

*I restauri delle opere di Lorenzo Lotto
nei laboratori dei Musei Vaticani (2010-2016)*

Rossana Giardina, Fabio Piacentini

I restauri dei dipinti del Museo di Loreto (2010-2012)

Con il restauro di queste opere si è avuto il privilegio e l'opportunità di esaminare i dipinti nel visibile e in ciò che le indagini scientifiche hanno permesso di indagare, dimensione materica ed astratta, dove si cela il pensiero, l'espressione, l'intento di un artista così complesso e virtuoso, che ancora oggi suscita riflessioni e approfondimenti di studio.

Battesimo di Cristo

L'opera (fig. 233) è registrata nel *Libro di spese diverse*, manoscritto autografo del Lotto iniziato ad Ancona nel 1538. Da un'annotazione, si apprende che il dipinto, realizzato nel 1544 a Treviso, fu inviato nello stesso anno a Venezia, al doratore Giovanni Maria da Lignago per essere venduto. Viene portato a Loreto dallo stesso autore, e donato alla Santa Casa con l'atto di oblazione. Quando Lotto arriva a Loreto, erano in corso numerosi lavori di ristrutturazione e di rielaborazione dell'apparato decorativo della basilica di Santa Maria. L'architetto Galasso Alghisi, alla direzione dei lavori, probabilmente incaricò Lotto di occuparsi della decorazione della cappella del coro, incarico forse rifiutato dallo stesso artista per l'avanzata età. L'architetto può allora aver optato per l'utilizzo di alcuni dipinti del pittore, pervenuti alla Santa Casa dopo la sua oblazione, le cui misure non corrispondevano a quelle necessarie, tanto da richiederne degli ampliamenti perimetrali "giunte", ad opera dello stesso autore, tra questi il *Battesimo di Gesù*, e altre due opere, *l'Adorazione del Bambino* e presumibilmente il *Cristo e L'adultera*, restaurati dal collega Fabio Piacentini. In effetti solo due delle sette opere presenti nella cappella furono realizzate espressamente per essere collocate negli spazi predisposti sopra gli stalli dei corali, la *Presentazione di Gesù al tempio* e *l'Adorazione dei Magi*.

Il *Battesimo di Cristo* è un'opera con un impianto compositivo piuttosto complesso. Vi si ritrovano elementi pittorici rappresentativi della pittura del Lotto: la prospettiva centrale, la linea dell'orizzonte ripartisce in modo proporzionato lo spazio tra il cielo e un paesaggio crepuscolare, diviso per piani verticali che come quinte sceniche ne amplificano la profondità. Inoltre lo stemperarsi silente e pacato del fiume Giordano,



Fig. 233. Lorenzo Lotto, *Battesimo di Cristo*, Loreto, Museo Pontificio Santa Casa, immagine dopo il restauro.



Fig. 234. Lorenzo Lotto, *Battesimo di Cristo*, Loreto, Museo Pontificio Santa Casa, immagine a raggi x.

per accompagnare il dislivello tra la tela e le tavole perimetrali servite al Lotto per ingrandire il dipinto. In origine le tavole differivano per larghezza: sul lato verticale/destro alla base era di larghezza cm 5,4, sul lato verticale/sinistro di cm 5, assottigliandosi progressivamente verso l'alto fino a cm 4,3, mentre sui lati corti raggiunge una larghezza variabile da cm 6 a cm 6,5. Nella tessitura pittorica ad olio, si possono riscontrare caratteristiche assimilabili a quelle del *Cristo e l'adultera*. Le pennellate corpose ma al tempo stesso fluide e veloci (spesso si nota l'impronta del passo del pennello, che lascia intuire un probabile utilizzo di una piattina di setola di circa 9 mm di larghezza). Nel dipinto non si rilevano segni del disegno preparatorio. Osservandolo attentamente, talvolta con l'ausilio di lenti, si può ipotizzare la cronologia dell'impianto compositivo. Lotto dipinge prima lo sfondo, poi in successione esegue le figure del Cristo e del Battista in primo piano, mentre l'albero secolare sul lato sinistro viene ad interporsi tra le figure in primo piano e il fondale. La tavolozza è essenziale, i colori ad olio utilizzati sono rossi (cinabro, carminio, di robbia e lacche), ocre, bianchi di piombo, verdi, forse acetato di rame o per mescolanza di giallorino e azzurrite, blu, lapis nella parte inferiore, azzurrite

dall'orizzonte fino al piano dell'osservatore, utilizzato dall'autore come un espediente prospettico, crea un effetto quasi tridimensionale dell'opera. I particolari descrittivi ne definiscono un carattere di "fermo immagine" dell'accadimento in corso, come le piccole figurine intente ad immergersi nel Giordano con le sue increspature e trasparenze. Sono sapientemente rappresentati dettagli delle specie botaniche. Le proiezioni delle ombre delle due figure principali non si riducono a campiture scure ma sono vibranti, sovrapponendosi all'orientamento irregolare delle foglie che restituisce la percezione della brezza.

Tecnica di esecuzione. L'opera in passato ha subito un intervento di foderatura; il supporto (la tela) sul retro non è ispezionabile, sul verso si può intuire che si tratta di una tela di lino, a trama molto fitta. La preparazione mediamente sottile, a gesso e colla accoglie l'imprimatura di colore chiaro, si pensa anche ad una stesura di biacca

nella parte superiore. Le variazioni di tono sono ottenute per sovrapposizione di velature trasparenti. Alcuni particolari importanti sono stati modificati in corso d'opera, o in occasione della revisione e adeguamento dimensionale del dipinto. L'artista modifica la porzione di cielo che scontorna le figure principali, alcune velature di azzurro si sovrappongono ai contorni della testa del Cristo, del braccio destro del Battista, e tra le due figure al lembo di mantello rosso, ma è nota nella tecnica del pittore "azzurro sugli azzurri" "lapis su azzurrite". L'indagine radiografica (fig. 234), mette in evidenza alcuni "pentimenti": la linea dell'orizzonte è stata abbassata, lo sperone roccioso sullo sfondo modificato, la rupe sulla destra ingrandita similmente alle fronde dell'albero inizialmente più esigue; le cui chiome al centro del quadro, erano state precedentemente coperte dalle nuvole. Il Cristo aveva gli occhi chiusi, la barba meno folta e il pannello che gli cingeva i fianchi più ampio. Il bastone impugnato dal Battista, sormontato da una piccola croce, recava in alto avvolto su di esso anche un piccolo stendardo; il pannello del manto del Battista era più voluminoso, e la sua capigliatura non era raccolta sulla nuca. Per terminare, nella prima stesura, ai piedi delle due figure principali, non era riprodotta la porzione di fiume né il sentiero in terra color ocra. La radiografia mostra inoltre il particolare incastro dei regoli verticali con quelli orizzontali, la "vena" del legno, forse castagno, e la tela di supporto in origine ancorata ad un telaio di dimensioni inferiori, distesa e assicurata al nuovo telaio; sul cui lato sinistro si identifica la cimosa della tela. Nell'angolo inferiore sinistro si ritrova un bollo tondo in ceralacca, con impressa una ghiera perlinata ed alcune lettere.

Presentazione di Gesù al tempio

Considerata l'ultima opera di Lorenzo Lotto (fig. 235), non risulta nel *Libro di spese diverse*. Espressamente dipinta per la cappella del coro, ai tempi in cui viveva ritirato nel complesso lauretano. La scena è divisa in due piani da un'alta tribuna. Sopra un coro

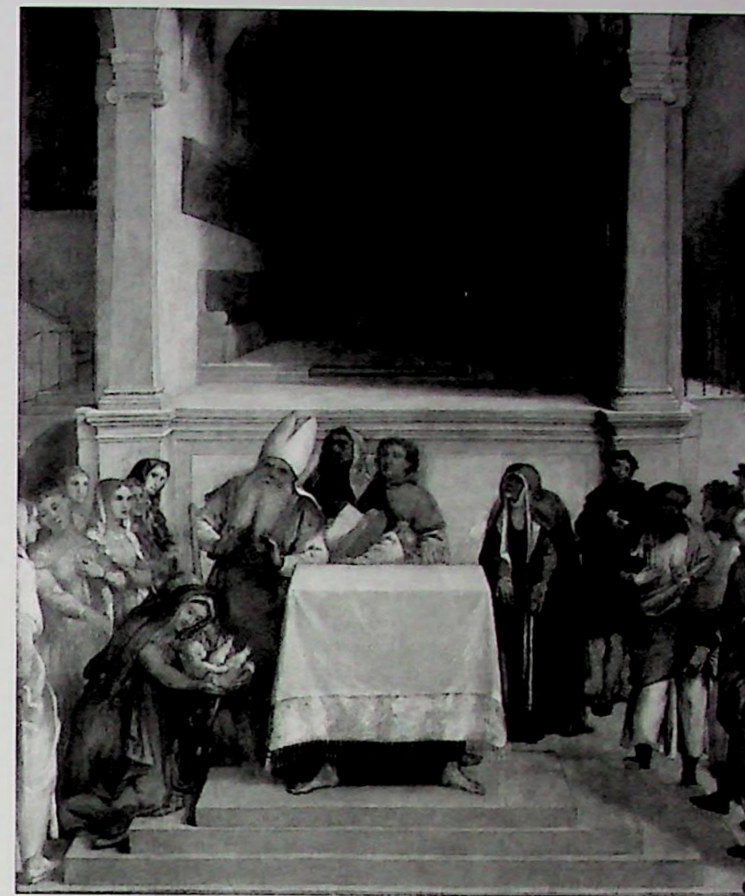


Fig. 235. Lorenzo Lotto, *Presentazione di Gesù al tempio*, Loreto, Museo Pontificio Santa Casa, dopo il restauro.

presbiteriale di architettura quattrocentesca, forse la riproduzione dell'antica cappella del coro del santuario, sulla destra, un vecchio barbuto che entra da una porta seguito da un giovane è considerato l'ultimo autoritratto del pittore; sulla sinistra si vedono tre figure femminili. Sotto si sviluppa lo svolgimento della storia con un'affollata assemblea di persone; al centro il vecchio Simeone, dalla cui gestualità si coglie il senso di stupore e di rispetto per l'arrivo del Sacro Bambino. Alle sue spalle, un rabbino con il libro della Torah e un giovane chierico, tutti e tre i sacerdoti, sono dietro un altare la cui tovaglia bianca lascia scoperti quattro piedi umani, a sostegno della sacra mensa. Alla destra dell'altare troviamo la profetessa Anna della tribù di Aser, ed altre figure maschili. Alla sinistra, in primo piano inginocchiata ai piedi dell'altare, in atteggiamento intimamente materno, troviamo la Vergine che mostra il Bambino; alle sue spalle si intravede appena san Giuseppe, posteriormente alcune figure femminili assistono alla solenne cerimonia.

Tecnica di esecuzione. L'opera presenta alcune similitudini con il dipinto rappresentante l'Adorazione dei Magi restaurata nel 2016 dal collega Fabio Piacentini. L'opera, reintelata in passato, è in seconda tela; sul verso si nota sia composta da due teli di lino cuciti a mano nel senso dell'ordito, a trama molto fitta, uno largo cm 61 e l'altro cm 74. La preparazione molto sottile, probabilmente a gesso e colla, lascia percepire l'impronta della trama, l'imprimitura è di colore chiaro nelle partiture architettoniche e scura sotto le figure. La tecnica pittorica ad olio, è magra, cioè povera di legante, fluida e veloce, quasi evanescente. Nel dipinto si notano le linee di costruzione dell'architettura e il disegno preparatorio delle figure, preciso e dettagliato, caratteristica invece non completamente conforme all'Adorazione dei Magi. Osservandolo attentamente, si può seguire la cronologia dell'impianto compositivo. Lotto sembra prima dipingere le architetture servendosi di una prospettiva centrale, ripartendo quasi specularmente gli spazi. Successivamente esegue le tre figure dietro l'altare: Simeone, il rabbino e il chierico. Nelle teste la trasparenza della pellicola pittorica un po' consunta fa intravedere le modanature orizzontali della retrostante tribuna architettonica. Spostando lo sguardo sulla sinistra, per una serie di sovrapposizioni di colore, è facile constatare che il gruppo di figure femminili è stato dipinto con una progressione dalla figura con il velo grigio poi quella con il velo bianco e l'altra accanto con la veste ocra. Lotto completa il gruppo dipingendo all'estremo lato destro la figura tagliata con la veste verde ed il velo rosa. Si dedicherà poi al personaggio in primo piano, la Vergine, completando il gruppo con il san Giuseppe, appena intuibile dietro la figura della Vergine; il colore della testa sborda infatti sopra il manto blu, come il blu del manto della figura sulla sinistra si sovrappone alla figura con il manto ocra. Sul lato destro, il Lotto dipinge tutte le figure seguendo un certo ordine, dalla figura di sant'Anna fino all'uomo con la barba e la piccola testa che appena si scorge sopra di lui, terminando in modo quasi speculare al lato sinistro, con la figura tagliata con copricapo rosso. L'opera sembra essere tutta del Lotto, artista settantenne, ma che fu sempre un pittore aperto e sperimentatore, per scelte stilistiche e iconografiche. La luce si irradia da destra verso sinistra, i toni smorzati, come la moderata intensità delle ombre, sembrano essere espressione di una precisa scelta all'insegna della

massima sobrietà. La gamma cromatica similmente comprende: rossi, lacche, ocre gialle, bianchi di piombo, verdi e blu azzurrite, quarta analogia, fatta eccezione per l'uso dell'azzurrite. Le variazioni di tono sono ottenute per mescolanza o sovrapposizione. Adotta una pittura veloce informale. La resa dei particolari è quasi impressionistica, le figure, a visione ravvicinata sembrano solo "abbozzate" le loro espressioni appena accennate, ma distanziandosi tutto si completa e si ricompone in uno splendido insieme. I volumi dei panneggi sono realizzati con una fitta tessitura a velature sovrapposte che sfruttano in trasparenza la base chiara. Lotto innovatore ci dà modo di apprezzare la composizione fermando in pittura "l'attimo", nel quale si intuisce ancora il movimento, come nei moderni scatti fotografici "slow motion", vedi la figura sulla sinistra che sale i gradini, l'irrequietezza del Bambino nelle braccia della Madre, o l'atteggiamento informale delle figure ne fa intuire quasi il brusio leggero. L'autore apporta alcune "modifiche": ne sono prova la testa della figura di sant'Anna rispetto al disegno preparatorio è traslata sulla destra, la sua veste scura si sovrappone al bianco della tovaglia dell'altare, sulla sinistra in alto una macchia di colore vicino alla testa della figura con velo violaceo può far supporre una diversa inclinazione. Caratteristica comune alle due opere è l'intenzione rappresentativa del "Maestro", concentrare l'attenzione dello spettatore sul messaggio spirituale della scena, piuttosto che sull'esecuzione virtuosistica di essa.

San Cristoforo, san Rocco, san Sebastiano

Malgrado la scarsità di notizie archivistiche o documentarie, l'opera (fig. 236) sembra essere stata commissionata nel 1535, da Giovanni Matteo Giberti, protettore della Santa Casa. È ricordata dal Vasari nella seconda edizione delle *Vite* del 1568 come anteriore all'ultimo periodo lauretano del Lotto. La prospettiva aerea del paesaggio mostra la costa marchigiana probabilmente nel tratto a sud del Conero. L'opera del Lotto è molto descrittiva, attenta ai minimi dettagli, come i delfini, la brezza marina che gonfia le vele nel mare, le frange, nello studio dei nodi del tessuto del drappo del san Cristoforo, dello

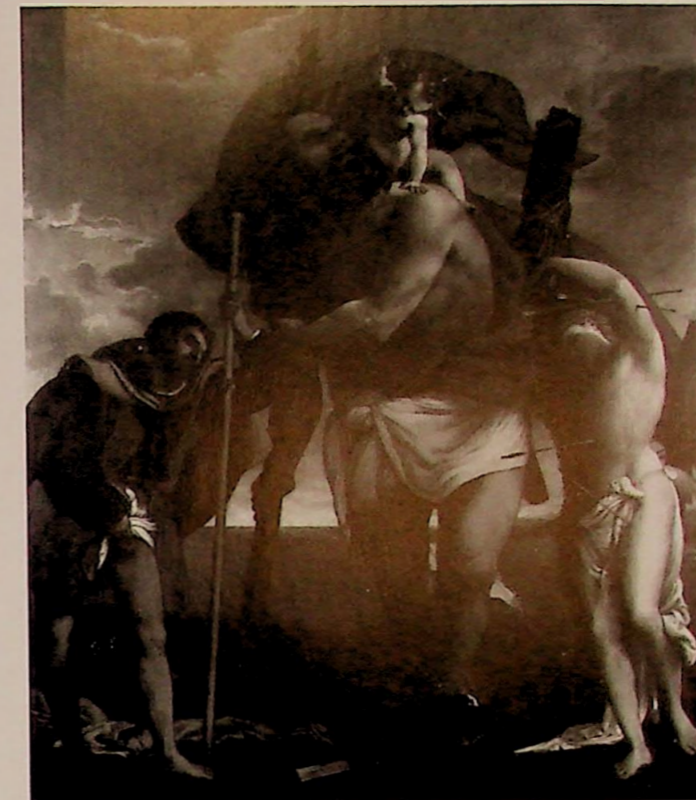


Fig. 236. Lorenzo Lotto, *San Cristoforo, san Rocco, san Sebastiano*, Loreto, Museo Pontificio Santa Casa, dopo il restauro.

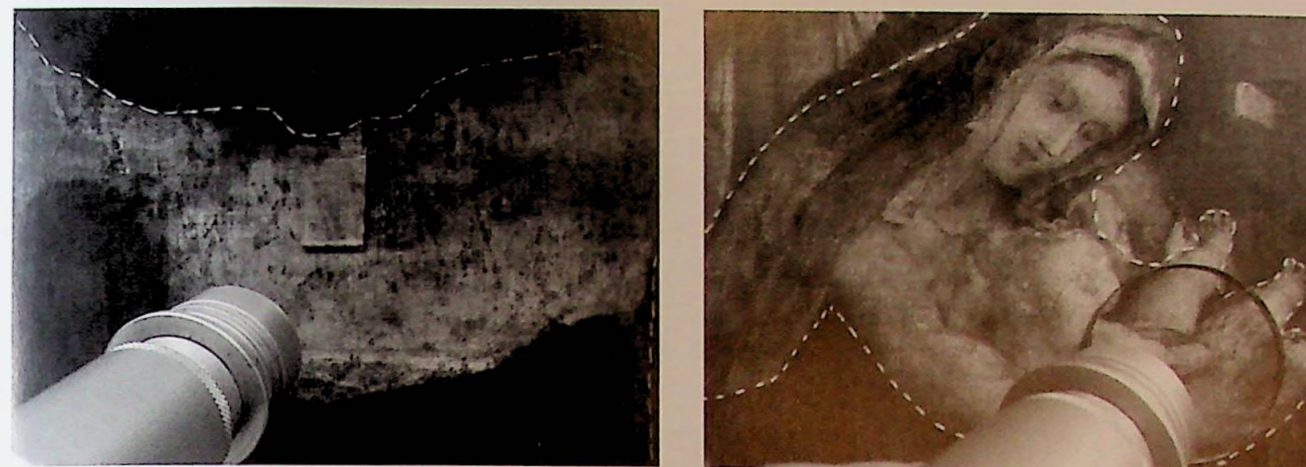
spago che trattiene il drappo di san Sebastiano e della corda che lo immobilizza all'albero. Annota in pittura particolari fisici, come i peli sulla gamba di san Rocco o sul torso di san Cristoforo e le lumeggiature sulle unghie del san Cristoforo.

Tecnica di esecuzione. Il supporto originale purtroppo non è più visibile, nel suo trascorso quest'opera come le altre è stata reintelata. Sul verso si può percepire si trattasse di due teli di lino, a trama molto stretta, uno largo cm 62 e l'altro cm 178, cuciti nel senso dell'ordito. La preparazione, a gesso e colla con una stesura di colore oca scura. La tecnica pittorica, ad olio, è molto corposa. Lotto dipinge seguendo un ordine temporale, prima una stesura di cielo e mare, poi appronta il paesaggio retrostante e la vegetazione nella parte inferiore. Successivamente si dedica alle figure: tutta la composizione sembra iscriversi idealmente in una forma geometrica piramidale, ripartendo quasi simmetricamente gli spazi scanditi dal bastone di san Rocco e dall'albero di san Sebastiano. Per una serie di sovrapposizioni cromatiche, è facile constatare che in corso d'opera l'artista apporta delle modifiche: un ampliamento nel volume anatomico dell'avambraccio sinistro e destro e dell'interno cosce di san Cristoforo o della gamba destra di san Rocco. Ridefinisce le linee del sudario, sul fianco sinistro di san Cristoforo. Perfeziona con un'ultima stesura cromatica il cielo e il mare tra le figure, le pennellate tra le frange del sudario di san Cristoforo lasciano intravedere le due stesure. La plasticità dei panneggi è resa scolpendone i volumi con il colore rosso cinabro per il tessuto che avvolge "il santo traghettatore", dai toni chiari passa ai massimi scuri con una fitta sovrapposizione di velature trasparenti. La sua pittura, descrittiva e dettagliata, è permeata di straordinaria forza espressiva. L'autore utilizza colori puri ad olio quali rossi, lacche, ocre, gialli, bianchi, verdi e blu, le variazioni di tono sono ottenute per combinazione o sovrapposizione. Diversi dettagli rappresentati dal Lotto portano ad alcune osservazioni, per esempio ai piedi del san Rocco, il laccio del fodero del coltello disposto a forma di "L" può essere intenzionalmente riferibile alle iniziali dell'autore. La flora, non è una rappresentazione poetica delle specie botaniche ma quelle autoctone di quei luoghi, che sembrerebbero riconoscibili come una veduta a sud del Conero. Lotto rappresenta san Cristoforo come uomo reale e possente, le lumeggiature delle unghie ancora leggermente sporche, indicano mani forti che lavorano, mani vere. L'invenzione del Lotto delle ombre proiettate in una prospettiva scorciata divide il dipinto in due spazi temporali. La figura del san Cristoforo esce dalla planarità del dipinto acquisendo tridimensionalità, ci viene incontro, coinvolgendoci nella scena. Si percepisce il suo movimento anche dai piccoli vortici che si creano nel mare vicino ai polpacci. Ma l'azione descrittiva del Lotto si estende fino a farci avvertire il variare degli agenti atmosferici, un cielo cupo temporalesco dove già uno squarcio di luce tra le nuvole porta il mutamento. Il vento teso che piega le piccole imbarcazioni sullo sfondo, si contrappone alla leggera brezza che muove le frange del manto di san Cristoforo. L'artista, con una visione dal basso verso l'alto, gioca con le proporzioni anatomiche del santo; la possenza del torace rimarrebbe sbilanciata sulle gambe più esili, se non fosse per l'intento di raccontarci lo sforzo compiuto nel portare un peso insostenibile (il peso del mondo, secondo la leggenda), amplificando così il carattere votivo della pala.

Scheda restauro dei quattro dipinti

I dipinti nel tempo sono stati oggetto di diversi interventi di restauro; intorno al 1882 furono inviati nel laboratorio del restauratore romano Giuseppe Missaghi, che li sottopose ad un complesso intervento di restauro. Nel caso del *Battesimo di Cristo* egli decise di assottigliare le tavole perimetrali, utilizzate da Lotto per l'adeguamento dimensionale, rifoderando poi l'intero dipinto. Le altre tre opere furono semplicemente reintelate. Il restauratore certamente si adoperò affinché i dipinti recuperassero la brillantezza dei colori, sottoponendoli ad una totale pulitura e successiva verniciatura. Dal 1956 al 1965 pervengono nei laboratori di restauro dei Musei Vaticani, dove furono sottoposti ad una revisione completa. Le fonti testimoniano interventi di pulitura, stuccatura, reintegrazioni cromatiche e verniciatura finale. Nel 1981-1983 arrivano presso la Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle Marche per un ulteriore intervento manutentivo. In ultimo negli anni tra il 2010 e il 2012 tornano nel Laboratorio di Restauro Dipinti e Manufatti lignei dei Musei Vaticani, dove la sottoscritta effettua il restauro completo, avvalendosi di nuove tecnologie come il laser. Inizialmente è prassi sottoporre le opere ad una serie di indagini scientifiche non distruttive, che forniscono indicazioni su aspetti di natura tecnica stilistica e dello stato di conservazione. Le analisi eseguite sono: foto in fluorescenza UV indotta, riprese Infrarossi a falsi colori, Infrarossi B/N, riprese radiografiche ed analisi in fluorescenza XRF. Se indispensabile si effettuano anche dei microprelievi per il riconoscimento delle sostanze. In entrambe le opere il *Battesimo di Cristo* e la *Presentazione al Tempio*, durante la seconda fase di pulitura si erano progressivamente evidenziate delle macchie scure a "goccia"; le indagini scientifiche hanno rivelato essere olii e resine polimerizzati. La metodologia d'intervento si è articolata come segue:

1. Spolveratura delle superfici recto/verso dell'opera per la rimozione del particolato incoerente con ausilio di pennelli e aspiratore.
2. Trattamento biocida preventivo sul retro della tela per nebulizzazione, e del telaio per imbibizione a pennello.
3. Consolidamento del colore, con resine idonee.
4. Pulitura: Prima fase, rimozione della vernice non originale alterata con solventi idonei tramite carta giapponese.
Seconda fase, funzionale alla rimozione dei ritocchi e di tutte quelle "spuntature e velature" di un pregresso intervento, con solventi idonei a tamponcino e/o carta giapponese.
Terza fase, utilizzo di solvent-gel e della tecnologia laser per attenuare gli schizzi di sostanza bruna caratterizzata dalle analisi in spettrometria infrarossa come oli e resine polimerizzati.
5. Eliminazione delle deformazioni: nel caso del *Battesimo di Cristo* si è sottoposta la superficie ai quattro angoli delle fasce perimetrali in legno, agendo con cicli alternati di umidificazione (utilizzando una membrana con la caratteristica di



Figg. 237 e 238. Lorenzo Lotto, *Presentazione al tempio*, Museo Pontificio Santa Casa, immagini durante la pulitura laser, particolari.

trattenere l'acqua e far passare solo l'umidità) e calore moderato lasciando la zona trattata sotto peso graduato.

6. Ritensionatura del supporto.
7. Revisione delle pregresse stuccature.
8. Stuccatura delle lacune.
9. Reintegrazione cromatica delle lacune e delle consunzioni della pellicola pittorica. Nella *Forza che sconfigge la Fortuna* nella parte del globo si è conservata la reintegrazione cromatica dell'intervento di restauro del 1995.
10. Verniciatura di protezione finale.

Metodologia di pulitura con tecnologia laser

Durante la seconda fase di pulitura delle due tele con il *Battesimo di Cristo* e la *Presentazione di Gesù al tempio*, su gran parte della superficie pittorica si erano evidenziate delle "macchie", di color bruno, di una sostanza penetrata nel pigmento, per le quali si è utilizzato un *solvent-gel*; il risultato parzialmente valido e la delicatezza del pigmento ci hanno indotto a testare la tecnologia laser con apparecchio *Smarth Cleen II free running*, ma i valori minimi di impostazione superavano la soglia di rischio. Successivamente si è quindi utilizzato l'apparecchio *art light laser*. I parametri ablativi più volte testati, si differenziavano a seconda della consistenza materica da rimuovere, partendo da valori di 60mj di energia e 15Hz di frequenza, fino a 85/100mj e 30 Hz, tenendo il manipolo ad una distanza di 5/10 cm dalla superficie pittorica, uno spot di 2/3mm. Proteggendo l'area trattata con un film di gel neutro, o vetrini (figg. 237-238).

Rossana Giardina

*I restauri dei dipinti del Museo di Loreto (2013-2016)**Una premessa*

Errante, malinconico, mite, incline all'introspezione psicologica e poco conforme alla grande pittura celebrativa: sono questi gli aspetti che nella letteratura critica moderna definiscono l'uomo e l'artista Lorenzo Lotto. Nato a Venezia, le sue alterne vicende umane ed artistiche terminarono, com'è noto, nel 1556 a Loreto dove era arrivato nel 1552, e dove dal 1554 ha vissuto quale umile oblato e pittore della Santa Casa. L'8 settembre del 1554, nella Cappella della Madonna davanti al Governatore, il gesuita Gaspare Dotti, il pittore pronunciava la formula del rito per la sua oblazione, in cui si impegnavano a rinunciare ad ogni suo bene: «perpetuamente offerisco, do, dono e dedico la propria volontà, il corpo et tutta la mia robba che mi truovo, et che pro tempore trovar mi potessi sì in vita come dopo morte, a questo pio e santo luogo»¹. La vita dell'artista terminava vicino agli ottanta anni, in autunno, anche se nel marzo del 1556 il registro di spese della Santa Casa riportava ancora l'acquisto di pennelli e colori fatti arrivare da Venezia appositamente per lui.

Caduto nell'oblio, sul finire del XIX secolo, nel 1895, il maestro veneziano viene riscoperto «penetrante e raffinato», ad opera di Bernard Berenson².

È noto agli studiosi che Lotto si impegnò a lavorare in «quantità e qualità» per il Governatore Dotti, ma di ogni sua «sustanzia» che al momento della morte lasciò al santuario sono oggi conservate nel Museo Pontificio Santa Casa di Loreto soltanto nove dipinti su tela.

Giorgio Vasari nella *Vita* del pittore condivisa con quella di Jacopo Palma, scrive:

e se n'andò alla Madonna di Loreto [...]; e quivi risoluto di voler finire la vita in servizio della Madonna et abitare quella santa Casa, mise mano a fare istorie di figure alte un braccio e minori intorno al coro, sopra le siede de' sacerdoti [...]. E quelle finite, [...] morì, rendendo l'anima al Signore Dio³.

Il brano di Vasari si riferisce a sette dei nove dipinti del Museo lauretano: *Cristo e l'adultera*, *Il sacrificio di Melchisedech*, *L'Adorazione del Bambino*, *Il Battesimo di Cristo*, *San Michele che caccia Lucifero*, *L'Adorazione dei Magi*, *La Presentazione al Tempio*, i quali componevano la sua ultima impresa pittorica: la decorazione delle pareti della Cappella del Coro dei Canonici del santuario, oggi purtroppo non più esistente. I primi cinque dipinti facevano parte di quelli che l'artista aveva portato con sé al momento del suo arrivo a Loreto, mentre gli ultimi due elencati sappiamo essere stati eseguiti tra il 1554 ed il 1555 appositamente per le cornici in stucco realizzate dall'architetto Galasso Alghisi.

Da quel momento tutti i dipinti costituivano dei tasselli di un ultimo ciclo pittorico e anche quelli impiegati *ex novo*, pur mantenendo immutati i soggetti, dovevano risultare

come se realizzati proprio ed esclusivamente per la Cappella del Coro. Possiamo dunque immaginare il maestro veneziano alle prese con l'aggiustamento dei quadri, sia perché avrebbero dovuto risultare di un formato compatibile con le misure delle nuove cornici, ma soprattutto perché veicolassero il messaggio spirituale dell'intero ciclo, anziché far prevalere esclusivamente il loro valore estetico.

La collezione dei dipinti del Museo lauretano è stata oggetto in gran parte di una campagna di restauro condotta tra il 2010 e il 2016 presso il Laboratorio Restauro Dipinti dei Musei Vaticani: cinque delle sette opere di Lotto sono state restaurate, ad eccezione delle due che raffigurano *Il sacrificio di Melchisedec* e *San Michele che caccia Lucifero*, rinnovando la collaborazione operativa con la Santa Casa, volta alla tutela del patrimonio artistico del santuario e in virtù della quale già negli anni 1958-1959 si era messo in atto il restauro di tutte le tele⁴.

I lavori eseguiti tra il 2010 ed il 2016 hanno permesso di rendere assai più evidenti le caratteristiche tecniche del *modus operandi* del pittore, o meglio dell'ultimo Lotto per quel che riguarda le due tele eseguite a Loreto, e di un Lorenzo Lotto non sempre adeguatamente apprezzato per quanto concerne le altre cinque opere dell'impresa lauretana, dipinti tutti valorizzati nelle loro più intrinseche qualità stilistiche.

Le opere rimosse dalla loro collocazione originaria nel 1853 per disposizione del Commissario Apostolico, Camillo Narducci Boccaccio, sono state conservate da quel momento all'interno del Palazzo Apostolico. Perduta però in tal modo la loro dimensione unitaria, restaurate più volte a partire dall'Ottocento e in gran parte rimosse le modifiche apportate da Lotto, gli studiosi le hanno considerate per lungo tempo singole entità, e come tali valutate criticamente.

Personalmente mi sono occupato del restauro di tre dipinti: *Cristo e l'adultera*, *l'Adorazione dei Magi* e *l'Adorazione del Bambino*, mentre la collega Rossana Giardina delle tele raffiguranti il *Battesimo di Cristo* e la *presentazione al Tempio*, inerenti al ciclo del coro, e di altre due tele raffiguranti *San Cristoforo*, *san Rocco e san Sebastiano* e *La forza che sconfigge la Fortuna*.

Nel corso della breve tavola rotonda organizzata nell'ambito del convegno di Loreto ho però concentrato la mia attenzione solo su due dipinti, illustrando alcuni aspetti tecnici relativi alla loro esecuzione avvenuta in due momenti differenti dell'attività dell'artista: *Cristo e l'adultera*, uno dei dipinti "aggiustati" per l'impresa lauretana eseguito negli anni quaranta del Cinquecento e *L'Adorazione dei Magi*, invece eseguito dal pittore oblato a Loreto tra il 1554 e il 1555, comparando in tal modo gli aspetti tecnici di un pittore già avanti negli anni, maturo, con quelli di un pittore quasi ottantenne, ormai vicino alla morte.

Ma ancor prima di illustrare alcune caratteristiche della tecnica esecutiva impiegata da Lotto relative al disegno preparatorio e alle stesure del colore, ritengo interessante rammentare brevemente come è stata considerata la sua tecnica pittorica, scorrendo alcuni capisaldi della letteratura specialistica.

È d'obbligo iniziare da Giorgio Vasari che nelle *Vite* tratteggia in poche righe l'ope-

rato artistico di Lotto, accentrando la sua attenzione e il suo giudizio sul giovane artista che «fu tenuto molto valente nel colorito, leccato e pulito nella gioventù»⁵. Vasari forse non comprese il valore del suo ultimo ciclo e in particolare delle sue due ultime opere non degne di alcuna considerazione poiché sembravano lasciate abbozzate e non finite?

Assai più pregnanti le parole di Bernard Berenson che nella magistrale monografia dell'artista scrive:

Durante l'intera sua carriera egli passa, senza preavviso, da una tecnica accurata e precisa, a una tecnica sfatta e talora melmosa. In verità la discrepanza fra insuperabili capolavori e quadri deboli, frettolosi eseguiti nei medesimi anni [...] è tale da far sospettare che alla radice vi sia stato un fattore economico. Forse, quando era pagato bene – o sperava di essere pagato bene – il Lotto si sforzava di fare del suo meglio [...] a questa diversità di fattura in opere contemporanee corrisponde un'altra peculiarità del suo stile: una curiosa intermittenza con inattesi precorriti o viceversa ritorni a maniere abbandonati [...], egli ha un bizzarro modo di procedere per balzi⁶.

Indubbiamente la fluidità dell'esecuzione pittorica raggiunta con la fusione dei colori, la sottigliezza degli effetti chiaroscurali, e più in generale la padronanza dei mezzi tecnici impiegati dall'artista in funzione degli effetti estetici da perseguire, oltre a fattori economici e a un *modus operandi* non costante, rappresentano ancora aspetti del suo operato che possono essere considerati validi limiti semantici per poter descrivere quanto osservato nel corso del restauro delle opere lauretane.

Ma il giudizio di Berenson, anche oggi incisivo per definire l'intera opera di Lotto, può essere applicato quale strumento di lettura della tecnica esecutiva per decifrare anche le opere dell'ultimo Lotto? Forse non completamente.

La complessa personalità dell'artista ha però stimolato sempre nuove ricerche, tra le quali si debbono annoverare gli studi pubblicati da Francesca Coltrinari, particolarmente interessanti perché l'autrice ha seguito assiduamente i lavori di restauro in corso presso i Laboratori dei Musei Vaticani, dimostrando una non comune sensibilità professionale per quegli aspetti tecnici ed esecutivi dei dipinti che hanno contribuito a rendere il suo giudizio storico-critico, di tutte le opere di Lotto, attualmente tra i più considerati dagli studiosi⁷.

Scrivono Francesca Coltrinari riferendosi all'impresa lauretana della Cappella del Coro:

Questa ultima fatica pubblica di Lotto [i dipinti della cappella del Coro, *nrd*] ha conosciuto una pervicace sfortuna critica, derivata dalla mancata comprensione del contesto in cui la commissione maturò, dalla supposta scarsa qualità delle sette tele, e dall'idea che l'insieme sia il frutto della quasi casuale riunione di dipinti eseguiti in momenti diversi dall'artista, privo dunque di una regia e di significato unitari. La serie lauretana, va invece considerata come un ciclo organico, espressione della originale ed inesauribile creatività di Lotto, della speciale intesa con il suo committente e della frequentazione dell'ambiente del Santuario⁸.

Inoltre, la storia conservativa dei dipinti, che annovera radicali interventi di restauro condotti senza la giusta considerazione delle modifiche apportate da Lotto, può indubbiamente aver influito sul giudizio estetico e sulla loro presunta scarsa qualità, fatta forse eccezione per la *Presentazione al Tempio*, opera che Berenson ha considerato anticipatrice di Manet e Degas, anche se i dati tecnici rilevati dalla collega Rossana Giardina, precedentemente illustrati, ci mostrano, a mio parere, «un pittore aperto e sperimentatore, per scelte stilistiche e iconografiche», ma indubbiamente compatibile con l'intero ciclo pittorico del coro nella sua duplice accezione, artistica e religiosa.

Cristo e l'adultera, 1548 ca

Il dipinto è stato eseguito ad olio su di un supporto tessile costituito da una tela di cotone, misura cm 105x132, ed è firmato (fig. 239).

Fa parte di quel gruppo di opere che Lotto portò con sé quando giunse a Loreto nel 1552; inserito con poche modifiche nel ciclo della cappella del coro fra il 1554 e il 1555 è ormai accettata dagli studiosi la sua collocazione al centro degli altri dipinti. Trasferito a Parigi nel 1797 per volere dei funzionari napoleonici, al suo rientro a Loreto sarà esposto nel salone del Palazzo Apostolico insieme alle altre tele rimosse nel 1853. È stato restaurato nella seconda metà dell'Ottocento, poi ancora nel 1958 presso il nostro laboratorio ai Musei Vaticani e successivamente in occasione della mostra di Ancona del 1981 "Lorenzo Lotto nelle Marche". Il restauro del 2013 ha evidenziato che l'opera è firmata in alto a destra, al contrario di una versione autografa con lo stesso soggetto esposta al Louvre che, datata sul finire degli anni venti del Cinquecento, è considerata di maggior pregio artistico.

Se la semplice osservazione dei due dipinti mostra nel quadro di Loreto la mancanza di una testa presente in quello del Louvre dietro la spalla sinistra del Cristo, la radiografia ha evidenziato al di sotto della stesura pittorica visibile una versione simile, pressoché sovrapponibile a quella del dipinto francese.

Lorenzo Lotto dipinge due quadri con lo stesso soggetto, identici, modificandone uno, quello di Loreto, quasi contestualmente alla loro esecuzione mettendo in risalto la mano con l'indice puntato in alto di uno dei personaggi, coprendo la testa di una delle figure in secondo piano e facendo volgere il volto di Cristo che guarda oltre il piano pittorico e non più in relazione con le altre figure dipinte (fig. 240).

Queste modifiche incidono evidentemente sul significato religioso dell'opera.

Realizzato nell'ambito di una consuetudine di bottega ove idee compositive, iconografie e disegni costituivano una sorta di repertorio di modelli al quale attingere, sembra essere stato modificato per soddisfare la specifica richiesta di un altro committente e poterne trarre un ulteriore vantaggio economico.

Il restauro eseguito nel nostro laboratorio induce a riflettere sul valore delle varianti di uno stesso soggetto eseguite da Lotto nel corso di tutta la sua attività, ed ha definitivamente chiarito che il dipinto conservato a Loreto non può più essere considerato una



Fig. 239. Lorenzo Lotto, *Cristo e l'adultera*, Loreto, Museo Pontificio Santa Casa, dopo il restauro.

copia di quello del Louvre⁹. Inoltre, ha ben messo in evidenza anche l'alto livello qualitativo raggiunto dalla tecnica esecutiva del Maestro veneziano: «Fu tenuto molto valente nel colorito, leccato e pulito nella gioventù», come ci ricorda Vasari.

L'esecuzione pittorica

L'artista ha eseguito il dipinto con olio di lino quale *medium* dei pigmenti ed ha impiegato un'unica tela di cotone la cui armatura ha una densità 15 fili per cm, sia in trama che in ordito.

La preparazione è presumibilmente composta da gesso e colla, come ha evidenziato l'esame XRF che ha individuato la presenza di calcio in tutti i punti acquisiti, oltre la presenza di piombo che indica come l'ulteriore e sottile strato di imprimitura sia composto da biacca.



Fig. 240. Lorenzo Lotto, *Cristo e l'adultera*, Loreto, Museo Pontificio Santa Casa, dopo il restauro, particolare.



Fig. 241. Lorenzo Lotto, *Cristo e l'adultera*, Loreto, Museo Pontificio Santa Casa, ripresa del dipinto in IRR, 1900nm.

Nella tradizione tecnica di Lotto l'imprimatura poteva poi essere colorata, in modo esteso su tutta la superficie o in alcune aree in funzione del pigmento che vi avrebbe applicato¹⁰.

Alla biacca poteva aggiungere pigmenti diversi variamente miscelati in vista del risultato estetico desiderato: ocre soprattutto gialle, poco vermiglione, per i colori più chiari e squillanti e per gli incarnati; terre rosse o brune per i mezzi toni; nero carbone per diminuire la luminosità della preparazione sui fondi scuri o nelle zone di massima ombra; solo biacca invece al di sotto dei blu di lapislazzuli per aumentarne la brillantezza. Per velocizzare l'essiccazione dell'olio utilizzato come medium, poteva essere aggiunto all'impasto anche del "giallorino" (giallo di piombo e stagno).

Nel caso del *Cristo e l'adultera* si deve escludere l'uso del "giallorino" non essendovi traccia di stagno nei punti di analisi XRF, mentre sembra probabile che la biacca sia stata caricata con delle ocre, data la abbondante presenza di ferro rilevata. Per accelerare l'es-

siccazione di tale strato steso ad olio, il pittore potrebbe aver usato delle cariche minerali quali silice o carbonato di calcio, e/o forse anche del vetro incolore polverizzato come d'uso nella tradizione tecnica, sicuramente veneta, dei secoli XV e XVI.

Il disegno che soggiace le stesure cromatiche è ben visibile principalmente nelle immagini dell'IRR, e soltanto in minima parte osservando direttamente il dipinto (fig. 241).

È stato eseguito a pennello, con un tratto non troppo sottile e verosimilmente con un pigmento scuro, anche se non si può escludere l'utilizzo di un inchiostro, ripassando probabilmente un precedente abbozzo poiché il segno appare fluido, di spessore costante e tracciato senza alcuna incertezza; mentre non è stata rilevata alcuna traccia della trasposizione di un possibile "cartone".

La costruzione grafica sia di contorno che di dettaglio, non prevede tratteggi per le ombre: si tratta di un disegno preparatorio apparentemente lontano dal disegno pittorico dell'altro pittore veneziano che, sempre nelle Marche, aveva raggiunto altissimi livelli di virtuosismo esecutivo ed estetico, Carlo Crivelli, ma che affonda le sue radici nella stessa tradizione tecnica, ossia quella della cultura artistica veneziana di memoria "squarcionesca".

Lotto sembra non aver dimenticato il *modus operandi* di Giovanni Bellini, nelle cui opere della sua attività più avanzata il tracciato grafico perde la funzione di supportare sulla superficie pittorica le parti del dipinto di maggior intensità chiaroscurale, in particolar modo nelle zone d'ombra, e in cui il disegno può raggiungere risultati quasi al limite della dissoluzione delle forme appena accennate. Ricordi di questi esempi risulteranno assai più evidenti a mio parere, nell'esecuzione dell'altra opera che prenderò in esame, l'*Adorazione dei Magi*.

La materia cromatica si sovrappone al disegno preparatorio con una stesura pittorica che varia in funzione dell'effetto estetico da perseguire, ma senza mai essere costretta dai limiti grafici di una linea di contorno.

Il risultato finale è stato raggiunto mediante la modulazione tonale con impasti leggeri, dagli spessori sottili per le stesure pittoriche scure, oppure attraverso la sovrapposizione di morbide e delicate velature necessarie per accentuare e saturare i toni o, ancora, alternando campiture leggere di cinabro e biacca per dipingere gli incarnati. Solo le lumeggiature chiare, i massimi punti di luce, sono state ottenute con l'impiego di biacca pura e per questo hanno un "corpo" decisamente maggiore rispetto alle altre pennellate.

Il dipinto colpisce per la padronanza tecnica, per il colorito ricco, seppur limitato nella gamma cromatica, tipica dell'artista, e della pittura veneta tra Quattrocento e Cinquecento, impiegata col fine di esaltare l'espressione dei "moti" spirituali che il soggetto raffigurato doveva evocare in chi lo osservava.

L'Adorazione dei Magi, 1554-1555

Il dipinto (fig. 242) eseguito ad olio su di un supporto tessile di lino, misura cm 170×135 e non è firmato.



Fig. 242. Lorenzo Lotto, *Adorazione dei Magi*, Loreto, Museo Pontificio Santa Casa, dopo il restauro.

Il recente restauro (2016) può invece indurre ad un ripensamento del giudizio tecnico ed estetico in relazione al carattere di “non finito” che connota le ultime due opere del Maestro.

L'esecuzione pittorica

Il dipinto è stato eseguito impiegando una miscela di olio di lino e di noce; l'artista ha fatto uso di quattro frammenti di tela di lino di diversa grandezza, tre giuntati seguendo l'ampiezza orizzontale della superficie pittorica, ed uno sul bordo destro che corre lungo l'altezza del dipinto, utilizzando stoffe già tagliate e a sua disposizione per altri lavori o altre finalità. L'armatura di tali stoffe ha una densità di 20 fili per centimetro, sia per la trama che per l'ordito, dunque assai poco rada.

È praticamente assente il tradizionale strato di preparazione anche se è apparsa evidente, soprattutto lungo i bordi del dipinto, la presenza di una sostanza, presumibilmente una colla organica, in grado di rendere meno assorbente il supporto tessile e più

Insieme all'altro raffigurante *La Presentazione al Tempio* sono stati realizzati appositamente per la decorazione del coro dei Canonici. A partire dalla metà dell'Ottocento, la sua storia conservativa segue quella di tutti gli altri dipinti: trasportato nel Palazzo Apostolico nel 1853 è stato restaurato nel 1883 dal pittore Giuseppe Missaghi, e poi ancora nel 1959 dal restauratore dei Musei Vaticani Giovanni Micozzi. Non sono state ritrovate invece notizie documentali di altri restauri successivi.

Il dipinto non ha goduto di una valutazione critica favorevole probabilmente in conseguenza del suo compromesso stato di conservazione: presentava estese lacune della pellicola pittorica sul cielo e in corrispondenza dei volti di alcune figure, abbondanti e grossolane ridipinture ed era ricoperto da spesse vernici imbrunite. È stato dunque considerato un'opera di minor qualità da attribuire in toto ai collaboratori di Lotto, Camillo Bagazzotti o Durante Nobili da Caldarola.

adatto ad accogliere le successive stesure di colore. Su tale “preparazione”, dopo aver applicato un sottile strato di colore scuro, composto da ossidi di ferro, cioè ocre, Lotto ha impostato graficamente la composizione dell'intera scena da rappresentare.

Il disegno

Un primo abbozzo grafico sembra sia stato eseguito a mano libera, successivamente, forse da un suo collaboratore, l'abbozzo è stato ripassato a pennello con un segno di spessore diverso e in modo irregolare, come mostrano anche le linee di contorno delle architetture che si interrompono e sono state proseguite senza preoccuparsi di ricongiungerle regolarmente.

Appare chiaramente osservando la IRR una peculiarità del disegno preparatorio che trova riscontro anche nelle stesure pittoriche: tutti gli elementi della composizione posti nel primo piano sono definiti da un disegno di contorno molto più preciso e “descrittivo”, ad eccezione della figura di san Giuseppe che, probabilmente non prevista nella prima definizione della composizione, è stata aggiunta durante l'esecuzione, ed è caratterizzata anche da pennellate di colore trasparenti e poco corpose.

Ma immediatamente oltre il primo piano il disegno diventa assai meno descrittivo riducendosi appena ad un fugace accenno nelle teste delle figure sul fondo e, laddove traspare attraverso le stesure pittoriche poco coprenti, concorre a creare quel senso di “non finito” che tanto aveva affascinato Berenson (fig. 243). L'ultimo Lotto volutamente abbandona quel linguaggio grafico tipico di certa tradizione veneta per cui la linea di contorno e il fitto tratteggio definiscono forme e volumi, contribuendo a costruire la composizione in stretta relazione con le stesure pittoriche.

La stesura pittorica, è stata eseguita mediante una tavolozza limitata composta da biacca, terre, ‘giallorino’, blu oltremare, lacche. Il pittore non seguirà in modo fedele il disegno preparatorio, ma con l'abilità che gli derivava da una lunga attività ha fatto uso di pennellate più corpose e descrittive in primo piano e assai più fluide e meno coprenti man mano che la composizione procede verso il fondo.



Fig. 243. Lorenzo Lotto, *Adorazione dei Magi*, Loreto, Museo Pontificio Santa Casa, ripresa del dipinto in IRR 1900nm.

Pertanto, partendo da tonalità scure, di base, ha aggiunto le “mezze tinte” e infine i massimi chiari, con i quali è riuscito a dare tridimensionalità e profondità alla composizione.

L'intera scena, se nei primi piani appare ben definita mediante pennellate nette e dettagliate, capaci di delineare bene i profili dei personaggi, perde la sua definizione pittorica mano a mano che si avvicina allo sfondo per accentuare l'effetto della profondità e della distanza del paesaggio.

Lotto sembra aver voluto rappresentare in modo sintetico ed efficace la composizione, focalizzando lo sguardo di chi osservava il dipinto esclusivamente sulla scena della Sacra Famiglia e sull'omaggio dei Magi, il più anziano dei quali disteso a terra perpetua l'antico rito della *proskynesis* e nella cui rappresentazione si può ben immaginare il vecchio Lotto, che ormai prossimo alla morte implora la salvezza della sua anima.

Certamente lo stato di conservazione del dipinto ha influito ad accentuare il suo attuale aspetto, che appare ancor più indefinito almeno in alcune parti, anche se in seguito all'ultimo restauro altrettanto chiaramente si può cogliere, a mio parere, l'intenzione artistica di Lotto: non più preoccupato dall'aspetto economico, di sembrare «leccato» e valente nel colorito, il suo fine principale sembra esser stato quello di evidenziare esclusivamente il messaggio spirituale che il soggetto rappresentato doveva trasmettere. E lo stesso si può affermare per le varianti pittoriche degli altri dipinti del ciclo, dove le modifiche apportate dall'artista evidenziavano il “nucleo” religioso della composizione, unendo così indissolubilmente i dipinti gli uni agli altri, in quel contesto devozionale ed unitario che l'intera decorazione del coro rappresentava.

Fabio Piacentini

Note

L'autore desidera ringraziare in questa sede tutti coloro che lo hanno accompagnato professionalmente ed umanamente nel corso dei lavori: i direttori dei Musei Vaticani Barbara Jatta e Antonio Paolucci, il Delegato Amministrativo Mons. Paolo Nicolini, i capi restauratori Francesca Persegati e Maria Ludmilla Pustka, Ulderico Santamaria Direttore del Laboratorio di Diagnostica dei Musei Vaticani, Fabio Morresi e i loro collaboratori; i fotografi dei Musei Vaticani, le colleghe Angela Cerreta e Arabella Bertelli De Angelis, sorella Luigia Busani direttrice dell'Archivio e della Biblioteca della Santa Casa, Vito Punzi, direttore del Museo Pontificio di Loreto, Francesca Coltrinari e Enrico Maria Dal Pozzolo, organizzatori del convegno e i loro collaboratori, in particolare Andrea Ricci.

- 1 F. GRIMALDI, *Oblatio spectabilis viri magistri Laurentij Loti Veneti*, Loreto, 2002.
- 2 B. BERENSON, *Lorenzo Lotto*, edizione cura di L. VERTOVA, Milano, 2008. (si cita intera opera).
- 3 G. VASARI, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti*, nelle redazioni del 1550 e 1568, a cura di P. BAROCCHI, R. BELTARINI, IV, Firenze, 1976, pp. 552-553.
- 4 Le relazioni di restauro e la documentazione fotografica sono conservate nell'archivio storico dei Musei Vaticani.
- 5 VASARI, *Le vite* (cit. n. 3), pp. 552-553.
- 6 BERENSON, *Lorenzo Lotto* (cit. n. 2), p. 16.
- 7 F. COLTRINARI, *Loreto cantiere artistico internazionale nell'età della Controriforma. I committenti, gli artisti, il contesto*, Firenze, 2016.
- 8 *Ivi*, p. 137.
- 9 Per quanto riguarda la tematica delle varianti, cfr. BERENSON, *Lorenzo Lotto* (cit. n. 2), pp. 133-135 e COLTRINARI, *Loreto cantiere artistico* (cit. n. 7), p. 147, in relazione all'altro dipinto lauretano raffigurante *L'Adorazione del Bambino* di cui esiste un'altra versione sempre al Louvre. Una copia, o forse un'ulteriore variante dell'*Adultera* è conservata ed esposta nella Galleria Spada di Roma. In occasione del restauro che ho eseguito di questi due dipinti avevo impostato un progetto congiunto – Musei Vaticani, Loreto e Louvre – per studiare e mettere a confronto le opere e poter approfondire sia gli aspetti tecnici, che quelli storico-critici. Momentaneamente sospeso il progetto, la collaborazione tra le istituzioni museali riprenderà prossimamente, probabilmente nel corso del 2020.
- 10 G. POLDI, in *Lorenzo Lotto. Un lustro per tre capolavori*, Bergamo, 2011, p. 31.