

Lorenzo Lotto

(Venezia, 1480 ca. – Loreto, 1556 ca.)

Natività (Il bagno di Gesù Bambino)

1521

olio su tavola, 55,5 × 45,7 cm

iscrizioni: «Lotus 1521»

Siena, Pinacoteca Nazionale, inv. 643

Attribuito a Lorenzo Lotto da Fiocco nel 1934, si deve però ad Anna Maria Ciaranfi, due anni dopo, il recupero storico e critico di questo dipinto, che identificò con l'opera menzionata dalle fonti settecentesche nella stanza del camino in casa Spannocchi a Siena. Il quadro è descritto infatti con precisione nell'Indice grande della collezione Spannocchi dall'abate Giovan Girolamo Carli (Ancaiano 1719 – Mantova 1786), che testimoniava tuttavia anche di una situazione conservativa già difficile e, soprattutto, della presenza della firma e della data 1521, ora non più visibili: «La Natività di Nostro Signore in tavola che ha un poco patito ma tuttavia è bella. [...] in fondo si legge Lotus 1521» (BCS, cod. Z. II 27, cc. 15 v; Torriti 1978, p. 220-221).

Non si tratta però, come ipotizzavano la Ciaranfi e Torriti, della *Natività* vista da Michiel nella casa di Domenico Tassi a Bergamo, poi ricordata presso il canonico Giambattista Zanchi (Tassi 1793, I, p. 25) insieme con il pendant raffigurante il *Commiato di Cristo dalla Madre* datato 1521 (Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie): l'opera risulta perduta, ma l'invenzione è probabilmente testimoniata dalla copia conservata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia (vedi cat. n. 10).

La *Natività* ora a Siena sembra provenire piuttosto dalle collezioni Gonzaga di Mantova, come osservato da L'Occaso (2002). Ed è forse riconoscibile nel «quadretto sopra l'asse dipintovi un presepio, con cornice piata freggiata» dell'inventario del 1626-1627, oppure nel piccolo dipinto con «Madonna che lava il Bambino natto» nell'elenco degli stessi anni (Lapenta, Morselli 2006). È quindi un quadro trafugato a Mantova tra 1630 e 1631, giunto a Siena con il bottino delle opere d'arte del capitano cesareo Enea Silvio Piccolomini, che passa nelle raccolte Spannocchi nel 1774 grazie al matrimonio tra Caterina Piccolomini della Modanella e Giuseppe Spannocchi. La *Natività*, nel frattempo entrata all'Accademia di Belle Arti, nel 1881 risultava seriamente danneggiata e la tavola (allora 66 × 55 cm) poco dopo dovette essere decurtata nelle zone laterali, con conseguente scomparsa dell'iscrizione con la firma e la data, e la perdita, soprattutto nel lato sinistro, di ampi dettagli

degli animali, della culla e della stalla (Ciaranfi 1936, p. 329).

La situazione originaria è parzialmente ricostruibile attraverso la copia già nella raccolta Feroni (Firenze, Galleria degli Uffizi; vedi cat. n. 9), che appare sviluppata orizzontalmente, sicché la scena sacra è ampliata con episodi laterali estranei all'esemplare Spannocchi. Altre due copie, una conservata nei depositi della Galleria Palatina (inv. 1890 n. 1560), l'altra già di collezione privata bolognese (Fototeca Zeri, n. 41569), appaiono invece molto più vicine all'originale senese, con leggere varianti solo nell'interpretazione di alcuni dettagli, impuntabili forse a incomprensioni di un originale già danneggiato o forse, se davvero si tratta di copie sei-settecentesche, a fraintendimenti iconografici.

Il soggetto infatti non è una *Natività*, ma raffigura l'episodio del bagno di Gesù neonato, un tema apocrifo, presente nella *Legenda Aurea*, introdotto nell'Occidente medievale dall'arte bizantina, che si fa raro nel corso del Rinascimento (Nordhagen 1961, pp. 48-53, n. 2). Due balie, Zebel e Salomè, sono state chiamate ad assistere al parto della Madonna. Il pittore rappresenta il momento in cui il braccio di Salomè si paralizza perché non crede alla verginità di Maria: Giuseppe allarga le braccia per lo stupore e l'asino raglia impaurito (cfr. Massi 1991). Su consiglio di un angelo, la donna toccherà Gesù e sarà così risanata. Benché raro, il tema, come ha segnalato Agosti (*Disegni del Rinascimento* 2001), ha una certa diffusione nell'Italia settentrionale, tra Leonardo, Luini e Parmigianino. Ma tocca anche il trevigiano Domenico Capriolo (Fossaluzza, 2000), segno forse di un rapporto con opere dello stesso Lotto, la cui fortuna è testimoniata dalle occorrenze nel *Libro di Spese*, dalle fonti (Vasari, Michiel, Ridolfi, Tassi) e persino dalle stampe (Béguin 1980).

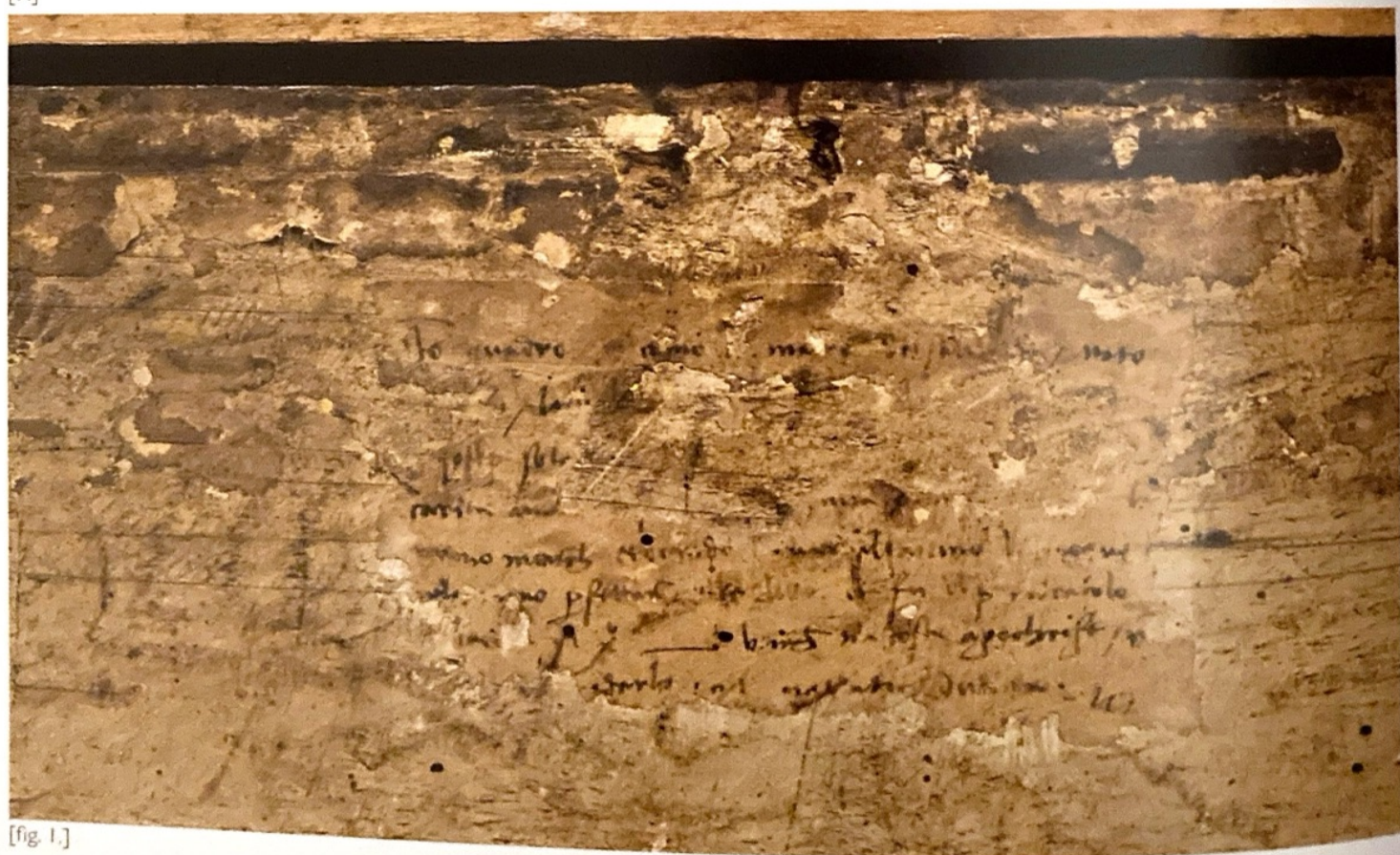
Del resto, se il modello compositivo e la ricerca di effetti luministici sviluppa predilezioni ponentine assai diffuse nell'ambiente lagunare ed esemplate già da Jacobsen con invenzioni attribuibili a Gerhard David (Jacobsen 1911, pp. 434-436; Massi 1991, pp. 109-111), il gusto per una pittura di ambientazione notturna è legato alle ricerche dell'ultimo Giorgione e trova poi sviluppi in giorgioneschi di terraferma come Savoldo (*Matteo e l'angelo*, New York, Metropolitan Museum).

La scomparsa della data 1521, testimoniata dalle fonti più antiche, ha aperto il campo a discussioni sulla cronologia e all'ipotesi che l'abate Carli possa avere letto per errore 1521 anziché 1527. Sulla base del confronto con le opere dei primi anni venti, sia la Banti (Ban-





[9.]



[fig. 1.]

ti, Boschetto 1953, p. 83, n. 85) sia Pallucchini (cfr. Mariani Canova, 1975, p. 111, n. 189) propendevano appunto per una data circa 1527, a poca distanza dalla pala di Jesi. Analogamente, si è notato che la figura di Gesù neonato reca ancora il cordone ombelicale, un dettaglio inusuale, che potrebbe essere stato introdotto dal pittore in relazione alla disputa con i Protestanti in corso attorno al 1527-1528 (Arasse 1981, pp. 367-370).

Bibliografia: Fiocco 1934, p. 405; Ciaranfi 1936, pp. 319-329; Zampetti 1953, p. 114, n. 71; Torriti 1978, II, pp. 220-222, n. 643 (con bibliografia precedente); Béguin 1980, p. 101; Stradiotti 1990, p. 142; Torriti 1990, pp. 436-437, n. 643; Massi 1991, pp. 106-107; Bussagli 1996, pp. 237-238; Humfrey 1997, p. 53; Fossaluzza 2000, p. 116; *Disegni del Rinascimento* 2001, p. 228; L'Occaso 2002, p. 289; Lapenta, Morselli 2006, pp. 50, 328-329, n. 1247; Frigerio 2011, pp. 68-69.

SERGIO MANUSSO

9.

Pittore del XVIII secolo, da Lorenzo Lotto

Natività (Il bagno di Gesù Bambino)

XVIII secolo

olio su tavola, 63 x 78,5 cm

Firenze, Galleria degli Uffizi, depositi,

inv. San Marco e Cenacoli n. 54

Questa tavoletta, pervenuta attraverso la donazione alla città di Firenze della collezione Feroni nel 1865 alla Galleria degli Uffizi durante la direzione di Paolo Feroni, è stata segnalata da Bernard Berenson (1895, pp. 297-298) e da Gustavo Frizzoni (1896, p. 431) come copia fiamminga da un originale lottesco perduto. Anna Maria Ciaranfi (1936, pp. 319-329) identificò il prototipo nella *Natività* oggi alla Pinacoteca di Siena [cat. n. 8], che già Giuseppe Fiocco (1934, p. 405) aveva riconosciuto come un'opera autografa del maestro veneziano. La copia Feroni è più ampia del quadro senese, che nel 1881 subì una documentata decurtazione ai lati, soprattutto a sinistra. Il pessimo stato di conservazione in cui versava la tavola prima del restauro del 1936 (Ciaranfi 1936, p. 319) si manifestò precocemente, secondo quanto osservò già nel 1774-1776 l'abate Giovan Girolamo Carli (Ancaiano 1719 - Mantova 1786) nell'*Indice grande* della collezione Spannocchi, da cui il quadro proveniva (bcs, cod. Z. II 27, cc. 15v sgg.). Carli poté ancora vedere, in fondo, la firma «Lotus 1521» senese (confermata nell'*Indice piccolo contenente tutti i Quadri collocati nell'Appartamento Superiore della casa dei SS.ri Spannocchi da San*

Domenico, ms., XVIII secolo, in Ciaranfi 1936, p. 325), notò le affinità con la *Notte del Correggio* di Dresda e corresse un'attribuzione a Dürer dei vecchi inventari (Ciaranfi 1936, pp. 325-326, 329, nota 12). La *Natività* era annoverata fra i pezzi più pregevoli della raccolta, dove pervenne dalla Galleria Ducale di Mantova dopo il sacco del 1630 attraverso l'eredità dei beni del conte Enea Silvio Piccolomini e del fratello Linduino, Proposto di Trento (Ciaranfi 1936, p. 327; L'Occaso 2002, pp. 289-291): molto probabilmente è da identificare con il «quadretto sopra l'asse dipintovi un presepe» di Lotto nominato nell'inventario Gonzaga del 1626-1627 (L'Occaso 2002, p. 289).

Iconograficamente, nel dipinto Feroni si registrano alcune differenze rispetto al quadro senese, forse dovute a difficoltà di lettura per le sue cattive condizioni. A sinistra del gruppo familiare in primo piano e della levatrice Zebel, o Zelomi, che asciuga i panni al fuoco del camino, è incluso un ampio androne fiocamente illuminato dalla torcia di uno stalliere. L'autore della copia Feroni, che non trascrisse la firma e la data notata dalle fonti settecentesche nell'esemplare senese, rappresenta le mani della levatrice Salomè tese nel sostenere il Bambino, già miracolate: infatti nel dipinto Piccolomini Spannocchi entrambi gli arti appaiono rattappiti – invece di uno soltanto come narrano i *Vangeli apocrifi* –, segno tangibile della punizione divina per avere dubitato della verginità di Maria. Secondo i testi, la donna, pentita, sarebbe guarita quando, su suggerimento di un angelo, toccò il Bambino. Inoltre, la mano destra di san Giuseppe è più aperta, amplificando il gesto di sorpresa delle braccia; sono ignorati i tre sottili raggi che si dipartono dalla testa del Bambino e il neonato è privo del cordone ombelicale, un inconsueto dettaglio introdotto invece da Lotto probabilmente in riferimento a una disputa in corso nel 1527-1528 con i protestanti su questa rarissima reliquia, trafugata da un soldato tedesco dalla basilica di San Giovanni in Laterano a Roma. L'attualità della discussione su questo tema in quegli anni ha indotto la critica (Arasse 1981, pp. 367-370) a ipotizzare che Carli potesse aver letto erroneamente «1521» sulla tavoletta invece di «1527».



[fig. 2.]

Bibliografia: Ridolfi [1648] 1914, I; Perina 1964, pp. 308-310; Mariani Canova 1975, p. 110; Ciardi Duprè dal Poggetto 1978, pp. 15-45; Cortesi Bosco 1984, pp. 56-80; Colalucci 1989, 3, pp. 32-36; Humfrey 1997-1998; Béguin 1999, pp. 14-15; Aurenhammer 2000, pp. 137-177; Dal Pozzolo 2000, n. 19, pp. 171-199; Cortesi Bosco 2002, pp. 11-35; Danesi Squarzina 2006, pp. 241-267.

MATTEO CERIANA

15.

Lorenzo Lotto

(Venezia, 1480 ca. – Loreto, 1556 ca.)

Il trionfo di Cristo salvatore

olio su tavola, 49,5 × 33 cm

1543-1544

Vienna, Kunsthistorisches Museum,

Gemäldegalerie, inv. n. 1845-1543

Spetta a Gustavo Frizzoni la restituzione di questo piccolo dipinto a Lorenzo Lotto e il corretto collegamento alle informazioni registrate dal pittore nel proprio libro dei conti.

Il quadro giunge, infatti, poco dopo la metà del Seicento, nelle raccolte dell'arciduca Leopoldo Guglielmo d'Austria come opera di Correggio, un'iscrizione che compare per la prima volta quando il quadro è documentato a Venezia, nel 1636, nella collezione di Bartolomeo dalla Nave (Waterhouse 1952, p. 14; Garas 1967, pp. 53, 75; Garas 1968, p. 221, n. 314). Ancora alla fine dell'Ottocento però era presentato nelle collezioni viennesi con l'attribuzione a Hans Rottenhammer, complici probabilmente una pesante ridipintura e l'ampliamento della tavola originale. La rimozione di questi interventi all'inizio del Novecento comportò tuttavia, per una eccessiva aggressione della pellicola pittorica, anche la perdita di molte finiture, a partire dal sangue zampillante di Cristo, visibile ora solo nelle vecchie fotografie (Frizzoni 1911, p. 50, fig. 1; Aurenhammer 2000, p. 139, fig. 2).

La restituzione del dipinto a Lorenzo Lotto consentiva a Frizzoni anche l'identificazione con il «quadretto piccolo con un trionfo del Salvator Yesu in atto del sacramento sparger el sangue in aria con molti anzoleti» che il pittore ricorda nel *Libro di Spese* alla fine di maggio del 1543 perché, come sembra, proprio allora la commissione veniva ritirata. Lotto aveva ricevuto l'incarico dal nobile veneziano Federico Priuli, senza però stabilire in anticipo il suo compenso, sicché, quando, a metà del lavoro, il committente intende mercanteggiare, l'accordo non si riesce più a concludere: «[...] non fu fato precio; et quando fu a meza

opera senza mai darmi un quatrino volendo lui far mercato non fumo d'accordo». La partita di spesa si chiude quindi l'anno successivo (29 luglio 1544) con una registrazione in cui si apprende che il Priuli lascia il dipinto al pittore, ma ottiene, attraverso un intermediario, la restituzione di una tavola analoga a quella data in consegna l'anno precedente e già utilizzata dal pittore: «Lui volse un'altra tavoletta simile a quella chel me havea data a depinzer et dela prima sua jo ne facesse quello me pareva; quale consegnaj in nome suo allo eccellente dotore misser Alovise di Verzi» (cc. 40v-41r, *Il "Libro di spese diverse"...* 1969, pp. 56-57; *Libro di spese diverse* 2003, pp. 62-63).

L'annotazione non è del tutto chiara, ma questa lettura, che si è fatta strada in seguito all'intervento di Cortesi Bosco, è confermata anche da un'altra voce del libro dei conti e appare quindi più corretta, rispetto alla precedente interpretazione, secondo cui Lorenzo Lotto avrebbe consegnato ad Alvise di Verzi il quadro rifiutato da Priuli o addirittura ne avrebbe realizzato una seconda versione.

Del resto, la restituzione della tavola di supporto potrebbe essere un dettaglio non trascurabile nel valutare le richieste di Federico Priuli, che è identificabile con il patrizio veneziano in relazione con Jacopo Sansovino e Sebastiano Serlio, cui probabilmente spetta il progetto della sua villa di Treville, presso Castelfranco Veneto, affrescata nel 1542 da Giuseppe Porta Salviati (Lewis Kolb 1969, pp. 353-369; Boucher 1979, p. 165; Aurenhammer 2000, p. 169, n. 25). È noto infatti, a partire sempre da Frizzoni, il legame strettissimo, persino nel formato, che unisce il dipinto di Vienna a un celebre rilievo bronzeo di Jacopo Sansovino, trasmessoci nelle versioni di Firenze, il cosiddetto Tabernacolo Medici (Museo del Bargello, cat. n. 16; cfr. ora Mason 2008, p. 115), Venezia (Basilica di San Marco, altare del Sacramento, cat. n. 17) e Berlino (Staatliche Museen, cat. n. 18). La relazione è confermata anche dal fatto che già il 2 settembre 1542 il pittore sembra avere presso di sé un rilievo di Sansovino con lo stesso soggetto. La lezione del documento nella nuova edizione del *Libro di Spese Diverse* sembra escludere però che possa trattarsi di un calco, come si è detto molto spesso. L'annotazione potrebbe riguardare invece alcune modeste spese per la fusione e per l'assemblaggio di una struttura plastica più complessa, che comprende anche due figure a tutto tondo e un basamento: «Per zetar la storia del basso rilievo de la gloria del Cristo del Sansovino et de la fede et heresia tute tonde...» e «per ligar dita storia etiam con zocholo soto la fede et heresia...» (c. 198r, *Libro*



di spese diverse 2003, p. 215; cfr. Vertova 1980, p. 88; Firpo 2001, p. 278).

L'opera è comunque da collegare al momento della visita che Sansovino, divenuto proto di San Marco, rende a Lotto, a Treviso, nel 1543. Una delle numerose testimonianze della cortese e sincera familiarità tra i due artisti, che si documenta almeno dal 1527, quando il pittore veneziano suggerisce ai suoi committenti bergamaschi l'opera dello scultore appena giunto a Venezia da Roma. In quella stessa occasione, a Treviso, Lotto potrebbe avere ricevuto l'incarico per il cartone del mosaico di San Marco, realizzato nell'atrio della basilica marciana a Venezia.

Non è semplice tuttavia risolvere il rapporto tra dipinto e rilievi, e stabilire quindi con certezza la paternità dell'invenzione iconografica. L'osservazione di motivi lotteschi nei rilievi ha dato origine, fin dal tempo di Frizzoni e Berenson, al prevalere di opinioni in favore di una dipendenza delle opere sansoviniane da un'idea o da un disegno di Lotto. Sembra però avere riequilibrato l'orientamento della critica più recente la decisa presa di posizione in favore di Sansovino da parte di Boucher (1991), che ritiene il *Cristo in Gloria* una semplice derivazione dal Tabernacolo Medici, giustamente indicato come il più antico della serie e il più vicino al dipinto di Vienna, se si eccettua la presenza della scena terrestre ai piedi di Cristo trionfante. Tuttavia, come ha osservato Aurenhammer (2000), il confronto tra dipinto e sculture rivela un rapporto complesso e non risolvibile in un'unica direzione, che può essere meglio inteso piuttosto come il risultato di una cooperazione molto stretta tra i due artisti nel processo creativo, concretizzatasi, in tempi molto ravvicinati, nel dipinto viennese e nel Tabernacolo Medici.

Il dialogo tra pittura e scultura può essere inteso, come notato già da Boucher (1979) e da Vertova (1980) anche alla luce del dibattito teorico sul paragone delle arti, un tema attuale nel Veneto dei primi anni quaranta (cfr. ora Helke 2002-2003). Ma l'iconografia del Cristo in Gloria «in atto del sacramento», non per nulla utilizzata come sportello di un tabernacolo, ha certamente prima di tutto una connotazione eucaristica. Riprende un tema già svolto circa vent'anni prima nel polittico di Ponteranica [cat. n. 14] e nel Redentore di palazzo d'Arco a Mantova, che si inserisce, del resto, in una ricca tradizione veneta quattrocentesca dedicata alla raffigurazione del Sangue di Cristo (Aurenhammer 2000, pp. 148-158; Firpo 2001, p. 277).

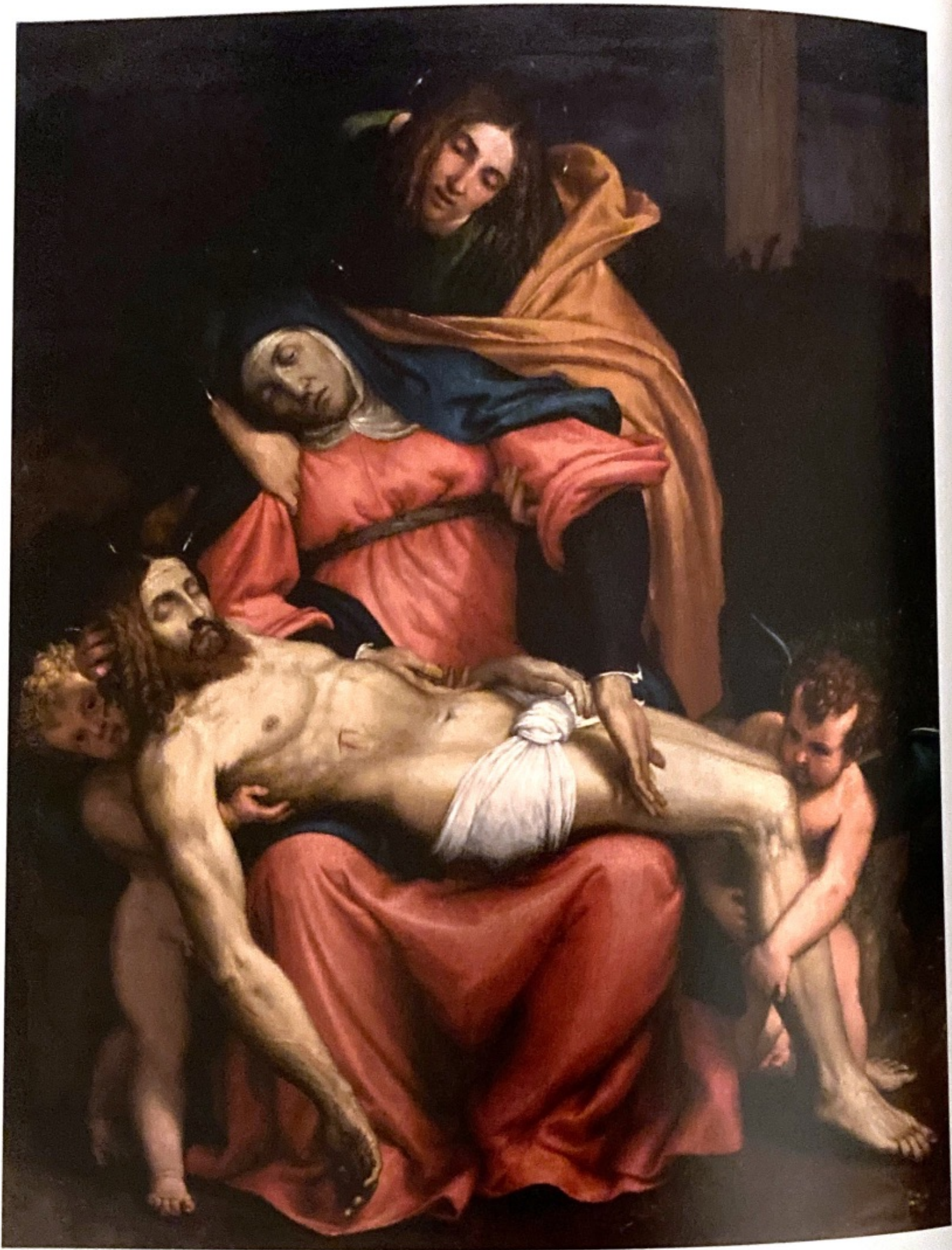
Più complessa appare invece l'interpretazione dell'area sottostante la figura del Redentore,

che è presente solo nella tavola di Lotto: ha attirato l'attenzione soprattutto la figura femminile, solitaria, con il petto nudo e inaridito, come spesso nella raffigurazione dei Vizi, che è stata variamente interpretata come immagine di Eva (Firpo 2001), della Maddalena (Boucher 1981), della Terra, secondo l'iconografia medievale della Crocifissione (Cali 1983 e 2003), della Penitenza (Helke 2002-2003) o dell'Eresia (Cortesi Bosco 1984). Più in generale è chiaro che la donna propone in un certo senso una «immagine dell'umanità desolata» (Gentili 1985), che va intesa però in rapporto con la raffigurazione trionfante del corpo e sangue di Cristo. La figura, d'altra parte, sembrerebbe tenere nelle mani uno specchio e una sfera, attributi della Vanità e della Fortuna (Aurenhammer 2000; Helke 2002-2003).

La lettura è però resa irrimediabilmente difficile per il distruttivo intervento del principio del Novecento, che ha condizionato anche la comprensione dello stile della pittura. Lotto sembra rispondere alle sollecitazioni della maniera riprendendo un tema caro al protoclassicismo di inizio Cinquecento ed esemplato in alcune opere del Pordenone e del Correggio. Il pittore accentua la generazione di putti vorticosi che formano una sorta di corona dolorosa attorno alla figura di Cristo, mentre nei rilievi di Sansovino, soprattutto negli esemplari di Venezia e Berlino, la forma si placa e si rasserena grazie a una metrica più ampia e pausata.

Bibliografia: Frizzoni 1911, pp. 49-57; Weihrauch 1935, pp. 63-67; Banti 1953, p. 52; Berenson 1955, p. 154; *Il "Libro di spese diverse"...* 1969, p. 338; Mariani Canova 1975, p. 118, n. 239; Boucher 1979, pp. 165-166; Boucher 1981, 153-161; Cali 1981, pp. 267-268; Cali 1983, p. 42; Gentili 1985, pp. 213, 225, 227; Vertova 1981, pp. 408-409; Cortesi Bosco 1984, pp. 71-73; Davis 1989, p. 280; Boucher 1991, pp. 69-71, 332-333; Ferino Pagden, Prohaska, Schütz 1991, p. 78; Aurenhammer 1997a, pp. 296-301; Gentili 1997-1998, p. 40; Fossaluzza 1999, pp. 641-642; Aurenhammer 2000, 137-178 (con altra bibliografia); Firpo 2001, pp. 87-88, 277-280; Helke 2002-2003, pp. 77-117; Cali 2006, pp. 56-58; Collareta 2011, pp. 151-152.

SERGIO MOMESSO



[21.]

In quest'ottica non stupisce perciò che Lorenzo Lotto si sia fatto arrivare da Firenze «un putto in gesso di Desiderio da Settignano», come registrato nel *Libro di Spese* alla data 1543 (Il «Libro di spese diverse»... 1969, p. 248). Molteplici ragioni potevano orientarlo verso questa decisione: era ormai una pratica diffusa lo studiare i bambini sotto i tre anni d'età, difficili da tenere in posa, non dal vero, ma da modelli tridimensionali approntati dagli scultori; a Venezia non c'erano modelli così famosi come il celebratissimo *Putto* di Desiderio e questa scelta poteva essere incoraggiata anche da un suggerimento dell'amico Jacopo Sansovino; infine, il *Putto* di Desiderio a queste date era già valutato quasi come un oggetto di culto, e forse anche quest'ulteriore connotazione poteva non dispiacere al pittore veneziano.

Bibliografia: Cardellini 1962, p. 292; Klapisch-Zuber 1982, pp. 295-297; Neri Lusanna, Faedo 1986, pp. 259-260; Gaborit 1987, p. 103, nota 39; Darr 2002, p. 110; Bormand 2007, pp. 246-249.

LINDA PISANI

21.

Lorenzo Lotto

(Venezia, 1480 ca. – Loreto, 1556 ca.)

Pietà

1545

olio su tela, 185 x 150 cm

iscrizione: «Laurentio Loto»

Milano, Pinacoteca di Brera, inv. Nap. 649;

reg. cron. 215

Questo dipinto è la più importante testimonianza dell'attività di Lorenzo Lotto per le chiese del territorio di Treviso nel corso del suo ultimo soggiorno in questa città (1542-1545). È infatti sicuramente identificabile nella pala d'altare che egli stesso registra nel proprio *Libro di spese diverse*, tra febbraio e luglio 1545, come destinata alla chiesa delle monache domenicane del convento di San Paolo a Treviso. L'opera rimase nella chiesa trevigiana, sull'altare della Beata Vergine della Pietà (in precedenza dedicato al Santissimo Sacramento), fino al 1810, quando il patrimonio del convento fu disperso in seguito alla soppressione delle corporazioni religiose (Sartor, 1996-1997).

La commissione, che il pittore dichiara di avere ottenuto grazie all'intervento di padre Vincenzo, monaco domenicano «mastro in theologia» del vicino convento di San Nicolò, è curiosamente stimata solo 16 ducati. Un compenso davvero modesto, che può apparire il riflesso di una scarsa considerazione della pit-

tura di Lotto o, piuttosto, essere il segnale di un atteggiamento sempre eccessivamente umile e rinunciatorio del pittore nella gestione dei propri affari, che lo porterà pochi anni dopo a farsi oblato della Santa Casa di Loreto (1552).

Lo stesso Lotto descrive l'opera da consegnare alla badessa del convento come una Pietà con «la Vergene tramortita in brazo de san Joanne et Christo morto nel gremio de la matre, et dua anzoletj da capo, e da piedj sustentar el nostro Signor» (cc. 95v-96r, Il «Libro di spese diverse»... 1969, pp. 154-155; *Libro di spese diverse* 2003, pp. 140-141). Lo svenimento della Vergine al culmine della Passione è un motivo iconografico già presente nella *Pietà* di Sant'Alessandro in Colonna a Bergamo (circa 1521), che assume però nel dipinto di Brera una rilevanza quasi esclusiva nell'economia della raffigurazione. Si può pensare quindi, come ha suggerito Humfrey, che il pittore risponda a una precisa richiesta della committenza, dove può aver giocato un ruolo significativo il teologo domenicano «mastro Vincentio», intermediario tra il pittore e il convento di San Paolo. Il tema della rappresentazione dello «spasimo» della Vergine ai piedi della croce è infatti argomento assai dibattuto all'inizio del Cinquecento e motivo di forte contrapposizione tra francescani e domenicani sull'opportunità di raffigurare la Vergine caduta in stato di incoscienza, come morta di fronte al dolore per la morte del figlio, oppure stoicamente ancora padrona di se stessa perché consapevole della Risurrezione (Hamburg 1981).

Nel dipinto di Brera, il motivo della Vergine «tramortita» non è più il vertice drammatico di un'affollata deposizione, come nelle versioni dell'ultimo Botticelli (Milano, Poldi Pezzoli o Monaco, Alte Pinakothek), che si menzionano, quale precedente iconografico, sulla scorta di un suggerimento di Berenson (1955). Il tema è isolato e autonomo, come in una rinnovata versione del *Vesperbild* della tradizione gotica. L'impianto piramidale largo e pausato controlla l'incastro di gesti e inarcature che appaiono una personale riflessione sulla sintassi manieristica, da cui doveva essere stato toccato il pittore a Venezia, prima della partenza improvvisa per Treviso. Il dramma è sottolineato da una sofisticata regia luminosa, che smorza le luci e si concentra sui nodi sintattici del primo piano, culminanti nella sequenza in cui si alternano le mani, semina-scoste, della madre svenuta e del figlio morto, fino all'ultimo dettaglio di grande patetismo: il braccio della Vergine, come il braccio di Cristo crollato a terra, ricade in avanti, specularmente; il dorso della mano sfiora la coscia del figlio e l'ombra l'accarezza con pudore.

La posa quieta e solenne di Cristo sembra riflettere ancora su un modello raffaellesco, mediato da una stampa di Marcantonio Raimondi, cui guarda anche il giovane Jacopo Bassano nella *Deposizione* di San Luca di Crosara (Vicenza). E proprio al Bassano nel 1561 sarà affidata la pala dell'altare maggiore per il convento di San Paolo a Treviso.

Bibliografia: Rigamonti 1767 [1989], p. 38; Crowe, Cavalcaselle 1871, II, p. 525; Berenson 1895, p. 277; Berenson 1955 [1990], p. 160, tav. 331; Chiappini di Sorio 1981, pp. 330-331; Mariani Canova 1981, p. 343; Lucco 1990, pp. 168-170; Matthew 1993, pp. 31-33; Sartor 1996-1997, p. 94; Humfrey 1997-1998, pp. 212-215, n. 49 (con altra bibliografia); Fossaluzza 1999, p. 642; Pirovano 2002, pp. 17, 168, 187; Dezuanni 2005, p. 22.

SERGIO MOMESSO

22.

Lorenzo Lotto

(Venezia, 1480 ca. – Loreto, 1556 ca.)

Ritratto di gentiluomo

(*Fioravante degli Azzoni Avogadro?*)

1542-1543

olio su tela, 67 x 52 cm

Venezia, Collezione eredi Cini, inv. 2069

Le carte conservate nell'archivio storico della Soprintendenza Speciale per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico e per il Polo Museale della città di Venezia e dei Comuni della Gronda lagunare (busta «Notifiche, Eredi Conti Cini Dorsoduro», fasc. 12 «Senatore Vittorio Cini. Ritratto del Lotto già di proprietà Podio (1941)») aiutano a fare luce sulla storia collezionistica novecentesca del dipinto che, come tradizionalmente indicato nella bibliografia specifica, appartenne alla famiglia trevigiana degli Azzoni Avogadro che lo conservò per molti secoli. Il dipinto, secondo quanto indicato in una lettera del 10 ottobre 1928 da Luigi Coletti, precedentemente invitato da Gino Fogolari a esprimere un parere al riguardo, rimase di proprietà dei conti Avogadro degli Azzoni di Treviso fino a quando, nei primi anni venti, il conte Gino lo vendette al fratello Alteniero, residente a Venezia. Quest'ultimo, pochi mesi dopo avere ricevuto il decreto ministeriale di notifica dell'importante interesse storico artistico (10 maggio 1928) che assoggettava l'opera all'allora vigente legge di tutela, lo alienò l'8 settembre 1928 ai fratelli Podio di Bologna, antiquari, per la somma di 80.000 lire. In quella occasione Gino Fogolari scriveva al ministero chiedendo, ma inutilmente, che venisse esercitata la prelazione a favore delle

Gallerie dell'Accademia: pur riconoscendo lo stato di conservazione non buono del dipinto, bisognoso di un intervento di restauro, Fogolari riteneva che fosse pienamente autografo e di buona qualità e a questo riguardo così si esprimeva: «Certo, allo stato attuale, quel ritratto ha perduto parecchio del suo pregio originario tanto più che gli ossidi lasciano male intravedere tutta la parte dell'abito del personaggio; ma il volto, eccetto qualche piccolo restauro, è in complesso ben conservato e per la squisita sensibilità pittorica, per il fascino sottile dell'espressione mi sembra che possa giustificare pienamente l'attribuzione di tale dipinto a Lorenzo Lotto. Certo non si tratta di un'opera molto appariscente, ma non solo ritengo che parecchio possa essere riacquistato con un oculato restauro ma che sia di notevole interesse e che come opera del Lotto convenga acquistarlo per queste RR. Gallerie» (lettera del 22 settembre 1928).

Nel marzo del 1931 il dipinto veniva venduto dai fratelli Podio al commendatore Carlo Foresti di Milano e grande fu nuovamente la delusione di Fogolari nell'assistere, per la seconda volta, alla rinuncia del diritto di prelazione da parte del ministero.

Della successiva vicenda collezionistica del dipinto siamo informati grazie a una nota di Guglielmo Pacchioni, soprintendente alle Gallerie di Milano, datata 12 maggio 1941, scritta in risposta a una precedente del 2 maggio dello stesso anno in cui Vittorio Moschini, soprintendente di Venezia, chiedeva notizie sulle vicende del dipinto lottesco, che aveva visto illustrato nel catalogo della mostra *Four Centuries of Venetian Painting* tenutasi nel 1940 al Museum of Art di Toledo nell'Ohio, dove era stato esposto come *Ritratto di gentiluomo*, opera del periodo tardo di Lorenzo Lotto. Si viene così a sapere che nel 1938 il dipinto era stato rivenduto al prezzo di 40.000 lire dal commendatore Foresti al signor Jacob M. Heimann, il quale aveva chiesto e ottenuta licenza di esportazione in data 7 ottobre 1938 al prezzo denunciato nell'atto di compra-vendita; Morassi, direttore dell'ufficio esportazione, aveva espresso parere favorevole «facendo presente che la qualità del dipinto non era alta, che era molto restaurato e che l'attribuzione al Lotto era assai dubbia». Fortunatamente il dipinto rientrò ben presto in Italia: nell'estate del 1941 Vittorio Moschini, con enorme sorpresa, lo ritrovava visitando la raccolta del senatore Vittorio Cini nella Rocca di Monselice e con grande soddisfazione comunicava prontamente la buona notizia a Guglielmo Pacchioni, con le parole seguenti: «Così, dopo molte vicende, che hanno lasciato la loro traccia sul dipinto sottoposto a mol-