

HORTUS CONCLUSUS. LA SACRA FAMIGLIA LAURETANA DI LORENZO LOTTO

GIULIO ANGELUCCI*

ABSTRACT. Hortus conclusus. *The Holy Family of Loreto by Lorenzo Lotto.* The contribution is an excerpt from *Dalla parte* di Lorenzo Lotto. *Il ciclo lauretano (On the Side of Lorenzo Lotto: The Loreto Cycle)*, an essay to be completed soon on the pictorial cycle which Lorenzo Lotto (Venice, 1480-Loreto, 1556) ordered in 1555 in the chapter chapel of the church of Santa Maria di Loreto. This is the painter's last work for a public destination; due to the difficulties in providing a unitary and coherent interpretation, the cycle risks being expunged from Lotto's catalogue despite the indication made both by Giorgio Vasari in the 1568 edition of the *Vite (Lives)* and by Carlo Ridolfi in 1648 in *Le Meraviglie dell'arte: ovvero Le vite degli illustri pittori veneti (The Wonders of Art: The Lives of the Illustrious Venetian Painters)*. Of the seven works making up the cycle, the Holy Family is one of the five painted before 1550, some of which had to be adapted to harmonize their format. The painter intervened on the Holy Family in order to adapt the content of the painting, originally intended for domestic devotion, and make it suitable for the new destination.

Keywords: Lorenzo Lotto, Santa Maria di Loreto, Giorgio Vasari, the Holy Family

REZUMAT. Hortus conclusus. *Sfânta Familie din Loreto de Lorenzo Lotto.* Contribuția este un extras din lucrarea *Dalla parte* de Lorenzo Lotto. *Ciclul din Loreto*, este o lucrare în curs de definitivare asupra ciclului pictural pe care în anul 1555 Lorenzo Lotto (Veneția, 1480-Loreto, 1556) l-a comandat în capela capitulară a bisericii Sfânta Maria din Loreto. Este în fapt aceasta, ultima operă a pictorului destinată publicului; din cauza greutăților întâmpinate în a oferi o interpretare unitară, riscă să fie suprimată din catalogul lui Lotto în ciuda semnalării făcute atât de Giorgio Vasari în ediția din 1568 a *Vieților*, cât și de Carlo Ridolfi în 1648, în *Minunile artei: sau viața ilustrilor pictori venețieni*. Din cele șapte pânze care constituie ciclul, Sfânta Familie este una din cele cinci care sunt pictate înainte de 1550, una dintre acelea care au trebuit adaptate pentru a armoniza adapta noii destinații.

Cuvinte cheie: Lorenzo Lotto, Santa Maria din Loreto, Giorgio Vasari, Sfânta Familie

* Professore di Storie dell'Arte all'Accademia di Belle Arti in Italia, giulioangelucci5@gmail.com



§ 1 - Il dipinto ritrovato

Il dipinto conservato al Museo Pontificio Santa Casa di Loreto (Fig. 1) viene correntemente designato *Sacra Famiglia* o *Adorazione del Bambino* e rappresenta i familiari di Gesù seduti su un prato ombroso con tre angeli in piedi dietro di loro.¹ Il Louvre custodisce una tela praticamente identica (Fig. 2) nella quale Bernard Berenson, lo scopritore moderno di Lorenzo Lotto, ha individuato un'*Agnizione della divinità del Bambino*.² Quest'ultima versione (d'ora innanzi versione parigina) viene datata 1535-39, mentre la tela in questione (d'ora innanzi "versione anconetana") viene collocata al 1547.³



Fig. 1. Lorenzo Lotto, *Adorazione del Bambino*, 1547 circa. Loreto, Museo Pontificio Santa Casa. "Versione anconetana".

¹ Olio su tela, cm. 160 x 236.

² Olio su tela, cm. 150 x 237. "Recognition of the divine character of Crist Child by the human beings in the midst of whom he was born [...] I need scarcely say that this motif, although it was at times vaguely approached by Italian painters, particularly by Leonardo in the Virgin of the Rocks, was never treated with such obvious intention, and with so much feeling, such solemnity, and such pathos as here [...] The Loreto replica of the Rec[ognition] is slightly varied and of inferior workmanship, indeed, not entirely from Lotto's own hand" (Berenson 1895, pp. 251-253, *passim*).

³ Dal Pozzolo 2022 il dipinto è datato al 1547.



Fig. 2. Lorenzo Lotto, *Agnizione della divinità del Bambino*, 1535-39. Parigi, Musée du Louvre. “Versione parigina”.

Il dipinto viene identificato con “El quadro grande de la Madona e Christo, san Joanino, Helisabet et Zacharia, san Josep et tre anzolettj” rimasto invenduto ad Ancona nel 1550 e da Lotto portato a Loreto, nella sua ultima residenza, il 30 agosto 1552.⁴ Qui nel 1553-54 egli ingrandì la tela per inserirla nel ciclo del coro capitolare e in tale circostanza introdusse le modifiche che hanno dato luogo alla terza versione (la versione lauretana) che attualmente è valutabile solo in fotografia (Fig. 3) in quanto nel 1982 fu demolita per portare a vista la sottostante versione anconetana.⁵

⁴ Il singolare (e poco fortunato) tentativo di vendita “a lotto e ventura” effettuato ad Ancona nel 1550 è documentato nel *Libro di spese diverse* che Lorenzo Lotto tenne dal 1538 circa al 1556, la cui edizione più recente (De Carolis 2017) ne ha evidenziato la natura contabile segnalando per ogni carta la rubrica di afferenza (per la lotteria di Ancona, c. 71vL). “Un quadro grande de la Madona, Jesu Christo, santa Helisabet, Zacharia e Joan Baptista con Josep et tre angeli” compare anche tra quelli che a Venezia il 9 giugno 1549 erano stati affidati per la vendita a Jacopo Sansovino (c. 60vJ).

⁵ Lotto portò il formato da 160 x 216 a 172 x 255 e poi dipinse “parte su tela e parte sulle tavole inchiodate al telaio” (Morelli-Cavalcaselle 1896, p. 252). Questa versione è giunta intatta fino alla metà del secolo scorso, quando nel 1956 fu fatta oggetto di un restauro conservativo che è documentato, per il primo, da una foto b/n (Fototeca Zeri, scheda n. 44167) e, per il dopo, dalla foto riprodotta a colori in Perticarini-Grimaldi 2000, p. 67.



Fig. 3. Lorenzo Lotto, *Sacra Famiglia*. Olio su tela, cm. 172x 255, 1553-54. Perduto, già: Loreto, chiesa di Santa Maria. "Versione lauretana". (Da Grimaldi 1980).

In tutte e tre le versioni il nucleo della rappresentazione risiede nel protendersi istintivo di Gesù verso la croce del piccolo Giovanni e nel gesto con il quale quest'ultimo richiama l'attenzione dei familiari; gesto, che mette in apprensione Maria e induce Elisabetta a rimuovere l'oggetto profetico, mentre Zaccaria indica a Giuseppe la causa di quell'agitazione improvvisa (a differenza della versione parigina, dove Zaccaria ricalca il gesto della moglie e Giuseppe occhieggia direttamente in direzione del Bambino).

Nella versione anconetana, a sinistra, il gruppo familiare si staglia contro uno sfondo buio e il prato verdeggiante sul quale esso riposa è contiguo ad un suolo arido; invece sul lato opposto il suolo è completamente erboso e la vista spazia su paesaggio aperto fino ad un lontano orizzonte. Da destra provengono sia la luce interna del dipinto sia il colpo d'aria che nella parte centrale schiude il sipario metafisico misteriosamente scorniciato dal bordo superiore della tela. Il Bambino giace su una coltre rossa posta a contatto diretto con il terreno.

Nella versione parigina la dialettica luce/ombra è identica, ma non vi compaiono né la tenda-sipario né l'orizzonte terrestre. Sulla destra, le lussureggianti chiome arboree sono sfiorate da una luce dorata e si aprono su uno squarcio di cielo la cui intensa luminosità riecheggia quella del giaciglio candido.

§ 2 - Il dipinto perduto

Alla mostra anconetana del 1981 la versione lauretana – la tela che Lotto aveva inserito nel ciclo – fu esposta con ampi saggi di pulitura, e la scheda in catalogo ne anticipava la sorte. Sebbene l'anno precedente Giorgio Mascherpa avesse rilevato che le dimensioni modificate ne facevano il pendant dell'*Incontro di Melchisedech e Abramo*, la scheda in catalogo propone l'ipotesi di un presunto "intervento successivo" (alla morte di Lotto), e indugia su "guasti subiti dal tempo e dall'azione degli uomini".⁶

Tali riserve traevano motivo dalle modifiche apportate allo sfondo, ove in luogo del sontuoso sipario metafisico compariva un telone neutro che percorreva orizzontalmente la parte mediana della tela, lasciando a vista solo una minima porzione del paesaggio di sfondo. Al posto delle chiome fronzute, con diversa connotazione presenti nella parte superiore delle versioni parigina e anconetana, nella versione lauretana comparivano solo i tronchi cui sono legate le estremità della tenda e alcuni alberelli dietro di essa. Il risultato, a giudicare dalla fotografia, è che la gestione della dialettica luce/ombra è come intimidita e la godibilità estetica dell'insieme risulta decisamente impoverita.

Sebbene la qualità pittorica sia da riconoscere poco soddisfacente, il formato ampliato e le modifiche introdotte provano in maniera irrefutabile l'autorialità di Lotto, e la demolizione delle modifiche da lui apportate desta vivo rincrescimento in quanto impedisce una ricostruzione del ciclo che non sia puramente virtuale. Ad ogni modo, la valutazione del dipinto adattato alla nuova destinazione è in grado di fornire un contributo prezioso all'interpretazione unitaria dell'opera.⁷

Il primo interrogativo che ci si pone riguarda il senso della tenda che, del tutto assente nella versione parigina, nella versione anconetana (la ritrovata) fa la sua prima comparsa e nella versione lauretana (quella perduta) ha assunto un protagonismo decisivo.

A tale riguardo si osserva che nella versione parigina, dove il tendaggio è del tutto assente, lo sfondo arboreo esclude il paesaggio terreno ed appare come il regno dell'ombra bisognosa della luce celeste di cui il Bambino è portatore; è

⁶ Dal Poggetto-Zampetti 1981. Mascherpa 1980, p. 163. Varese 1981, pp. 448 e s.

⁷ La demolizione fu completata dopo la chiusura della mostra e passò sotto silenzio nel convegno a consuntivo (Dal Poggetto 1984). In tale sede Giorgio Mascherpa, abbandonata la propria ipotesi di ricostruzione del ciclo, è tornato a valutare singolarmente le tele; alla *Sacra Famiglia* egli sembra riferirsi quando confessa: "Devo ammettere che, prima dei brani messi in vista dai restauri lauretani, le più volte che avevo visitato i quadri di Loreto, quelli perlomeno che per certo il Lotto aveva *raconzato* per il coro della Basilica, non avevo potuto trattenere la mia sensazione che si trattasse di grossi *crostoni* di scuola, abbozzi del maestro allargati, tagliati o ultimati dai giovincelli capricciosi che suggerivano nozioni e esperienza al gran vecchio quasi cieco" (Mascherpa 1984, p. 133).

dunque da intendere che in essa il gesto di Giovanni illustri l'annuncio della missione di Gesù come inviato dello Spirito ("Egli venne come testimone della luce..."). Invece nella versione anconetana, oltre la tenda-sipario sollevata dal vento e sfiorata da un riverbero della luce che emana dal Bambino, il paesaggio esteso fino all'orizzonte pare alludere alla dimensione terrena dell'evento ("Ecco l'agnello di Dio...").

Si può dunque ritenere che nella tela al Louvre, ove è accentuata la natura divina del Figlio, il contenuto che inclina verso la Rivelazione sia reso con efficacia dal titolo *Agnizione della divinità del Bambino*, mentre il titolo *Adorazione del Bambino* pare corrispondere più felicemente alla versione anconetana, dove l'accento cade sulla natura umana di Gesù e sul suo sacrificio.⁸

Il motivo per cui si preferisce dare alla versione "lauretana" il titolo *Sacra Famiglia* risulterà evidente più avanti; per ora sarà sufficiente constatare che la rilevanza sottratta alla dialettica luce/ombra e al paesaggio naturale è stata conferita alla cortina opaca con la quale Lotto ha neutralizzato lo sfondo.

§ 3 - Hortus conclusus

L'inserimento di tale barriera visiva fu il risultato tutt'altro che casuale di un intervento esteso ben oltre i limiti dell'integrazione pittorica delle parti ingrandite. Esso trova una prima ragion d'essere nel fatto che il dipinto inizialmente concepito per la devozione domestica andava adeguato al carattere pubblico della sua nuova destinazione e che in una cappella capitolare le metafore del Bambino testimone della luce e del sacrificio cui era destinato sarebbero risultate assolutamente pleonastiche.

Resta però che l'impenetrabilità della cortina introdotta nel 1553-54 mortifica la visione e che gli alberi allineati dietro di essa marcano un limite che costringe i familiari di Gesù in uno spazio ristretto.⁹

Nel tardo Lotto il tema della circoscrizione dello spazio di devozione ha dato motivo a diverse invenzioni. Ad esempio, nella *Pala di Mogliano* (Fig. 4), che è del 1548, lo sfondo è delimitato dall'abside in corso d'edificazione destinata ad isolare la comunità dei fedeli con i suoi santi dalla retrostante città connotata come Roma.¹⁰

⁸ "Hic venit in testimonium ut testimonium perhiberet de lumine, ut omnes crederent per illum. Non erat ille lux sed ut testimonium perhiberet de lumine" (Gv 1,7 e s.); "Itera die vidit Joannes Jesum venientem ad se, et ait Ecce agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi" (ibidem, 29).

⁹ Non si riesce a condividere l'opinione di chi vede nella nuova tenda "il drappo d'onore [che] mette in risalto la solennità del momento, qualificando maggiormente l'immagine in chiave di sacra conversazione" (Coltrinari 2011, p. 199).

¹⁰ Il nesso tra la *Sacra Famiglia* e l'*Assunta* di Mogliano è stato proposto da chi scrive nel 2003 (p. 86).



Fig. 4. Lorenzo Lotto, *Madonna in gloria e santi*.
Olio su tavola, cm. 330 x 215, firmato e datato 1548.
Mogliano, chiesa di Santa Maria Assunta.

Qualunque sia il significato da riconoscere in tale qualificazione (l'inf feudazione recente di Mogliano ai Farnese? La Chiesa romana? la mondanità di quella Curia?) quel muro è l'esito coerente d'un pensiero che ricorre con frequenza nelle pale d'altare dipinte da Lotto nel quinto decennio: dalla *Pala di Cingoli* (Fig. 5), che è del 1539, dove lo sguardo indirizzato al roseto resta fatalmente impigliato nei medaglioni del rosario, all'*Assunzione* di Ancona (Fig. 6), che è del 1548, dove intorno agli Apostoli tutto è dileguato e restano solo i fiori nel sepolcro che era stato destinato a Maria.¹¹

¹¹ L'inf feudazione di Mogliano a Ottavio Farnese risale al 1544 (Delio Pacini-Monica Meloni, *Vicende storiche...*, in Paraventi 2003, p. 15)



Fig. 5. Lorenzo Lotto, *Madonna del Rosario*. Olio su tela, cm. 384 x 264, datato 1539. Cingoli, chiesa di San Nicolò.



Fig. 6. Lorenzo Lotto, *Assunzione di Maria al cielo*. Olio su tela, cm. 670 x 403, firmato e datato 1550. Ancona, chiesa di San Francesco alle scale.

Quanto riscontrato in opere dipinte non molto prima offre un'utile indicazione circa la soluzione di sfondo adottata nella *Sacra Famiglia*, ma non giustifica l'occultamento di uno dei tre angeli che nelle due versioni precedenti sono in relazione con il gruppo degli umani. L'angelo fagocitato dal grigiore della cortina ricorda infatti i due personaggi che – anche in quel caso in sede di modifica del formato della tela – Lotto inserì nel *Battesimo di Gesù* per renderne il soggetto più appropriato alla nuova destinazione.

Spesso rilevata, l'esclusione di uno solo dei tre angeli interposti tra i personaggi e la cortina di sfondo non ha finora suscitato l'attenzione che merita, non foss'altro perché, come rilevato da Ranieri Varese, la sua scomparsa fa venir meno un fattore d'equilibrio dell'intera composizione.¹² Nelle versioni precedenti la triade degli angeli occupa una posizione centrale, enfatizza il senso metafisico della luce emanata dal Bambino e compare in asse con il piccolo Giovanni, la cui relazione con Gesù costituisce il fulcro drammaturgico della scena. Selettivo e controproducente, l'oscuramento di uno solo dei tre angeli non può dunque che corrispondere a una volontà deliberata del pittore.

In Lotto non è raro il caso che la natura immateriale degli angeli sia chiamata a rendere visibile lo spirito della rappresentazione, e che mediante il loro atteggiamento il pittore suggerisca all'osservatore i moti dell'animo che intende sollecitare. Ciò è particolarmente evidente nella *Crocefissione* di Monte San Giusto (Figg. 7-8), che di tale pratica fornisce l'esempio più significativo: qui la figura angelica impersona lo spirito compassionevole che indirizza l'attenzione verso il gruppo delle dolenti e introduce il committente (e con lui l'osservatore) alla partecipazione allo strazio della Madre.¹³

¹² “La diversa presenza dei due angeli, mutati rispetto al prototipo, altera il rapporto che esisteva tra le varie figure e, mentre la tela del Louvre si regge su una costruzione serrata e tesa in cui ogni momento si corrisponde, qui, venendo meno uno dei punti cardine della composizione, tutto si sfalda e fugge” (Varese 1981, p. 448).

¹³ Sul meccanismo empatico che governa la *Crocefissione* vedi Angelucci 2016, pp. 21-24.



Fig. 7. Lorenzo Lotto, *Crocefissione*. Olio su tela, cm. 450 x 250, firmato 1527(?).
Monte san Giusto, chiesa di Santa Maria in Telusiano.



Fig. 8. *Idem*. Particolare

Altre volte, in opere destinate alla devozione domestica, il pittore fa ricorso alle figure angeliche per segnalare gli approcci empatici che ha inteso sollecitare. Così avviene nel caso della Madonna con il Bambino replicata nell'*Agnizione* a Potsdam, nella *Madonna delle Grazie* all'Ermitage (Fig. 9) e nella *Madonna con Bambino e angeli* di Osimo, ove alle spalle di Maria compaiono tre grandi angeli figurati nei medesimi tre diversi atteggiamenti: con le braccia incrociate al petto, a significare l'umile sottomissione; con le mani giunte, a significare l'affidamento confidente; con le braccia sollevate a mezza altezza e i palmi verso all'esterno, a significare la vittima sacrificale (il conferimento delle colpe, nella consacrazione eucaristica).¹⁴



Fig. 9. Lorenzo Lotto, *Madonna delle grazie*. Olio su tavola, cm39,3 x 32,5, (1542).
San Pietroburgo, Museo dell'Ermitage.

¹⁴ Sull'*Agnizione* è alla Bildergalerie del Sanssouci di Potsdam vedi Lucco 2003, p. 75. La *Madonna delle Grazie*, (1542) è stata riconosciuta nella "madona con tre anzoletti" di cui in *Libro di spese diverse*, c. 151v (Artemieva 2009, pp. 178 e s.); la tela di Osimo, che ci si augura in collezione sconosciuta e non perduta, è stata trafugata nel 1911. Sul valore comunicativo che la rappresentazione del gesto ha avuto sin dall'alba dell'epoca moderna, vedi Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Bari-Roma, 2021. Il gesto delle braccia incrociate al petto compare di frequente nelle Annunciazioni ("Ecce ancilla Domini"); il gesto delle mani giunte discende dall'omaggio feudale, dov'erano protese al feudatario maggiore perché ne facesse un prolungamento delle proprie.

Nella tela a Potsdam, (Fig. 10) la funzione comunicativa dei tre angeli visibili alle spalle di Maria è esplicitata dagli altri due che, dalla soglia dell'immagine, puntano lo sguardo sul riguardante invitandolo (le mani protese nel gesto del dono) a seguire la guida sentimentale offerta dal pittore a corredo dell'icona.



Fig. 10. Lorenzo Lotto, *Agnizione della divinità del Bambino* (1542-45).
Olio su tela, cm. 75 x 93. Potsdam, Sansouci. bildengalerie.

Tornando alla *Sacra Famiglia* lauretana e ai due soli angeli lasciati a vista, uno presenta le braccia incrociate al petto e l'altro ha le mani giunte; entrambi hanno lo sguardo fisso su Gesù, del quale con le loro posture evidenziano la sottomissione al destino del martirio e il soggiacere alla volontà del Padre. Nella tela collocata sulle pareti della cappella capitolare, la capacità di significazione dei due angeli superstiti avrebbe potuto estendersi alla condizione ecclesiastica dei canonici e, per il tramite della conformazione a Cristo, sollecitarli alla disciplina sacerdotale e al dovere dell'ubbidienza.¹⁵

¹⁵ La *Lettera agli Ebrei*, che costituisce il riferimento imprescindibile in materia di sacerdozio, propone Gesù come prototipo della condizione sacerdotale; per questo motivo il rito dell'Ordinazione sacerdotale si conclude con l'esortazione "Conforma la tua vita al mistero della Croce di Cristo Signore". Nei mesi in cui Lotto elaborò il ciclo l'ambiente lauretano era scosso dall'aspro conflitto scoppiato tra il capitolo, che aveva la responsabilità religiosa della chiesa di S. Maria, e il Governatore della Santa Casa, che intendeva introdurre i Gesuiti in quella penitenzieria. La Santa Casa di Loreto, nel Cinquecento affidata ad un cardinale protettore e retta da un governatore da lui nominato, era l'istituzione temporale cui era assegnata la chiesa di Santa Maria, che era *nullius diocesis*, e la gestione di tutti i servizi ad essa connessi, tra i quali il sostentamento del clero.

L'angelo oscurato volgeva invece lo sguardo verso Maria, della quale riecheggiava il gesto del soprassalto (Fig. 11); l'altrimenti inspiegabile suo oscuramento si presta dunque ad essere posto in relazione con lo status sacerdotale dei nuovi destinatari, ai quali sarebbe stato fuor di luogo proporre la sia pur minima enfasi sull'apprensione materna. Il motivo per cui Lotto avrebbe oscurato l'angelo si rivela perciò coerente con l'inserimento della cortina neutra; infatti l'accento agli affetti familiari, così come l'apertura sul paesaggio naturale, avrebbe potuto suscitare riflessioni improprie a una cappella capitolare.



Fig. 11. Lorenzo Lotto, *Adorazione del Bambino* (1547 circa).
Loreto, Museo Pontificio Santa Casa. (Particolare).

Si può dunque concludere che le modifiche apportate nel 1553-54 alla versione anconetana provocarono nella versione lauretana slittamenti semantici decisivi: la radura ombrosa dove i familiari di Gesù trovavano riposo, divenne un *claustrum* religioso; la rigida cortina inserita al posto della tenda che si apre, venne a significare la disciplina religiosa; il gruppo dei familiari riuniti intorno al Bambino, fu trasformato nella famiglia dei consacrati (di qui il titolo *Sacra Famiglia*) raccolta intorno alla mensa capitolare della Santa Casa.¹⁶

L'interpretazione appena proposta consente una considerazione di carattere più generale, suggerita dal fatto che anche la meno convincente delle sette tele conferma l'impegno profuso da Lotto nel perseguire l'unitarietà del ciclo. Infatti, in seguito alle modifiche apportate alla versione anconetana, la *Sacra Famiglia* allacciava stretti rapporti concettuali non solo con l'antistante *Melchisedech*, che costituisce l'archetipo sacerdotale dell'assimilazione a Gesù, e con la vicina *Presentazione di Gesù al Tempio*, per il tramite dell'annuncio cristiano di Simeone, ma anche con il *Battesimo di Gesù*, in virtù del riferimento al crisma dell'ordinazione sacerdotale che vi è stato individuato, e con l'*Adultera*, la peccatrice assolta, che Gesù indirizzò sulla via della consapevolezza morale.¹⁷

BIBLIOGRAFIA

1568

Giorgio Vasari, *Vita di Iacomo Palma e Lorenzo Lotto Viniziani*, in *Idem, Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Giunti, Firenze 1568, P. III, pp. 239- 243.
(<https://archive.org/details/levitedepiue03vasa1568/page/n9/mode/2up>)

¹⁶ La Santa Casa di Loreto, nel Cinquecento affidata ad un cardinale protettore e retta da un governatore da lui nominato, era l'istituzione temporale cui era assegnata la chiesa di Santa Maria, che era *nullius diocesis*, e la gestione di tutti i servizi ad essa connessi, tra i quali il sostentamento del clero.

¹⁷ Nell'ingrandire il formato del *Battesimo di Gesù* Lotto v'introdusse le due figure affiancate di un chierico e di un angelo con in mano un vasetto del crisma. Stando al racconto di Giovanni, Gesù licenziò la donna adultera con la formula assolutoria "*Nec ego te condemnabo; vade et amplius iam noli peccare*" (Gv 8,11).

1648

Carlo Ridolfi, *Vita di Lorenzo Lotto pittore*, in *Delle Meraviglie dell'arte, ovvero delle vite degl'illustri pittori veneti e dello stato*, Giovanni Battista Sgava, Venezia 1648, pp. 125-130.

(https://www.google.it/books/edition/Le_Meraviglie_dell_arte/-awPAAAAQAAJ?hl=en&gbpv=1&dq=carlo+ridolfi+le+meraviglie+dell%27arte&pg=PP21&printsec=frontcover)

1895

Bernard Berenson, *Lorenzo Lotto. An essay in constructive art criticism*, New York-London 1895 (archive.org/details/lorenzolottoane02beregoog/mode/1up?view=theater)

1896

Giovanni Battista Cavalcaselle-Giovanni Morelli, *Catalogo delle opere d'arte nelle Marche e nell'Umbria. Mandamento di Loreto*. In: «Le Gallerie nazionali italiane. Notizie e documenti», II/1896, pp. 251-3.

1980

Floriano Grimaldi (a cura di), *Lorenzo Lotto a Loreto e Recanati*, Recanati 1980, p. 71.
Giorgio Mascherpa, *Invito a Lorenzo Lotto*, Milano 1980.

1981

Ranieri Varese, *Adorazione del Bambino* (scheda), in Dal Poggetto-Zampetti 1981, pp. 448 e s.
Paolo Dal Poggetto-Pietro Zampetti (a cura di), *Lorenzo Lotto nelle Marche. Il suo tempo. Il suo influsso*, Firenze 1981.

1984

Paolo Dal Poggetto, *Restauri di opere del Lotto in occasione della mostra di Ancona*, in «Notizie da Palazzo Albani», 1/1984, pp. 138-143.

2000

Antonio Perticarini-Floriano Grimaldi (a cura di), *Recanati - Loreto, Itinerario d'arte dal '300 al '600*, Recanati 2000.

2003

Giulio Angelucci, *Storia e Salvezza. La pala di Mogliano alla luce d'un 'pentimento' posteriore*, in Marta Paraventi (a cura di), *Lorenzo Lotto e lotteschi a Mogliano*, Mogliano 2003, pp. 107-113.

Mauro Lucco, *Della pala di Mogliano e di qualche altro opera degli anni estremi di Lotto*, *ibidem*, pp. 57-77.

Delio Pacini-Monica Meloni, *Vicende storiche ed aspetti di vita a Mogliano verso la metà del secolo XVI*, *ibidem*, pp. 13-25.

2009

Irina Artemieva, *Una Madonna di Lorenzo Lotto nuovamente identificata*, in Loretta Mozzoni (a cura di), *Lorenzo Lotto e le Marche. Per una geografia dell'anima*, Firenze 2009, pp. 168-181.

2011

Francesca Coltrinari, *Sacra famiglia* (scheda), in Vittoria Garibaldi-Giovanni Carlo Federico Villa (a cura di), *Lotto nelle Marche*, Cinisello Balsamo 2011, pp. 196-201.

2016

Giulio Angelucci, *Ad personam. Lorenzo Lotto, Nicolò Bonafede e la Crocefissione di Monte San Giusto*, Macerata 2016.

2017

Francesco De Carolis (a cura di), *Lorenzo Lotto. Il libro di spese diverse*, Trieste 2017. (<https://www.openstarts.units.it/handle/10077/14042>)

2021

Jean-Claude Schmitt, *Il gesto nel Medioevo*, Bari 2021 (1 ed. Paris 1990).

2022

Enrico Maria Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto. Catalogo generale dei dipinti*, Milano 2022.

