



2014

IL CAPITALE CULTURALE

Studies on the Value of Cultural Heritage

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata



eum

Il Capitale culturale

Studies on the Value of Cultural Heritage

Vol. 10, 2014

ISSN 2039-2362 (online)

© 2014 eum edizioni università di macerata

Registrazione al Roc n. 735551 del 14/12/2010

Direttore

Massimo Montella

Coordinatore editoriale

Mara Cerquetti

Coordinatore tecnico

Pierluigi Feliciati

Comitato editoriale

Alessio Cavicchi, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Pierluigi Feliciati, Umberto Moscatelli, Enrico Nicosia, Sabina Pavone, Mauro Saracco, Federico Valacchi

Comitato scientifico - Sezione di beni culturali

Giuseppe Capriotti, Mara Cerquetti, Francesca Coltrinari, Patrizia Dragoni, Pierluigi Feliciati, Maria Teresa Gigliozzi, Valeria Merola, Susanne Adina Meyer, Massimo Montella, Umberto Moscatelli, Sabina Pavone, Francesco Pirani, Mauro Saracco, Michela Scolaro, Emanuela Stortoni, Federico Valacchi, Carmen Vitale

Comitato scientifico

Michela Addis, Tommy D. Andersson, Alberto Mario Banti, Carla Barbati, Sergio Barile, Nadia Barrella, Marisa Borraccini, Rossella Caffo, Ileana Chirassi Colombo, Rosanna Cioffi, Caterina Cirelli, Alan Clarke, Claudine Cohen, Lucia Corrain, Giuseppe Cruciani, Girolamo Cusimano, Fiorella Dallari, Stefano Della Torre, Maria del Mar Gonzalez Chacon, Maurizio De Vita, Michela Di Macco, Fabio Donato, Rolando Dondarini, Andrea Emiliani, Gaetano Maria Golinelli, Xavier Greffe, Alberto Grohmann, Susan Hazan, Joel Heuillon, Emanuele Invernizzi, Lutz Klinkhammer, Federico Marazzi, Fabio Mariano, Aldo M. Morace, Raffaella Morselli, Olena Motuzenko,

Giuliano Pinto, Marco Pizzo, Edouard Pommier, Carlo Pongetti, Adriano Prosperi, Angelo R. Pupino, Bernardino Quattrococchi, Mauro Renna, Orietta Rossi Pinelli, Roberto Sani, Girolamo Scullo, Mislav Simunic, Simonetta Stopponi, Michele Tamma, Frank Vermeulen, Stefano Vitali

Web

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

e-mail

icc@unimc.it

Editore

eum edizioni università di macerata, Centro direzionale, via Carducci 63/a - 62100 Macerata

tel (39) 733 258 6081

fax (39) 733 258 6086

<http://eum.unimc.it>

info.ceum@unimc.it

Layout editor

Cinzia De Santis

Progetto grafico

+crocevia / studio grafico



Rivista accreditata AIDEA

Rivista riconosciuta CUNSTA

Rivista riconosciuta SISMED

Periferie
Dinamiche economiche territoriali
e produzione artistica

a cura di Giuseppe Capriotti e Francesca Coltrinari

Saggi

Lorenzo Lotto e gli strumenti del mestiere: la periferia come consapevole scelta strategica

David Frapiccini*

Abstract

Con il testamento del 25 marzo 1531 Lorenzo Lotto stabiliva la ripartizione dei modelli in gesso e in cera e dei propri disegni tra tre suoi antichi allievi: il bergamasco Francesco Bonetti, il veneziano Pietro di Giovanni – in quel momento attivo a Ragusa, l'odierna Dubrovnik – e il marchigiano maestro Giulio da Amandola, identificabile con Giulio Vergari. Dalle provenienze dei tre artefici si manifesta una chiara mappa geografica, come se Lotto avesse consapevolmente deciso di lasciare i ferri del mestiere nei luoghi della sua esperienza pittorica: a Bergamo, a Venezia e nelle Marche. Contemporaneamente Lotto frequenta i pittori Alessandro Oliverio, Bonifacio de' Pitati da Verona e Girolamo da Santa Croce: il secondo, stando alle disposizioni testamentarie, avrebbe dovuto completare

* David Frapiccini, Assegnista di ricerca, Università di Roma “La Sapienza”, Dipartimento di Storia dell'Arte e dello Spettacolo, Piazzale Aldo Moro, 5, 00185 Roma, e-mail: david.frapiccini@uniroma1.it.

le opere rimaste incompiute alla morte di Lotto, mentre al terzo sarebbero andati alcuni strumenti della professione a beneficio dei propri figli. Si viene così a delineare un gruppo di artisti marginale rispetto al contesto lagunare, ma orientato verso committenze di entroterra o di area adriatica. La consapevolezza acquisita da Lotto nell'incidenza territoriale della sua attività spiega la ragione delle reminiscenze iconografiche e formali bergamasche in parte della produzione risalente agli estremi anni marchigiani (1549-1556), ovvero a quella fase inaugurata con l'*Assunzione* anconetana di San Francesco alle Scale, pala realizzata nel 1549-1550 con la collaborazione di Giuseppe Belli da Ponteranica.

With the will of March 25, 1531 Lorenzo Lotto established the distribution of models in plaster and wax and their designs to three of his former pupils: Francesco Bonetti from Bergamo, the Venetian Pietro di Giovanni – at that time active in Ragusa, today's Dubrovnik – and maestro Giulio from Amandola identified with Giulio Vergari. The origins of the three painters manifest a clear geographical map, as if Lotto had consciously decided to leave the tools of the trade in the places of his painting experience: in Bergamo, Venice and the Marches. At the same time Lotto associated with the painters Alessandro Oliverio, Bonifacio de' Pitati from Verona and Girolamo da Santa Croce: the second, according to the testamentary dispositions, would have to complete the work left unfinished at the death of Lotto, while the third would go some tools of the profession for the benefit their children apprentices. It is thus to define a group of artists marginal compared to the Venetian milieu, but addressed toward patrons of inland or Adriatic area. The knowledge acquired by Lotto in the territorial incidence of his work explains the reason for his reminiscences of iconographic and formal pattern of the times of Bergamo in the production dating back to the last years in the Marches (1549-1556), particularly at that stage of the *Assumption* of San Francesco alle Scale to Ancona, altarpiece carried out in 1549-1550 in collaboration with Giuseppe Belli from Ponteranica.

1. *Gli antichi allievi*

Il primo testamento autografo di Lorenzo Lotto fu redatto a Venezia il 25 marzo 1531, forse alla vigilia di un suo viaggio marchigiano per terminare la pala di Monte San Giusto¹. Il pittore nominò come esecutori i governatori dell'Ospedale dei Santi Giovanni e Paolo e dispose di essere sepolto vestito con l'abito dei domenicani, chiedendo nel contempo un funerale estremamente sobrio. L'aspetto più interessante, contenuto nel documento, riguarda i lasciti reattivi ai materiali collegati alla professione. Per i dipinti in via di conclusione, Lotto dispose, in caso di improvvisa scomparsa, di impegnare il pittore veronese Bonifacio de' Pitati per onorare le eventuali richieste inevase dei committenti:

Item opere de picture che restasseno imperfette et obligate se veda al libro: in che termino starano denari corsi: et con li aventori componersi al meglio si potra et in casu

¹ Cortesi Bosco 1998, pp. 8-10. Si veda anche Frapiccini 2011, pp. 61-64, doc. II.

che 'l fosse forzo o per el meglio far compir alcuna che fusse in bon termino: se debba far cappo con m(agistro) Bonifatio pictor de Sancto Alovise: et pregarlo vogli tor la impresa facendoli el suo dover².

I cartoni delle opere terminate o da terminare, le medaglie, alcuni gioielli e cammei, oltre a una riproduzione in cera del Laocoonte, dovevano essere venduti con la consulenza dell'architetto bolognese Sebastiano Serlio e dell'intagliatore di corniole Paolo Vidalba:

Item Cose de l'arte de qualche rispetto. Como li cartoni grandi de le opere fatte o da fare medaie d'ariento et mettalo. alcuni camei non forniti. et prede ligate et desligate. et un putin in Cameo grande antiquo zoe un putin de mezo rilieuo con una gambeta rota etiam el Laocoonte de cerra con li soi do figlioli: et altre Cose simile: sia consultato con miser Sebastiano Arselio architecto bollognese: et misser Paolo Vidalba intaiador de corniole e Cavatone dinari: cussi de azuri ultramarini et lappis lazuli quali se non derano ditti lappis meglio a speciari de medicine³.

Stessa sorte per le opere terminate, per certi dipinti fiamminghi in suo possesso e per i cartoni – dipinti a guazzo – delle tarsie bergamasche, a quella data in gran parte ancora nella città lombarda, ma destinati a tornare indietro e a raggiungere i soli sei al momento in mano all'artista⁴. I modelli in gesso e cera, come anche tutti i disegni, venivano ripartiti fra tre pittori già allievi di Lotto: il bergamasco Francesco Bonetti, il marchigiano maestro Giulio da Amandola, il veneziano Piero o Pietro, all'epoca attivo a Ragusa sulle coste dalmate. In caso di difficoltà nel reperire gli interessati i materiali andavano ripartiti tra due garzoni dell'artista, presenti al tempo dell'eventuale scomparsa, e il pittore veneziano Girolamo da Santa Croce, che avrebbe dovuto utilizzarli per la formazione artistica dei figli. Così infatti stabiliva Lotto:

Item tutti li mei disegni modelli de cerra et altre figure: etiam rilevi de giesso. siane fatti tre parte equale per li sopra nominati periti a tre mei disipuli absenti: in Bergamo una a m(astro) Francesco di Boneti pictor l'altra in la Marcha alla Mandula a m(astro) Julio pictor et trovarassi un parente suo in Venetia: el speciar de ruga Gaiuffa miser Grisostomo da la Mandula: el terzo in Ragusa m(astro) Piero venitiano pictor el qual ha una sorella in Venetia moier de miser Alexandro Frizier el grasso et adimandase madonna Paula: Et se tal cose paresseno fastidiose ad exequir siano dispensate le parte ut supra a doi de mei garzoni che si trovarano de venuti star con mecco et la terza a m(astro) Hieronimo da Sancta .+. [Croce] pictor veniciano per li soi putti cossi tutte le massericie de l'arte a questi parimente el tuto etiam li quadri over tellari comenciati⁵.

² Cortesi Bosco 1998, pp. 8-10; Frapiccini 2011, pp. 153-154

³ Cortesi Bosco 1998, pp. 8-10; Frapiccini 2011, p. 63.

⁴ In una nota del 25 gennaio 1531 Lotto riepilogava la situazione dei cartoni, indicando in suo possesso solo sei di piccolo formato e segnalando venticinque, tra grandi e piccoli, ancora non restituiti dalla MIA di Bergamo. Si veda Chiodi 1998, p. 223.

⁵ Cortesi Bosco 1998, pp. 8-10; Frapiccini 2011, p. 64.

Quel che interessa qui sottolineare è il valore conferito da Lotto ai ferri del mestiere, che non potevano essere alienati o consegnati a chicchessia, ma dovevano passare nelle mani di altri pittori consapevoli del loro impiego, fossero essi antichi allievi o colleghi ben conosciuti⁶. L'idea della trasmissione delle competenze appare chiara laddove i materiali affidati, come opzione alternativa, a Girolamo da Santa Croce fossero utilizzati per favorire la crescita professionale dei suoi figli, ancora in tenera età. Una simile dinamica appare connaturata alle consuetudini del mestiere ed era destinata a ripresentarsi in occasione del successivo testamento del 1546, allorquando Lorenzo incaricava il collegio della veneziana Scuola dei pittori di individuare due giovani, terrieri o forestieri, capaci di utilizzare i materiali lasciati in eredità⁷. È però utile soffermarsi sul primo atto, perché testimonia la premura del pittore veneto verso tre suoi vecchi allievi, del tutto identificabili anche sul piano delle opere compiute.

Francesco Bonetti era bergamasco e intratteneva contatti con Lotto sin dalla fine del secondo decennio⁸. In alcune lettere inviate da Venezia – tra il 1524 e il 1530 – alla Congregazione della Misericordia di Bergamo e riguardanti le celebri tarsie per Santa Maria Maggiore, il Bonetti figura come intermediario di Lotto per l'impiego e il corretto utilizzo dei modelli⁹. Per un certo periodo l'attività del pittore bergamasco dipese dalle invenzioni lottesche, perché in una lettera, inviata nel gennaio 1531 al medico e organista Battista Cucchi, Lotto richiese la restituzione di «certi desegneti» inviati tempo prima a Bonetti¹⁰. Forse si trattava, come supposto da Francesco Colalucci, di modelli consegnati da Lotto al suo collaboratore di fiducia per aiutarlo nella professione, visto il contesto artistico piuttosto competitivo creatosi nel centro orobico tra secondo e terzo decennio¹¹. Comunque sia, Lotto nella circostanza mostrò di avere a

⁶ La prassi che contemplava la trasmissione di materiali della professione da maestro a maestro per via generazionale doveva essere piuttosto diffusa e lo stesso Lotto probabilmente era beneficiario in tal senso allorquando lo scultore Gian Cristoforo Romano, attivo nell'ultima fase della sua vita per il cantiere laurenziano, dettava testamento il 30 aprile 1512 lasciando i disegni e i modelli in cera di mano altrui a quattro pittori: a Franchino da Como, a Giovanni e Bernardino di Arezzo e a tal maestro Lorenzo veneto, che Chiara Pidotella individua plausibilmente in Lorenzo Lotto. Si veda in merito Pidotella 2011, pp. 88, 92. Inoltre Coltrinari 2013, p. 128, nota 80.

⁷ Caroli 1980, p. 315. Si riporta il passo nella trascrizione di Flavio Caroli, da cui si evince anche la volontà di Lotto di far sposare i giovani pittori selezionati con due fanciulle dell'Ospedale dei Santi Giovanni e Paolo: «Item subito investigar per via del collegio de la scola de dipintori, trovar doi giovani pictori o terrieri o forastieri habitanti in Venetia, che siano da ben et introduti ne l'arte de la pictura, atti a saper operar et valersi de le cose mei ut supra et medesimamente trovar doi de le fie del luoco del Ospital ut supra che siano de quiete nature, sane di mente e corpo, sufficiente a governi de case et queste fie darle per moier ali sopra diti gioveni». Si veda anche Frapicini 2011, p. 167.

⁸ Dal Pozzolo 2000, p. 177. Sul Bonetti si consulti Argenti, Barachetti 1975, pp. 363-369.

⁹ Si veda per le citazioni del Bonetti nelle lettere lottesche alla MIA di Bergamo il regesto, ivi, pp. 363-364.

¹⁰ Chiodi 1998, p. 227.

¹¹ Colalucci 1998, p. 179. Per il testo della lettera cfr. Chiodi 1998, p. 227.

cuore le sorti del suo giovane allievo e collaboratore, così come si evince dalla medesima lettera a Battista Cucchi, allorquando scrive: «de li quali [i cartoni per la MIA] non dago carico a Francesco n.ro perché so che molto è occupato et maxime intendo ch'el sta poco in Bergamo, ch'el va lavorando per le valade et fa molto bene»¹². Nel 1534 Bonetti, assieme a Lucano da Imola, firmò l'*Assunzione della Vergine* a Pizzino in Val Taleggio, dove la parte superiore, raffigurante la Madonna e gli angeli, ripropone la soluzione impiegata dal maestro nella pala di Celana del 1527¹³. Non si hanno ulteriori informazioni, ma certamente Bonetti manifestò un livello qualitativo piuttosto modesto, distante anni luce dalle capacità lottesche. Eppure la sua collaborazione risultò preziosa, quando si trattò di gestire a distanza la complessa vicenda dei cartoni per le tarsie bergamasche, negli anni del ritorno lagunare di Lotto. Il maestro ne fu riconoscente a tal punto da individuare il giovane come privilegiato destinatario di parte dei suoi materiali professionali.

Se Francesco Bonetti era fin qui ben noto agli storici dell'arte, il secondo antico allievo deve essere opportunamente riconosciuto: si tratta di Giulio Vergari da Amandola, pittore marchigiano documentato dal 1502 al 1550¹⁴. Le prime testimonianze nel 1502 lo indicano come retribuito per la pittura in quel di Amandola dell'arme appartenente al cardinal legato della Marca, mentre nel 1524, secondo gli atti del comune, fece parte del Pubblico Reggimento in sostituzione del fratello Pier Domenico, morto poco tempo prima¹⁵. Nel 1528 fu priore e nel 1534 si impegnò a decorare la cappella di Santa Elisabetta nella Chiesa di Sant'Agostino, con dipinti ora scomparsi. Nel 1550 insieme col figlio Vitruccio, ugualmente pittore, dipinse l'arme di Giulio III¹⁶. Del

¹² *Ibidem*.

¹³ Argenti, Barachetti 1975, p. 367, scheda 3.

¹⁴ Su Giulio Vergari si veda Cleri Fanelli 1981a, pp. 218-220; Zampetti 1989, pp. 360, 364, nota 9.

¹⁵ Antonelli 1995, p. 105. Inoltre Papetti 2004, pp. 95-96, che definisce Giulio Vergari una «singolare figura di artista» dilettante, protagonista delle vicende politiche ed economiche della città di Amandola nella prima metà del XVI secolo.

¹⁶ Allo stato attuale delle nostre cognizioni archivistiche Giulio Vergari difficilmente può essere identificato nel Giulio Antolini pittore che tra il 1500 e il 1527 era retribuito per piccoli interventi decorativi a beneficio della residenza priorale maceratese, segnatamente per la pittura delle armi del papa, dei cardinali legati e delle autorità al tempo vigenti. Per sommarie informazioni archivistiche su questo artefice si veda Paci 1971, p. 42 e nota 25; Idem 1973, p. 42, nota 276. Di seguito si riportano le trascrizioni delle note documentarie in Archivio di Stato di Macerata (d'ora in poi ASM), *Priorale di Macerata*, b. 177 (spese 1500-1501), c. 170: «*Iulio Antolyni pro pictura insignium Comunitatis in bulla correrii bolonienos quatuor*»; ivi, c. 226: «*Iulio Antolyni pro residuo laborum picturarum duodecim scutorum pro palliis sancti Iuliani bolonienos sex*»; ivi, c. 293v: «*Iulio Antolyni pro salma una cum dimidio grani molen. florenos tres et bolonienos triginta*»; ivi, c. 311v: «*Iulio Antolyni pro manefactura pennoneriorum bolonienos sexaginta et pro auro in eis misso bolonienos viginti et pro argenti florenum unum cum dimidio*» e per «*armis factis in adventu legati in totum florenos tres et bolonienos triginta adm. grano*»; ivi, c. 353: «*Iulio Antolyni pro decem et octo armis R(everendissimi)mi d(omini) legati ab eo depictis pro Comunitati in primo et secundo adventu Legati. bolonienos viginti*» (ottobre-novembre 1501); ivi, *Priorale di*

Vergari rimangono poche testimonianze pittoriche. In particolare la *Madonna del Rosario* della parrocchiale di San Michele di Bolognola risalente al 1519 e recante un cartiglio in basso con un'iscrizione del seguente tenore:

ROSARII HOC DIVI EST OP FRATERNITATI DICATVM PRIORATVSTEMPORE
EXACTVM MATHEI PETRICOLE ET JACOBI PIER ANGELI SERO SINDICATVS
ANGELI GVLINO ANO A NATALI C(H)R(IST)I ANO MDXIX JVLIVS DE AM(ANDV)
LA DEPINXIT DEO FAVENTE¹⁷.

Segue la *Madonna del soccorso* per San Giovanni Battista a Montemonaco, firmata, datata 1520 e commissionata da Giovanni Virgilio Garulli. Ai dipinti siglati devono essere aggiunti la *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Ginesio, Tommaso, Antonio da Padova e Vito* della chiesa dei Santi Tommaso e Barnaba a San Ginesio¹⁸ (fig. 1), la *Madonna del Soccorso* della Pinacoteca Duranti di Montefortino¹⁹ e una *Madonna con il Bambino fra i santi Pietro e Paolo* (fig. 2), proveniente dalla chiesa di San Francesco a Capestrano in provincia dell'Aquila, ora ubicata presso la Staatsgalerie di Stoccarda²⁰. Inoltre,

Macerata, b. 179 (spese 1502-1503), c. 74: «*Iulio Pictori pro 12 armis pictis ab eo de armis legati et Car(dina)lis fl. unum et bolonienos viginti pro bulla conservate*» (per la venuta del cardinale legato della Marca Alessandro Farnese in data 8 dicembre 1502); ivi, c. 78: «*Iulio pictori pro pictura . 4 . armorum comunitatis in lapidibus Tyburtinis et pro. 14 . armis comunitatis depictis in carta compositis in cereis et palliis fl. unum et bolonienos triginta quatuor pro bull. conservate*»; ivi, c. 126: «*Iulio pictori pro integra solutione insignium R(everendissimi)mi D(omini) Legati fl. quatuor*» (aprile – maggio 1503); ivi, Priorale di Macerata, b. 58 (Riformanze), c. 257: «*Iulio Antholini pictori pro pictura decem Armorum Pape, R(everendissimi)mi D(omini) Legati, et eis locumtenentis positorum in quibusdam locis dicte Civitatis ad exultationem prefati legati in eis reditu etc. bolonienos triginta*» (nota del 29 novembre 1512); ivi, Priorale di Macerata, b. 1088 (spese 1518), c. 143: «*Iulio pictori pro insignibus R(everendissimi)mi D(omini) Legati Armellini, Vicelegati et Thesaurarii pintis sopra portis Civitatis fl. tres de pecuniis*» (22 maggio 1518); ivi, Priorale di Macerata, Camerlenghi, b. 181, c. 81v (aprile 1525): «*Item pro pictura bussulorum bolonienos decem magistro Julio*»; ivi, c. 84v: «*Magistro Julio pictori pro picturis factis in segio Magnificorum dominorum priorum in arrengeria et bancho ad scribendum, pro integro salario florenos tres solutos per Jacobum Pauli Simboli de malleficio ut in introitu*». Ivi, c. 191v (maggio 1527): «*Julio pictori pro armi pape, legati et vice legati thesaurerii et comunitatis ducatos vigintiocto*». Alcuni figli del pittore – in particolare Antolino e Lattanzia – frequentarono l'ambiente maceratese, ma non si dimostrarono del tutto estranei alla realtà di Amandola – terra del più noto Giulio Vergari – così come dimostrato in un atto del 1 dicembre 1536, dove Lattanzia si riconosceva debitrice di tal Benedetto da Sanseverino per la somma di otto scudi e mezzo, riguardanti una certa quantità di damasco nero. Nell'occasione figurava in veste di testimone tal *Baptista Valentini de Amandula*: ASM, *Archivio notarile di Macerata*, notaio Pierfrancesco Ciccolini, vol. 456, c. 202v. Per altre carte d'archivio riguardanti Antolino di Giulio pittore in rapporto ad attività di tipo agricolo, nel periodo tra il 15 gennaio 1535 e il 20 maggio 1539, si veda ivi, cc. 145, 255, 302. Si ringrazia vivamente Francesca Coltrinari per la segnalazione e la trascrizione dei documenti del *Priorale di Macerata*, *Camerlenghi* e del *notarile di Macerata*, come anche per avermi indirizzato verso le utili note archivistiche di Libero Paci.

¹⁷ Cleri Fanelli 1981a, pp. 218-220.

¹⁸ Cleri Fanelli 1981b, pp. 348-349, scheda 86; Antonelli, Gagliardi 2002, p. 31; Barucca 2004, pp. 155-156.

¹⁹ Coltrinari 2003, pp. 55-58.

²⁰ Antonelli 1995, p. 105.

nella chiesa delle Grazie presso Sarnano gli si attribuisce un affresco raffigurante la *Madonna in trono tra i santi Bernardino e Sebastiano*, posto nella cappella della navata sinistra. Sul rombo del suppedaneo compaiono la data 1523 e l'indicazione: «hoc opvs f.f. dominic. nico / lai alias ferratii»²¹. A parte il caso tutto da verificare di Capestrano, le opere superstiti sembrano indicare un raggio d'azione circoscritto entro un limitato territorio, comprendente Amandola, Bolognola, Montemonaco e Sarnano: tutti centri esclusi dall'attività di Lotto, con il quale i rapporti furono forse prolungati nel tempo.

Il terzo allievo è da identificare nel pittore e intagliatore veneziano Pietro di Giovanni attivo a Ragusa, l'odierna Dubrovnik, tra il 1512 e il sesto decennio del Cinquecento. L'artefice giunse nella città illirica, dopo una breve esperienza a Recanati al seguito di Mihajlo Hamzic, a cui lo legava un contratto annuale stipulato tra Pietro e Giacomo, fratello di Mihajlo, poi esteso fino alla morte del maestro nel 1518²². Nella città dalmata Pietro portò a compimento il *polittico di San Giuseppe*, in precedenza avviato da Mihajlo per il duomo, mentre nel 1548 fu certamente a Venezia al tempo dell'incarico affidatogli di decorare la cornice dell'altare maggiore del convento femminile di Sant'Andrea a Ragusa, con l'inserimento di dieci figure di santi in rilievo²³. Membro della confraternita dei pittori ragusei, dal 1561 l'artefice è documentato a Stagno (Ston), centro di origine della consorte Katarina, figlia di Matia Radibratovich²⁴. Tra le sue opere spicca il grande polittico a tempera su tavola, raffigurante la *Madonna tra santi*, l'*Eterno in gloria* e il *Cristo portacroce*, per la chiesa francescana di Santa Maria di Spilice sull'isola di Lopud, risalente al 1523. A quel tempo afferisce anche il trittico raffigurante la *Madonna con il Bambino e i santi Biagio, Francesco, Agostino e Nicola di Bari* per l'altare maggiore della chiesa di Nostra Signora di Napuca, ora nel museo parrocchiale di Lopud. Al quarto decennio del Cinquecento si colloca la *Sacra Conversazione* della chiesa di Sant'Andrea a Pile, con al centro la *Vergine con il Bambino* e ai lati *Sant'Andrea* e *San Giuseppe*. Inoltre è degna di menzione la miniatura su pergamena all'interno della matricola della confraternita di San Lazzaro di Ragusa, ora presso il Drzavni Archiv di Dubrovnik. Il pittore prese anche parte alla decorazione del soffitto del Palazzo dei Rettori a Ragusa, per cui sussistono documenti che attestano un pagamento in favore di Pietro di Giovanni per i lavori svolti e i materiali utilizzati²⁵.

²¹ Ivi, p. 105, nota 62.

²² Punzi 2003, p. 281. Si veda anche Idem 2000, p. 143. Inoltre Prijateli 1993, pp. 281-287.

²³ Punzi 2003, p. 282.

²⁴ Ivi, pp. 281-282. Pietro di Giovanni aveva aperto una propria bottega in un edificio appartenente al convento raguseo di San Michele.

²⁵ Ivi, pp. 282-283.

2. *Lotto e due creati palmeschi: Bonifacio de' Pitati e Alessandro Oliverio*

Per valutare il corretto significato insito nel rapporto tra Lotto e i suoi antichi allievi è necessario ampliare lo sguardo sull'orizzonte: in tal senso il testamento del 1531 si rivela estremamente utile per verificare il reale tenore del contesto artistico gravitante attorno a Lotto negli anni a cavallo tra terzo e quarto decennio del Cinquecento. Già Philip Cottrell ha sottolineato il rapporto sussistente con l'ambito afferente alla bottega di Palma il Vecchio, in particolare attraverso la figura dell'allievo Bonifacio de' Pitati: il pittore veronese avrebbe assunto un ruolo di particolare evidenza a partire dalla seconda metà del 1528, dopo la morte di Palma, portando a termine le imprese lasciate incompiute dal maestro²⁶. Il riconoscimento quale legittimo erede e successore di Palma sarebbe stato sancito in via ufficiale nel 1531 dall'Arte dei depentori, con la designazione quale commissario, assieme ai colleghi Tiziano e Lorenzo Lotto, sopra il lascito testamentario di Vincenzo Catena in favore delle figlie dei pittori poveri²⁷. Nel medesimo anno Lotto lo avrebbe scelto per condurre a termine le opere incompiute in caso di eventuale morte²⁸, forse anche a causa dei buoni servizi offerti all'indomani della scomparsa di Palma. Il positivo sodalizio con Lotto, artefice notoriamente vicino ai padri domenicani dei Santi Giovanni e Paolo, avrebbe consentito a Bonifacio di accedere al prestigioso incarico per la pala (fig. 3) della cappella patrocinata dagli eredi di Sigismondo Cavalli presso la basilica veneziana. Il favore incontrato con il *San Michele che scaccia Satana* avrebbe indirizzato il veronese – forse con il sostegno di Marino Cavalli secondo l'ipotesi di Francesca Cortesi Bosco – verso l'ambito impegno di decorare il Palazzo dei Camerlenghi²⁹. I pagamenti per tale impresa iniziarono nel dicembre 1529 in un tempo indiscutibilmente assai prossimo alla pala del *San Michele*. Tuttavia non si può escludere un percorso inverso che, dal completamento di alcuni dipinti avviati da Palma per Francesco Querini, giunga al Palazzo dei Camerlenghi e, solo attraverso un così importante lavoro, alla cappella Cavalli per via di quel Marino così addentro alle cose riguardanti la magistratura dei Camerlenghi. Appare certo il rapporto di fiducia esistente tra Lotto e Bonifacio, perché solo in questa ottica può leggersi l'onere affidato al veronese di completare quanto rimasto in sospeso. Certamente il percorso figurativo del de' Pitati, avviato sotto l'alto insegnamento di Palma il Vecchio e nel tempo suggestionato dalla pittura di Tiziano, non sembrerebbe a un primo sguardo aver molto a che fare con la poetica lottesca. In realtà è lo stesso Bonifacio ad avere inciso in maniera determinante sulla fase matura di Lotto, più di quanto fino ad ora immaginato.

²⁶ Cottrell 2004, pp. 20-30. Inoltre sui rapporti tra Lotto e Bonifacio de' Pitati insiste anche Herman 2003, pp. 38-62.

²⁷ Cottrell 2004, p. 24; Herman 2003, p. 43; Favaro 1975, p. 110.

²⁸ Frapicini 2011, pp. 149, 153-154.

²⁹ Herman 2003, pp. 38-62, in particolare p. 42. Inoltre Cortesi Bosco 1998, p. 43.

Se si dovessero considerare per corrette le ipotesi di Herman e di Cottrell, facendo discendere l'incarico per il Palazzo dei Camerlenghi dal successo ottenuto con la pala Cavalli dei Santi Giovanni e Paolo, il paesaggio della lottesca *Gloria di San Nicola* (fig. 4) dei Carmini di Venezia risulterebbe contemporaneo o di poco più tardo rispetto a quello del *San Michele* di Bonifacio: così, nell'ottica di un rapporto spesso istituito dalla critica, l'esempio del de' Pitati potrebbe precedere la soluzione esibita da Lotto. Se la vicenda si limitasse solo a questa circostanza non sarebbe possibile addivenire a particolari conclusioni, ma ovviamente c'è dell'altro. Giustamente Herman ha ribadito l'appartenenza alla bottega di Bonifacio della *Madonna del Rosario* (fig. 5) realizzata per l'Oratorio di Santa Maria a Montefano³⁰, un piccolo centro marchigiano in quel tempo sottoposto alla giurisdizione di Recanati. La correttezza attributiva è garantita dalla derivazione del nucleo centrale con la Vergine e il Bambino dalla pala Mocenigo per Santa Maria Maggiore a Venezia³¹, ora presso le Gallerie dell'Accademia, come anche dalla derivazione di una scena minore con la *Presentazione al tempio* dall'analogo soggetto del National Museum di Stoccolma, assegnabile alla bottega di Bonifacio³². Secondo Herman, inizialmente la pala di Montefano doveva essere compiuta dallo stesso Lotto, che, tornato nel 1540 a Venezia, avrebbe poi passato l'incarico al de' Pitati³³. Cosa possibile, considerando come la pala Mocenigo per Santa Maria Maggiore sia databile intorno al 1543, in un tempo contemporaneo o di poco precedente l'esecuzione della cona per Sant'Antonio di Castello³⁴. La *Madonna del Rosario* di Montefano costituisce un caso singolare nella produzione di Bonifacio, che, a lungo impegnato nella decorazione del Palazzo dei Camerlenghi, pare non aver avuto la necessità di allargare il proprio mercato fin lungo le sponde adriatiche o tanto meno verso aree di entroterra. Nel caso specifico il pittore veronese si insinua nel tradizionale rapporto di committenza sussistente tra Lotto e i piccoli centri marchigiani, quasi colmando l'apparente vuoto lasciato dal veneziano nel periodo intercorso tra il 1540 e il 1546. Sul piano figurativo, immaginando un dialogo tra i due pittori proseguito nel corso del quinto decennio, non andrebbe sottovalutata la possibilità di cogliere alcune suggestioni tratte dal linguaggio del de' Pitati nella pala che segna il ritorno dell'opera lottesca in territorio marchigiano: la *Vergine in gloria e santi* di Mogliano (fig. 6). Qui la rigorosa ripartizione tra lo spazio della Madonna in gloria e quello dei sottostanti

³⁰ Herman 2003, pp. 49-50, 177, nota 123.

³¹ Per una complessiva vicenda critica sul dipinto si veda Pistoia 1976, pp. 92-93, scheda 7, dove si esclude la responsabilità del Pistoia nell'esecuzione del dipinto, smentendo l'ipotesi di Ludwig che il disegno compositivo spettasse a Bonifacio, mentre la realizzazione a Jacopo Pistoia.

³² Herman 2003, p. 49.

³³ L'attenzione sia pure occasionale dell'ambiente attorno a Bonifacio verso la pittura di Lotto potrebbe essere testimoniata da una *Sacra famiglia con Santa Caterina*, già in collezione von Osmitz a Bratislava. Il dipinto deriva da prototipi lotteschi, tra i quali si colloca la celebre versione dell'Accademia Carrara di Bergamo, datata 1533. Si veda Dal Pozzolo 2000, p. 181.

³⁴ Ivi, pp. 179-180.

santi, nella diffusa linea iconografica qualificabile come *Virgo in nubibus*, sembra affine alle soluzioni in quel tempo adottate da Bonifacio, in particolar modo proprio con la pala Mocenigo e l'altra per Sant'Antonio di Castello. Certamente nel caso di Mogliano influì il modello tizianesco proposto nella cona veneziana di San Niccolò della Lattuga, ora presso la Pinacoteca Vaticana, ma la citazione si limita all'edera semicircolare delimitante lo spazio riservato ai santi³⁵. Sul piano della stesura pittorica Lotto sembrerebbe voler applicare modalità prossime alle soluzioni dei comprimari come il de' Pitati, piuttosto che alla pastosa fusione cromatica di Tiziano e dei suoi più immediati seguaci. A Mogliano in fase di finitura il colore è steso a macchie poco amalgamate con il resto della tessitura, ma con pennellate spesse e materiche, piuttosto evidenti in una visione ravvicinata³⁶. Forse Lotto era alla ricerca di una prassi in grado di rendere più moderna e aggiornata la propria pittura, per quanto in una chiave alternativa all'ormai dominante sintassi tizianesca. Bonifacio, cresciuto nel solco moderato di Palma il Vecchio, costituiva un buon modello di riferimento per aggiornare la conduzione pittorica senza tradire l'essenza della personale vicenda artistica. Nel tempo Lotto continuò la frequentazione di artisti moderatamente sospinti verso gli esiti della pittura moderna, pur senza pervenire all'accesa matericità pittorica di Tiziano o alla disinvolta e spazialmente audace stesura del giovane Tintoretto: così nel 1548 Lotto scelse Paris Bordon, come suo perito di parte, per stabilire il prezzo di tre ritratti commissionati da Francesco Canali, tintore a Venezia nel sestiere di Santa Croce in Sant'Eustachio, che a sua volta convocò quale esperto il pittore Gian Pietro Silvio³⁷. In laguna Lotto mantenne i contatti con artefici alternativi all'aulico linguaggio tizianesco e in buona parte derivanti dalla scuola di Palma il Vecchio: in particolare con Bonifacio de' Pitati e Paris Bordon, ma anche con il meno conosciuto Alessandro Oliverio, reale personaggio di raccordo tra Lorenzo Lotto e l'ambito culturale palmesco³⁸. Non a caso l'unica opera certa dell'Oliverio consiste in un ritratto virile della National Gallery of Ireland di Dublino, firmato «alesander.oliverivs.v»³⁹, debitore in misura inequivocabile della più riconoscibile ritrattistica di Palma. Del resto le poche informazioni archivistiche a disposizione confermano il ruolo del pittore quale cerniera tra i due più grandi maestri, tanto che il 7 ottobre 1532 l'Oliverio sottoscrisse, in qualità di testimone, il testamento della moglie di un aiutante di Palma il Vecchio: tal maestro Alvise di Serafino da

³⁵ Paraventi 2011, p. 208.

³⁶ Poldi 2011, pp. 212-213.

³⁷ All'ottobre del 1548 è indicato nel *Libro di spese* l'arbitrato di Paris Bordon, per parte di Lotto, e di Gian Pietro Silvio, per parte del committente, relativo a tre ritratti, rispettivamente di Francesco Canali, della consorte e del figlio Domenico. I periti stimarono i ritratti 12 fiorini l'uno, mentre Lotto riteneva valessero 20 fiorini al pezzo: cfr. Grimaldi, Sordi 2003, p. 64 (c. 41v).

³⁸ Su Alessandro Oliverio si veda Ciardi Dupré 1975, pp. 471-485. Philip Rylands ritiene l'Oliverio uno dei tanti pittori della comunità bergamasca, da dove Palma il Vecchio attingeva per procurarsi collaboratori (Rylands 1992, p. 111).

³⁹ Ivi, pp. 473-474, scheda I.

Bergamo⁴⁰. Proprio l'Oliverio doveva essere il destinatario, assieme a Girolamo da Santa Croce, dei materiali della professione, stando alle disposizioni di Lotto contenute nel codicillo testamentario redatto in data 15 gennaio 1533. Nella circostanza il pittore veneto stabiliva che

le Cosse de l'arte sia fate due parte a doi mei compari pictori tra loro a dividersi. m(astro) Alexandro gatozo in Borgaloco de San Lorenzo: et m(astro) Hieronimo de Sancta Croce: a San Martin in pessina apresso l'ospedaletto⁴¹.

Lotto stimava il meno fortunato Alessandro così tanto da persuadersi a mutare le istruzioni del precedente atto, stabilendo la consegna degli strumenti dell'arte non più ai suoi antichi allievi, ma a un collega e amico afferente all'esperienza figurativa di Palma il Vecchio. Il rapporto tra i due continuò a lungo, nel solco di una fraterna benevolenza di Lotto verso l'Oliverio: così nel 1542 il veneziano annota nel suo libro di spese un credito di sei lire nei confronti di

el compar Alexandro Olivier depentor in borgoloco de San Lorenzo in Venetia per prestatì lire 6 et per segno volse lassar in deposito azuro ultramarin sazj 4 con la carta, qual azuro ho lassato in man a misser Bartolamio Carpan zoilier in Venetia, in ruga in Cale dal Sol, quale habia a restituire al sopra dito compar dandoli lire 6⁴².

L'amicizia con l'Oliverio era tale, che il pittore veneziano, constatato lo stato di bisogno del collega, gli restituì l'azzurro oltremarino lasciato in deposito a garanzia del prestito. Così nel 1544 Lotto registra:

in Venetia adì...agosto 1544, el contrascrito mio compar Alexandro Olivier hebbe il suo azuro per mia commissione gratis senza denari, perché non havia comodo torlo, ma bisognoso, et con mia lettera a misser Bartolamio Carpan feci dargelo⁴³.

Quanto detto non può dimostrare l'esistenza di un'antica familiarità tra Lotto e Palma, ma il ricordo giunge quasi in modo meccanico alla contiguità delle due biografie nelle *Vite* vasariane⁴⁴. Palma e Lotto erano artisti a metà strada tra il grande centro lagunare e la prospettiva locale e più stanziale dell'entroterra: entrambi di origine bergamasca, ma proiettati verso un contenuto aggiornamento lungo le acque della Serenissima. Nei due rimase sempre qualcosa di visceralmente lombardo, ma il primo propose nel tempo una vulgata semplificante della parlata di Tiziano, mentre l'altro non seguì tale strada e preferì accentuare le componenti psicoaffettive tipiche della sua attività

⁴⁰ Ivi, pp. 471-472.

⁴¹ Cortesi Bosco 1998, pp. 11-12; Frapiccini 2011, p. 159.

⁴² Grimaldi, Sordi 2003, p. 10 (c. 3v).

⁴³ Ivi, p. 11 (c. 4).

⁴⁴ Vasari (ed. Milanese 1906), pp. 243-253. Vasari introduce la biografia di Lotto, subito dopo quella di Palma il Vecchio, con le celebri parole introduttive: «Fu compagno ed amico del Palma Lorenzo Lotto pittor veneziano». Si veda Ivi, p. 249.

bergamasca di secondo e terzo decennio. Poi qualcosa interviene nella pittura di Lotto nel corso degli anni Quaranta: la pala di Mogliano si attesta verso quel registro pittorico moderatamente aggiornato su certe soluzioni suggerite dai comprimari della scena veneziana, mentre più complessa appare la lettura della cona per San Giacomo dell'Orio e di quella dorica per San Francesco alle Scale.

3. *Lotto, Girolamo da Santa Croce e i rapporti tra centro e periferia*

Proprio la consapevolezza di Lotto in merito all'incidenza della propria pittura nell'ambito di determinati territori periferici e il rapporto con maestranze, esperte nel soddisfare committenze decentrate, indicano le corrette coordinate per comprendere talune dinamiche di quel tempo. Nel 1544 Lotto con il polittico di Giovinazzo⁴⁵ rispose all'incarico più meridionale capitatogli lungo l'area adriatica⁴⁶, spingendosi in un territorio più volte frequentato da una bottega ben nota al veneziano: quella di Girolamo da Santa Croce. Lotto menzionò almeno tre volte il collega: nel 1531 e nel 1533 per il già ricordato lascito riguardante parte degli strumenti del mestiere, da destinare alla formazione dei giovani figli di Girolamo, e nel 1542, quando il pittore veneto registrò nel suo *Libro di spese* un pagamento per l'aiuto prestato dal Santa Croce nella realizzazione di due teste del Salvatore per maestro Sisto, frate domenicano presso i Santi Giovanni e Paolo di Venezia⁴⁷. La consuetudine tra i due potrebbe risalire sin dai primi due decenni del Cinquecento, allorquando Girolamo assunse un ruolo determinante nella conduzione della bottega del vecchio Giovanni Bellini, da cui forse entrambi, pur in tempi diversi, provenivano. Certamente sia Lotto che Girolamo vantavano origini in contesto bergamasco, perché il secondo

⁴⁵ Per il polittico di Giovinazzo di Lorenzo Lotto si veda Donati 2012a, pp. 188-191. Inoltre Donati 2012b, pp. 258-263, scheda 8, dove si propone di riconoscere l'originaria cimasa in un *Ecce Homo* in collezione privata, che sul piano iconografico mal s'accorda con il «Christo pietoso» indicato da Lotto nel suo *Libro di spese diverse*, da interpretare con un *Cristo in pietà*. Giustamente Francesco De Carolis osserva come l'*Ecce Homo* sia un olio su tavola, mentre il *San Felice in cattedra* un olio su tela, solo successivamente trasportata su tavola: De Carolis 2013, p. 53 n. 34.

⁴⁶ Risultano significative le presenze in territorio pugliese di opere appartenenti ad artisti veneziani non del tutto centrali nel solco della committenza lagunare, quali Pordenone e Savoldo. Sulle realizzazioni del Pordenone per Terlizzi e Gallipoli si veda Donati 2012a, pp. 175-185. Inoltre per il dipinto di Gallipoli Barbone Pugliese 2012b, pp. 274-277, scheda 13. Ancora Cohen 1996, pp. 672-674, scheda 65 per la pala di Terlizzi, e pp. 674-675, scheda 66, per quella di Gallipoli. Si veda anche Furlan 1988, pp. 235-237, scheda 100, per il dipinto di Terlizzi, pp. 237-238, scheda 101, per quello di Gallipoli. Caterina Furlan colloca le due opere pugliesi nella seconda metà del quarto decennio. Sulla pala di Savoldo per Terlizzi si consulti Donati 2012a, pp. 185-187, come anche Barbone Pugliese 2012c, pp. 278-279, scheda 14. Inoltre Dello Russo 1989; Frangi 1992, p. 132, scheda 42.

⁴⁷ Grimaldi, Sordi 2003, p. 217 (c. 197): «doi teste de Salvator per mastro Sixto frate in San Zanipolo me feci aiutar a mastro Hieronimo Santa + [Croce] L 10 s -».

apparteneva a una famiglia di artefici del piccolo centro di Santa Croce. Sul piano della cultura figurativa Girolamo alle immancabili discendenze belliniane univa un linguaggio decisamente esemplato sulla pittura di Cima da Conegliano, secondo modelli reiterati con continuità e trasmessi, attraverso i collaboratori e i figli, alla generazione successiva. Non mancano dopo l'esperienza belliniana, secondo la lucida interpretazione di Fritz Heinemann⁴⁸, modalità e soluzioni desunte dalla pittura di Palma il Vecchio, senza però rinnegare i primi maestri Gentile e Giovanni Bellini, come anche le dirette suggestioni da Cima.

La bottega familiare di Girolamo da Santa Croce, in linea con una proficua organizzazione del lavoro, tendeva a replicare nel tempo le soluzioni compositive, utilizzando medesimi cartoni in più imprese pittoriche. Tale strategia costituiva un punto di forza nel radicamento della bottega su terreni periferici, sprovvisti di originali alternative autoctone: la diffusione di codificate iconografie avveniva sostanzialmente sotto la garanzia di un riconoscibile marchio di fabbrica in grado di attrarre eventuali nuove committenze. Basti pensare alle immagini della Vergine replicate in area adriatica nell'ambito di polittici o pale d'altare: l'esempio, concepito nel 1535 per la *Madonna in gloria* del convento francescano di Košljun nell'isola di Krk⁴⁹, è riscontrabile anche nella pala della Chiesa Madre di Izola (Isola d'Istria)⁵⁰, già nel duomo di Capodistria (1537), e nell'elemento centrale del polittico di Santa Maria delle Grazie alle Paludi a Spalato, firmato e datato 1549⁵¹. Così anche l'immagine di Maria con il Bambino nella cona della chiesa di Sant'Anna a Capodistria⁵² ritorna nella tela della cattedrale di Lucera (fig. 7) in maniera del tutto puntuale⁵³. Oppure il san Bernardino da Siena del polittico della chiesa francescana della Visitazione a Pazin (Pisino d'Istria)⁵⁴, siglato e datato 1536, ricompare testualmente nel menzionato polittico di Spalato. Il san Giovanni Battista in un pannello afferente al medesimo polittico, vero crocevia nel percorso di Girolamo, è replicato in controparte nella pala di Lucera, come pure il san Girolamo dello stesso complesso spalantino discende dal Giosafat della pala presso l'altare maggiore della veneziana chiesa di San Giuliano⁵⁵.

I confronti potrebbero continuare a lungo⁵⁶, ma appare evidente la meccanica tendente a imporre in determinati territori – nel caso specifico lungo le coste istriane, dalmate e pugliesi – identificabili composizioni o tipologie certamente

⁴⁸ Heinemann 1962, p. 161.

⁴⁹ Della Chiesa, Baccheschi 1976, p. 30, scheda 17. Inoltre Čapeta 2010, pp. 311-319.

⁵⁰ Della Chiesa, Baccheschi 1976, pp. 29-30, scheda 13.

⁵¹ Ivi, p. 33, scheda 41.

⁵² Ivi, p. 30, scheda 14.

⁵³ Ivi, p. 31, scheda 24.

⁵⁴ Ivi, p. 32, scheda 35.

⁵⁵ Ivi, p. 34, scheda 52.

⁵⁶ In ultimo si veda Barbone Pugliese 2012a, pp. 21-22, che, tra l'altro, collega il polittico del Museo Diocesano di Trani, già nella locale chiesa di Ognissanti, con l'impresa avviata nel 1540 da Girolamo da Santa Croce per la parrocchiale di Blato nell'isola di Curzola.

elaborate a Venezia. La consuetudine con Girolamo da Santa Croce, nel corso del quarto e quinto decennio, potrebbe aver indotto Lotto ad incrementare la produzione di repliche, destinate a committenze periferiche. Derivazioni e copie dalla produzione lottesca circolarono sin dagli anni giovanili, ma indubbiamente numerosi dipinti devozionali, soprattutto di medie dimensioni, furono riproposti più volte a partire dagli anni Trenta/Quaranta del XVI secolo. Basti qui ricordare le versioni dell'*Adorazione del Bambino* di Loreto, discendente da quella del Louvre, del *Cristo e l'adultera* sempre di Loreto o della romana Galleria Spada, derivanti senza dubbio, nonostante i recenti restauri dell'esemplare lauretano, dal prototipo parigino; inoltre, il *Sacrificio di Melchisedech* confluito nel vecchio coro della Santa Casa e risalente a un cartone per le celebri tarsie bergamasche di Santa Maria Maggiore. Non vanno poi dimenticate le numerose riedizioni delle immagini di san Cristoforo, san Sebastiano e san Rocco: in particolare per il convento della Maddalena a Treviso, per quello di Santa Maria di Posatora ad Ancona o il *San Cristoforo* per il gruppo di dipinti consegnati da Lotto ad Agostino Filago con il proposito di tentarne la vendita⁵⁷. Che queste opere dovessero essere il frutto di modelli replicati appare chiaro dall'esistenza di pannelli del quarto / quinto decennio – come il *San Rocco* della Galleria Nazionale delle Marche di Urbino (fig. 8) o il *San Sebastiano* (fig. 9) in collezione privata⁵⁸ – derivanti dal polittico di Castelplanio – i cui pannelli con i *Santi Cristoforo e Sebastiano* sono ora presso la Gemäldegalerie di Berlino – e dalla pala con i tre santi (fig. 10) del Museo Antico Tesoro della Santa Casa lauretana⁵⁹, rispettivamente risalenti al 1531 e alla prima metà del quarto decennio. L'ampia diffusione in ambito periferico di dipinti, aventi per soggetto i santi appena citati, si spiega considerando la fortuna del culto in rapporto agli eventi epidemici, con particolare riguardo alle ricorrenti insorgenze della peste. Il timore del morbo era particolarmente sentito nelle piccole comunità della Marca e la creazione di immagini, atte a esorcizzare il frequente pericolo, trovava notevole consenso. Non a caso il modello lottesco dei tre santi nacque forse a Venezia, ma appositamente per il contesto marchigiano: appunto per Castelplanio e per il santuario lauretano. Il pittore veneto doveva essere ben consapevole della validità formale di certe iconografie in determinate realtà territoriali, così come dimostrato in larga misura dalle numerose pale concepite lungo l'intera carriera per il trevigiano, le Marche e la bergamasca.

Entro tale prospettiva appaiono sorprendenti le scelte attuate da Lotto per una delle poche realizzazioni lagunari: la pala per la chiesa di San Giacomo dell'Orio (fig. 11), commissionata nel 1546 dalla scuola della Concezione

⁵⁷ Frapicini 2000a, pp. 165-168.

⁵⁸ Sul *San Rocco* di Urbino si veda Mochi Onori 2013, p. 96, scheda 9. Sul *San Sebastiano* in collezione privata si consulti Humfrey 2013b, pp. 98-100, scheda 10.

⁵⁹ Per la pala lauretana si veda in ultimo Humfrey 2013a, pp. 88-91, scheda 7, con datazione intorno al 1535. Inoltre Caldari 2011, pp. 156-161.

dedicata a Maria Immacolata⁶⁰. Il dipinto risulta piuttosto anacronistico rispetto al coevo contesto veneziano e non solo nel confronto con i più aggiornati pittori del momento, quali Tiziano e il giovane Tintoretto in testa. L'opera si caratterizza per un'impaginazione iconica assai semplificata e rispecchia in modo pedissequo le stringate indicazioni della committenza, registrate nel *Libro di spese*: «el quadro de pictura de colorj a olio con la Madonna el figliolo et san Jacomo et santo Andrea apostolo, e san Cosma e Damian et in aria doj anzeletj con una corona per precio de ducati vinti»⁶¹. Oltre a questi elementi la pala non presenta molto altro: la bisaccia e il copricapo da pellegrino ai piedi di Giacomo, sovente considerati parte di una gustosa natura morta *ante litteram*⁶², non sono altro che gli indicativi attributi iconografici del santo titolare della chiesa. Spesso la critica ha ritenuto il dipinto una debole derivazione dalla *pala dell'Alabarda* (fig. 12) della Pinacoteca Civica Podesti di Ancona⁶³, ma in realtà solo il sant'Andrea mostra qualche affinità con il Simon Giuda della cona dorica e molto vago sembra essere il rapporto sussistente per la figura della Vergine a mani giunte, comunque da intendere in controparte nella versione lagunare. Per il resto nella tela di San Giacomo dell'Orio tutto è ridotto in termini essenziali: nella parte inferiore sono visibili due gradini, ma non suggeriscono una qualche spazialità e nulla hanno a che vedere con quelli luministicamente caratterizzati e ben più articolati dell'esempio anconetano. Il dipinto veneziano nella sua piana conformazione esibisce un dettaglio iconografico piuttosto interessante e da valutare con una certa attenzione: a differenza di quanto avviene nel presunto prototipo dorico il piccolo Gesù è raffigurato come adagiato sulle ginocchia della Vergine in forma leggermente goffa e accovacciata, secondo una soluzione inedita nel repertorio lottesco. Il motivo deriva dall'immagine della Madonna orante in trono con il Bambino disteso sopra il manto materno, così come appare talvolta nella pittura quattro/cinquecentesca dell'Italia centrale, con particolare riferimento all'area umbro-marchigiana. In tal senso possono essere ricordati gli esempi forniti dal polittico di Monte San Martino⁶⁴ e da un pannello del Fitzwilliam Museum di Cambridge, forse un tempo parte di un polittico per il

⁶⁰ Sulla pala si veda Altissimo 2011b, pp. 112-119.

⁶¹ Grimaldi, Sordi 2003, p. 46 (c. 30v).

⁶² Pirovano 2002, p. 169.

⁶³ Il rapporto tra la pala dorica e quella per San Giacomo dell'Orio è indicato già in Berenson 1895, p. 282, e in Venturi 1929, p. 107. Il suggerimento è quasi unanimemente accolto dalla critica successiva ancora fino al contributo di Altissimo 2011b, p. 115. Berenson giunge a qualificare l'esempio veneziano come una "variante frettolosa della tela marchigiana": Berenson 1990 (ed. or. 1955), p. 162. Terisio Pignatti considera la tela di San Giacomo "stranamente impacciata ed arcaica" (Pignatti 1953, p. 180), mentre Pietro Zampetti intravede nell'opera il desiderio di adeguare la pittura al clima tizianesco allora imperante (Zampetti 1978, p. 165). Per Peter Humfrey la pala sembra richiamare un impianto compositivo quattrocentesco, tipico delle *Sacre conversazioni* (Humfrey 1997, p. 34, nota 7).

⁶⁴ Sul polittico di Monte San Martino si veda Delpriori 2011, p. 184, scheda 42, con bibliografia precedente.

San Francesco di Monte Santo (Potenza Picena)⁶⁵, dovuti alla mano di Vittore Crivelli. Con una certa sorpresa il precedente più vicino alla soluzione della pala di San Giacomo dell’Orio appare nell’affresco in San Tommaso e Barnaba a San Ginesio (fig. 1), attribuito a Giulio Vergari. Proprio nel murale recante il san Vito, realizzato fino al minimo dettaglio sull’analogia immagine del polittico recanatese di Lorenzo Lotto, è rintracciabile il possibile suggerimento colto dall’artista veneto per la sua semplificata e arcaizzante pala lagunare. È necessario domandarsi quale significato sia contenuto in una scelta di dettaglio in apparenza così periferica. La Vergine orante, coronata da due angeli e in contemplazione di Gesù adagiato sulle sue ginocchia, manifesta con chiarezza l’umile accoglimento del piano salvifico – concretizzatosi nell’incarnazione e nel sacrificio di Cristo – da parte dell’eletta Maria. Il sacro Bambino disteso sopra l’ampio manto della Madonna rinvia a una tradizionale iconografia di origine nordica assai diffusa in contesto appenninico e marchigiano in particolare: quella del Cristo adulto accolto nel grembo materno, così come rappresentato nei numerosi *vesperbilder* riscontrabili in quel territorio, non esclusa la stessa San Ginesio⁶⁶. In definitiva il piccolo Gesù con la sua particolare collocazione allude alla passione occorsa in età adulta e alla rivelazione manifestatasi per mezzo della Vergine. Nella necessità di proporre immagini semplici e pregnanti, Lotto ricorre alle iconiche soluzioni proposte nell’ambito di una cultura immediata – perché abitualmente sotto gli occhi di una pubblica devozione non troppo sofisticata – e tradizionalmente stabile, per essere ancorata a consuetudini poco mutabili nel tempo, come quella appenninica dell’Italia centrale. A questo punto bisogna chiedersi perché Lotto abbia proposto nei termini indicati una pala destinata non a un contesto periferico, ma all’ambiente lagunare. Una prima spiegazione proviene dalle caratteristiche della committenza: la scuola della Concezione della Vergine aveva tra i propri membri pittori di cassoni, intagliatori, conciatori, tintori, tessitori, cardatori di lana e mercanti di panni⁶⁷, ovvero figure professionali spesso in rapporto con le realtà appenniniche interessate alla lavorazione dei panni e alla commercializzazione dei tessuti. Non a caso tra i deputati che convennero con Lotto i termini dell’incarico figurava «ser Francesco de Zuane testor da panni avicario», ossia vicario della medesima scuola⁶⁸. Tra i maggiori centri di produzione dell’area medio-appenninica figuravano Camerino, Sarnano, Amandola, Sanseverino e San Ginesio, località toccate dalla cultura devozionale appena indicata e attraversate dall’esperienza figurativa crivellesca – tramite Carlo, Vittore e la loro scuola – così come anche dall’attività di Giulio Vergari in quel di Amandola e di San

⁶⁵ Di Provvido 1997, pp. 241-242, scheda 59.

⁶⁶ Si veda in merito Coltrinari 2004, pp. 9-14; Corso 2012, pp. 144-145.

⁶⁷ Sui membri della confraternita e sui loro profili professionali si veda Matthew 1988, p. 433, dove però i dati proposti fanno riferimento a liste di confratelli risalenti all’ottavo decennio del Cinquecento.

⁶⁸ Grimaldi, Sordi 2003, p. 46 (c. 30v).

Ginesio. In quest'ultimo centro, come anche a Sanseverino, si producevano panni grezzi, poi commercializzati lungo l'Adriatico e a Venezia, dove venivano ulteriormente lavorati o prendevano la via verso altre sedi di raffinazione⁶⁹. Entro siffatto percorso la scelta di Lorenzo Lotto per la realizzazione della pala potrebbe rispondere a precise strategie, incentivate della costante attività rivolta verso la Marca, a contatto con i *desiderata* delle piccole comunità. Chi meglio di Lotto poteva in quegli anni identificare in modo per nulla episodico un certo rapporto tra centro e periferia, tra Venezia e realtà marchigiane? È pur vero che i pittori afferenti alla scuola, ben rappresentati nella cona lagunare dalla presenza discreta dei santi Cosma e Damiano, potrebbero aver coinvolto Lotto a seguito di altre iniziative pittoriche, così come farebbe credere la menzione nel *Libro di spese*, in merito ai pagamenti per l'opera, del pittore maestro Bettino, che nell'occasione contò personalmente una piccola parte del dovuto⁷⁰, ma che nel 1542 era stato pagato dall'artista veneziano per aver sistemato la pala di Sedrina⁷¹. Bettino nel 1546 doveva essere un pittore autonomo piuttosto che un semplice collaboratore di Lotto, proprio perché nell'annotazione del celebre libro di conti è menzionato con la qualifica di maestro: doveva avere a che fare con la scuola della Concezione, pur avendo assistito il pittore veneto appena quattro anni prima. La cona di San Giacomo dell'Orio in sostanza traeva origine dalla lunga attività lottesca in contesti periferici e lo stesso artista doveva averne una chiara consapevolezza, tanto da adottare quella soluzione del sacro Bambino steso o accovacciato in grembo alla Vergine, così tipica dell'ambiente appenninico-marchigiano.

Il caso fin qui esposto denota una situazione ribaltata rispetto alla consueta prassi delle botteghe lagunari di concepire versioni semplificate, reiterate, di seconda mano o comunque adattate e da destinare alle richieste periferiche, quasi in una scontata dipendenza della periferia dal centro⁷². Lotto spesso destinò dipinti niente affatto banali ai committenti delle piccole comunità e si permise la consegna, nell'ambito di uno dei pochi incarichi lagunari, di una pala assai semplificata sul piano figurativo. Eppure, come già visto, nel caso di tele devozionali dalle medie/piccole dimensioni sembra seguire le modalità consuete nelle botteghe dei pittori da Santa Croce o di artefici similari attivi a Venezia. L'invio di cartoni, disegni, modelli in cera e in gesso indicherebbe persino la volontà di diffondere le proprie invenzioni nel cuore della Marca, a meno che tutto non si esaurisse in un mero commercio di strumenti professionali, ma pur

⁶⁹ Gobbi 2001, pp. 337-357; Di Stefano 2009, pp. 106-114.

⁷⁰ Grimaldi, Sordi 2003, p. 47 (c. 31): «In Venetia adì...agosto del 1546 die haver mastro Defende depentor casseler per cunto contra scritto contadj per mastro Betin depentor scuti 1 d'oro da sol».

⁷¹ Sotto il 4 febbraio 1542 Lotto registra un pagamento di una lira e soldi 16 «dati a Betin per conzar la tela de la palla de quelli de Sedrina». Si veda Ivi, p. 213 (c. 199).

⁷² Sulle dinamiche tra centro e periferia in Lotto e non solo è opportuno considerare il pur datato contributo di Enrico Castelnuovo e Carlo Ginzburg (Castelnuovo, Ginzburg 1979, pp. 285-352).

sempre da orientare verso i mercati e le botteghe appenninico-adriatiche. In tal senso assume particolare significato l'episodio che vide, nel 1541, il mercante maceratese Ottavio da Macerata, figlio di un Giulio pittore, ottenere dalle mani dell'artista veneto olii e acquarelli su carta, disegni, schizzi, modelli in gesso, in cera e ben due cartoni originariamente ideati per il complesso intarsiato di Santa Maria Maggiore a Bergamo⁷³. Si trattò di un interessante episodio commerciale atto a tradurre dal centro alla periferia materiali tipici nell'attività di una bottega pittorica. Così nel 1531 l'artista veneto espresse l'intenzione di lasciare parte dei ferri del mestiere al Vergari, mentre dieci anni dopo consegnava a Ottavio di Giulio altri materiali professionali, con prevalente funzione di prototipi e modelli.

La circolazione di cartoni in ambito marchigiano sembra essere provata dal frequente ricorrere di riconoscibili soluzioni compositive. Il caso di Marchisiano di Giorgio, sottolineato nelle reali dinamiche storico artistiche di più ampio raggio dagli studi di Francesca Coltrinari, risulta illuminante: il tipo della Madonna sorreggente il Bambino, così come appare nella celebre *Madonna del pesce* di Raffaello, ora al Prado di Madrid, ricorre in almeno quattro casi lungo la produzione del pittore dalle origini albanesi⁷⁴. L'esempio più significativo è senza dubbio fornito dall'affresco della *Vergine con Bambino tra i santi Rocco e Antonio abate* della chiesa della Maestà di Urbisaglia, ma la medesima tipologia ritorna anche nella pala dell'altare maggiore presso la chiesa dei Santi Giovanni Battista e Pietro ad Appignano di Macerata, nella *Madonna con Bambino tra i santi Francesco, Chiara e un donatore*, ora nel museo della basilica di San Nicola a Tolentino ma proveniente dal convento di Sant'Agnese del medesimo centro marchigiano, e nella *Madonna in trono tra i santi Donato e Rocco* nella sala consiliare del palazzo municipale di Colmurano. Inoltre, come dimostrato da Francesca Coltrinari⁷⁵, nella tavola della Pinacoteca Civica di Sarnano, raffigurante la *Madonna con il Bambino in gloria e un santo francescano*, mentre la figura intera della Vergine adotta una

⁷³ Frapicini 2009, pp. 266-277. Nella nota del 4 marzo 1541 Lotto consegnava a Ottavio otto teste colorite ad olio, altre tre solo disegnate, otto "paesi" realizzarsi dal pittore Gaspare fiammingo, uno «schizeto de un porcho morto da putini», un «presepio d'acquarella in carta rosa cioè de libri da oro», due «cartoni grandi circha dua braza l'uno disegnati per colorir et comenzi a guazo, l'uno con la torre di Babilonia, l'altro con Helia in aria sul carro», un «torseto di cerra de una nudeta con una coscia levata senza testa braze e gambe» e un «cavalino barbaro che corre di cera». Inoltre l'artista retribuiva, per conto di Ottavio, lo scultore Naper «per certe nudete de gesso». Sulla vicenda complessiva si veda Ivi, pp. 266-267. I cartoni con la *Torre di Babilonia* e con il *Carro di Elia* erano stati concepiti per i pilastri intarsiati del coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo, assieme ad altro raffigurante «la ruina de Sanson», ma non trovarono l'auspicata trasposizione lignea. Si vedano le citazioni dei cartoni in questione in due lettere di Lotto al MIA di Bergamo del 18 luglio 1526 e del 29 ottobre 1527, pubblicate in Caroli 1980, pp. 297, 306.

⁷⁴ Coltrinari 2005-2006, pp. 25-51, in particolare pp. 49-51. Si veda anche per Marchisiano di Giorgio Coltrinari 2004, pp. 9-22, in particolare pp. 14-18. Inoltre, Pierangelini, Scotucci 2002a, pp. 95-142; Pierangelini, Scotucci 2002b.

⁷⁵ Coltrinari 2005-2006, pp. 25-51, in particolare pp. 39-41.

soluzione complessiva derivante dall'esempio dello standardo processionale per la Confraternita dei Raccomandati di Fabriano, ora nella milanese Pinacoteca di Brera, il volto ricalca testualmente una tipologia veneto-belliniana, assai diffusa tra gli allievi del grande vecchio della pittura lagunare e sicuramente offerta da Lorenzo Lotto nella *Madonna con il Bambino, San Giovannino e San Pietro Martire* della napoletana Galleria Nazionale di Capodimonte⁷⁶. Se il modello non giunse direttamente a Marchisiano attraverso l'esemplare partenopeo, certamente giocò un ruolo decisivo qualche cartone o disegno di contesco lottesco o belliniano, inserito nel circuito dallo stesso Lorenzo oppure tramite i canali commerciali attivi lungo il sistema delle fiere. Del resto il pittore veneziano e Marchisiano potrebbero essersi conosciuti in via diretta, visto che il primo nel 1508 fu interpellato, forse sul piano consultivo, in merito al completamento della pala di Montecassiano avviata da Iohannes Hispanus, mentre il secondo portò a termine il lavoro⁷⁷.

La reiterazione dei modelli nell'ambito della medesima bottega per imprese destinate a realtà periferiche era funzionale alla celere diffusione di manufatti, segnati da un vero e proprio marchio di fabbrica, e rispondeva a coerenti modalità di produzione, finalizzate alla trasmissione del bagaglio iconografico e formale da maestro ad allievo, da una generazione all'altra. Non di rado nelle aree marchigiane, pugliesi o illirico-dalmate gli artefici locali assumevano iconografie e soluzioni compositive di più antica provenienza per manifestare alla propria committenza il grado di aggiornamento e la capacità di intercettare, seppur in pillole, quanto di meglio fosse in circolazione sulle piazze maggiori. Questa dinamica aiutava in notevole misura i pittori periferici, spesso abituati a utilizzare soluzioni sostanzialmente iconiche, laddove una sacra immagine si distingueva per un'individuabile configurazione e per determinati attributi. Il processo di nobilitazione attivato dall'impiego di un illustre modello non solo segnalava il grado di adeguamento culturale dell'artefice, ma sopperiva a una manifesta lacuna riscontrabile entro simili contesti: la scarsa dimestichezza con l'antico in generale e con la statuaria tardo ellenistica in particolare. Il pittore dell'appennino marchigiano o della costa dalmata non disponeva certamente di esempi della scultura del passato, come invece poteva avvenire a Roma o a Venezia e nelle maggiori corti italiane, grazie al collezionismo elitario. Non conosceva direttamente il *Laocoonte* o il *Torso del Belvedere* e sporadicamente poteva averne un vago sentore attraverso le stampe, che circolavano piuttosto nei centri di maggiore entità⁷⁸. Per questi artefici le "invenzioni" albertianamente intese costituivano spesso un serio problema, in grado di condizionare o limitare

⁷⁶ Coltrinari 2009, pp. 48-65, in particolare pp. 58-65, dove la studiosa ipotizza un passaggio marchigiano, se non addirittura recanatese ai tempi della fiera del 1503, del dipinto di Capodimonte.

⁷⁷ Trubbiani 2003, pp. 212-228. Inoltre si veda Coltrinari 2009, p. 63.

⁷⁸ Appare significativa l'appartenenza a Lorenzo Lotto di alcuni modelli dall'antico, quale il *Laocoonte* in cera citato nel testamento del 1531, a evidente prova del ruolo di tali materiali nella prassi operativa di un pittore. Si veda Frapiccini 2011, pp. 149, 154.

la capacità d'intervento. In territorio marchigiano pittori come Marchisiano di Giorgio e Giulio Vergari impararono a estrapolare dalle invenzioni altrui, ricombinando le immagini, in una sorta di taglia e cuci, entro impaginazioni dal sapore ancora medioevale.

Per la bergamasca e per il territorio marchigiano Lorenzo Lotto costituì un accessibile ponte verso le istanze moderate del contesto figurativo lagunare: la sua pittura era in grado di adeguarsi alle esigenze di una committenza meno pretenziosa, salvo poi esibire una cultura di più ampi orizzonti per soddisfare palati ben più esigenti.

Il caso più interessante di trasposizione puntuale da un testo pittorico lottesco è fornito dal citato affresco della chiesa dei Santi Tommaso e Barnaba a San Ginesio, dove il San Vito (fig. 13) è letteralmente ricalcato fino al minimo dettaglio dall'analogo santo del polittico per i domenicani di Recanati (fig. 14), datato al 1508⁷⁹. Qui un aspetto sorprende all'osservazione diretta: il san Vito ginesino si distingue rispetto a tutte le rimanenti figure per una differente definizione strutturale, che contempla volumi maggiormente articolati e stereometrici. Si vedano le mani (fig. 15) del tutto sovrapponibili al prototipo lottesco e caratterizzate da una sensibile modulazione del modellato, assente nella configurazione degli altri personaggi. Il variopinto abbigliamento (fig. 16) suggerisce una larghezza di impianto e una morbida tridimensionalità, del tutto estranei agli altri santi presenti nel murale. Tali caratteristiche e la perfetta corrispondenza nella traduzione in affresco suggeriscono un'unica possibilità: l'immagine ginesina scaturisce dall'impiego di un cartone o di un disegno direttamente ricavato dall'originale del polittico recanatese, se non addirittura concepito da Lotto stesso. In definitiva appare plausibile che nel san Vito ginesino sia da riconoscere una figura eseguita dal pittore di Amandola, ma dietro quella diretta ideazione grafica di Lorenzo Lotto, già utilizzata al tempo del polittico per i domenicani di Recanati.

Per comprendere quanto la puntuale trasposizione rispetto all'originale giochi nel caso dell'affresco in San Tommaso un ruolo determinante, basterà verificare un altro esempio di corrispondente ripresa da un prototipo lottesco: si tratta della pala con la *Madonna del Rosario* attualmente presso il primo altare a destra nella concattedrale di Treia, dove un pittore della seconda metà del Cinquecento ha riproposto in modo pedissequo la porzione sinistra della cona di Lotto per il San Domenico di Cingoli. A Treia sono fedelmente riproposti la Madonna con il Bambino, come anche i santi Domenico, Vincenzo Ferrer, Caterina d'Alessandria e gli angioletti che lanciano i petali contenuti nella cesta, mentre tutt'altra cosa paiono i personaggi del settore destro, con san Girolamo in netta evidenza, e la gloria angelica della zona superiore. Si tratta però di una parziale riedizione sul piano delle mere immagini, senza alcuna volontà

⁷⁹ Sul polittico recanatese di Lorenzo Lotto si veda Villa 2011, pp. 100-102, scheda 3; Garibaldi 2013, ai quali si rinvia per la nutrita bibliografia precedente.

di condividere con il modello lottesco il linguaggio e le soluzioni tecnico-esecutive. In definitiva ci troviamo davanti a figure fedeli nella trasposizione, ma scarnificate e immiserite sul versante formale. Nulla a che fare con il recupero volumetrico e strutturale attuato nel san Vito ginesino. Dal confronto tra i due casi si evince un quadro chiaro: a San Ginesio intervenne certamente un cartone o un disegno in precedenza – forse anche a distanza di molti anni – elaborato da Lotto, mentre per il dipinto di Treia si ricorse a una diretta citazione dalla *Madonna del Rosario* presso la vicina Cingoli. Nulla vieta di ipotizzare anche per l'esempio treiese l'esistenza di qualche indiretta testimonianza grafica, ma gli elementi costitutivo-strutturali escludono l'artista veneto da qualsiasi responsabilità e indirizzano verso modalità finalizzate alla semplice ripresa iconografica.

Nonostante tutto l'autore della cona di Treia potrebbe avere avuto qualcosa a che vedere con Lotto. Del resto quasi tutte le copie antiche da pale d'altare lottesche furono eseguite da allievi o collaboratori a vario titolo del maestro: si può ricordare la parte superiore della pala di Pizzino in Val Taleggio di Francesco Bonetti con la collaborazione di Lucano da Imola, o le derivazioni – da ritenere tali piuttosto che copie – di Durante Nobili con le cone del San Martino di Caldarola o del San Francesco di Matelica, ispirate rispettivamente alle lottesche pale di Fermo e di Monte San Giusto. Nel caso dell'esempio treiese l'artefice potrebbe identificarsi nel terzo antico allievo di Lotto: quel veneziano Pietro di Giovanni dal 1512 abitualmente attivo a Ragusa (Dubrovnik) e morto a Stagno (Ston) nel 1568. Le tipiche figure stentate del polittico di Santa Maria di Spilice o del trittico per la chiesa di Nostra Signora di Napuca paiono riecheggiate nel dipinto di Treia: qui la gloria angelica per molti versi si collega a quella miniata nella matricola della confraternita di San Lazzaro di Ragusa, ora presso il Drzavni Archiv di Dubrovnik. L'opera in questione forse fu realizzata nel territorio della repubblica ragusea, inviata per mare fino alla costa marchigiana e trasportata via terra a Montecchio (Treia) per un altare dedicato a qualche confraternita del Rosario connotata da una plausibile componente dalmata, come dichiarato dalla presenza di Girolamo, santo schiavone, con il suo purpureo manto cardinalizio. L'esecuzione potrebbe risalire agli ultimi anni dell'attività di Pietro, tra il 1560 e il 1568, per via di alcuni caratteri piuttosto maturi dalla declinazione vagamente manierista, riscontrabili nelle figure angeliche. Il testo pittorico si colloca in un tempo precedente alla grande diffusione del culto della Madonna del Rosario, all'indomani della vittoria navale di Lepanto. Così i modelli di riferimento erano ancora limitati nel numero e l'esempio lottesco si rivelava tra i più significativi sul piano iconografico e figurativo, degno della più ampia citazione. Se poi l'autore fu Pietro di Giovanni, si spiegherebbe del tutto la scelta in direzione di un motivo lottesco, quasi in un omaggio dell'antico allievo verso colui che verosimilmente era stato il suo primo maestro. Inoltre Pietro aveva già utilizzato illustri invenzioni altrui lungo la sua carriera, come quando nel pannello sopra la lignea *Madonna con il Bambino* del polittico di

Santa Maria di Spilice ripropose la soluzione tizianesca del *Cristo portacroce* di San Rocco.

Se Francesco Bonetti fu indiscutibilmente allievo di Lotto del periodo bergamasco, Giulio Vergari e Pietro di Giovanni seguirono il maestro al tempo delle prime documentate esperienze marchigiane. L'artefice di Amandola nel 1502 era già in attività e forse acquisì un'elaborazione grafica del san Vito lottesco per aver collaborato in prima linea al polittico per i domenicani recanatesi. Pietro nel 1512 si trasferì a Ragusa in seguito agli accordi con i fratelli Hamsic, stabiliti in quel di Recanati: il discepolato presso Lorenzo Lotto dovette intervenire al tempo della *Trasfigurazione* di Santa Maria di Castelnuovo, se non addirittura spingersi più indietro nella cronologia fino al polittico domenicano. Certamente per entrambi l'esperienza all'ombra del pittore veneto non si limitò a una fugace comparsa, come spesso nella storia dei garzoni documentati più avanti nel *Libro di spese*, ma si rivelò di un certo significato e durata negli anni, così come sicuramente avvenne nel caso di Bonetti. Viene allora da chiedersi se uno dei due, tra il Vergari e Pietro, sia identificabile con il misterioso «*famulus*» alle dipendenze di Lotto nel 1506, all'epoca del contratto per il polittico recanatese⁸⁰. Difficile rispondere, ma la questione dei collaboratori in qualunque momento dell'attività di Lorenzo appare di rilievo niente affatto secondario⁸¹.

4. Sull'ultima attività dorica

Con le disposizioni testamentarie del 1531 Lotto nel prevedere la destinazione di parte dei propri strumenti di lavoro a tre suoi discepoli, come espressamente chiamati nell'atto, mostrava la piena consapevolezza dell'incidenza geografico-culturale e del raggio d'azione spettante alla sua parabola artistica: un bergamasco, un marchigiano e un veneziano attivo in periferia riflettevano senza alcun dubbio la realtà storica del percorso professionale lottesco. La lucidità nelle scelte, pur sofferte o frutto di esperienze al limite della crisi, costituisce un tratto del pittore non sempre opportunamente valutato. Eppure, quando nel 1549 si trasferì ad Ancona per realizzare *in loco* la pala di San Francesco alle Scale (fig. 17), l'artista rivelò una chiara idea del da farsi. In genere la cona dorica è sottovalutata dalla critica, se non addirittura deprezzata come opera

⁸⁰ Dal Pozzolo 2000, p. 171. Si veda anche Gentili 1985, p. 142.

⁸¹ La questione degli allievi e collaboratori di Lotto si collega a quella delle copie tratte dai dipinti lotteschi del 1511-1512: basti qui ricordare l'esempio in collezione privata veneziana, desunto dalla *Deposizione* per il San Floriano di Jesi e pubblicato in Chiappini di Sorio 2009, pp. 246-253. Inoltre, la copia in formato ridotto della *Trasfigurazione* recanatese, appartenente ai conti Leopardi. Le due testimonianze sembrano confermare la suggestione esercitata dalle opere marchigiane, appena successive all'esperienza romana di Lotto, sull'ambiente medio adriatico.

poco riuscita e di scarso significato artistico⁸². Certamente si tratta di un dipinto estremamente semplificato nell'impaginazione complessiva, senza alcuna scansione in profondità e organizzato negli unici due registri della soprastante Vergine, circondata da una corona di angeli, e dei sottostanti apostoli attorno al vuoto sepolcro. Nient'altro, se non la concitata retorica gestuale, che pervade ogni apostolo con accentuata enfasi, come per tradurre in immagini la sbigottita meraviglia e l'agitazione comunicativa. Tali caratteri hanno spesso indotto gli studiosi a riconoscere una tardiva suggestione tizianesca, quasi Lotto avesse voluto rievocare nei suoi apostoli quelli al tempo stesso statuari e dinamici per la celeberrima *Assunzione* dei francescani conventuali di Santa Maria Gloriosa dei Frari. In realtà sul piano linguistico la differenza tra gli esempi di Tiziano e di Lotto risulta abissale: un'impaginazione su tre registri nel primo, solo due nel secondo; lo spazio articolato dall'incidenza della luce e dall'emergere del primo piano per tonalità calde nel cadorino, l'assoluta iconicità accentuata da un aereo diaframma alle spalle della Vergine e degli apostoli nell'altro. Con la pala di Ancona Lorenzo si volge piuttosto agli esiti di area lombardo-veneta, bergamasca e bresciana in particolare, e alle soluzioni da lui stesso proposte nell'*Assunzione* (fig. 18) di Celana⁸³, con gli apostoli sospinti da un interiore moto degli affetti da fare invidia a un seguace di Leonardo. In sostanza, le soluzioni adottate per la cona dorica sono da ricercare nella risposta che l'entroterra lombardo-veneto fornì alla dirompente invenzione tizianesca dei Frari. In realtà la gestualità degli apostoli sottolinea – così come avviene a Celana o con i santi della *Madonna del Rosario* di Cingoli – la benevola intercessione richiesta a Maria in via rigorosamente gerarchica. Simile dinamica è riscontrabile in un illustre esempio lottesco quale la *pala di Sant'Antonino*, dove la ripartizione tra l'arcivescovo domenicano in trono, il clero intermediario e i postulanti, desiderosi di veder esaudite le proprie richieste, trova la ragion d'essere nella vivace gestualità degli ultimi⁸⁴.

In realtà la breve vicenda dorica di Lotto si inserì in un clima particolare, di lettura niente affatto semplice: il suo arrivo cadde in un momento di transizione sul piano culturale, poiché la città aveva perso da oltre un quindicennio le proprie autonomie e il patriziato locale si stava riposizionando rispetto alla nuova condizione istituzionale, non senza contraddizioni o diatribe interne. Lo sguardo di Ancona verso Venezia sarebbe durato ancora per poco tempo e già incalzava una rinnovata stagione figurativa dal segno decisamente romano con la presenza tutt'altro che sporadica di Pellegrino Tibaldi, pittore così significativo nel giro di pochi anni da essere richiesto a Loreto per la decorazione della cappella di San Giovanni Battista, patrocinata dal cardinale tedesco Ottone Truchsess von Waldburg. Il caso dorico della *Crocifissione* di

⁸² Sulla pala lottesca per San Francesco alle Scale si veda Massa 2011, pp. 216-220.

⁸³ Sulla pala di Celana si veda Pacia 2000, 19, pp. 201-219.

⁸⁴ Sulla pala lottesca dei Santi Giovanni e Paolo si veda Altissimo 2011a, pp. 96-105.

Tiziano per San Domenico dimostra in modo lampante la situazione: la prima commissione per il nuovo altare prevedeva l'intervento pittorico e plastico del Tibaldi ed era voluta dal mercante Tommaso Cornovì Dalla Vecchia, ormai perfettamente integrato nel tessuto locale, mentre la soluzione definitiva con la pala di Tiziano era richiesta da Antonio Cornovì Dalla Vecchia, personaggio del tutto estraneo all'ambiente anconetano e più vincolato alla realtà veneziana⁸⁵. Così la *Crocifissione* del Vecellio costituiva un estremo episodio di resistenza della cultura figurativa veneto-lagunare, rispetto a un clima in irreversibile mutamento. Altra eccezione era rappresentata dalla pala di Girolamo di Tiziano per l'altare della famiglia Antiqui in San Francesco ad Alto⁸⁶, dove i riferimenti sono da cogliere non tanto nella tragica esecuzione di Marcantonio Antiqui e Leonardo Bonarelli, occorsa nella notte tra il 13 e il 14 marzo 1534 su ordine del cardinale Accolti, quanto piuttosto nella volontà di rimarcare – attraverso l'immagine di san Marco con il suo immancabile leone – l'adesione al partito filo-veneziano da parte di una famiglia imparentata con i Contarini e insignita del consolato lagunare⁸⁷, come anche di alludere alle perdute libertà civiche per mezzo di san Leonardo, patrono dei carcerati e dei prigionieri con le sue catene bene ostentate. Dal canto suo Lotto non offriva il volto della cultura pittorica dominante e piuttosto proponeva una tradizione ormai minoritaria o confinata nelle pieghe dell'entroterra veneto-lombardo. La scelta appare consapevole e non a caso il pittore si portò nella città dorica un aiutante bergamasco nella persona di Giuseppe Belli da Ponteranica, che si adoperò per l'esecuzione della pala Todini⁸⁸. La grande cona anconetana non passò inosservata in contesto marchigiano, come testimoniato dalla pala di Girolamo di Tiziano (fig. 19) per il San Francesco di Sant'Elpidio a Mare⁸⁹, opera realizzata su chiara suggestione dal modello lottesco. Nel caso particolare giocarono un ruolo determinante i rapporti interni agli ambienti francescani, che consentirono il transito delle specifiche soluzioni figurative dall'esempio dorico a quello della più periferica sede di Sant'Elpidio. Il clima culturale era però mutato nel settimo decennio del Cinquecento, allorquando Girolamo di Tiziano eseguì la sua *Assunzione*: la pittura a moderata sprezzatura dell'allievo del Vecellio avrebbe rappresentato, assieme ai testi figurativi lasciati nella Marca da Jacopo Palma il Giovane, uno dei rari esempi pittorici intrisi di dominante cultura lagunare, mentre il recupero lombardo-veneto e alternativo tentato da Lotto era destinato a non avere seguito, per la progressiva e inevitabile affermazione di istanze provenienti dal contesto romano.

Eppure Lotto, al tempo della pala di San Francesco alle Scale, tentò di costruirsi nel centro dorico una rete di relazioni e committenze incentrate

⁸⁵ Frapiccini 2000b, pp. 196-203.

⁸⁶ Costanzi 2009, pp. 298-305, in particolare p. 301.

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ Dal Pozzolo 2000, pp. 185-189.

⁸⁹ Costanzi 2009, pp. 302-305.

sull'aristocrazia locale: in tal senso devono essere interpretati i rapporti con Ludovico Grazioli – di cui l'artista eseguì il ritratto⁹⁰ – con i de Nobili – imparentati con i Ciocchi Del Monte e con il pontefice Giulio III – e naturalmente con la famiglia Todini. Su tale linea l'episodio più interessante è fornito dal *Libro di spese diverse*, allorquando nel 1549-1550 sono registrati pagamenti in Ancona riguardanti il ritratto del domenicano Angelo Ferretti in veste di san Pietro Martire «grando quanto lui»⁹¹. L'effigiato apparteneva a una delle più illustri famiglie del patriziato dorico, imparentata con i Todini, poiché la figlia maggiore di Angelo Ferretti, omonimo del padre domenicano, sposò Niccolò Todini, a sua volta figlio di Giovan Francesco⁹². La vicenda, benché breve ed episodica, assume un grande significato, perché restituisce l'unico caso a nostra conoscenza, dove Lotto risulta cimentarsi nel modulo “internazionale” di ritratto a figura intera, solitamente concepito per una committenza di rango assai elevato. Questa tipologia fu impiegata da Tiziano sin dall'avvio del quarto decennio per personaggi di massimo livello – a partire dall'imperatore Carlo V e da alcuni suoi più stretti dignitari, fino al figlio Filippo II – ma risultò più volte utilizzata da Giovan Battista Moroni sin dai ritratti di Ludovico e Gian Federico Madruzzo – nel pieno della corte di Trento – e fino ad alcuni straordinari esempi, raffiguranti esponenti dell'aristocrazia bresciana e bergamasca: basti pensare ai ritratti di Faustino Avogadro, di Lucia Albani Avogadro, di Gian Gerolamo Grumelli, di Pietro Secco Suardo e di Bernardo Spini⁹³. Spesso si tratta di un patriziato locale di piccola o media entità, concentrato, particolarmente negli anni della maturità, in Valle Seriana e soprattutto in quel di Albino e delle sue immediate vicinanze⁹⁴. In un contesto territoriale pur ristretto il rapporto stabile con l'aristocrazia del luogo permetteva un minimo di certezza nelle commissioni e una relativa tranquillità socio-economica. Una dinamica simile era stata intrapresa alcuni decenni prima da Cariani a Bergamo, laddove le commissioni del locale patriziato erano in grado di attivare a cascata le richieste

⁹⁰ Sul possibile ritratto di Ludovico Grazioli, ora nella Fondazione Cavallini-Sgarbi di Ro (Ferrara), si veda Valazzi 2007, p. 164, scheda 27.

⁹¹ Grimaldi, Sordi 2003, p. 14 (c. 5v): «In Ancona adì...settembre del 1549, die dar el padre frate Angelo Ferretti de San Domenico per un quadro di san Pietro Martire grandò quanto lui, in retrato suo del qual non fu fatto precio alcuno...valse scuti 40». Lotto ottenne probabilmente dieci scudi in tre rate registrate sotto le date del 16 ottobre 1549, del primo aprile 1550 e del primo giugno dello stesso anno: si veda Ivi, p. 15 (c. 6). Sotto il maggio 1552 e 1553 nel *Libro di spese* si trovano alcune annotazioni relative al prestito di uno scudo fatto da Angelo Ferretti al pittore veneto nel 1552 e restituito l'anno seguente: Ivi, pp. 16-17 (cc. 6v-7). Non è possibile identificare il Ferretti nel ritratto del Fogg Art Museum di Cambridge, esempio a mezza figura e non a intera, come invece indicato dallo stesso Lotto nel *Libro di spese*. L'esemplare americano potrebbe piuttosto corrispondere al ritratto del frate domenicano Giovanni Andrea, appartenente al convento veneziano dei Santi Giovanni e Paolo, ugualmente effigiato nelle sembianze di san Pietro martire, ma «de naturale in meza figura»: Ivi, pp. 186-187, cc. 133v-134, annotazione risalente all'ottobre 1548.

⁹² Saracini 1675 (rist. 1968), p. 510.

⁹³ Rossi 1992, pp. 18-22.

⁹⁴ Ivi, pp. 9-14.

di un'intera realtà territoriale⁹⁵.

Forse anche Lotto tentò nel centro dorico un percorso simile: l'episodio del ritratto Ferretti dimostra, in linea con quanto sostenuto da Michele Polverari⁹⁶, come Lotto in Ancona, entro un ambiente più circoscritto rispetto al contesto veneziano, volesse assicurarsi le committenze dell'aristocrazia cittadina. Qui il pittore intendeva tessere quei contatti influenti, che erano mancati nella precedente esperienza lagunare: solo in tal modo si dispiegava la via per offrirsi quale artefice di riferimento nel centro adriatico. La nobiltà del luogo non era paragonabile – per tradizione e prestigio – a quella della Serenissima e la sua reale incidenza nei locali destini storico-politici aveva subito un drastico ridimensionamento con la soppressione delle autonomie cittadine, occorsa dopo l'immissione entro i domini della Chiesa attraverso il colpo di mano del 1532 da parte del cardinale Accolti. La delicata transizione del patriziato dorico dal contesto culturale adriatico – dove l'orgoglio autonomistico si univa a una realtà inevitabilmente suggestionata dalla presenza marittima veneziana⁹⁷ – a una condizione intrisa di chiari influssi romani giocò la sua parte nel modesto successo di Lotto presso la committenza anconetana. Tuttavia l'esempio a figura intera per Angelo Ferretti, con la conseguente adozione di una tipologia tipica negli ambienti dell'alta aristocrazia, svela la strategica volontà di intercettare le ambizioni delle locali famiglie nobiliari.

Riferimenti bibliografici / References

- Altissimo G. (2011a), *Elemosina di Sant'Antonino*, in *Lotto in Veneto*, a cura di G. Poldi, G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 96-105.
- Altissimo G. (2011b), *Madonna con il Bambino e i santi Giacomo Maggiore, Andrea, Cosma e Damiano*, in *Lotto in Veneto*, a cura di G. Poldi, G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 112-119.
- Antonelli M. (1995), *Il territorio e la sua arte*, in *Amandola e il suo territorio*, Ascoli Piceno: Fondazione Cassa di Risparmio di Ascoli Piceno.
- Antonelli M., Gagliardi G. (2002), *Giulio Vergari*, Ascoli Piceno: Gagliardi.
- Argenti M., Barachetti G. (1975), *Francesco Bonetti*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, I, *Il Cinquecento*, a cura di P. Zampetti, Bergamo: Poligrafiche Bolis, pp. 363-369.
- Barbone Pugliese N. (2012a), *Introduzione. Pittori veneziani in Puglia nel Cinquecento con una premessa storica*, in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*,

⁹⁵ Su Cariani rimane fondamentale Pallucchini, Rossi 1983.

⁹⁶ Polverari 2009, pp. 308-309.

⁹⁷ Sui rapporti nel corso del tempo tra Venezia e Ancona si veda Gullino 2000, pp. 13-27.

- catalogo della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia «Girolamo e Rosaria Devanna», 15 dicembre 2012 – 8 aprile 2013), a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 13-28.
- Barbone Pugliese N. (2012b), *Giovanni Antonio de' Sacchis, detto il Pordenone. San Francesco d'Assisi con angeli che recano corone simboleggianti i voti francescani e due donatori*, in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*, catalogo della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia «Girolamo e Rosaria Devanna», 15 dicembre 2012 – 8 aprile 2013), a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 274-277, scheda 13.
- Barbone Pugliese N. (2012c), *Giovanni Girolamo Savoldo. Natività*, in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*, catalogo della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia «Girolamo e Rosaria Devanna», 15 dicembre 2012 – 8 aprile 2013), a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 278-279, scheda 14.
- Barucca G. (2004), *Schede pittoriche*, in *La Confraternita di San Tommaso. I Sacconi di San Ginesio (Marche)*, San Ginesio: Centro Internazionale Studi Gentiliani.
- Berenson B. (1895), *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, New York – London: Bell.
- Berenson B. (1990), *Lotto*, Milano: Electa (ed. or. 1955, Milano: Electa).
- Caldari C. (2011), *San Cristoforo tra i santi Rocco e Sebastiano*, in *Lotto nelle Marche*, a cura di V. Garibaldi, G.C.F. Villa (con il coordinamento di M. Paraventi), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 156-161.
- Čapeta I. (2010), *L'iconografia della Madonna nel polittico di Girolamo da Santa Croce nella chiesa francescana sull'isola di Košljun*, «Ikon. Journal of Iconographic Studies», 3, pp. 311-319.
- Caroli F. (1980), *Lorenzo Lotto e la nascita della psicologia moderna*, Milano: Gruppo Editoriale Fabbri.
- Castelnuovo E., Ginzburg C. (1979), *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, I. *Materiali e problemi*, I. *Questioni e metodi*, a cura di G. Previtali, Torino: Einaudi, pp. 285-352.
- Chiappini di Sorio I. (2009), *Amore, devozione o plagio di Durante Nobili un "creato" di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno internazionale di studi (Recanati, Jesi, Monte San Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto, 14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 246-253.
- Chiodi L., a cura di (1998), *Le lettere di Lorenzo Lotto e scritti su Lotto*, Bergamo: Litostampa Istituto Grafico.
- Ciardi Dupré M.G. (1975), *Alessandro Oliverio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, I, *Il Cinquecento*, a cura di P. Zampetti, Bergamo: Poligrafiche Bolis, pp. 471-485.

- Cleri Fanelli B. (1981a), *Giulio Vergari*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, a cura di P. Zampetti, P. Dal Poggetto, Firenze: Centro Di, pp. 218-220.
- Cleri Fanelli B. (1981b), scheda 86, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, a cura di P. Zampetti, P. Dal Poggetto Firenze: Centro Di, pp. 348-349.
- Cohen C.E. (1996), *The Art of Giovanni Antonio da Pordenone between Dialect and Language*, II, Cambridge: University Press.
- Colalucci F. (1998), *Bergamo negli anni di Lotto: pittura, guerra e società*, Bergamo: Editrice S.E.S.A.A.B.
- Coltrinari F. (2003), *Giulio Vergari. Madonna del soccorso*, in *La Pinacoteca Duranti di Montefortino*, a cura di P.L. De Vecchi, S. Blasio, Azzano San Paolo (BG): Bolis Edizioni, pp. 55-58.
- Coltrinari F. (2004), *Circolazione di artisti, trasmissione di modelli e tradizioni di bottega nel Quattrocento. Ricerche documentarie sul territorio marchigiano*, in *Giovani studiosi a confronto. Ricerche di Storia dell'arte dal XV al XX secolo*, a cura di A. Fiabane, Roma: Shakespeare and Company 2, pp. 9-22.
- Coltrinari F. (2005-2006), *Marchisiano di Giorgio da Tolentino: singolare interprete della pittura del primo Cinquecento nelle Marche fra Perugino, Signorelli, Lotto e Raffaello*, «Notizie da Palazzo Albani. Rivista di storia e teoria delle arti», XXXIV-XXXV, pp. 25-51.
- Coltrinari F. (2009), *Ipotesi per la presenza di 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 (Recanati, Jesi, Monte San Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto, 14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 48-65.
- Coltrinari F. (2013), *Gli armadi della Sacrestia di San Luca, la bottega di Baccio d'Agnolo e la committenza del cardinale Bernardo Dovizi da Bibbiena a Loreto*, in *Forme del legno. Intagli e tarsie fra gotico e Rinascimento*, Atti del convegno (Pisa, 30-31 ottobre 2009), a cura di G. Donati, V.E. Genovese, Pisa: Edizioni della Normale, pp. 107-128.
- Corso G. (2012), *Il frontespizio tardogotico e le presenze oltremontane nelle Marche meridionali*, in *La chiesa collegiata di San Ginesio. Una storia ritrovata*, a cura di P.F. Pistilli, D. Frapicini, R. Cicconi, San Ginesio: Centro Internazionale di Studi Gentiliani, pp. 125-157.
- Cortesi Bosco F. (1998), *Autografi inediti di Lotto: Il primo testamento (1531) e un codicillo (1533)*, «Bergomum», XCIII, 1-2, pp. 7-73.
- Costanzi C. (2009), *Lorenzo Lotto e Girolamo di Tiziano: suggestioni venete ed eventi anconetani*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno internazionale di studi (Recanati, Jesi, Monte San Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto, 14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 298-305.

- Cottrell Ph. (2004), *Unfinished Business: Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto and the Early Career of Bonifacio de' Pitati*, «Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura», XIV, 27, pp. 5-34.
- Dal Pozzolo E.M. (2000), *Qualche spiraglio sulla bottega lottesca*, «Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura», Atti del Convegno Internazionale di Studi su Lorenzo Lotto (Bergamo, 18-20 giugno 1998), a cura di A. Gentili, X, 19, pp. 171-199.
- De Carolis F. (2013), *Il Libro di spese diverse: le vicende critiche e la sua funzione*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Un maestro del Rinascimento*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria Reale, 9 marzo – 7 luglio 2013), a cura di G. Barucca, Roma: MondoMostre, pp. 47-53.
- Della Chiesa B., Baccheschi E. (1976), *I pittori da Santa Croce*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, II, *Il Cinquecento*, a cura di P. Zampetti, Bergamo: Poligrafiche Bolis, pp. 3-49.
- Dello Russo L. (1989), *Gerolamo Savoldo un "veneto" a Terlizzi*, Terlizzi: Centro Stampa litografica.
- Delpriori A. (2011), *Carlo e Vittore Crivelli. Polittico*, in *Vittore Crivelli da Venezia alle Marche. Maestri del Rinascimento nell'Appennino*, catalogo della mostra (Sarnano, 21 maggio – 6 novembre 2011), a cura di F. Coltrinari, A. Delpriori, Venezia: Marsilio, p. 184, scheda 42.
- Di Provvio S. (1997), *Madonna col Bambino in trono fra quattro angeli*, in *Vittore Crivelli e la pittura del suo tempo nel fermano*, a cura di S. Papetti, Milano: Federico Motta Editore, pp. 241-242.
- Di Stefano E. (2009), *Fra l'Adriatico e l'Europa. Uomini e merci nella Marca del XIV secolo*, Macerata: EUM.
- Donati A. (2012a), *Pittori veneziani del Cinquecento in terra di Bari*, in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*, catalogo della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia «Girolamo e Rosaria Devanna», 15 dicembre 2012 – 8 aprile 2013), a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 161-204.
- Donati A. (2012b), *Lorenzo Lotto. Polittico di san Felice vescovo*, in *Tiziano, Bordon e gli Acquaviva d'Aragona. Pittori veneziani in Puglia e fuoriusciti napoletani in Francia*, catalogo della mostra (Bitonto, Galleria Nazionale della Puglia «Girolamo e Rosaria Devanna», 15 dicembre 2012 – 8 aprile 2013), a cura di N. Barbone Pugliese, A. Donati, L. Puppi, Foggia: Claudio Grenzi Editore, pp. 258-263, scheda 8.
- Favaro E. (1975), *L'Arte dei pittori in Venezia e i suoi statuti*, Firenze: Olschki.
- Frangi F. (1992), *Savoldo. Catalogo completo*, Firenze: Cantini.
- Frapiccini D. (2000a), *Lorenzo Lotto tra frequentazioni curiali e strategie mercantili*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 149-173.

- Frapiccini D. (2000b), *Tiziano e le pale d'altare marchigiane*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 193-203.
- Frapiccini D. (2009), *Lorenzo Lotto e Ottavio da Macerata: professione artistica e dinamiche mercantili in territorio marchigiano*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno internazionale di studi (Recanati, Jesi, Monte San Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto, 14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 266-277.
- Frapiccini D. (2011), *Dialogo intorno a Lorenzo Lotto*, Roma: Dedaedizioni.
- Furlan C. (1988), *Il Pordenone*, Milano: Electa.
- Garibaldi V. (2013), *Il polittico di Lorenzo Lotto a Recanati*, Crocetta del Montello (TV): Antiga Edizioni.
- Gentili A. (1985), *I giardini di contemplazione. Lorenzo Lotto, 1503/1512*, Roma: Bulzoni Editore.
- Gobbi O. (2001), *Mercati e mercanti «minori» sull'Appennino marchigiano. Secolo XV*, «Archivio storico italiano», CLIX, pp. 337-357.
- Grimaldi F., Sordi K., a cura di (2003), *Lorenzo Lotto 1480-1556. Libro di Spese Diverse*, Loreto: Tecnostampa.
- Gullino G. (2000), *I rapporti storici fra Marche e Veneto*, in *Pittura veneta nelle Marche*, a cura di V. Curzi, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 13-27.
- Heinemann F. (1962), *Giovanni Bellini e i belliniani*, I, Venezia: Neri Pozza Editore.
- Herman T.A. (2003), *Out of the Shadow of Titian: Bonifacio de' Pitati and 16th Century venetian Painting*, Department of Art History Case Western Reserve University: UMI.
- Humfrey P. (1997), *Lorenzo Lotto*, New Haven & London: Yale University Press.
- Humfrey P. (2013a), *I Santi Cristoforo, Rocco e Sebastiano*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Un maestro del Rinascimento*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria Reale, 9 marzo – 7 luglio 2013), a cura di G. Barucca, Roma: MondoMostre, pp. 88-91, scheda 7.
- Humfrey P. (2013b), *San Sebastiano*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Un maestro del Rinascimento*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria Reale, 9 marzo – 7 luglio 2013), a cura di G. Barucca, Roma: MondoMostre, pp. 98-100, scheda 10.
- Massa M. (2011), *Assunta*, in *Lotto nelle Marche*, a cura di V. Garibaldi, G.C.F. Villa (con il coordinamento di M. Paraventi), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 216-220.
- Matthew L.C. (1988), *Lorenzo Lotto and the Patronage and Production of Venetian Alterpieces in the Early Sixteenth Century*, Ph.D., Princeton University: University Press.

- Mochi Onori L. (2013), *San Rocco*, in *Lorenzo Lotto nelle Marche. Un maestro del Rinascimento*, catalogo della mostra (Torino, Reggia di Venaria Reale, 9 marzo – 7 luglio 2013), a cura di G. Barucca, Roma: MondoMostre, p. 96, scheda 9.
- Pacià A. (2000), *L'Assunzione della Vergine di Celana. Note in margine al restauro*, «Venezia Cinquecento. Studi di storia dell'arte e della cultura», X, 19, pp. 201-219.
- Pallucchini R., Rossi F. (1983), *Giovanni Cariani*, Cinisello Balsamo: Amilcare Pizzi.
- Papetti S. (2004), *La Madonna del Soccorso*, in *Il volto di Maria. Immagini della Madonna nelle Diocesi del Piceno*, a cura di A.A. Amadio, Ortona: Menabò, pp. 95-96.
- Paraventi M. (2011), *Madonna in gloria e i santi Giovanni Battista, Antonio da Padova, Maria Maddalena e Giuseppe*, in *Lotto nelle Marche*, a cura di V. Garibaldi, G.C.F. Villa (con il coordinamento di M. Paraventi), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 204-211.
- Pidatella C. (2011), *Loreto, 30 aprile 1512: testamento di Gian Cristoforo Romano*, in *Scritti di Historia Nostra per Floriano Grimaldi*, a cura di M. Landolfi, M. Moroni, P. Peretti, K. Sordi, Recanati: Tecnostampa, pp. 85-99.
- Pierangelini P., Scotucci W. (2002a), *Marchisiano di Giorgio un pittore slavo del Rinascimento umbro-adriatico*, in P. Pierangelini, W. Scotucci, G. Semmoloni, *Marchisiano da Tolentino pittore*, Tolentino: Biblioteca Egidiana, pp. 95-142.
- Pierangelini P., Scotucci W. (2002b), *La 'cona' ritrovata della basilica di San Nicola a Tolentino*, Acquaviva Picena: FAST EDIT.
- Pignatti T. (1953), *Lorenzo Lotto*, Verona: Mondadori.
- Pirovano C. (2002), *Lotto*, Milano: Electa.
- Pistoi M. (1976), *Jacopo Pistoia*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, II, *Il Cinquecento*, a cura di P. Zampetti, Bergamo: Poligrafiche Bolis, pp. 92-93, scheda 7.
- Poldi G. (2011), *Madonna in gloria e i santi Giovanni Battista, Antonio da Padova, Maria Maddalena e Giuseppe. Analisi scientifiche*, in *Lotto nelle Marche*, a cura di V. Garibaldi, G.C.F. Villa (con il coordinamento di M. Paraventi), Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 212-213.
- Polverari M. (2009), *Aspetti della vicenda anconitana di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Atti del convegno internazionale di studi (Recanati, Jesi, Monte San Giusto, Cingoli, Mogliano, Ancona, Loreto, 14-20 aprile 2007), a cura di L. Mozzoni, Firenze: Giunti, pp. 306-311.
- Prijateli K. (1993), *Legami tra la pittura della Dalmazia e la pittura delle Marche tra il Quattrocento e il Seicento*, in *Marche e Dalmazia tra Umanesimo e Barocco*, Atti del Convegno internazionale di studio (Ancona, 13-14 maggio,

- Osimo, 15 maggio 1998), a cura di S. Graciotti, M. Massa, G. Pirani, Reggio Emilia: Diabasis, pp. 281-287.
- Punzi V. (2000), *Lorenzo Lotto e la Dalmazia*, in *Adriatico un mare di storia, arte, cultura*, Atti del Convegno (Ancona, 20-22 maggio 1999), a cura di B. Cleri, Ripatransone: Maroni, vol. II, pp. 137-151.
- Punzi V. (2003), *Pietro di Giovanni, pittore veneziano a Ragusa*, in *Venezia, le Marche e la civiltà adriatica per festeggiare i 90 anni di Pietro Zampetti*, «Arte Documento», 17-19, pp. 280-283.
- Rossi F. (1992), *Il Moroni*, Soncino (CR): Edizioni dei Soncino.
- Rylands Ph. (1992), *Palma Vecchio*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Saracini G. (1675), *Notitie storiche della città d'Ancona già termine dell'antico Regno d'Italia con diversi avvenimenti nella Marca Anconitana, & in detto Regno accaduti*, Roma: A spese di Nicolò Angelo Tinassi (rist. 1968, Bologna: Forni Editore).
- Trubbiani A. (2003), *Johannes Ispanus, un pittore forestiero nelle Marche del primo Cinquecento. Note da Montecassiano e dintorni*, «Proposte e Ricerche», 51, pp. 212-228.
- Valazzi M.R. (2007), *Lorenzo Lotto. Ritratto di Ludovico Grazioli*, in *Simone de Magistris. Un pittore visionario tra Lotto e El Greco*, catalogo della mostra (Caldarola, 5 aprile – 30 settembre 2007), a cura di V. Sgarbi, Venezia: Marsilio, p. 164, scheda 27.
- Vasari G. (1906), *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari pittore aretino* (ed. or. 1568, Firenze: Giunti), in *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, a cura di G. Milanesi, V, Firenze: Sansoni (rist. 1981, Firenze: Sansoni).
- Venturi A. (1929), *Storia dell'arte italiana*, IX, *La pittura del Cinquecento*, IV, Milano: Hoepli.
- Villa G.C.F. (2011), *Polittico di San Domenico*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, 2 marzo – 12 giugno 2011), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo: Silvana Editoriale, pp. 100-102, scheda 3.
- Zampetti P. (1978), *Tiziano e Lorenzo Lotto*, in *Tiziano e il manierismo europeo*, a cura di R. Pallucchini, Firenze: Olschki, pp. 153-169.
- Zampetti P. (1989), *Pittura nelle Marche. II. Dal Rinascimento alla Controriforma*, Firenze: Nardini.

Appendice



Fig 1. Giulio Vergari, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Ginesio, Tommaso, Antonio da Padova e Vito*, San Ginesio, chiesa dei Santi Tommaso e Barnaba



Fig. 2. Giulio Vergari, *Madonna con il Bambino fra i santi Pietro e Paolo*, Stoccarda, Staatsgalerie



Fig. 3. Bonifacio de' Pitati, *San Michele che scaccia Satana*, Venezia, chiesa dei Santi Giovanni e Paolo



Fig. 4. Lorenzo Lotto, *Gloria di san Nicola*, Venezia, chiesa di Santa Maria dei Carmini



Fig. 5. Bonifacio de' Pitati e bottega, *Madonna del Rosario*, Montefano (MC), oratorio di Santa Maria



Fig. 6. Lorenzo Lotto, *Vergine in gloria e santi*, Mogliano, chiesa di Santa Maria di Piazza



Fig. 7. Girolamo da Santa Croce, *Madonna con il Bambino in trono e santi*, Lucera, cattedrale



Fig. 8. Lorenzo Lotto, *San Rocco*, Urbino, Galleria Nazionale delle Marche



Fig. 9. Lorenzo Lotto, *San Sebastiano*, collezione privata



Fig. 10. Lorenzo Lotto, *I santi Sebastiano, Cristoforo e Rocco*, Loreto, Santa Casa, Museo Antico Tesoro



Fig. 11. Lorenzo Lotto, *Madonna con il Bambino in trono e i santi Cosma, Damiano, Giacomo e Andrea*, Venezia, chiesa di San Giacomo dell'Orio



Fig. 12. Lorenzo Lotto, *Pala dell'Alabarda*, Ancona, Pinacoteca Civica Francesco Podesti



Fig. 13. Giulio Vergari, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Ginesio, Tommaso, Antonio da Padova e Vito*, particolare con *san Vito*, San Ginesio, chiesa dei Santi Tommaso e Barnaba



Fig. 14. Lorenzo Lotto, *san Vito*, particolare dal *Polittico di San Domenico*, Recanati, Pinacoteca Civica di Villa Colloredo Mels

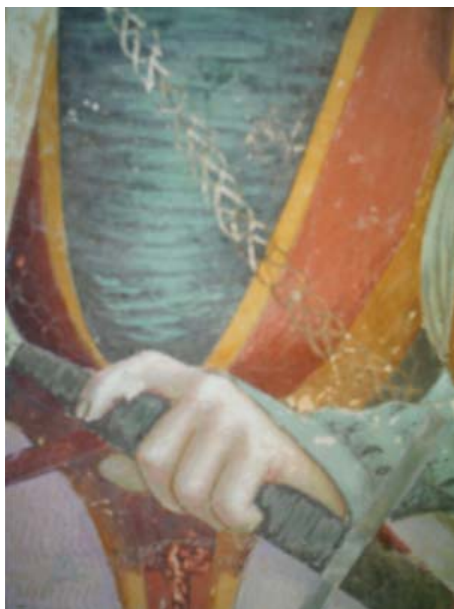


Fig. 15. Giulio Vergari, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Ginesio, Tommaso, Antonio da Padova e Vito*, particolare, San Ginesio, chiesa dei Santi Tommaso e Barnaba



Fig. 16. Giulio Vergari, *Madonna con il Bambino in trono tra i santi Ginesio, Tommaso, Antonio da Padova e Vito*, particolare, San Ginesio, chiesa dei Santi Tommaso e Barnaba



Fig. 19. Girolamo di Tiziano (Girolamo Dente), *Assunzione della Vergine*, Sant'Elpidio a Mare, Pinacoteca civica



Fig. 18. Lorenzo Lotto, *Assunzione della Vergine*, Celana, chiesa di Santa Maria Assunta



Fig. 17. Lorenzo Lotto, *Assunzione della Vergine*, Ancona, chiesa di San Francesco alle Scale

JOURNAL OF THE SECTION OF CULTURAL HERITAGE

Department of Education, Cultural Heritage and Tourism
University of Macerata

Direttore / Editor

Massimo Montella

Texts by

Roberta Alfieri, Maria Elisa Barondini, Giuseppe Bonaccorso,
Maria Paola Borgarino, Ivana Čapeta Rakić, Silvia Caporaletti,
Giuseppe Capriotti, Elena Casotto, Enrico Castelnuovo,
Carlotta Cecchini, Elena Cedrola, Francesca Coltrinari,
Pietro Costantini, Leonardo D'Agostino, Roberto Di Girolami,
Angela Sofia Di Sirio, Ljerka Dulibic, Maria Grazia Ercolino,
David Frapiccini, Bernardo Oderzo Gabrieli, Diletta Gamberini,
Teresa Graziano, Jasenka Gudelj, Luca Gulli, Lasse Hodne,
Clara Iafelice, Pavla Langer, Giacomo Maranesi,
Predrag Marković, Elisabetta Maroni, Stefania Masè,
Giacomo Montanari, Marta Maria Montella, Enrico Nicosia,
Luca Palermo, Caterina Paparello, Iva Pasini Tržec,
Roberta Piccinelli, Katiuscia Pompili, Francesca Romano,
Anita Ruso, Mario Savini, Cristina Simone, Maria Vittoria Spissu,
Mafalda Toniazzi, Valentina Živković.

<http://riviste.unimc.it/index.php/cap-cult>

