


Predella journal of visual arts, n°51, 2022 www.predella.it - Monografia / Monograph 

www.predella.it / predella.cfs.unipi.it

Direzione scientifica e proprietà / *Scholarly Editors-in-Chief and owners:*

Gerardo de Simone, Emanuele Pellegrini - predella@predella.it

Predella pubblica ogni anno due numeri online e due numeri monografici a stampa /

Predella publishes two online issues and two monographic print issues each year

Tutti gli articoli sono sottoposti alla peer-review anonima / All articles are subject to anonymous peer-review

Comitato scientifico / *Editorial Advisory Board:* Diane Bodart, Maria Luisa Catoni, Michele Dantini, Annamaria Ducci, Fabio Marcelli, Linda Pisanit, Neville Rowley, Francesco Solinas

Redazione / *Editorial Assistants:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Nicole Crescenzi, Silvia Massa

Collaboratori / *Collaborators:* Roberta Delmoro, Livia Fasolo, Marco Foravalle, Giulia Gilesi, Michela Morelli

Impaginazione / *Layout:* Elisa Bassetto, Elisa Bernard, Gaia Boni, Sofia Bulleri, Nicole Crescenzi, Rebecca Di Gisi

Predella journal of visual arts - ISSN 1827-8655

This paper aims at analysing materials and processes used by Lotto to realise his paintings, starting from the records written on his account book, well known as Libro di spese diverse. At the same time, the present research considers his remarks about art creation provided from his letters sent to Consorzio della Misericordia, which commissioned him the drawings of the tarsias for the choir of the church of Santa Maria in Bergamo. In this study Lorenzo Lotto comes to light as a painter deep interested in all steps concerning the project and the production of paintings. Indeed, many times Lotto refers to his own production of varnish and colours for oil painting, and in more than one occasion he complains of delay in which his patrons sent him their references about the development of his drawings.

Tra gli artisti vissuti nei primi decenni del Cinquecento del cui operato sono rimaste testimonianze scritte, certamente Lorenzo Lotto riveste una posizione di assoluto rilievo. È interessante notare come questi, nel corso di una carriera lunga oltre mezzo secolo, abbia lasciato traccia di molti aspetti che riguardano il proprio lavoro in due nuclei ben definiti di scritti: le lettere indirizzate tra il 1524 e il 1532 al Consorzio della Misericordia di Bergamo, committente delle tarsie realizzate da Giovanni Francesco Capoferri su disegno di Lotto, e il suo ultimo libro di conti, conservato presso l'Archivio della Santa Casa di Loreto e meglio noto con il nome apocrifo di *Libro di spese diverse*, il cui utilizzo è da stabilire tra il 1540 e il 1556¹. Attraverso queste fonti di prima mano possiamo quindi prendere in considerazione sia il suo modo di agire all'interno dello spazio lavorativo, sia le sue convinzioni teoriche. A questo proposito, come per altri artisti della sua generazione, Lotto non può essere definito un artista-scrittore, ma piuttosto artista-*scrivente*; cioè un individuo che nonostante con costanza scriva attorno alla propria arte ai suoi committenti (come nel caso del lavoro per le tarsie di Santa Maria Maggiore a Bergamo), non segue con sistematicità le modalità e il lessico che sono propri del mondo intellettuale del tempo². Questo d'altronde è dovuto a una dimensione lavorativa che nel primo Cinquecento si distingue per essere profondamente radicata nel definito spazio della bottega, dove il confronto con gli amatori e i committenti risulta ancora del tutto limitato. In generale, dalle sue testimonianze scritte, emerge un profilo caratterizzato da una grande conoscenza dei più minuziosi aspetti materiali del suo mestiere, che necessariamente collegano la sua attività alla tradizione precedente, dove gli aspetti teorici avevano un legame ineludibile con la dimensione pratica³.

Il suo caso offre perciò un'occasione di indubbio valore per trattare il tema del "fare pensato", tenendo presente innanzitutto lo sfondo entro cui si sviluppa la sua esperienza artistica e umana: è infatti un artista nato attorno al 1480 che ha affrontato una condizione connotata da quelle contraddizioni tipiche del trapasso culturale che ha avuto luogo nell'arte italiana tra la fine del Quattrocento e l'inizio del secolo successivo⁴. Se da una parte visse in un periodo ancora in buona parte caratterizzato da una concezione medioevale del lavoro, dove l'artista era ancora un artigiano, è vero tuttavia che nel corso di quei decenni sarebbero stati sempre più frequenti gli esempi che richiamavano all'operato di pittori o scultori capaci di confrontarsi da pari con gli intellettuali, iniziando perciò a dare a queste figure una dignità e un prestigio affatto nuovi, sino a giungere ad una situazione che si sarebbe affermata in termini più compiuti attorno alla metà del secolo, grazie ad una visione individualistica del fare artistico di cui la pubblicazione delle biografie umanistiche delle *Vite* vasariane sono il risultato più evidente⁵. Per poter capire il sistema di pensiero su cui si è basata l'attività di Lorenzo Lotto, sarà perciò utile tener a mente un quadro storico-culturale del "fare pensato" in rapido sviluppo, in cui la posizione "liberale" delle arti figurative era questione assai dibattuta⁶.

Lorenzo Lotto era dunque un maestro del fare, un artista che poteva essere inserito tra coloro che avevamo imparato il mestiere attraverso la pratica e l'esperienza maturata nel corso della sua formazione, sicché al suo caso si addicono ancora bene le famose parole circa la grandezza di Giotto espresse nel 1404 all'interno del suo *Liber de origine civitatis Florentinae et eiusdem famosis civibus* da Filippo Villani, in cui si ricava uno spaccato ben preciso della capacità che i pittori avevano di acquisire i saperi del loro lavoro:

molti pensano, per la verità non senza ragione, che i pittori non siano di ingegno inferiori a coloro che l'esercizio delle arti liberali ha reso maestri, poiché s'impadroniscono dei precetti dell'arte propri alla scrittura mediante lo studio e il sapere, quelli mutuano solo dal loro alto ingegno e dalla loro tenace memoria ciò che sentono nell'arte⁷.

Sulla scorta di questo discorso il caso di Lotto non si presenta isolato, come in pieno Cinquecento dimostrano le parole di Ascanio Condivi nella *Vita di Michelangelo Buonarroti* quando ricordava che

[Michelangelo] quando legge Alberto Duro, gli par cosa molto debole, vedendo coll'animo suo quanto questo suo concetto fusse per esser più bello e utile in tal facultà. E, a dire il vero, Alberto non tratta se non delle misure e varietà dei corpi, di che certa regola dar non si può, formando le figure ritte come pali; quel che più importava, degli atti e gesti umani, non ne dice parola⁸. (Fig. 1)

Dato che nulla nelle lettere o nel libro di bottega richiama interessi inerenti alla letteratura del tempo, possiamo credere che Lotto avesse la stessa opinione

riportata dal biografo di Michelangelo, nonostante l'arte e la fama di Dürer nel corso degli anni dovettero essere elementi tenuti in grande considerazione, come più volte sottolineato da una lunga tradizione di studi⁹.

Le carte dell'artista veneziano, e in particolare quelle del suo libro di conti, restituiscono l'immagine di un pittore a lavoro molto preziosa per lo studio dei procedimenti pittorici, perché fedele riflesso di un'attività quotidiana all'interno della propria bottega, e risultano utili anche per riconsiderare le corrispondenze tra il vasto mondo dei ricettari e libri d'arte precedenti all'attività del nostro e i reali procedimenti esecutivi. A questo proposito, nonostante non presenti la razionalità e la struttura di un trattato o la precisione di un ricettario, in alcuni aspetti il *Libro di spese diverse* può essere considerato anche più prezioso di quanto non lo sia un qualsiasi manuale o raccolta di tecniche artistiche, sia manoscritto che a stampa, dato che rivela l'azione del pittore anche in merito a circostanze che per un testo da destinare a lettori estranei alla bottega poteva risultare poco opportuno segnalare¹⁰. La natura complessa delle fonti sulle tecniche artistiche è infatti un dato assodato da tempo, che può essere giustificato dall'eterogeneità dei contenuti ma anche della società in cui vengono prodotti raccolte di ricette o libri d'arte¹¹. Per mettere a fuoco il valore di quanto Lotto scrive riguardo al processo di creazione, occorre innanzitutto porre le sue registrazioni a confronto con i dettami richiamati dalla letteratura specifica, al fine di cogliere quanto il suo operato fosse in linea con la tradizione riportata dai testi.

È quindi interessante partire dal dato relativo all'acquisto di 200 code di vaio per realizzare pennelli¹². Tale informazione non è banale, soprattutto se notiamo che uno degli argomenti maggiormente presenti nella trattatistica è proprio quello dell'importanza assegnata alla realizzazione dei pennelli fatti con code di scoiattolo, animale che nella tradizione veneta veniva chiamato vaio o in alternativa anche varo¹³. Se Cennino Cennini, nel capitolo sessantaquattresimo del suo *Libro dell'arte*, raccomanda pennelli di questo materiale per l'ombreggiatura e ne esalta la versatilità d'uso, Armenini alla fine del Cinquecento esorta i pittori ad esser capaci di realizzare al meglio questo strumento: infatti attraverso il carattere precettistico tipico della trattatistica manierista l'artista romagnolo afferma:

ci par bene insegnarvi ancora in che modo i pennelli si facciano bene, acciò che da voi si possano adoperare senza che vi stentino; e perché io ho visto, praticando, certi pennelli alle volte in mano di alcuni pittori, e dico di qui buoni; e nel vero che più erano di vergogna che di stento in adoperarli¹⁴.

Da queste parole si capiscono chiaramente le ragioni dell'acquisto delle code da parte di Lotto: quello di realizzare in autonomia la propria strumentazione è evidentemente un procedimento del tutto ordinario per l'artista tra Tre e

Cinquecento, che agisce in ragione della migliore soluzione che vuole raggiungere. Si tratta di un aspetto di carattere teorico assolutamente da non sottovalutare, dato che anche in altre occasioni il pittore ha dimostrato di aver pensato e tenuto sotto controllo ogni fase esecutiva del suo lavoro, dall'acquisto delle materie prime alla loro lavorazione per l'uso artistico. Questa attenzione agli strumenti del mestiere, e in particolare alla fattura dei pennelli e a un uso sapiente della tecnica della pittura ad olio, richiama l'aneddoto significativo inserito da Joachim Camerarius ad apertura dell'edizione latina dei primi due libri sulle proporzioni dei corpi umani di Dürer stampati a Norimberga nel 1532. Qui veniva narrato che durante il soggiorno di questi a Venezia nel 1506, il vecchio Giovanni Bellini gli chiese in regalo i pennelli con cui era capace di realizzare simultaneamente più capelli alle sue figure, accorgendosi poi che tale capacità era dovuta alla maestria del collega tedesco (fig. 2)¹⁵.

Inoltre, il confronto tra le informazioni fornite dal *Libro di spese diverse* e quanto riportano le fonti, mette in luce una situazione assai interessante riguardo alle differenze che è possibile riscontrare tra l'effettivo reperimento e la lavorazione dei materiali e quanto prescritto dai testi. Ad esempio, nel caso del cinabro, che Cennino nel capitolo quarantesimo della sua opera raccomanda di acquistare solido e non in polvere perché si poteva incorrere nelle spiacevoli circostanze in cui il colore fosse mischiato ad altri materiali e dunque non puro, Lotto ricorda invece di averlo comprato già macinato¹⁶. Le possibilità che i dati offerti dall'attività pratica non siano in linea con quanto disposto dalla teoria può essere la conseguenza di fattori che a noi sfuggono completamente, come ad esempio nei casi del tutto differenti di un'opera richiesta da una specifica committenza o di una realizzata *per derata*, ossia quale materiale da commercializzare senza che fosse stato richiesto da nessuno, come nel caso di alcune tele oggi a Loreto (figg. 3-4)¹⁷. Si tenga presente che l'episodio richiamato non definisce una modalità di lavorazione dei materiali costante nel tempo, ma è un dato che mostra solo uno specifico frangente dell'attività del pittore, che senza ulteriori indizi non può portare a considerazioni definitive, in particolare in una situazione come quella della Venezia del XVI secolo, celebre per la varietà di pigmenti che i *vendecolori* locali erano capaci di procurarsi¹⁸. Pertanto, tra i fattori che potevano incidere sul reperimento di pigmenti colorati vi era la condizione del mercato: in particolare la capacità di approvvigionamento dei materiali da parte dei mercati frequentati da Lotto e le conseguenti possibilità di scegliere quanto riteneva più adeguato al suo lavoro. Tuttavia concorrevano anche le condizioni economiche nelle quali il pittore si trovava. Indicativo in questo senso è l'episodio del febbraio 1541 relativo ad una significativa dose

di lacca che Sebastiano Serlio dona a Lotto per saldare un debito che aveva contratto¹⁹. Per quanto riguarda gli artisti del Cinquecento, tra l'altro occorre considerare che il mercato dei materiali si era da poco aperto alle rotte americane, dunque a mercati diversi da quelli del Medioevo, portando ad una variazione dei costi sui materiali da utilizzare²⁰.

È inoltre interessante l'acquisto segnato da Lotto nel suo libro di conti di un quintale di noci: ovviamente tale ingente spesa fa riferimento all'acquisto di materiale necessario come legante della pittura ad olio o da usare come vernice, ed è di estremo interesse sottolineare come Lotto evidentemente ricavasse egli stesso l'essenza legante dal frutto²¹. Il pittore veneziano evidentemente sapeva bene che il colore poteva con il tempo virare sul giallo, e dunque produrre personalmente l'olio di noci era un aspetto che aveva importanza fondamentale per la gradazione di colore che egli voleva fosse resa. In effetti una delle controindicazioni maggiori nell'uso dell'olio di noce è quello di ingiallire, allo stesso modo dell'olio di lino, che però se non ben temperato tende a farlo più velocemente²². È scontato ribadire che i due leganti venivano anche usati mescolati, ma nel caso di Lotto è eloquente come questi volesse direttamente monitorare la produzione del legante per controllare gli effetti di ingiallimento e di essiccazione che potevano derivare dal suo uso²³. Sono attenzioni di tipo visivo che non riguardano semplicemente l'uso degli oli come leganti, ma anche la produzione di vernici oleose e le loro proprietà di trasparenza, rientrando per questo motivo tra gli interessi dei ricettari di ogni epoca²⁴. A questo proposito, Charles Lock Eastlake nel suo saggio sulla storia della pittura a olio ricorda tuttavia che nel *Codice Atlantico* di Leonardo il genio toscano descriveva un metodo per ottenere olio di noce «nettato»²⁵. In particolare, Leonardo ammoniva che «tutti gli olii sono creati ne' semi o frutti, sono chiarissimi di lor natura, ma il colore giallo che tu vedi loro, non nasce se non dal non saperlo tirar fuori»²⁶.

È facile comprendere anche dal passo leonardiano citato che un aspetto prettamente pratico come quello dell'estrazione dell'olio dalle noci avesse implicazioni di carattere teorico di primissimo piano. Utili a capire l'incidenza delle qualità materiali degli oli, sia sul piano esecutivo che su quello percettivo, sono le erudite indagini condotte da Otto Kurz nel suo celebre articolo sulle vernici, apparso sulle pagine del «The Burlington Magazine» nel 1962 nell'ambito della ben nota polemica sulla pulizia dei dipinti della National Gallery di Londra²⁷. L'autore ricordava come per gli antichi scrittori la parola vernice potesse fare riferimento sia ad una soluzione da utilizzare come legante, sia quale strato protettivo da stendere come protezione finale, con l'intento di armonizzare quanto era stato dipinto al di sotto con pigmenti di diversa natura e qualità²⁸.

Si tratta infatti di un'attenzione agli aspetti ottici della superficie dipinta ben nota alla letteratura specializzata, e non molto distante da quanto rimarcato nella ricetta che Plinio attribuisce ad Apelle e relativa ad una vernice chiamata *atramentum*, creata per «evitare che la brillantezza dei colori offenesse lo sguardo»²⁹.

Sul piano degli aspetti più propriamente teorici, Lotto in diverse situazioni mostra la propria posizione. Nello specifico, tali informazioni sono rivelate da una nota che riporta nel suo libro dei conti, relativa al rifiuto da parte di Tommaso Costanzo, uno dei suoi committenti trevigiani degli anni Quaranta, di un suo ritratto³⁰. Il pittore sottolinea che il cliente aveva rifiutato di pagare l'opera «perché el quadro non se li somigliava né se conosea per sua efige»³¹. Si capisce chiaramente che l'artista nello scrivere queste parole prova profonda amarezza, sapendo che quelli del committente sono falsi motivi per non pagare l'opera: infatti qualche rigo più in basso aggiunge in maniera beffarda che il dipinto non può essere modificato a causa della fedeltà al soggetto dell'immagine dipinta, al contrario di quanto successo in altre occasioni, dove a un ritratto erano state date le sembianze di un santo³².

Lotto quindi riteneva che un ritratto dovesse avere proprietà imitative e il committente dovesse essere capace di riconoscersi in quanto dipinto (fig. 5). Sono questi due aspetti che hanno caratterizzato il dibattito sulla natura del ritratto dipinto e più in generale della qualità dell'arte figurativa, e che ancora Giovanni Paolo Lomazzo nel *Trattato dell'arte della pittura della scultura e dell'architettura* del 1584 richiamerà come essenziali per un buon ritratto: «L'uso del ritrarre dal naturale, cioè di far le immagini de gl'uomini simili a loro, sì che, da chiunque gli vede siano riconosciuti per quei medesimi»³³.

Nelle carte lottesche sopravvissute vi sono altre registrazioni da cui è possibile capire la posizione teorica di Lotto. In diverse occasioni, infatti, per qualificare la sua attività, parla di «fatica e diligenza»³⁴. Si tratta di parole con cui vuol evidenziare l'impegno pratico profuso nel realizzare un'opera, ma anche l'onere mentale che è servito per ideare le sue composizioni. In una lettera del 9 maggio 1527 al Consorzio della Misericordia di Bergamo, committente dei disegni per le tarsie del coro della basilica di Santa Maria Maggiore della città lombarda (fig. 6), Lotto scrive:

Con questa nota soto scritta [...] fatemi supplir d'inventione et poter esser inculpato di presteza, perché ne l'acomodarli in opera non è in potestà mia sempre disposto l'intelletto al bisogno et qualche volta mi sovien in una storia più che in un'altra con facilità che in altra si stenta³⁵.

Il pittore sottolinea come la *prestezza* sia elemento da rifiutare nella pratica artistica, ribadendo implicitamente come sia la diligenza il faro che conduce

l'artista ad eseguire una buona opera. Si noti pertanto quanto la mentalità di Lotto fosse ben inserita all'interno di una dimensione del fare artistico ancora di tipo tradizionale, soprattutto se si mette a confronto con le posizioni più volte espresse da Vasari sulla capacità di affrontare con velocità commissioni impegnative in tempi ristretti, raggiungimento peculiare dell'arte della Maniera moderna³⁶. Circa esempi di diligenza contemporanei a Lotto, ben noto è il passo nella vita di Sebastiano del Piombo in cui Vasari sottolinea come l'artista avesse smesso di operare dal 1531, quando la carica di piombatore delle bolle pontificie gli poteva garantire un'entrata sicura a Roma e contemporaneamente si trovava a fare i conti con giovani pittori di stanza in città che lavoravano con quella prestezza da lui rifiutata³⁷. Da questi elementi è pertanto chiaro lo scarto generazionale tra Sebastiano del Piombo (e aggiungerei Lotto) e le nuove leve nell'intendere il processo artistico.

Il nostro pittore, nel passo della lettera citata, rimarca inoltre che l'invenzione di una composizione non è una fase che può essere sottovalutata come marginale nel tempo della produzione di un'opera, soprattutto se l'artista è obbligato a seguire delle direttive date da altri. Su questo piano egli però mostra in più occasioni di essere personalità davvero moderna ed emancipata. Spesso, nonostante si trovasse in ristrettezze economiche, non cedeva di fronte alle proteste della clientela a causa di composizioni che non soddisfacevano le loro richieste. La strenua difesa delle proprie posizioni e del proprio operato in occasione del ritratto di Tommaso Costanzo, mostra infatti come l'artista il pittore antichi concetti che saranno più diffusi nella mentalità della generazione a lui successiva. Sempre riguardo l'esecuzione dei disegni per le tarsie di Bergamo (fig. 3), in una lettera del 10 febbraio 1528 Lotto pone la propria facoltà di scelta delle migliori soluzioni formali al di sopra di tutte le critiche che ne possono scaturire ribadendo:

Et benché sopra le invenzioni scritte che mi son sta date, narate che sono sta ultimo notato e più et manco ad arbitrio del pictore secondo le capacità del loco; siché non è difetto. Et se cossi havete curade li altri quadri fatti, troverete quello havete trovato in questi et trovereti in li altri che han da venire et comenci. S'el par error mio, non è per rispetto de l'acomodarmi etiam per la libertà datami. Ma per chi vedesse el texto de la Biblia con le invenzione date da Magistro Hieronimo, trovaria maggior li soi, perché io l'ho veduti con farli vedere de qui ad homini da ben valenti theologi et predicatori³⁸.

Il passaggio è importante perché l'artista mette in evidenza la capacità dell'immagine da lui creata di essere superiore ai dettami scritti elaborati da Girolamo Terzi, il francescano incaricato di sviluppare il piano iconografico delle tarsie bergamasche³⁹. Lotto in questo modo legittima la propria attività di pittore

alla stregua di uno scrittore, a testimonianza di un progressivo avanzamento dell'emancipazione della posizione sociale dell'artista che trova il culmine nella seconda metà del secolo. D'altronde nei due brani delle lettere inviate ai suoi committenti, egli mostra una posizione che in altri contesti era già stata presa da suoi illustri predecessori. A questo proposito, il precedente più celebre e significativo è quello dei rapporti tra Giovanni Bellini e Isabella d'Este per la decorazione del suo studiolo nella Corte Vecchia del Palazzo Ducale di Mantova. Viste le resistenze del vecchio maestro, in una famosa lettera del 1506 che Pietro Bembo scriveva alla marchesa di Mantova, veniva infatti suggerito di attenersi alle scelte che il pittore avrebbe compiuto attraverso il linguaggio specifico della pittura e di adeguarsi «alla fantasia di lui che ha a fare»⁴⁰.

Si comprende dunque che Lorenzo Lotto era artista certamente legato alla tradizione consolidata e tramandata nel corso delle generazioni, ma allo stesso tempo personalità capace di distinguersi, non rinunciando ad affermare la propria libertà di operare come meglio riteneva. Il tenore delle sue parole tradisce l'orgoglio dettato dalla perizia che unisce la teoria alla pratica in modo eccezionale, in un connubio che ancora una volta affianca Lotto ai protagonisti di quella stagione irripetibile che è stato il Rinascimento italiano nei primi decenni del Cinquecento.

- 1 Per le lettere dell'artista, conservate presso la Biblioteca Civica "Angelo Mai" di Bergamo si veda L. Chiodi, *Le lettere di Lorenzo Lotto e scritti su Lotto*, Bergamo, 1998, tuttavia si veda anche l'edizione che accompagna il lavoro di analisi delle tarsie di Santa Maria Maggiore: F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo. Lettere e documenti*, Cinisello Balsamo, 1987. Per il *Libro di spese diverse* vedi L. Lotto, *Il Libro di spese diverse*, introduzione commento e apparati di F. De Carolis, Trieste, 2017 e la scheda L. Lotto, *Libro di spese diverse*, in *Lorenzo Lotto. Il richiamo delle Marche*, catalogo della mostra (Macerata, 19 ottobre 2018 – 10 febbraio 2019), a cura di E.M. Dal Pozzolo, Milano, 2018, pp. 188-189, n. VII.1. Oltre a questi scritti si deve ricordare la lettera inviata da Macerata alla Confraternita del Rosario di Cingoli del 13 ottobre 1539 conservata presso la Fondation Custodia (coll. Lugt) pubblicata da B. Aikema, *La pala di Cingoli*, in *Lorenzo Lotto*, atti del convegno internazionale di studi per il V centenario della nascita (Asolo, 18-21 settembre 1980), a cura di P. Zampetti, V. Sgarbi, Treviso, 1981, pp. 450-451.
- 2 Di recente è stato fatto il caso del suo conterraneo Sebastiano del Piombo: vedi A. Nova, *I discorsi sull'arte di Sebastiano del Piombo*, in *Iconologie*, a cura di M. Miarelli Mariani, S. Pierguidi, M. Ruffini, Roma, 2016, pp. 217-229. D'altra parte, come opportunamente ricordato nel saggio di Nova, occorrerà aspettare la pubblicazione della prima edizione delle *Vite* di Giorgio Vasari nel 1550 ed in particolare la parte dell'*Introduzione* per iniziare ad avere un primo rapporto sul terreno comune del lessico tecnico tra artisti, committenti e amatori.
- 3 Come vedremo anche nel caso di Lotto, il criterio di giudizio sull'arte per gli uomini del suo tempo non era ancora la bellezza ideale di estrazione platonica, piuttosto si basava

- sull'imitazione. Su questo punto valga ancora quanto osservato da E. Panofsky, *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Torino, [1924] 2006, pp. 35-36.
- 4 A tal proposito, all'interno di un saggio al giorno d'oggi da rileggere con alcune cautele, si tengano presenti le opportune osservazioni in merito di G. Previtali, *La periodizzazione della storia dell'arte italiana*, in *Storia dell'arte italiana. Questioni e metodi*, vol. 1, a cura di G. Previtali, Torino, 1979, pp. 55-56.
 - 5 Sul richiamo alla biografia umanistica quale genere su cui Vasari basa la propria opera non si può che rimandare a P. Barocchi, *Storiografia e collezionismo dal Vasari al Lanzi*, in *Storia dell'arte italiana. L'artista e il pubblico*, vol. 2, a cura di G. Previtali, Torino, 1979, pp. 5-7. Per la situazione veneziana si rimanda D. Rosand, *Painting in Cinquecento Venice*, New Haven-London, 1982, pp. 7-14. Per comprendere meglio la dimensione sociale entro cui si muove il nostro, si tenga presente che nel 1531 Lorenzo Lotto, quale membro della Gilda dei pittori di Venezia, fece parte della commissione nominata per gestire l'ingente patrimonio che Vincenzo Catena aveva lasciato al sodalizio per volere testamentario (vedi E. Favaro, *L'arte dei pittori di Venezia e i suoi statuti*, Firenze, 1975, p. 110).
 - 6 Come osservato da tempo, la liberalità delle arti figurative non veniva individuata necessariamente nelle discipline del Trivio, piuttosto nella capacità di apprendimento e di utilizzo della matematica e della sua applicazione (su questo punto si rimanda a F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari, 1972, pp. 13-22, in particolare alle fonti umanistiche ivi citate, ma anche a F. Ames-Lewis, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven-London, 2000, pp. 17-19). Diverso per molti versi dal caso di Lotto, ma pur sempre all'interno del contesto artistico di inizio Cinquecento, si segnala come materiale di dibattito sulla formazione umanistica dei pittori il recente studio filologico sulla paternità della lettera a Leone X da parte di A. Quondam, *Il Letterato e il Pittore. Per una storia dell'amicizia tra Castiglione e Raffaello*, Roma, 2021, in cui viene osservata la limitata formazione linguistica e letteraria dell'artista urbinata (si veda in particolare pp. 135-137).
 - 7 La celebre citazione è riportata in originale da J. Von Schlosser, *Quellenbuch. Repertorio di fonti per la Storia dell'Arte del Medioevo occidentale (secoli IV-XV)*, Firenze, [1896] 1992, p. 371. La presente traduzione è tratta da F. Bologna, *Dalle arti minori all'industrial design. Storia di una ideologia*, Bari, 1972, p. 13 e in versione leggermente diversa si può leggere in M. Baxandall, *Giotto e gli umanisti*, Milano, [1994] 2007, p. 112.
 - 8 A. Condivi, *Vita di Michelagnolo Buonarroti*, a cura di G. Nencioni, con saggi di M. Hirst e C. Elam, Firenze, [1553] 1998, p. 57.
 - 9 Fin dalla pionieristica monografia di B. Berenson, *Lorenzo Lotto. An Essay in Constructive Art Criticism*, New York, 1895, pp. 315-316 è stato riscontrato il debito di Lotto nei confronti dell'arte del maestro tedesco. Quest'aspetto è stato però meglio approfondito dai contributi di T. Pignatti, *Lorenzo Lotto*, Milano, 1953, pp. 19-21; *id.*, *Gli inizi di Lorenzo Lotto*, in «Annali della Scuola Normale di Pisa», 22, 1954, pp. 166-179; *id.*, *Dürer e Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, cit., pp. 93-96. Si veda quindi il contributo di P. Humfrey, *Lorenzo Lotto*, Bergamo, 1998, in particolare pp. 11-12, 30-31, 38, e più di recente E.M. Dal Pozzolo, *La storia strana del San Girolamo nello studio già Zocca*, in particolare pp. 22-29, F. De Carolis, *Lorenzo Lotto e l'incisione: tra modus operandi e nuove aperture*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*, atti del convegno (Loreto, 1-3 febbraio 2019), a cura di F. Coltrinari, E.M. Dal Pozzolo, Treviso, 2019, pp. 324-339 e M. Collareta, «Arti congeneri»: *Lorenzo Lotto e il mondo delle manifatture*, in *Lorenzo Lotto. Contesti, significati, conservazione*, cit., p. 364.

- Sull'importanza della pittura di Dürer d'inizio Cinquecento nell'opera di Lotto vedi si veda almeno E.M. Dal Pozzolo, scheda L. Lotto, *Sacra Conversazione*, in *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini*, catalogo della mostra (Venezia, 5 settembre 1999 – 9 gennaio 2000), a cura di B. Aikema, B.L. Brown, Milano, 1999, pp. 296-310, nn. 53-54 e A.J. Martin, Albrecht Dürer, *Cristo fra i dottori*, in *Dürer e il Rinascimento tra Italia e Germania*, catalogo della mostra (Milano, 21 febbraio – 24 giugno 2018), a cura di B. Aikema, in collaborazione con A.J. Martin, Milano, 2018, pp. 329-330, n. 1/18.
- 10 A proposito dei segreti che non dovevano essere svelati, S.B. Tosatti, *Trattati medievali di tecniche artistiche*, Milano, 2007, p. 32 osserva come il *Libro dell'arte* di Cennino Cennini fosse stato commissionato dall'Arte dei pittori di Padova e mettesse in cattiva luce l'autore per aver fatto conoscere i "segreti" del mestiere fuori dalla sua patria.
 - 11 Un inquadramento interessante del problema è stato posto da F. Tolaini, *Trattati tecnici*, in *Arti e storia nel Medioevo. Del Costruire: tecniche, artisti, artigiani, committenti*, a cura di E. Castelnuovo, G. Sergi, vol. II, Torino, 2003, pp. 682-683.
 - 12 Lotto, *Il libro*, cit., p. 296 [c. 195v], si veda anche pp. 92 e 416.
 - 13 Come ricorda F. Brunello in C. Cennini, *Il libro dell'arte*, commentato e annotato da F. Brunello, introduzione di L. Magagnato, Vicenza, [1982] 1997, p. 12, nota 4, a Venezia i *varoteri*, cioè coloro che conciavano le pelli degli scoiattoli, si trovavano in Campo Santa Margherita, non troppo distante dalla chiesa di Santa Maria dei Carmini dove Lotto nel 1529 aveva lasciato la *Gloria di San Nicola*. G.B. Armenini, *De' veri precetti della pittura*, a cura di M. Gorreri, prefazione di E. Castelnuovo, Torino, 1988, p. 130 afferma che «fra i migliori si tengono essere quelli che da Venegia si portano».
 - 14 C. Cennini, *Il libro dell'arte*, a cura di F. Frezzato, Vicenza, 2003, pp. 107-108. Si vedano anche C. Cennini, *Il libro dell'arte*, edizione critica e commento linguistico a cura di V. Ricotta, Milano, 2019, pp. 187-188 e Armenini, *De' veri precetti*, cit., p. 130.
 - 15 L'aneddoto è riportato in lingua originale in A. Dürer, *Lettere da Venezia*, a cura di G.M. Fara, Milano, 2007, pp. 66-67, nota 15. A tal proposito si veda anche G.M. Fara, *Sul secondo soggiorno di Albrecht Dürer in Italia e sulla sua amicizia con Giovanni Bellini*, in «Prospettiva», 85, 1997, p. 92.
 - 16 Cennini, *Il libro* [2003], cit., pp. 91-92: «Chompera sempre cinabro intero e non pesto, né macinato. La ragion? Che lle più volte si froda o co' minio o ccho' matton pesto. Ghuarda la pezza intera del cinabro, e dov'è in maggior altezza el tiglio più disteso e dilichato, queste è il migliore» (vedi anche Cennini, *Il libro* [2019], cit., p.174); Lotto, *Il libro*, cit., p. 287 [c. 200v].
 - 17 *Ivi*, p. 184 [c. 59v]. Si tenga presente che l'uso dei materiali più preziosi come la foglia d'oro o il blu ottenuto dalla macinazione di lapislazzuli era spesso dovuto alla fornitura garantita dagli stessi committenti. Su questo punto le informazioni si ricavano spesso dai contratti tra artisti e committenti. Vedi si veda indicativamente M. Baxandall, *Pittura ed esperienze sociali nell'Italia del Quattrocento*, Torino, 1978, pp. 12-15 e P. Burke, *Cultura e società nell'Italia del Rinascimento*, Bologna, [1984] 2001, p. 109.
 - 18 L.C. Matthew, Vendecolori a Venezia: *The Reconstruction of a Profession*, in «The Burlington Magazine», 144, 2002, pp. 680-686; M. O' Malley, *The Business of Art. Contracts and the Commissioning process in Renaissance Italy*, New Haven-London, 2005, pp. 74-76. Di recente la differenza di uso dei pigmenti nella carriera di un artista del Cinquecento è stata osservata da J. Dunkerton et alii, *Titian after 1540: Technique and Style in his Later Works*, in «The National Gallery Technical Bulletin», 36, 2015, pp. 16-17.

- 19 Lotto, *Il libro*, cit., p. 288 [c. 199v].
- 20 Si veda quanto osservato a tal proposito da Brunello in C. Cennini, *Il libro* [1982], pp. 202-203. Su questo punto vedi anche G. Poldi, *Di lapis, di vetro, di lacche e di gialli. Sulla tecnica pittorica di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, marzo-giugno 2011), a cura di G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo, 2011, p. 287.
- 21 Lotto, *Il libro*, cit., p. 297 [c. 195r].
- 22 Cfr. *Tecniche artistiche*, ideazione e coordinamento di C. Maltese, Milano, 1973, p. 346. Si tenga tuttavia presente che l'olio di lino era più siccativo di quello di noce.
- 23 Per i casi menzionati dal pittore veneto vedi Lotto, *Il libro*, cit., pp. 287, 288, 292, 297 [cc. 200r, 199v, 197v, 195r]. A tal proposito importanti osservazioni sono quelle di Poldi, *Di lapis*, cit., p. 284.
- 24 In generale sull'argomento e sui maggiori testi medioevali e rinascimentali che trattano l'uso e la trasparenza dei vari tipi di olio si rimanda a C.L. Eastlake, *Pittura ad olio. Fonti e materiali per una storia*, a cura di P. Carofano, Vicenza, 1999, che dà avvio alla sua indagine da fonti come Ezio Amidano, autore del V secolo che richiama alle modalità di lavorazione dell'olio di noce (pp. 24-27). Sulla letteratura in questione vedi almeno anche M.P. Merrifield, *Medieval and Renaissance Treatises of the Arts of Painting*, Mineola, [1848] 1967.
- 25 Eastlake, *Pittura ad olio*, cit., pp. 256-257. Lo storico dell'arte inglese richiama quindi un passo del *Codice Atlantico* di Leonardo già messo in evidenza dalla critica ottocentesca, in particolare da C. Amoretti, *Memorie storiche su la vita, gli studi, e le opere di Lionardo da Vinci*, Milano, 1804, p. 149, relativamente all'attenzione riversata dall'artista toscano nei confronti della preparazione dei leganti, in particolare quello estratto dalle noci: «Le noci sono fasciate da una certa bucciolina che tiene della natura del mallo: se tu non le spogli quando ne fai l'olio, quel mallo si parte dall'olio, e viene in sulla superficie della pittura, e questo è quello che la fa cambiare».
- 26 Per questo passo del *Codice Atlantico* si rimanda a Leonardo da Vinci, *Scritti artistici e tecnici*, a cura di B. Agosti, Milano, 2002, p. 288.
- 27 O. Kurz, *Varnishes, tinted varnishes, and patina*, in «The Burlington Magazine», 104, 1962, pp. 56-59, ora tradotto in italiano *id.*, *Vernici, vernici colorate e patina*, in *Sul restauro*, a cura di A. Conti, Torino, 1988, pp. 133-138. Il dibattito sulla *cleaning controversy* è stato più volte al centro delle riflessioni di A. Conti, *Vicende e cultura del restauro*, in *Storia dell'arte italiana. Conservazione falso restauro*, vol. 10, a cura di F. Zeri, Torino, 1981, pp. 108-111 e *id.*, *Introduzione*, in *Sul restauro*, cit., pp. 5-113.
- 28 Kurz, *Vernici*, cit., p. 137.
- 29 Il passo è citato da E. Gombrich, *Vernici scure: variazioni sul tema da Plinio*, in *Sul restauro*, cit., p. 118. Utile è anche il commento al passo di Antonio Corso in Plinio, *Storia naturale*, vol. V, traduzioni e note di A. Corso, R. Mugellesi, G. Rosati, Torino, 1988, p. 397, nota 1.
- 30 Lotto, *Il libro*, cit., pp. 246-247 [119v-120r].
- 31 *Ibidem*.
- 32 Di recente è stato rivelato da ricerche archivistiche ancora in corso che negli anni in cui Lotto realizza il dipinto Tommaso Costanzo stava affrontando una situazione economica molto difficile. Si ringrazia per questa comunicazione Francesca Bortolanza. Per quanto riguarda il valore della ritrattistica in rapporto allo spettatore si rimanda alle considerazioni di J. Shearman, *Arte e spettatore nel Rinascimento italiano* «Only connect...», Milano, 1995,

- pp. 108-148, ma anche pp. 231-232. Per riferimenti alla ritrattistica lottesca si veda almeno F. Frangi, *Naturalismo e psicologia nei ritratti di Lorenzo Lotto*, in *Attorno a Lotto. Naturalismo e psicologia nel ritratto rinascimentale*, catalogo della mostra (Milano, marzo-giugno 2017), a cura di F. Frangi, M.C. Passoni, Milano, 2017, pp. 17-35; E.M. Dal Pozzolo, *Los tres retratos de Lorenzo*, in *Lorenzo Lotto. Retratos*, catalogo della mostra (Madrid-Londra, 2018-2019), a cura di M. Falomir, E.M. Dal Pozzolo, Madrid, 2018, pp. 43-61; M. Falomir, A. González Mozo, *Concepción y realización del retrato*, in *Lorenzo Lotto. Retratos*, cit., pp. 63-83.
- 33 G.P. Lomazzo, *Trattato della pittura, scoltura et architettura*, in *Scritti sulle arti*, vol. 2, a cura di R.P. Ciardi, Firenze, 1975, p. 374. Su questo punto vedi F. De Carolis, *I ritratti marchigiani di Lorenzo Lotto nel Libro di spese diverse. Casi di studio e spunti per una ricerca*, in *La ritrattistica di Lorenzo Lotto in area adriatica. Esempi e vicende*, atti del convegno, Loreto 2013, a cura di D. Frapiccini, V. Punzi, Loreto, 2015, pp. 66-67.
- 34 Lotto, *Il libro*, cit., p. 180 [c. 57v]; Cortesi Bosco, *Il coro*, cit., p. 13, n. 12.
- 35 *Ivi*.
- 36 In calce si richiama soltanto il celebre passo del Proemio della terza parte delle *Vite* di Vasari aggiunto nell'edizione giuntina: «Ma quello che importa il tutto di questa arte è, che l'hanno ridotta oggi talmente perfetta, e facile per chi possiede il disegno, l'invenzione ed il colorito, che dove prima da que' nostri maestri si faceva una tavola in sei anni, oggi in un anno questi maestri ne fanno sei: ed io ne fo indubitamente fede, e di vista e d'opera: e molto più si veggono finite e perfette, che non facevano prima gli altri maestri di conto» (G. Vasari, *Le vite de più eccellenti pittori scultori e architettori*, a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, vol. IV, Firenze, 1976, p. 10).
- 37 *Id.*, *Le vite*, cit., vol. V, 1984, p. 101 cita direttamente le parole di Sebastiano: «Ora che io ho il modo da vivere, non vo' far nulla, perché sono oggi al mondo ingegni che fanno in due mesi quello che io soleva fare in due anni; e credo, s'io vivo molto, che, non andrà troppo, si vedrà dipinto ogni cosa; e da che questi tali fanno tanto, è bene ancora che ci sia chi non faccia nulla, acciò che eglino abbino quel più che fare». Richiama, con tono diverso, quanto detto da Vasari anche Armenini, *De' veri precetti*, cit., p. 25. Sull'immagine dell'artista vedi K. Herrmann Fiore, *Aspetti della fortuna critica di Sebastiano nel Cinque e nel Seicento*, in *Sebastiano del Piombo 1485-1547*, Roma, 2008, a cura di C. Strinati, B.W. Lindemann, Milano, 2008, pp. 74-75.
- 38 Cortesi Bosco, *Il coro*, cit., pp. 18-19, n. 22.
- 39 F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Cinisello Balsamo, 1987, pp. 159-160.
- 40 La lettera è divenuta celebre anche per essere stata pubblicata nella raccolta di G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, vol. II, Firenze, 1839-1840, p. 71. Sull'importanza delle parole di Bembo, per ragioni diverse si veda: R. Wittkower, M. Wittkower, *Nati sotto saturno*, Torino, 1968, pp. 46-47; F. Bologna, *Il problema metodologico oggi*, in *Storia dell'arte*, cit., vol. I, pp. 182-183; P. Burke, *Cultura e società*, cit., p. 114; F. Ames-Lewis, *The Intellectual Life*, cit., p. 184; V. Romani, *Pietro Bembo tra cultura figurativa cortigiana e "maniera moderna"*, in *Pietro Bembo e l'invenzione del Rinascimento*, catalogo della mostra (Padova, febbraio-maggio 2013), a cura di G. Beltramini, D. Gasparotto, A. Tura, Venezia, 2013, p. 38.

DELLA SIMMETRIA

nostri effempi, defcriuendo noi tale habito intorno, al ventre, & l'osso sacro l'habbiamo fatto quasi circolare. Ora questi effempi della prima effigie perche siano conosciuti dagli altri si deono notare con qualche segno, & noi l'habbiamo notati con le A.

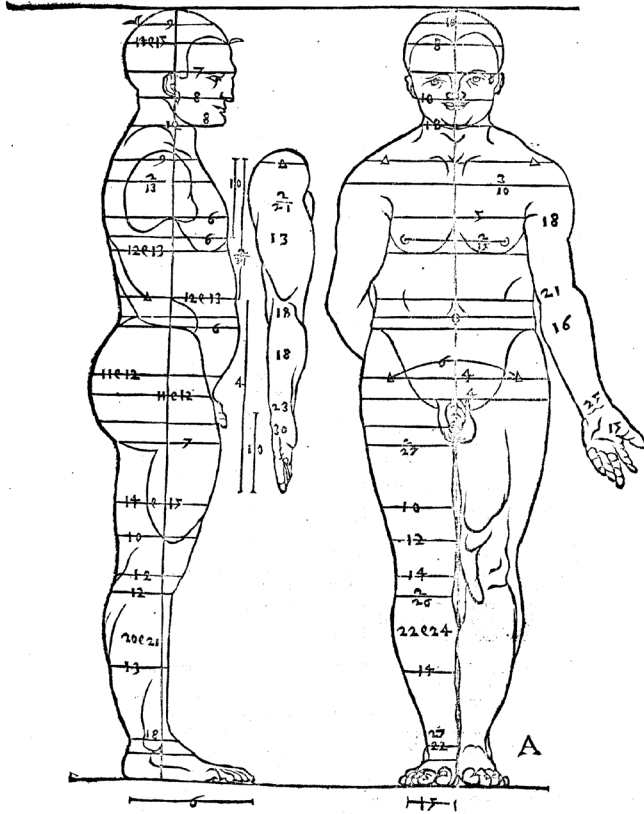


Fig. 1: Da Albrecht Dürer, *Della simmetria dei corpi humani, libri quattro. Nouamente tradotti dalla lingua latina nella italiana, da m. Gio. Paolo Gallucci salodiano...*, Venetia, appresso Roberto Meietti, 1594, illustrazione 3v.



Fig. 2: Albrecht Dürer, *Ritratto di giovane veneziana*, 1505.
Vienna, Kunsthistorisches Museum. Foto © KHM – Museumsverband.



Fig. 3: Lorenzo Lotto, *Adorazione del Bambino*, ca. 1549-1555. Loreto, Museo Pontificio della Santa Casa. Foto su concessione della Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto.



Fig. 4: Lorenzo Lotto, *Cristo e l'adultera*, ca.1546-1550. Loreto, Museo Pontificio della Santa Casa. Foto su concessione della Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto.



Fig. 5: Lorenzo Lotto, *Ritratto di gentiluomo con guanti (Liberale da Pinedel?)*, 1543 (?).
Milano, Pinacoteca di Brera. Foto © Pinacoteca di Brera, Milano.



Fig. 6: Giovanni Francesco Capoferri su disegno di Lorenzo Lotto, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1526-1527. Bergamo, Basilica di Santa Maria Maggiore.



Fig. 7: Giovanni Francesco Capoferri su disegno di Lorenzo Lotto, *Il passaggio del Mar Rosso*, 1526-1527. Bergamo, Basilica di Santa Maria Maggiore.