

## UNA PICCOLA COLLEZIONE: LE GEMME CON I «SEGNI CELESTI» DI LORENZO LOTTO

Francesco De Carolis

Le fonti spesso ricordano che Lorenzo Lotto possedeva una piccola collezione di gemme. Nel Libro di spese diverse l'artista più volte segnala di avere pietre di diversa foggia e valore, principalmente perché messe in pegno a causa delle ristrettezze economiche che ha dovuto affrontare. Indagando questo aspetto, le note si rivelano molto utili per comprendere sfaccettature meno approfondite della sua personalità, e allo stesso tempo allargano le nostre conoscenze sulla fortuna che tali oggetti hanno avuto nel Rinascimento.

Innanzitutto occorre tener presente che nel Cinquecento possedere gemme, sia antiche che moderne, poteva avere significati molteplici che testimonianze figurate, letterarie e archivistiche possono contribuire a chiarire caso per caso. Ampi sono in questo senso gli studi sulle collezioni delle corti italiane<sup>1</sup>, al punto che è chiaro il ruolo giocato dalle arti applicate nel gusto antiquario e nella definizione dell'idea dell'antico, mentre episodiche ma comunque significative risultano le ricerche relative alle collezioni appartenute agli artisti<sup>2</sup>.

Per quanto riguarda il caso di Lotto, in una delle note più dettagliate del *Libro*, egli elenca gli oggetti di cui si compone la sua raccolta scrivendo:

<sup>1</sup> Sono molti gli studi su questo aspetto collezionistico. Su alcune delle più importanti collezioni rinascimentali un sunto recente a cui fare riferimento e al quale si rimanda per approfondimenti bibliografici è quello di RICCARDO GENNAIOLI, *Gemme che "costarono a Papa Pagholo un tesoro": le collezioni di cammei e intagli di Paolo II, Francesco Gonzaga e Isabella d'Este* in *Il cammeo Gonzaga: arti preziose alla corte di Mantova*, a cura di Ornella Casazza, catalogo della mostra (Mantova, Galleria Civica di Palazzo Te, 12 ottobre 2008 – 11 novembre 2009), Milano, Skira, 2008, pp. 73-81. Sulla collezione di Lorenzo il Magnifico vedi *Il tesoro di Lorenzo il Magnifico* a cura di Nicole Dacos - Antonio Giuliano – Ulrico Pannuti, catalogo della mostra (Firenze, Palazzo Medici Riccardi 1972), Firenze, Sansoni 1972 e ANTONIO GIULIANO, *I cammei della Collezione Medicea nel Museo Archeologico di Firenze*, storia delle collezioni e registro di Maria Elisa Micheli, Roma - Milano, De Luca Edizioni d'Arte - Leonardo, 1989.

<sup>2</sup> Molto note sono quelle di Giovanni Antonio Bazzi detto il Sodoma e di Gian Cristoforo Romano. Per le testimonianze relative alle antichità possedute dal Sodoma si rimanda a ROBERTO BARTALINI – ALESSIA ZOMBARDO, *Giovanni Antonio Bazzi, il Sodoma. Fonti documentarie e letterarie*, Vercelli, Museo Borgogna – Società storica vercellese, 2012, pp. 112-115 e 236-238. Per il testamento di Gian Cristoforo Romano vedi ADOLFO VENTURI, *Gian Cristoforo Romano*, «Archivio Storico dell'Arte», I, 1888, pp. 157-158 e, più di recente, CHIARA PIDATELLA, *Loreto, 30 aprile 1512. Testamento inedito di Gian Cristoforo Romano*, in *Studi di Historia Nostra per Floriano Grimaldi*, a cura di Maurizio Landolfi et alii, Loreto, Tecnostampa, 2011, pp. 85-99. In generale si rimanda a CLAUDIO FRANZONI, «*Rimembranze d'infinita cose*». *Le collezioni rinascimentali di antichità*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di Salvatore Settis, vol. 1, Torino, Einaudi, 1984, pp. 299-360; FRANCES AMES-LEWIS, *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*, New Haven & London, Yale University Press, in particolare pp. 79-85. Sulle collezioni di glittica usate nelle botteghe degli artisti del Rinascimento è utile ricordare TOBY YUEN, *Giulio Romano, Giovanni da Udine and Raphael: some influences from the minor arts of antiquity*, «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XLII, 1979, pp. 163-172; EAD., *Glittic sources of Renaissance art*, in *Engraved gems: survivals and revivals*, a cura di Clifford Malcom Brown, Hanover, University Press of New England, 1997 (Studies in the History of Art), pp. 36-175.

Item die dar li mei camei che jo l'ho dati a tener in vendita per mostra, cioè li 12 segni/ celesti fati dala natura neli colori convenientj in agate orientali, cavati poi de basso rilievo/ et separati l'un da l'altro tuto a una grandezza in circha. Etiam un putino in cameo/ antico de più che mezo rilievo, ligato in oro per una medaia da portar su bereta./ Etiam quatro teste in camei colorati orientalj, etiam pezi 8 de canellj de lappis lazulj,/ et tuto tiene per mostra da vendersj et anche uno anello d'oro ligata una bellissima/ corniola anticha con una gruva che si leva a volo con un jogo a piedj et in becco il segno di mercurio<sup>3</sup>.

Si tratta di una collezione molto eterogenea, diversificata nelle tipologie, nei soggetti incisi e nella qualità degli intagli<sup>4</sup>.

Il presente studio non si concentrerà sulla raccolta nel suo complesso, né sull'importanza dell'oggetto antico, piuttosto cercherà di chiarire cosa significasse possedere gemme moderne con i «segni celesti», alla luce delle testimonianze in nostro possesso e degli studi fatti in questo ambito della storia dell'arte e della cultura.

Da quanto leggiamo, la collezione di pietre moderne era composta da teste, con tutta probabilità profili all'antica, e da una serie di gemme con i segni dello zodiaco<sup>5</sup>. L'importanza di questi due gruppi è evidentemente diversa da quella rivestita dagli intagli antichi: se, infatti, le teste possono essere considerate come materiale comune nella bottega di un artista del Rinascimento, così come prova implicitamente il fregio monocromo di Casa Museo Giorgione<sup>6</sup> (*fig. 1*), il discorso è diverso per il gruppo di pietre astrali.

<sup>3</sup> LORENZO LOTTO, *1480–1556. Libro di Spese Diverse*, edizione e trascrizione a cura di Floriano Grimaldi e Katy Sordi, Delegazione Pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto, Loreto, Tecnostampa, 2003, p. 98, c. 64v (vedi anche nell'edizione precedente LORENZO LOTTO, *Il «Libro di spese diverse» con aggiunta di lettere e d'altri documenti*, a cura di Pietro Zampetti, Venezia – Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1969 (Civiltà veneziana – Fonti e testi, IX), p. 112 [65v]).

<sup>4</sup> Si rimanda dunque alle notizie fornite in maniera sparsa dal *Libro* e dal testamento del 1546. Per la versione conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia, si veda il testamento pubblicato da Pietro Zampetti in L. LOTTO, *Il «Libro di spese diverse»* cit., pp. 301-305 e in precedenza da BARTOLOMEO CECCHETTI, *Trascrizione del testamento di Lorenzo Lotto conservato in Archivio di Stato di Venezia*, «Archivio Veneto», II, 1887, 34, pp. 351-357, mentre per la versione che venne depositata presso l'antico archivio dell'ospedale di Santa Maria dei Derelitti ai Santi Giovanni e Paolo si veda AGATA BRUSEGAN, *Testamento olografo (con sigillo di ceralacca)*, in *Omaggio a Lorenzo Lotto. I dipinti dell'Ermitage alle Gallerie dell'Accademia*, a cura di Roberta Battaglia - Matteo Ceriana, catalogo della mostra (Venezia, Gallerie dell'Accademia, 24 novembre 2011 – 26 gennaio 2012), Venezia, Marsilio, 2011, pp. 160-164, n. 24.

<sup>5</sup> Per citare solo un esempio si ricorda quanto l'artista scrive nel testamento del 1546: «li 12 segni Celesti in camei de varii colori fati dala natura et in essi intagliato el segno tuti separati et dislegati, et sono moderni, e non antichi. Medesimamente sono 4 altri pezi de camei pur de tal natura colorati con teste, pur moderni et desligati».

<sup>6</sup> IRENE FAVARETTO, *L'antichità nella pittura ai tempi di Giorgione: appunti e considerazioni*, «Archeologia Veneta», II, 1979, pp. 145-159 (p. 149) considera gli oggetti affrescati nel fregio come gessi da modelli antichi. Su questa decorazione vedi di recente ENRICO MARIA DAL POZZOLO, *Giorgione*, Milano, Federico Motta Editore, 2009, pp. 133-140; SILVIA AMICONE, *Le Arti dell'Oracolo*, in *Giorgione*, a cura di Enrico Maria Dal Pozzolo e Lionello Puppi,

Nel suo studio su Lotto, Massimo Firpo attribuisce a queste gemme, per la verità in termini generici, significati «simbolici, magici, ermetici, astrologici, di preziose virtù apotropaiche e taumaturgiche»<sup>7</sup>. Inoltre segnala la vasta considerazione dei poteri talismanici delle pietre nella società veneziana frequentata da Lotto, notoriamente caratterizzata dalla presenza di un rilevante numero di gioiellieri.



Fig. 1, Giorgione (attr.), *Fregio orientale*, 1500 ca., Castelfranco, Casa Museo Giorgione (foto tratta da Enrico Maria dal Pozzolo, *Giorgione*, Milano, 24 ORE Motta Cultura, p. 177)

La collezione è stata valutata anche nell'ambito dei rapporti che l'artista ha intessuto con Giulio Camillo Delminio. Ne è convinta Francesca Cortesi Bosco, la quale, nel suo approfondito studio sulle iconografie delle tarsie progettate dal Lotto per il coro di Santa Maria Maggiore a Bergamo e messe in opera dall'intarsiatore Giovanni Francesco Capoferri, richiama brevemente il possesso delle gemme con i segni celesti evidenziando «l'attenzione di Lotto per l'immagine simbolica evocatrice di significati profondi»<sup>8</sup>, nel contesto dei suoi più generali interessi per le tecniche mnemoniche. L'affermazione è di per sé vaga, e non si capisce se la studiosa abbia voluto far intendere un legame tra le immagini celesti e le teorie sull'*ars memorandi*, di cui Lorenzo Lotto era certamente a conoscenza, ma che restano lontane da questo caso. È comunque in questo ambito che si è sempre inteso il presunto legame di Lotto con l'attività di Giulio Camillo, dato che i due con tutta probabilità non solo si conoscevano, ma ebbero modo di frequentarsi: il 1 aprile 1528, infatti,

catalogo della mostra (Castelfranco Veneto, Museo Casa Giorgione, 12 dicembre 2009 – 11 aprile 2010), Milano, Skira, 2009, pp. 87-112; E. M. DAL POZZOLO, *scheda dell'opera*, in *Giorgione* cit., pp. 420-421, n. 41.

<sup>7</sup> MASSIMO FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici. Il mondo di Lorenzo Lotto tra Riforma e Controriforma*, Roma – Bari, Editori Laterza, 2001 (Collezione storica), p. 165.

<sup>8</sup> FRANCESCA CORTESI BOSCO, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Cinisello Balsamo, Pizzi, 1987, p. 137. Un profilo artistico di Lorenzo Lotto connotato, per me in termini eccessivi, da aspetti ermetici ed alchemici è stato tratteggiato da MAURO ZANCHI, *Lorenzo Lotto e l'immaginario alchemico*, Clusone, Ferrari Editrice, 1997; ID., *L'opera ermetica di Lorenzo Lotto*, Clusone, Ferrari Editrice, 1999; ID., *Quasi un teatro della memoria*, «Art e dossier», 253, 2009, pp. 64-69; ID., *Lotto. I simboli*, Dossier art n. 275, Firenze, Giunti, 2011.



Lorenzo Lotto fu testimone del testamento redatto dal bolognese Sebastiano Serlio in favore proprio di Giulio Camillo, assieme ad Alessandro Citolini, figura implicata successivamente in problemi con il Sant'Uffizio, ma noto soprattutto per l'accusa di aver rubato e plagiato il Teatro del Camillo<sup>9</sup>. In realtà il ruolo attribuito ai segni zodiacali dal Camillo, così come prende forma nell'*Idea del teatro*, pubblicata postuma nel 1550, si risolve nella loro identità con la forma circolare del Teatro della memoria<sup>10</sup>. Questa, essendo un portato della cultura rinascimentale diffusa a Venezia, riprende l'esempio vitruviano tramandato nel *De Architectura*, che a sua volta ricorda la posizione attribuita ai segni nel cielo<sup>11</sup> e che alcuni anni più tardi diverrà ben noto attraverso le illustrazioni dell'edizione commentata da Daniele Barbaro, pubblicata per la prima volta nel 1556 (figg. 2, 3). Se in Giulio Camillo i segni dello zodiaco hanno uno specifico valore all'interno delle sue teorie, nelle pietre di Lotto è invece evidente un legame irrinunciabile con il materiale sui quali sono incisi.

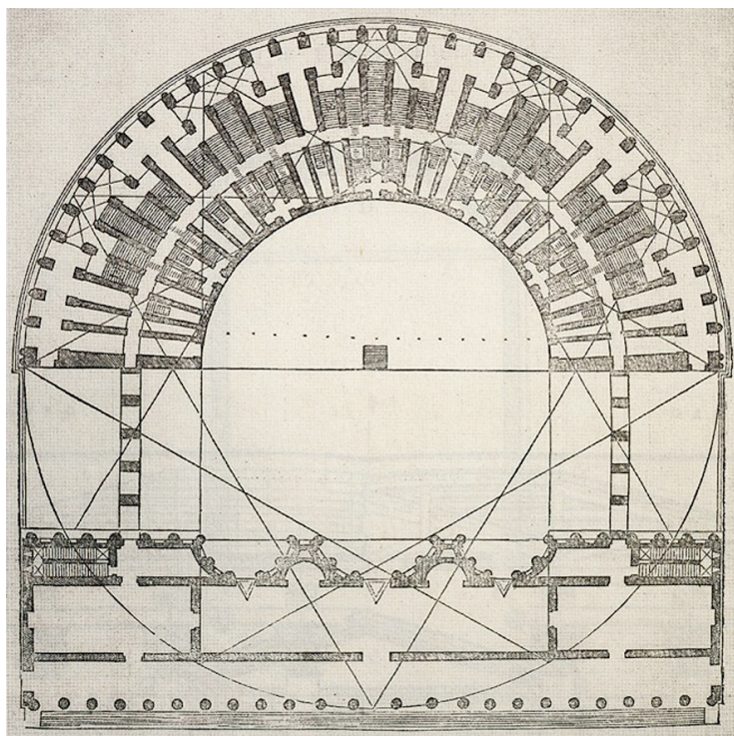


Fig. 2, Marco Vitruvio Pollione, *De Architectura*, Venezia 1556 (edizione commentata da Daniele Barbaro)

<sup>9</sup> Vedi LOREDANA OLIVATO, *Per Serlio a Venezia. Documenti nuovi e documenti rivisitati*, «Arte Veneta», XXV, 1971, pp. 284-291, ma anche LINA BOLZONI, *Il teatro della memoria. Studi su Giulio Camillo*, Padova, Liviana, 1984, p. 19.

<sup>10</sup> Cfr. FRANCES A. YATES, *L'arte della memoria*, Torino, Einaudi, 1985 (Tascabili), p. 157: «La forma circolare del teatro riflette così lo zodiaco, e i sette ingressi all'auditorium e i cinque ingressi alla scena corrispondono a posizioni dei dodici segni e dei quattro triangoli che li collegano».

<sup>11</sup> Vedi dunque VITRUVIO, *De Architectura*, a cura di Pierre Gros, traduzione e commento di Antonio Corso e Elisa Romano, Torino, Einaudi, 1997 (I millenni), p. 569: «La figura poi dello stesso teatro dev'essere fatta in modo che, quanto grande dovrà essere il perimetro della parte più bassa, posto al centro nel mezzo, si tracci all'ingiro la circonferenza del cerchio, e in essa si descrivano quattro triangoli equilateri, a distanze uguali tocchino la circonferenza del cerchio; con essi anche gli astrologi fanno calcoli sui dodici segni celesti sulla base dell'accordo musicale degli astri».

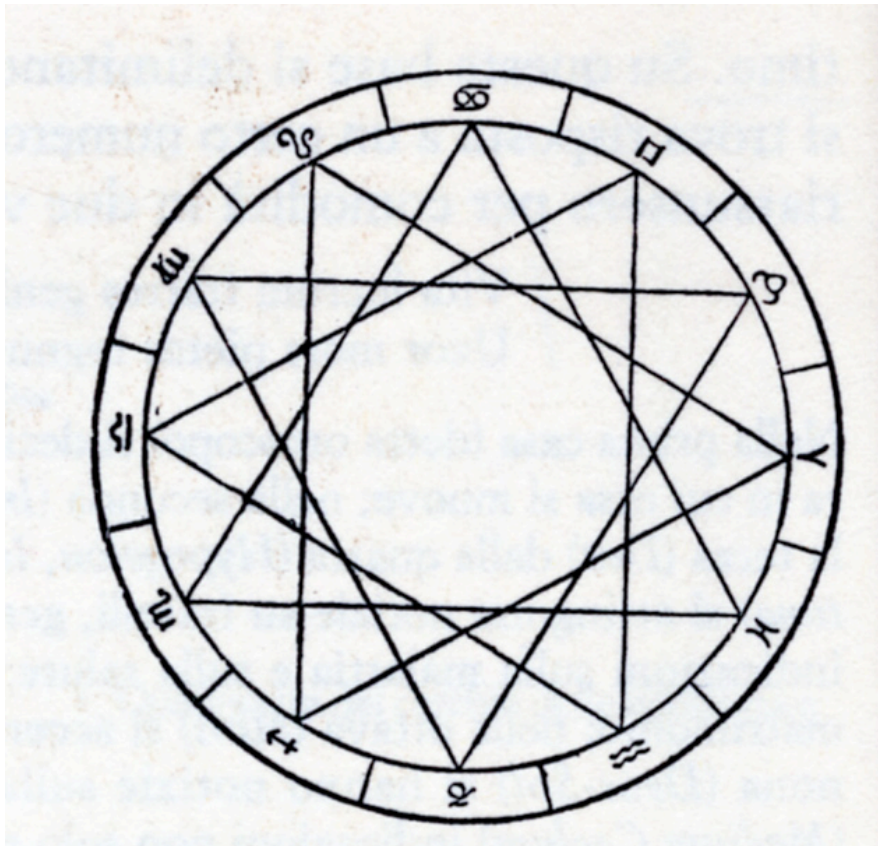


Fig. 3, Sistema di trigoni

D'altra parte, la stessa Cortesi Bosco ha messo in evidenza il contesto culturale nel quale il pittore poté sviluppare le sue conoscenze astrologiche in occasione della decorazione dell'Oratorio Suardi a Trescore. La studiosa ha sottolineato come l'ambiente frequentato da Lotto durante il decennio bergamasco presentasse figure quali il chirurgo Battista Cucchi, che le fonti ci dicono essere in possesso di un trattatello di medicina astrologica, la *Trutina*, scritto da Giovan Battista Abioso, e lo stesso Battista Suardi, tratteggiato quale attento conoscitore di scritti astrologici di Pontano<sup>12</sup>. È dunque probabile che la cultura ermetica di Lorenzo Lotto si possa spiegare con la conoscenza del valore magico attribuito ai manufatti e diffuso nel corso del Rinascimento. La favoriva un'ampia circolazione di testi ermetici: infatti partendo dal lavoro divulgato ad ampio raggio dal *De vita coelitus comparanda* di Marsilio Ficino e dalle sue traduzioni del *Corpus Hermeticum* e dell'*Asclepius*, tradizionalmente attribuiti alla figura di Ermete Trismegisto, le

<sup>12</sup> Vedi F. CORTESI BOSCO, *Lorenzo Lotto. Gli affreschi dell'Oratorio Suardi a Trescore*, Ginevra – Milano, Skira, 1997, pp. 11-14. In particolare secondo la studiosa nel 1524 Lorenzo Lotto si sarebbe ricordato di Giovanni Battista Albioso, astrologo che aveva soggiornato a Treviso tra il 1497 e il 1499 e che nel 1523 aveva pubblicato un *Vaticinium* relativo al diluvio pronosticato per l'anno successivo.

immagini incise su pietre con valore di talismano si diffondono sempre più fra gli uomini che avevano una buona cultura e una facilità di accesso a testi di questo tipo<sup>13</sup>. A questo proposito i rapporti con Giulio Camillo e Alessandro Citolini<sup>14</sup> devono essere inseriti in un quadro più ampio. È certo, e l'indagine che si espone non lo smentisce, che Lorenzo Lotto avesse conoscenze nel campo dell'occultismo e più in generale della magia, ma il problema, che è anche un problema di ermeneutica, si deve indirizzare verso la definizione delle sue conoscenze in merito, risultante da una corretta valutazione del contesto. L'ampia credenza del valore magico di immagini e oggetti (come il valore taumaturgico attribuito all'epoca alle reliquie dei santi o alle icone) ridimensiona, io credo, il ruolo che si è voluto dare a Camillo e a Citolini sulla cultura ermetica dell'artista veneziano<sup>15</sup>. Caso che gli studiosi hanno sempre messo in rilievo per cogliere l'ampia fortuna della cultura ermetica nel corso del XVI secolo è il *De occulta philosophia* di Cornelio Agrippa, pubblicato per la prima volta nel 1531, ma conosciuto in tutta Europa almeno dall'inizio del secondo decennio del secolo. Nel suo fondamentale libro su Giordano Bruno e la tradizione ermetica, Frances Yates ha lucidamente definito il trattato di Agrippa non un vero e proprio manuale di magia, bensì una «chiara rassegna dell'intero campo della magia rinascimentale»<sup>16</sup>: come per altri testi del genere che riprendono i dettami delle fonti più antiche, anche il *De occulta philosophia* attinge a piene mani dalla tradizione, in particolare da *Picatrix*, come ha avuto modo di

<sup>13</sup> Di grande interesse a questo proposito è un articolo di PAOLA ZAMBELLI, *Teorie su astrologia, magia e alchimia (1348–1586) nelle interpretazioni recenti*, «Rinascimento», 27, 1987, pp. 95-119. La studiosa mette in luce l'importanza che i testi ermetici classici assumono a partire dalle traduzioni di Marsilio Ficino in poi, anche in ampi strati delle classi meno elevate, grazie alla loro fortuna, traduzione e diffusione, dando in questo modo corso ad un'ampia letteratura di questo genere. In particolare è importante l'osservazione della studiosa a p. 98: «Da questo complesso di traduzioni e di scritti personali una corrente, che è stata chiamata ermetismo, si diffuse presto in tutta l'Europa a vari livelli culturali: dalle accademie umanistiche, dov'era nata e dove continuò per due secoli a ispirare trattati sull'amore e altre cicalate, alle botteghe e alla veglie degli artigiani più colti, dove venne letto in volgare ad alta voce». Si veda anche CECILIA A. PATITUCCI, *La fortuna del gioiello magico e terapeutico in Italia*, in *Gioielli in Italia. Sacro e profano dall'antichità ai nostri giorni*, a cura di Lia Lenti e Dora Liscia Bemporad, atti del convegno (Valenza, 7-8 ottobre 2000), Venezia, Marsilio, 2001, pp. 27-39 (p. 32).

<sup>14</sup> Questi rapporti sono stati messi in risalto da M. FIRPO, *Artisti, gioiellieri, eretici* cit., pp. 258-259.

<sup>15</sup> D'altronde lo stesso studioso, *ivi*, p. 166, nota 75 cita altre testimonianze di testi sui poteri talismanici dei gioielli circolanti a Venezia nel corso del Cinquecento, come lo *Speculum lapidum* di Camillo Leonardi. Si ricorda, comunque, che nel Rinascimento la conoscenza da parte dei gioiellieri del significato ermetico e iniziatico che potevano avere gli oggetti era ben più esteso rispetto a quanto si sta illustrando: infatti coinvolgeva anche altre tipologie di *segni*, quali gli emblemi e i geroglifici. A tal proposito si rimanda a MINO GABRIELE, *Introduzione* ad ANDREA ALCIATO, *Il libro degli emblemi secondo le edizioni del 1531 e del 1534*, introduzione, traduzione e commento di Mino Gabriele, Milano, Adelphi, 2009, in particolare pp. LIII-LIV.

<sup>16</sup> FRANCES A. YATES, *Giordano Bruno e la tradizione ermetica*, Roma-Bari, Editori Laterza, 2010 (Biblioteca Universale), p. 145. Si veda inoltre EAD., *Cabbala e occultismo nell'età elisabettiana*, Torino, Einaudi, 2002<sup>2</sup> (Piccola Biblioteca Einaudi. Nuova serie), pp. 48-62 e CHARLES G. NAUERT, *Agrippa and the Crisis of Renaissance Thought*, Urbana, University Illinois Press, 1965. Importante, in particolare per l'influenza che l'opera ha avuto nella cultura artistica del Nord Europa precedentemente alla sua prima edizione a stampa, è da ricordare RAYMOND KLIBANSKY – ERWIN PANOFSKY – FRITZ SAXL, *Saturno e la melanconia*, Torino, Einaudi, 1983 (Saggi), pp. 328-332.



sottolineare Garin<sup>17</sup>. A leggere l'opera è evidente come il suo contenuto non fosse tale da essere destinato solamente a maghi e scienziati, ma di facile comprensione, tanto da venire disprezzato da un medico come il Cardano, tra i maggiori del Rinascimento. L'autore divide l'universo in tre mondi, a cui fa corrispondere i tre libri nel quale suddivide la trattazione: su questi mondi agiscono rispettivamente la magia naturale per quello elementare; la magia celeste per quello appunto detto celeste e la magia cerimoniale per quello intellettuale. Lasciando da parte l'analisi dei contenuti esposti da Agrippa, è per noi molto interessante il discorso che egli conduce in maniera ampia sulle immagini astrali, in particolar modo su quelle impresse su «sigilli e simili». Nei capitoli XXXV e XXXVI del secondo libro descrive dettagliatamente, segno per segno, i processi da attuare affinché dei talismani realizzati su gemme possano avere un'utilità. Le pietre dovevano essere lavorate in precise condizioni astrali e il loro utilizzo era vincolato ai periodi in cui, durante il corso dell'anno, si verificavano particolari congiunture tra pianeti, cosa questa ben nota a chiunque nel Cinquecento. La chiarezza del discorso di Agrippa, l'ampia diffusione del suo scritto e il suo posto tra un cospicuo numero di trattati che proliferarono nella prima metà del XVI secolo, credo possano indicare la via più affidabile per comprendere l'autentico valore simbolico dei «segni celesti» posseduti da Lotto. Non è perciò possibile ricondurre il possesso di pietre con i segni zodiacali ad una esatta dottrina magica: il linguaggio simbolico della natura è carattere essenziale della scienza almeno fino a Francesco Bacone<sup>18</sup>. Per capire le ragioni della collezione io credo che si debba piuttosto partire dalla consapevolezza che la magia non fosse aspetto culturale a esclusivo appannaggio di cerchie di uomini letterati e dei loro mecenati, ma che in varie forme, anche di semplice credenza popolare, venisse conosciuta da una vasta gamma di persone, perché parte consolidata della cultura tradizionale sopravvissuta alla fine della tarda antichità. Un aspetto relativo all'incidenza che il cosmo aveva nella cultura popolare, e non solo, riguarda la medicina astrologica, detta altrimenti astrolatria, in cui ai talismani (in quanto immagini *tout court* o veri e propri oggetti) spetta un ruolo determinante<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> EUGENIO GARIN, *Medioevo e Rinascimento*, Roma-Bari, Laterza, 1984 (Biblioteca Universale), p. 161: «I grandi testi, come quello di Cornelio Agrippa, non meno dei testi di uomini famosi come il Bruno, compilano fonti assai più antiche. La *filosofia occulta* di Agrippa è, in moltissimo, debitrice a Picatrix». Vedi anche PAOLO ROSSI, *Francesco Bacone. Dalla magia alla scienza*, Torino, Einaudi, 1974<sup>2</sup> (Piccola Biblioteca Einaudi), p. 25.

<sup>18</sup> *Ivi*, in particolare pp. 3-65.

<sup>19</sup> Pionieristico lavoro, comunque ancora oggi punto di partenza imprescindibile, è quello di DANIEL P. WALKER, di cui in particolare si veda *Spiritual and demonic Magic from Ficino to Campanella*, London, Warburg Institute – University of London, 1958, p. 36 sgg. Una riflessione sull'incidenza che la magia ha avuto nella cultura rinascimentale rimane quella di EUGENIO GARIN, in particolare nel saggio *Magia ed astrologia nella cultura del Rinascimento*, in *Medioevo* cit., pp. 141-178, ma si veda anche ID., *Lo zodiaco della vita. La polemica sull'astrologia dal Trecento al Cinquecento*, Roma-Bari, Laterza, 2007 (Economica Laterza). Riferimento sui rapporti tra individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento è quello di ERNST CASSIRER, *Individuum und Kosmos in der Philosophie der Renaissance*, Leipzig, G.B. Teubner, 1927 [ed. italiana di recente pubblicata in versione integrale ID., *Individuo e cosmo nella filosofia del Rinascimento*, a cura di Maurizio Ghelardi, Torino, Bollati Boringhieri, 2012 (Nuova cultura – Introduzioni)].

Che Lorenzo Lotto possedesse delle pietre-talismano a scopo medico è dunque molto più probabile rispetto all'ipotesi di condivisione di pratiche mnemotecniche elitarie come quelle del Camillo. La medicina e l'astrologia erano poli di studio ampiamente convergenti, se non addirittura coincidenti, tanto da essere alla base di una vera e propria visione del mondo, dove l'immagine dell'uomo era quella di un meraviglioso microcosmo<sup>20</sup>. Possedere gemme con i segni dello zodiaco non implicava quindi l'adesione ad una dottrina ermetica specifica, ma ad una società fortemente imbevuta di cultura neoplatonica, in cui il mondo naturale era specchio del mondo ideale.

È bene perciò tenere presente che oggetti del genere sono stati al centro di una continua interpretazione nel corso dei secoli, certo per il significato attribuito alle immagini, ma anche perché le stesse pietre sono state considerate veicolo di un potere soprannaturale, quindi magico. L'attribuzione di una funzione attiva alla materia, che deve essere scelta in base alla migliore conformità ad uno scopo, è l'elemento più evidente della persistenza della magia naturale, a cui si collega la collezione di gemme con i segni celesti di Lotto. Lo studio del rapporto divinatorio instaurato tra immagini e materia nella glittica appartenuta all'artista conferma dunque quanto già Warburg aveva esplorato per le illustrazioni tedesche dell'epoca della Riforma<sup>21</sup>, seguendo perciò un solco di studi in questo senso ancora attuale.

---

<sup>20</sup> Vedi ELIDE CASALI, *Le spie del cielo. Oroscopi, lunari e almanacchi nell'Italia moderna*, Torino, Einaudi, 2003 (Biblioteca Einaudi), pp. 146-155; E. GARIN, *Lo zodiaco* cit., in particolare pp. 93 sgg. e più in generale E. CASSIRER, *Individuo e cosmo* cit.

<sup>21</sup> Mi riferisco in particolare alla prima parte del saggio seguito alla conferenza tenuta nel novembre 1917: vedi ABY WARBURG, *Divinazione in parola e immagine all'epoca della Riforma*, in *Opere. II. La Rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1917-1929)*, Torino, Nino Aragno Editore, 2009, pp. 6-21. Per il valore eminentemente figurativo della glittica valga ricordare le parole dello studioso a p. 8: «La sedimentazione figurativa ancora persistente dell'Antico non deve essere solo cercata nelle altitudini della libera e grande creazione artistica, ma anche nell'arte applicata, anzitutto nei *testi illustrati*, poiché qui la concezione del mondo antica continua a persistere in modo veramente significativo».