

GIULIO ORAZIO BRAVI

PER UNA QUESTIONE DI METODO.  
FRANCESCA CORTESI BOSCO  
NELLA BIBLIOTECA CIVICA ANGELO MAI

Questo testo è apparso, con diversa impaginazione e con le immagini raggruppate a metà del fascicolo, sulla rivista «Bergomum. Bollettino della Biblioteca Civica di Bergamo», anno 2019, numero monografico: *Lotto, Venezia, Cinquecento. Giornata di studio in onore di Francesca Cortesi Bosco*, atti della Giornata di studio, Bergamo: 7 dicembre 2018, alle pp. 9-29. Indice del fascicolo: MARIA ELISABETTA MANCA, *Giornata di studio in onore di Francesca Cortesi Bosco* (5-6); GIULIO ORAZIO BRAVI, *Per una questione di metodo. Francesca Cortesi Bosco nella Biblioteca Civica Angelo Mai* (9-29); COSTANZA BARBIERI, *Ancora in viaggio nell'ermetismo e nell'astrologia: il Filosofo di Giulio Campagnola e un ritratto di Giorgione. Per Francesca Cortesi Bosco* (31-45); AUGUSTO GENTILI, *Lorenzo Lotto, la questione della religione e l'indipendenza intellettuale* (47-53); SIMONE FACCHINETTI, *Dittico morelliano* (55-63); Iconografia; GIANMARIO PETRÒ, *La Cappella Suardi nella contrada Novale di Trescore. Qualche approfondimento su Maffeo Suardi e la sua famiglia* (97-121); MARIA CRISTINA RODESCHINI, *Francesca Cortesi Bosco sulla Pala Martinengo* (123-128); ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Sui dipinti perduti del Lotto bergamasco: qualche traccia* (129-142). Ringrazio la Direzione della Biblioteca per aver autorizzato la presente pubblicazione online.

Per acquisto del fascicolo, € 10,00: tel. 035 399430 oppure info@bibliotecamai.org

*Necessaria frequentazione delle biblioteche*

Il grande storico Johann Joachim Winckelmann, precursore della moderna storia dell'arte, nella Prefazione alle *Note sulla storia dell'arte antica* edite nel 1767<sup>1</sup> illustra al lettore «la via seguita nell'esaminare le antichità e le opere d'arte»<sup>2</sup>, via ch'egli trovò proficua per i suoi studi; e che rimane, credo, la più sicura per chi si incammina nello studio degli oggetti d'arte. Eccola, in breve.

Serve, per iniziare, porsi il fermo «proponimento d'imparare» con animo aperto e volenteroso; votarsi poi interamente «a conseguire il fine che ci si è prefisso» senza distrazioni, senza cedere ad allettamenti fuorvianti, perché «senza indipendenza» non si consegue il proprio scopo<sup>3</sup>; «guardare e osservare» a lungo gli oggetti delle nostre indagini senza pregiudizi o preconcetti<sup>4</sup>; organizzare le nostre osservazioni in una «comprensione sistematica»; guardarsi dalla tentazione «di divenire un letterato», interessandosi di ciò che è «piacevole», aneddotic e curioso, in una parola di «piccolezze» perdendo «l'essenza della scienza»<sup>5</sup>. Mentre, con questi propositi, veniva compiendo le sue indagini, Winckelmann si rese pure conto di quanto fosse necessaria l'assidua frequentazione delle biblioteche romane, componente obbligata e gratificante del suo metodo di lavoro:

Quando m'avvidi che molte opere degli antichi o non erano conosciute o non intese o non spiegate, cercai di unire l'erudizione all'arte. La maggiore difficoltà in materia d'erudizione consiste di solito che quello che nella stessa Roma non era stato spiegato, difficilmente lo avrebbe potuto essere con giustezza lontano da Roma. Il libero accesso alla grande biblioteca del cardinale Passionei mi facilitò questo studio, finché non mi venne affidata la soprintendenza della biblioteca e del museo del cardinale Alessandro Albani; e in seguito, come professore di lingua greca nella Biblioteca Vaticana, ebbi tutto l'agio di esaminarvi i tesori che potevano servire al mio intento<sup>6</sup>.

<sup>1</sup> JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Anmerkungen über die Geschichte der Kunst des Altertums*, prima edizione: Dresden, Walter, 1767; in *Sämtliche Werke. Einzig vollständige Ausgabe*, a cura di JOSEPH EISELEIN, 12 volumi, Donaueschingen, Verlag Deutscher Klassiker, 1825-1829; un'edizione italiana di tutte le opere, condotta sull'edizione curata da J. EISELEIN, è uscita a Prato, presso Fratelli Giacchetti, 1830-1834, in 12 tomi, col titolo *Opere di G. G. Winckelmann. Prima edizione italiana completa*, in Biblioteca Civica Angelo Mai alla segnatura Sala 34 E 2 7/1-12; la Prefazione alle *Osservazioni intorno alla Storia dell'Arte presso gli antichi* nel tomo I, alle pp. CIX-CXXXI. Cito dal testo italiano in JOHANN J. WINCKELMANN, *Il bello nell'arte. Scritti sull'arte antica*, a cura di FEDERICO PFISTER, Introduzione di DAVID IRWIN, Torino, Einaudi, 1973, pp. 109-118.

<sup>2</sup> Ivi, p. 109.

<sup>3</sup> In procinto di partire per Roma, nella lettera all'amico Hieronymus Dietrich Berendis del 25 luglio 1755 scrive di non voler diventare «assolutamente lo schiavo dei romani» (JOHANN JOACHIM WINCKELMANN, *Lettere*, edizione italiana a cura di MARIA FANCELLI e JOSELITA RASPI SERRA, 3 voll., Roma, Istituto italiano di studi germanici, 2016, I vol. p. 252), altra lettera allo stesso Berendis del 20 dicembre 1755, scritta poche settimane dopo l'arrivo a Roma: «Io voglio vivere e morire da uomo libero e sono pronto ad affrontare tutto» (Ivi, p. 268).

<sup>4</sup> J. J. WINCKELMANN, *Il bello nell'arte*, cit., pp. 109-110: «Il primo anno [a Roma] non feci altro che guardare ed osservare senza farmi un piano determinato».

<sup>5</sup> Ivi, p. 110.

<sup>6</sup> Ivi, p. 112.

Oltre a molto osservare gli oggetti d'arte, Winckelmann riteneva ugualmente doveroso leggere molto: e non solo che cosa altri avessero scritto sugli oggetti delle nostre osservazioni ma che cosa poeti, filosofi, moralisti, storici avessero scritto al tempo in cui quegli oggetti erano stati creati, un immenso tesoro che lo studioso tedesco scopriva nelle biblioteche in cui, oltre alle stampe di opere d'arte, si conservavano manoscritti ed edizioni degli amatissimi testi greci e latini<sup>7</sup>.

### *Una storica dell'arte in Biblioteca Civica*

Francesca Cortesi Bosco (Lovere 1938-Bergamo 2017) non ha forse mai letto ciò che Winckelmann scrisse sulla necessaria frequentazione delle biblioteche da parte degli studiosi d'arte. Ma la sua biografia intellettuale può con assoluta certezza essere considerata come il caso esemplare di una storica dell'arte che con convinzione, generosità e abbondanza di mezzi ha fatto proprio il metodo perseguito e raccomandato dal grande scrittore tedesco.

La professoressa cominciò a frequentare questa Biblioteca in veste di ricercatrice nei primi anni Settanta dello scorso secolo. Dedita prevalentemente a studi di storia artistica locale, a ciò pure obbligata dalla collaborazione alla meritoria impresa editoriale della collana *I Pittori Bergamaschi*, intuì le notevoli risorse che la Biblioteca Civica offriva a coloro che coltivavano tale campo di studi, e seppe ottimamente metterle a frutto<sup>8</sup>. Fornisce un saggio dei vantaggi che le riservava l'avveduta frequentazione della Biblioteca già nel suo primo scritto, apparso sul quotidiano "L'Eco di Bergamo" del 4 novembre 1971 sotto il titolo *Uno dei cicli pittorici più ammirati nella Bergamasca. Due secoli di errori nella lettura del Lotto a Trescore?*

L'articolo era il primo esito di uno studio degli affreschi di Lorenzo Lotto (1480-1557) nell'Oratorio dei conti Suardi di Trescore Balneario<sup>9</sup>, notevoli per invenzione e verità narrativa, naturale espressione dei caratteri, impianto scenografico, affreschi su cui l'autrice sarebbe tornata con nuovi apporti e con più ampio svolgimento nella scheda curata nel 1975 per *I Pittori Bergamaschi*<sup>10</sup>, e poi nella bella monografia del 1980, che porterà il suo nome al di fuori dei confini provinciali nel più vasto mondo degli studi sul grande pittore veneziano, di cui la studiosa principiò, da quel momento, ad essere stimata una delle più originali interpreti<sup>11</sup>.

In quell'articolo, con la puntigliosa fermezza che le era abituale e che le veniva spontanea dall'accertata fondatezza delle sue scoperte, Cortesi Bosco correggeva la lettura iconografica che di una parte degli affreschi si era sino ad allora tramandata, correzione non marginale perché influiva sulla comprensione dell'intero ciclo affrescato. Gli storici Francesco Maria Tassi, Gustavo Frizzoni, Pasino Locatelli, Luigi Angelini, Bernard Berenson avevano ritenuto che sulle due pareti longitudinali dell'Oratorio si trovassero affrescati sull'una, quella a sinistra, la stessa su cui grandeggia la figura di Cristo Vite, i fatti della vita di santa Barbara e sull'altra, a destra, quelli di

---

<sup>7</sup> Lettera al conte Heinrich von Büнау del 29 gennaio 1757: «raccolgo materiale per una Storia dell'Arte e per questo comincio a rileggere tutti gli antichi greci» (J. J. WINCKELMANN, *Lettere*, cit., I vol., p. 347).

<sup>8</sup> COSTANZA BARBIERI, GIULIO ORAZIO BRAVI, MARIA ELISABETTA MANCA, *Bibliografia di Francesca Cortesi Bosco*, in "Bergomum. Bollettino della Biblioteca Civica Angelo Mai", anno CIX-CX, 2015-2016, pp. 7-12. A fronte di una vastissima bibliografia su singoli fondi, raccolte, sezioni, archivi, o su momenti circoscritti della sua storia secolare, o su singole personalità che ne hanno segnato lo sviluppo, manca ancora una storia generale dell'Istituto; per un primo e generico orientamento vedi LUIGI CHIODI, *La Biblioteca Civica di Bergamo "A. Mai"*, Bergamo, Tipografia Editrice G. Secomnadi, 1958; GIULIO ORAZIO BRAVI, *La Biblioteca Civica Angelo Mai*, in *Patrimoni svelati. Le quadre e le Istituzioni bergamasche*, Catalogo della mostra: Bergamo 9 giugno-8 luglio 2001, Clusone, Ferrari Editrice, 2001, pp. 37-40; vedi anche per la bibliografia più recente: GIULIO ORAZIO BRAVI, *Luigi Chiodi, direttore della Biblioteca Civica Angelo Mai (1957-1978)*, in "Bergomum. Bollettino della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo", anno CVIII, 2014, pp. 61-75.

<sup>9</sup> Un secondo articolo sempre su "L'Eco di Bergamo" seguì pochi giorni dopo, il 7 novembre 1971, in cui per la prima volta la studiosa interpretava l'intero ciclo degli affreschi come un programma antieretico nel clima dei primi riflessi anche in territorio bergamasco delle dottrine protestanti di impronta zwingliana.

<sup>10</sup> PIERO ZAMPETTI e FRANCESCA CORTESI BOSCO, *Lorenzo Lotto a Bergamo*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo. Il Cinquecento, I*, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1975, pp. 1-83; la scheda di FRANCESCA CORTESI BOSCO, *Ciclo di affreschi. Trescore Balneario (Bergamo), Oratorio Suardi*, alle pp. 49-56.

<sup>11</sup> FRANCESCA CORTESI BOSCO, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bergamo, Edizioni Bolis, 1980.

santa Caterina d'Alessandria per alcuni, di santa Chiara per altri<sup>12</sup>. Se tutti convenivano sulla *Storia di santa Barbara*, per la notorietà della tradizione iconografica, Cortesi Bosco riteneva invece del tutto fuori luogo i nomi di santa Caterina d'Alessandria o di santa Chiara per gli affreschi della parete destra, che identificava nei miracoli di santa Brigida d'Irlanda, religiosa e badessa vissuta tra V e VI secolo.

Fondava quella sua nuova lettura iconografica su un documento del XVI secolo e su testi agiografici tardomedievali. Dai verbali della visita apostolica di s. Carlo Borromeo alla parrocchia di Trescore del 1575, editi nel 1946 da Angelo Giuseppe Roncalli<sup>13</sup>, venne a sapere che l'Oratorio aveva una doppia dedicazione, di Santa Barbara e di Santa Brigida, un dato mai considerato nei precedenti studi. Questo illuminante riscontro documentario, decisivo, come si può ben intuire, per avviare all'alba dei suoi studi la ricerca su strada maestra, servì a Cortesi Bosco, al di là dell'occasionale utilizzo, per acquisire un principio metodologico cui sempre si atterrà come navigante alla sua stella, quello di dover investigare attentamente, per quanto glielo consentirà la documentazione superstite, le fonti del suo oggetto, non ritenendo sufficiente quanto si apprende dalla sola bibliografia.

La scoperta che l'Oratorio di Trescore era dedicato anche a Santa Brigida indirizzò la ricercatrice alla consultazione della fondamentale raccolta degli *Acta Sanctorum*, monumento dell'erudizione agiografica dei padri bollandisti, in cui di ogni santo, sotto il giorno della sua festa, possiamo leggere fonti, testimonianze e tradizioni riguardanti vita e miracoli. Nell'edizione del 1658, che la Biblioteca le metteva a disposizione<sup>14</sup>, sotto la data del primo febbraio, festa di santa Brigida, Cortesi Bosco lesse «ben cinque versioni della sua vita, tutte con alcuni elementi comuni». Di quale di queste cinque versioni si fosse servito Lotto – si chiedeva nell'articolo – non era facile dire, comunque era «indicativo che gli episodi da lui dipinti si ritrovassero tutti nelle versioni degli *Acta Sanctorum*»<sup>15</sup>. In Biblioteca lesse pure *Il Leggendario de' santi stravaganti*, in un'edizione del sec. XVIII<sup>16</sup>, e anche in questo testo notò «una versione della vita di santa Brigida corrispondente in gran parte a quella nota al Lotto»<sup>17</sup>. La lettura di testi agiografici per stabilire la corretta lettura iconografica degli affreschi non si limitò ai miracoli di Santa Brigida. Anche per la *Storia di santa Barbara*, la cui identificazione non aveva mai comportato dubbi, la studiosa appurò che Lotto aveva puntualmente seguito nella raffigurazione dei fatti della santa la *Legenda aurea* di Jacopo da Voragine nel volgarizzamento di Niccolò Malerbi apparso a Venezia nel 1490, pure esso un testo che aveva potuto leggere in un incunabolo della Biblioteca<sup>18</sup>, il cui reperimento non le sarà stato

---

<sup>12</sup> FRANCESCO MARIA TASSI, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti Bergamaschi*, Bergamo, Stamperia Locatelli, 1793; GUSTAVO FRIZZONI, *Lorenzo Lotto e le sue pitture nella Cappella Suardi a Trescore*, in "Giornale di erudizione artistica", 1875: l'estratto (Tipografia G. Boncompagni, Perugia) in Biblioteca Civica Angelo Mai alla segnatura Sala 34 G 9 1 (31) con dedica autografa: «Alla Biblioteca civica di Bergamo omaggio dell'Aut. 8 ottobre 1875»; PASINO LOCATELLI, *I dipinti di Lorenzo Lotto nell'Oratorio Suardi di Trescore Balneario*, Bergamo, Stabilimento tipo-litografico fratelli Bolis, 1891; LUIGI ANGELINI, *Gli affreschi di Lorenzo Lotto in Bergamo*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1953; BERNARD BERENSON, *Lorenzo Lotto*, versione italiana di LUISA VERTOVA dalla III edizione inedita, Milano, Electa, 1955.

<sup>13</sup> *Gli Atti della visita apostolica di s. Carlo Borromeo a Bergamo (1575)*, a cura di ANGELO GIUSEPPE RONCALLI con la collaborazione di don PIETRO FORNO, Firenze, Olschki, 1946, vol. II, Parte II, p. 404. La studiosa nelle pubblicazioni successive sugli affreschi di Trescore, ai verbali della visita di s. Carlo Borromeo aggiungerà anche quelli della visita del vescovo Vittore Soranzo del 1550, letti nell'Archivio Storico Diocesano, *Visite pastorali*, vol. XIV, c. 14v.

<sup>14</sup> *Acta Sanctorum [...] Februarius Tomus I*, Antverpiae, apud Iacobum Meursium, anno MDCLVIII, pp. 99-185, esemplare della Biblioteca alla segnatura Salone G 6 1/3.

<sup>15</sup> F. CORTESI BOSCO, *Uno dei cicli pittorici più ammirati...*, cit., p. 3.

<sup>16</sup> PIETRO RIBADENEIRA, *Flos sanctorum. Vite de' santi*, Venezia, Niccolò Pezzana, 1763, 2 voll., la vita di santa Brigida si trova nella sezione "Leggendario de' santi stravaganti", vol. I, pp. 503-506. La Biblioteca Mai possiede diverse edizioni anche della sola sezione "Il Leggendario de' santi stravaganti": impossibile sapere quale edizione abbia consultato Cortesi Bosco.

<sup>17</sup> F. CORTESI BOSCO, *Uno dei cicli pittorici più ammirati...*, cit., p. 3.

<sup>18</sup> JACOBUS DE VORAGINE, *Legenda aurea* [in italiano], trad. di Niccolò Malerbi, Venezia, Bartolomeo Zani, 31 III 1490, segnatura Inc. 4 256; nel 1980 Cortesi Bosco scriverà: «Per i riscontri fra testo e illustrazioni ho utilizzato Jacopo da Voragine, *Legenda aurea*, traduzione di Nicoalo de Malerbi, Venezia 1490, esemplare della Biblioteca Civica di Bergamo IGI 5042» (F. CORTESI BOSCO, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi...*, cit., p. 121 nota 35).

difficile, dopo che dal 1966 la preziosa raccolta delle edizioni quattrocentesche, tra le più belle e cospicue d'Italia, era corredata di un ottimo catalogo a stampa<sup>19</sup>.

Il primo scritto di Cortesi Bosco mette dunque già in luce quelli che saranno per lei obbligati indirizzi del suo operare in Biblioteca: fare luce sull'oggetto della ricerca ricorrendo alla pertinente documentazione storica disponibile; procedere constestualmente a una corretta analisi iconografica condotta sulla base di fonti coeve e certe, che nel caso degli affreschi di Trescore aveva individuato nella *Legenda aurea* per la *Storia di santa Barbara* e nei testi degli *Acta Sanctorum*, tutti antecedenti al XVI secolo, per *I miracoli di santa Brigida*. A questo proposito è da osservare che nelle pubblicazioni successive sugli affreschi di Trescore, 1975 e 1980, la studiosa non citerà più tra le fonti iconografiche *Il Leggendario de'santi stravaganti*. Posso arguirne la ragione dal fatto che si trattava della pubblicazione di un autore, lo spagnolo gesuita Pedro de Ribadeneira (1527-1611) attivo nella seconda metà del Cinquecento, che aveva rielaborato nel *Leggendario* testi precedenti secondo sue personali finalità: quindi di una pubblicazione che dal punto di vista cronologico non confaceva col proposito di Cortesi Bosco di servirsi solo di fonti coeve. Col progredire dei suoi studi, nel reperimento delle fonti documentarie e librerie non si limiterà a quelle finalizzate alla identificazione iconografica, alla storia della committenza e del pittore; andrà alla ricerca di documenti e di testi che riterrà utili per indagare l'oggetto oltre la sua letteralità, mossa dall'intenzione di coglierne i valori ideali, morali e simbolici, trascorrendo dalla iniziale iconografia alla velata iconologia, per lei più fascinosa e vera. Anche la figura, come la parola, vive di sensi segreti, di memorie e di profezie<sup>20</sup>.

#### *La scoperta del legame della Biblioteca con la storia della Città*

Nel 1975 uscì il primo volume della Collana *I Pittori Bergamaschi* dedicato al Cinquecento. Il capitolo *Lorenzo Lotto a Bergamo* curato da Pietro Zampetti si chiudeva con la scheda redatta da Cortesi Bosco sugli affreschi di Lotto a Trescore<sup>21</sup>. In esordio, accennando al committente degli affreschi, Battista Suardi, mostrava di conoscerne vagamente la figura. Aveva appreso quanto sapeva dalle lettere di Lotto al Consorzio della Misericordia, committente dei disegni delle tarsie da eseguirsi in Santa Maria Maggiore, lettere edite dal direttore della Biblioteca Luigi Chiodi nel 1968, e che documentano come Suardi, nella sua qualità di reggente del Consorzio, avesse intrattenuto rapporti con l'artista<sup>22</sup>. Tuttavia in due note che corredevano la scheda, alle pp. 49-50, l'autrice mostrava d'essere in procinto di arricchire le sue conoscenze sia sul Suardi sia sull'attività di Lotto grazie alla consultazione della serie archivistica delle *Azioni del Consiglio* di Bergamo.

Come poté sapere che nelle deliberazioni consiliari avrebbe reperito informazioni utili alle sue indagini? Sono quasi certo che venne a conoscenza di questa fonte d'archivio scorrendo l'*Indice* della rivista della Biblioteca "Bergomum", pubblicato nel 1961<sup>23</sup>, la cui consultazione – sia detto di passaggio – non si raccomanderà mai abbastanza a quanti si interessano di storia bergamasca. Dalle voci indicizzate *Suardi Battista* e *Lotto Lorenzo* poté risalire alla lettura, nel primo caso, di una semplice nota redazionale apparsa sulla rivista nel 1909 e, nel secondo caso, a un saggio di Angelo Pinetti del 1908<sup>24</sup>: la nota del 1909 riportava una deliberazione del 19 giugno 1523 con cui Battista Suardi e altri tre consiglieri erano stati incaricati di esprimere un giudizio sul trattato del maestro Giovita Rapicio *De modo in scholis servando*, sul modo di istituire in Città una scuola pubblica; nel saggio di Pinetti era edita la deliberazione del 24 giugno 1523 relativa al pagamento a Lotto del

<sup>19</sup> *Catalogo degli incunaboli*, a cura di [LUIGI CHIODI], Bergamo, Tipografia vescovile G. Secomandi, 1966, l'incunabolo col volgarizzamento della *Legenda aurea* descritto a p. 74.

<sup>20</sup> Evocando gli studi di Aby Warburg e di Erwin Panofsky, in indimenticabili colloqui ho discusso con la professoressa di questo passaggio, per lei essenziale, dalla iconografia alla iconologia.

<sup>21</sup> Vedi nota 10.

<sup>22</sup> *Lettere inedite di Lorenzo Lotto*, a cura di LUIGI CHIODI, seconda edizione, Bergamo, Tipografia vescovile G. Secomandi, 1968.

<sup>23</sup> *Indice per soggetti delle annate 1907-1956 di "Bergomum Bollettino della Civica Biblioteca Angelo Mai"*, numero monografico di "Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca", n. 2, aprile-giugno, 1961.

<sup>24</sup> Il "De modo in scholis servando" di Giovita Rapicio, in "Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo", anno III, ottobre-dicembre 1909, p. 159; ANGELO PIANETTI, *Per la storia della pittura bergamasca nel Cinquecento. Spigolature d'archivio*, in "Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo", ottobre-dicembre 1908, pp. 229-251.

progetto per la decorazione della Cappella di San Benedetto in Cattedrale di giuspatronato comunale, in seguito assegnata ad Andrea Previtali<sup>25</sup>.

Chi ha consuetudine con gli archivi sa come vanno queste cose. Una fonte, conosciuta per una specifica e isolata esigenza, si rivela spesso all'occhio del sagace ricercatore generosa di più vaste e inimmaginabili informazioni. Ciò accadde anche a Cortesi Bosco, che si rese conto dell'importanza per i suoi studi delle *Azioni del Consiglio*, una delle fonti più interessanti della storia di Bergamo, custodita con tutto l'archivio comunale in Biblioteca dal 1908, e che proprio in quegli anni era fatta oggetto per la prima volta di un attento lavoro di inventariazione. Mentre le era già nota, per via della bibliografia lottese che ne aveva fatto ampio uso, la ricca documentazione contenuta nell'archivio del Consorzio della Misericordia, anch'esso in Biblioteca dal 1912, e la cui consultazione era possibile grazie all'inventario pubblicato nel 1965 dal direttore Luigi Chiodi<sup>26</sup>.

La consultazione di questi due archivi, del Comune e del Consorzio, non servirono unicamente a migliorare le notizie biografiche di Suardi e di Lotto. La lettura continuata e metodica, condotta sulle carte per tutto l'arco cronologico del soggiorno di Lotto a Bergamo dal 1514 al 1525, restituì della Città e del contado un'immagine viva in cui interagivano condizioni sociali, ambientali ed economiche, pratiche devozionali e interessi culturali, organismi civili e istituzioni ecclesiastiche, persone e cose. La consultazione degli archivi, unita alla lettura del *Memoriale* di Marco Beretta<sup>27</sup>, un cronista dei primi decenni del Cinquecento contemporaneo e amico di Suardi, e dei *Diari* di Marino Sanudo<sup>28</sup>, che offrivano il punto di vista che Venezia aveva della città orobica, permisero alla studiosa di aprire il volume *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, uscito nel 1980, con uno straordinario affresco degli anni Venti del Cinquecento a Bergamo, segnati da profonda inquietudine per il succedersi di cataclismi naturali, epidemie e pestilenze, un clima che favorì il diffondersi di toni apocalittici e di paure per imminenti rivolgimenti sociali e religiosi. Erano queste, scrive Cortesi Bosco, «le circostanze in cui il gentiluomo Battista Suardi decise di far decorare da Lorenzo Lotto l'oratorio annesso alla sua dimora di campagna a Trescore», eretto, come recita la dedicatoria datata 1524, per un voto «fatto nel giugno del '23, per l'impressione causata da nubifragi e inondazioni – che fecero gravi danni anche nella val Trescore – e per il timore della peste»<sup>29</sup>. Ma l'analisi iconologica degli affreschi magistralmente condotta mise in luce che essi erano anche la testimonianza del desiderio del committente di esprimere un forte contenuto religioso che andava oltre il voto e lo scopo devozionale, «investendo il campo teologico e dottrinale; essi affrontavano il problema dell'eresia, riemerso in forme laceranti con l'affermarsi delle dottrine riformate»<sup>30</sup>.

Tra i molti felici esiti dell'indagine decennale sugli affreschi dell'Oratorio Suardi vi fu anche per la studiosa di Lotto l'acquisita convinzione del legame della Biblioteca con la storia della Città, convinzione che sarà feconda di risultati storiografici originali e inaspettati, già apprezzati nel volume sugli affreschi del 1980. Le fonti documentarie e librerie che la studiosa veniva scoprendo erano infatti pervenute in Biblioteca da istituzioni, famiglie, persone, che avevano avuto un ruolo rilevante nella vita civile, religiosa, culturale, della Città e del contado. Quelle fonti andavano interrogate, studiate e meditate tenendo conto della loro interazione in quanto, nella maggior parte, originate da un medesimo ceppo: testimonianza storica di un luogo e di un tempo in cui, accanto a molti altri fatti, erano accaduti anche fatti d'arte.

---

<sup>25</sup> A. PINETTI, *Per la storia della pittura...*, cit., pp. 235-236. Nella seconda edizione delle *Lettere* di Lotto, 1968, cit., dove a p. 8 Chiodi elenca le notizie documentarie che allora, all'uscita di quella edizione, si conoscevano dell'attività di Lotto a Bergamo non cita le deliberazioni consiliari riportate nel saggio di Pinetti.

<sup>26</sup> LUIGI CHIODI, *Nel settimo centenario di fondazione della Misericordia Maggiore di Bergamo*, in "Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca", nn. 3-4, luglio dicembre 1965, pp. 3-96.

<sup>27</sup> *Memoriale*, ms. copia del XVIII secolo, 2 voll., in Biblioteca Civica Angelo Mai alla segnatura MMB 323-324.

<sup>28</sup> MARINO SANUDO, *I Diari*, 1 gennaio 1496-31 marzo 1533, Venezia, A spese degli Editori, 1879-1902, in particolare il vol. XXXVI, in Biblioteca Civica Angelo Mai la collezione completa alla segnatura Salone Cassp. 3 K 4 (1-46) 5(1-11).

<sup>29</sup> F. CORTESI BOSCO, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi...*, cit., p. 8.

<sup>30</sup> Ivi, p. 13.

*L'avvio della collaborazione con "Bergomum" nel 1976.*

Nel 1976 Cortesi Bosco iniziò a collaborare alla rivista della Biblioteca "Bergomum". Fu l'avvio di un rapporto costante, fruttuoso, cordiale, di alta qualità scientifica, che durerà sino al 2017, anno di morte della studiosa, con la pubblicazione del saggio *Tiepolo ermetico: i capricci*<sup>31</sup>.



Nel fascicolo di "Bergomum" del gennaio-giugno 1976 apparvero ben due saggi. Nel primo, *La letteratura religiosa devozionale e l'iconografia di alcuni dipinti di Lorenzo Lotto*<sup>32</sup>, l'autrice si sofferma in particolare sul *Congedo di Gesù dalla madre*, tela dipinta nel 1521, oggi a Berlino. Volendo fornire una efficace descrizione del dipinto, svelarne il significato spirituale, mostrare la sublime capacità di Lotto di interpretare psicologicamente caratteri e situazioni per farne motivo di meditazione e di contemplazione, Cortesi Bosco trovò in Biblioteca due testi editi nel XV secolo che le offrirono una sorprendente quanto perfetta chiave di lettura. Si tratta delle *Devote meditationi sopra la passione del nostro Signore*, testo attribuito a s. Bonaventura (1221-1453)<sup>33</sup>, e del libretto del francescano Niccolò da Osimo (1379-1453), *Giardino de oratione fructuoso*<sup>34</sup>. Osserviamo il *Congedo di Gesù dalla madre*, commissionato da Elisabetta Rota Tassi, raffigurata in orazione

mentale davanti alla scena del drammatico momento in cui Gesù, che sa prossima la sua fine, si congeda dalla madre angosciata. Il passo che Cortesi Bosco lesse nelle *Devote meditationi* parve giustamente a lei, come a noi, una convincente lunga didascalia dell'immagine:

Cara et dolcissima mia madre egli è giunto il tempo ab aeterno preordinato che pel mezo della mia acerbissima morte la humana generatione da morte a vita debba essere resuscitata, et pel sangue mio ricomperata [...]. Decte queste parole la madre quasi mancandoli lo spirito lacrymando diceva: Habi misericordia di me figliuolo mio dolcissimo [...]. O gaudio et salute mia. O fonte d'ogni dolceza et suavità chi m'aiuterà Chio morirò per te figliuol mio [...]. A questo lamentoso pianto corsono tutti gli apostoli confortandola et dicendo: Che avete madonna nostra? La quale riguardandogli con grande dolore rispose: Figliuoli miei vi priego che meco insieme preghiate il figliuol mio che mi lasci fare seco la pasca in hierusalem acioche veda quello che debbe esser di lui. Et lacrymando gli apostoli dicevano: Maestro nostro non denegate così piatosi prieghi alla vostra cara madre. Et Giesu

<sup>31</sup> FRANCESCA CORTESI BOSCO, *Tiepolo ermetico: i capricci*, in "Bergomum. Bollettino della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo", anno CIX-CX, 2015-2016, pp. 13-87.

<sup>32</sup> FRANCESCA CORTESI BOSCO, *La letteratura religiosa devozionale e l'iconografia di alcuni dipinti di Lorenzo Lotto*, in "Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca", I-II, 1976, pp. 3-25.

<sup>33</sup> *Le devote meditationi sopra la passione del nostro Signore*, Firenze, Antonio Miscomini, [c. 1493], segnatura: Cassaf. 3 22, già Inc. 5 39, acquistato dalla Biblioteca nel 1958 con la libreria di Giuseppe Locatelli (vedasi il timbro a c. ai), per la maggior parte formata da libri provenienti dai conventi e dai monasteri di Bergamo al momento della soppressione napoleonica.

<sup>34</sup> NICOLÒ DA OSIMO, *Giardino de oratione fructuoso*, [Venezia, c. 1500], segnatura Inc. 5 36, acquistato dalla Biblioteca nel 1958 con la libreria di Giuseppe Locatelli: all'ultima carta si legge la seguente nota di possesso «fatti questi numeri di questi fogli d'esto libro il giorno di santa Caterina del 1649 alla bettola di Gorlago da Clemente Guarniero il giorno di giovedì finis libro». La festa di santa Caterina, 25 novembre, nel 1649 cadeva di giovedì: in quel giorno Clemente Guarniero abitante alle Bettole contrada di Gorlago, sedici chilometri a est di Bergamo, numerò tutti i fogli dell'incunabolo.

rispose a Maria magdalena et a Martha et maria Cleophe et maria Salome le quali erano venute insieme con gli discepoli: Vi raccomando la mia dolcissima madre [...]»<sup>35</sup>.

Se questo testo dialogato, che ho voluto riportare per intero come fece l'autrice nel suo saggio, esprimeva per Cortesi Bosco in forma compiutamente espressiva quanto l'immagine rendeva, con pari sensibilità poetica, col linguaggio figurativo, il passo tratto dal *Giardino de oratione fructuoso* di Niccolò da Osimo le forniva la giusta interpretazione dell'atteggiamento di Elisabetta Rota Tassi, colta dal pittore nell'atto in cui, letta la narrazione del drammatico congedo del figlio dalla madre, vede con gli occhi della mente la scena avvenire lì, davanti a lei, scena in cui, per condivisione dei sentimenti dei protagonisti, vorrebbe trasportarsi onde esserne attrice oltre che adoratrice:

Habbi chome uno specchio dananti dali ochi de la mente tua la vita sua. E singularmente havere nela mente la forma e l'habito del suo corpo sacratissimo el quale qui descrivemo, e questo a ciò che più da lui ti possi innamorare, e più caldamente nel suo amore accendere et infiammare. Anchora ti serà utile formarti nela mente li lochi e le terre, e le stantie dove lui conversava. E le persone che singularmente erano in sua compagnia. Chome era la nostra madona sancta, maria Magdalena, Martha Lazaro, e li dodece Apostoli. Formandoti nela mente alcune persone di sanctitate e vertu de le quale ti representino le sopradicte persone, con le qual conversava Miser iesu Christo frequentemente. E cossì essendoti representate quelle persone e quelli lochi per questa memoria locale più facilmente reduchi a memoria tutti li facti e le operatione che fece in questa vita esso Miser iesu Christo. E cossì intrando nel tuo cubicolo incominciarai a pensare la vita sua da parte in parte con indusia di tempo non trascorrendo ma con riposo e dimorancia ogni cosa particolarmente ruminando, altramente non senteresti fructo de la tua oratione»<sup>36</sup>.

«Queste opere – scrive Cortesi Bosco riferendosi ai due incunaboli da cui ha tratto i passi citati – permettono di precisare l'ambito religioso del pittore e, pare ovvio, dell'ambiente bergamasco che gliene commissiona; esse lasciano intendere che i suoi moduli espressivi, tanto divergenti dal gusto ufficiale, nascono non di rado da sollecitazioni etico-religiose che il pittore accoglie in piena coscienza. Egli si fa interprete di una linea spirituale che vuole recuperare in seno alla Chiesa, della quale riconosce l'essenza, un modo di vivere la religione personale, intimo ed autentico, da contrapporre ai vuoti rituali. La stretta controriformistica, esercitando un controllo che anteporrà alla libertà la norma, tenderà a cancellare questo tipo di religiosità e di pietà, le cui radici erano antiche»<sup>37</sup>.

Nel secondo saggio, *A proposito del frontespizio di Lorenzo Lotto per la Bibbia di Antonio Brucioli*<sup>38</sup>, riprendendo un articolo di Giovanni Romano da poco uscito<sup>39</sup>, analizza l'iconografia del frontespizio della *Bibbia* di Antonio Brucioli attribuito a Lotto, attribuzione che ora accetta ma che in seguito



<sup>35</sup> A p. 12 del saggio di Cortesi Bosco, al recto di c. aiii dell'incunabolo; cito il passo dal saggio di Cortesi Bosco e non dall'originale.

<sup>36</sup> A p. 14 del saggio di Cortesi Bosco, al recto di c. hiiii dell'incunabolo; cito dal saggio di "Bergomum" e non dall'originale.

<sup>37</sup> F. CORTESI BOSCO, *La letteratura religiosa devozionale ...*, cit. p. 18.

<sup>38</sup> FRANCESCA CORTESI BOSCO, *A proposito del frontespizio di Lorenzo Lotto per la Bibbia di Antonio Brucioli*, in "Bergomum. Bollettino della Civica Biblioteca", II-III, 1976, pp. 27-42

<sup>39</sup> GIOVANNI ROMANO, *La Bibbia di Lotto*, in "Paragone", nn. 317-319, 1976, pp. 82-91

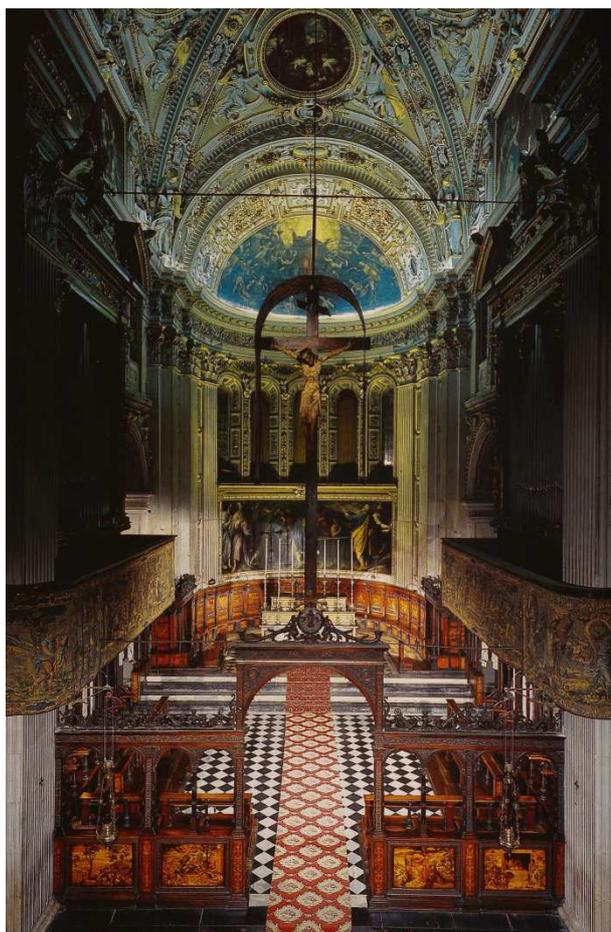
accantonerà per assegnarlo a Domenico Campagnola. Interessante notare che mentre Romani vide il frontespizio nel repertorio bibliografico dell'Essling<sup>40</sup>, la storica bergamasca ebbe il privilegio di osservarlo nella rarissima edizione originale della *Bibbia* di Brucioli posseduta dalla Biblioteca<sup>41</sup>.

Come per la consultazione degli incunaboli poteva servirsi del catalogo edito nel 1966, anche la raccolta delle edizioni del XVI secolo le era facilmente accessibile grazie al catalogo pubblicato nel 1973<sup>42</sup>. Non deve meravigliare, essendo fatti intimamente correlati, se i progressi storiografici, conoscitivi e critici che si compiono nel silenzio sui tavoli di studio procedono di pari passo con l'aggiornamento dei sussidi catalografici e bibliografici che la Biblioteca mette a disposizione dei suoi lettori.

### *Avvio della lunga indagine sul coro di Santa Maria Maggiore*

Nel 1980, chiamato in questa Biblioteca dall'allora direttore Gianni Barachetti, fui assegnato come assistente alla Sezione dei fondi librari antichi, dei manoscritti e degli archivi. Conobbi così la professoressa, che della Sezione era da anni assidua frequentatrice. Ricordo che i cataloghi degli incunaboli e delle cinquecentine, dovendosene ella costantemente servire per richiedere in consultazione edizioni del XV e XVI secolo, il suo pane quotidiano, erano a portata di mano sul suo tavolo, quasi tutte le mattine. Dico le mattine, perché veniva in Biblioteca solo di mattina. Arrivava alle 9, inappuntabile nella sobria eleganza del suo personalissimo stile, e usciva a mezzogiorno, ai rintocchi delle campane del Duomo.

Nacque tra noi reciproca simpatia e stima. Cortesi Bosco già conosceva bene fondi e raccolte della Biblioteca, conoscenza di cui aveva dato perfetta prova nel volume appena uscito sugli affreschi di Trescore. In quel momento ne sapeva assai più di me. Le prime conversazioni tra noi riguardarono la ricerca che aveva da poco avviata sul coro intarsiato di Lorenzo Lotto e Giovan Francesco Capoferri (1487-1534) nella Basilica di Santa Maria



Maggiore. Dei progressi di quel progetto, che la tenne impegnata per anni, sono stato privilegiato e felice testimone, anche per desiderio della professoressa che gradiva tenermi al corrente.

I primi passi furono compiuti nel vagliare tutta la bibliografia pertinente, che era assai più ampia e qualificata di quella degli affreschi di Trescore. Che cosa si sapeva del celebre coro al momento in cui ella avviò le sue indagini? È bene ricordarlo, se pure per sommi capi, al fine di cogliere lo scarto tra quanto si sapeva e quanto si saprà dopo il decennale percorso di Cortesi Bosco, i cui splendidi risultati confluiranno nel ponderoso volume *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo* uscito nel 1987<sup>43</sup>, di una scrittura sobria, chiara, tutta contesta

<sup>40</sup> PRINCE D'ESSLING, *Les livres à figures vénitiens de la fin du XVe siècle et du commencement du XVIe*, Florence-Paris, 1907-1914 (Ristampa anastatica: Torino, 1967), III, p. 167 n. 147.

<sup>41</sup> *La Bibbia*, Trad. di Antonio Brucioli, Venezia, Lucantonio Giunta, 1532.

<sup>42</sup> *Le cinquecentine della Biblioteca Civica "A. Mai" di Bergamo*, a cura di LUIGI CHIODI, Bergamo, Tipografia Vescovile Secomandi, 1973.

<sup>43</sup> FRANCESCA CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo, Credito Bergamasco - Edizioni Amilcare Pizzi, 1987; unito al volume, ma indipendente come edizione: FRANCESCA CORTESI BOSCO, *Il coro*

di fatti e di scoperte, un'opera che nel campo degli studi storico-artistici apparsi nel Novecento a Bergamo tiene a mio avviso l'assoluto primato, un vero monumento che da solo basta per dire dell'autrice con Virgilio: «quique sui memores alios fecere merendo», per propri meriti si impone all'altrui ricordo<sup>44</sup>.

Si conosceva la cronologia di ideazione e realizzazione del coro; si conoscevano i nomi dei protagonisti coinvolti nell'impresa; era nota la novità figurativa rappresentata dal coro di Bergamo di tarsie con scene bibliche. A proposito però di queste scene non se ne coglieva il progetto ideativo, non erano note le ragioni della scelta d'una scena piuttosto di un'altra<sup>45</sup>. Si sapeva che i coperti delle tarsie, pensati come tavole protettive, per vicende sopravvenute nel tempo erano finiti in altra collocazione perdendo la loro originaria funzione; ma di tali coperti si aveva un'idea nebulosa e generica, non si era in grado di stabilire la loro corrispondenza con le tavole sottostanti se non per pochissimi casi, né se ne comprendeva il senso, considerati, a seconda degli umori degli storici, semplici decorazioni, simboli o emblemi di pura immaginazione, geroglifici, giochi fantasiosi, figurazioni surrealiste. Tutti gli autori concordavano comunque nel celebrare il genio di Lotto e la perizia tecnica e interpretativa dell'intarsiatore Capoferri.

Gli studi di Cortesi Bosco innovarono un quadro incrostato di venerazione, di luoghi comuni e di molti errori. Ormai divenuta esperta della necessaria, lunga e intelligente consultazione di tutte le possibili fonti d'archivio, delle memorie manoscritte e a stampa, delle fonti librerie coeve, materiali utili alla corretta identificazione sia delle scene bibliche sia dei simboli figurati sui corrispondenti coperti, arrivò a stabilire che tarsie e coperti del coro rappresentavano un chiaro, unitario e organico programma iconografico, pensato per la prima volta nel 1522, avviato nel 1523 e affidato in toto per la sua realizzazione a Lotto e a Capoferri nel marzo del 1524. Accertò ancora che nella ideazione di tale programma fu determinante la volontà di illustrare con le scene bibliche intarsiate e coi corrispondenti coperti esempi di virtù e di vizi, così che servissero di edificazione morale, distinguendo nella collocazione delle tarsie quelle riservate al clero, quelle riservate alle autorità civili che sedevano pure nel coro, e quelle riservate ai fedeli, assegnando poi a ciascuna di queste categorie le confacenti virtù da praticare e i vizi da fuggire.

Basandosi su documentazione d'archivio in precedenza non vista o, se vista, male interpretata, le risultò che il principale ispiratore dell'organico programma figurativo era stato proprio Lotto, coadiuvato dall'amico Battista Suardi, per il quale in quei mesi affrescava l'Oratorio a Trescore; e che l'artista era stato assistito e consigliato dal teologo Girolamo Terzi, frate minore che risiedeva nel Convento cittadino di San Francesco, predicatore tra i più noti d'Italia. Nel contratto che i reggenti del Consorzio avevano stabilito con Lotto, era detto che questi si sarebbe dovuto attenere nella scelta e nell'esecuzione delle scene bibliche alle indicazioni, chiamate propriamente nel contratto «invenzioni», fornitegli dal Terzi. La studiosa aveva infine potuto appurare che si doveva ascrivere ancora al Lotto la proposta di dotare ciascuna tarsia di una tavola protettiva, per l'appunto di un «coperto». Nelle intenzioni del pittore veneto questi coperti dovevano mediante figurazioni simboliche stabilire una corrispondenza col fatto o col personaggio raffigurato nella scena intarsiata, svelarne il senso morale, allegorico, spirituale: «le picture de dite tavolette siano de quella corespondenza in significato a li altri quadri sopra quali se ponerano». Le figure dei coperti dovevano essere «segni ovvero velo che rivela dei concetti aventi corespondenza in significato con la storia»<sup>46</sup>. I reggenti approvarono la proposta di Lotto, che era un'assoluta novità nel genere della decorazione lignea dei cori, come già lo era quella di tarsie istoriate con scene bibliche.

---

*intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo. Lettere e documenti*, Bergamo, Credito Bergamasco, Edizioni Amilcare Pizzi, 1987.

<sup>44</sup> *Eneide* VI, 664.

<sup>45</sup> LUIGI CHIODI, *Lettere inedite...*, cit., p. 33: «la serie degli episodi del Vecchio Testamento illustrati dalle tarsie ha sempre suscitato perplessità, ed è per se stessa un enigma irrisolvibile, se la si vuol vedere come unica storia esposta in diversi quadri o se almeno si vuol scoprire un filo ideale che la conduca. Tale unità narrativa e ispirativa non c'è stata».

<sup>46</sup> F. CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato...*, cit., p. 132.

## La passione di Lotto per le imprese: il caso del Ritratto di coniugi dell'Ermitage

Cortesi Bosco non si sorprese che i reggenti della Misericordia avessero accolto con favore la innovativa proposta dell'artista, di realizzare coperti con raffigurata imprese di carattere simbolico o allegorico. L'uso di imprese non era in Bergamo estemporaneo e inconsueto. Vi era un pubblico di persone aristocratiche e colte capace di comprendere e di apprezzare la proposta di Lotto. I suoi committenti bergamaschi amavano vedere nei ritratti l'inserimento di imprese, per la cui ideazione e realizzazione il pittore, vero cultore della materia, era dotato di vivissima immaginazione: «l'uso nei ritratti – scrive Cortesi Bosco – di mantenere distinta l'impresa dall'effigie ponendola sul rovescio del quadro o sul coperto del medesimo, oppure di inserirla nel ritratto stesso quale ornamento, ad esempio nel campo limitato di una medaglia da berretta, era ben noto a Lotto»<sup>47</sup>.



Il dipinto *Ritratto di coniugi* oggi all'Ermitage, commissionato dal nobile bergamasco Antonio Agliardi, fu eseguito da Lotto tra il 1523 e il 1524, in prossimità dell'incarico di predisporre i disegni per le tarsie del coro e dei coperti protettivi. Ne parlo per essere tale dipinto una delle molte e belle testimonianze dell'interesse del pittore per le imprese<sup>48</sup>; e ancora, perché la lettura che Cortesi Bosco ne ha data è per noi ulteriore e ottimo esempio del suo modo di operare nell'interpretazione figurativa. Partendo infatti da conoscenze da lei già acquisite o da

illuminanti intuizioni, che non germinano mai dal nulla, dopo aver passato in rassegna molte opere ritenute capaci di fornire utili indicazioni, ella sapeva scovare nella inesauribile miniera della Biblioteca i testi più idonei per compiere quello sforzo ermeneutico di svelamento di senso dell'immagine, che le consentiva di raccordare l'affettuoso naturalismo del pittore all'energia ideativa del pensiero, di cui la figurazione era manifestazione e messaggio.

Nel caso del *Ritratto* dell'Ermitage, che raffigura i coniugi Antonio Agliardi e Appollonia Cassotti, la studiosa sciolse l'enigma del motto HOMO NUMQUAM, scritto sul cartiglio che il marito tiene nella mano sinistra, consultando il *Missale romanum* appartenuto nel sec. XVI alla Cattedrale di San Vincenzo<sup>49</sup>. Alle cc. 270r-271r è la *Missa pro sponso et sponsa*. Nella pericope evangelica, Matteo 19, 3-6, trovò al versetto 6 «Quos ergo Deus coniunxit homo non separet» la prima parola del motto: *homo*, ciò che Dio ha unito l'uomo non separi. Nella orazione finale che precede la benedizione degli sposi: «docens quod denuo placuisset institui, *numquam* licere disiungi» trovò il secondo termine: *numquam*, l'uomo non osi mai (*numquam*) separare ciò che nel matrimonio è stato unito. Compreso il significato del motto, si trattava di interpretare la figura, essendo l'impresa composta di due elementi interagenti, motto e figura. Il cagnolino in braccio alla moglie era simbolo

<sup>47</sup> F. CORTESI BOSCO, *I coniugi di Lotto...*, citato alla nota seguente, p. 339.

<sup>48</sup> A questa passione e alle testimonianze bergamasche che precedono o sono coeve del lavoro per le tarsie Cortesi Bosco dedica le pp. 127-129; a p. 127 illustra il *Ritratto di coniugi* dell'Ermitage, su cui ritornerà nel 1993: FRANCESCA CORTESI BOSCO, *I coniugi di Lotto all'Ermitage e la loro impresa*, in *Studi per Pietro Zampetti*, a cura di RANIERI VARESE, Ancona, Il Lavoro Editoriale, 1993, pp. 336-349.

<sup>49</sup> *Missale Romanum*, Venezia, Lucantonio Giunta, 1518, alla segnatura Cinq. 6, 337.

di fedeltà noto e scontato. Ma il ghiro addormentato, o meglio in letargo, indicato dal marito? Qui venne in aiuto un altro libro della Biblioteca, il *Dictionarius seu Repertorium morale* di Pierre Bercheur (1290-1362)<sup>50</sup>, proveniente dal monastero benedettino di San Paolo d'Argon, ma appartenuto nel sec. XVI al convento cittadino di Santo Stefano dei Domenicani<sup>51</sup>. L'autore, un benedettino francese, in quest'opera, una vera e propria enciclopedia, aveva fornito il senso allegorico, morale, spirituale, alla luce dell'insegnamento biblico e dei padri della Chiesa, di minerali, animali, piante, fiori, astri, fenomeni naturali ecc., elencati alfabeticamente. Tipico prodotto della cultura medievale, l'opera era largamente diffusa in Europa nel XV e XVI secolo, destinata come è detto nel Prologo ai predicatori, i quali se ne servivano ampiamente, «tesa a rendere accessibile oltre all'universo delle parole l'universo dei significati riposto da Dio nelle cose dalla creazione, quale somma di disponibilità di significati spirituali per poterli impiegare nella predicazione»<sup>52</sup>. Non solo i predicatori, anche i pittori, nota Cortesi Bosco, erano a conoscenza di questi reconditi significati. Nel *Dictionarius* ella dunque lesse che i falsi amici «sunt similes gliribus qui sunt animalia que in hyeme abscondunt se et dormiunt per totam hyemem. In vere autem et in estate evigilant et apparent. Sic vere falsi amici et vecordes et infirmi ecclesiastici in hyeme, id est in tempore adversitatis et paupertatis, abscondunt se ab hominibus»<sup>53</sup>, i falsi amici sono simili ai ghiri, animali che d'inverno si nascondono e dormono, in primavera e in estate vigilano e si fan vedere. Così si comportano i falsi amici in inverno, vale a dire nel momento dell'avversità e della povertà. Il cattivo tempo invernale è raffigurato nel dipinto nel paesaggio incorniciato dalla finestra in alto a sinistra. L'impresa, costituita da motto e figura, era dunque un ammonimento al marito gentiluomo a non seguire il comportamento del ghiro: presenti nel tempo prospero, essi scompaiono al sopraggiungere delle avversità. Così l'uomo (*homo*) non avrebbe mai (*numquam*) dovuto seguire l'esempio dell'animale, rompendo quell'unità pattuita e benedetta. L'impresa che Lotto aveva dipinto nel *Ritratto* dell'Ermitage voleva dunque trasmettere il messaggio: «è l'amore a rendere fedeli e solidali i coniugi»<sup>54</sup>.

### *Le fonti per le tarsie e i coperti*

Per appropriarsi del pieno significato del ciclo delle tarsie e dei relativi coperti, Cortesi Bosco comprese che occorreva partire dai testi che dovevano aver influito, o per essere stati direttamente letti o per averne ricevuto informazione per altra via, su coloro che avevano avuto parte attiva e responsabile nell'opera commissionata dalla Misericordia. In altre parole ella volle ripercorrere, col riprendere in mano quei testi, la strada degli ideatori ed esecutori del coro.

Quali testi andavano ripresi in mano? In primo luogo la *Bibbia*. Non tuttavia un'edizione qualunque, bensì una *Bibbia* cosiddetta glossata, che offrisse oltre all'esposizione del senso letterale e storico dei fatti biblici anche l'interpretazione allegorica, morale, spirituale o anagogica ripresa dalle opere dei padri della Chiesa e dei commentatori medievali. Una tale *Bibbia* doveva essere una buona fonte per l'intelligenza di un apparato figurativo come era quello del coro di Santa Maria Maggiore, che comprendeva nelle tarsie la raffigurazione di un fatto o di un personaggio biblico e nel coperto il suo corrispondente senso morale, allegorico o spirituale, proposto secondo il genere dell'impresa. Monumentali edizioni bibliche in più volumi con glosse e postille erano uscite dalle principali tipografie di Venezia, Basilea, Lione e Norimberga dagli anni Ottanta del Quattrocento, riproposte con continuità sino agli anni Trenta del Cinquecento. I due cataloghi a stampa degli incunaboli e delle cinquecentine descrivevano gli esemplari posseduti dalla Biblioteca e che erano un tempo appartenuti a conventi e monasteri della Città e del contado; e dal 1983 uno specifico catalogo a stampa illustrava con ricco apparato dei dati bibliografici tutte le antiche edizioni

<sup>50</sup> PIERRE BERCHEUR, *Prima (-tertia) pars dictionarii*, Norimberga, Johann Koberger, tip. Lione Jacques Sacon, 1515-1517, alla segnatura Cinq. 6, 546-547, legatura originale in solide assicelle, manca la parte seconda.

<sup>51</sup> Provenienza certificata dalla nota apposta a c. 301r della parte I «signatus in inventario 1536», tipica del convento domenicano.

<sup>52</sup> F. CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato...*, cit. p. 141a.

<sup>53</sup> PIERRE BERCHEUR, *Prima (-tertia) pars dictionarii*, cit., *Prima pars*, c. XVIIIr colonna b:

<sup>54</sup> Ivi, p. 338.

bibliche possedute dall'Istituto<sup>55</sup>. Oltre alle bibbie glossate, altri testi utili per compiere con profitto quello sforzo ermeneutico di svelamento di senso delle tarsie e dei coperti erano costituiti da dizionari, tesauri, proutuari, materiali ad uso soprattutto di predicatori che vi attingevano a piene mani nella elaborazione retorica di sermoni infarciti di simboli, allegorie, similitudini, metafore.

La Biblioteca, per gran parte costituita al momento delle soppressioni napoleoniche da opere provenienti dalle librerie conventuali, dove teologi e predicatori avevano letti quei testi, fornì anche in questa occasione alla studiosa quanto cercava. Cito le opere che furono da lei più consultate: *Rationale divinarum officiorum* del vescovo francese Guglielmo Durando (1230-1296)<sup>56</sup>, esemplare appartenuto nel Cinquecento al Convento di Santo Spirito dei Canonici Lateranensi; *Dictionarius* di Pierre Bercher, già ricordato; *Isagogae ad sacras literas, ad mysticos sacrae scripturae sensus*, di Sante Pagnino (1470-1541)<sup>57</sup>, domenicano lucchese, allievo di Savonarola a Firenze, traduttore in latino della *Bibbia* direttamente dall'ebraico, esemplare anche questo proveniente dal Convento di Santo Spirito dei Canonici Lateranensi: «benché l'opera – scrive Cortesi Bosco – non possa rientrare tra le fonti per il coro bergamasco, tuttavia consente talvolta la messa a fuoco dei significati di talune figurazioni offrendo la pertinente tradizione esegetica patristica e medievale, che poté essere fornita a Lotto dal Terzi»<sup>58</sup>. Ma l'opera che più sorprese e suscitò l'interesse della

studiosa, che andava vagliando tra decine di edizioni quelle che offrirono risposte ai suoi quesiti, fu la *Bibbia* con la glossa e le postille storico-letterali e morali del francescano Niccolò di Lira (1270-1349)<sup>59</sup>, in cinque grossi volumi, e che, come lesse nella nota di possesso alla carta di guardia del primo volume<sup>60</sup>, era appartenuta al teologo e predicatore Girolamo Terzi. Ricordo ancora l'emozione della professoressa il giorno in cui si avvide che quella *Bibbia*, avuta in lettura dopo aver compilato la scheda rosa per la richiesta dei libri antichi, era appartenuta al collaboratore di Lotto nella «invenzione» delle scene bibliche e nella ideazione delle imprese dei coperti. Per lei era come se si chiudesse un cerchio, nel senso che tutto veniva a spiegarsi. Non solo i libri della Biblioteca le servivano per capire meglio il pittore: ora aveva tra le mani un libro ch'era sicuramente stato letto da chi aveva avuto l'incarico dai reggenti della Misericordia di fornire all'artista idee, argomenti, considerazioni su temi biblici e teologici, di cui Lotto non poteva avere certo una conoscenza accademica.



<sup>55</sup> Si veda per le edizioni bibliche della Biblioteca, in cui sono comprese anche le Bibbie glossate e postillate, GIULIO ORAZIO BRAVI-CARLO BUZZETTI, *Bibbie a Bergamo. Edizioni dal XV al XVII secolo*, Bergamo, Assessorato alla Cultura del Comune, 1983.

<sup>56</sup> GUGLIELMO DURANDO, *Rationale divinarum officiorum*, Lione, Jacques Myt, 1528, alla segnatura Cinq. 5, 11.

<sup>57</sup> SANTE PAGNINO, *Isagogae ad sacras literas, ad mysticos sacrae scripturae sensus*, Lione, Tommaso Guadagni, 1536, alla segnatura Cinq. 6, 785, legatura originale in grosso cartone coperto in pergamena con la scritta «SANTES» al primo piatto, al frontespizio la nota: «ad usum D. Simonis Gritti C. R. L.».

<sup>58</sup> F. CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato...*, cit. p. 141a.

<sup>59</sup> *Textus Bibliae cum glossa ordinaria, Nicolai de Lyra postilla* [...], Lione, Jacques Mareschal, 1528-1529, alla segnatura Cinq. 7, 233-237.

<sup>60</sup> «1538. Augustini Tertii bergomatis franciscani doctoris theologi liber Reverendo artium et s. theologiae doctore clarissimo domino magistro Hieronymo Tertio patruo et praepceptore osservandissimo largitore. 1538 mense Augusto». Dallo zio Girolamo Terzi l'opera è passata in dono al nipote Agostino Terzi anch'egli francescano.

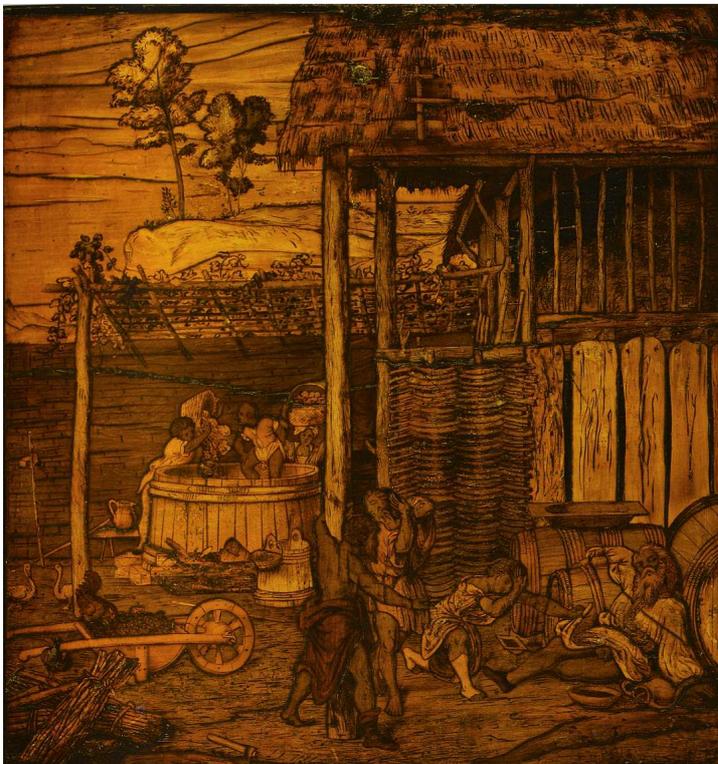
### *La tarsia con l'Ebbrezza di Noè e il suo coperto*

Per lo scopo che mi sono prefisso, che è di illustrare come nel corso delle sue ricerche Cortesi Bosco abbia costantemente interagito con la Biblioteca, basterà qui, come esempio, ripercorrere la via da lei seguita nella spiegazione di una tarsia e del suo relativo coperto.

Scelgo la tavola con la scena dell'*Ebbrezza di Noè* (Genesi 9, 20-23), tra le migliori per qualità, verità narrativa, ambientazione. Lotto approntò il cartone col disegno della scena biblica nel luglio 1524; il 20 agosto fornì il cartone col disegno del coperto<sup>61</sup>. La tarsia fu consegnata da Capoferri nel febbraio 1531 e il coperto il mese dopo. L'intarsiatore interpretò mirabilmente i disegni, ma grande merito va dato anche, annota Cortesi Bosco, al lavoro di accurata profilatura del pittore Ludovico da Mantova, lavoro che consisteva nel delineare in nero tracce grafiche sulle tavole intarsiate per conferire loro contrasto di chiaroscuro e senso plastico.

Nella descrizione della tarsia all'occhio della studiosa non sfuggì alcun particolare:

L'episodio è ambientato dall'artista in uno spazio rustico, chiuso da un muro di cinta a ridosso del quale c'è un fienile in legno col portico con tetto di paglia. Nell'angolo tra il muro e il fienile è appoggiata una pergola retta da un palo. Al di là del muro i tre alberelli sul dosso, i profili dei monti lontani e il cielo lasciano intuire l'aperta campagna. Sotto la pergola si vendemmia: attorno al tino si affaccendano con cesti d'uva una giovane donna e un garzone: il pigiatore osserva rovesciare i grappoli. Tutt'intorno, tra oche e galline, sono disseminati attrezzi e oggetti di uso quotidiano; un panchetto con una brocca, bastoni, la tinozza del mosto cui è appeso un cestello, il secchio, dei raschiatoi, la carriola con lo scarto dei grappoli che il gallo sta becchettando, delle fascine, un tronco con la scure infilata, una scala e delle pertiche appoggiate al fienile. Le botti sono sotto il portico; fra queste è scivolato inebriato di vino il vecchio Noè, che giace addormentato con la camicia scomposta: accanto a lui c'è la tazza ancora colma di mosto ed altro vino esce a fiotti dall'anfora che si è rovesciata. Il giovane Iafet, schermato il volto col braccio e gli occhi fissi a terra per non vedere, s'inginocchia e allunga con gesto pudibondo un lembo della camicia del padre per coprirne le nudità; Sem si ritrae per non guardare; Cam invece guarda il genitore e lo irride<sup>62</sup>.



<sup>61</sup> F. CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato...*, cit., pp. 336-340

<sup>62</sup> F. CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato...*, cit., p. 336.

A cominciare da Berenson, che ne colse «l'attenta osservazione della vita campestre»<sup>63</sup>, gli storici hanno giustamente visto nella tarsia lottesca uno straordinario valore documentale di vita contemporanea, di vita reale, freschezza e vivacità di sguardo che valorizza nell'unità d'insieme gli oggetti più umili, componenti di una scena rustica che Lotto può aver realmente osservata nella campagna di Trescore dove, impegnato ad affrescare l'Oratorio Suardi, il pittore risiede nel momento in cui disegna il cartone per la tarsia. La scena con l'ebbrezza di Noè, nota Cortesi Bosco, per la caratterizzante dimensione di vita quotidiana e popolare ha il suo corrispettivo nella scena del mercato nell'affresco con la *Storia di santa Barbara* in Oratorio Suardi. Consigliato dal biblista Terzi, il disegnatore ha reso ottimamente il senso letterale dell'episodio, messo in rilievo da Niccolò di Lira nelle sue postille, dove ricorda che Noè, dopo il diluvio che aveva reso la terra deserta e selvaggia, fu l'inventore dell'agricoltura e della viticoltura. Se nel rilevarne il senso letterale e storico Niccolò di Lira si era attenuto scrupolosamente al testo, nell'interpretazione morale dell'ebbrezza di Noè dava al fatto un significato negativo, inteso quale cedimento a cure e piaceri terreni, manifestazione di intemperanza e di immoderata lussuria, un vizio da fuggire.

Cortesi Bosco non fu soddisfatta dell'interpretazione morale di Niccolò di Lira. Aveva sul tavolo anche altri libri. In quello di Sante Pagnino, che forniva i sensi mistici e spirituali delle Scritture tramandati dai padri e dall'esegesi medievale, leggeva un'interpretazione dell'ebbrezza di Noè del tutto diversa. Osservati attentamente la tarsia istoriata e il coperto, considerate le spiegazioni fornite da testi che veniva consultando, si persuase che l'interpretazione di Pagnino era anche quella del geniale artista veneziano.

Al capitolo *Quid ebrietas mystice significat*<sup>64</sup> il domenicano lucchese osservava che sant'Ambrogio aveva dato dell'ebbrezza di Noè non l'interpretazione di un ubriacone o di un intemperante ma di uno che aveva bevuto con moderazione, basandosi anche sul fatto che il testo biblico dice che Noè non «bevve il vino, né che il giusto bevve il vino fino all'ultima goccia, ma del vino, cioè libò della sua parte»<sup>65</sup>. Noè non sapeva che il vino poteva inebriare, essendo stato il primo a gustarlo, quindi non si ubriacò, ma solo gustò per la prima volta del vino, la sua fu un'«ebrietas» positiva, buona, misurata, che non produce appannamento della coscienza e movimenti inconsulti, ma «mentem virtutis vaporet gratia», riscalda la mente con la grazia della virtù, allontana ogni infermità fisica e spirituale. Noè si è denudato, dice sempre sant'Ambrogio, a significare allegoricamente che l'anima si libera dai lacci delle passioni, allontana da sé ogni deforme infermità terrena «ut lucem videat decoris aeterni», per vedere la luce dell'eterna bellezza. Ciò rende chiaro il senso anagogico del fatto biblico: l'ebbrezza del vino della grazia è la sola che consente all'anima di liberarsi dal peso della materia e giungere all'unione con Dio nella beatitudine.

Anche Bercheur nella voce *Ebrietas* del suo *Dictionarius* si poneva sulla linea interpretativa di sant'Ambrogio, vedendo nell'ebbrezza di Noè, che aveva bevuto con moderazione, il simbolo spirituale della santa ebbrezza, «sancta ebrietas», l'ebbrezza della grazia, della beatitudine eterna: «Potus enim devotionis et perfecte contemplationis hominem inebriat ipsumque facit stupidum et mirantem. Ebrietas enim habet laetitiam excitare, somnum procurare, et de rebus invisibilibus scilicet de bonis paradisi somniat et excitat»<sup>66</sup>, la bevanda della devozione e della contemplazione inebria l'uomo e lo rende fuori di sé e mirante. L'ebbrezza infatti provoca gioia, procura anche il sonno, e delle cose invisibili, dei beni del paradiso, sogna e pensa. Di questa «spirituali ebrietas», scrive Bercheur, sono piene le Scritture. Cortesi Bosco osservava poi come tra Quattrocento e Cinquecento nella cultura rinascimentale fosse ricorrente l'assimilazione della grazia e del paradiso al vino nel contesto della «simbologia del dionisiaco come divino, che Calvesi ha indagato nelle

<sup>63</sup> BERNARD BERENSON, *Lotto*, cit., p. 91, tarsia pubblicata alla Tav. 194.

<sup>64</sup> S. PAGNINO, *Isagogae ad sacras literas...*, cit., p. 156.

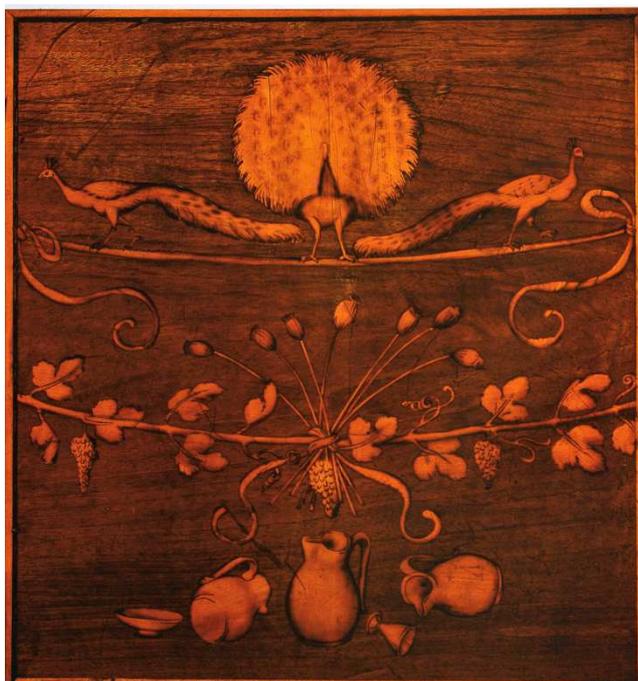
<sup>65</sup> *Ibidem*

<sup>66</sup> F. CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato...*, cit., p. 337. La parte II del *Dictionarius* di Bercheur, dove compare la voce *Ebrietas* manca in Biblioteca Cicica, per cui Cortesi Bosco deve avere consultato questa parte II in un'altra biblioteca.

opere di Caravaggio, dove vino, uve e figurazioni bacchiche sono interpretabili come simboli della grazia e del Cristo»<sup>67</sup>.

Se passiamo ora alle figure del coperto, occorre subito ricordare che sino agli studi di Cortesi Bosco si riteneva che i coperti fossero una sorta di sintesi stenografica della tarsia istoriata anziché elaborazione figurata di un significato edificante della scena biblica. Dopo ormai lunga frequentazione del pensiero e della spiritualità dell'artista, la studiosa era invece convintissima che per Lotto, uomo di meditazione e di contemplazione, le figurazioni dei coperti «nascevano dall'autonoma riflessione sul significato e l'insegnamento della storia biblica, nella forma plastica dell'immaginazione creatrice che le portava "a luce" con immagini organizzate in una struttura, quella dell'impresa, adatta ad esprimere con figure simboliche un pensiero o un concetto edificante [...]. Una volta memorizzata la struttura del messaggio intellettuale dell'impresa, la mente poteva indugiare nella meditazione d'esso»<sup>68</sup>. Venendo dunque al nostro coperto, non doveva essere visto come un insieme di simboli bacchici, quelle brocche rovesciate non erano simbolo dell'intemperanza d'un ubriacone come sino ad allora si era creduto. Al contrario, osservando il coperto con un percorso di lettura dal basso verso l'alto, la studiosa colse nella figurazione il messaggio del senso anagogico del testo biblico, vale a dire il cammino dell'ascesi che nell'ebbrezza del vino della grazia, e solo con essa, l'uomo giusto può compiere.

Mentre Lotto disegna il cartone con *L'ebbrezza di Noè* e il suo relativo coperto, sta lavorando agli affreschi dell'Oratorio Suardi a Trescore, che hanno come fulcro iconografico la figura di Cristo Vite sopra la quale campeggia il versetto di Giovanni 15, 5 «ego sum vitis vos palmites», io sono la vite voi i tralci. È facile dunque intuire, annota Cortesi Bosco, a quale vite appartenga il tralcio raffigurato nel coperto ed a chi ed a che cosa alluda con i suoi tre grappoli. Il succo che il



grappolo al centro stilla nella brocca grande non può che essere quell'«uva magni valoris» di cui parla Bercheur alla voce *Uva* del *Dictionarius* «et ista est: qui de vite, id est de matre virgine natus et in torculari expressus vinum sanctum proprii sanguinis nobis stillavit quod fideles inebriat atque potat»<sup>69</sup>, il vino spremuto da questa uva che è Cristo è il suo sangue che stillò per noi, che inebria i fedeli e li disseta. E la coppa è quella di cui il salmista dice: «et poculum tuum inebrians, quam praeclarum est» (Salmo 22, 5), ossia, come interpreta Cassiodoro, coppa del sangue divino «quod sic inebriat, ut mentem sanet, a delictis prohibens, non ad peccata perducens»<sup>70</sup>, che inebria, risana la mente, allontana dai peccati. E ancora Bercheur, alla voce *vas*, la brocca è il «vas mentalis conscientiae», nel quale il fedele deve «divine gratie balsamum et ad usum bonorum operum reservare»<sup>71</sup>, conservare il balsamo della

grazia divina per bene operare; il vaso è simbolo dell'uomo giusto, concavo per umiltà e profondo per le virtù, mentre i vasi rovesciati o incrinati sono quelli che non hanno trattenuto i preziosi liquori ma li hanno dispersi, sono simbolo degli uomini che dissipano il dono divino della grazia.

I sei pampini a lato dei sette papaveri sono una puntuale allusione alla vita terrena, della quale i sette papaveri significano la conclusione. Che il sette stia a significare la conclusione della vita

<sup>67</sup> *Ibidem*

<sup>68</sup> F. CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato...*, cit. p. 132b.

<sup>69</sup> P. BERCHEUR, *Dictionarius...*, Pars tertia, c. CCLXXXIXv

<sup>70</sup> S. PAGNINO, *Isagogae ad sacras literas...*, cit., p. 156.

<sup>71</sup> P. BERCHEUR, *Dictionarius...*, Pars tertia, c. CCXXXVr.

terrena e la quiete del giusto che precede la contemplazione beatifica della gloria della Trinità nell'immortalità allusa dall'uni-trinitario pavone, è il papavero a confermarlo, noto simbolo del sonno e quindi della morte cui il sonno assomiglia come rileva Durando: «somnus est quasi mortis imago»<sup>72</sup>. Al tempo stesso, sempre per Durando, il sette significa pure l'anima e il corpo: l'anima per le sue tre forze, razionale, concupiscibile, irascibile, il corpo per i suoi quattro elementi, aria, acqua, fuoco, terra<sup>73</sup>. Sono infine noti «i significati di resurrezione e immortalità del pavone, ricorrenti nell'iconografia funebre paleocristiana. La splendente immagine lottessa in cui il disco luminoso della coda dell'animale costituisce il centro ottico della composizione e coincide col centro significante, consente altre riflessioni [...]: il pavone succede e si aggiunge ai sette papaveri, è il simbolo dell'ottava età del mondo, ultima ed eterna, di cui parla Durando, l'età in cui l'uomo con la resurrezione è finalmente reintegrato nello stato originale di purezza perduto dopo la caduta di Adamo: l'uomo nell'ottava età recupera la felicissima immortalità del corpo e dell'anima». L'episodio biblico dell'ebberzza di Noè è per Lotto – conclude Cortesi Bosco – «una delle figurazioni più ricche di spunti per la meditazione e quasi struttura mnemonica per un sermone incentrato sul tema dell'ascesi dell'anima alla contemplazione divina nell'ebbrezza della grazia»<sup>74</sup>.

Ma Lotto – si chiede Cortesi Bosco – , per giungere a esprimere in figura tali altezze teologiche, nelle quali era fra l'altro centrale il tema della grazia salvifica e del suo rapporto con le opere, in quegli anni tra i più dibattuti e divisivi, leggeva questi testi di Pagnino, Bercheur, Durando, leggeva la *Bibbia* glossata? Può darsi, essendo in un facile latino. Ma è assai più probabile che lettori di tali opere fossero Girolamo Terzi, il teologo incaricato di fornire all'artista le «invenzioni», e il colto Battista Suardi, reggente del Consorzio e amico di Lotto, cui fornì tre motti per tre coperti, e che del tema di Cristo Vite, affrescato nel suo Oratorio a Trescore, doveva conoscere i più reconditi significati. Sicuramente in quello straordinario sodalizio, che rappresentò per Bergamo uno dei momenti di più alta cultura, vi fu scambio di pensieri, di giudizi, di testi. Quanto si stava elaborando in quei mesi doveva essere sentito anche dai protagonisti come qualcosa di eccezionale e inusitato, con la raffigurazione su tarsie di scene tratte dall'Antico Testamento, fornite di imprese che ne svelavano il senso morale e spirituale con disegni di stupefacente immaginazione.

Del metodo storico-critico di Cortesi Bosco, date le mie competenze, non potevo delineare tutte le componenti teoriche e nemmeno discorrere del contesto storiografico italiano in cui le sue ricerche si inscrivono e vanno valutate, cosa che altri, cultori della disciplina, faranno con più ampio e miglior giudizio. Mi sono limitato a mettere in luce del suo metodo l'uso delle fonti conservate in Biblioteca, come vi giunse e perché, uso che fu per lei, come spero di aver mostrato, di fondamentale importanza. Soleva dire che la Mai era la sua seconda casa. Aggiungo che fu anche per lei un laboratorio, per la varietà e la complessità di strumenti, sussidi, materiali di cui si servì e soprattutto per la capacità che col tempo acquisì di servirsene con sempre maggiore padronanza per applicarsi ad argomenti sempre nuovi.

Dovendo per necessità esemplificare, ho passato in rassegna solo alcuni dei materiali che ella consultò, quelli che nella conduzione di particolari ricerche mi sono parsi i più significativi. Ma naturalmente i temi e i motivi del mondo spirituale e poetico di Lotto, il cui studio è stato lo scopo di tutta la sua vita, sono stati assai più numerosi, nel lungo corso della sua carriera di storica dell'arte, di quelli che ho qui ricordati. Se ne può avere notizia scorrendo la bibliografia pubblicata su «Bergomum» nel 2017<sup>75</sup>. Chi lo vorrà, leggendo i suoi saggi si renderà conto di pagine ricche di scoperte e di accertamenti, di risultati concreti della filologia e della storia, e nella fitta selva delle note d'apparato della impressionante mole di testi e documenti della nostra Biblioteca, cercati, letti e meditati.

---

<sup>72</sup> DURANDUS, *Rationale*, V, 10:7.

<sup>73</sup> Ivi, VII, 35:6.

<sup>74</sup> F. CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato...*, cit., p. 340.

<sup>75</sup> Vedi nota 8.