

# MITTEILUNGEN DES KUNSTHISTORISCHEN INSTITUTES IN FLORENZ



LXIV. BAND — 2022  
HEFT 3



MITTEILUNGEN  
DES KUNSTHISTORISCHEN  
INSTITUTES  
IN FLORENZ

---

*Inhalt | Contenuto*

---

**Redaktionskomitee** | Comitato di redazione  
Alessandro Nova, Gerhard Wolf, Samuel Vitali

**Redakteur** | Redattore  
Samuel Vitali

**Editing und Herstellung** | Editing e impaginazione  
Ortensia Martinez Fucini

Kunsthistorisches Institut in Florenz  
Max-Planck-Institut  
Via G. Giusti 44, I-50121 Firenze  
Tel. 055.2491147, Fax 055.2491155  
s.vitali@khi.fi.it – martinez@khi.fi.it  
www.khi.fi.it/publikationen/mitteilungen

**Graphik** | Progetto grafico  
RovaiWeber design, Firenze

**Produktion** | Produzione  
Centro Di edizioni, Firenze

Die *Mitteilungen* erscheinen jährlich in drei Heften und können im Abonnement oder in Einzelheften bezogen werden durch | Le *Mitteilungen* escono con cadenza quadriennale e possono essere ordinate in abbonamento o singolarmente presso:  
Centro Di edizioni, Via dei Renai 20r  
I-50125 Firenze, Tel. 055.2342666,  
edizioni@centrodi.it; www.centrodi.it.

**Preis** | Prezzo  
Einzelheft | Fascicolo singolo:  
€ 30 (plus Porto | più costi di spedizione)  
Jahresabonnement | Abbonamento annuale:  
€ 90 (Italia); € 120 (Ausland | estero)

Die Mitglieder des Vereins zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. erhalten die Zeitschrift kostenlos.  
I membri del Verein zur Förderung des Kunsthistorischen Instituts in Florenz (Max-Planck-Institut) e. V. ricevono la rivista gratuitamente.

Adresse des Vereins | Indirizzo del Verein:  
c/o Schuhmann Rechtsanwälte  
Ludwigstraße 8  
D-80539 München  
foerderverein@khi.fi.it; www.khi.fi.it/foerderverein

Die alten Jahrgänge der *Mitteilungen* sind für Subskribenten online abrufbar über JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)).  
Le precedenti annate delle *Mitteilungen* sono accessibili online su JSTOR ([www.jstor.org](http://www.jstor.org)) per gli abbonati al servizio.

**— Aufsätze — Saggi**

**— 259 — Silvia Armando**

Rapsodia eburnea. La cassetta di Civita di Bagnoregio: arte islamica e cristiana del Mediterraneo medievale

**— 291 — Tobias Daniels**

Santissima Annunziata: Neues zum Stifterverhalten und zur Kunstpatronage der frühen Medici aus dem Briefwechsel des Serviten Paolo Attavanti

**— 309 — Vitale Zanchettin**

La prima architettura di Michelangelo. La casa in Borgo Pinti a Firenze

**— Miszellen — Appunti**

**— 339 — Alessio Caporali**

La dimora di Bernardo Bini a Firenze: il committente, il cantiere, il progettista

**— 351 — Andrea Franci**

Il giogo e il trionfo di Amore nel dipinto di Lorenzo Lotto per Faustina Assonica e Marsilio Cassotti

**— 363 — Federico Maria Giani**

Caraglio poeta: *La laude della febre* (1544)



---

1 Lorenzo Lotto, *Marsilio Cassotti con la moglie Faustina Assonica*. Madrid, Museo Nacional del Prado

---

# Il giogo e il trionfo di Amore nel dipinto di Lorenzo Lotto per Faustina Assonica e Marsilio Cassotti

Andrea Franci

Nel 1523 Lotto dipinse il famoso doppio ritratto di Faustina Assonica e Marsilio Cassotti (fig. 1) su commissione del padre dello sposo, Giovannino, mercante tra i più ricchi di Bergamo. Il dipinto passò più tardi dalla collezione genovese Serra di Cassano per approdare poi al Prado.<sup>1</sup> Si tratta forse del primo ritratto nuziale realizzato in Italia che mostra i coniugi riuniti all'interno dello stesso quadro.<sup>2</sup>

Marsilio e Faustina emergono dalla penombra grazie a una luce proveniente dall'alto alla nostra sinistra, una luce che sfiora appena un ramoscello d'alloro e lascia intravedere una piantina

di violette. Il giovane unisce la mano sinistra a quella della compagna e mette in vista con la destra una fede nuziale; nel mentre un giogo di dimensioni ridotte viene posato da Cupido sulle loro spalle.<sup>3</sup> Il dio dell'amore non solo ha la testa cinta da una corona d'alloro ma stringe due rametti della stessa pianta al giogo che assoggetta la coppia, in modo che le foglie si trovino nel punto in cui esso va a toccare il collo degli sposi. I loro vestiti, i copricapi, gli ornamenti della persona – tra cui un cammeo con il ritratto di Faustina maggiore e un pendente d'oro raffigurante una crisalide – sono preziosi e ricercati.<sup>4</sup>

<sup>1</sup> Sul dipinto si veda per ultimo Miguel Falomir, in: *Lorenzo Lotto: Portraits*, cat. della mostra Madrid/Londra 2018/19, a cura di *idem*/Enrico Maria Dal Pozzolo, Madrid 2018, pp. 238–243, no. 17; Enrico Maria Dal Pozzolo, *Lorenzo Lotto: catalogo generale dei dipinti*, Milano 2021, pp. 208sg, no. I.52, con bibliografia precedente. Faustina è figlia di Pietro, autore di una cronaca di Bergamo degli anni tra 1509 e 1512. Sulla sua appartenenza a questa famiglia vedi Gianmario Petrò, “La casa di Zovanino Cassotti De Mazzoleni in via Pignolo 72 nota come Grataroli-De Beni”, in: *La Rivista di Bergamo*, XLIII (1992), II/12, pp. 9–16; I5; Francesca Cortesi Bosco, “Lotto e il ritratto nuziale di Marsilio Cassoti e Faustina Assonica”, in: *Bergomum*, CVIII (2014), pp. I05–I32; I09sg, nota 2. Pietro Assonica è definito da Giovanni di Domenico Bembo “doctor et advocatus maximus” (Jacopo Morelli, *Operette* [..], Venezia 1820, II, p. 54) ed è citato più volte nei diari di Marin Sanudo, che alla morte di lui, nel 1527, lo chiama “avochato excelente” (*I diarii di Marino Sanuto*, a cura di Federico Stefani/Guglielmo Berchet/Nicolò Barozzi, Venezia 1879–1903, XXIV, coll. 508, 512, 514, XXIX, coll. 38, 51, 64, 67, XXXVI, coll. 24I, 593, XLVI, col. 22I); su di lui vedi Cortesi Bosco, pp. IIIsg, nota 27. Riguardo alla provenienza del dipinto vedi Antonio Vannugli, *La collezione Serra di Cassano*, Salerno 1989, pp. 76–79, 145sg.

<sup>2</sup> Sull'identificazione come primo ritratto isolato di una coppia

di coniugi in Italia vedi Cortesi Bosco (nota 1), p. II4. La sola opera nota di epoca precedente che potrebbe mostrare un contesto simile, ma la cui interpretazione è discussa, è attribuita a Filippo Lippi e si conserva al Metropolitan Museum di New York; vedi Everett Fahy, “The Marriage Portrait in the Renaissance, or Some Woman Named Ginevra”, in: *Art and Love in Renaissance Italy*, cat. della mostra New York/Forth Worth 2008/09, a cura di Andrea Beyer, New York 2008, pp. 17–27; 18sg; Nancy Edwards, *ibidem*, pp. 255sg, no. I18; Keith Christiansen, in: *The Renaissance Portrait from Donatello to Bellini*, cat. della mostra Berlino/New York 2011/12, a cura di *idem*/Stefan Weppelmann, New York 2011, pp. 96–98, no. 6.

<sup>3</sup> Cortesi Bosco (nota 1), p. II2, rileva che questo giogo è diverso da tutte le rappresentazioni precedenti, pure quella di Lotto nella Pala Martinengo. Peter Lüdemann, “Objects and Contexts in Lotto Portraits: Towards an Iconographic Approach”, in: *Lorenzo Lotto: Portraits* (nota 1), pp. 85–10I: 92, nota 78, riferendosi alle osservazioni di Cortesi Bosco citate sopra, nota come le dimensioni, più ridotte del normale, sottolineino il suo valore simbolico.

<sup>4</sup> Prima che il tema fosse affrontato da Francesca Cortesi Bosco, “I coniugi di Lorenzo Lotto all’Ermitage e la loro ‘impresa’”, in: *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di Ranieri Varese, Ancona 1993, pp. 336–349: 347,



2 *Fidei simulacrum*. Roma,  
Musei Vaticani, Galleria  
Lapidaria



3 *Fidei simulacrum*, in:  
*Epigrammata antiquae urbis*,  
Roma 1521, p. 122

Dopo che Bernard Berenson alla fine del XIX secolo aveva definito il dipinto “perhaps the first positively humorous interpretation of characters and of a situation that we have in Italian painting”, paragonandolo a “a modern psychological novel”,<sup>5</sup> esso è stato oggetto di ricerche volte a individuare fonti figurative che spiegassero la presenza di Cupido in questo contesto. A tal fine sono state avanzate le seguenti proposte: un rilievo di epoca romana noto come *Fidei simulacrum* (fig. 2), dove vediamo un putto con la scritta AMOR tra due coniugi, che il pittore potrebbe aver conosciuto anche tramite sue riproduzioni (fig. 3);<sup>6</sup>

nota 34, gli accenni a questo aspetto del dipinto erano inesistenti o frettolosi; vedi ad es. Terisio Pignatti, *Lorenzo Lotto*, Verona 1953, p. 96. Una descrizione accurata dell’insieme si ha in Beverly Louise Brown, “The Bride’s Jewellery: Lorenzo Lotto’s Wedding Portrait of Marsilio and Faustina Cassotti”, in: *Apollo*, CLXIX (2009), 56, pp. 48–55; per un’analisi dedicata specificatamente agli abiti vedi Doretta Davanzo Poli, “Fashion in Lotto Paintings and Documents”, in: *Lorenzo Lotto: Portraits* (nota 1), pp. 103–117. Per quanto riguarda i singoli oggetti: sulla catena d’oro vedi Cortesi Bosco, p. 349, nota 34; Mauro Lucco, in: *Lorenzo Lotto: il genio inquieto del Rinascimento*, cat. della mostra Washington/Bergamo/Parigi 1997–1999, a cura di *idem*/David Alan Brown/Peter Humfrey, Milano 1998, pp. 134–137: 136, no. 21; Brown, pp. 51sg; sul cammeo con Faustina minore vedi Marco Collareta, “Diva Faustina: una donna, una pettinatura”, in: *Bonacolsi l’Antico: uno scultore nella Mantova di Andrea Mantegna e di Isabella d’Este*, cat. della mostra Mantova 2008/09, a cura di Filippo Trevisani/Davide Gasparotto, Milano 2008, pp. 83–87: 87; Brown, pp. 51sg; sulla crisalide d’oro vedi Francesca Cortesi Bosco, “Divina vigilia: il sonno vigilante dell’Anima nel dipinto di Lorenzo Lotto K 291 della National Gallery di Washington”,

gli avori del Dittico Queriniano (fig. 4) con Cupido (o Imeneo) che vola tra Diana ed Endimione e tra Fedra e Ippolito;<sup>7</sup> e una medaglia rinascimentale che presenta un volto infantile tra i coniugi Ercole I d’Este ed Eleonora d’Aragona.<sup>8</sup>

Il presente studio identifica invece come fonte di maggiore importanza per questa particolare iconografia le immagini in due carte dei trionfi raffiguranti *Gli amanti* (figg. 5, 6). Quanto al giogo e all’alloro, finora ci si è soffermati sul valore morale di tali elementi, considerando il quadro come rappresentazione solenne del matrimonio e dunque espressione dell’impegno di

in: *Notizie da Palazzo Albani*, XXI (1992), I, pp. 25–49: 47sg, nota 94; *eadem* (nota 1), pp. II9sg.

<sup>5</sup> Bernhard Berenson, *Lorenzo Lotto: An Essay in Constructive Art Criticism*, New York 1895, p. 192.

<sup>6</sup> Mariette van Hall, “Messer Marsilio and His Bride”, in: *The Connoisseur*, CXCII (1976), pp. 292–297: 295. Su questa scultura, attualmente nella Galleria Lapidaria dei Musei Vaticani, vedi Karl-August Wirth, s.v. *Fides III: “Fidei simulacrum”* (und “Fidei Symbolum”), in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, VIII, Monaco di B. 1987, pp. 831–876. Gli *Epigrammata antiquae urbis* sono un testo adespoto che si ritiene stampato dal tipografo di origine bergamasca Giacomo Mazzocchi, sul quale vedi Massimiliano Albanese, s.v., in: *Dizionario Biografico degli Italiani*, LXXII, Roma 2009, pp. 619–621. Per un’altra riproduzione del *Fidei simulacrum*, ovvero una medaglia realizzata a Roma nel 1478 e attribuita al padovano Lisippo il Giovane, si veda Wirth, p. 835.

<sup>7</sup> Brown (nota 4), p. 54, nota 37.

<sup>8</sup> Creighton Gilbert, “The Literature of Art: The Renaissance Portrait”, in: *The Burlington Magazine*, CX (1968), pp. 278–285: 281.



4 Dittico Queriniano.  
Brescia, Museo di  
Santa Giulia

mutuo sostegno tra i coniugi in coerenza con le virtù cristiane.<sup>9</sup> Senza respingere questa interpretazione, si invita a considerare alloro e giogo, unitamente a Cupido, anche come un rimando a temi presenti nella lirica petrarchesca, in particolare nel sonetto CXCVII del *Canzoniere*.

Negli *Amanti* delle carte conosciute come Visconti di Modrone (fig. 5) una coppia sta compiendo una *dextrarum junctio* sotto una tenda, lungo il cui perimetro superiore si alternano

uno stemma con una croce bianca su scudo rosso e un biscione visconteo; sopra il padiglione è rappresentato un Cupido bendato in volo.<sup>10</sup> La stessa iconografia, con una donna e un uomo sovrastati da Cupido mentre congiungono le destre, si ritrova nella carta degli *Amanti* del mazzo detto Colleoni-Baglioni (fig. 6), diviso tra l'Accademia Carrara di Bergamo, una raccolta privata della stessa città e la Pierpont Morgan Library di New York. La raffigurazione di Cupido munito di frecce

<sup>9</sup> Per quanto riguarda il giogo, Diane Wronski Galis, *Lorenzo Lotto: A Study of His Career and Character, with Particular Emphasis on His Emblematic and Hieroglyphic Works*, tesi di dott., Bryn Mawr College 1977, pp. 234–236, 399, e Brown (nota 4), pp. 52, 54, nota 38, richiamano un passo di Petrarca (*De remediis utriusque fortune*, I, 66; ma il tema ricorre pure in altri luoghi: I, 65; II, 18; II, 19), che esprime l'idea del fardello a cui si sottopone l'uomo ammogliandosi. Secondo Helen Aldert van den Berg-Noë, “Lorenzo Lotto e la decorazione del coro ligneo di Santa Maria Maggiore in Bergamo”, in: *Mededelingen van het Nederlands Instituut te Rome*, XXXVI (1974), pp. 145–164: 161, e anche van Hall (nota 6), pp. 296sg., il signifi-

cato del giogo deriva dall'*Hypnerotomachia Poliphili*, dove esso è il simbolo di ciò che congiunge e denota quindi l'unione degli sposi. Secondo van Hall, pp. 295sg., l'alloro simboleggia perennità dell'unione matrimoniale e virtù, un'interpretazione poi approfondata da Enrico Maria Dal Pozzolo, *Colori d'amore: parole gesti e carezze nella pittura veneziana del Cinquecento*, Treviso 2008, pp. 36–41, e *idem* (nota 1), p. 208. Cfr. anche Francesca Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferra per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1987, p. 343.

<sup>10</sup> Poiché il biscione diverrà simbolo araldico pure degli Sforza, Gerolamo Mulazzani, *I tarocchi viscontei e Bonifacio Bembo – il mazzo di Yale*, Milano



5 Ambito dei Bembo, *Gli amanti*, carta del mazzo detto Visconti di Modrone.  
New Haven, Conn., Yale University,  
Beinecke Rare Book and Manuscript  
Library, inv. Cary ITA 109



6 Ambito dei Bembo, *Gli amanti*,  
carta del mazzo detto  
Colleoni-Baglioni. New York,  
The Morgan Library & Museum,  
inv. ms. M 630 (no. 7)



7 Pesellino, *Trionfo d'Amore, Castità e Morte*. Boston, Isabella Stewart Gardner Museum

che accompagna una coppia nell'atto di giungere le mani e celebrare la propria unione è ciò che accomuna le due carte degli *Amanti* al dipinto lottesco: un insieme che non ritroviamo in nessuna delle immagini finora considerate come modelli dalla critica.

I due mazzi, assieme a un altro noto come Brera-Brambilla, vennero realizzati probabilmente a Milano da artisti dell'ambito dei Bembo verso la metà del XV secolo.<sup>11</sup> Ritenuti i più antichi esempi conservatisi dei tarocchi, questi tre mazzi dovettero avere un certo successo, dato che in svariate collezioni si trovano carte dipinte sul loro modello e databili alla seconda metà del XV secolo.<sup>12</sup> Risulta quindi plausibile che un'immagine come quella degli *Amanti* che uniscono le mani sotto il patrocinio del dio dell'amore avesse una certa diffusione all'inizio del Cinquecento nell'Italia settentrionale. È forse utile ricordare che in tale epoca i tarocchi erano considerati non uno strumento di divinazione ma solo un gioco di carte

la cui pratica non era considerata deplorevole; infatti, uno statuto della città di Bergamo del 1491 che proibiva molti giochi, compresi i dadi, escludeva dal divieto gli scacchi, la tavola reale e i trionfi, ovvero il gioco di carte che utilizzava il mazzo dei tarocchi.<sup>13</sup> D'altronde il nome stesso di trionfi implicava un richiamo alla letteratura che nobilitava questo gioco, ovvero al testo dei *Trionfi* di Petrarca; lo conferma l'immagine di Cupido armato di frecce sovrastante gli innamorati, che accomuna sia le illustrazioni del *Trionfo d'Amore* petrarchesco sia la tavola di Pesellino proveniente da un cassone nuziale (fig. 7) e le rappresentazioni miniate dell'opera poetica databili verso la metà del XV secolo,<sup>14</sup> sia la carta degli *Amanti*. Non meraviglia quindi che nel 1528 vi era chi definiva queste carte "giuocco del trionfo del petrarcha".<sup>15</sup>

Ed è proprio andando a leggere il *Trionfo d'Amore* di Petrarca che si trovano due degli elementi che caratterizzano questo dipinto: Cupido sovrastante gli sposi e il giogo. Infatti, tra coloro

1981, p. 91, ha interpretato la scena come allusione al matrimonio del 1428 tra Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti, ma tale identificazione è ritenuta problematica da Michael Dummett, *Il mondo e l'angelo: i tarocchi e la loro storia*, Napoli 1993, pp. 47–49.

<sup>11</sup> Per una discussione riassuntiva sui tre mazzi si rimanda a Sandrina Bandera/Marco Tanzi, "Due o tre cose sui Bembo, cremonesi", in: *I tarocchi dei Bembo: dal cuore del Ducato di Milano alle corti della valle del Po*, cat. della mostra, a cura di *eidem*, Milano 2013, pp. II–2I: IIsg., e, nello stesso catalogo, le schede a pp. 36–57, ni. 3sg.; vedi anche Dummett (nota 10), pp. 4I–56.

<sup>12</sup> *Ibidem*, pp. 55–75. Esiste anche una produzione a stampa, attestata da un foglio da cui ricavare le carte di un mazzo, databile alla fine del XV o all'inizio del XVI secolo e considerato di origine lombarda (New Haven, Conn., Yale University, Beinecke Rare Book and Manuscript Library, inv. ITA-sheet-3s; cfr. *ibidem*, p. 328), in cui l'immagine degli *Amanti* è fram-

mentaria ma mostra le mani dell'uomo e della donna che si congiungono.

<sup>13</sup> Sullo statuto del 1491 vedi *ibidem*, pp. 127sg. Sui termini 'trionfi' e 'tarocchi' vedi *ibidem*, pp. 18sg., dove si spiega che quello dei tarocchi "in Italia fino al XVIII fu considerato come un mazzo normale a cui erano stati aggiunti 22 trionfi" e che il termine 'tarocco', per quanto è noto, risale al 1516, mentre prima era utilizzato quello di 'trionfi' sia per il gioco che adoperava il mazzo dei tarocchi sia per le carte speciali che erano caratteristiche di questo mazzo.

<sup>14</sup> Su queste opere, che sono le prime raffigurazioni dei *Trionfi* di Petrarca dove compaiono gli amanti, vedi Ada Labriola, "Da Padova a Firenze: l'illustrazione dei *Trionfi*", in: Francesco Petrarca, *I Trionfi: commentario*, a cura di Ida Giovanna Rao, Castelvetro di Modena 2012, pp. 59–II5: 80–87, 91–95, 97–99.

<sup>15</sup> Come si legge nell'inventario dei beni dello scomparso incisore fiorentino Francesco Rosselli (Dummett [nota 10], p. 101).



8 Lorenzo Lotto, *Venere e Cupido*.  
New York, The Metropolitan  
Museum of Art

che il dio dell'amore domina, con l'arco e le frecce nelle mani, vi è la coppia di sposi Sofonisba e Massinissa "indarno a marital gioco condotti".<sup>16</sup> Inoltre, se è vero che il giogo come simbolo di passione amorosa e del dominio a cui essa sottopone gli amanti si trova già sia in Orazio sia in Seneca,<sup>17</sup> è però soprattutto in Petrarca che ricorre più frequentemente con questo significato: una volta nelle *Epistole metriche* e undici nel *Canzoniere*.<sup>18</sup>

Il terzo elemento che contraddistingue il nostro dipinto è l'alone che viene posato sul collo degli sposi e cinge con una corona la testa di Cupido. Lo troviamo assieme agli altri due, Cupido e gio-

go, nella prima strofa di un sonetto del *Canzoniere* – il CXCVII – dove il poeta ricorda la passione amorosa di Apollo per Dafne:

Laura celeste che 'n quel verde lauro  
spira, ov'Amor ferì nel fianco Apollo,  
et a me pose un dolce giogo al collo,  
tal che mia libertà tardi restauro.<sup>19</sup>

Nel primo verso della strofa l'aggettivo 'verde' indica anche il perdurare nel tempo, in quanto sottolinea che la pianta è

<sup>16</sup> *Trionfo dell'Amore (Triumphus Cupidinis)*, II, vv. 40–43; vedi Francesco Petrarca, *Triumphi*, a cura di Marco Ariani, Milano 1988, pp. 116sg. Il giogo come metafora dell'unione coniugale si trova anche in altre opere di Petrarca: in una lettera a Lombardo da Serico (Francesco Petrarca, *Lettere senili* [...] , a cura di Giuseppe Fracassetti, Firenze 1870, II, pp. 393–407: 405), nella lettera a Marco da Genova (*idem*, *Opere: Canzoniere, Trionfi, Familiarum Rerum Libri*, trad. di Enrico Bianchi, Firenze 1993, p. 1062) e nel *De remediis utriusque fortune*, I, 65sg., II, 18sg.

<sup>17</sup> Orazio, *Carmina*, II, 5, v. 1; III, 9, vv. 17sg.; Seneca, *Agamemnon*, 134sg.

Troviamo inoltre Cupido associato al giogo in Pontano, *Baiae*, 37: "Ad Suardinum Suardum", vv. 17–20; vedi Cortesi Bosco (nota 1), pp. 117sg.

<sup>18</sup> *Canzoniere*, XXIX, vv. 6sg.; L, v. 6I; LI, v. 12; LXII, v. 10; LXXXIX, vv. 5sg.; LXXXIX, v. 10; CXCVII, v. 3; CCIX, v. 7; CCLXX, v. 1; CCCLV, v. 12; CCCLX, v. 38; *Epistole metriche*, I, 6, vv. 45–52 (Francesco Petrarca, *Poesie latine*, a cura di Guido Martellotti/Enrico Bianchi, Torino 1976, pp. 108sg.). Il sonetto LXXIX è citato anche da Cortesi Bosco (nota 1), p. 113.

<sup>19</sup> Francesco Petrarca, *Canzoniere*, a cura di Marco Santagata, Milano 2018, pp. 855sg.

sempreverde, un aspetto chiaro anche agli scrittori del XV e XVI secolo, come si desume dai commenti di questa epoca, seppure riferiti ad altri componimenti del *Canzoniere*, come ad esempio il sonetto CCLXX.<sup>20</sup> È evidente che il valore simbolico di perennità dell'alloro, frequente nei versi petrarcheschi, nel dipinto di Lotto è riferibile alla durata dell'unione coniugale.<sup>21</sup> Ciò non deve far trascurare che l'alloro, in Petrarca e non soltanto, è principalmente l'attributo di Apollo che lo collega a Dafne e quindi simbolo di amore. Dunque, è ragionevole ritenere che la corona d'alloro portata da Cupido – e che Lotto è il primo a conferirgli come attributo – sia un simbolo di perenne passione amorosa, non di castità.<sup>22</sup> A conferma che il significato simbolico dell'alloro in questo dipinto deriva da quello che riveste come attributo di una divinità mitologica, vi

è un'altra corona vegetale che Lotto assegna a Cupido, quella di mirto nel dipinto epitalamico del Metropolitan Museum di New York (fig. 8): in questo caso, la pianta è stata inequivocabilmente scelta quale simbolo di fecondità caro a Venere.<sup>23</sup> È stato scritto che la corona di alloro del dipinto di Madrid connoterebbe Cupido come *Amor virtutis*,<sup>24</sup> ma è soltanto nel 1531, con la pubblicazione dell'*Emblematum liber* di Alciato, ovvero nelle illustrazioni degli epigrammi LXXII e LXXXI (figg. 9, 10), che si associa una generica corona vegetale a un putto che rappresenta l'amore della virtù, individuandolo peraltro in Anteros, contrapposto a Eros. Nell'epigramma XCV invece è una corona di rose l'attributo di un putto che raffigura l'amore casto, costituendo, assieme a Verità e Onore, la stessa triade del *Fidei simulacrum* (fig. 3).<sup>25</sup>



9 "Anteros: Amor virtutis alium cupidinem superans", in: Andrea Alciato, *Emblematum liber*, Augusta 1531, epigramma LXXII



10 "Anteros: Amor virtutis", in: Andrea Alciato, *Emblematum liber*, Augusta 1531, epigramma LXXXI

<sup>20</sup> Per quanto riguarda le edizioni dell'inizio del Cinquecento, vedi *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone*, Milano 1507, p. 90r; e *Li Sonetti Canzone e Triumphi del Petrarcha con li soi commenti [...]*, Venezia 1513, p. 125v, nei quali leggiamo lo stesso commento: "di lauro o di mirto le quale foglie sempre le stano verdi", che riprende quelli pubblicati a partire dalla seconda metà del Quattrocento (cfr. Gino Belloni, *Laura tra Petrarcha e Bembo*, Padova 1992, p. 58, nota 1). Per quanto riguarda le interpretazioni recenti, vedi Petrarca (nota 19), p. II03.

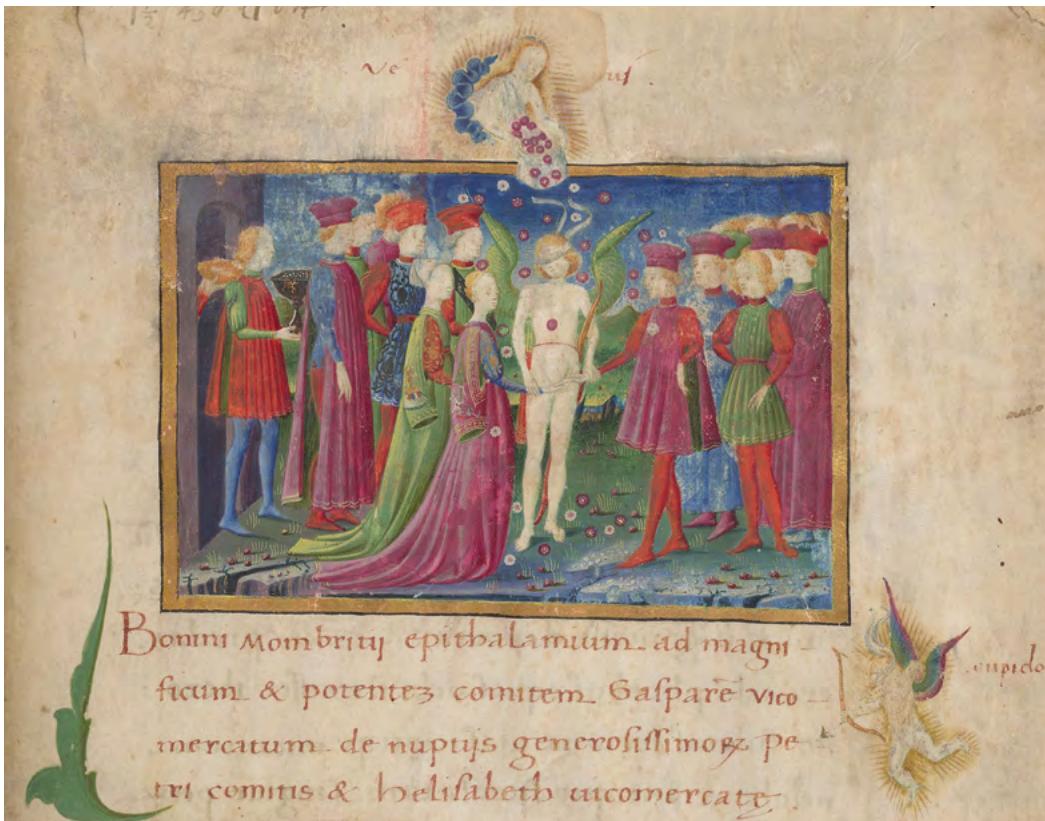
<sup>21</sup> Van Hall (nota 6), p. 296.

<sup>22</sup> Come invece proposto da Cortesi Bosco (nota 9), p. 343.

<sup>23</sup> Andrea Bayer, in: *Art and Love in Renaissance Italy* (nota 2), pp. 321–323, no. 148.

<sup>24</sup> Cortesi Bosco (nota 9), p. 343.

<sup>25</sup> Su questi emblemi vedi il commento di Mino Gabriele in Andrea Alciato, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e 1534*, a cura di *idem*, Milano



11 Maestro di Ippolita Sforza (attr.), *Dextrarum junctio*  
*di Elisabetta da Vimercate e Pietro Conte coadiuvati da*  
*Cupido*, in: Bonino Mombrizio, *Epithalamium de nuptiis*  
*Petri Comitis et Helisabeth Vicomercatae*, New York,  
 The Morgan Library & Museum, ms. M 1148, fol. 1r

Se quindi non esiste un insieme di versi di Petrarca – un sonetto, una canzone o una semplice strofa – di cui il dipinto di Madrid possa essere la trasposizione, è chiaro che l'opera di Lotto risulta decifrabile se attribuiamo all'alloro, al giogo e a Cupido lo stesso significato che essi avevano per i lettori del *Canzoniere* nei primi decenni del Cinquecento. Questa interpretazione implica che Petrarca, per lo meno come autore delle

*Rime*, venisse considerato sostanzialmente un poeta d'amore.<sup>26</sup> Una lettura di questo genere apparteneva sicuramente a coloro che nei primi decenni del Cinquecento ammiravano l'opera di Petrarca e la consideravano espressione di un'esperienza veramente vissuta dal poeta. Uno di questi era Pietro Bembo, che si occupò dell'edizione delle *Rime* pubblicata nel 1501, ovvero in un momento che è stato definito da Carlo Dionisotti di

2020 (¹2009), pp. 385–392, 427–429. Su Eros e Anteros vedi anche Erwin Panofsky, *Studi di iconologia: i temi umanistici nell'arte del Rinascimento*, Torino 1975, pp. 135–183; su Anteros in particolare Nella Bianchi Bensimon, "La mise à mort d'Éros: Anteros sive contra amorem de Battista Fregoso", in: *Silene*, [http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm\\_id=146](http://www.revue-silene.com/f/index.php?sp=comm&comm_id=146) (accesso il 24 novembre 2020). L'epigramma LXXXI è basato su uno dell'*Anthologia graeca* (XVI, 201), ma è difficile immaginare che Lotto abbia potuto

conoscere questo testo, dato che era pubblicato solo in greco. Inoltre, non vi si parla di una corona d'alloro, e alla corona portata da Eros si dà il valore simbolico di sapienza, non di castità.

<sup>26</sup> Carlo Dionisotti, "Fortuna del Petrarca nel Quattrocento", in: *Italia medievale e umanistica*, XVII (1974), pp. 61–113; Gino Belloni, s.v. Commenti petrarcheschi, in: *Dizionario critico della letteratura italiana*, Torino ²1986, II, pp. 22–39.

“appassionato recupero petrarchesco che si stava svolgendo nei circoli di tutto il nord Italia, soprattutto nel Veneto”.<sup>27</sup> Per quanto riguarda la celebrità di Petrarca a Bergamo, si può ricordare che in questa città esiste un’abitazione, la casa appartenuta alla famiglia Passi in via Porta Dipinta, in cui un affresco della seconda metà del Quattrocento illustra il suo *Trionfo della Castità*.<sup>28</sup> Nella città risiedeva pure Guidotto Prestinari, un poeta a cui si attribuisce il fiorire del petrarchismo in terra bergamasca alla fine del Quattrocento.<sup>29</sup> Costui partecipò attivamente alla vita politica della città ed era membro del consiglio comunale di Bergamo nel 1517 quando vi entrò anche il fratello di Giovannino, Paolo Cassotti, il quale nel 1526 gli commissionò, in qualità di ministro della confraternita dei Disciplini di San Bernardino, i *Capituli nuovamente reformati*, un testo in cui inserì tre sue liriche di carattere spirituale.<sup>30</sup> Una conferma della popolarità di Petrarca come poeta d’amore a Bergamo è costituita dal fatto che nello stesso anno 1523, quando fu realizzato il ritratto di Marsilio e Faustina, il letterato Giovanni Maria Bressani gli dedicò un sonetto in dialetto bergamasco, *l’Epitafio di Francesco Petrarca*, anche se quello che, nelle intenzioni dell’autore, doveva essere un garbato omaggio, seppur venato di sottile ironia, finì per diventare “una sorta di parodia grottesca”.<sup>31</sup>

L’insieme degli elementi discussi sopra indica che questo ritratto è una rappresentazione allegorica della passione amorosa e del vincolo destinato a unire nel tempo i due sposi: un’opera influenzata dagli scritti di Petrarca, da cui deriva il collegamento tra giogo, alloro e Cupido, e da una rappresentazione degli *Amanti* dei tarocchi, esemplata su quella delle carte per i Visconti e gli Sforza, da cui proviene Cupido che celebra il matrimonio. Tutto ciò non esclude che rappresentazioni come il *Fidei simulacrum* o altre affini possano aver contribuito alla scelta di porre Cupido come celebrante del connubio tra Faustina e Marsilio.<sup>32</sup>

Altri elementi arricchiscono l’apparato iconografico di questa opera: l’anello messo in mostra da Marsilio, il gesto delle mani e le violette. Tra i vari significati che possono es-



**12 Berthold V Tucher  
con la moglie Christina  
Schmidtmayer.** Dessau,  
Anhaltische Gemäldegalerie

sere attribuiti a questi fiori, il più attinente è quello testimoniato da un’immagine che rievoca il tema degli *Amanti* in un manoscritto di ambito sforzesco databile verso il 1460.<sup>33</sup> Si tratta di un componimento epitalamico di Bonino Mombrizio dedicato dal condottiero Gaspare da Vimercate agli sposi Elisabetta da Vimercate e Pietro Conte, che sono raffigurati nel frontespizio (fig. II): aiutati da Cupido compiono la *dextrarum junctio*, mentre Venere riversa su di loro rose e violette. Proprio alcune piantine di violette senza fiori, che nel dipinto di Madrid spuntano in maniera sorprendente dietro la figura di Marsilio, sembrano allora esprimere, assieme all’alloro e a Cupido, un messaggio beneaugurante per gli sposi. Quanto al

<sup>27</sup> Dionisotti (nota 26), pp. 112sg.

<sup>28</sup> Maria Mencaroni Zoppetti, “Un *Trionfo di Castità* in casa Passi Preposito di via Porta Dipinta”, in: *Petrarca a Bergamo: presenza e memoria*, atti del convegno, a cura di Giulio Orazio Bravi et al., Bergamo 2004, pp. 17–19.

<sup>29</sup> Rodolpho Vittori, *Tra Milano e Venezia: cultura scritta d’élite, biblioteche e circolazione del sapere a Bergamo (1480–1600)*, tesi di dott., Ginevra 2017, doi: 10.13097/archive-ouverte/unige:94015, p. 204; segue, alle pp. 205–330, un documentato *excursus* sul profilo di Prestinari.

<sup>30</sup> Sulla presenza di Prestinari in consiglio comunale vedi Elia Zerbini, “Di Guidotto Prestinari”, in: *Giornale storico della letteratura italiana*, XI (1888), pp. 476sg; sulla commissione dei *Capituli* Vittori (nota 29), p. 329; sull’elezione di Paolo Cassotti vedi Paolo Cavalieri, “*Qui sunt guelfi et partiales*

*nostri*”: comunità, patriziato e fazioni a Bergamo fra XV e XVI secolo, Milano 2008, pp. 168, 171, 202, 204.

<sup>31</sup> Vittori (nota 29), pp. 269sg.

<sup>32</sup> Vedi anche Lüdemann (nota 3), pp. 92, 100, nota 78, e Cortesi Bosco (nota 1), p. 112; per le caratteristiche di questo giogo vedi anche van Hall (nota 6), p. 296.

<sup>33</sup> Per i diversi significati da attribuire al fiore vedi Mirella Levi D’Ancona, *The Garden of the Renaissance: Botanical Symbolism in Italian Painting*, Firenze 1977, pp. 398–400; Brian D. Steele, “In the Flower of Their Youth: ‘Portraits’ of Venetian Beauties, ca. 1500”, in: *The Sixteenth Century Journal*, XXVIII (1997), pp. 481–502. Per l’illustrazione al componimento di Mombrizio vedi Sarah Cartwright, in: *Art and Love in Renaissance Italy* (nota 2), pp. 140sg.

gesto delle mani, la scelta della sinistra in quell'epoca non era scontata come adesso e aveva ben pochi precedenti in Italia.<sup>34</sup> Infatti, a partire dalla prima rappresentazione nota dell'*immisso anuli*, ossia l'affresco con lo *Sposalizio della Vergine* di Giotto nella Cappella degli Scrovegni a Padova, è la mano destra della sposa quella che si appresta a ricevere l'anello mentre il sacerdote avvicina le mani di ambedue gli sposi.<sup>35</sup> Fanno eccezione a questa consuetudine alcuni dipinti fiorentini a partire dai primi decenni del Quattrocento, e si ritiene che tale situazione straordinaria possa essere messa in relazione con il trattato *De re uxoria* di Francesco Barbaro, nel quale lo scrittore afferma come fosse un costume diffuso nell'antichità ornare con anelli d'oro il dito accanto al mignolo della mano sinistra delle mogli e che da questo partirebbero alcuni nervi in direzione del cuore.<sup>36</sup> Non è escluso che Lotto abbia conosciuto queste opere durante il suo ipotizzato passaggio a Firenze entro il 1513;<sup>37</sup> ma è altrettanto possibile che l'ambiente dell'artista e dei suoi committenti fosse a conoscenza del testo di Macrobio, che era stato la fonte per questo passo di Barbaro, pubblicato a Venezia in due edizioni del 1500 e 1513.<sup>38</sup> Quanto, infine, all'anello mostrato da Marsilio, ritroviamo il gesto in un'opera databile intorno al 1484 che si conserva nella Anhaltische Gemäldegalerie di Dessau (fig. 12): anch'essa è un ritratto isolato di una coppia di coniugi, tipologia della quale in ambito tedesco esistono otto esempi che precedono il di-

pinto lottesco, il quale invece è probabilmente il primo del suo genere nell'arte italiana.<sup>39</sup>

Conviene, al fine di valutare la portata delle innovazioni di Lotto, dedicare attenzione ad alcune caratteristiche di questo e di altri doppi ritratti di epoca anteriore: l'orientamento degli sguardi, il rapporto tra i raffigurati e la loro inquadratura.<sup>40</sup> Faustina e Marsilio sono rappresentati come mezze figure, una soluzione rara che in ambito veneto trova un precedente nel famoso *Ritratto di Luca Pacioli con il suo allievo* del 1495, dove però, al contrario che in quello lottesco, il rapporto tra i ritrattati è di subordinazione.<sup>41</sup> Quanto all'orientamento degli sguardi, quelli di Marsilio e Faustina sono ambedue rivolti verso lo spettatore, diversamente da quanto accade nel dipinto appena ricordato e in altri doppi ritratti veneti dei decenni a cavallo del 1500 che con il dipinto di Madrid condividono, oltre al formato rettangolare, pure la rappresentazione paritaria delle persone raffigurate.<sup>42</sup> Guardano verso di noi, invece, i personaggi del doppio ritratto di Giorgione nel Museo nazionale del Palazzo di Venezia a Roma e i due amici di Pietro Bembo, Andrea Navagero e Agostino Beazzano, nel dipinto eseguito da Raffaello a Roma nel 1516 e conservato nella Galleria di Palazzo Doria Pamphilj a Roma. Il dipinto di Raffaello è il più affine a quello di Lotto, in ragione del formato, della condizione paritaria dei ritrattati e dell'orientamento degli sguardi, ma è difficile, anche se non impossibile, che il pittore veneziano lo

<sup>34</sup> Christiane Klapisch-Zuber, *Women, Family, and Ritual in Renaissance Italy*, Chicago/Londra 1985, pp. 196–209; Brown (nota 4), pp. 54sg., nota 48.

<sup>35</sup> Renate Schumacher-Wolgarten, “‘Dextrarum iunctio’ bei Giotto”, in: *Pietas: Festschrift für Bernhard Köting*, a cura di Ernst Dassmann/Karl Suso Frank, Münster 1980, pp. 584–593; 586sg.; Jörg Traeger, *Renaissance und Religion: Die Kunst des Glaubens im Zeitalter Raphaels*, Monaco di B. 1997, p. 79.

<sup>36</sup> Brown (nota 4), p. 55, nota 51; Francesco Barbaro, *De re uxoria*, a cura di Attilio Ginesotto, Padova 1915, p. 59.

<sup>37</sup> Per la discussione del supposto soggiorno fiorentino si veda Dal Pozzolo (nota 1), p. 136, no. I.19.

<sup>38</sup> Vedi Victor Masséna d'Essling, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XV<sup>e</sup> siècle et du commencement du XVI<sup>e</sup>*, Firenze 1907–1914, II,2, pp. 487sg. Lucco (nota 4), p. 136, e Falomir (nota 1), p. 238, spiegano il dettaglio invece con testi di Isidoro di Siviglia e Cherubino da Spoleto. Questi autori in realtà si limitano però a riferire del legame tra anulare e cuore (per entrambi tramite una vena e non un nervo), senza affrontare la distinzione tra mano destra e mano sinistra; vedi *Isidori Hispanensis episcoli Etymologiarum sive Originum libri XX*, a cura di W. M. Lindsay, Oxford 1911, XI, I, 71, XIX, 32, 2, e *Regole della vita matrimoniale di Cherubino da Siena [sic]*, a cura di Francesco Zembrini/Carlo Negroni, Bologna 1888, pp. 33sg.

<sup>39</sup> Van Hall (nota 6), p. 295, suppone che Lotto possa essere stato influenzato dalla colonia tedesca presente a Venezia o da stampe tedesche che circolavano allora nell'Italia settentrionale. Sul dipinto di Dessau e l'ambito germanico per questo genere di opere vedi Berthold Hinz, “Studien zur Geschichte des Ehepaarbildnisses”, in: *Marburger Jahrbuch*

für Kunsthissenschaft

XIX (1974), pp. 139–218; 148, 151–153, 155–157, 161–164, 166, 174sg., 186sg.; van Hall (nota 6), p. 295. Tra i contributi più recenti su questo dipinto si segnalano: Dagmar Hirschfelder, “Die Bildnisse der Familie Tucher”, in: *Der frühe Dürer*, cat. della mostra, a cura di Daniel Hess/Thomas Eser, Norimberga 2012, pp. 346–348; Stephan Kemperdick, “Ergänzende Beobachtungen zum Dessauer Doppelbildnis”, *ibidem*, p. 349.

<sup>40</sup> Sul rapporto tra le persone e la loro inquadratura vedi Cecil Gould, “Lorenzo Lotto and the Double Portrait: Transformation of Della Torre Picture”, in: *Saggi e memorie di storia dell'arte*, V (1966), pp. 43–51; 45sg.

<sup>41</sup> Vedi anche *ibidem*, p. 46. Sul *Ritratto di Luca Pacioli con il suo allievo* cfr. Sergio Momesso, in: *Aldo Manuzio: il Rinascimento di Venezia*, cat. della mostra, a cura di Guido Beltramini/Davide Gasparotto, Venezia 2016, pp. 312sg., no. 76, con bibliografia precedente.

<sup>42</sup> Le opere, ricordate pure da Gould (nota 40) per quanto concerne l'inquadratura e il rapporto tra i ritrattati, sono: un dipinto conservato al Louvre e ritenuto una replica di quello disperso raffigurante i fratelli Bellini o attribuibile a uno di essi (vedi Rodolfo Pallucchini/Francesco Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo 1983, pp. 135sg., che lo datano all'inizio del secondo decennio e ne ricordano altre versioni); un'opera già in collezione Kinnaïrd, avvicinata in maniera interrogativa a Vincenzo Catena da Giles Robertson, *Giovanni Bellini*, Oxford 1968, p. 11; un dipinto su tavola alla National Gallery di Dublino (vedi Rachel Healy, “A Portrait of Two Venetian Gentlemen in the National Gallery of Ireland: A Question of Identity”, in: *Artefact: Journal of the Irish Association of Art Historians*, 2016, pp. 35–43).

conoscesse.<sup>43</sup> Lotto, peraltro, poteva disporre anche in ambito veneto di una varietà di modelli utili a concepire la disposizione dei ritrattati nel dipinto di Madrid. A queste due figure si aggiunge la figura centrale di Cupido, che – come Berenson ha osservato acutamente<sup>44</sup> – guarda divertito proprio verso lo sposo mentre lo soggioga: è lecito supporre che il padre e committente del dipinto, Giovannino Cassotti, in questo modo volesse ricordare al figlio, sposo in età precoce, che cosa fosse il vincolo matrimoniale.<sup>45</sup> Ciò avviene però ispirandosi ai versi del più celebre poeta d'amore, non ad argomenti da predica moraleggiante, ed è per questo che Lotto, grazie anche al gioco degli sguardi, riesce a creare un'atmosfera di straordinaria empatia che ha pochi eguali nella pittura italiana.

*Ringrazio Matteo Ceriana per il contributo che ha dato con i suoi suggerimenti nel corso della stesura del testo.*

#### Referenze fotografiche

Museo Nacional del Prado, Madrid: fig. 1. — Musei Vaticani, Roma: fig. 2. — RDK Labor, Zentralinstitut für Kunstgeschichte in München: fig. 3. — Fondazione Brescia Musei: fig. 4. — Yale University Library, New Haven: fig. 5. — The Morgan Library & Museum, New York: figg. 6, 11. — Isabella Stewart Gardner Museum, Boston: fig. 7. — The Metropolitan Museum of Art, New York: fig. 8. — University of Glasgow Archives & Special Collections: figg. 9, 10. — Anhaltische Gemäldegalerie, Dessau: fig. 12.

<sup>43</sup> Lucco (nota 4), pp. 136sg., considera l'opera di Madrid un tipo iconografico nuovo basato sul doppio ritratto di radice giorgionesca e raffaellesca.

<sup>44</sup> Berenson (nota 5), p. 192.

<sup>45</sup> Lucco (nota 4) p. 136.

[Umschlagbild](#) | [Copertina:](#)

Elfenbeinkästchen (Detail) | Cassetta in avorio (particolare)  
Civita di Bagnoregio, San Donato  
(S. 260, Abb. 2 | p. 260, fig. 2)

ISSN 0342-1201

Stampa: Grafiche Martinelli, Firenze  
settembre 2023