

Enrico Maria Dal Pozzolo

I tre ritratti di Lorenzo

In ogni ritratto convivono tre realtà distinte e indissolubili: del committente, del contesto e dell'artista. Nei ritratti di Lorenzo Lotto questa compresenza è amplificata dalla naturale inclinazione del pittore verso un'analisi psicosomatica attentissima, dalla sua capacità di assorbire le peculiarità degli ambienti storici e culturali in cui venne a operare e – infine – dalla sua tendenza, sempre più marcata nel tempo, all'immedesimazione, ovvero a riversare nelle immagini dei suoi clienti la mutevolezza dei suoi stessi stati d'animo. Questa commistione pulsante e non lineare è ciò che rende caratteristica e unica la ritrattistica lottesca, il suo punto forte e insieme il suo punto debole. Perché le tre realtà risaltano a intermittenza, non sempre in un rapporto armonico, nelle ondivaghe congiunture della sua parabola artistica ed esistenziale.

Personaggio notoriamente di indole inquieta, ebbe una vita assai poco stanziale. Visse in un'Italia non meno inquieta e instabile di lui, passando dalla metropoli alla periferia, e viceversa, alla ricerca del proprio spazio operativo ideale. Era perfettamente consapevole dell'eccellenza della sua tecnica e dell'originalità delle sue invenzioni, che risultavano spesso deliberatamente diverse da quelle di tutti gli altri. Per questo sentì il richiamo della 'metropoli', fosse essa la sua Venezia o la Roma di Giulio II, laddove risiedevano i committenti più importanti e danarosi. Ma non sempre costoro seppero riconoscersi nelle proposte che offriva loro. Il risultato fu che – orgoglioso com'era – finì spesso per autorelegarsi in luoghi periferici in cui il prestigio e l'eccellenza che fin da subito lo avevano accompagnato gli restituivano quello spazio creativo autonomo a cui non sapeva rinunciare. Tuttavia anche tali aree marginali - in cui operò per la maggior parte della carriera e che la sua stessa presenza contribuì a cambiare artisticamente (cosa sarebbe stata la pittura a Bergamo, cosa nelle Marche, se Lotto non vi si fosse radicato?) - non bastarono a soddisfare l'ego contraddittorio di Lorenzo, che in esse soffriva la mancanza di orizzonti più vasti e di esperienze lavorative più stimolanti. Insomma: un potenziale cortocircuito perenne. E infatti questo continuo rimbalzo tra luoghi territoriali e mentali, unitamente alle difficoltà crescenti che si trovò ad affrontare nella vita, lo resero oscillante sul filo di un equilibrio precario che si riflette su parte della sua produzione. Quella ritrattistica, però, in più dichiara visivamente il rapporto che egli seppe, o non seppe, instaurare con la rete di clientela con cui entrò in contatto. Se si confrontano i suoi primi ritratti con gli ultimi, ci si rende conto che a posare innanzi al suo cavalletto furono i cittadini di tante 'Italie', portatori di bisogni, valori e sensibilità tra loro disomogenei. Per lunghi tratti egli seppe interpretarli: o meglio, gli strumenti interpretativi a sua disposizione si dimostrarono idonei all'impresa. Ma non sempre fu così. A Roma fu un pesce fuor d'acqua; nella sua Venezia, dopo i primi anni trenta, fu un atipico, che divenne prima un disadattato e poi quasi un 'caso umano', accerchiato da incomprendimenti, sospetti e miseria, che alla fine lo costrinsero a cercare pace nel santuario mariano di Loreto. Perché le cose andarono così? Perché il *pictor celeberrimus* degli esordi si trovò a mendicare pagamenti, a lavorare senza commissioni, a sperare nel buon cuore degli amici? I molti documenti a nostra disposizione – atti notarili, lettere, testamenti, il *Libro di spese diverse* che registra i lavori nell'ultima fase della sua carriera - ci consentono di individuare alcune risposte, fermo restando che le carte non possono e non potranno mai spiegare tutto.

In questo saggio - intermedio tra l'introduzione storica di Federica Ambrosini e l'analisi più tecnica e tipologica condotta da Miguel Falomir e Ana Gonzáles Mozo - si cercherà di evidenziare come si imposta ed evolve nel tempo l'approccio ritrattistico lottesco, e a seguito di quali fattori prende le direzioni che lo renderanno eccezionale.

Un “*pictor celeberrimus*” a Treviso

Da dove inizi la storia di Lorenzo Lotto non si sa. Sappiamo che era veneziano, che era nato nel 1480 o nel 1481 (si veda **cat. 1**) da un padre di nome Tommaso e da una madre di cui non si ha alcuna notizia. Le tracce archivistiche a nostra disposizione ci fanno credere che Tommaso non fosse di basso livello sociale, anzi, e comunque tra i primi documenti relativi al figlio ve n'è uno che lo attesta a Venezia nel palazzo di Adriana Gradenigo, vedova Giorgio Duodo¹. Ma anche altri atti, coevi o di poco successivi, svelano frequentazioni alte: a partire dal fatto che il suo padrone di casa a Treviso era un colto patrizio lagunare, Ludovico Marcello². A 25 anni era però già un uomo e un pittore di successo, *celeberrimus*. Come e dove divenne tale? Si è supposto, ragionevolmente, che fosse lui il “maestro Lorenzo depentor” che un atto del 1498 lo segnalerebbe a Treviso³. D'altra parte nel documento di allogazione del polittico di Recanati, del giugno del 1506, si fa esplicito riferimento al fatto che tale opera doveva essere migliore di quelle lì visibili “facte in iuventute vel potitut in adulescentia sua”⁴: e quindi siamo costretti ad ammettere una sua presenza in un periodo immaginabile più o meno tra il 1495 e il 1498⁵. Dati lacunosi e divergenti, dunque. Va da sé che per avere altre indicazioni occorre passare dalle fonti documentarie a quelle visive. Il suo primo lavoro firmato giunto fino a noi è la *Madonna col Bambino e san Pietro Martire* di Capodimonte (**in Ambrosini, fig. 2**), che un'iscrizione coeva, ma non autografa, sul retro dichiara realizzata nel “1503 adi 20 septembrio”. Vi è stato anche chi non ha ritenuto attendibile la scritta, preferendo retrodatare l'esecuzione di qualche anno⁶. Comunque sia, tale dipinto fornisce tre informazioni fondamentali per inquadrare i suoi primi passi: 1) che la tecnica pittorica rimanda a quella del muranese Alvise Vivarini, che da Berenson (1895) in poi è stato da molti considerato il suo primo probabile maestro⁷; 2) che il modello assunto da Lorenzo era Giovanni Bellini, il leader della pittura veneziana di quei tempi, al quale si ispirò anche per lo schema di uno dei suoi primi ritratti trevigiani, *l'Uomo con corpetto rosso* del Kunsthistorisches Museum di Vienna (**fig. 1**)⁸; 3) che Lotto era già in rapporto con Bernardo de Rossi, dal 1499 vescovo di Treviso, del quale le radiografie attestano la sagoma sotto la figura del San Giovannino che andò a sostituirlo dopo la *damnatio memoriae* che seguì la scomparsa del prelado⁹. Non molto dopo, nella prima metà del 1505, il De Rossi avrebbe chiesto a Lorenzo di ritrarlo ‘ufficialmente’ nell'esemplare di Capodimonte (**cat. xx**). Chissà se l'idea di accompagnare tale effigie con la complicatissima allegoria che fungeva da copertura della tavola principale, ora a Washington, fu sua o non piuttosto dello stesso pittore, che già in un lavoro assai precoce – l'affascinante *Giovane* dell'Accademia Carrara di Bergamo, forse del 1498-1500 (**cat. 2**) – aveva deciso di non limitarsi a dipingere solo il recto, ma pure il verso, con una decorazione illusionistica simulante il diaspro di Sicilia. La tavoletta bergamasca non è firmata e qualche studioso non ha sostenuto l'attribuzione. Ma se davvero si tratta di un suo lavoro d'esordio, come pare lecito credere, si capisce che egli era cresciuto nel ‘mito’ di Antonello da Messina, che si era fermato a Venezia nel 1475-76 lasciandovi una traccia indelebile, un'eredità morale

¹ In *Lorenzo Lotto a Treviso* 1980, p. 11. N. 5

² In *Lorenzo Lotto a Treviso* 1980, p.

³ Liberali 1963, pp.

⁴ Recanati

⁵ Coltrinari 2009.

⁶ Iscrizione Trevisani 1985, Cortesi Bosco 2000.

⁷ Molti i nomi suggeriti come: da Pier Maria Pennacchi (Sgarbi 1977, Mascherpa 1980), fino a Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco (Villata 2013). A parere di chi scrive un primo imprinting alvisiano resta la soluzione stilisticamente più verosimile.

⁸ Corpetto rosso

⁹ Berenson 1955, tav. ; Cortesi Bosco 2000, fig. .

che condizionò la generazione attiva nell'ultimo quarto del XV secolo¹⁰. Tra i giovani maestri abbagliati dai prodigi di Antonello vi furono proprio Alvise Vivarini e Jacometto Veneziano, un pittore/miniaturista del quale sussistono poche opere sicure, ma che rivelano la piena vitalità dell'esempio del grande messinese nella Venezia degli anni formativi di Lorenzo. Fu Jacometto, tra l'altro, a introdurre la consuetudine nordica di decorare il retro delle tavole e di impostare dei dittici ritrattistici¹¹. Forse l'idea di raffigurare il De Rossi con accanto la rappresentazione dei suoi ideali spirituali fu suggerita, quindi, proprio dal Lotto, sulla base di tali antefatti. Il vescovo da tempo era interessato ai migliori prodotti pittorici visibili sulla piazza. Lo fa capire un documento del 1492 che dichiara come volle recarsi a Mantova per vedere dal vivo la Camera degli Sposi affrescata da Mantegna¹². Forse sognava di avere un pittore come il grande padovano al suo servizio, nella piccola corte che ebbe prima a Belluno e poi a Treviso: in questa seconda sede puntò su Lorenzo, senza dubbio il più dotato fra i maestri locali.

Treviso è una città a nord di Venezia, posta su una direttrice viaria che la collega direttamente al Nord. In quei tempi vi lavoravano artisti di origine germanica, come il frescante Giovan Matteo Teutonico, o fortemente interessati all'arte tedesca, come Pier Maria Pennacchi¹³. Quest'ultimo era un interprete forte e raffinato: con lui Lotto fu in contatto documentato nel 1503¹⁴ e condivise l'amore per le forme e le innovazioni nordiche. Il ritratto del De Rossi presenta una componente alloglotta che mescola spunti ricavati da specifiche fonti lagunari (Andrea Solario, Jacopo de Barbari, Jacometto) con altri che presentano singolari parallelismi con la maniera di Albrecht Dürer. Al pari dei suoi più aggiornati colleghi veneti, Lorenzo ne conosceva le stampe, che circolavano copiosamente attirando l'attenzione per la tecnica prodigiosa e per le singolarissime invenzioni¹⁵. Ma Dürer arrivò a Venezia qualche mese dopo la commissione del ritratto del vescovo: e quindi siamo costretti ad ammettere una convergenza indipendente tra i due, che senza dubbio, almeno nel 1506, si incrociarono tra calli e campielli. Nelle sue molte lettere scritte a Venezia il tedesco non menziona Lorenzo, a meno che non fosse compreso nella banda di quei pittori locali che – dichiara amaramente in una missiva del 7 febbraio del 1506 - “copiano nelle chiese le mie opere e dovunque possano venirne a conoscenza. E poi le criticano e dicono che non sono di genere antico e perciò non buone”¹⁶. Ma la sintonia tra le loro indagini che si coglie in capolavori come il *Giovane con la lampada* di Vienna (**cat. xx**), nella pala di Asolo (**cat. xx**) e nella *Donna* di Digione (**in Davanzo Poli fig. 7**) fa sì che al silenzio delle carte risponda l'eloquenza delle evidenze formali. Dipingendo in questo modo, Lotto si pose su una linea divergente rispetto a quella che saldava le ricerche del vecchio Giovanni Bellini e dei giovani rampanti capitanati da Giorgione. Costoro praticavano un'indagine naturalistica diversa e diversamente nobilitante. Fu la linea vincente, portata innanzi per tutta la vita da Tiziano, Palma, Cariani e vari altri. Al contrario di quelli lotteschi, i loro ritratti avevano la caratteristica di cogliere, più che l'unicità della persona, il suo ruolo nel mondo, la tipologia sociologica incarnata. Di fronte al *De Rossi*, al *Domenicano* di Upton House (**cat. xx**) e al *Giovane con lampada*, invece, ciò che colpisce è la capacità di penetrare nei caratteri psicosomatici dei personaggi, con un'aderenza cui abbinava però anche l'evocazione – attraverso segnali e simboli – della realtà interiore. Tali aspetti si

¹⁰ Antonello

¹¹ Su Jacometto, da ultimo, Angelini 2012 e Mazzotta 2012.

¹² Cortesi Bosco 2016, p.

¹³ Su Giovanni Matteo Teutonico, Fossaluzza 2003, pp. 452-462; su Pennacchi, cfr. Lucco 1980, Dal Pozzolo 1993 (*Pier Maria*) e Battaglia 2016.

¹⁴ Insieme a Pier Maria Pennacchi stima la pala di Sant'Erasmus eseguita da Vincenzo dai Destri per la chiesa di San Michele a Treviso (*Lorenzo Lotto a Treviso* 1980, pp. 9-10 n. 3).

¹⁵ Fara, Bernard

¹⁶ Fara 2007, pp. 32-33.

spiegano con la condivisione da parte del giovane maestro dei valori espressi dal contesto culturale in cui venne a operare nel primo lustro del primo decennio del '500. Il suo contatto con umanisti di stanza sia nella piccola Treviso sia nella vicinissima Venezia - quali Bernardo de Rossi, Giovanni Aurelio Augurello, Ludovico Marcello e Girolamo Bologni - fu decisivo¹⁷. Fu qui che si definì la *forma mentis* che lo accompagnò per tutta la vita.

Quella trevigiana fu una fase molto felice per lui: aveva saputo conquistarsi un prestigio riconosciuto anche oltre le mura della città (raggiungendo la Asolo di Caterina Cornaro), frequentava personalità di rilievo e la dimensione cittadina si confaceva alla sua natura. La produzione ritrattistica di questi anni riflette tale equilibrio, coniugando mirabilmente le esigenze dei committenti con il talento dell'artista.

A Roma, caput mundi

Una situazione probabilmente non dissimile egli la visse a Recanati e nelle Marche quando lavorava al grande polittico di San Domenico (1506-08) (**in De Carolis fig. 1**). Sebbene il *Domenicano* di Upton House sia stato talvolta creduto un frate locale, di questa permanenza non sussistono effigi documentate¹⁸. Bisogna andarle a cercare nello stesso polittico, dove - a partire dall'immagine del protagonista nel pannello principale, ritratto di profilo, con la barba incolta e lo sguardo rapito - sfila una serie di santi fortemente caratterizzati. Non erano dei ritratti, logicamente, ma lo dovevano sembrare, perché uno degli obiettivi del maestro era di restituire una realtà illusionistica, che serviva a corroborare la fede nella reale presenza di Cristo e dei suoi militi nel mondo¹⁹.

Recanati e le Marche furono il trampolino di lancio per quella che fu la grande sfida professionale del giovane maestro: Roma. Le circostanze che ce lo portarono non sono state chiarite. Sono state proposte molte ipotesi e forse la più convincente è quella che punta sulla probabile intermediazione di Donato Bramante, in quei tempi anello di collegamento tra la Santa Sede e la Basilica di Loreto, non distante da Recanati²⁰. Se consideriamo alcuni degli apici pittorici di Bramante giunti fino a noi - come il potentissimo *Cristo alla colonna* di Brera - non facciamo fatica a credere che possa aver apprezzato la formula linguistica e la forza che caratterizzavano l'arte di Lorenzo. Se davvero lo conobbe, lo avrà introdotto con parole elogiative nei palazzi del potere romano. Il pagamento di 100 ducati registrato il 7 marzo del 1509 a *Laurentio pictori pingenti in camera nostra* (con cognome e provenienza specificati nella ricevuta del giorno seguente: *Lottus de Treviso*) lo attesta al lavoro *in cameris superioribus pape prope librariam superiorem*, ossia nell'area della stanza della segnatura²¹. Siamo nel cuore del potere, negli ambienti più cari a papa Giulio II (**in Ambrosini, fig. 4**). Tali lavori non esistono più o, se esistono, non sono stati ancora convincentemente individuati²². Nel 1509 a Roma Lorenzo impattò con una realtà più grande di lui. Abituato com'era alla nativa Venezia e alle più tranquille Treviso e Recanati, si trovò soverchiato dalla monumentalità della cultura classica, che elettrizzava decine, centinaia di artisti, che per immergersi attraversavano l'Italia e l'Europa. *Roma quanta fuit ipsa ruina docet*, si diceva all'epoca: le sole rovine bastavano a illustrare la grandezza di un passato che era - con esse - potentemente presente. In quel 1509 vi sono attestati Raffaello, Michelangelo, Perugino, Bramantino, Sodoma, Baldassarre Peruzzi, Cesare da Sesto, Signorelli, solo per limitarsi a

¹⁷ Umanesimo trevigiano

¹⁸ Non convince l'attribuzione proposta da Pedrocco 1994.

¹⁹ *Il polittico di Lorenzo Lotto a Recanati* 2013

²⁰ Cfr. Olfield 1984, Frapiccini 2013 e 2015-16 ; ma anche De Carolis in questo stesso catalogo.

²¹ Liberali 1963, p. 65.

²² Nesselrath 2000 e 2009; Frapiccini

menzionare i più celebri: un incrocio di personalità, culture e linguaggi diversi, su un palcoscenico che stimolava la competitività più virtuosa e velenosa²³. Al soggiorno romano di Lorenzo risale il *San Girolamo* di Castel Sant'Angelo, una tavola che mostra l'impatto energizzante che il luogo ebbe sulla sensibilità visiva del giovane veneto: tracce di meditazioni archeologiche, di contatti con Raffaello e Michelangelo, una percezione del paesaggio mutata rispetto a quella degli esordi²⁴. Di tale fase resta però solo un ritratto: quello dell'orefice milanese Gian Piero Crivelli (**fig. xx**). Il suo nome non è iscritto, né sussistono pezze documentarie che lo attestino esplicitamente: però – come aveva notato Emma Zocca – è verosimile che si tratti proprio del personaggio che il 18 settembre del 1509 garantisce per il Lotto in un pagamento per i lavori in Vaticano²⁵. È il primo indizio della consuetudine che l'artista ebbe con tali professionisti, ben riconoscibile anche più in là nel tempo (cfr. **cat. xx**). Già nelle raccolte del Getty Museum a Malibu, nel **2011** il dipinto è stato messo in vendita perché alquanto consunto e l'attuale ubicazione è ignota²⁶. Al di là dell'aspetto conservativo, rispetto alle prove ritrattistiche precedenti, quel che colpisce è il modo in cui è presentato il personaggio, fermo in posa e con lo sguardo laterale: il prototipo del venditore che si identifica con la sua stessa merce. È evidente che in questo caso le esigenze di rappresentazione del committente prevalsero sulle possibilità interpretative dell'artista, che dovette piegarsi all'adozione di una formula essenzialmente ostentativa. Non è questa la sede per soffermarsi su quella che sembra essere stata la più grande sconfitta professionale di Lorenzo: gli affreschi in Vaticano furono cancellati per far posto a quelli di Raffaello e non si ha traccia di nessuna sua altra impresa lavorativa nella Città Eterna. Nel 1511-12 lo ritroviamo nelle Marche. A Recanati lasciò una *Trasfigurazione* a dir poco sconcertante, per come contraddice il senso di spazialità rinascimentale, e a Jesi una *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (**in De Carolis fig. 4**) che, partendo dal prototipo di Raffaello ora alla Galleria Borghese, lo stravolge attraverso il riuso di stampe mantegnesche e con un espressionismo così marcato da indurci a credere che Lorenzo sia stato letteralmente sconvolto dalla visione del *Laocoonte*, che era stato dissotterrato a Roma nel 1506²⁷. Subito dopo, nel 1512, egli è attestato a Bergamo, per sottoscrivere il contratto di allogazione dell'imponente pala oggi nella locale chiesa di San Bartolomeo (**in Petrò fig.**). Sono due, forse tre²⁸ i ritratti che si possono plausibilmente inserire in questa fase di transizione (1510-13), due dei quali presenti in mostra: il cosiddetto *Autoritratto* del Museo Thyssen Bornemisza a Madrid - che forse porta in sé le tracce di un (re?)incontro con Sebastiano del Piombo a Roma, dove giunse al seguito di Agostino Chigi nella seconda metà del 1511 - e il *Giovane* degli Uffizi (**cat. xx-xx**). In quest'ultimo le analisi tecniche hanno riscontrato un cambiamento in corso d'opera che trasformò la prima impostazione di tre quarti in un frontale strettissimo, concentrato sulla carnalità del volto di questo giovane dai lunghi capelli chiari discriminati al centro. Vi si è colto un accento leonardesco, forse focalizzabile alla luce di un primo contatto con la realtà milanese, nella quale certamente ebbe modo di transitare quando si radicò a

²³ Guarino, cat

²⁴ Su tale dipinto *Il S. Girolamo di Lorenzo Lotto* 1983 e la scheda di in Riccio

²⁵ Zocca 1953.

²⁶ La scheda più recente e complete su tale dipinto è quella nel catalogo dell'asta Sotheby's New York: Thursday, January 27, 2011, lotto 110.

²⁷ Per la fortuna del Laocoonte, Settis 1999; per le ricezioni lottesche, Dal Pozzolo 1993, pp.

²⁸ E' stato suggerito che al periodo romano potrebbe anche risalire il *Giovane segretario* già a Boston e di attuale ubicazione ignota: Volpe 1981, Mauro Lucco, in *Lorenzo Lotto a Recanati* 1998, pp. 26-28 n .5. Sempre al 1511 è assegnato nel catalogo della mostra *In the age of Giorgione* 2016, pp. 60-61, il *Ritratto di uomo* Seilern al Courtauld di Londra, un foglio che i curatori del catalogo e il responsabile della schedatura dei disegni in catalogo (M. Wivel) considerano molto dubbio, sia per attribuzione, sia per data.

Bergamo. Ciò avvenne, più o meno, a partire dal 1514, quando la città ritrovò pace e stabilità dopo le traversie vissute nei tempi delle guerre conseguenti alla Lega di Cambrai²⁹.

Il volo su Bergamo

I primi ritratti bergamaschi pervenutici mostrano chiaramente il perdurare di un periodo di transizione, con Lorenzo, per così dire, ancora in mezzo al guado. Nell'effigie di *Agostino e Nicolò Della Torre* alla National Gallery di Londra, **del 1515 (cat. xx)**, egli appare ancora impigliato nella difficoltà di coniugare descrizione e interpretazione già manifestata nel *Crivelli*. L'anziano medico è raffigurato a busto intero, appoggiato a un tavolo ricolmo degli strumenti del sapere, libri, carte, calamai sporchi di inchiostro, appunti disseminati ovunque: con la sinistra sorregge un ponderoso volume di medicina che tiene aperto con le dita per ritrovare subito la pagina appena consultata, mentre con la destra impugna altre lettere e un lindo fazzoletto su cui si posa una mosca. Alle sue spalle il figlio si fa spazio quasi a forza, incurante della composizione studiatissima, per rientrare nel cono di luce intellettuale che rese illustre il genitore. È, anche questo, un ritratto di *status*, forzatamente familiare e quasi anaffettivo, che fotografa la dimensione ostentatamente cerebrale di tanti accademici. Qui il genio di Lorenzo si materializza nella mosca che si staglia sul bianco del fazzoletto: un *memento* simbolico ben spiegato da André Chastel in un suo studio del 1984, nel quale spiegò come l'insetto spesso sia un semplice *trompe l'oeil*, mentre in altri casi – come penso questo – sia un richiamo al male, al principio di degradazione al quale siamo tutti soggetti³⁰.

Di qualche tempo successivo è *l'Uomo con rosario* di Nivå, non troppo diverso per la propensione analitica, ma più intenso e risolto (**cat. xx**). Con esso si pone un quesito di non facile soluzione: ossia quello dei rapporti che Lorenzo all'epoca ebbe con la cultura figurativa diffusa al di là delle Alpi. L'antica attribuzione del dipinto ad Holbein svela tali connessioni, che vennero alluse dallo stesso Lotto in un documento nel quale chiedeva espressamente a un suo garzone la disponibilità a spostarsi in Francia o in Germania. Siamo nel 1518, più o meno il periodo in cui raffigurò il devoto di Nivå, che guarda caso tiene tra le mani un rosario in ambra di probabile fabbricazione tedesca. La stessa data si ritrova nella *Madonna col Bambino e san Giovannino* di Dresda, forse l'opera più leonardesca di Lorenzo: il segno di un passaggio per la Milano francese³¹

Bisognerà aspettare il 1521 per ritrovare le successive opere datate. Il quesito su dove sia stato nel frattempo, se solo a Bergamo oppure anche altrove, è legittimo, considerando che le opere seguenti dichiarano aggiornamenti sull'arte di Pordenone, Romanino, Palma il Vecchio e probabilmente anche di qualche oltralpino. Comunque sia, quel che è evidente è che nel 1521 egli appare rigenerato, capace di un approccio più libero e carico di una energia inesauribile messa a disposizione di una committenza bergamasca abituata non certo a grandi imprese pittoriche. Nelle ancone di Santo Spirito e San Bernardino (**in Petrò figg. 3, 5**) egli letteralmente sconquassa i moduli della pala d'altare tradizionale, affrontandole con precisione dottrinale ma permettendosi anche imprevedibili digressioni ironiche³². Nella ritrattistica non fu da meno. Nel giro di due/tre anni sperimentò ogni modalità rappresentativa, in termini così originali da non avere equivalenti nell'arte italiana del periodo. Su almeno cinque versanti introdusse novità di rilievo: il ritratto singolo, il doppio ritratto, il ritratto inserito in sacre contemplazioni, il criptoritratto e lo pseudoritratto. Portiamo qualche esempio. Effigi come quelle di *Lucina Brembati* (**cat. xx**) e del marito *Leonino Brembati* (**in Petrò fig. 8**), anzitutto, fanno capire che egli riuscì a conquistare il

²⁹ Su questo frangente storico si veda quanto scrive Petrò in catalogo.

³⁰ Chastel 1984. Cfr. Zeri 1985, pp. 264-267.

³¹ Sul dipinto tedesco cfr. Humfrey 1998, pp. , Lucco

³² Pale Be

favore dei ricchi borghesi bergamaschi non solo con i virtuosismi del suo pennello, ma anche deliziandoli con qualche *divertissement* arguto e sorprendente: il nome della donna racchiuso nel rebus entro la luna in cielo (*LU/CI/NA*) e quello del consorte affidato alla zampina di leone (*Leonino/Leoncino*) sono espedienti al servizio di una formula comunicativa nuova, tesa al coinvolgimento dell'osservatore³³. Sono ritratti, vivi, colti e dialogici. Per i committenti più sottili annida il simbolo nell'oggetto di uso comune, che bisogna saper analizzare per coglierne il contenuto: come nel *Giovane con libro* del Castello Sforzesco di Milano, che carezza un libro il cui formato richiama quello dei cosiddetti petrarchini, edizioni tascabili di quel vademecum amoroso universale che era il *Canzoniere* di Francesco Petrarca (**cat. xx**). A Bergamo la clientela di Lorenzo era costituita, più che dalla nobiltà, da un'alta borghesia, ricca e ambiziosa, disponibile a soluzioni ritrattistiche diverse rispetto quelle predilette dai nobili (**Cariani in Petrò fig. 9**). Sostanzialmente diede carta bianca, o quasi, al pittore, che in questo modo riuscì a elaborare schemi rappresentativi inediti. Il più innovativo di essi fu senza dubbio la concezione di un ritratto matrimoniale che riuniva i coniugi all'interno di un medesimo campo visivo di formato orizzontale. Il caso del *Messer Marsilio Casotti con la moglie Faustina*, del 1523, è esemplare (**cat. xx**). I due vengono bloccati un istante prima dell'inanellamento, allora come oggi il fulcro del rito nuziale: lui le pone la fede all'anulare sinistro, mentre Cupido li 'aggioga' con un ramo di alloro che allude al loro congiungimento (la parola '**coniuge**' deriva da *cum iungo*, lego insieme), un'unione virtuosa, perché al concetto di solida virtù richiama la pianta sempreverde. Entrambi si mettono in posa manifestando le loro specifiche attitudini psicologiche ("non ci restano dubbi su chi dei due prenderà in mano il timone del nuovo 'ménage'", sorrise Berenson)³⁴ e il pittore si trova nel ruolo che già aveva avuto Jan van Eyck quando effigiò Giovanni e Giovanna Arnolfini nella celebre tavola alla National Gallery di Londra. Ma se van Eyck sostanzialmente si presentò come un notaio o un testimone esterno – come la stessa modalità della firma evidenzia (*Johannes Van Eyck fuit hic*) – Lorenzo qui divenne quasi un celebrante: non per nulla appose nome e data sul giogo simbolico, a significare la sua compartecipazione intima all'evento.

Nella tradizione pittorica italiana finora non è stato individuato un equivalente di queste invenzioni. Esse spettarono, senza alcun dubbio, all'artista, il quale molto semplicemente propose ai suoi patroni un'idea originale che fu accettata. La stessa cosa si intuisce anche dietro alla raffigurazione dei due sposi dell'Ermitage, la cui identità – molto dibattuta – resta ancora incerta (**cat. xx**). Qui Lotto suggerì di confezionare il doppio ritratto attorno a un'*impresa*, ossia a un nesso che legava all'immagine un testo emblematico esplicativo: tale testo è l'*HOMO NUMQUAM* ("L'uomo mai") che si legge sul cartiglio sbandierato dall'uomo che addita uno scoiattolo addormentato, a significare che egli veglierà in ogni stagione della vita sulla sua sposa; ed ella ricambia sollevando il cagnolino bianco, un tradizionale riferimento all'amore e alla fedeltà³⁵. Quel che non è tradizionale è il gesto che essi compongono con le braccia al centro del quadro: un intreccio che ripropone il tema del 'congiungimento' matrimoniale, ora però più sottilmente, senza la metafora esplicita del giogo allegorico. Il dipinto russo appare in mostra a seguito di un restauro che ce lo fa apparire come un'autentica rivelazione: liberato da uno strato di sporco e ridipinture accumulati da secoli, esso ci presenta l'artista in un momento di particolare vicinanza a colui che Giorgio Vasari avrebbe poi indicato come "suo compagno e amico dimestico", ossia Jacopo Palma il Vecchio (**cfr. in Ludemann, fig. 4**).

In questa fase di serrati esperimenti formali e concettuali Lotto non si limita a proporre nuove soluzioni, ma rielabora dall'interno schemi iconografici consolidati. È quel che si riconosce nel

³³ Gentili 1981, 19 .. 1998.

³⁴ Berenson 1955, p. 82.

³⁵ Dal Pozzolo 2008, pp.

terzo filone ritrattistico cui si accennava: quello che inserisce il committente all'interno di una sacra contemplazione. Ciò di solito avveniva ponendo le figure in una posizione marginale e subalterna rispetto a santi e Madonne, ma Lotto ora non si fa problemi a mescolarli in maniera più che disinvolta. È quanto avviene quando decide di collocare il suo padrone di casa, Nicolò Bonghi, proprio dietro al seggiolone su cui è seduta Maria che favorisce l'inanellamento mistico del Figlio con santa Caterina nell'esemplare del 1523 all'Accademia Carrara di Bergamo (**cat. xx**). Berenson si stupì del modo in cui "this stupid man" avesse insistito per essere ritratto tanto vistosamente, senza distinguere tra sacro e profano, tra devozione e autocelebrazione³⁶. In realtà in simili soluzioni c'è sempre un significato preciso, che però in questo caso ci sfugge. Lo comprendiamo bene invece – perché è lo stesso artista a esplicitare con chiarezza il suo assunto – nel *Commiato di Cristo dalla Madre* di Berlino, del 1521 (**cat. xx**). Qui il modo in cui egli ritrae la moglie del committente in preghiera ci fa capire che la scena che si svolge di fronte ai nostri occhi altro non è che una proiezione mentale della donna, che sta cercando di interiorizzare l'episodio evangelico per rendere la sua meditazione – come raccomandato dai manuali devozionali dell'epoca – ancor più feconda³⁷. Un aspetto singolare del dipinto è costituito dalla presenza metafisica del marito e del pittore nella lettera in primo piano, accanto all'arancia: Domenico Tasso aveva fatto fortuna nel ramo delle poste e, come intuito da Augusto Gentili, non sembra davvero un caso che sia proprio su una lettera ripiegata in *trompe l'oeil* che l'artista appose la sua firma³⁸.

Da qui il passo che fa coincidere santi e committenti – che potrebbe apparire enorme – è in effetti assai breve. Quello del "criptoritratto", ovvero del ritratto in veste di un santo o di un altro personaggio 'superiore', era un modulo rappresentativo adottato frequentemente in Italia tra '400 e '500³⁹. Serviva a sottolineare la volontà di incarnare un modello di santità. Nei testi devozionali si suggeriva di immaginare i santi con i visi di persone conosciute e i luoghi sacri come la propria città⁴⁰. Lotto lo aveva già fatto, nel modo più clamoroso, ad Asolo, dove nella pala del 1506 il volto anziano e arcigno della Vergine richiama evidentemente quello di Caterina Cornaro, la "domina" locale (**cat. xx**). Ma se Caterina era una regina, per quanto spodestata (di Cipro, Gerusalemme e Armenia), qui a Bergamo egli propose lo stesso meccanismo identificativo a ricchi e, tutto sommato, spericolati mercanti. Ritrovare le fattezze della donna dell'Ermitage nella Madonna circondata da santi nella tavola del 1524 in Palazzo Barberini a Roma (**cat. xx**) – un dipinto che in origine stava nella camera da letto di Messer Marsilio (**cat. xx**) – fa ben comprendere che grado di autonomia propositiva l'artista potesse vantare in città. E se non tutto ci è giunto in originale, per fortuna esistono anche le copie: quella della Pinacoteca Tadini di Lovere testimonia che, sul 1523-25, un ignoto bergamasco decise di travestirsi da san Sigismondo, il primo re cristiano di Borgogna (**fig. xx**)⁴¹.

Quella di Lorenzo Lotto a Bergamo in questi anni fu un'avventura intellettuale straordinaria, che gli consentì di volare altissimo sui cieli della città. A un certo punto decise di ritrarre Dio. Non era il primo e non sarebbe stato l'ultimo. Senza dubbio Dio è la figura più rappresentata nella storia della pittura occidentale, all'interno però di determinati canoni iconografici, che definirono la sua immagine come quella di un vecchio Padre barbuto e autorevole. Nella tela al Museo Bernareggi di Bergamo, del 1523-24 (**fig. in scheda Portacroce Louvre**) Lorenzo ritenne di poterlo fare correttamente aderendo a quanto lo stesso Gesù disse del Padre, ossia che "Dio nessuno l'ha mai visto: proprio il Figlio unigenito, che è nel seno del Padre, lui lo ha

³⁶ Berenson 1895, p.

³⁷ Cfr. Cortesi Bosco 1976.

³⁸ Gentili 2010 e 2012.

³⁹ Sul criptoritratto, si vedano in generale, almeno Ladner 1983, Polleross 1988, Castelnuovo 2002; per Lotto Dal Pozzolo 1995, Zaru 2014

⁴⁰ Baxandall 1978.

⁴¹ Mauro Lucco, in *Bergam. L'altra Venezia* 2001, pp. n.

rivelato" (Giovanni 1, 18). Per questo lo rappresentò come inconoscibile: una sagoma di nuvola densa e misteriosa. Già nella coperta allegorica del ritratto del vescovo De Rossi (**cat. xx**) si alludeva all'inconoscibilità dell'Eterno, paragonandolo alla cima di un monte avvolto nelle nubi: ma qui egli voltò le spalle alla tradizione locale⁴² e inventò una formula che fu raccolta da alcuni seguaci bergamaschi⁴³. E se non rinunciò ad effigiare lo Spirito Santo in forma di Colomba - perché così è descritto nel battesimo di Cristo narrato dal Vangelo - quello del Figlio è un vero e proprio ritratto in carne e ossa.

La fiducia accordata a Lorenzo dalla sua clientela sembra dunque essere stata quasi illimitata: gli si consentirono libertà che a nessun altro furono concesse e si può ben affermare che qui il fuoco interpretativo del pittore infiammò gli animi della committenza. Però, a un certo punto, nel 1525, decise improvvisamente di tornare a Venezia.

Sfida a Venezia

Non v'è dubbio. Quando nell'inverno del 1525 Lorenzo riapproda in laguna è, con Tiziano, il miglior pittore della Serenissima. Certamente ne è consapevole ed è convinto di potersi reinserire come merita nel contesto pittorico locale. Inizialmente si fa ospitare dai domenicani di San Giovanni e Paolo, al cui tesoriere - Marcantonio Luciani - dedica un ritratto realizzato nei primi mesi del 1526 (**cat. xx**). È un'opera stilisticamente superba, ma intima, condotta con lo stesso tono pacato che connota il ritratto di *Giovane uomo* a Berlino (**fig. 5**) e quello del vecchio Tommaso Negri, vescovo di Scardona e di Traù, dell'anno seguente (**cat. xx**).

Quest'ultimo è un capolavoro di essenzialità: dietro all'apparente fermezza del presule in preghiera, ogni dettaglio sembra animato da un significato proprio e profondo, che prende vita dalla luce divina che filtra dalla finestra a forma di croce. Sono opere segnate da un naturalismo incantato e da una meravigliosa morbidezza di tocco: la stessa che modella il busto di *Uomo di profilo* che appariva sul retro di un foglio già della collezione Janos Scholz - oggi alla Pierpont Morgan Library di New York - preparatorio per la pala di Celana del 1527 (**fig. in cat. xx: scheda Wivel**)⁴⁴. Appariva perché oggi non appare più, essendo stato incollato sul supporto, in quanto considerato meno significativo dell'*Apostolo* sul recto! Cose da collezionisti d'altri tempi: ma irrisarcibili, perché - richiesto per la mostra - il distacco e il restauro sono stati considerati tecnicamente impossibili⁴⁵.

La Venezia in cui Lorenzo si ritrovò era diversa da quella che aveva conosciuto da giovane e che di sicuro - anche se i documenti finora non lo attestano - ogni tanto lo riaccolse. Lì la competitività tra artisti non era mai mancata, ma ora il mercato pittorico risultava più dinamico più che mai, in linea con la *renovatio urbis* che ispirò il dogado di Andrea Gritti, una delle personalità politiche più spiccate dell'intera storia della Serenissima⁴⁶. Guardandosi attorno riscontrò che in generale i suoi colleghi tendevano a specializzarsi più di una volta, che molti si dedicavano a una produzione seriale condotta con le rispettive botteghe e che, comunque, il registro linguistico prevalente continuava ad essere quello classicista divulgato da Tiziano. Costui aveva saputo prendere il posto di Giovanni Bellini (morto vecchissimo nel 1516) quale 'pittore di Stato' e molti dei suoi lavori pubblici venivano a dichiarare clamorosamente la sua preminenza. Nella basilica dei Frari, dopo la colossale *Assunta* consegnata per l'altar maggiore nel 1518, proprio nel 1526 trovava spazio la non meno imponente pala per la famiglia Pesaro: un lavoro che proponeva un nuovo modo di impostare

⁴² si veda la Trinità effigiata nel 1517 da Andrea Previtali nella chiesa di San Nicola ad Almenno San Salvatore, in *Bergamo. L'altra Venezia* 2001, pp.

⁴³ Ceriana 1995.

⁴⁴ Pouncey 1965, Rearick 1981

⁴⁵ Cortese informazione di John Marciari.

⁴⁶ "Renovatio Urbis" 1984.

la pala d'altare in laguna. Nello stesso anno il cadorino iniziava il *Martirio di san Pietro Martire* per i domenicani di San Giovanni e Paolo: il dipinto – distrutto nel XIX secolo – che per secoli fu considerato il più importante di Venezia. In pochi tentarono di tenere il passo del Vecellio, *in primis* Pordenone, ma furono costretti a cercare opportunità per lo più fuori dalla città. Eppure, se c'era un settore nel quale era possibile dire qualcosa di nuovo, era quello ritrattistico. A Venezia, infatti, con la morte di Giorgione per peste nel 1510 si era bloccato un innovativo processo di espressione dei valori - morali, politici, culturali, psichici - di una certa committenza e tutto sommato ci si era assestati su alcune formule assai poco caratterizzate. Lo stesso Tiziano nei suoi ritratti degli anni venti tendeva a riproporre più o meno il medesimo schema, imperniato sulla presentazione a mezza figura, o a tre quarti, di personaggi di alto lignaggio sostanzialmente portatori del loro *status* superiore. Poteva essere inserito qualche complemento più o meno simbolico (un guanto, un libro, un cane, un falcone ...), ma senza che diminuisse il grado, per dir così, di autoreferenzialità iconica del 'soggetto'⁴⁷. Non è difficile immaginare che Lorenzo nel 1526 si riposizionò nel contesto lagunare anzitutto riprendendo i contatti con colleghi amici o già conosciuti: a partire da Jacopo Palma il Vecchio, Giovanni Cariani e Girolamo Savoldo. Dei primi due avrà apprezzato le interpretazioni equilibrate e sottili⁴⁸, non troppo diverse da quelle divulgate da Vincenzo Catena, molto richiesto dal potere politico – si veda il *Doge Andrea Gritti* della National Gallery di Londra (**in Ambrosini, fig. 6**) – e da quello culturale⁴⁹. L'unico con cui Lotto davvero poteva confrontarsi in termini di condivisione autentica era però Savoldo, un maestro con cui aveva molto in comune, a partire dalla propensione per gli spostamenti e per le sparizioni improvvise. Questi aveva sposato una donna fiamminga e come Lorenzo era attratto dalla cultura figurativa nordica. Condivisero anche certi patroni, come Andrea Odoni. Se si considerano le sue prove ritrattistiche della seconda metà degli anni venti (come il *Gentiluomo in armatura* del Louvre, il *Giovane flautista* dei Musei Civici di Brescia e due criptoritratti come *l'Uomo in figura di San Girolamo* di collezione privata bergamasca e la *Donna in figura di Santa Margherita* della Pinacoteca Capitolina di Roma)⁵⁰ non è difficile cogliere l'allineamento delle reciproche ricerche. Non è chiaro quale dei due preceda l'altro, probabilmente Lorenzo. In ogni caso, dal 1526 entrambi a Venezia erano presenze 'nuove'.

Lotto capì che in questo campo avrebbe avuto le migliori *chances* per rientrare in città dalla porta principale. Lo fece decidendo di portare alle estreme conseguenze alcune formule sperimentate a Bergamo con successo: una ritrattistica dialogica, di grande formato e inglobante nel campo visivo uno spazio 'parlante'. Così, dai ritratti, nacque la sua personale sfida all'ambiente artistico veneziano. Ne sortirono alcune invenzioni memorabili. Quando il ricco mercante di origine milanese Andrea Odoni lo convocò nel suo palazzo a Santa Croce, si accorse che – come avrebbe poi scritto Pietro Aretino – in esso si era contemporaneamente a Venezia e Roma. Amava collezionare oggetti antichi ed è appunto nella veste di antiquario che Lotto lo presenta nel 1527 (**cat. xx**). Prima di questo esemplare la dimensione collezionistica di un committente era visualizzata attraverso qualche pezzo: qualche moneta, qualche statua, qualche libro⁵¹. Qualche, appunto: non il tripudio di reperti che, come reliquie profane, fanno da corona alla sua corpulenta figura. Caratterizzato da una formidabile presenza scenica, questa specie di Pavarotti dell'epoca ci affronta portandosi la mano sinistra al petto, sopra una piccola croce d'oro, e allungandoci una statuette di Diana Efesina, probabile indizio del suo personale auspicio di paternità. Sul tavolo ricoperto dal tessuto verde stanno varie monete antiche e un prezioso libro dai laccetti slegati, elementi allusivi ai suoi interessi numismatici e

⁴⁷ Sui ritratti tizianeschi degli anni venti, cfr.

⁴⁸ Si vedano, per Palma Rylands 1988; per Cariani, Pallucchini, Rossi 1983.

⁴⁹ Per la ritrattistica di Catena, Dal Pozzolo 2006

⁵⁰ Frangi 1992

⁵¹ Dora, *The scholar*; Pino

letterari. Ma la domanda che ci si è sempre posti è la seguente: le statue che lo circondano erano originali o copie? calchi in gesso o proiezioni mentali? oppure un po' e un po'? Non siamo in grado di rispondere. Però è palese che con questo dipinto nasce in Italia e in Europa una nuova categoria iconografica: che la si definisca "ritratto di collezionista" o meno (si veda anche quanto scrive al riguardo Lüdemann in catalogo), è un dato di fatto che a caratterizzarla è la descrizione simultanea del committente e di un ambiente allargato in cui si dispongono oggetti fortemente evocativi. La cosa è ancora più evidente nel foglio con *l'Ecclesiastico nel suo studio* del British Museum (**cat. xx**), quasi certamente preparatorio per una tela di grande formato che non venne mai realizzata o che non ci è giunta. Qui alla dimensione collezionistica, peraltro alquanto enfaticizzata, si abbina quella legata alla lettura, allo studio diurno e notturno: il prelado ostenta disinvoltura, vivacità e 'sprezzatura', e pare orgoglioso di avere un ritratto non solo di sé, ma anche della sua stipatissima stanza.

In teoria poteva diventare una formula ritrattistica di successo: ma non fu così. Forse lo stesso artista non volle autoimprigionarsi in un ruolo di 'inventariatore visivo'. Così nella sontuosa *Gentildonna in veste di Lucrezia* della National Gallery di Londra (**cat. xx**) dal sovraccaricamento di oggetti si passa all'eloquenza della loro rarefazione e perfino della loro assenza. Questa fanciulla seducente, dalla bellezza e dall'abbigliamento molto particolari, s'inarca teatralmente richiamando l'attenzione sul disegno con l'eroina classica che si toglie la vita e sul cartiglio con la scritta latina che la addita a esempio di pudicizia: ma subito dopo il nostro sguardo è attratto dalla sedia vuota (di chi? perché?) e dal fiore reciso lasciato sul tavolo. Diversamente da quel che proponevano in quei tempi i suoi colleghi lagunari, Lorenzo confeziona effigi atipiche e deliberatamente enigmatiche, che in tele di notevole formato immortalano i suoi patroni nel mentre di un'azione da interpretare. È quel che si vede pure nel giovane 'malinconico' o – come lo chiamavano i proprietari del quadro all'inizio del novecento – 'tisico' delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (**cat. xx**). Egli si mette in posa davanti al pittore mentre sfoglia un grande libro di conti, che ne attesta l'attività mercantile. Ma attorno al volume si materializzano elementi di tutt'altra natura: un calamaio, lettere, i petali di una rosa sparsi, una lucertola, e più in lontananza un liuto, un corno, un berretto ... L'effetto che simili immagini producono è quello di una compresenza strana - quasi surrealista, verrebbe impropriamente da dire - che lascia interdetto l'osservatore e che documenta come anche qui, nella Venezia tra il terzo e il quarto decennio, la *vis* interpretativa dell'artista tendesse a oltrepassare le normali esigenze del committente, investendolo di proposte di ogni genere. Si torni con la memoria al *Crivelli* già al Getty e lo si confronti ora con il *Triplice ritratto di orefice* di Vienna (**cat. xx**): quasi certamente il suo amico orefice Bartolomeo Carpan, così ritratto per un gioco virtuosistico - rispetto al *paragone* con la scultura - ma anche in un doppio riferimento sia all'allegoria tricipite della Prudenza sia all'origine trevigiana del personaggio (emblema della città di Treviso erano 'tre visi'). Venezia però non era Bergamo. In più dentro di lui si rompe qualcosa.

In una lettera del periodo confessa di avere "la mente molto travagliata da varie et strane perturbazione"⁵². Non sappiamo a cosa si riferisse, ma si può intuire un grave stato depressivo. In più, quella che a tutti gli effetti fu la sua prima grande pala d'altare commissionatagli in città - il *San Nicola in gloria tra i santi Giovanni Battista e Lucia* per l'altare della Scuola dei Mercanti nella chiesa dei Carmini, del 1529 (**fig. 3 in Gullino**) - per quanto prodigiosa in alcuni brani (come il magnifico paesaggio, di impronta fiamminga), fu da subito criticata e non passò molto tempo che Ludovico Dolce, nel suo *Dialogo della pittura* (1557), ritenne di additarla come sommo esempio di "cattive tinte"⁵³. Di carattere non facile e ossessionato da un'idea manichea della giustizia, Lorenzo da questo momento in poi fu

⁵² Doc perturbazione

⁵³ *Lotto in Veneto* 2011, pp.

probabilmente oggetto di quello che oggi definiamo *mobbing*: ossia una strisciante critica sistematica e demolitiva della persona. I temi di alcuni dipinti realizzati in questi anni svelano meditazioni piuttosto pessimistiche: il *Putto* che danzando incorona un teschio adagiato su un cuscino bianco nella collezione del duca di Northumberland ci ricorda il nulla che siamo⁵⁴, mentre *l'Apollo abbandonato dalle Muse e dalla Fama* nel Museo di Budapest sembrerebbe alludere alla solitudine, più che del dio della bellezza, dello stesso artista⁵⁵.

Il 25 marzo del 1531 – primo giorno dell'anno a Venezia, in cui si celebrava l'Annunciazione a Maria dell'incarnazione di Gesù – egli stende il suo primo testamento (**cat. 1**): lascia erede l'Ospedale dei poveri di Gesù Cristo a San Giovanni e Paolo e dichiara di voler essere sepolto con l'abito dei domenicani fra i conversi dei Santi Giovanni e Paolo. Evidentemente stava reagendo al suo malessere interiore praticando opere di pietà e accostandosi ai frati predicatori. Non è fuori luogo immaginarlo a cercare risposte, notte e giorno, nella *Bibbia*, che venne addirittura ad illustrare se – come vari elementi stilistici inducono a ritenere – a lui spetta l'invenzione delle vignette nel frontespizio della *Bibbia* tradotta da Antonio Brucioli e stampata da Lucantonio Giunti nel 1532 (**in Ambrosini fig. 7**). In altre carte dichiara di volersi "sequestrare dal mondo", ossia di farsi in qualche modo da parte, per dedicarsi alla cura della propria vita spirituale. Vengono in mente immagini come il piccolo *Eremita* nella raccolta inglese di Wilton House, che indica i suoi piedi nudi e la strada impervia che lo ha allontanato dalla comunità umana (**fig. 6**). Non sorprende pertanto che nel 1531 Lorenzo abbandoni l'alloggio che aveva in Santa Marina e si cerchi un'altra sistemazione.

Libertà marchigiane

I contatti con le Marche non li aveva mai allentati, anzi: a intermittenza riceveva incarichi da quella regione, nella quale inviava le opere o vi si recava di persona ad eseguirle⁵⁶. L'ambiente artistico locale non presentava gli stressanti livelli di competitività che ammorbavano l'aria a Venezia, il gusto della committenza non era poi così sofisticato e la sua autorevolezza era tale che quasi ogni sua proposta veniva accolta.

Già nel 1531 aveva consegnato un'impressionante *Crocifissione* a Monte San Giusto, per una chiesa – quella di Santa Maria in Telusiano – grande poco più del dipinto (**in De Carolis fig. 7**). A richiederla era stato il legato apostolico Nicolò Bonafede, che Lotto rappresentò a piena figura nell'atto di meditare, su pressante invito di un angelo a lui deputato, lo svenimento di Maria, non molto diversamente da quanto aveva fatto con Elisabetta Rota per il *Commiato* di Berlino (**cat. xx**): con la differenza che qui chi entrava in chiesa – da un certo punto di vista – entrava anche nel quadro e si trovava all'interno di una sacra rappresentazione patetica simile a quelle nei Sacri Monti piemontesi e lombardi⁵⁷. In altri casi il pittore si piegò alle richieste dei suoi clienti. Non è difficile immaginare che la coppia di donatori inginocchiati ai piedi della Vergine per ricevere la benedizione di Gesù nella tela del Getty Museum a Malibu (**fig. 7**) si fossero rivolti a lui con le idee chiare su come essere rappresentati. Probabilmente guardandoli in faccia, e interpretando le loro espressioni bonarie, pure Lorenzo concordò sul fatto che uno schema arcaico fosse adatto a loro, premurandosi addirittura di far coprire da Maria il sesso del Bambino, altrimenti forse troppo vicino al viso della signora. Ben diverso fu il caso di una delle sue invenzioni più audaci di questi tempi: *l'Adorazione dei pastori* della Pinacoteca Tosio Martinengo a Brescia, un'opera che probabilmente sarebbe piaciuta al giovane Caravaggio (**fig. 8**). In questa grande tela i due committenti decisero di travestirsi da

⁵⁴ Sul Putto, Peter Humfrey, in *Bergamo. L'altra Venezia* 2001, pp. 98-99.

⁵⁵ Per questa lettura Gentili

⁵⁶ 1981

⁵⁷ Giordano 1999.

pastori, entrando nella scena con piglio imperturbabile e in termini di tale invasività da far apparire quasi timido il Nicolò Bonghi dello *Sposalizio mistico* di dieci anni prima (**cat. xx**). Quella dei criptoritratti sembra una delle specialità che Lorenzo volle proporre per l'intera carriera, a volte spingendosi a un tale punto di identificazione tra committente e santo da risultare perfino ambiguo. Con un esempio: l'*Eremita* di Wilton House (**fig. 6**) è davvero un santo – come sempre si ripete – o è un devoto nelle vesti di un santo, al quale però per ragioni incomprensibili si decise di togliere gli attributi identificativi? D'altro canto, se si considerano composizioni puramente sacre come la celeberrima *Annunciazione* di Recanati o l'*Adultera* del Louvre, come non rendersi conto che l'artista descrisse gran parte delle figure in termini deliberatamente ritrattistici?

Nei ritratti veri e propri Lotto in questi anni porta avanti il frutto delle ricerche veneziane. Il volitivo *Cavaliere* di Cleveland (**cat. xx**), della metà del quarto decennio, esce dal chiuso del suo palazzo per mettersi in terrazza, guardando al di fuori del campo visivo e atteggiandosi con il braccio levato al cielo come un personaggio shakespeariano. Ben diverso lo spirito con cui il *Gentiluomo* della Galleria Borghese decise di mettersi in posa davanti al maestro con tutto il suo insostenibile dolore (**cat. xx**). L'espressione sofferente, a stento trattenuta, la mano sinistra premuta sulla milza, la destra ferma su un cumulo di petali di rosa e gelsomini da cui sbuca un piccolo teschio: tutto converge a descrivere un uomo in lutto, forse di nome Giorgio, o che come il san Giorgio nel paesaggio avrebbe voluto uccidere il drago per la sua principessa. Chissà. È curioso che all'inizio del '600 questo dipinto fosse considerato un autoritratto del pittore, ben prima che la critica moderna ne conoscesse i travagli esistenziali. Ancora di recente qualcuno ha ritenuto di non escludere tale possibilità, che tuttavia non sembra in alcun modo dimostrabile. Ma una cosa va detta: che dipinti di questo tipo testimoniano che alla sua porta bussavano personaggi singolari e saturnini, in un momento in cui lo stesso Lorenzo probabilmente non sprizzava *joie de vivre*.

Costoro erano tutti marchigiani? Non necessariamente. Dal 1533 al 1539 le sue tracce appaiono a intermittenza. Sappiamo che nel 1535 era a Jesi, nel 1538 ad Ancona e nel 1539 a Cingoli, dove per i domenicani realizzò una *Madonna del rosario* in cui pure si ha la sensazione che sotto ai panni di alcuni santi vi siano persone in carne e ossa (**in De Carolis fig. xx**).

Le ultime stazioni

Nel gennaio del 1540, alla soglia dei sessant'anni, lo ritroviamo a Venezia e va ad abitare dal nipote Mario d'Armano, un avvocato di successo, che lo ospita nella sua bizzarra famiglia⁵⁸. Nel contempo affitta una bottega fra Rialto e San Polo. Le commissioni però tardano ad arrivare. Da questo momento in poi entriamo nella sua esistenza quotidiana grazie alle pagine del *Libro di spese diverse*, in cui annotava non solo ciò che era relativo alla sua professione, ma anche le crescenti asprezze della vita⁵⁹. Clienti difficili, dipinti rifiutati, difficoltà di riscossione dei crediti, necessità di prestiti dando in garanzia le sue cose più care ... Un clima pesante si aggira su di lui. I domenicani dei Santi Giovanni e Paolo gli offrono una *chance* importante, affidandogli l'esecuzione di una grande pala che descrive l'*Elemosina di Sant'Antonino*, vescovo di Firenze nel primo '400 (**cat. xx**). A sollecitare l'immagine fu Sisto de' Medici, un teologo che dal 1541 era priore del convento. Il vecchio pittore si mise alacremente all'opera e visualizzò una quinta teatrale sollevata da angeli che svelavano il momento in cui il santo riceveva l'ispirazione per le opere di carità, demandate ai domenicani lagunari, che a loro volta provvedevano alle necessità dei miserabili. Una dozzina di figure stipa la parte inferiore

⁵⁸ Sul D'Armano Fontana 2007, e Gullino in catalogo. Questo ultimo paragrafo riprende quel che ho scritto alla fine del mio saggio dedicato a Lotto nel volume *La era de los genios* (in corso di stampa)

⁵⁹ *Lorenzo Lotto*, nelle edizioni a cura di P. Zampetti (1969), F. Grimaldi, K. Sordi (2003), e F. De Carolis (2017).

della pala, soprattutto donne e fanciulle, ma anche qualche uomo: è quella fetta di società che mai avrebbe potuto permettersi un ritratto, una rappresentanza eletta di quegli “ultimi” cui il pittore era tanto legato. Tra costoro si è pensato di riconoscere - esattamente sotto alla firma - un autoritratto dell’artista: che in effetti realizzò il dipinto pensando anche alla propria morte. Infatti dei 135 ducati che gli venivano corrisposti, 35 volle destinarli ai suoi stessi committenti affinché realizzassero, al momento opportuno, quanto già richiesto nel 1531 (**cat. 1**): ossia la sua sepoltura presso di loro con l’abito domenicano.

Non era però ancora venuta la sua ora e doveva continuare a lavorare per vivere. A Treviso aveva lasciato alcuni capolavori e qualche amico era ancora in vita. Dal 1542 al 1545 vi si recò, soprattutto per eseguire ritratti puntualmente registrati nel *Libro di spese diverse*, ma solo in parte giunti fino a noi⁶⁰. I più importanti furono per i podestà che reggevano la città: Giovanni Lippomano, Francesco Giustinian e Andrea Renier. Lorenzo cercò di ingraziarseli anche attraverso doni, ma – una volta consegnate le loro effigi – questi sparivano e lui si ritrovava nella condizione di dover individuare nuovi clienti. Alcuni ritratti di questi anni sono tra i più intensi della sua intera carriera. Si pensi al *Vecchio con quanto* di Brera, forse Liberale da Pinidel (**cat. xx**), o all’*Architetto* di Berlino, verosimilmente il suo carissimo amico Giovanni del Coro (**cat. xx**): in essi vi è una tale capacità di descrivere la vana resistenza al dolore e alla vecchiaia che sembra di essere davanti a premonizioni di Rembrandt. Il problema, però, era che erano troppo veri, troppo poco nobilitanti e idealizzanti. In più li rivestiva della sua stessa melanconia. Nei ritratti di questi anni riconosciamo infatti un comune denominatore: un velo di tristezza, quasi un’ombra di morte che si allunga su coloro che posarono di fronte al suo cavalletto. Personalità troppo inquieta ed empatica, Lorenzo non riuscì a non travasare nei suoi clienti il senso di assoluta precarietà del vivere che lui stesso provava e paradossalmente le vesti lussuose e gli oggetti preziosi esibiti da questi patroni assumevano quasi la valenza di una *vanitas*, se non di un *memento mori*. Nel pendant nuziale con *Febo da Brescia* e la sua sposa *Laura da Pola*, del 1543 (**in Lüdemann, figg. 5-6**), il marito appare richiuso in una forma di ottuso autoappagamento, mentre lei – di ventuno anni più giovane – non lascia trasparire alcuna forma di amore o di coinvolgimento emotivo. Così, nel ritratto di *Giangiaco Buonomico con il figlioletto* della Johnson Collection di Filadelfia (**cat. xx**), del 1544, il padre, dall’aria dolente, sembra voler proteggere un bimbo impaurito che gli si stringe al fianco come se entrambi presagissero l’imminenza di un pericolo ineluttabile. Come stupirsi se “l’arte non guadagnava da spesarmi”, come annota mestamente nel 1546?

Così fa ritorno, per l’ultima volta, a Venezia. Sempre nel giorno del 25 marzo del 1546 redige un nuovo testamento in cui annulla le disposizioni precedenti, destinando i suoi materiali professionali a due bravi giovani scelti dalla Scuola dei pittori, che avrebbero dovuto sposare due ragazze “de quiete nature” ricoverate nell’ospedale dei poveri, cui lascia il resto dei suoi beni⁶¹. I problemi si acuiscono. Il nipote Bartolomeo Carpan viene coinvolto in accuse di eresia, poi lo stesso pittore si ammala e Bartolomeo lo ospita a casa sua per un mese e mezzo. Si riprende, completa approssimativamente una pala per la chiesa di San Giacomo dell’Orto (**fig. in Gullino**) e di nuovo cambia casa. Quel che non cambia è il vento della fortuna e si trova costretto a pagare l’affitto al suo locatario, Giovanni dalla Volta con un quadro in cui lo ritrae assieme al resto della sua famiglia: è la grande tela del 1547 alla National Gallery di Londra, dove neppure la presenza dei due bambini riesce a trasmettere un senso di leggerezza alla scena (**cat. xx**). Più empatici e vibranti appaiono alcuni ritratti di religiosi cui fa stringere libri sacri tra le mani: come nel caso del *Fra Gregorio Belo* del Metropolitan di New York, del 1547 (**cat. xx**), e del frate “in figura de san Piero martire”, probabilmente Angelo Ferretti, oggi al Fogg Museum di Cambridge, del 1549 (**cat. xx**). È come se il suo talento si ravvivasse quando

⁶⁰ Dezuanni 2005.

⁶¹ Cecchetti 1887.

si trovava di fronte figure nelle quali riconosceva di avere in comune qualcosa per lui di essenziale: ossia la ricerca di Dio.

Nello stesso 1549 decise di andarsene definitivamente dalla città in cui era nato e di recarsi – ancora una volta – nelle Marche. Possiamo immaginarlo fisicamente provato, stanco, disilluso, depresso, trascinarsi a fatica nelle stradine impervie delle regione per riscuotere quel che il suo credito locale gli consentiva di riscuotere. Per racimolare un po' di denaro e per liberarsi dei quadri del suo magazzino, prova a venderli in una Lotteria ad Ancona. Il risultato fu abbastanza disastroso. Farà ancora qualche bel ritratto: come quello di “maestro Batista balestrier de la Rocha contrada”, del 1551-52 (**cat. xx**), o come il *Vecchio cavaliere* di Brera (**fig. 9**). Ma il suo tempo era scaduto. La via del Calvario su cui da tempo stava arrancando lo aveva condotto all'ultima stazione: il santuario di Loreto, dove entrò nell'estate del 1552, per esservi seppellito alla fine del 1556.

Bibliografia

A. Angelini, *Jacometto Veneziano e gli umanisti. Proposta per il "Ritratto di Luca Pacioli e di Guidubaldo da Montefeltro" del Museo di Capodimonte*, in “Prospettiva”, 2012, 147-148, pp. 126-149.

R. Battaglia, *Pier Maria Pennacchi. Un capolavoro restituito dal restauro*, Treviso, 2016.

M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, ed it., a cura di M.P. e P. Dragone, Torino 1978

B. Berenson, *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*, New York-London, 1895

B. Berenson, *Lotto*, Milano, 1955

Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530, catalogo della mostra (Bergamo, 2001), a cura di F. Rossi, Milano, 2001

E. Castelnuovo, «Propter quid imagines faciei faciunt». Aspetti del ritratto pittorico nel Trecento', in *Le metamorfosi del ritratto*, a cura di R. Zorzi, Firenze 2002, pp. 33-50

B. Cecchetti, *Testamento di Lorenzo Lotto pittore veneziano. 25 marzo 1546*, in “Archivio veneto”, II, 1887, 34, pp. 351-357

M. Ceriana, *Un'ancona di Lorenzo Lotto ed Enea Salmeggia*, in “Artes”, 1995, 3, pp. 67-73

A. Chastel, *Musca depicta*, Milano 1984

F. Coltrinari, *Ipotesi per la presenza di Lorenzo Lotto nelle Marche prima del polittico di San Domenico. Recanati, la sua fiera, la circolazione di dipinti e oggetti d'arte via mare*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, atti del convegno internazionale di studi (14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze, 2009, pp. 48-65.

F. Cortesi Bosco, 'La letteratura religiosa devozionale e l'iconografia di alcuni dipinti di Lorenzo Lotto', *Bergomum*, LXX, 1976, 1-2, pp. 3-25

F. Cortesi Bosco, 'Per Lotto a Roma e Raffaello', *Notizie da Palazzo Albani*, XIX, 1990, 2, pp. 45-74.

F. Cortesi Bosco, *La Madonna col Bambino e i santi Pietro Martire e Giovanni Battista di Capodimonte: devozione o "damnatio memoriae"?*, in “Venezia Cinquecento”, X, 2000, 19, pp. 71-132.

F. Cortesi Bosco, *Viaggio nell'ermetismo del Rinascimento: Lotto, Dürer, Giorgione*, Padova, 2016.

E.M. Dal Pozzolo, *Osservazioni sul catalogo di Lorenzo Lotto. 1503-1516*, in “Arte Veneta”, 45, 1993, pp. 32-49.

- E.M. Dal Pozzolo, 'Pier Maria Pennacchi, in sintesi', *Restauri di Marca*, 1993, 4, pp. 48-51.
- E.M. Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto ad Asolo. Una pala e i suoi segreti*, Venezia, 1995
- E.M. Dal Pozzolo, *Appunti su Catena*, in "Venezia Cinquecento", 16, 2006, 31, pp. 5-104
- E.M. Dal Pozzolo, *Colori d'amore. Parole, gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso, 2008
- E. Dezuanni, *Lorenzo Lotto da Venezia a Treviso. Ritratti e Committenti 1542-1545*, Dosson di Casier (Tv) 2005.
- G.M. Fara, *Albrecht Dürer. Lettere da Venezia*, Milano 2007
- R. Fontana, *Lorenzo Lotto in casa D'Armano*, in "Arte Veneta", 64, 2007, pp. 35-45
- G. Fossaluzza, *I maestri del Barco di Caterina Cornaro*, in *Gli affreschi nelle chiese della Marca trevigiana dal Duecento al Quattrocento*, a cura di G. Fossaluzza, Cornuda (Treviso) 2003, III, pp. 441-466..
- F. Frangi, *Savoldo. Catalogo completo dei dipinti* 1992
- D. Frapiccini, *Lorenzo Lotto tra frequentazioni curiali e strategie mercantili*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo (MI), 2000, pp. 149-173
- D. Frapiccini, *L'età aurea di Giulio II. Arti, cantieri e maestranze prima di Raffaello*, Roma, 2013
- D. Frapiccini, *Lorenzo Lotto, Bramante e Loreto: verifiche intorno a una questione aperta; atto secondo*, in "Castella Marchiae", 15/16, 2015-2016, pp. 62-91
- S.J. Freedberg, *Painting in Italy 1500 to 1600*, Harmondsworth 1971 (ed. it., *Pittura in Italia 1550-1600*, Bologna, 1988).
- A. Gentili, *Da Tiziano a Tiziano. Mito e allegoria nella cultura veneziana dal Cinquecento*, Milano, 1980
- A. Gentili, 'Virtus e voluptas nell'opera di Lorenzo Lotto', in *Lorenzo Lotto* atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita (Asolo, 18-21 settembre 1980), a cura di P. Zampetti e V. Sgarbi, Treviso 1981, pp. 415-424.
- A. Gentili, *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leoncino e Lucina Brembati*, in *Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, a cura di A. Gentili, Roma, 1989, pp. 155-181
- A. Gentili (con la collaborazione di M. Lattanzi e F. Polignano), *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto 1503/1512*, Roma, 1985
- A. Gentili, *Le storie, le metafore*, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo della mostra (Washington, Bergamo, Parigi, 1998-1999), a cura di D.A. Brown, P. Humfrey e M. Lucco, Milano, 1998, pp. 37-41.
- A. Gentili, 'Una lettera a Lorenzo Lotto (e altri dettagli) nel "Congedo di Cristo dalla madre"', *Venezia Cinquecento*, XX, 2010, 39, pp. 7-18.
- A. Gentili, 'Seguito alla lettera: il "Congedo di Cristo dalla Madre" di Lorenzo Lotto', in *Art e dossier*, 2012, 284, pp. 64-69.
- A. Giordano, *Il capolavoro di Lotto in Monte San Giusto e il vescovo Bonafede*, Roma, 1999
- J. Grabski, 'Sul rapporto fra ritratto e simbolo nella ritrattistica del Lotto', in *Lorenzo Lotto* atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita (Asolo, 18-21 settembre 1980), a cura di P. Zampetti e V. Sgarbi, Treviso 1981, pp. 383- 392.
- P. Humfrey, *Lorenzo Lotto*, Bergamo, 1998.

- Il polittico di Lorenzo Lotto a Recanati. Storia, documenti e restauro*, a cura di V. Garibaldi, M. Paraventi e G.C.F. Villa, Crocetta del Montello (TV), 2013
- Il S. Girolamo di Lorenzo Lotto a Castel S. Angelo*, catalogo della mostra (Roma, 1983), a cura di B. Contardi e A. Gentili, Roma, 1983
- In the age of Giorgione*. Cat. Exh (London 2016) edited by S. Facchinetti, A. Galansino, P. Rumberg. – London 2016
- G.B. Ladner, 'Die Anfänge des Kryptoporträts, in *Michael Stettler Zum 70. Geburtstag Von Angesicht zu Angesicht Porträtstudien*, Bern 1983, pp. 78-97
- G. Liberali, *Lotto, Pordenone e Tiziano a Treviso. Cronologia, interpretazioni ed ambientamenti inediti*, in "Memorie dell'Istituto veneto di scienze, lettere ed arti. Classe di scienze morali e lettere", XXXIII, 1963, pp. 3-121
- R. Longhi, *Lorenzo Lotto "accanto" a Raffaello a Roma*, in "Notizie da Palazzo Albani", IX, 1980, 1-2, pp. 105-131.
- Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, 2011), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2011.
- Lorenzo Lotto a Recanati: "nel cor profondo un amoroso affetto"*, catalogo della mostra (Recanati, 1998), a cura di M. Lucco, Venezia 1998
- Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e restauri*, catalogo della mostra (Treviso-Quinto-Asolo, 1980), a cura di G. Dillon, Treviso, 1980.
- Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo della mostra (Washington, Bergamo, Parigi, 1997-1999), a cura di D.A. Brown, P. Humfrey e M. Lucco, Milano, 1998.
- Lorenzo Lotto. Il "Libro di spese diverse" con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di P. Zampetti, Venezia-Roma, 1969
- Lorenzo Lotto. Il libro di spese diverse*, introduzione, commento e apparati di F. De Carolis, Trieste, 2017
- Lorenzo Lotto. Libro di spese diverse*, edizione e trascrizione, a cura di F. Grimaldi e K. Sordi, Loreto, 2003.
- Lotto in Veneto*, a cura di G. Poldi e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo (MI), 2011
- Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Ancona, 1981), a cura di P. Dal Poggetto e P. Zampetti, Firenze, 1981
- M. Lucco, *Precedenti lombardi nel Veneto (un abbozzo di ricerca sui precedenti culturali del Lotto)*, in *Lorenzo Lotto a Treviso. Ricerche e restauri*, a cura di G. Dillon, Treviso, 1980, pp. 33-66
- G. Mariani Canova, *L'opera completa del Lotto*, presentazione di R. Pallucchini, Milano, 1975.
- G. Mascherpa, *Invito a Lorenzo Lotto*, Milano, 1980.
- A. Mazzotta, 'Ritratti' veneziani per Jacometto, Marco Basaiti e Andrea Previtali, in "Prospettiva", 2012, 147-148, pp. 150-158
- A. Nesselrath, *Lorenzo Lotto in the Stanza della Segnatura*, in "The Burlington Magazine", 142, 2000, 1162, pp. 4-12
- A. Nesselrath, *Il periodo romano del Lotto*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, atti del convegno internazionale di studi (14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze, 2009, pp. 22-37
- D. Oldfield, *Lorenzo Lotto, 1508-1513*, in *Omaggio a Lorenzo Lotto*, atti del congresso (Jesi-Mogliano, 4-6 dicembre 1981), in "Notizie da Palazzo Albani", XIII, 1984, 1, pp. 22-38.
- R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo, 1983.

- F. Pedrocco, *Un inedito ritratto del Lotto*, in "Fimantiquari", 4, 1994, pp. 46-48.
- F.B. Polleross, *Das sakrale Identifikationsporträt*, Worms 1988
- P. Pouncey, *Lotto disegnatore*, Vicenza, 1964
- W. R. Rearick, *Lorenzo Lotto. The Drawings, 1500-1525*, in *Lorenzo Lotto, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita* (Asolo 18-21 settembre 1980), a cura di P. Zampetti, V. Sgarbi, Treviso, Comitato per le celebrazioni lottesche, 1981, pp. 23-36
- "*Renovatio Urbis*". *Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di M. Tafuri, Roma 1984
- Ph. Rylands, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Milano 1988
- S. Settis, *Laocoonte: fama e stile*. Con un apparato documentario a cura di Sonia Maffei su La fama di Laocoonte nei testi del Cinquecento, Roma 1999
- V. Sgarbi, 'Pier Maria Pennacchi e Lorenzo Lotto', *Prospettiva*, 1977, 10, pp. 39-50.
- F. Trevisani, *In margine alla più recente bibliografia di Lorenzo Lotto*, in "Arte Veneta", 39, 1985, pp. 218-225.
- E. Villata, *Per Lotto e per Treviso*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, A cura di M. Rossi, A. Rovetta e F. Tedeschi, con la collaborazione di A. Barbieri e P. Bosio, Milano, 2013, pp. 141-147.
- C. Volpe, *Lotto a Roma e Raffaello*, in *Lorenzo Lotto, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita* (Asolo, 18-21 settembre 1980), a cura di P. Zampetti e V. Sgarbi, Treviso, 1981, pp. 127-145.
- P. Zampetti, *Esiste una congiuntura Lotto - Raffaello?*, in *Studi su Raffaello*, atti del congresso (Urbino-Firenze, 1984), a cura di M. Sambucco Hamoud e M.L. Strocchi, Urbino, 1987, I, pp. 125-131
- D. Zaru, *Art and Observance in Renaissance Venice. The Dominicans and their Artists (1391-ca. 1545)*, Roma, 2014.
- F. Zeri, *L'inchiostro variopinto*, Milano 1985
- B.E. Zocca, *Le decorazioni della stanza dell'Eliodoro e l'opera di Lorenzo Lotto a Roma*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale d'Archeologia e Storia dell'Arte", II, 1953, pp. 329-343