino.

² Scarsa attenzione e infatti stata dedicata a possibili predecessori come il *Ritratto di collezionista* del Parmigianino alla National Gallery (inv. 6441) e il *Ritratto di giovane uomo* datato 1512 di un anonimo pittore veneto all'Ermitage. Per essi, v. rispettivamente Macola 2007, pp. 127-128, e Lüdemann 2010, in part. pp. 58-60.

³ Larsson 1968, p. 28; Franzoni 1984, p. 301; Kathke 1997, p. 212; Schmitter 2004, p. 954-955; Mason 2008, p. 107.

⁴ Cfr. Quondam 2007.

⁵ Per l'estrazione familiare e sociale e una sintetica biografia di Odoni, v. Schmitter 2004, pp. 939-942.

⁶ Haskell, Penny 1984, pp. 272-275.

⁷ Ivi, pp. 251-254.

⁸ Sull'iconografia delle figure che circondano l'Odoni e i loro possibili modelli, v. Coli 1989, pp. 189-195.

il compiaciuto dispiegamento di oggetti che di primo acchito sembrano soltanto restituire gli elementi reali di un ambiente domestico rispecchiando in tale modo quel nuovo e più positivo atteggiamento nei confronti della ricchezza e del consumo, considerati adesso nell'ottica di una virtuosa magnificenza, che indusse gli italiani benestanti dei secoli XV e XVI a dotare le loro case di arredi e suppellettili sempre più sofisticati e differenziati e a devolvere una parte cospicua delle proprie risorse economiche all'acquisto di una vasta gamma di beni durevoli.⁹ A uno sguardo più attento né la tela di Hampton Court né il foglio del British Museum si prestano però a una lettura così banalizzante, difficilmente conciliabile con l'interesse per le implicazioni simboliche delle sue opere che Lotto manifesta negli stessi tardi anni '20, laddove, nell'affrontare le invenzioni per le tarsie con soggetti veterotestamentari del coro della chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo, rivendica ampi spazi di libertà interpretativa rispetto al programma iconografico stilato da un erudito teologo e suggerisce addirittura di propria iniziativa di ornare i coperti protettivi di quei pannelli con complesse figurazioni emblematiche elaborate in piena autonomia.¹⁰ Per quanto frequenti possano essere state, fin dal secondo Quattrocento, le raccolte di taglio enciclopedico soprattutto nel Nord Italia,¹¹ e per quanto diffusa fosse anche la scelta di sistemarle in un angolo della propria camera da letto,¹² il confuso affollamento dei reperti più disparati nel disegno lottesco ricorda infatti troppo certe descrizioni caricaturali contenute ad esempio nei *Marmi* (1552) di Anton Francesco Doni¹³ per non destare il sospetto che il pittore intendesse se non pronunciare sull'ignoto personaggio e sulla sua passione collezionistica un giudizio di esplicita condanna,¹⁴ forse esprimere almeno una presa di distanza lievemente ironica rispetto a quel disordinato accumulo di curiosità piuttosto che restituirne soltanto un'immagine fedele al vero. E a proposito del *Ritratto di Andrea Odoni* v'è da osservare che l'inventario postumo dei beni mobili di quest'ultimo registra senz'altro "un Adriano de stucco"¹⁵ che potrebbe corrispondere al busto di tale imperatore raffigurato nel dipinto, ma nessuno degli altri pezzi scultorei e neanche la proposta che si tratti di calchi presenti nella bottega del pittore,¹⁶ sebbene in sé perfettamente legittima, dato che "modelli de cerra et altre figure: etiam rilevi di gesso" sono menzionati nel suo primo testamento del 1531,¹⁷ non risolve la questione come mai l'artista abbia voluto raffigurare uno dei più fieri e ambiziosi collezionisti della Venezia contemporanea in mezzo a manufatti che in realtà non gli appartenevano.

Se si va dunque imponendo la conclusione che nei ritratti di Lotto alcuni degli oggetti in apparenza investiti soltanto di una funzione descrittiva contengono invece riferimenti velati alle vicende biografiche, attività professionali, condizioni di spirito o valori etici degli effigiati e che pur attingendo in parte alla tradizione iconografica al contempo egli maneggia quest'ultima con notevole libertà di manovra per articolare messaggi strettamente personali,¹⁸ essa obbliga al confronto con una delle più intricate e controverse questioni metodologiche della moderna storia dell'arte innescata da Erwin Panofsky quando, in maniera più ampia e sistematica nel suo monumentale studio dedicato alla pittura neerlandese del Quattrocento, ebbe a sostenere l'ipotesi secondo cui i numerosi dettagli naturalistici di quest'ultima sarebbero in realtà altrettanti simboli velati intesi ad arricchire di significati più profondi i soggetti di pale e quadri di devozione a prima vista convenzionali,¹⁹ visto che la catena di

⁹ Goldthwaite 1995, pp. 207-208, 216-224, 235-262; Syson, Thornton 2001, in part. pp. 24-30.

¹⁰ Cortesi Bosco 1987, pp. 124-126.

¹¹ Franzoni 1984, pp. 343-350.

¹² Thornton 1997, pp. 33-38.

¹³ Cfr. Doni (Chiorboli) 1928, II, p. 211.

¹⁴ Come è stato suggerito, sia pure con cautela, da Firpo 2001, pp. 276-277, nota 70.

¹⁵ Battilotti, Franco 1978, p. 82.

¹⁶ Favaretto 1990, p. 77.

¹⁷ Cortesi Bosco 1998, p. 10.

¹⁸ Gentili 1989, p. 160, Id. 1998, p. 37.

¹⁹ Panofsky 2001, I, pp. 146-150.

reazioni alle teorie dello studioso americano, dopo aver oscillato tra categorici rifiuti e acritiche accettazioni ed essere solo in tempi recenti approdata ad un più equilibrato bilancio dei suoi pregi e difetti,²⁰ ha finito con l'interessare direttamente proprio l'arte di Lorenzo Lotto. Accogliendo e sviluppando le prime anticipazioni dell'approccio di Panofsky, M. Shapiro aveva infatti suggerito di collegare le trappole per topi confezionate da San Giuseppe nel pannello destro del *Trittico di Mérode* (fig. 1) a un passo in cui Sant'Agostino definisce la morte di Cristo una trappola per il diavolo inizialmente trionfante, ma alla fine sconfitto proprio grazie alla passione redentrice del Figlio di Dio.²¹ Tale congettura venne però più volte estesa all'oggetto di legno di incerta funzione che compare in basso a destra nella *Natività* (fig. 2) firmata e datata da Lotto nel 1523 e dovettero trascorrere più decenni fino alla dimostrazione che si tratta in verità di una trave sagomata per unirsi a un'altra mediante un sistema a incastro come semplice allusione all'attività di falegname praticata da San Giuseppe.²² Proprio perché ormai risolta in termini tali da scoraggiare troppo arditi voli interpretativi, la curiosa vicenda esegetica della pseudo-trappola per topi dell'*Adorazione* finisce tuttavia con il dimostrare quanto mai aperto sia il nostro interrogativo di partenza: quando i disparati oggetti introdotti nei dipinti di Lotto si compendiano nella funzione di evocare fatti di realtà quotidiana e quando si caricano invece di significati più sottili e profondi concernenti, nel caso dei ritratti, le qualità, esperienze e aspirazioni degli effigiati? Proviamo a trovare una via intermedia - e non per eludere un dibattito a tratti assai acceso ma per affrontarlo con una più affidabile bussola metodologica - prendendo in considerazione un'altra opera presente in mostra, il *Ritratto di Lucina Brembati* (cat. XX) collocabile intorno al 1520.

L'identità anagrafica della donna, nel frattempo caduta in oblio, è stata recuperata già oltre un secolo fa: mentre il suo nome viene indicato tramite il rebus costituito dalle lettere vergate sulla falce di luna che illumina il paesaggio notturno di sfondo (CI entro la LUNA, quindi LU-CI-NA), il casato doveva essere facilmente riconoscibile, almeno per i fruitori bergamaschi del Cinquecento, grazie allo stemma di famiglia dell'anello che l'effigiata porta all'indice della mano sinistra.²³ Per alcuni studiosi il corredo di gioielli e accessori sfoggiato dalla dama veicola però messaggi più personali del mero desiderio di esibire “degli emblemi di status sociale, che si assommano alla ricchezza del vestito di damasco, della camicia intrecciata di mille nastri e ornata di ricami a conchiglia, e della grande capigliara con il filo di perle.”²⁴ Secondo i criteri dell'epoca non più giovanissima, Lucina Brembati manifesterebbe la sua ansia per una tardiva gravidanza (la mano destra poggiata sul ventre rigonfio) e invocherebbe il soccorso della divinità sua omonima, identificata sia con Giunone che con Diana/Luna e preposta ad agevolare i parti, tramite l'insolito ambientazione notturna e i dettagli in primo piano: la stola di pelliccia di mustelide, animale infausto, ma al contempo metamorfosi della ninfa Galantide, trasformata da Giunone in donnola per aver aiutato Alcmena a dare alla luce il piccolo Ercole (Ovidio, *Metamorfosi*, IX, 280-323), e in ogni caso neutralizzato dal corno portafortuna appesa alla collana d'oro.²⁵ Altri autori invece tagliano corto: si tratterebbe semplicemente “degli attributi più ricercati della moda femminile cinquecentesca” e il presunto talismano sarebbe soltanto un prezioso stuzzicadenti, “piccolo attrezzo per l'igiene personale relativamente ben documentato”.²⁶

²⁰ Per un consuntivo del dibattito, v. Eclercy 2008, pp. 133-139.

²¹ Shapiro 1945.

²² Colalucci 1990, pp. 71-77.

²³ V. Caversazzi 1913, con le ulteriori riflessioni di Gentili 1989, pp. 167-168.

²⁴ Mauro Lucco, in Bergamo 1998, p. 115 n. 15.

²⁵ Gentili 1981, pp. 418-419; Id. 1989, pp. 174-177, seguito a esempio da Humfrey 1998, pp. 66-69; Colalucci 1998, pp. 166-167, e Musacchio 2006, pp. 130-132.

²⁶ Mauro Lucco, in Bergamo 1998, p. 115 n. 15, in gran parte seguito da Elsa Dezuanni, in Roma 2011, p. 210 n. 36.

Di fronte a queste letture contrapposte ammettiamo che l'inconfondibile pendaglio della Brembati si sarà anche prestato a una banale applicazione di pulizia orale: lo dimostrano fonti scritte,²⁷ ritratti in cui compare un oggetto analogo che difficilmente può avere altre funzioni²⁸ nonché la sopravvivenza di esemplari comparabili.²⁹ Perfino in assenza di indizi documentari per eventuali figli di Lucina nati verso il 1520, molto depone però a favore dell'approccio in termini simbolici, a cominciare dalla vanità delle obiezioni addotte per confutarlo, deboli anche laddove non finiscono con l'elidersi a vicenda:³⁰ che altre dame del Cinquecento abbiano ugualmente voluto indossare una stola di martora o donnola per le sedute di posa³¹ non contraddice infatti l'auspicato effetto apotropaico di questo accessorio in un'età in cui, a causa dell'alto tasso di mortalità fra partorienti e puerpere, l'ansia provata per una gravidanza, poco importa se in atto o futura, doveva costituire un'esperienza assolutamente comune.³² Decisivo risulta tuttavia un altro argomento. I probabili rinvii alle preoccupazioni umane di Lucina - la mano che posa sul ventre e al contempo indica la testa del mustelide, il corno non a caso rivolto contro quest'ultima ecc. - non rimangono affatto isolati l'uno dall'altro, ma si intrecciano fra loro, confermando reciprocamente i propri contenuti iconografici³³ e soprattutto permettendo così di cogliere un principio fondamentale per l'interpretazione dei ritratti di Lotto: i numerosi oggetti in essi rappresentati non *hanno* per sé un significato, ma lo ricevono *dal contesto*. Da quello *esterno*, che può spaziare dall'ambiente di destinazione e dalle vicissitudini biografiche dei committenti all'orizzonte culturale del pittore e dei suoi patroni, alla tradizione letteraria, emblematica e filosofica e all'eventuale accompagnamento con altri dipinti, ma anche da quello *interno*, dall'interazione con altri attributi iconografici e con il linguaggio mimico e gestuale degli effigiati.

La sfida della seguente sintetica rassegna di alcuni esempi rappresentativi della ritrattistica di Lotto sarà pertanto duplice o addirittura triplice. Da un lato le opere andranno esaminate ognuna per sé al fine di ritessere caso per caso nella maniera più completa possibile l'imprescindibile rete dei dati contestuali. D'altro canto si tratterà di verificare se e in che senso l'artista, nel corso della sua lunga carriera, vada adattando il suo impiego degli attributi retti, indossati, maneggiati dai modelli. In quale misura queste oscillazioni dipendano dalle inclinazioni personali di Lotto o invece dalla volontà e sensibilità dei suoi clienti o più in generale dalle condizioni di lavoro dei luoghi in cui si troverà a svolgere la sua attività, costituisce infine una terza questione che a causa della penuria di appigli offerti da fonti e documenti potrà purtroppo essere affrontata solo in maniera più rapsodica.

2. Esordi trevigiani

Se nel caso di Lucina Brembati sono dunque i suoi gioielli e accessori alla moda e soprattutto la loro combinazione, organizzazione e interazione con i gesti dell'effigiata a rivelarsi determinanti per la lettura del ritratto, già quelli creati dal Lotto durante il suo primo

²⁷ Luzio, Renier 1896, pp. 99-100.

²⁸ Ad esempio il *Ritratto virile* attribuito a Bernardino Licinio nella Pinacoteca Civica di Vicenza. Cfr. Avagnina, Binotto e Villa 2003, pp. 284-285 n. 24.

²⁹ Hackenbroch 1979, pp. 33-34, fig. 58, e p. 161, fig. 434.

³⁰ Da un lato, si asserisce ad esempio che "da morta, neppure la più malefica e infausta delle mustelidi riuscirà più a concepire per la bocca e a partorire per le orecchie; e allora non ci sarà più bisogno di corni apotropaici per contrastare il suo potere" (Mauro Lucco, in Bergamo 1998, p. 115 n. 15), dall'altro invece, l'eventualità di significati allusivi della stola di martora viene apoditticamente negata in quanto "conoscendo l'eventuale pericolo per la sua gravidanza, Lucina Brembati sarebbe stata come minimo imprudente, se non peggio, a voler portare a tutti i costi un simile capo di abbigliamento." Id., in Bergamo 2001, p. 94 n. II.4.

³¹ Come sottolinea peraltro, arrecando diversi esempi, proprio Gentili 1989, p. 177.

³² Cfr. Musacchio 2006, p. 135.

³³ Gentili 1989, p. 176, giustamente parla di un "sapientissimo congegno simbolico".

soggiorno documentato a Treviso, dove egli abita almeno dal giugno del 1503, ma molto probabilmente era arrivato qualche tempo prima,³⁴ offrono diversi esempi di ciò che vorremmo chiamare “le virtù del contesto”, in particolare di quello esterno. La maggior parte dei ritratti dell’artista databili al primo decennio del Cinquecento - come i due giovani dell’Accademia Carrara e degli Uffizi (cat. XX, XX) oppure il monaco camaldolese di Upton House (cat. XX) - tagliano ovviamente il modello colto di fronte o di tre quarti appena sotto le spalle lasciando braccia e mani fuori dal campo figurativo e sono pertanto quasi del tutto privi di attributi suscettibili di un’analisi iconografica, a meno di non voler considerare tali un dettaglio come il tendaggio verde di sfondo: dalla critica per lo più del tutto passato sotto silenzio, solo fuggevolmente accennato in sede descrittiva³⁵ o al massimo trattato alla stregua di semplice vezzo personale,³⁶ ma forse allusivo al drappo d’onore steso dietro la Vergine in immagini di devozione rinascimentali e icone bizantine e riconducibile in ultima analisi alle rappresentazioni tardoantiche dell’Imperatore d’Oriente,³⁷ esso potrebbe se non altro conferire agli effigiati una vaga aura di dignità quasi sacrale. Una messe ben più ricca di indizi esegetici e dati contestuali ci forniscono però due capolavori del periodo giovanile, il *Ritratto del vescovo Bernardo Rossi* e il *Ritratto di giovane con lucerna*.

Per il primo, un ruolo decisivo assume l’originario abbinamento con la sua tavola di copertura protettiva (cat. XX) raffigurante un scena allegorica: a destra, in mezzo a una vegetazione rigogliosa, un satiro ubriaco si avvia alla sua inevitabile rovina a cui allude l’imbarcazione in naufragio sullo sfondo, mentre sul terreno sassoso a sinistra un putto è impegnato a distinguere tra strumenti scientifici e quelli di un’attività musicale chiaramente connotata in senso dionisiaco e a salire, dopo aver scelto i primi e varcato una barriera di rocce e arbusti spinosi ed essersi provvisto di molteplici ali, verso la vetta di un’alta montagna avvolta in una nube luminosa. Una volta delegato il compito di offrire il ritratto spirituale del vescovo a questa composizione articolata, ma, al di là delle differenze tutto sommato piuttosto marginali fra le singole proposte formulate dagli studiosi,³⁸ facilmente leggibile in termini di contrapposizione tra abbandono ai vizi e pratica della virtù rispettivamente ripudiati e abbracciata dal committente,³⁹ il dipinto di Napoli, fatta salva la sempre acuta e vigile introspezione psicologica caratteristica di Lotto, può infatti concentrarsi per intero sulla persona pubblica del Rossi. Il rotolo che quest’ultimo, poco prima dell’esecuzione fortunatamente scampato a un complotto contro la sua vita, stringe nella destra sarà dunque non la vera e propria condanna degli attentatori mancati,⁴⁰ ma forse qualcun’altra delle varie sentenze legate a quella vicenda,⁴¹ e come più generico segno di dignità e d’autorità andrà interpretato anche l’anello con lo stemma nobiliare che egli ha infilato sull’indice della stessa mano.

Maggiori difficoltà esegetiche presenta invece il *Ritratto di giovane con lucerna*, talvolta identificato come il canonico Broccardo Malchiostro, segretario del Rossi e al pari di costui solo per un pelo sfuggito ai pugnali dei suoi nemici: al cognome dell’effigiato farebbe riferimento, con un raffinato gioco di parole, il tendaggio bianco che occupa lo sfondo, un *broccato* ornato di fiori di *cardo*, mentre al recente pericolo mortale felicemente evitato

³⁴ Gargan 1980, pp. 1, 9, doc. 2; Gentili 1985, pp. 92-93, nota 21. Ma sul soggiorno di Lotto a Treviso più in generale, si vedano anche i contributi di Federica Ambrosini e di Giuseppe Gullino in questo catalogo.

³⁵ Elsa Dezuanni, in Roma 2011, pp. 204-206 nn. 33, 34

³⁶ “Il suo motivo preferito” si limita a chiamarlo David Alan Brown, in Bergamo 1998, p. 74 n. 2.

³⁷ Per esse, v. Goffen 1975, pp. 496-498.

³⁸ Nonostante l’acredine polemica assolutamente sproporzionata nei confronti degli approcci anteriori sintetizzati da Margaret Binotto, in Roma 2011, pp. 260-264 n. 50, anche l’interpretazione della tavoletta come *Gli appetiti dell’anima razionale* ribadita ultimamente da Cortesi Bosco 2016, pp. 475-481, diverge infatti da quelli molto meno di quanto la sua autrice voglia far credere.

³⁹ Cfr. Gentili 1985, pp. 84-87.

⁴⁰ Liberali 1981, p. 75.

⁴¹ Gentili 1985, p. 79.

alluderebbe la lampadina d'olio sul margine destro del quadro, simbolo della vita e qui in particolare di una vita minacciata ma non distrutta.⁴² Formulata tre decenni fa, tra adesioni e rifiuti che si sono registrati nel frattempo⁴³ tale riconoscimento rischia oggi di perdere un po' lo smalto: a prescindere dalla sobria veste nera indossata dall'uomo, ora ritenuta adatta a un ecclesiastico come il Malchiostro,⁴⁴ ora giudicata conforme all'austerità dell'abbigliamento sfoggiato da umanisti laici o nobiluomini veneziani,⁴⁵ il drappo su cui si accampa l'effigiato sembra essere di damasco anziché di broccato (v. qui il contributo di Davanzo Poli), cosicché il presunto bisticcio basato sull'incrocio tra la qualità e il disegno ornamentale del tessuto risulta almeno privo di una sua componente. Ciò nonostante, come ipotesi di lavoro la suddetta proposta ci sembra ancora legittima, e non solo legittima, ma del tutto convincente rimane l'interpretazione della lampada come simbolo di una vita precaria e minacciata: da un lato, perché si è giustamente rilevato che la spazialità astratta appena rischiarata dalla tremola luce della lampada su cui incombe il suo smoccolatoio suggerendo un'idea di fragilità non torna come semplice descrizione di uno ambiente reale,⁴⁶ dall'altro perché il nesso tra la lucerna e i concetti della vita umana e della sua vulnerabilità è largamente attestato nella tradizione letteraria ed emblematica sia antica che umanistica⁴⁷ e ricorre in particolare nell'*Hypnerotomachia Poliphili*,⁴⁸ il celebre, bizzarro romanzo del frate domenicano Francesco Colonna che anche in virtù del suo ricco corredo di silografie non poteva non interessare un artista come Lotto e che per di più gli doveva essere facilmente accessibile. Una copia dell'opera è infatti documentata nell'inventario postumo dell'umanista Galeazzo Facino,⁴⁹ un altro collaboratore del vescovo Rossi nella cui cerchia andrà ricercato il modello del *Ritratto di giovane con lucerna*, tenendo conto di come quest'ultimo rispetto alle sue datazioni precedenti verso il 1508 viene ormai opportunamente anticipato agli anni in cui il suo autore era alle dipendenze del presule trevigiano.⁵⁰ Ancora una volta è dunque il contesto - quello interno dell'impianto compositivo e quello esterno dell'universo intellettuale dei committenti e/o destinatari - a orientare la ricerca sui significati di un attributo.

3. Esperienze romane, invenzioni bergamasche

Durante il periodo successivo trascorso da Lotto nell'Italia centrale - tra le Marche, dove il 20 giugno 1506 egli firma il contratto di committenza relativo al *Polittico di San Domenico* per Recanati che comportava un'esecuzione dell'opera in situ,⁵¹ e Roma, dove nel 1509 riceve due pagamenti per affreschi da realizzare nei nuovi appartamenti di Giulio II,⁵² ma dove egli sembra aver vissuto, se non altro a intermittenza, fino al 1514, forse collaborando anche

⁴² Gentili 1985, pp. 79-82.

⁴³ Mentre favorevole si dichiara Dezuanni 2011, p. 196, e Ead. in Roma 2011, p. 206 n. 34, contrari sono invece Humfrey 1998, p. 168, nota 34, e Sheard 1998, p. 44; e un po' più cautamente scettico Dal Pozzolo 1995, p. 118, nota 74.

⁴⁴ Gentili 1985, p. 77.

⁴⁵ Grabski 1981, p. 384, a cui si aggiunge ora l'autorevole voce di Doretta Davanzo Poli qui in catalogo, mentre per Humfrey 1998, p. 21, "dall'abito dell'effigiato non si riesce a capire se si tratti di uno studioso laico o di un ecclesiastico."

⁴⁶ Sheard 1998, p. 44.

⁴⁷ Gentili 1985, pp. 79-81; per una rassegna di riscontri nelle fonti antiche, v. anche Colonna (Ariani, Gabrieli) 1998, II, pp. 599-600, nota 5

⁴⁸ Ivi., I, pp. 41, 261-262; II, 56, 268.

⁴⁹ Cfr. Gargan 1983, pp. 279-281, 292.

⁵⁰ Per la cronologia relativamente precoce del dipinto, v. Gentili 1985, pp. 76, 78, e Humfrey 1998, p. 168, nota 32.

⁵¹ Gentili 1985, pp. 142. Per il *Polittico di San Domenico* in generale, cfr. ivi., pp. 141-154, e Aikema 2000, pp. 134-140.

⁵² Zocca 1953, pp. 335-337.

all'apparato pittorico della *Stanza di Eliodoro*⁵³ - l'attività del nostro artista nel campo del ritratto sembra essersi alquanto diradata: accanto all'immagine di un giovane colto di spalla in collezione privata (si veda in Davanzo Poli, fig. 6),⁵⁴ interessante per il recupero di una tipologia leonardesca e giorgionesca⁵⁵ ripresa nello stesso giro di anni anche da Raffaello nel *Ritratto di Bindo Altoviti* (Washington, National Gallery of Art)⁵⁶ e per l'uso della lettera per caratterizzare l'effigiato come segretario o umanista, andrà segnalato praticamente soltanto il *Ritratto di un gioielliere* (già Malibu, J. Paul Getty Museum) forse riconoscibile in virtù della scatola degli anelli con l'orefice Gian Pietro Crivelli che funse da garante del Lotto per l'incarico vaticano.⁵⁷ Ciò nonostante, il ruolo che il soggiorno romano riveste anche per la ritrattistica del nostro rischia difficilmente di essere sopravvalutato pensando alle occasioni di arricchimento culturale che gli si dovettero offrire. Oltre all'opportunità di studiare le sculture delle collezioni pontificie nel cortile del Belvedere tra cui il gruppo frammentario di Ercole e Anteo nel foglio della Biblioteca Ambrosiana (cat. XX) quindici anni più tardi riutilizzato per il *Ritratto di Andrea Odoni* (v. sopra),⁵⁸ egli non si sarà infatti lasciato sfuggire gli affreschi che nel 1511/12 Raffaello e Sebastiano Luciani (del Piombo) andavano realizzando nella Loggia di Galatea in Villa Farnesina⁵⁹ e senz'altro avrà seguito con vivo interesse le sperimentazioni che questi ultimi dedicavano contemporaneamente al campo del ritratto. Infine potrebbe aver conosciuto anche la straordinaria raccolta di gemme e camei che il loro mecenate Agostino Chigi aveva allestito nel suo palazzo trasteverino.⁶⁰

Che i frutti del soggiorno nell'Urbe non tarderanno a manifestarsi nelle opere bergamasche è infatti dimostrato fin dal *Ritratto di Agostino e Niccolò della Torre* del 1516 (cat. XX). Dal punto di vista dei messaggi veicolati dai numerosi attributi in esso contenuti, si è giustamente rilevato come nel dipinto londinese Lotto si limiti ancora sostanzialmente a indicare la qualifica di medico di Agostino e l'identità sua e del figlio Niccolò con il titolo del grosso volume, un manoscritto di Galeno, retto dal primo, con l'indirizzo della lettera che egli stringe nella destra nonché con quello di un'altra missiva disposta sul tavolo in secondo piano.⁶¹ Concludere per ciò, magari richiamando la presenza peraltro abbastanza scontata di cospicue quantità di libri negli studioli di alcuni medici cinquecenteschi,⁶² che la tela della National Gallery restituisce semplicemente un angolo della casa dei committenti⁶³ rischierebbe però di far torto al genio creativo del suo autore che elabora per i suoi clienti una proposta di ritratto a quella altezza cronologica a Bergamo del tutto inedita, la cui invenzione, sintesi originalissima di vari spunti formali e tipologici, può essere soltanto sua: se per l'interno domestico pieno di libri, lettere e attrezzi per la scrittura si è opportunamente rinviato a raffigurazioni di San Girolamo nello studio della pittura fiamminga⁶⁴ e un'altra fonte d'ispirazione potrebbe essere individuata nei ritratti di scrittori che figurano sui frontespizi delle loro opere a stampa,⁶⁵ l'ingegnoso espediente che permette di riconoscere Agostino e Niccolò della Torre era infatti stato anticipato da Sebastiano del Piombo nel *Ritratto di Ferry*

⁵³ Cortesi Bosco 1990, in part. pp. 45-52; Nesselrath 2009.

⁵⁴ Mauro Lucco, in Recanati 1998, pp. 26-28 n. 5.

⁵⁵ Pedretti 1979, e Sheard 1979.

⁵⁶ V. Brown 2004, Weil-Garris Brandt 2004, p. 374.

⁵⁷ Zocca 1953, pp. 337-340; Hackenbroch 1979, p. 22; Marcon 1999/2000, p. 26; Firpo 2001, p. 229.

⁵⁸ Nesselrath 2009, p. 23.

⁵⁹ Cfr. Frommel 2003, pp. 90-99; per probabili echi del *Trionfo di Galatea* e di altre opere romane di Raffaello nella pittura di Lotto, v. Cortesi Bosco 1981, pp. 314-316.

⁶⁰ Sulla collezione glittica del Chigi, cfr. Barbieri 2014, pp. 88-110.

⁶¹ Gentili 1989, p. 156. La ricerca più approfondita sul ritratto e i due della Torre rimane Cortesi Bosco 1981, in part. pp. 317-318.

⁶² Thornton 1997, pp. 82-83.

⁶³ Elsa Dezuanni, in Roma 2011, p. 208 n. 35: "il libro delle prescrizioni, le ricette e i volumi di consultazione [...] indicano che siamo nello studio di questo medico."

⁶⁴ Peter Humfrey, in Bergamo 2001, p. 90 n. II.2.

⁶⁵ Per tale tipo iconografico, cfr. Liebenwein 1988, p. 104.

Carondolet con due segretari (fig. 3)⁶⁶ che Lotto avrà avuto modo di vedere a Roma pochi anni prima.

Raffigurando un personaggio tutt'ora ignoto, per la lettura del *Ritratto di gentiluomo con rosario* (cat. XX) soccorre invece soltanto il contesto interno di mimica, rapporti gestuali e combinazione di più attributi. Fra questi ultimi, accanto alla ricchezza dell'abbigliamento è soprattutto al rosario che il pittore volle molto probabilmente affidare il compito di caratterizzare l'effigiato come uomo tanto devoto quanto benestante. Di per sé, il significato di tali paternostri è però tutt'altro che univoco in quanto esemplari di raffinata fattura si trovano anche registrati in collezioni di gemme e pietre preziose⁶⁷ o potevano addirittura fungere da pegno d'amore⁶⁸ ed è forse in questo senso che va inteso il rosario nel *Ritratto di un poeta* (Londra, National Gallery) di Jacopo Palma il Vecchio, tipico esempio di un nuovo genere di ritratto "lirico" recentemente collegato al languore sensuale e finanche un po' effeminato della tradizione petrarchesca.⁶⁹ Nel dipinto di Niva è dunque solo la convergenza con l'atteggiamento impettito, l'espressione fisiognomica seria e concentrata e il gesto di sgranare le perle del rosario a garantire per quest'ultimo della correttezza di un'interpretazione a prima vista inequivocabile.

Tra i ritratti degli anni bergamaschi spiccano però per originalità compositiva e arguzia iconografica i due dipinti di formato orizzontale di Madrid e San Pietroburgo (cat. XX, XX) in cui Lotto attinge a piene mani al suo repertorio di spunti figurativi antichi e contemporanei: per il *Marsilio Cassotti e la sua sposa Faustina* ad avori bizantini (cat. XX) e stele funerarie romane con le immagini a mezza figura degli sposi defunti impegnati nella *dextrarum iunctio* e talvolta perfino Amore o con funzione di pronubo,⁷⁰ ma anche, e per entrambe le opere, ai doppi ritratti di coniugi della tradizione pittorica d'oltralpe⁷¹ che l'artista potrebbe aver conosciuto anche grazie a un'eventuale scorribanda in area germanica.⁷²

Un ruolo decisivo per l'argomento qui discusso assumono le implicazioni narrative, ludiche ed emblematiche delle due opere. Nella tavola del Prado, il giovane Marsilio, con un atto secondo le concezioni giuridiche pretridentine a tutti gli effetti costitutivo del vincolo matrimoniale,⁷³ afferra l'anulare sinistro della sua futura consorte - da cui una speciale vena condurrebbe direttamente al cuore⁷⁴ - per infilarvi la fede nuziale mentre alle loro spalle, giocando sul nesso etimologico tra *iugum* e *coniugium*, un Cupido birichino si avvia a imporre alla coppia un giogo a cui si intrecciano rami di virtuoso alloro. Nella tela dell'Ermitage invece, il protagonista maschile, probabilmente il nobiluomo bergamasco Antonio Agliardi,⁷⁵ reggendo un cartiglio con la scritta "HOMO NUMQUAM" e indicando uno scoiattolo addormentato si dissocia dalla consuetudine dell'animale di ritirarsi nella sua tana all'arrivo di

⁶⁶ Barbieri 2008, pp. 186-195, in part. 189.

⁶⁷ Ad esempio in quella, quanto mai prestigiosa e forse nota al Lotto, di Agostino Chigi. Cfr. Barbieri 2014, pp. 89, 261-262, 265, 269.

⁶⁸ Luzio, Renier 1896, pp. 37-38.

⁶⁹ Koos 2006, in part. pp. 30, 64-65, 207-236, dove non convince però l'interpretazione del rosario in termini di distacco dal mondo e dall'amore. Per il *Ritratto di un poeta* in generale e la sua interpretazione tradizionale ma insostenibile come Ariosto, v. David Alan Brown, in Washington-Vienna 2006/2007, pp. 262-263 n. 52, e Paoli 2015, pp. 45-56, che identifica l'effigiato nel veneziano Niccolò Dolfin.

⁷⁰ Cortesi Bosco 1993, p. 347, nota 39; Witte 2012, pp. 112-114; Cortesi Bosco 2014, p. 114.

⁷¹ Cortesi Bosco 1993, p. 347, nota 39. Per gli eventuali modelli nordici, cfr. inoltre Hinz 1974.

⁷² Per l'ipotesi di un breve soggiorno tedesco nel 1518/19 v. Petró 1998, p. 85.

⁷³ Marongiu 1951, in part. pp. 86-97.

⁷⁴ Secondo una tradizione millenaria che da Aulo Gellio, *Noctes Atticae*, X, x, passando per le *Etimologiae*, XIX, xxxii, 2, di Isidoro da Siviglia arriva sino al *De re uxoria* di Francesco Barbaro. V. Gellio (Rusca) 2007, p. 648; Isidoro (Valastro Canale) 2006, II, p. 619; Barbaro (Gnesotto) 1916, p. 59.

⁷⁵ Amaglio 1992. Non convince invece l'opinione di Mauro Lucco, in Bergamo 1998, pp. 150-151 n. 25, seguita con qualche cautela da Giovanni Carlo Federico Villa, in Venezia 2011, pp. 92-97 n. 3, secondo cui si tratterebbe di Giovan Maria Cassotti, fratello di Marsilio, e di sua moglie Laura Assonica, al momento di esecuzione dell'opera già defunta. Cfr. Gentili 2000, pp. 18-23, e Cortesi Bosco 2014, p. 109, nota 17.

condizioni meteorologiche avverse per garantire alla moglie Apollonia Cassotti il proprio sostegno nei tempi burrascosi a cui allude lo squarcio paesaggistico in alto a sinistra.⁷⁶ Abbiamo dunque a che fare con azioni magari in parte reali (il gesto di Marsilio Cassotti), ma sempre ad alto coefficiente simbolico e la maggior parte degli elementi in esse coinvolti - Cupido e il giogo, il cartiglio e lo scoiattolo - non hanno evidentemente alcuna consistenza sul piano descrittivo. Proprio per questo sembra però inopportuno voler caricare di sensi riposti gli altri oggetti raffigurati nei due quadri.⁷⁷ Il sontuoso vestito di Faustina ad esempio sarà quello realmente indossato dalla ragazza il giorno delle sue nozze (gli abiti da sposa dell'epoca erano spesso di color rosso⁷⁸), e osservazioni analoghe varranno per altri accessori e capi di vestiario che rappresentavano allora l'ultimo grido della moda internazionale:⁷⁹ gli "scufiotti" la cui resa minuziosa è messa in rilievo dallo stesso Lotto nel conto presentato al suo committente per motivare l'alto prezzo richiesto per l'opera del Prado,⁸⁰ la camicia ricamata e con colletto alto del probabile Antonio Agliardi o la capigliara della consorte, non per caso del tutto identica a quella indossata dalla sua parente acquisita Agnese Avinatri nella pressappoco coeva *Madonna Cassotti* di Andrea Previtali (si veda in Petró, fig. 4).⁸¹

Se gli effigiati avranno pertanto voluto posare semplicemente con i loro abiti migliori, un oggetto reale sarà stato anche il tappeto anatolico di preghiera disteso sul tavolo nel dipinto dell'Ermitage.⁸² Da un lato, si trattava infatti di un pezzo d'arredo prestigioso, utilizzato anche come dono diplomatico⁸³ e che si era fieri di esibire alle finestre e nelle chiese in occasione di grandi feste liturgiche o per entrate solenni di personaggi importanti.⁸⁴ D'altro canto pare quasi scontata la presenza di un simile oggetto in casa della presumibile Apollonia Cassotti, figlia e sorella di mercanti con una rete d'affari estesa dalle Marche, già nel Trecento importante approdo per tappeti orientali,⁸⁵ fino agli scali del Nord Africa.⁸⁶ L'iniziativa di introdurre il prezioso manufatto nel ritratto di San Pietroburgo va invece attribuita senza dubbio al Lotto, affascinato dai tappeti che introduce anche in varie altre sue opere (cat. XX), secondo documenti posteriori egli stesso proprietario di un esemplare⁸⁷ ma soprattutto, più che i suoi committenti, verosimilmente consapevole almeno di qualcuno dei rari precedenti del loro impiego nell'ambito di un ritratto: se non gli era forse familiare il *Ritratto di Leonardo Loredan con quattro figli* di Giovanni Bellini (Berlino, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz - Gemäldegalerie)⁸⁸ o il *Ritratto di Bandinello Sauli con tre compagni* (Washington, National Gallery of Art) di Sebastiano del Piombo,⁸⁹ di quest'ultimo avrà infatti conosciuto almeno il *Ritratto di Ferry Carondolet con due segretari*.

Un accenno merita infine il cammeo con il profilo di Faustina Maggiore che la giovane omonima di quest'ultima porta appeso alla sua collana di perle nel ritratto madrileno. Stando ai suoi testamenti del 1531 e 1546,⁹⁰ Lotto stesso possedeva una piccola raccolta di gemme antiche e contemporanee che usava per sigillare le sue lettere e menziona più volte nel *Libro*

⁷⁶ Cortesi Bosco 1993; Gentili 2000, pp. 14-18.

⁷⁷ Non sfugge invece a tale tendenza Witte 2012, pp. 120-122.

⁷⁸ Lüdemann 2008, p. 106, nota 74.

⁷⁹ Come attesta per i primi due una lettera del 27 aprile 1516 che il giovane Federico Gonzaga manda dalla corte francese a sua madre Isabella d'Este. Tamalio 1994, p. 241.

⁸⁰ Gentili 1989, p. 155; Cortesi Bosco 2014, pp. 113.

⁸¹ Per il dipinto di Previtali, v. Mauro Lucco, in Bergamo 2001, pp. 134-136 n. III.11.

⁸² Mack 1998, p. 65.

⁸³ Erdmann 1966, pp. 529-533.

⁸⁴ Mack 1998, pp. 65-66; Kim 2016, p. 183.

⁸⁵ Di Stefano 2010.

⁸⁶ Petró 1998, p. 113; Cortesi Bosco 2014, p. 106.

⁸⁷ Mack 1998, p. 67, nota 28.

⁸⁸ Schmidt Arcangeli 2015, pp. 156-165.

⁸⁹ Cfr. Barbieri 2008, pp. 195-203; Tostmann 2011. Sulla presunta dipendenza del *Ritratto di coniugi* di Lotto dal *Bandinello Sauli* insiste Cortesi Bosco 1993, p. 338.

⁹⁰ Cfr. Cortesi Bosco 1998, p. 9, e Lotto (Zampetti) 1969, p. 304.

di spese diverse,⁹¹ ma essa almeno nel 1548, quando la descrive nel modo più dettagliato,⁹² non comprendeva un pezzo comparabile. Quello rappresentato nel dipinto del Prado potrebbe dunque essere sia un oggetto reale appartenuto a Marsilio Cassotti e alla sua sposa, sia una delle solite raffinate invenzioni del pittore per rivelare l'identità dei suoi modelli. Che questi ultimi non avrebbero stentato a cogliere l'allusione è comunque garantito: proprio a Bergamo, un'immagine dell'imperatrice romana campeggia infatti in bellavista sulla facciata della Cappella Colleoni.⁹³

4. Un culmine di sottigliezza e complessità. I ritratti veneziani

Dopo il trasferimento a Venezia nell'inverno del 1525/26, i ritratti di Lotto palesano una doppia tendenza evolutiva che finisce con ripercuotersi anche sull'impiego degli oggetti rappresentati in essi. Da un lato, pare avvertibile la volontà di rendere omaggio alle tradizioni artistiche della Serenissima, e non tanto sul piano stilistico, in un presunto adeguamento ai canoni tizianeschi nella scelta di una maggiore sobrietà della gamma cromatica e in un trattamento a pennellate più morbidamente sfumate,⁹⁴ quanto su quello tipologico-compositivo, nella ripresa abbastanza sorprendente del ritratto "di spalla" di origine giorgionesca in cui l'effigiato colto di profilo o leggermente da tergo si volge di scatto verso l'osservatore evocando l'idea di un'azione interrotta. A tale formula si può infatti ricondurre il *Ritratto di un domenicano* (cat. XX) in cui la piccola natura morta composta dal registro contabile e da monete, chiavi, penna e calamaio permette di riconoscere Marcantonio Luciani, *bursarius*, ovvero amministratore delle finanze, del convento dei Santi Giovanni e Paolo di Venezia.⁹⁵ Più che da quest'ultimo, dove gli attributi concorrono a indicare in modo abbastanza semplice e diretto la carica dell'effigiato all'interno della comunità monastica, un riscontro per la necessità di un approccio contestuale è tuttavia fornito dal *Ritratto di giovane con libro* (cat. XX).

Di importanza centrale per la lettura del dipinto è il piccolo libro che il ragazzo imberbe tiene tra le mani. Esso viene solitamente identificato come un *petrarchino*, un'edizione tascabile del *Canzoniere* di Petrarca,⁹⁶ ma almeno di primo acchito tale interpretazione appare tutt'altro che vincolante pensando a come un analogo libro di piccolo formato, e perfino con un rilegatura utilizzata per le edizioni aldine di opere poetiche, nel *Ritratto di fra Angelo Ferretti in veste di San Pietro Martire* (cat. XX) sia chiaramente indicato come una copia del Nuovo Testamento. Del fatto che si tratti davvero di un lettore di lirica d'amore garantiscono però ancora una volta elementi contestuali, innanzitutto dalla stravaganza del suo abbigliamento, nella Venezia del tempo circa ritenuto adeguato soltanto per giovani e in particolare per giovani innamorati: quando nel 1532 il patrizio Paolo Bragadin, già sessantacinquenne ma ancora spasimante di "certa garzona", si presentò a Palazzo Ducale con uno "zupon con striche e bottoni d'oro" fu infatti impietosamente schernito dai più giovani membri del Maggior Consiglio.⁹⁷ Finanche il fatto che l'effigiato, come già il poeta di Palma il Vecchio a Londra (fig. 4), calzi uno solo dei suoi guanti, dando quindi l'impressione di essere in procinto di toglierseli, potrebbe puntare nella stessa direzione: se per Aristotele (*De anima*, 432a) la mano può essere una metafora dell'anima,⁹⁸ spogliare quest'ultima non è proprio la quintessenza della poesia petrarchesca?

⁹¹ Cortesi Bosco 1987, pp. 137-138; Ead. 1998, pp. 14-18; Marcon 1999/2000, pp. 26-28.

⁹² Lotto (Zampetti) 1969, p. 112.

⁹³ Cfr., anche per l'amplissima notorietà dell'iconografia di Faustina, Collareta 2008.

⁹⁴ Humfrey 1998, p. 107; Id., in Bergamo 1998, p. 164 n. 28.

⁹⁵ Billanovich 1966, pp. 458-459; Elsa Dezuanni, in Roma 2011, p. 212 n. 37.

⁹⁶ Macola 2007, p. 142.

⁹⁷ Sanudo 1879/1903, LVI, coll. 774-775.

⁹⁸ Al brano aristotelico accenna in un contesto analogo Dal Pozzolo 2008, p. 147.

L'altra novità nella ritrattistica degli anni veneziani riguarda la tipologia di formato orizzontale: inventata per raffigurare coppie di sposi, essa viene ora estesa a immagini di personaggi singoli offrendo in tale modo ancora molto più spazio alla rappresentazione di oggetti potenzialmente simbolici. Nella *Gentildonna in veste di Lucrezia* (cat. XX) e nel *Ritratto di giovane* (cat. XX) il tentativo di sondare eventuali significati allegorici o allusivi degli attributi si scontra purtroppo con tante incognite, a cominciare dall'incerta identità degli effigiati, riconosciuti in Lucrezia Valier, moglie di Benedetto Pesaro,⁹⁹ e un membro della famiglia trevigiana Rover¹⁰⁰ in base a provenienze documentate che risalgono soltanto alla fine del Settecento per la prima opera, e addirittura appena ai primi anni del secolo XX per la seconda. Ciò nonostante, un ragionamento sui dati contestuali permette almeno qualche conclusione affidabile. Nel dipinto londinese, ad esempio, il gesto complesso con cui il disegno della Lucrezia antica viene allo stesso tempo portato all'attenzione dell'osservatore e collegato al cartiglio con il riferimento pliniano all'intemerata rettitudine morale dell'eroina romana induce a ritenere prioritaria la volontà di mettere in risalto la castità della (possibile) omonima moderna di quest'ultima anziché la realtà materiale di un'opera d'arte che non sarebbe stata trattata in un modo così poco riguardoso della sua integrità. Su questo sfondo, dovevano però essere intesi a veicolare lo stesso concetto sia l'atteggiamento veemente ed enfatico in apparenza indecoroso e in verità *virtuoso* proprio perché, secondo un nesso etimologico caro al machismo rinascimentale, *virile*,¹⁰¹ sia alcuni elementi figurativi che in sé sarebbero perfettamente coerenti anche su un piano meramente descrittivo: l'austerità dell'ambientazione, la sedia a savonarola all'epoca già leggermente fuori modo, ma prediletta da severi studiosi e umanisti¹⁰² e perfino il ricco gioiello infilato nel corpetto della protagonista. Parlare di "evidente immodestia della posizione della collana"¹⁰³ o addirittura citare quest'ultima a sostegno di un'assurda lettura dell'opera come ritratto di una cortigiana¹⁰⁴ significa infatti ignorare due aspetti fondamentali: da un lato che allo stesso modo porta la sua collana anche la santa martire e vergine (!) Caterina nell'esattamente coeva *Madonna con il Bambino e santi Caterina e Tommaso* (Vienna, Kunsthistorisches Museum - Gemäldegalerie),¹⁰⁵ dall'altro che il monile corrisponde per materiali, foggia e iconografia (con putti e cornucopie come auspicio di fertilità) a una tipologia destinata a spose e spose promesse e non a donne di malaffare.¹⁰⁶

Se il messaggio complessivo della *Gentildonna con disegno di Lucrezia* risulta dunque ragionevolmente chiaro, gli interrogativi più pesanti che aleggiano sul *Ritratto di giovane* dipendono proprio dalla difficoltà di decifrare gli attributi in esso raffigurati: il rettile in primo piano ad esempio - non un ramarro perché di color bruno-ambrato, né una lucertola perché decisamente troppo grande - potrebbe essere un bronzetto anziché un animale vivo. Davanti a tali incertezze pare opportuno attenersi agli elementi iconografici sicuramente identificabili e relazionati fra loro in maniera univoca: la cassaforte di legno sul tavolo e il grosso volume che l'effigiato sta sfogliando e che è senza dubbio un libro di conti¹⁰⁷ e l'insieme composto di liuto e corno da caccia a cui egli volge invece ostentatamente le spalle. Facendo la tara di

⁹⁹ Jaffé 1971, pp. 700-701, seguito da Peter Humfrey, in Bergamo 1998, p. 185 n. 38.

¹⁰⁰ Cristoforo Rover, nato nel 1505, secondo Panichelli 2002/2003 (a me non accessibile), citata da Elsa Dezuanni, in Roma 2011, p. 222 n. 40, Alvise Rover (ca. 1509-1586) per Roberta Battaglia, in Venezia 2011, pp. 108-109 n. 7.

¹⁰¹ Goffen 2000, pp. 114-116, 128-130.

¹⁰² Ivi., p. 111.

¹⁰³ Peter Humfrey, in Bergamo 1998, p. 185 n. 38.

¹⁰⁴ Ost 1981, pp. 131-136, in part. 134.

¹⁰⁵ Fausto Fracassi, in Roma 2011, p. 186 n. 30.

¹⁰⁶ Syson, Thornton 2001, pp. 43-49, 57-58.

¹⁰⁷ Gentili 1981, p. 421, seguito da Peter Humfrey, in Bergamo 1998, p. 173 n. 32, e autorevolmente confermato in una Panizzi lecture del 2008 da Nicholas Pickwood che ringrazio di cuore per la possibilità di consultare il suo testo inedito.

qualche dettaglio forse un po' troppo spinto, la proposta secondo cui si tratterebbe di un uomo passato da giovanili esperienze amorose e svaghi venatori all'assunzione delle sue responsabilità familiari¹⁰⁸ rimarrà pertanto sostanzialmente accettabile.

Ritorniamo infine sul *Ritratto di Andrea Odoni* la cui iconografia è stata perlopiù intesa come giustapposizione fra l'arte classica e la natura simboleggiata dalla statuetta di Diana Efesina come duplice polo d'ispirazione per il pittore moderno oppure riferita in termini moralistici al conflitto fra la vanità del paganesimo antico suggerito dallo stato frammentario delle sculture che circondano l'effigiato e la sua fede cristiana che egli sottolinea premendo contro il petto il piccolo crocifisso d'oro.¹⁰⁹ Se di fronte a queste letture ci sembra preferibile cogliere nel dipinto molteplici rimandi all'idea di fertilità e all'auspicio di un erede,¹¹⁰ ciò dipende però ancora una volta da argomenti contestuali. Come è stato osservato già qualche tempo fa,¹¹¹ il ritratto era infatti destinato probabilmente fin dall'inizio alla camera da letto dell'Odoni, e per quanto non sappiamo quando esattamente costui ebbe modo di sposarsi,¹¹² l'arredamento del luogo in cui avrebbe consumato il suo matrimonio non costituiva solo generalmente una committenza realizzata in previsione di quest'ultimo,¹¹³ ma al dipinto di Lotto doveva affiancarsi un'opera, "la nuda grande destesa da dritto el letto [...] de man de Jeronimo Savoldo Bressano",¹¹⁴ al cui soggetto le concezioni medico-antropologiche dell'epoca inducevano ad attribuire un concreto effetto positivo "quanto allo ingravedare delle Matrone, & quanto alla bellezza della futura progenie"¹¹⁵.

5. Dalle Marche a Venezia e ritorno. I ritratti della vecchiaia

Dopo una stagione di straordinaria creatività, gli anni compresi tra il 1533 e il 1540, che Lotto dovette trascorrere prevalentemente nelle Marche, sembrano invece segnare una fase in cui almeno la sua produzione di ritratti si va alquanto diradando. Dato che il *Ritratto triplice di orefice* (cat. XX), in virtù della scatola di anelli forse riconoscibile nel gioielliere Bartolomeo Carpan, di solito si fa rientrare ancora nel precedente periodo veneziano, vien da pensare soprattutto a due dipinti che ricorrono a modalità comunicative profondamente diverse: mentre il gentiluomo della Galleria Borghese (cat. XX) appare intento a segnalare una condizione sicuramente di dolore con il suo atteggiamento mimico-gestuale e forse anche di vedovanza con oggetti allusivi (l'anello della consorte defunta sul mignolo della sinistra) e simbolici (il piccolo teschio sul tavolo),¹¹⁶ l'identificazione abbastanza congetturale del *Ritratto di cavaliere* (cat. XX) con il fermano Girolamo Rosati può infatti chiamare in causa una serie di *status symbols* del tutto reali come la collana d'oro, la spada e l'abbigliamento aristocratico.¹¹⁷

Durante gli ultimi tre lustri di vita Lotto torna tuttavia a realizzare un numero di ritratti abbastanza nutrito da palesare nuovi orientamenti sul piano compositivo e formale: abbandonati i formati orizzontali, in quanto l'unica apparente eccezione, il *Ritratto di Giovanni della Volta con la moglie e i figli* (cat. XX) riuniti nella loro casa intorno a un tavolo

¹⁰⁸ Gentili 1981, pp. 420-421.

¹⁰⁹ Cfr. rispettivamente Larsson 1968, pp. 30-31, e Peter Humfrey, in Bergamo 1998, p. 164 n. 28.

¹¹⁰ Coli 1989, pp. 201-202.

¹¹¹ Martin 2000, p. 161.

¹¹² Secondo Schmitter 2004, p. 942, nota 119, Odoni sarebbe stato ancora celibe nel 1538 quando nella sua polizza d'estimo non dichiara i beni avuti in dote dalla moglie, ma più probabilmente si tratta piuttosto di un tentativo d'evasione fiscale.

¹¹³ Cfr. Goldthwaite 1995, pp. 239, 248.

¹¹⁴ Michiel (Frizzoni) 1884, p. 160.

¹¹⁵ Alberti (Bartoli) 1565, p. 334. Cfr. Lüdemann 2008, pp. 125-126.

¹¹⁶ Ricciardi 1989, pp. 88-90, 97-104.

¹¹⁷ Cfr. Cortesi Bosco 2008, pp. 96-99.

coperto da un tappeto di tipo “Lotto”, dipende chiaramente dal tema del gruppo familiare, gli effigiati tendono ormai a delinearci su sfondi quasi astratti che suggeriscono solo vagamente una situazione d’interno. Ovvie e immediate sono le conseguenze per l’impiego degli attributi: se da un lato diminuisce la loro quantità, d’altro canto ne aumentano l’importanza e l’intensità di rapporto con l’effigiato nella misura in cui non sono più distribuiti nell’invaso spaziale ma ormai sempre maneggiati, stretti al proprio corpo, esibiti. Che tali tendenze non abbiano nulla a che fare con un presunto calo del livello sociale e di benessere dei clienti è dimostrato da tre dipinti della Pinacoteca di Brera raffiguranti Febo da Bressa e Laura da Pola¹¹⁸ (figg. 5, 6) e verosimilmente Liberale da Pinidello (cat. XX), e quindi dedicati a personaggi in prima vista nella società trevigiana.¹¹⁹ Soprattutto i ritratti suddetti offrono però ancora una volta riscontri eloquenti per il ruolo decisivo del contesto ai fini dell’interpretazione iconologica.

Se nella bibliografia recente¹²⁰ il volumetto in ottavo che la giovane Laura regge nella mano sinistra viene ad esempio considerato prevalentemente come un petrarchino, anziché, in virtù dell’accostamento all’inginocchiatoio, come un libro di preghiera,¹²¹ si rischia di non coglierne la sottile contrapposizione dialettica all’accessorio di lusso (e in quanto tale ripetutamente preso di mira dalla legislazione suntuaria¹²²) costituito dal ventaglio munito di manico dorato e confezionato con costose piume di struzzo. In tale modo, la lettura dell’opera finisce però con il ridurla a una caratterizzazione in termini del tutto mondani, banalizzando la complessità semantica di un dipinto capace di sintetizzare il doppio ruolo di una buona moglie del Cinquecento, volta a conciliare *virtus* e *voluptas*,¹²³ ovvero, data la discrezione con cui Lotto suggerisce quest’ultima, una moderata sensualità, giustificata e anzi necessaria nell’ambito del matrimonio, e un’altrettanto auspicabile sincerità di devozione e morigeratezza di costumi.

Benché perfettamente convincenti anche su un semplice piano descrittivo (in quanto nulla impedisce che la nobildonna trevigiana li abbia davvero posseduti), gli attributi di Laura da Pola si caricano dunque di precisi contenuti allusivi, al pari di quelli esibiti da suo marito tra cui in particolare il fazzoletto sotto la mano destra appoggiata sul piedistallo di pietra. Oggetto raffinato attestato in numerosi inventari cinquecenteschi, esso può infatti contribuire a qualificare il suo proprietario in termini molto generali come distinto gentiluomo, attento a manifestare comportamenti signorili, prestarsi a esprimere, in modo già più concreto, un rigoroso ideale etico di castità femminile e onestà maschile¹²⁴ o addirittura, nell’immagine di un monarca come il Doge Andrea Gritti (v. in Ambrosini, fig. 6), fungere da insegna di potere, rimandando alla *mappa* con cui i consoli romani e l’imperatore bizantino davano l’avvio ai combattimenti nell’anfiteatro e alle corse dei carri nell’ippodromo.¹²⁵ In quanto raffigurato all’interno di un doppio ritratto di coniugi, al fazzoletto di Febo da Bressa andrà tuttavia collegato quel valore di dono scambiato tra gli sposi per contrarre un impegno matrimoniale attestato da una copiosa tradizione giuridica, letteraria e iconografica,¹²⁶ tanto più che analoghi concetti risultano altrettanto stabilmente associati ai guanti che l’aristocratico personaggio stringe nella mano sinistra.¹²⁷ Lungo le stesse linee l’accessorio ci sembra infine da interpretare nelle due opere in cui si è voluto riconoscere Liberale da Pinedel: il terzo ritratto di Brera (cat. XX), per cui l’identificazione risulta abbastanza plausibile, e quello di

¹¹⁸ Cfr. Elsa Dezuanni, in Roma 2011, pp. 234-236 n. 46.

¹¹⁹ Dezuanni 2005, pp. 39-40, 47.

¹²⁰ Macola 2007, pp. 138-139; Elsa Dezuanni, in Roma 2011, p. 234 n. 46.

¹²¹ Per una rassegna delle più antiche interpretazioni del dettaglio v. Macola 2007, pp. 205-207.

¹²² Bistort 1912, pp. 198-199.

¹²³ Per tale dialettica e le sue possibili ripercussioni iconografiche, v. Lüdemann 2008.

¹²⁴ Gazzola 2006, pp. 147-151.

¹²⁵ Cfr. Furlan 2011, pp. 82-83; Gazzola 2006, p. 147.

¹²⁶ Ivi., pp. 155-179.

¹²⁷ Dal Pozzolo 2008, pp. 138-140.

New Orleans (cat. XX), che invece non può raffigurare il nobiluomo trevigiano¹²⁸ sia per motivi cronologici, risalendo verosimilmente ancora al quarto decennio, sia perché, in contrasto con quanto si ricava dal *Libro di spese diverse*,¹²⁹ la gestualità dell'effigiato rimanda a un perduto pendant femminile, offrendo però proprio in questo modo una chiave di lettura per il panno bianco che egli stringe nella mano sinistra.

Dopo aver tanto insistito sull'importanza del contesto, proponiamo di concludere soffermandoci brevemente su un quadro la cui interpretazione dipende in misura notevole dalla messa a fuoco dell'unico attributo in esso rappresentato. L'immagine della Pinacoteca Capitolina di un uomo pallido e barbuto di mezza età lievemente chinato sopra una balestra con qualche sobria decorazione scultorea (cat. XX) è comunemente identificato nel dipinto dell'anconetano "Maestro Batista Balestrier dela Rocha Contrada" per cui Lotto riceve nel novembre 1551 dall'effigiato cornici e altri lavori di falegnameria per un valore complessivo di otto ducati.¹³⁰ Anche se tale riconoscimento non fosse corretto,¹³¹ basta però un attento esame dell'arma per accorgersi di come il titolo "Ritratto di un balestriere" rischi di menare in inganno: destinata a scagliare soltanto pallottole di cera o altro materiale, la balestra del presumibile maestro Battista non è infatti una micidiale arma da guerra e forse neppure da caccia, ma uno strumento adoperato per un particolare tipo di pesca con cormorani addestrati, spinti dal tiro di proiettili innocui a riemergere dall'acqua e consegnare i pesci catturati. Il protagonista del ritratto romano non rappresenterà dunque né un patito di tale passatempo, del resto puntualmente illustrato dal Carpaccio nella cosiddetta *Caccia [recte Pesca] nella laguna* (fig. 7),¹³² né, tanto meno, un truce soldato, bensì un artigiano di qualità, fiero di aver confezionato uno strumento di precisione. Su questo sfondo pare quasi di intuire un comune piano d'intesa tra il modello e il suo pittore certo ricompensato soltanto con modeste prestazioni d'opera per quello che sarà l'ultimo ritratto che egli ebbe modo di eseguire, ma finalmente risparmiato, una volta tanto, dagli sconti umilianti arbitrariamente praticati da tanti altri clienti.

¹²⁸ Come sostiene Cortesi Bosco 2008, pp. 93-95.

¹²⁹ Lotto (Zampetti) 1969, pp. 120-121.

¹³⁰ Ivi., p. 28. Cfr. Mozzoni, Paoletti 1996, p. 183, 196; Humfrey 1998, p. 160; Elsa Dezuanni, in Roma 2011, p. 244 n. 49.

¹³¹ V. ad esempio i dubbi manifestati da Berenson 1990, p. 144.

¹³² Knauer 2003. Per il dipinto in generale, v. anche Enrico Maria dal Pozzolo, in Venezia 1999/2000, pp. 236-239 n. 27.