

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO
DOTTORATO DI RICERCA IN
“TEORIA E ANALISI DEL TESTO”
XXVIII CICLO**

**La pittura dei secoli XV e XVI a Bergamo
dalle soppressioni alla *History*
di Giovanni Battista Cavalcaselle**

Relatore: Ch.mo Prof. Giovanni Carlo Federico Villa
Correlatore: Ch.ma Prof.ssa Nunzia Palmieri
Correlatore esterno: Ch.mo Prof. Alessandro Rovetta

Tesi di dottorato
di Olga Piccolo
Matricola 1026555

Anno accademico 2014/2015

RINGRAZIAMENTI

Desidero rivolgere un particolare ringraziamento ai Supervisor della tesi: il Prof. Giovanni Carlo Federico Villa (Università degli Studi di Bergamo), la Prof.ssa Nunzia Palmieri (Università degli Studi di Bergamo) e il Prof. Alessandro Rovetta (Università Cattolica di Milano), per la dedizione con cui hanno seguito la ricerca che è alla base di tale lavoro. Per le preziose segnalazioni, i molti consigli e le agevolazioni di materiali, un grazie speciale va anche a:

Marco Albertario (Direttore della Pinacoteca Tadini di Lovere), Giulia Alberti (Fototeca della Fondazione Zeri, Bologna), Laura Aldovini (Storica dell'arte), Andrea Bacchi (Direttore della Fondazione Zeri, Bologna), Monica Bassanello (Fototeca della Fondazione Cini di Venezia), Eugenia Bianchi (Storica dell'arte), Stefania Buganza (Storica dell'arte), Alberto Castoldi (Università degli studi di Bergamo), Nella Coletta (Iconologa), Marcella Culatti (Fototeca della Fondazione Zeri, Bologna), Odette D'Albo (Storica dell'arte), Michela Dal Borgo (Vicedirettrice dell'Archivio di Stato di Venezia), Sara Damiani (Università degli studi di Bergamo), Simone Facchinetti (Conservatore del Museo Diocesano di Bergamo), Paolo Imperatori (Architetto e fotografo d'arte), Franco Innocenti (Storico locale), Marco Lanzini (Archivio di Stato di Milano), Mauro Livraga (Direttore dell'Archivio di Stato di Bergamo), Wilma Locatelli (Diocesi di Bergamo, Ufficio Beni culturali), Maria Elisabetta Manca (Direttrice della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo) e tutto il personale della biblioteca, Susy Marcon (Conservatrice Manoscritti e rari della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia) e tutto il personale della biblioteca, il personale della National Art Library del V&A Museum di Londra, Mariolina Olivari (Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Milano), Maria Pacella (Vicedirettrice Archivio di Stato di Bergamo), Don Valter Pala (Parroco di S. Alessandro della Croce, Bergamo), Carlo Parsani (Sagrestano di S. Alessandro della Croce, Bergamo), Giulio Pavoni (Storico locale), Mauro Pavesi (Storico dell'arte), Thomas Persico (Musicologo), Gianmario Petrò (Storico locale), Paolo Plebani (Storico dell'arte), Federico Riccobono (Storico dell'arte), Alessandra Schiavon (Archivio di Stato di Venezia) e tutto il personale dell'archivio, Sandra Sicoli (Soprintendenza per il Patrimonio Storico Artistico ed Etnoantropologico di Milano), Alessandra Squizzato (Storica dell'arte), Ilaria Turetta (Fototeca della Fondazione Cini di Venezia), Mariagrazia Vaglietti (Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo), Giovanni Valagussa (Conservatore dell'Accademia Carrara di Bergamo), Lorenzo Vatalaro (Antiquario e storico), Alessandra Violi (Università degli studi di Bergamo), Andrea Zonca (Archivio Storico Diocesano di Bergamo).

La pittura dei secoli XV e XVI a Bergamo dalle soppressioni alla *History* di Giovanni Battista Cavalcaselle

INDICE

5	INTRODUZIONE GENERALE
7	PARTE PRIMA Le soppressioni e le opere d'arte a Bergamo, questioni di metodo e casi significativi
8	INTRODUZIONE ALLA PARTE PRIMA
9	LEGENDA delle abbreviazioni archivistiche
11	1 Le soppressioni a Bergamo durante l'ultimo periodo della dominazione veneta (1764-1796)
13	2 Le soppressioni a Bergamo durante il primo periodo napoleonico (1796-1799)
13	2.1 I primi inventari di opere (1797)
20	2.2 I due cataloghi manoscritti inediti delle opere di Bergamo e territorio (1798)
27	3 L'occupazione austro-russa (1799-1800)
	3.1 L'inventario Maironi e la nomina del pittore Pietro Roncalli a "delegato per la custodia dei quadri"
29	4 La ripresa della dominazione francese di Bergamo (1800-1814)
	4.1 Roncalli e l'Accademia Carrara; scrittori stranieri in visita nel territorio
31	4.2 La nomina di Andrea Appiani a Commissario per le Belle arti (1800 circa): il sistema delle aste pubbliche, le "fonti indirette", l'inventario del 1800-1803
35	4.3 La prima selezione di opere per la Pinacoteca Brera (1802-1803)
40	4.4 I dipinti giudicati di II classe da Appiani (1802)
41	4.5 Le prime contestazioni locali e restituzioni di opere (1803)
43	4.6 L'inventario del 1803 delle opere nazionali in deposito in chiese del dipartimento
44	4.7 Il caso del <i>Polittico della Croce</i> di Palma il Vecchio (1803-1804)
47	4.8 Bergamo entra nel "Regno d'Italia", Eugenio Beauharnais è eletto Vicerè: gli inventari "A" e "B" del 1805
50	4.9 Il caso della "Madonna di Alzano" di Giovanni Bellini
52	4.10 Il caso del <i>Ritratto di Lucrezia Agliardi</i> del Moroni
	4.11 La seconda selezione di opere attuata da Andrea Appiani (1806 circa)
54	4.12 La relazione del 1809 sullo stato dei dipinti nel dipartimento
56	4.13 Il caso del dipinto di Lorenzo Lotto ora in Canada
57	4.14 Altri casi di alienazione (dal 1809)
61	4.15 L'ispezione di Giuseppe Appiani e Ignazio Fumagalli (1810 circa)
63	4.16 La descrizione dei quadri nazionali scelti per i Licei, esistenti presso enti soppressi (1811)
64	4.17 Il caso della <i>Deposizione</i> di Giovanni Battista Moroni e altre opere nazionali alienate esistenti in Gandino
66	4.18 La selezione di opere per Brera del 1811
73	4.19 La descrizione dei "quadri di merito" del dipartimento (1811) e il caso del <i>Martirio di S. Pietro</i> di Palma il Vecchio (allora creduto di Lotto)
75	4.20 I depositi della Trinità e altri casi dubbi di alienazioni o spostamenti (dal 1811)
78	4.21 Gli inventari "A" e "B" del 1812 delle opere per Brera: il caso del <i>Martirio di S. Pietro da Verona</i> del Moroni
81	4.22 L'inventario "C" del 1812 e il progetto delle "Gallerie dipartimentali"
85	5 La caduta di Napoleone e la dominazione austriaca (1814-1859)
	5.1 L'inventario del 1814

- 86 5.1 La richiesta di opere da soppressioni da parte dell'Accademia Carrara (1816)
 87 5.2 Alcuni casi di opere rese, richieste o abusivamente alienate (1816-1827)
- 90 6 Il deposito di alcune opere in Accademia Carrara e ultime vicende (1874-1882)
- 94 7 Le opere d'arte trascurate nei documenti sulle soppressioni

APPENDICE DOCUMENTARIA

- 95 Criteri di trascrizione dei documenti
 96 Regesto documentario cronologico (1797-1882)

177 PARTE SECONDA

La pittura “veneto-bergamasca” dei secoli XV e XVI nelle ricognizioni in Bergamo e territorio di Giovanni Battista Cavalcaselle, attraverso la lettura dei manoscritti inediti conservati alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e alla National Art Library di Londra

178 INTRODUZIONE ALLA PARTE SECONDA: la scuola “veneto-bergamasca”

- 179 Legenda dei manoscritti individuati e consultati
 180 Note di trascrizione
 I manoscritti conservati a Londra
 181 Ipotesi di datazione dei fogli e finalità del viaggio bergamasco
 183 Le fonti adoperate da Cavalcaselle
 Corrispondenti e informatori locali a Bergamo
 185 La scuola “veneto-bergamasca” nella storiografia artistica
 189 I caratteri generali degli artisti “veneto-bergamaschi” delineati nella minuta veneziana e nei fogli conservati a Londra

Andrea Previtali

- 190 Palma il Vecchio
 194 Lorenzo Lotto
 197 Antonio Boselli e i “primi bergamaschi”
 I Santacroce (o pittori da Santa Croce)
 201 Giovanni Cariani

204 1 Opere provenienti da Bergamo

Le opere requisite da Bergamo con le soppressioni napoleoniche che il conoscitore visiona alla Pinacoteca di Brera di Milano (1857/1866 circa)

206 2 Bergamo città: collezioni pubbliche

2A Chiese e palazzi di Bergamo città (in ordine alfabetico)

Duomo

- 209 Oratorio del Gesù (o antica cappella del Gesù)
 210 Ospedale Maggiore
 211 Palazzo del Podestà
 212 Palazzo Vescovile
 215 Pia Casa di Misericordia
 217 Piazza Nuova (ora Piazza Mascheroni)
 218 S. Agata del Carmine
 219 S. Alessandro della Croce
 226 S. Alessandro in Colonna
 228 S. Andrea apostolo (chiesa e affresco su casa limitrofa)
 229 S. Bartolomeo
 234 S. Bernardino

- 237 S. Maria del Conventino (o del Sepolcro)
 238 S. Maria Maggiore
 244 S. Michele al Pozzo Bianco (chiesa e facciata dell'edificio contiguo)
 247 S. Spirito
- 255 2B** Pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo
- 2B.1** Ipotesi di datazione dei fogli su Collezione Lochis e Accademia Carrara
 256 **2B.2** Ipotesi sulle fonti adoperate dal conoscitore
256 2B.3 Le ricognizioni sulla Collezione Lochis di Mündler ed Eastlake (1854-1863)
- 257 2B.4** Le opere che Cavalcaselle riferisce alla scuola "veneto-bergamasca" di pittura (alcune delle quali hanno successivamente mutato attribuzione)
- 258 Andrea Previtali
 260 Palma il Vecchio
 262 Bonifacio Veronese
 263 Lorenzo Lotto
 268 Maestro di Fra' Gerardo (vicino al); Maestro di S. Nicolò ai Celestini
 269 Antonio Boselli
 271 Ambito bergamasco
 272 Antonio e Bernardo Marinoni
 273 Giovanni Giacomo Gavasio
 274 I Santacroce
 277 Cristoforo Caselli, detto il "Temperello"
 278 Giovanni Cariani
 284 Tiziano Vecellio (copia da)
 285 Bernardino Licinio
 287 Paolo Morando, detto il Cavazzola (?)
 288 Vittore Belliniano (?)
 289 Pittore bergamasco formatosi a Venezia (?)
 Il "Maestro dei cartellini"
- 292 2B.5** Le opere viste in Accademia Carrara, che il conoscitore non riferisce alla "scuola veneto-bergamasca" di pittura
- 315 3 Bergamo città: collezioni private (in ordine alfabetico)**
- Collezione Abati (o Abate) Giuseppe
 316 Collezione Agliardi
 317 Collezione Albani Conte Luigi
 320 Collezione Andreossi Enrico
 321 Collezione Arrigoni Prospero
 323 Collezione Asperti (Giuseppe?) Conte
 324 Collezione Baglioni Francesco
 326 Collezione Noli Sottocasa Elisabetta Contessa (erede di parte della Collezione Albani)
 331 Collezione Mapelli Luigi (dalla Collezione di Petrobelli Ludovico)
 332 Collezione Petrobelli Ludovico
 333 Collezione Riccardi Francesco
 335 Collezione Rizoni
 Collezione Roncalli Guido di Montorio
 339 Fumagalli Giuseppe (in restauro da)
- 340 4 Bergamo provincia: collezioni pubbliche**
- 4A** Chiese di Bergamo provincia (in ordine alfabetico di luogo)
- Albino

	Alzano Lombardo
343	Bondo con Petello (frazione di Albino)
344	Clusone
346	Dossena
348	Fino del Monte
349	Fiorano al Serio
	Grumello de' Zanchi (frazione di Zogno)
351	Lovere
353	Malpaga
356	Nembro
358	Nese (frazione di Alzano Lombardo)
360	Olera
362	Oneta
	Piazza Brembana
	Ponteranica
365	Ranica
	Romano di Lombardia
	San Giovanni Bianco (frazione di Zogno)
366	Sedrina
367	Seriate
	Serina
372	Sorisole
373	Sovere
	Trescore
375	Treviglio
376	Villa di Serio
	Zogno
378	4B La Pinacoteca Tadini a Lovere
385	5 Bergamo provincia (o fuori Bergamo, ma provenienti da Bergamo): collezioni private
	Bellagio, Lago di Como: Collezione Frizzoni de Salis (proveniente da Bergamo)
391	Seriate: Collezione Piccinelli
397	6 Altre opere repertorate nei “fogli bergamaschi”
400	BIBLIOGRAFIA GENERALE

INTRODUZIONE GENERALE

Lo studio si articola in due parti: la prima è incentrata sull'analisi della fortuna storiografica e collezionistica della pittura veneta e bergamasca - principalmente dei secoli XV-XVI - a Bergamo attraverso i documenti sulle soppressioni (venete e napoleoniche), la maggior parte dei quali ancora oggi inediti. Mediante l'individuazione, la lettura e l'ordinamento cronologico e la trascrizione dei numerosi manoscritti (conservati presso l'Archivio di Stato di Milano, Venezia e Bergamo, gli Archivi della Biblioteca Angelo Mai e dell'Accademia Carrara di Bergamo), l'implementazione, con nuove e più puntuali ricerche, di una tesi di specializzazione parzialmente dedicata all'argomento (2006/7), ma rimasta inedita, e il vaglio della letteratura critica di confronto, è stato possibile fornire un quadro, articolato cronologicamente, degli avvenimenti che hanno interessato le opere d'arte di Bergamo e territorio in seguito alle soppressioni e agli eventi storici correlati.

L'articolazione in ordine cronologico ha fatto sì che, al fine di dare un inquadramento coerente ai fatti storico-artistici individuati, si prendessero in rassegna le principali opere d'arte citate nei documenti ed identificabili (quindi anche dei secoli XVII-XVIII e di altre scuole artistiche), dando tuttavia maggior rilievo alla pittura veneta e bergamasca dei secoli XV-XVI, che è poi quella maggiormente rilevata nei manoscritti. Per fare maggiore chiarezza sulle modalità di selezione e movimentazione delle opere, sono stati inoltre selezionati dei casi "modello", relativi ad opere di Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, Palma il Vecchio e Giovanni Battista Moroni, per i quali è stato possibile avere a disposizione un materiale archivistico e bibliografico più esaustivo.

Nonostante siano emersi numerosi documenti (consistenti principalmente in inventari di opere e corrispondenza tra le personalità coinvolte), rimangono ancora diverse zone d'ombra, di cui viene dato conto nella stesura del testo: queste sono legate soprattutto alla perdita pressoché totale dei manoscritti sulla vendita delle opere d'arte conseguenti le soppressioni, per sopperire alla quale sono state vagliate le fonti a stampa indirette che registrano alcune movimentazioni di opere.

Lo studio ha così permesso di fare luce sulle modalità di selezione delle opere d'arte e sui giudizi critici espressi sulle stesse e dunque sulle scelte di gusto dell'epoca. Dal confronto tra documenti e storiografia sono emerse anche le principali fonti adoperate per selezionare le opere, le personalità coinvolte e le procedure messe in atto.

La seconda parte è incentrata sull'analisi dei manoscritti ancora oggi inediti, con disegni e note, di Giovanni Battista Cavalcaselle dedicati alle opere d'arte all'epoca conservate in Bergamo e territorio. Anche in questo caso maggiore attenzione è stata data alle opere venete e bergamasche dei secoli XV-XVI, le più frequentemente citate, ma sono rilevate (anche se più sommariamente) le opere del XIV secolo e di altre scuole artistiche che il conoscitore visiona. Per ricostruire il quadro delle ricognizioni bergamasche sono stati individuati e presi in rassegna tutti i manoscritti disponibili: i fogli "volanti" e i taccuini tratti dalla visione diretta delle opere, la minuta del testo della *History of painting in North Italy*, rielaborata sulla base di questi (si tratta dei manoscritti conservati alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia) e i fogli sciolti conservati alla National Art Library di Londra, consistenti principalmente in strumenti di corredo illustrativo alla minuta veneziana. Lo studio ha preso così in rassegna un totale di circa 1.000 manoscritti, quasi tutti inediti.

Per ragioni di comodità espositiva, tale parte è stata suddivisa per luoghi e, all'interno di questi, per ambiti: Bergamo città e Bergamo provincia, collezioni pubbliche e collezioni private, e all'interno di ogni sezione per cronologia delle opere. In tale suddivisione, due parti apposite sono dedicate alla Pinacoteca di Lovere e all'Accademia Carrara di Bergamo.

Nella sezione introduttiva di questa seconda parte sono indicate le metodologie adoperate e i principali risultati ottenuti e, attraverso la trascrizione sistematica, che qui si presenta per la prima volta, della minuta veneziana dedicata ai caratteri generali dei pittori "veneto-bergamaschi" (Lorenzo Lotto, Palma il Vecchio, Giovanni Cariani e i Santacroce), è messa in rilievo la definizione cavalcaselliana di "scuola veneto-bergamasca", non pienamente accolta poi nel testo a stampa, e ne viene verificata la validità negli studi critici successivi.

Questa seconda parte ha tentato, infatti, di far luce sugli avanzamenti storico-critici che la Storia dell'arte ha compiuto dal periodo delle soppressioni all'ottavo decennio dell'Ottocento, quando viene pubblicato da Cavalcaselle e Joseph Archer Crowe il testo della *History of painting in North Italy* (1871) i cui manoscritti qui presentati costituiscono nella maggior parte dei casi i materiali preparatori. Alcuni elementi nuovi sono emersi nelle modalità di lavoro del conoscitore veneto, nell'individuazione delle fonti che adoperò, nella selezione dei corrispondenti locali e nella valutazione di opere non inserite poi nel testo a stampa.

Inizialmente si era pensato di dedicare la ricerca solo allo studio dei taccuini di Cavalcaselle, ma per problemi tecnici intercorsi al database su cui sono riversate le digitalizzazioni dei manoscritti veneziani non è stato possibile studiarli per tutto il primo anno di ricerca. Nell'incertezza di poter studiare i materiali cavalcaselliani, si è scelto di rivolgersi al tema delle soppressioni. In seguito, risolto il disagio tecnico, si sono resi disponibili anche i taccuini. Si è così deciso di

portare avanti lo stesso le due parti e, pur con la consapevolezza che si trattava di due ricerche ben distinte e molto ampie per quantità di documenti, si è cercato di trattarle nel modo più esaustivo possibile e di unirle mediante il filo rosso del tema del “conoscitore d’arte”.

Proprio durante il periodo delle soppressioni si evidenzia, infatti, il problema di dover giudicare le opere d’arte tramite la loro valutazione diretta e non, come avveniva in precedenza, tramite il prevalente vaglio delle fonti scritte e sarà poi proprio con Cavalcaselle che, nella seconda metà dell’Ottocento, l’analisi visiva delle opere diventerà uno strumento fondamentale atto a rendere la Storia dell’arte una disciplina scientifica.

* Le immagini tratte dai manoscritti di Giovanni Battista Cavalcaselle conservati a Venezia sono “Su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione”. Per le immagini che recano l’indicazione “Fototeca Zeri” la riproduzione fotografica è tratta dal database on-line della Fototeca della Fondazione Zeri di Bologna e sono state fornite, per scopo di ricerca, su gentile concessione della Fototeca stessa. Per altre indicazioni si rimanda alle didascalie delle immagini.

PARTE PRIMA

Le soppressioni e le opere d'arte a Bergamo: questioni di metodo e casi significativi

Introduzione alla parte prima

La ricerca ha preso avvio dall'individuazione, dallo spoglio, dall'ordinamento cronologico e dalla trascrizione sistematica dei documenti sulle soppressioni relativi alle opere d'arte di Bergamo e territorio e dalla stesura del regesto relativo suddiviso in ordine cronologico e pubblicato nell'appendice documentaria. Adoperando come base di lavoro tale regesto, una tesi di specializzazione parzialmente dedicata all'argomento e qui sviluppata con più approfondite ricerche archivistiche e con il vaglio della bibliografia di confronto disponibile, è stato stilato un quadro degli avvenimenti principali che si susseguono nel corso del tempo relativamente alle opere d'arte del territorio preso in rassegna.

Ne è derivata un'analisi su un periodo storico compreso tra la fine della dominazione veneta di Bergamo (1764 circa), quando iniziano le prime soppressioni e le prime movimentazioni di beni, e il nono decennio del XIX secolo, quando alcune delle opere derivate da soppressioni entrano in Accademia Carrara. Sono state così individuate le principali opere citate nei documenti, la cui identificazione è stata resa però difficile dal cambio di attribuzione che queste hanno subito nel corso del tempo, per cui - grazie alla trascrizione completa degli inventari rinvenuti - l'argomento si presta ad ulteriori ricerche sulle opere di più arduo riconoscimento. Si è quindi seguito il percorso che tali opere hanno subito durante l'evolversi degli avvenimenti grazie alla loro citazione nei documenti e nella bibliografia coeva e successiva. A tale scopo le fonti indirette più utili sono risultate essere la *Guida* del Marenzi (1824) e le postille alle *Vite* del Tassi (redatte in epoche diverse comprese tra 1794 e 1865 circa). Come anche molto utili si sono rilevati gli appositi sopralluoghi di rilevazione delle opere effettuati per tale studio.

Ciò ha consentito di fare luce su alcune dinamiche messe in atto durante il periodo e consistenti principalmente nella selezione delle opere secondo particolari criteri di giudizio, che sono stati analizzati, e nella loro movimentazione: musealizzazione, trasferimento da un ente religioso ad un altro o alienazione privata. Una parte ampia dello studio è stata dedicata alla selezione delle opere per la Pinacoteca di Brera, avvenuta in due riprese, e alla segnalazione di alcuni casi eclatanti di alienazione di opere a privati, tra cui quello più significativo è risultato essere il dipinto di Lorenzo Lotto proveniente dal Monastero soppresso di Santa Grata a Bergamo e ora conservato al Museo di Ottawa in Canada.

Sono state individuate dunque anche le principali fonti adoperate per la selezione delle opere: gli scrittori d'arte maggiormente considerati sono risultati essere Vasari (1550, 1568) e Ridolfi (1648), mentre sul versante locale sono emerse come maggiormente prese in considerazione la *Guida* del Pasta (1775) e le *Vite* del Tassi (redatte nel 1750 circa, ma stampate nel 1793).

Si è cercato anche di fare luce sulle prevalenze di gusto messe in atto per la selezione delle opere: ne è emersa una predilezione per la pittura veneta e locale del Quattrocento e Cinquecento e dei primi del Seicento (alla quale, in ragione di ciò, lo studio ha rivolto maggior attenzione), di contro ad una minore considerazione per la pittura dei Primitivi, così come del Seicento inoltrato e del Settecento.

Si è cercato di fare luce sui principali personaggi investiti del ruolo di selezionatori delle opere: da una fase iniziale in cui i documenti sono risultati essere anonimi, ma stilati verosimilmente da eruditi locali sui quali sono state fatte delle ipotesi di identificazione, si è passati all'incarico ufficiale affidato in sede locale al pittore bergamasco Pietro Roncalli, delegato governativo per la selezione e custodia delle opere.

Una delle scoperte risultate più interessanti è stata quella relativa a due corposi inventari di rilevazione delle opere giudicate più significative del territorio, redatti in forma purtroppo anonima, nel 1798, e conservati all'Archivio di Stato di Milano. In tale sede si presenta per la prima volta la trascrizione completa di questi due inventari e una sintesi di una loro lettura critica.

Si tratta di due fonti che si avvalgono, specie per le opere fuori città, di una verifica visiva diretta delle stesse in un periodo in cui questa era una pratica ancora molto poco diffusa e che potrebbero rivelarsi utili per ulteriori approfondimenti in quanto presentano una inedita campionatura delle presenze artistiche di Bergamo e territorio, valutate come tra le più significative.

LEGENDA delle abbreviazioni archivistiche

■ Archivio di Stato di Venezia

ASVe, *Aggiunto sopra monasteri*, nn. 72, 82, 82 bis, 88, 89, 92
 ASVe, *Provveditori sopra monasteri*, nn. 122, 250, 251
 ASVe, *Inquisitori di Stato*, nn. 197-199
 ASVe, *Deputazione ad pias causas*, n. 134 bis
 ASVe, *Direzione generale del Demanio, Buste Edwards* (1797-1819): 1. corrispondenza, 2. elenchi e inventari, pittura demaniale

■ Archivio di Stato di Milano

ASMi, Studi, p.a., cart. 193
 ASMi, Studi, p.m., cart. 351
 ASMi, Studi, p.m., cart. 329
 ASMi, Studi, p.m., cart. 356
 ASMi, Studi, p.m., cart. 358
 ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani
 ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli
 ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1
 ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4
 ASMi, Culto, p.a., cart. 2024, fasc. Mobili dei soppressi corpi ecclesiastici

■ Archivio di Stato di Bergamo

ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1492
 ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554
 ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811

■ Archivio della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo

AMBg, Ravelli, 37R. 32(6)
 AMBg, Specola, doc. 997
 AMBg, ASC, sezione Ottocento, tit. XX Culto, fald. 256, fasc. II
 AMBg, ASC, sezione Ottocento, tit. XX Culto, fald. 257, fasc. IV
 AMBg, ASC, sezione Ottocento, tit. XX Culto, fald. 266, fasc. XV
 AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10

■ Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo

ACBg, Archivio Commissaria, titolo IV Gallerie, busta 29, fasc. 324
 ACBg, Archivio Commissaria, titolo IX Commissaria, busta 72, fasc. 1007

Abbreviazioni adoperate per gli inventari (in ordine cronologico)*

* Nel testo i documenti sono citati per esteso solo la prima volta. Si confronti anche il regesto documentario.

AMBg, Specola, doc. 997, Inventario S. Agostino (1797)

AMBg, Specola, doc. 997, Inventario S. Bartolomeo, S. Agata, S. Agostino, S. Francesco (1797)

ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811, Inventari (1797)

ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo (1798)

ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio (1798)

AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10; AMBg, Ravelli, 37R. 32(6), Inventario (1800-1803)

ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Inventario (1800-1803) 2

ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario (1800-1803)/1805 (A)

AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10, Inventario (1800-1803)/1814

ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803)

ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario 1805 (B) quadri nazionali resi agli enti soppressi

ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Nota quadri scelti e suggellati di Serinalte (1805)

ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Verifiche 1805-1806

ASMi, Studi, p.m., cart. 351, Elenco quadri di classe I per la Pinacoteca di Brera 1806 (1)

ASMi, Studi, p.m., cart. 351, Elenco quadri di classe I e + per le sale di Brera 1806 (2)

ASMi, Studi, p.m., cart. 351, Elenco quadri di classe II per i Licei 1806 (3)

ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809)

ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Inventario oggetti d'arte riservati presso enti soppressi (1810)

ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli, Descrizione quadri nazionali per i Licei presso enti soppressi (1811)

ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Distinta quadri già trasferiti per Brera (1811)

ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Descrizione quadri di merito di ragione del Governo (1811)

ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A)

ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri destinati per Brera 1812 (B)

ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri e sculture riservati per i Licei presso enti soppressi 1812 (C)

ACBg, Archivio Commissaria, titolo IV Gallerie, busta 29, fasc. 324, Elenco quadri di ragione della città di Bergamo depositati presso l'Accademia Carrara (1874)

ACBg, fald. Depositi, inv. 06 AC, da DP 030 a DP 046: ACBg, fald. Depositi.

1. Le soppressioni a Bergamo durante l'ultimo periodo della dominazione veneta (1764-1796)

Nella Lombardia austriaca già durante la dominazione teresiana, con i provvedimenti promossi prima l'Imperatrice Maria Teresa d'Austria (dal 1768) e poi da suo figlio Giuseppe II (1780-1790), si misero in atto le prime soppressioni di enti religiosi, condotte allo scopo di diminuire i poteri del clero e superare alcuni periodi di crisi economica. Le requisizioni e alienazioni dei beni, per via di accordi che intercorrevano sovente con la Chiesa, furono tuttavia molto più sporadiche che nel successivo periodo napoleonico¹. Nella Bergamo veneta, durante l'*Ancien Régime*, analoghi provvedimenti di soppressione furono presi dal Senato veneto, dal 1764 sino alla fine della dominazione (1796), e accrebbero con l'ascesa al potere di Napoleone, quando l'asportazione e la vendita dei beni si fecero sempre più capillari². Divenuti di proprietà demaniale i beni immobili e mobili degli istituti religiosi soppressi, ivi comprese le suppellettili e le opere d'arte, furono avviate capillari procedure di inventariazione, talvolta preventivamente estese a tutto il territorio (e non ai soli enti soppressi), prima sommarie poi sempre più sistematiche, allo scopo di verificare quantità e qualità del patrimonio storico-artistico e stabilire quali provvedimenti governativi mettere in atto. In seguito alle soppressioni, le opere d'arte furono per lo più sradicate dalla loro collocazione originaria per essere poste in depositi demaniali. Solo quelle giudicate di più elevata qualità, secondo però i criteri invalsi all'epoca, confluirono presso i musei nazionali, alcune di quelle considerate di categoria inferiore furono invece immesse sul mercato dell'arte mediante aste pubbliche o alienazioni tra privati (talvolta però illecite) e, specie dopo la Restaurazione, altre furono ridistribuite, sempre però decontestualizzandole, in chiese del territorio.

Lo studio che qui si presenta tenta di focalizzarsi su questo primo processo di inventariazione e di verifica diretta del patrimonio storico-artistico, inteso per la prima volta come "bene pubblico", e che amplierà gli orizzonti della critica d'arte italiana, sino ad allora per lo più relegata in un ambito di erudizione letteraria e retorica, aprendo la strada allo sviluppo della figura del "conoscitore d'arte" nella seconda metà dell'Ottocento, figura che per la prima volta unirà allo studio filologico dei documenti l'osservazione diretta delle opere e che avrà nei veneti Giovanni Battista Cavalcaselle e Giovanni Morelli i due maggiori esponenti e quindi terreno di sviluppo nel futuro Lombardo-Veneto³. Bergamo tuttavia, specie nella fase veneta, dovette mantenere un maggiore controllo nelle politiche di gestione delle opere d'arte di enti soppressi rispetto al Governo centrale che, a fronte della garanzia del mantenimento del controllo militare e degli obblighi fiscali della città suddita, le aveva concesso ampie autonomie sin dall'inizio della dominazione, lasciando sopravvivere le antiche magistrature comunali: nel 1769 veniva, infatti, rilevata la mancanza di una disciplina comune tra Bergamo e Venezia nella destinazione dei beni⁴. Fu forse tale autonomia, unita ad una coscienza critica ancora carente delle qualità del patrimonio storico-artistico del territorio, a determinare casi, molto più rari che non nella Lombardia austriaca, di inventariazione dei beni mobili di enti soppressi, rilevati in tale studio con l'incrocio delle fonti storiografiche locali e dei riferimenti documentari rinvenuti⁵.

¹ Sulle requisizioni nella Lombardia austriaca si vedano: L. Mattioli Rossi, *La dispersione del patrimonio artistico cremonese (1770-1814)*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Cremona), Milano 1985, p. 431; S. Sicoli, *La soppressione degli enti ecclesiastici nella Lombardia austriaca dal 1768 al 1797: il primo nucleo della Pinacoteca nella formazione dell'Accademia di Brera*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 34, 1988, pp. 90-99 e gli altri successivi interventi citati di seguito della stessa autrice, che ringrazio molto per gli utili confronti; *Napoleone Bonaparte: Brescia e la Repubblica Cisalpina, 1797-1799*, Catalogo della mostra (Brescia, 1997-1998), a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, C. Zani, Milano 1997.

² Notizie di carattere generale sulle soppressioni venete a Bergamo si ricavano da: G. Bonicelli, *Rivoluzione e restaurazione a Bergamo. Aspetti sociali e religiosi della vita bergamasca alle soglie dell'età contemporanea (1775-1825)*, Bergamo 1961, pp. 132-142; ivi si osserva che Venezia nella prima soppressione di conventi e monasteri in Bergamo volle evitare controversie pubbliche, si rivolse quindi verso le fondazioni prive di reddito, quali i conventi dei frati mendicanti. Il 3 dicembre 1764 si prescrisse il numero massimo di membri per casa religiosa, il 20 novembre 1767 si sospesero le vestizioni dei mendicanti, il 7 settembre 1768 si iniziò la soppressione dei conventi senza reddito e con meno di 12 elementi. Per gli enti religiosi soppressi in Bergamo e provincia si vedano anche: G. Spinelli, *Gli ordini religiosi dalla dominazione veneta alle soppressioni napoleoniche (1428-1810)*, in *Diocesi di Bergamo*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi, L. Vaccaio, Brescia 1988, pp. 213-234; *Le istituzioni storiche del territorio lombardo, 1859-1971*, Progetto Civita (Regione Lombardia), Milano 2001, *ad vocem*. Mentre per le procedure seguite in Veneto dal 1768 al 1775 si veda: A. Schiavon, *1768-1775: la soppressione di San Marco di Vedana nelle carte dell'Archivio di Stato di Venezia*, in *La Certosa di Vedana, storia, cultura ed arte in un ambiente delle Prealpi bellunesi*, atti del colloquio (Sospirolo, Belluno), 1995, a cura di L.S. Magoga, F. Marin, Firenze 1998, pp. 61-63, note 1 e 2, con bibliografia sull'argomento; per il caso specifico di Vedana, da considerarsi qui come esemplificativo, la studiosa ha individuato una richiesta di inventariazione degli oggetti preziosi del 1769, l'incarico affidato a "periti" per verificare quanto poteva ricavarsi dalla vendita all'incanto del convento e dei suoi beni e l'esito di tale vendita con il nome dell'acquirente.

³ Si veda: D. Levi, *Cavalcaselle il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988, l'Introduzione in part. alle pp. XXI-XXVIII.

⁴ Lettera del Vescovo Redetti al Cardinale Pozzo Bonelli (Arcivescovo di Milano), 1 settembre 1769, citata in: Bonicelli, 1961, p. 138.

⁵ Una prima attestazione per la Lombardia austriaca di richiesta di inventari di beni mobili da enti soppressi e di relative procedure da seguire nell'inventariazione è stata rinvenuta da Sandra Sicoli e risale al 1771-1773: S. Sicoli, *Ambiguità e*



Lorenzo Lotto, *Madonna con il Bambino, S. Caterina d'Alessandria, S. Agostino, S. Sebastiano e S. Antonio abate*, 1521, olio su tavola, 287 x 268 cm, Bergamo, Chiesa di S. Spirito (opera e dettagli).

Gli unici interventi sino ad ora documentabili a Bergamo per il periodo della dominazione veneta riguardano, infatti, il patrimonio immobiliare degli enti religiosi soppressi che, come attestano i documenti conservati presso l'Archivio di Stato di Venezia, fu soggetto a procedure di inventariazione e stima da parte di appositi "periti" in previsione dell'incameramento nello Stato⁶. Il 7 settembre 1768 era stato infatti istituito dal Senato veneto l'*Aggiunto sopra i Monasteri*, un organo (corrispondente al *Fondo di Religione* austriaco) che aveva il precipuo compito di sovrintendere l'alienazione dei "beni stabili" degli enti soppressi⁷. Uno dei casi più rilevanti ed emblematici ai fini storico-artistici è la soppressione nel 1785 da parte della Repubblica di Venezia del Convento di S. Spirito a Bergamo, dove ancora oggi si conservano capolavori storico-artistici tra cui il *Polittico* del Bergognone e la pala d'altare di Lorenzo Lotto (*Madonna con il Bambino, S. Caterina d'Alessandria, S. Agostino, S. Sebastiano e S. Antonio abate*, olio su tavola, 287 x 268 cm), ma non furono attuati provvedimenti di requisizione e nemmeno di preventiva inventariazione delle opere d'arte: in tal caso dovette contare però molto anche la circostanza del mantenimento di apertura al culto della chiesa⁸.

contraddizioni nella formazione della Pinacoteca di Brera, in Venezia e le terre venete nel regno Italico. Cultura e riforme in età napoleonica, convegno di studi, Venezia (Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti), 15-17 ottobre 2003, a cura di G. Gullino, G. Ortalli, Venezia 2005, p. 153, nota 11. Si confronti anche: Sicoli, 1988, pp. 90-91. Per il territorio di Cremona è attestato che, sin dal 1782, furono diramate dettagliate istruzioni tese alla formazione degli inventari dei beni mobili degli enti religiosi da eseguirsi col mezzo di periti che avrebbero dovuto svolgere anche le stime dei beni. Gli inventari sono andati quasi totalmente perduti, mentre si conservano le richieste ufficiali. Gli argenti non più utilizzati per le funzioni sacre furono mandati a Milano per essere fusi alla Zecca; i beni mobili cominciarono ad essere venduti all'asta o in trattativa privata, le guide locali attestano infatti che già durante la dominazione austriaca i collezionisti locali comprarono diversi dipinti da soppressioni, mentre un unico dipinto giudicato degno di attenzione fu inviato a Brera: Mattioli Rossi, 1985, pp. 431-432.

⁶ Per far luce sulla gestione dei beni mobili degli enti soppressi in epoca veneta in Bergamo e provincia sono stati visionati presso l'Archivio di Stato di Venezia i seguenti fondi e cartelle: *Aggiunto sopra monasteri*, nn. 72, 82, 82 bis, 88, 89, 92, *Provveditori sopra monasteri*, nn. 122, 250, 251, *Inquisitori di Stato*, nn. 197-199, *Deputazione ad pias causas*, n. 134 bis. Sono state scorse anche, nel fondo *Direzione generale del Demanio*, le due *Buste Edwards* (1797-1819): 1. corrispondenza, 2. elenchi e inventari, pittura demaniale, che si riferiscono tuttavia al periodo in cui Bergamo non era più sotto la dominazione veneta. Sono stati inoltre visionati gli inventari della *Statistica demaniale*, n. 124 bis e della *Ragioneria centrale/Contabilità di Stato*, serie *Culto e Clero veneto*, n. 114, senza trovarvi la voce "Bergamo". La sola documentazione rinvenuta riguarda i beni immobili degli enti soppressi (fabbricati, terreni, orti, boschi) con stime e piante delle pertinenze, dati catastali, rendiconti delle spese e rendite di tali beni, viceversa non sono state rinvenute inventariazioni o semplici segnalazioni dei beni mobili. Ringrazio le Dott.sse Michela Dal Borgo (Vice direttrice dell'Archivio) e Alessandra Schiavon che mi hanno guidata nella selezione del materiale archivistico da visionare.

⁷ Citazione tratta da *Guida del patrimonio documentario dell'Archivio di Stato di Venezia* (Guida on-line SiASVe). L'*Aggiunto sopra i Monasteri* rimarrà in carica sino al 1797.

⁸ In ASVe, *Aggiunto sopra monasteri*, 82 bis, la cartella contiene un fascicolo specifico su "S. Spirito, Bergamo" ma senza riferimenti ai suoi preziosi beni mobili, come nelle altre cartelle visionate di cui alla nota 6 relative ad enti bergamaschi soppressi dal Senato veneto. I Canonici regolari lateranensi, secolarizzati nel 1785, abbandonarono la Chiesa di S. Spirito che divenne sussidiaria alla parrocchia di S. Alessandro della Croce mantenendo quindi il culto, il monastero invece "fu convertito ad uso di locale per la Casa d'industria e di lavoro": G. Berlendis, *Principali monumenti della città e provincia di Bergamo*, Bergamo 1843, p. 9.

Nel periodo veneto è, infatti, da rilevare che alcuni enti soppressi furono acquistati da privati assieme ai beni ivi contenuti, sovente con un vincolo al mantenimento del culto e senza un vero e proprio cambio di destinazione d'uso dell'immobile: le opere furono quindi per lo più mantenute nei luoghi di origine senza coeva dispersione⁹. Acquisti all'asta da parte di privati di interi immobili soppressi sono documentati anche per il periodo napoleonico, ma in tale caso (come si vedrà) le opere d'arte vennero considerate separatamente rispetto all'immobile di pertinenza e con una maggiore coscienza critica del loro valore, sia storico, sia venale.

2. Le soppressioni a Bergamo durante il primo periodo napoleonico (1796-1799)

2.1. I primi inventari di opere (1797)

Solo con la dominazione napoleonica l'incameramento dei beni mobili ecclesiastici riceverà un'accelerazione legata a ragioni ideologiche e soprattutto finanziarie, quali il risanamento dei conti pubblici e le necessità economiche dello sforzo bellico tese a garantire che le nuove conquiste non gravassero sul bilancio della Francia¹⁰. Napoleone tenderà di "giustificare" la massiccia deportazione delle opere d'arte dai luoghi di origine con l'istituzione dei grandi musei centralizzati, sia in Francia sia in Italia. Tuttavia, se i musei assicurarono la fruizione pubblica di alcuni capolavori, contribuirono allo "sradicamento dalla provincia dei segni concreti della propria cultura"¹¹. Bergamo mediante l'azione delle autorità locali e dei collezionisti privati cercò di difendere con ogni mezzo (lecito e illecito) tale sradicamento.

Nel maggio del 1796 i francesi entrano a Milano e nel luglio dello stesso anno il loro insediamento militare a Bergamo pose termine a quasi quattro secoli di dominazione veneta della città e del suo territorio, Serenissima Repubblica di Venezia dal 1428¹². Il 13 marzo dell'anno successivo veniva nominata la "Repubblica bergamasca" con una Municipalità provvisoria, che ebbe però breve durata: il 9 luglio la città entrava a far parte della "Repubblica cisalpina" e con la dominazione francese veniva costituito il Dipartimento del Serio. Quest'ultima Repubblica durerà sino al 1799, lo spazio del cosiddetto "triennio rivoluzionario".

Nel 1796 veniva istituita in Francia la *Commission pour le recherche des objets de sciences ed arts en Italie* con il compito di visionare e selezionare nei territori lombardi, piemontesi ed emiliani, il patrimonio artistico degno di essere trasferito in Francia. Mentre, con il decreto del 7 Termidoro anno IV (27 luglio 1796), il Direttorio esecutivo ordinava la nazionalizzazione dei beni ecclesiastici attraverso l'istituto giuridico delle soppressioni di enti religiosi alla cui conservazione e liquidazione sovrintendeva l'Amministrazione centrale del Fondo di religione e della Pubblica istruzione, posta alle dipendenze del Ministero delle Finanze¹³. Nel biennio 1796-1797 si attuarono le prime partenze di

⁹ Nel periodo veneto furono soppressi (1772) S. Nicola di Nembro (con dipinti dei Marinoni e del Cavagna ancora in loco) e la chiesa di S. Maria della Consolazione ad Almenno: i due enti religiosi furono acquistati dopo le soppressioni da privati molto probabilmente assieme ai beni mobili interni. I due polittici di Antonio Boselli nella Chiesa di Almenno furono smembrati e alcune parti confluirono in collezione private, ma solo più tardi nel corso dell'Ottocento; rimasero in loco le altre opere, tra cui la *Trinità* del Previtali. Si veda *infra* e P. Manzoni, *Agostiniani ad Almenno. La chiesa e il convento di S. Maria della Consolazione (S. Nicola), la chiesa e il convento di S. Caterina di Tremozia, le terziarie della Costa*, S. Omobono Imagna (BG) 2012. Nel 1788 il Senato veneto sopprime anche il Convento di S. Maria della Ripa a Desenzano al Serio che venne acquistato all'asta nel 1792 dal sacerdote Lorenzo Zanchi di Alzano, assieme ai beni ivi contenuti (dipinti dei Marinoni, Moroni e Salmeggia); gli ambienti del convento furono adibiti ad altre funzioni, ma venne mantenuto l'obbligo di far celebrare messe nei giorni festivi, non vi fu quindi dispersione di opere d'arte: si veda C. Paratico, *La bottega dei Marinoni*, Bergamo 2013, pp. 355-356. Un caso diverso già rilevato in sede storiografica è relativo ad un'opera del Cavagna (ora in Accademia Carrara) acquistata nel 1780 dal Conte Giacomo Carrara (con l'intermediazione del cugino Pietro Passi) in seguito alla vendita dei beni del Convento di Santa Maria della Misericordia di Romano di Lombardia dopo la soppressione dello stesso nel 1769. In tale caso edificio e terreni di pertinenza saranno messi all'asta successivamente alla vendita del dipinto (1788); si veda: S. Facchinetti, in *Botticelli, Bellini, Guardi...: chefs-d'oeuvre de l'Accademia Carrara de Bergame*, Catalogo della mostra (Caen, 2010), a cura di R. Colace, S. Facchinetti, G. Valagussa, P. Ramade, Paris 2010, pp. 52-53, scheda n. 12.

¹⁰ Al tema delle requisizioni napoleoniche di opere d'arte in Bergamo Paolo Plebani (che ringrazio molto per la preziosa collaborazione) ha dedicato una ricerca per la Scuola di Specializzazione dell'Università degli studi di Milano, a.a. 2002-2003, incentrata sull'Inventario Roncalli del 1800-1803, e Arianna Bertone la sua tesi di specializzazione in Storia dell'arte: *Pietro Roncalli delegato alla scelta dei quadri nel Dipartimento del Serio*, relatore Rosanna Sacchi, correlatore Giorgio Zanchetti, Università degli studi di Milano, a.a. 2006-2007, incentrata sulla figura del Roncalli come delegato del Governo. Sono debitrice ad entrambi gli studi rimasti inediti (i cui esiti raggiunti e qui accolti sono citati di volta in volta) rispetto ai quali ho cercato di approfondire e aggiornare le ricerche documentarie e bibliografiche. Alcune vicende post soppressioni relative a singole opere sono state pubblicate in più occasioni da Simone Facchinetti, Conservatore del Museo Diocesano Adriano Bernareggi di Bergamo, che ringrazio sentitamente per la disponibilità dimostrata, e sono citate nelle successive note.

¹¹ Mattioli Rossi, 1985, p. 431.

¹² Sul Veneto napoleonico esiste uno studio molto puntuale: A. M. Spiazzi, *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX. Vicende e recuperi*, in "Bollettino d'arte", 20, luglio-agosto, LXVIII, 1983.

¹³ Il Fondo di Religione fu istituito nel 1787, a Bergamo fu attivo solo dalla fine della dominazione veneta in sostituzione dell'Aggiunto sopra i monasteri; era una magistratura centrale dello Stato con sede a Milano che gestiva il

opere requisite dai francesi per il Museo del Louvre (inaugurato nel 1793), secondo le scelte di gusto attuate dal primo conservatore Dominique-Vivant Denon e dalla *Commission* presieduta da Gaspard Monge che accordarono maggiore preferenza all'arte veneta ed emiliano-marchigiana¹⁴.

Bergamo (come del resto anche Milano) rimasero indenni da tali asportazioni, né vi furono coinvolte successivamente. Molto peso ebbero sicuramente l'abilità e il prestigio della politica di Andrea Appiani, condotta a partire dalla sua nomina a Commissario (1800) e tesa alla concentrazione delle opere d'arte requisite nel museo nazionale di Brera e sul territorio lombardo¹⁵, ma (come si vedrà) ciò fu dovuto probabilmente anche alla scarsa considerazione verso il patrimonio bergamasco. Nonostante Bergamo, specie nel primo Cinquecento, sia stata riconosciuta dalla critica moderna come un "centro" artistico a tutti gli effetti, tra la fine del XVIII secolo e la prima metà del successivo veniva considerata ancora un territorio di frontiera culturale, di "periferia conflittuale", e il suo patrimonio artistico rivestiva poca importanza agli occhi del giudizio critico e del gusto collezionistico europeo¹⁶. Alcuni capolavori dei Vivarini, di Lotto e Bellini, per citare gli esempi più significativi, sfuggirono quindi (come vedremo) al controllo delle autorità. In città si registrarono in questo periodo solo sporadici episodi di atti vandalici e di protesta. Il Conte Girolamo Marenzi nel suo manoscritto (1824), di estrema rilevanza in quanto, oltre che fondato su un puntiglioso vaglio della letteratura artistica precedente, è la prima ricognizione delle opere d'arte *post* soppressioni condotta mediante il controllo diretto dei luoghi descritti, attesta infatti che nel 1797 vennero rubati quattro ritratti collocati nel Palazzo della Podestatura, forse "da qualche democratico del tempo", e che un quadro di Francesco Bassano fu distrutto nei "baccanali patriottici", in quanto contenenti riferimenti alla dominazione veneta¹⁷.

Il primo ente ecclesiastico bergamasco ad essere soppresso da Napoleone fu il convento benedettino di S. Paolo d'Argon (7 giugno 1797), seguito da quello dei Vallombrosiani di Astino. Da questi due enti provengono due opere di alta qualità: un dipinto del Salmeggia ed uno dell'Allori che, dopo essere stati requisiti e ubicati nel Palazzo civico di Bergamo, confluiranno nel 1874 in Accademia Carrara¹⁸. Nel 1797 furono soppressi anche i conventi di S. Agata, S. Francesco, S. Agostino (con opere di Previtali e di XV secolo rilevanti) e S. Bartolomeo (con opere di Lotto) che già i veneziani nelle ultime settimane del loro Governo avevano adibito a dogana¹⁹.

Il 29 giugno si insediò a Milano il primo Direttorio esecutivo della Cisalpina che deteneva il potere esecutivo e aveva come Presidente Gian Galeazzo Serbelloni²⁰. Il 28 settembre Serbelloni, constatando appunto che non esisteva ancora "alcun inventario degli effetti mobili di ragione dei conventi e delle case religiose nel Dipartimento del Serio", ordinava

patrimonio incamerato dallo Stato in seguito alla soppressione di corporazioni ecclesiastiche avvenuta nella Lombardia austriaca e poi nel Regno d'Italia, sostituendo le precedenti autorità. Dal dicembre 1797 assunse la denominazione di Amministrazione centrale dei beni nazionali e fu posto alle dipendenze del Ministro delle Finanze. Il 7 marzo 1798 divenne Agenzia centrale dei beni nazionali e fu diretto da un Commissario e da un Ispettore centrale che coordinava le Agenzie dei beni nazionali dei vari dipartimenti della Cisalpina. Con l'occupazione austriaca riprese la denominazione Fondo di Religione (aprile 1799 - giugno 1800). Per le altre denominazioni si vedano: Sicoli, 1988, p. 97, nota 17; S. Sicoli, *La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico. La formazione della Pinacoteca di Brera: il ruolo di Andrea Appiani e Giuseppe Bossi*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 38, 1989, pp. 71-72; sito della Regione Lombardia, *Archivio generale del Fondo di religione* (link: lombardiabeniculturali).

¹⁴ Nell'agosto del 1797 partirono ben venti dipinti da Venezia per Parigi: Spiazzi, 1988, p. 69. Casi analoghi sono segnalati per le Marche, si veda C. Giardini, *La cupidigia di Verre. Asportazioni, requisizioni (e qualche restituzione) del patrimonio storico-artistico ecclesiastico nella provincia di Pesaro e Urbino nel periodo napoleonico*, in B. Cleri, C. Giardini (a cura di), *L'arte conquistata: spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, Modena 2003, pp. 49-53 e per Bologna: D. Camurri, *L'arte perduta: le requisizioni di opere d'arte a Bologna in età napoleonica, 1796-1815*, Bologna 2003, pp. 58-69; si veda anche Sicoli, 1989, pp. 74-75. Al tema è stato dedicato il convegno: *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Actes de colloque (INHA, Parigi, 4-6 dicembre 2003), sous la direction de M. Preti-Hamard, P. Sénéchal, Getty Research Institute, Institut national d'histoire de l'art, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2005.

¹⁵ R.P. Ciardi, *Andrea Appiani Commissario per le belle arti*, in "Prospettiva", n. 33-36, aprile 1983-gennaio 1984, p. 379.

¹⁶ Sul concetto di "periferia conflittuale" si veda E. Castelnuovo, C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, 1979, vol. I, pp. 282-352, ivi la Bergamo di primo Cinquecento è appunto considerata centro, mentre diverso è il ruolo artistico rivestito dalla città nei secoli successivi.

¹⁷ G. Marenzi, *Guida di Bergamo 1824, del conte Girolamo Marenzi*, trascrizione e indici di Cinzia Solza, Italia Nostra, Bergamo 1985, p. 88.

¹⁸ *Raccolta proclami*, vol. XXXII, n. 161 in Biblioteca Angelo Mai, Bergamo (d'ora in avanti citata come AM). I beni dei due monasteri furono devoluti all'Ospedale Maggiore: B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, Bergamo 1989, vol. VI, p. 253; Bonicelli, 1961, p. 139. Si veda la parte finale di questa prima parte per il trasferimento delle opere in Carrara.

¹⁹ Bonicelli, 1961, p. 140.

²⁰ Gian Galeazzo Serbelloni, Milano 1744-1802, si dimetterà dall'incarico di Presidente il 4 ottobre 1797 quando accetterà il ruolo di Ambasciatore a Parigi.

che fosse fatto e “colla maggiore sollecitudine”: veniva incaricato di sovrintendere l'operazione il Commissario del Dipartimento del Serio, Girolamo Adelasio²¹.

I primi inventari rinvenuti risalgono, infatti, già al settembre-ottobre 1797 e sono redatti in esecuzione degli ordini del Direttorio esecutivo e del Commissario²². Tali inventari sono relativamente più dettagliati per quanto concerne l'inventariazione delle suppellettili in argento e degli altri oggetti di arredo. Il 23 marzo 1797 era stato infatti pubblicato il primo avviso a stampa che obbligava i luoghi pii a cedere la metà dei loro argenti allo scopo di sostenere le spese dell'esercito francese: la raccolta sarebbe avvenuta nel Palazzo civico²³. La parte più appetibile per il Demanio era dunque costituita, in questa fase, dalle suppellettili preziose che potevano essere più facilmente convertite in denaro²⁴. Per quanto riguarda le opere d'arte questi primi inventari sono invece molto sommari: solo in sporadici casi contengono riferimenti agli autori delle opere, limitandosi per lo più ad un'elencazione dei soli soggetti rappresentati e nemmeno troppo puntuale: vennero infatti compilati da incaricati della Municipalità con funzioni per lo più amministrative o contabili, coadiuvati da canonici o curati, senza particolari competenze storico-artistiche²⁵. In questa prima fase non fu, infatti, ritenuto necessario l'apporto di studiosi locali che avrebbero potuto documentare l'esistenza di opere d'arte con più adeguati mezzi critici, tra cui il contributo della storiografia d'arte e locale, che sarà decisivo per l'estensione dei successivi inventari²⁶. Già in novembre, però, in occasione della soppressione del Convento di S. Gottardo, forse proprio per la poca meticolosità dell'inventario precedente, si richiedeva un nuovo inventario con la stima dei mobili da eseguirsi ad opera di un “perito” appositamente delegato dalla Municipalità²⁷.

In questa fase sfuggirono quindi ad una più meticolosa inventariazione alcuni capolavori, benché già segnalati dalla storiografica artistica e locale: il caso più significativo è quello del dipinto di Lotto in Santa Grata nemmeno citato nell'inventario del 1797, per cui, come vedremo, fu disperso sul mercato collezionistico prima locale e poi internazionale. Alcune opere di elevata qualità, che saranno interessate dai provvedimenti governativi più avanti, tra cui le tele di Moroni (in Matris Domini) e Cariani (in S. Gottardo) che saranno trasferite a Brera, sono segnalate senza indicarne l'autore e con riferimenti così sommari da rendere persino ardua l'identificazione: la Pala di Cariani è descritta ad esempio solo come una delle “ancone di n. 6 altari”²⁸.

Una delle opere di più difficile riconoscimento, registrate in questi primi inventari, è un polittico presunto dei “Vivarini” segnalato nella sagrestia della Chiesa di S. Agostino nel 1797 solo come “ancona di più scomparti, maniera

²¹ Lettera di Gian Galeazzo Serbelloni, Presidente del Direttorio esecutivo, al Commissario del Dipartimento del Serio, 28 settembre 1797; lettera del Commissario del Dipartimento del Serio all'Amministrazione centrale del Dipartimento del Serio, 30 settembre 1797: ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811. Girolamo Adelasio era anche stato eletto Presidente della Commissaria dell'Accademia Carrara alla morte del Conte Giacomo Carrara (20 aprile 1796) e verrà eletto Ministro di Finanza il 3 giugno 1798. Si veda Sicoli, 1989, pp. 72-73 per i provvedimenti di carattere nazionale rintracciati dalla studiosa presso l'Archivio di Stato di Milano: il 27 ottobre 1797 veniva inviata una circolare a tutte le Amministrazioni dipartimentali e ai Commissari del Potere esecutivo perché facessero eseguire l'inventario di tutte le sostanze mobili ed immobili degli enti religiosi; il 7 febbraio 1798, non essendoci state molte risposte, veniva inviata una lettera di sollecitazioni. Si veda anche *infra*.

²² Gli inventari sono in: AMBg, Specola, doc. 997, dove si conserva una copia di quello di S. Agostino (una versione dello stesso documento è anche in ASBg) e su un foglio sciolto (9 ottobre 1797) uno che raggruppa i beni di S. Bartolomeo, S. Agata, S. Agostino e S. Francesco, e in ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811, dove si conservano diversi altri inventari esito del medesimo provvedimento (si veda il regesto per i dettagli). Per Matris Domini e S. Gottardo tali inventari erano già stati segnalati in: A. Pesenti, *Il monastero nei secoli XIX e XX*, in *Il Monastero di Matris Domini in Bergamo*, Bergamo 1980, vol. II, p. 290, nota 4 a p. 311, dove è riferita la presenza di una copia dell'inventario dell'Archivio di Stato di Bergamo presso l'Archivio di S. Maria Matris Domini; G. Baracchetti, *Appunti per la storia del Monastero di San Gottardo*, in “Bergomum”, n. 58, 1, vol. XXXVIII, 1964, p. 45. D'ora in poi citati come: AMBg, Specola, doc. 997, Inventario S. Agostino (1797); AMBg, Specola, doc. 997, Inventario S. Bartolomeo, S. Agata, S. Agostino, S. Francesco (1797); ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811, Inventari (1797).

²³ Luogo, sede del Municipio e ora della Biblioteca Angelo Mai, dove saranno più tardi collocati anche i dipinti da soppressioni. Si veda: *Proclama della Municipalità di Bergamo*, 23 marzo 1797: *Raccolta proclami*, vol. XXXII, n. 43 in AM; Belotti, 1989, vol. VI, pp. 231-2.

²⁴ A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, vol. I, “Storia di una secolare degradazione”, Milano 1972, p. 124. Anche a Venezia per tali oggetti era stato allestito un deposito demaniale e più tardi, nel 1806, è attestato che casse di suppellettili preziose, con relativi inventari, furono spedite a Milano per il Monte Napoleone.

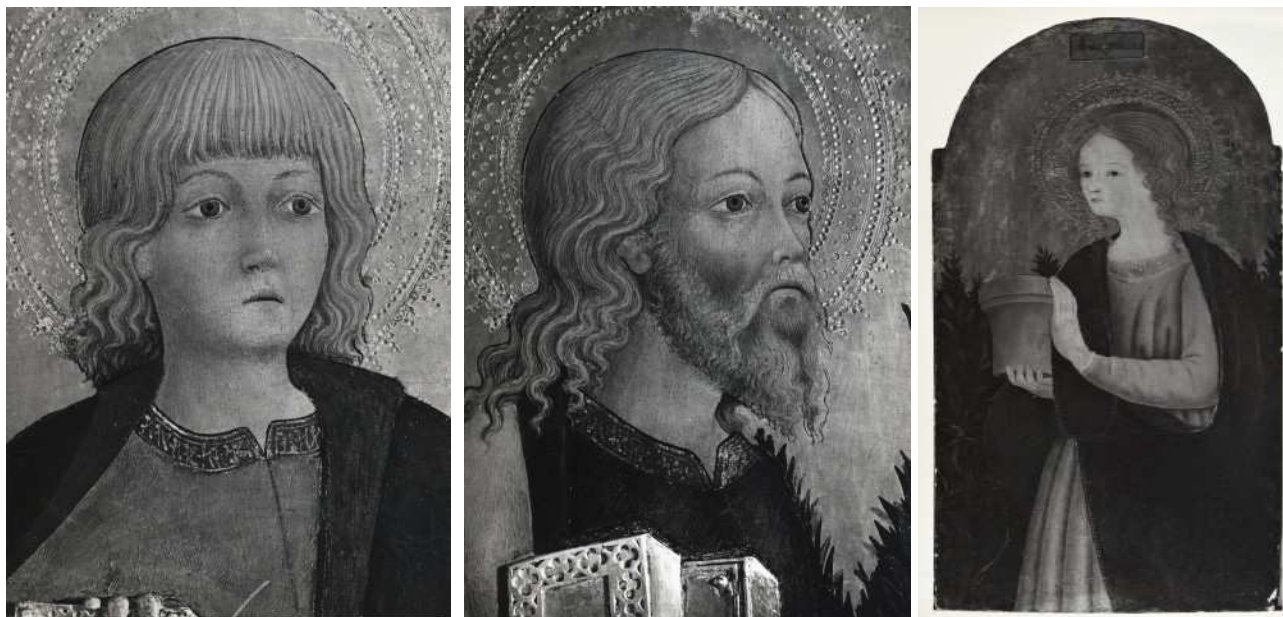
²⁵ L'inventario dei beni del Padri Agostiniani e di quelli di S. Francesco è stato eseguito da Ippolito Passi, cancelliere della Municipalità di Bergamo, coadiuvato dal Padre Priore e da Ambrosiani, Segretario municipale che, dal 1805, diventerà Presidente della Municipalità. Si tratta di uno dei rarissimi casi in cui sono nominati alcuni autori delle opere.

²⁶ Una situazione analoga è registrata in Piemonte: *Napoleone e il Piemonte: capolavori ritrovati*, Catalogo della mostra (Alba, 2005-2006), a cura di Bruno Ciliento, con Massimiliano Caldera, Savignano 2005, pp. 37-38.

²⁷ Lettera del Commissario del Direttorio esecutivo alla Municipalità del distretto di Bergamo, 30 novembre 1797: AMBg, ASC, sezione Ottocento, tit. XX Culto, fald. 257, fasc. IV, fascetto 1.

²⁸ ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811, Inventari (1797), Inventario di S. Grata, di Matris Domini, di S. Gottardo.

Vivarini”²⁹. Gli storici locali Bartoli (1774) e Pasta (1775) avevano già riferito la presenza di un *Polittico* del Vivarini, con il Redentore (in mezzo), Santi e Sante (ai lati) nella sagrestia o nel “picciol Ricetto che mette nella Sagrestia” della chiesa. Tale opera era stata inizialmente identificata con l'imponente *Polittico di S. Giacomo* di Bartolomeo Vivarini, firmato e datato 1490, trasportato dalla chiesa di provenienza ad Alzano, presso il “Sacerdote Don Clemente”, dove ebbe modo di vederlo Otto Mündler nel 1857 registrando che a quella data era “in vendita”³⁰.



“Maestro dei cartellini”, *S. Giovanni Evangelista*, 1445-1455 circa, tempera su tavola, dettaglio, *S. Giacomo Maggiore*, dettaglio, 1445-1455 circa, tempera su tavola, dettaglio, Venezia, Fondazione Giorgio Cini (collocazione attuale sconosciuta); *S. Maria Maddalena*, 1445-1455 circa, tempera su tavola, 94,5 x 44,5 cm, Firenze, Fondazione Longhi, scomparti del “Polittico di S. Agostino”, foto: Fototeca della Fondazione Zeri (nn. 19986, 19985, 199887).

Nel 1858 giunse a Milano presso il mercante Giuseppe Baslini (1858), poi entrò nella Collezione Contini Bonacossi di Firenze, indi dal 1971, per acquisto, al Getty Museum di Malibu (California), dove si trova ancora oggi (inv. n. 71.PB.30, tempera e oro su tavola, 280 x 214,9 cm, misura con la cornice)³¹. Tale identificazione è stata tuttavia rigettata nel 1981, quando Rossi avanzò l'ipotesi che alcuni scomparti del Polittico descritto dalle fonti locali fossero da identificarsi con i pezzi acquistati dal Carrara prima del 1791-1792 e ora in Accademia Carrara e che sono stati riferiti al “Maestro del 1458” (Rossi, 1981) e più recentemente (Galli, 2009) al “Maestro dei cartellini” e affiancati ad altri pezzi presso la Pinacoteca Malaspina di Pavia, la Fondazione Cini di Venezia, la Fondazione Longhi di Firenze e la Collezione Alana di Newark (Delaware), negli Stati Uniti³². L'inventario ora presentato, che è successivo

²⁹ AMBg, Specola, doc. 997, Inventario S. Bartolomeo, S. Agata, S. Agostino, S. Francesco (9 ottobre 1797). Tale inventario mi è stato gentilmente segnalato dallo studioso locale Gianmario Petró, che ringrazio vivamente, il quale lo aveva citato in suo intervento: G. Petró, *Le trasformazioni della chiesa e del convento di S. Agostino tra il XV e il XVI secolo*, in *Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio*, a cura di M. Mencaroni Zappetti, E. Gennaro, “Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo”, Bergamo 2005, p. 121, nota 49.

³⁰ *The travel diaries of Otto Mündler: 1855-1858*, edited and indexed by Carol Togneri Dowd, introduction by Jaynie Anderson, The Walpole Society, London 1985, p. 154 (21-22 maggio 1857).

³¹ Non è stata rinvenuta traccia del polittico nelle ricognizioni bergamasche di Cavalcaselle (cft. *infra*), probabilmente in quanto non era più nel territorio durante i suoi viaggi, tuttavia nel testo a stampa il conoscitore lo indica come proveniente dalla chiesa di un “villaggio” (non specificato) vicino Bergamo e lo rileva come passato presso il mercante Vito Enei di Roma e il banchiere Valentinus sempre di Roma: Cavalcaselle, Crowe, 1981, ed. 1912, vol. I, p. 48, nota 1.

³² P. Humfrey, *Bartolomeo Vivarini's Saint James polyptych and its provenance*, in *The J. Paul Getty Museum Journal*, vol. 22, 1994, pp. 11-20, con bibliografia precedente. Humfrey, sullo scorta degli studi di Francesco Rossi (1981), ritiene che il “Polittico di S. Giacomo” provenga dalla Parrocchiale di S. Giacomo a Vallalta (Bergamo). Si veda la scheda dell'opera sul sito del museo (<http://www.getty.edu/art/collection/objects/584>), dove la provenienza è così ricostruita: S. Giacomo, Vallalta (Bergamo), Chiesa parrocchiale di Somendenna (Bergamo), Chiesa di S. Agostino (Bergamo) (?), Giacomo Caniana (Alzano, Bergamo), Don Clemente (Alzano, Bergamo), Chiesa di S. Martino (Alzano, Bergamo), Giuseppe Baslini (Milano), Vito Enei (Roma), sino al passaggio nella Collezione Bonacossi di Firenze. Rossi (1981) identificava invece nei pezzi acquistati dal Carrara, e ora in Accademia Carrara, alcune parti del “Polittico in S. Agostino” che il Carrara stesso descrive nelle postille alle *Vite del Tassi* (1791-1792 circa) come da lui acquistati. I pezzi in Carrara (due tavole con *Angeli con strumenti della Passione*, due con *S. Pietro* e *S. Paolo* e un *S. Nicola da Bari* recentemente ricondotto in via dubitativa al complesso) erano stati inizialmente ascritti dal Longhi (1928) allo

all'acquisizione degli scomparti da parte del Carrara, potrebbe riferirsi ad alcune delle altre parti ricondotte al complesso, che rimasero verosimilmente in sagrestia almeno sino al 1797 e furono poi immesse sul mercato dell'arte³³. Dubbiosa è anche la segnalazione di quattro santi (divisi in due pannelli, parte di un polittico), attualmente attribuiti alla bottega dei Marinoni, che Giovanni Morelli nel "Taccuino B" (1861 circa) annotava come presenti nella sagrestia di S. Alessandro in Colonna (dove si trovano ancora oggi), indicandone però una originaria provenienza proprio da S. Agostino e un'attribuzione al Gavazzi da Poscante precisando che l'artista era della "scuola di Vivarini"³⁴. Nei successivi inventari il "Polittico dei Vivarini" non è più segnalato, ma le fonti indirette attestano che già nel 1798, dopo che la Chiesa fu ridotta ad uso di magazzino militare e poi scuola di cavalleria, ebbe luogo un'asta dei beni di S. Agostino³⁵.

Diversamente, la *Pala di S. Orsola* di Andrea Previtali (olio su tavola, 263 x 223 cm, 1520-1525 circa), benché descritta in modo sommario nei due inventari di S. Agostino del 1797 come presente nella chiesa ("S. Orsola colle Vergini martiri del Previtali"/"Martirio di S. Orsola")³⁶, è invece di univoca identificazione. Era già stata vista in loco dal Ridolfi (1648, che la ricordava per le "arie di volti delicati e belli andari di panni"), dal parroco corrispondente di Donato Calvi (1676) e dagli studiosi locali Tassi (1740-1750 circa), Bartoli (1774) e Pasta (1775)³⁷. Sulle sue vicende dopo la soppressione del Convento di S. Agostino (1798) ci informa il Conte Antonio Piccinelli, bibliofilo e collezionista d'arte, nelle sue "postille" (redatte nel 1863-1865 circa, ma basate talvolta sulla trascrizione di note autografe antecedenti stilate da Carlo Marenzi verso il 1827³⁸) alle *Vite* del Tassi, la fonte più esaustiva (dopo la già citata guida del Marenzi del 1824) sulla sorte e l'ubicazione di molte opere d'arte dopo il periodo napoleonico e la dispersione antiquariale ottocentesca³⁹. La *S. Orsola*, poiché era stata trasferita nella loro cappella privata in S. Agostino

Squarcione o alla sua maniera; sono poi stati riferiti al "Maestro del 1458" e accorpati agli altri scomparti di Pavia e Venezia, si veda: F. Rossi, *Pittura a Bergamo intorno al 1500. Ricostruzione di un patrimonio disperso*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", vol. XLI, anni accademici 1978/1979, 1979/1980, Gorle (BG) 1981, pp. 81, 90, nota 23; F. Rossi, *Ambrogio Calepino e il 'Maestro del 1458': un episodio di cultura di élite*, in "Arte Lombarda", nn. 80-82, 1987, pp. 115120; F. Rossi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Milano 1991, p. 77, tavola 15, p. 227. Il contributo più recente ed esaustivo è di Aldo Galli che ha ricondotto al polittico altri scomparti, ha precisato che proveniva forse da un altare diverso dell'altare maggiore, come prima di allora ritenuto, e ha ricostruito con più precisione la fisionomia dell'anonimo autore, definendolo il "Maestro dei cartellini": A. Galli, in M. Boskovits (a cura di), *The Alana Collection. Newark, Delaware, USA. Italian paintings from the 13th to 15th century*, Firenze 2009, vol. I, pp. 91-98, scheda n. 17 (con bibliografia e storia critica); si veda anche: J. Anderson, in R. Radford, G. Valagussa, J. Anderson (a cura di), *Renaissance: 15th and 16th century Italian paintings from the Accademia Carrara, Bergamo*, Catalogo della mostra (Canberra, Australia, 2011-2012), National Gallery of Australia, Australia 2012 (scheda pubblicata in: <http://nga.gov.au/exhibition/Renaissance>).

³³ Si veda anche la II parte: Accademia Carrara, "Maestro dei cartellini".

³⁴ Giovanni Morelli ne accenna appunto nel "Taccuino B", incentrato sull'arte lombarda e del nord Italia (mentre il "Taccuino A" riguarda esclusivamente le Marche ed è esito del viaggio effettuato nel 1861 con Cavalcaselle per conto del Governo italiano il cui scopo era redigere un inventario delle opere più significative, la maggior parte conservate in istituzioni religiose sopresse, da destinare ai due musei che avrebbero dovuto essere costituiti ad Ancona ed Urbino): *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di Jaynie Anderson, coordinamento scientifico Marina Massa, Milano 2000, Taccuino B, f. 33v, 112-113; purtroppo il "Taccuino B" non è chiaramente databile; si veda anche Paratico, 2013, p. 86, con citazione del passo del taccuino di Morelli. La studiosa propende, tuttavia, per rigettare la provenienza dei Santi, che attribuisce al Marinoni, da S. Agostino e a considerarla un possibile refuso di Morelli.

³⁵ Si tratta dell'asta in cui fu acquistata l'opera di Gian Paolo Lolmo ora in Accademia Carrara (Bergamo), forse una sorte analoga toccò ad alcune delle altre opere presenti in origine nel luogo. Si veda *infra*. Anche la "Sacra Famiglia" del Ceresa, citata già dal Pasta (1775) come opera di particolare pregio non è più identificabile; era recensita nell'arredo originario della chiesa anche in: A. Tiraboschi, *Notizie intorno al Monastero e alla Chiesa di S. Agostino*, Bergamo 1969 (da un manoscritto originale del 1881), p. 24.

³⁶ AMBg, Specola, doc. 997, Inventario S. Agostino (1797); AMBg, Specola, doc. 997, Inventario S. Bartolomeo, S. Agata, S. Agostino, S. Francesco (1797); ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811, Inventari (1797).

³⁷ Si segnala che le *Vite* del Tassi sono citate nel testo con la datazione del manoscritto originale verso il 1740-1750 e non con la data di edizione (1793), per ragioni di priorità storica dei riferimenti ivi contenuti, rispetto alle fonti successive.

³⁸ La copia delle *Vite* del Tassi con le postille originali di Carlo Marenzi è stata rinvenuta nell'Archivio Storico dell'Accademia di Brera (Milano) e la trascrizione sarà pubblicata da Sarah Malenza e Maria Elisabetta Manca (sino ad oggi le annotazioni di Marenzi si conoscono solo attraverso le trascrizioni del Piccinelli), si veda: A. Mazzotta, in *Andrea Previtali. La "Madonna Baglioni"*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2011), a cura di M.C. Rodeschini, Bergamo 2011, pp. 11-37, in part. alla p. 18, nota 1 (le postille del Marenzi sono datate 1827 circa); E. De Pascale, *Marta, il drago e l'acquasante. Congettura su un Previtali "privato"*, in *Ibidem*, pp. 15-37, in part. alla p. 26, nota 21 (le postille del Marenzi sono datate 1807-1836 circa).

³⁹ A. Piccinelli, *Postille del Conte Antonio Piccinelli* (1863-1865 circa), in F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo 1793, edizione a cura di Franco Mazzini, Milano 1969-1970, 2 voll., vol. II, p. 190.

(dopo il rimodernamento della cappella di S. Orsola, prima del 1727⁴⁰), ritornò, per ordine della Municipalità di Bergamo, presso i Caleppio al Pozzo Bianco, ma questi non ne seppero riconoscere il pregio e la vendettero al Sacerdote Giovanni Battista Noli di Alzano Lombardo, il cui nipote Francesco (alla data del 1832) la custodiva. Una volta morto Francesco e suo figlio Alessandro, la raccolta venne divisa tra la madre, la Contessa Elisabetta Sottocasa Noli, e le due figlie Angelica ed Elena, sorelle di Alessandro. La S. Orsola toccò ad Angelica, moglie del Conte Luigi Albani, nella cui collezione la vide, infatti, Cavalcaselle verso il 1866-1869 rilevando nei suoi taccuini inediti che proveniva appunto da S. Agostino⁴¹. L'opera pervenne nella Collezione prima di Paola Albani Morali indi di Guido Morali (figlio) dove rimase sino al 1943 e poi, come donazione, in Accademia Carrara⁴².



Andrea Previtali, *Pala di S. Orsola*, 1520-1525, olio su tavola, 263 x 223 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 58 AC 00465); Palma il Vecchio, *Annunciazione*, 1510-1520 circa, olio su tela, 80 x 153 cm, Newport Restoration Foundation (USA).

Sebbene firmate e datate 1587, le due opere del cremonese Alessandro Zanchi (*La condanna di S. Orsola* e *Il Martirio di S. Orsola*), sono da identificarsi probabilmente nei “due quadri l'uno rappresentante il Martirio di S. Orsola, l'altro lo Sposalizio dell'istessa Santa”. Tiraboschi (1881)⁴³ ricordava le due opere come trasferite nella Chiesa del Carmine e Angelo Pinetti più avanti (1931) le registrerà invece come presenti in S. Alessandro della Croce e provenienti appunto dalla Chiesa soppressa di S. Agostino, ove erano anticamente descritte anche dal Bartoli (1774) e dal Pasta (1775)⁴⁴. Anche altre opere sono identificabili, sebbene solo corsivamente citate⁴⁵, tra esse la *Trinità* di Giovanni Paolo Lolmo e

⁴⁰ Tiraboschi (1881), ed. 1969, p. 28.

⁴¹ Si veda *infra*: Collezioni privata di Bergamo città, Collezione Albani.

⁴² Anche Pasino Locatelli (1867, si veda anche la parte II di tale studio) la vide in casa Noli, si confronti il suo articolo uscito postumo: P. Locatelli, *Memorie storiche ed artistiche intorno al Convento ed alla Chiesa di S. Agostino in Bergamo*, in “Bergomum”, XX, dicembre 1946, n. 4, p. 131 [da un manoscritto dell'Ottocento, rimasto inedito]. Venne esposta nel 1875 alla Esposizione d'Arte antica, come di proprietà del Conte Luigi Albani, e nel 1898 alla Esposizione diocesana di arte sacra, come di proprietà del Signor Giovanni Morali. Sull'opera si veda: P. Zampetti, I. Chiappini, Andrea Previtali, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 130, scheda n. 14 (con bibliografia precedente). Da documenti della famiglia dei Conti Calepio (del 20 dicembre 1810) ritrovati dall'Ing. E. Suardo e da lui pubblicati (E. Suardo, *Le pitture nella chiesa di S. Agostino*, in “Bergomum”, XXI, luglio-dicembre 1947, n. 3/4, pp. 77-78) si apprende che Don Giovanni Battista Noli di Alzano aveva acquistato l'opera dai fratelli Filippo e Celestino Calepio di Bergamo, assieme ad un'Annunciazione (in totale per Lire 1050 di Milano) e che entrambe provenivano dalla soppressa chiesa di S. Agostino. Tale ultima opera potrebbe essere “l'Annunciata” genericamente citata nell'inventario di S. Agostino del 1797, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811; AMBg, Specola, doc. 997 e che, come si dirà più tardi, è stata identificata, in via ipotetica, in un'opera di Palma il Vecchio ora presso la Newport Restoration Foundation (USA) (si veda *infra*).

⁴³ Tiraboschi (1881), ed. 1969, p. 33, nota 9.

⁴⁴ A. Pinetti (a cura di), *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, volume I/Provincia di Bergamo, Roma 1931, p. 55.

⁴⁵ L'opera citata solo come “altro quadro grande rappresentante S. Agostino con santa monaca” è forse la tela del veneto Francesco Cappella rappresentante S. Agostino e S. Monica con angioletti che fu trasferita nelle “sagrestie di Pignolo”: Tiraboschi (1881), ed. 1969, p. 33, nota 9. Il dipinto con S. Nicola, citato come anonimo nell'inventario, è da identificarsi nell'opera del cremasco Gian Giacomo Barbelli, firmata e datata 1653, che da S. Agostino (dove la recensirono Tassi, Bartoli e Pasta), risulta trasferita prima nelle sale della Podesteria - secondo il Tiraboschi (1881) o nella chiesina dell'ex Capitanato (dove è citata nell'Inventario del Maironi da Ponte, 1799) -, poi in S. Michele al Pozzo Bianco e infine in S. Andrea, attuale collocazione: Tiraboschi (1881), ed. 1969, p. 27; G. Colombo, in G. Colombo, M. Marubbi, A. Miscioscia, *Gian Giacomo Barbelli, l'opera completa*, Crema 2011, pp. 270-271, scheda n. 77, si veda

l'Assunta del Ronzelli furono, la prima venduta all'asta, e la seconda trasferita in Palazzo Civico; entrambe si trovano in Accademia Carrara dove sono confluite dal 1874⁴⁶.

Particolarmente significativa, specie in relazione alla qualità delle opere, è poi la corsiva citazione nell'inventario dei beni presso la sagrestia di S. Bartolomeo (1797) di “quadri d'una sola figura dei Vivarini; una Deposizione con quattro o cinque santi dei suddetti”⁴⁷, da identificarsi, nonostante l'erronea e improbabile attribuzione ai Vivarini, con alcuni scomparti di due Polittici del Bergognone: rispettivamente alcuni Santi o Sante del *Polittico della Madonna delle Rose* e la *Deposizione* e quattro o cinque figure del *Polittico di S. Bartolomeo*. Sino ad ora non era stato rilevato in sede bibliografica che parte di quest'ultimo verrà citato anche nell'Inventario successivo del Maironi, di cui si dirà, che segnala tra i quadri della chiesa e sagrestia di S. Bartolomeo trasferiti presso la cappella del Palazzo Municipale (1799) “un santo vestito da diacono, S. Ludovico Re di Francia, S. Agata, S. Lucia, Cristo nel sepolcro, tavola, Scuola di Leonardo”, da identificarsi appunto con i cinque scomparti del *Polittico di S. Bartolomeo* tutt'ora esistenti e conservati in Accademia Carrara⁴⁸. Tali scomparti verranno poi verosimilmente resi dal Palazzo municipale alla Chiesa di S. Bartolomeo (con una casistica analoga a quella che verrà dopo ipotizzata per la predella della *Pala Martinengo* del Lotto) nella cui sagrestia li rivide il Marenzi (1824), prima fonte nota sino ad ora a segnalarli con l'altrettanto improbabile attribuzione al Bramantino, e più tardi Cavalcaselle⁴⁹. Verranno poi venduti dalla fabbrica di S. Bartolomeo all'Accademia Carrara di Bergamo su proposta di Gustavo Frizzoni nel 1892. Il *S. Gerolamo* del *Polittico della Madonna delle Rose*, come già reso noto in sede storiografica, verrà venduto nel 1860 a Francesco Baglioni da Martino Dolci, vicario della Chiesa di S. Bartolomeo, e poi donato alla Carrara nel 1900. Altri due santi e una *Resurrezione* sono in collezioni private ma non se ne conoscono le vicende di acquisizione⁵⁰. Il documento rinvenuto sembra in ogni caso appurare che alcuni santi di tale polittico si trovavano in effetti nella sagrestia di S. Bartolomeo almeno dal 1797. Si tratta pertanto di un altro caso di mancanza di competenza critica da parte dei delegati governativi che non seppero catalogare tali opere⁵¹; la mano dell'artista sarà riconosciuta in sede critica solo nella seconda metà dell'Ottocento grazie all'acume di Giovanni Morelli, Pasino Locatelli e Cavalcaselle.



Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, *S. Agata*, *Deposizione*, *S. Lucia*, scomparti del *Polittico di S. Bartolomeo*, 1515-1520 circa, olio su tavola, 61,5 x 57 cm (due sante), 85 x 81 cm (*Deposizione*), Bergamo, Accademia Carrara (inv. nn. 58 AC 00170, S. Agata; 58 AC 00043, Deposizione; 58 AC 00171, S. Lucia).

anche p. 337. Gli altri “sette” dipinti citati nell'inventario come *Miracoli di S. Nicola* risultano (in una postilla dello stesso documento) resi al Sonzogni già nel 1797, come di sua proprietà: secondo le più recenti ipotesi bibliografiche (non però completamente chiarificatrici) le altre “sei” (e non sette) opere del Barbelli correlate al *S. Nicola* confluirono presso la Collezione Angelini (dove le vide il Tiraboschi, 1881), ma risultano ora disperse. I due *Miracoli di S. Nicola* ora nella Chiesa di S. Andrea (resi noti da Pinetti, 1931, p. 37), eseguiti per Benedetto Sonzogni-Furiotti, sono infatti stati espunti dal catalogo del Barbelli e assegnati a Marziale Carobbio, come anche sono state rigettate come autografe le quattro tele citate nella casa parrocchiale dal Pagnoni (1979, p. 38): si veda Colombo, 2011, pp. 270-271, scheda n. 77 e p. 337.

⁴⁶ Si veda *infra* per i dettagli su storia critica e spostamenti.

⁴⁷ AMBg, Specola, doc. 997, Inventario S. Bartolomeo, S. Agata, S. Agostino, S. Francesco (9 ottobre 1797), S. Bartolomeo, sagrestia.

⁴⁸ Inventario Maironi (1799), cfr. *infra*.

⁴⁹ Cfr. *infra*.

⁵⁰ Su bibliografia precedente, ipotesi di ricostruzione e vicende collezionistiche dei due polittici si veda: S. Facchinetti, G. Valagussa, in *Botticelli, Bellini, Guardi...*, 2010, pp. 34-37, scheda n. 4, pp. 38-39, scheda n. 5. Si confronti anche *infra*, ricognizione Cavalcaselle.

⁵¹ [M. Michiel], *Notizia d'opere di disegno* (1521-1543), a cura di J. Morelli, Bassano 1800: il viaggio del Michiel a Bergamo viene datato verso il 1524-1525, si veda: F. Cortesi Bosco, *Il Coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1987, vol. I, pp. 17 seg., 79 seg.

Di lì a poco si venne quindi precisando l'esigenza di una più specifica attenzione alla catalogazione delle opere d'arte in linea con i provvedimenti emessi dal Governo: il 21 gennaio 1798 il Direttorio esecutivo promulgava da Milano una legge con la quale si ordinava la vendita dei beni nazionali provenienti dalle soppressioni compiute in tutti i dipartimenti - fino ad arrivare ad una somma di 16 milioni - al fine di sostenere le truppe francesi entrate nel territorio italiano⁵². Il Direttorio esecutivo inoltre diramava sempre da Milano (7 febbraio 1798) una circolare in cui precisava agli Agenti dei beni nazionali dei vari dipartimenti della Cisalpina le modalità da seguire per accertare l'esistenza di dipinti e sculture di pregio nel territorio di competenza e redigerne i relativi elenchi, specificando che tali oggetti avrebbero dovuto essere lasciati nei loro luoghi di origine e - fatto particolarmente significativo in rapporto ai precedenti inventari - consigliando l'intervento di esperti, anche locali, qualora non vi fossero state sufficienti competenze da parte degli agenti stessi⁵³. La novità dell'operazione mise, infatti, in luce la difficoltà nel valutare con correttezza scientifica il valore del patrimonio per cui spesso si ricorse a pittori o eruditi locali; manca tuttavia una ricerca sistematica e comparativa sulle figure che nei vari dipartimenti furono coinvolte nel recupero delle opere d'arte giudicate di elevata qualità e sui criteri adottati per la selezione. Con due successive circolari (19 marzo 1799, 24 agosto 1799) il Ministro dell'interno invitava i Commissari di ogni dipartimento a vigilare sui beni mobili di enti soppressi al fine di evitare vendite illecite a favore di cittadini privati, senza il preventivo controllo del Governo e veniva auspicata la nomina di un "Commissario superiore", incarico che almeno dal dicembre 1800 ricoprì Andrea Appiani, per coordinare a livello centrale le operazioni di inventariazione locale, valutare l'esatto pregio delle opere ed evitare così la dispersione delle stesse mediante vendite sommarie o clandestine, già quindi rilevate in questa fase iniziale. L'inventario veniva perciò considerato uno strumento di "conservazione" idoneo⁵⁴.

2.2 I due cataloghi manoscritti inediti delle opere di Bergamo e territorio (1798)

Molto più interessante ai fini storico-artistici, rispetto agli inventari precedenti, è pertanto il "Catalogo dei quadri più preziosi ed altri monumenti relativi alle belle arti che esistono in Bergamo" (9 marzo 1798), seguito a breve distanza di tempo dal "Catalogo delle pitture e sculture sparse per il Dipartimento del Serio" (23 aprile 1798)⁵⁵. I due manoscritti furono trasmessi da Pietro Sabbioni, Commissario dell'Agenzia centrale dei beni nazionali, al Ministro della Finanza generale, Lodovico Ricci⁵⁶. L'estensore dei due documenti è un Agente dipartimentale del Serio, forse Giovanni Battista Locatelli⁵⁷, che ha agito per i francesi agli ordini del Direttorio esecutivo dichiarando di essersi avvalso per la compilazione di una "persona intelligente" che non aveva voluto nominare. Entrambi i documenti sono quindi anonimi. Analoghi inventari furono stilati negli altri territori della Cisalpina senza occultarne gli estensori⁵⁸. Si tratta quindi di un fatto eccezionale che attesta forse, già a queste date, una volontà di autonomia da parte delle autorità locali bergamasche

⁵² *Raccolta proclami*, vol. XXXIV, n. 41 in AM.

⁵³ Mattioli Rossi, 1985, p. 433; Sicoli, 1989, pp. 73-77: se l'autore dell'opera inventariata era dubbio doveva essere indicata la dubbietà, se ignoto andava indicato se di "buon pennello", andavano inoltre specificate tecnica, grandezza e soggetto rappresentato, avendo riguardo anche alle sculture. Si confronti anche: S. Sicoli, *Per una ricostruzione storica del profilo istituzionale di Brera*, in *Milano 1809: la Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, a cura di Sandra Sicoli, testi di Sandrina Bandera, Atti del Convegno (Milano, 2-3 dicembre 2009), Milano 2010, pp. 88, 101, note 69-71, dove si ipotizza che l'autore delle direttive sia Luigi Bossi con la collaborazione di Andrea Appiani.

⁵⁴ Sandra Sicoli rileva la necessità di avvalersi di esperti emersa in una lettera del Parroco di Carlazzo all'Agente demaniale il 7 maggio 1798: Sicoli, 1989, pp. 75-77.

⁵⁵ Il carteggio rivolto all'Agenzia centrale dei beni nazionali al Ministro della Finanza generale e i due inventari di Bergamo e territorio, datati dal 28 febbraio al 24 aprile 1798, sono in: ASMi, Studi, p.a., cart. 193, fasc. Accademie delle belle arti, Provincie. Tali inventari sono citati, negli studi sui Marinoni, da Chiara Paratico, che ne ha accertato per la prima volta l'esistenza: C. Paratico, in *Da Bergognone a Tiepolo: scoperte e restauri in Provincia di Bergamo*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2002-2003), a cura di S. Facchinetti, Cinisello Balsamo (MI) 2002, pp. 28-33, scheda n. 2; Paratico, 2013, pp. 203-204, 346-347, nota 9. D'ora in poi abbreviati in: ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo (1798); Idem, Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio (1798).

⁵⁶ Il dicastero di Finanza generale fu affidato alla guida di Ludovico Ricci (con decreto 30 giugno 1797), questi rimase in carica per circa un anno, fino al 3 giugno 1798, quando venne sostituito da Girolamo Adelasio.

⁵⁷ Nominato come tale in documenti del 1798-1799, si veda il documento citato in L. P. Gnaccolini, *La Trinità*, in A. Piazzoli, G.C.F. Villa, L. Algisi, *Lorenzo Lotto. Un lustro tre capolavori*, Bergamo 2011, pp. 18-27 e documento in AM, Archivio Famiglia Passi, cart. 8, fasc. 86, Istromento di vendita tra l'Amministrazione Centrale e nobili signori fratelli conti Passi quondam Marc'Antonio, 23 aprile 1799.

⁵⁸ A Cremona (Dipartimento Alto Po) l'Agente è Picenardi e dichiara di avere selezionato le opere migliori citate dal Vasari e dagli storici locali Baldinucci e Lama e di non avere nominato le opere di scuola. Questi si è interessato esclusivamente alle opere cremonesi cinquecentesche. Gli elenchi successivi saranno compilati dal pittore Sante Legnani, sono però molto sommarî e "nella maggior parte dei casi i dipinti non sono più identificabili in quanto dispersi sul mercato antiquariale, privi di indicazioni sulla collocazione originaria e di incerta attribuzione": Mattioli Rossi, 1985, pp. 433-434; A Brescia gli elenchi furono redatti dal pittore Paolo Rossini: *Napoleone Bonaparte: Brescia...*, 1997, pp. 129-138, 168-171. In Piemonte sono state invece individuate diverse personalità coinvolte nell'inventariazione: *Napoleone e il Piemonte...*, 2005, pp. 38-39.

e un tentativo di mettere al riparo da eventuali critiche (che come vedremo sono in effetti documentate per gli anni successivi) l'estensore del documento, il quale si assumeva l'onere di giudicare le opere e quindi di esporle a futuri provvedimenti governativi, ivi compresa l'asportazione dai luoghi di origine. Si dovette trattare in ogni caso di un erudito locale, con una buona competenza storico artistica, ma che non è ancora possibile identificare: l'ipotesi più semplice sarebbe che possa trattarsi di Pietro Roncalli, nominato delegato governativo per la scelta e custodia dei dipinti da soppressioni forse già in questo periodo, ma è da escludere per le divergenze di giudizio su opere che il pittore segnalerà negli inventari successivi e per l'assenza di riferimenti al testo del Tassi a cui invece il Roncalli si riferirà sovente⁵⁹.



Lorenzo Lotto, *Pala di S. Bernardino*, opera e particolari, 1521, olio su tavola, 300 x 275 cm, Chiesa di S. Bernardino in Pignolo, Bergamo.

Per quanto concerne la ricognizione delle opere presenti in città, l'estensore del documento si è avvalso infatti esclusivamente delle *Pitture notabili* di Andra Pasta (1775) che vengono riprese come un'autorità critica indiscussa, ma senza dichiararlo espressamente⁶⁰. Dopo il testo dell'attore comico ed erudito bolognese, Francesco Bartoli (1774), il primo a stampa su Bergamo, rassegna sommaria delle pubbliche pitture della città, priva però di giudizi critici⁶¹, la guida del medico ed erudito bergamasco Pasta si presentava infatti come un lavoro, diviso per luogo, di "eccellente levatura, itinerante e frutto di uno studio e di una diligente ricognizione" che costarono grande fatica allo scrittore e questa volta con giudizi sulla qualità pittorica dei dipinti considerati⁶². Le *Vite* di Francesco Maria Tassi, sostanzialmente compiute prima dell'uscita del testo di Pasta (1740-1750 circa, ma riprese sino al 1770 almeno) e date alle stampe postume ma ben 5 anni prima del presente manoscritto, si prestavano forse meno all'utilizzo in tale occasione, essendo redatte per autore e non topograficamente. La ragione della suddivisione per biografie non è tuttavia decisiva in quanto nemmeno l'*Indice tassiano delle chiese della città* (1740-1750 circa), seppur diviso per luogo, fu scelto come fonte; è però da rilevare che non era facilmente reperibile essendo ancora nella forma manoscritta⁶³.

Rispetto al Pasta l'estensore del documento si è limitato a selezionare alcune chiese, seguendo fedelmente l'ordine di citazione dello scrittore (sono assenti, tra le altre, S. Agostino e S. Maria di Rosate, sebbene già interessate o in procinto di esserlo da provvedimenti di soppressione), e all'interno di queste alcune opere, per lo più quelle già ritenute di più elevata qualità dallo stesso Pasta e forse sulla scorta di una verifica visiva condotta "a posteriori", ovvero con il testo preso come guida alla scelta.

Dalla selezione emerge una predilezione accentuata per la pittura della fine del Quattrocento e del Cinquecento veneto (Giovanni Bellini, Lorenzo Lotto, Tiziano, Tintoretto, Veronese) ma soprattutto locale (Andrea Previtali, Giovanni Battista Moroni, Giovanni Cariani, i Santacroce), con qualche citazione da altri ambiti (Romanino, Perugino). Molteplici sono anche i riferimenti ai principali pittori bergamaschi del Seicento (con diverse segnalazioni di opere del

⁵⁹ Sono stati fatti dei confronti grafici con documenti autografi appartenenti ad erediti locali che avrebbero potuto stilare il documento, quali Giovanni Maironi da Ponte e Pietro Roncalli, che compileranno gli inventari successivi, o Gerolamo e Carlo Marenzi, autori della *Guida di Bergamo* (1824), ma non hanno dato buon esito.

⁶⁰ A. Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico raccolte da Andra Pasta, con alcuni avvertimenti intorno alla conservazione e all'amorosa cura de' quadri*, in Bergamo per Francesco Locatelli, Bergamo 1775.

⁶¹ F. Bartoli, *Le pitture sculture ed architetture delle chiese e d'altri luoghi pubblici di Bergamo descritte da Francesco Bartoli bolognese*, in Vicenza per Carlo Bressan, Vicenza 1774.

⁶² F. Mazzini, *Saggio biobibliografico*, in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, pp. XV-XVI.

⁶³ *Ibidem*, p. XVI; [F.M. Tassi], *Indice delle chiese della città [di Bergamo] e borghi*, 1740-1750 circa, in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, pp. 7-41.

Salmeggia) o che hanno dipinto a Bergamo (Pietro Ricchi), di contro, decisamente più sporadici sono i richiami ai “Primitivi” del primo Rinascimento e ad artisti della fine del Seicento e del Settecento (Sebastiano Ricci, Luca Giordano, Antonio Balestra, Giuseppe Crespi sono tra i più citati): tra gli illustri assenti vi è Tiepolo, di cui non è descritto nemmeno il bellissimo *Martirio di S. Giovanni vescovo* in Duomo. Mentre, rispetto al Pasta, sono aggiunte due opere settecentesche di Angelica Kauffmann e Gaspere Landi, forse in quanto una “novità” perché realizzate per la Cappella Colleoni negli anni novanta del Settecento, quindi quando la guida era già stata stampata.



Lorenzo Lotto, *Deposizione di Cristo nel sepolcro, Lapidazione di S. Stefano*, 1516, olio su tavola, 49 x 94 cm, due scomparti della predella della *Pala Martinengo* (Chiesa di S. Bartolomeo, Bergamo), Bergamo, Accademia Carrara (inv. nn. 1034/57; 1035/58, nuovi nn. inv. 58 AC 00070-72).

I giudizi critici dello scrittore bergamasco sono ripresi fedelmente (sono, infatti, descritte con toni particolarmente elogiativi le pale di Lotto in S. Bartolomeo, S. Spirito e S. Bernardino), ivi compresi gli errori attributivi, poi superati dalla storiografia successiva (clamoroso è quello dell'assegnazione del Polittico di Bergognone in S. Spirito al Perugino, svista già presente in Bartoli e in Pasta e qui reiterata). L'inventario segnala poi, in una sezione che segue il catalogo dei dipinti di Bergamo, diverse opere di scultura della bottega degli intagliatori Fantoni di Rovetta. Anche in tale caso l'unica fonte è la guida del 1775, tranne per la parte finale dedicata alla descrizione degli “armari”, intagliati con elevata qualità ideativa ed esecutiva, delle sagrestie di Alzano, ancora oggi presso la Chiesa parrocchiale di S. Martino in Alzano Maggiore (ora Museo di Arte Sacra di S. Martino) e riferite dalla critica moderna, come correttamente segnala il documento, a Grazioso il Vecchio (1630-1693), al figlio Andrea (1659-1734) oltre che alla loro bottega di Rovetta, negli anni 1679-1680 circa (per la prima sagrestia), 1691-1701 circa (per la seconda sagrestia)⁶⁴.

Alla fine del documento il riferimento alla storiografia locale è velatamente rivelato dietro ai criteri adoperati per l'estensione del secondo inventario: “le opere di sommo merito sparse nel territorio è necessario esaminarle per non avere altri documenti che quelli della pubblica fama”. Le fonti a disposizione erano, infatti, piuttosto scarse e frammentarie sia per Bergamo, sia soprattutto per il suo territorio⁶⁵: sporadiche notizie sulle opere d'arte di città e dintorni si raccolgono in Marcantonio Michiel (1525 circa); nella “vita” dedicata insieme a Palma il Vecchio e al Lotto in quanto “veneziani”, oltre a qualche accenno su Previtali ma nella “vita” del Carpaccio, in Vasari (1550, 1568) che non fa però nessun riferimento a Cariani e nel *Theatrum Bergomense* di Achille Muzio (1596). Nel Seicento si annoverano le biografie di Lotto, Moroni e dei due Palma e alcuni cenni di opere particolari anche della provincia nelle *Maraviglie dell'arte* di Carlo Ridolfi (1648), oltre a ricordi sempre di opere singole di Palma il Vecchio, Lotto e Moroni nella *Carta del navigar pittoresco* di Marco Boschini (1660) e alcuni riferimenti in Luigi Pellegrini Scaramuccia (*Le Finezze de' Pennelli italiani*, 1674).

Molto più consistenti sono le informazioni presenti nelle raccolte locali del Padre Donato Calvi (1661-1671; 1676-1677), prive tuttavia di finalità storico-critiche. Nel Settecento qualche riferimento si ricava dal poema in versi dell'Abate Angelini (1720) e nelle voci dell'*Abecedario pittorico* del bolognese Padre Pellegrino Antonio Orlandi (1704) a cui (come visto) seguono le *Vite* del Tassi (1740-1750 circa) comprensive degli indici delle chiese di Bergamo e territorio (1740-1750 circa) e le due guide del Bartoli (1774) e del Pasta (1775). Qualche informazione su Palma il Vecchio si trova anche nell'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres* del Dezallier D'Argenville, del 1745-52/1762, e alcune opere bergamasche sono descritte nel taccuino manoscritto del *Viaggio del 1793 per lo stato Veneto e Venezia stessa* dell'abate Luigi Lanzi, successivo alla prima edizione della *Storia pittorica dell'Italia inferiore* (1792) e di pochi anni precedente tale inventario (1793)⁶⁶.

⁶⁴ Relativamente alla parte delle sculture lignee, le tarsie sono invece assegnate alla bottega dei Caniana di Alzano Lombardo. Oltre che dal Pasta, opere bergamasche dei Fantoni sono citate anche dal Tassi, mentre quelle in Alzano sono segnalate solo da quest'ultimo. Si vedano: R. Bossaglia (a cura di), *I Fantoni: quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, Vicenza 1978, in part. pp. 22-33, 101, 111; L. Rigon, *La bottega dei Fantoni*, Clusone 1988, in part. pp. 13-15, p. 102 (per le fonti); M. Olivari (a cura di), *Le Sagrestie di Alzano Lombardo nella Basilica di S. Martino*, Cinisello Balsamo (MI) 1994, pp. 11-18, 23-38; R. Panigada, *La Basilica di San Martino e le sue sagrestie in Alzano Lombardo*, Bergamo 2009, in part. pp. 93-97, 123-124.

⁶⁵ Per la rassegna delle fonti storiografiche su Bergamo e territorio si veda quanto già in: Mazzini, *Saggio bibliografico...*, in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, pp. XIII-XV.

⁶⁶ Luigi Lanzi, *Viaggio nel Veneto* [1793], a cura di D. Levi, Firenze 1989, pp. XXIII-XXIV.



Giampietro Silvio, *Gesù Cristo in pietà sorretto dagli angeli*, opera e dettagli, 1535-1540 circa, olio su tela, 256 x 156 cm, Sedrina (Bergamo), Chiesa di S. Giacomo Maggiore apostolo (altare a sinistra dell'altare maggiore), foto: Paolo Imperatori (Milano).

Nel documento sono inoltre attestati alcuni trasferimenti di opere nel Palazzo Municipale, esito probabilmente dei primi provvedimenti governativi dei francesi, che avvalorano l'ipotesi che le opere, benché selezionate sulla guida del Pasta, siano state controllate *de visu*: il caso più rilevante, e sino ad ora inedito, è quello della predella del Lotto in S. Bartolomeo, già descritta da scrittori quali Michiel, Ridolfi e Scaramuccia, oltre che dai locali Tassi e Pasta: "Li tre famosi quadretti del Lotto, bislungi in legno" (citazione ripresa fedelmente dal Pasta) che dalla sagrestia "furono trasportati in Municipalità", per essere poi verosimilmente resi alla chiesa⁶⁷. Anche le opere dei fiorentini Alessandro Allori, detto il vecchio Bronzino (*Cena degli apostoli*) e "Cavalier Passignani" (S. *Gualberto*), segnalate come pitture che "meritano una particolare attenzione", risultano trasferite da Astino presso la Municipalità in seguito ai primi provvedimenti di soppressione: come vedremo, nel 1874 saranno depositate presso l'Accademia Carrara dal Municipio di Bergamo⁶⁸.

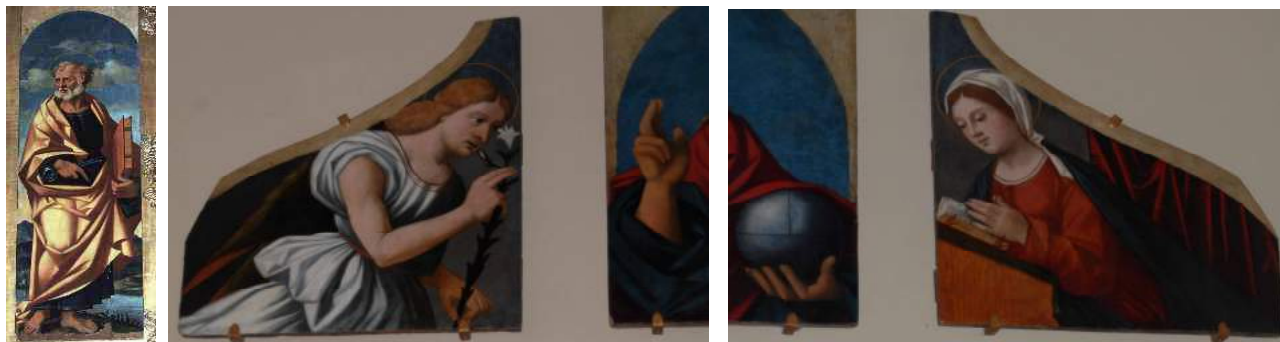
Il successivo catalogo delle opere del Dipartimento del Serio sembrerebbe dunque redatto senza l'ausilio di fonti storiografiche precise, ma avvalendosi di sopralluoghi di rilevazione delle opere più significative, che risultano infatti "ocularmente verificate". L'unica fonte utile per il territorio di Bergamo era quella redatta in forma manoscritta da un autore anonimo, che rielaborò materiali tassiani, nel 1740-1750 circa⁶⁹. Dal confronto tra le due ricognizioni, quest'ultima e l'inventario, emergono molteplici differenze sia nella selezione delle località e delle opere, sia nelle attribuzioni. Ragione per la quale il lungo documento dell'Archivio di Stato di Milano è da ritenersi una ricognizione

⁶⁷ Come noto la soasa della pala di Lotto era stata smembrata già dal 1747-1749 durante i lavori di restauro della Chiesa di S. Bartolomeo (dove la pala era stata trasferita a metà Seicento dalla sede originaria, la Chiesa dei SS. Stefano e Domenico): nel coro fu rimontata la sola parte centrale, mentre la predella fu trasferita in sagrestia; la cimasa (con l'*Angelo con globo*) venne alienata e nel 1895 pervenne, dopo essere confluita presso Borsetti, Ghedini (a Bergamo) e Piccinelli (a Seriate, dove la vide Cavalcaselle), allo Szépművészeti Múzeum di Budapest (inv. n. 1252): V. Tátrai, in *Il Cinquecento lombardo*, Catalogo della mostra (Milano, 2000-2001), a cura di F. Caroli, Milano 2000, p. 237, scheda n. V.3. Altre parti dell'ornato dipinto della soasa furono vendute e come noto ne sono identificabili quattro: due si trovano presso il North Carolina Museum of Art di Raleigh (USA) e due presso la Fondazione Longhi di Firenze. L'inventario ivi rinvenuto attesta che prima del 1798 i tre elementi della predella furono trasportati in Municipalità, forse per essere venduti (come la cimasa e le altre parti della soasa) o semplicemente per essere dislocati in un luogo più sicuro: già nel 1650 infatti furono rubati e poi recuperati dietro il pagamento di un riscatto. Non era ancora stato rilevato che nel successivo Inventario Maironi (1799) sono citati "tre quadri di storia" del Lotto trasferiti da S. Bartolomeo nella Cappella del Palazzo Municipale, da identificarsi con i tre elementi di tale predella. Si veda *infra*. Ricollocati quindi in sagrestia dal Palazzo municipale in una data non ancora precisabile ma verosimilmente precedente il 1819 (il Maironi e le altre fonti successive infatti non ne accennano e Cavalcaselle li rivide nel 1867 circa presso la sagrestia di S. Bartolomeo) o addirittura il 1800-1803 (Roncalli infatti non li registra tra le opere in Palazzo Civico), furono come noto acquistati nel 1892 dall'Accademia Carrara appunto presso la Fabbriceria: F. Rossi, in *Ibidem*, pp. 235-236, scheda n. V.2; G. Valagussa, in *Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra (Roma, 2011), a cura di Giovanni C.F. Villa, Cinisello Balsamo (MI) 2011, pp. 112-113.

⁶⁸ Cfr. *infra* (parte finale del capitolo).

⁶⁹ *Memorie di alcuni quadri esistenti nelle chiese del territorio di Bergamo*, 1740-1750 circa, in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, pp. 42-53. Anche i manoscritti seicenteschi del padre Donato Calvi si riferiscono a chiese del territorio, ma nella forma epistolare o di questionario compilato dai parroci della Diocesi: D. Calvi, *Delle chiese della Diocesi di Bergamo (1661-1671)*, edizione a cura di Giosuè Bonetti e Matteo Rabaglio, Cinisello Balsamo (MI) 2008; D. Calvi, *Effemeride sacro profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi et territorio (1676-1677)*, edizione a cura del Museo Adriano Bernareggi e della Civica biblioteca Angelo Mai, Bergamo 2009, 3 voll.

dello stato dell'arte nel Dipartimento del Serio effettivamente condotta tramite la verifica diretta sulle opere. Le poche fonti a disposizione sono state valutate nel senso del distacco critico, proponendo nuove attribuzioni e rilevando opere ancora poco note in sede critica. Inoltre, a differenza della maggior parte dei successivi inventari, questo non si limita alla ricognizione degli enti già soppressi o in procinto di esserlo, ma prende in rassegna una gran parte del patrimonio artistico bergamasco, prima della bufera che lo avrebbe travolto con le requisizioni napoleoniche, con precise indicazioni sugli autori (o perlomeno con ipotesi attributive), sulle collocazioni delle opere e sul loro stato di conservazione.



Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce, *S. Pietro, Angelo annunciante e Vergine annunciata*, scomparti del *Polittico del Battesimo di Gesù*, 1524 circa, olio su tavola, Dossena (Bergamo), Chiesa di S. Giovanni Battista, coro e prima cappella a destra entrando, foto: Paolo Imperatori (Milano).

Diversamente poi dalla sezione su Bergamo, sono segnalate in anticipo rispetto alla letteratura sul territorio alcune opere di "Primitivi" (tra cui le tavole dei Vivarini a Bracca e Frivola⁷⁰). Degna di nota è inoltre la inedita descrizione di un'opera conservata a Sadrina nella stessa chiesa che ospita la pala di Lotto, la *Pietà* del poco noto, ma molto qualitativo, pittore veneto Giovanni Pietro Silvio, di cui è riportato il cartiglio con la firma e il nome del committente: "un pezzo ancor più stimabile del precedente [la Pala di Lotto] si vede nella tavola al secondo altare entrando a mano dritta, che raffigura la Deposizione di Cristo, di uno stile grandioso, di una maniera tizianesca, il Cristo poi è disegnato in un modo impareggiabile, il terrazzo è superbo, ed è il tutto così ben conservato che sembra una dipintura moderna, mentre la si deve supporre del Cinquecento (...) "⁷¹ e la corretta attribuzione a un "Santacroce" (non meglio specificato ma indicato come "lo stesso di Serina") dei "nove pezzi veramente stimabili per l'antichità, per la correzione del disegno, per l'eccellenza della condotta" nel coro della parrocchiale di Dossena (Chiesa di S. Giovanni Battista, ora smembrata tra coro e prima cappella a destra), che erano invece ritenuti dal parroco corrispondente del Calvi (1661-

⁷⁰ "Braca (...) Li due laterali dell'altare della beata Vergine che rappresentano l'uno S. Sebastiano e l'altro S. Rocco: sono superbe produzioni del famoso Vaverino di Murano, appiedi del primo sta scritto: Factum Venetis per Bartolomeus Vivarinus de Murano pinxit 1481". Si veda: Paratico, 2013, pp. 346-347, la studiosa ha giustamente rilevato che in tale inventario è per la prima volta attestata l'esistenza di alcune tavole dei Vivarini, precedentemente citate solo nella visita pastorale del Vescovo Luigi Ruzzini (1669) e purtroppo non più identificabili; si veda anche: Rossi, 1981, pp. 85, 93, nota 45, lo studioso riferisce che secondo Locatelli (1869) alcune opere dei Vivarini nella Parrocchiale di Bracca furono vendute ad un negoziante di quadri di Milano e che le opere erano identificate dal Fornoni (manoscritto 1915 circa) nei SS. *Rocco e Sebastiano*. Non è però segnalata l'*Assunta* con le due Sante laterali di Martinengo, opera di Alvise Vivarini, più tardi selezionata per Brera.

⁷¹ "Yoannes Antonius Lontius Varisci Filius Fieri Curavit/Jo Petrus Silvius Venetus Pinxit". L'opera non risulta segnalata da altre fonti prima di tale inventario; è pubblicata per la prima volta in: G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Malerei*, in "Jahrbuch der Königl Preussischen Kunstsammlungen", XXVI, Berlino 1905, p. 145. In seguito è segnalata da: Pinetti, 1931, p. 409; G. Fiocco, in U. Thieme, F. Becker (a cura di), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, Leipzig 1937, ad vocem; G. Sciré, *Appunti sul Silvio*, in "Arte Veneta", XXIII, 1969, pp. 210-212, 216, nota 12, p. 217; L. Pagnoni, *Chiese parrocchiali bergamasche*, Bergamo 1979, p. 340; A. Ballarin, in *Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento*, a cura di A. Ballarin, D. Banzato, Roma 1991, p. 130, testo riedito in: A. Ballarin, *La Salomé del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B. Maria Savy, Cittadella (PD) 2006, vol. I, pp. 236-237, vol. II, fig. 133. Ballarin la datava al 1535-1540 notandovi attinenze con il linguaggio di Lotto. Risulta anche catalogata nella Fototeca della Fondazione Zeri, inv. n. 39276. Cavalcaselle la descriverà nei suoi taccuini inediti (1866-1869 circa), ma senza poi pubblicarla: cfr. *infra*. A Giovanni Pietro Silvio (1490 circa - Venezia, 1551 circa) sono ascritte le pale d'altare in S. Martino a Piove di Sacco (Padova), in S. Zeno ad Aviano (Pordenone) e nella Chiesa di San Vendemmiano (Treviso), il *Ritratto d'uomo*, del Kunsthistorisches Museum di Vienna, firmato e datato 1542 (inv. n. GG_1537), il *Cristo e l'adultera* di Berlino, Staatliche Museen e un altro esiguo nucleo di opere: si vedano Sciré, 1969, pp. 210-217; Ballarin, 1991, pp. 123-135; M. Tanzi, in *Scritti per l'Istituto germanico di Storia dell'arte di Firenze: settanta studiosi italiani*, a cura di C. Acidini Luchinat et al., Firenze 1997, pp. 307-310.

1671) e dal Tassi (1740-1750 circa) di Palma il Vecchio, attribuzione peraltro rimasta valida ancora negli studi di Burkhardt (1855), Morelli (1896) e Frizzoni (1904), che pensava però ad un suo seguace, mentre saranno Pinetti (1931), in sede locale, e poi Berenson (1958) a proporre per primi l'assegnazione a Francesco Rizzo da Santacroce, cambiata a favore di un anonimo "Maestro di Dossena" della medesima temperie stilistica (Rossi, 1981), e ora ripristinata con argomenti decisivi (Rowlands, 1999)⁷².



Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce, *Pietà*, 1517-1518, olio su tavola, 71 x 60 cm, Serina (Bergamo), Chiesa di S. Maria annunciata (sagrestia); Palma il Vecchio, *Resurrezione di Cristo*, Serina (Bergamo), 1520-1522 circa, olio su tela, 180 x 125 cm, Chiesa di S. Maria annunciata; Palma il Vecchio, *Polittico della Presentazione di Maria*, 1515-1517 circa, olio su tavola, complessivo (con la ricostruzione arbitraria del 1910 circa), 136 x 50 cm, Serina (Bergamo), Chiesa di S. Maria annunciata.

Come anche molto precoce è la segnalazione a Serina di "due superbi pezzi" con S. Giovanni Battista ed un altro apostolo e un "Cristo seduto sopra il sepolcro", descritto come "assai elegante", tutti assegnati allo stesso "Santacroce", scomparti di un polittico ancora *in situ* indicati, nello loro interezza, solo in una lettera "di ben avveduta persona" nelle annotazioni del Conte Giuseppe Beltramelli (databili 1797-1814 circa) alle *Vite* del Tassi. Prima di allora (i due pezzi con "S. Pietro e S. Giovanni Battista", segnalati correttamente come firmati), erano repertoriati solo nelle *Giunte* del Carrara (1791-1792 circa). Saranno poi registrati dalla critica moderna, Fiocco (1916) e Berenson (1958) tra i primi⁷³. Molto interessante è anche la ricognizione su alcuni frammenti di polittici correttamente riferiti a Palma il Vecchio sempre a Serina dove nel "presbiterio" è descritta la *Resurrezione* "disgraziatamente rovinata per volerla ingrandire e ridurre in forma di tavola" e sei pezzi "quattro figure in piedi rappresentanti due Santi francescani, S. Giovanni Evangelista e S. Giacomo Maggiore e due a mezzo busto, l'uno S. Apollonia e l'altro un Santo Carmelitano", mentre la

⁷² Si tratta molto probabilmente degli scomparti del *Polittico del Battesimo di Gesù* definitivamente assegnato a Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce (con datazione verso il 1524) e conservato parte nel coro, parte nella prima cappella a destra della parrocchiale di Dossena: Pinetti, 1931, pp. 261-262; B. Della Chiesa, *I pittori da Santacroce, in I pittori bergamaschi...., Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 499, scheda n. 14, figg. a pp. 516-517 (con bibliografia precedente e storia attributiva); E. Bianchi, *S. Giovanni Battista in Dossena*, Bergamo 1997, p. 34; veniva invece riferito al cosiddetto "Maestro di Dossena" in: F. Rossi, *Bergamo e Palma il Vecchio: un rapporto dialettico*, in *Serina a Palma il Vecchio nel quinto centenario della nascita 1480/1980, studi e ricerche in occasione del restauro dei polittici di Serina*, Bergamo 1981, pp. 37-38, 46, nota 68, maestro a cui Rossi riconduceva anche il Polittico di Oneta, Santuario della Madonna del Frassino. Per l'attribuzione ultima e decisiva a Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce si veda: E. W. Rowlands, "Raffazzonando con qualche gusto e con buona pratica". *Le opere tarde di Francesco Rizzo da Santacroce*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", n. 23, Venezia 1999, pp. 11-30. Si confronti anche la II parte di tale studio: Bergamo provincia, Dossena. Non sembra rilevato, invece, il *Polittico della Madonna del Rosario*, della seconda cappella di sinistra, segnalato già dal Pinetti (1931) e dal Berenson (1958): B. Della Chiesa, *I pittori da Santacroce, in I pittori bergamaschi...., Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 500, scheda n. 15, figg. a p. 519 (con bibliografia precedente e storia attributiva); Bianchi, 1997, pp. 51-55. Quest'ultimo viene ora assegnato alla bottega di Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce (con datazione verso il 1515) (Buganza, 2001), o a Jacopino de' Scipioni: S. Facchinetti, *Giovanni Battista Conti. Un prete collezionista ai tempi di Napoleone*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari: una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, Catalogo della mostra (Bergamo), a cura di G. Romano, Cinisello Balsamo (MI) 2006, p. 145, nota 22 (con bibliografia precedente).

⁷³ Sono tre scomparti (*Pietà*, *S. Giovanni Battista*, *S. Pietro*) superstiti di un polittico, ora nella sagrestia della Chiesa di S. Maria annunciata di Serina, eseguito da Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce e commissionato nel 1517: "Lettera di ben avveduta persona" dimorante in Serina citata nelle annotazioni di G. Beltramelli [1797-1814 circa] alle *Vite* del Tassi, in: Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, pp. 386; G. Carrara, "Giunte", "Notizie" e "Memorie" del Conte Giacomo Carrara, [1791-1792 circa], in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 109, Della Chiesa, 1975, pp. 500-501, scheda n. 25 (con bibliografia precedente e storia attributiva); Bianchi, 1997, pp. 51-55.

“Purificazione di Maria” è registrata “di fianco al secondo altare discesi dal presbiterio” e il “San Giuseppe a mezzo busto a lato di questo”, e sono tutti indicati come “nove parti dell’immortale Palma il Vecchio, il primo cioè il Cristo risorto dipinto alla tizianesca ed alla Maniera di Giorgione, li altri otto, li quali altri tutti contengono in sé in alto grado tutto quel bello che può desiderarsi (...)”. Si tratta degli scomparti di due diversi polittici di Palma il Vecchio già citati in loco dal Ridolfi (1648), dal parroco corrispondente del Calvi (1667), dal Tassi (1740-1750 circa) e dal Dezallier D’Argenville (1762), oltre che da alcuni inventari della chiesa (1655, 1733, 1769): la citazione nel presente documento è utile per ricostruire la collocazione dei pannelli alla fine del Settecento, che risulta differente da quella descritta nel 1733 e conferma l’ipotesi storiografica (Rylands, 1988) che essi furono smebrati già a metà Settecento⁷⁴.



Lorenzo Lotto, *Polittico di Ponteranica*, dettaglio dell’*Angelo annunciatore* e della *Vergine annunciata*, 1522, olio su tavola, 270 x 140 cm, Chiesa dei Santi Vincenzo e Alessandro, Ponteranica, Bergamo; Lorenzo Lotto, *Assunzione della Vergine*, 1527, olio su tela, 250 x 210 cm, Chiesa di S. Maria assunta, Celana, Bergamo.

Dopo la descrizione dell’*Annunciazione* di “Santacroce” nella chiesa di Spino, citata forse in quanto oggetto di una particolare venerazione più che per l’effettivo riconoscimento delle sue qualità artistiche, opera che verrà acquistata dall’Accademia Carrara e su cui ci si soffermerà anche in relazione alle ricognizioni di Cavalcaselle, nel documento si precisa che delle opere successive non è stato possibile dare una descrizione dettagliata in quanto verificate “dall’intendente” già da tempo e non con il medesimo “oggetto”, ovvero non allo scopo di assecondare le richieste del Governo francese. Segue quindi una breve sezione con opere per lo più indicate senza giudizi di merito, tra cui “una tavola di Paolo Cavagna” da identificarsi con la *Deposizione* di Ranica segnalata già dal Tassi (1740-1750 circa)⁷⁵.

Sebbene il documento sia un precoce esempio di osservazione diretta delle opere in un periodo in cui in Italia era una pratica ancora molto scarsa e lacunosa⁷⁶, l’ultima parte contiene un elenco di località bergamasche con opere di pittura e scultura “accennate da alcuni scrittori che non meritano tutta la credenza”: ivi sono indicate come non degne di attenzione opere, al contrario, particolarmente significative per la critica moderna, di Lotto (il *Polittico* di Ponteranica, l’*Assunzione* di Celana e gli affreschi di Trescore), Moroni (la *Resurrezione* di Sovero e il *Polittico* di Ranica), Salmeggia (la *Deposizione* di Albino firmata) e Cavagna, non è chiaro se per effettiva mancanza di competenza critica o piuttosto per mancata possibilità di verifica in loco. In ogni caso il *Polittico* di Ponteranica e l’*Assunzione* di Celana di Lotto erano già stati segnalati da scrittori d’arte quali Lomazzo (1590, la sola *Assunzione*)⁷⁷, Ridolfi (1648) e Boschini (1660), oltre che dal Tassi (1740-1750 circa), ma senza darvi molto rilievo, sarà infatti solo con Cavalcaselle (che nei disegni e nella minuta illustra l’opera di Ponteranica) e più tardi Berenson (1895) che verranno pienamente rivalutate⁷⁸. L’assenza di giudizi positivi nell’inventario su tali opere e la mancata ricognizione di altre opere particolarmente significative del territorio, tra cui il *Polittico di Olera* di Cima da Conegliano e le tavole di Vittore Carpaccio a

⁷⁴ Ora solo la *Resurrezione* rimane in chiesa, gli altri otto pezzi sono stati trasferiti in sagrestia circa nel 1910 (in seguito ad un restauro del Cavenaghi) e ricomposti; i due polittici risultano smembrati dal 1750 circa: Pinetti, 1931, pp. 413-414, 417-418; P. Rylands, *Palma il Vecchio. L’opera completa*, Milano 1988, pp. 203, 223, schede 19, 52 (con bibliografia precedente). Il restauro scorretto della *Resurrezione* era riferito anche dal Tassi. Si cfr. *infra* per la ricognizione del Cavacaselle in Serina.

⁷⁵ Pinetti, 1931, pp. 371-372.

⁷⁶ Si veda: Levi, 1988, l’Introduzione in part alle pp. XXI-XXXIII.

⁷⁷ G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milano 1590, edizione commentata e traduzione di Robert Klein, Firenze 1974, vol. I, p. 387.

⁷⁸ L’*Assunzione* di Celana non sfuggirà tuttavia al Roncalli che la descriverà nella relazione delle migliori opere del territorio: cfr. *infra*.

Grumello de' Zanchi (di cui si dirà in relazione alla ricognizione di Cavalcaselle), testimonia quindi come non si attribuisse ancora rilievo a opere d'arte che in quest'epoca non erano ancora oggetto di particolare studio, una situazione che come vedremo inizierà ad evolversi dalla seconda metà dell'Ottocento grazie anche all'iniziativa dei "conoscitori" d'arte.

3 L'occupazione austro-russa (1799-1800)

3.1 L'inventario Maironi (1799) e la nomina del pittore Pietro Roncalli a "delegato per la custodia dei quadri"

Il 15 ottobre 1797 era stato soppresso a Bergamo il Convento di S. Gottardo e il 15 giugno 1798 diversi enti religiosi, tra cui il monastero domenicano di Matris Domini, S. Grata e i francescani Riformati di Alzano, Gandino, Zogno e Romacolo, da cui provengono diverse opere che saranno requisite per essere trasportate a Brera. È da rilevare tuttavia che alcuni storici hanno fatto emergere come questa prima fase delle requisizioni napoleoniche iniziò a rendere contraria al Governo la popolazione locale e fu un insuccesso politico ed economico: il beneficio ricavato dall'espropriazione dei beni ecclesiastici si rilevò nullo; furono inoltre pochi i frati e le monache che si laicizzarono effettivamente, molti ottennero di rimanere in loco e molti enti furono poi riaperti al culto durante la breve parentesi austro russa, per essere poi definitivamente chiusi solo con i successivi decreti napoleonici del 1810⁷⁹. Tale situazione ebbe come conseguenza che molte opere degli enti non definitivamente soppressi, benché dichiarate riservate per la Nazione e identificate con il relativo "suggello", rimasero per molti anni nei luoghi di origine, in attesa di ulteriori provvedimenti.

Il 24 aprile 1799, mentre Napoleone era occupato nella campagna d'Egitto, i soldati austro-russi entrarono a Bergamo. Il 3 luglio 1799, durante l'occupazione austro-russa, Giovanni Maironi da Ponte⁸⁰ compilava un inventario di tutti i quadri ritrovati nella "chiesina dell'ex Capitanato", ivi depositati dalla precedente Municipalità, che li aveva raccolti nelle soppressioni ordinate dal Governo cisalpino: si tratta dell'unico inventario sulle requisizioni ad essere stato pubblicato (1928)⁸¹. Lo scopo del nuovo inventario era quello di attuare una ricognizione dello stato del patrimonio storico artistico dopo le soppressioni cisalpine: con la circolare 1 luglio 1799 si era infatti chiesta alle autorità cittadine l'esatta "notificazione di tutte le cose rare appartenenti a scienze e belle arti state apprese dai francesi"⁸². Ivi sono presi in rassegna i beni dei monasteri già soppressi nel 1797: Astino (7 quadri), S. Paolo d'Argon (17 quadri)⁸³, S. Agostino (4 quadri)⁸⁴, S. Bartolomeo (28 quadri) e S. Agata (4 quadri)⁸⁵. Il deposito delle opere è nominato anche "Regia cappella del fu Palazzo Prefettizio in Cittadella": si tratta della cappella del Palazzo Municipale (detto anche Pubblico o Nuovo nei documenti successivi, ora sede della Biblioteca civica Angelo Mai)⁸⁶ dove risultano trasferiti, tra gli altri, i dipinti provenienti da S. Bartolomeo ("Quadri della chiesa e sagrestia di S. Bartolomeo: (...) tre quadri di storia di Lotto") e dal Monastero di Astino ("Cena degli apostoli, il Bronsin": la *Cena* di Allori) che anche nel "Catalogo dei quadri più preziosi" del 1798 risultavano "in Municipalità".

La prima attestazione dell'attività di Pietro Roncalli quale "delegato alla custodia dei quadri delle sopprese corporazioni religiose" risale al 15 luglio 1799: la nomina è probabilmente precedente⁸⁷. Non volendosi vendere "alcun quadro di pregio ma riservarlo per la Nazione", già sotto il Governo cisalpino⁸⁸, era stato appositamente eletto un

⁷⁹ Per l'elenco completo degli enti soppressi si veda: *Raccolta proclami*, vol. XXXII, n. 241 in AM; Bonicelli, 1961, p. 140; Spinelli, 1988, p. 140.

⁸⁰ Giovanni Maironi da Ponte (1748-1833), insegnante di Agraria e storia naturale presso le Scuole della Misericordia. Ebbe incarichi pubblici a Bergamo e pubblicò opere di carattere scientifico, geografico, statistico, che lo resero uno dei più rilevanti scienziati del suo tempo: è anche l'autore del *Dizionario odeporico*, 1819-1820, cfr. *infra*.

⁸¹ A. Locatelli Milesi, *Un inventario di quadri appartenenti ad antiche congregazioni religiose bergamasche*, in "Bergomum", anno XXII, nn. 1-4, gennaio-dicembre 1928, pp. 203-204; ripubblicato in Belotti, 1989, vol. VI, p. 299. D'ora in poi citato come: *Inventario Maironi* (1799).

⁸² *Raccolta di avvisi e proclami austriaci, 1799-1800*, vol. I, p. 58.

⁸³ Sull'identificazione delle principali opere di questo inventario si veda quanto già emerso in: R. Paccanelli, M.G. Recanati, F. Rossi (a cura di), *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo, saggi, fonti, documenti*, Bergamo 1999. *Il Cristo e l'adultera* del Salmeggia sarà trasferito da S. Paolo d'Argon in Municipio. Si veda anche *infra*: l'opera pervenne in Carrara nel 1874.

⁸⁴ Marenzi ricorda un'*Assunzione della Vergine* di Pietro Ronzelli ("Roncelli" in *Inventario Maironi* 1799) e una *Resurrezione* di Paolo Lolmo (presente nel medesimo inventario) trasferite da S. Agostino in Palazzo Civico: Marenzi (1824), 1985, pp. 86, 123. Queste ultime due opere sono ora in Accademia Carrara, cfr. *infra*. Non è più menzionato il Polittico dei Vivarini di cui si è detto.

⁸⁵ Sul *S. Andrea avellino* (citato nell'inventario), si veda *infra*.

⁸⁶ Si vedano documenti settembre 1813, citati dopo.

⁸⁷ Lettera di Giambattista Locatelli, Amministratore del Fondo di Religione, a Giambattista Vertova, delegato della Congregazione deputata al Governo interinale di Bergamo e Provincia, 15 luglio 1799: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554; per la nomina di Appiani si veda: Sicoli, 1989, pp. 77-78.

⁸⁸ Potrebbe trattarsi del decreto 27 maggio 1798 con cui la Repubblica Cisalpina ordinava la soppressione di alcuni enti al fine di incamerarne i beni (mobili ed immobili) per rivenderli all'asta e far fronte alle spese di guerra e alla riorganizzazione dello Stato: Camurri, 2003, p. 83.

delegato alla scelta dei quadri che provenivano dalle soppressioni e che restavano sotto la sua custodia e responsabilità. Già a questa data si apprende inoltre che Roncalli aveva avuto l'incarico di redigere l'inventario dei beni esito delle soppressioni cisalpine, inventario che nel novembre dello stesso 1799 risultava depositato presso l'Amministratore del Fondo di Religione, Giambattista Locatelli⁸⁹. Come si vedrà, il primo inventario a noi noto redatto sicuramente da Roncalli è successivo al 29 luglio 1800 e viene protocollato solo nel 1803.

Pietro Roncalli (1761- post 1824⁹⁰), aveva frequentato per tre anni e mezzo l'Accademia di Bologna, vincendo il Premio dell'invenzione⁹¹, in seguito era riuscito ad ottenere qualche commissione per opere, per la verità di qualità non particolarmente alta, destinate a chiese di Bergamo e provincia⁹². Aveva compiuto anche un soggiorno di studio a Venezia⁹³. Prima del 1793 aveva realizzato l'antiporta calcografica delle *Vite* del Tassi, disegnandovi l'effigie dell'autore. Due anni dopo il Conte Giacomo Carrara, che aveva collaborato all'edizione critica del testo⁹⁴, lo scelse per sostituire Carlo Dionigi Sadis (dimessosi improvvisamente il 7 novembre 1795) nell'insegnamento di "disegno di figura" presso la scuola da lui istituita e i cui corsi erano iniziati dal 1793-1794⁹⁵. L'incarico, affidato temporaneamente per dare continuità all'attività didattica, mentre il Carrara cercava un pittore idoneo alla direzione della scuola, si dovette prolungare anche dopo la morte del Carrara (20 aprile 1796) e almeno sino alla fine dell'anno scolastico 1796-1797⁹⁶. Un documento successivo, di cui si dirà, è di rilievo in quanto il pittore sostiene di avere perso l'incarico in seguito all'inimicizia dei concittadini causata proprio dalla sua nomina a delegato governativo, nomina che quindi risaliva forse già al primo periodo della dominazione francese.

Nel 1803 Roncalli veniva chiamato ad insegnare "principi di figura" presso il Liceo del Dipartimento del Serio, istituito il 15 novembre di quello stesso anno: come consuetudine, la nomina avvenne su proposta del Prefetto⁹⁷. Primo reggente del Liceo fu lo stesso Giovanni Maironi da Ponte che mantenne l'incarico sino al 1816 e che nel 1808 scriverà una lettera di raccomandazione al Governo per il Roncalli. In seguito il pittore verrà redarguito per le ripetute assenze, in quanto a causa degli impegni quale delegato governativo tralasciava di "frequente la scuola", tanto che nel 1818 verrà dimesso e lui stesso racconterà di avere perso l'incarico proprio per le sue pressanti mansioni per il Governo⁹⁸. Tra il 1799 e il 1800 i dipinti raccolti durante le soppressioni risultano collocati in altri depositi cittadini oltre alla cappella prefettizia, prima di un finale trasferimento in Palazzo civico, ove verranno inventariati dal Roncalli. I documenti rinvenuti sono purtroppo frammentari quindi gli spostamenti sono difficili da ricostruire. Il 15 luglio 1799 le

⁸⁹ Lettera di Giambattista Locatelli, Amministratore del Fondo di Religione, all'Amministratore municipale e dipartimentale del Serio, 22 novembre 1799, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

⁹⁰ Marenzi (1824), 1985, p. 182: lo ricorda ancora vivo.

⁹¹ Roncalli al Mulazzani, [1801], in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1492. Ivi Roncalli in realtà scriveva di avere frequentato l'Accademia per quasi quattro anni. Roncalli al Prefetto, 23 agosto 1809, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

⁹² Sulla biografia e le opere assegnate al Roncalli si vedano: E Fornoni, *Pittori bergamaschi*, [1915 circa], Archivio Storico diocesano di Bergamo, vol. VII, p. 169; R. Bossaglia, *Presentazione*, in *I pittori bergamaschi...*, Il Settecento/III, Bergamo 1990, p. IX; P. Mosca, *Arte e costume a Bergamo. Ottocento e Novecento*, vol. II, Bergamo 1990, p. 949; P. Angelini, *Pietro Roncalli*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, Bergamo 1993, vol. IV, p. 472; F. Noris, *Pietro Roncalli*, in *Dizionario biografico dei pittori bergamaschi*, Bergamo 2006, pp. 456-457.

⁹³ Relazione di Roncalli del 23 agosto 1809, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

⁹⁴ Giacomo Carrara (Bergamo, 1714-1796), erudito, conoscitore e collezionista, istitutore per volontà testamentaria dell'omonima accademia, aveva collaborato criticamente anche alle guide del Bartoli e del Pasta e fu nella seconda metà del Settecento uno dei personaggi chiave della cultura storico-artistica cittadina: M. Panzeri, *Per la storia della letteratura artistica bergamasca: Girolamo e Carlo Marenzi tra erudizione settecentesca e cultura neoclassica*, in G. Marenzi, *Guida di Bergamo 1824...*, 1985, pp. 11-14; *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo...*, 1999.

⁹⁵ A. Pinetti, L. Angelini, *L'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo 1912, p. 13, nota 12; A. Pinetti, *Il Conte Giacomo Carrara e la sua Galleria secondo il catalogo del 1796*, Bergamo 1922, p. 58; R. Paccanelli, *Tra erudizione e mecenatismo: itinerario biografico di un collezionista illuminato*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte...* 1999, pp. 142-143; E. Manca, *Accademia Carrara 1796-1835: la gestione commissariale tra conservazione e innovazione*, in *Ibidem*, pp. 323-325.

⁹⁶ Al Roncalli succedettero lo scultore Antonio Gelpi (1797-1798), Domenico Brugnoli (1798-1801), Giovanni Crotta (1801-1810): Paccanelli, 1999, p. 143, nota 279; Manca, 1999, p. 324; C. Valsecchi, *Accademia Carrara: storia economica e istituzionale*, Milano 2008, pp. 11, 29, nota 2.

⁹⁷ Attraverso la trasformazione in organismo statale delle Scuole della Misericordia, in seguito alla legge 4 settembre 1802 che prevedeva l'istituzione di un Liceo per ogni dipartimento. La sede rimase in via Arena sino al 1815 quando fu trasferita nei locali del Convento delle Clarisse di S. Maria di Rosate (soppresso il 25 aprile 1810). L'edificio conventuale fu demolito e ricostruito nelle attuali forme nel 1852-1853: L. Tironi, *Il liceo ginnasio di Bergamo. Notizie storiche*, Bergamo 1995.

⁹⁸ Maironi da Ponte a destinatario ignoto, 29 aprile 1808, in: ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli. Lettera di Giovanni Francesco Lucchini a Francesconi (Ispettore della Pubblica istruzione), 24 agosto 1812, in: ALCBg, fald. 71; *Orario per l'Imperial Regio Liceo di Bergamo per l'anno scolastico 1818-1819*, in: ALCBg, fald. 72, documenti citati in Bertone 2006/7.

opere requisite risultano collocate, sotto la custodia e responsabilità del Roncalli, nel Convento del Soccorso⁹⁹ e, su suggerimento del Roncalli stesso, se ne chiedeva, “stante l’umidità rilevata”, lo spostamento nel vicino “locale di S. Spirito” dove erano già stati riposti in precedenza¹⁰⁰. I due luoghi di custodia, tali già prima dell’invasione austriaca (aprile 1799), sono confermati in un successivo documento: “ora fu nell’orfanotrofio di S. Spirito, ora nel conservatorio del Soccorso, secondo che le circostanze lo permettevano”¹⁰¹. Alcuni mesi dopo si auspicava invece il repentino trasferimento, “essendo confusamente ammonticchiati e riposti in locali forse non troppo adatti all’uopo” in Palazzo civico, ove “meglio custoditi” avrebbero potuto servire “a promuovere nella gioventù l’emulazione allo studio delle belle arti”¹⁰². Lo spostamento dal Soccorso a S. Spirito, dovette avvenire in quanto è attestato dal 15 dicembre 1799: le opere erano collocate nell’Orfanotrofio, sotto la responsabilità del Locatelli e la custodia di Roncalli¹⁰³. Il 20 luglio 1800 le opere risultano finalmente trasferite in Palazzo civico¹⁰⁴ e un documento successivo (13 luglio 1802) conferma che il trasferimento era già stato eseguito al tempo dell’invasione austriaca (aprile 1799 - luglio 1800)¹⁰⁵.

In autunno (8-11 settembre 1799) aveva avuto luogo la già nota mostra organizzata sotto i portici di Palazzo della Ragione, allo scopo di celebrare il ritorno degli austriaci a Bergamo, fra i prestatori di opere figuravano alcuni membri del Governo provvisorio istituito con l’arrivo degli austro-russi e vi comparivano dodici quadri provenienti da corporazioni soppresse, tra cui la *Deposizione* del Salmeggia e *La Vergine e santi* del Cariani, che saranno selezionati per essere trasferiti a Brera nel 1803 e il *Martirio di S. Pietro da Verona* del Moroni dal monastero domenicano femminile di Matris Domini a Bergamo e di cui si dirà. Alcuni quadri si trovavano già nell’inventario di Maironi (1799) e saranno registrati in quello successivo redatto dal Roncalli e protocollato nel 1803¹⁰⁶. Forse fu subito dopo o in prossimità della mostra che avvenne il trasferimento di tutte le opere in Palazzo civico.

4 La ripresa della dominazione francese di Bergamo (1800-1814)

4.1 Roncalli e l’Accademia Carrara; scrittori stranieri in visita nel territorio

Il 2 giugno 1800 i francesi rientrarono a Milano e il 7 erano a Bergamo: il 14 venne proclamata la seconda Repubblica cisalpina. In luglio fu eletta una commissione straordinaria, sostituita poi dalla nuova municipalità. Il 29 luglio dello stesso anno l’Amministrazione del Fondo di Religione ordinava che fosse redatto, col mezzo del cittadino Pietro Roncalli, pittore delegato, l’inventario dei quadri di ragione demaniale che erano stati trasferiti in Palazzo civico (è l’Inventario 1800-1803 di cui si dirà): il nuovo governo francese si voleva sincerare dello stato dei quadri nazionali.

Da marzo a novembre 1801, Roncalli, in due lettere dirette al Commissario Straordinario di Governo, denunciava lo stato di abbandono in cui versava l’Accademia Carrara con l’assoluta chiusura delle “sale della galleria” che avrebbero dovuto servire alla scuola di disegno, un momento di eclissi nella vita dell’istituzione, seguito alla morte del fondatore, alla gestione della moglie e al difficile avvio della amministrazione commissariale, già messo in luce dalla storiografia e testimoniato dalle proteste di alcuni allievi, del restauratore Bartolomeo Borsetti e dallo scultore Pietro Possenti¹⁰⁷. Roncalli, rilevando che gli studenti si trovavano privi dei mezzi idonei per poter avanzare nello studio dell’arte,

⁹⁹ Pio luogo del Soccorso fondato nel 1612 per il sostegno di giovani donne ed orfanelle: *Il Seicento a Bergamo*, Catalogo della mostra (Bergamo, 1987), a cura di F. Rossi, Bergamo 1987, pp. 35-37. Era ubicato vicino alla chiesa di S. Spirito.

¹⁰⁰ Lettera di Locatelli a Giambattista Vertova, Regio delegato di Governo, 15 luglio 1799: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

¹⁰¹ Lettera di Locatelli, 20 luglio 1800: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

¹⁰² Lettere di Luigi Cocastelli, Commissario generale imperiale, a Vertova, 11 e 14 dicembre 1799: ASMi, Culto, p.a., cart. 2024, fasc. *Mobili dei soppressi corpi ecclesiastici*. La seconda lettera è in copia anche in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

¹⁰³ Lettera di Vertova a Locatelli, 15 dicembre 1799: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554; la lettera è citata da S. Facchinetti, *Giovanni Battista Conti...*, 2006, pp. 141, 144, nota 12.

¹⁰⁴ Lettera di Locatelli, 20 luglio 1800: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

¹⁰⁵ Lettera di Locatelli all’Amministratore municipale e dipartimentale del Serio, 20 luglio 1800: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554. Lettera 13 luglio 1802: ASMi, Studi, p.m., cart. 358.

¹⁰⁶ A. Morandotti, *La mostra di pittura antica del 1799 e alcune fonti insolite per la storia del collezionismo fra Bergamo, Brescia e altri centri lombardi*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d’arte...*, 1999, pp. 71-82; saggio riedito in A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia: studi e ricerche tra ‘600 e ‘800*, Milano 2008. Per l’identificazione delle opere si veda: F. Rossi, *Quadri posti sotto il Palazzo Vecchio...l’anno 1799*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d’arte...*, 1999, pp. 83-91.

¹⁰⁷ Le lettere di protesta degli allievi e del Possenti sono in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1492, fasc. Bergamo, Accademia Carrara; quella di Borsetti è in: ACBg, fald. U, fasc. 2. Si confrontino: Pinetti, 1922, p. 14; Panzeri, 1985, p. 16, nota 21; P. De Vecchi, *La Scuola di Pittura dell’Accademia Carrara nel primo Ottocento: il ruolo di Diotti*, in *I pittori bergamaschi dell’Ottocento*, vol. I, “Il Primo Romanticismo”, Bergamo 1992, p. 5; Paccanelli, 1999, p. 143, nota 279; Manca, 1999, pp. 323-324, note 6-7; Valsecchi, 2008, p. 21, nota 2. Gli ultimi tre studi accennano anche alle lettere del Roncalli e alla chiusura delle sale dell’Accademia per almeno tre anni (1799-1801).

chiedeva la facoltà di far uso - come modelli di studio - dei quadri delle soppressioni, della cui scelta e custodia era stato incaricato. Sugeriva quindi che i dipinti venissero trasferiti presso la Carrara stessa o in un luogo a ciò adatto e, se possibile, assieme ad altri dipinti di insigni autori presenti nelle chiese. Oltretutto, nell'autunno del 1801 si era "dimesso volontariamente" il maestro di disegno, Domenico Brugnoli, "sicchè - riferiva il Roncalli - il locale era al presente chiuso". Essendo l'incarico vacante, Roncalli cercava quindi di essere riammesso come insegnante, lamentando lo stato di abbandono e degrado in cui versava la scuola. Sugeriva inoltre alcune modalità fattive per il riordinamento della scuola¹⁰⁸.

Dal 2 maggio al 7 luglio 1801 lo scrittore Stendhal, padre della celeberrima "Sindrome di Stendhal", soggiornava a Bergamo al seguito delle armate francesi: vi giungeva da Milano (dove era arrivato dalle file dell'esercito napoleonico, l'*Armée d'Italie*, il 7 maggio 1799, a soli 18 anni) e diveniva aiutante di campo del Generale Claude Ignace François Michaud, che risiedeva in Palazzo Terzi, storica dimora del Marchese Terzi in città alta. Dalle pagine del suo *Diario* (*Journal*)¹⁰⁹ Stendhal descrive con ammirazione la città: "il paesaggio di Bergamo è davvero il più bello che io abbia mai visto. I boschi sulle colline dietro Bergamo sono quanto di più incantevole si possa immaginare"¹¹⁰. Tanto da rievocare la vista che si ha da Bergamo alta nei "marginalia" francesi del 1810¹¹¹ e persino sino al 1836 in diverse occasioni letterarie. Nell'edizione di *Roma, Napoli e Firenze* del 1817 - testo in cui Stendhal descrive quello stato di agitazione, che prenderà il nome di "Sindrome di Stendhal", alla vista degli affreschi del Volterrano in Santa Croce a Firenze¹¹² - è presente un sintetico riferimento a Bergamo, ricordo romanizzato a cui non corrisponde un soggiorno effettivamente avvenuto: «Vado a passare qualche ora a Bergamo per amore della bella vista che si gode di lassù. Potete fare il giro del mondo, che non trovereste nulla di più bello [...]»¹¹³.

Significativo è dunque il fatto che durante il soggiorno bergamasco il padre della cosiddetta "sindrome" non dedichi nessuna pagina del suo *Diario* alla visita in luoghi della città e del territorio dove avrebbe potuto ammirare dei capolavori dell'arte. Lo scrittore inizia a seguire lezioni di scherma, italiano e clarinetto, passeggia a cavallo, si reca a teatro, tanto da tradurre in francese la commedia di Goldoni *Gli amori di Zelinda e Lindoro* - che vede rappresentata e di cui il "libraio Antonio" sulla piazza della città alta gli presta il testo scritto - e svolge le sue mansioni di ufficiale, ma non descrive visite a chiese o edifici rappresentativi per la storia dell'arte, sicuramente un segno che in età giovanile i suoi interessi erano maggiormente rivolti alla letteratura e al teatro, ma forse ulteriore prova del poco riconoscimento della qualità artistiche delle opere diffuse nel territorio bergamasco.

Gli unici scrittori stranieri, anzi proprio francesi, che nel Settecento avevano già dedicato alcune pagine alla descrizione di opere d'arte bergamasche erano stati Charles-Nicolas Cochin che, nel *Le Voyage d'Italie* (1758)¹¹⁴, si sofferma solo sul "cabinet de tableaux de la Maison Terzi", la stessa residenza del Generale capo di Stendhal, e Joseph Jérôme de Lalande che nel *Voyage en Italie* (1790) dedica un capitolo alla "descrizione di Bergamo" illustrando i dipinti conservati nelle chiese più significative della città. Tra di essi Lalande cita il dipinto di Moroni sull'altare maggiore di S. Benedetto nel "gusto di Tiziano", il Salmeggia "nel gusto di Raffaello" in S. Marta e la *Deposizione* in S. Leonardo, oltre alla *Pala* del Cariani in S. Gottardo: "uno dei più bei dipinti, di Giovanni Cariani, allievo di Giorgione", che saranno le prime opere selezionate dal Governo francese, attraverso la mediazione di Andrea Appiani, per essere portate a Brera; lo scrittore segnala anche gli altri due Salmeggia (in S. Agata e S. Grata), anch'essi più tardi soggetti a provvedimenti governativi¹¹⁵. Anche la *Commission* incaricata di selezionare le opere per il Louvre diede rilievo alla

¹⁰⁸ Lettere di Roncalli al Commissario straordinario di Governo, 25 marzo, 25 novembre 1801, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1492, fasc. Bergamo, Accademia Carrara.

¹⁰⁹ Sono state consultate tre edizioni del "Diario": *Viaggio in Italia: (1801-1818) di Stendhal*, con una introduzione di P. Paolo Trompeo, Milano-Roma 1942; *Stendhal, Diario*, a cura di Eugenio Rizzi, nota introduttiva di Emilio Faccioli, Torino 1977, 2 voll.; *Stendhal, Journal*, prefazione di Dominique Fernandez, édition d'Henri Martineau revue par Xavier Bourdenet, Paris 2010. Si veda anche quanto in: O. Piccolo, *Il "potere delle immagini" tra Illuminismo e Romanticismo. Fruizione e interpretazione dell'opera d'arte a Bergamo tra 1770 e 1870 attraverso alcuni nuovi documenti dell'epoca*, in "Elephant & Castle, laboratorio dell'immaginario", rivista on-line, n. laboratorio "Le emozioni", settembre 2014, pp. 1-45.

¹¹⁰ *Viaggio in Italia...*, 1942, pp. 19-38; *Diario...*, 1977, vol. I, pp. 4-16; *Journal...*, 2010, pp. 24-31. La citazione è stata tratta dal testo del 1977.

¹¹¹ «Ho il cuore troppo pieno delle Isole Borromeo [...]. Penso troppo sovente al lago di Ginevra, all'entrata di Losanna, alla visita che si ha da Bergamo, infine alla Grande Certosa, per non essere un po' ingiusto verso i giardini inglesi»: *Stendhal, Oeuvres intimes*, édition établie par V. Del Litto, Paris (Gallimard) 1981-1982, vol. 1, p. 591.

¹¹² «Uscendo da Santa Croce avevo quel batticuore che a Berlino chiamano nervi; ero sfinito, camminavo temendo di cadere», 22 gennaio 1817, in *Stendhal, Roma, Napoli e Firenze*, introduzione e cura di Giuseppe Vettori, trad. di Sandro Battisti, Roma (Avanzini e Torracca) 1969, p. 220. Sulla "Sindrome di Stendhal" si veda: Graziella Magherini, *La sindrome di Stendhal*, Firenze 1989 (ultima edizione 2003).

¹¹³ *Stendhal, Voyages en Italie*, textes établis, présentes et annotés par V. Del Litto, Paris (Gallimard) 1973, p. 175.

¹¹⁴ *Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758)*, édité en fac-simile avec une introduction et des notes par Christian Michel, Rome 1991, vol. III, pp. 236-238.

¹¹⁵ Joseph Jérôme de Lalande, *Voyage en Italie. Contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description; les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle et les antiquités; avec*

letteratura del Grand Tour, di cui Cochin e Lalande erano tra gli scrittori più esemplificativi, ragione per la quale tale letteratura può essere stata significativa anche nella scelta di opere bergamasche da parte di Appiani¹¹⁶.

Nella seconda metà dell'Ottocento invece il patrimonio artistico bergamasco sarà oggetto di un'attenzione sempre più crescente da parte della storiografia artistica e soprattutto del mercato e collezionismo straniero, privato e pubblico, specie di *Old Masters*, come dimostrano il *Travel diary* dell'agente "di viaggio" Otto Mündler che, in cerca di capolavori per la National Gallery di Londra, vede a Bergamo (1855-1857) i dipinti di Lotto (da casa Ghedini, l'*Angelo con globo* cimasa della Pala in S. Bartolomeo e la *Madonna con S. Sebastiano e S. Rocco* di cui si dirà) e Giovanni Bellini (la *Madonna di Alzano* nella Collezione Albani), e il Direttore dello stesso museo londinese, Eastlake, che nei suoi *Travel notebooks* (1855) si dimostra interessato alla predella della *Pala di S. Gottardo* del Cariani, tutte opere che erano al contrario sfuggite ai controlli governativi o che, per mancanza di competenza, erano state declassate a classi di qualità inferiore e quindi rese alienabili¹¹⁷.

4.2 La nomina di Andrea Appiani a Commissario per le Belle arti (1800 circa): il sistema delle aste pubbliche, le "fonti indirette", l'inventario del 1800-1803

Il 25 gennaio del 1802 Napoleone è eletto Presidente della Repubblica italiana e sceglie come Vicepresidente il Conte Francesco Melzi d'Eril, che rimarrà in carica fino al 1805 quando gli subentrerà Eugenio de Beauharnais. Iniziava così la fase della dominazione napoleonica. Commissario straordinario di Governo nel Dipartimento del Serio è Francesco Ticozzi, mentre il Prefetto è Vincenzo Brunetti¹¹⁸. Fino alla creazione del Ministero del Culto (1 maggio 1802)¹¹⁹, organo che sarà specificamente preposto alla tutela delle opere d'arte, saranno il Ministro degli Interni (dal 1801 responsabile dei beni nazionali) e quello delle Finanze ad occuparsi della politica di tutela.

Uno dei primi provvedimenti napoleonici in Bergamo è contenuto in una lettera "riservata" del 28 aprile 1802 in cui il Consigliere Ministro dell'Interno, Luigi Villa, scriveva al Commissario di Governo, Ticozzi, che, poiché riteneva che dietro la soppressione di chiese e corporazioni religiose, accaduta nel dipartimento sin dall'ultimo triennio, si fossero formati dei depositi di quadri ed altri monumenti di belle arti "per quell'uso a cui la Nazione avesse voluto destinar questi oggetti, divenuti di sua proprietà", invitava il Commissario ad informarsi "colla possibile sollecitudine" se tali depositi realmente esistevano ed in che numero ed alla custodia di chi si trovavano affidati, come pure se la quantità de' monumenti fosse considerevole, se ne fu mai alienata alcuna parte e se l'alienazione fosse stata o no "superiormente approvata"¹²⁰.

In maggio la Municipalità distrettuale di Bergamo rispondeva indicando alcune procedure in essere negli anni 1796-1799: "al momento delle varie soppressioni seguite nel primo triennio Repubblicano fu fatta una scelta de' migliori quadri ne' monasteri e chiese sopprese e questi furono radunati ed esposti" nelle sale del Palazzo civico, marcati con il suggello dell'Agenzia dei beni nazionali per distinguerli "da quelli di ragione della Comune". Il "rolo" (ovvero l'inventario) si trovava presso l'Agente dei beni nazionali ed ogni opera aveva il sigillo e il rispettivo numero di inventario apposto al recto¹²¹. Allo scopo forse di tutelare i dipinti da eventuali esportazioni governative, la Municipalità di Bergamo specificava inoltre che siccome non era "rimarcabile la raccolta né per il numero né per li pezzi", così non era stata destinata "special persona alla custodia" e i dipinti erano custoditi unitamente a quelli destinati alla custodia

des jugemens sur les ouvrages de peinture, sculpture et architecture, Troisième édition, revue, corrigée et augmentée, Genève 1790, vol. VII, pp. 240-263.

¹¹⁶ Si confronti: S. Costa, *Il gusto dei bolognesi*, in Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due pontefici cesenati nel bicentenario della Campagna d'Italia, atti del convegno internazionale (Cesena, 1997), Bologna 1998, pp. 77-154; A. Emiliani, *Territorio e opere d'arte nel XVIII secolo: il ruolo dei grandi musei*, in *L'arte contesa nell'età di Napoleone, Pio VII e Canova*, Catalogo della mostra (Cesena, 2009), a cura di Roberto Balzani, Cinisello Balsamo (MI) 2009, pp. 20-21.

¹¹⁷ *The travel diaries of Otto Mündler: 1855-1858...*, 1985, 21 dicembre 1855, p. 90; 21-22 maggio 1857, pp. 154-155; S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake*, produced for the Walpole Society by the Charlesworth group, 2 volumi, Huddersfield 2011, taccuino NG 22/8 1855 (I), 13 settembre, p. 248.

¹¹⁸ Brunetti, avvocato bolognese, fu nominato Prefetto il 26 aprile 1802, ma arrivò in città solo il 13 giugno e rimase in carica sino al maggio 1804, quando si spostò a dirigere la Prefettura del Rubicone. Presidente della Municipalità, durante l'incarico di Brunetti, era Ragazzoni, Segretario, Rubbi: Belotti, 1989, vol. VI, pp. 266-267, 311-318.

¹¹⁹ Sicoli, 2010, pp. 90, 102, nota 97.

¹²⁰ ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Provvedimenti generali dipartimenti, fasc. Serio; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

¹²¹ Al n. C dell'Inventario 1800-1803 è riferita un'eccezione nell'apposizione del suggello: "si osservi che il numero con il sigillo si è messo dietro". Si confronti anche: F Moro, *Bernardo e Antonio Marinoni*, in "Osservatorio delle Arti", n. 4, 1990, p. 53: lo studioso ha individuato un sigillo in ceralacca posto al recto dell'*Adorazione dei Magi* dei Marinoni, che era registrata al n. CIII dell'inventario; cfr. anche *infra*.

del Palazzo della città e sin ad ora non era stato “distratto né venduto alcun pezzo”¹²². In realtà la raccolta annoverava alcuni capolavori che saranno trasferiti a Brera. Nel luglio 1802 il Commissario straordinario allegava inoltre l'elenco dei quadri provenienti dalle soppressioni del triennio repubblicano ed esistenti nel Palazzo civico, dove precisava che erano stati fatti trasportare al tempo dell'invasione austriaca, eccettuati quelli che erano stati restituiti alle corporazioni ristabilite e dei quali stava formando l'elenco Roncalli¹²³.

La ricognizione del Commissario per le belle arti Andrea Appiani, in carica già dal dicembre 1800¹²⁴, per il controllo delle opere accumulate nei vari dipartimenti in seguito a cinque anni di soppressioni avrebbe dovuto cominciare proprio da Bergamo¹²⁵ tra il dicembre del 1801 - quando fu diramato un primo ordine - e il gennaio del 1802 - quando l'ordine fu ripetuto¹²⁶. La ricognizione di Appiani avrebbe dovuto avere luogo assieme al Prefetto generale degli archivi e delle biblioteche nazionali Luigi Bossi¹²⁷.

L'ispezione nella bergamasca fu tuttavia dilazionata, per ragioni non note. Nel luglio 1802 è attestato che, benché il Comitato governativo avesse incaricato il pittore Appiani di fare la scelta, fra i quadri collocati nel Palazzo civico, di quelli meritevoli di essere portati a Brera, non era ancora stata effettuata, per cui i dipinti rimanevano “ancora nel bisogno di essere custoditi”¹²⁸. Il 10 settembre 1802 Appiani è in procinto di recarsi a Bergamo in qualità di Commissario delegato a raccogliere e trasportare i quadri meritevoli di essere collocati nell'Accademia di Brera fra quelli “confusamente levati dalle chiese e comunie soppresse”. In previsione del sopralluogo, il Ministro per il Culto raccomandava al Prefetto del Dipartimento del Serio Appiani, persona che faceva tanto merito alla Repubblica “per la sublimità del suo genio”, in modo che venisse accolto e assecondato nel suo compito e “rimosso qualunque ostacolo potesse frapportarglisi”¹²⁹.

Finalmente il 20 settembre 1802 la visita - che avrà la durata di due giornate - risulta effettuata: Appiani infatti conferma che essendosi recato a Bergamo e “avendo esaminata la collezione de quadri di proprietà della Nazione riuniti da quell'Agenzia de beni nazionali e dopo il più maturo esame” ne aveva prescelti “4 degni per la loro bellezza d'essere traslocati nell'Accademia di Brera e 5 da potersi conservare dall'agenzia suddetta in Bergamo, restandone 44 da potersi vendere”¹³⁰. La lettera porta in allegato la nota dei 4 quadri di prima classe scelti per Brera e dei 5 giudicati di seconda classe, ma non reca indicazioni sui 44 da potersi vendere: si può tuttavia ipotizzare, anche sulla base dei documenti successivi, che si tratti di alcuni dei dipinti descritti nell'Inventario protocollato nel 1803, in particolare quelli che nel 1809 saranno resi al Demanio per essere alienati e di cui si dirà.

Ad Appiani era stato, infatti, affidato il compito di giudicare il pregio delle opere nei dipartimenti di sua competenza avvalendosi prima di tutto degli elenchi redatti in loco (e quindi di una prima selezione già avviata) e poi di sopralluoghi di verifica diretta, allo scopo di dividere i dipinti in tre classi o categorie a seconda della loro qualità¹³¹: quelli di autori celebri e più qualitativi sarebbero stati selezionati per l'Accademia di Brera, quelli di autori meno celebri e di qualità

¹²² Lettera della Municipalità distrettuale di Bergamo al Commissario straordinario di Governo, del 10 maggio 1802: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554 e copia in AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10.

¹²³ Lettera del Commissario straordinario del Serio, 13 luglio 1802: ASMi, Studi, p.m., cart. 358.

¹²⁴ Andrea Appiani (1754-1817). La data del 21 maggio 1802 è la nomina ufficiale, ma già dal 28 dicembre 1800 Appiani è indicato come Commissario, in seguito al rinvenimento di un documento in ASMi, Studi, p.m., cart. 348, citato in: Ciardi, 1983-1984, pp. 377, 379, nota 12; G. Lopez, *Il custode e il tamburino*, in *Brera dispersa: quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*, a cura di C. Bertelli, G. Lopez, Cinisello Balsamo (MI) 1984, p. 21, doc. n. 1, p. 30; Sicoli, 1989, p. 87, nota 32; Camurri, 2003, p. 113, nota 187; Sicoli, 2005, p. 148, nota 2.

¹²⁵ Bergamo sarà poi tra le prime città ad essere interessate dai sopralluoghi (subito dopo il Dipartimento di Olona). Appiani al Presidente della Repubblica, 21 maggio 1802, in: ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani. Nel documento si apprende che dal 15 dicembre 1801 Appiani era stato incaricato di recarsi a Milano e nel Dipartimento di Olona. Cfr. anche Sicoli, 1989, p. 81; Sicoli, 2010, p. 91 (dove è riferito il sopralluogo a Bergamo come avvenuto nel marzo 1802, senza però specificare la fonte). A Cremona Appiani si recherà solo nel 1809: Mattioli Rossi, 1985, p. 435.

¹²⁶ Lettera al Ministro dell'Interno del 25 dicembre 1801; documenti ante 8 gennaio 1802 e 17 gennaio 1802, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 358.

¹²⁷ Luigi Bossi, 1748-1835, ricoprì la carica di Prefetto generale degli archivi e delle biblioteche dal 1/10/1800 al 1814: Sicoli, 1989, p. 86, nota 24.

¹²⁸ Lettera del Commissario straordinario del Serio, 13 luglio 1802: ASMi, Studi, p.m., cart. 358.

¹²⁹ Lettera del Ministro per il Culto al Prefetto del Dipartimento del Serio, 10 settembre 1802, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

¹³⁰ Due documenti del 20 settembre 1802, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 358 e in ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani; documenti presentati il 22 settembre 1802, in: ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani. La visita di Appiani a Bergamo era stata segnalata da Panzeri, 1985, p. 18, nota 29, che aveva anche segnalato le prime quattro opere che saranno inviate a Brera.

¹³¹ In realtà non è stato ancora rinvenuto un documento normativo, ma la divisione in tre classi si trova nel documento citato del 21 maggio 1802, in: ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani. Si vedano anche Sicoli, 1989, pp. 78-79, 87, nota 33; Sicoli, 2010, pp. 90, 102, nota 96.

media sarebbero stati collocati in locali nazionali (quali i Regi Licei o più tardi le Gallerie dipartimentali) o sarebbero serviti per scambi con le altre Accademie della Repubblica, mentre i quadri di poco valore, considerati di “scarto”, avrebbero potuto essere alienati. L'alienazione avveniva tramite il sistema delle aste pubbliche (i beni selezionati venivano infatti “demanializzati”) o mediante trattativa privata, allo scopo di assecondare il progetto napoleonico di creazione di un'amministrazione finanziaria autosufficiente per le attività belliche e la copertura delle esigenze economiche della macchina statale. Appiani avrebbe quindi dovuto procedere ad una stima sia storico-artistica, sia indirettamente venale, dichiarando appunto alienabili i dipinti di minore qualità¹³².

Purtroppo per il territorio di Bergamo la documentazione archivistica e a stampa sulle aste dei beni nazionali non è stata rinvenuta: non sono quindi emerse puntuali “fonti dirette” che permettano di far luce sull'argomento. Presso l'Archivio di Stato di Milano la documentazione finanziaria del Governo napoleonico, che avrebbe potuto aiutare a far luce sull'argomento, è andata prevalentemente distrutta durante la Seconda Guerra mondiale¹³³. Nessun riferimento diretto alle vendite in asta dei beni mobili è stato rinvenuto nei documenti consultati presso l'Archivio di Stato di Bergamo e l'Archivio della Biblioteca Civica Angelo Mai¹³⁴. Ciò nonostante, alcuni richiami indiretti soprattutto a vendite illecitamente occorse, talvolta anche particolarmente significativi in relazione alla qualità delle opere, si ricavano da una parte della documentazione archivistica rinvenuta, come si vedrà. Un dato sicuro, peraltro già rilevato dagli storici, è che a Bergamo, come in altre città, le entrate derivanti dalle vendite dei beni immobili e mobili da enti soppressi furono sempre deficitarie rispetto alle necessità amministrative del Governo¹³⁵. Inoltre, come emerso per Venezia¹³⁶, la ricerca ha documentato casi di tentativi di opposizione delle autorità locali alle vendite all'asta stabilite in sede di Governo centrale e di difesa della permanenza dell'arte sul territorio. Un altro elemento certo rilevato in questo caso solo per Venezia, ma verosimilmente verificatosi anche a Bergamo, è che le aste andavano quasi sempre deserte e venivano quindi sovente riproposti in successive sessioni i medesimi lotti di vendita¹³⁷.

Nel caso del Veneto la documentazione archivistica sulle aste si è infatti in gran parte conservata presso l'Archivio di Stato di Venezia¹³⁸, permettendo di ipotizzare che una casistica analoga dovette essersi espletata anche per Bergamo¹³⁹.

¹³² Per Venezia Alvise Zorzi ha evidenziato come, riguardo al valore delle opere giudicate da vendere, i criteri non fossero sempre molto obiettivi, ma talvolta “pilotati” allo scopo di assicurare l'alienazione ad opere di buona qualità: lo stesso Pietro Edwards aveva, infatti, scartato dalla conservazione per la Nazione, in quanto giudicati “triviali e inutili”, opere di Francesco Guardi e Giovanni Bellini; Zorzi, 1972, vol. I, pp. 107-108.

¹³³ Sono stati visionati a campione gli unici fondi e cartelle conservati che avrebbero potuto fornire indicazioni in tale senso sul Dipartimento del Serio: ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 49-50, cart. 74-85, cart. 218-219; ASMi, *Domaines nationaux de l'Italie*, con documentazione sulle vendite dei beni demaniali, ma esse contengono per lo più rogiti notarili di alienazioni di soli fabbricati e terreni e non anche beni mobili. Si veda anche: A. Cova, *La vendita dei beni nazionali in Lombardia durante la prima e la seconda Repubblica Cisalpina (1796-1802)*, in “Economia e Storia”, X, 1963, 3, pp. 355-412; A. Cova, *La vendita dei beni nazionali in Lombardia durante la prima e la seconda Repubblica Cisalpina (1796-1802)*, in “Economia e Storia”, X, 1963, 4, pp. 557-581, tale studio è però relativo ai soli beni immobili. Sui danni di guerra subiti dall'Archivio di Stato di Milano si veda: *I danni di guerra subiti dagli archivi italiani*, in “Notizie degli Archivi di Stato”, IV-VII, 1944-1947, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1950, ivi risultano distrutte le carte della sezione parte moderna del dicastero delle Finanze. Ringrazio il personale dell'Archivio di Stato di Milano, in particolare il dott. Marco Lanzini, per avermi guidata nella selezione delle cartelle da visionare.

¹³⁴ In questi due archivi non esistono purtroppo dei fondi analoghi a quelli conservati a Venezia. Ringrazio le Dott.sse Maria Pacella (Vice direttrice dell'Archivio di Stato di Bergamo) e Maria Elisabetta Manca (Direttrice della Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo) e Maria Grazia Vaglietti (Biblioteca Civica Angelo Mai) per la collaborazione. Forse potrebbero dare buoni esiti in tal senso ulteriori ricerche presso gli Archivi parigini dove risultano conservati documenti contabili del Governo napoleonico visionati per i beni immobili piemontesi: si veda dopo.

¹³⁵ Alcuni rappresentanti bergamaschi, su incarico del Governo centrale, il 25 ottobre 1799 stilano un quadro degli attivi e passivi sullo stato amministrativo dei beni nazionali da cui risultava un disavanzo addirittura del 50%: ASMi, Culto, p.a., cart. 2033, documento cit. in Bonicelli, 1961, p. 140, nota 47. Caso analogo è registrato per Bologna: Camurri, 2003, p. 83 e per Venezia: Spiazzi, 1988, p. 73, la quale attesta anche che le aste si ripetevano sovente ed andavano spesso deserte.

¹³⁶ Spiazzi, 1988, p. 73: Edwards e i membri dell'Accademia di belle arti di Venezia cercarono di opporsi, senza risultati, alle vendite all'asta. Dato peraltro che sembra contraddire la valutazione precedente di Zorzi (1972) sull'Edwards.

¹³⁷ Spiazzi, 1988, p. 73.

¹³⁸ Archivio di Stato di Venezia, *Demanio*, 1806-1815; *Statistica demaniale*, 1815-1830; *Intendenza di finanza*, 1806-1814. In tali cartelle si conservano: le valutazioni e stime dei periti sui beni mobili indemaniali, con i valori attribuiti, gli avvisi di aste, i verbali degli atti di vendita; da tali documenti si può spesso risalire ai nomi degli acquirenti e alla destinazione finale dei beni alienati. Si confronti: Zorzi, 1972; Spiazzi, 1983; A. Schiavon, *Da Venezia al Friuli, cronaca di una diaspora*, in *Opere d'arte di Venezia in Friuli*, Catalogo della mostra (Pordenone, 1987), a cura di G. Ganzer, Udine 1987, pp. 22-23. Per Bergamo, in qualità di ex Magistratura veneta, purtroppo tale documentazione non è stata rinvenuta. Ringrazio sentitamente la Dott.ssa Alessandra Schiavon per avermi guidata nella ricerca e messa al corrente degli esiti dei suoi studi sul territorio veneto.

Mentre nemmeno in Veneto sono stati rinvenuti cataloghi a stampa delle aste dei beni nazionali: molto probabilmente, anche a causa dell'enorme mole di opere messe in vendita e del susseguirsi incalzante delle vendite, essi non venivano redatti¹⁴⁰. Alcune procedure in atto durante le aste si possono indirettamente ricavare da uno studio molto puntuale condotto sui soli beni immobili del Piemonte napoleonico (1800-1814)¹⁴¹. In tale occasione è emerso che presso ogni capoluogo di provincia veniva decretata l'istituzione di una Commissione per la vendita dei beni immobili soppressi, presieduta da un Commissario di Governo e composta da un "intendente" e altri membri. I periti nominati dal Governo o dalle Commissioni dovevano stimare i beni, gli estimi venivano pubblicati mediante appositi manifesti (detti "tilette") affissi in determinati luoghi ivi compresa la chiesa parrocchiale del Comune ove erano situati i beni. L'asta si teneva in un giorno prefissato davanti alla Commissione, la quale avrebbe aggiudicato il bene al miglior offerente che era poi obbligato a stipulare un contratto notarile. L'assenza di criteri univoci su come valutare i beni portò a malversazioni e abusi, tra cui anche la mancata stampa dei manifesti per l'asta al fine di evitare che i prezzi dell'incanto salissero; in seguito e per un breve periodo (1800-1801) fu abbandonato il sistema delle aste e sostituito da semplici "licitazioni private" (che rimasero verosimilmente in atto anche successivamente); poi le aste ripresero e fu stabilito questa volta che si svolgessero nel capoluogo del Dipartimento o nella sede della Prefettura, alla presenza questa volta del Prefetto, del Sindaco e del Direttore del Demanio; il contratto di acquisto andava registrato presso l'Ufficio delle imposte. Alcuni ecclesiastici elusero il divieto che li escludeva per legge dalle operazioni di acquisto, servendosi di mediatori o del prestigio di cui godevano in Provincia¹⁴². Il caso veneto dimostra che le procedure poste in essere per i beni mobili erano simili.

In ogni caso, le fonti "indirette" di cui disponiamo per Bergamo attestano che il mercato dell'arte privato giocò un peso consistente sia tramite gli acquisti leciti nelle aste dei beni nazionali, o nella trattativa privata, sia tramite vendite abusive. Per ricostruire alcune vicende collezionistiche delle opere d'arte post soppressioni a Bergamo e provincia, in assenza di riferimenti documentari e a stampa diretti, ci si è avvalsi, infatti, primariamente delle fonti storiografiche municipali e nazionali e internazionali, che documentano vendite all'asta e diversi passaggi di proprietà anche in seconda e terza battuta¹⁴³.

Oltre ai volumi di Maironi da Ponte (1819-1820) e soprattutto alla *Guida* del Marenzi (1824) di cui si è detto, alcuni riferimenti a trasferimenti di opere in enti religiosi diversi da quelli di provenienza emergono nel saggio di Carlo Facchinetti (1833)¹⁴⁴ e in misura copiosa nelle postille dello stesso Marenzi e di Piccinelli (1827 circa e 1863-1865 circa), oltre che nei successivi volumi di Pasino Locatelli (1867-1869), mentre taluni passaggi di proprietà in collezioni private sono documentati nei diari di Mündler ed Eastlake (1855-1858 soprattutto), oltre che nella rilevazione delle opere bergamasche confluita nella *History of painting in North Italy* (1871) di Giovanni Battista Cavalcaselle e nei suoi manoscritti inediti (presentati nella seconda parte)¹⁴⁵.

Tra le fonti di primo Novecento di particolare rilievo è la ricognizione degli oggetti d'arte di Bergamo e provincia, condotta per l'allora Regia Soprintendenza ai Monumenti, da Angelo Pinetti (nominato Ispettore onorario della Soprintendenza) e uscita postuma nel 1931-1933. Si tratta del primo volume di una serie, curata dall'allora Ministero dell'Educazione, che avrebbe dovuto essere dedicata a tutte le provincie d'Italia, ma la cui pubblicazione rimase incompleta, fermandosi al volume nono sulla Provincia di Sondrio (1938). L'Inventario di Bergamo, suddiviso per Comuni presentati in ordine alfabetico e preceduti dal capoluogo di provincia, comprende più di 3500 schede di quadri, oggetti di oreficeria, arredi e paramenti sacri, ritenuti degni di considerazione. Per ciascuna opera sono indicati autore

¹³⁹ Si confronti Zorzi, 1972, vol. I, in part. alle pp. 119-125, dove si attesta uno "spregiudicato commercio delle opere d'arte" effettuato tramite aste pubbliche o trattative private, anche in modo abusivo, con acquirenti sia collezionisti privati, sia religiosi. Viene segnalato ad esempio il caso di Don Santo Cotti di Bergamo che, nel 1812, acquistava per 995 Lire ben 206 quadri provenienti da enti indemanati prima del 1810 in Veneto. Un'altra vendita che lo stesso Cotti avrebbe voluto fare non andò invece a buon fine in quanto, pur trattandosi di quadri di "scarto", ad un funzionario del Demanio venne lo scrupolo che alcune opere potessero essere di pregio, e quindi servire per l'Accademia di belle arti, ed il contratto fu sospeso. Nel 1810 erano stati sequestrati in casa del rigattiere Roncan oltre 2.600 quadri acquistati abusivamente. Nel testo si documenta inoltre che le aste andavano spesso deserte. Casi analoghi sono segnalati anche per i libri di enti soppressi e, come visto, per le suppellettili preziose. Mentre Zorzi rileva che le sculture erano considerate di poca rilevanza quindi la maggior parte finiva reimpiegata come materiale da costruzione.

¹⁴⁰ I cataloghi a stampa delle aste sono stati cercati soprattutto presso la Biblioteca Braidense, la Biblioteca d'arte del Castello Sforzesco di Milano e la Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo.

¹⁴¹ Lo studio è stato condotto congiuntamente negli archivi piemontesi e parigini (Archives du Ministère des Affaires Étrangères; Archives Nationales): P. Notario, *La vendita dei beni nazionali in Piemonte nel periodo napoleonico (1800-1814)*, Milano 1980, in part. alle pp. 49-54.

¹⁴² *Ibidem*, pp. 58-95; 108-109, 263.

¹⁴³ Una rassegna delle fonti storiografiche per Bergamo nell'Ottocento è già in: Panzeri, 1985, pp. 9-33. Di seguito si segnalano solo le fonti bibliografiche citate per la prima volta. Cfr. *supra* e *infra*.

¹⁴⁴ C. Facchinetti, *Della pittura in Bergamo, Aggiunta all'Almanacco Bergamo 1833*, in "Bergamo, o sia Notizie patrie: raccolte da Carlo Facchinetti: almanacco per l'anno (1833)", anno XIX, Stamperia Mazzoleni, Bergamo 1833, pp. 3-21.

¹⁴⁵ G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A history of painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth century*, 2 volumi, London 1871, edizione consultata: G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A history of painting in North Italy*, Ripr. facs. dell'ed. London, John Murray, 1912, 3 volumi, Solchi, Milano 2002-2004.

(secondo l'attribuzione ritenuta allora valida), soggetto, dimensioni, tecnica, collocazione e nei casi ritenuti più rilevanti alcune notizie storico-critiche e una bibliografia relativa; le illustrazioni sono riservate alle sole opere considerate di particolare pregio¹⁴⁶. Si tratta quindi di un nuovo "stato dell'arte" nel bergamasco aggiornato al quarto decennio del 1900 e condotto sulla base di un riscontro diretto, utile termine di rilevazione soprattutto per le opere presso enti anticamente soppressi e poi riaperti al culto e per gli spostamenti delle stesse da un ente all'altro. Significativi per rilevare tali trasferimenti sono anche le visite pastorali *ante* e *post* soppressioni che sono state visionate a campione¹⁴⁷, la catalogazione informatica dei beni della Diocesi di Bergamo (da cui sono però esclusi tutti gli enti affidati a religiose, molti quindi di quelli anticamente soppressi e poi riaperti)¹⁴⁸ e i sopralluoghi di ricognizione dello stato attuale delle opere, appositamente effettuati per tale studio nelle principali località bergamasche citate nei documenti. Tutte fonti utili per ricostruire, come si vedrà, solo alcuni tasselli della dispersione del patrimonio artistico bergamasco da soppressioni in collezioni pubbliche e private.

Molte opere rimangono infatti di difficile identificazione in quanto citate nei documenti con riferimenti troppo sintetici, come anonime o con una attribuzione che è stata poi modificata o in quanto sottoposte a trasferimenti da un luogo all'altro che, specie per i riversamenti in collezioni private, non sono sempre "tracciabili". Un ulteriore anello debole è rappresentato dal fatto che non è stato trovato riscontro documentario di passaggi di opere da un ente religioso all'altro o in collezioni private, sebbene attestati dalle fonti indirette, in quanto taluni enti soppressi non sono presi in rassegna negli inventari rinvenuti¹⁴⁹. Per cui in tali casi - in assenza di ulteriori rinvenimenti documentari possibili forse con ricerche più puntuali dedicate al singolo ente o al singolo bene - restano le sole testimonianze indirette.

La documentazione archivistica e storiografica è dunque ancora frammentaria: la scelta di campo che si presenta in tale studio è consistita pertanto nell'individuazione di alcuni casi "modello", utili per rilevare le personalità coinvolte, le competenze messe in atto, gli strumenti di analisi adoperati, i procedimenti principali che si sono espletati, gli spostamenti che hanno subito le opere e le principali finalità degli inventari rinvenuti, lasciando aperto il campo a future indagini sui casi rimasti più dubbi.

4.3 La prima selezione di opere per la Pinacoteca di Brera (1802-1803)

Dopo l'inventario del Maironi (1799), il primo inventario giunto a noi dei dipinti requisiti in seguito alle soppressioni e collocati in Palazzo civico è quello redatto da Roncalli su commissione governativa del 29 luglio 1800 e protocollato tre anni dopo (28 gennaio 1803), dopo il sopralluogo di Appiani e alcuni mesi prima della consegna dei dipinti a Brera. Per tale ragione, dovette essere stilato allo scopo di documentare il trasferimento delle opere a Milano ed essere ripreso da un originale (similare e che dovette visionare l'Appiani contestualmente al sopralluogo) come i documenti precedenti sembrerebbero appurare¹⁵⁰. Tale inventario è stato rinvenuto in sei copie (non tutte integrali però) conservate in quattro archivi differenti con varianti e aggiornamenti (riportati nell'appendice documentaria) relativi per lo più agli

¹⁴⁶ Pubblicata in un unico volume (Pinetti, 1931) e a pezzi per le aggiunte e le precisazioni (a cura di Giuseppe Locatelli, 1932-1933) sulla rivista "Bergomum": A. Pinetti, *Catalogo generale degli oggetti d'arte della provincia di Bergamo*, in "Bergomum", anno XXVI, 1932 (X), n. 2, luglio, pp. 1-20; *Idem*, n. 3, ottobre 1932, pp. 21-36; *Idem*, n. 4, novembre 1932, pp. 36-47; *Idem*, n. 5, dicembre 1932, pp. 48-76; *Idem*, marzo 1933 (XI), n. 1, pp. 77-90; *Idem*, maggio 1933, n. 2, pp. 91-100; *Idem*, luglio 1933, n. 3, pp. 101-118; *Idem*, ottobre 1933, n. 4, pp. 119-141. Presso la Biblioteca Angelo Mai di Bergamo si conservano 14 faldoni contenenti le schede manoscritte redatte da Pinetti in vista della pubblicazione dell'Inventario e documentazione fotografica relativa, materiale sinteticamente inventariato a cura di Alessandro Rota, con sintetiche indicazioni delle informazioni in più rispetto alla pubblicazione, si veda: bibliotecamai.org/cataloghi_inventari/archivi/archivi_collezioni_doc/pinetti_angelo.html.

¹⁴⁷ Le visite pastorali di Bergamo e territorio sono state interamente digitalizzate e sono consultabili sul posto presso l'Archivio Storico Diocesano di Bergamo: ringrazio il Dott. Andrea Zonca, responsabile dell'Archivio, per la collaborazione.

¹⁴⁸ Ringrazio la Dott.ssa Wilma Locatelli dell'Ufficio Beni Culturali della Diocesi di Bergamo per avermi consentito l'accesso all'Inventario informatico.

¹⁴⁹ Tra i quali in Bergamo S. Marta, S. Defendente, S. Maria Maddalena, S. Trinità. Si darà più avanti conto di alcuni casi eclatanti di tale assenza di riscontri documentari.

¹⁵⁰ L'inventario del Roncalli viene citato alcune volte dal Pasino Locatelli come posseduto in copia presso il Municipio di Bergamo e presso l'Archivio di S. Fedele a Milano, in un caso viene fatto risalire al V anno repubblicano (1797). Non è chiaro quindi di quale redazione effettivamente si tratti: P. Locatelli, *Illustri bergamaschi. Studi storico-biografici*, Bergamo 1867-1869, vol. II, 1869, pp. 17, 36, 91, 409-411. L'inventario era già stato segnalato in: Panzeri, 1985, pp. 17-18, note 25-28; *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte...*, 1999. In Paratico, 2013, esso è stato adoperato per identificare un gruppo di opere che la studiosa assegna ai Marinoni: cfr. *infra*. Chiara Paratico interpreta la data del documento come "10 iermale anno VIII repubblicano" e intende "iermale" come il mese di "germile" o "germinale" del calendario rivoluzionario francese (in uso dal 24 ottobre 1793 all'1 gennaio 1806), quindi converte la data nel 30 marzo 1800; in tale sede si propone invece la conversione al 29 luglio 1800, interpretando il mese come "termale", ovvero "termidoro".

spostamenti subiti dai quadri nel corso degli anni¹⁵¹. Esso comprende 109 dipinti divisi in due sezioni: i primi 44 sono indicati come di proprietà nazionale, gli altri 64 di proprietà dipartimentale e municipale¹⁵².

Le opere bergamasche selezionate da Appiani recano i numeri di tale inventario (o di quello precedente simile). Oltre ad esso, e forse al Catalogo commissionato dal Governo francese nel 1798 diviso tra Bergamo e territorio di cui si è detto, Appiani si dovette avvalere dei giudizi che gli scrittori stranieri del Grand Tour (il Lalande soprattutto, come visto) e i principali scrittori d'arte italiani e locali avevano espresso sulle opere d'arte del territorio. Tra quelle raccolte in Palazzo civico e repertorate dal Roncalli, Appiani infatti ne selezionò per Brera solo quattro, collocate in ordine sparso nell'inventario - e non tra i primi numeri -, e già ampiamente riconosciute in sede di critica municipale e di letteratura artistica.

Il 29 settembre 1802 Appiani viene abilitato dal Ministro dell'Interno ad eseguire il trasporto a Brera dei quattro quadri, trasporto per il quale viene incaricato, solo il 18 marzo dell'anno dopo, il cittadino Dell'Acqua, assistito dal Roncalli stesso¹⁵³: per la consegna effettiva dei quadri bisognerà attendere sino al 23 marzo 1803, come attestano le osservazioni poste in margine all'Inventario del 1800-1803. Il 18 aprile 1803 Appiani rassegna al Ministero dell'Interno il saldo delle spese sostenute nel trasporto¹⁵⁴ e il 28 aprile notifica l'arrivo e la consegna, specificando che i quadri non avevano sofferto il "menomo detrimento" nel corso del viaggio¹⁵⁵.

Le quattro opere furono ricevute a Brera nel 1803 da Appiani e dall'economista Gaetano Ambrosoli (che troveremo citato anche nel 1813¹⁵⁶). Nei primi due anni (1803-1805) rimasero probabilmente nei depositi demaniali di Milano¹⁵⁷, furono consegnate all'Accademia di Brera il 5 luglio 1805¹⁵⁸ dove, secondo quanto stabilito da Giuseppe Bossi, furono esposte nella "Galleria delle statue" per essere a disposizione degli studenti dell'Accademia come modelli da copiare. Nel 1806 tutte e quattro le opere furono esposte alla mostra organizzata da Bossi nella Galleria dell'Accademia¹⁵⁹. L'*Inventario napoleonico*, redatto a partire dal 1808 e che registra i quadri entrati nella collezione braidenese dalle soppressioni napoleoniche e dalle conseguenti requisizioni elencandone provenienza, misure, tecnica e attribuzione tradizionale¹⁶⁰, documenta che furono ritirati dalla Galleria dell'Accademia il 10 luglio 1809¹⁶¹. Entrarono quindi in Pinacoteca dopo tale data, in tempo per l'inaugurazione dei saloni napoleonici, allestiti il 15 agosto, in occasione del compleanno di Napoleone.

¹⁵¹ Soprattutto nel marzo 1803, quando alcuni dipinti furono portati a Brera, nel 1809, anno in cui altri risultano consegnati alla Direzione del Demanio, nel 1874 quando altri ancora vengono depositati presso l'Accademia Carrara e nel 1923 e 1931 quando vengono aggiornate alcune collocazioni.

¹⁵² Essendo aggiornato in più riprese, a tale inventario si farà riferimento più volte nel prosieguo della dissertazione. AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10 (nel fascicolo 8 esistono due copie del medesimo inventario: una è del 1803 con aggiunte del 1809, la seconda è una copia dattiloscritta del 30 novembre 1923 con aggiunte a matita del 1931, forse di mano di Angelo Pinetti e relative ad aggiornamenti nella collocazione delle opere); AMBg, Ravelli, 37R. 32(6); ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, 213/1 (questa copia è redatta il 15 agosto 1805, sono aggiunti i valori in Lire di alcune opere; i numeri sono indicati con la cifra araba e non romana. L'inventario arriva sino al n. 53). In: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554 è conservato un altro inventario che riporta la seconda parte del primo e arriva sino al n. 102; risale al 1805. Esiste anche un elenco (sempre in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII...) del 12 dicembre 1814 (cfr. *infra*) in cui si ripetono alcuni numeri del primo inventario e sono aggiornate alcune collocazioni. Tali documenti sono di seguito abbreviati in: Inventario (1800-1803); Inventario (1800-1803) 2; Inventario (1800-1803)/1805 (A); Inventario (1800-1803)/1814.

¹⁵³ Il Ministro dell'Interno al cittadino Andrea Appiani, 29 settembre 1802, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 358. Appiani a Villa, 18 marzo 1803, in: ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani. Per Dell'Acqua non è stato possibile identificare con certezza di chi si tratti.

¹⁵⁴ Appiani a Villa, 18 aprile 1803, in: ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani.

¹⁵⁵ Documento 28 aprile 1803, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 358.

¹⁵⁶ Quando viene incaricato dell'alienazione dei beni demaniali. Cfr. *infra*.

¹⁵⁷ I depositi demaniali individuati sino ad ora dagli storici a Milano sono due: prima quello del Fondo di Religione ubicato in una delle aule dell'ex Collegio dei Giureconsulti in Piazza dei Mercanti, poi quello enorme di Santa Maria della Passione (attuale sede del Conservatorio) che accolse i dipinti da tutti i dipartimenti del Regno, si veda documento citato, 21 maggio 1802, in ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani; Sicoli, 2010, p. 89.

¹⁵⁸ C. Ricci, *La pinacoteca di Brera*, Bergamo 1907.

¹⁵⁹ Giuseppe Bossi. *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1982, vol. I, pp. 371, 378; F. Valli, *Dalle raccolte didattiche al Museo*, in *Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina*, atti dell'incontro di studio (Milano, 4-5 febbraio 1997), a cura di C. Nenci, Milano 1999, pp. 297-298, 302-306; *Milano 1809...*, 2010: sala di Raffaello (n. 20, Cariani); sala di Bernardino Luini (n. 38, Palma; n. 41, Moroni; n. 42, Salmeggia, *Deposizione*); sala di Bramante (n. 5, Salmeggia, *Madonna*).

¹⁶⁰ *Inventario napoleonico* (1808-1842), con introduzione di S. Matalon, Edizione Soprintendenza ai beni storici e culturali della Lombardia occidentale, Milano 1976 (Riproduzione in facsimile a tiratura ridotta dell'esemplare unico manoscritto). Dal 1814 non ha caratteri di continuità e si interrompe nel 1842 quando è sostituito dai "registri" amministrativi.

¹⁶¹ Numeri dell'*Inventario napoleonico* (1808-1842): 212 (Moroni, erratamente definito "Pompeo" Moroni); 211 (Cariani); 207 (Salmeggia, *Deposizione*); 208 (Salmeggia, *Madonna*).

Dal 1803 aveva infatti preso forma come noto, ad opera di Giuseppe Bossi, Segretario dell'Accademia di Brera, un progetto di riforma didattica e istituzionale, già avanzato dal primo Segretario Carlo Bianconi (1778-1801), che prevedeva di affidare rilevanza al museo, luogo atto a testimoniare l'evoluzione storica della produzione artistica italiana dai primordi al presente, sulla scorta della *Storia pittorica* del Lanzi, e inteso come supporto didattico alla scuola d'arte esistente¹⁶². In sale appositamente allestite da Bossi all'interno dell'Accademia (sita al piano superiore della Chiesa di S. Maria di Brera) gli studenti avrebbero potuto studiare dal vivo le opere d'arte, alle quali veniva quindi riconosciuta una rilevanza primariamente didattica. Fu poi dal 1805, con l'ascesa al potere di Napoleone ed Eugenio de Beauharnais, e con la scelta di Milano quale capitale del Regno, che si mise in atto il progetto di un museo come istituto a sé stante; l'anno dopo Bossi presentò al pubblico, anche attraverso un opuscolo a stampa, le prime opere esposte in tre sale appositamente allestite nella "Galleria dell'Accademia" tra cui figuravano, oltre alle quattro tele requisite da Bergamo, il *Polittico* di Palma donato dal Melzi e di cui si dirà. Nel 1808 tutti gli altri dipinti requisiti ammassati in una delle sale del Monastero di S. Maria della Passione (ma per poco ancora perché i locali serviranno per l'istituendo Conservatorio) attendevano di essere selezionati. La presa in carico sistematica delle opere avvenne dall'aprile 1808 con la redazione dell'*Inventario napoleonico*¹⁶³.



Giovanni Busi, detto il Cariani, *Pala di S. Gottardo*, opera e dettagli, 1517-1518, olio su tela, 270 x 210 cm, Milano, Pinacoteca di Brera (inv. n. 116).

Il 15 agosto 1809 vengono finalmente inaugurate le Reali Gallerie di Brera affidate alle scelte di Andrea Appiani secondo il duplice registro, avvalorato dal Beauharnais, delle scuole del Regno e di quelle straniere: l'esposizione si apre con una selezione dei dipinti provenienti dalle soppressioni e dalle sale dell'Accademia che viene smembrata: in tale occasione il custode dei depositi Giovanni Gabbiani redige una nota del primo scelto nucleo di dipinti esposti (139)¹⁶⁴ da cui si evince che anche in questo allestimento figuravano le 4 opere di Bergamo; non è invece esposto il Palma dono Melzi¹⁶⁵. Purtroppo la Pinacoteca di Brera non procedette tempestivamente a raccogliere, come invece aveva fatto l'Accademia di Bologna (istituita nel 1802), il patrimonio accumulato in seguito alle soppressioni, molte opere sfuggirono quindi a controlli diretti¹⁶⁶. Tale stato di confusione è registrato anche nel caso delle opere bergamasche, come vedremo.

La prima opera selezionata da Appiani è la *Madonna in gloria e i Santi Barbara e Lorenzo* del Moroni (n. XXII dell'*Inventario* 1800-1803, verrà valutata Lire 240 nell'aggiornamento del 1805) proveniente dalla Chiesa del Carmine in Bergamo (cappella di S. Barbara). Dopo essere stata portata a Milano nel 1803, come le altre del gruppo, figurerà nella mostra di Bossi del 1806 e nel primo nucleo espositivo della Pinacoteca del 1809 (olio su tela, 200 x 160 cm, 1580 circa, inv. n. 119). Dopo oltre un secolo, su decisione dell'allora Sovrintendente Fernanda Wittgens, nel 1952 l'opera

¹⁶² Giuseppe Bossi (1777-1817) fece sancire nello Statuto dell'Accademia nazionale del 1803 l'esistenza della Pinacoteca quale parte integrante dell'insegnamento. Bossi si dimetterà nel gennaio 1807, probabilmente per contrasti con il Ministro degli Interni Ludovico Di Breme sulla politica culturale attuata dal Ministro stesso (Bossi era infatti contrario ad una massiccia deportazione di opere dai dipartimenti), e gli subentrerà Giuseppe Zanoja quale nuovo Segretario e l'Appiani stesso nella carica di Conservatore: Sicoli, 1989, pp. 79-82; R. Cassinelli, *Le origini della Pinacoteca di Brera*, in *Milano, Brera...*, 1999, pp. 324-325; Sicoli, 2005, p. 176; *Milano 1809...*, 2010, pp. 51-54, nota 16, in quest'ultimo intervento sono ricostruiti i criteri di allestimento delle opere nel 1806.

¹⁶³ Sicoli, 2010, pp. 84-85, 99-100, note 35-36.

¹⁶⁴ Questi fu probabilmente anche l'estensore dell'*Inventario napoleonico* (1808-1842): Lopez, 1984, p. 21; S. Sicoli, *La Regia Pinacoteca di Brera dal 1809 al 1815: criteri di formazione e problemi di gestione. La tutela mancata*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 46, 1992, p. 61; Cassinelli, in *Milano, Brera...*, 1999, p. 325; S. Sicoli, *I restauratori della Regia Pinacoteca di Brera: le origini di una professione nella Milano napoleonica*, in "Bottetino d'arte", 1996, pp. 45-46, appendice nn. 10, 11.

¹⁶⁵ *Milano 1809...*, 2010, pp. 55-56, 68-69, 78-79, nn. 115, 118, 133, 139.

¹⁶⁶ Emiliani, 2009, p. 21.

venne affidata in deposito alla parrocchiale di S. Antonio Abate a Lonno (Bergamo) e ancora oggi si trova in tale luogo. Eseguita verso il 1580, era stata citata dal Ridolfi (1648) e dagli storici locali Calvi (1676), Tassi (1740-1750 circa), Bartoli (1774) e Pasta (1775), oltre che nell'inedito catalogo del 1798 dove è ricorda sulla scorta del Pasta come "una spiritosa tavola del Moroni esprimente la Beata Vergine con li Santi Lorenzo e Barbara di un impatto assai vivace e robusto"¹⁶⁷.

La seconda scelta di Appiani cadde sulla *Pala di S. Gottardo (Madonna in trono con Santi)* del Cariani (n. XXIV dell'Inventario 1800-1803), unica tra le quattro opere selezionate ad avere mantenuto il privilegio sino ad oggi di essere esposta a Brera (olio su tela, 270 x 211 cm, 1517-1518, inv. n. 196, nella sala XIV). Requisita dopo la soppressione della Chiesa di S. Gottardo (15 ottobre 1797), l'opera - come le altre del gruppo - fu trasferita in Palazzo civico a Bergamo sino al 23 marzo 1803, quando venne portata a Milano - come ricorda Piccinelli, per ordine del Governo di Milano, senza che per parte delle autorità di Bergamo fosse stato fatto "il menomo tentativo di conservarla". La pala era descritta dal Ridolfi (1648), dall'Orlandi (1704) e dai principali storici locali settecenteschi: Tassi (1740-1750 circa), Bartoli (1774), Pasta (1775), attenti soprattutto ai suoi valori cromatici. Oltre al Lalande (1790), anche il Lanzi nel suo viaggio in Veneto (1793) la aveva menzionata con particolare riguardo: «A San Gottardo di Bergamo (Serviti) una Nostra Signora quasi la stessa della Galleria Carrara, dipinta dal Lotti con vari Santi dintorno: è quadro tinto quasi colla medesima forza, scelto nelle idee, variato di tinte ne' vestiti e di fisionomie differenti. Vi è un paese affatto tizianesco, un San Girolamo in lontananza. Tre fanciulli graziosissimi e tizianeschi fanno un concilio a' piè della Madonna, altri di sopra. Opera stupenda per tutti i riguardi e specialmente per l'armonia. Colori vivi anche di porpora nella Madonna. Carni lucide e di un colorito vero e naturale quanto in qualunque di scuola veneta»¹⁶⁸.

Veniva quindi considerata rilevante nel percorso artistico del Cariani tanto da essere citata anche nel *Catalogo dei quadri più preziosi* del 1798 ("parto meraviglioso del magistrale pennello di Giovanni Cariani bergamasco"). Nel 1805 verrà valutata ben 2432 Lire (è un valore alto in rapporto agli altri dipinti stimati nell'Inventario 1800-1803/1805)¹⁶⁹. Il giudizio di Cavalcaselle, solitamente un po' limitativo su Cariani (sulla scia del mancato riconoscimento dell'artista in Vasari), sarà attenuato ancora una volta per le qualità coloristiche: la Pala sarà una delle poche opere di provenienza bergamasca su cui il conoscitore si soffermerà nella sua visita alla Pinacoteca di Brera¹⁷⁰. Rinvenimenti documentari degli anni 80 del 1900 hanno permesso di anticiparne la datazione al 1518 e quindi di attestare come Cariani non fu un semplice imitatore di Lotto (che a queste date aveva licenziato in Bergamo solo la *Pala Martinengo*, 1516) ma un artista a lui "alternativo" e profondamente innovativo¹⁷¹.

La terza opera selezionata fu la *Deposizione della Croce e Santi* del Salmeggia (firmata e datata 1602), proveniente dalla Chiesa dei Padri Somaschi di S. Leonardo a Bergamo (n. XXVII dell'Inventario 1800-1803; viene stimata 988 Lire nell'aggiornamento del 1805). Portata in Palazzo Civico dopo la soppressione dell'Ordine nel 1798, arrivò a Milano (olio su tela, 214 x 153 cm, inv. n. 83) nel 1803 e fu esposta almeno dal 1806. Nel 1951 fu depositata presso i Civici Musei del Castello Sforzesco di Milano e dal 1972 fu trasferita nel Seminario arcivescovile di Venegono (Varese), da dove fu ritirata nel 1993; da quel momento si trova nei depositi interni della Pinacoteca: prima rivalutata poi un po' emarginata, poi di nuovo riemersa all'attenzione critica, come in altri casi, per l'avvicinarsi dei criteri storico-critici dei tempi, ma anche per la difficoltà conservative delle opere del Salmeggia, ricche di pentimenti, velature e passaggi con terre d'ombra e colori bituminosi¹⁷².

L'opera era citata dal Tassi (1740-1750 circa) e dal Pasta (1775) che la descrisse come "pregiatissima (...), quadro nobile di una bellissima tinta e raffaellesca", giudizio ripreso nell'inventario del 1798. Come visto fu menzionata anche

¹⁶⁷ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo (1798); Inventario (1800-1803), n. XXII; Inventario (1800-1803)/1805 (A); *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 212. Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 200 ("per ordine governativo passò verso il 1808 al Palazzo Civico, indi a Milano"); M. Olivari, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera, scuola veneta*, Milano 1990, pp. 430-432, scheda n. 218 (con bibliografia precedente).

¹⁶⁸ Lanzi (1793), ed. Levi, 1989, c. 11.

¹⁶⁹ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo (1798); Inventario (1800-1803), n. XXIV; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario (1800-1803)/1805 (A); *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 211. Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 189; F. Rossi, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera, scuola veneta*, Milano 1990, pp. 406-411, scheda n. 209; F. Rossi, in *Bergamo l'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, Catalogo della mostra (Bergamo), a cura di F. Rossi, Milano 2001, p. 162, scheda n. IV.6, con bibliografia precedente.

¹⁷⁰ Cfr. *infra*.

¹⁷¹ Cfr. Rossi, 1990, pp. 410-411.

¹⁷² ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo (1798); Inventario (1800-1803), n. XXVII; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario (1800-1803)/1805 (A); *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 207. Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 207; M. Olivari, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera, scuole lombarda, ligure e piemontese, 1535-1796*, Milano 1989, pp. 106-109, scheda n. 48, con bibliografia precedente; *Brera mai vista, L'arte senza tempo* di Enea Salmeggia. La "Deposizione" da San Leonardo a Bergamo, Catalogo della mostra (Milano, 2013) a cura di Cristina Quattrini, testi di Mariolina Olivari, Anna Rosa Nicola, Milano 2012, pp. 13-14.

dal Lalande (1790). Mentre Lanzi nel taccuino del 1793 la aveva descritta con toni meno elogiativi: «A San Leonardo una Deposizione di Cristo a imitazione di Raffaello; figure piuttosto piccole toccate con grande bellezza, ideale mediocre, tinte moderatissime, volti piangenti men belli che in Andrea e in Raffaello e niente affatto scelti»¹⁷³. Il Maironi da Ponte nel 1819 registrerà con rammarico la passata presenza della *Deposizione* nella Chiesa di S. Leonardo¹⁷⁴. L'opera è stata recentemente sottoposta ad indagini diagnostiche (che ne hanno messo in luce diversi pentimenti), restaurata ed esposta in mostra a Brera (2013)¹⁷⁵.



Enea Salmeggia, detto il Talpino, *Deposizione della Croce e Santi*, opera e dettaglio, 1602, olio su tela, 214 x 153 cm, Milano, Pinacoteca di Brera (inv. n. 83), in deposito presso il Seminario arcivescovile di Venegono (Varese).

La *Vergine con Bambino e Santi* (Domenico, Marta, Caterina da Siena e Maria Maddalena) del Salmeggia (firmata e datata 1614) è l'ultima opera selezionata (n. XXXIX dell'Inventario 1800-1803; viene stimata 360 Lire nell'aggiornamento del 1805): proviene dal Monastero domenicano femminile di S. Marta (altare maggiore) a Bergamo, soppresso con la prima dominazione austriaca (1799-1800) ed adibito a caserma. Giunta a Milano nel 1803 ed esposta almeno dal 1806 (olio su tela, 388 x 260 cm, inv. n. 5554), si trova elencata nei cataloghi della Pinacoteca tra le opere visibili almeno sino al 1841, nel 1847 fu trasferita in deposito nella Chiesa dei Santi Ippolito e Cassiano a Rogeno (Lecco) dove si trova ancora oggi. Piccinelli ricorda che nel 1816 o poco prima il "Signor Appiani di Monza" volle ritoccarla ed eccessivamente pulirla: l'ultimo restauro documentato nel catalogo della Pinacoteca (1989) ha messo in effetti in luce i danni provocati dalla pulitura a potassa che eseguivano l'Appiani e i suoi successori¹⁷⁶.

La pala era descritta dal Tassi (1740-1750 circa), dal Bartoli (1774) e dal Pasta (1775) che ne elogiava la dipendenza da Raffaello, giudizio ripreso nell'inventario del 1798. Lanzi (1793) invece aveva attenuato il tono elogiativo del Pasta: «A Santa Marta una Nostra Signora col Bambino fra angeli e sotto Santa Caterina da Siena e la Martire, Santa Marta, ritte in vari atteggiamenti, e San Domenico in atto di accennare la Santa Vergine, figura animata molto, ma non del pari elegante, essendo il Santo, alquanto più del convenevole, curvo e distorto. I volti son belli, gli abiti variati e colorati sentitamente. Le carni ne' loro scuri sono oggidì alterate in color di sabbia. Nella stima di alcuni intendenti questo si dà pel capo d'opera di Talpino in Bergamo; quel di Santa Grata mi sorprese maggiormente»¹⁷⁷. Ruggeri (1966) ne ha segnalato il disegno preparatorio conservato all'Ambrosiana (F. 255, inf. 2243)¹⁷⁸; l'opera è stata restaurata mentre tale ricerca era in corso e il restauro è stato presentato in una mostra a Bergamo (svoltasi nell'ottobre 2015).

¹⁷³ Lanzi (1793), ed. Levi, 1989, c. 74.

¹⁷⁴ G. Maironi da Ponte, *Dizionario odeporico o sia storico politico naturale della provincia bergamasca*, 3 voll., vol. I, Bergamo 1819, p. 91.

¹⁷⁵ *Brera mai vista...*, 2012.

¹⁷⁶ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo (1798); Inventario (1800-1803), n. n. XXXIX; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario (1800-1803)/1805 (A); *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 208; Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 207; A. Ottino della Chiesa, *Dipinti della Pinacoteca di Brera in deposito nelle chiese della Lombardia*, Milano 1969, pp. 89-91; A. Ottino della Chiesa, in *Brera dispersa...*, 1984, p. 94, scheda n. 44; M. Olivari, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera, scuole lombarda...*, 1989, pp. 110-111, scheda n. 50; *Brera mai vista...*, 2012, p. 13.

¹⁷⁷ Lanzi, 1793, ed. Levi, 1989, c. 74.

¹⁷⁸ U. Ruggeri (a cura di), *Enea Salmeggia detto Talpino: rassegna e studio dell'opera pittorica e grafica con 186 disegni inediti*, Bergamo 1966, p. 37.



Giovanni Battista Moroni, *Madonna in gloria e i Santi Barbara e Lorenzo*, opera e particolare, 1580 circa, olio su tela, 200 x 160 cm, Milano, Pinacoteca di Brera (inv. n. 119), in deposito alla parrocchiale di S. Antonio Abate a Lonno (Bergamo), fonte immagine: Getty images; Enea Salmeggia, detto il Talpino, *Vergine con Bambino e Santi* (Domenico, Marta, Caterina da Siena e Maria Maddalena), opera e particolare della S. Caterina, 1614, olio su tela, 388 x 260 cm, Milano, Pinacoteca di Brera (inv. n. 5554), in deposito presso la Chiesa dei Santi Ippolito e Cassiano a Rogeno (Lecco).

4.4 I dipinti giudicati di II classe da Appiani (1802)

Appiani considera di primaria importanza nel territorio bergamasco - e il dato è rilevabile, oltre che dalle prime quattro opere selezionate per Brera, dalla sua suddivisione in classi di importanza dei dipinti e da altri documenti di questi anni (che vedremo) da cui emergono le sue scelte di campo - i dipinti di Moroni e Cariani, ma anche di Lotto (all'artista era infatti attribuito il *Polittico della Croce* donato a Brera dal Melzi nel 1804 su probabile intercessione dell'Appiani stesso e di cui si dirà e dipinti di Lotto verranno ricercati per il museo più volte nei documenti governativi), Giovanni Bellini (la cui *Madonna di Alzano* è più volte segnalata), Palma il Vecchio, Andrea Previtali e Salmeggia, con un'inclinazione dunque per i più significativi esponenti della pittura del Cinquecento e del primo Seicento veneta e bergamasca, mentre qualifica come di minore rilevanza, ma pur sempre di pubblico interesse, le opere dei pittori bergamaschi di metà Cinquecento e Seicento inoltrato, Francesco Zucco, Gian Paolo Cavagna e Carlo Ceresa, oltre che del pittore cremasaco sempre del Seicento Gian Giacomo Barbelli e del veronese del Settecento Giambettino Cignaroli¹⁷⁹. Anche in questo caso, come emerso nelle precedenti ricognizioni sul territorio, più sporadiche sono le attenzioni per i dipinti dei "Primitivi" (di primo Rinascimento soprattutto: lo conferma il caso del polittico di Alvise Vivarini da Martinengo, qualificato dall'Appiani come opera di un anonimo fiorentino) - che a Bergamo (dopo l'attività collezionistica e di studioso del Carrara antesignana in tal senso)¹⁸⁰ saranno criticamente e collezionisticamente rivalutati nel corso dell'Ottocento, come anche del Seicento inoltrato e del Settecento.

Tre dei cinque dipinti giudicati nel 1802 da Andrea Appiani di II classe (di cui solo due sono identificabili con sicurezza) arriveranno a Milano solo nel 1811 (scelti questa volta da Giuseppe Appiani e Ignazio Fumagalli) e saranno esposti in Pinacoteca solo per alcuni anni, per poi essere posti nei depositi del museo o collocati presso chiese lombarde al variare delle scelte di gusto. A partire soprattutto dal 1814, infatti, con la dominazione asburgica, molti dei dipinti giunti in gran numero a Milano dai vari dipartimenti, saranno ridistribuiti e affidati in deposito a chiese di Milano e della Lombardia¹⁸¹.

I tre dipinti assegnati da Appiani alla II classe nel 1802 che arriveranno a Brera nel 1811 (e di cui si dirà quindi estesamente dopo) sono identificabili nel *S. Gerolamo nel deserto* del Cavagna (n. I dell'Inventario 1800-1803), proveniente dalla Chiesa di S. Leonardo a Bergamo, ora in deposito in una chiesa milanese decentrata; nella *Madonna con Bambino e angeli* (n. VII dell'Inventario 1800-1803) descritta dall'Appiani come di autore incognito e forma ottagonale, poi assegnata (dal 1806 almeno) al modenese Bartolomeo Schedoni e attualmente attribuita alla cerchia del pittore veneto del Seicento Giulio Carpioni e ubicata nei depositi di Brera e nel *Cristo morto* di Carlo Ceresa (n. XII dell'Inventario 1800-1803) dalla Chiesa dei Cappuccini di S. Giovanni Bianco (soppressa il 15 giugno 1798), anch'esso

¹⁷⁹ Ciardi, 1983-1984, pp. 378-380, note 24, 37: si tratta dell'unico studio che accenna ad alcune indicazioni specifiche su Bergamo relativamente alle scelte di gusto dell'Appiani, interessato anche agli esponenti "minori" del panorama artistico e alle zone marginali di provincia. Accenni si trovano anche in Panzeri, 1985, p. 18.

¹⁸⁰ L. Galli, M.G. Recanati, G. Valagussa, *Giacomo Carrara e la "fortuna dei primitivi"*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte...* 1999, pp. 363-368.

¹⁸¹ G.A. Dell'Acqua, *Introduzione*, in Ottino della Chiesa, 1969; Spiazzi, 1988, p. 85, nota 40.

inviato a Brera nel 1811, ma poi dato in deposito ad una chiesa del territorio e ora non identificabile (per cui si veda anche dopo).

Mentre le due *Adorazioni*, correttamente riferite dall'Appiani e dal Roncalli (nn. XXXIII-XXXIV dell'Inventario 1800-1803) al bergamasco Francesco Zucco e provenienti dalla Chiesa di S. Gottardo (la stessa della pala del Cariani), saranno invece collocate nella Chiesa di S. Pietro a Sorisole (Bergamo), in una data non ancora precisabile (forse proprio dal 1811 o dal 1814), dove si trovano ancora oggi (*Adorazione dei Magi*, olio su tela, 300 x 130 cm, firmata e datata 1611; *Adorazione dei pastori*, olio su tela, 250 x 120 cm, analogamente databile verso il 1611)¹⁸². Erano state assegnate a Paolo Veronese dal parroco corrispondente del Calvi (1661-1671) che testimoniava come ornassero le due ante dell'organo in S. Gottardo e dall'Angelini (1720), mentre Tassi (1740-1750 circa), Bartoli (1774) e Pasta (1775) ne avevano correttamente rilevato l'autografia dello Zucco, successivamente però non confermata da Maironi da Ponte (1819) che le assegnava alla scuola del Salmeggia¹⁸³. Furono forse tali oscillazioni critiche ad escludere le due opere dalla successiva selezione per Brera. Queste cinque opere di II classe rimasero probabilmente a Bergamo presso il Palazzo civico in attesa di ulteriori disposizioni governative, disposizioni che arriveranno appunto solo nel 1811.

4.5 Le prime contestazioni locali e restituzioni di opere (1803)

Il 18 marzo 1803, poco prima del trasferimento delle quattro opere a Milano, Andrea Appiani, dovette esaminare una petizione presentatagli a nome della chiesa di S. Leonardo in Bergamo, che di lì a poco sarebbe stata ripristinata. Dopo la soppressione dell'Ordine dei Somaschi nel 1798, chiesa e convento vennero infatti venduti all'asta nel 1800 e acquistati da un privato che iniziò la riconversione in uso abitativo e commerciale. Una rivolta popolare indusse il proprietario a mutare i suoi intenti e a rivendere alla Parrocchia di S. Alessandro la chiesa che venne riaperta al culto il 30 luglio 1803 come "vicinia" di S. Alessandro. Appiani fu favorevole alla restituzione di quattro dei cinque dipinti richiesti - la *Deposizione* di Salmeggia era infatti già stata scelta per l'Accademia - in quanto da lui stesso segnalati come appartenenti alla II classe.

Le tre opere rese sono il *San Leonardo visita i carcerati*, segnalata nel carteggio erroneamente come opera del Barbelli, in realtà è il dipinto del bravo artista lucchese Pietro Ricchi che era correttamente riferito all'autore nell'Inventario 1800-1803 (n. XXXII) dove è segnalato come trasferito in Palazzo municipale, ma appunto poi reso alla Chiesa di S. Leonardo il 14 aprile 1803 (con "processo verbale e lettera di Prefettura") e oggi si trova nel coro (olio su tela, 280 x 180 cm, 1635-1640 circa). L'opera era segnalata in loco con la corretta attribuzione da Angelini (1720), Tassi (1740-1750 circa), Bartoli (1774) e Pasta (1775), ma non era entrata nel Catalogo manoscritto del 1798¹⁸⁴; la sua selezione come meritoria si deve quindi forse in prima battuta al Roncalli.

Il *S. Gerolamo* del veronese Giambettino Cignaroli è da identificarsi con il *S. Gerolamo Miani ai piedi della Vergine* ancora oggi esposto nella cappella di S. Gerolamo e le due *Adorazioni*, una de' Magi e l'altra de' Pastori nel documento ambedue assegnate alla "scuola veneziana" (sono i nn. XXXVII e XXXVIII dell'Inventario 1800-1803 dove erano indicate come di "autore incognito"), sono forse le due opere del veneziano Nicolò Bambini ora nella sagrestia della Chiesa di S. Leonardo (olio su tela, 80 x 115 cm, 1749 circa), erano ricordate anticamente solo dal Marenzi (1824) che le attribuiva correttamente al Bambini¹⁸⁵.

Il 22 marzo il Ministero dell'Interno accordava la restituzione dei quattro quadri con la clausola che la proprietà dei medesimi rimanesse riservata alla Nazione e, in aprile, veniva incaricato il Roncalli di coadiuvare il relativo trasferimento dal Palazzo civico alla chiesa¹⁸⁶. I dipinti furono resi il 14 aprile 1803, come attestano le osservazioni

¹⁸² R.F. Pesenti, *Francesco Zucco, I pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/IV, Bergamo 1978, p. 417, schede nn. 57-58 (con bibliografia precedente).

¹⁸³ Calvi, 1676, vol. II, p. 58; G.B. Angelini, *Per darti le notizie del paese: descrizione di Bergamo in terza rima, 1720*, edizione consultata a cura di Vincenzo Marchetti, con la collaborazione di Diego Polini, Edizioni dell'Ateneo, Bergamo 2002, p. 80; Bartoli, 1774, p. 20; Pasta, 1775, p. 68; Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. I, p. 191. L'identificazione e la segnalazione delle fonti si deve a Paolo Plebani che ringrazio per avermi gentilmente messo a disposizione la sua ricerca, citata alla nota 10.

¹⁸⁴ L'opera è stata identificata da Plebani, 2002/3: si veda la nota 10. F. Noris, *Presenze (esclusi i veneti)*, in *I pittori bergamaschi...*, Il Seicento/IV, Bergamo 1987, pp. 168-169, scheda n. 16 (con bibliografia precedente); M. Olivari, *Sulle tracce bergamasche di un eccentrico*, in *Pietro Ricchi 1606-1675*, Catalogo dalla mostra (Riva del Garda, 1996-1997), a cura di M. Botteri Ottaviani, Milano 1996, pp. 95, 97, fig. 78; P. Dal Poggetto, *Pietro Ricchi, 1606-1675*, Rimini 1996, p. 230, scheda n. 18, tavola IX (con bibliografia e ipotesi di datazione). Sull'opera e sulle vicende di soppressione e riapertura al culto della chiesa si veda anche: G. Barachetti, S. Maffioletti, G. Viviani, *San Leonardo: un santo, una chiesa, una comunità, un borgo*, Bergamo 2011, pp. 52-53, 66-67.

¹⁸⁵ Documento 18 marzo 1803, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 358. Sul Cignaroli si veda: Barachetti, Maffioletti, Viviani, 2011, p. 73, fig. 41. Le due opere di Bambini sono state identificate da Plebani, 2002/3 (si veda la nota 10) e sono citate in: Marenzi, 1824, p. 110; Pinetti 1931, p. 81 (con attribuzione corretta). Non risultano però nell'Inventario dei beni della Diocesi di Bergamo.

¹⁸⁶ Documenti 23 marzo 1803 in: ASMi, Studi, p.m., cart. 358. Lettera di Brunetti alla Municipalità di Bergamo, 2 aprile 1803, in: AMBg, ASC, sezione Ottocento, tit. XX Culto, fald. 266, fasc. XV, fascetto 11.

poste in margine all'Inventario del 1803. Da tali documenti si apprende quindi che oltre alle cinque opere segnalate da Appiani come di II classe di cui si è detto, questi ne doveva avere indicate anche altre come appartenenti a tale classe sulla base probabilmente dell'inventario del Roncalli (1800-1803).

Già nei primi giorni di aprile sorgevano le prime contestazioni locali relative sia al trasferimento dei quattro dipinti a Brera, sia alla imminente restituzione dei quattro a S. Leonardo. Il Prefetto del Dipartimento del Serio, Brunetti, scriveva, infatti, alla Galleria di Brera che, essendo stata eseguita su ordine del Commissario Appiani l'effettiva consegna dei quattro quadri a Brera ed in procinto di effettuarsi quella dei quattro "dimandati e disposti a prestarsi" alla Chiesa di S. Leonardo, poiché con queste due scelte di quadri venivano "levati tutto ciò che era di qualche osservanza" tra le opere in Palazzo civico, chiedeva l'intercessione del Commissario Appiani affinché disponesse "di assegnare degli altri di autore forestiere" con cui avrebbe potuto distinguersi la collezione di quadri che restava nel Palazzo¹⁸⁷.

Sempre nell'aprile 1803, la Municipalità di Bergamo si esponeva a favore del sostegno verso l'Accademia Carrara, originatasi da pochi anni in seguito al lascito testamentario del Conte Giacomo Carrara (morto nel 1793), richiedendo che il Governo accordasse alcuni quadri e pezzi di vari autori che potevano esistere in gran numero presso l'Accademia di Brera, onde trasportarli nell'Accademia di pittura fondata dal Carrara, la quale sarebbe stata aperta al pubblico subito dopo la morte "della decrepita sua moglie"¹⁸⁸. Il 'forte' riferimento alla moglie del Carrara, Marianna Passi, è significativo in quanto la storiografia ha già riconosciuto come fu probabilmente anche lei che, imponendo una rigida volontà di applicazione del testamento del marito, impedì una stabile organizzazione dell'insegnamento nei primi anni di istituzione della Carrara¹⁸⁹. Il Ministro dell'Interno rispondeva, tuttavia, al Prefetto del Serio che "prima di qualunque risoluzione sulla domanda" relativa ai quadri desiderati per l'Accademia di pittura conveniva attendere che fossero fornite le due Accademie di Milano e di Bologna. In seguito, "potendo esservi de' duplicati", come era facile supporre, vi sarebbe stato il mezzo di assecondare le istanze della stessa Municipalità¹⁹⁰.

Nel maggio dell'anno dopo i Commissari dell'Accademia, in conseguenza forse anche dell'impossibilità ivi documentata di ottenere delle opere derivate da soppressioni, chiederanno al Ministro dell'Interno e a quello delle Finanze l'esenzione dal dazio per il trasporto nella dogana di Bergamo della rinomata Galleria Orsetti, il cui acquisto fu trattato a Venezia nel 1804 grazie al diretto intervento di Carlo Marenzi, fratello di Girolamo autore della *Guida di Bergamo*, entrato a far parte del Consiglio della scuola in quello stesso anno, rivelando notevole erudizione e capacità critica antesignane della figura del "conoscitore"¹⁹¹. Sono questi infatti gli anni in cui viene messo in atto un rinnovamento dell'Accademia Carrara, come visto sino ad allora carente dal punto di vista degli spazi didattici, delle raccolte artistiche e degli organi di gestione: un rinnovamento che subirà un'accelerazione con l'acquisto proprio nel 1803 della casa attigua alla galleria e scuola di disegno per la costruzione di un nuovo edificio e con la nomina di Marenzi a Commissario nel marzo 1804¹⁹². Prima quindi della risoluzione a favore dell'acquisizione della Galleria Orsetti, essendo la Carrara in un momento di fervida trasformazione, voleva assicurarsi la possibilità di usufruire di alcuni dipinti requisiti, ma riuscirà in parte nell'intento solo 70 anni dopo, quando all'istituzione verranno riconosciute in deposito una quindicina di opere da soppressioni, come vedremo.

La storiografia ha messo in luce un caso simile occorso per la Galleria comunale di Verona che, nel 1806, rivolse una supplica all'Imperatore nella quale chiedeva di non dar corso alla vendita dei dipinti degli enti soppressi nel Dipartimento dell'Adige ma di destinarli ai giovani alunni dei corsi di pittura. La vertenza si risolse positivamente ma solo nel 1812, quando vennero accordate alla costituenda Pinacoteca comunale ben 197 opere della Cassa di ammortizzazione di Verona selezionate da Giuseppe Bossi¹⁹³.

Una analoga richiesta fu presentata dal Regio Liceo di Bergamo nel 1803: la risposta di Andrea Appiani fu la medesima data alla Carrara, egli si disse di parere che, allorquando fossero state fornite di esemplari le due Accademie, cioè quella di Milano e quella di Bologna, non essendovi dubbio che nella molteplicità de quadri vi potessero essere dei duplicati, in tale caso si sarebbero potuti scegliere quelli che avrebbero potuto servire al Liceo di Bergamo e rendere così contente

¹⁸⁷ Lettera del 5 aprile 1803, in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10

¹⁸⁸ Documento del 15 aprile 1803, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 329. In realtà l'Accademia era già aperta, si fa quindi forse qui riferimento alla necessità di un suo riordinamento, necessità peraltro già avanzata dal 1801.

¹⁸⁹ Manca, 1999, pp. 323-324, note 6-7; Valsecchi, 2008, p. 21, nota 2.

¹⁹⁰ Il Ministro dell'Interno al Prefetto del Serio, 6 maggio 1803, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 329: documento citato in Sicoli, 2010, p. 102, nota 105. Lettera di Brunetti alla Municipalità di Bergamo, 15 maggio 1803, in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10.

¹⁹¹ I documenti sulla richiesta di esenzione del dazio, del maggio 1804, sono in: ASMi, Studi, p.m., cart. 329. L'acquisto fu trattato dal Marenzi mediante un vitalizio annuo corrisposto all'Orsetti; la galleria così acquisita comprendeva 215 dipinti principalmente di artisti veneti attivi tra Cinquecento e Settecento e un centinaio tra disegni, stampe e libri. Carlo Marenzi fu membro della Commissaria Carrara dal 1804 al 1851; nel 1804 compilò una nota manoscritta sui quadri della Galleria Orsetti in cui collocava le opere nell'arco dell'evoluzione artistica dell'autore, ne discuteva le precedenti attribuzioni, distingueva la rilevanza dei quadri sulla base della qualità pittorica e dalla significatività documentaria, discerneva la parti originali da quelle di restauro: ACBg, cart. XX, fasc. 6, cfr. Panzeri, 1985, p. 19, nota 33; Valsecchi, 2008, p. 30.

¹⁹² Marenzi manterrà l'incarico sino al 1851: De Vecchi, 1992, pp. 5-6; Manca, 1999, p. 324.

¹⁹³ S. Sicoli, *La Relazione sulla Pinacoteca municipale di Verona di Giuseppe Bossi, "delegato speciale"*, in "Verona illustrata", n. 25, 2012, pp. 109-117.

le istanze della Municipalità¹⁹⁴. Come già rilevato in sede storiografica, nell'agosto del 1803, furono infatti diramate delle istruzioni al Commissario Appiani che prevedevano la distribuzione delle opere migliori in maniera paritaria fra le due Accademie nazionali (di Milano e Bologna) per formare una collezione che offrisse agli studenti la storia progressiva dell'arte e gli esempi delle diverse maniere, sul modello del Lanzi, in tale occasione si prescriveva anche la redazione di un catalogo esatto delle opere pregevoli provenienti dalle corporazioni sopresse e anche di quelle presenti nelle chiese non sopprese, onde impedire indebite sottrazioni e episodi di deperimento. Veniva richiesta anche la segnalazione delle opere di minor pregio per effettuare eventuali cambi, facendo così confluire presso le due Accademie nazionali quelle di maggior pregio (anche da chiese aperte, ma con il consenso del Ministro del Culto) e che servivano a completare la serie cronologica delle diverse scuole artistiche¹⁹⁵.

4.6 L'inventario del 1803 delle opere nazionali in deposito in chiese del dipartimento

Il 20 aprile 1803 Appiani in una lettera al Ministro dell'Interno, già nota in sede storiografica, rilevava che nei vari dipartimenti trovava delle difficoltà e del risentimento quando si trattava di recuperare e concentrare le opere migliori nelle due Accademie nazionali, in quanto le autorità locali pretendevano che tali dipinti fossero di proprietà del dipartimento e non della Nazione, senza riflettere che ciò che era di diritto nazionale si estendeva ad ogni dipartimento. Alla Nazione - precisava - spettava, infatti, il compito di raccogliere le opere migliori dalle soppressioni in un unico luogo dove avrebbero potuto servire alla formazione del buon gusto degli studiosi e cittadini di tutti i dipartimenti¹⁹⁶. Inoltre Appiani sottolineava che alcuni quadri di qualità soffrivano per l'umidità o in quanto incogniti ed inutilissimi in alcune chiese non ancora sopprese, per cui il suo desiderio era quello che venissero collocati in una delle due Accademie.

Già prima di tale data a Bergamo si erano in effetti verificati i tre episodi di malcontento descritti nei confronti dei primi provvedimenti del Governo che avevano portato al trasporto delle opere a Brera e Roncalli aveva rivolto una supplica al Ministro dell'Interno in quanto la sua mansione di delegato alla raccolta dei dipinti gli aveva procurato profonde inimicizie da parte di molti concittadini: dopo essere stato delegato dal Governo alla scelta, raccolta e custodia dei migliori quadri caduti in potere della Nazione ed ultimamente dopo aver trasportati molti di tali pezzi a Milano (poiché scelti dal Commissario delle belle arti per far parte della Galleria nazionale) - spiegava -, era venuto infatti ad incontrare "a gran suo discapito, l'indignazione mal'intesa di molti dei suoi concittadini". Chiedeva quindi, di sua iniziativa, di essere nominato Agente presso Appiani per la conservazione dei dipinti, non solo esito di soppressioni, ma più in generale dell'intero dipartimento (o addirittura di più dipartimenti) e si proponeva nuovamente come insegnante, questa volta - forse come forma di *captatio benevolentiae* verso Appiani e il Governo di Milano - per quegli studenti che si sarebbero poi recati a studiare a Brera. Siccome infatti interessava molto "al progresso delle belle arti" la conservazione di opere "originali" delle quali abbondava il Dipartimento del Serio e, particolarmente di quelli esistenti in luoghi pubblici, di cui gran parte apparteneva già alla Nazione e parte era di proprietà privata, "soggetti però sempre per trascuranza dei proprietari, o depositari, e qualche, per mala scelta o per instabilità dei troppo arditi restauratori, a deperire miseramente", Roncalli offriva la sua abilità "onde essere nominato in qualità di agente presso il Commissario delle belle arti per la conservazione, custodia e raccolta dei capi d'opera del dipartimento e più dipartimenti", offrendosi anche di "scegliere, promuovere e dirozzare nei primi elementi quella gioventù del paese" che si sarebbe recata in seguito all'Accademia di Milano¹⁹⁷.

Le circostanze che portarono Roncalli in una tale situazione e che addirittura gli procurarono, a suo dire, l'esclusione dall'incarico di maestro di disegno presso la Carrara, dove - come visto - fu in effetti sostituito dal Brugnoli, sono documentate meglio in una lettera successiva in cui il Vice Presidente della Repubblica spiegava all'Incaricato del Portafoglio del Ministro dell'Interno che il pittore si era attirato addirittura "l'odio di molti individui cui rincresceva che gli oggetti di belle arti venissero trasportati" fuori dal dipartimento e da ciò ne aveva egli sofferto "un discapito nei suoi interessi" e che, "mentre si occupava gratuitamente nella raccolta dei quadri avvocati alla Nazione, ebbe il dispiacere di vedersi togliere l'impiego di Maestro di Disegno nell'Accademia Carrara"¹⁹⁸.

L'istanza veniva accolta favorevolmente dal Prefetto Brunetti con la motivazione che sarebbe servita ad evitare "un'ulteriore distrazione" almeno di quei pezzi che valevano a dar idea "del buon gusto e delle varie scuole di pittura", a garantire la tutela dei "capi d'opera di pittura esistenti nel dipartimento" e in quanto diretta a "promuovere e dirozzare nei primi elementi la gioventù, quindi a far prosperare le belle arti"¹⁹⁹. Ciò nonostante Appiani, a cui fu girata la rimostranza per le sue valutazioni, raccomandò il Roncalli presso il Ministro dell'Interno per i suoi "importanti servizi" prestati nella raccolta dei quadri del dipartimento e a vantaggio della Nazione, limitandosi però a proporre una gratificazione di 100 zecchini²⁰⁰. Il Ministro dell'Interno rispose dunque che non credeva opportuno nemmeno lui creare

¹⁹⁴ Documento 28 aprile 1803, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 329.

¹⁹⁵ Sicoli, 1989, pp. 79, 87, nota 34; Sicoli, 2010, p. 91.

¹⁹⁶ Ciardi, 1983-1984, pp. 377, 379, nota 19; Sicoli, 1989, pp. 81, 88, nota 42, p. 89, appendice n. 3.

¹⁹⁷ Roncalli al Ministro dell'Interno, 28 marzo 1803, in: ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli.

¹⁹⁸ Lettera dell'Incaricato del Portafoglio del Ministero dell'Interno al Vice Presidente della Repubblica italiana, 21 settembre 1803, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 329.

¹⁹⁹ Lettera di Brunetti al Ministro dell'Interno, 9 giugno 1803, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 329.

²⁰⁰ Appiani al Ministro dell'Interno, 23 agosto 1803, in: ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani.

un nuovo impiego apposta per il Roncalli e che la proposta della gratificazione, per essere assecondata, richiedeva una maggiore dichiarazione della qualità ed importanza dei servizi prestati dal Roncalli stesso²⁰¹.

Per tale ragione, Appiani nel settembre 1803 specificava che, espletatesi “col massimo zelo e colla più scrupolosa diligenza”, le mansioni del Roncalli erano consistite “nell’assistenza da lui prestata nel trasporto di quattro quadri” per l’Accademia nazionale di Brera, nell’opera che prestava ancora onde custodire i dipinti che si trovavano nelle varie chiese dei luoghi pii soppressi e nell’elenco fedele ed esatto dei medesimi di cui rimetteva copia. L’importanza della sua mansione risultava inoltre dal pregio degli oggetti e dal non aver trascurato nulla di tuttociò che poteva interessare la Nazione: sia nella scelta di quei quadri che potevano esser degni di stare nell’Accademia nazionale, sia nel non aver omesso quelli i quali, avendo qualche merito, e non essendo utili per Accademia predetta, avrebbero potuto sempre con qualche profitto essere utili per i Licei nei dipartimenti rispettivi. Inoltre osservava che gli ostacoli che il Roncalli aveva dovuto superare “nel disimpegno di sì difficili e gelose incombenze”, dovendo “contrastare” con tutti coloro i quali vedevano “di poco buon occhio” trasportare altrove gli oggetti che essi possedevano nel proprio paese, e l’inimicizia che si era attirata per procurar il vantaggio della Nazione a discapito del proprio, al segno d’aver perduto le commissioni ch’egli aveva e la speranza di averne, davano un nuovo peso sia alla qualità che all’importanza dei suoi servizi²⁰².

Per attestare l’effettivo espletamento delle mansioni, Appiani allegava inoltre alla lettera un elenco redatto dal Roncalli “dei quadri nazionali esistenti in deposito in varie chiese del Dipartimento del Serio”. Tale elenco registra 41 opere, purtroppo prive di indicazioni sulla provenienza, ma derivanti da enti soppressi e - per il pregio a loro attribuito - considerate degne di essere riservate per la Nazione²⁰³. La documentazione successiva rende conto del fatto che tali opere, benché selezionate come meritorie dal Roncalli, non furono asportate ma furono lasciate in “deposito” temporaneo nelle chiese di provenienza – soprattutto in quanto alcune sopprese dalla Cisalpina ma al momento riaperte al culto (con gli austro-russi) e solo dopo definitivamente sopprese nel 1810 - in attesa di ulteriori disposizioni governative; quelle identificabili (di cui si dirà) hanno poi seguito strade diverse: sono arrivate a Brera nel 1811, sono state alienate e confluite in collezioni private, sono rimaste nei luoghi di origine o sono state ridistribuite in chiese del territorio. Di alcune si è persa invece traccia. Il 30 settembre 1803 veniva accordata al Roncalli una gratificazione di Lire 1000, di molto maggiorata quindi rispetto alla proposta dell’Appiani²⁰⁴.

Il 19 settembre 1803 Roncalli veniva chiamato dal Prefetto a periziare un dipinto con la *Beata Vergine del Rosario* esistente nella chiesa di Bottanuco: lo scopo del provvedimento era quello di dare “ragguaglio della qualità di un tal pezzo, farne conoscere l’autore e presuntivamente indicarne il valore” affinché si potesse riconoscere se fosse stato tra quelli contemplati dalla circolare 20 agosto 1802 del Ministero per il Culto Bovera, circolare che prescriveva “la conservazione delle buone pitture e quadri che esistessero nelle chiese, monasteri, conventi ed altre corporazioni”²⁰⁵. Non è stato rinvenuto l’esito di tale riscontro ma sul dipinto si soffermerà nuovamente Roncalli nella successiva relazione sullo stato delle opere del dipartimento (23 agosto 1809), segnalando che nella sagrestia della chiesa vi era “un bel quadro” del Salmeggia, che i reggenti della parrocchia cercavano “di vendere”, riferendone quindi correttamente l’autore²⁰⁶: l’opera prima del Roncalli risulta citata solo dal parroco corrispondente del Calvi (1677 circa). La sospetta alienazione non fu poi mai più attuata: Piccinelli (1863-1865 circa) registrerà infatti l’opera nella sagrestia della Parrocchiale di Bottanuco, chiesa dove si trova ancora oggi²⁰⁷.

4.7 Il caso del *Politico della Croce di Palma il Vecchio* (1803-1804)

Sebbene una legge di tutela sulle alienazioni prive del controllo governativo e sul divieto di esportazione indiscriminata di opere fuori dal territorio dello Stato arriverà con molto ritardo (1804)²⁰⁸, per prevenire casi di illecita alienazione già il 20 agosto 1802 era stata diramata una apposita circolare a tutti i superiori claustrali e capi delle chiese dei vari dipartimenti, emessa da Giovanni Stanislao Bovera, Ministro per il Culto neo eletto, la quale prescriveva ai Prefetti il

²⁰¹ Lettera dell’Incaricato del Portafoglio del Ministero dell’Interno al Vice Presidente della Repubblica italiana, 21 settembre 1803, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 329.

²⁰² Appiani al Ministro dell’Interno, 6 settembre 1803, in: ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, cit. in Ciardi, 1983-1984, p. 379, nota 2, pubblicato integralmente in Sicoli, 1989, pp. 89-90, appendice n. 4; Bertone, 2006/7.

²⁰³ ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803).

²⁰⁴ Documenti 30 settembre 1803; 3 e 6 ottobre 1803, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 329.

²⁰⁵ Il Prefetto a Roncalli, 19 settembre 1803, in: ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli.

²⁰⁶ Relazione di Roncalli del 23 agosto 1809, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809).

²⁰⁷ Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 208. Si tratta della *Madonna del rosario con S. Domenico e S. Carlo* del Salmeggia, firmata e datata 1622, olio su tela, 173 x 117 cm, ubicata attualmente nella Chiesa di S. Vittore a Bottanuco (Bergamo), inventariata nel catalogo dei beni della Diocesi (n. 1PL0189). La tela si trovava in origine sull’altare della Madonna del rosario, nel 1802 fu spostata in sagrestia dove rimase fino all’inizio del Novecento, quando fu posta nell’attuale collocazione (altare di S. Eurosia). Si cfr. anche Pinetti, 1931, p. 175; Ruggeri, 1978, p. 308, scheda n. 68 (con bibliografia precedente).

²⁰⁸ Decreto 6 ottobre 1804, in: Emiliani, 1978, pp. 171-174; Sicoli, 1989, p. 78; M. Giumanini, *Opere d’arte, soppressioni napoleoniche e restituzioni. Il caso della Romagna (1797-1817)*, in Pio VI Braschi..., 1998, p. 238; Camurri, 2003, p. 84; Sicoli, 2005, pp. 162-163, nota 34.

divieto di vendita degli oggetti d'arte senza la preventiva autorizzazione del Ministro²⁰⁹. Presso l'Archivio di Stato di Bergamo si conserva una lettera con la stessa data della circolare in cui il Ministro del Culto, rivolgendosi al Prefetto del Dipartimento del Serio, opinava che, troppo importando che fossero conservate le “buone pitture” che ancora allora esistevano nelle chiese, monasteri, conventi ed altre corporazioni della Repubblica, sarebbe stato suo zelo fare in modo che non fossero alienati “questi e simili oggetti di arti liberali”, senza la sua positiva approvazione, mettendo in avvertenza i superiori claustrali e capi delle chiese ove si trovavano questi monumenti che sarebbero stati responsabili “nel caso di sparizione e trafugazione”²¹⁰. L'ordine di diramazione della circolare dal Dipartimento del Serio partì il 28 agosto e si conservano alcune risposte dei superiori claustrali interpellati, i quali attestano di avere preso visione della circolare e di non avere mai alienato in passato opere, né di essere nell'intenzione di farlo²¹¹. Vi furono tuttavia casi documentati di contravvenzione alla disposizione e di arbitraria alienazione.

Già infatti il 14 giugno 1803 un documento attesta che poiché veniva “fatto credere” alla Prefettura che gli amministratori della parrocchiale di Gerosa si erano permessi, malgrado l'apposito divieto circolarmente comunicato a tutti i funzionari amministrativi del dipartimento, “l'alienazione di parecchi dei migliori pezzi di pittura”, veniva incaricato il Padre Giacomo Rizzino, delegato speciale del Ministro del Culto a Sangallo, di “verificare colle più attente e riservate indagini” la presunta vendita e di informare poi dettagliatamente la Prefettura stessa²¹². In luglio il Rizzino rispondeva che, per il suo territorio di competenza, non gli era riuscito di aver alcuna traccia che fosse stata eseguita una vendita di tali oggetti, in quanto - precisava - che nel circondario non vi erano che le due parrocchie di Dossena e Serinalte le quali possedevano quadri di pittura “fatti dalli migliori professori” e ambedue li custodivano gelosamente “per la loro rarità e comunque stima” che avevano. Sia a Dossena, sia a Serinalte si trovano in effetti ancora oggi opere di buona qualità (della bottega di Veronese, dei Santacroce e di altri bravi autori), alcune delle quali già rilevate nel Catalogo del 1798 e in una successiva relazione del Roncalli delle opere di pregio del dipartimento di cui si dirà (1809)²¹³. Il delegato suggeriva poi di rivolgersi al parroco Tondini il quale sarebbe stato in grado di dare le più dettagliate cognizioni sulle opere del suo circondario²¹⁴.

Veniva quindi incaricato Tondini de Quarenghi, Parroco di S. Michele di Bedulita, di “assumere in via riservata le convenienti informazioni” per venir in chiaro se avesse avuto luogo “la menoma alienazione in proposito”²¹⁵. Tondini riferiva che gli amministratori della chiesa parrocchiale di Gerosa avevano dato alcuni pezzi di pittura, levati dalla chiesa demolita, al pittore figurista Gioachino Manzoni (di Borgo S. Leonardo)²¹⁶ come pagamento per la realizzazione di altre tre opere da collocare nella nuova chiesa²¹⁷. Il Prefetto decideva quindi che - poiché i reggenti della chiesa parrocchiale di Gerosa si erano permessi, a fronte dei superiori divieti, di alienare alcuni quadri levati dalla demolita chiesa parrocchiale del Comune e questi esistevano presso il cittadino Gioachino Manzoni che li aveva avuti come compenso per altri tre quadri da lui realizzati per la chiesa nuova, e gli veniva “fatto credere” che i pezzi alienati potessero essere “parti d'insigne pennello e quindi meritevoli di conservarsi” - ordinava al Roncalli un'ispezione “oculare” e “senza ritardo” presso la bottega del Manzoni stesso, precettandolo dell'ordine della Prefettura di mostrargli tutti i pezzi avuti dai reggenti e, rilevatone indi il pregio ed il verosimile valore, di riferirgli sul risultato²¹⁸.

Già il giorno successivo Roncalli aveva compiuto il sopralluogo presso lo studio del pittore Manzoni e poteva riferire che i quadri a lui ceduti erano sette, quattro dei quali “col mezzo dell'eccellente Andrea Appiani” erano stati venduti a Milano, mentre gli altri tre da lui veduti, rappresentanti uno il Padre Eterno in mezza figura, sagomato a mezza luna, e due un frate cadauno egualmente in mezza figura, dipinti tutti in legno, si trovavano presso il medesimo Manzoni e che, quantunque molto distrutti dal tempo e rovinati dai ritocchi, ciò che rimaneva intatto della pittura manifestava essere opera di “valente professore antico” e di maniera che molto s'avvicina più d'ogn'altra a quella “dell'immortale Lorenzo Lotto”²¹⁹. Ipotizzava inoltre che i primi venduti dovevano essere di maggior pregio, non essendo probabile che la scelta potesse essere caduta sopra gl'inferiori, sia per il merito dell'autore, sia per il migliore stato di conservazione. Difficile era poi l'impresa di dare loro il verosimile valore, in primo luogo perché “l'affezione” era un oggetto che molto

²⁰⁹ Interamente pubblicata in Emiliani, 1978, p. 171; Sicoli, 1989, pp. 78 e 87, nota 31; Giumanni, 1998, pp. 231-233, nota 37; G. Patrignì, *Inventari di avocazione. Rogiti notarili al servizio del potere*, in *L'arte conquistata...*, 2003, p. 75.

²¹⁰ Lettera del Ministro del Culto al Prefetto, 20 agosto 1803, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554. Su Bovara si veda: Sicoli, 2010, pp. 90-91.

²¹¹ Documento di diramazione della circolare, 28 agosto 1802, con elenco delle comunità destinatarie e risposte dei superiori claustrali del 1802 in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554; AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10.

²¹² Lettera del Segretario del Prefetto al delegato Rizzino, 14 giugno 1803, in: Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

²¹³ Si veda la successiva ricognizione nei luoghi di Cavalcaselle.

²¹⁴ Lettera di Rizzino al Prefetto, 2 luglio 1803, in: Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

²¹⁵ Documenti del 4 e 5 luglio 1803, in: Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

²¹⁶ Gioacchino Manzoni documentato tra il 1793 e il 1820, artista minore bergamasco, si occupò di arte sacra con un'impronta stilistica veneta attinta da artisti locali quali Cappella e Raggi: M. Zanardi, *Gioacchino Manzoni*, in *I pittori bergamaschi. Il Settecento/III*, Bergamo 1990, pp. 387-399.

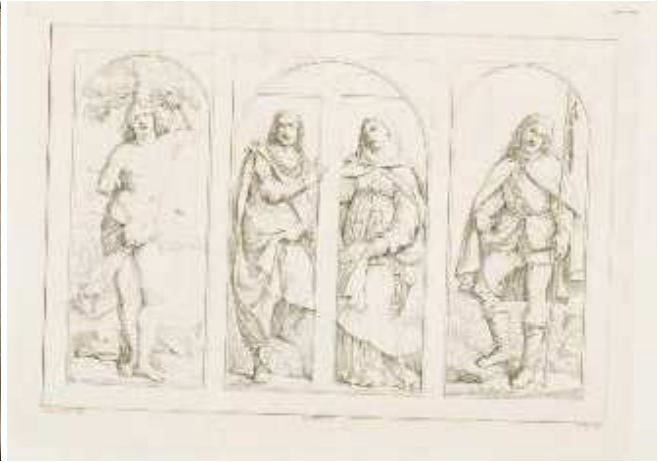
²¹⁷ Tondini al Prefetto, 18 luglio 1803, in: Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

²¹⁸ Documenti 25 e 26 luglio 1803, in: Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

²¹⁹ Si confronti anche il documento 1 agosto 1803, in: Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

concorrevano a farli aumentare e decadere al tempo stesso e in secondo luogo perché risultavano “incalcolabili i danni cagionati dall'incuria, dal tempo e dai suddetti disordini”²²⁰.

In seguito alla relazione del Roncalli, nell'agosto 1803 venivano convocati a presentarsi presso gli uffici del Prefetto gli amministratori della chiesa di Gerosa, che, accusati di avere alienato “vari pezzi di pittura” contravvenendo agli ordini del Governo, dovevano rendere conto del loro operato. La documentazione rinvenuta permette di ipotizzare che essi, mentendo, dichiararono di non avere ricevuto la circolare con la proibizione dell'alienazione. Il 16 agosto infatti veniva richiesto al cancelliere distrettuale di Ambra e Brembilla di inoltrarla a Gerosa. Tuttavia questi precisava di avere presso il suo ufficio la ricevuta del recapito della circolare (datata 10 settembre 1802) e, in ogni caso, di avere provveduto a recapitarla nuovamente²²¹.



Japoco Negretti, detto Palma il Vecchio, *Sant'Elena e Costantino* (nel pannello centrale), *San Rocco e San Sebastiano* (nei laterali), scomparti del *Polittico della Croce*, 1520 circa, olio su tavola, scomparto centrale 163 x 84 cm, scomparti laterali 143 x 61 cm, Milano, Pinacoteca di Brera (inv. n. 85), sala VIII; Incisione tratta da *Pinacoteca del Palazzo reale delle Scienze e delle Arti di Milano pubblicata da Michele Bisi incisore col testo di Robustiano Gironi*, Milano dalla Stamperia reale, 1812; prima foto: Fototeca della Fondazione Zeri (n. 40107), fonte della seconda immagine sito della Regione Lombardia, Lodi, Fondazione Cosway Maria.

La documentazione si interrompe, ma i documenti conservati si riferiscono al *Polittico della Croce* che è stato successivamente assegnato a Palma il Vecchio ed era originariamente conservato sull'altare maggiore della Chiesa di Santa Croce a Gerosa, chiesa che non fu soggetta a procedure di soppressione ma ad interventi di ristrutturazione documentati dal 1726: le “quattro” tavole citate (in realtà si tratta di tre pezzi, quello centrale ha due figure, da cui forse l'equivoco), *Sant'Elena e Costantino* (nel pannello centrale), *San Rocco e San Sebastiano* (nei laterali), che Roncalli dice essere state vendute dall'Appiani a Milano, furono acquistate dal Conte Francesco Melzi d'Eril, Vice Presidente della prima Repubblica italiana dal gennaio 1802 al 1805 (per nomina di Napoleone) e nipote di uno dei principali collezionisti milanesi dell'epoca (il Cavaliere Giacomo Melzi d'Eril)²²², che le donò a Brera già nel 1804, dove si trovano esposte ancora oggi (inv. n. 85, olio su tavola, scomparto centrale 163 x 84 cm, scomparti laterali 143 x 61 cm). All'ingresso nella galleria braidenese i tre scomparti del Polittico mantennero, come era prassi, l'attribuzione di provenienza al Lotto (sono registrate nell'Inventario napoleonico alla data dal 1813 come: “si crede di Lorenzo Lotto”)²²³. Entrarono nella Collezione del Melzi verosimilmente dopo il 7 febbraio 1802, data della nomina a Vice Presidente del Melzi, e forse proprio in forza dell'incarico che gli permise di essere a stretto contatto con i francesi e di avere più occasioni di acquisto²²⁴.

²²⁰ Lettera di Roncalli al Prefetto, 27 luglio 1803, in Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

²²¹ Documenti 16 agosto 1803 e 3 settembre 1803, in Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

²²² Sicoli, 1988, pp. 94-96; Sicoli, 2005, pp. 152-153: attesta richieste di “acquisti privati” fatte da Giacomo Melzi sin dal 1786 al Governo per dipinti da soppressioni allo scopo di costituire un cospicuo gruppo di opere del Rinascimento lombardo per la sua collezione. Sulla figura e l'operato politico e sociale di Francesco Melzi d'Eril si veda: N. Del Bianco, *Francesco Melzi d'Eril: la grande occasione perduta*, Milano 2002.

²²³ L'opera è registrata nell'*Inventario napoleonico* (1808-1842) al n. 824, come ricevuta il 9 luglio 1813. Nel catalogo del 1882 della Pinacoteca risulta esposta nella sala 94 Vf come dono Francesco Melzi, duca di Lodi (1804). Il dono a Brera è riportato anche in Sicoli, 2005, p. 162, la studiosa però non riportava la provenienza dell'opera da Gerosa (per la quale si veda *infra*). Nella maggior parte dei casi le opere, al loro ingresso in Pinacoteca, conservavano l'attribuzione di provenienza: Sicoli, 2010, p. 85.

²²⁴ F. Rossi, *Presenze venete*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 133-134, scheda n. 21, ipotizza che anche il *Polittico* di Bartolomeo Vivarini (firmato e datato 1486) ora presso la Pinacoteca Ambrosiana e proveniente dalla chiesa di S. Giuliano ad Albino (Bergamo) risalga ad un acquisto di Francesco Melzi tramite il quale potrebbe essere pervenuto in eredità a Ludovico Melzi che lo donò all'Ambrosiana nel 1872. Tale polittico, o una sua

L'attribuzione originaria al Lotto è dovuta probabilmente ad una tradizione orale che fu supportata dal Roncalli e ritenuta valida dall'Appiani: salvo infatti una citazione come di autore anonimo nella visita pastorale del Vescovo Luigi Ruzzini (1702), prima fonte a descrivere il polittico nella sua collocazione originaria, prima della segnalazione nei documenti qui illustrati, l'opera non era citata dalle fonti storiografiche locali né dai principali scrittori d'arte che si interessarono al territorio. Si tratta quindi probabilmente di un caso in cui i soli giudizi del Roncalli e poi dell'Appiani furono decisivi per determinare le sorti dell'opera.

La donazione a Brera delle tre parti del polittico coincise probabilmente con l'appressarsi della fine del mandato affidato al Melzi (27 marzo 1805), che si trasferirà in Francia per un anno, e con la nomina di Napoleone a Imperatore dei francesi (18 maggio 1804). Non è da escludere che il polittico sia stato segnalato al Melzi effettivamente dall'Appiani (come sosteneva Roncalli) in quanto questi colse che poteva avere un certo valore ritenendolo appunto di Lotto e che poi il Melzi donò le tre parti al museo in seguito anche ai controlli governativi di cui si è detto in Gerosa²²⁵. In ogni caso Melzi si distinse per iniziative a favore della cultura, specie in campo editoriale, e fu proprio lui ad affidare all'Appiani il restauro dell'*Ultima Cena* di Leonardo; dispose inoltre in questo stesso periodo l'acquisto e la successiva collocazione dello *Sposalizio* di Raffaello in Pinacoteca (1803-1806) e donò alla Biblioteca braidense una sua collezione di libri antichi (1803)²²⁶. L'opera fu esposta già nel 1806 nella mostra di Bossi come "preziosa" e con l'attribuzione al Lotto²²⁷. Le altre tre parti descritte dal Roncalli, ritenute forse di minore qualità, furono alienate e ne è stata rintracciata solo una (il *S. Antonio*). L'assegnazione al Lotto fu, forse proprio per l'assenza di fondamenti storici, messa in discussione già nel catalogo di Brera del 1812 con le incisioni di Michele Bisi²²⁸ e il polittico fu ampiamente restituito al Palma dal Cavalcaselle (1871) che lo mise in relazione ai polittici di Serina (Bergamo) e S. Maria Formosa (Venezia), illustrandolo nella sua ricognizione braidense (si veda dopo): viene attualmente datato verso il 1520²²⁹. Le tre parti del polittico sono esposte a Brera (sala VIII) con le tavole di S. Rocco e S. Sebastiano invertite rispetto all'incisione del catalogo e al disegno di Cavalcaselle. La vicenda dà ulteriori indicazioni indirette sulle scelte di gusto di Andrea Appiani in quanto l'opera era creduta appunto di Lotto.

4.8 Bergamo entra nel "Regno d'Italia", Eugenio Beauharnais è eletto Viceré: gli inventari "A" e "B" del 1805

Il 26 maggio 1805 viene proclamato il "Regno d'Italia", Napoleone - già imperatore dei francesi dall'anno precedente - è proclamato re d'Italia a Milano, mentre Viceré è nominato Eugenio di Beauharnais, figlio della moglie Giuseppina. Milano è capitale: l'amministrazione del Regno viene articolata in ministeri e prefetture, mentre il Dipartimento del Serio è ripartito in quattro distretti (Bergamo, Treviglio, Clusone, Breno), frazionati in cantoni e Comuni. Bergamo è Comune di prima classe e viene ristabilita la funzione del Podestà. Il controllo francese diventa più diretto²³⁰.

parte, è da identificarsi con quello citato nel Catalogo manoscritto del 1798: "Albino. Nella Parrocchiale (...) nella sacrestia tre superbi pezzi del Varerino di Murano": ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio (1798).

²²⁵ *Ibidem*, pp. 91, 97, 102, 104, note, 97, 149: la studiosa attesta un "accordo di scambi" di favore tra il Melzi e il Bovara dal 1802 quando Melzi aveva creato un Economato generale dei beni nazionali per intervenire sull'amministrazione e gestione dei beni ecclesiastici e ne aveva affidata la direzione al Bovara stesso. Dopo le dimissioni dalla carica di Vice Presidente, Melzi viene nominato Guardasigilli da Napoleone e si trasferisce prima a Bellagio poi in Francia, rientra a Milano nel 1806: cfr. Del Bianco, 2002, pp. 385-386.

²²⁶ Del Bianco, 2002, pp. 164, 242, nota 48.

²²⁷ Valli, 1999, p. 306.

²²⁸ *Pinacoteca del Palazzo reale delle Scienze e delle Arti di Milano pubblicata da Michele Bisi incisore col testo di Robustiano Gironi*, Milano dalla stamperia reale, 1812.

²²⁹ G. Mariacher, *Jacopo Negretti detto Palma il Vecchio*, in *I pittori bergamaschi, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 211, scheda n. 37 (la provenienza era ancora ignota); F. Rossi, *Pittura anomina bergamasca del primo Cinquecento*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, p. 50, scheda n. 28 (viene collegato il Trittico di Brera con Gerosa, ma sulla scorta della visita pastorale del Vescovo Luigi Ruzzini del 1702 ne viene data una ricostruzione diversa da quella attualmente riconosciuta, con una *Madonna con Bambino* come cimasa. I due laterali raffiguravano, stando al Ruzzini, un *S. Francesco* e un *S. Antonio da Padova*, quest'ultimo è stato identificato dal Rossi con un dipinto presso la Chiesa di S. Caterina a Bergamo); F. Rossi, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera, scuola veneta...*, 1990, pp. 438-482, scheda n. 221 (dalla chiesa di Gerosa, collezione Melzi, donato a Brera nel 1804 come Lotto); P. Rylands, in *Bergamo, l'altra Venezia...*, 2001, p. 202, scheda n. V.9; Facchinetti, 2002, p. 27, nota 13; Facchinetti, 2006, pp. 141, 144, nota 7 (viene citato il carteggio sull'opera in ASBg e individuato correttamente sulla base di tale carteggio un *Padre Eterno* come cimasa, non rintracciabile, si concorda invece con Rossi nel ritenere il *S. Antonio* il dipinto conservato presso la Canonica della Chiesa di S. Caterina a Bergamo, pubblicato in Rylands, *Palma il Vecchio...*, 1988, scheda n. A6 e in Rossi, *I pittori bergamaschi...*, 1994, p. 50, scheda n. 28). Si veda quanto anticipato in: O. Piccolo, *Tra idealismo e intensità emotiva. La rappresentazione del femminile in Palma riletta in manoscritti inediti*, in G.C.F. Villa (a cura di), *Palma. L'invenzione della bellezza*, Milano 2015, pp. 35-47 e la II parte di tale studio.

²²⁹ Belotti, 1989, vol. VI, pp. 318-320.

²³⁰ *Ibidem*.

Poco dopo la nomina del Beauharnais e in occasione della sua visita a Bergamo, documentata il 26 agosto 1805²³¹, Roncalli aveva presentato al Ministro degli Interni un ritratto in miniatura di Napoleone il grande su avorio allo stato di abbozzo, ritratto che avrebbe poi completato colla “sola scorta di alcune stampe”, coll’obbiettivo di presentarlo direttamente al Vicerè, come in effetti fece nel giugno del 1806. Il primo a ritrarre Bonaparte era stato Andrea Appiani la domenica seguente l’arrivo dello stesso a Milano (1796); in seguito in Italia furono realizzati molti disegni e stampe a lui dedicati, oltre che esemplari scultorei²³². L’occasione è pensata dal Roncalli per esporre le sue critiche circostanze direttamente al Beauharnais: carico di cinque figli e della moglie, era stato onorato dall’Amministrazione dipartimentale d’essere eletto Professore di disegno nel Liceo di Bergamo, ma si era trovata assegnata la tenue indennizzazione di 240 Lire all’anno. Era stato anche onorato della delegazione per la scelta e trasmissione a Milano dei quadri delle soppressioni corporazioni religiose, ma disgraziatamente quell’incombenza gli aveva procurata l’avversione di non pochi e provava ora il pregiudizio di vedersi diminuite le commissioni per esercitarsi nella professione, ragione per cui chiedeva, questa volta direttamente alla più alta carica dello Stato dopo Napoleone, la possibilità di portare avanti la sua professione di pittore per provvedere al sostentamento della sua famiglia. Fu lo stesso Vicerè a rispondere con l’approvazione di una gratificazione di 600 Lire²³³.

L’8 giugno 1805 vi fu una seconda massiccia soppressione di enti religiosi, per decreto emesso da Luigi Vaccari, Consigliere segretario di Stato, che impose un numero minimo di religiosi per ogni ordine e la concentrazione di alcuni enti con relativa demanializzazione e vendita dei beni di loro proprietà²³⁴, vendita il cui ricavato sarebbe andato al Monte Napoleone. L’ente era stato istituito nel luglio dello stesso anno e deputato all’amministrazione dei fondi per il consolidamento del debito pubblico ereditato dalla Repubblica cisalpina ed accresciuto dai successivi Governi²³⁵. I beni non venduti rimanevano nella piena proprietà demaniale²³⁶. Il 3 luglio furono diramate nuove dettagliate istruzioni per le soppressioni che prescrivevano la stesura di inventari da parte di periti con attenzione a rilevare i quadri di “celebri autori o stimabili a qualunque titolo” in quanto sarebbero stati subito riuniti, custoditi e trasportati a Milano²³⁷.

In Bergamo e Provincia furono soppressi molti enti²³⁸. Conseguentemente il Direttore generale del Demanio e diritti uniti inviava una circolare (2 agosto 1805) ai Direttori demaniali di ogni dipartimento con cui disponeva di consegnare alla Direzione generale “tutti i quadri devoluti al Demanio in conseguenza delle ultime soppressioni e concentrazioni”, per assecondare le disposizioni del Vicerè desideroso di costruire una galleria nazionale (Brera), che sarà però inaugurata solo 4 anni dopo²³⁹. Le classi di suddivisione delle opere erano le tre medesime di prima, ma questa volta le opere migliori sarebbero andate alla costituenda Pinacoteca di Brera, quelle di medio interesse sarebbero state destinate a scambi e quelle di scarso valore sarebbero andate alle chiese rurali della Lombardia o sarebbero state alienate. Rispetto alle direttive precedenti tutti i dipinti depositati nei luoghi pubblici dovevano essere ricoverati presso l’Accademia di Brera. Con l’arrivo del Beauharnais la Pinacoteca di Brera viene infatti scelta come l’unica Galleria del Regno, declassando Bologna a pinacoteca di secondo piano, nonostante fosse già semi allestita²⁴⁰.

I provvedimenti messi in atto a Bergamo, in seguito al decreto 8 giugno, cominciarono già nel luglio 1805 quando Roncalli si raccomandava, sempre di sua iniziativa, al nuovo Prefetto del Serio Giuseppe Casati - che aveva sostituito

²³¹ Belotti, 1989, vol. VI, p. 320.

²³² Sui ritratti di Napoleone si veda: G. Hubert, *Primi ritratti italiani del generale Buonaparte. Ipotesi e realtà*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale nell’età rivoluzionaria e napoleonica: a proposito del trattato di Tolentino*, atti del Convegno (Tolentino, 18-21 settembre 1997), Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 2000, pp. 80-84.

²³³ Documento 20 maggio 1806, in: ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli; documenti 9, 13, 14, 16 giugno 1806, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 329.

²³⁴ Decreto 8 giugno 1805, n. 45, in: *Bollettino delle leggi del Regno d’Italia*, Milano 1805, parte I, nn. 1-10, pp. 123-140; cfr anche Bonicelli, 1961, p. 141; Mattioli Rossi, 1985, p. 434, Giumanini, 1998, pp. 236-237; Patrigni, 2003, p. 76.

²³⁵ Decreto 17 luglio 1805, n. 91; era retto da un Prefetto: Giumanini, 1998, p. 268, nota 91. Erano eccettuati dalla cessione al Monte Napoleone i beni che in base alle norme di fondazione dello stabilimento soppresso dovevano tornare ai Comuni o a stabilimenti pubblici o privati (articolo 10 del decreto).

²³⁶ Decreto 8 giugno 1805, n. 45: *Bollettino delle leggi del Regno d’Italia*, Milano 1805, parte I, nn. 1-10, pp. 123-140; Bonicelli, 1961, p. 141; Mattioli Rossi, 1985, p. 434; Giumanini, 1998, pp. 236-237; Patrigni, 2003, p. 76.

²³⁷ Mattioli Rossi, 1985, p. 434.

²³⁸ Per l’impatto del decreto 8 giugno 1805 a Bergamo si veda: *Bollettino delle leggi del Regno d’Italia*, Milano 1805, parte II, nn. 174-154, pp. 377-393. Furono soppressi i Minimi del Galgario, dei Cappuccini rimanevano solo quelli di Albino “come di ragione privata”, i Riformati di Gandino e di S. Maria Incoronata di Martinengo. S. Maria del Paradiso fu declassato a monastero di II classe. Per l’elenco completo si veda: Bonicelli, 1961, pp. 135, 141-142.

²³⁹ Sicoli, 1989, p. 81; la Circolare è pubblicata in: Giumanini, 1998, pp. 238-239; Sicoli, 2005, pp. 147-148, nota 2; Sicoli, 2010, pp. 92, 102, nota 108.

²⁴⁰ Sicoli, 2010, pp. 91-92. Sulla polemica che si innescò tra le due Accademie di Brera e Bologna si veda Emiliani, 2009, pp. 21-22: l’Accademia felsinea rimarcò la presenza di una Pinacoteca già attiva, di un patrimonio in fase più elaborata di studio e di una città con un’alta dignità culturale di fronte all’Europa.

Brunetti²⁴¹ - per potere compiere analoghi compiti di scelta e custodia dei dipinti rispetto a quelli precedentemente espletati e in occasione dei nuovi provvedimenti di soppressione²⁴². Veniva quindi invitato a recarsi al Monastero di Santa Maria del Paradiso in Bergamo, a quelli di Caravaggio e di Serinalta (monache domenicane) e ai Frati Minimi del Galgario, per verificare se vi esistevano quadri rimarchevoli per qualità a cui apporre “il suggello in sito innocuo” e redigere l’inventario completo di nome dell’autore, qualora noto, e stima verosimile del valore²⁴³. Verso la fine di settembre Roncalli chiedeva il pagamento delle operazioni da lui eseguite sui quadri: aveva impiegato quattro giornate intere e si era recato in tutti i luoghi richiesti, tranne a Caravaggio²⁴⁴. Si conserva purtroppo il solo inventario dei beni di Serinalta datato 25 luglio 1805²⁴⁵. Ivi è registrata una *Trinità* attribuita genericamente a “Palma” che è da identificarsi con l’opera riferibile all’ambito di Palma il Giovane, citata anche nel Catalogo del 1798 (come “Palma” di qualità) e in successivi documenti e rimasta poi in loco (Monastero della Santissima Trinità, Serina, altare maggiore) dove infatti la illustrerà Cavalcaselle (ritenendo giustamente più tarda)²⁴⁶: venne considerata di Palma il Vecchio e come tale fu soggetta a particolare attenzione (come vedremo).

Nell’agosto del 1805 la Direzione del Demanio e Diritti uniti per il Dipartimento del Serio scriveva al Direttore generale del Demanio a Milano che, eseguendo le superiori disposizioni, anche nella parte che riguardava i quadri, che quantunque di spettanza del Demanio si trovavano disponibili nelle chiese, o in locali pubblici, aveva fatto compilare dal Roncalli due elenchi, giunti sino a noi, “segnati A e B”²⁴⁷. Il primo elenco (“A”) riprende le opere segnalate nella prima parte dell’Inventario del 1800-1803, ma con l’indicazione del valore espresso opera per opera, un’aggiunta che fa ritenere il documento redatto per poter quantificare in termini venali i beni di proprietà demaniale esito delle soppressioni precedenti in previsione di future alienazioni e devoluzioni al da poco istituito Monte Napoleone. Nella quantificazione del valore pecuniario delle opere Roncalli si viene a trovare in difficoltà in quanto – spiegava - “le ricerche, il genio e le combinazioni” avevano sempre formato il prezzo di “affezione” delle celebri opere di pittura e come tale continuamente variabile. Nell’impegno però in cui si trovava d’assegnare un valore ai quadri che formavano l’elenco trovava difficile precisarlo, “sia per la differenza delle opinioni che per la circostanza del tempo”. La sua regola era stata quindi quella di servirsi della pratica “dei negozianti e compratori”, il risultato della quale sottoponeva ad un miglior giudizio.

L’elenco “B” contiene invece un inventario dei beni “che durante la stessa invasione austriaca, per decreti speciali” erano stati restituiti ai corpi religiosi e chiese da cui provenivano, presso le quali erano rimasti anche dietro il ripristino della Repubblica e vi si trovavano ancora. In tale elenco sono registrate opere di ragione nazionale, riservate per il loro pregio e identificate con il sigillo del Fondo di Religione e il numero progressivo dell’inventario, che andranno incontro poi, in attesa di ulteriori provvedimenti governativi, che forse non arriveranno mai o che perlomeno non saranno precisi, a sorti diverse: alcune saranno alienate a privati o ridistribuite in chiese del territorio, altre confluiranno a Brera nel 1811, di alcune si perderanno invece le tracce. Nel consegnare gli elenchi la Direzione del Demanio per il dipartimento chiedeva infatti lumi sui quadri inventariati e che lo sarebbero stati, o di prima o di seconda classe, per via di quelle corporazioni che in forza del Reale decreto 8 giugno restavano conservate, per sapere se dovevano “essi pure ritirarsi e spedire tutti indistintamente a Milano”, o se per questi doveva avere luogo “qualche eccezione”²⁴⁸.

Oltre alle opere di cui si dirà, in tale elenco “B” sono registrati al n. 14 “quattro pezzi di quadri piccoli uniti, legati assieme esprimenti quattro miracoli di S. Antonio di Padova, opera di merito” per quello che - è precisato - potevano essere le opere dell’autore, discretamente conservati, con un sigillo e un numero posti ad uno solo essendo questi uniti assieme, con l’assegnazione al Ceresa e la provenienza dai Riformati di Gandino. Le stesse opere erano state citate dal Roncalli nel documento del settembre 1803 dei quadri nazionali esistenti in deposito in varie chiese del Dipartimento del Serio, ai nn. 33-36 (“quattro pezzi piccoli esprimenti un miracolo cadauno di S. Antonio da Padova, del Ceresa”)²⁴⁹. Una di tali opere è da identificarsi (anche se in via dubitativa) con il *S. Antonio di Padova e il miracolo del piede risanato* (olio su tela, 74 x 60 cm) in Collezione privata, pubblicato nell’ultima mostra sul Ceresa dove è stata

²⁴¹ Dal 9 maggio 1804. Presidente dell’Amministrazione dipartimentale del Serio era Francesco Arrigoni, Segretario Rosciati, Presidente della Municipalità Ambrosiani, con Segretario Rubbi: Belotti, vol. VI, 1989, pp. 267, 305, 311, 318.

²⁴² Documenti ante 15 luglio e 15 luglio 1805, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

²⁴³ Lettera del Prefetto Casati al Roncalli, 21 luglio 1805, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

²⁴⁴ Documenti 27 settembre 1805, ante 4 ottobre 1805, 4 ottobre 1805, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554. Su Caravaggio cfr. *infra*.

²⁴⁵ Espletato in esecuzione proprio della lettera della Prefettura del 21 luglio 1805: “Nota dei quadri scelti e segnati nel locale della Santissima Trinità di Serinalte”, in: ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4. Abbreviato in: Nota quadri scelti e suggellati di Serinalte (1805).

²⁴⁶ Pinetti, 1931, p. 423 (illustrata). Cfr. *infra*.

²⁴⁷ Lettera 15 agosto 1805; elenchi A e B allegati, in: ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1.

²⁴⁸ Lettera 15 agosto 1805, in: ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1.

²⁴⁹ ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803), nn. 33-36; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario 1805 (B) quadri nazionali resi agli enti soppressi, n. 14.

correttamente rilevata l'inventariazione nel documento del 1803 e ipotizzata una provenienza da Gandino²⁵⁰, provenienza che viene ora suffragata dalla citazione delle quattro opere anche nell'inventario del 1805. Si rileva inoltre che altre due opere analogamente citate nei due elenchi e di cui si dirà (la *Deposizione* di Moroni e l'*Assunzione* di Salmeggia) provenienti dai Riformati di Gandino confluirono in collezioni private tramite il sistema delle aste nazionali. Per il Salmeggia le fonti indirette documentano addirittura la precoce data del 1806 per la vendita all'incanto, data che si può ipotizzare anche per le altre opere, se esse furono vendute nella stessa battuta d'asta.

Molto probabilmente si venne già a configurare un conflitto di intenti e competenze (rilevato dalla storiografia per gli eventi successivi) sulle procedure da mettere in atto relativamente alle opere da soppressioni tra il progetto di alienazione al Monte Napoleone e quello di redistribuzione nei musei e sul territorio che creerà una gestione non univoca, con conseguenti ritardi sulle decisioni da prendere e che di fatto agevolerà alienazioni arbitrarie e perdita di controllo su molte opere, ora non più identificabili o rintracciabili.

4.9 Il caso della “Madonna di Alzano” di Giovanni Bellini



Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino* (la *Madonna “di Alzano”* o *Madonna della pera* o *Agliardi* o *Morelli*), opera e dettagli, 1488 circa, olio su tavola, 84 x 65 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 58 MR 00020).

Presso l'Archivio di Stato di Milano si conservano anche una verifica attuata dal Roncalli, verosimilmente sull'elenco B citato, o uno similare non rintracciato, sui quadri restituiti agli enti durante il Governo austriaco. In tale occasione Roncalli segnala l'effettiva presenza nei luoghi di origine o la illecita asportazione da essi di opere riservate per la Nazione, dopo appositi sopralluoghi di verifica. Presso i Riformati di Lovere indica come ancora in loco (al n. 1) una “tavola appesa al muro senza altare divisa in vari pezzi dipinti in legno con fondo indorato, stile antico, opera di merito”: è l'opera che verrà citata diverse volte nei documenti successivi sempre però come anonima, per essere poi persino selezionata per Brera da Giuseppe Appiani e Ignazio Fumagalli nel 1811, ma che non è ancora possibile identificare²⁵¹. Presso i Cappuccini di Bergamo rileva (ai nn. 3-4) due opere, assegnate a Tintoretto - quest'ultima citata anche dalla Guida del Pasta (1775) e nel “Catalogo dei quadri più preziosi (1798)” - e Moroni (*Deposizione*) illecitamente asportate, le medesime opere che nella Relazione del 1809 saranno indicate come di proprietà di un sacerdote anonimo, da identificarsi in Giovanni Ghedini, lo stesso proprietario del Lotto ora in Canada di cui si dirà²⁵². Al n. 5 Roncalli registra come mancante la *Madonna con Bambino*, *S. Caterina d'Alessandria*, *S. Francesco* e un *donatore* del Moroni che si trovava infatti nella cappellina privata dei Padri Cappuccini di S. Alessandro a Bergamo (dove la vide il Tassi verso il 1740-1750) e di cui non è stato rinvenuto nessun altro riferimento documentario: l'opera è arrivata alla Pinacoteca di Brera (n. inv. 114, ora in deposito presso l'Università di Pavia) ma per uno scambio con un altro dipinto nel 1818²⁵³. Presso i Riformati di Alzano Roncalli evidenzia (ai nn. 6-7) due opere mancanti, un *Cristo* del Salmeggia e la tavola del Bellini qui in analisi²⁵⁴.

²⁵⁰ S. Facchinetti, *S. Antonio di Padova e il miracolo del piede risanato*, in Carlo Ceresa: *un pittore del Seicento lombardo tra realtà e devozione*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2012), a cura di S. Facchinetti, F. Frangi, G. Valagussa, Cinisello Balsamo (MI) 2012, pp. 92-93, scheda n. 26.

²⁵¹ Cfr. *infra*

²⁵² Per tali opere si vedano più avanti i paragrafi su Lotto e sulla relazione del 1809.

²⁵³ “N. 5, altro quadro citato dal suddetto Tassi del medesimo autore esistente nella cappella privata di detti frati, esprimente la Vergine, S. Francesco, Santa Caterina, con un divoto”, in: ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4. D'ora in poi abbreviato in: Verifiche 1805-1806. L'opera era infatti citata dal Tassi (1740-1750

Tale documento è rilevante tra l'altro per due motivi: conferma che Roncalli si avvalse degli scritti di Tassi (1740-1750 circa) e Pasta (1775) come fonti per valutare la qualità delle opere e rileva l'esportazione illecita dai luoghi di origine di alcune opere, la più significativa delle quali è appunto il celeberrimo dipinto di Bellini (la *Madonna* "di Alzano", 1485 circa, olio su tavola, 84 x 65 cm, Accademia Carrara, inv. n. 58 MR 00020), sul quale la critica ha già ricostruito le principali vicende *post soppressioni*²⁵⁵. Il dipinto fu lasciato in eredità alla Chiesa dei frati Riformati di Santa Maria della Pace di Alzano, dove la descrisse il Ridolfi (1648), il parroco corrispondente del Calvi (verso il 1661-1671, 1677) e il Tassi (1740-1750 circa), entrambe le ultime fonti confermano l'esistenza di una protezione in cristallo riconducibile alla fama del dipinto e alla sua particolare devozione come immagine miracolosa, e vi rimase (secondo quanto si conosceva) sino ai primi anni dell'Ottocento. In realtà i documenti ora rinvenuti e appena citati ("Verifiche 1805-1806") attestano che forse fu asportato molto prima: già a ridosso della prima soppressione dei Riformati di Alzano nel 1798 (non è citato nel Catalogo manoscritto del 1798), indi fu rimesso al suo posto durante il Governo austriaco, ma fu ritrovato mancante dal Roncalli ancora nel 1805-1806²⁵⁶. Come già rilevato dalla storiografia, furono due sacerdoti alzanesi, don Eustacchio Terzi e don Domenico Giovanetti, ad acquistarlo abusivamente. Il 19 maggio 1809 lo cedettero al sacerdote Lorenzo Martino Zanchi, che nel frattempo aveva acquistato la chiesa ed il terreno circostante.

Tre giorni dopo il Giudice di pace di Alzano Maggiore, Soardi, ordinò il sequestro del dipinto e lo affidò in custodia proprio allo Zanchi. Il 19 giugno 1809 il Consigliere di Stato del Dipartimento del Serio chiese una perizia sul dipinto al Roncalli²⁵⁷. Questi diede un giudizio molto positivo sull'opera, lodandone la qualità e l'ottimo stato di conservazione. Il 20 settembre 1809 il Giudice di Pace tolse l'ordinanza del sequestro ed il dipinto fu ricollocato al suo posto originale, dove rimase fino al 25 aprile 1810, data della definitiva soppressione del monastero. Lo Zanchi, con i sacerdoti Terzi e Giovanetti, temendo che venisse sequestrato dalle autorità, lo asportarono di nascosto e lo affidarono alle attigue monache salesiane di clausura di Alzano. Queste, presentando che anche il loro monastero sarebbe stato soppresso, diedero in affidamento il dipinto al sacerdote collezionista Giovanni Battista Noli di Alzano da cui passò alla Contessa Elisabetta Noli di Bergamo, nella cui collezione ebbero modo di vederlo Marenzi (1824), Mündler (1855) e Cavalcaselle (1866-1869)²⁵⁸. Il quadro rimase agli eredi Noli fino al 1872, anno in cui fu venduto, su consiglio di Morelli, a suo cugino Giovanni Melli di Bergamo. Dal Melli passò in eredità a Morelli stesso, che nel 1891 lo donò all'Accademia Carrara assieme al resto della sua collezione. L'alta qualità e la rarità dell'opera – forse il più bel dipinto veneziano arrivato a Bergamo nel Quattrocento²⁵⁹ – era ben nota ai delegati governativi, infatti l'opera è tenacemente

circa) come del Moroni, mentre Piccinelli nelle postille alle *Vite* del Tassi (1863-1865 circa) la riteneva del Moretto e annotava che era stata sostituita da una copia del Ceresa e che era stata venduta dai soppressi padri al Signor Valania. Locatelli (1867) la riferiva invece correttamente al Moroni: M. Gregori, *Giovanni Battista Moroni*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, scheda n. 141, pp. 282-283 (con bibliografia precedente). Roncalli segue l'identificazione del dipinto fatta dal Tassi come di mano di Moroni e registra, sulla base di un probabile riscontro su tale fonte, l'assenza dell'opera nella sua ricognizione. Già il Pasta (1775), però, non aveva più citata l'opera come in *situ*. Per cui Mariolina Olivari aveva ipotizzato che già alla data di stesura della Guida del Pasta la tela dovesse essere stata alienata: M. Olivari, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, 1990, pp. 435-436, scheda n. 219.

²⁵⁴ Le altre ricognizioni sono condotte presso i Riformati di Villa d'Ogne, i Cappuccini di Trescore e la Confraternita di S. Rocco nel borgo di Terzo. Gli inventari non sono datati, ma sono successivi al documento del 15 agosto 1805 e antecedenti al 1806 per la datazione apposta a chiusura e che attesta il trasferimento, non meglio precisato, delle due opere dei Riformati di Lovere: ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Verifiche 1805-1806. Cfr. anche *infra*.

²⁵⁵ I documenti sulla *Madonna* sono stati rinvenuti da Giulio Pavoni che li ha resi noti nel suo studio storico di carattere locale: G. Pavoni, *Antichi monasteri di Alzano*, Bergamo 1973, pp. 31 e sgg., e sono riassunti in: F. Rossi, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 129-130, scheda n. 11 (con bibliografia precedente). In questa sede è data rilevanza solo ai documenti inediti rinvenuti sul dipinto. Sono profondamente grata a Giulio Pavoni per avermi messo al corrente delle sue ricerche oltre che sul Bellini sul territorio di Bergamo e avermi dato utili indicazioni sulle possibili piste di ricerca da seguire ai fini di tale studio.

²⁵⁶ "Nella chiesa dei Riformati di Alzano. N. 6, nella soppressione del triennio passato si trovò mancante un quadro del Zambellin il quale ricomparve dopo essere stati rimessi li frati pendente il Governo austriaco ed ancora ritrovato mancante in quest'ultima concentrazione": ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Verifiche 1805-1806.

²⁵⁷ ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli, documento reso noto in: Pavoni, 1973.

²⁵⁸ Marenzi (1824), 1985, p. 124: lo vede nella Collezione di Giovanni Estore Albani, come anche Mündler nel 1855: *The travel diaries of Otto Mündler: 1855-1858...*, 1985, 21 dicembre 1855, p. 90. Cavalcaselle lo vede nel ramo Noli della Collezione, si veda *infra*.

²⁵⁹ P. Humfrey, *L'importazione di dipinti veneziani a Bergamo e nelle sue valli da Bartolomeo Vivarini a Palma il Vecchio*, in *Bergamo, l'altra Venezia...*, 2001, p. 46; P. Humfrey, in *Giovanni Bellini*, Catalogo della mostra (Roma, 2008-2009), Cinisello Balsamo (MI) 2008, pp. 232-233, scheda n. 28 (con bibliografia sulle fonti storiche; è impropriamente riferito che il dipinto fu venduto "dopo la distruzione" di S. Maria della Pace in Alzano nel 1810 al Noli); S. Facchinetti, in *Botticelli, Bellini, Guardi...*, 2010, pp. 68-69, scheda n. 18 (con bibliografia precedente).

ricercata, almeno sino al 1818 quando è citata nell'esposizione "segreta" redatta dal Roncalli e relativa ai dipinti arbitrariamente alienati o sottratti alle procedure governative²⁶⁰.

4.10 Il caso del *Ritratto di Lucrezia Vertova Agliardi del Moroni*



Giovanni Battista Moroni, *Ritratto della badessa Lucrezia Vertova Agliardi*, opera e dettagli, 1557, olio su tela, 91,4 x 68,6 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art (inv. n. 30.95.255).

Nella stessa Collezione Noli, oltre a tale dipinto e alla *S. Orsola* del Previtali, di cui si è detto, sia Tassi (1740-1750 circa), sia Piccinelli (1863-1865 circa) attestavano la presenza del bel *Ritratto di Lucrezia Vertova Agliardi* di mano del Moroni proveniente dalla chiesa annessa al Monastero delle monache di S. Anna in Albino, venduto dalle stesse (per 300 Lire) a Don Giovanni Battista Noli sin dal 1799, passato poi per eredità ad Elena Noli Baglioni (circa nel 1860) indi ad Ercole Baglioni (1870-1875). Fu poi venduto a Dionigi Zanchi di Bergamo (sino al 1893) che a sua volta lo vendette al collezionista americano Theodore M. Davis (per 5.000 Fr). Il dipinto è ora conservato al Metropolitan Museum di New York dove è pervenuto come dono dalla Davis Collection nel 1915 (1557, olio su tela, 90,4 x 68,6 cm, inv. n. 30.95.255)²⁶¹. Gli inventari sulle soppressioni tacciono l'esistenza di tale opera²⁶², benché ne prendano in rassegna altre dello stesso Convento di Albino dal 1805 però, quindi - se è corretto il riferimento delle antiche fonti storiche locali - quando l'opera era già stata alienata e sottratta perciò alle eventuali verifiche governative.

4.11 La seconda selezione di opere attuata da Andrea Appiani (1806 circa)

Con il sovrano decreto 25 aprile 1806 furono avvocati allo Stato tutti i beni delle abbazie e delle commende²⁶³. Il 27 settembre 1806 è presentato dalla Direzione del Demanio per il Dipartimento del Serio al Consigliere Pietro Moscati un ulteriore elenco di tutti i quadri pervenuti al Demanio in dipendenza da soppressioni e concentrazioni. Purtroppo tale elenco, che doveva essere molto consistente, non è stato rinvenuto. Esso era composto da quattro sezioni e comprendeva anche tutti i quadri esistenti nella soppressa parrocchia di S. Francesco di Bergamo e di S. Caspiano. Oltre al sommario inventario della Chiesa di S. Francesco del 1797, non sono emerse altre rilevazioni dei beni di tale ente che pure dovevano essere in gran numero. Le fonti indirette attestano, infatti, alcuni trasferimenti di opere da S. Francesco, dopo la soppressione, nella Chiesa del Carmine e in S. Alessandro della Croce, luogo quest'ultimo dove Maironi (1819), Marenzi (1824), Pasino Locatelli (1867-1869) e poi Pinetti (1931) vedono nella sagrestia sei *Santi francescani* con al di sotto altrettante storie, forse già brevemente rilevati come anonimi nell'inventario del 1797, assegnadoli al pittore Francesco Bonetti (1517-1538): sono le opere ora riferite al bergamasco "minore" Jacopino de' Scipioni²⁶⁴.

²⁶⁰ Documento 29 giugno 1818: ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli. Bertone, 2006/7: "(...). L'altro original foglio governativo segnato col n. 2 è concernente al quadro dell'autore Giovanni Bellino, descritto nella dichiarazione A provante la dispersione di tutti li oggetti dichiarati nelle due prime dichiarazioni A e B (...)".

²⁶¹ Si vedano: *Painters of reality, the legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, Catalogo della mostra (Cremona, New York 2004), a cura di A. Bayer, New York 2004, pp. 128-129, n. 36; E. J. Campbell, *Prophets, Saints, and Matriarchs: Portraits of Old Women in Early Modern Italy*, in "Renaissance Quarterly", n. 63.3, Fall 2010, pp. 818-824, fig. 4 e la scheda di catalogo sul sito del Museo con estesa bibliografia e fonti antiche (<http://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/437163>).

²⁶² Nel Catalogo manoscritto del 1798 sono solo genericamente citate opere di Moroni esistenti in Albino: ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio (1798).

²⁶³ Mattioli Rossi, 1985, p. 434.

²⁶⁴ AMBg, Specola, doc. 997, Inventario S. Francesco, 1797; ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811, 9 ottobre 1797. Marenzi (1824), 1985, p. 126: ricordava un'opera di Francesco Bonetti, con *Sei santi minori conventuali e ai piedi altrettante storie* trasferita dalla demolita chiesa di S. Francesco in S. Alessandro della Croce; si veda anche Pinetti, 1931, pp. 26-27 (con bibliografia precedente) e la parte II di tale studio, rilevazione di Cavalcaselle in S. Alessandro della Croce a Bergamo, anche per ulteriore bibliografia (l'opera è stata attribuita da Simone Facchinetti a

Per Cremona e Brescia è attestato che la maggior parte dei dipinti nei depositi demaniali locali furono spediti a Milano dove furono riuniti nell'ex Convento della Passione. Ivi furono inventariati sommariamente il 26 marzo 1806 e furono suddivisi, in tre classi di merito dall'Appiani, per scegliere quelli da destinare a Brera (I e II classe) e quelli da riservare a scambi o alienazioni (II-III classe)²⁶⁵. Nel caso di Bergamo la documentazione per questi anni è molto frammentaria, ma è da rilevare forse un tentativo di maggiore difesa del patrimonio locale da parte delle autorità bergamasche. Non sembra infatti che le opere bergamasche siano state inviate a Milano, ma è emerso che un elenco di opere redatto dal Roncalli (non rintracciato) venne inoltrato al Commissario Appiani per le "sue ispezioni ed osservazioni"²⁶⁶. Dopo il 30 settembre 1806 Appiani, sulla base probabilmente di tale elenco, attuò una seconda selezione di opere bergamasche, che inserì nei tre inventari comprensivi delle opere selezionate nei vari dipartimenti²⁶⁷.

La prima nota comprende le opere destinate alla Reale Pinacoteca (classe I): qui sono inventariate 5 delle opere che vi arriveranno effettivamente nel 1811 e di cui si dirà (n. 97, la tela attribuita alla "Schiedone modenese" da S. Gottardo; n. 113, il Callisto da S. Benedetto; n. 114, il *S. Gerolamo* del Cavagna da S. Leonardo; n. 115, l'*Assunta* del Moroni da S. Benedetto; n. 118, la tela del Salmeggia da S. Grata).

Una seconda nota dei quadri è relativa a quelli destinati "per le sale" di Brera, "segnati col numero 1" (classe I) e un simbolo non chiaro (forse un 2, per classe II), Appiani ivi registra al n. 17: "Serio, M. M. di Rosate, La Vergine col Bambino, due figure, il Redentore in alto e due altre figure, tavola, incerto [autore], incerta [scuola], in una custodia le figure del corpo di mezzo sono in bassorilievo" e al n. 58 "Serio, M. M. Matris Domini, L'incoronazione della Vergine con gloria di angeli e cherubini, tavola, incerto [autore], incerta [scuola]". Anche queste due opere (in realtà come vedremo di scuola lombarda del Quattrocento e di Andrea Previtali) arriveranno a Brera nel 1811.



Alvise Vivarini, *Assunzione di Maria*, opera e dettaglio, 1475-1480 circa, tempera mista su tavola, 225 x 114 cm, Milano, Pinacoteca di Brera (inv. n. 5973).

La terza nota contiene l'elenco dei quadri scelti per essere distribuiti ai Licei nel Regno d'Italia, "segnati col n. 2" (ovvero con la classe II). Al n. 167 troviamo registrato: "Alzano dai Riformati, *S. Francesco delle stimmate*, tela, Palma Giovane, scuola veneziana". L'opera, benché destinata ai Regi Licei, arriverà a Brera il 21 aprile 1808 quando il suo

Jacopino de' Scipioni). Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 201, ricordava un *Crocefisso* di Moroni acquistato per tre zecchini dal Signor Antonio Lupini (curato della Chiesa del Carmine a Bergamo): "è di maniera scura ed ha diversi ritocchi. In un cartello è scritto G.B. Moroni", l'opera non è però segnalata nella rilevazione del Pinetti (1931).

²⁶⁵ Mattioli Rossi, 1985, pp. 434-435; *Napoleone Bonaparte: Brescia...*, 1997, pp. 129-138, 168-171: le prime spedizioni di opere da Brescia a Milano avvennero nel 1805-1806; vennero effettivamente spediti 76 quadri, di cui ne sono stati identificati 11 rintracciati a Brera e in chiese di Milano e provincia. L'ultimo invio si ebbe nel 1811 in seguito al sopralluogo di Appiani e Fumagalli.

²⁶⁶ Documento 30 settembre 1806, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 351.

²⁶⁷ Alcuni inventari analoghi, ma con segnatura differente e datazione 1806-1807, sono segnalati in: Sicoli, 1992, pp. 62, 76, nota 9. Documento 30 settembre 1806, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 351. Le tre note sono abbreviate d'ora in poi in: Elenco quadri di classe I per la Pinacoteca di Brera 1806 (1); Elenco quadri di classe I e + per le sale di Brera 1806 (2); Elenco quadri di classe II per i Licei 1806 (3).

ingresso è registrato dall'*Inventario napoleonico*, per essere poi trasferita nell'ottobre 1814 in deposito esterno presso la Chiesa parrocchiale di S. Rocco a Bianzano (Bergamo), dove si trova ancora oggi (primo altare a destra, olio su tela, 220 x 120 cm, firmata e datata 1595). Già il parroco corrispondente del Calvi (1661-1671 circa) e il Carrara nelle *Giunte alle Vite* del Tassi (1791-1792 circa) segnalavano l'opera in Alzano, quest'ultimo la attribuiva però a Palma il Vecchio descrivendola come "superbissima", di maniera tizianesca e molto espressiva, l'opera era forse segnalata anche nel Catalogo del 1798 "in Alzano v'è una tavola del Vecchio Palma"²⁶⁸, Roncalli la registrava al n. 4 dell'*Inventario* del 1805 (B) dei dipinti nazionali resi alle corporazioni con la corretta attribuzione e l'indicazione "di merito grande" (quindi almeno sino al 1805 era ancora in loco) e furono forse tali giudizi ad indurre Andrea Appiani a segnalarla più tardi e a decidere per il trasferimento a Brera²⁶⁹. Al n. 163 è indicata la *Pietà* del Ceresa da S. Giovanni Bianco anch'essa forse arrivata a Brera nel 1811; le altre tre opere (attribuite a Malosso, Giulio Cesare Procaccini e "Giuseppe Panfil") non sono invece identificabili.

Al n. 137 è registrata invece l'*Assunta* di Alvise Vivarini (1475-1480 circa, tempera mista su tavola, 225 x 114 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 5973), però solo come di "Scuola fiorentina": si tratta anche in questo caso di una delle opere che, riconosciuta come di merito in quanto segnalata anche dal Roncalli (sebbene sempre come anonima) in altri elenchi di cui si dirà, arriverà a Brera nel 1811 (come vedremo).

Il provvedimento di suddivisione delle opere in classi segue la citata circolare del 2 agosto 1805 e probabilmente anche la relazione del 25 marzo 1806 contenuta in una lettera dell'Appiani al consultore Moscati, Direttore generale della Pubblica istruzione, in cui il Commissario chiedeva che la Pinacoteca di Brera fosse fornita di tutti i "capi d'opera" che si potevano raccogliere, a preferenza di qualunque altro stabilimento, mentre i dipinti di II e III classe sarebbero stati ridistribuiti nelle chiese del territorio o nei licei²⁷⁰.

4.12 La relazione del 1809 sullo stato dei dipinti nel dipartimento

I documenti successivi rinvenuti risalgono a tre anni dopo, quando l'11 agosto 1809 il Prefetto Consigliere di Stato - venuto a conoscenza che sparsi in diverse località del dipartimento esistevano nelle chiese o in altri luoghi pubblici, "quadri di celebrati pennelli" che per poco coscienza di chi li avrebbe dovuti conservare diligentemente o per l'umidità del luogo ove erano riposti "o per altri motivi" erano soggetti a deperimento "con danno della pittura" - si rivolgeva al Roncalli affinché lo informasse sulla verità dell'inconveniente espostogli e gli indicasse i mezzi opportuni da porsi in opera per avere "le più precise ed imparziali notizie" sulle opere "nonché sopra i modi migliori da usarsi per garantirne la conservazione". Il 23 agosto 1809 Roncalli compilò a tale scopo una dettagliata relazione "in proposito del stato e circostanze e dei quadri del Dipartimento del Serio"²⁷¹.

Dopo la ricognizione governativa anonima del 1798, il documento attesta un nuovo stato dell'arte nel bergamasco soffermandosi su quelle che Roncalli considerava le "emergenze" storico artistiche dell'intero territorio: le opere già riservate per la Nazione ma poi dimenticate e altre giudicate meritorie per qualità ma in condizioni di conservazione non idonee. Alcune delle opere ivi citate saranno portate a Brera nel 1811, il documento avrà quindi forse anche una funzione strumentale nella seconda selezione di opere per il museo milanese: queste sono il *Polittico* di Foppa che si trovava sull'altare principale dei Riformati delle Grazie a Bergamo, considerato ancora anonimo ("ancona antichissima d'autore incerto e di gran merito divisa in vari pezzi"), e il Previtali (la *Trasfigurazione*) sempre dalle Grazie, entrambi descritti come già "assicurati e di proprietà del Governo", oltre all'*Assunta* del Vivarini dai Riformati di Martinengo, di cui si è detto poco prima, segnalata qui ancora come anonima, ma di "stile antico" su legno, "coperta da cristalli" e sofferente per "vari pregiudizi di crespature sì nel legno che nell'impremitura" per cui meritava "provvedimento e riparo".

²⁶⁸ G. Carrara, "Giunte", "Notizie...", [1791-1792 circa], in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 100; *Idem*, *Memorie che ponno servire per la storia della pittura bergamasca*, [1791-1792 circa], in *Ibidem*, pp. 123-124 (secondo quadro a destra entrando); ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio (1798). Rossi, 1981, pp. 80, 89-90, nota 19, identifica invece l'opera citata dal Carrara con una in collezione privata bergamasca di cultura "giorgionesco-belliniana".

²⁶⁹ N. 39 dell'*Inventario napoleonico* (1808-1842), "alla chiesa di Bianzano". Maironi da Ponte, vol. I, 1819, p. 171: attesta già la presenza dell'opera in S. Rocco di Bianzano. Si vedano anche: Pinetti, 1931, p. 429; N. Ivanoff, P. Zampetti, *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, p. 530, scheda n. 21 (con bibliografia precedente); presso il British Museum di Londra (inv. n. 1946 7.13.397) si trova un disegno che è stato riferito a tale dipinto.

²⁷⁰ Ciardi, 1983-1984, p. 378.

²⁷¹ Relazione di Roncalli del 23 agosto 1809, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554. D'ora in poi abbreviato in: Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809). La relazione registra alcune notizie, altrimenti non reperibili, sulla formazione artistica del pittore compiuta presso l'Accademia di Bologna e tramite un viaggio di istruzione a Venezia. Casi analoghi a quelli descritti nel documento di incuria conservativa e di furti e sottrazioni indebite dei dipinti demaniali sono registrati anche per Venezia: Spiazzi, 1988, p. 73.

Tra le altre opere, indicate come di proprietà del Governo e lasciate a solo titolo di prestito presso alcune “unioni di monache sopresse” che il Governo tollerava (situazione anticipata a proposito dell’inventario del 1803) dove soffrivano anche per mancanza di sorveglianza, sono registrate l’*Assunzione* del Moroni e il *Riposo dalla fuga in Egitto* come “si crede di Simeone da Pesaro” (è l’opera di Simone Cantarini), che arriveranno anch’esse a Brera nel 1811. Vengono poi segnalate le due opere di alta qualità di Moroni a Romano di Lombardia (*Ultima cena*) e Sovere (*Resurrezione*), la prima descritta come in stato di conservazione non buono a causa dell’esposizione per parecchie ore al giorno ai “cocenti raggi del sole”, la seconda talmente di elevata qualità da sembrare di Tiziano ma da rifoderare e collocare in un luogo più idoneo²⁷².

La *Trinità* (da identificarsi come visto con l’opera della cerchia di Palma il Giovane, oggi presso la Chiesa della Trinità in Serina e che viene più volte citata nei documenti) è segnalata come conservata dalle monache domenicane di Serina e come primo dipinto che Roncalli aveva scelto nella sua “delegazione” e, benché già di proprietà del Governo, giacente ancora dimenticato. A Serina sono descritte anche le opere di Palma il Vecchio già indicate nel Catalogo del 1798: “la Chiesa montuosa di Serinalta tiene vari quadri dipinti in tavola ed in tela dal gran Palma il Vecchio di una bellezza tale che né pure in Venezia non ho vedute così belle le opere sue, ciò sarà successo forse per l’amore che conservava alla sua patria; questi sono collocati qua e là volanti senza cornice nei vacui della chiesa alcuni di questi vanno tutto giorno velocemente in deperimento sollevandosi e distaccandosi l’impremitura ed il colore, soffrendo sole, umido, tramontana eccetera”; mentre il riferimento “ve ne sono pur anco in sacrestia del famoso Previtali e d’altri autori antichi veneti, il gran merito di tutti implorando se stesso un pronto provvedimento” è da correlarsi ai due *Santi* del Previtali che verranno rilevati ancora in loco dal Cavalcaselle (1866-1869) e nel 1931 nella ricognizione del Pinetti²⁷³.



Andrea Previtali, *S. Nicolò da Tolentino*, 1515 circa, olio su tavola, 120 x 40 cm, Serina alta (Bergamo), Chiesa dell’Annunciata; Giovanni Battista Moroni, *Ultima cena*, 1566-1569, olio su tela, 295 x 195 cm, Romano di Lombardia (Bergamo), Chiesa di S. Maria Assunta e S. Giacomo Maggiore; Giovanni Battista Moroni, *Resurrezione di Cristo*, 1561-1562, olio su tela, 220 x 135 cm, Sovere (Bergamo), Chiesa parrocchiale di S. Martino.

In Dossena, dove nella Chiesa di S. Giovanni Battista si trovano ancora oggi diverse testimonianze di opere d’arte veneta dal 1500 al 1700 inviate da Venezia da alcune famiglie originarie del luogo trasferitesi in Veneto, viene segnalato il *Martirio* di Paolo Veronese e bottega (già rilevato nel “Catalogo delle pitture del Dipartimento del Serio, 1798”), il *Polittico del Battesimo di Gesù* di Francesco Rizzo di Bernardo Santacroce (già rilevato nel medesimo Catalogo) e altre opere ancora in loco con attribuzioni che sono state poi aggiornate dalla critica moderna (il Rubens è

²⁷² La *Cena* del Moroni a Romano di Lombardia era citata anche in Tassi (1740-1750 circa) e nell’Inventario del 1798: ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio (1798). La *Resurrezione* di Sovere sempre del Moroni era segnalata dal Tassi (1740-1750 circa) ed era tra le opere non degne di “tutta la credenza” nell’Inventario del 1798 (come sopra); si veda anche: Pinetti, 1931, pp. 380, 428.

²⁷³ Per le opere di Palma il Vecchio a Serina cfr. *supra* e si veda: Pinetti, 1931, pp. 414-418; T. Tiraboschi Panza, *Palma a Serina due polittici, due datazioni due tavole perdute*, in *Serina a Palma...*, 1981, pp. 47-67; per i due *Santi* del Previtali cfr. *infra* (parte su Cavalcaselle) e Pinetti, 1931, pp. 416-417.

in realtà il dipinto con *Lo sbarco di S. Orsola a Colonia* assegnato a Pauwels Frank)²⁷⁴. L'opera in Zogno, rilevata come "superba tavola" di Scuola fiorentina del Cinquecento nel Catalogo del 1798, è qui attribuita al Cariani (ora la critica la riferisce a Palma il Vecchio o alla sua bottega)²⁷⁵. L'*Assunta* di Lotto a Celana (come visto non ritenuta degna di menzione nell'Inventario del 1798) è giustamente segnalata come "opera degna di ornare le prime gallerie del Regno". Anche il *Martirio di S. Pietro*, creduto del Lotto (in realtà poi attribuito a Palma, è il dipinto che sarà segnalato anche nella successiva descrizione di opere del 4 aprile 1811 di cui si dirà) e collocato in Alzano maggiore "come deposito interinale", viene descritto come un'opera "che risplenderebbe fralle opere delle prime gallerie". La relazione attesta, quindi, come nel caso delle scelte di gusto rilevate prima per l'Appiani, una predilezione maggiore verso la scuola veneta e bergamasca di fine Quattrocento e Cinquecento.

Degna di nota è anche la segnalazione dell'*Assunta* di Chiuduno: "Una gran tavola dell'istesso soggetto [Assunzione] esiste nella Parrocchia di Tagliuno, ossia Chiuduno, eseguita da Andrea Sacchi, di rara bellezza, il sole a questa pure ha cagionato dei danni degni di riparo", sin dalla metà del Seicento creduta in effetti opera del pittore romano del Seicento Andrea Sacchi sulla base di due fonti manoscritte (1652-1653) attestanti che il prevosto di Chiuduno aveva commissionato una pala al Sacchi che era in attesa di essere inviata da Roma e che venne poi spedita. La paternità al Sacchi fu quindi considerata come sicura dalle fonti storiografiche locali di Ottocento e Novecento (Maironi da Ponte, 1819-1820; Pinetti, 1931) e fu messa in dubbio solo dal 1920 quando il dipinto venne assegnato a Gherardo delle notti e nel 1931 quando fu finalmente riferito all'olandese Matthias Stom, attribuzione poi mai revocata. Per colmare la discrepanza tra filologia e analisi stilistica è stato ipotizzato che si tratti di due opere diverse o che Sacchi abbia comprato la pala di Stom e l'abbia inviata da Roma a Chiuduno come opera sua²⁷⁶, senza che i committenti bergamaschi, gli storici locali e, come visto, lo stesso Roncalli se ne accorgessero.

4.13 Il caso del dipinto di Lorenzo Lotto ora in Canada

Rilevante è poi la segnalazione nello stesso documento di alcuni casi di alienazioni arbitrarie, tra cui quella inedita del Lotto (*Madonna con Bambino tra i Santi Rocco e Sebastiano*) poi confluito in Canada su cui Roncalli riferiva: "non posso [far] a meno prima di dar fine di espor alla prudenza del Cavalier Prefetto quanto siegue. Per qualche prevenzione di soppressione di un convento di monache col mezzo di un prete suo domestico si azzardarono di depositarle in mano dello stesso il più bel quadro di Lorenzo Lotti, esprimente la Vergine col Bambino, S. Sebastiano e S. Rocco, e dopo qualche tempo il medesimo lo comperò e chi sa per qual vil prezzo. Il medesimo prete ha fatto lo stesso in un convento ancora esistente de Zoccolanti, in prevenzione della visita dei quadri, si è ritirato presso di lui un superbo quadro del Moroni rappresentante la Vergine col Bambino, S. Caterina e S. Francesco ed un altro ancora del Moroni grande esprimente molte figure, non meno che un S. Francesco che riceve le stimmate grande del Tintoretto e forse qualche altro ancora ne potrei annoverare (...) trovati mancanti al momento della visita di mia delegazione e comparsi poi dopo riaperte le chiese".

Il dipinto di Lotto, come noto, era stato commissionato al pittore dall'amico bergamasco Battista Cucchi che alla sua morte lo lasciò a Lucrezia de Tirabuschis, monaca del Monastero cittadino di S. Grata, dove rimase per fidecommesso dopo la morte della stessa e fino a prima del 1798; fu visto nella sua sede originaria dal Ridolfi, che lo menzionò nelle *Maraviglie dell'arte* (1648), dal parroco corrispondente del Calvi (nelle *Effemeridi*, 1677) e dal Tassi (1740-1750 circa). Bartoli e Pasta non menzionarono più il dipinto (forse perché fu collocato in sagrestia e non faceva parte dell'arredo originario della chiesa), né esso è documentato nei primi inventari commissionati dai francesi, una circostanza che dovette essere la causa di una assenza di controllo durante le soppressioni napoleoniche o che attesta che già nel 1797-1798, data dei primi inventari rinvenuti, fu tolto dalla chiesa. Piccinelli (1863-1865 circa) infatti rilevava che già poco prima della soppressione del convento (1798) era confluito nella collezione dell'Abate Giovanni Ghidini (o Ghedini), venduto dalle monache di S. Grata "per poco prezzo"²⁷⁷. Nei documenti rinvenuti tale passaggio è confermato e precisato: l'opera fu prima posta in deposito temporaneo presso il Ghidini, in previsione della soppressione del convento (come avvenuto anche per la *Madonna di Alzano* del Bellini), sottraendola quindi alle procedure di inventariazione e demanializzazione, in seguito fu acquistata dal sacerdote che ne divenne il proprietario. In tale collezione lo vide Girolamo Marenzi nel 1824²⁷⁸, indi Mündler nel 1855 (un "raffinato Lorenzo Lotto firmato") e in un secondo sopralluogo del 1857 ("estremamente graziosa, dai colori luminosi e brillanti, sicuramente piuttosto manierata ma lo stesso incantevole")²⁷⁹. Conflui poi, dal 2 gennaio 1864, per acquisto dai Signori Ghidini "fu Nicola, pronipoti del suddetto sacerdote Giovanni" (come ricordava Piccinelli), nella Collezione Piccinelli a Seriate (Bergamo), dove lo stesso collezionista lo ricordava come "conservatissimo" ed uno dei migliori dipinti di Lotto. In tale collezione

²⁷⁴ Sulle opere d'arte citate dal Roncalli e identificabili con quelle ancora oggi nella Parrocchiale di Dossena si veda: Bianchi, 1997 e *infra* (parte su Cavalcaselle).

²⁷⁵ Ora è nella Chiesa parrocchiale di S. Lorenzo, a Zogno (Bergamo). Cfr. *supra* e *infra* (ricognizione Cavalcaselle); Pinetti, 1931, p. 486 (Cariani); Rossi, 1981, pp. 33, 36, 45, nota 57 (Maestro di Zogno). Per la bibliografia recente si veda la II parte: ora l'opera è riferita a Palma il Vecchio o alla sua bottega.

²⁷⁶ Pinetti, 1931, p. 233; O. D'Albo, in *Carlo Ceresa*, 2012, pp. 158-159, scheda n. 52 (con storia critica precedente).

²⁷⁷ Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 197.

²⁷⁸ Marenzi (1824), 1985, p. 143: "Madonna con alcuni Santi di Lorenzo Lotto che era nella sagrestia di Santa Grata in città avanti la soppressione del convento".

²⁷⁹ *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, 21-22 maggio 1857, pp. 154-155.

lo vide Cavalcaselle, che ne evidenziò l'alta qualità coloristica e la corretta provenienza da S. Grata; venne poi venduto da Ercole Piccinelli ad Alessandro Contini Bonacossi a Firenze per 180.000 Lire²⁸⁰. Fu scartato tra le opere acquisite dagli Uffizi e venne successivamente immesso sul mercato dagli eredi Contini Bonacossi, indi confluì, per acquisto nel 1976, presso la National Gallery di Ottawa, in Canada (n. inv. 18620, olio su tela, 81,8 x 188,5 cm, 1518 circa), dove si trova ancora oggi²⁸¹.



Lorenzo Lotto, *Madonna con Bambino tra i Santi Rocco e Sebastiano*, opera e dettaglio, 1521-1524 circa, olio su tela, 81,8 x 188,5 cm, National Gallery di Ottawa, in Canada (n. inv. 18620).

4.14 Altri casi di alienazione (dal 1809)

Il 24 agosto 1809, come esito dei provvedimenti di devoluzione al Monte Napoleone e di alienazione delle opere giudicate dall'Appiani di minore qualità, venivano consegnate alla Direzione Demaniale di Bergamo 15 opere già registrate nella prima parte dell'Inventario del 1800-1803 come di proprietà della Nazione; il passaggio è attestato nelle annotazioni aggiunte all'Inventario e nell'ultima parte dell'elenco del 1814 di cui si dirà²⁸². Tali opere sono indicate con l'osservazione che il "24 agosto 1809 vennero rilasciate al Signor Bernardino Vergini della Direzione Demaniale di Bergamo". Purtroppo non sono stati rinvenuti ulteriori documenti archivistici che permettano di precisare le finalità di questo passaggio, ma alcune vicende collezionistiche già rintracciate dalla critica attestano che furono probabilmente rese alienabili tramite asta o in trattativa privata²⁸³.

Su 15 opere ne sono state individuate 8. A parte la predella con la *Fuga in Egitto* del Cariani di cui si dirà, il gruppo riunisce quasi tutte le opere che nell'Inventario 1800-1803 erano ascritte al 1400 o al Gavasio da Poscante e che sono state dalla critica moderna attribuite alla bottega dei Marinoni (una famiglia di pittori bergamaschi attivi dalla seconda metà del Quattrocento stile legato a modelli più antichi). Anche questo caso attesta quindi una mancanza di attenzione da parte dei delegati governativi verso opere credute di "Primitivi", in quanto indicate come nello "stile" del XV secolo, declassate appunto ad opere di poco valore ed alienabili (nel 1805 erano state infatti valute poche Lire: 7 le *Sante Lucia e Caterina*, 3 la *Testa di Redentore*), anche perché erano per lo più eluse dalle fonti locali e dagli scrittori d'arte. Sono quasi tutte rimaste nella bergamasca, acquistate da collezionisti locali, viceversa precocemente interessati alla loro qualità.

Le due *Sante Lucia e Caterina d'Alessandria* (nn. VIII-IX dell'Inventario 1800-1803, "stile del 1400, finito ma secco") provenivano dal Convento francescano del Romacolo di Endenna (soppresso nel 1798) dove sono stati individuati almeno due polittici marinoniani (citati dal Tassi, 1740-1750 circa, con l'attribuzione al Gavasio) ad uno dei quali esse appartenevano. Confluirono poi, tramite asta dei beni da soppressione o in seconda o terza battuta, al Santuario della Madonna del Miracolo a Desenzano, indi dal 1934 al Museo Diocesano di Bergamo, dove si trovano ancora ora (olio su tavola, 62 x 34 cm, inv. nn. 25, 27).

²⁸⁰ Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 197, nota n. 8.

²⁸¹ F. Fracassi, in *Lorenzo Lotto*, 2011, pp. 174-175 (con bibliografia precedente).

²⁸² Cfr. *infra*, aprile 1814. Per Cremona è attestato che Appiani fece un sopralluogo il 15 agosto 1809 e in base alle indicazioni del Legnani scelse alcune opere da far spedire a Milano: Mattioli Rossi, 1985, p. 435.

²⁸³ Sul gruppo di opere ora citate assegnate ai Marinoni si veda: Paratico, 2013, pp. 112-117, 193-197; 202-210, 303-306, schede nn. 14-15, 32, 34-35, 53, con citazione Morelli e bibliografia precedente.

La *Testa del Redentore* (n. X, considerato “di merito mediocre”, opera di “Giovanni Gavazzi”) o *Uomo dei dolori* (olio su tavola, 65 x 45 cm) è pervenuta dal 1848 presso la Parrocchiale di S. Giorgio di Nese (Bergamo) dove si trova ancora oggi e dove nel 1861 circa ebbe modo di vederla Morelli che la descrisse nel suo taccuino e nel 1866-1869 Cavalcaselle. Anche tale opera proveniva anticamente dal Romacolo di Endenna, presso cui era esposta come cimasa del polittico con le due sante, e arrivò a Nese verosimilmente tramite acquisto all'asta o passaggi intermedi tra privati²⁸⁴.

L'*Adorazione dei Magi* (n. CIII della prima parte dell'Inventario 1800-1803, attribuita a “Gavazzi”, come “dipinta in legno con anconetta intorno, intagliata, colorita e dorata”) è stata identificata dubitativamente in una tavola (203,5 x 103 cm) in collezione privata o, più verosimilmente, in una ora in Accademia Carrara (27 x 85 cm, n. inv. 81LC00047), proveniente dalla Collezione Lochis, considerata una predella e probabilmente analogamente proveniente da Romacolo; su quest'ultima opera è stato individuato un sigillo in ceralacca e un cartellino in lingua francese che avvalorano l'ipotesi della provenienza dalle requisizioni napoleoniche. Degno di nota è inoltre il fatto che già nell'inventario delle opere del Dipartimento del Serio del 23 aprile 1798 era probabilmente citata, dato peraltro già rilevato, in sede storiografica, da Chiara Paratico (2013): “nella chiesa dei Padri Zoccolanti al secondo altare a mano sinistra entrando si vede una dipintura del Quattrocento. Rappresenta questa l'Adorazione dei Magi e con mirabil prospettiva si scorge in lontananza un bellissimo paese”. L'opera ora in Carrara era citata nella Collezione Lochis già dal 1846 con l'assegnazione a “Giovanni Giacomo Gavasio di Poscante”²⁸⁵; non si conoscono purtroppo ancora le vicende collezionistiche precedenti, ma fu probabilmente anch'ella acquistata in un'asta nazionale dopo il 1809 (quando dovette essere dichiarata alienabile assieme alle altre del medesimo gruppo) e forse pervenne al Lochis in seconda battuta dopo un precedente passaggio collezionistico. Infine, è arrivata in Carrara nel 1866 tra le opere della Collezione Lochis selezionate per il museo da Giovanni Morelli.



Bernardo o Antonio Marinoni, *Sante Lucia e Caterina d'Alessandria*, 1520 circa, olio su tavola, 62 x 34 cm, Bergamo, Museo Diocesano Adriano Bernareggi (inv. nn. 25, 27); Bernardo o Antonio Marinoni, *Adorazione dei Re Magi*, dettaglio, 1520-1530 circa, olio su tavola, 203,5 x 103 cm, Milano, Collezione privata.

Dal Convento del Romacolo proveniva anche la predella con i dodici apostoli e il Redentore (citata ai nn. XXXX, XXXXI, XXXXII, dell'Inventario 1800-1803 come “dalla chiesa de' Padri Riformati del Romaclo, Gio. Gavazio bergamasco, rappresenta in tre pezzi piccoli li dodici apostoli mezzo figure con il Redentore in una, dipinti in legno con fondo dorato, di merito per essere dello stile più purgato ne' contorni che correva nel secolo 1400, scrustati nel fondo e qualche poco anco nel dipinto”), che veniva valutata Lire 20 nel 1805. Tale predella è stata identificata in una tavoletta di ubicazione attuale ignota (olio su tavola, 23 x 94,5 cm)²⁸⁶. I *Santi Rocco e Bernardino da Siena* (nn. XXVIII e XXX) (olio su tavola, 110 x 54 cm) sono citati nell'inventario del 1800-1803 assieme ad altri due pannelli, *S. Sebastiano* e *S. Francesco d'Assisi* (nn. XXV, XXXI) identificati in due opere passate in asta da Christie's a New York nel 1989 e considerati tutti scomparsi di un altro polittico dei Marinoni. Tutti e quattro i santi sono ora in collezioni private.

²⁸⁴ Si veda dopo, la rilevazione di Cavalcaselle.

²⁸⁵ Il dato è ripreso identico nella riedizione del catalogo del 1846: *La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo con notizie biografiche degli autori dei quadri*, II edizione, Tipografia Natali, Bergamo 1858, p. 6, n. VII.

²⁸⁶ Paratico, 2013, pp. 306, 340, fig. 2. La studiosa in realtà cita solo la figura 2 ma anche l'opera alla figura 3 sembra riconducibile all'Inventario Roncalli.

Il *S. Antonio Abate* (n. XXIX, con attribuzione a “Gavazio”) è stato identificato con l’opera ora a Berlino, Gemäldegalerie (olio su tavola, 158,2 x 97 cm, inv. n. 1284), ma proveniente dalla Collezione londinese di Edward Solly (sino al 1821, quando fu acquistata dal museo tedesco assieme al resto della collezione composta da oltre 3000 dipinti) e prima ancora forse dall’Abate Carlo Massinelli di Bergamo. Giovanni Morelli riferisce, infatti, che un cospicuo numero di dipinti (circa 200) pervenne al collezionista londinese per il tramite del Massinelli, una sorta di mediatore d’arte per collezionisti italiani e stranieri, che acquistava opere da chiese e collezioni private del nord Italia a buon prezzo per poi immetterle sul mercato antiquariale, anche mediante il restauratore milanese Giuseppe Molteni. Tramite il suo ruolo di mediatore Solly acquistò il *Commiato di Cristo dalla madre* del Lotto che era in una collezione privata bergamasca e oggi nella stessa Gemäldegalerie di Berlino²⁸⁷. Il *Cristo morto* di autore anonimo proveniente da S. Lucia (n. XVII), che fa parte dello stesso gruppo, non è invece riconoscibile.

La predella del Cariani (n. XXXXIII) fu trasferita in Palazzo civico, assieme alla pala superiore, dopo la soppressione del Convento di S. Gottardo nel 1797, sul cui altare maggiore era collocata. Pala e predella (indicata come “espressa nel peduccio in piccole figurine”) furono citate come ancora in loco nell’inventario del 1798, indi furono trasferite in Palazzo civico. Mentre la pala fu selezionata per Brera nel 1803, la predella, giudicata verosimilmente di qualità inferiore dall’Appiani (viene stimata solo 75 Lire nel 1805, mentre la pala era valutata 2432 Lire, come visto), rimase in Palazzo civico e fu consegnata alla Direzione demaniale di Bergamo nel 1809. Venne poi acquistata all’asta dei beni nazionali (tenutasi forse a Bergamo), dal collezionista bergamasco Giuseppe Sonzogno, dopo il 1809 e prima del 1815 (quando è registrata in un inventario inedito dei beni Sonzogno)²⁸⁸.



Bernardo o Antonio Marinoni, *Adorazione dei Re Magi*, 1520-1530 circa, olio su tavola, 27 x 85 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 81LC00047, dalla Collezione Lochis); Bernardo o Antonio dei Marinoni, *Adorazione dei Re Magi*, 1520-1530 circa, olio su tavola, 203,5 x 103 cm, Milano, Collezione privata.

Piccinelli (1863-1865 circa) ricordava, con un tono polemico verso le alienazioni decise dal Governo, che “scomparve” dal Palazzo Civico non si sapeva “per mano di chi” e che fu acquistata all’asta della “cosiddetta Nazione” per circa 80 Franchi dal Sonzogno presso cui si conservava alla Madonna degli Angeli²⁸⁹. Indi transitò per eredità nella Collezione di Enrico Guicciardi, poi di Aurelio Carrara; dal 31 ottobre 1840 entrò nella Collezione del Conte Antonio Petrobelli dove, nel 1855, la vide Eastlake (“Giovanni Cariani, piccolo fregio, Fuga in Egitto, come Schiavone”)²⁹⁰. Locatelli (1869) la ricordava consegnata alla Direzione demaniale nel 1809, sulla base dell’inventario dei dipinti requisiti dalla Cisalpina da lui visionato presso il Municipio di Bergamo. Dagli eredi Petrobelli fu venduta nel maggio 1862 ad Antonio Piccinelli nella cui collezione di Seriate (Bergamo), qualche anno dopo, la vide Cavalcaselle²⁹¹. Per eredità giunse a Giacomo Sottocasa e nel 1954 fu venduta “per 680.000” all’antiquario Bruno Lorenzelli di Bergamo e da questi pervenne in eredità a Ernestina e Graziella Lorenzelli che lo donarono all’Accademia Carrara nel 1998 (inv. n. 06AC00987, olio su tavola, 22 x 62 cm)²⁹².

²⁸⁷ Sul Massinelli si veda *Ibidem*, p. 304; Levi, 1988, pp. XXIX-XXX.

²⁸⁸ Ringrazio Lorenzo Mascheretti per avermi segnalato tale inventario, rinvenuto in occasione della stesura della sua tesi di laurea sulla Collezione Sonzogno, presso L’Università Cattolica di Milano, relatore Prof. Marco Bona Castellotti (in fase di preparazione nel 2015).

²⁸⁹ Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 189, nota n. 2.

²⁹⁰ Avery-Quash, *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, taccuino NG 22/8 1855 (I), 13 settembre, p. 248; Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 189 (rilevava solo che Petrobelli la aveva acquistata dal “Signor Aurelio nel...per prezzo...”).

²⁹¹ Si veda dopo, la rilevazione di Cavalcaselle.

²⁹² R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo 1983, pp. 111-112, scheda n. 21; F. Rossi, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera, scuola veneta*, 1990, p. 406; F. Rossi, in *Bergamo. L'altra Venezia...*, 2001, pp. 166-167, scheda n. IV.7 (con bibliografia precedente).

Con il decreto 25 aprile 1810 si attuava la terza importante soppressione di enti religiosi: i beni avrebbero dovuto essere ceduti, anche in questo caso, al Monte Napoleone²⁹³. In forza di tale decreto, il 29 giugno Roncalli fu invitato dal Prefetto del dipartimento a recarsi presso alcune comunità religiose sopresse di Bergamo e Provincia²⁹⁴, per poter dare alla Direzione generale della Pubblica istruzione la nota delle pitture, sculture ed altri monumenti ivi contenuti e per “preservarli dalla vendita”. Venivano anche indicati i criteri da utilizzare nella selezione: “la scelta che ella dovrà fare si regolerà, non solo sulla rarità o bontà assoluta, ma relativa, ancora considerando ciò che possa o per gli autori o per circostanze particolari riuscire pregevole ai Comuni”²⁹⁵. Lo scopo del provvedimento dovette essere quindi, come emerso anche in precedenza, quello di tentare di conservare le opere di merito ancora presenti sul territorio, un’ipotesi avvalorata anche dalla nota del Roncalli posta in margine all’elenco: “alcuni dei quadri sopra dinnotati, quantunque siino di quella bontà assoluta che li rende degni di entrare nelle Gallerie Reali, nondimeno si è creduto di doverli tras[vo]gliare e preservare dalla vendita a motivo che concorrono a riguardo di essi circostanze che render li possono aggradevoli ai Comuni come per diversi già rimarcati”²⁹⁶.



Giovanni Busi, detto il Cariani, *Fuga in Egitto*, predella della *Pala di S. Gottardo* del Cariani (ora a Brera: seconda immagine), 1519 circa, olio su tavola, 22 x 62 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 06AC00987).

Il primo settembre 1810 veniva consegnato dal Prefetto del Serio alla Direzione generale della Pubblica istruzione l’elenco “dimostrativo” delle 50 opere selezionate e degne di essere preservate dalla vendita, redatto dal Roncalli il 31 agosto: elenco “degli oggetti di pittura, scultura ed altri monumenti considerati nel duplice rapporto della rarità e bontà assoluta e relativa (...) riservati ed esistenti nelle chiese e locali delle corporazioni religiose sopresse nel Dipartimento del Serio, in forza del sovrano decreto 25 aprile”²⁹⁷. L’elenco registra 50 opere in Bergamo e provincia ritenute degne per rarità e qualità di essere “riservate” per il Governo, ma mantenute presso gli enti soppressi in attesa di ulteriori provvedimenti: alcune delle opere identificabili sono rimaste nei luoghi di origine, tra di esse si segnalano le due belle tele del Carpinoni in S. Carlo di Gandino (nn. 3-4) di cui si dirà e la *Trinità* della scuola di Palma il Giovane in Serina (n. 50). Presso la “chiesa e il locale dei Cappuccini di S. Alessandro in Bergamo” sono indicate diverse opere (i nn. 12-23), alcune delle quali saranno poi nuovamente citate nel Prospetto “C” del 1812 relativo alle opere destinate ai Regi Licei (i nn. 12-16, 34, il n. 33 viene dai Cappuccini ma è un’aggiunta del 1812)²⁹⁸.

²⁹³ Decreto 25 aprile 1810, n. 77: *Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia*, Milano 1810, parte I, nn. 1-10, pp. 264-267. Mattioli Rossi, 1985, p. 434.

²⁹⁴ Bergamo: delle Cappuccine, dei Cappuccini, dei Riformati delle Grazie, delle monache del Paradiso di Rosate, delle suore di S. Raffaele. In Albino: dei Cappuccini. In Gandino: dei Riformati al Cividino. In Martinengo: dei Riformati, delle Monache di S. Chiara. In Romano: dei Cappuccini. In Clusone: delle Servite, delle monache di S. Anna. In Gandino: delle monache di S. Carlo; delle Terziarie, Collegio Giovanelli.

²⁹⁵ Lettera del Prefetto a Roncalli, 29 giugno 1810, in: ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli.

²⁹⁶ Roncalli a chiusura dell’elenco 31 agosto 1810, in: ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4.

²⁹⁷ L’elenco del 31 agosto 1810 è in: ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4. Abbreviato in: *Inventario oggetti d'arte riservati presso enti soppressi (1810)*.

²⁹⁸ Il caso è significativo ma di non completa soluzione, in quanto già nel 1806, come visto, presso gli stessi Cappuccini figuravano come mancanti nella ricognizione apposita del Roncalli un *S. Francesco* del Tintoretto e una *Deposizione* del Moroni, entrambe già citate nell’*Inventario* del 1798 (ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo 1798*) e note alla storiografia locale, come rilevava il Roncalli stesso. Giudicate di maggior qualità, furono forse arbitrariamente sottratte. Roncalli citerà le due opere anche in margine alla sua relazione del 1809 (si veda *supra*) indicandone la presenza presso lo stesso sacerdote che aveva acquistato il Lotto ora in Canada (Giovanni Ghidini o Ghedini). Nel 1931 Pinetti registrerà in loco solo il presunto Tintoretto, ricomparso dunque in seguito e indicandone però l’attribuzione come dubbiosa, assieme alle opere di Palma il Giovane, di Pietro Roumier e di Giovanni Carobio citate nei due inventari del 1810 e del 1812 e quindi al contrario verosimilmente rimaste sempre in loco: Pinetti, 1931, pp. 3-4. Cfr. *supra* e *infra*.

Sono segnalate inoltre alcune delle opere che arriveranno a Brera nel 1811: al n. 29 le dieci tavole del *Polittico* di Vincenzo Foppa dai Riformati delle Grazie, al n. 31 la *Trasfigurazione* del Previtali; al n. 41 l'*Assunta* del Vivarini; al n. 44 l'*Ancona* di Rosate, con indicazioni interessanti e dettagliate su stato di conservazione, giudizio sulla qualità e attribuzione²⁹⁹.

Roncalli rimarcava a chiusura dell'elenco che, come conseguenza della sua ispezione, era necessario riflettere che nel dipartimento vi erano ancora vari quadri di ragione del Governo rimasti invenduti e che sembravano come dimenticati e vari quadri d'autori classici che erano stati raccolti dalle soppressioni del primo triennio e che erano stati dati "a solo uso interinale" a certe "unioni di monache ancora esistenti" e non comprese nell'ultima soppressione le di cui chiese erano quasi sempre chiuse, per cui i dipinti rimanevano "come sepolti a nessun altro uso se non a grandissimo discapito ed intero deperimento degli stessi". Viene qui rimarcata una situazione come visto in essere già dall'elenco del 1803 delle opere nazionali in deposito presso gli enti di provenienza non ancora del tutto soppressi. Si conserva inoltre la nota spese (per Lire 342) sostenute in viaggi, cibarie, alloggi ed altri piccoli oggetti e il numero della giornate servite al Roncalli per redigere l'elenco, ben 34 e $\frac{1}{2}$ ³⁰⁰.

4.15 L'ispezione di Giuseppe Appiani e Ignazio Fumagalli (1810 circa)

Il decreto 25 aprile 1810, con la sua massiccia soppressione di enti, comportò la necessità di controllare un numero talmente ampio di dipinti che Giovanni Scopoli, Direttore generale della Pubblica istruzione³⁰¹, si vide costretto ad emettere una credenziale per dividere i compiti tra più delegati. In tale occasione (dicembre 1810) furono scelti quattro Commissari inviati da Milano nei dipartimenti del Regno. Oltre a Giuseppe Appiani e Ignazio Fumagalli (di cui diremo, scelti per i dipartimenti al "di qua" del Po), si tratta di Antonio Boccolari (restauratore modenese) e Giuseppe Santi (pittore bolognese, allievo di Gaetano Gandolfi), che furono selezionati per la nota ricognizione nei dipartimenti del Metauro, Musone e Tronto (all'incirca attuale regione Marche), dove si recheranno tra la primavera e l'estate del 1811: essi invieranno a Milano ben tredici casse di opere, di cui sono giunti a noi gli inventari, fu un vero terremoto per il patrimonio culturale della regione Marche e dello Stato pontificio.

Dagli studi condotti su tali zone è emerso che in previsione della visita dei delegati i funzionari locali provvedevano a diversi sopralluoghi preliminari per stabilire il percorso da compiersi sulla base o meno di opere degne di attenzione, indi stilavano degli elenchi dettagliati relativi alla consistenza e alla natura delle opere presenti sul territorio, completi di informazioni circa la qualità, l'iconografia, l'attribuzione, l'ubicazione delle opere.

Dopo i sopralluoghi dei delegati, le opere preservate dalla vendita per il loro valore venivano sigillate con le iniziali dei due delegati e consegnate alle autorità municipali che si impegnavano a custodirle in attesa di ulteriori disposizioni; i dipinti di maggior pregio venivano imballati e spediti a Milano. Sui dipinti rimasti in deposito presso le municipalità le indicazioni su come procedere non vennero probabilmente mai date, per il rapido evolversi della situazione politica e soprattutto per la condizione difficile in cui si trovava Brera, costretta a gestire una quantità immensa di opere nei depositi. Anche in questo periodo mancò infatti una politica di gestione e tutela organica, simile a quella francese che aveva portato alla dislocazione sul territorio di diversi musei provinciali anche per accogliere le opere da soppressioni³⁰². Delle opere giunte a Milano solo una parte fu scelta dall'Appiani per essere destinata alla Pinacoteca (sulla base della qualità, del completamento della serie, dello stato di conservazione: è dunque il museo ad orientare le scelte), altre vennero destinate ai licei della Lombardia e altre lasciate nei depositi.

Una casistica analoga si ebbe anche a Bergamo. L'enorme mole di lavoro portò anche il Prefetto del Serio, nel luglio del 1810, alla decisione di avvalersi di altri collaboratori, oltre al Roncalli, per verificare l'esistenza di opere di rilievo nei conventi soppressi. Egli invitò quindi il Viceprefetto di Treviglio a chiedere che venisse nominata una persona "intendente di pittura, scultura e di monumenti d'antichità" che avrebbe dovuto verificare se nei locali dei Riformati di Treviglio e Caravaggio fossero esistiti oggetti che meritavano di essere "preservati dalla vendita"³⁰³. Venne proposto per l'incombenza Giuseppe Galliari, pittore di architettura e di ornato della celebre famiglia di quadraturisti, "che ad una somma abilità" univa una "particolare intelligenza" in tutto ciò che aveva relazione colle belle arti³⁰⁴. Non sono

²⁹⁹ Si veda il regesto per la citazione delle opere.

³⁰⁰ Documenti del primo settembre 1810 e 16 ottobre 1810 in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

³⁰¹ Giovanni Scopoli (1774-1854), in sostituzione di Pietro Moscati, nel 1809: Giumanini, 1998, p. 268, nota 92.

³⁰² Giumanini, 1998, pp. 267-268; C.G. Sangiuliano, M. Pivetta, *Il patrimonio storico-artistico originario nel territorio marchigiano attraverso i documenti*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale...*, 2000, pp. 3-4; Giardini, 2003, pp. 55-60; G. Coltorti, *Demanio italico e gestione del patrimonio immobiliare e culturale delle congregazioni religiose sopresse nei dipartimenti marchigiani*, in "Studia Picena", LXXIII, 2008, pp. 356-358.

³⁰³ Lettera "pressante" del Prefetto del Dipartimento del Serio al Vice Prefetto di Treviglio, 3 luglio 1810, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

³⁰⁴ Giuseppe Galliari visse tra il 1752 e il 1817: S. Zatti, *I Galliari*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Settecento/III*, Bergamo 1990, pp. 536-561. Il documento di nomina è del 14 luglio 1810, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554. Per le verifiche su libri e manoscritti fu scelto l'Abate Crippa.

stati rintracciati i documenti sulla ricognizione del Galliari, ma questi sarà richiamato nel 1812 per un'analoga missione di cui, questa volta, si ha l'esito³⁰⁵.

Il 30 novembre 1810 Scopoli emanò una circolare indirizzata ai Prefetti del dipartimento con la quale, su invito del Vicerè Eugenio, si ordinavano nuove visite e sopralluoghi nei dipartimenti per fare, dopo “un accuratissimo esame”, una “scelta definitiva” dei quadri di enti soppressi anticamente o recentemente. Lo scopo era di spedire le opere a Milano dove le più preziose sarebbero andate alle Regie gallerie di Brera, le altre ai Licei e ai Comuni³⁰⁶. Una copia della circolare arrivò anche a Bergamo, ivi, in accordo con i Ministri degli Interni e delle Finanze, venne nominato, come delegato della Direzione generale della Pubblica istruzione per la scelta dei quadri, Ignazio Fumagalli³⁰⁷, a cui furono consegnate le relative istruzioni, le stesse affidate ai due delegati Boccolari e Santi, scelti per i dipartimenti al di là del Po³⁰⁸. Tali istruzioni sono illuminanti sulle procedure in essere relativamente ai dipinti da soppressioni.

Fumagalli avrebbe dovuto eseguire la visita dei quadri “senza pubblicità ed anzi con tutta la segretezza possibile”, senza riguardo alla scelta e separazione eventualmente fatta in loco: avrebbe dovuto visionare, infatti, anche i dipinti posti da parte come “di nessun valore”. Avrebbe dovuto scegliere e annotare tutti quelli che “per qualche pregio” fossero stati degni di essere preservati dalla vendita, dei quali avrebbe fatto formale consegna al Prefetto o al delegato della Finanza, apponendovi “un'impronta o segno inalterabile” che avrebbe distinti i dipinti di merito “da quelli di scarto”. Avrebbe poi dato le opportune istruzioni sul metodo più economico e sicuro d'imballarli e condizionarli senza pericolo di deterioramento nel viaggio e ne avrebbe disposto di concerto col Prefetto la pronta spedizione al Ministro dell'Interno accompagnandone l'elenco colle osservazioni convenienti. Le casse avrebbero dovuto essere numerate e l'elenco indicare esattamente i quadri contenuti in ciascuna. Se avesse scoperto qualche frode “compiuta per occultare, alterare o cambiare qualche quadro pregevole”, avrebbe deciso col Prefetto le pratiche da attuare per riparare l'inconveniente.

Per Bergamo, come per tutti i dipartimenti al “di qua” del Po³⁰⁹, Fumagalli è affiancato da Giuseppe Appiani, subentrato ad Andrea, quale delegato alla selezione dei dipinti per Brera, almeno dal 1804; nel 1806 sarà nominato restauratore delle Regie gallerie di Brera su richiesta di Bossi e con l'appoggio dell'Appiani stesso³¹⁰.

Il sopralluogo di Fumagalli e Appiani dovette eseguirsi subito dopo la diramazione della circolare. Il 26 dicembre 1810 infatti viene inviata al Prefetto del Dipartimento del Serio Francesco Arrigoni³¹¹, dai due delegati, la nota dei quadri scelti per decorare l'Accademia di Brera. In tale occasione si apprende che erano stati accompagnati nella loro visita dal Roncalli che li aveva non poco coadiuvati con i suoi “lumi”³¹². Era stato infatti il Ministro dell'Interno a consigliare ad Appiani di avvalersi di alcuni collaboratori del posto per portare a termine più tempestivamente il suo operato³¹³. Roncalli era stato anche incaricato di eseguire l'imballaggio e la consegna dei quadri alla Prefettura, che avrebbe dovuto poi spedirli alla Direzione generale come da istruzioni date al Fumagalli. La nota dei quadri non è stata purtroppo rintracciata, ma la lettera accompagnatoria contiene delle informazioni rilevanti.

Per quanto riguardava i quadri da destinarsi secondo le intenzioni del Vicerè alle Accademie, ai Licei ed alle comunità i delegati precisavano che ne avevano fatta l'indicazione nell'elenco somministratogli che reinoltravano al Prefetto, ma

³⁰⁵ Cfr. *infra*, marzo 1812.

³⁰⁶ Circolare 30 novembre 1810, n. 6057: Giumanini, 1998, pp. 269-270.

³⁰⁷ Pittore accademico, divenne “Segretario aggiunto” accanto al neo Segretario Giuseppe Zanoja dell'Accademia di Brera in seguito all'allontanamento di Bossi. Già in precedenza ricopriva la carica di Pro-Segretario, come da lettera 11 novembre 1806 citata in: M.T. Binaghi Olivari, *Giuseppe Appiani, il primo restauratore di Brera*, in “Arte Cristiana”, n. 731, marzo-aprile 1989, LXXVII, pp. 139-140. Diventerà Segretario nel 1812-1842: Sicoli, 2005, p. 176.

³⁰⁸ Documenti 30 novembre 1810, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554. Le istruzioni sono pubblicate integralmente in: Giumanini, 1998, pp. 269-270, dove sono intestate a Boccolari e Santi.

³⁰⁹ Zorzi, 1972, vol. I, pp. 110-114; i due “delegati speciali” Appiani e Fumagalli arrivarono a Venezia nel dicembre 1810 per selezionare le opere, dopo i primi incarichi di selezione affidati all'Edwards. Il destino delle opere scelte fu vario: alcune arrivarono a Brera, altre finirono al Louvre, a Praga e a Londra. Di alcune si perse traccia. Cfr. anche Spiazzi, 1988, p. 72 la quale riferisce che il sopralluogo a Venezia ebbe luogo nel febbraio 1811. I due delegati, come avverrà per Bergamo mediante Roncalli, riceverono elenchi e delucidazioni dall'Edwards e visitarono chiese e depositi di dipinti. Il 20 marzo 1811 partirono 3 casse con 30 dipinti; il 28 settembre 2 casse con altri 8 dipinti. In realtà già nel 1808 erano stati esaminati 7000 dipinti veneti, di cui 5923 furono scartati: Emiliani, 2009, p. 22.

³¹⁰ Giuseppe Appiani nacque a Vaprio nel 1754 e morì nel 1812: Ricci, 1907, p. 98; Sicoli, 2005, p. 161. Dalla lettera di Giuseppe Appiani al Ministro degli Affari interni, 29 novembre 1804, in ASMi, Autografi, cart. 97, fasc. 10 si evince che dal novembre 1804 Giuseppe era stato incaricato di sostituire Andrea a partire dai sopralluoghi svolti a Maggianico (Lecco). In Marenzi (1824) e Piccinelli (1863-1865 circa) si trovano notizie di dipinti da lui “rovinosamente” restaurati: cfr. *infra*. Sul suo ruolo come restauratore si vedano: Binaghi Olivari, 1989, pp. 139-144; S. Sicoli, *I restauratori nella Regia Pinacoteca di Brera: le origini di una professione nella Milano napoleonica*, in Giovanni Secco Suardo, *La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, atti del convegno pubblicati in “Bollettino d'Arte”, supplemento al n. 98, 1996, pp. 33-56.

³¹¹ Sull'Arrigoni si confronti Belotti, 1989, vol. V, pp. 387, vol. VI, pp. 305, 311, 318.

³¹² Lettera di Appiani e Fumagalli al Prefetto, 26 dicembre 1810, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

³¹³ Sicoli, 1992, pp. 62, 76, nota 13.

che, per evitare maggiori spese, avevano ritenuto che venisse data ai dipinti una destinazione prima che questi fossero radunati nel capoluogo, così il loro trasporto sarebbe dipeso da “un’ulteriore disposizione” della Direzione generale, disposizione che come vedremo tarderà ad arrivare o non arrivò mai³¹⁴. Da un documento successivo si evince inoltre chiaramente che i due delegati selezionarono le opere, ivi comprese quelle che saranno poi effettivamente spedite a Brera nel 1811, sulla base, non solo del sopralluogo effettuato, ma anche di un elenco, redatto dal Roncalli, dei dipinti migliori dei monasteri soppressi, il quale elenco era poi servito per la scelta di quelli spediti alla Regia Galleria³¹⁵.

4.16 La descrizione dei quadri nazionali scelti per i Licei, esistenti presso enti soppressi (1811)

Fumagalli e Appiani rilevavano inoltre una circostanza particolarmente significativa: non avendo trovato nei quadri scelti per le Regie Gallerie “tutti gli autori celebri della scuola bergamasca, come un Lorenzo Lotto, un bel Previtali e qualche interessante tavola o ritratto di mano del Moroni”, avevano proposto alla Direzione generale di abilitare il Roncalli a trattare e combinare dei cambi, mettendo a sua disposizione i dipinti che a tale scopo avrebbe trovato nel citato elenco. Al Roncalli veniva quindi data la facoltà di trattare dei cambi, allo scopo di far pervenire a Brera opere di Lotto, Previtali e Moroni, giudicati anche in tale occasione gli artisti più rappresentativi della “scuola bergamasca”, e che fino a quel momento non erano state rintracciate. Come visto un dipinto di grande qualità di Lotto (oltre al Bellini di Alzano) era già stato sottratto prima che il Governo potesse avocarlo a sé e i documenti successivi attestano che le autorità governative si erano rese conto di questo o di altri casi analoghi e volevano tentare di recuperare le opere.

Il 9 marzo 1811 Roncalli sarà incaricato dal Prefetto di fare ricerche e dare lumi “sui quadri che andarono dispersi dopo le antecedenti soppressioni”, la cui dispersione era stata segnalata dai due delegati³¹⁶. La relativa descrizione redatta dal Roncalli contiene ragguagli sui dipinti di ragione del Governo che esistevano ancora in diverse chiese già sopprese, sui quali i delegati governativi Appiani e Fumagalli avevano dato facoltà al Roncalli di dichiarare se appartenenti alla Regia Galleria o se da essere distribuiti nei vari Licei del Regno, “che appunto per questi furono destinati” e la dilazione del cessato Governo ad ordinarne il trasporto aveva prodotto che ora esistevano ancora nei locali medesimi³¹⁷. Seguiva un elenco di dodici opere di cui è stato possibile identificarne solo quattro, tutte ritrovate in Bergamo o Provincia. Cinque di queste opere si troveranno anche nel Prospetto 1812 C che registra proprio i quadri per i Regi Licei: nel luglio 1812 il loro trasferimento non era quindi ancora stato effettuato. Molto probabilmente essi, in attesa di ulteriori disposizioni da Milano, continuarono a rimanere nel territorio bergamasco, senza mai subire il viaggio verso la capitale.

Le opere riconosciute sino ad ora sono *La Vergine delle rose* del Cignaroli da S. Maria di Rosate (dove fungeva da pala all’altare ligneo dei Caniana del 1764 e dove la ricordavano Tassi, Bartoli e Pasta), sopprese le monache (1810) e annessa la chiesa al Regio Liceo, l’altare e la sua pala furono spostati, ma solo a fine Ottocento, nella cappella del S. Jesus attigua alla Chiesa di S. Maria delle Grazie a Bergamo, chiesa dove infine la pala è stata trasportata e si trova ancora oggi (cappella del Sacro cuore, olio su tela, 287 x 202 cm, 1761)³¹⁸; la *Madonna in trono* dello Zucco che si trova ancora oggi nella chiesa di S. Anna ad Albino (olio su tela, 250 x 200 cm, 1605, opera firmata, era sull’altare maggiore ora è nel presbiterio)³¹⁹; la *Strage degli innocenti* di Pietro Ricchi, ancora oggi in Matris Domini (olio su tela, 350 x 200 cm, terzo altare sinistro, datata 1647), dove la segnalavano il parroco corrispondente del Calvi (1670 circa) come “pittura bellissima” di “Luchese”, Tassi (1740-1750 circa) come opera autografa del Ricchi ma con un giudizio non positivo (“mal disegnata e folta di figure”), Bartoli (1774) e Pasta (1775) come “condotta con straordinaria eccellenza”³²⁰, giudizio ripreso nel Catalogo manoscritto del 1798; forse l’opera era anche sommariamente citata nell’inventario di Matris Domini del 1797 ma come con due scomparti laterali (“Un branco d’innocenti con due laterali di tela”). Nel 1803 Roncalli la segnalerà tra i quadri nazionali in deposito presso le chiese di provenienza e nell’Inventario del 1805 (B) dei dipinti nazionali resi alle corporazioni come “opera di gran spirito e bizzarria di pennello”. L’opera fu probabilmente citata anche nella relazione del 1809 dei quadri di merito del dipartimento ancora in loco come una “Strage degli innocenti in grande di buon autore” e nel documento del 1811, dove è segnalata come

³¹⁴ Sui dipinti per i Licei si veda anche: ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli, Descrizione quadri nazionali per i Licei presso enti soppressi (1811).

³¹⁵ Documento 30 aprile 1811, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

³¹⁶ Documenti del 9 marzo 1811, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554; ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli.

³¹⁷ Descrizione di vari quadri appartenenti al Governo, esistenti nei medesimi locali soppressi nella Provincia di Bergamo, in: ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli. D’ora in poi abbreviato in: Descrizione quadri nazionali per i Licei presso enti soppressi (1811).

³¹⁸ ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Inventario oggetti d’arte riservati presso enti soppressi (1810), n. 39 (come riservata ma in loco); ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri e sculture riservati per i Licei presso enti soppressi 1812 (C), n. 26; Pinetti, 1931, p. 82; S. Zatti, *Giambettino Cignaroli*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Settecento/II*, 1989, p. 532, scheda n. 12 (con bibliografia precedente). Cfr. *infra*.

³¹⁹ Pinetti, 1931, p. 128; R.F. Pesenti, *Francesco Zucco*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/IV*, 1978, p. 409, scheda n. 1 (con bibliografia precedente).

³²⁰ Pinetti, 1931, pp. 95-96; F. Noris, *Presenze (esclusi i veneti)*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Seicento/IV*, Bergamo 1987, p. 169, scheda n. 19 (con bibliografia precedente); Dal Poggetto, 1996, pp. 293-296, scheda n. 25 (con bibliografia precedente).

“opera di molto effetto e forza di chiaroscuro”³²¹. Si può quindi ipotizzare che, benché riservata per il suo merito, rimase poi nel luogo di origine, diversamente dal trittico con il *S. Pietro martire* del Moroni che, nonostante provenisse dalla stessa Matris Domini, venne alienato dal 1812 forse in quanto ritenuto più appetibile per il collezionismo privato. La critica recente ritiene giustamente la *Strage degli innocenti* un’opera capitale di Pietro Ricchi, della sua fase matura³²². Infine nel documento è citata un’altra *Madonna* dello Zucco (firmata e datata 1602) della cui collocazione originaria non si è sicuri, ma che oggi si trova ora nella Chiesa di S. Maria Santissima annunziata di Entratico (Bergamo, olio su tela, 165 x 130 cm)³²³.

4.17 Il caso della *Deposizione* di Giovanni Battista Moroni e altre opere nazionali alienate esistenti in Gandino

Il 10 gennaio 1811 Scopoli in una lettera “riservata” scriveva al Prefetto del Serio che “da un riservato rapporto de’ delegati stessi” era venuto a conoscenza che molti quadri di pregio erano stati dispersi dopo l’epoca delle antiche soppressioni e che ne esisteva tuttavia qualcheduno in mani private che poteva essere recuperato. Scopoli quindi invitava il Prefetto Lochis, padre del celebre collezionista Guglielmo³²⁴, in quanto “conoscitore” delle “belle arti”, ad occuparsi personalmente del recupero delle opere³²⁵. Non è stato rinvenuto il rapporto riservato dei due delegati, né si ha riscontro dell’esito della ricognizione affidata al Lochis, ma il 9 marzo 1811 Roncalli denunciava, in margine alla Descrizione dei quadri per Licei di cui se è detto, che la *Deposizione* di Moroni (olio su tela, 215 x 185 cm, ora in Accademia Carrara, inv. n. 58 AC 00424, firmata e datata 1566), sebbene da lui scelta per Brera, era stata invece ceduta dal Direttore demaniale di Bergamo ad un collezionista privato: «il dispiacere ch’ebbe a soffrire il Roncalli allorché si vide privare della grata compiacenza di poter somministrare, unitamente agl’altri che esistono nella Regia Galleria di Brera, un quadro di gran merito di Gio. Batta. Moroni (...), questo quadro grande in tela, esprimente la Deposizione di Cristo nel sepolcro alla presenza delle tre Marie, con S. Giovanni, fu levato dal soppresso convento dei Riformati di Gandino; per impegni e maneggi lo tennero in deposito per alcuni anni li reggenti di quella Parrocchia, fu poscia recuperato e quando credeva di poterlo spedire assieme con altri alla sullodata galleria, li viene al Roncalli ordinato in voce da quel Direttore demaniale, che per la sua poco lodabile condotta usò con disonore il servizio, che non si spedisse tal quadro sino a che avrebbe egli ordinato; passato qualche tempo, ebbi occasione di visitare una privata galleria di un Signor in campagna, con sorpresa vidi fra gl’altri pezzi collocato il quadro medesimo; interagit il Signor colla dovuta prudenza dal Roncalli come l’avesse ottenuto, rispose lo comperai dal delegato alla vendita dei mobili provenienti dalle soppressioni; il quale esiste tuttora in detta galleria»³²⁶.

L’opera si trovava in origine presso la Chiesa di S. Maria delle Grazie ai Ruviali di Gandino, annessa al convento tenuto dai Frati minori Riformati, convento che fu soppresso nel 1798 e che Maironi da Ponte (1819) ricorderà essere stato trasformato in ospizio ed ospedale; la chiesa verrà poi demolita nel 1962. Prima del Roncalli, l’opera veniva segnalata in loco dal parroco corrispondente del Calvi (verso il 1661-1671) e dal Tassi (1740-1750 circa), ma non era registrata nel Catalogo manoscritto del 1798 tra le opere degne di nota del dipartimento. Veniva invece repertoriata, a partire dal 1803, dal Roncalli come riservata ma in deposito presso la chiesa e poi registrata al n. 13 dell’Inventario del 1805 (B) dei dipinti riservati resi alle corporazioni (come presso i “Riformati” di Gandino, “opera di merito, con qualche piccol danno”)³²⁷.

³²¹ ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803), n. 10, “quadro grande esprimente la Strage degli’innocenti, opera di Pietro Ricchi lucchese”; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario 1805 (B) quadri nazionali resi agli enti soppressi, n. 31 (“discretamente conservato”), ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809); ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli, Descrizione quadri nazionali per i Licei presso enti soppressi (1811) (“Un quadro grande in tela esprimente la Strage degli’innocenti, opera di molto effetto e forza di chiaroscuro, eseguito da Pietro Ricchi Lucchese, esiste nella chiesa delle ex monache di Matris Domini”).

³²² M. Olivari, *Sulle tracce bergamasche di un eccentrico*, in *Pietro Ricchi...*, Catalogo della mostra, 1996, pp. 102-103, fig. 86.

³²³ R.F. Pesenti, *Francesco Zucco*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/IV*, 1978, p. 415, scheda n. 41: lo studioso ipotizza una provenienza dalla Chiesa di S. Martino in Entratico e identifica l’opera con quella ivi descritta dal Calvi e dal Tassi. Per l’identificazione di questo gruppo di opere mi sono avvalsa di Bertone 2006/7 con opportune ricerche di aggiornamento.

³²⁴ Eletto Podestà con decreto 8 gennaio 1811 rimasto in carica sino al 4 settembre 1815: Belotti, vol. VI, 1989, p. 320. Su Guglielmo Lochis (1789-1859), collezionista dal 1830 circa, Podestà della città dal 1842 al 1848, Commissario dell’Accademia Carrara dal 1822 al 1859, ente al quale legò una parte della propria collezione, si vedano: G. Brambilla Ranise, *Una vita, una collezione, un tradimento. Guglielmo Lochis (1789-1859) e la sua raccolta*, in “Bergomum”, 2005-2006, nn. 1-2, pp. 225-226; G. Brambilla Ranise, *La raccolta dimezzata: storia della dispersione della pinacoteca di Guglielmo Lochis, 1789-1859*, Bergamo 2007.

³²⁵ Lettera “riservata” di Scopoli a Lochis, 10 gennaio 1810, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

³²⁶ ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Descrizione quadri di merito di ragione del Governo (1811), parte finale del documento.

³²⁷ ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803), n. 30, “Cristo riposto nel sepolcro alla presenza delle Marie e S. Giovanni, opera del Moroni”; ASMi, Amministrazione del

Mina Gregori ipotizzava che nel 1798, dopo la soppressione del complesso conventuale, l'opera fosse stata venduta all'asta. Ora si riesce a precisare che fu prima sottratta alla custodia governativa dai reggenti della parrocchia di Gandino verosimilmente in una data precedente alla soppressione (e forse anche per tale ragione non entrò nell'inventario del 1798), fu poi recuperata dal Roncalli in una data non precisabile con l'intenzione di riservarla per la Nazione e addirittura di portarla a Brera, indi fu - forse abusivamente, se si presta fede alle parole di sconcerto del pittore, o lecitamente se resa alienabile dal Governo - venduta dal Direttore demaniale ad un collezionista privato già prima del 1811 (data dell'ultimo riferimento del Roncalli). L'opera sarà esposta come prestata da un collezionista privato alla Mostra diocesana bergamasca di arte sacra del 1898. La storiografia, senza indicare le date, attesta infatti che pervenne nella collezione del capomastro Alessandro Ferrari, indi in quella di Don Giuseppe Limonta e poi di Alessandro e Giovanni Limonta (rispettivamente fratello e zio di Giuseppe) che nel 1914, alla morte di Giuseppe, la donarono all'Accademia Carrara. Si tratta, come ha giustamente rimarcato Mina Gregori, di un'opera di grande qualità, documento capitale della produzione sacra di Moroni³²⁸.



Giovanni Battista Moroni, *Deposizione di Cristo*, opera e dettagli, firmata e datata 1566, olio su tela, 215 x 185 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 58 AC 00424).

Come noto dalla stessa chiesa di Gandino proveniva anche l'*Assunta* del Salmeggia (firmata e datata 1621, olio su tela, 350 x 225 cm) che era posta sull'altare maggiore dove è citata dal parroco corrispondente del Calvi (verso il 1661-1671) e dal Tassi (1740-1750 circa), mentre nel Catalogo manoscritto del 1798 era indicata tra le opere del dipartimento menzionate da alcuni scrittori ma che non meritavano tutta la "credenza"³²⁹. Nelle postille di Piccinelli (1863-1865 circa), riprese dalla storiografia moderna, è annotato che l'opera fu acquistata al pubblico incanto già nel 1806 (per 106 o 126 Lire) dal curato Don Giovanni Battista Conti che poi la donò, con il resto della propria collezione, a S. Alessandro della Croce (Bergamo) dove si conserva ancora oggi³³⁰. L'opera è da identificarsi con quella sommariamente citata dal Roncalli nel documento del 1803 relativo ai quadri nazionali in deposito nelle chiese del dipartimento ed è registrata al n. 11 dell'Inventario (B) del 1805 dei quadri nazionali resi alle corporazioni sopresse in cui veniva citata come "di merito", benché non delle migliori dell'autore; non è stata rinvenuta in altri inventari successivi: fu considerata almeno sino al 1805 tra i quadri riservati e degni di essere conservati³³¹ e poco dopo resa

Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario 1805 (B) quadri nazionali resi agli enti soppressi, n. 13: "opera di merito con qualche piccol danno".

³²⁸ Fornoni [1915]..., p. 76 documenta il passaggio di proprietà dal capomastro Alessandro Ferrari alla famiglia Limonta che poi donò l'opera all'Accademia Carrara; M. Gregori, *Giovan Battista Moroni*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento*/III, 1979, pp. 233-234, scheda n. 35 (con bibliografia precedente). La Gregori precisava, sulla scorta di rilevazioni documentarie, che il dipinto era di proprietà di Don Giuseppe Limonta e che Alessandro e Giovanni Limonta (rispettivamente fratello e zio di Giuseppe) donarono l'opera alla Carrara con lettera del 27 aprile 1914 dopo la morte di Giuseppe. Alcuni riferimenti alla citazione dell'opera nel documento del Roncalli del 1811 sono già in: Facchinetti, in *Botticelli, Bellini, Guardi...*, 2010, pp. 50-51, scheda n. 11. Sull'opera si veda anche Paratico, 2013, p. 350.

³²⁹ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio (1798).

³³⁰ Pinetti, 1931, p. 21; Paratico, 2013, p. 350 (con bibliografia precedente).

³³¹ ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803), n. 29, "altro rappresentante la Vergine assunta in gloria d'angeli abbasso vari santi ed indietro gli apostoli, opera del Salmezza, alquanto distrutta dal tempo"; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario 1805 (B) quadri nazionali resi agli enti soppressi, n. 11.

alienabile in un'asta pubblica (se le postille del Piccinelli sono corrette e forse pesò in tal senso il giudizio non lusinghiero del Roncalli) dove già nel 1806 la acquistò il Curato Conti³³².

Una sorte analoga dovette toccare all'*Immacolata* attribuita ad Antonio Balestra in origine presso il medesimo Convento dei Riformati di Gandino e che è analogamente citata nell'inventario del 1803 e in quello del 1805 (B) dei quadri nazionali riservati ma resi agli enti soppressi di appartenenza³³³. L'opera fu probabilmente realizzata per l'omonima cappella della Concezione nella Chiesa gandinese di Santa Maria delle Grazie. Essa è stata, infatti, identificata nella "piccola tavola con la Concezione della Beata Vergine" che nel manoscritto con la biografia del Balestra conservato presso la Biblioteca Comunale Augusta di Perugia risulta eseguita nel 1720 appunto per "li Padri Riformati di Gandino"³³⁴. La letteratura moderna locale ha ricostruito che il quadro fu donato al Museo della Basilica di Gandino (dove si trova ancora oggi, olio su tela, 75 x 55 cm) da Giulio Mosconi e che era stato acquistato il 4 febbraio del 1814 da don Bernardino Gallizioli di Leffe in un'asta di Bergamo³³⁵. L'opera non era in buone condizioni conservative ed è stata restaurata nel 2001: il restauro ha permesso di confermare l'attribuzione al Balestra, mentre era indicata ancora come dubitativa da Ghio e Baccheschi (1989) che sospendevano il giudizio in attesa appunto dell'intervento di restaro sull'opera.

L'incrocio dei dati emersi nei rinvenimenti documentari e nella storiografia locale consente dunque di ipotizzare che le opere di Moroni, Salmeggia e Balestra furono prelevate dai luoghi di origine dopo il 1805 per essere poi alienate con trattativa privata o in aste pubbliche.

4.18 La selezione di opere per Brera del 1811

Sino al 20 marzo Roncalli è sollecitato più volte, addirittura dallo stesso Scopoli, a non perdere tempo nell'imballaggio e trasporto dei dipinti a Brera³³⁶ e il 24 marzo precisava che, in evasione alle replicate lettere della Prefettura e ai verbali ordini avuti dal Prefetto, stava lavorando "assiduamente per il distacco, riunione ed imballaggio dei quadri scelti da spedire alla Regia Galleria di Brera" i quali, a riserva di quelli di Serina e di Lovere, sarebbero stati da lui accompagnati alla galleria³³⁷. Viene quindi fatto un distinguo per i dipinti di Serina e Lovere, quest'ultimi già citati a proposito della rilevazione del 1806, scelti dai delegati, essendo "vari pezzi in tavola pesantissimi", sarebbero stati trasportati dopo il primo invio di opere a Milano, ma non sono ancora identificabili, anche perché la citazione nei documenti è troppo sommaria, l'unico dato ipotizzabile è che potrebbero provenire dal Monastero di S. Maurizio in Lovere dei Padri Riformati, soppresso il 7 settembre 1805³³⁸. In tale occasione, Roncalli chiedeva anche il rimborso delle spese effettuate dettagliando sulle procedure seguite per lo stacco e il trasporto delle opere verso Brera. I dipinti su tavola erano stati collocati in tre casse grandi, appositamente costruite nella bottega di un marangone (in contrada S. Giovanni) con legname preso alla "rosega" dei Cappuccini, mentre i dipinti su tela erano stati collocati in un "grande ordigno" da trasportare a mano. Casse e ordigno, una volta completati, erano stati trasportati presso gli stessi Cappuccini. In tali operazioni di trasporto erano stati impiegati otto facchini. Il marangone aveva impiegato due giornate e mezza nell'imballaggio. Casse e convoglio (l'ordigno), quest'ultimo con i dipinti su tela, ammontavano a quaranta pesi circa, mentre le casse a sessanta; entrambi erano stati coperti con tela incerata³³⁹. Indi erano stati trasportati da Bergamo sino a Canonica e dal porto sino al naviglio dove, messi su una barca, erano giunti a Milano. Le spese totali sostenute ammontavano a 514.45 Lire. Il 30 marzo 1811 veniva emesso un mandato in via di sovvenzione per la somma di Lire 300 diretto al Roncalli³⁴⁰. Da un successivo resoconto di liquidazione delle spese si evince che, per il trasporto su terra, era servito noleggiare anche un cavallo³⁴¹.

³³² Facchinetti, 2006, pp. 142-145, nota 19.

³³³ ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803), n. 32, "altro esprimente la Vergine col Bambino e cherubini, d'Antonio Balestra"; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario 1805 (B) quadri nazionali resi agli enti soppressi, n. 17: "dai Riformati di Gandino, Balestra, rappresenta La vergine suddetta sopra le nuvole col Bambino e qualche cherubino, opera di merito, ben conservato".

³³⁴ F. Flores D'Arcais (a cura di), L. Pascoli, *Antonio Balestra*, Treviso 1981, pp. 118, 128, 143, nota 63; L. Ghio, E. Baccheschi, *Antonio Balestra*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Settecento/II*, Bergamo 1989, p. 218, scheda n. 118; M. Polazzo, *Antonio Balestra, pittore veronese del Settecento*, Verona 1990, pp. 31, 114-115, scheda n. 39.

³³⁵ A. Savoldelli, *Restaurate tre importanti tele di Domenico Carpinoni e Antonio Balestra*, in "La Val Gandino", febbraio 2002, sezione Arte e Cultura.

³³⁶ Lettere del 18 e 20 marzo 1811, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

³³⁷ Lettera di Roncalli al Prefetto del 24 marzo 1811, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

³³⁸ G. Silini, *L'antico monastero di S. Maurizio a Lovere*, in "La voce di Lovere", anno 58, n. 5, agosto 2005, riporta un inventario dell'11 settembre 1805 (in ASMi, AFR, cart. 1814), successivo alla soppressione del Monastero di S. Maurizio in Lovere, in cui è citata un'ancona anonima con la Concezione presso l'altare laterale della chiesa. Cfr. *supra*. Gli storici locali antichi e Pinetti (1931-1932) non rilevano nessuna ancona simile nelle chiese di Lovere.

³³⁹ Camurri, 2003, pp. 58-59: documenta che le tele grandi erano arrotolate su grossi cilindri, le più piccole assieme alle tavole erano imballate in casse singole. Sui carri era disposta una sorta di imbottitura composta da stuoie di giunco arrotolate.

³⁴⁰ A chiusura del precedente documento.

³⁴¹ Documenti 14 maggio 1812 e successivo, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

Una volta riuniti, imballati e consegnati all'Ufficio prefettizio i quadri scelti da Appiani e Fumagalli, Roncalli si mise in viaggio per Milano dove arrivò il 2 aprile 1811. Il passaggio delle opere a Brera è documentato dalla distinta dei quadri compilata dal Roncalli da Milano e firmata per ricevuta il 4 aprile da Giovanni Gabbiani, custode di Brera³⁴². L'elenco comprende 18 opere, tutte identificabili con certezza (tranne il *Cristo del Ceresa*). Nello stesso 1811 a Brera arrivarono da tutti i dipartimenti del Regno ben 468 dipinti di cui 157 solo dalle Marche, 210 da Venezia³⁴³; l'apporto bergamasco fu quindi abbastanza irrisorio, ancora una volta per lo scarso riconoscimento dell'arte "veneto-bergamasca". Le opere elencate saranno presenti anche nel Prospetto del 1812 e nell'*Inventario napoleonico*, dove sono segnalate come provenienti dalla Prefettura del Serio, per mezzo della Direzione generale della Pubblica istruzione, in data 4 aprile. Si tratta delle opere di seguito illustrate tra cui anche la *Madonna in gloria con Santi* del Salmeggia da S. Grata sul cui altare maggiore ancora oggi si trova: l'opera (come si dirà) fu, infatti, resa al suo luogo di origine nel 1816 dopo essere stata trasferita a Milano³⁴⁴.



Giovanni Battista Moroni, *Assunzione della Vergine*, opera e dettagli, 1570-1578 circa, olio su tela, 330 x 225 cm, Milano, Pinacoteca di Brera (inv. n. 129), prime due foto: Fototeca della Fondazione Zeri (n. 45148).

L'*Assunzione* del Moroni è ancora oggi esposta nelle sale di Brera (inv. n. 129, olio su tela, 330 x 225 cm): Piccinelli (1863-1865 circa) riferiva che era stata tolta dall'altare di appartenenza, (il maggiore) in S. Benedetto, e spedita a Milano il 23 marzo 1811, ove la aveva "voluta la rapacità milanese". L'opera era stata visionata in loco dai corrispondenti del Calvi (1668), dall'Angelini (1720), dal Tassi (nell'*Indice* manoscritto, 1740-1750 circa) e da Bartoli (1774) e Pasta (1775); era stata segnalata anche nel Catalogo manoscritto delle opere preziose in Bergamo (1798) come "lavorata da Giovanni Battista Moroni con singolar diligenza ma alquanto danneggiata dall'umido"; Roncalli la aveva segnalata nel 1803 invece come "ben conservata" ed esistente in "deposito" nella chiesa di appartenenza (il monastero delle benedettine osservanti fu soppresso nel 1798, ma riaperto al culto con gli austro-russi nel 1799 e infine definitivamente soppresso nel 1810; nel 1827 verrà riaperto al culto e ancora oggi è un convento di clausura) e la aveva anche registrata nell'*Inventario* del 1805 (B) dei dipinti nazionali resi alle corporazioni come opera di "molto merito"³⁴⁵. Le citazioni inventariali e le segnalazioni nella guidistica locale contribuirono certamente alla scelta dell'opera per Brera, registrata appunto sin dal 1803 e poi requisita una volta soppresso il convento nel 1810.

³⁴² Distinta delli quadri provenienti dalle soppressioni del Dipartimento del Serio scelti dalli Signori delegati Ignazio Fumagalli e Giuseppe Appiani da me sottoscritto stati riservati, raccolti e fatti trasportare nel locale della Regia Galleria in Milano, in evasiva alli ordini impartitimi dalla Prefettura del Serio, Milano, 2 aprile 1811, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554. La distinta è citata in Facchinetti, 2006, p. 144, nota 13. Abbreviato in: "Distinta quadri per Brera 1811".

³⁴³ Spiazzi, 1988, p. 72; Sicoli, 1992, p. 68; L. Pepe, *I francesi nelle Marche tra innovazioni e spoliazioni*, in *L'arte conquistata...*, 2003, p. 39.

³⁴⁴ ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Distinta quadri già trasferiti per Brera (1811); *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 380; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A), n. 14. Per la bibliografia si veda *infra*.

³⁴⁵ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo (1798); ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803): n. 1, "quadro grande esprimente l'Assunta coi dodici apostoli, ben conservato, opera del Moroni bergamasco"; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, *Inventario* 1805 (B) quadri nazionali resi agli enti soppressi, n. 36 (descritta ancora come ben conservata); ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Distinta quadri già trasferiti per Brera (1811); *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 381; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A), n. 15. Marenzi (1824), 1985, p. 103 (opera delle più distinte del Moroni nella quale si crede abbia ritratto se stesso nel S. Benedetto, riferendosi al Tassi); Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-

Il riposo dalla fuga in Egitto del pesarese Simone Cantarini (inv. n. 362), già segnalato dal Pasta nel 1775 come proveniente da Matris Domini ma come anonimo: “io volentieri inclinerei a crederlo opera originale e di squisita perfezione: che tale esser sembrami ai fianchi e risoluti tratteggiamenti proprio di un pennello creatore e inimitabili a un servile e timoroso copista”, mentre Tassi (1740-1750 circa) ne riferiva correttamente l'autore³⁴⁶. L'opera non era segnalata nell'inventario di Matris Domini del 1797 e nel Catalogo manoscritto del 1798, ma verrà registrata dal Roncalli nel 1803 e ancora nel 1805 come di “autore incerto” ma di “molto merito”, mentre nel 1811 sarà dallo stesso correttamente riferita a “Simone da Pesaro”, forse sulla scorta dell'identificazione della firma in monogramma sull'architrave dipinto, recentemente letta in “SPC” per Simone Pesarese Cantarini³⁴⁷. Marenzi nel 1824 accoglieva come acclarata l'attribuzione e indicava che nella chiesa di origine l'opera era stata sostituita da una *Adorazione dei pastori* di un allievo del Bassano. Non risulta citata dalle fonti storiografiche tradizionali sull'artista (la prima citazione rinvenuta è nelle *Note autografe* del Giordani del 1866) e si trovava in Matris Domini per commissione dovuta al monastero o forse per donazione o lascito per la monacazione di una giovane nobile, in ogni caso si annovera nella serie di tre opere realizzate dall'artista per la committenza bergamasca³⁴⁸. La selezione per Brera attesta la preferenza governativa riservata, oltre alla scuola veneta, alla scuola di pittura marchigiana ed emiliana.

Il S. Gerolamo nel deserto del Cavagna (n. I dell'Inventario 1800-1803) proveniva dalla Chiesa di S. Leonardo a Bergamo: dopo essere stato esposto a Brera, fu collocato in deposito nella parrocchiale di Trenno (Milano) almeno dal 1847 (n. inv. 5556, olio su tela, 220 x 138 cm); l'opera era citata dal corrispondente del Calvi come anonima (1676-1677) e come di mano del Cavagna dall'Angelini (1720), dal Tassi (1740-1750 circa), dal Bartoli (1774) e dal Pasta (1775) e con tale riferimento era anche nell'inventario inedito del 1798 dove era vista di fianco all'arco della cappella maggiore della chiesa³⁴⁹.

Il Cristo morto del Ceresa, citato (n. XII dell'Inventario 1800-1803) come proveniente dalla Chiesa dei Cappuccini di S. Giovanni Bianco (soppressa il 15 giugno 1798), purtroppo non è più identificabile: nell'Inventario del 1800-1803 veniva riferito come affine allo stile di “Guido” Reni per la testa del S. Francesco, influenza rimarcata, sulla scorta probabilmente proprio di tale inventario, anche dal Pasino Locatelli nel 1869³⁵⁰.

1970, vol. II, p. 200; Olivari, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, 1990, pp. 428-430, scheda n. 217, con bibliografia precedente.

³⁴⁶ Pasta, 1775, p. 134 (altare della terza cappella di Matris Domini a Bergamo); Tassi (1740-1750 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 256.

³⁴⁷ ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803): n. 8, “quadro rappresentante il riposo della Vergine col Bambino e S. Giuseppe, d'incognito autore, ma di molto merito”; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario 1805 (B) quadri nazionali resi agli enti soppressi, n. 30 (descritta come di autore incerto, opera di merito, ben conservata); ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Distinta quadri già trasferiti per Brera (1811) (Simone da Pesaro); *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 382; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A), n. 16.

³⁴⁸ Marenzi (1824), 1985, p. 114; D. Benati, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Milano 1996, p. 147, scheda n. 63 (con bibliografia precedente); A.M. Ambrosini Massari, in *Simone Cantarini, detto il Pesarese 1612-1648*, Catalogo della mostra (Bologna, 1997-1998), a cura di A. Emiliani, Milano 1997, pp. 160-161, scheda n. I.46 (illustrata a colori, con bibliografia precedente); O. D'Albo, in *Carlo Ceresa*, 2012, p. 162, scheda n. 54 (opera citata).

³⁴⁹ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo (1798); Inventario (1800-1803), n. I; *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 383. L'opera era considerata dispersa nella monografia del Cavagna, L. Bandera, *Gian Paolo Cavagna*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/IV*, Bergamo 1978, p. 203, scheda n. 204 ed è stata identificata per la prima volta in: M. Bona Castelletti, in *Brera dispersa...*, 1984, p. 107, scheda n. 56; M. Olivari, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera, scuole lombarda...*, 1989, pp. 99-100, scheda n. 43 (con bibliografia precedente).

³⁵⁰ Inventario 1800-1803, n. XII: “dal Convento de' Cappuccini di Gio. Bianco, Carlo Ceresa, rappresenta Cristo morto sostenuto da un ben atteggiato angelo ed adorato dal serafico S. Francesco genuflesso ed una testa di un divoto che le sta dietro, una delle migliori opere dell'autore particolarmente nell'espressione del santo, la testa del quale sembra di Guido, ritoccato in vari luoghi a cagione di scrustature, difetto delle cattive imprimiture che usava il Ceresa (...)”; n. 12 dei dipinti dichiarati di II classe da Appiani nel 1802; nel 1805 veniva valutato Lire 200; n. 163 della nota di Appiani dei dipinti per i Licei (1806); ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Distinta quadri già trasferiti per Brera (1811); ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A), n. 19. In *Inventario napoleonico* (1808-1842) l'opera è registrata al n. 394 come *Cristo morto sostenuto da un angelo con S. Francesco e un devoto*, da S. Giovanni Bianco a Bergamo, e con l'indicazione che il 26 gennaio 1821 fu dato alla “Chiesa di Corte Nova” a Bergamo. Locatelli, vol. II, 1869, p. 409: “anno V repubblicano, posseduto in copia dal municipio di Bergamo ed anche dall'archivio di S. Fedele, come mi fu gentilmente mostrato: bella espressione specialmente nel santo la cui testa sembra di Guido”. In *Brera dispersa...*, 1984, p. 132 è effettivamente segnalata una *Pietà e S. Francesco* del Ceresa in Cortenova (o Cortenuova, Bergamo), ma essa non è stata rinvenuta nella ricognizione del Pinetti (1931-1933) né nell'Inventario dei beni della Diocesi di Bergamo. M. Olivari, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Addenda e apparati generali*, Milano 1996, pp. 79-80, scheda n. 46,

Il *Santo Stefano incoronato dagli angeli tra i Santi Nicola da Bari e Agostino* di Callisto Piazza da Lodi (inv. n. 501, olio su tela, 255 x 182 cm) si trova ora presso il Museo della Scienza e della Tecnica di Milano ove è stato collocato nel 1953 come deposito da Brera. La pala è citata nei cataloghi di Brera sino al 1942, data a partire dalla quale è stata ritirata dall'esposizione. Proviene dalle monache benedettine di S. Benedetto a Bergamo (come l'*Assunta* del Moroni), soppressa nel 1797; secondo Piccinelli (1863-1865 circa) fu tolta dalla chiesa il 12 marzo 1811, in tale occasione emerse la presenza della firma "Callixtus F.", per cui venne correttamente registrata già nella distinta delle opere per Brera del 1811 e nell'*Inventario napoleonico*, mentre prima di allora la letteratura locale - tra cui Tassi (1740-1750 circa) e Pasta, (1775) - la attribuiva curiosamente al Previtali, attribuzione ripresa sulla scorta soprattutto del Pasta nei documenti inventariali: l'inventario del 1798, che la ricordava come "opera di somma bellezza e perfezione", e gli inventari del Roncalli 1803 e 1805 "B" (in questi ultimi è erroneamente riferita l'iconografia)³⁵¹. Il Conte Girolamo Marenzi (1824) ricordava che si trovava a Brera "nonostante i replicati reclami" e in S. Benedetto era stata sostituita da una tela del Cavagna³⁵². Venne esposta con successo a Brera in quanto l'autore era ritenuto esemplificativo della scuola veneta, nonostante la nascita lodigiana, sulla scorta del Lanzi³⁵³.



Vincenzo Foppa, *Polittico delle Grazie*, opera e dettagli, 1500 circa, tempera e olio su tavola, 413 x 291 cm, Milano, Pinacoteca di Brera; Andrea Previtali, *Trasfigurazione*, 1513, olio su tavola, 147,5 x 137,7 cm, Milano, Pinacoteca di Brera (inv. n. 306).

Il *Polittico* di Foppa proviene dalla Chiesa francescana di S. Maria delle Grazie a Bergamo (altare maggiore, poi parete absidale): dopo la soppressione del 25 aprile 1810, passò alla Congregazione di Carità di Bergamo, indi nella collezione bergamasca dei Conti Albani (secondo il Malaguzzi Valeri, 1908) e giunse a Brera privo delle attuali predella e cimasa; queste ultime infatti non furono considerate di rilevanza dall'Appiani e dal Fumagalli e finirono quindi sul mercato dell'arte. La cimasa con il *Redentore* giunse a Brera più tardi, nel 1901, per acquisto da Luigi Morganti di Milano (che aveva comprato cimasa e predella a Brescia); le tavole della predella furono vendute alla Pinacoteca da Emilia Vittadini Jacini di Milano (che le aveva acquistate dal Morganti nel 1901), nel 1912, prive però dell'elemento centrale (un *Ecce Homo* che per il Malaguzzi era nella Collezione Trivulzio a Milano). L'attribuzione al Foppa è attestata già in

pubblica un'opera con n. inv. 7284, olio su tela, 130 x 87 cm, conservata presso l'Istituto privato Preti del Sacro Cuore a Bergamo che però non è corrispondente alla tela catalogata negli inventari delle soppressioni per l'iconografia (manca la testa di devoto e Maria sorregge Cristo al posto dell'angelo) e per le dimensioni, per cui la studiosa ipotizza possa provenire da S. Leonardo a Bergamo e non essere l'opera citata negli inventari delle soppressioni, opera che non è ancora identificabile, come recentemente confermato in S. Facchinetti, *Più che parole, silenzi. Fortuna storica di Carlo Ceresa: da Donato Calvi a Roberto Longhi*, in *Ceresa...*, 2012, pp. 27, 30, note 21, 24.

³⁵¹ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo (1798); ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803), n. 2: "quadro grande esprimente due santi Ambrogio e Lorenzo con due angeli, opera attribuibile al Previtali"; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario 1805 (B) quadri nazionali resi agli enti soppressi, n. 37: "Suddetto [Monastero di S. Benedetto], attribuito dal Pasta al Previtali, rappresenta li santi Ambrogio e Stefano con angioletti sopra, opera di molta considerazione, discretamente conservata"; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Distinta quadri già trasferiti per Brera (1811); *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 385; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A), n. 21.

³⁵² Marenzi (1824), 1985, p. 103.

³⁵³ Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, pp. 190-191; S. Coppa, in *Brera dispersa...*, 1984, pp. 187-188, scheda n. 113; M. Olivari, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda...*, 1989, pp. 166-167, scheda n. 84.

Marcantonio Michiel (1525 circa), ma poi nel Settecento si perse e l'autore divenne anonimo per il Tassi (1740-1750 circa) e il Pasta (1775).

Nell'inventario del 1798 l'opera non era citata, mentre è segnalata dal Roncalli in diverse occasioni, sempre con l'attribuzione ad autore anonimo ma della Scuola di Leonardo da Vinci³⁵⁴. Le sei tavole principali entrarono infatti in Pinacoteca come "Maniera di Leonardo da Vinci". In seguito l'opera fu attribuita prima alla scuola lombarda (dal 1812) - e nei documenti del 1816 di cui si dirà è ancora ritenuta esemplificativa di tale scuola -, poi a Bernardino Zenale (dal 1874); la prima corretta assegnazione al Foppa è solo del 1878 (Michele Caffi), la proposta verrà confermata da Giovanni Morelli nel 1891. Dal 1847 al 1896 la tavola con il S. Francesco (che Roncalli declassava ad opera forse di autore diverso o comunque di minor qualità rispetto agli altri scomparti) era stata data in deposito alla chiesa parrocchiale di Busto Garolfo (Varese). Almeno dal 1902 il Polittico è stato ricomposto con cimasa e predella secondo però una ricostruzione probabilmente arbitraria: i documenti rinvenuti citano gli elementi centrali e la predella, mentre non menzionano mai la cimasa³⁵⁵.

L'*Annunciazione* di Previtali ora a Memphis (Brooks Museum of Art) e l'*Incoronazione* sempre del Previtali ancora oggi a Brera, provengono entrambe dal convento di S. Maria Matris Domini a Bergamo. L'*Annunciazione*, che Pasta (1775) e l'inventario del 1798 ricordavano sull'altare maggiore come "pittura assai pregevole e antica, di ignota mano", verrà segnalata dal Roncalli come di autore antico ma sconosciuto nella relazione del 1809 dei quadri di merito del dipartimento (assieme all'*Incoronazione*) e ancora nel 1811 nella distinta dei quadri già arrivati a Brera; nel 1815, poiché la si riteneva ancora di "ignoto" autore, verrà posta in deposito a Cernobbio (Como), chiesa da cui fu poi illecitamente venduta nel 1899, indi passò sul mercato antiquario arrivando prima nella Collezione Bonacossi di Firenze, poi nella Collezione Kress di New York (1937), venne esposta nel Museo di Philadelphia per tre anni (1950-1953) e nel 1958 arrivò al museo di Memphis come donazione Kress (olio su tavola, 161 x 165,6 cm, inv. 61.197/K1118)³⁵⁶. In tale caso la mancanza di giudizio critico, prima delle fonti locali e poi dei delegati governativi, agevolò la dispersione di tale capolavoro.

L'*Incoronazione* di Previtali confluita a Brera nel 1811 anch'essa come di autore incerto (olio su tavola, 85 x 150 cm), dal 1851 al 1895 fu posta in deposito a Rovellasca (Como), poi per la relazione di Giulio Carotti sui dipinti in deposito esterno ritornò a Brera negli anni Novanta dell'Ottocento (inv. n. 5955, oggi è nei depositi): gli ultimi studi sul Previtali hanno indicato che dovrebbe trattarsi della cimasa a coronamento dell'*Annunciazione* di Memphis, insieme le due opere dovevano costituire la pala dell'altare maggiore della chiesa, l'ipotesi coincide con la descrizione del Roncalli che nel 1809 illustrava l'insieme come "un antico [quadro] dell'Annunciata con gloria sopra divisa dal primo"; i cherubini sono aggiunti da altra mano (Roncalli annotava in "legno ritoccato" per l'*Annunciazione* però, disegnava inoltre la sagoma dell'*Incoronazione*)³⁵⁷.

³⁵⁴ ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809): "Li Riformati delle Grazie tengono all'altare principale un'ancona antichissima d'autore incerto e di gran merito divisa in vari pezzi"; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Inventario oggetti d'arte riservati presso enti soppressi (1810), n. 29 (sono descritti tutti gli scomparti principali e la predella, come di autore incerto "la cui maniera però ha molta approssimazione a quella della scuola del gran Leonardo da Vinci"; il S. Francesco è considerato di merito inferiore e forse di altro autore; non è menzionata la cimasa; lo stato di conservazione è definito come compromesso solo da "piccolo tarlo", da qualche "sollevatura" nell'imprimitura e "smarrimento" nel colore; il "viglietto" di riserva è indicato come posto solo al pezzo principale con la Vergine); ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Distinta quadri già trasferiti per Brera (1811) (sono descritti solo gli scomparti principali, catalogati come di "autore che partecipa alla maniera di Leonardo"); *Inventario napoleonico* (1808-1842), nn. 386-391; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A), nn. 1-10. Cfr. *infra*.

³⁵⁵ M. Natale, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda...*, 1988, pp. 161-172, scheda n. 109 (con bibliografia precedente e misure di tutti gli scomparti); S. Facchinetti, in *Vincenzo Foppa. Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2002, pp. 260-261, scheda n. 81; N. Mazzoleni, R. Paravisi, M. Scudeletti, *Vicende materiali del "polittico delle Grazie" di Vincenzo Foppa*, in "Solchi", VII, n. 1-2, settembre 2003, pp. 62-68 (dove sono ricostruite le vicende collezionistiche del Polittico).

³⁵⁶ Pasta, 1775, p. 134; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809): "un antico dell'Annunciata con gloria sopra divisa dal primo"; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Distinta quadri già trasferiti per Brera (1811); *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 392; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A), n. 17 (dove è segnalata come di "stile antico" e "maniera raffaellasca"). *Brera dispersa...*, 1984, p. 132 (dove è attribuita ad "ignoto" e ricordata come venduta nel 1899); Zampetti, Chiappini, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, 1975, p. 137, scheda n. 57; F. Colalucci, *Bergamo negli anni di Lotto: pittura, guerra e società*, Bergamo 1998, p. 164; M. Zanchi, *Andrea Previtali, il colorito prospettico di maniera belliniana*, Clusone (BG) 2001, p. 47, fig. 40; S. Facchinetti, *Giovanni Battista Conti...*, in *Fermo Stella...*, 2006, p. 144, nota 13.

³⁵⁷ ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809): "un antico dell'Annunciata con gloria sopra divisa dal primo"; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Distinta quadri già trasferiti per Brera (1811); *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 393; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart.

Il *Trittico* della Quadreria dell'Arcivescovado di Milano (ora Museo Diocesano) si trova in tale museo dal 1896 quando vi fu posto come deposito da Brera (inv. n. 473, legno intagliato, stuccato e dipinto; tempera su tavola, 66 x 45 x 7 cm scomparto centrale, 66 x 18,5 cm sportelli laterali). Nel catalogo della Quadreria dell'Arcivescovado di Milano l'opera è assegnata a "pittore e scultore lombardi attivi nella seconda metà del XV secolo" con una propensione per il Maestro della Pala Sforzesca o per un artista più arcaico ma che ne ha condiviso i modelli di riferimento e i presupposti culturali. Proviene dal Monastero agostiniano femminile di Rosate (in provincia di Bergamo), dopo la soppressione del quale (nel 1810) passò a Brera. Già nel 1806 Appiani aveva dichiarato l'opera meritevole di essere collocata nelle sale di Brera ed era registrata dal Roncalli nel 1810 come "opera antichissima", ma di ignoto, da riservare per il "pregio dell'antichità che forma un'epoca"³⁵⁸. Poiché non risulta segnalata nella guida locale, si tratta di un altro caso di opera che riemerge dall'area grigia grazie ai sopralluoghi condotti nel corso delle soppressioni.



Andrea Previtali, *Incoronazione di Maria*, olio su tavola, 1520 circa, 85 x 150 cm, Milano, Pinacoteca di Brera (inv. n. 5955, depositi); Andrea Previtali, *Annunciazione*, 1520 circa, olio su tavola, 161 x 165,6 cm, Memphis, Brooks Museum of Art (inv. 61.197/K1118), dalla Collezione S.H. Kress di New York (inv. K1118); ipotesi di ricostruzione originaria dal testo Colalucci, 1998.

Sulla *Trasfigurazione* del Previtali, ancora oggi esposta a Brera (inv. n. 306, olio su tavola, 147,5 x 137,7 cm, sala VII), Piccinelli (1863-1865 circa) raccontava che, nonostante le rivendicazioni del Marchese Alessandro Solza Casotti, dalla cui cappella privata in S. Maria delle Grazie a Bergamo proveniva, "gl'ingordi milanesi" avevano voluto anche quest'opera ed "invano il marchese si adoperò per vendicarne l'evidente titolo di sua proprietà". Arrivò infatti anch'essa a Milano il 23 marzo 1811 con la corretta attribuzione al Previtali e fu esposta in Pinacoteca dall'anno dopo. Era ricordata in loco dal Michiel (1525 circa) e dagli storici locali Calvi (1661-1671), Tassi (1740-1750 circa), Bartoli (1774) e Pasta (1775)³⁵⁹. Roncalli la registra solo nel 1809 come opera di Previtali e nel 1810 come opera degna di essere riservata per il suo pregio, ricordando che i cartigli erano successivi³⁶⁰.

1554, Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A), n. 18 ("stile antichissimo, autore incerto"); *Brera dispersa...*, 1984, p. 134 (dove è erroneamente segnalata come ancora a Rovellasca e di autore ignoto, anche se è precisato che non è stato effettuato il sopralluogo di verifica); Zampetti, Chiappini, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, 1975, p. 138, scheda n. 59; A. Tempestini, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta...*, 1990, p. 449, scheda n. 224; Colalucci, 1998, p. 164.

³⁵⁸ ASMi, Studi, p.m., cart. 351, Elenco quadri di classe I e + per le sale di Brera 1806 (2), n. 17; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Inventario oggetti d'arte riservati presso enti soppressi (1810), n. 44 (con disegno della custodia); ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Distinta quadri già trasferiti per Brera (1811); *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 394; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A), n. 13 (opera "antichissima", con disegno della custodia); C. Vannutelli, in M. Bona Catsellotti (a cura di), *Musei e Gallerie di Milano. Quadreria dell'Arcivescovado*, Milano 1999, pp. 325-327, scheda n. 364.

³⁵⁹ Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 191; Zampetti, Chiappini, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, 1975, pp. 137-138, scheda n. 58; A. Tempestini, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, 1990, scheda n. 223, pp. 447-449 (con bibliografia precedente).

³⁶⁰ ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809): "Previtali", presso i "Riformati delle Grazie"; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Inventario oggetti d'arte riservati presso enti soppressi (1810), n. 31 ("Previtali", opera di merito, ben conservata "a riserva dell'imprudenza di chi ha ordinato ed eseguito la iscrizione a oglio in lettere grandi coprendo questa gran parte del piano del paesaggio", in "quadrato perfetto"); ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Distinta quadri già trasferiti per Brera (1811); *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 395; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A), n. 11.

La Madonna che adora il Bambino e angeli, dalla Chiesa di S. Gottardo a Bergamo (n. VII dell'Inventario 1800-1803), veniva descritta dall'Appiani come di autore incognito e forma ottagonale, è stata poi assegnata (dal 1806 almeno) a Bartolomeo Schedoni. Viene ora più correttamente riferita alla cerchia di Giulio Carpioni (inv. n. 338, olio su tela, 75 x 56 cm): fu probabilmente rifilata prima di giungere a Brera, in origine doveva essere ottagonale. L'attribuzione a Schedoni fu ripresa nell'Inventario napoleonico e nei primi cataloghi del museo (almeno sino al 1908)³⁶¹.

L'*Assunzione* di Alvise Vivarini proveniva dalla Chiesa di S. Maria Incoronata a Martinengo (inv. n. 5973, tempera mista su tavola, 225 x 114 cm), annessa al Convento francescano voluto da Bartolomeo Colleoni e dove era collocata sull'altare maggiore. Dopo essere arrivata a Brera nel 1811, fu trasferita in deposito esterno alla Parrocchiale della Bovisa (Milano) dal 1847, indi ritirata nel 1978 per essere restaurata, intervento occorso poi nel 1986-1987 e in seguito al quale l'opera è stata stabilmente esposta: attualmente è visibile nella sala VIII della Pinacoteca. Pervenne a Brera come di autore incognito (così è registrata nell'Inventario napoleonico) e fu in seguito attribuita (con giudizio espresso forse solo oralmente) a Benedetto Diana, sino a quando Cesare Alpini e Mauro Lucco la assegnarono correttamente ad Alvise Vivarini (solo però dal 1990), attribuzione resa possibile dopo l'intervento di restauro che liberò il dipinto dalle pesanti sovrasmistioni che ne occultavano la qualità. Non essendo mai stata citata dalle fonti storiografiche antiche nemmeno locali, quando era a Martinengo, e venendo poi collocata in una chiesa milanese decentrata e appunto con un'errata attribuzione, non venne inserita nella monografia su Alvise Vivarini di John Steer (1982)³⁶². Oltre che dalle fonti storiografiche locali, non era registrata nemmeno nel "Catalogo delle pitture del Dipartimento del Serio (1798)" sebbene tale inventario segnalasse altre opere di Martinengo. La troviamo per la prima volta citata nell'elenco delle opere selezionate da Andrea Appiani per i Regi Licei nel 1806 (come di classe II), però come di "scuola fiorentina", e poi come di "autore incognito" nei documenti redatti dal Roncalli nel 1809 (nella relazione dei quadri di merito del dipartimento) e nel 1810 (nell'elenco delle opere riservate esistenti ancora presso enti soppressi), data entro la quale risultava ubicata ancora in loco.



Alvise Vivarini, *Assunzione di Maria*, 1475-1480 circa, tempera mista su tavola, 225 x 114 cm, Milano, Pinacoteca di Brera (inv. n. 5973), sala VIII; Alvise Vivarini, *Cristo morto nel sepolcro tra due angeli*, 1475-1480 circa, tempera mista su tavola, 54,5 x 114 cm, Bergamo, Museo Diocesano Adriano Bernareggi.

Nel 1810 Roncalli rilevava che poteva essere datata verso il 1475 essendo eseguita contemporaneamente all'affresco della sagrestia della Chiesa dell'Incoronata dei Minori Osservanti con il ritratto di Bartolomeo Colleoni, morto in quell'anno, data in effetti ipotizzata come termine *post quem* da Alpini e Lucco (1990) in considerazione della circostanza che l'altare dove era collocata era patronato dai Colleoni. Mentre la Daffra (1991) propende per una datazione al decennio seguente su baste stilistica. Roncalli nel medesimo documento sottolineava inoltre che era dipinta con sorprendente diligenza sia nei vestiti, sia negli incarnati e nei capelli ("distinti pelo per pelo") ed era originariamente composta da tre pezzi da cui era stata disgiunta con sommo "deperimento" della completezza dell'ancona³⁶³. I due laterali, con Sante in mezze figure, sono infatti citati separatamente, rispetto al pezzo centrale,

³⁶¹ Inventario (1800-1803), n. VII (come di autore ignoto e sagoma ottagonale); ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario (1800-1803)/1805 (A); ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Distinta quadri già trasferiti per Brera (1811); ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A), n. 22 (ovale); *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 396; A. De Marchi, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Addenda...*, 1996, p. 68, scheda n. 38, con bibliografia precedente.

³⁶² C. Alpini, M. Lucco, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera, Scuola veneta*, 1990, pp. 275-279, scheda n. 160; J. Steer, *Alvise Vivarini his art and influence*, Cambridge University press 1982.

³⁶³ ASMi, Studi, p.m., cart. 351, Elenco quadri di classe II per i Licei 1806 (3); ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809); ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Inventario oggetti d'arte riservati presso enti soppressi (1810), n. 41; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart.

nella descrizione dei quadri di merito del 1811 e nel Prospetto del 1812 (B) dei quadri destinati per Brera, ma ancora da spedire, ove questi due sono indicati come esistenti in una stanza “delli ex Riformati di Martinengo”. L'insieme, come evidenziato dalla Daffra, venne smembrato almeno dal 1740 quando i frati commissionarono a Giuseppe Caniana un nuovo altare ligneo dove trovò posto solo l'*Assunzione*³⁶⁴. I due pezzi laterali dell'ancona non sono purtroppo identificabili: ritenuti forse di minor valore rispetto alla tavola centrale, rimasero in loco e furono probabilmente resi alienabili o arbitrariamente alienati dopo il 1812. Nei documenti rinvenuti non viene mai menzionata la cimasa, che è stata identificata con il *Cristo tra due angeli* del Museo Diocesano di Bergamo³⁶⁵.

Tre opere selezionate in questa seconda tranche per Brera facevano parte della II classe, a suo tempo rilevata da Andrea Appiani, il *S. Gerolamo* del Cavagna, la *Vergine* creduta dello Schedoni e il *Cristo* del Ceresa, e furono effettivamente consegnate dalla Podestatura, dove si trovavano (sono infatti registrate ai nn. I, VII e XII dell'Inventario 1800-1803 dei dipinti riservati in Palazzo civico), al Roncalli il 23 marzo 1811³⁶⁶. Le altre opere erano invece ubicate in sedi diverse o ancora presso gli enti di provenienza tanto che il 24 marzo 1811 Roncalli (come visto) dichiarava che si stava lavorando assiduamente al distacco, riunione ed imballaggio delle altre opere per Brera³⁶⁷. Anche in tale occasione la selezione si rivolse prevalentemente su opere venete o bergamasche dei secoli XV e XVI.

4.19 La descrizione dei “quadri di merito” del dipartimento (1811) e il caso del *Martirio di S. Pietro di Palma il Vecchio* (allora creduto di Lotto)

Il 4 aprile Roncalli compilava da Milano anche una descrizione dei quadri di merito che secondo lui valeva la pena di portare nella capitale, con un secondo trasporto, sulla base delle richieste di Appiani e Fumagalli tese alla ricerca delle opere degli “autori celebri della scuola bergamasca” non ancora rinvenute per Brera³⁶⁸. Al primo posto egli registrava infatti: “un quadro dipinto in tavola di Lorenzo Lotti, quell'autore appunto che manca alla Galleria Reale e che tanto premeva alli sullodati Signori delegati esprimere il *Martirio di S. Pietro domenicano*”, quest'opera per la “vivacità delle tinte e per la diligenza dell'esecuzione” non cedeva di merito a qualunque altra dello stesso autore. Roncalli sottolineava però che l'opera, proveniente dalla soppressa Chiesa di S. Pietro martire in Alzano (altare maggiore), si trovava nella chiesa parrocchiale sempre di Alzano (dove nella relazione del 1809 era descritta come collocata in “deposito interinale”) e che gli amministratori di quest'ultima chiesa rivendicavano diritti di proprietà sul dipinto, come risultava da un documento allegato, ma che non è stato rinvenuto. Poco giorni dopo tale segnalazione (10 aprile) il Prefetto chiedeva infatti delucidazioni al Sindaco di Alzano sui diritti di proprietà da lui avvocati sull'opera³⁶⁹.

Non abbiamo la giustificazione inviata dal Comune, ma la sua richiesta dovette andare a buon fine, in quanto l'opera rimase sempre ad Alzano. Nel 1864 Piccinelli la vide nella Parrocchiale della cittadina (S. Martino) descrivendola come di Lotto ed “opera veramente insigne”; dal 1996, in seguito alla ricostruzione dell'assetto settecentesco dell'altare della chiesa, si conserva nel Museo d'Arte Sacra di S. Martino ad Alzano (sala 9)³⁷⁰.

1554, Distinta quadri già trasferiti per Brera (1811); *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 397; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A), n. 12.

³⁶⁴ ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Descrizione quadri di merito di ragione del Governo (1811) (“due altri quadri di maniera antichissima”); ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri destinati per Brera 1812 (B), n. 4. Si cfr. E. Daffra, *Alvise Vivarini, Assunzione della Vergine*, in *Brera dai depositi esterni*, Settima Settimana per i beni culturali, Catalogo della mostra (Milano, 1991-1992), Milano 1991, pp. 11-12 (la studiosa cita il documento del 1812).

³⁶⁵ L. Pagnoni (a cura di), *Museo Diocesano di Bergamo. Catalogo*, Bergamo 1978, T.10 – S. 17 (illustrato a colori); *Dall'oro al cielo. Le forme della fede a Bergamo tra Tardogotico e Rinascimento*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2015), a cura di S. Facchinetti, Bergamo 2015, pp. 70-71, scheda n. 23 (illustrato a colori).

³⁶⁶ Documenti 18, 23 ottobre 1810, 13, 19, 22, 23 marzo e 23 aprile 1811, in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10.

³⁶⁷ Lettera di Roncalli al Prefetto del 24 marzo 1811, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

³⁶⁸ “Descrizione de quadri di merito quali sono di proprietà del Governo provenienti da soppressioni nel Dipartimento del Serio da me sottoscritto, ritrovati per diligenze usate dietro ordine di questa Intendenza 24 dicembre 1810, n. 8536 e secondo li ordini precettatimi dalli Signori delegati Giuseppe Appiani ed Ignazio Fumagalli quali esiston ancor nel dipartimento suddetto”, 4 aprile 1811, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554; abbreviato in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Descrizione quadri di merito di ragione del Governo (1811).

³⁶⁹ Documenti 9 e 10 aprile 1811, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

³⁷⁰ Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 197: ivi è anche riferito che sopra al *Martirio* era posta come cimasa una *Vergine annunciata* che fu venduta al prete Giovanni Battista Noli nel 1864 e che passò per eredità ad Elena Noli Baglioni. Secondo Facchinetti (2002, p. 27, nota 13) l'*Annunciazione* di Palma il Vecchio è da identificarsi nell'opera ora presso la Newport Restoration Foundation (USA), olio su tela, 80 x 153 cm, pubblicata nella mostra del 2001 con provenienza appunto Noli e poi Baglioni; si veda: Rylands, in Rossi, in *Bergamo l'altra Venezia...*, 2001, pp. 192-193, scheda n. V.4 (illustrata a colori). Tuttavia Rylands, sulla scorta degli studi di Rossi, aveva identificato invece tale opera come proveniente dal soppresso convento di S. Agostino (si veda anche *supra*); Pasta (1775) citava un'*Annunciazione* in S. Agostino, come di ignoto pittore antico, ma stimata. Il *Martirio* fu collocato nella prima cappella sinistra della Basilica di San Martino in Alzano, con conseguente sagomatura della

L'attribuzione dell'opera al Lotto risale alle prime citazioni in ambito locale: la visita pastorale del Grimani (1642), il parroco di Alzano corrispondente del Calvi (1670 circa) e il Tassi (1740-1750 circa), ed è ripresa come acclarata nel Catalogo manoscritto del 1798 (dove è indicata come "superbo Martirio di S. Pietro martire" del Lotto) e nel resto dei documenti rinvenuti sulle soppressioni in cui è citata. La paternità al Lotto venne accolta anche dal Maironi da Ponte (1819) e persino negli studi specialistici di Cavalcaselle, che la riteneva però un'opera molto palmesca³⁷¹, Berenson (1894) e Frizzoni (1896). Solo con un attento approfondimento di Roberto Longhi (1926) si arrivò all'assegnazione corretta a Palma il Vecchio, accolta nel catalogo completo di Rylands (1988) che data l'opera al 1526-1528 e che (2001) ricostruisce la storia della commissione da far risalire ad una gara che vide coinvolti anche Tiziano e più tardi forse Pordenone³⁷².



Palma il Vecchio, *Martirio di S. Pietro domenicano*, opera e dettaglio, 1526-1528 circa, olio su tavola, 290 x 190 cm, Alzano Lombardo (Bergamo), Museo d'Arte Sacra S. Martino, sala n. 9.

Degli altri quadri segnalati nella descrizione è possibile identificarne solo alcuni, di cui due sono le *Sante* del Vivarini di cui si è detto: "due altri quadri di maniera antichissima ritrovati in una stanza del locale dei Riformati di Martinengo quali sono dell'autore della tavola dell'Assunta già scelta dai Signori delegati e trasportata in Brera" e il *Martirio di S. Pietro* del Moroni (di cui si dirà a breve). Cinque dipinti citati erano già di proprietà del Municipio in quanto provenienti dalle soppressioni del 1798 ed esposti nella mostra del 1799: oltre al già citato *Martirio di S. Pietro* con i due *Santi* del Moroni³⁷³; *L'orazione nell'orto* da S. Grata di "maniera talpinesca" (assegnato all'Olmo nell'inventario della mostra) e il *Cristo portante la croce* sempre da S. Grata di "stile antichissimo" che nella Descrizione del 1811 verrà addirittura assegnato al Mantegna³⁷⁴; l'opera è probabilmente da identificarsi con il *Cristo portante la croce* di Lucano Gagio da Imola³⁷⁵. *L'orazione nell'orto* è citata nel repertorio di Angelo Pinetti (1932) come esistente ancora in

centina superiore per adattarla alla cornice marmorea barocca dell'altare della Pentecoste. Si veda anche: Panigada, 2009, pp. 191, 194-195.

³⁷¹ Si veda dopo, la rilevazione di Cavalcaselle.

³⁷² La gara, menzionata da Paolo Pino (1548), Carlo Ridolfi (1648) - che vide il modello di Palma a Venezia - e Francesco Scanelli (1657), fu aggiudicata da Tiziano che realizzò l'opera per la Scuola di S. Pietro martire a Venezia, bruciata però nel 1867. La commissione della pala per Alzano Lombardo potrebbe essere stato un dono consolatorio dell'amico dell'artista Lorenzo Lotto, la cui amicizia è attestata dal Vasari, o un evento indipendente dalla gara e che portò al confronto informale tra i dipinti di Palma e Tiziano. L'opera è stata restaurata nel 1999-2000. Nella chiesa di S. Pietro martire si conserva la cornice originale con due santi dipinti che Rylands attribuisce alla bottega di Palma, si vedano: Rylands, 1988, p. 251, scheda n. 92 (con bibliografia); Rylands, in *Bergamo l'altra Venezia...*, 2001, p. 206, scheda n. V.11 (con bibliografia). Per la critica più recente si veda la II parte di tale studio.

³⁷³ ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Descrizione quadri di merito di ragione del Governo (1811): "Un'ancona divisa in tre pezzi, uno esprime il Martirio di S. Pietro domenicano e li altri due un Santo in piedi per cadauno pezzo dipinti in legno, sono tutte opere attribuite al Moroni, provenienti dalle ex monache di Matris Domini".

³⁷⁴ ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803), n. 12, "quadro dipinto in legno maniera antichissima esprimente Cristo portante la croce con due manigoldi"; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Descrizione quadri di merito di ragione del Governo (1811) come da S. Grata.

³⁷⁵ Marenzi (1824) vedeva infatti in casa dei Conti Soardi un "Cristo tra due sgherri che porta la croce sopra la quale vi è scritto Lucanus P. 1532, è Lucano Zagio. Al primo colpo d'occhio quest'opera, benché coperta in parte con restauri, sembra originale di Lorenzo Lotto". L'opera veniva citata anche dal Locatelli (1869, vol. II, p. 273, nota) come di proprietà "Suardo". Federico Zeri (si veda il catalogo della Fototeca della Fondazione Zeri, n. inv. 31101) ricordava l'opera nella Collezione Mazzi di Bergamo e poi come di ubicazione sconosciuta.

S. Grata e opera di Chiara Talpino, come la riteneva già il Pasta (1775), ma non è al momento identificabile³⁷⁶. Roncalli sottolineava inoltre che siccome i Signori delegati non avevano potuto vedere il quadro da lui riservato nella chiesa soppressa delle ex monache di Serina rappresentante la Santissima Trinità, opinava essere questo degno come gli altri di un secondo trasporto per la Regia Galleria che si sarebbe dovuto fare sollecitamente: è il dipinto creduto di Palma il Vecchio ma riferibile alla scuola di Palma il Giovane di cui si è detto altre volte. Anche in tale caso è dato rilievo agli autori “bergamaschi” del XVI secolo: Lotto, Palma il Vecchio, Moroni.

Nel documento Roncalli riportava anche l'esito di alcuni sopralluoghi condotti di sua iniziativa: nell'occasione in cui si era trovato anni prima a formare l'imballaggio dei quadri delle Monache di Caravaggio, era entrato nella chiesa dei Riformati e aveva visto due quadri eccellenti uno dei quali gli era sembrato del Previtali, con qualche altro “buon antico”, ma questo convento non gli era stato ordinato di visitarlo per l'ispezione. Inoltre uno degli ex frati del soppresso convento di Borno in Valle Camonica gli aveva riferito che in quella chiesa vi erano alcuni quadri antichi che erano l'ammirazione dei forestieri³⁷⁷, questo pure non aveva avuto l'ordine di visitarlo. Si trattava forse di località sulle quali non aveva ancora avuto istruzioni precise: il 9 novembre 1811 dichiarerà infatti di non avere ancora compiuto il viaggio a Serinalta, Lovere, Borno e Romano³⁷⁸. Sulle ricognizioni a Caravaggio la documentazione rinvenuta è parziale e purtroppo non è chiara: le monache domenicane visitate dal Roncalli e da cui risulta che egli abbia prelevato dei dipinti, non meglio precisati, dovevano forse afferire al Santuario della Beata Vergine ancora esistente, santuario che nel 1813 richiederà e otterrà un dipinto dalla Pinacoteca di Brera, forse proprio come risarcimento per la sottrazione di altri dipinti durante le soppressioni, ma ciò non è chiaramente dimostrabile su base documentaria. Mentre alcune opere del pittore nativo di Caravaggio (verso il 1480-1485) Nicola Moietta sono registrate dal Pinetti (1931) come trasferite dalla soppressa Chiesa di S. Bernardino (dei Riformati) all'ospedale civile di Caravaggio e potrebbero essere le opere di buona qualità a cui fa riferimento il Roncalli nel documento appena citato³⁷⁹. Si è inoltre già visto che l'ispezione presso i “Riformati” di Caravaggio era stata affidata al Galliari, ma che purtroppo non ne abbiamo l'esito.

Di lì a qualche giorno il Prefetto del Serio Arrigoni ordinava al Roncalli di recuperare dai luoghi di origine le opere e di imballarle, in quanto a seguito della decisione del Viceré dovevano essere trasportate a Milano. L'ordine riguardava, però, solo i quadri ubicati in chiese chiuse, per dare una sorta di giustificazione di natura conservativa al trasferimento nella capitale³⁸⁰.

4.20 I depositi della Trinità e altri casi dubbi di alienazioni o spostamenti (dal 1811)

Poco dopo, tra aprile e maggio 1811, i Savi della sezione II, funzionari pubblici municipali dipendenti dal Podestà³⁸¹, avvertivano il Lochis che nei locali della Chiesa della Trinità in Bergamo, soppressa nel 1807, esistevano quadri di ragione demaniale a rischio di furto e deperimento, specificando che potevano essere rovinati e che non erano sicuri in quanto il locale serviva ad uso di magazzino “degli effetti di casermaggio”. Il Podestà comunicava lo stato di urgenza all'Intendente di Finanza Ariberti e veniva incaricato Giuseppe Giudici, magazzino comunale di Bergamo, di eseguire la consegna delle opere all'Intendenza di Finanza, consegna che probabilmente avvenne, ma non è stata rinvenuta la documentazione³⁸². Come anche purtroppo non è emersa la descrizione dei quadri, né essi sono menzionati negli inventari rintracciati di mano del Roncalli: due di essi dovrebbero essere la *Vergine* e il *Redentore* del Salmeggia ora non più rintracciabili, ma che erano stati segnalati nella descrizione del 4 aprile 1811, come provenienti dalla soppressa Chiesa della Trinità, e che si troveranno anche nel Prospetto del 1812, dove figurano tra i dipinti ancora da spedire a Milano.

³⁷⁶ ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803), n. 13, “quadro raffaellesco esprimente Cristo nell'orto con un angelo”; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Descrizione quadri di merito di ragione del Governo (1811), come da S. Grata. A. Pinetti, *Catalogo generale degli oggetti d'arte della provincia di Bergamo*, in “Bergomum”, anno XXVI, 1932 (X), n. 3, ottobre 1932, p. 28. Assieme ad una *Flagellazione di Gesù alla colonna* sempre di Chiara Talpino (olio su tela, 250 x 130 cm). Le due opere venivano citate dal Pasta come in S. Grata e come eseguite da Chiara con l'assistenza del padre: “I due Quadri appesi al di dentro lateralmente alla Porta principale, in uno de' quali è colorita l'Orazione all'Orto, nell'altro la Flagellazione alla Colonna, sono stimabili operazioni di Chiara Salmeggia fatte probabilmente coll'assistenza di Enea Talpino di lei Padre” (Pasta, 1775, pp. 65-66). Mentre Tassi le riteneva opere di Enea Salmeggia: in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 382. L'opera non è nell'Inventario dei beni della Diocesi di Bergamo.

³⁷⁷ Non è chiaro se Roncalli faccia riferimento a degli scritti o ad una tradizione orale: le guide più note (Cochin, 1758, Lalonde, 1790) di viaggiatori stranieri in visita a Bergamo (cfr. *supra*) non contengono infatti riferimenti alla provincia.

³⁷⁸ Lettera di Roncalli alla Prefettura, 9 novembre 1811, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

³⁷⁹ Le opere non erano segnalate nella guidistica locale prima di Pasino Locatelli (1867): Pinetti, 1931, p. 197. La Pala con *Madonna e Santi* del Moietta è oggi esposta presso il Palazzo Municipale di Caravaggio, si veda: P. Tirloni, *Nicola Moietta*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. p. 541, scheda n. 1.

³⁸⁰ Documenti 5 e 12 aprile 1811, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

³⁸¹ Decreto 8 giugno 1805, n. 45.

³⁸² Documenti 17, 18 aprile 1811 e 17 maggio 1811, in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10.



Lorenzo Lotto, *Trinità*, 1519-1521 circa, olio su tela, 176 x 126 cm, Bergamo, Chiesa di S. Alessandro della Croce, in deposito presso il Museo Diocesano Adriano Bernareggi di Bergamo (inv. n. 3000); Agostino Facheris da Cevrsegno, *SS. Sebastiano e Fabiano*, 1525-1530 circa, olio su tavola, 121 x 92 cm (ciascuno), Bergamo, Chiesa di S. Alessandro della Croce; Giovanni Battista Moroni, *Incoronazione di Maria*, firmata e datata 1526, olio su tela, 300 x 450 cm, Bergamo, Chiesa di S. Alessandro della Croce.

In tale ultimo documento si apprende che Roncalli giudicava di nessun merito gli altri dipinti ubicati nei depositi della Trinità: al tredicesimo posto del Prospetto annoverava infatti i “due altri quadri mezzani che furono descritti in elenco, sino dalle prime soppressioni trovati, dipinti alla prima dal Talpino e per mala cura distrutti, che furono quasi universalmente ritoccati da mano inesperta” e precisava che nel 1811 si erano trovati assieme con molti altri “di niun merito, riposti in un sotterraneo della Trinità, per aver evacuata la chiesa disposta ad uso di magazzino militare”; tutti questi quadri erano indicati come “consumati ed marciti dal umido” come era successo per vari altri quadri che si trovavano ancora “da molti anni giacenti in luoghi già alienati” e che naturalmente sarebbero stati smarriti o distrutti, ma che per fortuna non erano opere degne di essere riservate.

Nonostante Roncalli definisse le opere come di nessun merito, le fonti indirette documentano che la *Trinità* del Lotto (1519-1521 circa, olio su tela, 176 x 126 cm, Bergamo, Chiesa di S. Alessandro della Croce, in deposito presso il Museo Diocesano Adriano Bernareggi di Bergamo, inv. n. 3000), pala dell'altare principale della Chiesa della SS. Trinità³⁸³, fu acquistata dopo la soppressione della chiesa all'asta pubblica da Don Giovanni Battista Conti, vice Parroco di S. Alessandro della Croce (1770-1809), il quale alla sua morte (1809) la lasciò nella sagrestia di S. Alessandro³⁸⁴. Ricerche puntuali hanno rilevato la data del 1813 come comodato alla parrocchiale di Sant' Alessandro della Croce a firma del fratello del curato, Don Giuseppe Conti, ratificato con donazione nel 1816; dal 2000 l'opera è esposta (come deposito temporaneo) al Museo Diocesano di Bergamo³⁸⁵. Oltre a tale opera, Marenzi (1824) e Piccinelli (1863-1865 circa) attestano che il curato Conti acquistò all'incanto verso il 1800 anche l'*Incoronazione di Maria* del Moroni (firmata e datata 1526, olio su tela, 300 x 450 cm, Bergamo, Chiesa di S. Alessandro della Croce) proveniente dalla soppressa Chiesa della Trinità e che era stata posta sulla controfacciata della Chiesa di S. Alessandro della Croce, chiesa a cui il sacerdote l'aveva regalata alla sua morte e dove si trova ancora oggi³⁸⁶. Marenzi (1824) registra il trasferimento

³⁸³ La *Trinità* di Lotto era stata segnalata da Michiel (1525 circa) e dal Ridolfi (1648), oltre che dal Tassi, dal Bartoli e dal Pasta. Non è catalogata nell'Inventario del 1798 (ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo, 1798) e come la maggior parte del gruppo di opere in origine in S. Trinità non è stata menzionata negli inventari del Roncalli.

³⁸⁴ Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, pp. 196-197; Pinetti, 1931, p. 24; Facchinetti, 2006, pp. 142, 1445, nota 20.

³⁸⁵ Gnaccolini, 2011, pp. 18-27; G. Altissimo, in *Lotto...*, 2011, pp. 120-121 (con bibliografia precedente sull'opera); Paratico, 2013, p. 98; S. Facchinetti, in *Giovanni Battista Moroni*, Catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 2014-2015), a cura di S. Facchinetti, A. Galasino, London 2014, p. 116, scheda n. 6; si veda anche la seconda parte di tale studio per altri riferimenti all'opera.

³⁸⁶ Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 201. Pinetti, 1931, p. 23, la ricorda rimossa dalla Chiesa della SS. Trinità già verso il 1800. L'opera era citata in: ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo (1798) come “stimatissimo lavoro del Moroni”, ma non è stata rinvenuta negli inventari successivi. Sulla collezione del curato Conti, che annovera altre opere provenienti da conventi soppressi di città e provincia dallo stesso acquistate in aste pubbliche (come attestano soprattutto le postille del Piccinelli) e dopo la sua morte donate alla Parrocchia, si veda: Facchinetti, 2006, pp. 141-147 (con bibliografia precedente). Purtroppo la maggior parte di tali opere (tra cui le tre descritte dal Marenzi nel 1824 e dal Pinetti nel 1931 come provenienti dalla soppressa Chiesa di S. Marta in Bergamo di Marco Olmo, Francesco Cappella e Pietro Paolo Raggi) non sono state

in S. Alessandro della Croce del dipinto del Moroni assieme a due *Santi* di Agostino Facheris da Caversegno che saranno infatti visti nella sagrestia della Chiesa di S. Alessandro della Croce da Giovanni Morelli, che ne accenna nel "Taccuino B" (1861 circa), e da Cavalcaselle (si veda la II parte)³⁸⁷. Nella chiesa vi era anche il S. *Agostino in cattedra* del Facheris, firmato e datato 1528, che è ricordato dal Tassi (1740-1750 circa) e dal Pasta (1775): fu poi acquistato da Carlo Marenzi (1808) dopo le soppressioni ed entrò nella collezione Lochis (1837) e ora è di ubicazione sconosciuta³⁸⁸.

L'8 maggio 1811 Roncalli dichiara che i dipinti già spediti a Brera, "tra grandissimi, mezzani e piccoli" erano in totale 23, numero che potrebbe comprendere i 4 della spedizione del 1803, i 18 della spedizione del 1811 e il dipinto di Palma il Giovane, pervenuto Brera nel 1808 e dato poi in deposito a Brianzano, di cui si è detto³⁸⁹. Il 19 agosto 1813 il conteggio salirà però a "40 e più pezzi" da Roncalli scelti ed "approvati dal corpo accademico", somministrati in più occasioni alla Accademia di Brera. Mentre da documenti del 1816 si apprende che le opere spedite a Milano erano addirittura 185³⁹⁰.

Il 16 dicembre 1811 Roncalli comunicava, in evasiva all'ordine della Regia Intendenza di Bergamo del 30 novembre (ordine non reperito), di avere prelevato dal Palazzo Podestarile di Bergamo per mezzo ancora del Rotigni, delegato a detta consegna, 17 opere³⁹¹: si tratta di quadri già segnalati nella prima parte dell'Inventario 1800-1803 di cui recano infatti i rispettivi numeri. Non è chiaro dove effettivamente furono trasferiti: forse rimasero nei depositi milanesi o in quelli bergamaschi in attesa di altri ordini e fino a quando taluni furono smistati nelle chiese lombarde, altri furono dichiarati alienabili. La maggior parte è stata, infatti, rinvenuta in chiese bergamasche, una in museo italiano e una in un museo straniero³⁹².

L'*Angelo annunciatore* del Ceresa da S. Giovanni Bianco (n. XXVI dell'Inventario 1800-1803) è stato identificato - come ipotesi ritenuta molto plausibile anche nella recente mostra sul Ceresa (2012) - con l'opera ora presso la Pinacoteca dell'Accademia Albertina a Torino (olio su tela, 94 x 75 cm, inv. n. 167), ove confluita nel 1826 per lascito testamentario dell'Arcivescovo casalese Vincenzo Maria Mossi di Morano, assieme al resto della quadreria di famiglia costituita in gran parte mediante acquisti di opere proprio da soppressioni. Mentre il presunto *pendant* con la *Vergine annunciata* (n. XXI dell'Inventario 1800-1803) purtroppo non è rintracciabile. Nella quadreria dell'Arcivescovo Mossi l'opera figurava con l'attribuzione al pittore toscano Baldassarre Franceschini, detto il Volterrano, in seguito Roberto Longhi (1916) la aveva creduta di Orazio Gentileschi, mentre la conferma dell'attribuzione al Ceresa - correttamente riferita (almeno per l'opera in S. Giovanni Bianco) già dal Roncalli nei documenti citati e ripresa da Pasino Locatelli (1869) - si deve a Mina Gregori (1979)³⁹³.

L'opera del Ceresa, registrata come proveniente dalla Chiesa dei Cappuccini di S. Giovanni Bianco (come l'*Angelo* e la *Vergine* citati) al n. II dell'Inventario 1800-1803 dove è ritenuta una delle migliori opere dell'autore ("La Beata Vergine che consegna fra le braccia di S. Felice cappuccino il Divin Figlio con alcuni angeli che attentamente lo ammirano, delle migliori opere dell'autore, particolarmente nelle espressioni del volto di ciascheduna figura, ritoccato in molti luoghi per effetto di scrostature difetto di tutti li quadri di tale autore") e valutata Lire 180 nel 1805, è attualmente conservata presso la Chiesa di S. Giorgio a Nese (Alzano Lombardo, Bergamo, olio su tela, 250 x 200 cm, firmata e datata 1644). Dopo la soppressione del convento nel 1798 l'opera venne depositata in Palazzo Civico a Bergamo e registrata dal Roncalli, per essere poi nel 1811 da lui prelevata su ordine governativo. Probabilmente dopo tale

rinvenute nei documenti sulle soppressioni. Di talune si accennerà anche nella parte successiva in quanto visionate poi da Cavalcaselle.

³⁸⁷ Marenzi (1824), 1985, pp. 127, 130; *I taccuini manoscritti...*, 2000, Taccuino B, f. 34r, pp. 113, 319, figura 228. Si veda anche Pinetti, 1931, p. 27; Piccinelli (1863-1865 circa) rilevava (trascrivendo una postilla del Marenzi, 1827 circa) che nella sagrestia della Trinità vi erano alcune opere del Previtali (*S. Sebastiano e Fabiano, Annunciazione* e due ovali) le quali "scomparvero senza più lasciare traccia". Molto probabilmente i due Santi ascritti al Previtali da Piccinelli sono quelli del Facheris. Si veda anche dopo.

³⁸⁸ Si veda Locatelli, vol. II, 1869, p. 276 (con datazione 1527); Pinetti, 1931, p. 27, oltre che: Brambilla Ranise, 2007, pp. 229-230, scheda n. 158.

³⁸⁹ Documento 8 maggio 1811, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

³⁹⁰ Lettera di Roncalli al Prefetto, 19 agosto 1811, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554. Cfr. *infra*.

³⁹¹ Documento 16 dicembre 1811, in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10.

³⁹² Le opere di tale gruppo sono state identificate da Plebani, 2002/3 (si veda la nota 10) e il documento del 16 dicembre 1811 era già in Bertone 2006/7. Si segnalano in tale sede solo le opere di maggiore rilievo e più sicuramente identificabili.

³⁹³ L. Vertova, *Carlo Ceresa*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Seicento/II*, Bergamo 1984, pp. 609-610, 628, schede nn. 244, 324 (con bibliografia precedente): il dipinto è dato per disperso (assieme alla *Vergine* citata come suo *pendant* nell'Inventario 1800-1803) ma è ipotizzata l'identificazione dell'*Angelo* con l'opera di Torino, opera che era stata assegnata a Ceresa in M. Gregori, in *Dizionario biografico degli italiani*, ad vocem, Roma 1979, vol. 23, p. 716; M. Gregori, *Una restituzione a Carlo Ceresa da ribadire*, in "Paragone", n. 399, maggio 1983, pp. 58-59, note 8-9. Si veda anche il recente contributo con sintesi sullo stato dell'arte: S. Facchinetti, *Angelo annunciatore*, in *Carlo Ceresa*, 2012, pp. 134-135, scheda n. 44, si confrontino anche pp. 27, 28, nota 29 (nel testo è ritenuta pertinente la provenienza dell'opera dalla Chiesa della Madonna e di S. Francesco dei Cappuccini di S. Giovanni Bianco, Bergamo).

passaggio venne resa alienabile (come è stato ipotizzato nell'ultima mostra sul Ceresa) e conflui nella chiesa di Nese prima del 1819 quando la vide in sagrestia il Maironi da Ponte; mentre Pinetti (1931) la descrive come appesa alla parete sinistra del coro³⁹⁴.

La *Vergine con Bambino che consegna ad un frate l'abito della sua religione* di Francesco Zucco (n. V dell'Inventario 1800-1803), proveniente da S. Gottardo, risulta donata, ma solo nel 1867, all'Historical Society Gallery of Art di New York (olio su tela, 233 x 137 cm, n. inv. B 38, firmata e datata 1607) come legato di Thomas Jefferson Bryan, verosimilmente dopo essere stata alienata come bene nazionale o con trattativa privata. Thomas Jefferson Bryan (1800-1870) era un collezionista americano proprietario di una galleria specializzata in dipinti Old masters con soggetto religioso in Broadway; nel 1867 donò al Museo newyorkese 381 dipinti di tale galleria³⁹⁵. L'opera era stata segnalata in S. Gottardo dal Tassi (1740-1750 circa), dal Bartoli (1774) e dal Pasta (1775) che la descriveva come una "bella tavola" indicandone erroneamente il supporto (errore ripreso nell'inventario inedito del 1798)³⁹⁶.

4.21 Gli inventari "A" e "B" del 1812 delle opere per Brera: il caso del *Martirio di S. Pietro da Verona* del Moroni

Il 21 gennaio 1812 l'Intendente di Bergamo Ariberti nel notificare le corporazioni religiose sopprese, in forza del decreto 29 agosto 1811, domandava a Francesco Cornalia³⁹⁷, Prefetto del Serio, di delegare una persona idonea per le ispezioni e la ricerca di opere di pregio che sarebbero servite per le Scuole di disegno stabilite nei Licei³⁹⁸. L'ordine superiore proveniva dal Monte Napoleone (è del 16 gennaio, ma non è stato rintracciato). Negli ultimi anni del dominio napoleonico, a causa della sempre maggiore concentrazione di opere a Milano, veniva ripresa con più decisione l'idea di distribuirle nei Licei³⁹⁹. Roncalli era inviato a visitare i monasteri di S. Giuseppe a Bergamo e della Concezione in Alzano. Per le altre corporazioni da poco sopprese Cornalia ordinava di far eseguire le medesime ricerche ai vice Prefetti di Clusone (per le Orsoline), di Treviglio (per Martinengo), di Breno (per le Salesiane di Darfo) e al Giudice di Pace di Zogno (per le Terziarie di quel luogo). Il funzionario di Treviglio riconfermò per l'ispezione il pittore Giuseppe Galliari che, per le Orsoline di Martinengo, rilevò la presenza di soli cinque quadri "del tutto spregevoli". Per le Terziarie di Zogno si attestò che i quadri erano già stati precedentemente asportati dal Roncalli e per le Salesiane di Darfo non fu segnalata nessuna opera di merito⁴⁰⁰. Da Clusone la risposta tardò ad arrivare per la "difficoltà di rinvenire in luogo un soggetto abile ed intendente", ma fu anch'essa negativa⁴⁰¹. Forse gli incaricati delle ispezioni, stranamente tutti rimasti anonimi (tranne Galliari e Roncalli), mentivano, nascondendo l'esistenza di opere di qualità, per ottenere il mantenimento delle stesse negli istituti religiosi di origine e per evitare ulteriori esportazioni fuori dal territorio bergamasco⁴⁰².

Alla fine di aprile l'unico che non aveva trasmesso l'esito dei sopralluoghi affidatigli era proprio Roncalli che il 24 aprile, incalzato dalla Prefettura, si scusava precisando che la dilazione a riscontrare la ricognizione era stata solo per verificare in S. Giuseppe "un quadro che per la vendita del monastero e per trasporti dei quadri stessi" gli era riuscito di vedere solo pochi giorni prima: lo aveva riconosciuto come opera del Cotta, come gli altri cinque con la medesima provenienza; esaminati tutti gli altri, come anche le sculture, non aveva potuto riconoscere "alcun pezzo che meritasse di essere prescelto secondo le viste del Governo". Il passaggio documentario non è molto chiaro ma si tratta probabilmente di una delle opere della serie eseguita dal bergamasco Giacomo Cotta (1627-1689) verso il 1685 di cui ancora oggi esistono otto pezzi (olio su tela, misure varie) nella sede originaria, la Chiesa di S. Giuseppe a Bergamo, già ricordati dal Tassi ("Transito di S. Giuseppse e altri quadri", 1740-1750 circa) e dal Pasta (1775) e visti in loco ancora

³⁹⁴ N. II dell'Inventario 1800-1803; valutato Lire 180 nel 1805; n. 2 del documento citato del 16 dicembre 1811. D. Bonfatti, *Visione del beato Felice da Cantalice con il donatore Giuseppe Raspa*, in Carlo Ceresa, 2012, pp. 186-187, scheda n. 65 (con bibliografia precedente).

³⁹⁵ Gallery of Christian Art, 348 Broadway. Sul collezionista si veda: H. James, *A small boy and other*, critical edition edited by Peter Collister, Virginia 2011, pp. 208-209, nota 437 (con ulteriore bibliografia). Nel catalogo del museo del 1915 (*Catalogue of the gallery of art of The New York Historical Society*, New York 1915) l'opera è catalogata con il n. B38 ma come S. Benedetto (con le misure di 91 x 54 cm), con formato ovale e l'annotazione che era stata rinvenuta a New York dal collezionista.

³⁹⁶ Per l'opera di Zucco, già correttamente identificata come derivata dalle soppressioni in sede bibliografica, si veda: R. Pesenti, *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/IV*, 1978, p. 416, scheda n. 50 (con bibliografia precedente).

³⁹⁷ Nominato Prefetto nel dicembre 1811, invischiato in fatti di corruzione, fu costretto a fuggire nel 1814: Belotti, vol. VI, 1989, p. 269.

³⁹⁸ Lettera dell'Intendente di Bergamo al Prefetto, 21 gennaio 1812, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

³⁹⁹ L'assegnazione delle opere ai Licei era in realtà già nel decreto 25 aprile 1810 e nella circolare di Scopoli del 30 novembre 1810

⁴⁰⁰ Documenti 21 gennaio, 25 e 27 febbraio, 11, 18 e 23 marzo, 9 aprile 1812, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

⁴⁰¹ Documenti 4 e 11 giugno 1812, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

⁴⁰² Le Terziarie francescane di Zogno possedevano infatti l'*Adorazione dei Pastori* di cui si è già detto (ora attribuita a Palma il Vecchio o alla sua bottega), che era rilevata come degna di nota nel documento del 1798 e nella relazione di Roncalli del 1809: si veda *supra*.

dal Locatelli (1869)⁴⁰³. Significativo è il fatto che tale autore seicentesco, benché di buona qualità e citato come un buon autore nell'inventario del 1798, non sia stato considerato dal Roncalli degno di particolare considerazione e i suoi dipinti non vengano riservati per la Nazione. Inoltre il 19 agosto 1813, in una nota spese, Roncalli dichiarerà di avere esaminato in ben tre volte i quadri delle ex monache di S. Giuseppe, ammontando questi addirittura al n. di 100 circa, ma nessuno per lui degno di interesse⁴⁰⁴. Anche presso il Monastero della Concezione in Alzano Roncalli non aveva rinvenuto, a sua detta, dipinti qualitativi⁴⁰⁵.

Nel maggio 1812 il Direttore generale della Pubblica istruzione, Scopoli, chiedeva al Prefetto di Bergamo che, per “avere sott'occhio” il risultato dell'operazione eseguita dal Roncalli sui quadri attinenti alle chiese e corporazioni sopresse e perché egli potesse, di concerto colla Reale Accademia di belle arti, giudicare sul pregio dei dipinti dal Roncalli visitati e “disporre per la loro destinazione, dopo la scelta dei migliori da collocarsi nella Regia Galleria”, il pittore “rimaneva incaricato di formare un prospetto generale” delle opere. Esso doveva contenere le seguenti informazioni suddivise in sette colonne: il Comune di ubicazione delle chiese o corporazioni sopresse; l'indicazione della chiesa o corporazione; la specifica della tecnica, del soggetto e delle misure; l'autore se si conosceva; lo stato in cui trovavasi il dipinto all'atto della visita; se in chiesa aperta o soppressa; presso chi “esisteva”. Nella colonna ultima andavano messe le osservazioni riscontrate. Roncalli disponeva già di tutti i materiali per la formazione esatta, completa e sollecita del prospetto⁴⁰⁶. In realtà il pittore dovette fare ben tre tentativi. Il primo e il secondo prospetto consegnati non furono di soddisfazione per il Prefetto per la separazione dei beni in classi⁴⁰⁷. Essi furono infatti suddivisi solo in due parti (A e B)⁴⁰⁸. Il terzo venne approvato e consegnato il 28 luglio 1812 ed è quello di cui disponiamo (conservato presso l'Archivio di Stato di Bergamo) e diviso questa volta in tre parti (A, B, C)⁴⁰⁹.

L'elenco contiene infatti la distinzione delle opere in tre “classi” di qualità, analoghe ai criteri portati avanti dal Commissario Andrea Appiani. Il primo elenco (A) contiene l'inventario delle 22 opere già arrivate a Brera come Roncalli specificava: “tali n. 22 pezzi furono, per ordine governativo da me sottoscritto, riuniti e, formato l'occorrente imballaggio a norma delle istruzioni, da me stesso accompagnati alla Regia Galleria di Brera, avendo riportata la corrispondente ricevuta che esiste presso questa Prefettura del Serio”⁴¹⁰.

Il secondo elenco (B) registra 15 opere, due delle quali furono scelte dai delegati per essere portate a Brera, senza averle viste ma marcandole su un elenco, di queste due solo una è identificabile: è l'opera del Cavagna, *Il Miracolo dell'acqua che sgorga dall'arca dei Santi Fermo, Rustico e Procolo*, in origine in S. Fermo, dove la descrissero Tassi (1740-1750 circa), Bartoli (1774), Pasta (1775) e l'Inventario del 1798, e trasferita da prima del 1805 (quando è citata dal Roncalli con tale provenienza) in S. Benedetto dove la vide il Picinelli (1863-1865 circa) e dove si trova ancora oggi (primo altare a sinistra, olio su tela, 340 x 220 cm, firmata e datata 1621)⁴¹¹; l'altra è l'ancona di Lovere a cui si è già fatto

⁴⁰³ Pasta (1775, p. 75) ricordava però solo il *Transito di S. Giuseppe* sull'altare della chiesa, riferimento ripreso nell'inventario inedito del 1798, dove è descritto come “opera pregevole” (ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo, 1798). Anche in: Locatelli, vol. II, 1869, p. 423, è ricordato solo il *Transito di S. Giuseppe*. Sul ciclo di S. Giuseppe si veda: L. Pagnoni, *Giacomo Cotta*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Seicento a Bergamo*/IV, Bergamo 1987, pp. 84-85, schede nn. 9-15.

⁴⁰⁴ Lettera di Roncalli, 19 agosto 1803, in: ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, 213/4.

⁴⁰⁵ Lettera di Roncalli alla Prefettura, 24 aprile 1811, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

⁴⁰⁶ Lettera di Scopoli al Prefetto, 29 maggio 1812, e lettera della Prefettura al Roncalli, 11 giugno 1812, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

⁴⁰⁷ Si veda anche la lettera di Roncalli del 19 agosto 1813 in cui ripercorre le vicende di consegna dei tre elenchi, in: ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, 213/4.

⁴⁰⁸ Lettera di Roncalli al Prefetto, 19 giugno 1812, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554. In tale occasione Roncalli sottolineava che gli mancava di trasportare i dipinti dei Riformati di Lovere, scelti dai delegati, e quelli dei Riformati di Martinengo e di recarsi a Treviglio e Caravaggio per visitare i soppressi monasteri di quei luoghi.

⁴⁰⁹ L'elenco è in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, reca come titolo complessivo: “Prospetto generale dei quadri ed oggetti di scultura provenienti da chiese e corporazioni sopresse nel Dipartimento del Serio stati esaminati e prescelti dal pittore Roncalli, Professor nel reale Liceo colle rispettive indicazioni”. Abbreviati in: Prospetto quadri già trasferiti per Brera 1812 (A); Prospetto quadri destinati per Brera 1812 (B), Prospetto quadri e sculture riservati per i Licei presso enti soppressi 1812 (C).

⁴¹⁰ Facchinetti ritiene che alcune opere furono vendute sottobanco durante il tragitto, riportando l'esempio dell'*Annunciazione* di Memphis: Facchinetti, 2006, p. 144, nota 13.

⁴¹¹ L'opera era citata in: ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo (1798): “S. Fermo. L'altare di questa chiesa ci presenta una rara ed elaboratissima opera di Paolo Cavagna in cui con invariabile buon gusto dipinse la Vergine col Bambino in gloria fra i SS. Benedetto e Scolastica e inginocchioni nel piano i SS. Fermo, Rustico e Procolo e sotto di essi santi uomini e donne, chi intenti a bere, chi a raccogliere l'acqua gemente dall'arca di detti santi; va alle stampe”; ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803), n. 4: “quadro grande esprimente li Santi Fermo, Rustico e Proculo con molte altre figure, di Giampaolo Cavagna”; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario 1805 (B) quadri nazionali resi agli enti soppressi, n. 39, come proveniente da S. Benedetto. Sull'opera si vedano: S. Bandera, *Gian Paolo Cavagna*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento*/IV, 1978, pp. 186-187, scheda n. 55 (con bibliografia

riferimento e che non è ancora identificabile. Le altre dodici opere furono selezionate dal Roncalli e da lui già “raccolte” (verosimilmente conservate presso di lui). Queste ultime erano già state scelte dal Roncalli e segnalate nella descrizione del 4 aprile 1811, non erano quindi ancora partite per Milano nel luglio del 1812, 5 erano state esposte nella mostra del 1799 (il *Martirio di S. Pietro* e i due *Santi* del Moroni di cui si dirà; *L'orazione nell'orto* di maniera talpinesca, attribuito all'Olmo in occasione della mostra e il *Cristo portante la Croce*, di stile antichissimo o creduto del Mantegna e che si è proposto di identificare con l'opera di Lucano Gagio da Imola). Rispetto alla descrizione del 4 aprile 1811 mancano solo il presunto Lotto di Alzano (il *Martirio di Palma il Vecchio*) per cui si era forse risolta la controversia sulla proprietà a favore della municipalità locale e il *S. Gerolamo* del Cavagna, non rintracciabile. Viene nuovamente segnalata la *Trinità* di Serina (l'opera della scuola di Palma il Giovane ancora in loco e di cui si è detto) però questa volta come di autore dubbio. Tutte le opere erano quindi destinate per Brera ma dovettero poi seguire strade diverse: quelle identificabili furono alienate o rimasero nei luoghi di origine.



Giovanni Battista Moroni, *Martirio di S. Pietro martire*, opera e dettagli, 1560-1570 circa, olio su tavola, 212 x 82 cm, Milano, Pinacoteca del Castello sforzesco (inv. n. 365).

Il caso più significativo è quello del *Martirio di S. Pietro da Verona* del Moroni (proveniente dal Monastero domenicano femminile di Matris Domini a Bergamo, soppresso nel 1798⁴¹²) che si trovava citato come anonimo e con l'erronea indicazione del supporto nell'inventario redatto dai delegati della Cisalpina il 9 ottobre 1797: “altro dipinto S. Pietro Martire con due laterali di tela, cornice dorata”⁴¹³. L'opera costituiva quindi la parte centrale di un trittico che era già stato descritto in loco, con la corretta attribuzione al Moroni, dal Tassi (1740-1750 circa) e dal Pasta (1775) che indicavano i due laterali come *S. Giovanni Battista* e *S. Pietro*. Nell'inventario del 1798 veniva descritta la sola tavola centrale come opera di grande qualità: “il martirio di S. Pietro martire dipinse il Moroni, ove vedesi il santo inchinato il quale con un dito scrive in terra col proprio sangue il simbolo degli apostoli e dietro un manigoldo in atto di scagliargli il colpo sul capo e in poca distanza il compagno del santo che si volge in precipitosa fuga. Quest'opera è dipinta sul legno ed è tanto mirabile in ogni parte che si può annoverare fra le più belle opere del Moroni”.

L'opera con i due laterali (i cui santi non erano identificati) veniva ricordata come “ancona ad un altare” nell'elenco, stilato dal Roncalli nel 1803, dei quadri nazionali esistenti in deposito nelle chiese del dipartimento ed era registrata anche nell'Inventario (B) del 1805 relativo ai dipinti nazionali resi alle corporazioni (come “maniera che più si accosta al Moroni”, i laterali erano qui erroneamente indicati come *S. Giuseppe* e *S. Pietro apostolo*). Il trittico era stato poi catalogato nella Descrizione dei quadri di merito del 1811 e nell'elenco (B) del 1812 dei quadri destinati a Brera (i laterali indicati correttamente come *S. Giovanni Battista* e *S. Pietro*) ove risultava già “raccolto presso il Roncalli”⁴¹⁴.

precedente); *Il Seicento a Bergamo...*, 1987, p. 38, figura 8; L. Bandera, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 254, tav. 72.

⁴¹² Dopo la soppressione del Monastero alle monache fu concesso di abitarne i locali come entità laica, nel 1832 verrà adibito dagli Austriaci ad ospedale militare e nel 1835 riaperto al culto. Fonte: archiviazione del Monastero nel sito della Regione Lombardia: <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/BG020-00118/>.

⁴¹³ In ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811, Inventario 1797 (Inventario Matris Domini, 7 ottobre 1797).

⁴¹⁴ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo (1798); ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803), nn. 5-7, “tre pezzi divisi che formano ancona ad un altare, il primo rappresentante S. Pietro martire con altra figura e gli altri due un santo in piedi per cadauno, dipinti in legno, maniera antica che sembra quella del sopradetto Moroni”; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, Inventario 1805 (B) quadri nazionali resi agli enti soppressi, nn. 32-34: “32, Suddetto

Piccinelli rifacendosi alle postille del Marenzi (1827 circa), ricordava che la parte centrale del trittico, già dopo la soppressione del convento, fu tolta dalla chiesa e posta “in un deposito presso il pittore Pietro Roncalli”, fu poi comprata dal mercante Ignazio Valania, proprietario, secondo il Marenzi (questa volta nella sua *Guida* del 1824), di molte pitture antiche assai pregevoli che teneva per farne commercio, il quale, segandone un pezzo (la cimasa posta sopra la tavola con il Martirio), la aveva fatta ripulire e venduta (prima del 1824 in quanto l'informazione è nella *Guida*) al Conte Luigi Vailetti, fra “i più scelti quadri del quale” si conservava ancora nel 1840. Nel 1845 la figlia del Vailetti, Marietta Vailetti Lochis, vendette il dipinto al Bonomi di Milano⁴¹⁵ ove si trovava ancora nel 1865 e a cui fu riunita la cimasa con angeli dal restauratore Alessandro Brison. Nel 1896 l'opera fu messa in vendita a Milano presso la Casa d'aste Genolini assieme agli altri dipinti della Collezione Bonomi-Cereda. Infine il dipinto è pervenuto nella quadreria del Castello Sforzesco di Milano come dono degli eredi Cereda nel 1901 (inv. n. 365, olio su tavola, 212 x 82 cm). L'iconografia è stata riconosciuta come ripresa da una pala del Moretto e viene datato verso il 1555-1560⁴¹⁶.

Il trittico (o almeno la sua parte centrale) dovette quindi essere alienato tra il 1812 (data dell'ultima segnalazione nei documenti del Roncalli) e il 1824 (per la citazione nella *Guida* del Marenzi) e forse anche a tale opera - indicata tra quelle selezionate per Brera - alludono gli evasivi riferimenti documentari del 1826-1827 relativi ad alcune opere poste in deposito presso il Roncalli e da lui arbitrariamente alienate, di cui si dirà. Diversamente da quanto si riteneva sino ad ora, i due laterali non furono scorporati subito dopo la soppressione del monastero, bensì in una data successiva al 1812: ora non sono più rintracciabili.

4.22 L'inventario “C” del 1812 e il progetto delle “Gallerie dipartimentali”

Il terzo elenco (C) illustra altri 41 pezzi “riservati” dal Roncalli e “collaudati” dai due delegati e che avrebbero dovuto essere recuperati dai luoghi di origine per essere collocati nei Regi Licei. Evidente è in quest'ultimo elenco il ruolo primario di Roncalli nella scelta: egli selezionò per i licei anche una stampa, sette statue lignee e una in creta attribuite ai Fantoni di Rovetta, ma non più rintracciabili con certezza⁴¹⁷. Molte delle opere erano già state segnalate nell'Inventario del 1810 che registrava le opere riservate ma lasciate nei luoghi di origine e cinque nell'elenco del 1811 dei quadri per i Regi Licei⁴¹⁸. I luoghi da cui provengono le opere fanno tutti parte delle corporazioni soppresse indicate al Roncalli con l'ordine di visitarle nella lettera del 29 giugno 1810. Di tale ultimo elenco sono state identificate solo alcune opere: di Francesco Zucco e di alcuni Maestri del Seicento e Settecento (tra cui Sebastiano Ricci e Ciambettino Cignaroli), non ritenuti meritori per l'esposizione a Brera, ma comunque considerati di pubblico interesse in quanto selezionati ora per i Licei; si tratta di opere rimaste poi nei luoghi di origine o nei pressi. Una volta sfumata l'ipotesi della collocazione nei Regi Licei dovettero essere ridistribuite sul territorio e alcune delle altre, non identificabili, furono forse dichiarate alienabili o illecitamente alienate, per cui di molte si è persa traccia⁴¹⁹.

Le due *Madonne* del clusonese Domenico Carpinoni (ai nn. 3-4, credute di Marziale Carpinoni nei documenti) rimasero nella loro collocazione originaria (S. Carlo delle Orsoline a Gandino, Bergamo, olio su tela, 360 x 200 cm, secondo

[Monastero del Matris Domini], Maniera che più s'accosta al Moroni, esprime S. Pietro martire soggetto al martirio che scrive in terra col proprio sangue, opera di merito, idem [discretamente conservato]; 33, Suddetto, Idem, esprime S. Giuseppe figura in piedi, idem, con qualche danno; 34, Suddetto, Idem, rappresenta S. Pietro apostolo in piedi che corrisponde al sopraccennato, idem, idem”; ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Descrizione quadri di merito di ragione del Governo (1811); ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Prospetto quadri destinati per Brera 1812 (B).

⁴¹⁵ Su Valania e Bonomi si veda: Paratico, 2013, pp. 84-85, 174.

⁴¹⁶ Marenzi (1824), 1985, pp. 99, 154 (per la citazione di Valania); Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 201; M. Gregori, *Giovanni Battista Moroni, tutte le opere*, Milano 1979, pp. 283-284; V. Guazzoni, in M.T. Fiorio (a cura di), *Museo d'Arte antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, tomo II, Milano 1998, pp. 111-113, scheda n. 323 (con bibliografia precedente).

⁴¹⁷ Dai Cappuccini di Bergamo, le sette statuette in legno erano sull'altare, il Cristo in creta nel coro, sono infatti così citate nell'inventario: “33°, sette statuette mezzane eseguite in legno così detto mastello, esprimenti una la Vergine Immacolata, [la] seconda S. Antonio di Padova con Bambino, [la] terza S. Francesco d'Assisi, [la] quarta S. Alessandro, [la] quinta il Padre Eterno, [la] sesta S. Michele, [la] settima il Redentore, [l']ottava quattro piccoli puttini seduti, opere alquanto manierate nelle azioni e nei vestiti, tuttavia di merito per la variazione graziosa dei loro movimenti, grandezza oncie sei circa: dall'altare distrutto delli Cappuccini di Bergamo, autore Fantoni di Rovetta. 34 °, un Cristo in croce spirante, grandezza quasi al naturale eseguito in terra creta, coperto di colori di carne, si vede esser studiato sul vero, benché eseguito con qualche alterazione della verità stessa per lo stile proprio dell'autore, tuttavia è forse il miglior pezzo in tale specie che in questo dipartimento esista: dal coro delli ex Cappuccini di Bergamo, autore Fantoni suddetto”. Le prime (come giustamente rilavato in Bertone 2006/7) potrebbero essere le “figure in bosso” del tabernacolo eseguito nel 1715 per il Convento dei Cappuccini di Bergamo, come risulta dalla nota di esecuzione del libro di bottega conservato presso il Museo Fantoni di Rovetta (Libro Fantoni, 32, 6r) e trascritta in: Bossaglia, 1978, p. 128 (dove le opere vengono date per disperse). In *Ibidem*, alla p. 288, scheda n. 62a, è schedato un *Cristo spirante* in terracotta (45 x 69 cm) del Museo Fantoni di Rovetta, un bozzetto di cui non si conosce la originaria provenienza.

⁴¹⁸ I nn. 5, 9, 11, 26 e 32.

⁴¹⁹ Per l'identificazione di questo gruppo di opere ci si è avvalsi di Bertone 2006/7.

altare a destra, opera datata 1634; 275 x 195 cm, secondo altare a sinistra, la seconda opera, 1634 circa). Per queste due opere di grande qualità è degna di nota la citazione negli inventari del Roncalli che, anche se le attribuisce a Marziale e non a Domenico, le segnala molto precocemente, non erano infatti ancora state rilevate dalla storiografia locale e saranno pubblicate solo agli inizi del Novecento: la prima dal Pinetti (1931) però ancora come anonima, la seconda dal Fornoni (1915 circa) e poi anch'essa dal Pinetti (1931), per essere definitivamente acclamate come opere di Domenico da Ugo Ruggeri (1984)⁴²⁰.

Il S. *Diego e la Vergine* dello Zucco (n. 17) proviene dalla Chiesa soppressa di S. Maria delle Grazie in Bergamo dove fu ricollocato in una data non precisabile ma dopo che la chiesa venne ricostruita e oggi si trova in sagrestia (olio su tela, 320 x 310 cm). L'opera era stata vista in loco dai principali scrittori locali (Calvi, Tassi, Bartoli e Pasta), ma non era citata nell'inventario del 1798; viene considerata dalla storiografia moderna tra le migliori, più accurate ed autonome dello Zucco⁴²¹.

L'*Immacolata con santi* di Sebastiano Ricci (n. 20) proviene sempre da S. Maria delle Grazie dove la videro il Tassi, il Bartoli e il Pasta: è stata spostata a Gorle, Chiesa della Natività di Maria (Bergamo, cappella di sinistra, olio su tela, 420 x 260 cm, 1690-1700 circa). Roncalli la descriveva con toni elogiativi sia nel 1810, sia nel 1812: "un quadro grande dipinto in tela esprimente l'Immacolata contornata da grandissimi angeli ed a piedi tra maestosi santi, cioè Anna, Zaccaria e Antonio di Padova ed un putto nel piano, opera che per grandiosità di stile e per bizzaria di composizione e posizione e per un piacevole e magistrale tocco di pennello sembra non possa trovarsi altra più opportuna per istruzione nei primi precetti del colorito, ossia impasto, (...) nella chiesa de Riformati delle Grazie suddetta, autore Sebastiano Ricci, veneziano". Ciò nonostante, Pinetti (1932) ricordava come dopo la soppressione rimase dimenticata e fu trovata solo alla fine del XIX secolo arrotolata sotto l'armadio della sagrestia della nuova Chiesa di S. Maria delle Grazie, trovandosi in uno stato di conservazione pessimo, non fu ritenuta degna di restauro e rimase per ben 25 anni nello studio di un pittore, fino a quando venne restaurata da Mauro Pelliccioli nel 1924; è stata data in deposito alla chiesa di Gorle nel 1983⁴²².

L'*Esaltazione della Croce* sempre dello Zucco (n. 23) proviene dalle Cappuccine di S. Croce della Rocchetta a Bergamo dove si trova ancora oggi (olio su tela, 370 x 225 cm). L'opera era stata segnalata in loco da tutte le principali fonti locali (Calvi, Angelini, Tassi, Bartoli e Pasta), ma non era citata nell'inventario del 1798. La chiesa fu soppressa nel 1810, ma già prima del 1819 venne riaperta al culto per volontà della famiglia Camozzi⁴²³ divenuta proprietaria dell'immobile e dei suoi beni, verosimilmente in seguito ad una vendita demaniale: per tale ragione l'opera non venne dispersa.

La *Vergine delle rose* del Cignaroli passò da S. Maria di Rosate in Santo Jesus, indi in S. Maria delle Grazie⁴²⁴. Solo in tale elenco compaiono le misure delle opere e l'indicazione se fossero in chiese chiuse o aperte (indicazioni richieste nell'ordine del 16 luglio).

A chiusura dell'elenco C Roncalli rimarcava che, se fra gli oggetti contemplati per la Regia Galleria qualcuno non risultasse meritevole di essere collocato nel museo, era stato indotto a farne la scelta dietro la lettera della Prefettura del 19 giugno 1810, lettera in cui era prescritto che per la scelta si sarebbe dovuto regolare "non solo nella rarità o bontà

⁴²⁰ Erano citate anche in ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Inventario oggetti d'arte riservati presso enti soppressi (1810), nn. 3-4, con l'attribuzione a Marziale Carpinoni e come riservate ma esistenti in loco. Si vedano: Pinetti, 1931, p. 270; U. Ruggeri, *Domenico Carpinoni*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Seicento/II*, 1984, pp. 248-249, schede nn. 33-34 (con bibliografia precedente).

⁴²¹ Pinetti, 1931, pp. 82-83; R.F. Pesenti, *Francesco Zucco*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/IV*, 1978, p. 412, scheda n. 22 (con bibliografia precedente).

⁴²² Era registrata anche in ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Inventario oggetti d'arte riservati presso enti soppressi (1810), al n. 30 come riservata ma esistente in loco: "30, come sopra [Convento de' Riformati delle Grazie], un quadro grande in tela rappresentante l'Immacolata in piedi contornata da graziosissimi angeli, puttini e cherubini e nel piano tre grandiosi santi cioè Anna, Zaccaria e Antonio di Padova genuflesso con una gamba sola ed un puttino con un libro, opera di merito, di stile grandioso, artificiosamente eseguita sia per la bizzarra composizione che per i bei giochi di chiaroscuro magistralmente introdotti, particolarmente nella gloria e molto più ancora pregevole per la grassezza di colore con cui è dipinta e di una straordinaria maestria di dipingere, ben conservata, alta braccia 6, onces 8 e ½, larga braccia 4, onces 3 e ½, Sebastiano Ricci veneziano". A. Pinetti, *Catalogo generale degli oggetti d'arte della provincia di Bergamo*, in "Bergomum", anno XXVI, 1932 (X), n. 3, ottobre 1932, p. 31; F.R. Pesenti, *Sebastiano Ricci*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Settecento/II*, 1989, pp. 22-23, scheda n. 4 (con bibliografia precedente); Inventario dei beni della Diocesi di Bergamo, scheda n. 1SB0033.

⁴²³ R.F. Pesenti, *Francesco Zucco*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/IV*, 1978, p. 412, scheda n. 19 (con bibliografia precedente).

⁴²⁴ L'opera era già segnalata in ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Inventario oggetti d'arte riservati presso enti soppressi (1810), n. 39 (dove era segnalata l'imprimatura rossa) e ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Descrizione quadri di merito di ragione del Governo (1811). Cfr. *supra*.

assoluta ma relativa, ancora considerando ciò che o per circostanze particolari o per gli autori” potesse riuscire pregevole ai Comuni. Nell'elenco infatti Roncalli tenta di dare indicazioni anche di carattere critico sulle opere, servendosi principalmente della guida del Pasta per l'attribuzione di almeno due opere.

Da una lettera successiva si apprende che prima di maggio 1812 Roncalli aveva già raggruppato alcune opere per Brera: aveva prelevato la *Trinità* da Serinalta (da identificarsi con l'opera della scuola di Palma il Giovane ancora in loco e descritta nell'inventario del 1798 come opera di elevata qualità e di Palma il Vecchio) e si era recato a Martinengo dove aveva imballato le due Sante del Vivarini per portarle a Bergamo. Le operazioni si dovettero interrompere per la compilazione del prospetto del 1812, commissione che gli venne affidata appunto in maggio, e forse in quanto mancavano i fondi per terminarla⁴²⁵. Al Roncalli non fu quindi più possibile recarsi a Darfo (presso il Monastero delle Salesiane) e presso i Riformati di Lovere per trasportare l'ancora divisa in vari pezzi scelta da Appiani e Fumagalli per Brera e di cui si è detto.

Su iniziativa del Direttore generale della Pubblica istruzione, Scopoli, dall'estate del 1813 si pensò di mettere in atto anche per Bergamo un ambizioso progetto di creazione di “gallerie dipartimentali”. In realtà l'iniziativa è documentata, su scala generale, sin dal 1809, quando il neoeletto Scopoli - mutuando una procedura che si andava già definendo in Francia con la collocazione presso il Louvre delle sole opere di rilievo e la dislocazione delle restanti di seconda scelta nei musei provinciali appositamente istituiti - presentava un progetto di distribuzione nei vari dipartimenti al fine di formare delle collezioni locali: a Brera, il Museo di Napoleone modellato sul Louvre, sarebbero andate le opere di primaria rilevanza, le rimanenti sarebbero state suddivise tra le chiese della capitale e i musei di provincia. L'idea riprendeva le fila del piano di distribuzione delle opere minori ai Regi Licei, pensato sin dagli anni della Repubblica cisalpina (1802) e che si era sviluppato con l'elenco stilato da Andrea Appiani dei dipinti per i Licei, il piano poi era stato accantonato⁴²⁶.

Scopoli tentò di rimettere in discussione il progetto accentratore del Governo in più occasioni. Egli infatti non vedeva di buon occhio la concentrazione in poche città (Milano, Bologna, Venezia) delle migliori opere d'arte rinvenute in quanto vedeva penalizzata l'istruzione dei giovani che risiedevano nelle altre città. Il suo impegno si concretizzò nel 1810 in un Progetto di decreto, che però non fu mai tradotto in legge, il quale prevedeva la equa distribuzione delle opere non destinate alle Pinacoteche nazionali e la conseguente formazione di gallerie comunali con catalogo scientifico⁴²⁷. Tale progetto tendeva inoltre a sottrarre competenze al Monte Napoleone per trasferirle alla Direzione generale della Pubblica istruzione⁴²⁸. Tra il 1812 e il 1813 Scopoli si prodigò nel richiedere ai Prefetti elenchi di dipinti “superflui”, ma il progetto fallì per ragioni primariamente finanziarie: i Prefetti erano a loro volta pressati e condizionati dal Monte Napoleone che era interessato a vendere i dipinti in esubero piuttosto che a ridistribuirli sul territorio e non dava quindi le necessarie autorizzazioni. Alla fine Scopoli lasciò che i dipinti venissero alienati⁴²⁹.

Un caso analogo è documentato per Bergamo. Nella speranza che il suo provvedimento venisse attuato per il territorio bergamasco, il 14 luglio 1813 Scopoli inviava una circolare al Prefetto del Dipartimento del Serio in cui scriveva che, poiché in seguito all'avvenuta soppressione dei corpi monastici, il Governo si era fatto proprietario di “una quantità di quadri di buoni autori, meritevoli di conservazione”, prescelti i più pregievoli per ornamento delle Regie Gallerie della Capitale, gli sembrava conveniente che gl'altri fossero ripartiti nei dipartimenti. Con questi si sarebbero potute formare delle gallerie, sia nel locale del Liceo, sia altrove e, oltre al decoro della città, avrebbero potuto servire al vantaggio di quanti si sarebbero dedicati allo studio della pittura⁴³⁰. Pregava quindi il Prefetto del Serio di prendersi cura di tale progetto, concertandosi anche “con persone dell'arte”. La scelta del luogo ove stabilire le gallerie sarebbe stata proposta, per Bergamo, dallo stesso Prefetto, avuta però preferenza per il locale del Liceo. Per dare vita a tale progetto Scopoli chiedeva inoltre una segnalazione dei quadri ancora “esistenti nel dipartimento e che potessero servire all'uopo” e trasmetteva alcune copie di documenti (non rintracciati, poi definiti “module”) sui quali il Prefetto avrebbe dovuto apportare le sue segnalazioni. Tale elenco, così costituito, sarebbe anche servito per formare “il catalogo” che avrebbe dovuto esistere “presso ciascuna galleria”.

In settembre il Prefetto Cornalia delegava per tale mansione il Roncalli, che sarebbe stato però poco più tardi affiancato dall'economista della Direzione dipartimentale del Demanio, Gaetano Ambrosoli, incaricato dalla Prefettura del Monte Napoleone della “finale valorizzazione” (dal Prefetto di Bergamo espressamente definita “vendita e realizzazione”) dei

⁴²⁵ Lettera di Roncalli, 28 novembre 1811, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

⁴²⁶ Sicoli, 2010, pp. 94-95, 104, note 134-137.

⁴²⁷ Ciardi, 1983-1984, pp. 378-380, note 30, 32; Sicoli, 1992, pp. 66-67 e relative note. In Sicoli, 2005, p. 177, note 59 e 60: la studiosa attesta che una prima effettiva distribuzione di opere alle cosiddette “chiese povere e bisognose” si ebbe solo dal 16 novembre 1813 per via di un documento conservato presso l'Archivio Antico della Soprintendenza di Milano: *Elenco dei quadri concessi alle chiese povere per disposizioni governative, di quelli concessi in cambio di particolari e di quelli di cui fu ordinata la consegna ai Commissari pontifici*. Si confrontino anche le ricerche sull'argomento in: Sicoli, 2010, pp. 94-96, 104, note 133-134, 138-141.

⁴²⁸ Coltorti, 2008, pp. 351-352.

⁴²⁹ Sicoli, 2010, pp. 96, 104, note 143-144.

⁴³⁰ Lettera di Scopoli al Prefetto, 14 luglio 1813, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554. Analoga circolare è attestata per i dipartimenti marchigiani: Coltorti, 2008, pp. 352-353.

beni mobili provenienti dalle corporazioni soppresse ed ancora esistenti nel Dipartimento del Serio. Questi, per espletare l'incombenza, si sarebbe dovuto trasferire a Bergamo⁴³¹. I direttori del Demanio avrebbero infatti dovuto agire di concerto con i delegati incaricati di compilare le stime dei beni degli enti soppressi.

Poiché presso il Roncalli avrebbe dovuto esistere già il materiale utile a sistemare in breve tempo l'elenco, il Prefetto lo incaricava di mettersi al lavoro, concertandosi con l'Ambrosoli al quale aveva già rassegnato "le module" inviate da Milano dietro le quali doveva essere redatto l'elenco richiesto dal Demanio. Esso doveva contenere l'inventario di tutti i quadri esistenti nel dipartimento, ma "in via di osservazione" si sarebbero dovuti annotare "quelli che per non avere decisamente alcun merito" potevano essere rilasciati all'Ambrosoli "per l'alienazione", poiché "inutili per la galleria dipartimentale e di puro aggravio" se si fossero dovuti trasportare in prefettura⁴³². L'anno dopo l'elenco viene ancora sollecitato: non è stato rintracciato⁴³³.

Nel settembre 1813 il Direttore del Demanio per i Dipartimenti di Olona, Lario, Alto Po e Serio rilevava che i quadri delle corporazioni soppresse che erano stati trasferiti in custodia presso il Municipio di Bergamo (e di cui allegava l'inventario) non potevano considerarsi di proprietà podestarile ma della Cassa di ammortizzazione come corrispettivo del pagamento, in onore alla Cassa, delle passività e delle pensioni vitalizie delle corporazioni stesse⁴³⁴. Fatta salva però la separazione che era ancora da farsi dei dipinti per Brera e per la galleria dipartimentale (o Liceo). Veniva quindi interpellato il Prefetto Cornalia affinché convincesse il Podestà Lochis a consegnare le opere alla Direzione del Demanio (residente in Milano). Cornalia era però d'accordo con Lochis, anche se lo invitava a non agitare la questione se i quadri non fossero stati di "alto merito" o "per altro titolo cari al Comune"⁴³⁵. Del resto casi analoghi di conflitti "di competenze" tra i Prefetti, che dipendevano dal Ministro dell'Interno, e i Direttori del Demanio, che si rifacevano alle istruzioni del Ministro delle Finanze e del Monte Napoleone, sono emersi anche prima e sono attestati anche in altre zone: gli enti locali spesso si attivavano per evitare che i beni degli enti soppressi fossero venduti dalle direzioni demaniali per il tramite del Monte Napoleone⁴³⁶.

Il Prefetto rispose pertanto al Direttore del Demanio che non avrebbe potuto vantare diritti sui dipinti esistenti nel Palazzo della Podestatura e nella cappella⁴³⁷. Solo la minima parte era di provenienza dalle corporazioni soppresse, la maggior parte erano già esistenti nel Palazzo sin dall'epoca del Governo veneto (quelli indicati come di incognita provenienza) e anche i pochi provenienti dai soppressi conventi di Astino e S. Agostino durante il "Governo provvisorio" erano diventati di proprietà comunale e assegnati all'Ospedale il quale sosteneva le relative pensioni vitalizie. La Cassa di ammortizzazione, istituita solo successivamente con il "regime demaniale", non poteva quindi subentrare né vantare diritti⁴³⁸. La documentazione si interrompe: non sappiamo, quindi su base archivistica, se e quali opere furono portate a Milano.

Sin dal 1811, con l'afflusso continuo di opere a Brera, si fece strada l'ipotesi di attuare dei cambi tra le opere in deposito nei magazzini della Pinacoteca e scartate in quanto considerate di poco pregio e quelle presenti in chiese che avrebbero potuto servire a colmare le lacune di artisti e scuole a Brera e dal 1813 si attuarono le prime distribuzioni di opere della III e IV classe (classe quest'ultima che compare nei documenti di questi anni) a favore delle cosiddette chiese "povere e bisognose"⁴³⁹. Nel 1814, considerata la grande quantità di opere a disposizione, si estese alla II classe tale prerogativa e contemporaneamente si cercò di affrontare la delicata questione dei restauri, redigendo una sorta di decalogo per i restauratori⁴⁴⁰.

Nel settembre 1813 i fabbricieri del Santuario di Caravaggio chiedevano al Ministro del Culto che, in previsione della costruzione di un'ancona di marmo nella cappella della Passione (l'altare neoclassico disegnato da Pietro Pestagalli), venisse loro donato un quadro, tra i molti che giacevano a Brera come non degni di essere posti nella Reale Pinacoteca,

⁴³¹ Documenti 19 luglio, 15 agosto e 24 settembre 1813, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

⁴³² Lettera del Prefetto al Roncalli, 24 settembre 1813, in ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

⁴³³ Documenti 6 gennaio 1814, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

⁴³⁴ Presso il Monte Napoleone, sin dalla sua fondazione, era stata istituita la Cassa di ammortizzazione, allo scopo di ammortizzare il debito pubblico. Sulla cassa ricadde l'amministrazione e l'alienazione dei beni demaniali che erano stati inventariati dai delegati delle Direzioni demaniali situate in ogni dipartimento. Tuttavia i libri e i quadri di pregio rinvenuti nelle corporazioni soppresse rientravano nelle competenze della Direzione generale della Pubblica istruzione, l'ufficio diretto da Giovanni Scopoli che dipendeva dal Ministero dell'Interno e il cui titolare in questi anni era Luigi Vaccai, si veda: Coltorti, 2008, p. 327.

⁴³⁵ Lettera della Direzione del Demanio al Prefetto del Serio, 16 settembre 1813, lettera del Prefetto al Podestà, 23 settembre 1813, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

⁴³⁶ Coltorti, 2008, pp. 327-330.

⁴³⁷ Lettera del Prefetto al Direttore del Demanio, 6 ottobre 1813, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554.

⁴³⁸ Lettera del Podestà al Prefetto, 29 ottobre 1813, in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10. Lochis ivi precisa meglio le vicende di spostamento dei dipinti in Palazzo civico, lamentando alcune inesattezze, verosimilmente dell'Inventario Roncalli, sulla provenienza di essi.

⁴³⁹ Sicoli, 1992, pp. 72-74: presso l'Archivio della Soprintendenza di Milano si conservano due relativi elenchi del 1816 e 1822 che registrano le opere date in deposito alle chiese povere.

⁴⁴⁰ Sicoli, 2010, p. 259, nota 24.

né di essere scelti per i licei dipartimentali o per le chiese. Il 9 ottobre la richiesta ricevette l'avallo del Ministro del Culto⁴⁴¹. Poiché, infatti, i quadri di terza e seconda classe non potevano servire per le gallerie e sarebbero rimasti a deperire nei depositi di Brera, veniva accordato il quadro e incaricato il Presidente dell'Accademia di selezionarlo, tenendo conto però che avrebbe dovuto rappresentare un episodio della Passione di Cristo, attinente con la cappella dove sarebbe stato collocato⁴⁴². Già il 3 giugno 1813 veniva inviata la *Deposizione* del modenese Giacomo Cavedone (1619-1620, olio su tela, 310 x 160 cm, inv. n. 5999) data in deposito al Santuario della Beata Vergine di Caravaggio dalla Pinacoteca di Brera. L'opera, che pervenne a Brera nel 1809 dalla Chiesa del Convento di S. Stefano delle Clarisse ad Imola, è di elevata qualità, ma all'epoca fu ritenuta dai delegati governativi di classe inferiore, sulla scia della sfortuna critica del pittore emiliano il cui talento venne eclissato dagli eredi del carracismo. Veniva infatti segnalata nella chiesa di origine dal Lanzi ma solo nelle *Note manoscritte per la storia pittorica* (XVIII secolo), oltre che dagli storici locali Oretti (XVIII secolo) e Villa (1794)⁴⁴³.

5 La caduta di Napoleone e la dominazione austriaca (1814-1859)

5.1 L'inventario del 1814

Nell'aprile 1814 gli Austriaci occuparono la Lombardia: Napoleone abdicò il 6 aprile, in Francia venne proclamato re Luigi XVIII e si tentò di rendere l'Italia autonoma con l'elezione di Eugenio a nuovo re, ma una successiva insurrezione, che causò l'uccisione del Ministro delle Finanze Luigi Prina, portò alla fuga del Beauharnais. Gli austriaci si insediarono definitivamente a Milano il 28 aprile. In seguito al Congresso di Vienna (1814-1815), Bergamo entrò a far parte del Regno Lombardo-veneto presieduto dagli austriaci. Il consiglio cittadino sostituì il Lochis con un Governo provvisorio⁴⁴⁴. Come era già successo in precedenza, il nuovo Governo cercò di aggiornarsi su quali oggetti preziosi di proprietà comunale o presso enti religiosi fossero stati prelevati dal dipartimento. Agli inizi di dicembre il Commissario austriaco plenipotenziario Enrico Bellegarde (citato nei documenti come "Feld Maresciallo, Conte di Bellegarde")⁴⁴⁵ chiedeva infatti a Lochis, nel frattempo rieletto Podestà, "una specifica degli oggetti tutti di scienze, lettere ed arti, come quadri, libri, pergamene, manoscritti od altro" di proprietà dei civici stabilimenti, di chiese, conventi o monasteri che "per avventura fossero stati asportati" dalla città nelle ultime passate guerresche vicende⁴⁴⁶. Lochis, chiese le debite informazioni al bibliotecario comunale Agostino Salvioni, quanto a libri, manoscritti e pergamene, ordinò di formare l'ordinata specifica anche per quanto concerneva i quadri eventualmente trasferiti e che avrebbe dovuto contenere indicazioni su dove gli stessi fossero finiti. La Prefettura suggeriva al Lochis di chiamare a tale scopo il Roncalli visto che si era già occupato in passato della raccolta dei quadri e della loro spedizione al precedente Governo.

Il 12 dicembre il Lochis rassegnava pertanto una specifica, che è l'ultimo inventario del Dipartimento del Serio rinvenuto, corredata di sette allegati, purtroppo non rinvenuti nella cartella corrispondente⁴⁴⁷. Non è chiaro se anche tale inventario sia stato stilato dal Roncalli, ma il fatto che non sia redatto con la sua grafia e che sia firmato dal solo Lochis indurrebbe a ritenere che il pittore non fu chiamato per l'incombenza. Forse però il compilatore ebbe sotto mano i precedenti inventari del Roncalli: si tratta, infatti, di una copia parziale della prima parte dell'Inventario del 1800-1803 (dove come visto erano registrati i dipinti di ragione "demaniale"), rispetto al quale mutano solo alcune ubicazioni dei quadri in Palazzo civico⁴⁴⁸. La numerazione delle opere segue il precedente inventario, ma non la sua progressione: il documento elenca infatti solo 21 quadri e sono segnalate in apertura le quattro opere inviate a Brera nel 1803 e le tre rese alla chiesa bergamasca di S. Leonardo (manca il S. *Gerolamo* del Cignaroli) sempre nello stesso anno. Le restanti 14 sono quelle già registrate con l'osservazione relativa al passaggio del 24 agosto 1809 presso la Direzione Demaniale

⁴⁴¹ Viene riportato l'esempio dei quadri di Rossino e Salvator Rosa.

⁴⁴² Documenti 23 settembre, 9 e 10 ottobre 1813 in: ASMi, Studi, p.m., cart. 356.

⁴⁴³ *Inventario napoleonico* (1808-1842), n. 179; Pinetti, 1931, p. 196: ascrive erroneamente l'opera ad Agostino Cavedoni. Si veda: M. Ceriana, *Giacomo Cavedoni, La Deposizione*, in *Brera dispersa...*, 1991, p. 22 (con bibliografia precedente); E. Negro, N. Roio, *Giacomo Cavedone pittore: 1577-1660*, appendice documentaria di Carlo Giovannini, Modena 2001, pp. 131-132, scheda n. 64 (con bibliografia precedente).

⁴⁴⁴ Belotti, vol. VI, 1989, pp. 332-337; vol. VII, pp. 13-22.

⁴⁴⁵ Enrico Bellegarde (1756-1845), generale austriaco, nel maggio 1814 assunse la carica di Commissario per le Province delle ex Regno italico, per poi essere eletto Governatore imperiale della Lombardia.

⁴⁴⁶ Documenti 6, 7, 9 e 12 dicembre 1814, in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10.

⁴⁴⁷ "Elenco nominativo de' quadri appresi dalla fu Agenzia dei beni nazionali all'occasione della soppressione di corporazioni o di chiese nella città e Provincia di Bergamo passati in custodia alla Congregazione delegata di essa città e Provincia durante il Governo austriaco dal 1799 al 1800 e finalmente disposti dalle superiori autorità, compilato questi per corrispondere a venerata ordinanza 2 dicembre 1814 n. 10621 di Sua Eccellenza il Signor Commissario plenipotenziario Feld Maresciallo, Conte di Bellegarde", in: *Inventario (1800-1803)/1814*.

⁴⁴⁸ Le stanze del Palazzo civico segnalate nell'inventario e dove erano stati collocati i dipinti sono: "Sala grande della Commissione delegata alli alloggi"; "Sala contigua alla sala grande"; "Gran salone"; "Sala d'ingresso dell'ufficio di Sanità".

di Bergamo, di cui si è detto: una conferma ulteriore che anche questo gruppo di opere furono portate via dal Palazzo civico e furono alienate⁴⁴⁹.

5.2 La richiesta di opere da soppressioni da parte dell'Accademia Carrara (1816)

Dal 1816 sorsero molteplici dubbi sulla legittimità del possesso dei quadri da parte della Galleria di Brera alla quale furono rivolte diverse domande di restituzione di dipinti. Una delle prime in ordine di tempo ad essere stata rintracciata è quella dell'Accademia di Venezia il cui Presidente Leopoldo Cicognara, nel maggio 1816, rivolse una supplica all'Accademia di Milano per la restituzione dei dipinti requisiti nei dipartimenti veneti dopo la missione di Appiani e Fumagalli a Venezia. In qualità di moderatore per l'Accademia di Milano, rispose il Marchese Febo D'Adda che rimarcò le osservazioni “poco moderate, odiose ed anche false” mosse da parte di Venezia⁴⁵⁰. Da Milano si rispose infatti mettendo in luce l'indiscutibilità dell'esproprio dei beni artistici e la validità della collocazione museale e della pregressa selezione operata dal Governo francese mediante l'Appiani. La vicenda si concluse con una diplomatica risposta del D'Adda che propose di effettuare dei cambi tra le due Accademie. Analoga richiesta fu mossa dallo Stato Pontificio (ottobre 1816) nei confronti di Brera: essa portò alla restituzione di 24 dipinti di scuola emiliana requisiti da Appiani nel 1811 in cambio di 14 opere, prevalentemente di scuola lombarda, che Milano ottenne da Bologna dove erano state mandate nello stesso 1811 perché non ritenute all'altezza delle sale di Brera⁴⁵¹.

Nell'aprile del 1816, gli Amministratori dell'Accademia di Belle arti Carrara in Bergamo redigevano una supplica in ordine alla concessione verbale di Sua Maestà che, recatosi in visita presso la Carrara, li aveva spronati a chiedere al Governo di Milano la restituzione e la cessione al loro stabilimento dei quadri asportati “nelle precedenti politiche convulsioni” da Bergamo e Provincia, avendo egli veduto in Milano degli “inutili magazzini di siffatti oggetti”. Sorpresi e sconsolati, gli Amministratori si erano dati da fare per rinvenire “gli spogli individuali che delle opere de più celebri suoi figli, fra molte altre d'esteri, artisti” aveva dovuto soffrire la loro patria in pochi anni. Presentavano quindi un elenco di ben 198 opere (purtroppo non rinvenuto), osservando che non avrebbero dovuto sorgere contestazioni poiché le opere erano divenute di proprietà demaniale come risultato di soppressioni di pubbliche corporazioni⁴⁵². La richiesta della Carrara faceva seguito probabilmente alle suppliche dell'allora Direttore Giuseppe Diotti e degli allievi di potenziare la scuola di pittura, rispetto a quella di disegno sino ad allora preminente⁴⁵³.

Il Presidente e il Segretario di Brera (Zanoja) rispondevano che dei 198 quadri, sei esistevano nella Galleria di Brera e che, “essendo stati donati all'Accademia di Milano dal Sovrano che era a que' tempi il legittimo e pacifico padrone dello Stato”, erano passati in proprietà dell'Accademia stessa “senza alcun diritto di reversione agli antichi possessori estinti, seguendo la norma degli altri beni nazionali canonizzata dal consenso di tutte le potenze d'Europa”⁴⁵⁴. L'Accademia pittorica di Bergamo, “fondata con ampia dotazione di redditi e di quadri” dal fu Conte Carrara, era di istituzione e di amministrazione privata e non era dipendente dal Governo. Per cui questo solo titolo avrebbe escluso abbastanza ogni domanda dei Commissari su degli oggetti da loro stessi contestati come di proprietà demaniale in confronto ad uno stabilimento pubblico e di sovrana istituzione com'era l'Accademia di Milano, a cui per migliore diritto sarebbero stati devoluti tutti i 198 quadri di proprietà dello Stato indicati nella nota dei Commissari della Carrara. Inoltre tali quadri non si sarebbero “distratti o alienati arbitrariamente dai depositi demaniali” se avessero corso la sorte dei pochi che si conservavano in Pinacoteca.

Da Brera si precisava inoltre che, essendo di proprietà demaniale, i dipinti non potevano essere pretesi dall'Accademia Carrara pur giacendo nei magazzini di Milano poiché non vi giacevano inutili, “aspettando altri il restauro per essere collocati nella Pinacoteca ed altri per essere cambiati coi classici autori e massimamente oltremontani”, dei quali mancava totalmente la raccolta braidense. Inoltre “i molti che vi esistevano inutili o perché di autori non pregevoli o perché irreparabilmente guasti” erano stati distribuiti per ordine del cessato Governo e del presente alle chiese povere di campagna. Come se non bastasse, nel giorno in cui l'Imperatore aveva visitato le sale dell'Accademia di Brera, trovandosi in mezzo alla collezione dei quadri, aveva avuto “la clemenza di manifestare che gli erano state umiliate varie suppliche” per la restituzione di alcuni dei dipinti che ornavano la galleria e di precisare che l'accademia avrebbe dovuto difendersi ed, avendo nuovamente chiesto se la provenienza di tali pitture era dalle soppressioni, come era difatti, aveva replicato per ben tre volte che tale provenienza andava difesa.

Si ha quindi, a distanza di tempo, finalmente l'indicazione che i dipinti inviati a Milano da Bergamo dovettero essere ben 198 o meglio 185 (come si dirà) e che su alcuni di essi si erano effettivamente verificati casi di arbitrarie

⁴⁴⁹ Si vedano per confronto le indicazioni emerse alla data 24 agosto 1809. Tra le notizie in più si apprende inoltre che il sigillo posto al *recto* dei dipinti era in cera di Spagna.

⁴⁵⁰ Documenti in ASMi, Studi, p.m., cart. 359, fasc. 2, citati da: S. Sicoli, *Il “Rapporto sull'origine ed incremento della galleria de' quadri dell'I.R. Accademia di Brera” (4 febbraio 1817). Problemi di legittimazione del patrimonio pittorico dell'Accademia di Brera*, in *Ideologie e patrimonio storico-culturale...*, 2000, pp. 251-255.

⁴⁵¹ Sicoli, 2000, pp. 255-257; Emiliani, 2009, p. 22.

⁴⁵² Lettera degli Amministratori della Carrara all'Imperial Regio Governo di Milano, 20 aprile 1816, e documenti 26 e 29 aprile 1816, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 329.

⁴⁵³ De Vecchi, 1992, p. 8: Diotti e gli allievi dal marzo 1816 richiedono alla Commissaria Carrara di fornire la scuola di tele e colori e di altri ambienti per poter eseguire dipinti su tela di grandi dimensioni.

⁴⁵⁴ Documenti 25 e 26 maggio 1813, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 329.

alienazioni; inoltre alcuni di quelli giudicati meno qualitativi e non idonei per Brera, anche perché magari irreparabilmente rovinati, erano già stati prelevati dai depositi milanesi e ridistribuiti nelle chiese del territorio o venduti. Molti giacevano poi ancora nei depositi in attesa di restauri e per essere poi collocati in Pinacoteca o scambiati con autori classici o oltremontani. Emerge poi un altro dato significativo: nel 1816 erano solo sei (delle 23 complessive inviate per essere collocate nel museo) le opere bergamasche ancora esposte in Pinacoteca, da identificarsi probabilmente, sulla base dei dati indicati sopra, con la Pala del Cariani, l'*Assunzione* del Moroni, il Polittico di Foppa, l'opera di Simone Cantarini e i due Previtali (*Trasfigurazione* e *Incoronazione*).

Infatti, nonostante le giustificazioni addotte da Brera, il pericolo espresso dai Commissari dell'Accademia di Bergamo registrava una situazione di confusione reale già resa nota dagli storici: con l'ammassarsi di opere nei depositi di Brera non si riusciva né a collocarle nelle sale, né a restaurarle per poi esporle, anche per la grave carenza di organico specializzato. Né tanto meno si riusciva a distribuire sul territorio con avvedutezza quelle opere che da tempo erano state raccolte⁴⁵⁵. In un documento successivo si precisava che la nota dei 198 quadri comprendeva 185 portati a Milano e 13 rimasti in loco presso "i custodi dei rispettivi fabbricati". Questi 13 erano specificati alla fine della nota (che però non è stata rinvenuta) e su di essi il Governo dichiarava di sospendere ogni risoluzione⁴⁵⁶.

5.3 Alcuni casi di opere rese, richieste o abusivamente alienate (1816-1827)

Nel 1816, ormai caduto il Regno d'Italia, la badessa del monastero, Barbara Pasta, fece istanza presso l'Imperatore d'Austria Francesco I in visita a Bergamo per chiedere la restituzione della *Madonna in gloria e Santi* del Salmeggia proveniente dal Monastero bergamasco di S. Grata (olio su tela, 400 x 225 cm, firmato e datato 1623)⁴⁵⁷. Il Monastero delle Benedettine di S. Grata in Columnellis fu soppresso nel 1798 e riaperto al culto durante l'occupazione austro russa (1799-1800), infine nuovamente soppresso nel 1810 e riaperto definitivamente nel 1817⁴⁵⁸, in tempo per accogliere il Salmeggia. Il dipinto fu infatti reso trionfalmente il 20 maggio 1816⁴⁵⁹. La partenza dell'opera da Milano a Bergamo è registrata nell'*Inventario napoleonico* il 19 maggio: è la seconda delle opere arrivate a Brera a ritornare nel suo luogo di origine e fu resa forse, come emerge in un successivo documento, in quanto si trovava nei depositi della Pinacoteca in attesa di essere restaurata essendo molto danneggiata dalla foderatura allora eseguita "da mani imperite"⁴⁶⁰. Piccinelli (1863-1865 circa) precisava, infatti, che l'opera era stata trasportata a Milano nel marzo 1811 dove il "Signor Appiani di Monza" la aveva foderata nel 1813 per ordine della direzione di Brera, in tale occasione, "forse per poca pratica della tela e dell'imprimitura usate dal Talpino", si erano sollevate "una infinità di bolle". Dopo la restituzione alle monache fu "subito" restaurata da Bartolomeo Borsetti. Il primo restauro è documentato anche dal Marenzi il quale attesta che, benché venduta al pubblico incanto dopo la soppressione del convento, dato altrove non verificabile, fu destinata alla Pinacoteca di Brera e poi restituita "dopo alcuni anni alle monache in cattivo stato", ma che nonostante "i notabili pregiudizi sofferti" conservava ancora "la maggior parte delle sue originarie bellezze". L'opera è, tra quelle presenti sul territorio, maggiormente segnalata dalla critica antica italiana e straniera: la citavano Calvi (verso il 1661-1671), Tassi (1740-1750 circa), Bartoli (1774), Pasta (1775), Lalande (1790) e Lanzi (1793) che come visto la riteneva di più elevata qualità dell'opera in S. Marta (ora a Brera)⁴⁶¹ ed era rilevata nell'inventario del 1798 ("spicca nella tribuna maggiore una perfetta e nobile tavola del Salmezza, detto il Talpino, in cui è rappresentata S. Grata con S. Benedetto ed altri santi e sopra una bellissima gloria di angeli"), poco prima della soppressione del monastero di S. Grata.

Poco dopo (il 22 maggio 1816) viene inoltrata richiesta al Governo per la restituzione del *Polittico* di Foppa trasferito a Brera nel 1811 e proveniente dalla Chiesa soppressa dei Riformati delle Grazie, ente che era in precedenza passato sotto la proprietà della Congregazione di Carità⁴⁶². Nel documento si specificava che la tavola ornava la testata del coro e rappresentava "in otto caselle dorate" la Beata Vergine fra due angeli in mezzo e ai lati i Santi Alessandro Bonaventura

⁴⁵⁵ Sicoli, 1992, p. 65.

⁴⁵⁶ Lettera del Consigliere ministeriale D'Adda al delegato di Bergamo, 31 maggio 1816, e documento successivo in: ASMi, Studi, p.m., cart. 329. La decisione sfavorevole del Governo sui 185 quadri viene comunicata ai Commissari della Carrara l'8 giugno, Lettera del Vice Regio delegato ai Commissari Carrara, 2 giugno 1816, in: ACBg, Archivio Commissaria, titolo IX Commissaria, busta 72, fasc. 1007.

⁴⁵⁷ Sono stati rinvenuti i documenti di ordine di restituzione datati 2 e 6 maggio 1816, in: AMBg, ASC, sezione Ottocento, tit. XX Culto, fald. 256, fasc. II.

⁴⁵⁸ *Le istituzioni storiche...*, 2001, ad vocem.

⁴⁵⁹ U. Ruggeri, *Enea Salmeggia*, in *I pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/IV, Bergamo 1978, pp. 305-306, scheda n. 50 (con bibliografia precedente); *Brera dispersa...*, 1984, p. 131 (la provenienza è erroneamente indicata come da S. Agata); M. Locatelli, *Bergamo nei suoi monasteri. Storia e arte nei cenobi benedettini della Diocesi di Bergamo*, Bergamo 1986, p. 54; S. Buganza, *La chiesa esterna del Monastero di Santa Grata*, in *La chiesa di Santa Grata: incontro tra monastero e città*, a cura di P. Mazzariol, Bergamo 2001, pp. 190, 285, nota 37. Si vedano anche le note 132 e 277 per n. *Inventario napoleonico* e citazioni Lalande (1790) e Lanzi (1793).

⁴⁶⁰ Documento 17 settembre 1817, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 356 e si veda anche *infra*.

⁴⁶¹ Marenzi (1824), 1985, pp. 68-69; Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, pp. 206-207. Si confronti anche: M. Olivari, *Un sorprendente martirio di Pietro Vecchia e alcune problematiche di restauro legate alle soppressioni*, in "Verona illustrata", 1988, 1, p. 51.

⁴⁶² Con un decreto del 1812 furono riuniti in una sola amministrazione (la Congregazione di Carità) i beni di tutti gli enti pubblici di beneficenza. La Congregazione fu soppressa nel 1815 con il Congresso di Vienna: Valsecchi, 2008.

ed Antonio, era inoltre una “pittura antica indicata da Andrea Pasta alla pagine 106 fra le notabili” della città⁴⁶³. Ancora una volta è la guida del Pasta ad essere presa come modello di giudizio sulla qualità delle opere. La supplica veniva inoltrata al Presidente dell'Accademia di Brera perché riferisse se il richiesto politico fosse tra quelli divenuti di ragione della Pinacoteca. La risposta arrivava il 22 giugno a firma del Zanoja il quale precisava che il quadro esisteva realmente nella Regia Imperial Pinacoteca come proveniente dalla soppressa corporazione dei Riformati delle Grazie di quella città e come compendio degli altri assegnati dal Sovrano all'Accademia. Si precisava inoltre che siccome le tavole sembravano appartenere alla Scuola leonardesca erano “interessantissime nella collezione per la serie e la storia della scuola lombarda”, dimostrando un'attenzione particolare per gli artisti lombardi e gli epigoni milanesi di Leonardo, una prerogativa già insita nelle scelte di gusto di Andrea Appiani sin dai primi sopraluoghi. Sebbene gli austriaci si orientarono su un gusto collezionistico più eterogeneo, prediligendo maestri fiamminghi e olandesi, perseverarono nell'attenzione riposta dai francesi alla scuola lombarda ed estesero la predilezione ad opere di soggetto paesaggistico⁴⁶⁴. Nei documenti si precisava inoltre che, essendo l'opera in cinque tavole distinte, non vi sarebbe stata difficoltà, qualora il Governo lo avesse ritenuto opportuno, di accordare alle istanze della Congregazione il pezzo principale di mezzo rappresentante la Vergine fra quattro angeli, e non anche i due Santi che si annunciavano nella petizione, poiché questi erano al “servizio della Pinacoteca”⁴⁶⁵.

L'Accademia di belle arti non dissentiva quindi dal corrispondere una parte del Politico alla Congregazione di Carità in Bergamo; dalla successiva relazione del Consigliere nominato come mediatore, il Marchese Febo D'Adda⁴⁶⁶, emergeva infatti che “trattandosi di rimettere al primitivo luogo i quadri anticamente tolti”, avrebbe potuto assecondarsi il voto della Congregazione di Carità, tanto più che non trattavasi “di quadri di primo pregio”, né d'un caso che avrebbe potuto troppo generalmente ripetersi⁴⁶⁷. Tuttavia in margine a tale relazione si apprende che l'esito della risoluzione fu negativo, vi si legge infatti: “concluso negativamente con dichiarazione che il Governo è disposto ad esaminare se vi sia nel deposito della Pinacoteca qualche altro quadro il quale non serva alla medesima e possa designarsi alla Congregazione di Carità per la chiesa di cui si tratta e che in mancanza di questo si potrà anche far eseguire una copia del domandato”. Due anni dopo i rappresentanti della Congregazione accettavano che venisse eseguita una copia, a patto che ciò avvenisse senza spese da parte loro⁴⁶⁸.

Il 29 giugno 1818 si hanno nuovamente notizie del Roncalli in quanto consegnava al Governo una “esposizione secreta”, commissionatagli probabilmente dal Conte di Strasoldo, Regio intendente delegato della Provincia di Bergamo, allo scopo di verificare l'ammontare pecuniario dei beni di proprietà del Governo e di quelli alienati indebitamente: la descrizione segnata con la lettera A conteneva tutti i dipinti divenuti di proprietà del Governo perché provenienti dalle soppressioni, il cui approssimativo valore ammontava a 4445 Fiorini imperiali. La descrizione marcata con la lettera B conteneva invece l'elenco di tutti i dipinti alienati abusivamente, il cui approssimativo valore era di 1840 Fiorini. Un'ultima informativa, marcata con la lettera C, comprendeva uno “stato generale”: in essa venivano infatti dichiarati “con verità e precisione” non solo gli oggetti e la qualità di essi, ma erano anche precisati gli abusi “nati e per nascere” a pregiudizio non solo degli stessi oggetti ma anche dello Stato⁴⁶⁹. Si segnalava inoltre ancora una volta il caso della *Madonna* di Alzano del Bellini sulle cui vicende di arbitraria alienazione il Roncalli allegava degli specifici documenti, non rintracciati⁴⁷⁰. I dipinti arbitrariamente alienati ammontavano quindi (per quanto concerne il valore pecuniario attribuito) quasi alla metà rispetto a quelli rimasti in proprietà del Governo.

In agosto Roncalli precisava di avere allegato “la spiegazione della provenienza delle opere di pittura descritte nelle due polize marcate con lettere A e B” ed anche “la precisa informazione” di dove le medesime esistevano e che la dilazione alla consegna era stata indispensabile, sia “per varie indagini segrete” dovute prendere onde potere con sicurezza asserire quanto aveva esposto, sia perché aveva voluto rintracciare vari altri quadri dimenticati ed appartenenti al Governo descritti in un'altra poliza che allegava; coglieva poi l'occasione per chiedere di essere impiegato dal Governo in qualche mansione in quanto si trovava già da otto mesi circa privato improvvisamente della sua cattedra di disegno che possedeva nel Liceo, la quale con soddisfazione aveva portato avanti nel corso “di quindici e più anni”⁴⁷¹. Un

⁴⁶³ Documento 22 maggio 1806, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 356.

⁴⁶⁴ Ciardi, 1983-1984, pp. 378-379; Sicoli, 2000, p. 260.

⁴⁶⁵ Zanoja al Presidente dell'Imperial Regio Governo, 22 giugno 1816, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 356.

⁴⁶⁶ Allievo di Parini, aveva sostituito Scopoli nel ruolo di Direttore generale della Pubblica istruzione, funzione poi soppressa il 30 aprile 1817; ricoprì poi la carica di Vicepresidente del Governo della Lombardia: Sicoli, 2000, p. 252, nota 4.

⁴⁶⁷ Relazione del Consigliere D'Adda, ante 28 giugno 1816, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 356.

⁴⁶⁸ Documenti giugno 1816-febbraio, marzo 1818, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 356.

⁴⁶⁹ Lettera del Roncalli, 29 giugno, in: ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli. Gli allegati non sono stati rinvenuti.

⁴⁷⁰ “L'altro original foglio governativo segnato col n. 2 è concernente al quadro dell'autore Giovanni Bellino, descritto nella dichiarazione A provante la dispersione di tutti li oggetti dichiarati nelle due prime dichiarazioni A e B, non omettendo di unire per ultimo altri tre originali documenti, segnati coi nn. 4, 5, 6, comprovanti non solo parte delle commissioni impartite all'esponente ed operazioni eseguite, ma ancora dimostranti la confidenza che si degnò di porre nel Roncalli il Governo medesimo”.

⁴⁷¹ Lettera del Roncalli, 6 agosto 1818, in: ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli.

analogo provvedimento di richiesta da parte del Governo centrale di Vienna di inventari contenenti stime con il valore dei beni è registrato anche per Venezia proprio nel medesimo periodo⁴⁷². Purtroppo la documentazione rinvenuta si interrompe senza permettere di ricostruire le vicende successive⁴⁷³. Da un unico documento, e solo riassuntivo, rinvenuto presso l'Archivio di Stato di Milano si attesta che nel 1826-1827 erano stati prodotti degli "atti relativi all'arbitraria vendita fatta dal pittore Roncalli di vari quadri di provenienza delle sopprese corporazioni religiose nel bergamasco stati presso di lui depositati"⁴⁷⁴. Ma la documentazione relativa è anche in tale caso del tutto mancante.

Nell'ottobre del 1826 è attestata come avvenuta la cessione in deposito dal Municipio (dove l'opera risulta documentata sin dall'inventario inedito del 1798 come proveniente dalla Chiesa soppressa di S. Agata) alla Chiesa parrocchiale di S. Agata del Carmine⁴⁷⁵ del quadro con l'effigie di S. *Andrea avellino* opera del Salmeggia⁴⁷⁶ a patto che la proprietà rimanesse al Municipio stesso e alle seguenti condizioni: che la Fabbriceria di S. Agata restituisse il quadro ad ogni richiesta del Municipio e si obbligasse a conservarlo in lodevole stato e che, nel caso in cui dovesse essere soggetto a deterioramento per qualsiasi eventualità, la stessa avrebbe dovuto coprire a proprie spese il restauro comunicando al Municipio il restauratore scelto per tale operazione, onde potesse essere approvato o sostituito da altro ritenuto più abile all'uopo. Il 9 ottobre viene approvato il trasporto dell'opera⁴⁷⁷. In realtà il Marenzi già nel 1824 attestava che l'opera, dalla sagrestia di S. Agata, fu posta in Palazzo civico sopra la porta e data al "Carmine con riserve a margine", forse quindi provvisoriamente o in riferimento alle clausole sulla proprietà⁴⁷⁸. Nel 1870 viene confermata la concessione dell'opera alla Chiesa di S. Agata⁴⁷⁹. Si tratta dell'unica opera del Salmeggia in S. Agata requisita con le soppressioni: era citata dai principali storici locali tra cui Tassi, Bartoli e Pasta⁴⁸⁰.

Il Martirio di S. Agata del Salmeggia era stato invece trasferito "provvisoriamente" dalla Chiesa soppressa di S. Agata a quella del Carmine nel 1798 "dalle due famiglie Pezzoli" delle quali era ancora di proprietà indivisa, secondo la testimonianza del Marenzi (1824). Verosimilmente, essendo quindi in una cappella privata, subì una sorte diversa dal S. *Andrea* e non poté essere requisito: sebbene citato dagli storici locali (Tassi, Bartoli, Pasta) non è infatti registrato negli inventari delle soppressioni. Oggi si può ancora ammirare in S. Agata del Carmine. Pinetti (1931) lo ricorda come concesso in deposito alla chiesa del Carmine dai Pezzoli con "uso perpetuo"⁴⁸¹.

Anche una terza opera del Salmeggia, il *Battesimo di Gesù* fu trasferita da S. Agata dei Teatini a S. Agata del Carmine dopo la soppressione del 1798. L'opera (olio su tela, 150 x 120 cm), sebbene firmata e datata (1590), è citata con l'erronea attribuzione a "Jacopo Palma" nell'inventario del 1797, attribuzione ripresa probabilmente dal Pasta (1775) e che verrà reiterata in Marenzi (1824) e Piccinelli (1863-1865 circa), mentre solo Tassi la aveva giustamente assegnata al Talpino: fu forse l'erronea attribuzione a "salvare" l'opera dalle requisizioni⁴⁸².

Nel settembre 1827 veniva presentata al Governo una supplica da parte delle monache di S. Benedetto in Bergamo, da poco tempo ripristinate, perché fosse loro restituito il quadro del Moroni (*l'Assunta*) che si trovava nella Pinacoteca di Brera. Le monache riportavano, come modello di concessione, l'esempio del dipinto di Salmeggia reso da Brera alla Chiesa di S. Grata. L'Accademia rispose tuttavia che la supplica non poteva essere ritenuta assecondabile in quanto il

⁴⁷² Spiazzi, 1988, p. 76: ordini ottobre 1817 e maggio 1818.

⁴⁷³ Per Venezia è attestato che anche nel periodo 1820-1866 (fine della dominazione austriaca) furono messi in atto provvedimenti tesi a conservare i soli dipinti ritenuti più qualitativi e a cederli in deposito presso locali nazionali in Veneto, mentre i dipinti considerati di scarto furono messi in vendita tramite aste: Spiazzi, 1988, pp. 76-82.

⁴⁷⁴ Documento 1826-1827, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 329.

⁴⁷⁵ Il 7 novembre 1797 veniva soppressa la parrocchia di "Sant'Agata vergine e martire" o dei "Teatini" tuttavia, nel 1799, in seguito alle richieste della comunità di Sant'Agata, il vescovo Dolfin annullò la risoluzione, emanando un decreto con cui provvedeva ad innalzare in parrocchiale la Chiesa del Carmine, annessa al soppresso Convento di S. Maria del Carmine (decreto 24 settembre 1799) con la nuova titolazione di "S. Agata del Carmine". Nel 1861 la parrocchia di Sant'Agata nel Carmine risulterà censita come seconda parrocchia urbana. Nel 1966 verrà soppressa e unita alla parrocchia di Sant'Alessandro martire in Cattedrale che le succederà per l'interno patrimonio (1986). Fonte: archiviazione dell'ente nel sito della Regione Lombardia (lombardiabeniculturali.it/istituzioni/schede/1500295/).

⁴⁷⁶ L'opera è citata nell'Inventario dei beni di S. Agata (1797) come posta in sagrestia: AMBg, Specola, doc. 997; nell'Inventario Marinoni (1799) come da S. Agata trasferita in Municipalità e nell'Inventario 1800-1803 con aggiunte successive: "CIII, dall'infermeria di S. Agata, Enea Salmezza detto il Talpino, rappresenta S. Andrea Avellino che nell'atto del sacrificio della messa è colpito dall'appoplezia all'altare di S. Pietro, di merito, in alcune parti rappezzato, sala a sinistra entrando, accordato in custodia alla fabbriceria di S. Agata al Carmine come al n. 8329 del 1830".

⁴⁷⁷ Documenti ottobre 1826, in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10.

⁴⁷⁸ Marenzi (1824), 1985, p. 87, nota 12. Le annotazioni all'Inventario del 1800-1803 riportano invece (si veda *supra*) la data 1830 per il trasferimento dell'opera in S. Agata ("accordata in custodia").

⁴⁷⁹ Documenti 20 gennaio e 9 febbraio 1870, in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10.

⁴⁸⁰ Sull'opera si veda: Pinetti, 1931, pp. 53-54; Ruggeri, 1978, p. 301, scheda n. 32 (con bibliografia precedente).

⁴⁸¹ Marenzi (1824), 1985, p. 53; trasferimento confermato da Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 191; Pinetti, 1931, pp. 51-52. Sull'opera si veda: Ruggeri, 1978, p. 301, scheda n. 30 (con bibliografia precedente).

⁴⁸² L'opera è citata nell'Inventario dei beni di S. Agata (1797) come posta in sagrestia: AMBg, Specola, doc. 997; Pinetti, 1931, pp. 49-50; Ruggeri, 1978, p. 301, scheda n. 29 (con bibliografia precedente).

quadro del Salmeggia, al momento della richiesta, non era esposto in Pinacoteca, ma si trovava nei depositi per essere stato danneggiato dalla foderatura eseguita in modo non adatto, mentre il dipinto del Moroni si trovava esposto in Pinacoteca al momento della richiesta. Si richiamava inoltre un dispaccio governativo del 24 febbraio con il quale era stato deciso di non dare più seguito a qualunque cessione di quadri simili⁴⁸³. Anche per Venezia è registrato un analogo provvedimento: di fronte alle molte richieste di restituzioni che giungevano dagli enti religiosi, le cessioni anche solo in deposito di opere furono sospese⁴⁸⁴. Le monache di S. Benedetto si risolsero quindi nel 1864 a chiedere una copia del dipinto del Moroni al pittore Giuseppe Giorgi, copia registrata come presente in loco dal Pinetti (1932)⁴⁸⁵.

6 Il deposito di alcune opere in Accademia Carrara e ultime vicende (1874-1882)



Alessandro Allori, detto il Bronzino, *La Cena degli apostoli*, 1582, olio su tela, 212 cm × 750 cm, Bergamo, Palazzo della Ragione, Museo dell'affresco.

Come noto nel 1859 Garibaldi entrò trionfalmente a Bergamo e pose fine alla lunga dominazione austriaca che culminerà con la proclamazione del Regno unitario d'Italia nel 1861. Una decina di anni dopo (1872) la sede municipale di Bergamo venne trasferita dalla Città Alta alla Città Bassa. Tra il 1873 e il 1874 è documentato che, ritenendo di non poter convenientemente collocare nella nuova sede del Palazzo comunale, nella piana della città, il quadro del pittore fiorentino Alessandro Allori detto il Bronzino rappresentante *La Cena degli apostoli*, proveniente dal refettorio dei Padri Vallombrosiani di Astino (soppressi nel 1797) e che adornava la massima aula del Palazzo Civico⁴⁸⁶, la Giunta municipale aveva deciso di depositare il quadro nella Basilica di Santa Maria Maggiore⁴⁸⁷. Già nel maggio 1874 però il dipinto viene ritirato dalla Basilica per essere concesso in deposito all'Accademia Carrara, facendo seguito ad una precedente richiesta della Carrara stessa rivolta al Sindaco di Bergamo; dal 1952 l'opera verrà collocata in Palazzo della Ragione, dove si trova ancora oggi.

L'opera, vista in loco dal Tassi (1740-1750 circa) e dal Pasta (1775), era stata elogiativamente segnalata nell'inventario del 1798 assieme al dipinto di Pietro Sorri di cui si dirà e come trasferita in Palazzo municipale dopo la soppressione dei Vallombrosiani di Astino: "Astino, in questo luogo due pitture meritano una particolare attenzione: la tavola di S. Giovanni Gualberto che all'inimico perdona, di mano del famoso Cavalier Passignani fiorentino posta in chiesa, ora trasportata in Municipalità e il Cenacolo di Cristo, quadro grande che era situato nel Refettorio dei monaci ed ora si ritrova nelle sale della Municipalità stessa, lavorato da quel valente uomo Alessandro Allori fiorentino, chiamato il vecchio Bronzino"⁴⁸⁸. Con l'occasione la Commissaria Carrara chiedeva che le venissero concessi in deposito anche altri dipinti di proprietà del Municipio i quali, tolti come erano "agli sguardi degli amatori e degli intelligenti e perciò quasi ignorati", non potevano avere quell'interesse e quell'importanza per la storia delle arti che pure avrebbero meritato. Così, nel mentre si sarebbe arricchita la già importantissima galleria di preziosi oggetti d'arte, si sarebbero tolti "i medesimi dall'oblio al quale da tanto tempo, con danno grande degli studi" erano ingiustamente condannati. In

⁴⁸³ Documenti 17 settembre e ante 7 ottobre 1817, in: ASMi, Studi, p.m., cart. 356.

⁴⁸⁴ Spiazzi, 1988, p. 76.

⁴⁸⁵ A. Pinetti, *Catalogo generale degli oggetti d'arte della provincia di Bergamo*, in "Bergomum", anno XXVI, 1932 (X), n. 3, ottobre 1932, p. 26.

⁴⁸⁶ Marenzi (1824), 1985, p. 88: attesta che si trovava nel Refettorio e che fu trasferita in Palazzo Civico, collocata tra le due porte, era una delle migliori pitture della sala; Francesco Cappella l'aveva pregiudicata con qualche restauro e vi aveva apposto il suo nome.

⁴⁸⁷ Il Sindaco alla Congregazione di Carità, [ante 6 aprile 1874], in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10. Le annotazioni all'Inventario del 1800-1803 riportano la data 1873 per il trasferimento nella Basilica e confermano il 1874 per lo spostamento in Carrara.

⁴⁸⁸ La Commissaria Carrara al Sindaco, 7 aprile 1874; Lochis al Municipio di Bergamo, 13 maggio 1874, in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10. ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo (1798). Sull'opera cfr. anche *infra*.

giugno il Sindaco rispondeva favorevolmente, accludendo la selezione delle opere fatta anche questa volta sull'Inventario del Roncalli del 1800-1803. A questi dipinti se ne aggiungevano altri due non registrati nel detto inventario, rappresentanti ciascuno due sante attribuite a Palma il Vecchio, ma che saranno poi assegnati a Pietro de Marinis. Si veniva così a formare un totale di 15 dipinti che verranno depositati presso l'Accademia Carrara⁴⁸⁹.

In agosto, infatti, dopo la firma di un apposito contratto dove erano indicate le modalità da seguire per il deposito, ivi compresa la ripresa di alcune clausole già contenute nel lascito di Guglielmo Lochis alla Carrara (analogamente attuato in forma di deposito municipale)⁴⁹⁰, veniva fatta regolare consegna al Conte Carlo Lochis, Presidente dell'Accademia Carrara, dei 15 quadri "di ragione della città" da collocarsi in "deposito" nelle sale dell'Accademia medesima⁴⁹¹.

Le opere sono descritte nel documento riprendendo appunto i numeri dell'Inventario del 1800-1803 (espressi in cifre romane) e con aggiunte a matita successive (verosimilmente *post* 1929) relative all'indicazione della loro collocazione nelle diverse sale dall'Accademia (con il numero di catalogo corrispondente) secondo l'allestimento allora in corso, quello del 1929 ad opera di Corrado Ricci⁴⁹². Si riportano di seguito i dipinti con la numerazione in numeri romani ripresa dall'inventario del Roncalli e le attribuzioni indicate nell'inventario, segnalandone in nota gli estremi bibliografici e le eventuali variazioni attributive: 1. XXXVI, Pietro Ronzelli, la *Beata Vergine assunta in gloria con molti angioletti con li dodici apostoli e ritratti divoti al basso*, sala IV, n. 4⁴⁹³; 2-3. XXXXVII-XXXVIII, Maniera del Tassoni, *Capre, pecore ecc.*, sala IV, nn. 832, 828⁴⁹⁴; 4. LXIV, Giovanni Battista Cristoforo Averara, *Cristo in croce con quattro evangelisti*, scala magazzino⁴⁹⁵; 5. LXXV, Tiziano Vecellio, *Ritratto del Cardinale Bembo*, sala XIV, n. 429⁴⁹⁶; 6. LXXVI, Alessandro Allori, detto il Bronzino, *La cena di Cristo con i discepoli in figure più del naturale*, sala XIII, n. 364 (...) ⁴⁹⁷; 7. LXXVII, Enea Salmeggia, detto il Talpino, *L'adultera avanti Gesù Cristo con varie figure di*

⁴⁸⁹ I numeri 46, 47 48, 75, 77, 78, 80, 82, 84, 86, 101, 104, 105: Lettera del Sindaco alla Giunta municipale, 9 giugno 1874, in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10. Il documento e alcuni dei dipinti che furono concessi in deposito alla Carrara erano già stati citati da Panzeri, 1985, p. 17, note 27-28.

⁴⁹⁰ Il lascito fu attuato nel 1867 e comprese 240 dipinti che furono selezionati su un totale di 528 da Giovanni Morelli: Panzeri, 1985, p. 27-28, nota 62; Brambilla Ranise, 2005-2006, 2007.

⁴⁹¹ Documenti luglio, agosto 1874, in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10 e in: ACBg, Archivio Commissaria, titolo IV Gallerie, busta 29, fasc. 324. Ringrazio il Dott. Giovanni Valagussa, Conservatore dell'Accademia Carrara di Bergamo, per avermi dato la possibilità di consultare tali documenti, assieme al faldone contenente i dossier delle opere date in deposito alla Carrara: ACBg, fald. Depositi, inv. 06 AC, da DP 030 a DP 046 (d'ora in poi ACBg, fald. Depositi), i riferimenti alla collocazione delle opere in Carrara risalgono agli anni 70 del 1900.

⁴⁹² Le postille a matita recano infatti gli estremi corrispondenti a tale allestimento, si veda: *Accademia Carrara in Bergamo elenco quadri*, con introduzione di C. Ricci, Bergamo 1930. Nel precedente allestimento del 1912 sempre ad opera del Ricci figuravano solo quattro opere (Ronzelli, Cavagna, Allori e Tiziano, ma come attribuito) si veda: *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo*, con introduzione di C. Ricci, Bergamo 1912.

⁴⁹³ *Assunzione di Maria con gli apostoli e due devoti*, firmata e datata 1590, olio su tela, 255 x 188 cm; inv. n. D 4. Proviene dalla Chiesa di S. Agostino. Era stata citata dal Tassi (1740-1750 circa) e dal Pasta (1775) che la videro in loco e in AMBg, Specola, doc. 997, Inventario S. Agostino (1797); ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811, Inventari (1797); Inventario Maironi (1799). Pasino Locatelli (1869) la vide quando si trovava ancora in Palazzo civico. Cfr. *Il Seicento a Bergamo...*, 1987, pp. 32-33, figura 7; F. Rossi (a cura di), *Patrimoni svelati: le quadrerie di enti e istituzioni bergamasche*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2001), Clusone (BG) 2001, p. 78 (illustrata), con bibliografia precedente. L'opera è stata restaurata nel 1932: ACBg, fald. Depositi. Attualmente è esposta presso l'Archivio di Stato di Bergamo.

⁴⁹⁴ Si tratta dei due dipinti attribuiti a Giuseppe Tassoni (Roma, 1653-Napoli, 1737), olio su tela, 98 x 132 cm; inv. nn. D 5 e D 6, dal Convento di S. Paolo d'Argon: F. Rossi, *Accademia Carrara Bergamo. Catalogo dei dipinti*, collaborazione storico-biografica di R. Paccanelli, Bergamo 1979, p. 320. Sono stati restaurati nel 1932 e sono stati collocati presso gli uffici esterni della Prefettura di Bergamo: ACBg, fald. Depositi.

⁴⁹⁵ Tempera su tela, 205 x 152 cm, stendardo firmato e datato 1569, inv. n. D 7; l'opera proviene dal Monastero di Astino, dove la videro Ridolfi (1648) e Tassi (1740-1750 circa), era citata anche in Inventario Maironi (1799) e fu trasferita in Municipalità come attestano Marenzi (1824) e Locatelli (1869): F. Cortesi Bosco, *Giovanni Battista Guarinoni d'Averara*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/IV*, 1978, p. 104, scheda n. 2 (con bibliografia precedente). Restaurata nel 1982, si trova nei depositi dell'Accademia: ACBg, fald. Depositi.

⁴⁹⁶ Olio su tela, 100 x 90 cm, inv. n. D 8, replica con varianti dell'originale di Tiziano al Museo di Capodimonte, Napoli, attualmente assegnata ad un pittore veneto del XVI secolo. L'opera era stata donata al Comune di Bergamo alla fine del Seicento, non deriva quindi da soppressioni; era citata nell'inventario del 1798 (ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo, 1798) come esposta nella sala del Concilio di Palazzo Nuovo. Rossi, 1979, p. 165; A. Cecchi, in *Nello splendore mediceo: Papa Leone X e Firenze*, Catalogo della mostra (Firenze, 2013), a cura di Nicoletta Baldini e Monica Bietti, Livorno 2013, p. 516, scheda n. 79. Dopo essere stata esposta nell'allestimento del Ricci del 1912 e del 1929, venne collocata nei depositi dell'Accademia: ACBg, fald. Depositi.

⁴⁹⁷ Olio su tela, 212 x 750 cm, 1582, inv. n. D 9, dal refettorio dei Vallombrosiani di Astino (S. Sepolcro). L'opera era segnalata dal Tassi (1740-1750 circa), dal Pasta (1775), dal Catalogo del 1798 (ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo

mezzana grandezza, Palazzo di Giustizia⁴⁹⁸; 8. LXXVIII, Giovanni Paolo Cavagna, *La Beata Vergine con due santi guerrieri, un sottodiano, due gentiluomini ed un paggio*, sala II, n. 23⁴⁹⁹; 9. LXXX, Giuseppe Lolmo, *Gesù Cristo risorto*, copia di altro del Lotto, 10, sala II, n. 851⁵⁰⁰; 10. LXXXII, Maniera fiorentina, *S. Giovanni Gualberto che perdona al nemico, con varie figure*, S. M. Maggiore (...) ⁵⁰¹; 11. LXXXIV, Maniera Bassanesca, *L'incoronazione di spine di Gesù Cristo*, Palazzo del Governo⁵⁰²; 12. LXXXVI, incerto, *Polli, chioce, ecc.*, sala IV, n. 853⁵⁰³; 13. CI, Incerto, *Copia modello finito del quadro grande del Bronzino, in portineria*⁵⁰⁴; 14. CV, Bassano, *La Repubblica veneta che riceve in dono i prodotti di questa Provincia*, sala IV, n. 750⁵⁰⁵; 15, Attribuito a Palma il giovane, *Due santi in piedi*, sala II, n. 852; 16, idem, idem (...), sala II, n. 849⁵⁰⁶.

delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio, 1798); in *Inventario Maironi* (1799) e dal Marenzi (1824), ed 1985, p. 88. Restaurata nel 1932, dopo essere stata esposta nell'allestimento del Ricci del 1912 e del 1929, risulta collocata dal 1952 presso il Museo dell'affresco in Palazzo della Ragione: ACBg, fald. Depositi.

⁴⁹⁸ Si tratta dell'opera del Salmeggia da S. Paolo d'Argon, olio su tela, 142 x 210 cm, 1612, inv. n. D 10. Era segnalata da Calvi (1666-1671 circa) come opera "rara" e con elogi anche dal Tassi (1740-1750 circa), sarà registrata in *Inventario Maironi* (1799) e come ancora in Palazzo Municipale da Maironi (1819) e in Marenzi (1824), Facchinetti (1833) e Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 207. Marenzi (1824), 1985, p. 88 la ricordava come "mal ridotta" dalla "pulitura eseguita dal pittore Brognoli". Cfr. Ruggeri, 1978, p. 299, scheda n. 22, con bibliografia precedente. Restaurata nel 1932 e nel 1988, non era nell'allestimento del 1912 e dal 1927 è stata collocata in deposito presso il Tribunale di Bergamo (Ufficio del Procuratore): ACBg, fald. Depositi.

⁴⁹⁹ *Madonna adorata da tre Santi e devoti*, olio su tela, 188 x 146 cm, inv. n. D 11; proveniva da S. Paolo d'Argon, è stata declassata dalla letteratura moderna a opera di artista minore o anonimo della scuola veneto-bergamasca del XVI-XVII secolo, peraltro non era citata nelle antiche fonti nemmeno in quelle locali ed è registrata nel solo *Inventario* 1800-1803; si vedano: L. Bardin Tognoli, M. Olivari, *Artisti minori o anonimi*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/IV*, Bergamo 1978, p. 576, scheda n. 3 (con bibliografia precedente); E. De Pascale, in *Patrimoni svelati...*, 2001, p. 81 (illustrata). Restaurata nel 1932, fu collocata in Accademia ma presso la scala di servizio, al II piano: ACBg, fald. Depositi.

⁵⁰⁰ Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 199: attesta che il dipinto (firmato) di Giovanni Paolo Lolmo, *Resurrezione di Cristo* (da lui definita *Trinità*) proveniente da S. Agostino fu venduto nel 1798 al pubblico incanto a Giovanni Mora "indoratore" per 22 Lire, venuto l'acquisto "in cognizione di chi allora sedeva in Governo della città", fu chiesta la restituzione dell'opera e si trovava allora nelle sale municipali; l'opera era segnalata dal Tassi (1740-1750 circa), dal Bartoli (1774) e dal Pasta (1775, primo ad attribuirle al Lolmo, sino ad allora la si credeva del Lomazzo) che la videro in loco; è poi citata in ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811, *Inventari* (1797) (come Santissima Trinità di Giò Paolo L. S.), in *Inventario Maironi* (1799) e dal Marenzi (1824), ed 1985, p. 86. Fu esposta in Carrara (olio su tela, 222 x 152 cm, 1570-1595 circa; inv. n. D/12 851) nell'allestimento del 1929 e poi spostata nei depositi: ACBg, fald. Depositi. Si vedano anche: M. Lucco, in *Lorenzo Lotto il genio inquieto del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Washington, Bergamo, Parigi, 1997-1999), a c. di D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, Milano 1998, p. 144 (con bibliografia precedente).

⁵⁰¹ Da identificarsi con il *S. Giovanni Gualberto perdona al suo nemico* (olio su tela, 220 x 140 cm), depositato dal 1882 nella sagrestia della Basilica di S. Maria Maggiore (come emerge nei successivi documenti). L'opera, proveniente dal Monastero vallombrosiano di S. Sepolcro in Astino, era stata segnalata da Angelini (1720) e Pasta (1775) con l'attribuzione al fiorentino Cresti di Passignano, attribuzione ripresa nell'inventario del 1798 (ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio, 1798). Furono Baldinucci (1681-1728) e l'anonimo estensore dell'indice delle chiese della provincia di Bergamo (1740-1750 circa) (*Memorie di alcuni quadri esistenti nelle chiese del territorio di Bergamo*, 1740-1750 circa, in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II) a segnalarne la corretta attribuzione al collaboratore del Passignano, il senese Pietro Sorri (1556-1622), accolta solo dalla critica recente: N. Barbolani di Montauto, in *Da Bergognone a Tiepolo...*, 2002, pp. 90-91, 93, fig. 35, note 23-28.

⁵⁰² *Incoronazione di spine*, assegnata alla Scuola dei Bassano, 1590-1600 circa, olio su tela, 94 x 79 cm, inv. n. D 14: Rossi, 1979, p. 195. L'opera era segnalata in *Inventario Maironi* (1799) come proveniente da S. Paolo d'Argon, mentre l'*Inventario* del 1803 ne riferiva come incognita la provenienza. Fu collocata presso gli uffici esterni della Prefettura: ACBg, fald. Depositi.

⁵⁰³ Angelo Maria Crivelli, detto il Crivellone, *Polli e tacchini*, olio su tela, 142 x 117 cm, 1710-1720 circa, n. inv. D 15. Da S. Paolo d'Argon, esposto alla mostra del 1799. Si vedano: Rossi, 1999, p. 85; Rossi, in *Patrimoni svelati...*, 2001, p. 101 (illustrata). Dopo essere stata esposta nell'allestimento del 1929 si trova nei depositi dell'Accademia: ACBg, fald. Depositi.

⁵⁰⁴ Copia del dipinto dell'Allori, olio su tela, 75 x 129 cm, 1620-1625 circa, inv. n. D 16; Marenzi (1824), ed 1985, p. 87 lo ricordava "senza merito". Si trova nei depositi dell'Accademia: ACBg, fald. Depositi.

⁵⁰⁵ Opera di Francesco Bassano eseguita assieme ad altre tre (una delle quali distrutta nei "bacchanali patriottici" e di cui si è detto in apertura) per decorare la Sala del Consiglio del Palazzo comunale di Bergamo, olio su tela, 190 x 300 cm, 1570-1590 circa, inv. n. D 17. Era ricordata dal Ridolfi (1648), dal Tassi (1740-1750 circa) e dal Pasta (1775): A. Pattanaro, in *Da Bergognone a Tiepolo...*, 2002, pp. 64-69, scheda n. 6, fig. 20. Fu posta sul soffitto del salone del I piano dell'Accademia: ACBg, fald. Depositi.

⁵⁰⁶ *S. Agata e S. Agnese, S. Caterina d'Alessandria e S. Dorotea*, olio su tela, 276 x 119 cm, inv. n. D 18, D 19, da S. Paolo d'Argon; Marenzi (1824), ed 1985, p. 87 le attribuiva al Cavagna; restaurate nel 1932; furono esposte in

Una prima considerazione è che dal convento di S. Paolo d'Argon i delegati governativi, all'epoca delle soppressioni, avevano selezionato solo il Salmeggia e l'Allori, mentre avevano lasciato in loco dipinti di Bernardo Strozzi, Sebastiano Ricci e Antonio Balestra, secondo i criteri invalsi all'epoca, considerati di qualità inferiore⁵⁰⁷. In secondo luogo, a parte le opere dei pittori locali e veneti di XVI e dei primi del XVII secolo (ambito che è ancora il maggiormente rappresentato) Salmeggia, Lolmo, Averara, Ronzelli e Francesco Bassano e del fiorentino Allori, le altre confluite in Carrara dopo il 1874 sono per la verità di non ottima qualità, dopo l'allestimento del 1929 saranno infatti collocate per lo più nei depositi del museo. Si trattava però probabilmente delle sole opere ancora degne di attenzione critica e che rimanevano in proprietà pubblica a distanza di oltre settanta anni dall'epoca delle prime soppressioni napoleoniche. Dopo il lascito della Collezione Lochis (1866), era in ogni caso il secondo incremento di opere che andava a favore dell'Accademia Carrara, prima dell'arrivo della prestigiosa raccolta di Giovanni Morelli che sarà legata al museo per volontà testamentaria nel 1891⁵⁰⁸.



Antonio Boselli, *Gloria d'Ognissanti*, 1514 circa, opera e dettagli, olio su tavola, 210 x 140 cm, Bergamo, Basilica di S. Maria Maggiore.

L'11 marzo 1882 la Congregazione di Carità di Bergamo, aderendo alla proposta di una speciale Commissione artistica all'uopo interpellata, chiedeva di rimuovere la tavola di Antonio Boselli (*Gloria d'Ognissanti*, olio su tavola, 210 x 140 cm, 1514 circa), di sua proprietà e che formava la pala all'altare della cappella a destra dell'altare maggiore della Basilica di S. Maria a Bergamo, perché esposta a pregiudizio per via del luogo umido e perché, trovandosi sotto il riflesso di una scarsa luce, di prospetto riusciva sul posto impossibile vederla, quanto per il suo "merito" sarebbe stato desiderabile così tanto da non poterne nemmeno rilevare il soggetto. Proponeva quindi un cambio con un dipinto municipale (derivato da soppressioni) già depositato presso la Carrara, il S. *Giovanni Gualberto* ancora attribuito nei documenti al "Cresti di Passignano" (in realtà è l'opera del senese Pietro Sorri, già citata), per sostituirlo appunto alla tavola del Boselli che si intendeva levare dal suo luogo di origine e collocare in Carrara. Il trasferimento dell'opera del Sorri fu realmente effettuato, mentre il Boselli rimase in loco⁵⁰⁹. L'opera era visionata presso la Basilica di S. Maria già

Accademia nel 1929 e poi spostate nei depositi: ACBg, fald. Depositi. Sono state poi attribuite a Pietro de Marinis con datazione verso la seconda metà del XVI secolo: P. de Marinis, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, Torino 1975, vol. VII, p. 210; Rossi, 1979, p. 177. Sono i n. CVII dell'Inventario 1800-1803, aggiunti dopo il 1923 con l'attribuzione a "Palma (?)", di "merito discreto" e correttamente segnalate come in "Accademia": si veda in regesto.

⁵⁰⁷ Si vedano i dipinti che documenta in loco il Pinetti, 1931, pp. 220-224.

⁵⁰⁸ Panzeri, 1985, p. 32; F. Zeri, F. Rossi (a cura di), *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara*, Cinisello Balsamo (MI) 1986.

⁵⁰⁹ Documento 12 gennaio 1881, in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10. Documenti marzo, aprile 1882, in: ACBg, Archivio Commissaria, titolo IV Gallerie, busta 29, fasc. 324. Sull'opera del Boselli, citata in loco dal Calvi, Tassi, Bartoli e Pasta e registrata nell'inventario del 1798 ("il quarto altare che è alla sinistra del maggiore tiene una tavola creduta del Bramantino milanese, se non che si rivelò nella fascia di S. Girolamo: FCUS ANCERIU in caratteri d'oro": ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo, 1798), e correttamente attribuita al Boselli solo a partire dal Marenzi (1824), si veda: Pinetti, 1931, pp. 85-86; M. Argenti, G. Baracchetti, *Antonio Boselli*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 328, scheda n. 20 (con bibliografia precedente). L'opera è stata restaurata nel 2008 dall'Officina del restauro di Firenze: fonte catalogazione Regione Lombardia (Sirbec).

da Cavalcaselle nelle sue ricognizioni bergamasche (1866-1869): lo studioso approfondì un'indicazione del Tassi e attribuì correttamente la tavola al Boselli ritenendola di buona qualità⁵¹⁰.

Il 14 giugno 1882, aderendo a domanda sporta dal Parroco della Chiesa di S. Maria delle Grazie in Bergamo, il Consiglio comunale di Bergamo acconsentiva che l'altare del soppresso oratorio di S. Maria di Rosate, divenuto sede del Regio Liceo, venisse affidato a titolo di comodato alla Fabbriceria di quella parrocchia allo scopo che una delle cappelle di quel tempio venisse adornata di quel "pregievolissimo altare, lavoro in legno con intarsiature dei fratelli Caniana bergamaschi, compresa la pala, dipinto ad olio del veronese Cignaroli": è questa la *Madonna delle rose* di cui si è già detto e che dalla sagrestia di S. Maria delle Grazie verrà quindi spostata in chiesa⁵¹¹.

7 Le opere d'arte trascurate nei documenti sulle soppressioni

Gli inventari e i documenti rinvenuti sulle soppressioni relativi alle ricognizioni sulle opere considerate all'epoca più significative del territorio bergamasco non menzionano alcune testimonianze artistiche viceversa oggi considerate oggi di rilievo nel percorso della storia dell'arte del XV-XVI secolo e certamente presenti già all'epoca sul territorio, anche se talora confinate in luoghi effettivamente decentrati e ancora oggi difficili da raggiungere, tra cui i dipinti di Lorenzo Lotto, Cima da Conegliano, Vittore Carpaccio, Lattanzio da Rimini, Leonardo Boldrini, Cristoforo Caselli, detto il Temperello e dei Santacroce, per lo più trascurati anche dalle principali fonti locali seicentesche e settecentesche che, come visto, costituirono gli strumenti di ricerca principali adoperati dai delegati governativi per la selezione. Tali opere emergeranno dall'area "grigia" solo negli ultimi decenni dell'Ottocento, con l'avvento della generazione dei "conoscitori" d'arte i quali, come si vedrà nella seconda parte di questo studio, troveranno nel territorio bergamasco un luogo particolarmente adatto, proprio per la densità di presenze artistiche, per lo sviluppo della loro ricerca storico-artistiche.



Giovanni Battista Cima da Conegliano, *Polittico di Olera*, particolari (S. Caterina d'Alessandria, Madonna con Bambino, S. Lucia), 1486-1488 circa, olio su tavola, 56 x 46 cm (le due sante), 86 x 46 (la Madonna), Chiesa parrocchiale di Olera (S. Bartolomeo apostolo), Alzano Lombardo, Bergamo.

⁵¹⁰ Si veda *infra*.

⁵¹¹ Documenti maggio, giugno 1882, in: ACBg, Archivio Commissaria, titolo IV Gallerie, busta 29, fasc. 324. Cfr. *supra*.

REGESTO DOCUMENTARIO CRONOLOGICO

1797-1882 (con un documento del 1952)

Criteri di trascrizione dei documenti

La trascrizione segue in linea di massima il criterio della fedeltà e del rispetto dei documenti originali. Sono state apportate delle modifiche di sintassi solo nei rari casi di difficoltà di comprensione del testo e, per la stessa ragione, sono stati corretti alcuni errori grammaticali e ortografici (quali apostrofi, accenti e forme verbali più adoperate, come essere e avere). Non è invece stata adottata la divisione delle parole secondo l'uso corrente e sono state mantenute le forme linguistiche arcaiche (come: de', de, siegue, appiedi, impiedi, inginocchioni). Le doppie sono state uniformate al linguaggio corrente anche nel caso di nomi di luoghi o enti (capella=cappella, Riformati=Riformati), sono state unicamente mantenute nei nomi propri degli artisti: l'unica eccezione è il nome Pietro Roncalli che, per la frequenza, è stato sempre uniformato (è stata quindi eliminata la dicitura Roncali). La punteggiatura è stata inserita secondo l'uso moderno per facilitare la lettura. Sono state mantenute le sottolineature originali, mentre per ragioni di spazio gli a capo sono stati lasciati sole ove necessario.

Sono state sciolte le abbreviazioni ove chiaramente interpretabili, anche per i nomi dei santi (ad esempio Gio. Batta è stata sciolta in Giovanni Battista), sono state invece mantenute quelle che caratterizzano i nomi propri di artisti (ad esempio: Gio. Batta. Moroni), per questi ultimi si è, infatti, seguito il criterio della fedeltà al testo. La voce abbreviata p.p. (per prossimo passato) è stata mantenuta in quanto si ripeteva sovente, come anche la dicitura dott. L'abbreviazione K o Kr è stata invece sciolta in Cavaliere. Le diciture I.R. Galleria di Brera, R. Galleria nazionale di Brera, sono state sciolte in: Imperial Regia Galleria di Brera, Regia Galleria nazionale di Brera.

Le maiuscole sono state modificate secondo l'uso corrente quando indicano i titoli delle opere d'arte e le espressioni religiose (come Bambino, Putto o Figliolo, Divin Figlio, Vergine, Beata), l'attributo dei santi è stato invece indicato sempre in minuscolo: martire, vescovo, abate, ma è stato lasciato maiuscolo se è posto come qualifica iniziale (l'Abate Crippa). Sono state mantenute le maiuscole nelle formule di cortesia, se riferite a persone, o quando indicano titoli di merito o nobiliari (Sua Eccellenza, Ella, Onorevole, Conte). Dipartimento è stato indicato con le maiuscole solo se seguito dalla specifica (es. Dipartimento del Serio); per ragioni di uniformità sono state lasciate o messe maiuscole le voci: Re Magi, Scuola di, Maniera di, Monastero/Convento se seguito da specifica, Stato, Governo, Nazione, Repubblica, Regno, Regio/a, Liceo/i, Demanio, Cassa di ammortizzazione, Giunta municipale, cittadini Amministratori, cittadini Municipali, Commissario, Comune/i, Provincia/Provincia, Accademia/e, Galleria/e (queste ultime solo se seguite da specifica, es. Galleria di Brera, Galleria nazionale). Mentre sono messi in minuscolo in quanto si ripetevano sovente: città, paese, beni nazionali, belle arti, delegato/i, decreto/i, cittadino/i.

Le date, per agevolare la lettura in progressione cronologica, sono state spostate all'inizio della trascrizione, ove comparivano a chiusura del documento. Il mittente e il destinatario sono stati specificati all'inizio del documento, tra parentesi quadre, qualora evinti in quanto non espressamente presenti nel documento.

Indice dei simboli

<...> parti lacunose nel testo originale.

(...) parti omesse rispetto al testo originale in quanto formule di rito o non inerenti l'argomento.

[...] parti non leggibili o non chiaramente trascrivibili, ivi comprese le firme non leggibili apposte a chiusura dei documenti. Tra parentesi quadre sono inoltre indicate le parole interpretate o integrate per una maggiore facilità di lettura, le date evinte o sciolte.

Legenda regesto

Il regesto è stato redatto in ordine cronologico, tra parentesi tonde sono indicate le segnature dei documenti e a seguire, nei rari casi di documenti già pubblicati, gli estremi delle pubblicazioni. Solo in un caso è stato inserito un documento a stampa e non manoscritto (alla data 1799), in quanto utile ai fini della comprensione del regesto stesso.

1797

(ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811)

Libertà, eguaglianza. 7 Vendemmiale, anno VI Repubblicano [28 settembre 1797]. In nome della Repubblica Cisalpina, il Direttorio esecutivo al cittadino Adelasio, Commissario nel Dipartimento del Serio. Constando al Direttorio che non esiste alcun inventario degl'effetti mobili di ragione de' conventi e case religiose nel Dipartimento del Serio, vi si ordina che dobbiate passare immediatamente avviso a codesta Amministrazione centrale perché vengano fatti colla maggiore sollecitudine e con quelle misure di cautela che si rendono necessarie per impedire che non venga deluso un sì giusto provvedimento. Salute e fratellanza, segnato Gian Galeazzo G. Serbelloni Presidente; pel Direttorio esecutivo, pel Segretario generale, segnato [Giovanni Battista] Costabili Direttore. Per copia conforme, Brini segretario.

Libertà, uguaglianza. In nome della Repubblica Cisalpina, Dipartimento del Serio, Bergamo, li 9 Vendemmiale, anno VI della libertà [30 settembre 1797], il Commissario del Potere esecutivo, all'Amministrazione centrale del Dipartimento del Serio. Vuole il Demanio che sia fatto inventario degl'effetti mobili di tutti i conventi e case religiose del dipartimento, [questi] incaricò con lettera 7 corrente, di cui vi accludo copia, di darne a noi la commissione, cosa che eseguisco sul punto, appoggiando a voi l'esecuzione degli ordini superiori, persuaso che con il solito di vostra attenzione sarà il tutto precisamente eseguito. A suo tempo attenderò di sentire il seguito per riferirlo a chi conviene, frattanto con affetto e stima vi dico salute e fratellanza, Adelasio, Brini segretario.

(AMBg, Specola, doc. 997¹)

[Post 30 settembre 1797 (?)] S. Bartolomeo. Sagrestia: lo Sposalizio di S. Caterina; una Flagellazione alla colonna, entrambi di Enea Talpino. Una Beata Vergine con Bambino del Nuvolone; un S. Giovanni Battista garzoncello del Bassano; una Festa del coronato Redentore, d'incerto; un quadretto istoriato a piccole figure di bona mano; un quadretto di Maria lattante, eccellentissima maniera; un Crocefisso con santi, Scuola veneziana; quadro, quadri d'una sola figura dei Vivarini; una Deposizione con quattro o cinque santi dei suddetti. Sala del Dorm.: li due quadroni del Cifrondi; li 15 misteri del Rosario di S. Bernardo; la Beata Vergine piagnente del Sassoferrato.

S. Agata. Sagrestia: S. Andrea avellino, ancona di Enea Talpino; una Deposizione di Lattanzio Gambara; un quadrone con [...] architetture. Chiesa: Battesimo del Redentore, di Jacopo Palma.

S. Agostino. Sagrestia: ancona di più scomparti, maniera Vivarini; Sacra Famiglia del Ceresa. Chiesa: S. Orsola con le Vergini martiri del Previtali; Assunzione di Maria Vergine del Ronzelli; Sacra Famiglia; Sposalizio di S. Catarina, entrambi di [...] Talpino.

S. Francesco. Sagrestia: S. Carlo, S. Francesco, ritratti al naturale.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811²; AMBg, Specola, doc. 997)

(...) Copia dell'inventario de' mobili del convento de' Padri Agostiniani. Libertà, eguaglianza, in nome della Repubblica Cisalpina. Bergamo, li 18 Vendemmiaio, anno VI Repubblicano [9 ottobre 1797]. Inventario de' mobili tutti de' padri Agostiniani eseguito da me Ippolito Passi segretario della Municipalità, in presenza del cittadino Ambrosioni Municipale, nonché del padre priore Domenico Negri ed altri testimoni in fine nominati e ciò in esecuzione di lettere dell'Amministrazione centrale 17 corrente, dipendenti da altre lettere del Commissario Adelasio 9 predetto, relative ad ordini del Direttorio esecutivo 7 corrente. Li mobili sono mobili di ragione de' Padri Agostiniani posti a cagione delle milizie che occupano il loro convento in quello di S. Francesco e sono: (...) ³, due quadri rappresentanti l'uno il Martirio di S. Orsola e l'altro lo Sposalizio, 4 simili rappresentanti la Visita de' Re Magi, 1 simile grande rappresentante S. Agostino con santa monaca (...). Nel convento de' padri Agostiniani, in sagrestia: n. 42 quadri dei quali i principali sono 1 pala rappresentante l'Assunta del Ronzelli, 1 simile rappresentante S. Caterina, 1 simile rappresentante la Santissima Trinità di Giò Paolo L. S., 1 simile rappresentante S. Giuseppe, 1 simile rappresentante S. Antonio, 2 simili credensi copie del Bassano, 1 simile del Cifrondi rappresentante S. Bastiano, gli altri rappresentanti vari santi e sante

¹ Il documento si trova, sotto forma di foglio sciolto, in fondo al fascicolo con l'Inventario de mobili della sagrestia e chiesa [di S. Agostino] del 1712.

² In questa sede sono stati selezionati solo gli inventari contenenti riferimenti utili dal punto di vista storico-artistico. La trascrizione degli altri è stata tralasciata (tra questi i principali sono: Padri Somaschi, Minimi "Paolotti", Cappuccini di Almenno, Convento di Cividino del Tagliuno, Padri di S. Alberto di Villa d'Ogna, Monache del Paradiso di Clusone, Monache Servite di Clusone, Dimesse di Clusone, Monache di S. Anna di Clusone, Padri Riformati di S. Francesco in Gandino, Convento di S. Leonardo, Terziarie di S. Francesco, Monache di S. Giuseppe in Bergamo, Monache del Paradiso in Bergamo, Convento di S. Chiara in Bergamo, Monache di Matris Domini, Monache di S. Chiara di Lovere, Convento di Piazza Brembana, Cappuccini di Romano di Lombardia, S. Pietro e Michele di Borgo di Terzo, Monache di Zogno, Padri francescani del Romacolo di Zogno, Monache di S. Lucia e Agata del Borgo S. Leonardo, Monache di S. Marta del Borgo S. Leonardo, Padri Carmelitani del Carmine, Monache di S. Orsola, Monache di S. Grata, Convento dell'Annunziata di Palazzago, Convento della Santissima Trinità di Serina), datati ottobre 1797, tranne l'inventario dei mobili della scuola del Santissimo Sacramento in S. Francesco, già del 16 settembre 1794 ma rivisto e completato nel 1797, che contiene solo elenchi di arredi liturgici in argento con la dicitura "venduto".

³ Le parti tralasciate di questo e dei successivi inventari contenuti nella medesima cartella: ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811, si riferiscono ad elenchi di suppellettili in argento e di mobili in legno.

(...). In altra sagrestia: 1 ancona rappresentante Nicola con altri 7 quadri grandi rappresentanti i miracoli di detto Santo, diconsi di ragione della casa Sonzogni come a rispettivi titoli di detta casa (*). (*) I detti quadri con decreto 26 Vendemmiale anno VI Repubblicano [17 ottobre 1797] furono restituiti alla cittadina Sonzogni come di sua ragione. 2 pale rappresentanti l'una l'immagine de' Santi Pietro e Paolo, l'altra l'Annunciata, 12 quadri piccoli rappresentanti gli apostoli (...). In chiesa evvi il magazzino delle provvigioni delle truppe e di ragione del convento sono: (...), in una stanza contigua a detta chiesa: n. 14 quadri rappresentanti varie effigi (...). Appartamento detto Suardi: (...), 4 quadri rotti, (...). Osservati gli altri locali del detto convento furono ritrovati tutti occupati dalle truppe e nulla ivi esiste di ragione del convento e fu il tutto eseguito da me Passi segretario della Municipalità, obbedendo agl'ordini del cittadino Ambrosioni municipale, nonché del padre Negri priore, Domenico Speranza ed Antonio Gavazzi testimoni e in fede segretari Ambrosioni municipale, Passi segretario. Per copia conforme, Viscardi scrittore.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Culto, cart. 811)

Copia dell'inventario de' mobili del convento de' padri di S. Francesco. Libertà, eguaglianza, in nome della Repubblica Cisalpina. Bergamo, li 18 Vendemmiaio, anno VI Repubblicano [9 ottobre 1797]. Inventario dei mobili di ragione del convento dei padri di S. Francesco di questa città, eseguito da me Ippolito Passi segretario della Municipalità, alla presenza del cittadino Ambrosioni municipale, nonché del padre Rocchi guardiano ed altri in fine qui nominati e detto inventario fu compilato in obbedienza di lettere dell'Amministratore centrale 17 Vendemmiaio corrente, dipendenti da altre lettere del Commissario Adelasio 9 predetto relative ad ordini del Direttorio esecutivo 7 corrente. In altro cancello, quadri: n. 15 quadri l'uno rappresentante l'effigie di S. Francesco di autore antico, l'altro l'effigie di S. Giovanni della Croce, altro di S. Carlo Borromeo, altro di S. Clemente XIV Papa, e gli altri rappresentanti diverse immagini di santi. (...). In chiesa, in coro: 6 quadri grandi, l'uno rappresentante la Flagellazione di Nostro Signore, l'altro l'Assunta, l'altro l'Incoronazione di Maria Vergine e altri due rappresentanti diversi Miracoli di S. Antonio. (...). All'altare di S. Antonio: (...) 1 quadro rappresentante l'effigie di S. Antonio, 2 simili laterali rappresentanti li miracoli del medesimo Santo, (...). Altare di S. Francesco: 1 quadro grande rappresentante un Crocifisso coi Santi Francesco e Antonio, (...), 2 quadri laterali rappresentanti S. Bonaventura e S. Ludovico, 1 simile rappresentante S. Margherita, 1 simile rappresentante la Deposizione dalla croce. Altare di S. Giuseppe da Copertino: 1 pala rappresentante il Santo suddetto, 1 quadro rappresentante S. Bonaventura, (...), 2 quadretti laterali. All'altare dei Santi martiri: 1 pala rappresentante li detti martiri, (...). Altare di S. Pietro martire: 1 pala rappresentante il Martirio del Santo, (...). Altare di S. Giovanni Evangelista: 1 pala di detto Santo, (...). Altare di S. Sebastiano: 1 pala dello stesso Santo di buon autore, (...). Altare dei tre Re Magi: 1 pala rappresentante l'Adorazione dei detti Re Magi (...). Altare di S. Carlo Borromeo: una pala dell'istesso santo con molte figure (...). Altare di S. Pietro Apostolo: 1 pala con l'effigie del Santo e varie figure, (...). Nel rimanente resto della chiesa: n. 24 quadri esistenti sopra le colonne rappresentanti le effigi di vari santi, (...). Atrio della sagrestia: n. 4 quadri di varie sacre rappresentanze (...). In una stanza superiore detta guardaroba: (...), una statua di legno rappresentante S. Francesco, (...), alcuni quadri di nessun valore (...). Nella foresteria: (...) 8 quadri logori, (...). Superiormente a detta foresteria: (...) 5 quadri di diverse immagini. In refettorio: 17 quadri diversi, (...). Inventario de' mobili del convento de' Francescani di questa città con unito inventario della scuola del SS. Sacramento (...).

Copia dell'inventario de' mobili del convento de' padri di S. Gottardo. Libertà, eguaglianza, in nome della Repubblica Cisalpina. Bergamo, questo dì, 18 Vendemmiaio, anno VI Repubblicano [9 ottobre 1797]. In esecuzione di lettere del Direttorio esecutivo 7 Vendemmiaio corrente dirette al Commissario Adelasio e da lui all'Amministrazione centrale dalla quale ne venne commessa l'esecuzione a questa Amministrazione con sua lettera 7 suddetto. Conferitosi il cittadino Ribier Municipale unitamente a me sottoscritto scrittore nel convento de' Padri Serviti di S. Gottardo di questa città, alla presenza delli padri Palazzoli Belli, Papetti ed altri, si sono trovati li seguenti mobili: in chiesa: le ancone di n. 6 altari ed altro altare con la statua della Beata Vergine (...), n. 6 quadri rannicchiati 4 nel coro e 2 sopra li pulpiti, un organo con quadro cioè tela che lo copre (...). In sagrestia: 7 quadri rappresentanti li 7 beati fondatori, n. 3 altri del medesimo autore con cornice nera e filetto d'oro, altro all'altare di detta sagrestia indicante la Crocifissione, due piccoli quadrettini con cristallo e cornice dorata, 2 simili con cornice dorata, 2 detti con cornice nera e filetto dorato rappresentanti li due apostoli, altro rappresentante la Madonna con cornice marmorizzata, altro con filetto d'oro sotto il suddetto, una croce con Cristo indorato, due piccoli ovati, altri due piccoli quadrati, altro con cornice marmorizzata rappresentante l'Assunta, altro rappresentante l'Annunciata, altri 4 quadri rappresentanti la Natività, la Crocifissione, un Papa ed un Cardinale (...). Nelle due stanze ad uso foresteria: (...) 2 quadri indicanti suonatori di cetra (...). Nell'atrio: 5 quadri grandi indicanti Miracoli di S. Filippo. In cantina (...), nell'atrio per salir la scala: 7 quadri grandi diversi (...).

Libertà, eguaglianza, in nome della Repubblica Cisalpina nel Dipartimento del Serio. Bergamo, li 18 Vendemmiaio, anno VI Repubblicano [9 ottobre 1797]. In esecuzione di lettere 7 Vendemmiaio corrente del Direttorio esecutivo della Repubblica Cisalpina indirizzate al cittadino Girolamo Adelasio Commissario di questo Dipartimento del Serio ed in aderenza di sue lettere 9 Vendemmiale pure corrente commissive a questa Amministrazione centrale l'esecuzione delle predette lettere del Direttorio sunnominato ed in forza di lettere scritte da essa Amministrazione centrale all'Amministrazione municipale del distretto di Bergamo del giorno 17 Vendemmiale. Conferitisi (...) pro Zanchi Fante alle vettovaglie del Convento di Galgario dell'Ordine de' Minimi di Bergamo (...) fu dato principio all'infradetto inventario. Nella chiesa: un quadro grande in tela dipinta l'Assunta in cielo con cornice dorata, 4 mezzi ovati di tela senza cornice, due ancone con cornice dorata, quadri piccoli n. 22, ovati con il contorno in stucco n. 8. Nel coro:

un'ancona dipinto S. Francesco di Paola, 4 piccoli con le rispettive cornici dorate, un quadro dipinto il Crocifisso con la cornice dorata, due ovati di tela sopra le due porticine del coro (...). In sagrestia: (...) quadri di tela con cornice di legno n. 7 (...).

Inventario degli effetti del convento delle Monache Matris Domini (...), 18 Vendemmiaio, anno VI Repubblicano [9 ottobre 1797]. (...) In chiesa: un'ancona dipinto il Sacro cuore con il contorno di stucco (...), altro dipinto S. Pietro martire con due laterali di tela, cornice dorata, altro dipinto S. Giuseppe con due laterali di tela cornice simile, un quadro dipinto l'Annunciata cornice semplice di legno, simile dipinto un branco d'innocenti con due laterali di tela, simile dipinto S. Gerolamo con due laterali, simile dipinto S. Domenico con due laterali.

Inventario de' mobili del convento dei Padri Cappuccini d'Almenno, 22 Vendemmiaio, 13 ottobre 1797. (...) nel refettorio: (...) quadro grande della Sacra Famiglia, n. 11 quadri parte di santi della religione, parte sacri (...); attorno al chiostro diversi rottami di quadri della religione (...); avanti la libreria (...) n. 12 quadri con la vita del cardinal Querini (...); nella cappella privata: un quadro della Beata Vergine (...); altare del Santissimo sacramento (...) due quadri uno della Beata Vergine addolorata e due dei [Santi martiri] (...); in coro: (...) un quadro della Beata Vergine con vetro (...) due portine quadri Annunciata ed angelo (...); in chiesa 17 quadri tra grandi e piccoli.

Inventario de' mobili del convento delle Monache del Paradiso [di Clusone], 18 Vendemmiaio, anno VI Repubblicano [9 ottobre 1797]. (...) nella sagrestia quadri di tela n. 4 con le rispettive cornici dorate (...); nella chiesa un'ancona dipinta con S. Maria addolorata con laterali ambedue di tela, quadri di altezza media con la cornice dorata di tela n. 3 (...).

[1797] Inventario de' mobili del convento e chiesa di Santa Grata, l'altare maggiore di marmo con un quadro rappresentante Santa Grata e diverse figure (...).

(AMBg ASC, sezione Ottocento, tit. XX Culto, fald. 257, fasc. IV, fascetto 1)

N. 400, Libertà, eguaglianza, in nome della Repubblica Cisalpina una ed indivisibile, Dipartimento del Serio. Bergamo, lì 10 Frimale, anno VI Repubblicano [30 novembre 1797]. Il Commissario del potere esecutivo alla Municipalità del distretto di Bergamo. Dovendosi eseguire a momenti la soppressione del Convento di S. Gottardo fuori della porta di S. Alessandro, vi invito a delegare uno dei vostri individui, il quale accompagnato dalle persone necessarie possa assistere al detto atto di soppressione e far seguire l'inventario del locale e l'inventario e la stima di mobili col mezzo di perito da delegarsi da Voi, avvertendo però che i mobili da descriversi e stimarsi dal delegato e perito vostro sono gli atti agli usi de' pubblici uffici e delle residenze delle autorità costituite; i libri e i monumenti di belle arti dovranno con tutto il restante essere sotto la custodia dell'Agente de' beni nazionali. V'invito a tosto dirigermi il vostro delegato per passare in di lui compagnia al convento da sopprimersi. Salute e fratellanza, Ticozzi, Commissario, Canali, Segretario. Fu eseguito in conformità.

1798

(ASMi, Studi, p.a., cart. 193, fasc. Accademie delle belle arti, Provincie)

L'Agenzia centrale de' beni nazionali al Ministro di Finanza generale. Gli si comunica un catalogo di monumenti ed articoli preziosi esistenti in Bergamo, accennando di gratificare una persona intelligente che ha servito a compilarlo. [...] 10 Ventoso, anno VI Repubblicano [28 febbraio 1798], n. 9615, divisione I, 529[...].

N. 1859. Libertà, eguaglianza. In nome della Repubblica Cisalpina una ed indivisibile. Milano, lì 19 Ventoso, anno VI Repubblicano [9 marzo 1798]. L'Agenzia centrale dei beni nazionali al Ministro di Finanza generale. Vi presentiamo, cittadino Ministro, un catalogo de' quadri i più preziosi ed altri monumenti relativi alle belle arti che esistono in Bergamo, statoci trasmesso da quell'Agente dipartimentale in corrispondenza delle disposizioni del Direttorio esecutivo che ci avete comunicato. Trovando noi lodevole l'opera, lo abbiamo invitato a proseguirla estendendo le sue diligenze in tutto il territorio del suo dipartimento, ma senza dispendio. Siccome egli ci ha fatto presente nella sua accompagnatoria di aver dovuto prevalersi nel suddetto travaglio di persona intelligente, che non ci nomina, che può meritare qualche gratificazione, noi dipenderemo in questa parte dalle superiori determinazioni del Direttorio esecutivo. Salute e rispetto, [Pietro] Sabbioni, Commissario Maderna, Segretario.

Libertà e uguaglianza. Pitture, sculture, bassirilievi, intarsiature, medaglie antiche etc. nel Dipartimento del Serio. Pitture, Duomo. Primo altare a man destra: una superba tavola di Andrea Previtali bergamasco, discepolo di Giovanni Bellino, dipinta l'anno 1524 con impareggiabile maestria. In essa è rappresentato S. Benedetto sedente fra S. Bonaventura, che è in piedi alla destra, ed un santo vescovo alla sinistra, verso cui sta rivolto il S. Patriarca in atto di favellargli. Le opere di questo valente pittore si scambiano con quelle del suo maestro. Secondo altare: tavola ammiranda di Gianpaolo Cavagna di Bergamo. In essa è effigiato il Crocifisso fra due angeli e sotto la Vergine addolorata fra li SS. Giovanni e Paolo etc. Nel dosso dell'altare maggiore la Beata Vergine col Bambino dipinta in legno da Giovanni Bellino è di una sorprendente bellezza. La tavola dell'ultimo altare, rappresentante la Beata Vergine col Bambino in alto e nel piano i SS. Girolamo e Caterina Vergine e martire, è di Giovanni Battista Moroni

bergamasco, molto apprezzato da Tiziano stesso. Il S. Alessandro effigiato nella tavola sopra la porta maggiore è opera pregevolissima del Salmezza detto il Talpino di Bergamo.

Chiesuola di S. Vincenzo. Dirimpetto all'altare v'è appeso alla parete un superbo quadro di Antonio Balestra veronese, rappresentante S. Teresa, in cui la forza con la soavità mirabilmente gareggia. In una chiesettina in capo all'atrio, che mette nelle sagrestie, si ritrova uno de' più pregiati quadri che siano in Bergamo di Bastian Ricci. Vedesi in esso un agonizzante assistito da S. Gaetano con un giovane inginocchiato figlio del moribondo, il quale appoggiato coi gomiti sulla sponda del letticiuolo pieno di dolore posa il mento sopra le proprie mani incrociate, il tutto espresso con una verità ed energia che non ha pari.

Pitture, Santa Maria Maggiore. I quattro ovati nella volta della tribuna, rappresentanti la Santissima Annunciata, la Visitazione, la Nascita di Cristo e la Purificazione, sono parti del famoso pennello di Francesco Bassano. Di Ercole Procaccini sono gl'apostoli effigiati con grandezza di stile nella tavola del coro. La Natività di Cristo figurata nella gran tela che copre l'organo nel braccio destro della chiesa, se non si sapesse che è di mano di Paolo Cavagna, ognuno lo crederebbe opera di Paolo Veronese, tanto si avvicina allo stile di quell'incomparabile maestro nella nobile maestria e nella vivezza dell'espressione. Il gran quadro con Mosè in mezzo agl'ebrei condotti a salvamento fra le divise acque del mare ed il Dio padre in aria, che comanda all'acque stesse di affogare gl'egiziani, fu valorosamente eseguito da Luca Giordano e piacque sì che ne sono state tratte più copie. Pregevole è l'arazzo di Fiandra esprimente la Crocifissione di Cristo operato dal Reghelbruggio, che viene esposto nelle feste solenni con altri due. Il gran quadro in testa alla nave del Diluvio universale è opera preziosa del Cavalier Liberi, l'acqua ed il nuvolato sono fatture di Monsieur Montagne, pittore valentissimo nelle burrasche. L'Adorazione dei Magi, che serve di frontale all'organo della nave, è altrettanto maestosa che disinvolta ed erudita fatica di Enea Salmezza detto il Talpino. La cena di Cristo, che orna il quinto altare, che è di fianco al soprannominato Diluvio del Liberi, è delle migliori dipinture, che siano uscite dal robusto e corretto pennello di Franco Bassano. I due quadri sopra gl'organi esprimenti la Regina Ester davanti ad Assuero e la gloriosa impresa di Giuditta sono spiritose e raffinate operazioni di Paolo Cavagna. Nella volta della navata l'uccisione di Sisava ascrive a Pietro Peruggini cremonese. Nel terzo altare evvi una tavola che rappresenta la Vergine in alto col Bambino assisa sopra le nuvole e sotto S. Rocco da una parte e S. Sebastiano dall'altra e dietro un bel paese: questa è opera di Gio. Paolo Lolmo di Bergamo, assai comendabile per l'aggiustezza del disegno, per la forza del colorito e sopra tutto per il nudo ben inteso e di gran rilievo in cui è figurato S. Sebastiano. Il quarto altare che è alla sinistra del maggiore tiene una tavola creduta del Bramantino milanese, se non che si rivelò nella fascia di S. Girolamo: FCUS ANCERIUS in caratteri d'oro.

Cappella Colleoni. La Battaglia di Giosuè che vi è di fronte all'altare è studiata operazione dello spiritoso Giuseppe Crespi di Bologna, chiamato lo Spagnuolo. La tavola appiedi della suddetta Battaglia è della famosa pittrice del Secolo Angelica Kauffman. In questa viene rappresentata la Beata Vergine al tronco d'un albero da cui S. Giuseppe spicca un frutto. A canto della Vergine vi è il Bambino in piedi che essa sostiene con la destra, mentre con la sinistra gli porge dell'edera, della quale esso ne ha già dato in parte ad un agnelletto a cui S. Giovannino gli porge in una tazza da bere. In quest'opera la vivacità dei colori e la morbidezza delle carni gareggiano con la finitezza dei contorni. L'opera, che in questa cappella abbatte per così dire tutte le altre, è Abramo che licenza dalla casa Agar con Ismaele effigiato nell'ovato sopra la porta per cui si entra, dall'elegante e corretto pennello del (...) Landi fiorentino.

Palazzo della città. Nella sala detta del Concilio formano un singolare ornamento cinque insigni quadri che sono l'effigie del Cardinal Bembo di mano del Tiziano, quella del Cardinal Albani dipinta da Scipione Gaetani, quella del Torquato Tasso e di Bernardo di lui padre d'ignota mano e una testa di Publio Fontana espressa dal pennello ne' ritratti impareggiabile di Gio. Batta Moroni.

S. Agata. Un quadro del famoso Salmezza detto Talpino ora appeso nella sagrestia, con S. Andrea Avelino celebrante all'altare e un angelo in aria, che par fatto da Raffaello. Questo fu trasportato in Municipalità.

Carmini. L'altare quarto a sinistra entrando è fregiato d'una spiritosa tavola del Moroni esprimente la Beata Vergine con li Santi Lorenzo e Barbara di un impatto assai vivace e robusto. Il quadro di fianco dalla parte dell'epistola è opera elaboratissima di Paolo Cavagna, in cui con particolar espressione di rispetto e di costanza dipinse S. Barbara davanti al tiranno ottimamente atteggiato e intento a sedurla con persuasione e minacce.

Palazzo della Municipalità. Nella quarta sala è degno da vedersi il quadro che è nel mezzo della soffitta di mano di Gio. Batta Moroni in cui mirabilmente ed al vivo colori sei patrizi veneziani, quattro in abito senatorio e due in veste romana con due fanciulle allato; il più attempato dei primi quattro sta rivolto al Dio Padre in aria raccomandandovisi e sotto evvi un paese assai vago e delizioso.

S. Grata. Spicca nella tribuna maggiore una perfetta e nobile tavola del Salmezza, detto il Talpino in cui è rappresentata S. Grata con S. Benedetto ed altri santi e sopra una bellissima gloria di angeli.

S. Maria del Monte Santo. Non si può cessar d'ammirare il quadro posto all'altare dove, con fervido e risentito disegno e con forza d'ombre mirabile, è rappresentata da mano ignota la Beata Vergine che incoronata da due celesti puttini poggia col bambino sulle nubi, con sotto a destra un muscoloso S. Giovanni Battista e a sinistra S. Domenico con leggiadre ripieghe di panni vestito e allato a questi un assai patetica S. Caterina da Siena, figure tutte e tre atteggiare d'una maniera la più movente per implorare il sollievo dell'afflitta città (fu fatto l'anno 1631, in adempimento del voto fatto nel bollor del contagio dell'anno precedente).

S. Pancrazio. Il secondo altare a mano destra entrando è adorno di un bellissimo Crocifisso di mano del Moroni.

S. Francesco. Nella cappella dell'Immacolata Concezione il quadroncino laterale dalla parte del Vangelo, rappresentante l'Assunzione di Maria Vergine, è di Francesco Bassano che quivi con ottima riuscita ha voluto ingrandire la maniera. Di Francesco Terzi bergamasco è la Natività di Cristo nel quadroncino divincontro; opera espressiva e grandiosa di questo

nostro concittadino fregiato da Massimiliano dei più distinti onori. Il Crocifisso che è all'altare della settima cappella con a piedi i SS. Francesco ed Antonio da Padova è studio apprezzabilissimo di Gio. Batta Moroni. L'Adorazione dei Magi alla cappella penultima è nobilissimo lavoro di Enea Salmezza, detto il Talpino sullo stile di Raffaello: tutto rovinato. Il S. Sebastiano legato all'albero e ferito all'ultimo altare fu da Pietro Ronzelli dipinto ed è una delle sue più stimate e finite operazioni.

S. Andrea. Si ammira al principal altare la celebratissima tavola del Moretto bresciano in cui si vede maestrevolmente figurata la Vergine col Bambino in braccio e sotto a destra il S. Apostolo titolare con S. Eusebia e a sinistra i SS. Domno e Domneone cittadini di Bergamo. All'altare dalla parte del Vangelo v'ha una Deposizione di Cristo di Andrea Previtali. Vi è un santo vecchio che si stringe al petto una croce e che sta ritto in piedi sopra la Maddalena, che bacia i piedi al Signore è c'è il passionato volto di S. Giovanni: sono assai belle cose. L'altare corrispondente è ornato della Natività di Cristo bambino operata dal sublime pennello di Paolo Cavagna in cui si il nato pargoletto che la Vergine madre e il S. Giuseppe meritano un singolare panegirico.

S. Michele al Pozzo bianco. Un pregiato e vaghissimo quadro a olio di Francesco Bassano orna l'altare della cappella che è dalla parte del Vangelo rappresentante l'Assunzione al cielo di Maria Vergine sotto i SS. Gio. Battista, Giuseppe, Giorgio e Donino con un povero morsicato da un cane. All'altare di questa cappella mirasi una bel intesa Vergine col Divin Infante in braccio e incoronata da due angioletti con sotto i SS. Pietro e Paolo, opera pregiatissima di Gio. Paolo Lolmo.

S. Grata inter vites. Li due quadri appesi al di dentro lateralmente alla porta principale, in uno de' quali è colorita l'Orazione nell'orto e nell'altro la Flagellazione alla colonna, sono stimabili operazioni di Chiara Salmezza, figlia di Enea Salmezza, detto il Talpino.

S. Erasmo. Orna questo altare un'antica tavola che è degna di particolar attenzione per la straordinaria eccellenza con la quale è condotta. Vi si vede figurata la Vergine con il Bambino in braccio cui S. Giovannino, che gli è davanti, porge un pomo, stando dai lati il Santo titolare e la Maddalena coll'alberello in mano dell'unguento prezioso. Questa tavola la si crede del Cariani e fu in parte rovinata dalle gommose vernici e dalle droghe mordaci.

S. Gottardo. Al primo altare la bella tavola della Vergine sulle nubi e sotto S. Franco Benizzi è di Francesco Zucchi. La Beata Vergine col Bambino in braccio e avanti di essa S. Giuseppe ed altri santi e parimenti la Fuga in Egitto preceduta da un angelo, espressa nel peduccio in piccole figurine, sono parti meravigliosi del magistrale pennello di Gio. Cariani bergamasco.

S. Vigilio. La tavola dell'altar maggiore, ed è assai apprezzata, di Agostino Caversegno bergamasco su cui vi dipinse S. Vigilio con la madre S. Massensia e S. Lupo Duca di Bergamo. Di questo patrio autore in tutto il dipartimento non abbiamo altre opere che questa.

Astino. In questo luogo due pitture meritano una particolare attenzione: la tavola di S. Giovanni Gualberto che all'inimico perdona, di mano del famoso Cavalier Passignani fiorentino posta in chiesa, ora trasportata in Municipalità e il Cenacolo di Cristo, quadro grande che era situato nel Refettorio dei monaci ed ora si ritrova nelle sale della Municipalità stessa, lavorato da quel valente uomo Alessandro Allori fiorentino, chiamato il vecchio Bronzino.

Mendicanti. È degna da vedersi una egregia tavola di Paolo Cavagna all'altar maggiore in cui è figurata la Beata Vergine su di un piedestallo e tenente sulle ginocchia il Bambino con sotto a destra S. Stefano supplicante a prò de' Mendicanti, uomini e donne poste inginocchioni, e a sinistra S. Carlo che invita i devoti al ricorso di sì possente sovrana.

S. Benedetto. I quadri degni da essere considerati dagl'intendenti in detta chiesa sono: alla prima cappella entrando a sinistra per la porta principale, la tavola dell'altare, in cui è colorito dall'insigne Previtali S. Stefano coronato da due angioletti e dai lati i SS. Ambrogio e Nicolò, opera di somma bellezza e perfezione. Indi l'Assunzione di Maria Vergine all'altare maggiore lavorata da Gio. Batta Moroni con singolar diligenza ma alquanto danneggiata dall'umido. Poi la tavola dell'ultimo altare contiguo al coro delle monache nella quale l'eminente nostro Cariani rappresentò assai vivamente la Vergine seduta col Bambino in braccio ed intorno i SS. Cristiforo, Catterina Vergine e Marcantonio abate, Rocco etc., oltre a un sedente angioletto davanti in atto di suonare la cetra.

S. Giuseppe. Il transito di S. Giuseppe che si vede all'altare è opera pregevole di Giacomo Cotta bergamasco.

S. Maria Maddalena. Lateralmente alle pareti della chiesa sta appeso il quadro di S. Apollonia legata da un manigoldo, mentre un altro le va strappando i denti dalla mascella in cui con sì viva espressione colori il Cifrondi il barbaro trattamento del Ministro contro la verginella, che muove l'animo a tenerezza. Nell'oratorio de' Disciplini spicca fra gl'altri quadri all'altare una ben intesa e ben colorita produzione del Polazzi nella Vergine in alto col Bambino in braccio e con corteggio di angeli e sotto la Maddalena e S. Antonio di Padova. Dentro alla Cancelleria sono da contemplarsi li due squisiti ritratti l'uno di Gio. Batta Bonometti, l'altro di suo figliuolo giovanetto che colla destra tiene un libro e colla sinistra il capello disteso e appoggiato al petto: opere ambedue del famoso Antonio Vandÿch.

S. Alessandro in Colonna. Nei due lati del coro del Corpus Domini si ammira la Natività di Cristo e l'Ultima cena con gl'appostoli; opere ambedue di Francesco Bassano, il quale ha saputo far giuocare sì bene il lume della candela in una e dell'infante nell'altra senza punto incrudir le figure, che non si può cessar di mirarle. Il quarto altare è adorno d'una mobilissima tavola del Cavagna con entrovi la Beata Vergine col Bambino, S. Anna, etc. Nella stessa capella vi è un quadro dello stesso Cavagna dei più superbi: esso rappresenta un frate zoccolante in un bosco. Lo stesso Cavagna al quinto altare si è fatto conoscere per quel grand'uomo che egli era, più forte che altrove, nel S. Pietro seduto sulle nubi sostenute da quattro bellissimi angioletti con la faccia rivolta al cielo in atto di supplichevole a prò della nostra città che sta sotto dipinta, tenendo egli a fianchi dalla destra S. Paolo e S. Cristoforo col Bambino sulle spalle dalla manca. Quadro per verità terribile per le varie Maniera di Paolo Veronese, del Tintoretto e del Buonarroti in cui il Cavagna

superò se medesimo. Peccato che questa sì rara tavola sia stata ritoccata posteriormente nell'orizzonte. Nella prima sagrestia il quadro appeso, di Maria Vergine sedente e coronata da due angioletti col Bambino in braccio e una donnola per terra che si alza, è pittura in legno sì delicata e gentile che sembra di Gio. Bellino e di Gio. Giacomo Gavazzi di Bergamo. In faccia a questa tavola v'ha un Ecce homo fra due manigoldi egregiamente dipinto dal Zucchi. La grandiosa e studiata raffigurazione nel coro esci dall'elegante pennello di Enea Salmezza, detto il Talpino. L'erudito e maestoso Martirio di S. Alessandro, quadro principale del coro, è un capo d'opera del prefato Salmezza detto il Talpino in cui vi si scuopre lo studio fatto dall'autore in Roma sui dipinti di Raffaello e sulle statue e bassirilievi antichi senza punto notarvisi nei contorni alcuna durezza. La Nunciata nel presbiterio divisa in due quadretti è delle solite lucide limate e sfumatissime produzioni del pennello di Carlin Dolce. Questo manca in detto luogo. Sopra il pulpito dal medesimo lato evvi la Visitazione di S. Elisabetta di bellezza straordinaria e sorprendente: opera del Salmezza detto il Talpino. Più viaggiatori l'hanno creduta di Raffaello. Fu trasportato al primo altare a sinistra entrando. Il gran quadro della Regina Ester presa da deliquio alla presenza di Assuero e il corrispondente dell'Abigaille inchinata e prostrata appié di Davide furono con ottimo gusto e particolare maestria dipinti da Antonio Balestra nativo di Verona e oriondo di Bergamo. La tavola dell'Assunzione di Maria del Romanino bresciano alla cappella sinistra della crociera è bellissima. Alla cappella che siegue Paolo Cavagna dipinse all'altare S. Grata piangente col reciso capo di S. Alessandro nelle mani a lato al tronco posto su d'una bara con paggi che tengono le torcie accese e una damigella che raccoglie i fiori che spuntano col sangue del martire sparso per terra, che sembra di Paolo Veronese. Nel dirimpetto la medesima Santa, che in atto graziosissimo assiste alla benedizione e alla posta della prima pietra di quella chiesa e che è sì vivamente dipinta che sembra di carne, è opera meravigliosa di Enea Salmezza detto il Talpino.

S. Orsola. Nella sagrestia il quadretto della Vergine col Bambino in braccio, tenente nella destra un bianco augellino, è fattura del Zucchi delle più limate e finite, che egli abbia mai fatto.

S. Leonardo. Pregiatissima nella terza cappella è la Pietà di Enea Salmezza detto il Talpino, quadro nobile di una bellissima tinta e raffaellesco. Anche il Cavagna si è distinto con il suo S. Girolamo in penitenza che si mira a fianco dell'arco della cappella maggiore.

S. Lazzaro. Alla cappella appresso l'altar maggiore colori Enea Salmezza detto il Talpino la SS. Trinità e nel piano un insuperabile S. Gregorio intercedente per le anime purganti.

S. Bernardino. All'altare maggiore v'ha un opera del Cavagna, che fa stordire. A giudizio universale de' saggi è creduta lo sforzo maggiore del profondo suo sapere. Contiene la Vergine sedente in trono con il Bambino e coronata da due angeli con una bellissima architettura alle spalle e nel piano i SS. Bernardino ed Alessandro a destra, Pietro e Defendente a sinistra.

S. Defendente. L'altare primo a sinistra è fregiato di una squisitissima tavola del Moroni con entrovi il Crocifisso con appiedi la Vergine addolorata e i SS. Giovanni Evangelista e Defendente. Nell'oratorio dei Discepoli i due quadri alla pareti di fianco sono grandiose e gustosissime produzioni del Cavagna che vi effigiò alcuni angeloni in atto di suonare varie maniere di musicali stromenti.

S. Lucia. La strepitosa tavola del Crocifisso, fra due belli angioletti e con appié la genuflessa Maddalena e intorno la Beata Vergine addolorata, S. Giovanni e le SS. Lucia ed Agata e li SS. inginocchiati Francesco e Domenico, è delle migliori manifatture di Gio. Paolo Cavagna.

S. Marta. Ammirasi all'altare principale una meravigliosa tavola di Enea Salmezza, detto il Talpino ove con la solita raffaellesca maniera dipinse la Beata Vergine col Bambino, sopra una stupenda gloria di angeli e sotto le SS. Marta e Caterina Vergine e martire, S. Domenico e S. Caterina da Siena.

S. Maria delle Grazie. Il Salvatore in alto alla cappella sinistra è pregibilissima fattura di Andrea Previtali.

S. Bartolomeo. Diletta sommamente al primo altare il maestoso, ben disegnato e vagamente colorito S. Raimondo, che inginocchiato sul proprio mantello solca per se medesimo il mare, lasciando confusi e sbalorditi sul lido alcuni ottomani: pittura delle più eleganti e studiate di Pietro Ricchi detto il Luchese. Nella sagrestia sono considerabili li tre famosi quadretti del Lotto, bislungi in legno, sopra i quali in piccole figurine si vede dipinta la Sepoltura di Cristo, la Lapidazione di S. Stefano e il Putto morto risuscitato da S. Domenico. Furono trasportati in Municipalità. Il divincontro S. Giovanni Battista a mezza figura si giudica uscito dall'insigne pennello di Guercino da Cento. Fu trasportato in Municipalità. Il quadro principale del coro è quella meravigliosa e stupenda tavola del Lotto di cui scrisse il Muzio, che non abbia pari nell'Italia tutta. Costò 500 scudi d'oro e che sia un capo d'opera l'universale e costante applauso chiaramente il dimostra. Rappresentasi in essa la Beata Vergine col Bambino coronata di angeli con addietro una ben intesa architettura e appié e allato del trono i SS. Alessandro, Caterina martire, Domenico, Sebastiano e Giovanni battista.

S. Carlo in Borgo S. Antonio. Nella tavola dell'altar principale con somma eleganza dipinse il Cavagna la Beata Vergine in alto coronata dall'Eterno Padre e dal Figliuolo e alquanto più sotto S. Carlo sulle nubi in piedi accanto ad una bellissima Maria Maddalena e dalla parte i SS. Franco e Caterina da Siena e nel piano alcune verginelle inginocchiati.

S. Spirito. Al terzo altare il S. Giovanni Battista che sta ritto su di un sasso fra i SS. Nicolò, Bartolomeo, Giuseppe e Domenico fu dipinto dal Previtali ed è uno dei parti più finiti e delicati che sieno usciti dal suo pennello. Fu questo trasportato al primo altare entrando, luogo umido per cui è ammuffito. La tavola posta all'altare che siegue è meravigliosa fattura del Lotto, della di cui perfezione e bellezza non si può dire abbastanza. Il S. Antonio Abate fra le altre figure è di una invenzione particolare e il S. Giovannino appié del trono della Vergine, che sdraiato e ridente cinge con le braccia l'agnellino che bela, è uno dei più sublimi voli del purgatissimo ingegno dell'autore. La tavola principale

del coro è divisa in più ripartimenti dorati con entrovi la Beata Vergine col Bambino e più altri santi effigiati con giustezza di contorni e perfezione di finimento: se ne crede autore il Perugino.

SS. Trinità. Il gran quadrone nella testata esteriore delle tre cappelle, ove la Beata Vergine è incoronata dal Dio Padre e dal Figliuolo con intorno diversi angioletti, è stimatissimo lavoro di Gio. Batta Moroni.

Orfane. È da considerarsi la tavola dell'altare sì per esser opera di Paolo Cavagna, sì per aver voluto l'autore ingentilire i dintorni e il colorito della Beata Vergine col Bambino seduta e coronata da due angioletti nelle SS. Orsola e Caterina sul podio e nelle quattro orfanelle inginocchiate e volte alla Vergine i di cui veli in testa e le vesti sono con tale aggiustezza condotte che è una meraviglia a vedere.

S. Bernardino in Borgo S. Antonio. La tavola dell'altare principale è quella stupenda e famosa pittura di Lotto, nota ad ogni saggio intendente, ove è la Vergine seduta in trono col il Bambino in piedi cui da un lato sta S. Bernardino con S. Giuseppe dall'altro i SS. Giovanni Battista e Antonio abate con davanti un angelo appoggiato ad un piedistallo in atto di scrivere con più altri puttini che leggiadramente scherzano nella cima del trono.

S. Alessandro della Croce. L'ammirevole tavola dell'Ascensione di Nostro Signore situata all'altare della capella che forma crociata è di Jacopo Bassano. Di finissimo gusto è al contiguo altare la tavola del Ricci, in cui rappresentò S. Gregorio che, inginocchiato accanto a S. Girolamo appié della Vergine col Bambino sulle nubi, sta pregando per le anime purganti mentre alcune di loro sono dagli angeli portate alla gloria. Quadro che forma un mirabile contrapposto.

S. Maria Elisabetta. La Visitazione di Maria Vergine a Elisabetta fu egregiamente dipinta da Paolo Cavagna.

Matris Domini. La SS. Annunciata all'altare principale è pittura assai pregievole e antica di ignota mano. La strage degl'innocenti al primo altare dal lato opposto è del valoroso Pietro Ricchi ed è condotta con straordinaria eccellenza. Il martirio di S. Pietro martire dipinse il Moroni, ove vedesi il santo inchinato il quale con un dito scrive in terra col proprio sangue il simbolo degl'apostoli e dietro un manigoldo in atto di scagliargli il colpo sul capo e in poca distanza il compagno del santo che si volge in precipitosa fuga. Quest'opera è dipinta sul legno ed è tanto mirabile in ogni parte che si può annoverare fra le più belle opere del Moroni.

S. Fermo. L'altare di questa chiesa ci presenta una rara ed elaboratissima opera di Paolo Cavagna in cui con invariabile buon gusto dipinse la Vergine col Bambino in gloria fra i SS. Benedetto e Scolastica e inginocchioni nel piano i SS. Fermo, Rustico e Procolo e sotto di essi santi uomini e donne, chi intenti a bere, chi a raccogliere l'acqua gemente dall'arca di detti santi; va alle stampe.

Cappuccini. Il primo quadro che si trova entro la chiesa a destra con S. Francesco stigmatizzato e Fra Lione in disparte è pregiatissimo parto dell'immortale Tintoretto. La tavola all'altare principale è del nostro Giovane Palma in cui rappresentò la Beata Vergine col Bambino in gloria di angeli e nel piano S. Alessandro inginocchiato e le SS. Orsola e Chiara. Unico quadro in Bergamo di questo autore. Un Cristo morto in braccio alla madre con molti santi intorno ed altro per la cappellina privata de' suddetti padri con la Vergine etc. del famoso Moroni sono cose bellissime.

Sculture, intagli, bassirilievi, intarsiature.

Duomo. Posa sull'altare maggiore un antico ciborio di bronzo dorato ed intarsiato di pietre dure e preziose del celebre artefice Pompeo Targoni fiorentino, nel quale furono spesi 4500 scudi. Un singolar ornamento ed un degno oggetto della curiosità de' forastieri eruditi è anche il battistero. L'opera è tutta di fini marmi maestrevolmente formata e di colonne, di statue e di geroglifici arricchita nel 1340 dal maestro Giovanni Campelli. Sotto la cornice del primo colonnato in un quadretto di marmo si vede una biscia ritorta a chiocciola quivi impietrita e nel segare il marmo comparsa. Sono dei famosi Fantoni di Rovetta le istorie a basso rilievo rappresentanti i sette dolori di Maria con due angeli volanti che portano una grande corona sopra l'altare della Vergine addolorata. Le quali cose sono di bianco marmo e talmente con diligenza e maestria condotte che gli uomini intendenti ne restano maravigliati considerando i belli e variati componimenti con tanta copia di figure e prospettive diminuiti.

Santa Maria Maggiore. Le sedie del coro e del presbiterio sono mirabilmente intarsiate di storie dell'antico Testamento e di geroglifici assai stimati di Gio. Franco Capodiferro bergamasco. Di sorprendente bellezza sono li quattro quadri d'intarsiatura del suddetto Capodiferro, riescono fuori del coro e dentro il recinto de' balaustrini in cui si ammira l'Entrata di Noé nell'arca, il Passaggio degl'ebrei per il Mar Rosso, la Immersione di Faraone ed il Trionfo di Giuditta con quello di Davide.

Cappella di Bartolomeo Colleoni. Antiche sono le tre statue poste sopra l'altare de' SS. Giovanni Batta, Bartolomeo e Marco evangelista, scolpite in marmo di Massa, come i più credono dal Sansovino. Parto dell'incomparabile scalpello di Gio. Antonio Amidei è il superbo mausoleo del Capitano generale Colleoni, questo è lo stupore de' forestieri e de' professori più saggi. L'autore ha mostrato il meraviglioso e profondo suo sapere nelle statue, medaglie, bassirilievi, colonne, fregi di bellissimi puttini ed altri ornamenti e superò se medesimo ne' tre copiati bassirilievi che sono in fronte all'arca maggiore e che esprimono in piccole figurine il Portar della croce, la Crocifissione e la Deposizione di Cristo. Di questo rispettabilissimo monumento ne furon tratte più copie. Emula del mausoleo è anche la facciata esteriore di questa cappella, oltre l'esser tutta incrostata di rari marmi di colore diverso, è anche ornata di statue, di busti, di rabeschi finissimi, di teste di Cesari e donne auguste a bassorilievo. Nel ribassamento di essa facciata sonovi più bassirilievi che mai si potranno esaltare abbastanza in cui vengono rappresentati alcuni fatti di Ercole allusivi alla fortezza del general Colleoni ed alcune storie del Testamento vecchio; le muscolature de' nudi sono di un tal risalto che sembrano di Michel Agnolo, eppure si reputano del soprannominato Amidei. Questi preziosi monumenti erano in avanti difesi da robuste cancellate di ferro, ma queste inavvertentemente furono levate il giorno 23 febbraio 1798, V.S.

S. Giuseppe. Esteriormente sopra la porta è da ammirare l'effigie di S. Giuseppe scolpita in pietra da Gio. Angelo Feretti svizzero con tale espressione e singolarità di artificio che pare che l'arte non possa giunger più oltre.

S. Bartolomeo. A lato della facciata sono osservabili due medaglie incastrate nel muro del convento, scolpite in marmo di Massa con l'effigie a mezzo rilievo di S. Domenico e di S. Pietro martire, di scarpello molto ben antico.

S. Alessandro della Croce. La medaglia scolpita in marmo carrarese che orna il paliotto dell'altare secondo è pregiata fattura del famoso Fantoni.

Celestini. I paliotti dei due altari nelle cappelle che fiancheggiano l'altare principale sono due insigni produzioni del Fantoni; l'uno è un bassorilievo in marmo di una squisita muscolatura; l'altro una bellissima Annunciata.

Alzano. Preziosi e innumerevoli sono gl'intagli e le sculture in legno delle famosissime sacrestie d'Alzano, eseguite dagl'eccellenti Fantoni di Rovetta. La prima stanza tutta contornata di armari con intagli e figure è opera del Padre fuorché tre medaglie in creta fatte da Andrea rappresentanti alcune storie del vecchio Testamento. Nella seconda stanza veggonsi figurati piccoli ovati con vari fatti del Testamento vecchio e nuovo contornati tutti da martiri diversi di santi intrecciati con puttini, arabeschi e fogliami e vari bellissimi nudi di tutto rilievo che con i difficili scorci ed espressivi atteggiamenti sostengono li termini, sopra de' quali poggiano i sudetti martiri. Sotto veggonsi gli armari ordinati in buona architettura, lavorati a rimesso e in luogo delle lisene sono intagliate in basso molte virtù ed arti liberali e così tutto il rimanente è lavorato a figure di rilievo che per la prodigiosa innumerevole quantità, per l'esattezza del disegno e perfezione dell'intaglio è veramente un'opera meravigliosa, di cui non si potrebbe mai dire appieno in sua lode, né con la mente concepirne tutta l'eccellenza, da chi quella non vede. Belle singolarmente sono le due medaglie e tutto l'ornamento posto attorno a cancelli ove si fa la preparazione, delle quali una rappresenta quando i Giudei mettono in croce e l'altra quando depongono Cristo con alcune istorie sacre sotto fatte a rimesso che l'arte non può far cose migliori. Fu pure da loro ornato il superbo pulpito che è sostenuto da quattro nudi di candido marmo grandi poco più del naturale in vario ma sempre al sommo espressivo e faticoso atteggiamento per il disegno meraviglioso de' muscoli risentiti, per la fatica che dimostrano fare e per l'esattezza de' loro contorni possono stare a confronto di qualunque pezzo che da moderni in questi ultimi tempi siasi travagliato.

Le opere di sommo merito sparse per il territorio è necessario esaminarle prima di trasmetterne la nota per non aver altri documenti che quelli della pubblica fama.

Indice dei pittori nominati in questa raccolta (...). Indice degli scultori (...).

N. 4661. Libertà, eguaglianza. In nome della Repubblica Cisalpina una ed indivisibile. Milano, li 4 Fiorile, anno VI Repubblicano [23 aprile 1798]. L'Agenzia centrale dei beni nazionali al Ministro di Finanza generale. Vi subordiniamo un secondo lodevole catalogo, trasmessoci dall'Agente dipartimentale del Serio, delle pitture e sculture esistenti in quel dipartimento. Aggiunto questo all'altro, che vi abbiamo subordinato con nostro rapporto 19 Ventoso ultimo scorso [9 marzo 1798] al n. 1859, ci lusinghiamo che rispetto al suddetto dipartimento restino soddisfatte le premure del Direttorio esecutivo. Salute e rispetto, [Pietro] Sabbioni, Commissario Maderna, Segretario.

L'Agenzia centrale de' beni nazionali al Ministro di Finanza generale. Si accompagna un catalogo di pitture e sculture esistenti nel Dipartimento del Serio, [...] 5 Fiorile, anno VI Repubblicano [24 aprile 1798], n. 12367, divisione I, 6910. Vedi l'antecedente decisione del Direttorio.

Libertà, eguaglianza. Continuazione del catalogo delle pitture, sculture sparse per il Dipartimento del Serio, divisa in tre classi cioè: di quelle ocularmente verificate, a carte I e seguenti; di quelle verificate dall'intendente già da tempo in altra occasione, a carte 9 e seguenti; di quelle accennate da alcuni scrittori che non meritano tutta la credenza, a carte 12 e seguenti.

Libertà, eguaglianza. Continuazione della nota di pitture, sculture etc. sparse per il Dipartimento del Serio nei monti più alpestri, ocularmente verificate. Sedrina. Al primo altare a mano sinistra discesi dal presbiterio vi è una tavola del Lotto. Questo è un pezzo assai stimabile perché di tale autore, ma lo sarebbe assai più se non fosse stato ritoccato e meglio tenuto. Rappresenta la Beata Vergine seduta tra le nubi con il Bambino di bellissima maniera, le fanno all'intorno corona vari angeli in diversi atteggiamenti e sotto vi sono li SS. Giovanni battista, Franco, Girolamo e Giuseppe con veduta di bel paese, ove si scorge una greggia col pastore la cui vaghezza ricorda subito il sublime autore. Un pezzo ancor più stimabile del precedente si vede nella tavola al secondo altare entrando a mano dritta, che raffigura la Deposizione di Cristo, di uno stile grandioso, di una maniera tizianesca, il Cristo poi è disegnato in un modo impareggiabile, il terrazzo è superbo, ed è il tutto così ben conservato che sembra una dipintura moderna, mentre la si deve supporre del Cinquecento, appiedi di questa vi stà scritto: Joannes Antonius Lontius Varisci filius fievi curavit ed in carattere più piccolo: Joannes Petrus filius huius venetus pinxit.

Zogno. Benché in questa parrocchiale si vanti dal volgo una tavola di Enea Salmezza detto il Talpino, che ora sta appesa in sacrestia per la fabbrica della chiesa, pure non è di gran merito, raffigura S. Carlo Borromeo in atto di orazione con un angelo che accenna ai riguardanti il Santo orante. Sarà questa forse una delle prime opere del suddetto autore. Similmente non è di troppo pregio un'altra tavola la cui sola metà è di Paolo Cavagna. Nella chiesa delle monache del detto paese una superba tavola di scuola fiorentina si raffigura al secondo altare entrando a sinistra, rappresentante la Natività di Cristo, assai bella, e la Beata Vergine seduta col neonato pargoletto, a lato della quale sta S. Giuseppe di rincontro tre naturali pastori e sopra due bellissimi angioletti, da una parte grandeggia un pezzo di architettura e forma dall'altra vago spettacolo un ameno paese posto in monte con una greggia che pasce e vari pastori, il tutto di una sublime invenzione, eseguita con mirabil arte e buonissimo gusto, opera che deve essere del Cinquecento.

Romacolo. Nella chiesa dei Padri zoccolanti al secondo altare a mano sinistra entrando si vede una dipintura del Quattrocento. Rappresenta questa l'Adorazione dei Magi e con mirabile prospettiva si scorge in lontananza un bellissimo paese.

Endenna. Di fianco alla porta laterale della chiesa sta rannicchiato un bel monumento di antichità. Questo è un piccolo basso rilievo in marmo greco che rappresenta l'Adorazione dei Magi. Il travaglio delle piccole figure, la sua espressione e la bella condotta ricordano il buon gusto di quei tempi in cui fioriva l'arte.

Santa Croce. In un'altar laterale di questa parrocchiale esiste una delle solite belle opere di Paolo Cavagna. Questa è una tavola in cui effigiò la Beata Vergine del Rosario in alto col Bambino e sotto li SS. Domenico e Antonio, Francesco e Lucia, quest'ultima è poi in particolar modo graziosa e bella. Lo stesso antico autore, che al Romacolo fece l'Adorazione dei Magi, qui con egual maestria sopra una tavola di legno rappresentò la Venuta dello Spirito Santo, la Beata Vergine, gl'apostoli, il Cenacolo, tutto in quel genere: sono cose bellissime.

Serina. Nella parrocchiale all'altare primo discesi dal presbiterio la Resurrezione di Cristo disgraziatamente rovinata per volerla ingrandire e ridurre in forma di tavola, li sei pezzi in legno nel presbiterio, quattro figure in piedi rappresentanti due Santi francescani, S. Giovanni Evangelista e S. Giacomo Maggiore e due a mezzo busto, l'uno S. Apollonia e l'altro un Santo Carmelitano, la Purificazione di Maria di fianco al secondo altare discesi dal presbiterio, il San Giuseppe a mezzo busto, a lato di questo, sono nove parti dell'immortale Palma il Vecchio, il primo cioè il Cristo risorto dipinto alla tizianesca ed alla Maniera di Giorgione, li altri otto, li quali altri tutti contengono in sé in alto grado tutto quel bello che può desiderarsi e rendono non meno gloriosa questa sua patria che facessero 600 e Rondi le opere di Zeusi, di Apelle e di Protognese. Anche Giacomo Palma il Giovane molto si distinse rappresentando nella tavola di facciata al Cristo risorto la Beata Vergine in alto col Bambino contornata di angeli e sotto li SS. Paolo e Nicola. Due superbi pezzi sono appesi ai lati dell'altare secondo entrando a sinistra, ove un Santa Croce effigiò con mirabile intendimento S. Giovanni Batta in uno ed un santo apostolo nell'altro. In sagrestia si conserva una seta a foggia di pennello su cui Palma il Giovane dipinse e la Deposizione di Cristo, opera rovinata da un imperito ma sempre assai stimabile. Il prelodato Santa Croce con il suo stile robusto e bello dipinse un Cristo seduto sopra il sepolcro in un modo assai elegante.

Monache di Serina. La tavola dell'altare maggiore che rappresenta un Crocifisso con il Padre Eterno e lo Spirito Santo di sopra è una delle più sublimi opere dell'immortale Palma il Vecchio.

S. Rocco col Bosco di Serina. La tavola dell'altare maggiore, che raffigura la Beata Vergine in alto col Bambino, vari angioletti all'intorno e le SS. Caterina e Dorotea e sotto li SS. Rocco, Sebastiano e Franco con veduta di ameno paese, è una felicissima produzione di Giacomo Palma il Giovane. Lo stesso Palma il Giovane dipinse mirabilmente in un altare laterale un santo vescovo, S. Rocco ed un santo Carmelitano.

Dossena. Li villani di questo Comune dicono di avere nella lor parrocchiale due pezzi assai pregevoli, l'uno di Paolo Veronese e l'altro di Tiziano. In quanto al primo hanno ragione è di Paolo, rappresenta la Decollazione di S. Giovanni Batta dove da lontano si vede anche la mensa di Erodide ed è un capo d'opera di quel robusto e sicuro autore, attribuendo l'altro a Tiziano s'ingannano: è una tavola alla tizianesca del nostro Palma il Vecchio in cui al vivo dipinse li SS. Vito, Modesto e Rocco e questo è un pezzo che il non essere di Tiziano niente ci toglie, regge benissimo al confronto di quello di Paolo e da questo sol pezzo si può giudicare qual pittore di vaglia fosse il nostro immortale Palma. Altro superbo quadro a riparti si vede nel coro della Parrocchiale, questo è formato di nove pezzi veramente stimabili per l'antichità, per la correzione del disegno, per l'eccellenza della condotta, che tutto assieme ricordano l'antico buon gusto della pittura. L'autore è un Santa Croce, lo stesso di Serina. Un altro superbo quadretto di Domenico Tintoretto sta appeso in sacrestia. Questo rappresenta lo Sbarco di S. Orsola con il seguito della Vergine che accompagnate da un Papa e da un vescovo vanno al martirio: pezzetto assai pregevole e per la fama dell'autore e per l'invenzione felicemente condotta.

Frivola. La tavola dell'altare maggiore di questa parrocchiale rappresenta S. Giovanni Batta che battezza il Redentore con gloria di angeli e veduta di bel paese della scuola dei Vaverini di Murano, sarebbe superbo pezzo antico se non avesse sofferto i danni del tempo, di un imperito e di un fulmine.

Pagliaro. In un altare laterale vi è un quadro antico a riparto. Il frontone è del Previtali ma poco curato e sotto vi sono tre santi ma quel di mezzo che è S. Francesco d'Assisi è di bellissima maniera.

Braca. La tavola del coro che raffigura in alto li SS. Andrea, Pietro e Rocco e sotto Rocco, Sebastiano, Giovanni Batta e Paolo con appiedi due puttini di mirabile gusto è di Giacomo Palma il Giovane, tavola alquanto patita e ancor peggio ritoccata. Di buono e antico gusto è anche un altare laterale, l'Incontro di Maria Vergine con S. Elisabetta. Li due laterali dell'altare della beata Vergine che rappresentano l'uno S. Sebastiano e l'altro S. Rocco: sono superbe produzioni del famoso Vaverino di Murano, appiedi del primo sta scritto: Factum Venetis per Bartolomeus Vivarinus de Murano pinxit 1481. Nell'altare appresso si scorge una bellissima tavola antica a tempera il cui frontale rappresenta S. Caterina da Siena con il Cristo da cui riceve le stimmate e vari angioletti ed una vaga Madonna, al di sopra dalle parti due mezzi busti e sotto a riparto li SS. Tommaso, Domenico e Andrea.

Spino. All'altare secondo entrando a dritta si ritrova una superba tavola in cui Franco Santa Croce effigiò un'Annunciata con veduta di un pittoresco paese in mezzo all'acqua con li quindici misteri all'intorno ed appiedi vi è scritto: Franciscus de Santa Cruce fecit 1504.

Non si può dare delle seguenti dipinture un minuto dettaglio per esser state verificate dall'intendente già tempo non con questo oggetto. Sulla sommità del Monte S. Bernardo nella parrocchiale cinque pezzi superbi del Moroni.

Villa di Serio. Nel coro della parrocchiale un bellissimo quadro con la SS. Trinità ed alcune figure tra le quali assai spiccano quelle de' SS. Stefano e Lorenzo, opera di Enea Salmezza detto il Talpino.

Alzano di Sopra. La venuta dello Spirito Santo del famoso Enea Salmezza detto il Talpino ove egli stesso si è dipinto in una figura che guarda il popolo. Questa opera è assai singolare.

Alzano Maggiore. Una tavola nel presbiterio della Parrocchiale di Enea Salmezza detto il Talpino rappresentante S. Martino. Altra del suddetto autore nella chiesa de Padri Riformati con la figura di Cristo che porta la croce opera, che fu deturpata da un imperito con l'aggiungervi la figura di S. Carlo. Bellissime tavola di Paolo Cavagna in S. Martino ed in S. Pietro martire. Un superbo Martirio di S. Pietro martire è del Lotto.

Romano. La Natività di Maria Vergine nella chiesa della Madonna della Fontana di Enea Salmezza detto il Talpino ed una bellissima Trinità nella chiesa di S. Defendente.

Martinengo. Nella cappella del Rosario della parrocchiale una tavola bellissima di Enea Salmezza detto il Talpino rappresentante la Beata Vergine col Bambino, S. Domenico e le SS. Rosa, Agata ed Apollonia.

Cenate. Sulla sommità di un colle in una chiesa della Beata Vergine di Loreto in vastissima tela scorgesi una delle più sublimi invenzioni di Enea Salmezza detto il Talpino.

Ranica. Una tavola di Paolo Cavagna.

Romano. Nella parrocchiale la Cena di Cristo di Gio. Batta Moroni.

Albino. Nella Parrocchiale un Crocifisso di Gio. Batta Moroni. Nella sacrestia tre superbi pezzi del Varerino di Murano. Nota di pitture, sculture etc. nel Dipartimento del Serio accennate da alcuni scrittori che non meritano tutta la credenza. In Alzano v'è una tavola del Vecchio Palma. In Gorlago, Telgate, Fara Gerra d'Adda, Vil minore di Scalve, Madonna della Mezzana, S. Michele Credario, Stezano, Chignolo, Mosso, Ghisalba, Subio, Palosco, Spirano, Bercio, Cendine, Costa di mezzate, Bonate di sotto vi sono delle tavole del Cavagna. In Trescore, Villongo, Credario, Cingolo, Ponteranica, Berbenno, Calolcio, Celana, Ranica vi sono delle tavole del Lotto. In Palazzago, Sovere, Gazzanica, Albino, Bondo, Seriate, Palosco, Gandino Vall'alta, Fino, Chignolo, Ranica, Cenate, Rovetta, Parve, Guarina, Almenno, Monte Misma, Gorlago vi sono delle tavole del Moroni. In Scanzo, Brambate inferiore, Cornale, Costa di Mezzate, Terno, Gandino, Bagnatica, Vertova vi sono delle tavole di Enea Salmeggia detto il Talpino. È presumibile che vi siano nel dipartimento altre opere di sommo merito di autori forestieri non accennando lo scrittore che le sole patrie. Nota dei pittori nominati in questa raccolta (...).

1799

3 luglio 1799: inventario compilato da Giovanni Maironi da Ponte (pubblicato in Locatelli Milesi, 1928, 3, pp. 203-204; ripubblicato in Belotti, 1989, vol. VI, p. 299)

Inventario di tutti i quadri ritrovati nella chiesina dell'ex Capitaniato depositativi della fu Municipalità che gli aveva raccolti nella soppressione delle chiese e conventi per ordine del cessato cisalpino Governo.

Quadri della chiesa e monastero di Astino, già de' monaci vallombrosiani i cui beni sono stati devoluti all'Ospitale civile de' Santi Maria e Marco: gran quadro, Cena degli apostoli, il Bronsin; S. Gualberto del Cavalier Pasignani; Modello non originale del quadro medesimo; Beata Vergine con Bambino, Daniele Crespi; Ritratto di un monaco, Cesareni; Ritratti del Beato Gregorio Barbarigo, Carlo Ceresa; Crocifisso con figure, Giovanni Battista d'Averara; Deposizione di Cristo dalla Croce, Ignoto. Quadri della chiesa e sagrestia di S. Bartolomeo spettante in passato ai Padri domenicani ora appartenente alla vicinia di Borgo S. Antonio: Ritratto di Pontefice, Scuola romana; Beata Vergine con Bambino, Carlo Francesco Panfilio; Il figliuol prodigo raccolto dal padre, Cariani; Un santo vestito da diacono, S. Ludovico Re di Francia, S. Agata, S. Lucia, Cristo nel sepolcro, tavola, Scuola di Leonardo; S. Giovanni Battista, Guercino; S. Caterina, di buona scuola; tre quadri di storia, Lorenzo Lotto; Ecce Homo, Scuola veneziana; Ecce Homo, Enea Salmeggia; S. Caterina da Siena con figure, Francesco Zucchi; La nascita di Cristo, Chiara Salmezza; Cristo con santi, Scuola bolognese; Flagellazione di Cristo, Incognito; Incoronazione di Cristo, Enea Salmeggia; Beata Vergine con Bambino, piccolo Tiziano; Beata Vergine con Bambino, piccolo Cariani; Nascita e Adorazione, due quadretti, Franco Parassoli detto il Ferrarino; Martirio S. Bartolomeo e Disputa di Cristo, su rame, Scuola di Rubens; Flagellazione di Cristo, Enea Salmeggia; Deposizione di Cristo, su pietra, Alessandro Turco, detto l'Orbetto. Quadri del Convento di S. Paolo d'Argon, già de' Monaci Benedettini i cui beni sono devoluti all'Ospitale civile de' Santi Maria e Marco: Animali, Tassoni; Strumenti musicali, Prete Evaristo; Incoronazione di spine, Francesco Bassano; Polli, Crivelli; S. Francesco d'Assisi, Paolo Cavagna; Ritratto di un monaco, Fra Ghislano Paolotto; Ovali con uccelli e bestiame, Scuola fiamminga; L'adultera del Vecchio Testamento, Enea Salmeggia; S. Lucia con due Santi, Scuola di Paolo Veronese; S. Giovanni battista, Franco Zucchi; Sante e santi, due quadri, Paolo Cavagna; Ritratto di un ragazzo, Francesco Zucchi; Beata Vergine, incognito; S. Francesco d'Assisi, Enea Salmeggia. Quadri della Sagrestia del soppresso convento di S. Agostino i cui beni sono devoluti all'Orfanotrofio detto il Conventino: S. Nicola, Giacomo Barbelli; La Beata Vergine con i Santi Pietro e Paolo, incognito; Ascensione della Beata Vergine, Roncelli; Cristo risorto, Paolo Lolmo. Quadri dell'ex chiesa di S. Agata ora riaperta: S. Andrea avellino, Enea Salmeggia; S. Andrea avellino, autore moderno ignoto; Battesimo di Cristo, Fabio Roncelli, Battesimo di Cristo, bella copia di opera del Gambara.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, in Bertone 2006-7)

N. 78, Bergamo, lì 15 luglio 1799. Al Nobile deputato di Nese, Regio Imperial delegato della Congregazione deputata al Governo interinale della città e Provincia di Bergamo [GiamBattista Vertova]. Dietro rappresentanza fatta dal Signor

Pietro Roncalli, delegato alla custodia dei quadri delle soppresses corporazioni riservati sotto il passato Governo, che stante l'umidità rilevata nella stanza ove sono attualmente collocati nel Convento del Soccorso, trova necessario di altrove collocarli, suggerendo per luogo opportuno il sito ove erano anche prima nel locale di S. Spirito; questa Amministrazione si trova in dovere nel partecipare le occorrenze alla Nobile Vostra Signoria di demandare anco che venga fornito degli ordini necessari per quei reggenti all'effetto che la stanza medesima resti a disposizione del custode medesimo per l'indicato oggetto, con il più profondo ossequio si rafferma. Della Sua Nobile Signoria, umilissimo, devotissimo ed ossequiosissimo GiamBattista Locatelli, Amministratore del Fondo di Religione, Giovanni Battista Mologni, Regio Segretario.

(ASMi, Culto, p.a., cart. 2024, fasc. Mobili dei soppressi corpi ecclesiastici)

N. 6442, 11 dicembre 1799. Riflettendo questa Regia congregazione delegata che i quadri di provenienza dalle corporazioni soppresses dal cessato intruso Governo cisalpino, dati in consegna dalla così detta Agenzia nazionale a certo pittor Roncalli, possano andar soggetti a qualche pericolo, non perché si dubiti punto della onoratezza dello stesso, ma unicamente perché essendo confusamente ammonticchiati e riposti in locali forse non troppo adatti all'uopo potrebbero per avventura venir danneggiati, sarebbe essa di opinione di raccogliarli tutti e tutti riporli nelle sale del Palazzo civico ove certamente saranno meglio custoditi e servir potranno nel medesimo tempo di ornamento al Palazzo civico nonché a promuovere nella gioventù l'emulazione allo studio delle belle arti: ben inteso però che ciò sia soltanto provvisoriamente e sino a che piaccia alla superiore autorità della Eccellenza Vostra di diversamente disporre. In attenzione intanto de' pregiati di Lei riscontri anche su questo argomento, passo con la più alta stima a dichiararmi all'Eccellenza Vostra, Bergamo dal Palazzo civico, Conte Cocastelli, Regio Commissario generale, Milano, umilissimo, devotissimo, ossequiosissimo servitore, Vertova Regio delegato. Al Regio delegato di Bergamo, si approvi il trasporto dei quadri nel Palazzo civico in semplice deposito e per una migliore consegna, da restituirsi peraltro ad ogni superiore disposizione, [Bonella].

(Idem e copia in ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

Milano, 14 dicembre 1799, n. 644, al Signor Conte Don GiamBattista Vertova, Regio delegato di Governo e Prefetto della Regia congregazione delegata in Bergamo. Illustrissimo Signor Conte, ottimo pensiero è quello di trasportare i quadri che esistevano ne' soppressi locali, dalla privata casa in cui ora son riposti, al Palazzo civico ove meglio custoditi e conservati possono anche servire allo studio della gioventù applicata alle belle arti. Porrà in conseguenza, Vostra eminenza illustrissima, di concerto colla Regia congregazione delegata, ordinare il prospettato trasporto, ritenuta la riserva saviamente riflettuta, vale a dire finché per superior determinazione non venga altrimenti disposto. Sono con piena considerazione e stima di Vostra Eminenza Illustrissima, [Luigi] Cocastelli.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, in Bertone 2006-7)

Bergamo, dal Palazzo civico, lì 15 dicembre 1799. Il Capo della Congregazione delegata al Governo provvisorio della città e Provincia di Bergamo e Regio Imperial delegato allo Spettabile Giovanni Battista Locatelli, Regio Amministratore del Fondo di Religione. A tranquillizzazione di vostra spettanza per il viaggio fatto da quadri ch'erano collocati nell'Orfanotrofio di S. Spirito sotto di lei responsabilità in custodia del pittore Roncalli, le mando frattanto copia conforme delle qui acchiuse lettere di Sua Eccellenza Conte Cocastelli, Regio Imperial Commissario generale, 14 dicembre corrente, dietro a che collocati e disposti che siano nelle sale di questo Palazzo civico i quadri sudetti, Ella avrà poi un confesso del passaggio seguito de quadri medesimi e resto coll'augurarle le più compite felicità. Signor Vertova delegato. Post scriptum: confesso e ricevuta di detti quadri la spettanza vostra li riceverà da Giovanni Battista Donati, incaricato del trasporto e collocamento di detti quadri. Signor Vertova, Sebastiano Calissi Conte. Per copia conforme, Mologni Giovanni battista.

1800

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, il primo in Bertone 2006-7)

Repubblica Cisalpina, Bergamo, lì primo Termale⁴, anno VIII Repubblicano [20 luglio 1800] (19 luglio 1800)⁵. L'Amministratore del Fondo di Religione ossia de' beni nazionali all'Amministratore municipale e dipartimentale del Serio. Pendente il Governo cisalpino prima dell'austriaca invasione con ordine superiore di non venderli alcun quadro di pregio ma di riservarlo per la Nazione e frattanto fossero in consegna dell'Agenzia de' beni nazionali. A tall'effetto erasi eletto un delegato alla scielta di detti quadri di mano che alla Nazione pervenivano per le soppressioni che si andavano facendo e restavano anche in appresso in custodia e sotto la responsabilità, con inventario del medesimo delegato, a cui era destinato un luogo ove riporli che ora fu nell'Orfanotrofio di S. Spirito, ora nel Conservatorio del Soccorso, secondo che le circostanze lo permettevano. Essendo il Governo austriaco, la Congregazione governativa pensò di richiamare a sé i nominati e furono dati gli ordini in conseguenza al delegato che poscia si giustificarono a cauzione all'Amministratore del Fondo di Religione, ottenendo dal Commissario imperiale la lettera 14 dicembre 1799 che comunicò in copia all'amministratore suddetto con sua 15 medesimo anche qui in copia unita. Segue quindi

⁴ Termale sta qui per Termidoro.

⁵ La conversione della data è quella indicata tra quadre, nel testo originale è indicato in parentesi tonde questa seconda data.

l'integrale consegna de' quadri suddetti a norma del generale inventario di essi tutt'ora esistente in quest'ufficio. Ora si trovano collocati questi nel Palazzo civico fuori d'ogni consegna e responsabilità di quest'agenzia. Si crede per ciò di sottoporre la cosa anche a riflessi di codesta Amministrazione Municipale e dipartimentale onde di concerto prender quelle misure nell'argomento che sono necessarie alla tutela ed interesse nazionale. Salute e fratellanza, GiamBattista Locatelli, Brini, Segretario. (...) Si resciva che proponga un locale opportuno e la persona cui affidare l'inventario dei nominati quadri (...).

N. 237, [...], li 2 Termidoro, anno 8 [21 luglio 1800], l'Amministratore del Fondo di Religione rappresenta che i quadri di pregio spettanti alla Nazione e per superiore comando cisalpino riservati per la medesima sono, per ordini che acclude in copia, dal passato intruso Governo austriaco stati trasportati nel Palazzo civico dove rimarca che esistono tuttora fuori d'ogni consegna e responsabilità dell'amministratore suddetto. Rimessa all'Interno perché provveda come crede [...]. Si resciva che proponga un locale opportuno e la persona cui affidare un inventario de nominati quadri per le analoghe disposizioni, Ruffinoni.

1801

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1492, fasc. Bergamo, Accademia Carrara, in Bertone, 2006/7)

Libertà, eguaglianza, [al] cittadino Commissario Straordinario. Bergamo, 4 Germile, anno IX [25 marzo 1801]. Quantunque le scienze e le belle lettere siano i primi oggetti a quali si rivolgono le cure del provvido Governo intento attualmente con benemerito zelo a stabilire a vantaggio di questo dipartimento delle istituzioni per la pubblica istruzione, non dovendo certamente essere perdute di vista le arti liberali egualmente utili che le prime alla civile società, per ciò il petente crede di esponere, siccome la pittura fra queste non ha l'ultimo luogo e massime in questa Comune dove hanno fiorito e si sono distinti tanti insigni maestri degni di summa laude, perciò siccome il genio per sì bell'arte non è estinto in questo dipartimento e che chi aspira a perfezionarsi sono in gran numero e non pochi que tali che unendo all'inclinazione l'amore della fatica, questi qual'ora avessero quelli ajuti che ad apprendere ogni arte sono necessari e che il Governo solo può fornire, potrebbero lusingarsi col tempo d'imitare e pareggiare li grandi maestri che qui abbiamo avuti e forse anche sorpassarli. Il petente vuole rendere bona testimonianza per la cognizione avutane nel tempo che fu maestro di tall'arte nell'Istituto Carrara stato poi fatalmente obliterato, come nella privata scuola che ne ha sempre continuato a parecchi iniziati. Il petente, trasportato dal genio per la suddetta professione e dal vantaggio che da un stabilimento relativo potrebbero ricavarne molti non ordinari ingegni, che senza tale aiuto rimarrebbero nell'oscurità, si fa coraggio, quasi per titolo di dovere ora che il Governo s'occupa tanto utilmente per la pubblica istruzione, di fare a voi cittadino Commissario divota esposizione che una ordinata unione e spiegazione della raccolta de quadri nazionali delle sopresse corporazioni, dalle cui scelta e successiva custodia fu esso petente sin ora dal Governo incaricato, potrebbe [a] tale stabilimento apportare grandissimo profitto. La vostra benemerita prevenzione averà forse già ideato un'opera che sarà certamente molto benefica, facendomi perciò lecito di pregarla de suoi saggi riflessi a questo progetto che averete il merito di avere anche in tale argomento coadiuvato all'utile di questa nostra comune patria, che doveva somma gratitudine e mera riconoscenza con tutto l'amore e stima, come ben giustamente il pubblico vi porta. Il petente poi offre con tutto il zelo l'opera sua in tale stabilimento ed in quanto di più potesse essere utile e capace nel proposito, con annunciarvi di vero cuore. Salute e rispetto, Pietro Roncalli, pittore delegato per la scelta e custodia come sopra. 1029, terza, 9 Germile, anno IX [30 marzo 1802], Commissario straordinario. Roncalli pittore domanda che nell'organizzare la pubblica istruzione non si dimentichino le belle arti e massime la pittura. [...]. Si ritenga negli atti per farsene carico in seguito all'evasione che si darà all'altro decreto d'oggi n. 6667, Mulazzani.

[Post 25 marzo 1801]. Cittadino Commissario, tutte le Accademie d'arti sono incominciate dall'essere scuole ordinate e provvedute di quanto necessita allo studio delle medesime e poi si sono trasformate in quel che chiamiamo Accademia cioè società di professori che colle loro conferenze e discorsi hanno promosso l'ammaestramento ed hanno meritata la protezione dei Governi. Così sono incominciate le Accademie di Roma, di Firenze, di Parigi, di Bologna e diverse altre; da quella di Bologna avendo io pure per il corso di quattro anni circa avuti li ammaestramenti e seguiti i suoi ben regolati precetti dove riportai indegnamente il premio dell'Invenzione istituito per li prescelti, che influisce sempre più nel studente attenzione e spirito d'avanzamento ed una emulazione nei concorrenti. L'utilità di tali stabilimenti consiste nell'avanzamento delle arti e nell'influenza che cagionano in tutta una Nazione spargendoci il buongusto e poiché l'intelligenza del disegno è quella che dirige tutte le arti che trattano di figure o forme questa utilità non potrà mai conseguirsi da niuna scuola dove non s'insegnino pubblicamente le ragioni e la teoria del disegno medesimo, dovendo per ciò essa scuola esser provveduta de quei esemplari e metodi de quali le predette accademie sono ben munite. Ardisco però sottomettere, cittadino Commissario, alla vostra saggia comprensiva tali ricorrenti riflessi, persuaso che mi compiacerete di sentirli e prenderli in provvido pensiero, onde secondare tanti giovani iniziati che, per mancanza delle cose necessarie a tale studio, lasciati come in abbandono languiscono e perdono inutilmente il tempo prezioso, ma che sperano nel vostro benefico provvedimento e protezione onde poter rinascere alla gloria del buon miglioramento ed anche perfezione che tali sinora sepolti soggetti certamente si può sperare e così sarà vostro il prezioso merito di tale procedimento del quale vi saranno sempre memori e grati e voi solo conseguentemente n'avverete la distinta gloria e

soddisfazione (...) ⁶. Avendo poi la nostra città e territorio, come voi cittadino Commissario ben saprete, tante opere d'insigni autori sì patrij che esteri in oglio ed in freschi dipinti nelle chiese che ne pubblici locali, le migliori delle quali studiandole diligentemente potrebbero indurre a buon stato ed anche perfezione dello studio, procurando però voi cittadino Commissario colla vostra autorità i mezzi di poterle trasportare e studiare in luogo aproposito, ciò si sottomette alla vostra intelligenza e procedimento per il pubblico e privato beneficio. (...) ⁷. Salute e rispetto, Pietro Roncalli, pittore delegato alla scelta e raccolta de quadri nazionali.

(ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani)

11 maggio 1801. Il cittadino Appiani si concerterà col delegato sulle materie ecclesiastiche per passare ad eseguire una visita nei luoghi indicati ad oggetto di riconoscere lo stato dei monumenti d'arte, cominciando da Bergamo e informerà il Governo del risultato, Melzi.

(in Bertone, 2006/7)

[25 novembre 1801, al] Commissario straordinario di Governo. Devo sollecito assoggettarmi, Commissario prestissimo di Governo, l'incidente di fiorita gioventù che iniziata nella grand'arte della pittura vedesi quest'istante abbandonata e raminga; poco valse il gran pensiero del fu Conte Giacomo Carrara di fondar un vasto edificio in borgo S. Tommaso ad uso di perpetua pubblica scuola di pittura, ove moderni talenti sorgessero a rinnovare la fama di eminenti nazionali pittori che resero celebre la patria in tutti li secoli decorsi e che con suo testamento abbia corredato di alquanti mezzi e di forti insinuazioni perché da suoi incombenzati vi venisse istituito un efficace sistema, poiché all'istante vi si istallò bensì molta povera gioventù; io stesso mi vi prestai a dare li primi rudimenti del disegno come quell'io che per lunghi anni li appresi nella celebre scuola di Bologna ed ove ebbi la felicità di conseguire il pubblico premio dell'Invenzione, ma l'absertazione mia allora necessaria, l'incuria d'un sistema non mai istituito ed indispensabile, le vicende de' tempi sin ad or variate, hanno influito a render un sì provvido locale pressoché inetto a tale gioventù. Per colmo della fatalità in questo autunno si è volontariamente licenziato il provvisorio disegnatore Domenico Brignoli, l'unico che prestasse qualche cura agl'alunni, sicché il locale al presente è chiuso. Ora in squallore e lagrime accorse da me l'abbandonata gioventù, memore del primo maestro del disegno per l'attaccamento dimostratosi, e mi costringe di ricorrer alla vostra pietà e provvidenza, cittadino Commissario, fin tanto che a somma gloria vostra e del Governo non sia sistemato un sì utile locale; io non ricuso di assistere fuori del locale medesimo questa abbandonata gioventù, ma mi è necessaria la facoltà di far uso dei quadri della Nazione di cui sono già per pubblico ordine il delegato custode e di qualche quadro delle chiese e del pubblico. Ossequioso ad ogni vostro, per ogni rapporto mi protesto. Salute e rispetto, Pietro Roncalli pittore delegato alla scielta e custodia dei quadri nazionali. N. 13225, domanda 4 Frimale anno X [25 novembre 1801], al Commissario straordinario del Serio. Roncalli pittore perché gli si consenta di tener scuola di disegno nel locale di Borgo San Tommaso per poter far uso dei quadri nazionali che tiene sotto la sua custodia. 6 Frimale anno X [27 novembre 1801], si invitino gli'Amministratori della Commissaria Carrara alla sessione di martedì per le undici della mattina. Ticozzi, spedita.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 358)

N. 12216, 4 Nevoso, anno X [25 dicembre 1801] al Ministro dell'Interno. Cittadino Ministro, il cittadino Appiani pittore essendo stato incaricato dal Governo di passare entro breve tempo alla visita del Dipartimento del Serio per gli oggetti che lo interessano come Commissario delle arti, avendo mostrato genio che questa gita si faccia da me congiuntamente con lui e premendo a me pure di eseguire visita di quel dipartimento e dell'altro vicino della Mella, che rimangono affatto separati dall'altro giro in cui vorrei comprendere Mantova, Verona, Rovigo, Adria e tutti i dipartimenti Cispadani, andando per l'Alto Po e ritornando per il Panaro e per Crostolo, io vi domando, cittadino Ministro, le opportune abilitazioni onde eseguire col suddetto pittore Appiani questo breve viaggio [...] il quale servirà a poter comunicare il quadro degli stabilimenti connessi alla mia cura ed ispezione del quale avrete già avuto un saggio unito alla mia delli 4 corrente n. 286. Dovendo questa visita eseguire dal sullodato pittore subito dopo le dette feste correnti, vi prego di voler sollecitare la spedizione degli ordini relativi, tanto più che la combinazione di un doppio oggetto in una medesima missione non può che servire a maggior vantaggio ed a minor dispendio della Nazione. Salute e fratellanza, Bossi. Daverio, Segretario generale.

1802

(ASMi, Studi, p.m., cart. 358)

[Ante 8 gennaio 1802] N. 12216. Il Prefetto generale degli archivi e delle biblioteche nazionali espone che, essendo stato incaricato il pittore Appiani di visitare il Dipartimento del Serio per oggetti relativi alla sua commissione, il medesimo ha mostrato genio di avere per compagno in tal gita esso Prefetto generale. Questi vorrebbe approfittare di simile occasione per fare una visita nello stesso dipartimento e nel vicino della Mella, che rimangono affatto separati dall'altro giro in cui comprenderebbe Mantova, Verona, Rovigo, Adria e tutti i dipartimenti Cispadani andando per l'alto Po e ritornando per il Panaro e pel Crostolo. Domanda quindi l'abilitazione onde seguire per ora il detto breve

⁶ Fa presente la necessità di avere un locale fornito di luce adatta, statue grandi da studiare, l'esercizio nello studio del nudo, una statua mobile di legno per lo studio delle pieghe dei vestiti.

⁷ Fa riferimento alla necessità di istituire qualche premio per gli studenti.

viaggio col pittore Appiani, il quale servirà a cominciare il quadro degli stabilimenti connessi alla sua cura ed ispezione. 18 Nevoso anno X [8 gennaio 1802]: si accorda ed il Ministro stabilirà la somma che renderà occorrente il Comitato di Governo, Sommaria (...).

N. 12216, Milano, 27 Nevoso, anno 10 [17 gennaio 1802, aggiunta a matita:] 1802. Il Ministro dell'Interno alla Commissaria della Contabilità nazionale. In seguito ad un decreto governativo del 25 corrente v'invito a spedire un mandato di ottanta zecchini in testa de' cittadini Bossi Prefetto Generale degli archivi e delle biblioteche nazionali ed Appiani Commissario per le belle arti, incaricati di fare un giro in alcuni dipartimenti per oggetti relativi alle rispettive loro incombenze, da rendere poi conto a tempo opportuno. [...].

(ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Provvedimenti generali dipartimenti, fasc. Serio) Regolari, Provvedimenti generali, Serio, Dipartimento, 1802, Pittura, scultura, Dipartimento Serio. Invito al Commissario del Governo nel Dipartimento del Serio perché informi se per la soppressione delle corporazioni religiose siansi formati de' depositi di quadri ed altri monumenti di belle arti. N. 6457.

(Idem e in copia in ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

N. 6457, Riservata. Milano, 28 aprile 1802, anno I. Il Consigliere Ministro dell'Interno al Commissario di Governo nel Dipartimento del Serio. Dietro la soppressione di varie chiese e corporazioni religiose accaduta in codesto dipartimento sin dallo scorso triennio debbo supporre che si sieno costà formati de' depositi di quadri ed altri monumenti di belle arti per quell'uso a cui la Nazione avesse voluto destinar questi oggetti, divenuti di sua proprietà. V'invito pertanto ad informarvi colla possibile sollecitudine se tali depositi realmente esistano ed in che numero ed alla custodia di chi si trovino affidati, come pure se la quantità de' monumenti sia considerevole, se ne fu mai alienata alcuna parte e se l'alienazione sia stata o no superiormente approvata. Attendo queste notizie dal vostro zelo e diligenza per ulteriori disposizioni, Massa Segretario. Si spedisca. Copiatore Rochlitzer, girato all'Ufficio di spedizione 30 detto. Sezione I, Ministero dell'Interno, 30 aprile 1802, anno I, n. 6457.

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

N. 3504, divisione III, Repubblica italiana, Dipartimento del Serio. Bergamo, lì 8 maggio 1802, anno I. Il Commissario straordinario di Governo alla Municipalità di Bergamo. Il Ministro degli Affari interni con sua lettera 28 decorso aprile m. 6457 m'invita ad informarlo con tutta la possibile sollecitudine se dietro la soppressione accaduta in questo dipartimento sin dallo scorso triennio di varie chiese e corporazioni religiose siansi qui formati dei depositi di quadri ed altri monumenti di belle arti per quell'uso a cui la Nazione avesse voluto destinare questi oggetti divenuti di sua proprietà, colla indicazione del numero di siffatti depositi, non ché del nome della persona o persone a cui trovinsi affidati in custodia e così pure m'ingiunga di indicargli se la quantità de' monumenti sia considerevole, se ne fu mai alienata alcuna parte e se l'alienazione sia stata o no superiormente approvata. Per avere adunque tutte queste notizie, io mi rivolgo a voi cittadini Amministratori, sicuro che vorrete dal canto vostro prestarvi con ogni attività a procurarmele sollecitamente onde possa inoltrarli al prelodato Ministro che me ne ha fatto la ricerca. [Dicoppi], il Segretario generale Alborghetti.

N. 3504, alla Municipalità di Bergamo, d'ufficio. 9 maggio 1802, anno I, n. 4459. Commissario di Governo. L'invito ad informarlo se con le soppressioni accadute di chiese e corporazioni religiose sien derivati quadri o monumenti di belle arti e chi li abbia in custodia, se il numero sia considerevole e se se ne abbia alienato. Detto. Si rescriva che è presso l'Agenzia de beni nazionali l'elenco de quadri che potrà richiamare al uopo, Marini [...].

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554 e copia in AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

N. 4459, Repubblica italiana, Dipartimento del Serio, Bergamo, lì 10 maggio 1802, anno I Repubblicano, la Municipalità distrettuale, al Commissario straordinario di Governo. Al momento delle varie soppressioni seguite nel primo triennio Repubblicano fu fatta una scelta de' migliori quadri ne' monasteri e chiese sopprese e questi furono radunati ed esposti nelle sale di questo Palazzo civico, marcati con il suggello dell'Agenzia de' beni nazionali per distinguerli da quelli di ragione della Comune. Il rollo di detti quadri si ritrova appresso dell'agente de' beni nazionali dal quale potrete richiamarlo per vedere il numero de' suddetti quadri. Siccome non è rimarcabile la raccolta né per il numero né per li pezzi, così non fu destinata special persona alla custodia e si custodiscono unitamente da quelli destinati alla custodia del Palazzo della città e sin ad ora non fu né distratto né venduto alcun pezzo. Appresso detti monasteri soppressi non ritrovavasi alcun monumento che potesse interessare il pubblico e ciò in evasiva alla vostra n. 3504, Marini Presidente, Ruffini Segretario.

(ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani)

[21 maggio 1802] (...) Con lettera del Ministro di Finanza in data 24 Trimale anno X [15 dicembre 1801] direttami in conseguenza di appuntamento preso dal cessato Governo, ebbi la commissione di portarmi a Bergamo per estendere anche colà la mia ispezione sui quadri, ma fu dilazionata. Sin oggi attendo la superiore vostra mente tanto su questo oggetto quanto sulla raccolta surriferita per mia norma e direzione. Ho l'onore di augurarvi e prostrarvi salute e rispetto, Appiani Andrea.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 358, in Bertone, 2006/7)

13 luglio 1802, anno I, n. 8908, [...], Pittura, Bergamo, quadri. Il Commissario straordinario del Serio, per evasione del decreto n. 6459, trasmette un rapporto di quest'Agenzia dei beni nazionali accompagnante l'elenco di quadri provenienti dalle corporazioni religiose soppresses nello scorso triennio Repubblicano ed esistenti tuttora nel Palazzo Nazionale di Bergamo dove vennero fatti trasportare al tempo dell'invasione austriaca dal locale presso l'agenzia suddetta ov'erano depositati, eccettuati quelli che vennero ritornati dal Governo stesso alle corporazioni che aveva ristabilita e de' quali si sta formando l'inventario dal delegato pittore Pietro Roncalli, che sarà pure inoltrato al Ministro dell'Interno. Si aggiunge in questo rapporto dell'agenzia che il Comitato governativo aveva incaricato il pittore Appiani a fare la scelta fra i quadri suddetti meritevoli d'essere portati al Liceo delle belle arti ma che non fu effettuata e rimangono ancora nel bisogno di essere custoditi. Al cittadino Appiani, Commissario delle belle arti acciocché faccia le sue osservazioni e riferisca col proprio parere, Rossi. [...], Guarnieri.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, in Bertone, 2006/7)

Repubblica italiana, Milano, 20 agosto 1802, anno I. Il Ministro del Culto al Prefetto nel Dipartimento del Serio, Bergamo. Troppo importando che siano conservate le buone pitture e quadri che tutt'ora esistono nelle chiese, monasteri, conventi ed altre corporazioni della Repubblica, sarà del vostro zelo di prevenire chi occorre perché non siano alienati questi e simili oggetti di arti liberali, senza la positiva mia approvazione; dappoiché dovrete considerare come inefficaci e nulli questi contratti, mettendo in avvertenza i superiori claustrali e capi delle chiese ove si trovano di questi monumenti che saranno responsali nel caso di sparizione e trafugazione, Bovara, Pollini segretario.

Pittura, scultura, provvedimenti generali, 1802, Circolare ai superiori claustrali e capi delle chiese di tutto il dipartimento che previene di conservare le buone pitture e quadri esistenti nelle chiese, monasteri, conventi ed altre corporazioni e di non alienare simili oggetti senza la superiore approvazione (...).

N. 3730, Circolare a tutti i superiori claustrali e capi delle chiese di tutto il dipartimento. 28 agosto 1802, anno I. Troppo importando che siano conservate le buone pitture e quadri che tuttora esistono nelle chiese, monasteri, conventi e altre corporazioni della Repubblica, il Ministro per il Culto con sua del 20 andante m'incarica di prevenirvi affinché non siano alienati questi e simili oggetti di arti liberali senza la positiva di lui approvazione. Si doveranno pertanto considerare come inefficaci e nulli i contratti che si facessero in onta di questo divieto; avvertendovi che sarete responsabili nel caso di dissipazione e trafugazione. Ho il piacere di salutarvi, Marinoni, Segretario. Al vice Prefetto di Breno, alla Municipalità di Bergamo. Vi rimetto degl'esemplari di lettera diretta a tutti i superiori claustrali e capi delle chiese, affinché vi compiacerete di diramarla a quelli che si trovano nel vostro distretto. Ho il piacere di salutarvi con distinta stima e amicizia, Marinoni, Segretario⁸.

(in Bertone, 2006/7)

N. 556, sezione I, Repubblica italiana, Milano, 10 settembre 1802, anno I. Il Ministro per il Culto al Prefetto nel Dipartimento del Serio, Bergamo. Inteso che il cittadino pittore Appiani, delegato dal Vice Presidente in qualità di Commissario per raccogliere i monumenti delle arti belle ed ornarne la nazionale Accademia di Brera, si reca a Bergamo per fare la scelta dei quadri meritevoli di questo onore fra quelli che sono stati confusamente levati dalle chiese e comunie soppresses, v'invito per quella parte che riguarda il mio istituto ad assecondarlo nelle sue ricerche ed a dargli mano dove posciate dallo stesso venirne pregato all'oggetto indicato della scelta e del trasporto, rimuovendo qualunque ostacolo che potesse venirgli frapposto. Questo soggetto, che fa tanto onore alla Repubblica italiana per il deciso suo merito, le illustri sue opere che marcano la sublimità del suo genio paragonabile ai più rinomati antichi e moderni pittori, merita tutti i vostri riguardi, Bovara, Pollini Segretario.

(idem, copia in AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

N. 4763, Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri di Brera. Brunetti, Prefetto del Dipartimento del Serio alla Municipalità di Bergamo, 14 settembre 1802, anno I. Il Ministro per il Culto con sua del 10 andante n. 556 mi accompagna il pittore Appiani delegato dal Vice Presidente in qualità di Commissario a raccogliere i monumenti delle arti belle per ornarne la nazionale Accademia di Brera e mi incarica di assecondarlo nelle sue ricerche e dargli la mano ove sia dallo stesso ricercato e per la scelta de quadri meritevoli di quest'onore fra quelli che sono stati confusamente levati dalle chiese e comunie soppresses e per loro trasporto, rimosso qualunque ostacolo che potesse frapporglisi: questo soggetto, che a giudizio pure del Ministro fa tanto onore alla Repubblica italiana pel deciso suo merito, per le illustri sue opere che marcano la sublimità del suo genio paragonabile ai più rinomati antichi e moderni pittori, merita tutti i vostri riguardi. Ho il piacere di salutarvi con distinta stima, Brunetti, Marinoni, il Segretario generale.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 358)

N. 18368, 20 settembre 1802, anno I. Il cittadino Appiani, Commissario per le belle arti, avendo visitati i quadri di proprietà nazionale raccolti dall'Agenzia dei beni nazionali di Bergamo nel numero di 53, dichiara che i soli 4 accennati

⁸ Seguono diversi documenti (datati 1802) di attestazione di ricezione della circolare da parte dei diversi parroci. Alcuni rispondono di avere ricevuto la circolare, di averne presa visione e di attenersi alle disposizioni, altri precisano di non avere mai alienato beni e di voler continuare a custodirli.

nell'unità nota possono per la loro bellezza servire di scuola nell'Accademie di Brera, che gli altri 5 pure ivi descritti meritano d'essere conservati dalla suddetta agenzia e gli altri 44 da vendersi. Si uniscano gli antecedenti, Vismara. Si scriva al Ministro del Culto, acciocché presa in considerazione l'utilità di raccogliere in Brera i migliori quadri delle corporazioni sopresse ad uso dell'Accademia, si compiacca di significare in proposito le sue deliberazioni onde stabilire di concerto le massime opportune, Rossi. Si dia lettera di abilitazione al cittadino Appiani perché faccia eseguire il trasporto dei quattro quadri indicati con quei mezzi che crederà più opportuni ad assicurare l'indennità. Datone conferma arrivo al Segretario dell'Accademia di Brera per la corrispondente ricevuta a collocazione dei quadri medesimi. Si prevenga il Ministro delle Finanze per ciò che riguarda l'agenzia di Subeconomato di Bergamo. Non sapendosi le istruzioni date in proposito le quali [spartiscono] dal Ministro del Culto, confermo la precedente mia opinione, Rossi.

(ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, il primo e il terzo documento sono in Bertone, 2006/7; quest'ultimo è citato anche in Ciardi, 1984, p. 379, nota 24)

20 settembre 1802, anno I, n. 18368, allegato I, divisione IV. [Al] cittadino Consigliere e Ministro dell'Interno. Pregovi, cittadino Ministro, di trascorrere la presente con la compiegata nota, onde possiate conoscere il risultato della mia gita in Bergamo, ove mi sono trasferito ad effetto d'esaminare i quadri di proprietà nazionale stati riuniti da quell'Agenzia de beni nazionali. La totalità de medesimi è di n. 53, tutti progressivamente menzionati: da questo numero, 4 possono per la loro bellezza servire di scuola e collezione all'Accademia di Brera, altri 5 meritano essere conservati dall'agenzia suddetta in Bergamo, come vengono indicati dalla suddetta annessa nota, li residui 44 possono vendersi. Salute e rispetto, Andrea Appiani, Commissario per le arti belle.

Data <...>. Presentato 22 settembre 1802, anno I, n. 3641, sezione I, generale. Corporazioni in genere, Appiani pittore Commissario per le belle arti. Generale. Appiani Andrea Commissario per le belle arti riferisce i risultati dell'esame de' quadri esistenti presso il Subeconomato de' beni nazionali in Bergamo e vi unisce la nota di n. 4 quadri da traslocarsi nell'Accademia delle belle arti in Brera, n. 5 da conservarsi dal Subeconomato stesso e 44 da potersi vendere (...).

Presentato 22 settembre 1802, anno I, n. 3641, sezione I. [Al] cittadino Ministro per il culto. A seconda delli ordini di Governo e delle savie vostre disposizioni, cittadino Ministro, mediante le quali nell'essermi portato in Bergamo mi sono state usate da quel Prefetto le più distinte attenzioni onde non posso esimermi nel darvi il dovuto discarico [e] unirvi i più sinceri sentimenti della mia riconoscenza e gratitudine. Avendo esaminata la collezione de quadri di proprietà della Nazione riuniti da quell'Agenzia de beni nazionali e dopo il più maturo esame ne ho prescelti quattro degni per la loro bellezza d'essere traslocati nell'Accademia di Brera e cinque da potersi conservare dall'agenzia suddetta in Bergamo, restandone quarantaquattro da potersi vendere. Li prescelti sono descritti nella nota che ho l'onere compiegarvi segnati col medesimo numero con il quale restano individuati nell'elenco consegnatomi. Salute e rispetto, Andrea Appiani, Commissario per le belle arti.

Nota di quadri di ragione nazionale fatti riunire dall'Agenzia de beni nazionali in Bergamo e che meritano di essere conservati. [Segue elenco con] n. di ciascun quadro: n. 22, rappresenta la Beata Vergine in alto ed a basso S. Barbara e S. Lorenzo, opera di G. B. Moroni; n. 24, la Beata Vergine seduta su di un piedistallo col Bambino ed avanti ad essa S. Giuseppe con altri santi intorno e gruppi di puttini a piedi del trono della Vergine, opera di Gio. Cariani pittore bergamasco; n. 27, Cristo morto deposto in grembo della madre accompagnata dalle Marie, S. Giovanni ed altri santi, opera di Enea Salmeggia detto il Talpino; n. 39, la Beata Vergine seduta sopra piedistallo con gloria di angeli ed appiedi diversi santi, opera del suddetto Enea Salmeggia detto il Talpino.

Quadri di II classe: n. 1, rappresenta S. Gerolamo genuflesso in un deserto opera di Gio. Paolo Cavagna; n. 7, la Santissima Vergine genuflessa avanti il Bambino con gloria, in figura ottagonale, autore incognito; n. 12, Cristo morto sostenuto da un angelo adorato da S. Francesco ed altre figure, opera di Carlo Ceresa; nn. 33-34, uno rappresenta l'Adorazione dei Re Magi, l'altro quella di pastori, di eguale grandezza, opera del Zucchi pittore bergamasco. Andrea Appiani, Commissario per le belle arti.

[Post 22 settembre 1802] Nota delle giornate impiegate dal pittore Andrea Appiani, Commissario delle belle arti, nella visita de' quadri per gli elenchi ordinati ond'effettuarne la scelta. (...) Da Milano a Bergamo, un giorno. Fermata di due giorni per la scelta e trasporto di due quadri del Salmesia, uno del Cariani ed uno del Morone, ritorno a Milano, un giorno (...).

(ASMi, Studi, p.m., cart. 358)

N. 18368, Pittura, Bergamo, Quadri. Milano, 29 settembre 1802, anno I. Il Ministro dell'Interno al cittadino Andrea Appiani, Commissario per le belle arti. Osservato il saggio vostro parere di far trasferire a Brera per uso dell'Accademia di belle arti i quattro quadri prescelti fra i 53 che accennate nel rapporto sulla vostra gita in Bergamo, stimo opportuno di abilitarvi colla presente a far eseguire il progettato trasporto con que' mezzi che crederete più opportuni ad assicurare che i quadri suddetti giungano illesi. Vi prevengo che ne ho già dato avviso al Segretario della stessa Accademia perché abbia la cura di riceverli e farli collocare. Milano, 29 settembre 1802, anno I, il Ministro dell'Interno al Segretario dell'Accademia di belle arti in Brera. Vi prevengo che vi saranno presentati quattro quadri che il cittadino Appiani è abilitato a far trasportare da Bergamo per uso di codesta Accademia e de' quali troverete l'indicazione nell'annessa nota. Siete invitato a riceverli ed a disporre la conveniente collocazione. Copia Rochlitzer, [riposta] Vismara.

Studi, pittura, scultura, Milano, Accademia di Belle arti, Pinacoteca Quadri diversi, anno X, 1802-1803. Elenco dei quadri delle sopresse corporazioni religiose esistenti nel Palazzo Nazionale di Bergamo meritevoli d'essere conservati, dei quali 4 furono trasportati a Milano per le Gallerie di Brera. Levate quattro lettere del pittore Commissario Andrea Appiani ed una del pittore Consigliere Bossi per la sezione storica degli archivi, titolo autografi di pittori, manoscritti (...)⁹.

1803 (con documenti rivisti negli anni 1809, 1813, 1814, 1858, 1923, 1931 circa)

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10¹⁰; AMBg, Ravelli, 37R. 32(6)¹¹, ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, 213/1¹², cit. in Panzeri, 1996, p. 12, Rossi, 1999, p. 85, nota 11; già trascritto in Plebani e Bertone, 2006/7)¹³

Protocollo li 28 gennaio 1803, n. 900. Inventario de' quadri riservati di ragione della Nazione, che erano in consegna della cessata Agenzia de' beni nazionali, e sotto il Governo Austriaco passati alla Congregazione Governativa della città e Provincia di Bergamo, fatto compilare dall'Amministrazione del Fondo di Religione col mezzo del cittadino Pietro Roncalli pittore delegato d'intelligenza del comitato dell'interno di questa Amministrazione municipale e dipartimentale, come a sua lettera 10 Termale¹⁴ anno, VIII Repubblicano [29 luglio 1800]. Per copia conforme estratta dall'Inventario de' quadri esistente appresso l'Agenzia de' beni nazionali, Paganoni scrittore. Le pertinenze si distinguono dai suggelli appositi.

[Segue elenco con:] Numero progressivo, provenienza, autore, cosa rappresenti il quadro, merito del quadro, stato del quadro, luogo in cui trovasi, osservazioni.

I, dalla chiesa annessa al convento di S. Leonardo soppresso¹⁵, Gian. Paolo Cavagna, S. Girolamo genuflesso in un deserto, opera delle più studiate di tal autore, alquanto scrustato nell'aggiunta fatta posteriormente per ingrandirlo, nella sala a dritta entrando¹⁶, Lire 120.

II, dalla chiesa de' Cappuccini di S. Gio. Bianco, Carlo Ceresa, La Beata Vergine che consegna fra le braccia di S. Felice cappuccino il Divin Figlio con alcuni angeli che attentamente lo ammirano, delle migliori opere dell'autore, particolarmente nelle espressioni del volto di ciascheduna figura, ritoccato in molti luoghi per effetto si scrustature difetto di tutti li quadri di tale autore, nella suddetta sala, Lire 180.

III, dalla chiesa de' Cappuccini di S. Gio. Bianco, copia di un quadro di Paolo il Veronese, opera esprimente il Martirio di un santo alla presenza di alquante persone, con architettura nell'indietro, una discreta copia non tanto servile come al solito delle medesime, alquanto perduto di tinta, difetto causato da lavature corrosive e violente, nella medesima sala, Lire 26.

IV, dalla chiesa de' Cappuccini di S. Gio. Bianco, Carlo Ceresa, rappresenta S. Antonio di Padova col Bambino, figure intiere al naturale, merito discreto, non ha sofferto che piccol danno di poche rilevate crepature, ancora nella medesima, Lire 60.

V, dalla chiesa soppressa de' Padri di S. Gottardo, Zucchi bergamasco, esprime la Vergine col Bambino che consegna ad un frate l'abito della sua religione, opera di merito benché non sia delle più studiate di quest'autore, con tre rotture nel campo della gloria, nella medesima, Lire 110.

VI, dalla chiesa del soppresso convento de' Padri riformati del Romacolo, Maniera del Palma, rappresenta S. Giovanni Battista in età avanzata, seduto nel deserto con l'agnello a canto, di grandezza poco men del naturale, quadro dipinto con maestria che dà a conoscere esser parto dell'autor medesimo, molto perduto di colore, difetto forse causato per le lavature, nella medesima, Lire 36.

VII, dalla chiesa di San Gottardo, autore ignoto, La Vergine genuflessa davanti al Divin Bambino, con gloriotta di puttini di piccola grandezza, sagoma ottagonale, dipinto con forza e vaghezza benché non sia un'opera molto studiata, accomodato in una laceratura, nella medesima, Lire 16.

VIII-IX, dalla chiesa de' Padri Riformati del Romacolo, Gio. Gavazio bergamasco¹⁷, rappresenta una mezza figura per cadauno, cioè Santa Lucia e Caterina in legno con fondo dorato, stile del secolo 1400, finito, ma secco e duro, scrustato

⁹ Il relativo inventario non è stato rinvenuto nella cartella, ma nelle successive indicate.

¹⁰ Nel fascicolo 8 esistono due copie del medesimo inventario una è del 1803 con aggiunte del 1809, la seconda è una copia dattiloscritta del 30 novembre 1923 con aggiunte a matita del 1931 forse di mano di Angelo Pinetti, relative alla collocazione delle opere.

¹¹ Elenco dei quadri di ragione della città esistenti nel Palazzo Municipale di Bergamo, anno 1858. Protocollo 28 gennaio 1803, n. 900.

¹² In tale copia dell'inventario, redatta il 15 agosto 1805, sono presenti i valori in Lire di alcune opere che sono stati ivi riportati; i numeri delle opere sono indicati con la cifra araba e non romana. L'inventario arriva sino al n. 53.

¹³ Si veda anche il 12 dicembre 1814 per l'elenco in cui si ripetono alcuni numeri del presente inventario e sono esplicitate alcune collocazioni.

¹⁴ Termale sta qui per Termidoro.

¹⁵ "Nella chiesa soppressa di S. Leonardo" (anche al n. 27): in Amministrazione del Fondo di Religione, 213/1.

¹⁶ "Nella prima sala della commissione delegata all'alloggi nel gran Palazzo nuovo": in Amministrazione del Fondo di Religione, 213/1.

in vari luoghi, saletta contigua alla sudetta, consegnati alla Direzione del Demanio come a ricevuta in protocollo n. 5284 del 1809, Lire 7.

X, dalla suddetta chiesa del Romacolo, Gio. Gavazio bergamasco, una testa del Redentore dipinta in legno con sagoma triangolare, merito mediocre, con foratura di chiodi e scrustature, saletta sudetta, consegnato alla Direzione del Demanio come a ricevuta n. 5284 del 1809, Lire 3.

XII, dal Convento de' Cappuccini di Gio. Bianco, Carlo Ceresa, rappresenta Cristo morto sostenuto da un ben atteggiato angelo ed adorato dal serafico S. Francesco genuflesso ed una testa di un divoto che le sta dietro, una delle migliori opere dell'autore particolarmente nell'espressione del santo, la testa del quale sembra di Guido, ritoccato in vari luoghi a cagione di scrustature, difetto delle cattive imprimiture che usava il Ceresa, saletta medesima, Lire 200.

XI, XIII, dal Romacolo, frati Riformati, Gio. Gavazio, due santi dipinti in legno e segnati nel contorno, merito mediocre, molto distrutti, terza saletta contigua alle sudette, Lire 5.

XIV, dal Romacolo, Convento delli frati Riformati, Pietro Ronzelli, rappresenta la Beata Vergine seduta sulle nuvole col Bambino in braccio in gloria di cherubini ed appiedi li Santi Francesco, Giacomo apostolo e S. Stefano diacono, opera di qualche merito nella diligenza ma di stile secco e niente pittoresco, conservatissimo, nel retro della suddetta saletta, Lire 78.

XV, dal Romacolo, Gio. Gavazio, esprime la Beata Vergine seduta allattante il suo diletto Bambino, dipinta in legno, sagoma ovale, il maggior merito consiste nella semplicità aggradevole della composizione, molto danneggiato da scrustature e in più luoghi smarrito, nella medesima sala, consegnato alla Direzione del Demanio come a ricevuta protocollata sotto il n. 5284 del 1809, Lire 15.

XVI, dal Romacolo, Gio. Gavazio, un S. Antonio da Padova S. E. mezza figura dipinto in legno con fondo dorato, sagoma rotonda, di stile secco e di merito inferiore alle altre del medesimo autore, molto danneggiato dalle scrustature, suddetta sala, Lire 4.

XVII, dalla chiesa del soppresso Monastero di S. Lucia, autore sconosciuto, rappresenta il Cristo morto con le tre Marie con varie figure all'intorno, con paese indietro, il poco che resta del primo autore¹⁷, benché di uno stile antichissimo e di molto merito sì per l'aggiustatezza de' contorni che per la dolce composizione, rifatto in molte parti delle figure e mezzo distrutto nel rimanente, come sopra, consegnato alla Direzione demaniale come a ricevuta sotto il n. 5284 del 1809, era nella suddetta sala, Lire 18.

XVIII, dalla chiesa di S. Gottardo, Raggi il Vecchio, rappresenta S. Giuseppe dormiente, mezza figura con cherubini sopra, il maggior merito consiste nella forza dipendente da contrapposti di tinta, discretamente conservato, come sopra, Lire 15.

XIX, dalla chiesa de' Cappuccini di S. Gio. Bianco, autore sconosciuto, esprime il martirio di un santo capuccino, quadro dipinto alquanto di maniera, ma di effetto grandioso e con bravura di pennello, tutto ritoccato e ridotto in pessimo stato, che quasi vi si scorge più de' ritocchi che del primo autore dell'opera, come addietro¹⁹, Lire 9.

XX, dalla chiesa de' padri Riformati del Romacolo, Carlo Ceresa, rappresenta un frate genuflesso avanti la croce con le braccia aperte, tutto insieme il quadro è di merito, la testa poi del santo è sorprendente nell'espressione²⁰, non è de' più danneggiati dalle solite scrustature che sogliono avere i quadri di questo autore, come sopra, Lire 20.

XXI, XXVI, dalla chiesa dei cappuccini di S. Gio. Bianco, Carlo Ceresa, uno rappresenta la Santissima Vergine annunciata e l'altro l'angelo²¹ annunziatore, dipinti con studio e di bella espressione con grandiosità di panneggiamenti particolarmente nell'angolo, con crepature e qualche scrustatura, nella suddetta sala, nel gran salone del detto Palazzo Nuovo, Lire 30.

XXII, dalla chiesa del Carmine, Gio. Batta. Moroni, rappresenta la Beata Vergine in alto ed abbasso S. Barbara e S. Lorenzo, con cornice dorata, opera delle ben studiate dell'autore benché sii un poco secca, particolarmente nella Vergine²², conservatissimo, salone suddetto, consegnato al cittadino Dell'Acqua delegato, mediante processo verbale del giorno 23 marzo 1803 e lettera di Prefetto n. 11916/1646²³, Lire 240.

XXIII, dalla chiesa delle monache sopprese di S. Lucia, Giampaolo Cavagna, rappresenta il Crocefisso in mezzo con due angioletti piangenti ed appiedi la Beata Vergine addolorata con la Madonna e li Santi Giovanni, Lucia ed Agata, Domenico e Francesco, una delle migliori opere dell'autore, ben conservata, sudetto salone, Lire 360.

XXIV, dalla chiesa di S. Gottardo, Gio. Cariani eccellente pittore bergamasco, esprime la Santissima Vergine seduta su d'un piedistallo col Bambino e avanti ad essa S. Giuseppe con varii santi all'intorno ed un Santo vescovo che attentamente legge un libro ed un gruppo di puttini appiedi del trono della Vergine con paese indietro, opera sorprendente per il vero colorito giorgionesco e per la semplicità delle azioni, particolarmente si distingue nella figura del vescovo che legge e sembra parlante, con una laceratura nel gruppo de' puttini e qualche minute crepature nel totale del quadro specialmente al basso del quadro medesimo, nel salone, consegnato come sopra, Lire 2432.

¹⁷ Giovan Gavasio: in Amministrazione del Fondo di Religione, 213/1.

¹⁸ "Il poco che resta del pregiatissimo autore": in Amministrazione del Fondo di Religione, 213/1.

¹⁹ Non compilata la collocazione in Amministrazione del Fondo di Religione, 213/1.

²⁰ "Discreta la testa del frate e sorprendente nell'espressione": in Amministrazione del Fondo di Religione, 213/1.

²¹ "Agnello" (qui e subito dopo nella stessa frase): in Amministrazione del Fondo di Religione, 213/1, probabilmente un refuso per angelo.

²² "Nella santa": in Amministrazione del Fondo di Religione, 213/1.

²³ "Disposto come nell'unita lettera": in Amministrazione del Fondo di Religione, 213/1.

XXV, XXVIII, XXX, XXXI, dalla chiesa de' padri riformati del Romacolo, Gio. Gavazio, quattro pezzi in legno di egual grandezza con fondo dorato esprimenti un santo per cadauno in piedi, cioè S. Sebastiano, S. Rocco, S. Bernardino e S. Francesco, di merito discreto, molto scrustati particolarmente nel fondo, nel salone del Palazzo nuovo, consegnati alla direzione demaniale, ricevuta 5284 del 1809, Lire 28.

XXVII, dalla chiesa del convento soppresso di S. Leonardo, Enea Salmeggia detto Talpino, rappresenta Cristo levato dalla croce e riposto in grembo alla madre che trafitta di dolore lo contempla ed è accompagnata in sì doloroso mistero dalle Marie ancora e S. Giovanni con di più le Sante Lucia, Apollonia, S. Francesco e qualche altra figura, questa è una delle più studiate opere di tal autore che abbia in pubblico, benché sia di uno stile alquanto minuto, è in buono stato benché non lo credo esente di qualche ritocco, salone suddetto, consegnato al cittadino Dell'Acqua delegati per processo verbale giorno 23 marzo 1803 e lettera di Prefettura 11916/1646, Lire 988.

XXIX, dalla chiesa de' Padri riformati del Ramacolo, Gio. Gavazio, esprime S. Antonio abate col piviale seduto, dipinto in legno con fondo dorato, opera di merito per la purità de' contorni ma secco e duro ne' contorni medesimi, con varie scrustature ed in qualche parte del danno perduto di tinta, come sopra, consegnato alla direzione demaniale come a ricevuta n. 5284 del 1809, Lire 12.

XXXII, dalla chiesa di S. Leonardo, Pietro Ricchi lucchese, esprime S. Leonardo che estende ambe le braccia ed appoggia le mani sul capo a due carcerati con la testa rivolta al cielo, opera di una maniera grandiosa con un franco tocco di pennello, conservato, come sopra, consegnato con processo verbale 14 aprile 1803 agli Amministratori della detta chiesa per lettera prefettizia n. 12293/1786²⁴, Lire 84.

XXXIII, XXXIV, dalla chiesa di S. Gottardo, Zucchi bergamasco, uno rappresenta l'Adorazione dei Re Magi e l'altro quella dei pastori corrispondenti e di egual grandezza, opera di merito discreto, mancanti dell'effetti dell'effetto dell'avanti ed indietro ma di un buon gioco di chiaro e scuro, il n. 33 ha qualche piccol danno, come sopra, Lire 274.

XXXV, XXXVI, chiesa del soppresso convento di S. Lucia, autore incognito, esprime una santa in piedi per cadauno, di poco merito, molto perduto nel colore, come sopra, Lire 12.

XXXVII, XXXVIII, dalla chiesa di S. Leonardo, autore incognito, uno significa l'Adorazione dei Magi e l'altro dei pastori, in mezzo figure, con cornice dorata, opera di forza e vaghezza di tinta, discretamente conservati potrebbero aver sofferto qualche ritocco nel mentre sono stati politici con troppa violenza, come sopra, consegnati con processo verbale 14 aprile 1803 agli amministratori della detta chiesa dietro lettera di prefettura n. 12293/1786, Lire 60.

XXXIX, dalla chiesa del soppresso monastero di S. Marta, Enea Salmeggia detto il Talpino, rappresenta la Beata Vergine seduta in piedistallo col Bambino a glorieta di angioletti sopra ed appiedi li Santi Marta, Domenico, Caterina Vergine e madre e Caterina da Siena, opera pregiatissima nella figura di Santa Caterina Vergine e madre e il restante è sempre lodabile purché dipinto dal Talpino, opera pregiudicatissima di lavature e ritocchi, come sopra, consegnata al cittadino Dell'Acqua delegato per processo verbale 23 marzo 1803 come a lettera della prefettura 11916/1646, Lire 360.

XXXX, XXXXI, XXXXII, dalla chiesa de' Padri Riformati del Romacolo, Gio. Gavazio bergamasco, rappresenta in tre pezzi piccoli li dodici apostoli mezzo figure con il Redentore in una, dipinti in legno con fondo dorato, di merito per essere dello stile più purgato ne' contorni che correva nel secolo 1400, scrustati nel fondo e qualche poco anco nel dipinto, nel salone come sopra, consegnato alla Direzione demaniale come a ricevuta 5284/1809, Lire 20.

XXXXIII, dalla chiesa di S. Gottardo, Gio. Cariani, rappresenta in piccole figure la fuga della Beata Vergine con il S. Giuseppe in Egitto preceduta da un angelo che le serve di guida, opera di merito solo per essere opera del Cariani, ben conservato, come sopra, consegnato come sopra, Lire 48.

CIII, dalla chiesa de' Riformati del Romacolo, Gio. Gavazio, rappresenta l'Adorazione dei Re Magi dipinta in legno con anconetta intorno intagliata, colorita e dorata, opera delle migliori di questo autore, discretamente conservato, sala a sinistra entrando, consegnato come sopra²⁵, Lire 75.

Segnato Pietro Roncalli Pittore delegato.

(IDEM: signature come sopra e ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554²⁶)

LXXXXIV [44 scritto male] esisteva nella sala dove nuovamente si trova, autore incognito, rappresenta un Rettor Savorgnani dell'ex Governo Veneto che consegna l'olivo ad un rappresentante di Bergamo con varie figure che giungon al n. di 12, compresi li puttini in alto, quali tengono geroglifici di giustizia, pace, ecc., opera degna di qualche osservazione per il suo stile grandioso e per alcune teste e mani trattate pittoricamente, li puttini poi che stanno sopra sono inferiori anzi di pochissimo merito, ben conservato, nel Palazzo nuovo, sala a destra entrando, [aggiunto a matita:] esiste velato.

XXXXV, credesi della chiesa de' Padri d'Astino, autore incognito, esprime Cristo morto sostenuto da S. Giovanni. con la Vergine madre e tre Marie ed angeli con candele accese in mano, quadro di merito discreto, ben conservato, nella medesima sala.

²⁴ "Disposto come al n. 24" (anche ai nn. 37-39): in Amministrazione del Fondo di Religione, 213/1.

²⁵ "Nella sala del comitato di sanità del Palazzo novo": in Amministrazione del Fondo di Religione, 213/1.

²⁶ Varianti n. 1 per i numeri 44, 46, 49-52, 64-65, 68, 71-72, 75-88, 100-102; n. 2 per i numeri 47-48, 53-54, 66-67, 69-70, 73-74, 98-99; n. 3 per i numeri 61-63; n. 6 per i numeri 55-60; n. 9 per i numeri 88-97. Alla fine: "Per copia conforme ad altra esistente presso la Ragioneria demaniale d'Olonà, Ambrosoli delegato". Arriva sino al 102. Dovrebbe risalire al 1813.

XXXXVI, dalla chiesa di S. Agostino Padri Agostiniani, Pietro Ronzelli, rappresenta la Beata Vergine assunta in gloria di molti angioletti ed a basso li dodici apostoli, opera di uno stile alquanto secco particolarmente ne' contorni, con varie scustature non però di molto rilievo, nella medesima sala, [aggiunto a matita:] esiste.

XXXXVII-XXXXVIII, incognita provenienza, maniera del Talpino e dalla sua scuola, esprime alcuni bestiami di caproni, pecore di mezzana grandezza, merito discreto, con piccole scrustature, nella medesima sala, trasportato al Bureau degli alloggi.

XXXXIX, dalla chiesa di S. Agostino, Gio. Giacomo Barbelli, rappresenta un santo della religione in piedi con gloria di angeli, quadro di qualche merito nella figura del santo ma più nel vestito e in alcuni angeli nella parte di sopra, scrustato nell'intorno, come sopra.

L, esisteva nella sala dove si trova, autore sconosciuto, rappresenta la Beata Vergine ed il Bambino con abbasso due giovanetti vestiti di scuro, mezze figure colle mani aggiunte con cornice grandiosa d'intaglio e doratura, di niun merito, conservato, come sopra.

LI, incognita la provenienza, maniera talpinesca, esprime S. Giovanni Battista genuflesso nel deserto con cornice nova, di merito discreto, discretamente conservato, nella sala a destra entrando.

LII, esiste nel proprio luogo, maniera incognita, eprime un Rappresentante ex veneto seduto in atto di soccorrere varie persone che a lui chiedono, di quasi niun merito, mezzo distrutto, nella stessa sala.

LIII-LIV, incognita provenienza, autore incerto, esprimono un santo frate genuflesso per cadauno, figure piccole, maniera antica con cornice nova, di buon merito, discretamente conservato, saletta contigua alla predetta.

LV-LVI-LVII-LIX-LX, esistono nella suddetto Palazzo nuovo, vari autori incerti, esprimono li ritratti di un Rappresentante ex veneto in mezza figura per ciascheduno vestiti di parata, tutti con cornice intagliata e dorata, di merito più o men discreto e niun di merito grande, in buon stato, saletta come sopra.

LXI-LXII-LXIII, esistevano come sopra, autori incogniti, rappresentano tre soggetti come sopra, in sagoma ovale con cornici intagliate e dorate, merito discreto, il n. 61 con una laceratura e li due altri buoni, saletta idem.

LXIV, dal refettorio dei Padri d'Astino, Giovanni Battista e Cristoforo Averara, esprime Cristo sollevato in croce ed all'intorno i quattro evangelisti. dipinto in tela a tempera, opera di qualche merito, alquanto perduto di tinta per esser dipinto in gomma, saletta idem, [aggiunto a matita:] esistono.

LXV, d'incognita provenienza, non conosciuto autore, rappresenta l'Immacolata Concezione ed a basso due santi con cornice nera, di poco merito, molto danneggiato e perduto di freschezza, come sopra.

LXVI-LXVII, incognita provenienza, autore sconosciuto, esprimono bestiami quadrupedi e volatili in sagome ovali, merito mediocre, ben conservati, come sopra.

LXVIII, non rilevata la provenienza, incognito autore, rappresenta la Beata Vergine seduta con S. Giuseppe e S. Antonio di Padova col Bambino in braccio, di poco merito, ben conservato ma sporco, come sopra.

LXIX-LXX, incognita provenienza, incognito autore, esprimono un ritratto per cadauno; uno con cornice, di poco merito, uno lacerato e l'altro scrustato, come sopra.

LXXI, dalla chiesa di St. Gottardo, si crede del Zucchi, rappresenta la Beata Vergine col Bambino ed a basso li Santi Pietro e Paolo, di non tanto merito di stile grandioso e forte in effetto, poco ben conservato e con molte crepature e qualche scrostatura, saletta contigua alla destra entrando.

LXXII, provenienza incognita, incognito autore, esprime la Beata Vergine ed il Bambino con S. Giovanni battista, figure piccole, di merito mediocre, alquanto smarrito, come sopra.

LXXIII-LXXIV, non rilevata la provenienza, incognito autore, esprimono un ritratto per cadauno in mezzo busto uno con cornice, merito mediocre, il n. 74 danneggiato, l'altro discretamente conservato, come sopra.

LXXV, esisteva in detto salone, Tiziano, rappresenta il noto ritratto del Cardinale Bembo, di merito, alquanto perduto di tinta, nel gran salone del Palazzo nuovo, [aggiunto a matita:] esiste.

LXXVI, dal refettorio de' Padri d'Astino, Alessandro Allori detto Perugino, rappresenta la Cena di Cristo con li suoi discepoli in figure più del naturale quadro grandissimo con cornice, di merito singolare, non lo credo esente di qualche ritocco particolarmente nel pavimento, come sopra, [aggiunto a matita:] esiste.

LXXVII, credesi del Monastero di S. Paolo, Talpino, rappresenta l'adultera davanti a Cristo con varie figure di mezzana grandezza, opera di merito, scrustata e perduta di tinta, come sopra, [aggiunto a matita:] esiste.

LXXVIII, esisteva in detto luogo, Gio. Paolo Cavagna, esprime la Beata Vergine con sotto due santi guerrieri ed a destra un sottodiacono e più a basso due rettori dell'ex Governo Veneto genuflessi con un paggio, opera di merito, alquanto scrustato e lacerato in vari luoghi, come sopra, [aggiunto a matita:] esiste.

LXXIX, incognita provenienza, autore sconosciuto, esprime una santa martire nel mezzo sollevata nelle nubi, incoronata da due angioletti ed a basso S. Giovanni evangelista ed altro santo martire con libri nel pavimento, merito discreto, alquanto perduto di tinta, come sopra.

LXXX, incognita provenienza, autore non certo, esprime Cristo risorto copia eccellente di quello del Lotto che esiste nella chiesa della Trinità, di merito, ben conservato, come sopra.

LXXXI, dal palazzo della città, Orelli il Vecchio, esprime la Santissima Trinità con la Beata Vergine e più a basso varie figure supplicanti in variate azioni, tutto di soggetto, merito discreto, ben conservato, come sopra, [aggiunto a matita:] esiste.

LXXXII, dal convento dei Padri d'Astino, maniera fiorentina, rappresenta S. Giovanni Gualberto che perdona al nemico alla presenza di varie figure, di merito, lacero in due luoghi e scrustato ancora, nel salone del palazzo nuovo, [aggiunto a matita:] esiste.

LXXXIII, provenienza ignota, maniera del Prevarisco, rappresenta istromenti sopra di un tavolo di grandezza naturale, di merito discreto, sembra ritoccato in un tal luogo, come sopra.

LXXXIV, incognita provenienza, maniera bassanese, rappresenta la Incoronazione de' spini, di merito, con qualche ritocco che assai si distingue per esser mal fatto, come sopra, [...] piccolo con cornice, ora nell'ufficio tecnico di acque e strade.

LXXXV, dalla cappella dell'ex Capitanato, Gio. Batta. Cignaroli, esprime la Beata Vergine col Bambino ed a basso l'Angelo col Tobio, di merito per la vaghezza e finezza, discretamente conservato, come sopra, 1804 consegnato alla Prefettura come al n. 1972.

LXXXVI, credo del Monastero di San Pollo, autore incerto, esprime due polli al naturale che attentamente stanno all'amorosa cura de' suoi figli appena nati, che stanno sotto di un canestro riguardandoli dalle malattie che tenta arrecarli un gallo che si presenta loro, di merito sorprendente, discretamente conservato, come sopra, nell'ufficio tecnico come sopra.

LXXXVII, esisteva in detto luogo, incognito autore, significa il ritratto in grande dell'Abate Tiraboschi bergamasco scrittore della storia letteraria, di merito discreto, ben conservato, come sopra, nel salone [aggiunto a matita:] esiste.

LXXXVIII, provenienza incognita, non conosciuto autore, esprime S. Caterina vergine e martire mezza figura con palma in mano, merito mediocre, discretamente conservato, come sopra, 1.

LXXXVIII-LXXXX-LXXXXII-LXXXXIII-LXXXXIII-LXXXXV-LXXXXVI-LXXXXVII, esistevano in salone, di alcuni si ha notizia dell'autore che si omette che non sono nella classe degli insigni, ritratto del Cardinal Carrara, un simile del Cardinal Depasseri, altro del Cardinal Furietti, altro del Cardinal Longo, altro del Cardinal Albani, altro del Canonico Mario Lupo, altro del Cardinal Mosca, altro del Cardinal Negroni, altro dell'esimio Conte Giovanni Batta Bresciani, alcuni di merito altri discreto altri inferiore, ben conservati, come sopra, questi nove ritratti sono circa di egual grandezza con cornice grandiosa ed indorata con cartello sotto a ciaschuno contenente il nome de' rispettivi ritratti.

LXXXXVIII- LXXXXVIII, incognita provenienza, autore incerto, esprimono due santi martiri cadauno rivolti ad un agioletto che sopra le presenta li trofei del martirio, di stile grandioso alquanto paolesco ma freddi di tinta ed un poco trascurati, molto danneggiati particolarmente uno, come sopra, 2.

C, esisteva in detto luogo, Vitali bergamasco incisore, rappresenta un rame sotto cristallo con cornice greggia esprimente una Vergine seduta con sotto la dedica alla Repubblica bergamasca, di merito, ben conservato, nella sala ingresso all'ufficio di Sanità, 1, si osservi che il numero con sigillo si è messo di dietro.

CI, dal Monastero d'Astino, autore incerto, esprime una copia ad uso di modello finito del Cenacolo grande del Bronzino, merito discreto, ben conservato, come sopra, 1.

CII, esisteva in detto luogo, incognito autore, rappresenta la Beata Vergine e il Bambino e il Giovannino in mezza figura, di pochissimo merito, conservato, seconda saletta come sopra, 1.

CIII, dall'infermeria di S. Agata, Enea Salmezza detto il Talpino, rappresenta S. Andrea Avellino che nell'atto del sacrificio della messa è colpito dall'appoplezia all'altare di S. Pietro, di merito, in alcune parti rappezzato, sala a sinistra entrando, accordato in custodia alla fabbrica di S. Agata al Carmine come al n. 8329 del 1830.

CIV, dal Palazzo Pretorio, Bassano, rappresenta la Repubblica veneta che dà il comando di questa Provincia ad un N.H., di gran merito, in alcune parti ritoccato, nella sala grande, Accademia.

CV, sudetta dal Palazzo Pretorio, sudetta, rappresenta la Repubblica veneta che riceve in dono da varie Deità i prodotti di questa Provincia, di merito, in alcune parti ritoccato, nella sala grande, Accademia.

CVI, incognita provenienza, Fra Sollecito, rappresenta un Astronomo, pochissimo, in alcune parti lacero, nella sala grande.

Incognito, Alberico da Rosciate, nessuno.

CVII, Palma (?), Due sante in piedi, merito discreto, Accademia.

(ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, in Bertone, 2006/7)

Repubblica italiana, Milano, li 18 marzo 1803, anno II. Andrea Appiani, Commissario dell'arti belle, al cittadino Consigliere Villa, Ministro dell'Affari interni. In conseguenza della permissione accordata dal Ministro del Culto onde venisse riaperta la soppressa chiesa di S. Leonardo in Bergamo, devo parteciparvi, cittadino Ministro, che avendo esaminata la petizione che viene fatta per riottenere i quadri quali servivano ad ornare la chiesa suddetta e ritrovando che quattro di essi, come potrete rilevare nell'annessa nota, sono nel numero di quelli posti nella II classe ad eccezione di un quinto rappresentante la Deposizione della croce, opera d'Enea Salmezza detto il Talpino, da me prescelto per essere trasportato in Milano per uso dell'Accademia di Brera, sarei di parere concordarvi la vostra volontà di accordare alli petizionari la consegna delli n. 4 quadri indicati, a condizione che la proprietà dei medesimi resti sempre alla Nazione. Credo mio dovere pertanto parteciparvi tali disposizioni, nel mentre che con tutto il rispetto ho l'onore di salutarvi, Andrea Appiani. Divisione IV, Ministro dell'Interno, 18 marzo 1803, anno II, n. 4341, allegato I.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 358)

N. 4341, Milano, 18 marzo 1803, anno II. Il Commissario di belle arti, in conseguenza dell'esame da lui fatto della petizione domandante li quadri che servivano ad ornare la chiesa di S. Leonardo di Bergamo soppressa altre volte ed ora con permissione del Ministro del Culto aperta di nuovo, fa rilevare che quattro di essi essendo di II classe si potrebbero accordare ed il quinto già prescelto per l'uso dell'Accademia di Brera ritenerlo, a condizione ben inteso che la proprietà

de sunnominati quattro quadri che si concedono sia della Nazione. Milano, 23 marzo 1803, anno II. Si scriva al Prefetto del Serio che per parte di questo Ministero si approva la consegna de' 4 quadri colla riserva della proprietà alla Nazione, che perciò egli andrà di concerto con chi occorre per quest'oggetto. Se ne dia avviso al Commissario Appiani per le conseguenti disposizioni e per concerti opportuni con chi occorre, Rossi.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, in Bertone, 2006/7)

Repubblica italiana, li 18 marzo 1803, anno II. Andrea Appiani, Commissario dell'arti belle al cittadino Brunetti, Prefetto del Dipartimento del Serio. In esecuzione delli concerti presi con il Ministro dell'Interno per ciò che riguarda i quadri da trasportarsi nell'Accademia di Brera sono, cittadino Prefetto, ad unire alla presente nota di quelli che ho creduto scegliere per l'Accademia suddetta. Prevalendomi intanto della visita in Bergamo del cittadino Dell'Acqua, resta il medesimo incaricato di tutto quello può riguardare l'incasso ed il trasporto de medesimi. Onde vi prego d'invitare il cittadino Roncalli pittore ad assistere al suddetto Dell'Acqua acciò ogni cosa sia eseguita con prontezza e diligenza. Profitto di quest'occasione onde avere il bene di rinnovarvi i sentimenti di stima ed amicizia con i quali ho l'onore di salutarvi.

N. 11926, sezione II, Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri. Alla Municipalità di Bergamo, 22 marzo 1803, anno II. In corrispondenza alle preattive disposizioni date dai Ministri dell'Interno e del Culto sulla scelta dei quadri per ornare l'Accademia nazionale di Brera, il cittadino Appiani Commissario delle arti belle invita con suo foglio del 18 corrente a consegnare al cittadino Dell'Acqua i quadri affidati alla vostra custodia e descritti nell'unita nota. A questo effetto ricerco la vostra compiacenza, cittadini Municipali, a disporre acciò in concorso del pittore Roncalli, che a quest'uopo inviterete, sia prontamente fatta la formale consegna dei nominati quadri al delegato Dell'Acqua ritirandone l'opportuna ricevuta. Ho il piacere di attestarvi la mia perfetta stima, Brunetti.

Ordinata, 22 marzo 1803, anno II. Alla Prefettura del Serio. Andrea Appiani Commissario delle belle arti unisce una nota de' quadri che ha creduto di scegliere da trasportarsi all'Accademia di Brera, previene che resta incaricato del trasporto il cittadino Dell'Acqua e prega a voler invitare il pittore Roncalli ad assistere il suddetto Dell'Acqua. 22 detto. S'inviti la Municipalità di Bergamo a consegnare al delegato Dell'Acqua i quadri descritti nell'acchiusa nota col concorso però del pittore cittadino Roncalli che si farà carico di chiamare per gli effetti contemplati nella presente, il Prefetto Brunetti.

Nota delli quadri da trasportasi in Milano per l'Accademia di Brera. N. 22, la Beata Vergine, S Barbara e S. Lorenzo, di Gio. Batta Moroni. N. 24, la Beata Vergine col Bambino ed altri santi, di Gio. Cariani. N. 27, Cristo deposto di croce, d'Enea Salmezia detto il Talpino. N. 39, Vergine con gloria d'angeli e vari santi, del suddetto.

(Idem e copia in AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

N. 11926, sezione II, al cittadino Roncalli pittore, Bergamo. 22 marzo 1803. V'invito, cittadino, a recarvi immediatamente all'ufficio di questa Municipalità per ivi assistere in quanto occorresse il cittadino Dell'Acqua delegato dal Commissario di belle arti cittadino Appiani all'incasso e trasporto di alcuni quadri all'Accademia di Brera. La Municipalità stessa è stata prevenuta da mia lettera di oggi presso di sé, ma per la più sollecita esecuzione degli ordini del Commissario suddetto ho voluto far precedere io pure quest'invito. Vi saluto con distinzione, Brunetti, Marinoni Segretario generale.

Nota delli quadri da trasportasi in Milano per l'Accademia di Brera. N. 22, la Beata Vergine, S Barbara e S. Lorenzo, di Gio. Batta Moroni. N. 24, la Beata Vergine col Bambino ed altri santi, di Gio. Cariani. N. 27, Cristo deposto di croce, d'Enea Salmezia detto il Talpino. N. 39, Vergine con gloria d'angeli e vari santi, del suddetto.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 358)

N. 4341/8908, Pittura, Bergamo, Quadri, Milano, 22 marzo 1803, anno II. Il Ministro dell'Interno al cittadino Andrea Appiani, Commissario delle belle arti. Approvo, per ciò che riguarda le mie attribuzioni, la proposizione che mi avete inoltrata col vostro foglio 18 corrente perché alla chiesa di S. Leonardo, riaperta in Bergamo, vengano restituiti i quattro quadri di seconda classe indicati nel suddetto vostro foglio, colla condizione saggiamente da voi espressa che la proprietà de' medesimi sia riservata alla Nazione. Vi invito pertanto a dare le conseguenti disposizioni ed a prendere gli opportuni concerti con chi occorre, prevenendovi che ne ho già scritto in conformità al Prefetto di quel dipartimento. [Si spedisca], Rossi (...).

N. 4341, Milano, 22 marzo 1803, anno II. Il Ministro dell'Interno al Prefetto del Serio. Mi riferisce il Commissario delle belle arti che essendo stata riaperta, previo permesso del Ministro per il Culto, la chiesa di S. Leonardo in cotesto Comune, è stata a lui presentata una rimostranza perchè venissero alla detta chiesa restituiti i quadri che servivano ad ornarla. Su quattro di essi opina il Commissario che possa secondarsi la domanda per esser quadri di seconda classe, cioè il S. Leonardo, opera del Barbelli, il S. Gerolamo del Gignaroli, e le due Adorazioni, una de' Magi e l'altra de' Pastori ambedue di scuola veneziana. Approvata da questo Ministero in ciò che lo riguarda la proposizione del commissario suddetto, colla condizione dallo stesso indicata che la proprietà de' quattro quadri sia riservata alla Nazione, ve ne prevengo per le conseguenti disposizioni e per gli opportuni concerti con chi occorre. [Si spedisca], Rossi (...).

(ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli)

[Al] cittadino Ministro dell'Interno, dal cittadino Pietro Roncalli bergamasco, che domanda un impiego per motivi entro esposti. Milano, 28 marzo 1803, anno II. Al Prefetto del Dipartimento del Serio per le sue informazioni e saggio parere, l'Incaricato del Portafoglio dell'Interno (...). Divisione IV, Ministro dell'Interno, anno II, n. 4898.

Milano, 28 marzo 1803, anno II. [Al] cittadino Ministro dell'Interno. Pietro Roncalli bergamasco, di professione pittore, dopo essersi costantemente ed assiduamente adoperato in vantaggio della gioventù studiosa di quest'arte nel suo Dipartimento, e ciò sempre gratuitamente e non senza una sensibile di lui perdita ed incomodi, dopo essere stato delegato dal Governo alla scelta, raccolta e custodia de' migliori quadri caduti in potere della Nazione ed ultimamente dopo aver trasportati molti de' succennati pezzi a Milano (siccome scelti dal Commissario delle belle arti a formar parte di questa Galleria nazionale) incontrando a gran suo discapito l'indignazione mal'intesa di molti de' suoi concittadini, ora ritrovasi in circostanze tali per la numerosa sua famiglia da ricorrere caldamente alla vostra bontà e giustizia, cittadino Ministro, appoggiato a quello qualunque merito che i servigi sì pubblici che privati resi alla patria possono avergli procurato e siccome interessa di molto al progresso delle belle arti la conservazione de' belli originali de' quali abbonda il Dipartimento del Serio, particolarmente di quelli esistenti in luoghi pubblici, di cui gran parte appartiene di già alla Nazione, e parte è di particolare proprietà, soggetti però sempre per trascuranza de' proprietari o depositari e qualche, per mala scelta o per instabilità de' troppo arditi restauratori, a deperire miseramente, come troppo frequenti sono li esempi e voi ne avete uno sott'occhi, cittadino Ministro, nella prima pittura del mondo, la Cena celeberrima di Leonardo da Vinci; quindi il ricorrente offre la sua abilità ed il suo zelo certamente all'abilità superiore, onde essere nominato in qualità di agente presso il Commissario delle belle arti per la conservazione, custodia e raccolta de' capi d'opera del dipartimento e più dipartimenti con quell'assegno qualunque che voi vi degherete accordargli per le sue fatiche, offrendosi anche mediante quest'indennizzazione a scegliere, promuovere e dirozzare ne primi elementi quella gioventù del paese che sarà per portarsi in seguito all'Accademia di Milano, per proseguirne vantaggiosamente l'incominciata carriera ad onore, a vantaggio sì loro, che della Nazione. Salute e rispetto, Pietro Roncalli.

(AMBg, ASC, sezione Ottocento, tit. XX Culto, fald. 266, fasc. XV, fascetto 11)

N. 12293, sezione II, Repubblica italiana, Bergamo, li 2 aprile 1803, anno II, Brunetti, Prefetto del Dipartimento del Serio alla Municipalità di Bergamo. Sulla proposizione del Commissario delle belle arti cui fu presentata una rimostranza perché alla chiesa di S. Leonardo riaperta previo permesso del Ministro per il Culto fossero restituiti i quadri che servivano ad ornarla, il Ministro dell'Interno mi previene con suo dispaccio del 22 marzo decorso di avere assecondata la domanda in quanto riguarda i quadri il S. Leonardo opera del Barbelli, il S. Gerolamo del Cignaroli e le due Adorazioni, una de' Magi, l'altra de' pastori ambedue di scuola veneziana. In esecuzione di tale superiore determinazione, v'invito cittadino Municipale, a dare le occorrenti disposizioni affinché in concorso col pittore Roncalli, che renderete inteso di conformità, sia fatta formalmente la consegna dei surriferiti quadri ai deputati e rappresentanti (...).

(ASMi, Studi, p.m., cart. 329)

Pittura, Bergamo, Accademia Carrara, 1803, quadri. Istanza della Municipalità di Bergamo per avere dei quadri e pezzi di vari autori per decorare l'Accademia pittorica fondata in Bergamo dal fu Giacomo Carrara. Parlasi di 4 quadri che esistevano nel Palazzo civico e che furono trasportati a Milano. Per ciò che riguarda i 4 quadri vedasi: Pittura, Milano, Accademia di Belle arti, Pinacoteca, quadri diversi <...> cartella <...> al 1808.

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

N. 1646/1786, il Prefetto, [alla Galleria] di Brera, 5 aprile 1803. Eseguita la commissione portata dalla vostra lettera n. 11916 del Commissario delle belle arti cittadino Appiani con l'effettiva consegna dei quattro quadri dimandati e disposti a prestarsi, pure alla vostra lettera n. 22293 con rilasciare li quadri alla chiesa di S. Leonardo. Siccome con queste due scelte di quadri vengono levati tutto ciò che era di qualche osservanza [per questa] città di questa Nazione, così vi preghiamo a volervi interessare presso il detto Commissario perché si compiaccia di assegnare degli altri di autore forestiere con cui possa distinguersi la collezione de' quadri che resta in questo Palazzo. Molto più in vista della Accademia di pittura che va ad aprirsi in questa città ed i [cui] alunni possono approfittare della vista di altri quadri che restano a loro comodo. Nell'atto che vi facciamo la più fervida istanza, siamo tutti speranti del più felice soccorso attesa la solita vostra reverenza per il vantaggio e decoro della Comune e l'autorità con cui potete appoggiare l'occorrenza <...>.²⁷

(ASMi, Studi, p.m., cart. 329)

Pittura, Bergamo, quadri, li 15 aprile 1803, n. 6061. Il Prefetto del Dipartimento del Serio informa che il Commissario delle Belle arti cittadino Appiani ha fatto trasportare nell'Accademia di Brera quattro de' migliori quadri che esistevano nel Palazzo Civico di codesto Comune. Previene che quella Municipalità domanda che il Governo accordi alcuni quadri e pezzi di vari autori, che possano esistere in gran numero in questa Accademia di Brera, onde trasportarli nell'Accademia di pittura fondata in quel Comune dal fu Carrara Giacomo, la quale si aprirà al pubblico subito dopo la morte della decrepita sua moglie. Il Prefetto suddetto prega che sia accordato ciò che si chiede dalla detta Municipalità

²⁷ La lettera si interrompe come indicato, senza firma: forse è andata dispersa la pagina successiva con le conclusioni.

esponendo il bene che risulterà nel sostenere la pubblica Accademia di pittura. Milano, 16 aprile 1803, al Commissario delle Belle arti cittadino Appiani per informazione e suo parere, Rossi (...).

(ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, in Bertone, 2006/7, cit. in Ciardi, 1984, p. 379, nota 24)
Repubblica italiana, Milano, 18 aprile 1803, anno II. Al cittadino Ministro dell'Interno, il Commissario delle arti belle. Essendo stati trasportati a Milano per mio ordine li quattro seguenti quadri di ragione nazionale dalla città di Bergamo, stimo mio dovere di parteciparvelo. Nota de quadri: La Beata Vergine in alto e abasso S. Barbara e S. Lorenzo, di Gio. B.^a Moroni; la Beata Vergine col Bambino seduta, S. Giuseppe, vari santi ed un vescovo, del Cariani; Cristo deposto di croce in seno alla madre ed altre figure, di Enea Salmezia detto il Talpino; la Beata Vergine seduta in gloria d'angiolì ed altri santi a piedi, di detto autore. I medesimi sono di già consegnati al Segno dell'Accademia di Brera, senza avere sofferto il menomo detrimento. Vi unisco i confessi dell'occorse spese, mentre con tutto il rispetto ho l'onore di salutarvi, Andrea Appiani.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 358)
N. 6736, Li 28 aprile 1803, anno II, Pittura, Bergamo, quadri. Il cittadino Appiani, Commissario delle belle arti, notifica l'arrivo e la consegna all'Accademia di Brera de' quattro quadri trasportati da Bergamo i quali nulla hanno sofferto nel viaggio. Unisce il confesso delle Lire 276 di spese per il trasporto suddetto. 29 aprile, la Ragioneria generale d'ufficio spedirà mandato per detta somma a favore del commissario Appiani e a carico de' fondi speciali assegnati all'Accademia dalla legge 4 settembre, anno II, Rossi.

(ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani)
Repubblica italiana, Milano 28 aprile 1803, anno II. Il Commissario delle belle arti [Andrea Appiani] al cittadino consigliere Ministro degl'Affari Interni. In risposta, cittadino Ministro, della vostra datata li 16 corrente relativa all'istanze che vengono avanzate dal Prefetto del Dipartimento del Serio ad oggetto di ottenere dei quadri quali servire possano di scuola per il Liceo di Bergamo, sarei di parere che, allorquando saranno fornite di esemplari le due Accademie, cioè quella di Milano e quella di Bologna, non essendovi dubbio che nella molteplicità de quadri vi possano essere dei duplicati, in tale caso potranno in allora essere scelti quelli i quali possano servire al suddetto Liceo di Bergamo e rendere così contente le commendevoli istanze di quella Municipalità. Mentre con tutto il rispetto ho l'onore di salutarvi, Andrea Appiani.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 329)
Li 28 aprile 1803, anno II, Pittura, Bergamo, quadri, n. 6737. Il cittadino Andrea Appiani, Commissario delle Belle arti, dietro il ministeriale dispaccio del 16 corrente, informa che allorquando le due Accademie di Milano e di Bologna saranno ornate de' quadri a loro destinati, siccome non v'è dubbio che fra il grande numero de' medesimi devono esistere dei duplicati è di parere che questi potranno servire al Liceo di Bergamo ed in questo modo saranno assecondate le lodevoli istanze di quella Municipalità. 30 aprile, se ne riscontri il Prefetto del Serio. In conformità, Rossi.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 358)
N. 6736, [...] 29 aprile 1803, anno II. L'incaricato del Portafoglio dell'Interno alla Ragioneria Generale d'Ufficio. V'invito alla spedizione d'un mandato di Lire duecentosettantasei sul Tesoro a carico de' fondi speciali assegnati alle Accademie nazionali dalla legge 4 settembre p.p. in testa del Commissario delle belle arti, cittadino Appiani, ed in saldo delle spese da lui sostenute per un trasporto di quadri fatto eseguire da Bergamo a questa Accademia di Brera, come [dalla richiesta] specifica, quando non abbiate che riferire in contrario per gli oggetti di vostra ispezione. [Si spedisca], Rossi (...).

(ASMi, Studi, p.m., cart. 329)
N. 6737, Milano, 6 maggio 1803, anno II. Il Ministro dell'Interno al Prefetto del Serio. Prima di qualunque risoluzione sulla domanda di cotesta Municipalità, che appoggiate col foglio 11 aprile p.p. n. 12507 relativa ai quadri desiderati per l'Accademia di pittura costì fondata dal fu Giacomo Carrara, conviene attendere che sieno fornite le due Accademie di Milano e di Bologna. In seguito, potendo esservi de' duplicati, com'è facile supporre, vi sarà mezzo di secondare le istanze della stessa Municipalità, la quale sarà da voi in questi sensi prevenuta. [Si spedisca], Rossi.

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)
N. 13844, sezione II. Repubblica italiana, Bergamo, li 15 maggio 1803, anno II. Brunetti, Prefetto del Dipartimento del Serio alla Municipalità di Bergamo. Dietro la vostra rappresentanza del 5 p.p. aprile n. 1646 mi sono dato premura d'interessare il Ministro degli Interni non ché il Commissario delle belle arti perché fosse concesso dal Governo a questa Accademia di pittura un qualche pezzo di rinomato autore in compenso dei trasportati all'Accademia di Brera, ma il Minsitro degli Affari Interni con un dispaccio del 6 corrente n. 6737 mi ha risposto che, prima di qualunque risoluzione sulla vostra domanda nel proposito, conviene attendere che siano fornite le due Accademie di Milano e di Bologna, che in seguito potendo esservi dei duplicati, come è facile supporre, vi sarà mezzo di secondare le vostre istanze. Ho voluto, cittadini Municipali, rendervi intesi di questa superiore determinazione per vostra norma ed in piena evasiva dell'accennata vostra rappresentanza n. 1646. Ho il bene di salutarvi con distinzione, per Prefetto assente [Vitella], il Segretario generale Marinoni.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 329)

N. 12825, Repubblica Italiana, Bergamo, lì 9 giugno 1803, anno II. Brunetti, Prefetto del Dipartimento del Serio al Ministro dell'Interno, Milano. La Municipalità di questo capoluogo, cui ho demandato per informazione il ricorso del pittore Pietro Roncalli, mi riscontra che tornerebbe utile al dipartimento la progettata conservazione de' quadri ed opere ugualmente desiderabile all'intento contemplato dal ricorrente Roncalli, che non abbia luogo un'ulteriore distrazione, almeno di que' pezzi che valgono a dar idea del buon gusto e delle varie scuole di pittura. Meritano del pari la superiore contemplazione le particolari circostanze del postulante, il quale nel momento appunto che si occupava gratuitamente della raccolta dei quadri avvocati alla Nazione, ebbe la dispiacenza di vedersi togliere l'incarico che esperiva in qualità di Maestro di Disegno dell'Accademia Carrara. Se si rifletta finalmente che l'ispezione domandata dal postulante garantirebbe la tutela dei capi d'opera di pittura esistenti in questo dipartimento e che la di lui offerta è diretta a promuovere e dirozzare ne' primi elementi la gioventù e quindi a far prosperare le belle arti, opinami che si potesse assecondare l'istanza. Vi ritorno l'originale ricorso ed ho l'onore di attestarvi la distinta mia stima e il mio rispetto. Brunetti. Il Segretario generale Marinoni. Milano 12 giugno 1803, anno II, al Commissario delle Belle arti per le sue osservazioni e pareri. L'Incaricato del Portafoglio degli Affari Interni, Massa. Divisione IV, Ministero dell'Interno, 10 giugno 1803, anno II, n. 9190, allegato 1.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri, 1803, alienazione arbitraria e contro i superiori divieti fatta dagli amministratori della chiesa parrocchiale di Gerosa di alcuni quadri levati dalla medesima (...). Riservata. N. 14881, sezione II, al cittadino Rizzino, delegato del Ministro per il Culto, San Gallo. 14 giugno 1803. Vien fatto credere a questa Prefettura che dalle amministrazioni de' luoghi pii d'alcune Comuni del vostro circondario e segnatamente dalla parrocchiale di Gerosa siasi permessa, malgrado l'apposito divieto circolarmente comunicato da quest'ufficio a tutti i funzionari amministrativi del dipartimento, l'alienazione di parecchi dei migliori pezzi di pittura. Siete perciò invitato, cittadino delegato, a verificare colle più attente e riservate indagini l'esposto emergente e ad informarne poi dettagliatamente la Prefettura per quelle provvidenze che saranno del caso. La congiunta vostra attività e prudenza saprà ben dirigersi per rilevare la verità, saprà usare altresì quella sollecitudine che merita l'importanza dell'affare e la particolare circostanza del caso. Ho il piacere di salutarvi con distinta stima, Marinoni, Segretario.

Repubblica italiana, Dipartimento del Serio, circondario XIV, San Gallo, lì 2 luglio 1803, anno II. Padre Giacomo Rizzino, delegato speciale del Ministro per il Culto, al cittadino Prefetto nel Dipartimento del Serio. Essendomi prestato con la maggior diligenza e sollecitudine per avere gli opportuni lumi di quelle amministrazioni de' luoghi pii del mio circondario che con la vostra riservata 14 giugno p.p. n. 14881 mi partecipate possino aver alienato di pezzi migliori di pittura, vi posso assicurare, cittadino Prefetto, che non mi è riuscito aver alcuna traccia che sia seguita vendita di tali oggetti. In cotesto circondario non vi sono che le due parrocchie di Dossena e Serinalte le quali posseggono quadri di pittura fatti dalla migliori professori e ambedue li custodiscono gelosamente per la loro rarità e comunque stima che qui hanno. La parrocchiale di Gerosa che mi segnate sarà anche colpevole di alienazioni ma conviene che vi rivolgiate al delegato Tondini il quale sarà in grado di darvi le più dettagliate cognizioni e informarvi del caso emergente per opere del suo circondario. Pregavi pertanto d'aggradire li sentimenti della mia stima e rispetto, Rizzini.

4 luglio 1803 (...). S'inviti il delegato Tondini, Parroco di Bedulita, ad assumere in via riservata le convenienti informazioni ed a riferire le risultanze, il Prefetto Brunetti.

N. 15403, sezione II, al cittadino Tondini, delegato per il culto, Parroco di Bedulita. Riservata, 5 luglio 1803, anno II. Viene riferito a questa Prefettura che, a fronte dei superiori divieti circolarmente diramati, taluno degli amministratori de' luoghi pii esistenti nel vostro circondario, e segnatamente quelli della parrocchiale di Gerosa, siansi permessi di alienare parecchi dei migliori pezzi di pittura. V'invito perciò, cittadino delegato, a assumere in via riservata le convenienti informazioni per venir in chiaro se abbia avuto luogo la menoma alienazione in proposito ed a riferirmi in seguito il risultato delle vostre indagini per le successive determinazioni. Ho il piacere di salutarvi distintamente, Brunetti.

N. 15967, sezione II. Repubblica italiana, Dipartimento del Serio, S. Michele di Bedulita, lì 18 luglio 1803, anno II, Tondini de Quarenghi, Parroco delegato speciale dal Ministero per il culto, al cittadino Brunetti, Prefetto nel Dipartimento del Serio, Bergamo. Al oggetto di commettere un quadro per un altare di mia chiesa, mi portai un giorno dal pittore figurista Gioachino Manzoni di Borgo S. Leonardo. Desiderando io che tal quadro fusse prontamente fatto, mi rispose che non era al caso di servirmi, se non dopo terminati tre quadri di grandezza accordarsi agli antri della chiesa parrocchiale di Gerosa, ed al momento mi presentò li tre modelli. Interrogato in via di discorso per qual prezzo fussero accordati, rispose in atto dolente che non gli era possibile l'indicarlo atteso che egli aveva accordato e ricevuto in contratto alcuni pezzi di pittura levati dalla demolita chiesa parrocchiale di Gerosa, li quali non essendo più adattabili alla simmetria della nova chiesa, quegli'antri nemmeno voluto includerli nel contratto che questi per renderli esitabili aveva dovuto impiegare lungo tempo in ritornargli e che, calcolato il tempo impiegato col valor dell'opera che egli aveva accordato, si trovava mal contento dell'accordo fatto. Da questo, cittadino Prefetto, indiretto ma innocente costituito onde possiate sufficientemente rilevare quanto desiderata da me con vostra rispettabile lettera 5 luglio corrente

n. 15403, sezione II. Se però desiderate ulteriori raschiamenti sono sempre pronto ai vostri venerati ordini nel mentre con tutta la stima vi dico salute e considerazione, Tondini de Quarenghi, delegato.

N. 15967, 25 luglio 1803, anno II, alla Prefettura del Serio, il Parroco di Bedulita delegato dal Ministro per il Culto. Ricontra la lettera 15403 che gli amministratori della chiesa parrocchiale di Gerosa hanno dato alcuni pezzi di pittura levati dalla chiesa demolita al pittore Gioachino Manzoni di Borgo S. Leonardo. 25 detto. S'inviti il pittore Roncalli a fare una ispezione oculare ai quadri di cui trattasi e riferire il risultato. Il Prefetto Brunetti, Marinoni, Segretario.

N. 15967, sezione II, al cittadino Roncalli pittore, Bergamo. 26 luglio 1803, anno II. Li reggenti della chiesa parrocchiale di Gerosa si sono permessi a fronte dei superiori divieti di alienare alcuni quadri levati dalla demolita chiesa parrocchiale di detta Comune. Questi esistono in mano del cittadino Gioachino Manzoni pittore figurista nel borgo S. Leonardo che li ebbe in compenso di altri tre quadri di suo pennello servibili per la chiesa nuova. Venendomi fatto credere che i detti pezzi alienati possano essere parti d'insigne pennello e quindi meritevoli di conservarsi, siete invitato a recarvi senza ritardo alla casa del riferito Manzoni precettandolo d'ordine della Prefettura a mostrarvi tutti i pezzi avuti dai surriferiti reggenti e, rilavatone indi il pregio ed il verosimile valore, mi riferirete il risultato. Ho il piacere di salutarvi distintamente, Brunetti, Marinoni, Segretario.

Repubblica italiana, Bergamo, lì 27 luglio 1803, anno II, Pietro Roncalli pittore al cittadino Brunetti, Prefetto del Dipartimento del Serio. A sensi del disposto colla rispettata vostra 16 spirante n. 15967, mi sono portato alla casa del pittore Gioachino Manzoni per rinvenire i quadri di provenienza della chiesa di Gerosa denotatimi colla sopracitata vostra. Sette sono i quadri stati a lui ceduti, quattro de quali col mezzo dell'eccellente Andrea Appiani sono stati venduti a Milano, gli altri tre da me veduti, rappresentanti uno il Padre Eterno in mezza figura sagomato a mezza luna e due con un frate cadauno egualmente in mezza figura dipinti in legno, esistono presso il medesimo Manzoni che quantunque molto distrutti dal tempo e ruinati da ritocchi ciò che rimane intatto somministra essere proveniente da valente professore antico e di maniera che molto s'avvicina più d'ogn'altra a quella dell'immortale Lorenzo Lotto. Non è difficile congetturare che i primi venduti saranno di maggior pregio, non essendo probabile che la scelta possa essere caduta sopra gl'inferiori sia per il merito dell'autore sia per essere stati più conservati. Difficile poi è l'impresa di darci il verosimile valore prima perché l'attenzione è un oggetto che molto concorre a farli aumentare e decadere in un sol punto secondo poi perché risultano incalcolabili i danni cagionati dall'incuria, dal tempo e dai suddetti disordini come pur troppo sono frequenti li esempi in tal proposito. Ciò è quanto posso significarvi a sfogo del prelodato vostro invito, godendo dell'opportunità per confermarvi la mia distinta stima e pronta obbedienza. Salute e rispetto, Pietro Roncalli pittore.

N. 16173, I agosto 1803, anno II, alla Prefettura del Serio, il pittore Roncalli. Scrive che portatosi alla casa del pittore Gioachino Manzoni ha verificato che sette furono i quadri ad esso ceduti dagli amministratori della chiesa di Gerosa, 4 de' quali sono stati venduti a Milano e che non saprebbe, sì di leggieri ristauri, il prezzo degli altri tre che sembrano del celebre pittore Lotto. 1 detto. Si chiamino gli amministratori della chiesa di Gerosa a render ragione del lor operato. Brunetti, Marinoni, Segretario.

N. 16173, sezione II, agli amministratori della chiesa parrocchiale di Gerosa, 3 agosto 1803, anno II. Avendo verificato questa Prefettura che, in contravvenzione degli ordini del Governo circolarmente diramati, vi siate permessi di alienare vari pezzi di pittura che esistevano nella demolita chiesa parrocchiale, vi si commette di recarvi personalmente a questo ufficio per render ragione del vostro operato nell'argomento di cui trattasi. Ho il piacere di salutarvi, Brunetti.

N. 16173, sezione II, al Cancelliere dipartimentale D'Ambria e Brembilla, Zogno. 16 agosto 1803. Emerge a quest'ufficio che la circolare di questa Prefettura, in data 28 agosto 1802 n. 3730, proibente a tutti i superiori claustrali e capi delle chiese di tutto il dipartimento alienazioni de' quadri e di ogni altro oggetto d'arti liberali senza la superiore approvazione del Ministro per il Culto, non è stata da voi recapitata al Parroco od amministratori della Comune di Gerosa. V'invito quindi a supplire alla mancanza coll'inoltrare al suddetto Parroco l'inchiusa copia della suddetta circolare e ad avere maggior cura in avvenire perché le circolari ed ogni altro atto del Governo sia diramato colla necessaria regolarità ed esattezza. Vi saluto distintamente, Brunetti.

(ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani)

Repubblica italiana, Milano 23 agosto 1803, anno II. Al cittadino Ministro dell'Interno, il Commissario delle belle arti membro dell'Istituto Nazionale. Gl'importanti servizi prestati dal cittadino pittore Pietro Roncalli nella raccolta de' quadri nel Dipartimento del Serio in vantaggio della Nazione esigono tutto il mio impegno nel raccomandarlo, cittadino Ministro, alla beneficenza del Governo, onde ottenergli una gratificazione di cento zecchini. Servirà questa ancora ad incoraggiarlo a prestarsi con interessamento nel bene della Repubblica nella continuazione di tale raccolta, senza curar punto le difficoltà che vi si vogliono incontrare. Ho l'onore di salutarvi con distinta stima e considerazione rispettosa, Andrea Appiani.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 329)

Pittura Bergamo, pittori diversi, Roncalli. Pittura Bergamo, 1803, Roncalli cittadino. Istanze del suddetto pittore per essere nominato in qualità di agente presso il Commissario delle Belle arti anche in merito alle fatiche spese ed d'astio causatesi dei propri concittadini nella scelta dei quadri preziosi da trasmettere all'Accademia di Brera: gratificazione di esso arrivata.

N. 13273, Pittura Bergamo, Signor Roncalli. Lì 24 agosto 1803, anno II. [Al Ministero dell'Interno]. Il Commissario delle Belle arti, membro dell'Istituto nazionale, la prega, con tutto l'impegno suo, acciò [che] il Governo benefichi il pittore Pietro Roncalli con una gratificazione di cento zecchini. Nel raccomandare questo cittadino espone gl'importanti servigi dal medesimo prestati nella raccolta de' quadri del Dipartimento del Serio. 25 detto. Si risponda essere necessaria una maggiore dichiarazione della qualità ed importanza di tali servigi per regolare l'opportuna deliberazione sulla domanda, Rossi.

N. 13273. Milano, 31 agosto 1803, anno II. Il Ministero dell'Interno al Commissario delle Belle arti. Perché si possa prendere in considerazione l'istanza del pittore cittadino Roncalli, che avete appoggiata col foglio 23 spirante, si rende necessaria una maggiore dichiarazione della qualità ed importanza de' servigi prestati dal medesimo che nella vostra sono accennati. Dipenderà quindi dagli ulteriori schiarimenti, che vi compiacerete d'inoltrare, l'opportuna deliberazione sulla domanda, Rossi.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

N. 1210, Repubblica italiana, Dipartimento del Serio, distretto d'Ambria e Brembilla, Zogno, 3 settembre 1803, anno II. Al cittadino Brunetti, Prefetto dipartimentale Bergamo, Sonetti, Cancellier distrettuale. Quantunque emerga al nostro ufficio, come si accenna nella ricevuta nostra 16 scorso n. 16173, che la circolare 28 agosto n. 3730, proibente a tutti i superiori claustrali e capi di chiese l'alienazione de quadri e d'ogni altro oggetto d'arti liberali senza la superior approvazione nonostante assoggetto a mia giustificazione, che esiste all'ufficio mio la ricevuta di detta circolare in data 10 settembre 1802 n. 308. Ho però ad ogni modo ricapitata nuovamente la circolare medesima a Gerosa, facendogli sentire anche la ricevuta dell'anno scorso. Aggradite la mia rispettosa difesa e li più alti sentimenti d'ossequio con cui auguro ed offro. Salute e rispetto, Brunetti.

(ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, il primo doc. è cit. in Ciardi, 1984, p. 379, nota 2, pubblicato integralmente in Sicoli, 1989, p. 99, appendice 4; Bertone, 2006/7)

Il Commissario delle belle arti presenta la richiesta dichiarazione dal Ministro dell'Interno con sua d'ufficio 31 agosto 1803, n. 13273, intorno alla qualità ed importanza de' servigi del pittore cittadino Roncalli, con copia dell'elenco de' quadri. Repubblica italiana, Milano, 6 settembre 1803, anno II. Al cittadino Ministro degli Affari Interni, il Commissario delle belle arti, membro dell'Istituto nazionale. Vi presento cittadino Ministro la maggior dichiarazione che colla vostra d'ufficio 31 agosto p.p. mi avete ricercata intorno alla qualità ed importanza de' servigi prestati dal pittore cittadino Roncalli onde possiate prendere in considerazione la sua istanza da me appoggiata. La qualità de' servigi consiste nella raccolta degli oggetti di pittura nel Dipartimento del Serio fatta dal Roncalli col massimo zelo e colla più scrupolosa diligenza, nell'assistenza da lui prestata nel trasporto di quattro quadri in questa Centrale per l'Accademia nazionale di Brera, nell'opera che presta tuttora onde nulla manchi di quelli che si trovano ancora nelle varie chiese de' luoghi pii soppressi e nell'elenco fedele ed esatto de' medesimi a me trasmesso di cui rimetto copia. L'importanza risulta dal pregio degli oggetti e dal non aver trascurato nulla di tuttociò che può interessare la Nazione o, per parte delle belle arti, nella scelta di que' quadri che possono esser degni di stare nell'Accademia nazionale suddetta o, per parte dell'interesse nel non aver omesso quelli i quali, avendo qualche merito, e non abbisognando all'Accademia predetta, possan sempre con qualche profitto servire pe' Licei nei dipartimenti rispettivi. Gli ostacoli che il Roncalli ha dovuto superare nel disimpegno di sì difficili e gelose incombenze dovendo contrastare con tutti coloro i quali [non] vedono di poco buon occhio trasportare altrove gli oggetti ch'essi posseggono nel proprio paese e l'inimicizia che si è attirata per procurar il vantaggio della Nazione con discapito del proprio, al segno d'aver perduto le commissioni ch'egli aveva e la speranza di averne, danno un nuovo peso sì alla qualità che all'importanza de' suoi servigi. Tutto merita la più grande considerazione del Governo affinché un artista impegnato nel bene della Repubblica ritrovi nella savienza e generosità del Governo il premio delle sue fatiche, il risarcimento almeno in parte de' suoi danni e l'incoraggiamento a proseguire con egual impegno nella sua opera a vantaggio della Nazione. Ho l'onore di salutarvi con tutto il rispetto, Appiani. Divisione IV, Ministero dell'Interno, 6 settembre 1803, anno II, n. 13947, allegati 2.

(cit. in Ciardi, 1984, p. 379, nota 24; Bertone, 2006/7)

6 settembre 1803, anno II. Copia. Elenco de' quadri nazionali esistenti in deposito in varie chiese del Dipartimento del Serio. N. 1, quadro grande esprimente l'Assunta coi dodici apostoli, ben conservato, opera del Moroni bergamasco. N. 2, quadro grande esprimente due santi Ambrogio e Lorenzo con due angeli, opera attribuibile al Previtali. N. 3, quadro rappresentante lo Sposalizio di S. Caterina con molte altre figure, credesi una copia. N. 4, quadro grande esprimente li Santi Fermo, Rustico e Proculo con molte altre figure, di Giampaolo Cavagna. NN. 5.6.7, tre pezzi divisi che formano ancona ad un altare, il primo rappresentante S. Pietro martire con altra figura e gli altri due un santo in piedi per cadauno, dipinti in legno, maniera antica che sembra quella del sopradetto Moroni. N. 8, quadro rappresentante il riposo della Vergine col Bambino e S. Giuseppe, d'incognito autore, ma di molto merito. N. 9, quadro dipinto in legno maniera

antichissima che sembra del Santacroce, esprime la Vergine annunciata, molto pregiudicato da' ritocchi. N. 10, quadro grande esprime la Strage degl'innocenti, opera di Pietro Ricchi lucchese. N. 11, quadro piccolo rappresentante l'Incoronazione di spine, si crede di Carlo Ceresa, ritoccato. N. 12, quadro dipinto in legno maniera antichissima esprime Cristo portante la croce con due manigoldi. N. 13, quadro raffaellesco esprime Cristo nell'orto con un angelo. N. 14, quadro rappresentante S. Grata e S. Lupo con altre figure di Gio. Batta Iupoli. N. 15, quadro mezzano esprime la Vergine, S. Elisabetta, il Bambino e S. Gioacchino con altre figure, molto danneggiato, di Carlo Ceresa. N. 16, quadro grande rappresentante la Vergine col Bambino ed angeli ed abbasso due santi, del Cavagna. N. 17, quadro esprime S. Antonio da Padova col Bambino, del Ceresa. N. 18, quadro esprime S. Antonio abate nel deserto con altro santo, creduto del Salmezza. N. 19, altro rappresentante lo Spirito santo ed abbasso li santi Andrea e Rocco, del Ceresa. N. 20, altro rappresentante S. Antonio da Padova col Bambino ed una gloria d'angioletti sopra, opera di merito. NN. 21.22, due pezzi corrispondenti esprimenti un santo frate ciascheduno, con angioletti, opera di Carlo Ceresa. N. 23, quadro esprime S. Francesco che riceve le stimmate col compagno frate, opera attribuibile al Palma. N. 24, altro esprime il Bambino nel presepio adorato dai pastori, opera del Cavagna. N. 25, altro esprime la Vergine nel cenacolo cogli apostoli che ricevono lo Spirito santo, di merito mediocre. N. 26, altro pezzo antico dipinto in legno esprime la Lapidazione di S. Stefano, d'autore incognito. N. 27, altro esprime la Vergine in trono ed abbasso due santi, maniera che sembra del Zucchi. N. 28, altro rappresentante la Vergine con due santi, del C. Liberi. N. 29, altro rappresentante la Vergine assunta in gloria d'angeli abbasso vari santi ed indietro gli apostoli, opera del Salmezza, alquanto distrutta dal tempo. N. 30, altro quadro esprime Cristo riposto nel sepolcro alla presenza delle Marie e S. Giovanni, opera del Moroni. N. 31, altro rappresentante la Vergine seduta in trono ed abbasso due santi, opera del Cavagna. N. 32, altro esprime la Vergine col Bambino e cherubini, d'Antonio Balestra. NN. 33.34.35.36, quattro pezzi piccoli esprimenti un miracolo cadauno di S. Antonio da Padova, del Ceresa. N. 37, altro esprime il Redentore che consegna il cordone a S. Francesco con molte figure, d'autore incerto. N. 38, quadro esprime la Vergine ed il Bambino ed abbasso altri santi, d'autore sconosciuto. N. 39, altro grande rappresentante la Lapidazione di S. Stefano, d'autore incognito. N. 40, altro esprime la Vergine col Bambino ed a piedi due santi martire, opera mediocre. N. 41, altro esprime Cristo morto in grembo alla Vergine colli santi Antonio e Maddalena. N.B. Vi sono ancora più di trenta confraternite state soppresse nello scorso triennio da visitarsi per la scelta de' quadri, la quale venne omessa all'arrivo delle armate austro-russe e finora non si sono date ulteriori disposizioni a garanzia de' quadri suddetti. Divisione IV, Ministro dell'Interno, n. 13947, allegati 2.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 329)

Pittura Bergamo, Roncalli cittadino. Lì 6 settembre 1803. [Al Ministro dell'Interno]. Il Commissario delle Belle arti, membro dell'Istituto nazionale, le rassegna in copia un elenco de' quadri nazionali ora esistenti nel Dipartimento del Serio ed accenna più di trenta altre confraternite soppresse, dove non sono state ancora le disposizioni per la conservazione e garanzia de' quadri preziosi che potrebbero esservi. Informa altresì sulla qualità de' servizi prestati alla Nazione dal pittore bergamasco cittadino Roncalli nella ricerca de' suddetti quadri, per la quale ha incontrata l'inimicizia de' suoi concittadini, al seguito d'essere privato delle commissioni particolari che da alcuni de' medesimi era incaricato. Ha già raccomandata una istanza del pittore summenzionato che chiedeva una qualche ricompensa de' suoi servizi ed ora nuovamente prega che al medesimo venga concesso un premio alle sue fatiche in risarcimento anche de' suoi danni. 8 detto. Se ne faccia rapporto al [...] proponendo la gratificazione di lire mille sul fondo dell'Accademia nazionale, Rossi.

(ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli)

N. 17637, Repubblica italiana, Bergamo, lì 19 settembre 1803, anno II. Brunetti Prefetto del Dipartimento del Serio, al pittore Roncalli, Bergamo. Sarete chiamato dalli reggenti della chiesa parrocchiale di Bottanuco ad esaminare e peritare un quadro esistente nella cappella della Madonna in quella chiesa e che rappresenta la Beata Vergine del Rosario. Vi prevengo pertanto che dopo tale disamina voi dovete darmi ragguaglio della qualità di un tal pezzo, farne conoscere l'autore e presuntivamente indicarne il valore, affinché io possa riconoscere se sia di quelli contemplati da circolare 20 agosto 1802 del Ministero per il culto la quale prescrive la conservazione delle buone pitture e quadri che esistessero nelle chiese, monasteri, conventi ed altre corporazioni. Vi saluto distintamente. Per il Prefetto, il Signor [...].

(ASMi, Studi, p.m., cart. 329)

N. 13947, Divisione IV, Milano, lì 21 settembre 1803, anno II. Al Vice Presidente della Repubblica italiana, l'Incaricato del Portafoglio del Ministero dell'Interno. Cittadino Vice Presidente, espone a questo Ministero coll'annessa rappresentanza, il cittadino Pietro Roncalli di Bergamo pittore che, essendo stato incaricato dal Governo della raccolta e custodia de' migliori quadri esistenti in quel dipartimento dichiarati proprietà nazionale ed avendo singolarmente dovuti attendere al trasporto di quelli che dal Commissario delle Belle arti furono scelti per uso dell'Accademia di Brera, si attirò l'odio di molti individui cui rincresceva che gli oggetti di belle arti venissero trasportati fuori di quel dipartimento e da ciò ne soffrì egli un discapito ne' suoi interessi. Implorava quindi dalla superiore protezione e benevolenza che in riguardo de' servizi da lui prestati gli fosse conferito l'impiego di Agente per le belle arti dipendente dal Commissario, coll'incombenza di vegliare alla conservazione e custodia degli oggetti più interessanti di cui quel dipartimento è riccamente fornito. Appoggiava l'istanza coll'unito rapporto il Prefetto del Serio, e per il pubblico vantaggio e per una considerazione alle circostanze del ricorrente, specialmente mettendo in vista che il medesimo, mentre si occupava gratuitamente nella raccolta de' quadri avvocati alla Nazione, ebbe il dispiacere di

vedersi togliere l'impiego di Maestro di Disegno nell'Accademia Carrara. Non credette il Ministero che fosse il caso di creare un nuovo impiego ed intanto il Commissario generale di Belle arti riprodusse i meriti del cittadino Roncalli limitando la sua proposta ad una gratificazione di cento zecchini appoggiata all'enumerazione e qualità dei prestati servigi, come dal rapporto che vi si unisce in originale. Dietro le vantaggiose informazioni del Commissario non meno che del Prefetto del dipartimento ed avuto riguardo alle speciali esposte circostanze, propongo a favore del Roncalli una gratificazione di lire mille sul fondo assegnato dalla legge 4 settembre 1802 alle Accademie nazionali il quale nell'anno corrente presenta la capacità di sostenere questo carico straordinario. Ho l'onore di dirvi, salute e rispetto, Vismara. 30 settembre 1803, anno II, Melzi. Il Consigliere generale di Stato, Vaccardi (...).

N. 7975, Repubblica Italiana, Milano, li 30 settembre 1803, anno II. Il Consigliere Segretario di Stato all'Incaricato del Portafoglio dell'Interno. Convenendo sul parere esternato nel vostro rapporto del giorno 21 dello spirante mese n. 13947, il Vice Presidente accorda al pittore cittadino Pietro Roncalli di Bergamo la proposta gratificazione di Lire mille per i servigi da lui resi nella raccolta e trasporto de' quadri avvocati alla Nazione in quel dipartimento, al qual'effetto vi ritorno, cittadino incaricato, le carte tutte da voi trasmesse in proposito. Ho il piacere di salutarvi con distinta stima, Vaccardi (...).

Pittura Bergamo, Roncalli cittadino. N. 15427, 3 ottobre 1803, anno II. La Segreteria di Stato con suo foglio 30 scorso n. 7975 informa, dietro rapporto n. 13947, che il Vice Presidente ha accordato al pittore cittadino Pietro Roncalli di Bergamo la proposta di gratificazione di Lire mille per i servigi da lui resi nella raccolta e trasporto de' quadri avvocati alla Nazione in quel dipartimento. 4 detto. Si ordini alla [Ragioneria d'ufficio...] del corrispondente mandato che ne avvisi il Commissario delle Belle arti cittadino Appiani onde negasi la notifica al beneficiato pittore, Rossi.

Milano, 6 ottobre 1803, anno II. Il Ministro dell'Interno al cittadino Appiani, Commissario delle belle arti. Il Vice Presidente, sopra rapporto di questo Ministero, ha decretata una gratificazione di Lire mille a vantaggio del cittadino Roncalli di Bergamo per i servigi dal medesimo prestati nella raccolta e trasporto de' quadri esistenti in quel dipartimento avvocati alla Nazione, di cui tratta il vostro foglio 3 dello scorso mese. Potete quindi renderne inteso il Roncalli, mentre è già ordinata la spedizione del relativo mandato. Ho il piacer di salutarvi con distinta stima. Il Ministro dell'Interno alla Ragioneria d'ufficio. Il Vice Presidente sopra mio rapporto ha, con decreto 30 scorso n. 7975, accordata una gratificazione di lire mille al cittadino Pietro Roncalli pittore di Bergamo per i servigi da lui prestati nella raccolta e trasporto de' quadri esistenti nel Dipartimento del Serio, avvocati alla Nazione. V'invito quindi alla spedizione del corrispondente mandato a carico de' fondi assegnati dalla legge 4 settembre anno I alle Accademie nazionali, Rossi.

1804

(ASMi, Studi, p.m., cart. 329)

Divisione IV, n. 6875, Milano, 23 maggio 1804, anno III. Il Ministro dell'Interno al Ministro delle Finanze. I Commissari della scuola di disegno istituita in Bergamo dalla generosità di un particolare di famiglia Carrara, a pubblico beneficio e singolarmente a vantaggio de' giovani poveri che vogliano esservi ammaestrati, espongono di avere fatto acquisto della rinomata Galleria Orsetti di Venezia, di cui attendono il trasporto nella Dogana di Bergamo, presentano il relativo catalogo che troverete qui unito e chiedono l'esenzione dai dazi cui altrimenti dovrebbero soggiacere per ritirare dalla Dogana la suddetta raccolta. Trattandosi di un oggetto che interessa la Pubblica istruzione e le Belle arti degno dello special favore ed assistenza del Governo, non dubito, cittadino Ministro, che il vostro zelo vorrà condisendere a quelle agevolzze che le vostre facoltà vi abilitino a concedere. Ho l'onore di salutarvi con distinta stima, suo pregiatissimo, Rossi.

1805

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, il primo doc. è in Bertone, 2006/7)

[Ante 15 luglio 1805]. Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri. Nel triennio passato venni dal Governo destinato alla scelta e custodia de' migliori quadri delle soppresses corporazioni religiose e lusingandomi d'avere disimpegnate le mie incombenze con onore, come potrà testificare il Direttore del Demanio Signor Locatelli, e presentandosi ora nuova occasione atteso le seguite soppressioni d'alcuni monasteri, offro al Regio Signor Prefetto Casati la mia opera quando si degni di compatirla, mentre le rafferma il mio profondo rispetto, Pietro Roncalli, pittore, Professore pubblico.

N. 125, provvedimenti generali, 15 luglio 1805. Roncalli pittore offre la sua opera per la scelta e custodia de' migliori quadri delle corporazioni religiose che vanno a supprimersi in vigore del Reale decreto 8 giugno p.p. 15 suddetto. Si dia lettera al Professore di disegno in figura invitandolo a trasferirsi al Monastero del Paradiso in Bergamo indi a quello di Caravaggio per ricercare se vi esistano quadri di rimarco a termini delle Regie istruzioni. Indi verrà delegato a consimile ispezione in alcuni locali da sopprimersi e concentrarsi. In quanto alle spese si rivolgerà al Signor Direttore del Demanio, G. Casati.

N. 125, provvedimenti generali, 21 luglio 1805. Al Signor Professore di disegno in figura Pietro Roncalli, Bergamo. A termini di superiori istruzioni, dovendosi raccogliere i migliori quadri esistenti nelle case religiose che vanno ad essere sopresse, v'invito, Signor Professore, a recarvi col mio delegato Signor Bonetti al Monastero di Serinalta monache domenicane, rilevando li capi d'opera che si trovassero in detto locale, apponendovi suggello in sito innocuo e rimettendomi sollecitamente la specifica definizione colla indicazione del nome dell'autore, quando sia noto e colla stima del verosimile valore. Il quadro o quadri dovranno essere compresi nel regolare inventario riservandomi a commetterne il cauto trasporto. Non dubito che i suddetti lumi e l'impegno altre volte dimostrato per simili ispezioni forniranno al Governo argomento di pienamente approvar il suddetto operato. [Dopo il] suddetto ritorno che dovrà essere sollecito, passerete ad egual ricognizione nel Monastero di Santa Maria del Paradiso in questa centrale e nella porzione del locale detto il Galgario che va ad essere evacuato dai Frati Minimi. Mi riservo ad invitarvi ad ulteriori visite; per le spese di viaggio vi rivolgerete al sullodato Signor delegato Bonetti e per una conveniente ricognizione mi riporto ad opera finita. Godo di attestarvi la distinta mia stima, G. Casati.

(ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1)

Bergamo e Provincia, Corporazioni diverse, Quadri, 1805.

N. 190/231, Bergamo, li 15 agosto 1805, Regno d'Italia. La Direzione del Demanio e Diritti uniti per il Dipartimento del Serio al Signor Direttore generale del Demanio, Milano. Eseguendo con ogni possibile esattezza e sollecitudine le superiori disposizioni comunicate con vostra circolare n. 1081, anche nella parte che riguarda i quadri, che quantunque di spettanza del Demanio s'attrovano disponibili nelle chiese, o in locali pubblici, ho fatto compilare i due elenchi che si trasmettono segnati A e B.

Contiene il primo la descrizione di tutti i quadri che la cessata Agenzia dei beni nazionali nel primo triennio trascinò fra gli altri provenienti dalle corporazioni sopresse come di qualche maggior merito, che li conservò sotto la sua custodia sino al momento dell'invasione austriaca, che a quest'epoca dall'in allora Nobile congregazione di Provincia furono ritirati [e] collocati nelle sale del Palazzo di sua residenza, ove rimasero tuttavia al ristabilimento della Repubblica e s'attrovano attualmente in consegna di questa Amministrazione municipale. Prevenuto estraneamente che in questo frattempo sia seguita qualche disposizione di alcuni dei suddetti quadri, mi sono fatto carico di interpellare nel proposito questa Municipalità, la quale con sua lettera, che in copia si unisce, mi ha appunto dimostrate alcune disposizioni dei quadri stessi, di cui ne ho fatto anche l'annotazione nei corrispondenti annessi dell'elenco.

Altro elenco B dimostra i quadri della natura medesima dei sopra indicati, ma che durante la stessa invasione austriaca, per decreti speciali della riferita Nobile Congregazione provinciale, vennero restituiti ai corpi religiosi e chiese da cui provenivano presso le quali sono rimasti anche dietro il ripristino della Repubblica e vi si attrovano attualmente.

Tanto sopra gli uni, quanto sugli altri sarà dalla vostra autorità di prendere quelle determinazioni che saranno riputate convenienti. In piena evasiva noi di un tale argomento e a senso di quanto mi avete accitato, con la succitata circolare vostra, di dover interpellare sopra quelle circostanze che occorressero relative all'applicabilità delle comunicate istruzioni, mi trovo in dovere di domandarvi se i quadri inventariati e che lo saranno in seguito a quelle corporazioni che in forza del prescritto dal Reale decreto 8 giugno restano conservati, o di prima o di seconda classe, debbano essi pure ritirarsi e spedire tutti indistintamente a Milano, o se per questi abbia ad avere luogo qualche eccezione. In attuazione degli analoghi riscontri ho l'onore di assicurarvi con più divoto rispetto, [Cocastelli], Brini Segretario.

[Ante 15 agosto 1805] **A** Inventario de' quadri riservati di ragione della Nazione che erano in consegna della cessata Agenzia dei beni nazionali e sotto il Governo austriaco passati alla Congregazione governativa della città e Provincia di Bergamo, fatto compilare dall'Amministrazione del Fondo di Religione col mezzo del cittadino Pietro Roncalli, pittore Delegato d'intelligenza del comitato dell'interno di questa Amministrazione dipartimentale, come a sua lettera 10 Frimale, anno X Repubblicano [1 dicembre 1801] (...)²⁸.

Totale 5955. Sub. Roncalli, pittore delegato. Le ricerche, il genio e le combinazioni hanno sempre formato il prezzo alle celebri opere di pittura che si è chiamato prezzo d'affezione e quindi continuamente variabile. Nell'impegno però in cui sono d'assegnare un valore ai quadri che formano il presente elenco trovo difficile il precisarlo, sia per la differenza delle opinioni che per la circostanza del tempo. La mia regola intanto a far questo è stata la pratica dei negozianti e compratori di tal genere, il risultato della quale io sottopongo ed abbandono ad un miglior giudizio. Per copia conforme tratta dal suo originale esistente presso l'Ufficio del Demanio in Bergamo, Basoni scrittore.

[Ante 15 agosto 1805] **B** Inventario de' quadri nazionali descritti nell'elenco generale dei quadri nazionali riservati che pendente il Governo austriaco furono riconsegnati alle Corporazioni sotto di quelle rimesse quali per ordine di questa Agenzia de' beni nazionali impartiti al pittore delegato Pietro Roncalli, con lettera 28 Frimale, anno X Repubblicano [19 dicembre 1801], sono stati dallo stesso riconosciuti e suggellati col sigillo del Fondo di Religione e postovi a ciascheduno il numero progressivo e corrispondente a questo che segue, avendovi anche ritirate le dettagliate ricevute che restano a questo unite.

[Segue elenco con:] Numero progressivo, luogo dove esiste il quadro, autore, cosa rappresenta, merito del quadro, stato del quadro, osservazioni.

²⁸ Per l'elenco si veda alla data 1803.

- 1, Riformati d'Alzano, Giovanni Paolo Cavagna, esprime la Vergine col Bambino nel presepio dorato dei pastori, opera delle inferiori dell'autore, molto danneggiato.
- 2 e 3, suddetti, Carlo Ceresa, due quadri mezzani di equal grandezza, uno rappresenta un santo frate in gloria d'angioletti e l'altro un santo della religione in atto di adorazione con una croce in mano, di merito mediocre, con qualche scrostatura.
- 4, suddetti, si crede del Palma Giovine, esprime S. Francesco che riceve le stimmate con il compagno frate che fugge per la confusione di tal vista, di merito grande, discretamente conservato.
- 5, suddetti, maniera ignota ma che sembra bolognese, rappresenta S. Antonio di Padova col Bambino fra le braccia ed una gloria d'angioletti sopra, quadro studiato e dolcemente dipinto, idem.
- 6, suddetti, credo una copia, esprime la Vergine con li apostoli nel Cenacolo che ricevono lo Spirito santo, di qualche merito particolarmente nell'esecuzione delle teste, molto danneggiato e ritoccato, [a]l qual[e] non fu posto il sigillo del Fondo di Religione per non allarmare il popolo ad istanza del cittadino Vincenzo Spini essendo quel giorno in detta chiesa solennizzata la festa di Maria Vergine del Carmine come si vede dalla dichiarazione della ricevuta stessa.
- 8, Confraternita di S. Stefano d'Albino, autore incerto, esprime La lapidazione di Santo Stefano, dipinto in legno, stile antico e secco, di merito discreto, danneggiato in più luoghi ma non di grave pregiudizio.
- 9, Monastero di S. Anna d'Albino, maniera che più s'accosta a quella del Cavagna, rappresenta la Vergine suddetta in trono col Bambino ed abbasso due santi, maniera discreta, molto perduto di tinta.
- 10, Idem, maniera che sembra del Cavalier Liberi, esprime la Vergine suddetta in trono col Bambino ed abbasso due sante, merito discreto, molto pregiudicato di corrosive puliture.
- 11, Riformati di Gandino, Enea Salmeggia detto il Talpino, rappresenta la Vergine assunta in gloria d'angeli ed abbasso il santo fondatore con molte figure, quadro grande, opera di merito benché non sia delle migliori dell'autore, scrustato in più luoghi e con qualche rottura.
- 12, Riformati di Gandino, Giovanni Paolo Cavagna, esprime la Vergine seduta in trono col Bambino ed ai piedi due santi, merito mediocre per non essere delle più felici opere dell'autore, molto perduto di tinta e qualche rottura.
- 13, suddetti, Moroni, rappresenta la Deposizione di Cristo nel sepolcro al presenza della madre e delle tre Marie con S. Giovanni, opera di merito, con qualche piccol danno.
- 14, suddetti, Carlo Ceresa, quadro, pezzi di quadri piccoli uniti, legati assieme esprimenti quattro miracoli di S. Antonio di Padova, opera di merito per quello che lo possono essere le opere dell'autore, discretamente conservati, fu posto un sigillo e numero ad uno solo essendo questi uniti assieme che formano un solo.
- 15 e 16, suddetti, Maniera di Gavasi, due pezzi in legno dorato esprimenti un santo in piedi per cadauno, di poco merito, molto danneggiato.
- 17, suddetto, Balestra, rappresenta La vergine suddetta sopra le nuvole col Bambino e qualche cherubino, opera di merito, ben conservato.
- 18, Riformati Villa d'Ogna, autore incerto, rappresenta Il Redentore in aria che consegna il cordone della religione a S. Francesco con varie altre figure, merito discreto, discretamente conservato.
- 19, suddetti, autore sconosciuto, rappresenta La Vergine col bambino in gloria d'angioletti ed a piedi vari santi, merito mediocre, alquanto danneggiato.
- 20, 21, Suddetti, autore non sconosciuto, due pezzi corrispondenti, uno esprimente la Vergine annunciata, l'altro l'Angelo annunciatore, di poco merito, molto danneggiati.
- 26, Cappuccini di Trescore, autore incerto, rappresenta La lapidazione di Santo Stefano, di merito discreto, alquanto danneggiato.
- 27, Suddetti, Idem, esprime La Vergine col Bambino ed a lati due santi, di merito mediocre.
- 29, Riformati del Cividino, Carlo Ceresa, rappresenta S. Antonio di Padova che adora il Bambino, di merito particolarmente per l'espressione divota del santo, molto sollevata l'imprimitura.
- 30, Monastero del Matris Domini, autore incerto, rappresenta La Vergine che riposa dal viaggio d'Egitto e S. Giuseppe che porge un frutto al bambino, opera di merito, ben conservato.
- 31, Suddetto, Pietro Ricchi Lucchese, rappresenta La strage degli innocenti, opera di gran spirito, bizzarria di pennello, discretamente conservato.
- 32, Suddetto, Maniera che più s'accosta al Moroni, esprime S. Pietro martire soggetto al martirio che scrive in terra col proprio sangue, opera di merito, idem.
- 33, Suddetto, Idem, esprime S. Giuseppe figura in piedi, idem, con qualche danno.
- 34, Suddetto, Idem, rappresenta S. Pietro apostolo in piedi che corrisponde al sopraccennato, idem, idem.
- 35, Suddetto, Idem, due quadretti rotondi esprimenti una santa in mezza figura per cadauno, tutti questi cinque pezzi restano uniti, idem, alquanto danneggiati, si è ommesso il sigillo per non pregiudicare il quadro.
- 36, Monastero di S. Benedetto, Moroni, esprime La Vergine assunta in gloria d'angioletti ed abbasso li dodici apostoli, opera di molto merito, ben conservata.
- 37, Suddetto, attribuito dal Pasta al Previtali, rappresenta li santi Ambrogio e Stefano con angioletti sopra, opera di molta considerazione, discretamente conservata.
- 38, Monastero di S. Benedetto, falsamente attribuito al Cariani, esprime la Vergine seduta col Bambino, S. Caterina e altri santi, opera di poco merito che credesi copia, alquanto danneggiato.
- 39, Suddetto, Giovanni Paolo Cavagna, rappresenta la Vergine col Bambino, due santi e più abbasso li Santissimi Ferino, Procolo e Rustico ed in fondo varie figure che raccolgo l'acqua che sorte dall'urna dove ritrovati furono li detti Santissimi corpi, opera di merito, discretamente conservato.

40, Monastero di S. Grata, Credo Ceresa, rappresenta L'incoronazione di spine, merito mediocre, molto danneggiati.
 41, Suddetto, Stile antico, rappresenta Cristo portante la croce con due manigoldi in mezze figure, dipinto in legno, di merito, discretamente conservato.
 42, Suddetto, Idem, rappresenta Cristo nell'orto, con un angioletto che li presenta la croce, idem, idem.
 43, Idem, Giovanni Raggi, rappresenta S. Lupo e S. Grata con altre figure, idem, ben conservato.
 44, Idem, Ceresa, esprime La Vergine, S. Elisabetta ed altre figure, merito mediocre, molto danneggiato.
 45, Idem, Cavagna, rappresenta La Vergine col Bambino ed angeli ed abbasso alcuni santi, idem, alquanto danneggiato.
 46, Idem, Creduto del Talpino, rappresenta S. Antonio abate nel deserto con altro santo, di merito, un poco danneggiato dalle lavature.
 60, Confraternita di Valdarva, Carlo Ceresa, rappresenta S. Antonio da Padova, S. Rocco con lo Spirito Santo ed angioletti sopra, merito mediocre, con qualche danno.
 Suddetto Roncalli, Professore pubblico, pittore delegato. Copia tratta dal suo originale esistente presso l'Ufficio del Demanio in Bergamo, [...] scrittore apposito.

Copia, n. 2179, Dipartimento del Serio, li 12 agosto 1805. La Municipalità di Bergamo al Signor Direttore del Demanio. In riscontro alla sua n. 94 vi preveniamo che sono stati trasportati dal Commissario governativo delle Belle arti, Sig. Dell'Acqua, li numeri 22, 24, 27 e 39 notati nell'elenco da voi nominato e li numeri 32, 37 e 38 del precedente elenco sono stati consegnati alla Chiesa di S. Leonardo per ordine del Ministro. Abbia il piacere di salutarvi con piena stima. In copia conforme (...).

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

N. 773, prodottali 27 settembre 1805, alla Direzione del Demanio e Diritti uniti nel Dipartimento del Serio. Si riscontri la Prefettura col parere del Signor delegato che fu incaricato delle rispettive considerazioni, si possa passare al Professore Roncalli un acconto [in previsione] anche dell'approvazione di altre consimili competenze [...] n. 15069, II, prodottali 25 settembre 1805, al Signor Prefetto del Dipartimento del Serio. 15 suddetto. Rimesso al Signor Direttore generale del Demanio per la misura di pagamento che stimerà del caso, G. Casati.

[Ante 4 ottobre 1805]. Signor Prefetto, data piena evasiva all'incumbenza addossatami colla rispettata vostra 21 luglio p.p. n. 125, come vi significai rispettosamente con altra mia a cui unii l'elenco dei quadri da me scelti nel locale delle monache di Serinalta, Paradiso e Galgario con relativa specifica; sono ora a pregare la vostra compiacenza Signor Prefetto perché come a sensi della suddetta mi vogliate far avere una conveniente indennizzazione per il tempo da me consumato all'operazione suddetta di giornate quattro intiere. Sia vostro buon grado di volermi favorire e di credermi a vostri comandi, nel mentre che godo dell'opportunità per dichiararmi col massimo rispetto, Pietro Roncalli, Professore pubblico e pittore delegato.

Scultura, pittura, provvedimenti generali, quadri. N. 484/773. Regno d'Italia, la Direzione del Demanio e Diritti uniti per il Dipartimento del Serio, Bergamo, li 4 ottobre 1805. Alla Prefettura dipartimentale del Serio, Bergamo. Ad evasiva del vostro attergato n. 15069 alla petizione del pittore Roncalli domandante il pagamento delle operazioni di suo istituto eseguite per quadri provenienti dalle monache di Serinalta, del Paradiso di Bergamo e dei Minimi di Galgario pure di Bergamo, crede questa direzione la regolarità esiga che il pagamento delle competenze allo stesso Signor Roncalli debba farsi dal Signor delegato a cui furono appoggiate le operazioni relative alle numinate corporazioni, per cui si potrebbe accordare un conveniente acconto proporzionato al tempo che ha impiegato, riservandosi al compito saldo allorché sia giunta l'approvazione di altre simili competenze già domandate dallo stesso Professore con usi conto che si è diggià subordinato da quest'ufficio al Signor Direttore generale del Demanio e Diritti uniti, qualora dalla vostra autorità non si credesse di ciò nonostante definire attualmente il pagamento stesso trattandosi a suo riguardo di quest'unica operazione. Vi rendo il ricorso del pre nominato pittore e vi unisco le nuove private proteste del mio rispetto [...], Brini Segretario.

N. 15069, 4 ottobre 1805. Il Prefetto al Direttore del Demanio e Diritti uniti. Convengo nell'opinione che voi esternatemi col foglio 4 corrente n. 484/773 rapporto di pagamento da farsi al Signor pittore Roncalli per le operazioni di suo istituto eseguite pei quadri provenienti da varie religiose corporazioni. Potrete in conseguenza mettere a disposizione del Signor delegato, a cui furono adorsate le operazioni relative alle stesse corporazioni, il conveniente acconto da contribuirsi al suddetto Roncalli in attenzione per l'intero saldo delle superiori deliberazioni del Signor Direttore generale del Demanio e Diritti uniti. Al momento che io la rendo inteso di simile determinazione, vorrete lei pure incaricare lo stesso Professore della continuazione della prescritta perlustrazione. Ho il vantaggio di riprotestarmi la mia distinta stima, G. Casati.

N. 15069, 4 ottobre 1805. Il Prefetto al Professore Roncalli. Dal Signor delegato a cui furono ordinate le operazioni relative ai Monasteri di Serinalta, del Paradiso e dei Minimi di Galgario di Bergamo vi sarà sborsato un conveniente acconto per le operazioni di vostro istituto eseguite per i quadri provenienti dalle nominate corporazioni di cui avete dimandato pagamento con petizione 27 dello scorso settembre. L'intero saldo non può esservi contribuito che dietro l'approvazione del Signor Direttore generale del Demanio e Diritti uniti dal conto d'altre simili vostre competenze da

voi presentato alla Direzione del Demanio e da questa subordinato al precedente Signor Direttore generale. Tanto sia di vostra norma e colgo l'occasione di distintamente salutarvi, G. Casati.

1806

(ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli)

N. 6, Bergamo, lì 2 aprile 1806. La Direzione del Demanio e Diritti uniti per il Dipartimento del Serio. Dichiaro che il Signor Pietro Roncalli, professore di pittura in questo pubblico Liceo ebbe la commissione da apposito delegato del Governo per l'ispezione e raccolta dei quadri di tutte le corporazioni religiose in questo dipartimento tanto dipendenti dalle vecchie soppressioni che in forza delle concentrazioni ultimamente seguite in esecuzione del Reale decreto 8 giugno 1805 e che, avendo sempre disimpegnate le sue incombenze per tali oggetti con intelligenza, attività ed onoratezza, si è anche meritato la superiore approvazione. Si rilascia il presente a richiesta del predetto Signor Professore con patto di non farne uso in pregiudizio dello Stato. Locatelli, Direttore, Brini Segretario.

(in Bertone, 2006/7)

N. 641, Regno d'Italia, Bergamo, lì 20 maggio 1806. La Prefettura del Dipartimento del Serio a Sua Eccellenza il Signor Ministro dell'Interno, Milano. In occasione che Sua Altezza Imperiale onorò questa Centrale per la ricorrenza della fiera nel passato anno, il pittore signor Roncalli, Professore di Principi di figura nel Liceo dipartimentale, presentò al Signor Ministro antecessore di Vostra Eccellenza il ritratto in miniatura di Sua Maestà l'Augustissimo sovrano ed ebbe la lusinga che, perfezionato il lavoro, sarebbesi posto sotto gli occhi dell'ottimo Principe Vice Re. Dietro siffatta speranza il lodato pittore, il quale ha distinto il proprio zelo anche nella ricognizione e raccolta de' quadri già appartenuti alle sopresse corporazioni, addomanda col qui unito originale foglio d'essere indirizzato all'Eccellenza Vostra. Accompagno il valente artista, con rispetto miei uffici ed ho l'onore di prestarle il mio ossequio. Il Prefetto G. Casati, il Segretario Generale Manin.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 329)

Pittura Bergamo, Pittori diversi, opere pubbliche, 1806. Gratificazione accordata di Lire 600 al Signor Roncalli per un ritratto da lui eseguito di Sua Maestà Imperatore e Re e delega avuta nella scelta de' quadri delle Corporazioni sopresse. Levato il Registro vicereale allegato alla supplica del Signor Roncalli pittore per la sezione storica titolo Registri e [...], 16/4 866 (...)

N. 1514, Regno d'Italia, Milano, 9 giugno 1806. Il Consigliere di Stato Consultore Moscati, Direttore generale della Pubblica istruzione, dignitario dell'Ordine della Corona di ferro, membro dell'Istituto nazionale e della Legione d'Onore, a sua Eccellenza il Signor Ministro dell'Interno. Il pittore Roncalli di Bergamo, Professore di disegno nel Liceo di quel dipartimento col tenue onorario di annue Lire 240, si è reso assai benemerito del Governo, avendo colà giovato nella scelta de' quadri migliori delle corporazioni sopresse in qualità di delegato del Commissario delle Belle arti Signor Appiani ed avendo molto contribuito ad impedire la dispersione di molte rare pitture, nonché a custodire con gelosia e ad inviarne con sicurezza a Milano la collezione. Questo suo zelo peraltro ha pregiudicato di molto il suo interesse, giacché si è concitato facilmente l'avversione di parecchi del paese, i quali non potevano essere contenti della sua imparzialità e del suo impegno nel servire alle viste del Governo. Quindi nella sua professione egli rimane senza lavoro, quantunque riconosciuto molto abile ed onesto, frattanto egli languisce colla sua famiglia nella maggiore inopia e nell'avvilimento. Bramoso egli d'esercitarsi nella sua arte e di assecondare nel tempo stesso il trasporto cui egli ha sempre riguardato il Governo, ha tentato di eseguire il ritratto dell'amatissimo nostro Imperatore in miniatura sull'avorio e ora si augura l'alto onore di poterlo umiliare all'Imperatore amatissimo nostro. Non ho saputo dispensarmi dal secondare, come ora faccio, il suo desiderio, presentando questo lavoro per l'effetto indicato. Sebbene però la modestia del Professore si restringa a bramare soltanto la sorte che sia dall'Imperatore amatissimo nostro aggradito, io non posso però tacere all'Eccellenza Sua i servigi che continua a rendere questo abile soggetto nella sua delegazione sopra indicata, né dissimulare l'infelicissima sua situazione domestica. Forse in avvenire si potrà averne riguardo per collocarlo in qualche scuola di disegno presso i nuovi Licei a migliori condizioni di trattamento. Ma in questo mentre io lo crederei meritevole di un premio o d'un incoraggiamento. E perciò le propongo di concedergli pel titolo soprallegato della sua delegazione alla scelta de' quadri e per la tenuità del suo soldo attuale una gratificazione di Lire seicento per una sola volta sul fondo delle Lire 5/mille assegnate a vantaggio della nazionale istruzione sopra il beneficio del prevosto di Casalmaggiore per disposizione di Sua Altezza Imperiale comunicata dal Signor Ministro pel Culto con dispaccio 5 novembre p.p. Sicuro che Sua Eccellenza concorrerà di buon grado nel mio divisamento, non ho che a ripeterle i sentimenti della mia stima e considerazione distinta. Moscati. Pel Consigliere Consultore Direttore generale, Segretario generale, Rossi.

Milano, lì 13 giugno 1806. Altezza Imperiale, il sentimento di ammirazione per le gesta sorprendenti e sovrumane di Sua Maestà l'Imperatore e Re, Padre augusto di Sua Altezza imperiale, unito a quel rispettoso attaccamento che ha saputo ispirare a tutti li suoi sudditi e che è stato mirabilmente col darci Vostra Altezza per suo rappresentante e vicario, mi spinsero già a tentare colla sola scorta di alcune stampe il ritratto in miniatura dell'Eroe che ha oscurati tutti quelli de' secoli passati, sebbene non abbia avuta mai la sorte felice di vederlo. Non il merito certamente de' primi da me abbozzati lineamenti ma il grande nome di quello che osai di ritrarre mi ottenne l'alto favore di potermi presentare

in Bergamo a Vostra Altezza Imperiale e il Signor Ministro dell'Interno, prevenendo le mie brame, m'impose il dovere di umiliare a lei il mio lavoro allorché fosse compiuto. Egli è unicamente per soddisfare a questo per me onorevole e preziosissimo dovere che ora mi presento a Vostra Altezza Imperiale e l'opera mia che ho l'onore di offrirle la supplico umilmente di accettarla, non giammai come una cosa degna di lei ma unicamente come un attestato del rispettoso mio desiderio di pure esternarle in qualche maniera quei sentimenti dei quali sono animato. Io temerei nondimeno di rendermi reo innanzi a lei, di non aver riposto nella sua bontà una confidenza eguale alla medesima se in quest'occasione non le esponessi le mie critiche circostanze. Carico di cinque figlioli e della moglie, fui onorato dall'Amministrazione dipartimentale d'essere eletto Professore di disegno nel Liceo di Bergamo, ma mi trovai assegnato la tenue indennizzazione di Lire 240 all'anno. Fui pure onorato della delegazione per la scelta e trasmissione a Milano di quadri delle soppresses corporazioni religiose e procurai di corrispondere il meglio che per me si potesse a quell'incombenza, ma sgraziatamente essa mi ha concitata l'avversione di non pochi e provo ora il pregiudizio di vedermi diminuite le commissioni d'esercitarmi nella professione. La bontà dell'altezza bontà però m'incoraggisce e mi lusinga che dandomi l'occasione di esercitarmi in oggetti dell'arte mi fornirà i mezzi insieme di provvedere all'onorato sostentamento della mia povera famiglia. Pietro Roncalli, Professore pubblico, supplicante. 13 giugno 1806, n. 2408 Risposta 14 giugno 1806, n. 6362. Renvoyé au Ministre de l'Interieur, approuvé une gratification de six centes Lires, Eugene Bonaparte.

N. 6362, 14 giugno 1806. Sua Altezza Imperiale il Vice Re fa sapere a Sua Eccellenza, nel rimettere la rappresentanza del Signor Roncalli Professore del disegno nel pubblico Liceo di Bergamo, d'aver accordata la gratificazione di Lire seicento al predetto Signor Roncalli per i servigi da esso resi nella scelta de' quadri delle corporazioni religiose soppresses e per il ritratto in miniatura da esso dipinto dell'Eroe nostro Sovrano Napoleone il Grande. 14 giugno 1806, alla Direzione generale della Pubblica istruzione [...]. Alla Ragioneria d'ufficio per la spedizione del mandato, si comunichi al Signor Roncalli, Moscati. [...] 15 giugno 1806.

Milano, 16 giugno 1806. Il Ministro dell'Interno alla Ragioneria generale d'ufficio. Con decreto 12 corrente Sua Altezza Imperiale il Principe Vice Re si è degnato concedere una gratificazione di Lire seicento a favore del Signor Roncalli, Professore di disegno nel Liceo, per servigi che ha resi nella scelta de' quadri delle corporazioni soppresses in quel dipartimento e per ritratto di Sua Maestà l'Imperatore e Re nostro Sovrano da lui dipinto in miniatura, la Ragioneria d'ufficio spedirà quindi il corrispondente mandato a carico del fondo delle 5000 decreto 5 novembre assegnato a vantaggio della Pubblica Istruzione sul beneficio della Prefettura di Casalmaggiore.

Milano, 16 giugno 1806. Al Signor Pietro Roncalli. Sua Altezza Imperiale il Principe Vice Re si è degnata concederle una gratificazione di Lire seicento per i servigi che ella ha resi nella scelta de' quadri delle soppresses corporazioni nel Dipartimento del Serio e pel ritratto in miniatura da lei eseguito dell'Eroe nostro Sovrano. Mentre gli sono tolti gli ordini per relativo adempimento conseguenti di proporzione [...], persuaso che ella avrà un nuovo incoraggiamento nel miglior servizio del Governo. Ho il piacere.

(ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4)

25 luglio 1806. Serio, si trasferivano [questi] quadri quando proprio non siano già stati posti nell'altro catalogo, essendo questi due elenchi anteriori alla soppressione generale. Levata la nota dei quadri firmata dal pittore Roncalli per la sezione storia, titolo autografi di pittori, Milano 5/3/866 [...].

25 luglio 1806. Nota de' quadri scelti e segnati nel locale delle Monache della Santissima Trinità di Serinalte in esecuzione della lettera di questa Prefettura in data 21 luglio 1805, n. 125.

n. 1, la tavola principale della chiesa dipinta in tela con cornice di legno intagliata ed indorata esprime il Padre Eterno seduto sopra le nubi che sostiene la croce ove sta inchiodato il Figliolo e lo Spirito santo fra l'uno e l'altro, con due angioletti che lateralmente dipinti piangendo accompagnano il doloroso mistero e due cherubini alli piedi del crocifisso, opera di grande merito e ben conservata a riserva di qualche ritocco nella testa del Padre Eterno e nel panno volante, opera attribuita al Palma, benché non si scorga tutta la sua maniera ma bensì varie particolari perfezioni dell'arte che la rende più pregiabile.

n. 2, altro quadro posto in alto sopra il cornicione della chiesa dirimpetto all'altare principale e sopra la porta della facciata esprime la Beata Vergine seduta col Bambino in grembo e lateralmente un santo ed una santa domenicani con vari angioletti a piedi de' suddetti santi, nella gloria sta in mezzo il Padre Eterno con molti angeli all'intorno, omesso il sigillo per non avere potuto approssimarsi; la distanza forse potrebbe ingannare occultando all'occhio d'esser copia che non credo e, qual'ora sia originale, è un opera di merito, riservandomi a verificare il dubbio dietro le significazioni.

n. 3, un quadretto posto nel coro interno delle monache esprime in mezzo busto la Vergine con le mani giunte, dipinto in tela con cornice nera, nelle carni più che nel resto si manifesta la maniera del Talpino, opera ben conservata.

n. 4, altro quadretto posto in suddetto coro con cornice greggia parte intagliata, dipinto in tela esprime la Vergine annunciata dall'angelo con vari putini nella gloria, maniera veneta con somma maestria dipinto, con qualche danno nell'imprimatura.

n. 5, altro quadretto corrispondente nella grandezza a cornice al su indicato, esprime il Redentore in piedi che porge il cuore ad una monaca della religione domenicana che gli sta genuflessa ai piedi con vari angioletti all'intorno, discretamente conservato, maniera incognita.

n. 6, altro quadro dipinto in tela con cornice nera, posto nella stanza detta del capitolo, esprime S. Carlo e S. Francesco con S. Pietro in alto e quattro angioletti con eleganza disegnati ed in lontananza alcune monache della religione, opera alquanto manierata ma piena di spirito e buon colorito e discretamente conservata. Pietro Roncalli pittore delegato. 1971, 25 luglio 1806 [...], n. 4154, del 1806 [...].

[25 luglio 1806] Copia. Nei Riformati di Lovere. * N. 1, una tavola appesa al muro senza altare, divisa in vari pezzi dipinti in legno con fondo indorato, stile antico, opera di merito. * N. 2, altro quadro appeso al muro nel presbitero dalla parte dell'evangelio esprime una Santa genuflessa avanti un tavolino sopra del quale vi sta un crocifisso, opera di merito.

Nella chiesa dei Cappuccini in Bergamo. * N. 3, eravi in chiesa a destra entrando un quadro grande esprime S. Francesco con il compagno frate in atto di ricevere le stimmate, opera di Tintoretto, citata anche dal Pasta. * N. 4, dalla parte opposta eravi un quadro rappresentante la Vergine col Cristo morto e molti santi opera del Moroni, citata anche dal Tassi nella vita de Pittori bergamaschi. N. 5, altro quadro citato dal suddetto Tassi del medesimo autore esistente nella cappella privata di detti frati, esprime la Vergine, S. Francesco, Santa Caterina, con un divoto.

Nella chiesa dei Riformati di Alzano. N. 6, nella soppressione del triennio passato si trovò mancante un quadro del Zambellin il quale ricomparve dopo essere stati rimessi li frati pendente il Governo austriaco ed ancora ritrovato mancante in quest'ultima concentrazione. N. 7, altro quadro mancante nel triennio passato, come lo è ancora, esprime Cristo portante la Croce opera del Talpino citata dal Tassi.

Nei Riformati di Villa d'Ogna. N. 8, in confronto dell'elenco de quadri ad essi restituiti pendente il Governo austriaco trovasi mantenuti due quadri nel medesimo descritti di merito discreto ed alquanto danneggiati, esprimenti uno la Vergine annunciata e l'altro l'Angelo annunciatore. Siegue.

Nei Cappuccini di Trescore. N. 9, trovasi mancante nella soppressione del passato triennio un quadro di Gio. Paolo Cavagna, correndo voce che li Cappuccini stessi l'avevano regalato ad una chiesa campestre in Trescore.

Confraternita di S. Rocco nel borgo di Terzo. N. 10, si trovò mancante un quadro esprime Cristo morto con altre figure, opera della Scuola di Gio. Paolo Cavagna. 1979, 1806, [...], si trasferivano i soli segnati nn. 1 e 2 dei Riformati di Lovere.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 351)

Bergamo, li 27 settembre 1806, Regno d'Italia. La Direzione del Demanio e Diritti uniti per il Dipartimento del Serio al signor Consigliere Consultore Moscati, Direttore generale della Pubblica istruzione, Milano. Con Circolare del giorno 5 luglio p.p. n. 12603, il Signor Direttore generale del Demanio e Diritti uniti comunica a questa Direzione di rimettere a lei, Signor Consigliere Consultore, un elenco di tutti i quadri pervenuti al Demanio, in dipendenza di soppressioni, concentrazioni tuttora esistenti, siano già in potere del Demanio, siano nelle Chiese soppresse e tuttora aperte per tolleranza, siano in via di deposito, o provvisoria consegna presso le autorità, uffici, o pubblici stabilimenti, per dipendenza in appresso da quegli ordini successivi che da lei mi venissero in seguito comunicati. In esecuzione di tale incombenza, ho incaricato il pubblico Professore di pittura, Signor Pietro Roncalli, di compilare l'elenco, steso come quello che fu commissionato anche in passato dalle ispezioni ai quadri medesimi e relativo trasporto anche di tutti quelli che per effetto delle antecedenti superiori disposizioni sono già stati trasmessi da questo ufficio alla Direzione generale del Demanio con mia relazione del giorno 14 febbraio p.p. n. 1611/1634. Coll'unito elenco, che mi faccio dovere di subordinante, ha egli eseguito tale incombenza, descrivendo alla lettera A tutti i quadri esistenti nelle chiese delle corporazioni che sono state conservate in dipendenza dal sovrano decreto 8 giugno 1806 e ministeriale del giorno 8 del successivo luglio. Sotto lettera B quelli che esistono nelle chiese e presso corporazioni ripristinate sotto l'intruso Governo austriaco. Sotto lettera C gli altri di proprietà demaniale raccolti nel primo triennio della Repubblica Cisalpina ed ora collocati nel Palazzo della Municipalità di questo Comune. Sotto lettera D li provenienti dalle scuole e confraternite che sono state sin ora soppresse in esecuzione del sovrano decreto 25 aprile 1806. Sotto lettera E tutti i quadri esistenti nella soppressa parrocchia di S. Francesco di Bergamo. Sotto lettera F tutti i quadri esistenti nella istessamente soppressa parrocchia di S. Caspiano. E finalmente sotto lettera G alcuni quadri di nessun merito tratti dalla su accennata spedizione, per sostituire al caso a quelli esistenti delle chiese conservate descritti come sopra sotto lettera A, qualora alcuno di cui venisse giudicato meritevole dell'asporto. Devo rimarcarle la necessaria intelligenza che nella revisione di un tal riscontro si è eseguita dal prelodato professore dei quadri descritti come sopra sotto lettera C sonovi ritrovati mancanti n. 4, come si è rimarcato di corrispondenza nel luogo delle osservazioni. Aggiungo pure che per alcuni altri di quelli appartenenti alla soppressa chiesa di S. Francesco sotto lettera E e delle corporazioni sussistenti come alla lettera A vi è fatta dichiarazione a parte di alcune private famiglie di pretesa proprietà con riserva di documentarla al caso colla produzione dei relativi documenti. Finalmente la distinta prodottami dallo stesso Signor Professore Roncalli delle giornate impiegate nell'esaurimento di questa particolare incombenza, onde possano dalla superiore di lei autorità essere date le disposizioni necessarie per la corrispondente indennità in quelle misure che saranno riconosciute convenienti e per cui me ne ha fatto l'istesso Signor Professore analoga istanza. Ho l'onore di protestarle il mio ossequioso rispetto. Locatelli, Brini Segretario²⁹.

²⁹ Purtroppo tali inventari non sono stati rinvenuti.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 351)

Accademia di belle arti in Brera, quadri, provvedimenti generali, 1806, 1807, 1808, Elenco dei quadri di vari dipartimenti di qua da Po' meritevoli di essere collocati nella Regia Galleria di Brera. Lì 30 settembre 1806. La Direzione del Demanio nel Dipartimento del Serio consegna l'elenco di tutti i quadri pervenuti al Demanio, in dipendenza di soppressioni, concentrazioni, tuttora esistenti, siano già in potere del Demanio, siano nelle chiese sopprese, e tuttora aperte per tolleranza, siano in via di deposito, o provvisoria consegna presso le autorità, uffici o pubblici stabilimenti. Al Signor Commissario Appiani per le sue ispezioni ed osservazioni col ritorno della carta. Rossi.

[Post 30 settembre 1806] Nota dei quadri scelti dal Cavaliere Appiani, Commissario delle arti belle destinati per la Reale Pinacoteca segnati col n. 1 [Segue elenco con: n. progressivo, provenienza, rappresentazione del soggetto, qualità del dipinto, autore, scuola, osservazioni].

n. 97, Serio, ex Frati di S. Gottardo, La Beata Vergine genuflessa davanti al Bambino con due puttini in alto e S. Giuseppe, tela, attribuito allo Schiedone, modenese. n. 113, Serio, M. M. di S. Benedetto, Due vescovi e un diacono con due puttini sopra, Callisto, lombarda. n. 114, Serio, ex Frati di S. Leonardo, San Gerolamo genuflesso nel deserto, tela, Giovanni Paolo Cavagna, bergamasca. n. 115, Serio, M. M. di S. Benedetto, L'Assunta con gloria di angeli, nel piano li apostoli con una mezza figura di un vescovo, tela, Giovanni Battista Moroni, bergamasca. n. 118, Serio, ex Monache di S. Grata, La Vergine col Bambino in alto contornato da vari angeli ed in basso la Santa titolare, che tiene la testa di S. Alessandro con altri Santi ed un puttino che sostiene un bacile contenete la figura della città di Bergamo, tela, Enea Salmeggia, bergamasca.

[Post 30 settembre 1806] Nota dei quadri scelti dal Cavaliere Appiani, Commissario delle arti belle destinati per le sale segnati col numero 1 e [2?] [Segue elenco con: n. progressivo, provenienza, rappresentazione del soggetto, qualità del dipinto, autore, scuola, osservazioni].

n. 17, Serio, M. M. di Rosate, La Vergine col Bambino, due figure, il Redentore in alto e due altre figure, tavola, incerto, incerta, in una custodia le figure del corpo di mezzo sono in bassorilievo. n. 58, Serio, M. M. Matris Domini, L'incoronazione della Vergine con gloria di angeli e cherubini, tavola, incerto, incerta.

[Post 30 settembre 1806] Nota dei quadri scelti dal Signor Cavaliere Appiani, Commissario delle arti belle da distribuirsi ai Licei nel Regno d'Italia, segnati col n. 2 [Segue elenco con: n. progressivo, provenienza, rappresentazione del soggetto, qualità del dipinto, autore, scuola, osservazioni³⁰].

n. 137, Serio, Frati di Martinengo, L'Assunta sostenuta da sei piccoli puttini e nel piano gli apostoli in piedi, tavola, incerto, fiorentina; n. 163, Serio, Cappuccini di S. Giovanni Bianco, Cristo morto sostenuto da un angelo, con S. Francesco e un devoto, tela, Carlo Ceresa, bergamasca; n. 167, Alzano dai Riformati, S. Francesco delle stimmate, tela, Palma Giovane, veneziana; n. 185, Bergamo, Gesù che si stacca dalla Croce e abbraccia un santo, tela, Giuseppe Panfil, milanese; n. 193, Bergamo, Una pietà e ai piedi di Gesù S. Francesco dalle stimmate, tela, Malosso, cremonese; n. 200, Serio, Cappuccini di Rivolta, Gesù morto, la Beata Vergine, S. Carlo e S. Francesco, tela, Giulio Cesare Procaccini, milanese (...).

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

Riservata. Li delegati per la scelta de' quadri ne' dipartimenti Cispadani, Bergamo, 26 ottobre 1806, al Signor Consigliere Prefetto del Dipartimento del Serio. Secondo le verbali intelligenze, le consegniamo copia del riservato rapporto che riscontriamo alla Direzione pregandola a far spedire le altre lettere al loro destino ed abbiamo l'onore di rinnovarle le proteste della massima stima, Appiani Giuseppe, Fumagalli Ignazio.

1809

(ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli, pubblicato in Pavoni, 1973)

N. d'ordine [...]. Regno d'Italia, Bergamo, lì 19 giugno 1809. Il Consigliere di Stato Dipartimento del Serio al Signor Roncalli, professore di disegno nel Liceo di Bergamo. In ordine a superiore riservata commissione, deve quest'ufficio far eseguire col mezzo di abile professore dell'arte una regolare perizia di un quadro che esiste in sequestro presso il Sacerdote Lorenzo Martino Zanchi di Alzano Maggiore. Valutando le di lei cognizioni e contando molto più sull'esattezza del suo carattere, invito la di Lei compiacenza a recarsi a quella parte e presso il suddetto Signor Zanchi per ivi attentamente operar ed esaminare il suindicato quadro in tavola colla immagine di Maria Vergine col Bambino, indi presentarmi la descrizione della pittura colla precisione di quelle regole che l'arte prescrive e riferire il di lei giudizio sulla qualità di detto quadro e sul di lui autore e sul verosimile suo valore. In attenzione di corrispondente riscontro, ho il bene di attestare la mia distinta stima. Pallavicini, il Segretario generale Manini.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

Scultura, pittura, provvedimenti generali, quadri. N. 14788. Al Signor Professore Roncalli, Bergamo, 11 agosto 1809. Avendo inteso che sparsi in diverse località di questo dipartimento esistono, o nei tempj o in altri luoghi pubblici, quadri di celebrati pennelli e che, o inscienza di chi li dovrebbe conservare diligentemente o per l'umidità della situazione ove

³⁰ In questo come negli elenchi successivi sono stati segnalati soli i dipinti provenienti dal Dipartimento del Serio.

sono riposti o per altri motivi, vanno generalmente in deperimento con danno della pittura, io a lei mi rivolgo Signor Professore perché m'informi sulla verità dell'espostomi inconveniente e mi additi quali sarebbero i mezzi opportuni da porsi in opera per avere sull'esistenza degli accennati quadri le più precise ed imparziali notizie nonché sopra i modi migliori da usarsi per garantirne la conservazione a vantaggio e decoro di questa Provincia e del Governo che in particolar modo apprezza e protegge tutto ciò che tende all'incremento dell'arti belle. Confidando nelle cognizioni che ella ha in tal proposito e nello zelo che l'anima pel bene della di lei professione, non dubito d'ottenerne un riscontro preciso e soddisfacente. Mi pregio, [...].

(in Bertone, 2006/7)

Bergamo, 23 agosto 1809. Scultura, pittura, provvedimenti generali, quadri. Cavalier Prefetto Consigliere di Stato. Per maggiormente secondare le zelanti sue viste, Cavalier Prefetto Consigliere di Stato, in proposito del stato e circostanze e dei quadri del Dipartimento del Serio, come al rispettato sui invito 11 agosto 1809 n. 14788, oltre la già rassegnata esposizione mi sono maggiormente occupato per darli maggior chiarezza di circostanze e cose di fatto di che posso garantire, esponendoli quanto siegue. La Chiesa dei Riformati di Martinengo tiene un quadro grande sprimente quantità di figure di Enea Salmezza detto il Talpino, posto in fondo alla chiesa coricato in sito umido soggetto a tramontana, cagione di manifesto deperimento manifestandosi macchie, smarrimento di colorito, carico di sporco che lo consuma e ciò che molto più il pregiudica e l'universale dell'impremitura creppa e gunfia, esige d'essere foderato, levato lo sporco ed altre operazioni preservative, indi cambiarle situazione. Un altro in detta chiesa esprime la Vergine assunta in gloria d'angioletti ed a piedi li apostoli, opera di merito, di stile antico, dipinta in legno, coperta da cristalli, soffre vari pregiudizi di crespature sì nel legno che nell'impremitura, per questo merita provvedimento e riparo. Un Cenacolo del gran Moroni nella Parrocchiale di Romano che per la sua esposizione dalle finestre della chiesa vien coperto quasi giornalmente per parecchie ore dai cocenti raggi del sole che oltre lo smarrimento delle tinte che li produce li ha indurrita l'impremitura a segno d'essersi manifestate molte crepature, l'uso pronto della foderatura ed il cambiamento di posto assicura la sua sussistenza; ne esiste un altro in detta chiesa del Palma che si manifestano anche da longi vari pregiudizi. Un altro pure in una chiesa contigua di Enea Salmezza opera delle sue più esatte che per l'esposizione soffre ed è carico di sporco ed annerito dal fumo. L'unica opera che vanta questo dipartimento del Cavalier Magatti esiste nell'altar principale della Parrocchiale di Martinengo ed ha la disfortuna d'essere talmente ricoperta da ruinosa polvere ed oleoso fumo, a cagione delle grandi luminazioni che vicine a questa si fanno, che ormai non si scorge cosa rappresenti ed è anche in qualche angolo distaccata la tela dal tellaro, cosa pregiudicatissima se non si ripara prontamente; questa chiesa è ripiena di quadri e ve ne sono tra essi del Salmezza e del Cavagna malgrado che tutti soffrono deperimenti incredibili e direi quasi di non aver veduto in alcune altre sì fatto disordine. La Chiesa montuosa di Serinalta tiene vari quadri dipinti in tavola ed in tela dal gran Palma il Vecchio di una bellezza tale che né pure in Venezia non ho vedute così belle le opere sue, ciò sarà successo forse per l'amore che conservava alla sua patria; questi sono collocati qua e là volanti senza cornice nei vacui della chiesa alcuni di questi vanno tutto giorno velocemente in deperimento sollevandosi e distaccandosi l'impremitura ed il colore, soffrendo sole, umido, tramontana eccetera; ve ne sono pur anco in sacrestia del famoso Previtali e d'altri autori antichi veneti, il gran merito di tutti implorando se stesso un pronto provvedimento. Sparse quà e là in detta Parrocchia vi sono delle cappellette ed oratori contenenti dei pezzi vari e come dimenticati alle provvide sorveglianze, collocandosi in alcune persino del fieno; le monache domenicane di qualla Parrocchia hanno molti quadri già di proprietà del Governo particolarmente quello della Trinità che fu il primo che colà scelsi nella mia delegazione che forse ora sia dal Governo dimenticato. Poco longi da questa esiste la chiesa di Dossena fabbricata sopra di un colle la di cui facciata e la parte destra ancora tiene tutta la direzione alla tramontana, in essa trovasi un martirio di Paolo Veronese, un quadro di Tiziano moltissimo pregiudicato dalla situazione umida essendo tutto ammuffito e nel ponto della mia entrata in chiesa lo viddi tutto coperto dal sole ch'entrava per mezzo d'una finestra. Ve ne sono molti piccioli del gran Palma il Vecchio e del Giovane ancora e del eccellente Girolamo Santacroce, del Cavalier Ghisolfi in gran numero, di Rubens d'Anversa e di vari colti autori antichi quali tutti chi per un verso chi per l'altro sono in pressante bisogno di provvedimento e sicurezza. La Parrocchia di Lovere ha un Cristo risorto del Moroni che sembra di Tiziano ed essendomi ad esso avvicinato l'ho trovato a mal partito degno di rifodrare e di cambiamento di situazione. Le monache di Zogno tengono un Presepio atribuito all'insigne Cariani malamente custodito e crepato nell'impremitura. La chiesa parrocchiale di Zogno medesimo, deviando dalla circolare emanata dal Governo, ha venduto un superbo quadro di Enea Salmezza per poco danaro essendo di un valor grande. Quella di Bottanuco tiene in sacrestia del suddetto Salmezza un bel quadro che cercano di vendere. La chiesa del Collegio di Cellana tiene un quadro dipinto in tavola di Lorenzo Lotti esprime l'Assunta con gloria d'angiolli ed appiedi li dodici apostoli, opera degna di ornare le prime gallerie del Regno. Quella pure di Palazzago ha pur essa il medesimo soggetto in grande del Moroni che soffre deperimento nell'impremitura ed è ripieno di sporco. Una gran tavola dell'istesso soggetto esiste nella Parrocchia di Tagliuno, ossia Chiuduno, eseguita da Andrea Sacchi, di rara bellezza, il sole a questa pure ha cagionato dei dagni degni di riparo. In varie altre chiese qua e là sparse il Moroni, il Lotti, il Salmezza ed altri molti sento che soffrono molto e che son degni di sorveglianza e riparo come lo è il Moroni in molti pezzi, il Salmezza ed il Cavagna nella chiesa di Fiorano. Non è da dimenticar quella della Madonna del Miracolo di Disenzano per vari pezzi ma particolarmente per la gran Deposizione del Salmezza che sembra di Raffaello. In Salmezza, sua patria sopra i monti di Valle Seriana, si dice esserci delle sue opere insign[i]. Così in una piccola terra sopra Albino, patria del Moroni, riferiscono esserci le migliori sue produzioni. Il gran quadro di Lorenzo Lotti proveniente dalla soppressa Scuola di S. Pietro martire era collocato in Alzano Maggiore come in deposito interinale: è un'opera che risplenderebbe fralle opere delle prime gallerie. Per assicurarsi degli abusi sopraindicati troppo invetterarti nel dipartimento con

qualche moderazione si manifestano anche nella Cattedrale della città e nel Tempio di S. Maria Maggiore nelle pitture del Moroni, del Giambellino, del Previtali, del Salmeggia e del Cavagna ed altri ancora che sono coperti di polvere, etc. Una grandiosa Assunta con li apostoli del Moroni, un quadro voluminoso di figure del Cavagna, due Santi in grande con angioletti del Previtali, un Riposo d'Egitto in grande si crede di Simeone da Pesaro, un antico dell'Annunciata con gloria sopra divisa dal primo, una Strage degl'innocenti in grande di buon autore, una Lapidazione di S. Stefano antica, un quadro del Cavalier Liberi, un altro di Francesco Zucchi e parecchi altri ancora, sono quadri tutti di proprietà del Governo lasciati a solo imprestito nelle chiese di qualche unione di monache sopresse che il Governo tollera, quali sembrano dal medesimo come dimenticati, trovandosi poco curati sì per sistema conventuale che per mancanza di sorveglianza. Li Riformati delle Grazie tengono all'altar principale un'ancona antichissima d'autore incerto e di gran merito divisa in vari pezzi, un Previtali, un Palma, vari Zucchi ed un bel Cavagna, tutti questi ancora già assicurati di proprietà del Governo soffrono più degl'altri deperimenti grandi essendo proprio costume dei frati la trascuranza ed il poco sentimento d'accuratezza per sì importante materia. Nel tempo del mio soggiorno in Bologna ho ben veduto il vantaggioso provvedimento preso dal Governo essendoci soggetto apposito di continua sorveglianza per il ché si vedevano i capi d'opera a risplendere per ogni parte e non nasceva alcun deperimento in essi. Non posso a meno prima di dar fine di espor alla prudenza del Cavalier Prefetto quanto siegue. Per qualche prevenzione di soppressione di un convento di monache col mezzo di un prete suo domestico si azzardarono di depositarle in mano dello stesso il più bel quadro di Lorenzo Lotti esprimente la Vergine col Bambino, S. Sebastiano e S. Rocco e dopo qualche tempo il medesimo lo comperò e chi sa per qual vil prezzo. Il medesimo prete ha fatto lo stesso in un convento ancora esistente de Zoccolanti, in prevenzione della visita dei quadri, si è ritirato presso di lui un superbo quadro del Moroni rappresentante la Vergine col Bambino, S. Caterina e S. Francesco ed un altro ancora del Moroni grande esprimente molte figure, non meno che un S. Francesco che riceve le stimmate grande del Tintoretto e forse qualche altro ancora ne potrei annoverare [qualche altro ancora] trovati mancanti al momento della visita di mia delegazione e comparsi poi dopo riaperte le chiese. Agradisca Cavalier Prefetto Consigliere di Stato questa lunga esposizione giacché non attende ad altro se non che al buon ordine delle cose ed egualmente all'interesse del Governo e per secondare il di lei zelo che ha dimostrato anche in sì importante argomento. Si degni aggradire i miei sinceri sentimenti d'inviolabile obbedienza e di profondo rispetto, Pietro Roncalli, Professore di disegno nel Regio Liceo del Serio.

1810

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

Pittura, scultura, provvedimenti generali, 1810, quadri. Scelta e destinazione di tutti gli oggetti di belle arti provenienti dalle corporazioni sopresse, segnatamente dei quadri di merito esistenti nel dipartimento. Vengono delegati all'uopo i Signori Giuseppe Appiani ed Ignazio Fumagalli ed il Professore di disegno Roncalli = spese di trasporto, imballaggio (...).

(ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli, in Bertone, 2006/7)

N. 12219, Regno d'Italia, Bergamo, lì 29 giugno 1810. Il Consigliere di Stato, Prefetto del Dipartimento del Serio, al Signor Roncalli, professore di disegno nel Liceo di Bergamo. Per poter dare alla Direzione generale della Pubblica istruzione la nota delle pitture, sculture ed altri monumenti che sono ne' locali delle corporazioni religiose sopresse in forza del sovrano decreto 25 aprile p.p., la incarico, Signor Professore, di recarsi sollecitamente ai locali medesimi (sono nominati nel qui annesso foglio) e a riconoscerne se vi esistano tali oggetti per preservarli dalla vendita. La scelta che ella dorv' fare si regolerà, non solo sulla rarità o bontà assoluta, ma relativa, ancora considerando ciò che possa o per gli autori o per circostanze particolari riuscire pregevole ai Comuni. Nella nota porrà una breve chiara descrizione degli oggetti o del loro merito, considerato sotto li due predetti rapporti, e della operazione mi comunicherà il risultato colla maggiore sollecitudine. La invito a presentarsi al Signor Intendente di Finanza per ricevere da lui una credenziale per il libero accesso ai locali da visitarsi. Non dubito della esattezza con cui ella saprà prestarsi e dalla economia di giornate che impiegherà nell'operazione e mi pregio di attestarle la mia distinta stima. Il Prefetto in visita del dipartimento, il Segretario generale Manini. Segue la descrizione dei locali. In Bergamo: delle Cappuccine, dei Cappuccini, dei Riformati delle Grazie, delle monache del Paradiso di Rosate, delle suore di S. Raffaele. In Albino: dei Cappuccini. In Gandino: dei Riformati al Cividino. In Martinengo: dei Riformati, delle Monache di S. Chiara. In Romano: dei Cappuccini. In Clusone: delle Servite, delle monache di S. Anna. In Gandino: delle monache di S. Carlo; delle Terziarie, Collegio Giovanelli. N. 12219 al Signor Roncalli, professore di disegno nel Liceo di Bergamo, [timbro:] Prefetto del Serio, 52.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

N. 12921, Regno d'Italia, Bergamo, lì 3 luglio 1810. Pressante. Il Consigliere di Stato, Prefetto del Dipartimento del Serio al Signor Vice Prefetto di Treviglio. La prego, Signor Vice Prefetto, di significarmi che sia forse intendente di pittura, scultura e di monumenti d'antichità il quale possa utilmente incaricarsi di verificare se nei locali de' Riformati or ora soppressi in Caravaggio e Treviglio si trovino oggetti delle indicate arti ed antichità che meritino di essere preservati dalla vendita, avendo in vista non solo la rarità o bontà assoluta ma relativa ancora, confidando che possa o per gli autori o per circostanze particolari riuscire pregevoli ai Comuni. Nello stesso tempo si compiacerà riferirmi chi sarebbe opportuno a verificare se nelle librerie lasciate dalle dette corporazioni esistano manoscritti (...). Attenderò

pronto riscontro e mi pregio, Signor Vice Prefetto, di attestarle la distinta mia stima e confidenza del Consigliere Prefetto in visita del dipartimento. Il Segretario generale Manini.

14 luglio [1810], si riscontri proponendogli come intendente di pittura, di scultura e di monumenti d'antichità questo Signor Galliani e come bibliotecario il Signor Abate Crippa (...).

N. 2612, Lì 14 luglio 1810, al Signor Consigliere di Stato Prefetto. Per gli oggetti che riguarda l'ossequiato di lei foglio 3 corrente n. 12921 ho creduto opportuno di proporle, Signor Consigliere Prefetto, intendente di pittura, di scultura e di monumenti d'antichità il Signor Giuseppe Galliari ed il Signor Abate Crippa, Segretario di questa Amministrazione municipale, come bibliografo. Aggradirà che io le professi con questo incontro il mio distinto ossequio, G. Occhietto. La Vice Prefettura di Treviglio, riscontrando il foglio n. 12921, propone le persone intendenti di pittura e di libri manuscritti meritevoli d'essere conservati esistenti nei due soppressi conventi di Treviglio e Caravaggio.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

Adi, 31 agosto 1810, Bergamo. [Al] Signor Consigliere di Stato, Barone Prefetto del Serio. Eccomi a presentare il quadro dell'incombenza ora eseguita di cui il Governo si è degnato di volermi onorare. Se mi fu sempre a cuore di adempiere con la diligenza esatta quelle funzioni che dal medesimo mi furono in vari incontri assegnate, come i pubblici attestati che mi ha dato del suo aggradimento me ne possono garantire, certamente più grande questa volta ha dovuto essere il mio impegno per quelle obbligazioni e doveri che in particolare modo mi legano tanto verso a Sua Eccellenza il Signor Consigliere di Stato Direttore generale della Pubblica Istruzione, quanto a lei Signor Barone Consigliere Prefetto, che ha verso di mia persona profuso li tratti della più benefica bontà, pieno di fiducia che la generosità del Governo sarà per compatire il mio travaglio, passo anche a rassegnare la poliza in dettaglio delle giornate consunte in tale operazione e quella ancora delle spese forzose incontrate riguardo alle quali mi pongo del tutto nelle loro mani, sicuro che avranno in considerazione tanto l'indigenza in cui si trova la mia famiglia, quanto gl'altri lavorieri da me per eseguir quest'opera tralasciati. Questo mio zelo e questo mio disinteresse voglio lusingarmi che mi servirà presso di loro di nuova raccomandazione perché continuino verso di me quell'altissima protezione di cui fin ora, mercé solo quell'innata bontà che li caratterizza e distinzione, mi hanno onorato. Ho l'onore in questo incontro di umiliarle Signor Barone Consigliere Prefetto i sentimenti di mia profonda stima e di ossequio. Devotissimo, ossequiosissimo, umilissimo, obbligatissimo, servilissimo Pietro Roncalli, pubblico Professore e delegato.

(ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4)

[31 agosto 1810] Elenco degli oggetti di pittura, scultura ed altri monumenti considerati nel duplice rapporto della rarità e bontà assoluta e relativa, conforme alla lettera prefettizia in data 29 giugno 1810, n. 12219, e 28 luglio 1810, n. 14444, riservati ed esistenti nelle chiese e locali delle corporazioni religiose soppresses nel Dipartimento del Serio, in forza del sovrano decreto 25 aprile p.p. [Segue elenco con:] N. progressivo, provenienza ossia ove esiste, rappresentazione del soggetto, merito, stato in cui si trova, grandezza in braccio di Milano, circostanza, osservazioni, autore.

* 1, Chiesa e convento de Cappuccini d'Albino, la Vergine che consegna il Bambino nelle braccia di S. Felice contornato da sei puttini ossia angioletti ben atteggiati e graziosamente dipinti in atto di cantare e suonare ed appiedi spiccano maggiormente li due santi Carlo Borromeo ed Albino vescovo, dipinto in tela, eseguito con molta diligenza e morbidezza particolarmente nelle carni e più del resto si distinguono li sei angioi per la loro graziosa composizione e bizzaria di vestiti, ben conservato a riserva di polvere e sporco che universalmente lo copre, alto braccia 5, once 1, largo braccia 3, once 7, trovasi scritto in calce dall'autore medesimo come segue nell'autore, Francis Zuccus f. MDCXVII.

2, come sopra, una tavola in tela esprimente la Vergine col Bambino e cherubini e due angioi grandi in atto di adorazione, con due santi appiedi cioè Giovanni Evangelista e Giovanni battista, di merito discreto per non essere delle opere più studiate che qui abbiamo dell'autore, con due rotture facili di riparazione ed alquanto coperto di sporco, non si ha potuto verificare la precisa misura per esser chiuso il rastrello d'ingresso alla cappella ove esiste il quadro, né meno il [vigiletto] di riserva ritenuto solo per il numero 2, Gio. Paolo Cavagna.

* 3, Chiesa e Convento delle monache di S. Carlo di Gandino, una tavola in tela esprimente la Vergine in alto col Bambino e puttini ed appiedi S. Lorenzo genuflesso a destra, con Santa Eleonora a sinistra in piedi con palma in mano, scritto in calce 1634, opera dipinta con molto spirito e facilità e di bizzarra composizione solo che la gran fantasia e prontezza di produzione dell'autore ci fa prevedere alquanto di quell'esattezza di contorno che [solevano] usare li antichi veri imitatori della natura, ben conservato a riserva di essere coperto di polvere e sporco, alto braccia 4, once 9 e ½, largo braccia 3, once 2 e ½, Marziale Carpinoni che ha seguito in Venezia la maniera del Palma e di Tintoretto.

* 4, come sopra, una tavola in tela corrispondente alla sopraccennata, esprimente la Vergine col Bambino in alto con li due Santi Fermo e Rustico a latere della Vergine suddetta ed appiedi li Santissimi Francesco, Cecilia, Giovanni Evangelista ed Andrea apostolo, di merito come sopra, essendo dello stesso autore, ben conservato, alto braccia 4, once 7, largo braccia 3, once 2 e ½, Marziale Carpinoni.

* 5, Chiesa di S. Carlo di Gandino, come sopra, un quadro in tela esprimente la Trinità in alto ed appiedi S. Carlo, S. Bartolomeo, con S. Benedetto e due puttini grandi, con cornice indorata appesa al quadro, di merito discreto e di stile grandioso, di maniera veneziana mista colla romana, discretamente conservato, alto braccia 5, once 4 e ½, largo braccia 3, once 4 circa, autore incognito.

6, come sopra, un quadro in tela esprimente la Vergine col Bambino ed il Padre Eterno sopra e quattro santi, cioè Anna, Teresa, Giuseppe e Monica con putтини, non tanto celebre nel disegno ma grazioso di composizione e vago di tinta, discretamente conservato a riserva di polvere e sporco, alto braccia 2, once 11, largo braccia 2, once 6, autore incerto, maniera veronese.

* 7, Locale delle monache di S. Carlo di Gandino, un quadro esprimente la Vergine col Bambino e tre Santi, con S. Giovannino, in stampa di rame, di merito per l'istoriato e di profitto per l'istruzione, conservato, mezzana, senza nome.

* 8, come sopra, un quadro in tela esprimente la Crocifissione sul Calvario alla presenza della Vergine svenuta con le tre Marie e molte altre figure, il merito di tal opera consiste più per la grazia di certe teste e per l'aggruppamento di varie figure che per il disegno, mancando in esso qualche parte, maggiormente conservato in confronto all'antichità, alto braccia 3, once 1, largo braccia 2, once 1 e ½, autore incognito.

* 9, Chiesa del Monastero di S. Anna di Clusone, un quadro in tela esprimente la Vergine seduta col Bambino che lo porge a S. Anna genuflessa a terra che lo prende per mano ed una santa monaca che lo mira in distanza con la ghirlanda de' fiori in testa ed un putтino in piedi nel piano marmorizzato che tiene alcuni piccoli canestri ripieni di fiori, con architettura e paesaggio indietro, quadro considerato dalla popolazione di Clusone per opera di pregio, avvicinatomi ad esso col mezzo di scala, trovo che alquanto perse dalla prevenzione, restando il dubbio di originalità, la composizione è graziosissima ed elegante, il colorito vivace e conservato, armonico e sodo, vi sono accessori superbamente eseguiti e quand'anche fusse copia è degna d'essere conservata, in buono stato, alto braccia 3, once 3 e ½, largo braccia 2, once 3, autore incognito.

* 10, come sopra, un ovale in tela in alto dell'altare principale rappresentante la Vergine seduta sopra le nuvole e lo Spirito Santo sopra con due cherubini, non si è potuto intieramente distinguere il merito non avendo avuto scala da potersi avvicinare, in qualche distanza sembra di merito discreto, sembra esser alto un braccio circa, sagoma ovale e ben conservato, non li fu appeso il viglietto di riserva come all'i altri per mancanza di scala, ritenuto pel n. 10, incognito.

* 11, Chiesa del convento de Riformati del Cividino, un quadro in tela esprimente S. Antonio da Padova in piedi col Bambino sopra di un tavolo coperto di tappeto con cornice indorata appesa al quadro, del merito maggiore che ponno essere le opere di tal autore, con qualche danno di sollevatura dell'imprimatura, difetto universale nelle tele dipinte da tall'autore, alto braccia 4, once 1, largo braccia 2, once 5, Carlo Ceresa.

* 12, Chiesa e locale de' Cappuccini di Sant'Alessandro in Bergamo, un Ritratto in tela di un Capitano in mezza figura della famiglia Cucchi, dipinto maestramente e con grandiosità di stile, discretamente conservato, alto braccia 2, once 8, largo braccia 1, once 2 e ½, incognito.

* 13, come sopra, una stampa di rame grande rappresentante il Giudizio Universale composta di molte centinaia di figure, sì per la esattezza del disegno e voluminosa composizione e straordinaria variazione delle figure ed azioni che somministra una sì grande composizione, che per l'esattezza dell'incisione, è un'opera di merito particolarmente per l'istruzione, danneggiata dallo sporco e con qualche rottura riparabile, alta braccia 2, once 5, Giovanni Cousin, in uso da Guglielmo Vittembroot.

* 14, Chiesa suddetta, una Beata Vergine mezzo busto, con cornice nera coperta da cristallo, di merito per la diligenza e freschezza di colore e non tanto per la tinta delle carni che sono alquanto grette e troppo azzurre, ben conservato, alto once 9, largo once 6 ed un quarto, autore incognito.

* 15, Cappuccini di Bergamo, un quadro in tela esprimente la Vergine col Bambino che lo porge a S. Felice genuflesso con tre angeli grandi, uno de quali tiene le bisacche del pane che questuava il santo suddetto e quattro cherubini in alto, di merito per la grandiosità dello stile e per la maestà della composizione e rotondità delle carni, con qualche smarrimento di tinta particolarmente in alcun panno e carico di sporco e polvere, alto braccia 4, once 1, largo braccia 2, once 9, opera attribuita al Borgognone delle teste.

* 16, come sopra, un quadro in tela grande rappresentante la Vergine col Bambino in alto contornata da quattro putтini e vari cherubini ed abbasso li SS. Francesco, Chiara, Orsola ed Alessandro martire, opera di merito particolarmente nella vivacità ed espressione della testa e nella pittoresca azione di S. Francesco e per lo stile grandioso delle figure, soffre qualche danno di sollevatura nell'imprimatura particolarmente nel fondo del quadro ed è ripieno di polvere e sporco, alto braccia 5, once 4, largo braccia 3, once 6 e ½, Giacomo Palma.

17, Cappuccini suddetti, sette statuette di legno verniciate esprimenti l'Immacolata, il Padre Eterno, S. Alessandro, S. Francesco, S. Antonio di Padova, S. Michele Arcangelo ed il Redentore, colla bandiera in mano e quattro putтini seduti, il maggior pregio della medesima consiste nella bizzaria con cui sono mosse le figure e con variazione e per essere un autore patri e accreditato, ben conservata, alto once 6 e ½, per cadauna, non compresi li putтini, tali statuette trovate levate ma che vanno però collocate sopra ed all'intorno del tabernacolo dell'altare principale e restano riservate qualora non disconvenga per l'interesse del Governo il vendere l'altare senza di queste, Caneana il vecchio di Alzano.

* 18, come sopra, un quadro grande in tela esprimente la Vergine che consegna tra le braccia di S. Felice il Bambino Gesù, opera di stile grandioso, morbida nel dipinto, studiata nelle pieghe ed il manto della Vergine trovasi velato di oltremarino che assai risplende, ben conservato a riserva di sporco e polvere e qualche spruzzatura di cera, alto braccia 4, once 14 e ½, largo braccia 3, once 4, Monsieur Roumier di Carcassona.

19, come sopra, un Ritratto di un frate mezzo busto, sembra di qualche merito, alquanto perduto di tinta per l'antichità, mezzano, sono comprese all'istesso ritratto e n. 19 ancora le sei stampe a fumo scelte soltanto per qualche pregio che hanno nella composizione e nei soggetti che rappresentano, incognito.

20, Cappuccini suddetti, un quadro in tela mezzano esprimente la Vergine seduta su le nubi con cherubini intorno e S. Felice che tiene tra le braccia il Bambino, opera di discreto merito per il colorito e per una certa grazia nella testa della Vergine, ben conservato, alto braccia 2, largo braccia 1, once 7, autore dubbio che sembra il Carobbio.

* 21, come sopra, un quadretto mezzano rappresentante la Vergine in mezza figura col Bambino e S. Giovannino e S. Giuseppe, scelto non mai per l'autore che lo ha dipinto ma solo per il pregio delle graziosa composizione di quel gruppo che deriva da maestro eccellente e forse da Correggio, discretamente conservato, <...>, incognito.

22, Cappuccini di Bergamo, un Cristo di rilievo in croce grandezza quasi al naturale formato di terra creta e sopra dipinto a carne in atto d'essere spirante, di molto merito particolarmente nella testa spirante e si vede esser questo per i tratti dell'anatomia e muscolatura esterna eseguito colla varietà sott'occhio col mezzo di qualche modello in azione il movimento della figura in quel cimento non può essere migliore, è mancante di qualche dito in una mano e qualche piccol sconcerto nell'unione dei pezzi da potersi però con facilità accomodare, grandezza della sola figura braccia 2, once 1 abbondanti, autore incerto.

* 23, come sopra, quattro stampe separate esprimenti una la Comunione di S. Gerolamo, la seconda S. Michele Arcangelo fulminante il demonio, la terza esprime sette frati in paesaggio e la quarta il Padre Eterno col Cristo morto in grembo e lo Spirito Santo sopra, di merito per l'istruzione essendo queste cavate da insigni autori ed incise d'autore classico, ben conservata, grandezza mezzana, Domenichino, Guido Reni ed Andrea Sacchi, incise da Frey.

* 25, Chiesa e convento de' Riformati delle Grazie, un quadro grande in tela esprimente la Vergine col Bambino seduta sopra le nubi contornata da sei puttini ed appiedi cinque santi cioè Antonio di Padova genuflesso col [g]liglio in mano, Domenico, Andrea e due altri santi in piedi, delle migliori dell'autore per la diligenza ed anche per la composizione, ben conservato a riserva di polvere e sporco, alto braccia 3, once 3, largo braccia 2 meno un'oncia, Gio. Paolo Cavagna bergamasco, nella Maniera di Paolo Veronese.

26, come sopra, un quadro in tela esprimente la Vergine, opera di stile grandioso più d'ogni altra dell'autore, dipinta con forza e grandezza di colore, ben conservata a riserva di polvere e sporco che universalmente la copre, alto braccia 5, once 3, largo braccia 3, once 5 e ½, Fran.co Zucchi.

27, chiesa suddetta, tredici miracoli del sopraccennato S. Diego, all'intorno della cappella, otto sotto la cornice dell'imposta dell'arco e cinque ripartiti nell'arcata, tali soggetti sono composti di varie figure ben istoriate e tutto che si no dipinti alla prima non mancano di buon effetto, il merito maggiore non è quello del colorito, né della solita esattezza dell'autore per essere questi dipinti alla prima, ma molto più sono di pregio per l'istoriato e grazia di composizione, discretamente conservati a riserva di polvere e sporco, li otto abbasso altezza braccia 1, once 1 e ½, larghezza braccia 1, once 6 e ½, tutti simili, non fu posto il viglietto di riserva a quelli dell'arcata per non poter introdurre le scale a motivo dei rastrelli di ferro che impedivano, il viglietto col n. 27 fu posto al primo in fondo e con essi vengono compresi li altri dodici ancora, Zucchi suddetto.

28, come sopra, una mezza luna sopra l'arcata dipinta in tela esprimente un miracolo di S. Diego, di merito qualche cosa maggiore delli altri qui sopra cennati, come sopra, senza misura, come sopra, ritenuto col n. 28, Zucchi.

* 29, Convento de' Riformati delle Grazie, dieci pezzi separati dipinti in legno e componenti un'ancona sola con fondo indorato col quale si è servito l'autore d'introdurre architettura, volti, pavimenti, ricami ai vestiti, è quello di mezzo siccome il più interessante ed il più grande, vi si vede atteggiata la Vergine seduta in trono con baldacchino sopra, col Bambino in grembo in atto di toccare una corda d'istromento che tiene un angiole a lui vicino, con altri tre angiole ed un piedistallo sopra cui sta la Vergine tutto ornato che sembra di rilievo, nelli otto spacci di equal grandezza laterali all'anzidetta si vedono dipinti li seguenti santi tutti in piedi una figura per caduno pezzo, cioè li Santissimi Alessandro, Bonaventura, Chiara, Gerolamo dottore, Vincenzo martire, Lodovico vescovo, Bernardino da Siena e Antonio di Padova ed altro nel mezzo sopra quello della Vergine esprimente S. Francesco genuflesso in un paese che riceve le stimmate, nella base poi di suddetta ancona si vedono delle istoriette in piccole figure, il merito di tali pezzi in complesso si distingue nella semplicità della composizione, nell'esatta proporzione ed esattezza nella dolcezza dei volti, nella finezza del dipinto, nei graziosi patiti delle pieghe, tali essenziali prerogative fanno che si debba compatire qualche crudezza sì di contorno che nelle pieghe, essendo proprio stile di que tempi, siccome si tiene per certo che sia opera eseguita nell'intervallo dal 1450 al 1500, il pregio della Vergine per tutti i rapporti è il migliore, quello poi del S. Francesco stimmatizzato benché di merito non mi sembra però dello stesso autore delli altri, due sicuri motivi sono quelli che rendono tali pezzi con dei pregiudizi di piccol tarlo e di qualche sollevatura nell'impremitura ed alcun smarrimento di colore il primo è quello dell'antichità ed il secondo la mala cura dei monasteri in generale e quasi anche delle chiese tutte, il quadro della Vergine col Bambino alto braccia 2, once 9, largo braccia 1, once 3 e ½, li altri otto di equal grandezza alti braccia 2 e once 4 e ½, larghi braccia <...> once 8 abbondanti, quello di S. Francesco alto braccia 2, once 2, largo braccia 2, once 4, fu posto il viglietto di riserva col n. 29 solo al pezzo della Vergine quale serve per tutti li altri descritti ed uniti, autore incerto, la cui maniera però ha molta approssimazione a quella delle scuola del gran Leonardo da Vinci.

* 30, come sopra, un quadro grande in tela rappresentante l'Immacolata in piedi contornata da graziosissimi angiole, puttini e cherubini e nel piano tre grandiosi santi cioè Anna, Zaccaria e Antonio di Padova genuflesso con una gamba sola ed un puttino con un libro, opera di merito, di stile grandioso, artificiosamente eseguita sia per la bizzarra composizione che per i bei giochi di chiaroscuro magistralmente introdotti, particolarmente nella gloria e molto più ancora pregevole per la grassezza di colore con cui è dipinta e di una straordinaria maestria di dipingere, ben conservata, alta braccia 6, once 8 e ½, larga braccia 4, once 3 e ½, Sebastiano Ricci veneziano.

* 31, come sopra, un quadro dipinto in legno esprimente il Redentore in piedi vestito di bianco nel mezzo di un paese con macchiette e qualche simbolo, opera di merito in tutti i rapporti, ben conservato a riserva dell'imprudenza di chi ha ordinato ed eseguito la iscrizione a oglio in lettere grandi coprendo questa gran parte del piano del paesaggio, braccia 2, once 5, in quadrato perfetto, Andrea Previtali, allievo di Gio. Bellini.

32, Chiesa de Riformati delle Grazie, un quadretto in tela rappresentante il Bambino salvator d'Orta in piedi dipinto alla prima, di merito discreto, carico di sporco e polvere, alto braccia 1, once 6 abbondanti, largo braccia 1, once 2 e ½, Fran.co Zucchi.

* 33, come sopra, un quadro in tela rappresentante S. Giovanni Battista seduto nel deserto, opera di stile grandioso, ben dipinta, piena d'intelligenza particolarmente nelle carni ed ombre, carico di sporco ed alquanto perduto di tinta a motivo di corrosiva politura e quel più che lo pregiudica sono li pessimi ritocchi di mano inesperta, alto braccia 4, largo braccia 2, once 7 e ½, si giudica del Palma.

34, locale come sopra, un quadro in tela rappresentante S. Pietro d'Alcantara inginocchiato davanti la croce in paesaggio, di merito discreto, il maggiore consiste nelle pieghe e paesaggio, alquanto sporco e di poca tinta, alto braccia 2, once 8, largo braccia 1, once 10, disegno del Salmeggia eseguito da sua figlia Chiara.

* 35, Chiesa e locale delle Cappuccine di Bergamo, un quadro grande in tela rappresentante una croce in alto sostenuta da quattro angeli e due simili che tengono dei istromenti della passione ed appiedi cinque santi, figure grandi al naturale cioè la Vergine, Giovanni Evangelista, Maria Maddalena, Chiara e Francesco, opera che nella composizione ed ancora nell'esecuzione l'autore si è occupato con egual impegno come nelle migliori che delle stesso che qui abbiamo, alquanto danneggiata dal tempo e forse più dalla tramontana ed umido, alta braccia 6, larga braccia 3, once 10, Francesco Zucchi.

* 36, Chiesa e monastero di Rosate, un quadro in tela esprime la Resurrezione di Lazzaro composto di dieci figure, non è opera delle più studiate dell'autore, tuttavia è di buona composizione e vi sono delle teste di molta espressione, danneggiato dallo sporco e da qualche rottura causata dalla mala custodia, alto braccia 2, once 2 abbondanti, largo braccia come sopra, Gio. Paolo Cavagna.

* 38, come sopra, un quadretto in tela esprime S. Diego genuflesso con le mani giunte in un paesaggio davanti il crocifisso e lo Spirito Santo, opera di qualche pregio per la diligenza e per qualche altra particolarità, degno d'essere preservato dalla vendita, conservato, alto braccia 1, once 10, largo braccia 1, once 3, incognito.

* 39, come sopra, un quadro grande in tela esprime la Vergine in alto col Bambino che lo sostiene seduto su le nubi e due santi Francesco genuflesso e Chiara in piedi ed un putтино che tiene un cestello de fiori, quest'opera è dipinta alla prima con grassezza di colore sopra impremitura rossa facendo giocar per ombra parte della medesima, motivo che non riesce dello stile morbido e galante come sono i dipinti che qui abbiamo di questo autore ha però un tuono forte in generale ed è grazioso il gruppo della Vergine col Bambino, ben conservato, alto braccia 4, once 10 e ½, largo braccia 3, once 4 e ½, Gio. Battista Cignaroli veronese.

40, Chiesa de Cappuccini di Romano, un quadro grande in tela esprime la Vergine in piedi col Bambino e due gruppi di puttini ignudi ad essa laterali composti di tre per gruppo ed abbasso S. Francesco e S. Pietro apostolo in piedi ed una maestosa S. Barbara essa pure in piedi, il maggior pregio di tall'opera consiste nelle teste particolarmente in quella della santa che sembra del Moroni. Le altre carni ancora sono ben dipinte e di buon colorito, com'è anche il restante del quadro, le pieghe poi sono esattamente eseguite a riserva di qualche crudezza nella sagoma e partiti di esse, il paesaggio manca di prospettiva e però decorato d'accessori di qualche interessamento, soffre qualche danno in generale e più ancora nel fondo del quadro ed al solito delli altri e della maggior parte coperto di polvere e sporco, alto braccia 5, once 5, largo braccia 3, once 5 e ½, Maniera cremonese.

* 41, Chiesa e locale de Riformati di Martinengo, una tavola dipinta in legno esprime la Vergine assunta in piedi con le mani gionte guardante al cielo all'intorno di essa sono sei puttini ignudi in atto di sostenerla e nel piano gli apostoli all'intorno del sepolcro tutti in piedi in variate azioni rivolti alla Vergine con paesaggio nell'indietro significante piani, colinette, monti e caseggiati, opera antichissima e corre voce che questa sia stata eseguita contemporaneamente ad un fresco in sacrestia fatto fare da Bartolomeo Colleoni col di lui ritratto l'anno 1475, quest'opera secondo il carattere di que tempi è dipinta con sorprendente diligenza tanto nelle carni che nei vestiti e maggiormente poi li capelli e barbe che sono distinti pelo per pelo, il colorito in generale in confronto dell'antichità non può essere più vivace e conservato, il paesaggio ed un castello nell'indietro è trattato colla maggior esattezza, certe crudezze in generale sono attributi di quei tempi ed allo stile d'allora, il maggior deperimento è quello di essersi alquanto disgiunta l'unione dei pezzi di legno essendo composto di tre, qualche picciol buco causato dal tarlo malgrado concorra a pregiudicarlo e qualche sollevamento di colore ancora particolarmente nel piano del quadro, alto braccia 3, once 9 e ½, largo braccia 2 circa, autore incerto.

* 44, Monastero di Rosate, una custodia di legno che si apre col mezzo di due ant[i]ne, al di fuori si vede dipinta una figura in piedi per cadauna e l'Annunciata nella cimasa, aperte le medesime, nella parte opposta ed interna vi sono dipinti due santi per cadaun pezzo poi vedesi tutto di rilievo di legno colorito ed indorato espressa la Vergine in atto di adorare il Bambino con una santa monaca ed un frate, con angioletti e nella cimasa un Ecce homo con due angioletti laterali, tal pezzo dimostra in tutto essere eseguito nei primi tempi della pittura e scultura come appare da molti indizi, riservato più per il pregio dell'antichità che forma un'epoca, dicretamente conservato, alto un braccio circa, sagoma della custodia [segue disegno della custodia], autore incognito.

* 45, Chiesa delle Grazie in Bergamo, un quadro in tela esprime S. Sebastiano ignudo legato ad un albero con due manigoldi a terra supini ed un angioletto sopra con paesaggio, opera di buona composizione e di colorito sodo e di un'espressione più vera che caricata nel Sebastiano particolarmente e benché non sia intieramente manifesta l'essenzialità per conoscere opere originali qualunque sia è degna di rimarco e d'istruzione, discretamente conservata, alto braccia 3, once 2, largo braccia 2, once 3, braccio di Bergamo, dal Pasta attribuito al Palma ed è innegabile che tal maniera si manifesta.

46, chiesa suddetta, un quadro in tela grande esprimente la Visitazione della Vergine con S. Elisabetta, composto di sette figure, architettura e paesaggio indietro, opera di vaghezza di colorito e di buona maniera, di vestire grandioso e di buon effetto generale, conservata, alto braccia 5 abbondanti, largo braccia 5 meno 2 onces, braccio di Bergamo, riservati per la circostanza particolare di essere questi oggetti di pregio ai Comuni come mi prescrive la lettera Prefettura, Santo Cataneo bresciano.

47, chiesa suddetta, un quadro in tela grande corrispondente al sopraccenato esprimente la Presentazione della Vergine al tempio, composto di undici figure, opera di merito per la composizione ed effetto più che delle restanti particolarità essenziali di cui è mancante, conservata, come sopra, [la scritta indicata nella voce di sopra di riferisce anche a quest'opera], Gio. Raggi bergamasco.

48, chiesa e locale delle monache del Paradiso, un quadro dipinto in legno esprimente la Vergine in piedi vestita a lutto con sette spade in petto, con la pazienza nella destra mano, il maggior suo pregio è quello d'aver testa ben dipinta commovente a divozione corrispondente anche il restante della figura, discretamente conservata, alto braccia 2, once 7, largo braccia 1, once 3 abbondanti, riservato per la circostanza come sopra, autore incerto.

49, come sopra, un quadretto mezzano in tela esprimente S. Maria Maddalena portata in gloria da quattro angeli interi e due altri simili che si vedono solo nelle teste restando indietro del gruppo, riservato per essere una discreta copia cavata da buon originale e facilmente del Salmeggia, molto distrutto e con qualche rottura, alto braccia 1, once 6, largo braccia 1, once 2 e $\frac{1}{2}$, autore incerto.

59, Chiesa delle Monache di Serina, un quadro in tela esprimente il Salvatore morto su la croce sostenuto dal Padre Eterno e lo Spirito Santo in mezzo con due putini piangenti laterali al Cristo e due cherubini a piedi del medesimo, opera che se non è del Palma come dalla maggior parte di quella popolazione è creduta, la grandiosità della composizione, la franchezza e maestria con cui è dipinta ed il bell'effetto che tutto l'assieme produce particolarmente in qualche distanza quantunque del Palma non fusse non cede in merito allo stesso, opera discretamente conservata a riserva di qualche ritocco nella testa del padre eterno e nel campo ad essa vicino e nel panno volante del medesimo, alto braccia 5, once 3, largo braccia 3, once 3, braccio di Bergamo, autore incerto.

Alcuni dei quadri sopra dinnotati, quantunque siino di quella bontà assoluta che li rende degni di entrare nelle Gallerie Reali, nondimeno si è creduto di doverli tras[vo]gliare e preservare dalla vendita a motivo che concorrono a riguardo di essi circostanze che render li possono aggradevoli ai Comuni come per diversi già rimarcati e ciò in conformità al prescrittomi col paragrafo secondo del sullodato foglio 29 giugno p. [d.so], n. 12219.

Credeasi in oltre il sottoscritto in dovere per una conseguenza di sua ispezione di far riflettere che in questo dipartimento vi sono ancora vari quadri di ragione del Governo rimasti invenduti che sembrano come dimenticati e vari quadri ancora e d'autori classici che furono raccolti dalle soppressioni del primo triennio e che furono dati a solo uso interinale a certe unioni di monache ancora esistenti e non comprese in quest'ultima soppressione le di cui chiese sono quasi sempre chiuse, se ne restano come sepolti a nessun altro suo se non a grandissimo discapito ed intero deperimento degli stessi, alla quale funesta crisi molti altri dal primo momento sino all'ultimo di tali soppressioni sono andati soggetti inconveniente ben degno di essere messo sotto li occhi ed ai saggi riflessi di sì provvido Governo. 31 agosto 1810, Bergamo, Pietro Roncalli, pubblico Professore nel Regio Liceo del Serio e pittore delegato. Li 18 ottobre 1810, Al Signor bibliotecario Gioni per la scelta, d'ordine [...]. Si trasferivano i quadri segnati con un asterisco, epilogandone però la descrizione ed accennandone la derivazione, Gioni, Serio.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554 e copia in ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4)

N. 18495, Regno d'Italia, Bergamo, li 1 settembre 1810. Il Consigliere di Stato Prefetto del Dipartimento del Serio al Signor Consigliere di Stato Direttore generale della Pubblica istruzione. Il Signor Roncalli, pittore e professore di disegno in questo Liceo dipartimentale, che ha eseguito la scelta de' quadri esistenti nei monasteri soppressi in questo dipartimento per decreto 25 aprile p.p. da preservarsi dalla vendita per loro pregio, ha desiderato ch'io lo accompagni a Lei con mia lettera, bramando di tributarle personalmente i suoi ossequi e di umiliarle le sue preghiere per il pagamento della operazione, atteso i propri bisogni. Mi prendo la libertà di munire il petente di questa accompagnatoria, appoggiandomi alla singolare di Lei bontà e gentilezza. Ho l'onore di umiliare i sensi del profondo mio ossequio, Pallavicini, il Segretario generale, Manini. Il Prefetto del Dipartimento del Serio, accompagna una petizione del Signor Roncalli, pittore e professore di disegno in quel Liceo, intendente ad ottenere il pagamento dell'opera da lui prestata per la scelta dei quadri esistenti nei monasteri soppressi in quel dipartimento. Provvisto col numero 5396. [Prov.] 2 novembre 1810, n. 5397³¹.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

N. 18945, 1 settembre 1810, alla Direzione generale della Pubblica istruzione. Il Segretario di Stato, Prefetto del Serio rassegna l'elenco de' quadri ed oggetti di scultura esistenti ne' locali e nelle chiese de' conventi soppressi nel dipartimento, in forza del decreto 25 aprile p.p., i quali si reputano degni d'essere preservati dalla vendita. Le rassegnò Signor Direttore l'elenco dimostrativo degli oggetti di pittura e scultura che esistono ne' locali e nelle chiese de' conventi in questo dipartimento soppressi per virtù del decreto 25 aprile p.p. Il Roncalli pittore al quale domandai

³¹ Seguono da questo momento in poi una serie di lettere, collocate all'interno della medesima cartella 1554, di difficile lettura per via della grafia.

l'incombenza di scegliere i quadri e le sculture, a seguio delle istruzioni da lei comunicatemi coi venerati dispacci 14 luglio p.p. n. 1938, 17 giugno nn. 2039-13015-2419 e 23 maggio n. 1402, ha dovuto perciò recarsi a diversi luoghi in molta distanza da questa Centrale. Egli ha impiegato nella operazione n. 34 ½ giornate ed ha sostenuto in viaggi, cibarie ed alloggi ed altri piccoli oggetti la spesa di Lire 342. Rassegno le verifiche relative, partecipandole, Signor Direttore, che sul fondo della pubblica istruzione ho fatto pagare al Singor Roncalli un acconto di Lire dugento da rifondarsi coll'assegno che specialmente sarà fatto per il pagamento della eseguita operazione per quale il detto delegato a lei si raccomanda. Parmi che, atteso il compenso delle spese forzose, la indennizzazione delle giornate di servizio che sono n. 32 ½ potrebbe assegnarsi in Lire 12 per giornata. Monumenti antichi degni di preservarsi dalla vendita e da riporsi in pubblici musei non si sa se sono ne' conventi; come mi assicura il Signor Salviani bibliotecario di questa forma e intelligenza in simile materia [...] ed ha notizia di parecchi degli altri sparsi nel dipartimento; [...] da altre relazioni. Attendo a giorni un riscontro riguardante il Convento de' Riformati di Darfo e quello de' Riformati di Treviglio e le [mostrerò] tutto il compiacimento della operazione. Ho l'onore di parteciparle, Signor Direttore, il mio [pregio e] ossequio, Pallavicini.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

n. 4906, Regno d'Italia, Milano, il 16 ottobre 1810, il Direttore Generale della Pubblica istruzione al Signor Prefetto del Dipartimento del Serio, Bergamo. Prima di ordinare la spedizione del mandato di rimborso a favore del Signor Professore Roncalli per le spese dal medesimo sostenute nella visita degli oggetti di belle arti esistenti nei vari monasteri e conventi recentemente soppressi in forza del Regio decreto 25 aprile p.p., mi è d'uopo di sapere se le Lire 342.9 siano italiane o milanesi, come suppongo. Appena Ella mi avrà favorito di un suo riscontro, mi farò sollecito di spedirle l'equivalente somma oltre quella gratificazione ben giusta da concedersi al nominato Professore, riducibile però a solo Lire 6 italiane al giorno che in totale formerebbe la somma di Lire 207. Riscontrato così il pregiato suo foglio primo corrente ottobre n. 18945, la prego di aggradire le proteste della mia distinta stima. Pel Consigliere Direttore generale, il Segretario generale, L. Rossi.

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

N. 7007, Regno d'Italia, Bergamo, lì 18 ottobre 1810. L'Intendente di Bergamo al Signor Podestà di Bergamo. Permettami, Signor Podestà, che quest'Intendenza trasporti alcuni quadri di quelli esistenti in codesto salone del suo ufficio di ragione demaniale, che ne deve fare la spedizione alla Direzione generale del Demanio. Contemporaneamente pur al suddetto trasporto se ne verrà data la distinta dei quadri che vanno ad essere levati per la dovuta cauzione. Si pregia la suddetta Intendenza di raffermarle li sentimenti della sincera stima e considerazione, [...], Crespi Segretario.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

N. 23234, 22 ottobre 1810, alla Direzione generale della Pubblica istruzione: il Consigliere di Stato, Prefetto del Serio, riscontra che le specifiche del Signor Professor Roncalli sono a moneta di Milano e che la proposta gratificazione è a moneta d'Italia (...).

N. 23234, 22 ottobre 1810, Dipartimento del Serio. Si richiami il Signor Roncalli Professore in ufficio per sentirlo sul [...] dubbio. Si unisca al n. 18945 (...), Manini.

N. 23234, 22 ottobre 1810. Al Singor Roncalli, pittore, Professore nel Liceo. L'invito, Signor Professore, a presentarsi a me per un affare d'ufficio e che riguarda la [operazione] eseguita da lei nella scelta de' quadri trovati ne' locali delle corporazioni religiose sopprese in forza del sovrano decreto 25 aprile p.p. La saluto con devozione, Manini.

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

N. 8983, 23 ottobre 1810. Intendenza previene del trasporto da questo Palazzo di Podestatura di alcuni quadri di ragione demaniale. Detto, detto. È delegato il Signor Marco Rotigni, [albo] degli impiegati negli uffici di podestatura, a vigilare [sulla rimozione] e trasporto dei quadri ed a riportarne la debita cauzione mediante [ricevuta] di analogo processo verbale, per il Podestà Lochis, G. A. Rosciati Segretario (...).

[Post 23 ottobre 1810]. Signor Podestà, ad evasiva della delegazione in me fatta colla pregiata di lei ordinanza 23 ottobre 1810, n. 8983, rinnovata colle posteriori 22 e 23 marzo ultimo passato nn. 2851 e 2896, ho assistito al trasporto dei quadri di ragione demaniale in numero di tre ch'esistevano in questo Palazzo comunale ed ho ritirato dal Signor Professore Roncalli dipintore l'opportuna dichiarazione in duplicato, che qui le acchiudo. Approfitto della favorevole occasione per rinnovare le proteste della mia prefetta venerazione e del mio sommo ossequio, M. Rotigni.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, il primo pubblicato integralmente in Giumanini, 1998, pp. 269-270; Bertone, 2006/7)

[30 novembre 1810]. Copia, Regno d'Italia, n. 6057, Il Direttore generale della Pubblica istruzione ai Signori Prefetti de' dipartimenti. È intenzione di Sua Altezza Imperiale il Principe vice Re che sia fatta una nuova visita ed un accuratissimo esame di tutti i quadri indistintamente che appartenevano a chiese o a corporazioni anticamente o recentemente sopprese e ne sia fatta una scelta definitiva secondo le superiori sue viste, per ispedirli a Milano, onde distribuire i più preziosi alla Regia Galleria ed Accademia, gli altri ai Regi Licei o a Comuni, ove per la speciale qualità de' quadri o per onorare la patria di qualche pittore illustre si giudicherà meglio di depositarli a vantaggio sempre e

adesso della pubblica istruzione. Adempiendo la commissione avutane da Sua Eminenza il Signor Conte Ministro dell'Interno, di concerto con Sua Eminenza il Signor Conte Ministro delle Finanze, spedisco il Signor Fumagalli Segretario aggiunto di quest'Accademia di belle arti affinché sia da lui eseguita una nuova finale ispezione sopralluogo di tutti i quadri o pitture di cui si tratta e, fattane la scelta secondo le istruzioni che gli ho date, ne disponga la pronta spedizione al Ministro dell'Interno prescrivendo i modi e le cautele necessarie per ben imballarli e combinando co' Signori Prefetti de' dipartimenti quanto occorra per servire agli ordini ricevuti. Viene però munito di queste mie credenziali all'effetto di ottenere dai Signori Prefetti tutta l'assistenza di cui abbisogna sia per la comunicazione delle notizie e delle carte relative all'oggetto della sua commissione sia per ogni altro sussidio che fosse necessario per agevolare ed affrettare le operazioni di cui è incaricato. Sarà pertanto lor cura ed impegno d'ordinare ancora che tutti i funzionari pubblici ed impiegati da loro dipendenti si prestino a secondare colla propria cooperazione l'adempimento di queste sovrane determinazioni, Scopoli.

[30 novembre 1810 (?)]. Copia. Istruzioni al delegato Signor Fumagalli per la scelta dei quadri di chiese e corporazioni sopresse. 1° Appena arrivato al capoluogo di un dipartimento presenterà le sue credenziali al Prefetto, indi al Direttore del Regio Demanio e Intendente delle Finanze per poter tosto eseguire la visita ordinata dei quadri di cui si tratta senza pubblicità ed anzi con tutta la segretezza possibile. 2° Tutti i quadri di chiese e corporazioni anticamente o recentemente sopresse saranno da lui veduti ed esaminati senza riguardo alla scelta e separatezza che fosse stata fatta di alcuni: visiterà quindi anche quelli che fossero posti da parte come riuniti e di nessun valore. 3° Sceglierà e noterà tutti quelli che per qualche pregio sian degni di essere preservati da vendita; ne farà formale consegna al Prefetto o al delegato della Finanza apponendovi un'impronta o segno inalterabile che lo distingua da quelli di scarto. 4° Darà tosto le opportune istruzioni pel metodo d'imballarli e condizionarli senza pericolo di detrimento nel viaggio e ne disporrà sempre di concerto col Prefetto la sicura e pronta spedizione al Ministro dell'Interno accompagnandone l'elenco colle osservazioni convenienti. Le casse saranno numerate e l'elenco indicherà esattamente i quadri contenuti in ciascuna. Una copia sarà conservata dal delegato pel confronto da farsi al suo ritorno. 5° Se gli avvenisse di osservare o di scoprire qualche frode compiuta per occultare, alterare o cambiare qualche quadro pregievole, combinerà col Prefetto le pratiche da tenersi per riparare l'avvenuto disordine e ne darà parte alla Direzione generale della Pubblica Istruzione. 6° La stessa visita e le stesse disposizioni avranno luogo nel percorrere i Comuni del dipartimento ne' quali secondo le notizie proprie o quelle che gli forniranno i Prefetti e i delegati del Ministro delle Finanze di conoscere o quadri di chiese o corporazioni sopresse degni di essere esaminati. 7° Per l'imballaggio e per la spedizione de' quadri scelti combinerà i modi i più sicuri ed economici colle autorità locali e queste dovranno usare tutte le maggiori facilità ed ogni utile cooperazione trattandosi di adempiere le istruzioni di Sua Altezza Imperiale a vantaggio e decoro delle belle arti del Regno. Visto, firmato Scopoli.

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

[Post 30 novembre 1810]. Veneratissimo Signor Podestà. In esecuzione dell'ossequiata dei lei commissione verbale, ho fatta la consegna dei quadri di ragione demaniale ch'esistevano in questo Palazzo comunale al Signor Professore Roncalli, delegato particolarmente a tale raccolta, come da credenziale di questa Intendenza in data 30 novembre decorso sotto i nn. 2245, 3386, 3566. Ho ritirata l'opportuna ricevuta che le subordino, cogliendo la favorevole occasione per umiliarle la mia profonda stima e perfetta venerazione, M. Rotigni.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, in Bertone, 2006/7)

Li delegati per la scelta de' quadri ne' dipartimenti cispadani, Bergamo, 26 dicembre 1810, al Signor Consigliere Prefetto del Dipartimento del Serio. Ai termini della presentata circolare e relative istruzioni che accludiamo in copia, abbiamo l'onore di rimetterle, Signor Consigliere Prefetto, la nota de' quadri da noi trascelti per decorare le Reali Gallerie. Per lo stacco, imballaggio e successiva ispezione de' medesimi al Ministro dell'Interno non ci resta che a interessare la di lei compiacenza a voler, di concerto col Signor Intendente di Finanza da voi avvertito di conformità, dare le opportune disposizioni. Per avere i fondi per le spese a ciò occorrenti, Ella potrà dirigersi alla Direzione generale della Pubblica istruzione che verrà parimenti dal canto nostro eccitata onde i suoi ordini siano adempiuti colla prescritta sollecitudine. Non potendo presiedere all'operazione dell'imballaggio ed essendo di nostro istituto il dare le analoghe istruzioni, le abbiamo verbalmente comunicate al Signor Roncalli, Professore di codesto Liceo, ch'Ella, Signor Consigliere Prefetto, si compiacque d'invitare nel accompagnarci nella nostra visita. Questo soggetto, come abbiamo avuto campo di riscontrare, oltre di essersi reso benemerito nell'impiegare le di lui cognizioni, zelo ed attività in servizio del Governo e della patria, ci ha non poco coadiuvato co' suoi lumi ne' nostri travagli e noi non possiamo [fare] a meno di non rendergliene un'ampia testimonianza e di raccomandarglielo perché voglia valersi della di lui opera. In riguardo ai quadri da destinarsi secondo le intenzioni di Sua Altezza Imperiale alle Accademie, ai Licei ed alle comunità ne abbiamo fatta la indicazione nell'elenco somministratoci che le ritorniamo, ma siccome abbiamo creduto del dover nostro a scanso di maggiori spese di rappresentare alla predetta Direzione generale la convenienza di dar loro una destinazione prima di radunarli nel capo-luogo, così il loro trasporto dipenderà da una ulteriore disposizione. In aggiunta a ciò dobbiamo similmente prevenirla che, non avendo trovati ne' quadri scelti per le Regie Gallerie tutti gli autori celebri della scuola bergamasca, come un Lorenzo Lotto, un bel Previtali e qualche interessante tavola o ritratto di mano del Moroni, abbiamo proposto alla Direzione generale della Pubblica istruzione di abilitare il sunnominato Professore a trattare e combinare dei cambi, mettendo a sua disposizione quelli che a tal uopo troverà nel citato elenco destinati all'esecuzione di questo progetto che può interessare e le intenzioni di Sua Altezza Imperiale il Principe Viceré

e la gloria di questo paese; ne risulta indispensabile la di lei valida cooperazione su cui riponiamo in vista del manifestatoci interessamento. Aggradisca intanto Signor Consigliere Prefetto, in un coi nostri ringraziamenti, gli attestati della nostra distintissima stima, Appiani Giuseppe, Fumagalli Ignazio.

1811

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

Regno d'Italia, Riservata, Pittura, scultura, quadri, elenchi, 226.227. Il Direttore generale della Pubblica istruzione, Milano, 10 gennaio 1811, al Signor Consigliere di Stato, Prefetto del Serio, Bergamo. I delegati Signori Giuseppe Appiani ed Ignazio Fumagalli mi hanno rimessa una nota de' quadri rinvenuti in codesto dipartimento e che riconobbero degni di decorare le Regie Gallerie. Siccome per l'imballaggio di questi oggetti furono da loro evase le intelligenze opportune seco lei, Signor Consigliere Prefetto, così debbo pregarla di sovvenire la somma occorrente per siffatta spesa, della quale gliene verrà poi fatto il rimborso. Da un riservato rapporto de' delegati stessi di cui ne fu a lei rimessa copia, seppi che molti quadri di pregio sono stati dispersi dopo l'epoca delle antiche soppressioni e che ne esiste tuttavia qualcheduno in mani private che potrebbe essere recuperato. Io non ho potuto che riconoscere opportunissimi ad un tale intento i divisamenti proposti nel suddetto rapporto, epperò ella si compiacerà di incamminare le corrispondenti trattative. Conoscitore come ella è siffatto di belle arti, io desidererei che si occupasse personalmente di questo oggetto ed a tale fine sono dirette le mie premure. In attenzione di una risposta in proposito, godo di attestarle la mia distinta stima e confidenza, Scopoli.

Regno d'Italia, Pittura, scultura, quadri, elenchi, n. 1270. Il Direttore generale della Pubblica istruzione, Milano, 6 febbraio 1811, al Signor Prefetto del Serio, Bergamo. Informato che ella Signor Prefetto abbia già ottenuto dalla Commissione apposita la scelta dei migliori quadri provenienti dalle corporazioni sopresse nel suo dipartimento, la prego di volerne sollecitare la trasmissione a questo Ministero. Aggradisca i sensi della mia distinta stima, Scopoli.

321=312=3620, 9 marzo 1811. Al Signor Intendente di Finanza, Bergamo. Li Signori Giuseppe Appiani ed Ignazio Fumagalli, delegati dalla Direzione generale della Pubblica istruzione, hanno scelto per le Regie Gallerie li quadri descritti nel qui annesso elenco, provenienti dalle corporazioni sopresse in questo dipartimento. La prelodata Direzione, avendo ordinato che li suddetti quadri ad essa si spediscano, ha disposto giuste le istruzioni da questa ricevute che il Professore Roncalli ne eseguisca l'imballaggio e li faccia consegnare a questa Prefettura. A lei dirigo il detto Professore, pregandola di far mettere li quadri a di lui disposizione. Mi pregio, Signor Intendente, di attestarle la mia distinta stima, Arrigoni.

(ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli, in Bertone, 2006/7)

Descrizione di vari quadri appartenente al Governo, esistenti nei medesimi locali soppressi nella Provincia di Bergamo. L'unito foglio originale, data 9 marzo 1811, manifesta l'ordine del trasporto da Bergamo alla Regia Galleria di Brera di diversi quadri quale fu puntualmente eseguito; siccome poi esistevano in diverse chiese già sopresse altri quadri di ragione del Governo quali vengono qui sotto descritti, li Signori delegati governativi Giuseppe Appiani ed Ignazio Fumagalli diedero facoltà al Roncalli di dichiararli se appartenenti alla Regia Galleria suddetta o pure da essere distribuiti nei vari Licei del Regno, che appunto per questi furono destinati e la dilazione del cessato Governo ad ordinarne il trasporto ha prodotto che questi esistono ancora di presente nei locali medesimi e sono:

un quadro grande in tela esprimente la Vergine in alto, col Bambino ed abbasso due santi, con un angelo, opera di merito, eseguita da Gio. Batta. Cignaroli veronese, esiste nella chiesa di Rosate.

Un quadro grande in tela esprimente la Vergine ed angeli ed appiedi vari santi, opera antica d'autore incerto, bensì maniera cremonese, esiste nella chiesa de Cappuccini di Romano.

Un quadro mezzano dipinto in tela esprimente la Vergine col Bambino ed altri santi, eseguito d'autore di merito Francesco Zucchi, esiste nella chiesa delle ex monache di S. Anna d'Albino.

Un quadro grande in tela esprimente la Vergine che consegna l'abito della religione ad una monaca, opera eseguita dal Cavalier Liberi veneziano, esiste nella suddetta chiesa di S. Anna d'Albino.

Un quadro grande in tela esprimente la Strage degl'innocenti, opera di molto effetto e forza di chiaroscuro, eseguito da Pietro Ricchi Luchese, esiste nella chiesa delle ex monache di Matris Domini.

Un quadro grande in tela esprimente S. Antonio di Padova col Bambino ed un angelo, opera espressa da Carlo Ceresa con molta grazia e commovente espressione, esiste nella chiesa dei fu Riformati del Cividino.

Un quadro grande dipinto in tavola rappresentante la Lapidazione di S. Stefano, opera degna di qualche considerazione, maniera antica, che sembra del Quattrocento, esisteva in una chiesa ora distrutta in Albino ed ora esiste nella chiesa parrocchiale di quella Comune.

Un quadro di mezzana grandezza dipinto in tela esprimente la Vergine seduta in trono col Bambino ed all'intorno di essa vi sono molti santi ed sante, le quali sante particolarmente sono eseguite con tanta grazia e dolcezza che non cedono in merito alle opere del Salmezza che essendo coetanei seppe così imitarlo nella maniera che varie opere del primo ch'egli è Francesco Zucchi, sono state comperate ed vendute per produzioni del Salmezza medesimo, questo gradevole dipinto esiste in un oratorio detto della Madonna nella parrocchia dell'Entratico in valle Cavallina.

Un quadro grande dipinto in tela esprimente la Trinità in alto con angeli ed abasso S. Carlo Borromeo, opera d'autore incognito, maniera romana, questo esiste entro il locale del fu convento delle monache di S. Carlo di Gandino.

Due altri quadri grandi in tela esprimenti vari santi per cadaun pezzo, eseguiti dal ingegnoso pennello dello spiritoso autore Marziale Carpinoni, allievo della due madri scuole romana e veneta, il quale dipinse per varie corti d'Europa, queste pure esistono nel suddetto locale di S. Carlo di Gandino.

Altro quadro mezzano in tela rappresentante S. Anna colla Vergine fanciulla e qualche monaca nell'indietro, quest'opera è stata sempre considerata di merito e, se mai fusse copia come da certi tratti pare che si possa dubitare, ancor che tale fusse, essa è certo d'esser eseguita da valente pennello, il cui originale dovrebbe essere d'uomo più grande ancora in merito, questa esiste nella chiesa del soppresso Monastero di S. Anna di Clusone.

Il dispiacere ch'ebbe a soffrire il Roncalli allorché si vide privare della grata compiacenza di poter somministrare unitamente agl'altri che esistono nella Regia Galleria di Brera un quadro di gran merito di Gio. Batta. Moroni e giacché fu privato di quella soddisfazione, vuole almeno avere la compiacenza di manifestare a Sua Eccellenza il signor Presidente il caso come seguì: questo quadro grande in tela, esprimente la Deposizione di Cristo nel sepolcro alla presenza delle tre Marie, con S. Giovanni, fu levato dal soppresso convento dei Riformati di Gandino, per impegni e maneggi lo tennero in deposito per alcuni anni li reggenti di quella Parrocchia, fu poscia recuperato e quando credeva di poterlo spedire assieme con altri alla sullodata galleria, li viene al Roncalli ordinato in voce da quel Direttore demaniale, che per la sua poco lodabile condotta usò con disonore il servizio, che non si spedisse tal quadro sino a che avrebbe egli ordinato, passato qualche tempo, ebbi occasione di visitare una privata galleria di un Signor in campagna, con sorpresa vidi fra gl'altri pezzi collocato il quadro medesimo, interagito il Signor colla dovuta prudenza dal Roncalli come l'avesse ottenuto, rispose lo comperai dal delegato alla vendita dei mobili provenienti dalle soppressioni; il quale esiste tuttora in detta galleria.

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

N. 1604, Regno d'Italia, Bergamo, li 13 marzo 1811. L'intendente di Bergamo al Signor Podestà di Bergamo. Li tre quadri esistenti nel Palazzo di questa Podestatura di ragione demaniale, rappresentanti l'uno la Beata Vergine genuflessa avanti il Bambino con gloria di puttini, l'altro un Cristo morto sostenuto da un angelo ed una testa di divoto avanti la Vergine, sono disposti per la grande patria. Si compiacerà quindi, Signor Podestà, di farne la consegna al Signor pittore Roncalli qual delegato per la loro spedizione, contro però la corrispondente ricevuta che rimetterà a questa Intendenza per corredo degli atti. Sono con perfetta stima e pari considerazione, [...], Crespi Segretario.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

N. 3620, 18 marzo 1811, Riservatissima. Al Signor Roncalli, Professore di disegno d'ornato, Bergamo. Debbo [incalzarla], Signor Professore, ad affrettare quanto è mai possibile la riunione dei quadri che devono spedirsi alla Direzione generale della Pubblica istruzione. Non dubito della di lei sollecitudine e che da un giorno all'altro li quadri raccolti e imballati saranno per di lei [spediti] a quest'ufficio. Mi pregio di attestarle la mia distinta stima, Arrigoni.

(ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli e copia in ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

Riservata, N. 317/1816, n. 3, Regno d'Italia, Bergamo, li 19 marzo 1811. Il Consigliere di Stato, Prefetto del Dipartimento del Serio, al Signor Roncalli, Professore di Disegno d'ornato, Bergamo. La Direzione generale della Pubblica istruzione informata da parte dei delegati, che non da molto furono in questo dipartimento a fare la scelta de' quadri provenienti dalle corporazioni religiose, sì anticamente che recentemente sopprese da spedirsi alla Regia nazionale Galleria, [...] che dopo l'epoca delle antiche soppressioni siano stati dispersi molti quadri di pregio in questo dipartimento, ho ingiunto di farne ricerca. Pertanto Ella darà lumi opportuni, all'intanto la prego di recarsi presso di me, finita che abbia la riunione de' quadri suddetti da spedirsi alla menzionata Regia nazionale Galleria. Le attesto la mia distinta stima e considerazione. Pel Prefetto aggiunto, il Consigliere di Prefettura Arrigoni, il Segretario generale Manini. P. S. Non mancherà di prendere i contatti col Signor Intendente di Finanza.

N. 321, 312, 3620, Regno d'Italia, Bergamo, li 19 marzo 1811. Il Consigliere di Stato, Prefetto del Dipartimento del Serio, al Signor Roncalli, Professore di Disegno d'ornato nel Liceo, Bergamo. La Direzione generale della Pubblica istruzione ha disposto che alla medesima si spediscono li quadri provenienti dalle corporazioni sopprese in questo dipartimento i quali furono scelti dai delegati Signori Giuseppe Appiani ed Ignazio Fumagalli, compresa la nota di detti quadri. Li delegati hanno già preso con lei Signor professore la intelligenza per l'imballaggio di tali quadri. Voglia dunque eseguirlo sollecitamente e col pssibile risparmio di spesa, il conto di questa lo consegnerà al mio ufficio unitamente alla specifica indennizzazione dell'opera che ella sarà obbligata a portare in questa operazione. Eseguito l'imballaggio, passi il tutto a questa Prefettura, onde sia eseguita la spedizione al sullodato Ministero. Mi pregio di attestarle la mia distinta stima. Pel Prefetto aggiunto, il Consigliere di Prefettura Arrigoni, Manini Segretario generale.

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

N. 1604, Regno d'Italia, Bergamo, li 19 marzo 1811. L'Intendente di Bergamo al Signor Podestà di Bergamo. Li quattro quadri esistenti nel locale di questa Podestatura di ragione demaniale, rappresentanti l'uno la Beata Vergine genuflessa avanti il Bambino con gloria di puttini, l'altro un Cristo morto sostenuto da un angelo ed una testa di divoto, il terzo un divoto avanti la Vergine ed il quarto un S. Gerolamo nel deserto, sono disposti per la Regia Galleria. Si compiacerà quindi, Signor Podestà, di farne la consegna al Signor Roncalli pittore, qual delegato per la loro spedizione contro però la corrispondente ricevuta che rimetterà a questa Intendenza per corredo degli atti. Si pregia di protestarle la maggior stima, [...] per l'Intendente, Crespi Segretario.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

N. 1866 (...) Dipartimento del Serio, 19 marzo 1811. Quanto alla riunione de' quadri scelti da spedirsi alla Regia Galleria è provveduto coll'ordinanza al n. 3670. Si richiami poi all'ufficio il Professore di disegno e d'ornato Roncalli per dare lumi sui quadri che andarono dispersi dopo le antecedenti soppressioni di monasteri e chiese. (...), Arrigoni.

N. 3670, Riservatissima, 20 marzo 1811. Al Signor Roncalli, Professore di disegno d'ornato, Bergamo. Li presenti ordini della Direzione generale della Pubblica istruzione, perché ad essa si spediscano li quadri delle corporazioni sopresse che sono stati scelti per le Regie Gallerie, mi obbligano, Signor Professore, a chiederle che non perda un istante nel raccogliarli, imballarli e rassegnarli a quest'ufficio. Unitamente mi darà la nota di quelli di cui avrà fatto l'imballaggio per la spedizione. Questa nota dovrà essere consimile all'altra data per la riunione de' quadri. Io devo con essi accompagnarla alla prelodata Direzione. Non dubito della sua sollecitudine e mi prego di attestarle la mia distinta stima, Arrigoni (...).

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

N. 1851, 22 marzo 1811, Intendenza. Interessa a consegnare al Signor Roncalli pittore quattro quadri di ragione demaniale esistenti nel locale di questa Podestatura. Detto, detto. È di già provveduto con il n. 8983 del 1810. Il Podestà L. Lochis, G. A. Rosciati Segretario [...].

22 marzo 1811, Bergamo. In evasiva all'ordine della Prefettura del Serio in data 9 marzo nn. 321, 317, 3670, con altro dell'Intendenza sudetta 19 marzo n. 1604, ricevo dalla Podestatura di Bergamo li quadri qui sotto indicati cioè: il più grande rappresenta S. Gerolamo nel deserto opera di Giovan Paolo Cavagna di provenienza dei ex frati di S. Leonardo in elenco n. 1; la Vergine genuflessa d'avanti il Bambino con angioletti sopra, elenco n. 7; il Cristo morto sostenuto da un angelo con un divoto e S. Francesco, elenco n. 12. La presente vien rilasciata in duplo, Pietro Roncalli, Professore delegato.

N. 1896, 23 marzo 1811, Intendenza. Interessa a consegnare al Signor Roncalli pittore n. tre quadri di ragione demaniale esistenti nel locale di questa Podestatura. Detto, detto. È di già provveduto con il n. 8983 del 1810, il Podestà L. Lochis, G. A. Rosciati Segretario (...).

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, il primo, il terzo e il quarto documento in Bertone 2006/7)

24 marzo 1811, Bergamo. In evasiva alle replicate lettere di questa Prefettura ed alli verbali ordini avuti dal Regio Prefetto e dal Signor Segretario Alborghetti, si lavora assiduamente per il distacco, riunione ed imballaggio dei quadri scelti da spedire alla Regia Galleria di Brera, quali domenica prossima, a riserva di quelli di Serina e di Lovere, tutti li altri saranno da me accompagnati alla sullodata galleria come all'ordine del Cavalier Prefetto. Il tutto si è eseguito e si eseguisce secondo li ordini e primi precetti dati dal Cavalier Andrea Appiani Commissario di belle arti del Regno e come alle istruzioni precettatemi dalli Signori delegati, dichiarato anche nella lettera prefettizia 9 marzo 1811. Sono già a quest'ora state spese [once] come da poliza e ricevuta in regola che saranno in fine consegnate a questa Prefettura; da me pagate in tutto Lire 239.20. Resta da pagare la fattura delle tre casse grandi ed il grande ordigno per tutti li quadri in tela da trasportare a mano, il tutto già eseguito come dal conto dato dal marangone - Lire 83 - alli facchini che hanno portato alla bottega del marangone tutto il legname occorrente preso alla rosega delli Cappuccini e condotto in contrada di S. Giovanni e poi trasportate alli suddetti Cappuccini le casse fatte e l'ordigno per li quadri in tela e prestata anche altra assistenza nell'imballaggio, Lire 5. Resta da pagare due giornate e mezza occorse al marangone per l'operazione dell'imballaggio di Lire 4.50 al giorno fanno 11.25. Andando col maggior risparmio possibile per esami e misure prese per la tela incerata da coprirne sì la cassa che il convoglio occorre per questa la spesa di Lire 58. Ho già fatta l'aggiunzione di un zecchino per ogni facchino a darmi in Brera netto d'ogni altra spesa, in una giornata il grande convoglio di circa quaranta pesi contenente tutti li quadri in tela, che per ora non siamo ancora convenuti, pretendendo essi di più qualora con qualche picciola crescita si convenghi, essendo otto persone fanno carico Lire 100. [Totale] Lire 496.45. Summa 496.45 per la condotta delle tre casse grandi che ammontano a sessanta pesi da Bergamo sino in Canonica, oltre alla spesa del trasporto dal porto sin al naviglio, Lire 18. Resta la spesa della barca sino a Milano. Restano ancora le spese che occorreranno per il viaggio ed imballaggio e trasporto dei quadri di Lovere e Serina, particolarmente per quelli di Lovere essendo vari pezzi in tavola pesantissimi che sarà eseguita appena ritornato da Milano, come all'ordine del Cavalier Prefetto. [Totale] Lire 514.45. Resterà finalmente la mia indennizzazione per l'opera tutta da me prestata in questa operazione quale sarà significata alla Prefettura con i più esatti documenti, come lo stesso farò anche di tutte le altre spese occorse in tale operazione. Non essendo io in verun modo in grado di sostenere tale operazione col mio denaro, dimando che prontamente mi sia data a titolo di donazione l'intera summa di Lire 514.95, difalcando Lire 200 già avute quali sono tutte per spese oltre ad una sovvenzione anche per l'opera da me prestata sin ora e da prestare facendo conoscere a questa Prefettura che il sostegno della mia famiglia numerosa dipende solo dal mio guadagno giornaliero coll'esercizio della mia professione, Pietro Roncalli, Professore delegato. Pressantissima alla Prefettura del Serio, n. 8199, 30 marzo 1811, si emetta mandato in via di sovvenzione per la somma di Lire 300, coll'obbligo renderne conto giustificato e sollecito e questo sul fondo della Pubblica istruzione, il Commissario Prefetto, Arrigoni (...).

Distinta delli quadri provenienti dalle soppressioni del Dipartimento del Serio scelti dalli Signori delegati Ignazio Fumagalli e Giuseppe Appiani da me sottoscritto stati riservati, raccolti e fatti trasportare nel locale della Regia Galleria in Milano, in evasiva alli ordini impartitimi dalla Prefettura del Serio. Li 2 aprile 1811, Milano. Un quadro in tela grande proveniente dalla chiesa delle ex monache di S. Grata rappresentante la Vergine col Bambino in alto contornata da vari angeli ed abasso la santa titolare che tiene la testa di S. Alessandro con altri santi ed un puttinio che sostiene un bacile contenente la figura della città di Bergamo: autore Enea Salmezza detto il Talpino. Un quadro in tela grande esprimente la Vergine assunta con gloria d'angeli e nel piano li apostoli con una mezza figura di un vescovo proveniente dalle ex monache di S. Benedetto: autore Gioñ. Batt^a. Moroni. Un quadro in tela mezzano esprimente la Vergine col Bambino e S. Giuseppe proveniente dalle ex Monache di Matris Domini: opera attribuita a Simone da Pesaro. Un quadro in tela grande esprimente S. Girolamo genuflesso nel deserto proveniente dalli ex Frati di S. Leonardo: autore Gioñ. Paolo Cavagna. Un quadro in tela grande esprimente Cristo morto sostenuto da un angelo con S. Francesco ed un divoto proveniente dalli ex Cappuccini di S. Giovanni Bianco: autore Carlo Ceresa. Un quadro grande in tela esprimente due vescovi ed un diacono con due puttini sopra proveniente dalle ex monache di S. Benedetto: opera per sbaglio attribuita al Previtali verificandosi il nome Calistus f. Quattro pezzi separati antichi dipinti in legno esprimenti due santi in piedi per cadaun pezzo cioè di SS. Alessandro, Bonaventura, Chiara, Gerolamo dottore, Vincenzo martire, Ludovico vescovo, Bernardino da Siena e Antonio da Padova, provenienti dalli ex frati delle Grazie: autore che partecipa della Maniera di Leonardo da Vinci. Altro pezzo in tavola esprimente la Vergine seduta col Bambino in atto di toccare una corda di un istromento che tiene un angelo con altri tre angeli proveniente come sopra: autore come sopra. Un pezzo dipinto in tavola esprimente S. Francesco genuflesso che riceve le stimmate proveniente come sopra: maniera istessa. Un quadro in legno ritoccato, esprimente la Vergine annunciata dall'angelo, proveniente dalle ex monache di Matris Domini: autore sconosciuto. Una cimasa dipinta in legno esprimente l'Incoronazione della Vergine con gloria di molti angeli e cherubini proveniente come sopra: autore incerto. Una custodia di legno sagoma [segue il disegno della sagoma] nelli di cui due pezzi che si aprono vi sono dipinti all'esterno due figure in piedi e nell'interno quattro e nel copo di mezzo di vede di basso rilievo a rappresentare la Vergine col Bambino e due figure con mezzo busto del Redentore in alto, proveniente dalle ex monache di Rosate: autore incognito. Un quadro in tavola rappresentante il Redentore in piedi vestito di bianco con la testa rivolta al cielo e le braccia mezzo aperte dipinto in paesaggio con iscrizioni, proveniente dalli ex Riformati della Grazie: autore Andrea Previtali. Un quadro picciolo sagoma ovale esprimente la Vergine genuflessa davanti il Bambino con due puttini in alto e S. Giuseppe dipinto in tela proveniente dalli ex frati di S. Gottardo: attribuito allo Schidone. Un quadro in tavola esprimente la Vergine Assunta sostenuta da sei puttini e nel piano li apostoli tutti in piedi proveniente dalli ex frati Riformati di Martinengo: autore antico incognito. Riguardo allo stato in cui sono qui giunti tutti li sopra accennati pezzi mi rimetto al saggio giudizio delli sullodati Signori delegati quali li hanno veduti e scelti prima di trasportarli. Pietro Roncalli, Professore delegato.

Milano, li 4 aprile 1811. Dal suddetto Signor Pietro Roncalli, Professore delegato, si è ricevuto alla Reale Pinacoteca in Brera li sopra descritti quadri e per fede Giovanni Gabbiani, custode della suddetta.

Descrizione de quadri di merito quali sono di proprietà del Governo provenienti da soppressioni nel Dipartimento del Serio da me sottoscritto, ritrovati per diligenze usate dietro ordine di questa Intendenza 24 dicembre 1810, n. 8536 e secondo li ordini precettatimi dalli Signori delegati Giuseppe Appiani ed Ignazio Fumagalli quali esiston ancor nel dipartimento suddetto. Un quadro dipinto in tavola di Lorenzo Lotti, quell'autore appunto che manca alla Galleria Reale e che tanto premeva alli sullodati Signori delegati esprimente il Martirio di S. Pietro domenicano, quest'opera per la vivacità delle tinte e per la diligenza dell'esecuzione non cede di merito a qualunque dello stesso autore; questo quadro che esisteva nella soppressa chiesa di S. Pietro martire in Alzano ora si trova collocato nella parrocchiale dichiarando li Signori Amministratori professar sopra lo stesso diritti di proprietà, la Comune medesima per essere di una data anteriore all'istituzione della scuola medesima come dice l'inventario dei mobili, mi sono occupato per avere dei lumi di tali diritti di proprietà e per questi mi vien presentata la presente che unisco segnata con lettera A quale assogetto alle sagge disposizioni della Direzione. Un quadro mezzano di Enea Salmezza rappresentante la Vergine in alto ed abasso varie figure con S. Giovanni Evangelista opera alquanto perduta di tinta manifestando però esattezza di esecuzione e la maggior grazia di composizione, proveniente dalla soppressa chiesa della Trinità. Un quadro al suddetto corrispondente dello stesso Salmezza esprimente il Redentore in alto ed appiedi varie figure di merito, stato e provenienza come sopra. Un quadro in tela esprimente la Capanna di Betlemme con adorazione dei pastori, atribuito alli Campi di Cremona, opera di merito proveniente dalli Cappuccini di Vertova. Una Lapidazione di S. Stefano dipinta in tavola stile antichissimo che col confronto dei pezzi scelti dalli Signori delegati sembrami oportuna per la sala degl'antichi, proveniente dalla soppressa confraternita di S. Stefano d'Albino. Un quadro antico dipinto in tela rappresentante in mezze figure Cristo portante la croce con due manigoldi, opera che sembra di Andrea Mantegna, proveniente dal sacro convento di S. Grata. Altro quadretto della medesima provenienza esprimente Cristo nell'orto con un angioletto, maniera talpinesca. Un quadro grande entro il locale del soppresso convento di S. Benedetto molto istoriato, per molti riguardi di pregio maggiore di quello che i Signori delegati han scelto per la Regia Galleria rappresentante il solo S. Gerolamo, opera di Gian Paolo Cavagna immitatore della Maniera di Paolo Veronese. Due altri quadri di maniera antichisma ritrovati in una stanza del locale dei Riformati di Martinengo quali sono dell'autore della tavola dell'Assunta già scelta dai Signori delegati e trasportata in Brera. Siccome li sudetti Signori delegati non hanno potuto vedere il quadro da me riservato nella chiesa soppressa delle ex monache di Serina rappresentante la Santissima Trinità, opinerei essere questo degno come li altri di unire nel secondo trasporto che sollecito si deve fare per questa Regia Galleria. Un'ancona divisa in tre pezzi, uno esprime il Martirio di S. Pietro domenicano e li altri due un Santo in piedi per

cadauno pezzo dipinti in legno, sono tutte opere attribuite al Moroni, provenienti dalle ex monache di Matris Domini. Nell'occasione che fui anni sono a formare l'imballaggio dei quadri delle monache di Caravaggio, entrai nella chiesa dei Riformati e vidi due quadri eccellenti uno dei quali mi sembrò del Previtali con qualche altro buon antico, questo convento non mi è stato ordinato di visitarlo per l'ispezione. Mi asserisce uno degli ex frati del soppresso convento di Borno in Valle Camonica che in quella chiesa vi erano alcuni quadri antichi che erano l'ammirazione dei forestieri, questo pure non ho avuto l'ordine di visitarlo. Pietro Roncalli, Professore delgado. 4 aprile 1811, Milano.

N. 3037, Regno d'Italia, Milano, 5 aprile 1811. Il Direttore generale della Pubblica Istruzione al Signor Consigliere Prefetto del Dipartimento del Serio, Bergamo. Il Signor Roncalli Pietro, Professore di disegno in cotesto Liceo dipartimentale, mi ha presentato la qui unita nota di quadri di merito che sono di proprietà del Governo precedente alle sopprese corporazioni, da lui scelti in conseguenza degli ordini dell'Intendenza di finanza e delle istruzioni date dai due delegati governativi. Importando che questi quadri tutti siano trasportati qui a Milano, a termini della decisione di Sua Altezza Imperiale, io debbo pregarla, Signor Consigliere Prefetto, di voler ordinare il loro imballaggio nonché la loro spedizione ne' modi più economici e sicuri, avvertendola che s'intende sempre che i suddetti quadri non siano in chiese aperte. Aggradisca le proteste della mia distinta stima e considerazione, pel Consigliere Direttore generale assente, il Segretario generale, L. Rossi.

N. 9179, 9 aprile 1811, Prefetto del Serio. Si incarichi il Professore Roncalli di eseguire la commissione, dandone avviso all'Intendente di Finanza. S'inviti il Sindaco di Alzano ad informare sul quadro esistente in quella chiesa e richiesto per la Regia Galleria. Pel Consigliere di Stato, il Consigliere di Prefettura, Arrigoni (...).

N. 9179, 10 aprile 1811, Al Sindaco di Alzano. Nella soppressa chiesa di S. Pietro martire in codesto Comune esisteva un [...] dipinto in tavola di Lorenzo Lotti, rappresentante il Martirio del detto santo. Esiste ora il detto quadro nella chiesa parrocchiale di codesto luogo. Essendo questa Prefettura incaricata di spedire il quadro di cui si tratta alla Regia Galleria in Milano come proveniente da una chiesa soppressa e [sapendo] che il Comune vanta su di esso diritti di proprietà, debbo invitarla, Signor Sindaco, a riferirmi colla massima sollecitudine e precisione a che tali diritti si appoggino. Ho l'onore di attestarle, Arrigoni.

N. 9179, 12 aprile 1811, Pittura, scultura, quadri. Al Signor Roncalli, Professore di disegno nel Liceo dipartimentale, Bergamo. Il Direttore generale della Pubblica istruzione mi ha rimesso una lista che ella gli ha presentato di quadri di merito che sono di proprietà del Governo procedenti dalle sopprese corporazioni, da lei scelti in adempienza degli ordini della Intendenza di finanza e delle istruzioni datele dai due delegati governativi ed mi ha lo stesso Signor Direttore prevenuto che li detti quadri, [risentendo] della decisione di Sua Altezza Imperiale, debbano essere trasportati a Milano. In osservanza la incarico, Signor Professore, di raccogliarli e farli imballare, eseguendo la loro spedizione ne' modi più economici, [così indica] la Direzione, [...] però da intendersi sempre che li suddetti quadri non siano in chiese aperte. [Compresa] la nota loro, la quale ha [data] agl'Intendenti di Finanza per cui ella vorrà prendere preventivamente li concerti per l'adempimento di questa commissione [...]. Mi prego di attestarle la mia distinta stima, Arrigoni.

N. 9179, 12 aprile 1811, Al Signor Intendente di Finanza, Bergamo. Il Direttore generale della Pubblica istruzione mi ha incaricato di far raccogliere, imballare e spedire alle Regie Gallerie in Milano li quadri provenienti da chiese e corporazioni sopprese che sono descritti nella qui congiunta nota. Il Signor Roncalli, Professore di disegno nel Regio Liceo, eseguirà questa commissione, [previ] gli opportuni concerti da prendersi con lei. La prego, Signor Intendente, di voler dare gli ordini necessari giacché il medesimo possa eseguire la detta commissione. Mi prego di attestarle la mia distinta stima, Arrigoni.

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

Regno d'Italia, Dipartimento del Serio, Bergamo, li 17 aprile 1811, al Signor Podestà della città di Bergamo e circondario, i Savi della sezione seconda. Nella soppressa chiesa della Trinità vi esistono alcuni quadri di ragione demaniale i quali potrebbero essere rovinati, oltre di che non sono sicuri, in vista che questo locale serve ad uso di magazzino degli effetti di casermaggio. Crediamo opportuno di renderne ella consapevole per quei provvedimenti che giudicherà convenienti. Abbracciamo l'occasione favorevole per riprotestarle, Signor Podestà, la nostra devozione, [Cedrelli] Savio.

N. 3714, sezione II, 18 aprile 1811, Savi, della sezione II. Rappresentano che nella soppressa chiesa della Trinità esistonvi dei quadri di ragione demaniale per quelle provvidenze che il Signor Podestà troverà bene di assecondare. Detto, detto. Si partecipi l'emergenza al Signor Intendente di Finanza onde voglia disporre il trasporto dei suddetti quadri dal locale ove esistono, il Podestà, L. Lochis, il Segretario, G. A. Rosciati. Detto, detto, il Podestà al Signor Intendente, Bergamo. Nella soppressa chiesa della Trinità esistono alcuni quadri di ragione demaniale. Il ditto locale serve agli usi di magazzino per effetti di casermaggio ed è quindi facile cosa il comprendere che potrebbero essere guastati i quadri [suddetti], all'occasione de' trasporti che vi hanno luogo, oltre di che non azzarderei di garantire sulla sicurezza. La interesse però, Signor Intendente, a volere disporre il di loro trasporto per evitare ogni inconveniente e garantire così la proprietà demaniale. Gradisca frattanto che me le protesti con tutta la stima e considerazione. Il Podestà, L. Lochis.

N. 3865, segreteria. 23 aprile 1811. Rotigni Marco, previene d'avere assistito al trasporto dei quadri di ragione demaniale in numero di tre ch'esistevano in questo Palazzo comunale e ciò a senso della delegazione fatta coll'ordinanza 23 ottobre 1810, n. 8983 e 22 e 23 marzo decorso nn. 2851 e 2896, rimettendo la ricevuta in doppio ritirata dal Signor Professore Roncalli delegato per parte dell'Intendenza. Detto, detto. Ricevuti gli enunciati numeri, si osservi al Signor Intendente che il quadro rappresentante un Divoto avanti la Vergine non si è consegnato per essere di ragione del Comune e in pari tempo gli si rimetta il duplo della ricevuta ritirata dal delegato Signor Roncalli. Il Podestà, L. Lochis, G. A. Rosciati Segretario (...).

NN. 3865, 2852, 2896 segue, n. 8983 del 1810, 23 aprile 1811. Il Podestà al Signor Intendente in Bergamo. A seconda dei pregiati di lei fogli 28 ottobre 1810 n. 7007, nonché 13 e 29 marzo p.p. n. 1604, feci consegnare nel 22 marzo detto al Signor Professore Pietro Roncalli delegato i tre quadri denotati nell'anzidetto foglio del giorno 29 marzo, ma non già il quarto rappresentante un Divoto avanzi la Vergine per mentre questi è fuori di dubbio di proprietà del Comune. Acchiudo un duplo del confesso di ricevuta che mi fu rilasciato dal predetto Signor delegato Roncalli e le riconfaccio la mia distinta stima, L. Lochis.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

N. 11610, 19, 30 aprile 1811. Alla Direzione generale della Pubblica istruzione, il Consigliere di Stato, Prefetto del dipartimento del Serio per il pagamento della spesa forzosamente sostenuta dal Signor Professore Roncalli nella visita de' quadri esistenti nella corporazioni soppresses per la scelta in seguito fattane di quadri di maggior merito. Mi è pervenuto il mandato di Lire 709.17 a saldo delle spese forzose sostenute dal Signor Professore Roncalli per la raccolta, imballaggio e spedizione a codesta Regia Galleria de' quadri di maggior merito provenienti dalle soppresses chiese e corporazioni religiose, come al conto che le [rimisi], Signor Direttore generale, con foglio 11 luglio p.p. n. 12610. Manca l'assegno per la moneta della detta operazione. Manca poi inoltre l'assegno per il pagamento delle spese forzose in Lire 342 di Milano, pari d'Italia a Lire 262.48, sostenuta dal medesimo Professore nella visita di monasteri soppressi e formazione dell'elenco de' quadri reputati migliori, il quale elenco ha poi servito alla scelta di quelli spediti a codesta Regia Galleria. Il conto fu da me rimesso alla Direzione con foglio del primo ottobre 1810 n. 189459. Manca infine l'assegno per la moneta dovuta al Signor Professore per il medesimo lavoro. Siccome sul fondo delle dotazioni per il Liceo pagai Lire 200 d'Italia al Signor Roncalli in conto delle Lire 262.48 suddette, così la prego, Direttore generale, di fornirmi l'assegno per il reintegro dell'indicato fondo gravato già delle spese del Liceo. Ho l'onore di protestarle la mia massima venerazione, Pallavicini.

Alla Prefettura del Serio, 8 maggio 1811. Perché conosca questa Prefettura del Serio come si sono spese le Lire cinquecento avute in due volte a titolo di sovvenzione per sostenere le operazioni dalla medesima ordinatemi, con lettera 9 marzo 1811, n. 321-317-3690 contenente il comando dell'operazione del distacco, riunione ed imballaggio e trasporto a Milano dei quadri provenienti da soppressioni stati scelti dalli Signori delegati governativi, unisco una dettagliata poliza in data d'oggi 8 maggio, quale con [...] ³² progressione chiama i documenti di certificati che sono ad essa poliza uniti e comprovanti l'esposto nella medesima, quali spese incontrate e documentate ammontano alla somma di Lire settecento e nove e diciassette centesimi d'Italia: Lire 709.17. Li pezzi già trasportati a Milano e collocati nelle sale della Galleria Reale di Brera sono in numero, tra grandissimi, mezzani e piccoli, 23 come dall'unita nota che unisco affermata dal Signor custode della suddetta Galleria Reale di Brera segnata con L. O., avendone lasciate copie consimili alla galleria suddetta, alla Direzione generale di Pubblica istruzione ed al Signor Cavalier Andrea Appiani Commissario di belle arti del Regno, faccio in oltre conoscere che avendo già da qualche tempo lì da questa Prefettura suddetta avuti li ordini da eseguire altre visite di locali soppressi e di fare altri imballaggi di quadri eccellenti da spedirsi a Milano, ed essendo io nello sborso in confronto della sovvenzione del già eseguito operato di Lire 209.17 e non essendo in grado in verun modo di sostenere il restante se prima non venga soccorso con altra sovvenzione, ottenuta la quale prometto che col maggior risparmio di spesa e colla possibile sollecitudine saranno tutti li altri pezzi [datimi] in nota dalla sullodata Prefettura raccolti e spediti. Mi resterà poi in fine dell'operazione, come dice da sullodata lettera 9 marzo, di dare la specifica delle giornate occorse in dettaglio della mia prestazione in tall'operazione affine di ottenere quel compenso che la Direzione generale vorrà assegnarmi e colgo riscontro di umiliarli il mio profondo ossequio e alta venerazione, Pietro Roncalli, Professore delegato.

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

Prot. n. 2507, Regno d'Italia, Bergamo, lì 10 maggio 1811, l'Intendente di Bergamo al Signor Podestà di Bergamo. La invito, Signor Podestà, a delegare persona alla consegna a questa Intendenza de' quadri di ragione del Demanio esistenti nella soppressa chiesa della Santissima Trinità in Borgo S. Antonio, d'acché per parte di quest'ufficio si delegherà persona a riceverli. Tanto in riscontro alla gradita sua 19 p.p. aprile n. 3714 sono con distinta stima, [...], Crespi Segretario.

N. 4690, sezione II, 17 maggio 1811, Intendenza. Riscontrando il n. 3714 inerito a delegare persona alla consegna dei quadri esistenti nel locale della Trinità. Detto, detto, n. 4690. Si incarichi il Signor Giuseppe Giudici ad eseguire la consegna dei quadri esistenti nella soppressa chiesa della Santissima Trinità ed a ritirare la corrispondente ricevuta. Il

³² La lettera appare abrasa e quindi non facilmente leggibile in alcuni punti.

Podestà, L. Lochis. Il segretario provvisorio [Janini]. Detto, detto. Il Podestà, al Signor Giuseppe Giudici, magazziniere comunale, Bergamo. La incarico di eseguire la consegna all'Intendenza dei quadri esistenti nella soppressa chiesa della Santissima Trinità e al cui effetto prenderà gli opportuni concerti con il Signor Intendente recandosi al di lui ufficio. Ritirerà dallo stesso analoga ricevuta indicante il numero dei quadri e quello pure del sigillo rispettivamente appostovi e sarà poi di lei cura di rimetterla acciò possa concordare gli atti relativi. Gradisca i miei distinti saluti, il Podestà, L. Lochis.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

Pittura, scultura, quadri, N. 9892, sezione I, li 11 giugno 1811. Al Signor Roncalli pittore. Ella ebbe l'incombenza di visitare il Convento di S. Giuseppe in questo Comune e quello della Concezione in Alzano, recentemente soppressi, per verificare se vi erano pitture o sculture degne di essere conservate. [...] il 24 aprile scorso mi riscontrò negativamente. Nella medesima recente soppressione furono compresi pure li seguenti monasteri: delle Orsoline o Terziarie in Clusone. Idem in Zogno, idem in Martinengo, delle Salesiane in Darfo. Dalle indagini che ho fatto pubblicare sul luogo da persona intelligente, mi è risultato che neppure in detti stabilimenti vi sono pitture o sculture della qualità predetta. Le comunico questo risultamento, Signor Professore, che può servirgli di norma nella formazione del predetto ordinabile con mio foglio d'oggi n. 13855. Mi pregio di attestarle la mia stima, Manini.

N. 12610, 11 luglio 1811. Alla Direzione generale della Pubblica istruzione. Il Consigliere di Stato, Prefetto del dipartimento del Serio rassegna il conto delle spese a competenza dovute al Professore Roncalli per la raccolta, imballaggio e trasporto a Milano de' quadri provenienti dalle soppresses corporazioni e chiese e prega del pagamento. Le rassegno, Signor Direttore, il conto delle spese sostenute dal Professore Roncalli per la raccolta, l'imballaggio e trasporto a codesta Galleria de' quadri di maggior merito provenienti dalle corporazioni e chiese soppresses in questo dipartimento, il tutto eseguito di conformità agli ordini di codesta Direzione e alle istruzioni date al Signor Professore dai Signori delegati governativi Appiani e Fumagalli. La totalità delle dette spese assomma a Lire 709.17, in conto delle quali ho fatto pagare al Signor Roncalli Lire 500 in via provvisoria sugli assegni pel Regio Liceo. Premendo che di questa anticipazione mi sia fatto il riscontro affine di non differire l'impiego col pagamento delle [...] al Signor Professore, la prego di farmelo pervenire colla possibile sollecitudine. Quanto al fatto da darsi al Roncalli delle rimanenti Lire 209.17 [...] per la di lui eseguita operazione risultante dal conto, dipendomi dalle disposizioni di lei, Signor Direttore, permettendomi io soltanto di esprimere che i bisogni del conto sono pressanti e che [quando avverrà] il pagamento di quella somma sarà in grado d'intraprendere il viaggio di due altri Comuni per [asportare] e far giungere alla Regia Galleria alcuni altri quadri che sono fra i designati per la galleria medesima. Ho l'onore di manifestarla la mia [distinta stima], Pallavicini.

Regno d'Italia, n. 7753. Il Direttore generale della Pubblica istruzione, Milano, li 12 settembre 1811. Al Signor Prefetto del Serio. Con foglio primo ottobre 1811 n. 18945, ella mi accompagnò la nota delle spese sostenute dal Signor Professore Roncalli per la raccolta, imballaggio e trasporto a Milano dei quadri provenienti dalle soppresses corporazioni religiose e mi chiese il rimborso di Lire 342.9 di Milano pari ad italiane Lire 262.85, oltre quanto poteva competere a titolo di mercede per giorni 34 ½ impiegati, che in ragione di Lire 6 italiane al giorno si è calcolato in Lire 207. Tali partite costituenti in totale la somma di Lire 469.85 vennero pagate qui in Milano allo stesso Signor Professore Roncalli col mezzo della cassa dell'Economo di questo Ministero come risulta da sua ricevuta 31 ottobre 1810. Col foglio 11 luglio 1811 ella mi chiese per l'egual titolo il pagamento di Lire 709.17 e questa somma le venne già pagata con mandato del primo agosto p.p. Mi fa però assai sorpresa il ricevere suo foglio 30 agosto suddetto n. 12610 con cui ella nuovamente mi domanda il pagamento delle polize accompagnatemi in ottobre, quando come dissi furono già pagate. Ciò mi dà luogo a credere che il predetto Signor Roncalli abbia ommesso di far consapevole la Prefettura del ricevuto denaro come era suo preciso dovere, molto più che avendo avuta tutta la somma, non sapendo io che ella le aveva anticipato sui fondi del Liceo la somma di Lire 200 d'Italia, egli era in obbligo di rifondere nella cassa del Liceo le predette Lire 200. Debbo quindi osservarle Signor Prefetto che mentre il Signor Roncalli viene costituito creditore di Lire 469.85 la Direzione generale è creditrice di Lire 292, giacché nelle spese calcolate in Lire 342.9 vi è occorso un sbaglio sul sommare, ciò che si è verificato dalla mia Ragioneria, essendo sole Lire 338.3 milanesi pari ad italiane Lire 259.53 e non già Lire 262.85 come viene supposto. Inoltre i suddetti conti mancano di tutti i ricapiti ciò che rendesi indispensabile per la regolarità degli atti. Un difetto trovasi pure nei conti delle ultimamente pagate Lire 709.17 poiché sono ommessi i ricapiti C.D.E.I.M. Quanto poi all'allegato L. di Lire 38.38 che ritorno non vedo che siasi eseguito il pagamento non essendovi la ricevuta del Signor Riva. Converrà pertanto che il Signor Roncalli lo soddisfi col denaro che gli fu spedito e, ritirata la ricevuta, me la faccia avere assieme agli altri documenti. Premesso questo dettaglio, la prego di chiamare a sé il Signor Roncalli predetto invitandolo a rimborsare il Liceo delle sopra nominate Lire 200ategli anticipate nello scorso anno, di richiamare i documenti mancanti, di osservarle che le Lire 292 di cui è debitore saranno valutate in conti successivi. Aggradisca i sensi della mia distinta stima, Scopoli.

9 novembre 1811, Bergamo. Alla Prefettura del Serio. Accludo la distinta specifica delle giornate da me sottoscritta costante nella riunione, imballaggio e trasporto a Milano delli quadri stati scelti dalli Signori delegati governativi e ciò in evasiva all'ordine della Prefettura, come risulta nella poliza medesima ed avendo di più ancora consunte altre giornate in evasiva d'altri ordini prefissi per simili operazioni, come da lettera 17 aprile n. 9279, e restandomi ancora il viaggio di Serinalta, quello di Lovero e Borno e quello di Romano, dimando che mi sia dato un acconto onde potere

essere abilitato tanto a compiere la detta incombenza che ad avere il pagamento delle prime già da molto tempo esaurite, giacché non ho altri modi di sostenere la mia numerosa famiglia che il mio giornaliero guadagno. Non dubito di essere prontamente graziato. Nel mentre che con tutta la stima e profondo rispetto mi dichiaro, Pietro Roncalli, Professore delegato.

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10, in Bertone, 2006/7) Regno d'Italia, Dipartimento del Serio, Bergamo, lì 16 dicembre 1811. Il Professore di disegno del pubblico Liceo di Bergamo, delegato alla raccolta, riunione e custodia degli oggetti di belle arti dipendenti da corporazioni e chiese soppresses. In evasiva all'ordine di questa Regia Intendenza di Bergamo, come a lettera 30 novembre nn. 2245, 3386, 3566, ricevo io sottoscritto dal Signor Podestà di Bergamo col mezzo del Signor Marco Rotigni delegato a detta consegna li qui sotto descritti quadri di proprietà demaniale, numeri progressivi di conformità all'inventario. 2. La Beata Vergine che consegna fra le braccia di S. Felice il Divin Figlio. 3. Il Martirio di un santo con architettura, indorato. 4. S. Antonio di Padova col Bambino. 5. La Vergine col Bambino che consegna l'abito ad un santo frate. 6. S. Giovanni Battista nel deserto. 16. La Beata Vergine seduta su le nubi col Bambino e santi a piedi. 19. Il Martirio di un santo cappuccino. 20. Un frate genuflesso davanti la croce. 21.26. La Vergine annunciata e l'angelo annunciante. 23. Il Crocifisso con due angeli piangenti ed appiedi la Vergine con vari santi. 16.18. S. Antonio di Padova, S. Giuseppe dormiente. 33.34. L'adorazione dei Re Magi il primo e quella dei pastori il secondo. 35.36. Una santa in piedi per cadauno, Pietro Roncalli delegato.

1812

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, il primo documento in Bertone, 2006/7) Prot. N. 529, Regno d'Italia, Bergamo, lì 21 gennaio 1812, l'Intendente di Bergamo al Signor Consigliere di Stato, Prefetto del Serio, Bergamo. Il Signor Consigliere di Stato, Prefetto del Monte Napoleone, con rispettato dispaccio 16 corrente n. 337, mi ordina di notificarle, Signor Consigliere Prefetto, le corporazioni religiose state soppresses da questa intendenza in forza del Reale decreto 29 agosto 1811 e d'invitarla al tempo stesso a voler delegare persona idonea che si presti a fare l'ispezione per riconoscere se presso le dette corporazioni esistesse qualche opera di scultura e di pittura che abbi pregio tale da meritare di essere conservata ad uso delle scuole di disegno stabilite ne' Licei. Per eseguire dal canto mio all'ingiuntami ordinanza, le presento colla unita nota la denominazione delle corporazioni come sopra soppresses e non mi resta che di attendere dalla di lei compiacenza il risultato delle pratiche che farà per far eseguire, onde possa farle il rilascio di quelli dei detti dipinti che per avventura venissero aggiudicati all'uso prescelto, per poscia abilitarmi a disporre di quelli tutti che non cadranno in detta scelta a profitto della Cassa d'ammortizzazione. In attenzione di che le rafferma la mia distinta stima e considerazione, Ariberti, Milani, Crespi, Segretario.

Lì 25 febbraio 1812. N. 2394, sezione II. Al Signor Roncalli, Professore di disegno al Regio Liceo, Bergamo. La prego, Signor Professore, a recarsi presso il Regio Intendente di questo Comune e a concertarsi col medesimo onde [provar] a riconoscere se nel soppresso collegio di S. Giuseppe esista qualche opera di scultura e di pittura che abbia pregio tale da meritare di essere conservata ad uso delle scuole di disegno stabilite ne' Licei e attenderò d'essere sollecitamente informato del risultamento. L'invito prima a recarsi in Alzano per una consimile verificaione nel soppresso monastero della Concezione, presovi gli opportuni concerti col Regio Intendente ed attenderò anche di questa commissione eseguita il relativo risultamento. Mi pregio di attestarle la mia stima [...]. N. 2394, sezione II. Al vice Prefetto di [...] Clusone, Treviglio. Lì 25 febbraio 1812. La prego, Signor Vice Prefetto, di destinare persone opportune sul luogo per verificare se nel soppresso monastero <...> esista qualche opera di scultura o pittura che abbia merito tale di essere conservata ad uso delle scuole di disegno stabilite ne' Licei. Le persone da lei deputate si presenteranno al custode del locale che provvederà ad aprirlo per la ricognizione di cui si tratta ed il risultato della quale ella mi farà conoscer colla possibile sollecitudine, avvertendo che degli oggetti trascelti si faccia una succinta descrizione da essa rimessa. Questa descrizione, oltre la qualità dell'oggetto, spiegherà il merito di cui gode. Mi pregio di attestarle la mia distinta stima. [...]. N. 2394, sezione II. Lì 15 febbraio 1812, al Signor Giudice di [Pace]. Vorrei pregarla, Signor Giudice, di riserarla comunque di verificare se in codesto soppresso Monastero delle Terziarie esista qualche opera di scultura o di pittura che abbia pregio tale da meritare di essere conservata ad uso delle scuole di disegno stabilite ne' Licei; gradirò che mi faccia conoscere colla possibile sollecitudine il risultamento, colla descrizione degli oggetti trascelti ed il merito [riscontrato]. Mi pregio di attestarle la mia distinta stima, [...].

N. 2394, Regno d'Italia, Bergamo, lì 27 febbraio 1812. Il Prefetto del Dipartimento del Serio al Signor Vice Prefetto di Clusone. La prego, Signor Vice Prefetto, di destinare persone opportune sul luogo per verificare se nel soppresso Monastero delle Orsoline esista qualche opera di scultura o pittura che abbia merito tale di essere conservata ad uso delle scuole di disegno stabilite ne' Licei. Le persone da lei destinate si presenteranno al custode del locale che presterà ad aprirlo per la ricognizione di cui tratta, il risultato della quale ella mi farà conoscere colla possibile sollecitudine, avvertendo che degli oggetti trascelti si faccia una succinta descrizione da essermi rimessa. Questa descrizione oltre la qualità dell'oggetto spiegherà il merito di cui gode. Mi pregio di attestarle la mia distinta stima, Cornalia, Manini, Segretario generale.

Serio, Prefetto, n. 1222, 11 marzo 1812. Si deleghi per l'effetto qui ordinato questo Signor Giuseppe Galliani, il Vice Prefetto [...]. 12 marzo 1812. N. 1222. Al Signor Giuseppe Galliani. La superiore autorità vuole che sia da persona esperta verificato sul luogo se nel soppresso Monastero delle Orsoline in Martinengo esiste qualche opera di scultura o pittura che abbia merito tale di essere conservata ad uso delle scuole di disegno stabilite ne' Licei. Incaricato della scelta del predetto Professore, non saprei meglio corrispondere alle governative premure che coll'appoggiare questa incombenza a lei Signore che ad una somma abilità unisce una particolare intelligenza in tutto ciò che tiene relazione colle belle arti alle quali con tanto onore si è di proposito applicato. Giunto in luogo non avrà che a mostrare la presente perché il custode del locale si presti ad aprirlo per la ricognizione di cui si tratta, il risultato della quale ella si compiacerà di farmi conoscere con la possibile sollecitudine, avvertendo che degli oggetti trascelti si faccia una succinta descrizione da essermi rimessa. Questa descrizione oltre la qualità dell'oggetto spiegherà il merito di cui gode. Aggradisca le assicurazioni della mia stima e considerazione, [...].

N. 72, Regno d'Italia, Dipartimento del Serio, Distretto I, Cantone II. Zogno, lì 17 marzo 1812. Il Giudice di Pace al Signor Consigliere, Prefetto [Cantone] del Zogno, Bergamo. Nessuna opera di scultura o di pittura esiste in questo soppresso Monastero delle Terziarie che per alcun titolo meriti pregio. I pochi quadri che vi erano sono stati [...] asportati dal pittore Roncalli di costì, mi fu detto per ordine dell'Intendenza. Tanto le partecipo in ordine al venerato di lei foglio 15 febbraio p.p. n. 2494 sezione I. Ho l'onore di protestarle la mia maggiore stima, di professarle rispetto, [...].

Treviglio, lì 18 marzo 1812. Regno d'Italia, Signor Vice Prefetto Onoratissimo. Seguendo l'officioso di lei invito del giorno 13 corrente marzo n. 1222, feci ieri una scorsa a Martinengo per riconoscere nel Monastero di quelle sopprese Orsoline quanto potesse esistere di buono in pittura o scultura. Vista quella chiesuola tutta interna e meramente privativa ed osservato ogni angolo di quel angusto ospizio, non vi rinvenni che cinque soli quadri del tutto spregievoli e fin anco ributtansi. Non fu tuttavia infruttuosa dal canto mio questa missione, dacché mi ha posto in grado di servire comunque siasi al distinto di lei Personaggio ed al Governo. Grato a tanta di lei deferenza, la prego d'accettare l'omaggio del mio profondo rispetto. Umilissimo, obbligatissimo servitore, Giuseppe Galliari.

N. 1222, Regno d'Italia, Dipartimento del Serio, distretto II, Treviglio, lì 23 marzo 1812. Il Vice Prefetto al Signor Prefetto del dipartimento. Dal qui unito originale rapporto di questo Signor Giuseppe Galliari distinto conoscitore di tutto ciò che può avere relazione colle belle arti rileverà, Signor Barone Prefetto, che cinque spregievoli quadri sono le sole opere di pittura e di scultura che si ritrovano nel soppresso Monastero delle Orsoline in Martinengo. Riscontrata la ricevuta ordinanza 27 febbraio decorso n. 2394, mi rinnovo l'onore di riprotestarle i divoti sensi della mia profonda stima e dovuto rispetto, [...].

N. 11136, Regno d'Italia, Dipartimento del Serio, distretto IV, Breno, lì primo aprile 1812. Il Vice Prefetto al Signor Prefetto del Serio, Barone del Regno, Bergamo. Inerentemente alla venerata di lei ordinanza 27 p.p. febbraio n. 2394 sezione I, ho col mezzo del Municipio di Darfo destinata persona intendente e capace per verificare se nel soppresso Monastero delle Salesiane esistesse qualche opera di scultura o pittura degna di essere conservata ad uso delle scuole di disegno nei Licei. Dal risultato di una tale verifica emerge che nessuna scultura e pittura trovonsi della menzionata qualità. Riscontrata l'ordinanza soprannominata, mi onoro di umiliarle, Signor Prefetto, il profondo mio ossequio. Pel Vice Prefetto, L. Ronchi, delegato intendente, Marenzi segretario.

Breno, Vice Prefetto. Riscontrando il dispaccio n. 3394, asseriva non esistere nel soppresso Monastero delle Salesiane in Darfo sculture o pitture degne di essere conservate ad uso delle scuole di disegno ne' Licei. 9 aprile 1812, Prefetto del Serio. 26 suddetto, si inviti al riscontro il Signor Professore Roncalli. N. 8146, sezione I. Al Signor Roncalli, Professore di disegno nel Liceo. 21 aprile. Addì 25 del p.p. mese di febbraio con lettera n. 2394, la invitai Signor Professore a recarsi alla visita del soppresso Collegio di S. Giuseppe in questa città e del già Monastero della Concezione in Alzano, al fine di rilevare se nei detti locali si ritrovassero oggetti di scultura o pittura degne di essere depositate ne' Regi Licei per l'istruzione della gioventù. La interessai pure a volermi riferire il risultato delle di lei ricerche con apposito rapporto. Privo tuttora di necessari riscontri, non posso dispensarmi dal sollecitarla al ragguaglio, facendole osservare che la sola mancanza delle dei lei notizie m'impedisce di poter esaurire le operazioni che m'incombono sul proposito. Mi pregio, [...].

Regno d'Italia, Dipartimento del Serio. Bergamo, lì 24 aprile 1812. Il Professore di disegno del pubblico Liceo di Bergamo delegato alla raccolta, riunione e custodia degli oggetti di belle arti dipendenti da corporazioni e chiese sopprese, alla Prefettura del Serio. La dilazione a riscontrare il venerato foglio di questa Prefettura in data 25 febbraio p.p. n. 2394, contenente la ricognizione delle sculture e pitture di S. Giuseppe di questa Comune e del Monastero della Concezione in Alzano, fu solo per verificare un quadro che per la vendita del monastero e per trasporti dei quadri stessi mi è riuscito di vederlo solo pochi giorni sono, il quale l'ho riconosciuto per opera del Cotta come li altri cinque di tal provenienza, esaminati tutti li altri, come anche le sculture, non ho potuto riconoscere in essi alcun pezzo che meritasse di essere prescelto secondo le viste del Governo; recatomi a riconoscere tali oggetti nel soppresso Monastero della Concezione in Alzano, non mi è riuscito d'avere la compiacenza di trovare un capo che meritasse di essere almen compatito. Questo è quanto posso asserire a scarico di tale rispettata incombenza. Nella lusinga per tanto di essere

onorato in altri incontri da alti comandi di questa Prefettura, mi do l'alto onore di protestarli la maggior stima e profondo rispetto, Pietro Roncalli.

N. 2733, Regno d'Italia, Milano, lì 14 maggio 1812. Il Direttore generale della Pubblica istruzione all Signor Consigliere di Stato, Prefetto del Dipartimento del Serio, Bergamo. Colla produzione degli allegati trasmessi col pregiato di lei foglio 15 aprile p.p. n. 2202, si sono rettificati e riassunti tutti i conti prodotti da codesta Prefettura coi fogli primo ottobre 1810 n. 18945 e 11 luglio 1811 al n. 12610 relativamente alle spese sostenute dal Professore di disegno in Bergamo, Pietro Roncalli, pel distacco, riunione, imballaggio e trasporto a Milano de' quadri scelti dai delegati governativi Appiani e Fumagalli ne' locali delle soppresses corporazioni in cotesto dipartimento. La total somma si limita a Lire 1364.10 depurata d'alcuni errori di addizioni e di calcolo. Contrapposte le spedizioni di Lire 1179.02, cioè Lire 709.17 stanate da fondo di Pubblica istruzione a di lei favore con mandato 5 agosto 1811 n. 2017 e Lire 469.85 pagategli dall'Amministrazione Alemagna 31 ottobre 1810, come da mia ordinanza n. 4936 rimangono da pagarsi in pareggio di dette spese Lire 185.08 cioè Lire 150.70 sull'esercizio corrente per la partita che al medesimo appartiene e Lire 34.38 su quello per gli arretrati 1811, tosto che venga adeguato il fondo relativo. Questa somma comprende il compenso di quanto ha ella già corrisposto al detto Professore ed il pagamento del rimanente credito di quest'ultimo. Prima però di mettere in corso il detto pagamento, credo opportuno di trasmettere una copia della liquidazione onde ella possa esaminarla e farvi le sue osservazioni. Tosto che io avrò la risposta, mi farò premura di rappresentare la cosa a Sua Eccellenza il Signor Conte Ministro dell'Interno per la spedizione de' relativi mandati. Aggradisca i sensi della mia distinta stima e considerazione. Pel Consigliere Direttore Generale assente, il Segretario generale [Poggiolini].

[1812] Liquidazioni delle spese sostenute dal Professore di disegno Pietro Roncalli nel Liceo di Bergamo e delle esazioni contraponibili pel distacco, unione, imballaggio e trasporto a Milano de' quadri scelti dai delegati governativi Appiani e Fumagalli nel Dipartimento del Serio dalle soppresses corporazioni, come da ricapiti uniti a fogli di quel Prefetto dipartimentale del primo ottobre 1810 n. 4906; 4 luglio 1811 n. 6300 e 15 aprile 1812 n. 2185. Giornate diverse di falegname e uomini per la formazione delle casse, Lire 231.15; asse, chiodi consumati nella costruzione di dette casse, Lire 88.45; tela incerata da coprire le casse, Lire 58; trasporti diversi tanto de' quadri come delle casse a Milano, Lire 188.80; giornate di assistenza del Professore Roncalli n. 66 a Lire 6 cadauno, Lire 396; pranzi e cene diverse del detto Professore, stalazzi e nolo di un cavallo servito al trasporto, Lire 401.70. Totale spese Lire 1364.10. Cioè per le spese risultanti da due specifiche sotto il n. 4906 del 1810, Lire 469.85 ridotte per alcuni riconosciuti errori di somma dalle Lire 469.85 a sole Lire 466.53, simile da specifica unita al n. 6300 del 1811 per Lire 709.17 ridotte per verificato errore di somma, Lire 608.87, simile da specifica unita al n. 2185 del 1812 di Lire 184.70 che per essersi ridotte le giornate a 8 ½ di assistenza del Professore dalle n. 10 alle Lire 6 cadauno si restringono a Lire 150.70, simili da specifica unita al suddetto n. 2185 di Lire 276 per giornate 23 di assistenza da Lire 12 alle ridotte Lire 6 compensategli dalla Prefettura dipartimentale con mandato profettizio n. 515, Lire 138. Sommano come sopra, Lire 1364.10.

Esazioni contraponibili: 1810, 31 ottobre per le pagate dall'Amministrazione al suddetto Professore come dispone della Direzione generale di Pubblica istruzione n. 4906 del 1810, Lire 469.85; 1811, 5 agosto per il mandato n. 2017 emesso in testa del Prefetto del Serio, Lire 709.17. Somma, Lire 1179.2. Restano da pagarsi alla Prefettura per pareggio, Lire 185.8, cioè sul fondo per gli arretrati 1811, Lire 34.38, sul fondo per l'esercizio 1812, Lire 150.70 e per rimborsabili all'Amministrazione Alemagna sul fondo per arretrati 1810, Lire 469.85, in tutto rimaste somma, Lire 654.93, per copia conforme [...], Capo d'ufficio.

(in Bertone, 2006/7)

N. 2902, Regno d'Italia, Milano, 29 maggio 1812. Il Direttore generale della Pubblica istruzione al Signor Prefetto del Dipartimento del Serio, Bergamo. Essendosi riconosciuto che il credito del Signor Roncalli ascende alla somma di Lire 185.08, cioè Lire 34.38 sugli arretrati 1811 e Lire 150.40 sull'esercizio corrente, Sua Eccellenza il Signor Conte Ministro dell'Interno ha approvata la spedizione del mandato della seconda somma, riservandosi ad ordinare il pagamento della prima, tosto che siano assegnati i fondi a compimento dell'esercizio 1811. Mentre mi fo premura di renderla avvertita di questa disposizione, debbo significarle il mio desiderio di avere sott'occhio il risultato della operazione eseguitasi dal suddetto Signor Roncalli per poter di concerto con questa Accademia giudicare sul pregio dei dipinti dal medesimo visitati e disporre per la loro destinazione, dopo la scelta dei migliori da collocarsi in questa Regia Galleria. Debbo pertanto pregarla di voler chiamare a sé il nominato Signor Roncalli e concertarsi seco per avere in un quadro generale tutte le notizie seguenti: Comune di ubicazione delle corporazioni o chiese e dei dipinti se in tela, in legno o altro e della cosa rappresentata, della misura del dipinto, l'autore se si conosce, dello stato in cui trovasi il dipinto all'atto della visita. Se in chiesa aperta o soppressa, presso chi esistono i quadri. Finalmente tutte le operazioni che potessero occorrere tanto per parte del Roncalli come per parte della Prefettura. Frattanto ella potrà far sospendere ogni ulteriore operazione. Aggradisca i sensi della mia distinta stima, per Consigliere Direttore assente, il Segretario generale, Poggiolini.

N. 2394=9891, sezione I. Al Signor Intendente di Bergamo. Lì 4 giugno 1812. Dalle verifiche che ho fatto pubblicare col mezzo di persone intelligenti, mi è risultato che presso le corporazioni soppresses, in forza del Regio decreto 19 agosto 1811 e indicate nella lista da lei rimessa a questa Prefettura con foglio 11 gennaio scorso n. 519, non esistono oggetti di scultura o pittura che meritino di essere conservati ad uso delle scuole di disegno stabilite ne' Licei. Mi

pregio, Signor Intendente, di dichiararle la mia distinta stima, [...]. N. 9891, sezione I. Al Vice Prefetto del distretto di Clusone. Lì 4 giugno 1812. Non avendo ella per anco fatto riscontro alla ricevuta di questa Prefettura delli 15 febbraio scorso n. 2394 sugli oggetti di pittura e scultura che possano esistere presso codesta corporazione soppressa delle Orsoline, ritenersi che il lungo silenzio sia una negativa e ne fu data conforme notizia al Signor Intendente per la vendita dei quadri e delle sculture ritrovate nel locale della detta corporazione, nonostante gradirò che ella me ne dia cenno a comodo de' miei atti. Tanto le sia di avviso, pregiandomi di attestarle la mia distinta stima. Per Prefetto impedito, il Segretario generale, Manini.

Lì 4 giugno 1812. Al Signor Roncalli, Professore di disegno nel Regio Liceo, Bergamo. L'invito, Signor Professore, a recarsi a quest'ufficio la mattina del 8 corrente mese per dare alcune nozioni sulla scelta de' quadri da lei fatta nelle chiese delle corporazioni sopresse. Ho il piacere di attestarle la mia distinta stima. N. 13899, I, 4 giugno 1812, Dipartimento del Serio, Istruzione pubblica, Direzione generale. Si chiami il Signor Professore Roncalli, Cornalia (...).

N. 2107, Regno d'Italia, Dipartimento del Serio, Clusone, lì 11 giugno 1812, il Vice Prefetto del Distretto di Clusone al Signor Cavaliere Barone Prefetto del Serio, Bergamo. La difficoltà di rinvenire in luogo un soggetto abile ed intendente al uopo mi ha fatto ritardare il riscontro all'ossequiato dispaccio 27 febbraio p.p. n. 2394 sezione I, posso però ora accertarle che nessuna opera di scultura o pittura trovasi in questo soppresso Monastero delle Orsoline che meriti conservarsi ad uso delle scuole di disegno stabilite nei Licei. Tanto partecipo a debita evasione di altro superiore dispaccio 4 corrente n. 9892 ed ho l'onore Signor Cavaliere Barone Prefetto di protestarle il mio ossequio, [...].

Bergamo, lì 11 giugno 1812. Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri, n. 13855, sezione I. Al Roncalli, Professore di disegno nel Liceo. Il Signor Direttore della Pubblica istruzione mi significa di avere riconosciuto il di lei invito ascendente alla somma di Lire 185.08, cioè Lire 34.38 sugli arretrati 1811 e Lire 150.70 sull'esercizio corrente, e che il Signor Conte Ministro dell'Interno ha approvata la spedizione del mandato della seconda somma, riservandosi ad ordinare il pagamento della prima posto che siano assegnati i fondi a compimento dell'esercizio 1811. Mentre le comunico, Signor Professore, queste superiori disposizioni del Signor Direttore, debbo anche farle conoscere la volontà del Signor Direttore generale della Pubblica istruzione di avere sott'occhio il risultato dell'operazione da lei eseguita sui quadri attinenti alle chiese e corporazioni sopresse affinché egli possa di concerto colla Regia Accademia di belle arti giudicare sul pregio dei dipinti da lei visitati e disporre per la loro destinazione, dopo la scelta dei migliori da collocarsi nella Regia Galleria. Ella pertanto rimane incaricata di formare un prospetto generale che contenga le seguenti notizie: 1. Comune di ubicazione delle chiese o corporazioni sopresse; 2. indicazione della chiesa o corporazione e dei dipinti se su tela o altro e della cosa rappresentata; 3. della misura del dipinto; 4. l'autore se si conosce; 5. dello stato in cui trovasi il dipinto all'atto della visita; 6. se in chiesa aperta o soppressa; 7. presso chi esistono i quadri. Finalmente nella colonna ultima metterà tutte le osservazioni che risconterà. Ella ha, Signor Professore, tutti li materiali per la formazione esatta, completa e sollecita del prospetto; attendomi dunque che quanto prima [lo] presenti e frattanto deve sospendersi ogni ulteriore operazione. Mi pregio di attestarle la mia distinta stima, Manini.

(questo e il successivo: in Bertone, 2006/7)

19 giugno 1812, Bergamo. Signor Barone Cavalier Prefetto del Serio. Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri. In evasiva al rispettato ordine di questa Prefettura in data 11 giugno 1812 n. 15855, sezione I, ho eseguito il prospetto delli quadri riservati alla Pubblica istruzione dipendenti da corporazioni e chiese sopresse in questo Dipartimento del Serio, dettagliato nel modo comandatomi colla sullodata lettera che ora rassegno. Il primo prospetto significa tutti quelli che ancora esistono nei rispettivi locali a disposizione del Governo segnato con lettera A e il secondo, segnato con lettera B, tutti quelli che furono scelti dalli Signori delegati governativi Giuseppe Appiani e Ignazio Fumagalli quali furono tutti da me riuniti per ordine governativo, imballati e da me pure trasportati a Milano e collocati in Brera, come risulta da ricevuta riportata dal Signor custode della medesima galleria e consegnata a questa Prefettura del Serio. Prevengo che non sono compresi in tale prospetto quelli che già in parte ho raccolti per la sullodata galleria, come all'ordine 17 aprile 1811 n. 9179, restandomi di trasportare quelli delli Riformati di Lovere scelti dalli suddetti Signori delegati ed altri delli Riformati di Martinengo o di recarmi a Treviglio e Caravaggio come al medesimo ordine per visitare quei soppressi monasteri. Nella lusinga di aver anche in questa a me gratissima occasione secondate le disposizioni governative, passo ad offrirvi in quanto sono abile, nel mentre che col più profondo rispetto mi dico, Pietro Roncalli, Professore delegato.

N. 15184, I, 19 giugno 1812, alla Prefettura del Serio, 29 detto, si informi perché sia conseguito, Cornalia. Lì 29 giugno 1812, al Signor Roncalli, Professore di disegno nel Regio Liceo, Bergamo. Le ritorno, Signor Professore, il prospetto de' quadri esaminati nelle chiese [segue parte cancellata] sopresse e ne' locali e nelle chiese de' monasteri soppressi, che ella mi ha consegnato con foglio 19 corrente mese. Conviene che al detto stato si aggiungano anche gli altri quadri che ella raccolga per la Galleria di Brera in vista dell'ordine 12 aprile 1811 n. 9129, nonché di aggiungere, se Ella ne ha cognizione, in fine li quadri esistenti nella chiesa de' Riformati soppressi di Lovere, già scelti dai Signori delegati governativi Appiani e Fumagalli. Recandosi Ella al mio ufficio, potrà meglio a voce ricevere le disposizioni necessarie per il compimento del lavoro. Ho il piacere di attestarle la mia stima, Cornalia.

Regno d'Italia, Dipartimento del Serio. Bergamo, lì 10 luglio 1812. Il Professore di disegno del pubblico Liceo di Bergamo, delegato alla raccolta, riunione e custodia degli oggetti di belle arti dipendenti da corporazioni e chiese soppresses, al Signor Barone Cavalier Prefetto del Serio. Con rispettata Sua del giorno 29 giugno 1812 n. 15184, mi fu ritornato il prospetto delli quadri ed altri oggetti di belle arti provenienti da chiese e corporazioni soppresses da me eseguito in evasiva ad altro anteriore ordine in data 11 suddetto n. 13855, perché fusse rinnovato nei termini prescrittими in tale ultimo ordine ed a tenore delle istruzioni avute a voce quale ora umilmente rassegnò in un sol volume. Nel primo prospetto segnato con lettera A sono dinotati tutti li quadri suddetti che furono da me riservati e scelti dalli Signori delegati governativi Giuseppe Appiani e Ignazio Fumagalli e da me stesso trasportati a Milano e collocati nella Regia Galleria di Brera. Nel secondo con lettera B sono descritti altri quadri in parte raccolti ed altri da raccogliere destinati per la sudetta Galleria Reale e nel terzo ed ultimo prospetto segnato con lettera C sono dinotati tutti li altri che furono da me riservati a termini delli ordini governativi 29 giugno 1810 n. 12219 quali sono della classe destinata per i Licei. Nella lusinga di avere anche in questa occasione evaso a termini del rispettato ordine la mia incunbenza, non mi resta che di offrirmi in seguito per quanto il Governo si degnasse di comandarmi, gloriandomi di umiliarle alta stima e proffondo rispetto, Pietro Roncalli, Professore delegato.

(questo e il successivo: in Bertone, 2006/7)

Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri, n. 16960, sezione I. Al Roncalli Professore di disegno nel Liceo, Bergamo, lì 16 luglio 1812. Le ritorno il prospetto de' dipinti ed oggetti di scultura provenienti da chiese e corporazioni soppresses tutti da lei visitati, i quali altri furono spediti alla Regia Galleria in Brera, altri scelti da lei o dai Signori delegati Appiani e Fumagalli si trovano raccolti presso di lei o giacciono ancora nei locali in cui si ritrovano da essere spediti alla detta galleria od altri infine si giudicano meritevoli di essere ceduti ai Regi Licei. Conservando la stessa separazione in tre classi come sopra, nelle quali è distinto il prospetto che mi ritornerà, conviene che ella formi un secondo prospetto in cui indichi inoltre: 1. il Comune in cui è od era la chiesa o lo corporazione da cui proviene il capo; 2. la misura del dipinto; 3. lo stato in cui trovasi il dipinto all'atto della visita; 4. se il dipinto esiste nel locale in cui fu visitato; 5. se è stato raccolto presso di lei. Mi presenterà sollecitamente anche questo secondo prospetto così formato il quale io debbo spedire alla Direzione generale della Pubblica istruzione. Ho il piacere di attestarle la mia distinta stima, Cornalia.

28 luglio 1812, Bergamo. Signor Barone Cavalier Prefetto del Serio. Eseguito anche il terzo prospetto generale dei dipinti ed altri oggetti di scultura dipendenti da corporazioni e chiese soppresses in questo dipartimento, ordinatomi da cotesta Prefettura con rispettosa sua lettera del giorno 16 luglio 1812, n. 16960, sezione I, ho l'onore di rassegnarlo unitamente al secondo che mi fu rimandato per servirmene alla formazione di quest'ultimo; mi lusingo che sia eseguito nei termini tanto in lettera quanto a voce prescrittими. Questo ancora in un solo volume li singoli quadri ciascuno sono separati in tre classi, cioè il I segnato con lettera A significa li quadri che furono scelti dalli Signori delegati e che sono già collocati nella Regia Galleria di Brera, nel II segnato con lettera B quelli ancora appartenenti alla medesima qui esistenti parte raccolti e parte da raccogliere ed il III ed ultimo segnato con lettera C contiene tutto il restante appartenente ai Regi Licei. Con questa grata occasione mi gloria di offrirmi di nuovo in quanto il Governo si degnasse di comandarmi, protestandomi sempre con ogni stima e proffondo rispetto, Pietro Roncalli, Professore delegato.

N. 18962, I, 29 luglio 1812, alla Prefettura del Serio. 31 suddetto. Richiamando il n. 13855 si rassegni un esemplare del prospetto alla Direzione generale della Pubblica Istruzione, Cornalia. N. 18961, 13 agosto 1811, al Consigliere di Stato Direttore generale della Pubblica istruzione: il Prefetto del Serio rassegna il prospetto degli oggetti di pittura e scultura esaminati dal Professore Roncalli. Giusta quanto ella si compiacque di ordinare, con dispaccio 19 maggio p.p. n. 1902, ho fatto compilare da questo Signor Professore Roncalli il prospetto degli oggetti di pittura e scultura da lui esaminati di provenienza di chiese e corporazioni soppresses e qui compiuto lo rassegna a lei, Conte Consigliere di Stato Direttore generale, osservando che nel detto prospetto sono notati anche li quadri già spediti alla Regia Galleria di Brera con particolare spedizione. Ho la cura di professarle la mia distinta stima e perfetta considerazione, [...].

(in Bertone, 2006/7)

[28 luglio 1812] Prospetto generale dei quadri ed oggetti di scultura provenienti da chiese e corporazioni soppresses nel Dipartimento del Serio stati esaminati e prescelti dal pittore Roncalli, Professor nel reale Liceo colle rispettive indicazioni.

A. Quadri che furono destinati per la Regia Galleria dalli Signori delegati Giuseppe Appiani e Ignazio Fumagalli, già trasportati e collocati nella sudetta Galleria di Brera.

1° Dieci pezzi dipinti in legno che componevano una sola ancona che furono divisi per comodo del trasporto, il primo de quali rappresenta la Vergine seduta in trono con baldacchino sopra tenendo il Bambino in grembo e quattro angeli all'intorno. 2° esprime S. Francesco genuflesso in paesaggio che riceve le stimmate, egualmente eseguito in legno. 3° esprime S. Alessandro martire vestito alla guerriera, dipinto in legno. 4° esprime S. Bonaventura in piedi eseguito in legno. 5° esprime S. Chiara monaca in piedi, dipinto in legno. 6° esprime S. Gerolamo dottore in piedi, dipinto in legno. 7° esprime S. Vincenzo martire in piedi, dipinto in legno. 8° esprime S. Ludovico vescovo in piedi, dipinto in legno. 9° esprime S. Bernardino da Siena in piedi, dipinto in legno. 10° esprime S. Antonio di Padova. dipinto in legno, in piedi. [segno per indicare che sono tutti] Provenienti dalli Riformati delle Grazie, attribuiti alla Scuola di Leonardo da Vinci e tutti del medesimo autore. 11° un quadro dipinto in legno esprimente il Redentore in piedi vestito di bianco, in

paesaggio e qualche macchietta. Proveniente come sopra, autore Andrea Previtali. 12° un quadro dipinto in legno esprimente la Vergine assunta sostenuta da sei puttini ed abbasso li dodici apostoli tutti in piedi. Proveniente dalli Riformati di Martinengo, autore incognito. 13° una custodia antichissima dipinta in legno che si apre e per metà esprimente figure dipinte in piedi e bassi rilievo. Proveniente dalle Monache di Rosate, autore incognito. 14° un quadro grande in tela esprimente la Vergine col Bambino in alto con corteggio d'angeli ed appiedi S. Grata con S. Lupo ed altre figure. Proveniente dalle ex Monache di S. Grata, autore Enea Salmeggia. 15° un quadro grande eseguito in tela esprimente la Vergine assunta in alto ed abbasso li dodici apostoli, figure quasi al naturale. Proveniente dalle ex Monache di S. Benedetto, autore Gio. Batta. Moroni. 16° un quadro grande in tela esprimente il Riposo nel viaggio d'Egitto cioè la Vergine col Bambino, S. Giuseppe e due puttini. Proveniente dalle ex Monache di Matris Domini, autore Simeone da Pesaro. 17° un quadro dipinto in legno di grandezza mezzana esprimente la Vergine annunciata, stile antico. Proveniente come sopra, autore incognito, maniera raffaellesca. 18° un altro pezzo dipinto in legno sagoma [vi è il disegno della sagoma] esprimente l'Incoronazione della Vergine con molti angeli, stile antichissimo. Medesima provenienza, autore incerto. 19° un quadro grande in tela esprimente con stile grandioso Cristo morto sostenuto da un angelo ed adorato da S. Francesco d'Assisi ed un divoto. Proveniente dalli ex Cappuccini di S. Giovanni Bianco, autore Carlo Ceresa. 20° un quadro in tela rappresentante S. Gerolamo genuflesso nel deserto davanti la croce, grande. Proveniente dalli ex Frati di S. Leonardo, autore Gio. Paolo Cavagna. 21° un quadro in tela grande rappresentante tre santi in piedi con due puttini in alto. Proveniente dalle ex Monache di S. Benedetto, scritto in calce del quadro Calistus fecit. 22° un ovale dipinto in tela rappresentante la Vergine col Bambino, S. Giuseppe all'indietro e qualche puttin. Proveniente dalli ex Frati di S. Gottardo, opera dello Schidone. Tali n. 22 pezzi furono per ordine governativo da me sottoscritto riuniti e, formato l'occorrente imballaggio a norma delle istruzioni e da me stesso accompagnati alla Regia Galleria di Brera, avendo riportata la corrispondente ricevuta che esiste presso questa Prefettura del Serio. Roncalli, Professore delegato.

B. Nota distinta di altri quadri parte de' quali furono destinati per la Regia Galleria dalli medesimi Signori delegati, marcati su l'elenco senza averli veduti ed altri da me aggiunti dietro ordine delli medesimi, come da lettera di questa Prefettura 17 aprile 1811, n. 9179, quali sono ancora da spedire.

1° un'ancona grande antica divisa in vari pezzi, dipinta in legno scelta dalli delegati: esiste ancora nel locale delli ex Riformati di Lovere, autore incognito. 2° un quadro esprimente la Lapidazione di S. Stefano in legno, stile antico scelto dal Professore delegato: proveniente dalla Confraternita di S. Stefano d'Albino, trovato mancante per ora e demolita la chiesa, autore sconosciuto. 3° una Beata Vergine colle mani giunte in tela, scelta dalli delegati: trovato mancante nelle Domenicane di Serinalte, autore Enea Salmeggia. 4° due quadri in legno stile antico esprimenti in mezze figure due Sante, scelti dal Professore delegato: esistono in una stanza delli ex Riformati di Martinengo, dell'autore dell'Assunta già collocata in Brera. 5° quadro in legno esprimente il Martirio di S. Pietro domenicano in un paese con due puttini, idem: proveniente da Matris Domini e già raccolto presso il Professore, autore Gio. Batta Moroni, in Bergamo. 6° un S. Giovanni Battista in piedi, dipinto in legno, con l'agnello, idem: proveniente come sopra e già raccolto, idem, autore Moroni. 7° un S. Pietro in piedi dipinto in legno alquanto danneggiato nell'alto, idem: come sopra e già raccolto idem, autore Moroni. 8° un quadretto esprimente l'Orazione nell'orto dipinto in tela, idem: da S. Grata e già raccolto, idem, maniera talpinesca di Bergamo. 9° un quadretto in tela esprimente Cristo portante la Croce in mezza figura con due manigoldi, stile antichissimo, idem: da S. Grata e già raccolto, idem, autore incognito. 10° un quadro grande in tela esprimente la Vergine in alto con il Bambino e due santi e più abbasso li SS. Fermo, Ristico e Procolo e di fondo varie figure che bevono acqua che sorte dall'urna, idem: proveniente da S. Benedetto ex monache di Bergamo, già raccolto, idem, autore Gio. Paolo Cavagna. 11° un quadro grande in tela rappresentante il Padre Eterno che abbraccia la croce che sostiene il Figlio morto a quella appeso e lo Spirito Santo con due puttini piangenti, idem: proveniente dalle monache di Serinalta, già raccolto, idem, autore dubbio, opera di merito. 12° un quadro in tela rappresentante la capanna di Betlemme, cioè la Vergine, il Bambino, S. Giuseppe ed i pastori, molto pregiudicato: proveniente dalli Cappellani di Vertova, già raccolto. Maniera cremonese, di merito. 13° due altri quadri mezzani che furono descritti in elenco sino dalle prime soppressioni trovati dipinti alla prima dal Talpino e per mala cura distrutti, che furono quasi universalmente ritoccati da mano inesperta, l'anno scorso 1811 si sono trovati assieme con molti altri di niun merito, riposti in un sotterraneo della Trinità per aver evacuata la chiesa disposta ad uso di magazzino militare tutti questi quadri consumati ed marciti dal umido come è successo in vari altri che si trovano ancora da molti anni giacenti in luoghi già alienati e che naturalmente saranno o smarriti o distrutti come di altri, fortuna che non erano opere degne di essere riservate.

[C.] Prospetto generale dei quadri ed altri oggetti di scultura che furono riservati dal Professor delegato e collaudati dalli Signori delegati Appiani e Fumagalli e destinati per i Licei quali tutti esistono nei rispettivi loro posti ove furono ritrovati, siegue l'indicazione C.

1° un quadro grande in tela alto braccia 5, once 1, largo braccia 3, once 7, esprimente la Vergine contornata da sei angeli che consegna a S. Felice il Bambino ed appiedi S. Carlo Borromeo e S. Albino vescovo, opera delle migliori dell'autore e discretamente conservata: chiesa delli ex Cappuccini d'Albino chiusa, autore Francesco Zucchi emulo del Salmezza. 2° un quadro in tela rappresentante la Vergine col Bambino ed angeli ed appiedi S. Giovanni Battista e S. Giovanni Evangelista, opera non delle migliori dell'autore con qualche danno, alto braccia 5 circa, largo braccia 3, once 3: chiesa come sopra, autore Gio. Paolo Cavagna. 3° un quadro in tela esprimente la Vergine in alto col Bambino e puttini ed appiedi S. Eleonora con palma in mano e S. Lorenzo genuflesso, opera di grande effetto e maestria e ben

conservata, alto braccia 4, once 9, largo braccia 3, once 2: esistente nella soppressa chiesa chiusa delle Monache di S. Carlo di Gandino, autore Marziale Carpinoni. 4° un quadro in tela esprimente la Vergine col Bambino con due SS. Fermo e Rustico ed abbasso li SS. Franco, Cecilia, Giovanni Evangelista ed Andrea Apostolo, opera di effetto e maestria come la sopraccennata e ben conservata, alta braccia 4, once 7, larga braccia 3, once 2 e ½: idem, idem. 5° un quadro in tela esprimente la Trinità in alto ed abbasso S. Carlo Borromeo, con S. Benedetto e due putтини, opera che dimostra autore veneto perfezionatosi a Roma, alto braccia 5, once 4, largo braccia 3, once 4: idem, autore sconosciuto. 6° un quadro in tela rappresentante la Vergine col Bambino ed il Padre Eterno con quattro santi, cioè Anna, Teresa, Giuseppe e Monica con putтини, non tanto celebre pel disegno, ma grazioso di compassione e di colorito, alto braccia 2, once 11, largo braccia 2, once 6: nel medesimo locale di S. Carlo di Gandino, autore incognito, maniera veronese. 7° un quadro mezzano in tela esprimente la Crocifissione sul Calvario alla presenza della Vergine, altre Marie con varie figure, il maggiore suo merito consiste nella grazia di varie teste e per raggruppamento di alcune figure, alto braccia 3, once 1, largo braccia 2, once 1 e ½: locale suddetto, autore sconosciuto. 8° un quadro mezzano in tela rappresentante la Vergine col Bambino e tre santi, con S. Giovannino, il maggior suo merito consiste nell'istoriato, alto braccia 1circa, largo in proporzione: chiesa o locale di S. Carlo di Gandino, autore incognito. 9° un quadro esprimente la Vergine seduta col Bambino che lo porge a S. Anna genuflessa con una monaca all'indietro ed un puttino in piedi, in un piano marmorizzato, che tiene alcuni canestri ripieni di fiori e nell'indietro architettura e paesaggio, opera tenuta in grande estimazione da quella popolazione, qualora non fusse per disavventura una copia tale sarebbe, in qualunque modo è opera degna d'istruzione, alto braccia 3, once 3 e ½, largo braccia 2, once 3: esiste nella chiesa delle monache di S. Anna in Clusone, autore sconosciuto. 10° un ovale in tela esprimente la Vergine seduta su le nubi e lo Spirito Santo sopra, opera d'istruzione, grandezza mezzana: esistente nella chiesa come sopra, autore dubbio. 11° un quadro in tela esprimente S. Antonio di Padova in piedi col Bambino sopra un tavolo, con tappeto, opera delle migliori dell'autore, alto braccia 4, once 1, largo braccia 2, once 5: ancora nella chiesa chiusa de Riformati del Cividino, autore Carlo Ceresa. 12° una stampa di rame esprimente il Giudizio universale composta di molte centinaia di figure, opera molto utile d'istruzione in molti rapporti, alto braccia 2, once 5, largo braccia 2, once ½: nel locale de Cappuccini di Bergamo, autore Giovanni Cousin, inciso da Guglielmo Vittembroot. 13° un quadro in tela esprimente la Vergine che porge a S. Felice il Bambino con tre angeli, uno de quali tiene le bisacche del pane e quattro cherubini in alto, opera di stile grandioso, degna d'istruzione, alto braccia 4, once 1, largo braccia 2, once 9: nel locale come sopra, autore il Borgognone delle teste. 14° un quadro grande in tela esprimente la Vergine col Bambino in alto, contornata da angeli ed abbasso li Santi Alessandro, Francesco, Orsola e Chiara, opera in molte parti degna d'istruzione, alto braccia 5, once 2, largo braccia 3, once 4 e ½: Cappuccini come sopra, autore Giacomo Palma. 15° quadro in tela rappresentante la Vergine che consegna a S. Felice il Bambino con putтини, opera degna d'istruzione tanto per il colorito che per la grazia, alto braccia 4, once 14, largo braccia 3, once 4: Cappuccini come sopra, autore Monsieur Roumier di Carcassona. 16° un quadro in tela esprimente la Vergine seduta che porge il Bambino a S. Felice che lo tiene tra le braccia, con cherubini, opera d'istruzione per il colorito e qualche grazia nella composizione, alto braccia 2, once (...), largo braccia 1, once 7: esistente nel locale delli Cappuccini di S. Alessandro in Bergamo, autore dubbio. 17° un quadro in tela grande esprimente un maestoso S. Diego genuflesso rivolto alla Vergine che sta in alto col Bambino e putтини con indietro la veduta di una parte della città di Bergamo, opera benché alquanto coperta di sporco dimostra la maggior grandiosità nello stile che non ha dimostrato l'autore in molte opere sue ed è ben opportuna per l'istruzione, alta braccia 5, once 3, larga braccia 3, once 5 e ½: esiste nella chiesa delli ex Riformati delle Grazie in Bergamo, autore Francesco Zucchi, questa chiesa col convento è riaperta dalla Congregazione di Carità di Bergamo, che ne fece acquisto e gli ha collocato la casa d'industria de poveri. 18° tredici miracoli di detto S. Diego, dipinti alla prima con grassezza di colore, pregievoli più per la composizione che per l'esattezza, degni di riserva, alti braccia 1, once 6 e ½: idem, autore Zucchi come sopra. 19° una mezza luna in tela rappresentante un santo miracolo del suddetto santo, di merito come li sopra espressi, alto braccia 1, once 6, largo braccia 2, once 1: idem, Francesco Zucchi, come sopra. 20° un quadro grande dipinto in tela esprimente l'Immacolata contorniata da grandissimi angeli ed a piedi tra maestosi santi, cioè Anna, Zaccaria e Antonio di Padova ed un putto nel piano, opera che per grandiosità di stile e per bizzaria di composizione e posizione e per un piacevole e magistrale tocco di pennello sembra non possa trovarsi altra più opportuna per istruzione nei primi precetti del colorito, ossia impasto, alto braccia 5, once 8, largo braccia 4, once 3 e ½: nella chiesa de Riformati delle Grazie suddetta, autore Sebastiano Ricci, veneziano. 21° un quadretto in tela rappresentante il Beato Salvatore d'Orta in piedi dipinto alla prima, riservato per il pregio dell'autore, alto braccia 1, once 6, largo braccia 1, once 1: idem, autore Francesco Zucchi. 23° un quadro in tela rappresentante S. Pietro d'Alcantara davanti la croce inginocchiato, opera di discreto disegno, mancante di esecuzione, riservato per essere composizione d'autore valente, alto braccia 2, once 8, largo braccia 1, once 10: idem, disegno del Salmeggia, eseguito da sua figlia Chiara. 23° un quadro grande in tela esprimente una Croce in alto sostenuta da quattro angeli con due altri che tengono istromenti della passione ed al piede cinque santi ottimamente distribuiti, opera delle migliori dell'autore, dipinta colla maniera del Salmeggia, alta braccia 6, larga braccia 3, once 10: esiste nella chiesa delle ex Cappuccine di Bergamo, autore Francesco Zucchi, la chiesa è chiusa. 24° un quadro mezzano dipinto in tela esprimente la Resurrezione di Lazzaro composto da dieci figure, opera di un discreto effetto nella composizione e di molta espressione particolarmente nelle teste, soffre qualche danno cagionato o dal tempo o da poca cura, alto braccia 2, once 6 in quadro: chiesa delle ex monache di Rosate in Bergamo aperta e ceduta al Regio Liceo e col leggìo privato annesso, autore Gioñ. Paolo Cavagna. 25° un quadro mezzano esprimente S. Diego genuflesso davanti il Crocifisso in un paese, opera di discreto merito per diligenza, alto braccia 1, once 10, largo braccia 1, once 3: chiesa come sopra, autore dubbio. 26° un quadro grande in tela rappresentante la Vergine col Bambino seduto su le nubi ed appiedi S. Chiara in piedi e S. Francesco

genuflesso con un putтино, opera di forza e vaghezza di colorito, eseguita su lo stile di Guercino: chiesa come sopra, autore Gioñ. Batt.^a Cignaroli, veronese. 27° un quadro mezzano in tela esprimente S. Sebastiano legato ad un albero ignudo, con due manigoldi ed un angelo in alto, opera degna di riserva per vari pregi che in essa si manifestano, alta braccia 3, once 2, larga braccia 2, once 2: chiesa suddetta, dal Pasta attribuito al Palma. 28° un quadro grande in tela esprimente la Visitazione di S. Elisabetta composto da sette figure, architettura e paesaggio, opera che per graziosa ed elegante composizione e per la vivacità del colorito è opportunissima per istruzione, alto braccia 5, largo braccia 5, scarso, braccio di Bergamo: chiesa suddetta delle Grazie, autore Santo Cataneo di Brescia. 29° un quadro corrispondente ad di sopra accennato in tela, esprimente la Presentazione al tempio della Vergine, composto da undici figure, opera degna d'istruzione in più rapporti, alto braccia 5, largo braccia 5 scarso: idem, autore Gioñ. Batt.^a Raggi, allievo del Tiepoli. 30° un quadro in tela sopra legno esprimente la Vergine addolorata in piedi vestita a lutto, riservato più per il pregio della testa della Vergine che per il restante essendo alquanto stentato nell'esecuzione, alto braccia 2, once 7, largo braccia 1, once 2 e ½: chiesa delle ex monache del Paradiso, chiusa, autore incognito. 31° un quadro grande rappresentante in tela S. Giovanni Battista seduto nel deserto, opera di buon stile, alquanto pregiudicato da ritocchi, alto braccia 3, once 8, largo braccia 2, once 7: chiesa delli Riformati delle Grazie, già detta, dal Pasta attribuito al Palma, raccolto. 32° un quadro grande esprimente la Vergine con puttini in alto ed abbasso tre santi, opera di merito nell'esecuzione e colorito, degno d'istruzione con qualche danno, senza misura non essendo potuto accostarsi per mancanza di scale: chiesa delle ex Cappuccini di Romano; la chiesa è aperta come sussidiaria, autore incerto, cremonese. 33° sette statuette mezzane eseguite in legno così detto mastello, esprimenti una la Vergine Immacolata, [la] seconda S. Antonio di Padova con Bambino, [la] terza S. Francesco d'Assisi, [la] quarta S. Alessandro, [la] quinta il Padre Eterno, [la] sesta S. Michele, [la] settima il Redentore, [l']ottava quattro piccoli puttini seduti, opere alquanto manierate nelle azioni e nei vestiti, tuttavia di merito per la variazione graziosa dei loro movimenti, grandezza oncie sei circa: dall'altare distrutto delli Cappuccini di Bergamo, autore Fantoni di Rovetta. 34 ° un Cristo in croce spirante, grandezza quasi al naturale eseguito in terra creta, coperto di colori di carne, si vede esser studiato sul vero, benché eseguito con qualche alterazione della verità stessa per lo stile proprio dell'autore, tuttavia è forse il miglior pezzo in tale specie che in questo dipartimento esista: dal coro delli ex Cappuccini di Bergamo, autore Fantoni suddetto.

Se fra gli oggetti contemplati per la Regia Galleria paresse talvolta alcuno non tanto meritevole d'essere collocato fra quella, faccio avvertire che io mi sono indotto a farne la scelta dietro la lettera di questa Prefettura del giorno 19 giugno 1810, n. 12219, concepita in questi termini nel secondo paragrafo: per la scelta che ella farà si regolerà non solo nella rarità o bontà assoluta ma relativa, ancora considerando ciò che o per circostanze particolari o per gli autori possa riuscire pregevole ai Comuni, Pietro Roncalli, Professore delegato.

N. 4242, al Signor Direttore generale dell'Istruzione pubblica, Milano. Oggetto. Riscontra il dispaccio 12 settembre 1811 n. 7753 sulle specifiche incombenze del Professore Roncalli e ne rassegna anche un'altra. Bergamo, li 12 [settembre] 1812. In vista del dispaccio 12 settembre p.p. n. 7753, ho chiamato il Signor Professore Roncalli all'estinzione delle ordinanze superiori. Avendogli poi ordinato di produrre gli addimandati incogniti C.D.L.F., mi fece quetente che, essendo inscrivibili a minute spese di cibarie, mance, piccoli trasporti e simili, gli riesce impossibile di poterli avere. Ha poi prodotto la quietanza per le Lire 38.38 pagate [...] ed è quella che rassegnò. In seguito a ciò mi ha presentato un conto di 23 giornate da lui impiegate nelle operazioni da cui dipende il conto di spese proposte di Lire 709.17, diggià approvato col umiliato dispaccio; avendo trovata giustificata la domanda di pagamento di queste giornate io son passato a farlo eseguire. Rassegnò il conto delle suddette giornate corredato della relativa quietanza e ne rassegnò pure un altro per la somma di Lire 184.70 per le ulteriori disposizioni che da lei dipendono. Ho l'onore di attestarle la distinta mia stima e somma considerazione, [...].

(in Bertone, 2006/7)

Addì 28 novembre 1812, Bergamo. Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri. Riscontrando il venerato di lei foglio, in data 17 novembre 1812 n. 25292 sezione I, ho l'onore di avvertire nel proposito il Signor Barone Cavaliere Prefetto che, appena ebbi la commissione da questa Prefettura, in data 12 aprile 1811 n. 9179 sezione I, di raccogliere alcuni quadri dipendenti da corporazioni e chiese sopprese destinati per la Regia Galleria descrittivi in poliza unita, mi occupai sollecito alla riunione prima dei pezzi esistenti in Bergamo, mi recai in Serinalta e trasportai il quadro alla Santissima Trinità proveniente da quel vacante monastero di domenicane, gionsi alli Riformati di Martinengo e preparai l'imballaggio per Bergamo di quei due destinati; avanzata a tale stato l'operazione, ne feci avverita la Prefettura del risultato, unendo anche una poliza delle spese occorse e sostenute da me, ascendente a Lire 185 centesimi 8, facendo conoscere nel tempo istesso che per compiere tale operazione mancava di reccarmi a Darfo a quel vacante monastero di salesiane nonché a Lovere da quei ex Riformati per trasportare un'ancona antica divisa in vari pezzi destinata per la Galleria Reale dalli Signori delegati Giuseppe Appiani ed Ignazio Fumagalli, coll'istesso rapporto chiesi alla suddetta Prefettura di essere rimborsato delle spese già occorse, come qui sopra dimostrate, ed una sovvenzione per essere abilitato a fare opportuni viaggi per il restante di detta commissione. Mi fu risposto a voce che, non essendoci un fondo destinato, la Prefettura medesima avrebbe tosto scritto alla Direzione per le opportune disposizioni e che per tanto dovessi sospendere l'operazione. In data 11 giugno 1812 n. 13855 sezione I fui ragguagliato con lettera di questa Prefettura che il Signor Direttore generale della Pubblica istruzione aveva riconosciuto il mio credito delle Lire 185 centesimi 8, cioè Lire 34.38 sugl'arretrati 1811 e lire 150.70 sull'esercizio corrente, e che sua eccellenza il Signor Conte Ministro dell'Interno aveva approvata la spedizione del mandato della seconda somma di Lire 150.70 che scossi dal Signor cassiere Valsecchi, riservandosi ad ordinare il pagamento dell'altra di Lire 34.38 tosto che fossero assegnati i

fondi a compimento dell'esercizio 1811. Il secondo paragrafo di tale lettera per copia conforme così spiega: mentre le comunico Signor Professore questa superiore disposizione, debbo anche farle conoscere la volontà del Direttore generale della Pubblica istruzione di avere sott'occhio il risultato dell'operazione da lei eseguita sui quadri attinenti alle chiese e corporazioni soppresses, affinché egli possa di concerto colla Reale Accademia di belle arti giudicare sul pregio dei dipinti da lei visitati e disporre per la loro destinazione dopo la scelta dei migliori da collocarsi nella Regia Galleria. Siegue come sopra. Ella pertanto rimane incaricata di formare un prospetto generale che contenga le seguenti notizie, da dividere in sette colonne cadauna, non essendo stato né il primo, né il secondo che presentai al Signor Segretario Alborghetti dell'intera sua soddisfazione per l'ordine della disposizione degli oggetti da separarsi in tale prospetto, feci il terzo in evasiva all'ordine 16 luglio 1812 n. 16960 sezione I, il quale per sua bontà il sullodato Signor Segretario lo approvò e fu consegnato a protocollo con lettera accompagnatoria il giorno 28 luglio 1812. Tale prospetto in un sol volume come alle prescrizioni conteneva tutti li quadri già spediti alla Regia Galleria scelti dalli Signori delegati e quelli ancora da spedirsi che sono quelli che si tratta e tutto il restante che si considera destinato o da destinarsi per le Accademie e Licei: io intanto in aspettazione di superiori disposizioni altro non intrapresi nel restante. Se si degna questa Prefettura di comandarmi che fornisca detta Galleria Reale solo di quelli ritrovati e già raccolti o pure che unisca come alli ordini ancora quelli di Lovere già esposti e compresi negl'antecedenti e di Darfo se ne esistono non avendoli visitati, non attendo che si degni di onorarmi delle sue superiori disposizioni per potermi gloriare della pronta esecuzione. Ho l'onore di umiliarle alta stima e profondo rispetto, Pietro Roncalli, Professore delegato.

1813

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

Regno d'Italia, n. 3736. Il Direttore generale della Pubblica istruzione, Milano, 14 luglio 1813, al Signor Prefetto del Dipartimento del Serio. Per l'avvenuta soppressione dei corpi monastici il Governo si è fatto proprietario di una quantità di quadri di buoni autori, meritevoli di conservazione. Prescelti i più pregievoli per ornamento delle Regie Gallerie di questa Capitale, sembra conveniente che gl'altri siano ripartiti nei dipartimenti. Con questi si potrebbero formare delle gallerie sia nel locale del Liceo, sia altrove, i quali oltre al decoro della città servissero anche al vantaggio di quelli che si dedicano allo studio della pittura. Molti dipartimenti posseggono già dei dipinti di pregio, coi quali potrebbero dar principio alla formazione di queste gallerie e perciò debbo pregarla Signor Prefetto di volere occuparsi di quest'oggetto, concertandosi occorrendo con persone dell'arte. La scelta del luogo ove stabilire queste gallerie sarà proposta da lei stesso, avuta però preferenza al locale del Liceo, qual'ora sia fattibile e quando non siavi altra galleria che non convenga trasportare. Mi parebbe gradevole di avere un elenco dei quadri attualmente esistenti nel dipartimento e che potessero servire all'uopo e perciò le trasmetto alcuni esemplari del detto elenco che ella si compiacerà di riempire e di ritornarmi. Questi esemplari serviranno anche per formare il catalogo che dovrà esistere presso ciascuna galleria. Dal suo zelo mi riprometto che ogni cosa sarà ricondotta a termine nel modo il più soddisfacente e che riesca in pari tempo di molta utilità all'istruzione. Aggradisca i sensi della mia distinta stima, il Consigliere Direttore assente, il Segretario generale, [...].

N. 17936, I, 19 luglio 1813. Alla Prefettura del Serio, Pubblica istruzione, Direzione generale. 23 settembre 1813. Essendosi per l'oggetto della scelta e separazione de' quadri entro citati recato in questo dipartimento anche un delegato demaniale, essendosi di concerto con questi e col Signor Professore Pietro Roncalli già date le opportune disposizioni per la comandata operazione che è in corso e non rimanendo che di darne formale delegazione al Signor Roncalli in via d'ufficio, gli si scriva la lettera necessaria, il Prefetto Cornalia.

N. 6241, Regno d'Italia, Milano, li 15 agosto 1813. Il Direttore del Demanio pei Dipartimenti d'Olona, Lario, Alto Po e Serio al Signor Barone Prefetto del Dipartimento del Serio, Bergamo. Per dare evasione alle superiori prescrizioni della Prefettura del Monte Napoleone tendenti alla finale realizzazione de' mobili tutti e quadri esistenti e sparsi in questo Dipartimento del Serio, ho incaricato il Signor Gaetano Ambrosoli f.f. d'economista presso questa Direzione a trasferirsi in codesto dipartimento onde por fine ad ogni pendenza relativa a simili oggetti. Interesse perciò la compiacenza del Signor Barone Prefetto perché, qualora il delegato suddetto incontrasse qualche renitenza od opposizione nel disimpegno delle affidate incombenze, voglia degnarsi di prestargli quell'assistenza e quell'ossequio che nella di lei saviezza fosse per riputare convenienti. Colgo anche quest'incontro per rinnovarle, Signor Barone Prefetto, le assicurazioni della mia distinta stima e considerazione, [...].

(in Bertone, 2006/7, cit. in Facchinetti, 2006, p. 144, nota 13)

Bergamo, li 19 agosto 1813. Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri. Signor Barone Cavalier Prefetto del Serio. Col maggior rispetto le presento l'unita polizza di mie competenze per operazioni eseguite dietro suoi rispettati ordini dell'anno scorso 1812, lusingandomi che troverà in essa polizza tutto descritto regolarmente, quale ascende alla somma di Lire italiane 73.90. Assicuro il Signor Barone Cavalier Prefetto di due cose, la prima che sono già dodici e più anni che il Governo si degna di continuare in me tale incombenza ed avendo in più volte ed in varie occasioni somministrati alla Regia Galleria di Brera quaranta e più pezzi da me scelti ed approvati dal corpo accademico ed, ogni qual volta si è degnata questa Prefettura di rimettere alla superiorità delle mie competenze le polize, essa si è sempre compiaciuta d'approvarle sollecitamente tutte senza difalco del minimo centesimo come potrà verificarlo in questa sua ragioneria; la seconda di non aver mai ricorso pel dovuto rimborso di mie competenze, se non quando mi trovo

all'estremo bisogno in giornata per sostenere il peso della mia numerosa famiglia. Tali pronti e generosi tratti di bontà provenienti dalla superiorità non è di mia competenza il giudicarli se non che assoggettarli a suoi saggi riflessi ed alla di lei bontà e siccome ella in bontà, giustizia, zelo e l'istessa felicità del dipartimento, non dubito che saprà prontamente rendermi soddisfatto in quanti umilmente li chieggo del pronto ed a me medesimo indispensabile rimborso di detta somma. Non posso che offrirmi in seguito a suoi venerati cenni in quanto si degnasse di comandarmi, nel mentre che col maggior rispetto e proffonda venerazione sono devotissimi, umilissimo, ossequiosissimo, Pietro Roncalli, Professore delegato.

(ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4)

Lì 19 agosto 1813, Bergamo. Con rispettata lettera della Prefettura del Serio, in data 25 febbraio 1812 n. 8146, fu comandata al sottoscritto la visita alli due soppressi monasteri di S. Giuseppe in Bergamo e dell'Immacolata Concezione in Alzano per riconoscere le migliori opere di belle arti da riservare alla pubblica istruzione, che appena eseguita l'operazione, ne fu tosto rassegnato il corrispondente rapporto alla sullodata Prefettura. Per la visita ed esame di tutti li quadri delle ex monache di S. Giuseppe, avendoli esaminati tutti in tre volte essendo al n. di 100 circa, per mio onorario in tutto Lire 14.50; per il viaggio in Alzano, [sediolo], rinfresco, pranzo e mia competenza in tutto Lire 18. Con lettera 11 giugno 1812 n. 13835 sezione prima, mi fu ordinato il prospetto generale di tutti li quadri ed altri oggetti di belle arti riservati alla pubblica istruzione, che fu prontamente eseguito e rassegnato alla sullodata Prefettura con lettera accompagnatoria, consunti giorni due in tale operazione per mio onorario, Lire 12, spese in carta, Lire 1.25. Con altra lettera 29 giugno 1812 n. 15184 mi fu rimandato il suddetto prospetto per essere rinnovato, per formare delle separazioni degl'oggetti medesimi e fu prontamente eseguito e assegnato come sopra con lettera accompagnatoria, benché abbia lo stesso portato più occupazione e tempo viene dal sottoscritto calcolato come il primo, Lire 12, spese in carta Lire 1.15. Con lettera 16 luglio 1812 n. 16960 sezione prima, mi fu rimandato il medesimo prospetto per essere del tutto rinnovato per qualche aggiunta da fare come alla lettera medesima ed alli ordini avuti in voce dall'oronatissimo signore Segretario Alborghetti, rassegnato anche per la terza volta con lettera accompagnatoria in data 28 luglio 1812 e messa a protocollo, rassegnando anche l'originale avuto dalla sullodata Prefettura, servitomi di lume per numero e separazione degl'oggetti e delle loro classi, come risulta da detto ultimo prospetto che fu di piena approvato dal prellodato signor Segretario Alborghetti. Per mio onorario e spese di carta in tutto Lire 15, [segno della somma totale] Lire 73.90. Pietro Roncalli, Professore delegato.

(Idem e copia in ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

N. 21634, sezione I, alla Direzione generale di Pubblica istruzione, 29 agosto 1813. Il Signor Pietro Roncalli, Professore di disegno, mi ha esibito la qui unita specifica di spese da esso sostenute nella visita che gli fu comandata ai due soppressi monasteri di S. Giuseppe in Bergamo e dell'Immacolata Concezione in Alzano e nella redazione e copia del catalogo di tutti li quadri da esso visitati ugualmente per comando superiore ed in gran parte anche costì spediti, sussistendo la realtà degli ordini impartiti al Signor Roncalli e l'esecuzione de' medesimi la più esatta che per lui si è potuto, subordinando a codesta Direzione la specifica in discorso interessandola pel soddisfacimento che in vista delle speciali sue circostanze di riservatezza si rende anche presso lei urgente. Ho l'onore di protestarle la mia più distinta stima e considerazione, Cornalia.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

Milano, li 16 settembre 1813. Regno d'Italia, Direzione del Demanio d'Olona, Lario, Alto Po e Serio, n. 6937, oggetto: si prega a voler ordinare alla Municipalità di Bergamo il rilascio, al delegato speciale di questa direzione, dei quadri presso la stessa esistenti e descritti nell'unito inventario. Al Signor Barone Cavaliere, Prefetto del Dipartimento del Serio, Bergamo. La Municipalità di Bergamo tiene presso di sé molti quadri provenienti dalle soppressioni delle corporazioni religiose avvenute all'epoca degli intrusi governi come dal qui unito inventario. L'allegata proprietà per parte del sunnominato Signor Podestà parmi non possa sussistere in alcun modo, dacché ritenuta la loro provenienza da corporazioni soppresses, qualunque sia l'intermedio provvisorio Governo che li possa avere depositati, deve necessariamente succedere a qualunque sostanza mobile od immobile la Cassa d'ammortizzazione in corrispettivo dei pesi da essa assunti pel pagamento delle passività di dette corporazioni e specialmente delle pensioni vitalizie che sostiene attualmente. A scanso quindi di inutili domande al ripetuto Podestà, non trovo altro espediente che quello di interessare il Signor Cavaliere Prefetto ad ordinare a quel Municipio la consegna dei detti quadri previa la separazione da farsi di quelli che possano essere stati scelti a favore dei Licei, e Reale Palazzo delle belle arti e scienze, siccome viene superiormente ordinato e come di è diggià in persona concertato col sullodato Signor Cavaliere Prefetto. Persuaso che vorrà prendere tutto l'interessamento pel rilascio dei ripetuti quadri, trattandosi di effetto che ritengo di assoluta ragione dello Stato, in attenzione di riscontro, passo a confermarle i sentimenti della mia distinta stima ed alta considerazione, [...].

23 settembre 1813. Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri. N. 23967, al Signor Podestà di Bergamo. Il Signor Direttore del Demanio dei Dipartimenti d'Olona, Laria, Alto Po e Serio mi ha trasmesso un inventario di vari quadri che debbono trovarsi in custodia presso codesto Municipio siccome provenienti dalle corporazioni religiose soppresses durante il regime del Governo provvisorio. Per questa circostanza e per essere la Cassa d'ammortizzazione subentrata nei pesi e nei diritti delle corporazioni medesime qualunque siasi l'autorità che le ha abolite, esso ritiene che i quadri suddetti debbano spettare alla Cassa suddetta e rilasciarsi quindi al delegato demaniale. Questo è l'oggetto che lo ha

indotto a interessare le mie cure. La consegna suddetta deve limitarsi a quei quadri che rimaner potessero, fatta la scelta a favore del Liceo o della Pinacoteca Reale, quando pure ve ne siano che abbiano questo merito. Avendo però io portato uno sguardo sul ripetuto inventario, parmi d'aver rilevato che lungi dal provenire tutti li quadri in esso descritti da corporazioni sopprese, ben pochi siano quelli di questa categoria, essendo anzi la maggior parte notati come già esistenti nelle sale del Palazzo medesimo, anco nella cappella medesima di questo palazzo profettizio. Prima adunque ch'io riscontri il suddetto Signor Direttore circa al mio interessamento nell'oggetto di sue premure, le faccio consegnare l'inventario per le analoghe di lei osservazioni e riferimento, rimarcandole solo che ove dovesse insorgere appiglio di controversia circa alla proprietà dei quadri stessi, non parrebermi convenevoli agitar la quistione se i quadri non fossero di altro merito in pittura o per altro titolo cari al Comune. Mi pregio, [...].

(ASMi, Studi, p.m., cart. 356)

1813 (...) Pinacoteca, quadri. Istanze dei Comuni di Brinzio e Caravaggio, appoggiate dal Ministro pel Culto, all'intento di conseguire de' quadri d'infimo pregio giacenti nelle gallerie per decorare le loro chiese (...).

Regno d'Italia, Ministero per il Culto, n. 8253, divisione I, Milano, 23 settembre 1813. A Sua Eminenza il Signor Conte, Ministro dell'Interno. I fabbricieri del Santuario di Caravaggio chiedono la mia interposizione presso Vostra Eccellenza onde, divisando [...] con mia approvazione di compiere l'ornamento di quel tempio insigne colla costruzione di un'ancona di marmo nella cappella della Passione, unica rimasta negletta, possano ottenere gratuitamente la [...] mediante il dono d'un quadro dei molti che giacciono presso la Reale Accademia rifiutati come non degni di essere posti nella Reale Pinacoteca, né di essere forniti come esemplari ai Licei dipartimentali e nondimeno sufficientemente buoni per figurar bene in chiese. Un'altra parrocchiale mi prega egualmente di ottenerle tal dono. Considerando quindi che simili quadri levati dalle chiese sembrano destinati ad esservi riposti quando non servano ad altro uso e che sembra conforme alle sagge intenzioni di un Governo protettore delle arti il dare con ciò occasione d'intraprendere nuove opere d'ornamento e di eccitare quindi l'industria degli artisti, mi premetto di pregarne Vostra Eccellenza, confidato che dove la [cosa] le sarà graziosa a questo Ministero non meno che alle chiese dell'invocato favore. Rimango in aspettazione di compiacente risposta ed ho l'onore di attestare all'Eccellenza Vostra l'alta mia stima e considerazione. In mancanza del Ministro, il Segretario generale, E. Giudici, Pollini, Segretario. Al Consigliere di Stato, Direttore generale della Pubblica istruzione, per rapporto, sentito chiunque occorra, 26 settembre 1813, il Ministro dell'Interno [...]. Al Signor Presidente dell'Accademia di belle arti in Milano per le sue osservazioni, Scopoli.

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

N. 23967, sezione I. Regno d'Italia, Bergamo, li 23 settembre 1813. Il Prefetto del Dipartimento del Serio al Signor Podestà di Bergamo. Il Signor Direttore del Demanio per Dipartimenti d'Olonza, Lario, Alto Po e Serio mi ha trasmesso un inventario di vari quadri che debbono trovarsi in custodia presso codesto Municipio siccome provenienti dalle corporazioni religiose sopprese durante il regime del Governo provvisorio. Per questa circostanza e per essere la Cassa d'ammortizzazione subentrata nei pesi e nei diritti delle corporazioni sudette, qualunque siasi l'autorità che le ha abilitate, esso ritiene che i quadri suddetti debbano spettare alla Cassa suddetta e rilasciarsi quindi al delegato demaniale. Questo è l'oggetto che lo ha indotto a interessare le mie cure. La consegna suddetta deve limitarsi a quei quadri che rimaner potessero, fattane scelta a favore del Liceo o della Pinacoteca Reale quando pure ve ne siano che abbiano questo merito. Avendo però io portato uno sguardo sul ripetuto inventario, parmi d'aver rilevato che, lungi dal provenire tutti li quadri in esso descritti da corporazioni sopprese, ben pochi siano quelli di questa categoria essendo anzi la maggior parte notati come già esistenti nelle sale del Palazzo municipale ed uno ancora nella capella medesima di questo Palazzo prefettizio. Prima adunque ch'io riscontri il sudetto Signor Direttore circa al mio interessamento nell'oggetto di sue premure, le faccio consegnare l'inventario per le analoghe di lei osservazioni e riferimento rimarcandole solo che ove dovesse insorgere appiglio di controversia circa alla proprietà dei quadri stessi, non parrebersi convenevole agitar la quistione se i quadri non fossero di qualche merito [...] o per altro titolo cari al Comune. Mi pregio di attestarle la mia distinta stima, Cornalia.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri. Bergamo, 24 settembre 1813. Al n. 22288, sezione I. Alli Signori Viceprefetti e Sindaci. Da consegnarsi al Signor Ambrosoli, delegato demaniale nel Dipartimento del Serio. Per ordine del Signor Direttore dipartimentale del Demanio residente in Milano si è recato in questa Centrale il Signor Gaetano Ambrosoli f.f. di Economo, incaricato della finale valorizzazione di mobili tutti e quadri provenienti dalle corporazioni sopprese ed ancora esistenti nel Dipartimento del Serio. Al disimpegno della sua incombenza egli si porta in codesto Comune. Interesse quindi li Signori Viceprefetti e Sindaci a volergli professare quell'assistenza, quei lumi e quel sostegno di cui potesse avere d'uopo a norma de' casi e delle circostanze e che nella loro saviezza fossero per reputare convenienti. Mi pregio, [...].

(in Bertone, 2006/7)

N. 17936, sezione I, al Signor Pietro Roncalli, Professore di pittura. 24 settembre 1813. Considerando la Direzione generale di Pubblica istruzione che per l'avvenuta soppressione de' corpi monastici il Governo si è fatto proprietario di una quantità di quadri di buoni autori meritevoli di conservazione, ho trovato conveniente che, prescelti i più pregievoli per ornamento delle Regie Gallerie, degli altri tutti si faccia una raccolta e si formi una galleria così detta dipartimentale

(da collocarsi ove meglio io stimerò conveniente) affinché oltre al decoro della città servano anche al vantaggio di quelli che si dedicano allo studio della pittura. Per quest'oggetto fin dallo scorso luglio essa mi ha scritto interessando le mie cure per la compilazione di un elendo dei quadri tutti esistenti nel dipartimento e che potessero servire allo scopo suddivisato. In questo frattempo però è sopravvenuto il Signor Gaetano Ambrosoli f.f. di Economo presso la Direzione dipartimentale del Demanio, incaricato esso pure da suoi superiori di procedere alla vendita e realizzazione dei quadri tutti provenienti dalle corporazioni soppresse e ancora esistenti in questo dipartimento, fatta però prendere la scelta e la separazione di quelli che si stimassero degni da conservarsi per la galleria raddivisata. Ella è già forse in voce informata di tutto ciò e sa già forse aver io a questo scopo presi gli opportuni concerti col suddetto Signor Ambrosoli ed aver ad esso consegnate le module dietro le quali deve esser redatto l'elenco richiestomi dalla Direzione generale. Ora siccome ella fu già in altre occasioni occupato in questo medesimo lavoro per commissione del mio predecessore e siccome presso di lei deve esistere tutto il materiale necessario per eseguir tosto il suddetto elenco, io le do espressa commissione di procedere immediatamente alla formazione del medesimo. Questo dovrà comprendere, giust[i] i desideri della Direzione suddetta, tutti i quadri esistenti nel dipartimento, solo che in via di osservazione si dovranno annotare nell'apposita stima quelli che per non aver decisamente alcun merito si possono rilasciare al Signor Ambrosoli per l'alienazione nonché inutili per la galleria dipartimentale e di puro aggravio se si dovessero qui trasportare. A oggetto che l'operazione riesca più precisa, esatta e spedita, ella non mancherà di procedere d'accordo col Signor delegato sudetto. Eccole, Signor Professore, un nuovo campo per rendere un utile servizio all'arte nobile ch'ella professa ed a questo dipartimento in cui si coltiva un buon successo ed eccole così come continuare a meritarsi quei benigni riguardi che il Signor Direttore generale Conte Scopoli le ha usati in tanti incontri. Io mi lusingo che questa sarà l'ultima mano che porremo in questa materia e spero quindi che il risultato delle di lei cure sarà tale da non desiderare ulteriore perfezionamento. Mi pregio, Cornalia.

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

N. 6991, 25 settembre 1813.[La] Prefettura rimette un inventario di alcuni quadri esistenti in quest'ufficio e che la direzione del Demanio reclama come di sua proprietà. Si rescriva alla Prefettura facendo osservare che i quadri indicati nel presente inventario o appartenevano anticamente al Comune o provengono da monasteri su quali il regio Demanio non ha diritto né peso alcuno. Il Podestà L. Lochis (...).

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

Il Potestà di Bergamo, riscontrando il foglio n. 23967, rimette l'elenco de' quadri. N. 29031, I, 1 ottobre 1813, alla Prefettura del Serio. 3 detto. Si trasmetta con lettera copia della presente al Signor Direttore del Demanio residente in Milano onde fargli comprendere l'insussistenza delle sue pretese a riguardo dei quadri esistenti nel Palazzo della Podesteria, il Prefetto Cornalia.

Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri. Demanio, Istruzione pubblica, belle arti. N. 25031, sezione I. Al Signor Direttore del Demanio pei Dipartimenti d'Olona, Lario, Alto Po e Serio. Milano, 6 ottobre 1813. Non ho tralasciato di prendere quell'interessamento che per me si conveniva intorno all'argomento de' quadri che trovansi nel palazzo della Podesteria di questo Comune e dei quali ella chiedeva ch'io procurassi il rilascio al delegato speciale di codesta direzione come che di asserita provenienza dalle soppresse corporazioni di questo dipartimento. Ma questo Signor Podestà si ricusa di farlo, e n'ha le sue forti ragioni, com'ella stessa si compiacerà di rilevarlo dall'unita copia di riscontro. Alla semplice ispezione del trasmessomi inventario aveva io già riconosciuto che dei quadri ivi descritti la minima parte era quella proveniente in fatti da corporazioni soppresse, la maggior parte dei medesimi trovandosi nel medesimo indicati come già esistenti nel Palazzo suddetto e quindi di antica sua proprietà. Oltrediché anche su quelli pervenuti al Comune dalli soppressi conventi di Astino e di Sant'Agostino non potrebbe il Demanio vantare alcun diritto dal momento che i beni tutti di quelle corporazioni furono all'epoca del Governo provvisorio, riconosciuto però dall'inallora suprema autorità militare legittimo e legalmente costituito, ceduti in proprietà a questo Spedale che in conseguenza sostiene altresì i relativi pesi di pensioni vitalizie [...], come sostiene il Demanio i pesi inerenti ai beni delle corporazioni soppresse durante le posteriori costituzioni ed il regime demaniale. Convinto com'io sarò dalla verità dei fatti dedotti da questo Signor Podestà, non posso dispensarmi dal farne rilevare anche a lei la sussistenza affinché possa regolare di conformità le ulteriori disposizioni ch'ella troverà opportuno di compartire sul merito dell'affare di cui si tratta. Ho l'onore, [...].

(ASMi, Studi, p.m., cart. 356)

Regno d'Italia, Milano, 9 ottobre 1813. Il Presidente della Reale Accademia delle belle arti al Signor Consigliere Direttore generale della Pubblica istruzione. La dimanda del Ministro per il Culto, che le rimetto, d'ottenere un quadro per altare al Santuario di Caravaggio mi sembra fondata su gli stessi ottimi principi che animano generalmente il Regio Governo e al promovimento delle arti e alla beneficenza verso i popoli. La mediazione poi del Ministero per il Culto a questo oggetto mi sembra tanto più degna di riguardo per una giusta corrispondenza all'impegno che s'ebbe dal medesimo d'arricchire questa Reale Pinacoteca dei due bei quadri di [Rossino] e di Salvator Rosa che esistevano nella chiesa della Vittoria, contro cambi sicuramente di non egual valore. E per questo capo particolare dunque che merita le speciali considerazioni sovraddette e generalmente per gli altri consimili. Io sono d'avviso essere della dignità del Governo il dividere sulle chiese bisognose d'ornamenti i quadri di terza classe ed anche alcuni della seconda, che non potendo servire né per questo né per gli altri di stabilimenti, giacerebbero lungamente a deperire ne' depositi

dell'Accademia. Aggradisca Signor Consigliere Direttore, coll'espressione del mio voto anche quella della mia distintissima stima e considerazione. Il Presidente assente, Zanoja, Segretario della Reale Accademia.

[Ottobre 1813. II] Presidente dell'Accademia di Milano applaude al desiderio del Ministro pel Culto di assecondare alla chiesa di Caravaggio un quadro di poco pregio di quelli che giacciono nella Pinacoteca, aggiungendo che l'intercessione del Ministro per Culto merita ogni favorevole riguardo e ciò ad evasione del n. 5835. Si faccia rapporto al Ministro, facendo il visto dell'Accademia, Scopoli, Istruzione pubblica, 11 ottobre 1813, n. 5802 (...).

N. 5957, li 10 ottobre 1813, A Sua Eccellenza il Signor Ministro pel Culto. Sua Eccellenza il Signor Conte Ministro dell'Interno ha aderito che sia dato ai fabbricieri del Santuario di Caravaggio un quadro da collocarsi nella cappella della Passione secondo l'inchiesta presentata dal pregiato foglio 23 ottobre p.p. n. 5183. Anche la popolazione di Brinzio, frazione di Rancio distretto di Varese, ha fatto richiesta di due quadri da collocarsi nella loro chiesa parrocchiale dei SS. Apostoli Pietro e Paolo e la Eccellenza Sua ha concesso ad essi due dipinti. In conseguenza io scrivo alla Regia Accademia di belle arti perché disponga i quadri da consegnarsi alle rispettive fabbricerie a cui carico saranno le spese di imballaggio e trasporto (...). Al Signor Senatore della Regia Accademia di belle arti. Sua Eccellenza il Signor Ministro dell'Interno ha aderito che sia dato un quadro ai fabbricieri del Santuario di Caravaggio e due quadri alla popolazione di Brinzio, frazione di Rancio distretto di Varese, da collocarsi nella chiesa parrocchiale. Debbo quindi pregarla Signor Conte Presidente di voler far la scelta dei quadri suddetti da consegnarsi a chi si presenterà munito di procura per ritirarli. Il dipinto che si desidera dalla fabbriceria del Santuario di Caravaggio debbe rappresentare la Passione di Nostro Signore, quando questa si trovi. Dei due dipinti per la parrocchia di Brinzio si delibera che uno rappresenti i Santi apostoli Pietro e Paolo o il Redentore o la Vergine. Ella vedrà se [...] si possa soddisfare al desiderio delle due fabbricerie. Ho l'onore, Scopoli.

N. 26888, divisione II, Regno d'Italia, Milano, il 22 ottobre 1813. Il Ministro dell'Interno al Signor Consigliere di Stato Direttore generale della Pubblica istruzione. Convenendo nella proposizione espressa nel vostro rapporto 19 corrente ottobre n. 8802, acconsento che venga accordato ai fabbricieri del Santuario di Caravaggio uno dei quadri giacenti presso l'Accademia di belle arti che non possono servire per gli stabilimenti di pubblica istruzione e che due di tali quadri sieno rilasciati ai fabbricieri di Brinzio, frazione di Rancio distretto di Varese, ed ho scritto in conseguenza al Ministero pel Culto onde sieno avvisati i fabbricieri delle dette chiese di dovere a voi rivolgersi pel rilascio dei menzionati quadri. Converrà quindi che vi compiacciate di prendere gli opportuni concerti col Signor Presidente della Reale Accademia per la scelta de' quadri da concedersi ai fabbricieri medesimi. Ho l'onore di salutarvi con distinta stima e considerazione, [...]. Li 23 ottobre 1813, n. 5997.

N. 26885, divisione II, 22 ottobre 1813. Al Signor Ministro pel Culto, Accademia Brera, quadri, Caravaggio. (...) ho determinato di accordare tanto al Santuario di Caravaggio quanto alla chiesa di Brinzio gli addomandati quadri ed ho a tal uopo [date] le opportune disposizioni al Signor Direttore generale della Pubblica istruzione. Potrà quindi compiacersi codesto Ministero di avvisare i fabbricieri delle due chiese che debbano prendere i migliori concerti col suddetto Direttore generale pel rilascio dei quadri de' quali si tratta (...).

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10, copia in ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

N. 6991, 29 ottobre 1813, al Signor Prefetto. I quadri ch'esistono presso questo Municipio sono di proprietà del medesimo. La maggior parte de medesimi già esistevano sino all'epoca del veneto Governo. Tutti quelli indicati nell'elenco comunicatomi come esistenti nel Palazzo e salone municipale, come d'incognita provenienza, sono di questo genere. Alcuni pochi esistevano nei soppressi monasteri d'Astino e di S. Agostino ma questi sono passati in proprietà comunale per decreto del Governo provvisorio approvato dall'in allora Generale capo delle armate Napoleone Bonaparte. In vista di questo decreto i beni degli indicati monasteri sono stati assegnati a questo Ospitale ed i quadri passarono al Municipio. L'assegno de fondi all'Ospitale porta ancora il peso del medesimo mantenimento o della porzione a favore dell'indicati componenti le precedenti corporazioni. La Cassa d'ammortizzazione non è subentrata in alcun peso, né ha diritto alcune delle corporazioni indicate. Per conseguenza neppure i quadri devono ad esse spettarsi. Non dubito che ricevendo il Signor Direttore del Demanio d'avere il medesimo peso alcuno relativamente a quanto si tratta, riconosca pure di non avere diritto sulle predette proprietà, siccome queste osservazioni credo che bastassero per stabilire il diritto di proprietà a favore del Comune relativamente ai quadri de quali trovasi in possesso, così tralascio di fare quei particolari rimarchi che potrebbero far conoscere l'inesattezza della provenienza di alcuni [di] essi attribuita. Le ritorno Signor Prefetto l'elenco trasmessomi col pregiato di lei foglio n. 23967 e mi prego rinnovarle gli attestati della distinta mia stima, L. Lochis.

(ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4)

21 dicembre 1813. Per le spese denotate sostenute a competenza di Lire 79.90 dal Professore Roncalli per visite fatte nello scorso anno 1812 ai quadri di due soppressi monasteri di S. Giuseppe in Bergamo e dell'Immacolata Concezione in Alzano, sembrerebbe poter venire tacitato coll'emissione di un mandato di Lire 65 sui fondi di Pubblica istruzione dell'esercizio 1812 (...). [II] Prefetto del Serio manda nota di spese presentata dal Signor Roncalli, Professore di disegno, in causa di scelta dei quadri provenienti da soppressioni religiose e prega del relativo rimborso. Uniti gli

antecedenti, si passino le carte alla Computisteria d'ufficio per le sue ispezioni e relazioni, Scopolì. N. 6953, Sezione III, Divisione IV, lì 1 settembre 1813, n. 6313, (...) 31 agosto 1813, n. 11909, allegati 1.

(...) 6953, 29 dicembre 1813, (...). Il Signor Pietro Roncalli, Professore di disegno nel Liceo di Bergamo, ha col mezzo della Prefettura presentata una specifica di spese da esso sostenute nella visita che gli fu ordinata ai due soppressi monasteri di S. Giuseppe in Bergamo e dell'Immacolata in Alzano e nella redazione e copia del catalogo di tutti i quadri da esso visitati ed in gran parte spediti a Milano. Queste spese [assommano] a Lire 73.90. La Computisteria ha mandato] a dire la sua opinione onde possa spedirsi un mandato di Lire 65 sui fondi di Pubblica istruzione dell'esercizio 1812 al saldo di detta [rendita] (...). Propongo quindi che sia spedito il suddetto mandato [...].

(Idem e copia in ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

N. 6953, lì 30 dicembre 1813. Al Signor Prefetto del Serio. La Computisteria di questo Ministero ha trovato ridicibile a Lire 65 la somma di Lire 73.90 esposta dal Signor Professore Roncalli nella nota che Ella mi ha trasmesso col pregiato foglio 29 agosto p.p. n. 21634. Le sarà quindi spedito un mandato per la suddetta somma di Lire 65 che Ella si compiacerà passare al Signor Professor Roncalli al saldo di detta partita. Aggradisca le proteste della mia distinta stima. Pel Consigliere Direttore generale assente, il Segretario generale, [...].

Il Ministro alla Direzione di Computisteria. Sul fondo assegnato alla Pubblica istruzione per gli arretrati 1812, spedirete in testa del Signor Prefetto del Serio un mandato di Lire 65 da pagarsi al Signor Roncalli, Professore di disegno nel Liceo di Bergamo, a saldo delle spese da esso sostenute nella visita fatta ai due soppressi monasteri di S. Giuseppe in Bergamo e dell'Immacolata in Alzano per riconoscere i migliori dipinti da conservare alla pubblica istruzione (...).

1814

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

[Gennaio 1814] Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri, 6 del 1814. Al n. 17936 del 1813, al Signor Pietro Roncalli, Professore di pittura delegato alla scelta dei quadri per le Gallerie reali e dipartimentali. Dopo che con mio foglio 24 settembre scorso anno sotto questo numero, io la incaricai di procedere d'accordo col Signor Ambrosoli delegato dal Regio Demanio alla formazione di un elenco generale di tutti i quadri ancora esistenti nel dipartimento provenienti da corporazioni soppresses ed atti allo stabilimento d'una galleria dipartimentale, giusti gli ordini della Direzione generale di Pubblica istruzione, Ella non si è mai dato cura d'informarmi né del risultato del di lei lavoro né dello stato dell'operazione durante il suo progresso. Io non ho mancato di fornire il Signor Ambrosoli delle module speditemi da Milano ed ella aveva da me incombenza di concertarsi con essi lui e di usare delle module medesime non che de' suoi lumi per sollecitamente e con precisione compiere l'incombenza affidatale. Sono quindi costretto ad eccitarla di riferirmi prontamente e con esattezza cosa ella abbia fatto finora per corrispondere a miei ordini. Ho il piacere, [...].

[Ante 6 gennaio 1814] N. 394, sezione I, 6 del 1814. Al Signor Pietro Roncalli, Professore di disegno e delegato alla scelta de' quadri per le Gallerie reali e dipartimentali. La Computisteria generale del Ministero dell'Interno ha trovato ridicibile a Lire 65 la somma di Lire 73.90 da lei esposta nella poliza a me presentata colla petizione registrata a questo protocollo sotto il n. 21634 del 23 agosto scorso anno. Sarà quindi spedito a di lei favore un mandato per la suddetta somma di Lire 65 cui, tosto che mi giunga, sarà mia premura di renderla intesa affinché si presenti per procurarsene l'estinzione. Comprenderà ella da tutto ciò se io mi sarò fatto carico o no del di lei ricorso e delle urgenti circostanze nelle quali mi rappresentò di essere. Ho il piacere di, [...]. 6 gennaio 1814, I, alla Prefettura del Serio. Pubblica istruzione Direzione generale, 6 detto. Se ne renda inteso il Professor Roncalli cui, giunto che sia il mandato, sarà consegnato. Si passi alla Computisteria d'ufficio per intelligenza, il Prefetto Cornalia.

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10, il primo documento in Bertone, 2006/7)

N. 9524, 6 dicembre 1814. Il Podestà di Bergamo al Signor Agostino Salvini, bibliotecario della pubblica biblioteca comunale in Bergamo. Sua eccellenza il Signor Commissario plenipotenziario Feld Maresciallo Conte di Bellegarde vuole una specifica degli oggetti tutti di scienze, lettere ed arti come quadri, libri, pergamene, manoscritti od altro di proprietà di questi civici stabilimenti, di chiese, conventi o monasteri che per avventura fossero stati asportati da questa città nelle ultime passate guerresche vicende. Egli è quindi che mi rivolgo a lei Signor bibliotecario perché si compiacca di fornirmi le più precise cognizioni in punto di quegli degli oggetti sovr'espressi che si riferiscono alle di lei mansioni e di quant'altro fosse a di lei conoscenza nell'argomento cosicché sia abilitato a soddisfare con cognizione di causa le superiori ricerche che mi sono derivate da foglio 2 corrente n. 10621 or ora ricevuto. In cotale attenzione mi do il piacere d'attestarle la mia particolare distinta stima, Lochis.

Cesarea Regia Prefettura provvisoria del Serio, sezione III, n. 28206. Bergamo, lì 7 dicembre 1814, [al Podestà di Bergamo]. Signore, il Signor Direttore generale della Pubblica istruzione m'interessa a procurargli la nota di tutti gli oggetti di scienze, lettere, ed arti come sarebbero quadri, libri, pergamene, manoscritti di proprietà di pubblici stabilimenti che da questa Provincia fossero trasportati nelle ultime passate vicende di guerra. Per soddisfare alla suaccennata commissione la prego Signor Podestà a verificare se e dove ciò sia succeduto osservandole che per quanto

vi sia persona, il Signor Professore in questo Liceo Roncalli, può avere delle notizie positive in proposito dacché fu d'esso il commissionato alla raccolta specialmente de' quadri ed alla loro spedizione al passato Governo. Attenderò colla possibile sollecitudine una specifica autentica degli oggetti sovranominati con tutte quelle altre cognizioni ch'ella potesse in proposito fornirmi. Il cesareo Regio incaricato, [...].

Dipartimento del Serio, Bergamo, li 9 dicembre 1814. Il Bibliotecario della Pubblica comunale libreria al Signor Podestà di Bergamo. Sulla ricerca ch'ella mi fa con pregiato foglio 6 corrente n. 9524 se io abbia cognizioni di quadri, libri, pergamene e manoscritti di proprietà di questi civici stabilimenti, chiese, conventi o monasteri che avventura fossero stati trasportati da questa città nelle ultime guerresche vicende, io non saprei darle alcuna ragione e pur riguardo particolarmente ai libri, pergamene o maniscritti, io le dico che quando nella città o dipartimento furono sopresse le corporazioni e le librerie di alcune di queste furono nella loro totalità trasportate alla rinfusa in questa pubblica biblioteca senza catalogo o inventario alcuno; dalle librerie poi delle altre corporazioni furono scelti per governativa disposizione que' libri che vennero giudicati di qualche pregio, per essere incorporati nella sudetta pubblica biblioteca, il rimanente fu venduto per conto ed a vantaggio del Governo. I libri trasportati nella pubblica biblioteca furono collocati alle loro classi rispettive unitamente a quelli già presenti e si trovano senza distinzione compresi nel catalogo generale. Questo è quanto io posso, Signor Podestà, significarle, in riscontro al citato pregiato foglio e mi pregio protestarle tutto il mio rispetto, Salvini.

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

[Ante 12 dicembre 1814 (?)] Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri. 1814. La Direzione di Pubblica istruzione rassegna la nota di pitture, lettere ad arti cioè quadri, libri, pergamene di proprietà di pubblici stabilimenti stati trasportati nelle passate vicende di guerra e invita a stendere una specifica autentica di quegli stati levati nel dipartimento (...).

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10, in Bertone 2006/7) 12 dicembre 1814, n. 9524, Elenco nominativo de' quadri appresi dalla fu Agenzia dei beni nazionali all'occasione della soppressione di corporazioni o di chiese nella città e Provincia di Bergamo passati in custodia alla Congregazione delegata di essa città e Provincia durante il Governo austriaco dal 1799 al 1800 e finalmente disposti dalle superiori autorità, compilato questi per corrispondere a venerata ordinanza 2 dicembre 1814 n. 10621 di Sua Eccellenza il Signor Commissario plenipotenziario Feld Maresciallo, Conte di Bellegarde.

NN. XXII, XXIV, XXVII, XXXIX (...)³³: nel 23 marzo 1803 furono consegnati al Signor Dell'Acqua come da allegati nn. 1, 2, 3. XXXII, XXXVII-XXXVIII, nel 14 aprile 1803 furono consegnati agli Amministratori della chiesa di S. Leonardo di Bergamo come da allegati nn. 4, 5. VIII, IX, XV, XVII, XXV, XXVIII, XXX, XXXI, XXIX, XXXX, XXXXI, XXXXII, XXXXIII, CIII, nel 24 agosto 1809 vennero rilasciati al Signor Bernardino Vergini della Direzione Demaniale di Bergamo come da allegati n.. 6, 7. Bergamo dall'Ufficio di Prefettura, li 12 dicembre 1814, L Lochis Podestà, G. A. Rosciati Segretario. N.B. Il numero del registro non è progressivo in quanto che, nel reintegro de' francesi succeduta la Municipalità alla Congregazione delegata, fece distribuire ed appendere cotali quadri unitamente e quegli di ragione comunale distribuiti però con diverso marchio in una sala grande del Palazzo della città con averli tutti assieme fatti progressivamente numerare.

1815

(ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554)

Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri. N. 10439, alla Regia centrale Direzione generale della Pubblica istruzione, Milano. Il 13 maggio 1815. Con lettera 29 maggio 1812 n. 2902 codesta Direzione generale avvisò questa Prefettura d'aver riconosciuto che il credito del Professore di disegno Signor Roncalli dipendentemente dalle spese da esso incontrate per la raccolta, imballaggio e spedizione dei quadri provenienti dalle sopradette corporazioni del dipartimento estendeva alla somma di Lire 185.08 cioè Lire 34.38 sugli arretrati 1811 e Lire 150.70 sull'esercizio 1812. Colla stessa lettera si fece perciò conoscere che già il Ministero dell'interno aveva approvata la spedizione del mandato della seconda somma e che lo stesso Ministero si [riservava] ad ordinare il pagamento della prima, tanto che fossero stati assegnati i fondi a compimento dell'esercizio 1811. In ottobre 1812 la Prefettura non ha effettuate che le realizzazioni della prima partita di Lire 34.38 e nessun adeguamento fino ad ora venne accordato per conto della seconda. Avendo la Prefettura per aderire alle istanze del Signor Roncalli creduto di anticipare con propri fondi l'indicata somma di Lire 150.70, si prega la compiacenza di codesta Direzione generale perché voglia interessarsi presso la Superiorità acciò si degni di accordare alla Prefettura il rimborso della somma medesima, [...].

N. 114. Il Direttore generale della Pubblica istruzione, Milano, 20 maggio 1815. Al Signor Prefetto del Serio, Bergamo. Il mandato di Lire 150.70 di cui mi parla il pregiato suo foglio 13 corrente maggio n. 10439 è stato spedito il 4 giugno 1812 sotto il n. 1313 e pagato al Signor Roncalli il giorno 8 detto mese, come ho verificato dai registri del tesoro e come risulta dalla ricevuta dello stesso Signor Roncalli posta a piedi del mandato suddetto. Ella quindi dovrà rivolgersi al

³³ Si riportano solo i numeri e non anche la relativa descrizione, in quanto medesima rispetto all'elenco del 1803.

Signor Professore per ripetere il rimborso della somma anticipatagli, dovendo questo essere a carico di lui e non del Governo che ha saldato questa partita. Ho l'onore di protestarle i sensi della mia distinta stima, Scopolì.

Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri. N. 19981/1734, al Signor Cassiere di Finanza, Bergamo, 5 giugno 1815. Dai registri presso questa Prefettura apparisce che il Signor Roncalli, Professore di disegno nel Liceo di Bergamo, è debitore di Lire 103.62 per residuo di sommazione al medesimo accordata fino dal 1811 in occasione che esso venne dal Governo incaricato della raccolta, imballaggio e spedizione dei quadri provenienti dalle soppresses corporazioni del dipartimento. Competendo alla Prefettura il diritto di essere compensata dell'esposta partita e volendosi anche avere tolti i possibili riguardi a favor del Signor Roncalli, si è stabilito che sul saldo che gli viene corrisposto da codesta Cassa [di ammortizzazione] in ragione di Lire 83.33 per la indicata sua qualità, venga per tre mesi consecutivi eseguita la ritenzione di Lire 34.54 che avrà principio col mese corrente ed avrà fine col mese di agosto per [...] ineluttivamente. Dovrà pertanto, Signor Cassiere, compiacersi ad effettuare la ritenuta e fare in modo che dopo trascorso l'indicato periodo abbia ad essere abilitato a far riscuotere dal Ricevitore dipartimentale la somma derivante dalla ritenuta medesima e poter così rimborsare i fondi successivi, [...].

Pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri. N. 22955, 3 ottobre 1815, al Signor Ricevitore dipartimentale della [...], Bergamo, 2 ottobre 1815. Presso la cassa dell'Amministrazione centrale, Intendenza di finanza in Bergamo, trovandosi giacente la somma di Lire 103.62 che per disposizione di questa Prefettura del 5 giugno p.p. n. 10981/1754 venne trattenuta dalla cassa medesima sul fondo del Professore di disegno Signor Roncalli al fine di rimborsare definitivamente la Prefettura di quanto fino dal 1811 egli ha fornito in ragione di esso fu dal Governo incaricato della raccolta, imballaggio e spedizione dei quadri provenienti dalle soppresses corporazioni del dipartimento, l'invito Signor Ricevitore ad eseguire dalla suddetta cassa la riferita somma, impiegandole a tale effetto il relativo contesto, [...].

1816

(ASMi, Studi, p.m., cart. 329)

Bergamo, 20 aprile 1816. All'Imperial Regio Governo in Milano [il Presidente dell'Accademia Carrara]. La mattina del giorno 14 marzo p.p. Sua Maestà, onorando coll'augusta Sua presenza il Palazzo dell'Accademia di belle arti Carrara in Bergamo e scorgendone i bisogni specialmente nella galleria, si degnò per soccorrerli di rivolgersi colla sua solita impareggiabile attualità al Presidente ed agli Amministratori dell'Istituto e spontaneamente di dire loro che nel principio or comunemente ritenuto della restituzione degli oggetti di belle arti dovessero pur essi dimandare al Governo di Milano li quadri asportati da Bergamo e dalla Provincia nelle precedenti politiche convulsioni, che sarebbero loro restituiti accennando anche d'avere veduto in Milano degli inutili magazzini di siffatti oggetti. Sorpresi e consolati per tanta munificenza, gli Amministratori si fecero tosto a rintracciare gli spogli individuali che delle opere de più celebri suoi figli fra molte altre d'esteri artisti ebbe a soffrire la loro patria in pochi anni ed ora colla maggiore sollecitudine presentano nell'unito foglio all'Imperial Regio Governo l'elenco di essi, accompagnato dall'indicazione delle relative circostanze che rendono più facile e pronta l'esecuzione della sovrana concessione, persuadono in pari tempo che questa non debba sentire operazioni in contrario non versando che sopra proprietà demaniali in risultato di soppressioni di pubbliche corporazioni. Voglia pertanto l'Imperial Regio Governo accogliere li voti che li Commissari Carrara umilmente gli esprimono perché al più presto sia portata ad effetto la clementissima suprema volontà, dando quegli ordini a Milano e a Bergamo che si crederanno del caso e voglia così rendersi pur esso benemerito d'una città divota e affettuosa al nome di Francesco I e d'una fondazione destinata a secondare la viva passione che nutre Sua Maestà per l'incremento delle belle arti nella Sua grande felicissima monarchia. Il Presidente dell'Accademia Carrara in Bergamo, Membro della Congregazione centrale per la stessa città e Provincia. Bergamo 20 aprile 1816. R[isposta] 2 maggio 1816, Luigi [Leupi].

All'Imperial Regio Governo in Milano. Gli Amministratori dell'Accademia di belle arti Carrara in Bergamo supplicano, in ordine alla concessione verbale di Sua Maestà, per la restituzione de' quadri asportati negli ultimi anni da detta città e dalla sua Provincia. Allegato n. 1, 21051/1602, 26 aprile 1816, D'Adda.

n. 46, filza I, Studi, pittura, Accademia di Belle arti, Bergamo, quadri, n. 21051/1602, divisione IV, 29 aprile 1816. Gli Amministratori dell'Accademia di belle arti Carrara in Bergamo, rassegnando l'elenco dei quadri asportati da detta città e dalla sua Provincia, ne supplicano la restituzione³⁴. Il Presidente dell'Accademia di belle arti per rapporto.

(AMBg, ASC, sezione Ottocento, tit. XX Culto, fald. 256, fasc. II, fascetto I)

N. 8988/496, Bergamo, 2 maggio 1816. Essendosi Sua Maestà degnata di ordinare la restituzione alle Monache di S. Grata del quadro dello stesso nome colla espressa condizione però che questo quadro venga riposto nella chiesa da dove fu preso, interesse la di Lei compiacenza Signor Podestà a prevenire la Superiore del detto Monastero della suespressa graziosa sovrana determinazione colle ripostevi condizioni affinché possa occuparsi del recupero di esso mobile e perché, all'atto di rimetterlo in sito, debba farne un cenno preventivo a questa delegazione incaricata di vegliare

³⁴ Purtroppo tale elenco non è stato rinvenuto.

all'esatto adempimento della benefica risoluzione. Il Regio delegato provinciale, Del [Mayno], al Signor Podestà di Bergamo (...).

N. 3330, sezione I. Il Podestà, lì 6 maggio 1816. Si rimetta in copia alla Superiora del Monastero per l'opportuna esecuzione. Per il [...] di Podestà, Benaglia assente, Moroni assente, G. A. Rosciati Segretario. Alla Superiora del già soppresso Monastero di S. Grata, Bergamo, il Podestà, lì 6 maggio 1816. Ho la compiacenza di rimetterle in copia il foglio 2 andante n. 8988/496 della Regia delegazione provinciale riguardante la benefica disposizione di Sua Maestà per la restituzione del quadro che esisteva in codesta chiesa e sarà poi speciale di Lei cura il prestare perfetto adempimento alle condizioni apposte a tale graziosa disposizione come risulta dal foglio suindicato. Mi è grata quest'occasione per accertarla della mia verace distinta stima, per il [...] di Podestà, Benaglia assente, Moroni assente.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 356)

Bergamo, 22 maggio 1816, n. 10382/304. All'Imperial Regio Governo di Milano. Fra i quadri che adornavano la chiesa dei soppressi Riformati delle Grazie ora posseduta dalla Casa Pia di ricovero, e che furono appresi ed asportati sotto il cessato Governo francese, vi era la gran tavola nella testata del coro rappresentante in otto caselle dorate la Beata Vergine fra due angeli in mezzo e dai lati i Santi Alessandro Bonaventura ed Antonio, pittura antica indicata da Andrea Pasta alla pagine 106 fra le notabili di questa città. Premurosa la Congregazione di Carità di recuperare allo stabilimento ed alla chiesa un tale prezioso mobile ed ornamento m'interessa a provocarne la restituzione ed è a tale oggetto che io subordino all'Imperial Regio Governo le mie premurose istanze onde venga assecondata la domanda come confido. Ho l'onore di protestarle il mio profondo ossequio, Il Vice Regio delegato provinciale, [...]. Risposta 9 giugno 1816. (...) N. 26350/1015, Milano, lì 11 giugno 1816. Al Signor Presidente dell'Accademia delle belle arti perché riferisca se il richiesto quadro sia tra quelli fatti ora di ragione dell'Imperial Regia Pinacoteca. Dall'Imperial Regio Governo [...].

(ASMi, Studi, p.m., cart. 329)

Cesarea Regia Accademia delle Belle arti, Milano, il 25 maggio 1816. Il Presidente all'Imperiale Regio Governo. I Commissari dell'Accademia pittorica Carrara di Bergamo hanno inoltrato al Regio Imperial Governo una lunga nota di 198 quadri stati appresi dalla mano del codesto Governo in quel dipartimento, implorandone la restituzione e la cessione al loro stabilimento. Di tanto numero sei soli indicati dai Commissari esistono nella Galleria di Brera e su questi soli cadranno le operazioni ordinatemi in proposito dal decreto accompagnatorio 29 aprile anno corrente n. 22051/1602. Premetto a notizia che l'Accademia pittorica di Bergamo, fondata con ampia dotazione di redditi e di quadri dal fu Conte Carrara di questa città, è di istituzione e di amministrazione privata, né dipendente dal Governo se non pel supremo diritto che gli compete di sorvegliare all'adempimento de' lasciati privati diretti al pubblico vantaggio. Questo solo titolo esclude abbastanza ogni dimanda di que' Commissari su degli oggetti da loro stessi contestati di proprietà demaniale in confronto di uno stabilimento pubblico e di sovrana istituzione com'è l'Accademia di Milano a cui per migliore diritto sarebbero stati devoluti tutti i cento novant'otto quadri di proprietà dello Stato indicati nella nota e i quali non si sarebbero distratti o alienati arbitrariamente dai depositi demaniali se avessero corso la sorte de' pochi che si conservano in questa Pinacoteca. R[isposta] 3 giugno 1816. Riguardo a sei che vi esistono, dovendo ritornare più diffusamente in altro mio rapporto sulla stessa massima, basterà per ora l'osservare che per ciò stesso che erano di proprietà demaniale essendo stati donati all'Accademia di Milano dal Sovrano che era a que' tempi il legittimo e pacifico padrone dello Stato, sono passati in proprietà dell'Accademia stessa senza alcun diritto di reversione agli antichi possessori estinti seguendo la norma degli altri beni nazionali canonizzata dal consenso di tutte le potenze d'Europa. Escluso poi il diritto di reversione, non potrà persuadersi l'Accademia Regia Imperiale di Milano che il clementissimo suo Sovrano voglia privarla di questa proprietà destinata all'istruzione e all'ornamento di una città vastissima ed affollata d'artisti, e nazionali ed esteri, per arricchirne la privata Accademia Carrara di Bergamo. Per lo stesso principio non restano a desiderarsi dello stabilimento Carrara i quadri giacenti ne' magazzini di Milano che non vi giacciono inutili, aspettando altri il restauro per essere collocati nella Pinacoteca ed altri per essere cambiati coi classici autori e massimamente oltremontani de' quali manca totalmente la nostra raccolta. I molti che vi esistevano inutili o perché di autori non pregevoli o perché irrimediabilmente guasti si sono distribuiti per ordine del cessato Governo e del presente alle chiese povere di campagna. Nel presentare all'Imperiale Regio Governo i giusti titoli che militano a favore di questa accademia non fo che adempiere agli ordini dell'ottimo Sovrano. Nel giorno per noi sempre memorabile in cui degnossi di visitare le nostre sale, trovandosi in mezzo alla collezione de' quadri, ebbe la clemenza di manifestare che gli erano state umiliate varie suppliche per la restituzione di alcuni de' dipinti che ornano presentemente queste gallerie e di aggiungere che l'accademia si difendesse ed avendo nuovamente interrogato se la provenienza di tali pitture era dalle soppressioni, com'è difatti, ci replicò per ben tre volte che la difendessimo. Nell'eseguire l'accademia un dovere tanto per lei sacro e tanto interessante la nostra patria non dubita di non trovare tutto l'appoggio nei lumi e nella imparziale giustizia del Regio Imperial Governo a cui, rimettendo le carte, ho l'onore di rinnovare il mio rispetto. [Carnigliari]. Zanoja, Segretario della Regia Imperiale Accademia. 26 maggio 1816, allegati 3, n. 24608/1880.

Richiesta 31 maggio 1816. Al delegato di Bergamo. I Commissari di codesta Accademia Pittorica Carrara hanno presentata una nota di 198 quadri appresi dal Demanio sotto il cessato Governo ed appartenenti a chiese, corporazione ed altri stabilimenti di culto stati soppressi in cotesta Provincia ed esponendo che 185 furono portati a Milano e che altri 13 rimangono costì presso i custodi dei rispettivi fabbricati, hanno dichiarato che siano tutti dati all'Accademia

medesima. Presa dal Governo in considerazione la domanda relativamente a quelli tra i due quadri che furono portati per Milano, si è osservato che o sono essi esposti nella Pinacoteca dell'Imperial Regia Accademia delle Belle arti o si trovano ancora nei depositi della medesima per essere restaurati e poi anch'essi esposti oppure cambiati con quadri di altri autori di cui manca la Pinacoteca destinata all'istruzione della gioventù di tutto lo Stato, perciò anche di quella di cotesta Provincia, ed i quadri suddetti in quanto non abbisognavano alla Pinacoteca sono stati concessi gratuitamente a chiese povere di campagna o sono stati venduti. Di tutti questi quadri non si può in verun modo cambiare ora la destinazione loro data dalla superiore autorità ed i Commissari dell'Accademia Carrara debbono essere ben contenti che i migliori siensi concessi alla Pinacoteca suddetta onde servire ai progressi dell'arte anziché essere stati venduti e dispersi come sarebbe altrimenti avvenuto³⁵. Veduto pertanto che l'Accademia Carrara non può vantare alcun diritto sopra i suddetti quadri perché non hanno mai appartenuto alla medesima³⁶ e considerato che l'Imperial Regia Accademia di Milano per essere uno stabilimento pubblico e di sovrana istituzione e destinata a nostro e vantaggio di tutto lo Stato merita dal Governo maggior riguardi dell'Accademia Carrara, la quale è di privata istituzione ed amministrazione, non si può per parte del Governo medesimo secondare per avere alcuno dei primi 185 quadri ed ella vorrà far corrispondente dichiarazione ai Commissari suddetti. Relativamente poi agli altri 13 quadri suddetti (che sono gli ultimi descritti nell'annessa nota), sospendendo il Governo ogni risoluzione, la incarica, Signor delegato, di verificare se veramente e in quale di cotesti fabbricati demaniali i medesimi esistano e di riferire sollecitamente il risultato delle di lei ricerche. Milano, 1 giugno 1816, D'Adda.

[Maggio - giugno 1816] N. 46, Pittura, Studi, Accademia di belle arti, relatore Signor Consigliere Ministeriale D'Adda, n. 24608/1880. Dipartimento VI. Per la richiesta del 31 maggio. Da riferirsi. Voto. Poiché i quadri pretesi dall'Accademia Carrara di Bergamo, che è un istituto privato, non le appartenevano prima di essere trasportati a Milano, nessuna ragione esiste ora, la pretesa di questa Accademia, non potendo essa vantare alcun titolo di proprietà né in confronto del Demanio né in confronto dell'Accademia di Milano e non potendo perciò invocare a suo favore il principio della reversibilità ai legittimi antichi proprietari. Quindi opina il dipartimento che debba escludersi la domanda, D'Adda. L'Accademia delle belle arti informa sulla domanda dei Commissari dell'Accademia pittorica Carrara di Bergamo per la restituzione dei quadri citati, appresi dal cessato Governo. [Braglio]. R[isposta] 3 giugno 1816. [...] col voto. Lì 31 maggio 1816, D'Adda.

(ACBg, Archivio Commissaria, titolo IX Commissaria, busta 72, fasc. 1007)

N. 11310/144, Bergamo, lì 8 giugno 1816. Alla Commissaria Carrara, Bergamo. Presa dall'Imperial Regio Governo in considerazione la domanda di codesta Commissaria per avere li quadri appresi dal Demanio sotto il cessato Governo ed appartenenti a chiese, corporazioni e altri stabilimenti soppressi in questa Provincia ha osservato che quelli di detti quadri che furono portati a Milano e sono esposti nella Pinacoteca della Imperial Regia Accademia delle belle arti o si trovano ancora nei depositi della medesima per essere restaurati e poi anch'essi esposti, oppure cambiati con quadri di altri autori di cui manca la Pinacoteca destinata alla istruzione della gioventù di tutto lo Stato e perciò anche di questa Provincia, o di quadri medesimi in quanto non abbisognavano alla Pinacoteca sono stati concessi gratuitamente a chiese povere di campagna o sono stati venduti. Di tutti questi quadri soggiunge il Governo non si può in verun modo cambiare ora la destinazione loro data dalle superiori autorità e devono i Signori Commissari essere ben contenti che i migliori siensi concessi alla Pinacoteca suddetta onde servire ai progressi dell'arte anziché essere stati venduti e dispersi come sarebbe altrimenti avvenuto. Veduto pertanto che codesta Accademia non può destare alcun diritto sopra i suddetti quadri perché non hanno sua appartenenza alla Accademia e considerato che la Imperial Regia Accademia di Milano per avere uno stabilimento pubblico e di sovrana istituzione è destinata al lustro e vantaggio di tutto lo Stato merita dal Governo maggiori riguardi di codesta la quale è di privata istituzione ed amministrazione, ha dichiarato che non si può per parte sua assecondare la domanda per avere alcuni dei quadri sovraccennati. Esentivamente pertanto a dispaccio 1 corrente n. 26608/1880 comunico loro, Signori Commissari, le premesse governative dichiarazioni per opportuna norma. Il Vice Regio delegato, [Comini].

N. 116, 8 giugno 1816. N. 11318, alla Commissaria Carrara, Bergamo. Il Governo riscontra questa Commissaria Carrara che non può aderire alla dimanda della consegna delli quadri delle soppresse chiese del Dipartimento del Serio.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 356)

22 giugno 1816. Cesarea Regia Accademia delle belle arti, Milano. Il Presidente dell'Imperial regio Governo. I quadri indicati nel rapporto dell'Imperial Regia delegazione provinciale di Bergamo, che si rimette, esistono realmente nella in questa Regia Imperial Pinacoteca provenienti dalla soppressa corporazione de' Riformati delle Grazie di quella città e sono compendio degli altri assegnati dal Sovrano di questi Stati all'accademia. Siccome sembrano appartenere alla Scuola leonardesca sono interessantissimi nella collezione per la serie e la storia della scuola lombarda. Allo stesso tempo essendo tra loro divisi in cinque tavole distinte, non vi sarebbe difficoltà qualora il Regio Imperial Governo lo credesse di accordare alle istanze della Congregazione il pezzo principale di mezzo, rappresentante la Vergine fra quattro angeli, e non due che si annunciano nella petizione, ritenendo gli altri a servizio della Pinacoteca. Nel

³⁵ Seguono 3 righe cancellate non leggibili.

³⁶ Seguono 5 righe cancellate non leggibili.

riscontrare così il decreto attergato alla carta sotto il 12 corrente mese ed anno n. 26350/2615, ho l'onore di confermare all'Imperial Regio Governo il mio rispetto, Zanoja, Segretario dell'Imperial Regia Accademia. Risposto, luglio 1816.

[Ante 28 giugno 1816] Relatore Signor Consigliere D'Adda, n. 27528/2094 (...) [seguono una pagina e mezza altra cancellate]. Voto. (...) L'Accademia di belle arti non dissente dal darle una parte. Il relatore opina che trattandosi di rimettere al primitivo luogo i quadri anticamente tolti, possa secondarsi il voto della Congregazione di Carità, tanto più che non trattasi di quadri di primo pregio, né d'un caso che possa troppo generalmente ripetersi, D'Adda. Conchiuso negativamente con dichiarazione che il Governo è disposto ad esaminare se vi sia nel deposito della Pinacoteca qualche altro quadro il quale non serva alla medesima e possa designarsi alla Congregazione di Carità per la chiesa di cui si tratta e che in mancanza di questo si potrà anche far eseguire una copia del mandato, Milano, li 28 giugno 1816, D'Adda. Risposto, luglio 1816.

N. 27508/2094 [Sezione] 28 giugno 1816. Al Signor delegato di Bergamo. Non si possono concedere alla Congregazione della Carità di Bergamo i cinque quadri che erano in quella chiesa dei soppressi Riformati e che ora trovansi nell'Imperial Regia Pinacoteca. La gran tavola dipinta che era nella chiesa di cotesti soppressi Riformati esiste ora in questa Imperial Regia Pinacoteca divisa in cinque quadri. Siccome si tratta di quadri che servono nel pubblico stabilimento all'istruzione pubblica presso l'Imperial Regia Accademia delle belle arti così non può essere secondata la domanda di cotesta Congregazione della Carità per avere i quadri suddetti, sopra i quali non ha diritto, e collocarli nella chiesa suaccennata dalla Madonna acquistata e riaperta per comodo della Casa di ricovero eretta nell'attiguo convento. Volendosi però avere ogni probabile riguardo ai desideri della congregazione, il Governo è disposto ad accordare, quando essa il domandi, qualche quadro fra quelli che esistono nei depositi della Pinacoteca e che non servono alla medesima ed in mancanza di questi anche a fare eseguire una copia dei suaccennati [seguono sei righe cancellate], però converrebbe che fosse indicata la misura della grandezza dell'uopo più appropriata, Milano, li 29 giugno 1816, D'Adda. Giunto all'Ufficio [...] luglio 1816 (...).

1818

(ASMi, Studi, p.m., cart. 356)

27 febbraio 1818, n. 402 della registratura, Istruzione pubblica, studi, pittura, Milano, Accademia di belle arti, Pinacoteca, quadri, cessione a chiese, n. 3960/351 del protocollo. La Regia delegazione provinciale di Bergamo partecipa che la Congregazione della Carità, in relazione al n. 27528/2094 del 1816, ha chiesto di avere gratuitamente una copia della gran tavola dipinta che era nella chiesa dei soppressi Riformati. Invitato il Presidente dell'Accademia a riferire in proposito (...).

(ASMi, Autografi, cart. 101, fasc. 4, Pietro Roncalli, il primo e il secondo documento sono in Bertone, 2006/7)

Bergamo, 29 giugno 1818. Esposizione secreta di Pietro Roncalli, già Professore dell'Accademia Carrara e di cotesto Regio Liceo di Bergamo e pittore delegato dal Governo alla scelta e custodia delle miglio[ri] opere di belle arti provenienti dalle soppressioni seguite in questa Provincia, al Regio Imperial Governo. Nell'umiliare il Roncalli a questo Regio Imperial Governo l'unità interessante informativa di cose importanti e riguardanti gl'oggetti di belle arti, quegli'oggetti che furono in ogni tempo la delizia della sovranità, il decoro delle grandi gallerie e l'ammaestramento di quelli che corrono nell'intraprendere arti sì belle, si lusinga che con ciò possa in tal argomento assecondare il genio sovrano e le di lui disposizioni nel proposito. L'unità descrizione segnata con lettera A contiene specificati in dettaglio tutti quelli già divenuti appartenenti al Governo, perché provenienti dalle soppressioni seguite in questa Provincia, il di cui approssimativo valore ammonta al numero de Fiorini imperiali 4445. La susseguente unità descrizione marcata con lettera B contiene tutti quelli stati usurpati ai diritti della Circolare governativa di data 20 agosto 1802, documentata dall'unito foglio originale marcato col n. 1, il di cui approssimativo valore risulta Fiorini 1840. Quest'ultima informativa poi, marcata con lettera C, comprende lo stato generale e vengono in essa dichiarati con verità e precisione non solo gl'oggetti e la qualità di essi, ma denotati ancora gl'abusi nati e per nascere a pregiudizio non solo degli'istessi oggetti ma ancora dello Stato non meno che dell'istruzione pubblica. L'altro original foglio governativo segnato col n. 2 è concernente al quadro dell'autore Giovanni Bellino, descritto nella dichiarazione A provante la dispersione di tutti li oggetti dichiarati nelle due prime dichiarazioni A e B, non omettendo di unire per ultimo altri tre originali documenti, segnati coi nn. 4, 5, 6, comprovanti non solo parte delle commissioni impartite all'esponente ed operazioni eseguite, ma ancora dimostranti la confidenza che si degnò di porre nel Roncalli il Governo medesimo. L'umilissimo Pietro Roncalli³⁷.

Bergamo, 6 agosto 1818. [Al] Regio Intendente delegato della Provincia di Bergamo. Nell'umiliare che fa il Roncalli al signor Regio Intendente delegato provinciale non solo la spiegazione della provenienza delle opere di pittura descritte nelle due polize marcate con lettere A e B, ma ancora la precisa informazione ove le medesime esistono di presente, la supplica a far conoscere a Sua Eccellenza il signor Conte di Strasloldo, Regio Intendente Presidente, che la dilazione alla consegna è stata indispensabile, sia per varie indagini segrete dovute prendere onde potere con sicurezza asserire quanto ha lo stesso esposto nel proposito e molto più poi perché ha voluto il Roncalli medesimo rintracciare vari altri

³⁷ Purtroppo i relativi elenchi non sono stati rintracciati.

quadri dimenticati ed appartenenti al Governo descritti in altra poliza unita; priega in pari tempo la bontà del Signor Regio Intendente delegato a voler far conoscere a Sua Eccellenza il sullodato Presidente il sincero zelo ed interessamento che nutre il Roncalli onde operare a favor del Governo per potersi meritare i suoi benigni riguardi e compatimenti e per essere dalla clemenza del medesimo Signor Conte Presidente riposto in qualche esercizio giacché si trova già da otto mesi circa privato improvvisamente della sua cattedra che possedeva di disegno in cotesto Liceo, quale con soddisfazione sostenne in avanti nel corso di quindici e più anni comprovante anche dall'unito attestato, unico per lui mezzo della propria sussistenza e di quella ancora della moglie mezza inferma e di quattro figlie, senza che ancora li sia assegnato alcun trattamento normale, motivo per il Roncalli della di lui lacrimevole desolazione; confidando pertanto nella pietà e clemenza di Sua Eccellenza il Signor Conte Presidente, il giova sperare compassione e di essere dallo stesso provveduto onde poter risorgere dall'avvilimento e dall'indigenza in cui giace di presente e di poter esternare la voce giuliva di grazia ricevuta. Il medesimo Roncalli si deve fra pochi giorni recare in Milano, in tall'occasione degnandosi Sua Eccellenza di concedergli la grazia di potersi a lui presentare, potrà dargli non equivoche ma necessarie informazioni pel maggior felice esito nel proposito [...]. Umilissimo, Pietro Roncalli.

1826-1827

(ASMi, Studi, p.m., cart. 329)

Studi, pittura, scultura, Bergamo, pittori diversi, Debito pubblico n. 172 [...], 1826-1827, Roncalli. Atti relativi all'arbitraria vendita fatta dal pittore Roncalli di vari quadri di provenienza delle sopresse corporazioni religiose nel bergamasco stati presso di lui depositati. Ricupero di tre statuette di legno rappresentanti vari santi depositati nel locale della Direzione degli orfanotrofi in Bergamo. Vedi Studi, pittura, scultura, provvedimenti generali, quadri di corporazioni e chiese sopresse³⁸.

(ASMi, Studi, p.m., cart. 356)

14 settembre 1827, n. 627/27 della Ragioneria (...), relatore Signor Consigliere Marchese D'Adda (...) supplica delle monache di S. Benedetto in Bergamo perché sia loro restituito un quadro che ora si trova nella Pinacoteca di Brera. (...). Imperiale Regia Accademia delle belle arti, Milano, 17 settembre 1827. Il Presidente all'Imperiale Regio Governo. Il quadro rappresentante l'Assunta cogli apostoli e S. Benedetto in abito da vescovo opera del Moroni, di cui le monache benedettine da poco tempo ripristinate per grazia sovrana in Bergamo ne fanno domanda colla supplica da esse umiliata a Sua Altezza Imperiale il serenissimo Arciduca Vicerè e che da codesto Imperial Regio Governo mi è stata [...] con decreto del giorno 7 corrente mese ed anno n. 27975/4550 per le mie osservazioni, esiste realmente in questa nostra Pinacoteca. Questo era divenuto di proprietà del Demanio del cessato Regno d'Italia per essere un prodotto delle soppressioni operate dalla autorità allora dominante e come tale invece di essere venduto o in qualunque maniera distratto, com'era seguito ne' primi anni, fu insieme a tutti gli altri quadri provenienti dalle soppressioni religiose conservato alla istruzione in questo stabilimento per un ordine speciale dell'in allora Vicerè d'Italia. L'esempio addotto dalle ricorrenti del quadro di Enea Salmeggia concesso da Sua Maestà Imperiale e Regia alle Monache di S. Grata parimenti in Bergamo sembra andar soggetto a delle osservazioni giacché l'indicato quadro invece di trovarsi esposto nell'Imperial Regia Pinacoteca giaceva nel magazzino dell'Accademia per essere stato danneggiato dalla foderatura in allora eseguita da mani imperite. L'esser poi stata per grazia sovrana approvata la ripristinazione del monastero di S. Benedetto non pare che dia alcun titolo per la restituzione del quadro, altrimenti cadrebbe la stessa osservazione su tutti i mobili e gli arredi che appartenevano in quell'epoca al monastero suddetto. Oltreciò troverei che osterebbe a questa concessione la risoluzione adottata dall'Imperial Regia Cancelleria intima di corte e Stato comunicatami con governativo dispaccio del 24 febbraio n. 4782/4291 per la quale è stato deciso che d'allora in avanti non si avesse a far luogo a qualunque cessione di simili quadri. Nel subordinare questi cenni ad esito del succitato decreto, si rimette il ricorso. Pel Signor Consigliere Presidente assente, Fumagalli. (...).

[Ante 7 ottobre 1827] All'Imperial Regio Governo di Lombardia, Milano. Ho desunte dal rapporto 29 p.s. settembre n. 29652/4794 le ragioni per le quali non ritiene l'Imperial Regio Governo secondabile la istanza delle monache di S. Benedetto in Bergamo diretta a conseguire la restituzione alla propria chiesa del quadro del Moroni rappresentante l'Assunta cogli apostoli ed il santo. Non trovandomi autorizzato ad impartire sull'istanza medesima alcun provvedimento incarico il Governo di farla restituire con corrispondente dichiarazione. Retrocedo le carte, Monza, 7 ottobre 1827, Ranieri, per copia conforme (...).

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

[Ante 9 ottobre 1826] Imperial Regio Signor Podestà e Savi della Comune Imperial Regia città di Bergamo. Li sottoscritti Fabbricieri del Carmine e S. Agata domandano rispettosamente sia loro concesso il quadro di S. Andrea avellino protettor nostro, era già nella soppressa Parrocchia di S. Agata, onde esposto nell'apposita capella eretta in onor dello stesso nella chiesa del Carmine; pronti ad ogni giusta e ragionevole condizione alla quale potesse esser legato l'atto di concessione; grazie [...], Tiraboschi [...].

Regno lombardo-veneto, Provincia di Bergamo. La Congregazione municipale della Regia città di Bergamo, n. 6540. Alla Fabbriceria della Parrocchiale di S. Agata al Carmine, Bergamo. Bergamo, li 10 ottobre 1826. Il quadro

³⁸ Non sono stati rinvenuti i relativi documenti.

rappresentante l'effigie di S. Andrea Avellino sarà concesso a codesta Fabbriceria per essere collocato in codesta chiesa parrocchiale alle seguenti condizioni: I. Che si obblighi in via positiva la Fabbriceria a restituire il detto quadro ad ogni richiesta del Municipio, rimossa ogni eccezione in contrario e nemmeno fatto pretesto di volerne chiedere alla superiorità il permesso di ritenerlo poiché anche in pendenza di tale pratica, verificandosi per parte del Municipio la domanda per la restituzione, debba essersi ciò nondimeno la restituzione. II. Che la Fabbriceria si obblighi di conservarlo in lodevole stato. III. Che nel caso avesse a soffrire deterioramente per qualsiasi eventualità debba a proprie spese farlo riattare proponendo al Municipio l'artista che avesse scielto per tale riattamento, onde possa da esso essere approvato o sostituito quell'altro che da esso Municipio fosse reputato più abile all'uopo. Convenendo la Fabbriceria nelle proposte condizioni, attenderà atto regolare sottoscritto da tutti i Signori Fabbricieri per gli oggetti di ragione, rimettendo a quest'ufficio dal quale sarà rilasciato il quadro in discorso. Si evade così alla domanda di ieri di codesta medesima fabbriceria, il Podestà.

(...) N. 5549, 9 ottobre 1826, detto, detto. Si conceda il trasporto dell'indicato quadro nella chiesa di S. Agata al Carmine mediante atto obbligatorio per parte della Fabbriceria di farne la restituzione a qualunque richiesta del Municipio sotto la di lei disponibilità e con obbligo altresì di conservarlo in lodevole stato. Si rilasci di conformità, il Podestà, [...].

1870

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)
Municipio di Bergamo, divisione II. Bergamo, lì 20 gennaio 1870. Con protocollo 29 dicembre 1830 n. 8329 il Municipio di Bergamo in seguito a conforme istanza assentiva che il quadro rappresentante S. Andrea avellino, autore Enea Salmeggia detto il Talpino di proprietà comunale venisse conservato e custodito nella chiesa di S. Agata del Carmine, obbligandosi la fabbriceria di quella chiesa alla restituzione del medesimo ad ogni richiesta del Municipio proprietario. La Fabbriceria suddetta invitata con foglio 12 maggio 1869 n. 4310 a restituire il quadro succitato, domandò con istanza 10 febbraio 1870 n. 1444 che si continuasse a lasciare siffatto quadro, sempre sotto forma di precaria concessione in quella chiesa. Essendosi questa Giunta municipale in seduta del giorno 19 febbraio [n.s.] dichiarata favorevole alla fatta domanda col presente protocollo alla cui firma intervengono il Signor Cavalier dott. Benedetto Barra, Assessore delegato del Municipio di Bergamo, ed i Signori Finarsi nobile Alessandro, Quattrini G. Giacomo, Manzili nobile Pietro, [Macivate] Sacerdote [...], fabbricieri della chiesa parrocchiale di S. Agata del Carmine. Il Municipio di Bergamo dichiara di lasciar continuare la precaria concessione del quadro surripetuto a favore della Fabbriceria di S. Agata del Carmine, la quale si obbliga all'esatta osservazione di tutte le condizioni prestabilite nel protocollo 29 dicembre 1830 al n. 8329. Letto, confermato e sottoscritto [seguono le firme].

Bergamo, dall'ufficio della Fabbriceria di Sant'Agata al Carmine, lì 9 febbraio 1870. All'onorevole Giunta municipale di Bergamo. Riscontrando ad analoga richiesta di codesto onorevole Municipio, la scrivente Fabbriceria dichiara di essere tuttora in possesso del quadro rappresentante Sant'Andrea avellino passato dalla già soppressa chiesa di Sant'Agata in proprietà del Comune di Bergamo e che questa ebbe a concedere graziosamente alla chiesa parrocchiale del Carmine sotto speciali condizioni, fra le quali quella di restituirlo ad ogni richiamo del proprietario Municipio. Ma in pari tempo la Fabbriceria non può, a meno di mostrarsi dolente per la manutenzione già espressa dall'onorevole Giunta municipale, di voler ritirare il suddetto dipinto onde riporlo in una sala del civico Palazzo poiché esso forma presentemente nella chiesa parrocchiale del Carmine un interessante ed adattissimo ornamento dell'altare intitolato al meritevole santo e perché la Fabbriceria nella sua mancanza di mezzi non saprebbe come supplire degnamente al vuoto che resterebbe in quasi tutta la sinistra parete sull'altare quando venisse spogliato di quella tela e che riuscirebbe viepiù disgustoso al confronto della parte opposta che è decorata di analogo dipinto. S'interessa perciò vivamente l'onorevole Giunta a voler confermare nella cortesia di lasciare che il detto quadro rimanga ancora, ben inteso sotto forma di precaria concessione, a decoro della Chiesa del Carmine avvertendo che esso trovasi collocato nella migliore opportunità di luce per chi ama di visitarlo e ben difeso e custodito e porta ancora intatto il suggello a cera lacca collo stemma della città quale fu apposto nell'anno 1830 per la sua continua identificazione. La Fabbriceria attende fiduciosa questo nuovo alto favore ed ossequiosa si segna, i fabbricieri, Finardi, Roncalli.

1874

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)
Municipio di Bergamo, divisione II, n. 1426, n. 9480, 1874, 4 febbraio [1874], giorno 1, esibitore: Sindaco. Anteatti: alla Nobile Commissaria dell'Accademia di belle arti Carrara in Bergamo. Sunto dell'atto: rimette condizioni stabilite colla Commissaria dell'Accademia Carrara per deposito di alcuni dipinti (...).

Commissaria Carrara dell'Accademia di belle arti in Bergamo, n. 18. All'onorevole Municipio di Bergamo. Bergamo, lì 4 marzo 1874. Coi dovuti ringraziamenti lo scrivente [ammette] ricevuta del prezioso dipinto affresco levato dalla Casa Marenzi pervenuto a questa Commissaria in seguito alla nota 7 aprile p.p. n. 18 rispettiva a quella del Municipio 11 marzo [pervenutale] n. 1080, dipinto che già venne convenientemente collocato in quetsa Pinacoteca. Colla più distinta stima si protesta, il Presidente C. Lochis.

[6 aprile 1874] All'onorevole Congregazione di Carità, Bergamo. Ritenendo di non poter convenientemente collocare nella nuova sede del Palazzo comunale nella piana città il gran quadro del valente pittore Alessandro Allori detto il Bronzino rappresentante La Cena degli apostoli che di presente adorna la massima aula di questo civico Palazzo, la scrivente Giunta municipale avrebbe deciso di depositare siffatto quadro nella Basilica di Santa Maria Maggiore, cappella della città, anche quale degno adornamento della Basilica stessa. Quando cotesta onorevole Congregazione non abbia nulla in contrario ad accettare come deposito nella cappella della città il quadro summenzionato e a rilasciare in caso affermativo al Municipio la ricevuta, lo scrivente disporrà perché al più presto sia il quadro stesso trasportato nella Basilica di Santa Maria. Colla massima stima mi professo, il Sindaco, [...].

Commissaria Carrara dell'Accademia di belle arti in Bergamo, n. 38. Illustrissimo Signor Sindaco della città di Bergamo, Bergamo, lì 7 aprile 1874. Appena ricevuto il [...] foglio in data 24 marzo p.p. n. 1082 col quale codesto onorevole Municipio comunicava alla Commissaria Carrara la presa deliberazione di depositare nelle sale dell'Accademia stessa il prezioso dipinto affresco levato dalla casa Marenzi, la sottoscritta Presidenza si affrettava a render nota tale deliberazione ai suoi colleghi della Commissaria; com'era da attendersi, all'unanimità fu accolta la proposta di codesta onorevole Giunta e chi scrive ha il grato incarico di parteciparle l'accettazione e di esprimerle a nome de suoi colleghi i più vivi ringraziamenti. La Commissaria però incarica pure la Presidenza di fare una riserva su quanto riguarda la collocazione del dipinto perché, sebbene sia dispostissima ad accettare il deposito colle norme identiche con cui venne pattuito il deposito della Galleria Lochis di proprietà comunale, non crederebbe conveniente di collocarlo nelle sale di detta galleria perché allora la denominazione della medesima non dinoterebbe esattamente la provenienza di tutti i dipinti costituenti la galleria stessa. Si crede poi inutile di aggiungere che la sottoscritta Presidenza s'impegna di dare al dipinto già di casa Marenzi la più opportuna collocazione secondo l'importanza e il merito medesimo. Chi scrive poi coglie volentieri l'occasione per pregare a nome della Commissaria codesta onorevole Giunta di venirle in aiuto col suo autorevole appoggio per realizzare se è possibile un desiderio che da qualche tempo ha compiuto e la di cui attuazione crede di sommo interesse per l'ampliamento della nostra preziosa Pinacoteca e per la conservazione di pregievoli opere d'arte. Come sarà nota anche a codesta onorevole Giunta, si trovano presso gli uffici di alcune nostre opere pie dipinti di sommo pregio i quali sebbene siano gelosamente custoditi, tolti come sono agli sguardi degli amatori e degli intelligenti e perciò quasi ignorati, non possono avere quell'interesse e quell'importanza per la storia delle arti che pure si meriterebbero. Sarebbe dunque molto desiderabile che le solerti e intelligenti Amministrazioni dei nostri luoghi pii imitassero il nobile esempio dato dalla nostra rappresentanza municipale e si decidessero a collocare in deposito presso la nostra Accademia i loro dipinti e tutti gli altri oggetti di belle arti che avessero qualche importanza. La Commissaria si presterebbe volentieri, oltreché alla diligente custodia ed all'indicazione anche sull'oggetto depositato della provenienza e della proprietà del medesimo, a dare anche tutte quelle altre garanzie che fossero credute necessarie. Così nel mentre si arricchirebbe la nostra già importantissima galleria di preziosi oggetti d'arte, si toglierebbero i medesimi dall'oblio al quale da tanto tempo con danno grande degli studi sono ingiustamente condannati. Ora, per raggiungere con maggiore probabilità questo scopo che certamente otterrà la piena approvazione anche della illuminata nostra rappresentanza municipale mi sta sempre a cuore tutto quanto può servire all'utilità ed al decoro di questa nostra città, parebbe alla sottoscritta Presidenza che, un eccitamento che venisse fatto dalla stessa autorità municipale alle singole amministrazioni delle nostre opere pie che sono in possesso di pregievoli opere d'arte come quelle della Congregazione di Carità, degli Orfanotrofi e degli Ospedali, potrebbe molto facilmente persuaderla a seguire l'esempio dato dal Municipio stesso. Egli è perciò che la Commissaria interessa codesta onorevole rappresentanza municipale a voler rivolgere preghiere alli rispettivi consigli delle dette opere pie perché si risolvano di aderire a questo desiderio stabilendo tutte quelle norme per il deposito e la custodia che si credessero necessarie. Colla massima stima ho l'onore di dirmi, il Presidente C. Lochis. Quando codesta onorevole Giunta trovi accettabile siffatta proposta vorrà compiacersi di rendere avverito il sottoscritto per le ulteriori pratiche. Colla più alta considerazione, il Sindaco, [...].

(ACBg, Archivio Commissaria, titolo IV Gallerie, busta 29, fasc. 324)

Lì 9 maggio 1874, Municipio di Bergamo. N. 10500 del 73. All'illustrissima Presidenza della nobile Commissaria di belle arti Carrara, Bergamo. Aderendo al [...] da codesta nobile Commissaria, il Municipio ha deliberato che il quadro di ragione comunale, rappresentante La Cena degli apostoli, dell'Allori detto il Bronzino, sia depositato presso l'Accademia di belle arti Carrara, rimanendone la proprietà alla città di Bergamo. Codesta Commissaria vorrà pertanto provvedere per il ritiro del quadro medesimo che ora trovasi depositato nella Basilica di S. Maria Maggiore quando crederà opportuno. Mi è grata l'occasione per esprimere a codesta onorevole Presidenza la assicurazione della più alta considerazione. Il Sindaco, [...].

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10, ACBg, Archivio Commissaria, titolo IV Gallerie, busta 29, fasc. 324)

Commissaria Carrara dell'Accademia di belle arti in Bergamo, n. 73. Onorevole Municipio di Bergamo, Bergamo, lì 13 maggio 1874. In esito della gradita nota 9 andante mese n. 10500/73, si fa sollecita la scrivente Presidenza di partecipare di aver effettuato il ritiro dalla Basilica di S. Maria Maggiore del prezioso quadro di ragione comunale, rappresentante la Cena degli Apostoli di Alessandro Allori detto Brozino, concesso in deposito presso questa Accademia di belle arti, rimanendo la proprietà alla città di Bergamo e procurerà di convenientemente collocarlo nella Galleria di questa Accademia. Nel rendere grazie a codesto onorevole Municipio di avere aderito al desiderio espresso

da questa Presidenza di avere in questa Pinacoteca il detto quadro, si protesta colla medesima stima e considerazione, il Presidente C. Lochis.

(ACBg, Archivio Commissaria, titolo IV Gallerie, busta 29, fasc. 324)

N. 77. La Commissaria dell'Accademia di belle arti Carrara, in Bergamo. All'onorevole Consiglio degli Istituti Opsitalieri, Congregazione di Carità, Consiglio degli Orfanotrofi ed istituti annesso, Amministrazione del Pio luogo della Pietà, Bergamo. Bergamo, lì 18 maggio 1874. Cogliendo l'occasione nella quale il nostro Municipio ha deliberato di collocare nelle sale di questa Accademia in deposito, riservandone la proprietà, alcuni suoi pregievoli dipinti, la sottoscritta Presidenza per incarico speciale della Commissaria si rivolgerebbe a codesta onorevole Amministrazione con preghiera di imitare il lodevole esempio data dal Municipio contribuendo ad arricchire la già preziosa nostra Pinacoteca depositando cioè i pregievoli quadri che ora giacciono quasi tolti alla vista degli amatori nelle sale d'ufficio dell'Amministrazione. Ad animare codesta onorevole rappresentanza ed appagare questo voto ispirato unicamente dall'amore dell'arte e dal più vivo desiderio di completare nel miglior modo possibile questa nostra distinta Pinacoteca specialmente per quanto riguarda la nostra Scuola bergamasca, la sottoscritta Presidenza si fa premura di qui ricordare che la stessa cosa s'è chiesta ed ottenuta anche in altre città, come per tacere d'altre nella vicina Brescia, nella cui Galleria Tosio ammirarsi fra le più importanti opere un dipinto preziosissimo di pittore bresciano appartenente all'Amministrazione degli Ospedali di quella città (1).

(1) La sottoscritta Presidenza crede poi inutile assicurare codesta onorevole Amministrazione che, qualora ella credesse di accondiscendere alla fatta domanda, la Commissaria Carrara darà tutte quelle garanzie che fossero credute necessarie per la migliore collocazione e conservazione dei dipinti affidati a lei in deposito, impegnandosi inoltre all'indicare sul quadro stesso la provenienza e la proprietà del medesimo.

Nella speranza che codesta illuminata Amministrazione, tanto benemerita pel disimpegno delle importanti attribuzioni a lei affidate vorrà accogliere i titoli alla pubblica stima, della quale è tanto degnamente circondata, assecondando il desiderio espresso da questa Commissaria Carrara e si avvalga di un sollecito riscontro urgendo di poter rioridnare tosto la galleria, la sottoscritta ha l'onore di presentare i suoi rispetti. Il Presidente, C. Lochis.

(Idem e AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

N. 79. La Commissaria dell'Accademia di belle arti Carrara, in Bergamo. All'onorevole Giunta municipale di Bergamo. Bergamo, lì 20 maggio 1874. La sottoscritta Presidenza incoraggiata dalla lodevole determinazione presa e già effettuata da codesta onorevole Giunta di depositare presso questa Commissaria Carrara il prezioso dipinto di Alessandro Allori detto il Bronzino e considerando inoltre l'intenzione non meno lodevole di aggiungere alli dipinti di merito distinto posseduti dal Municipio, fa viva istanza perché venga effettuato anche il deposito dei medesimi prima che in tal modo essa otterrà la piena approvazione delle rappresentanze comunali e della intera cittadinanza. Siccome poi i molti e pregievoli dipinti che potrebbero degnamente figurare nella nostra galleria si trovano ora sparsi in diversi locali di ragione comunale alla sottoscritta Presidenza non sarebbe facile indicare precisamente quelli che crederrebbe più meritevoli di far parte della nostra galleria, così questa Presidenza si rimette interamente all'onorevole Giunta per la scelta da farsi, mettendosi del resto a disposizione della medesima quando credesse di farlo di comune accordo. Aggiungo poi la domanda di voler accompagnare il deposito dei quadri del diligente catalogo manoscritto ora conservato nell'archivio municipale del quale dopo che la Commissaria si sarà valsa per la compilazione del catalogo completo della galleria si darà premura di fare la restituzione. Colla più distinta stima. Il Presidente, C. Lochis.

(ACBg, Archivio Commissaria, titolo IV Gallerie, busta 29, fasc. 324)

Municipio di Bergamo, div. N. 5326, Bergamo, lì 23 maggio 187[4]. All'onorevole Commissaria Carrara dell'Accademia di belle arti, Bergamo. Corrispondo al gentile di lei foglio 20 ondante mese significandosi che questa Giunta municipale in seduta di ieri si è in massima pronunciata favorevolmente sulla domanda da codesta onorevole Commissaria fatta perché sia effettuato il deposito in codesta Accademia di dipinti di merito distinto posseduti dal Municipio e che trovansi nei locali comunali ed a tale scopo ho dato incarico al Signor Assessore Nobile Luigi Cucchi di prendere con codesta onorevole Presidenza gli opportuni concerti per la relativa scelta. Tanto ho il pregio di comunicarle per norma, mentre colla massima stima mi professo. Il Sindaco, [...].

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

Bergamo, 9 giugno 1874. Alla Onorevole Giunta municipale. Ad evasione dell'incarico affidatomi con foglio 23 maggio [u.s.] n. 5326 giusta la deliberazione promossa il giorno antecedente da codesta Giunta municipale, mi pregio sottoporre alla definitiva approvazione della medesima l'elenco dei dipinti di ragione comunale che dovrebbero essere depositati nell'Accademia Carrara di belle arti in base ai concerti che ebbi a prenderne colla onorevole Presidenza di quell'istituto. Tali dipinti sarebbero quelli che nell'inventario dei quadri del 18 gennaio 1803 esistente in questo Municipio sono descritti sotto i numeri (romani) 46, 47 48, 75, 77, 78, 80, 82, 84, 86, 101, 104, 105. A questi se ne sono aggiungerebbero altri due non registrati nel detto inventario, rappresentanti ciascuno due sante a piedi attribuiti al Palma. Si verrebbe così a formare un totale di n. 15 dipinti da depositarsi al prestante presso l'Accademia Carrara ove già si collocarono nel corrente anno una Cena dell'Allori, segnata nel predetto inventario al n. 76, ed un dipinto a fresco tolto dalla ora demolita casa Marenzi nell'alta città. Devesi però avvertire che la Giunta municipale, come emerge dal succitato foglio 23 maggio scorso, si dichiarò disposta di cedere in deposito all'Accademia Carrara soltanto i quadri rappresentanti soggetti sacri e di genere, onde fra i quadri dei quali si propone la cessione ve ne sarebbero tre non

appartenenti a tali categorie di pittura pure ammettendo come quadri di genere quelli rappresentanti nature morte per i nn. 47, 48 e 86 dell'inventario. I tre dipinti in discorso rappresentano il ritratto del Cardinale Bembo di Tiziano (n. 75) e due composizioni allegoriche riguardanti la Repubblica veneta e la Provincia di Bergamo del Bassano (n. 104 e 105). Questi tre dipinti sono di un merito indiscutibile e non si hanno ragioni speciali perché abbiano a tenersi nelle aule municipali. Se pertanto codesta onorevole Giunta convenisse nel parere del sottoscritto che siano anche essi da depositarsi insieme agli altri 12 nell'Accademia Carrara, si verrebbe con ciò ad accrescere importanza all'unica Pinacoteca esistente nella nostra città, scopo questo che ha certamente primeggiato nella determinazione di massima già posta e che servitù a vie più giustificarla, L. Cucchi. 12 giugno 1874. Ammette la proposta anche pei tre quadri, il Sindaco (...).

N. 6758, 4 luglio 1874, Sindaco. Invito l'Ingegnere d'ufficio a procedere alla consegna dei quadri di cagione comunale alla nobile Commissaria Carrara. Detto, detto, si dia corso alla disposta minuta indi agli atti. Il Sindaco, [...]. Municipio di Bergamo, divisione II, n. 6758, Bergamo, li 4 luglio 1874. Al Signor Ingegnere Capo municipale, Bergamo. Il Municipio ha deciso di consegnare a titolo di deposito alla nobile Commissaria dell'Accademia Carrara alcuni dipinti di civica ragione. Con riserva di procedere ad un atto legale da cui consti il sudetto deposito, intanto ella è autorizzato a fare la consegna di quei dipinti che le verranno designati dal Signor Conte Carlo Lochis Presidente della nobile Commissaria. A tale scopo lunedì alle ore 10 autorizzo il predetto Signor Conte, od altro che lo rappresenti munito di scritto, di trovarsi nella civica biblioteca per cominciare la consegna e la Signoria vostra curerà di ritirare [...] ricevuta descrittiva. Il Sindaco, [...].

Ufficio tecnico Municipale, n. 7934 protocollo generale, n. 204, divisione IV, Bergamo, li 29 luglio 1874. Ingegnere d'ufficio, all'onorevole Presidenza della nobile Commissaria di belle arti in Bergamo. Ingegnere d'ufficio rassegna gli atti della consegna fatta alla nobile Commissaria dell'Accademia di belle arti Carrara di alcuni quadri di ragione della città da depositarsi nelle sale dell'Accademia medesima. Gli atti consistono nei seguenti allegati: A. processo verbale della consegna fatta al Signor Conte Carlo Lochis, Presidente della Commissaria Carrara. B. elenco dei quadri consegnati al suddetto Signor Presidente in vista che [...] all'estratto fedele dell'inventario di spettanza della città compilato dal pittore Pietro Roncalli in data 28 gennaio 1802 n. 900, in cui siano riportate tutte le notizie che si riferiscano ai quadri oggi consegnati in deposito all'Accademia, i quali sono contraddistinti con sotto segnatura in matita rossa ai numeri romani posti in margine all'inventario suddetto, così ad esaurimento dell'incarico demandato al sottoscritto col foglio municipale 4 corrente n. 6758. Si uniscano i nn. 5326, 5991 del protocollo municipale in uno coll'inventario originale sopracitato. (...).

Allegato A, n. 204, sezione IV, processo verbale, Bergamo, il giorno 29 luglio 1874. In relazione alla deliberazione 12 giugno 1874 n. 5991 della onorevole Giunta municipale, il sullodato Ingegnere comunale, adempiendo all'incarico domandatogli con foglio allegato 4 corrente n. 6758, ha oggi fatto regolare consegna al nobile Signor Conte Carlo Lochis, Presidente dell'Accademia di belle arti Carrara, di alcuni quadri di ragione della città e da collocarsi in deposito nelle sale dell'Accademia medesima. I quadri che si consegnano sono descritti nell'elenco che si unisce al presente e quale parte integrante del medesimo viene firmato dai sottoscritti. I suddetti quadri sono nel numero di quattordici complessivamente, Carlo Lochis, Presidente della Commissaria Carrara. Detto, detto, essendosi aggiunto anche il quadro segnato al n. LXIV dell'inventario, si dichiara che i quadri consegnati come sopra sono complessivamente nel numero di quindici. Carlo Lochis (...). Elenco dei quadri di ragione della città di Bergamo oggi consegnati al Signor Carlo Lochis, Presidente della Commissaria Carrara, a titolo di deposito da collocarsi nelle sale dell'Accademia Carrara. [Segue elenco con:] Numero progressivo dell'inventario del 1803, autore, soggetto rappresentato, dimensioni del dipinto (altezza, larghezza), cornice, osservazioni: 1. XXXVI, Pietro Ronzelli, la Beata Vergine assunta in gloria con molti angioletti con li dodici apostoli e ritratti divoti al basso, 2.57, 1.88, dorata. 2. XXXVII-XXXVIII, Maniera del Tassoni, Capre, pecore ecc., 0.99, 1.32, idem, due quadri. 3. LXXV, Tiziano Vecellio, Ritratto del Cardinale Bembo, 1.03, 0.94, idem. 4. LXXVII, Talpino, L'adultera avanti Gesù Cristo con varie figure di mezzana grandezza. 1.45, 2.15, intagliata e dorata. 5. LXXVIII, Gio. Paolo Cavagna, La Beata Vergine con due santi guerrieri, un sottodiacono, due gentiluomini ed un paggio, 1.94, 1.47, bronzata. 6 [cancellato] 4 [aggiunto a matita]. LXXX, Lolmo?, Gesù Cristo risorto, copia di altro del Lotto, 2.30, 1.52, dorata. 7. LXXXII, Maniera fiorentina, S. Giovanni Gualberto che perdona al nemico, con varie figure, 2.08, 1.33, idem. 8. LXXXIV, Maniera Bassanesca, L'incoronazione di spine di Gesù Cristo, 0.99, 0.81, intagliata e dorata. 9. LXXXVI, incerto, Polli, chioce, ecc., 1.45, 1.28, bronzata. 10. CI, incerto, Copia modello finito del quadro grande del Bronzino, 0.75, 1.28, idem. 11. CV, Bassano, La Repubblica veneta che riceve in dono i prodotti di questa Provincia, 1.90, 3.15, mancante, forma ellittica coi diametri controindicati. 12. Attribuito a Palma il giovane, Due santi in piedi, 2.76, 1.19, idem. 13. altro simile, idem, 2.76, 1.19, idem. 14. LXIV, Giovanni Battista e Cristoforo Averara, Cristo in croce con quattro evangelisti, 2.01, 1.51, idem. Bergamo, 29 luglio 1874, Carlo Lochis, Presidente della Commissaria Carrara, Valsecchi [...]. [Aggiunto a matita] 76, Alessandro Allori, detto il Bronzino, La cena degli apostoli, consegnato prima, come da atto n. <...>.

(ACBg, Archivio Commissaria, titolo IV Gallerie, busta 29, fasc. 324)

Municipio di Bergamo, div. N. 7934, Bergamo, li 14 agosto 1874. All'onorevole Presidenza della nobile Commissaria Carrara di belle arti, Bergamo. Quando a codesta onorevole Presidenza tornasse di aggradimento, il sottoscritto avrebbe fissata la giornata di martedì 18 andante mese alle ore 11 antimeridiane per la firma in questa aula municipale dell'atto

formale di deposito dei n. 16 quadri di ragione della città nelle sale di codesta Accademia. Coi sensi della massima considerazione mi professo. Il Sindaco, [...].

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

NN. 895, 345, Regno d'Italia. Regnando Sua Maestà Vittorio Emanuele II per grazia di Dio e per volontà della Nazione Re d'Italia nella città di Bergamo, questo giorno di lunedì 17 agosto 1874 la Giunta municipale di Bergamo, avendo aderito alla proposta fatta dalla nobile Commissaria dell'Accademia di belle arti Carrara di depositare in quel pregiatissimo istituto a maggior decoro del medesimo e ad istruzione degli studiosi alcuni dipinti di proprietà della città e volendosi che per ogni conseguente effetto di diritto e di ragione ciò abbia a constare da atto legale e pubblico avanti di me dottore Carlo Vitali del vivo Carlo notaio pubblico di questa Provincia residente in Alzano Maggiore ed alla contemporanea presenza degli infrascritti testimoni noti ed idonei, sono convenuti i signori: Cucchi nobile Luigi del fu Antonio, Assessore municipale delegato quale rappresentante legale al Comune di Bergamo e Lochis Conte dott. Carlo del fu Luigi, Presidente della nobile Commissaria dell'Accademia di belle arti Carrara in Bergamo e legale rappresentante della medesima. Persone da me conosciute qui domiciliate in piena facoltà giuridica di obbligarsi rese edotte dell'importanza ed effetti di quest'atto di cui sono rogato da conservarsi nelle mie matrici notarili e delle leggi a cui devono uniformarsi, le quali in nome e nell'interesse dei corpi che rappresentano stipulano e convengono quanto segue: 1° il Comune di Bergamo dà atto alla nobile Commissaria dell'Accademia di belle arti Carrara di Bergamo che dichiara di ricevere, come riceve in deposito, i dipinti di ragione del Comune stesso che sono descritti nell'elenco che sub. A e debitamente firmato si allega al presente istromento quale parte integrante di esso; 2° attesa la natura di questo contratto di deposito, il Comune conserva la piena ed assoluta proprietà dei dipinti medesimi e si riserva ogni più ampia facoltà di ritirarli dall'Accademia in qualunque tempo e senza obbligo di adempiere per ciò ad alcuna formalità di giudizio e stragiudizio eccetto che quella di far precedere una semplice lettera d'ufficio; 3° i dipinti consegnati saranno anche contraddistinti col timbro a secco municipale da applicarsi mediante ceralacca rossa sul lato posteriore del quadro; 4° la nobile Commissaria assume l'obbligo di procedere costantemente alla custodia ed alla conservazione di quei dipinti come dei propri; 5° una speciale vigilanza per l'esecuzione del presente contratto d'ufficio al rappresentante del Municipio che il Consiglio comunale elegge a firma posta dalla Commissione sovrintendente ai dipinti di ragione inalienabile del Comune costituenti la Galleria Lochis depositati nell'Accademia di belle arti Carrara come risulta dalla scrittura 16 marzo 1867 autenticata Rongoni registrata a Bergamo il 4 aprile 1867 n. 441 foglio 49, libro XIII alla tassa di Lire 12.10; 6° saranno a carico del Comune le spese inerenti a riparazioni o restauri dei dipinti depositati. Presentandosene il bisogno, il Commissario municipale ne renderà di volta in volta avvertito il Municipio col proprio voto per l'autorizzazione senza la quale ogni operazione attorno ai dipinti stessi è vietata; 7° resta sempre in facoltà del Municipio di procedere alla ricognizione dei dipinti depositati in concorso della nobile Commissaria e col riscontro dell'elenco qui allegato; 8° nell'interesse delle rispettive Amministrazioni le parti contraenti, oltre alle stipulate condizioni, si riportano alle disposizioni del codice civile italiano libro III titolo XVIII capo I; 9° se i dipinti contemplati dal presente atto di deposito saranno dalla nobile Commissaria collocati in un unico locale questo porterà all'ingresso la leggenda: "Quadri di ragione della città di Bergamo". Se la nobile Commissaria crederà invece di collocarli separati nei vari locali dell'Accademia farà apporre a ciascuno la leggenda: "Quadri di ragione della città di Bergamo"; 10° le spese tutte del presente istromento sono a carico del Comune di Bergamo. Fatto, letto e pubblicato a chiara intelligibile voce in uno coll'inserto essendo in questa città di Bergamo nella sala ove siede l'onorevole Giunta municipale di Bergamo nel palazzo in via S. Bartolomeo al civico n. 1136 presenti le parti e per testimoni i Signori Ronzoni Guglielmo di Giuseppe e Donadelli Giuseppe fu Bartolo, noti, idonei e qui domiciliati che si firmano colle parti e con me notaio per ultimo. Luigi Quadri, Assessore delegato; Carlo Lochis, Presidente della Commissaria Carrara; Ronzoni Guglielmo, testimonio; Donadelli Giuseppe, testimonio; dott. Carlo Vitali di Carlo, notaio della Provincia di Bergamo, residente in Alzano Maggiore. Registrato a Bergamo, addì 18 agosto 1874 atti pubblici n. 1029 [...] 34, n. 27 ed esatto Lire 2 e centesimi 40. Il ricevitore [Eustachio].

Allegato A. Elenco dei quadri di ragione della città di Bergamo depositati nell'Accademia di belle arti Carrara in Bergamo. [Segue elenco con:] Numero progressivo dell'inventario del 1803, autore, soggetto rappresentato, dimensioni del dipinto (altezza, larghezza), cornice, osservazioni: 1. XXXVI, Pietro Ronzelli, la Beata Vergine assunta in gloria con molti angioletti con li dodici apostoli e ritratti divoti al basso, 2.57, 1.88, dorata. 2.3.XXXVII-XXXVIII, Maniera del Tassoni, Capre, pecore ecc., 0.99, 1.32, idem, due quadri. 4. LXIV, G. Ba. Cristoforo Averara, Cristo in croce con quattro evangelisti, 2.01, 1.51, marcante. LXXV, Tiziano Vecellio, Ritratto del Cardinale Bembo, 1.03, 0.94, dorata. 6. LXXVI, Alessandro Allori, detto il Bronzino, La cena di Cristo con i discepoli in figure più del naturale, <...>. 7. LXXVII, Talpino, L'adultera avanti Gesù Cristo con varie figure di mezzana grandezza. 1.45, 2.15, intagliata e dorata. 8. LXXVIII, Gio. Paolo Cavagna, La Beata Vergine con due santi guerrieri, un sottodiacono, due gentiluomini ed un paggio, 1.94, 1.47, bronzato. 9. LXXX, Lolmo, Gesù Cristo risorto, copia di altro del Lotto, 2.30, 1.52, dorata. 10. LXXXII, Maniera fiorentina, S. Giovanni Gualberto che perdona al nemico, con varie figure, 2.08, 1.33, idem. 11. LXXXIV, Maniera Bassanesca, L'incoronazione di spine di Gesù Cristo, 0.99, 0.81, intagliata e dorata. 12. LXXXVI, incerto, Polli, chioce, ecc., 1.45, 1.28, bronzata. 13. CI, incerto, Copia modello finito del quadro grande del Bronzino, 0.75, 1.28, idem. 14. CV, Bassano, La Repubblica veneta che riceve in dono i prodotti di questa Provincia, 1.90, 3.15, mancante, forma dittico coi diametri controindicati. 15. Attribuito a Palma il giovane, Due santi in piedi, 2.76, 1.19, idem. 16, idem, idem, 2.76, 1.19, idem. Luigi Cucchi, Assessore delegato, Carlo Lochis, Presidente della Commissaria Carrara, Rongoni Guglielmo, teste, Donadelli Giuseppe, teste, dott. Carlo Nitali, notaio.

(ACBg, Archivio Commissaria, titolo IV Gallerie, busta 29, fasc. 324)

NN. 895, 345, Regno d'Italia. Regnando Sua Maestà Vittorio Emanuele II per grazia di Dio e per volontà della Nazione Re d'Italia nella città di Bergamo questo giorno di lunedì 17 agosto 1874. COPIA DOCUMENTO A.MAI
 Allegato A. Elenco dei quadri di ragione della città di Bergamo depositati nell'Accademia di belle arti Carrara in Bergamo. [Segue elenco con:] Numero progressivo dell'inventario del 1803, autore, soggetto rappresentato, dimensioni del dipinto (altezza, larghezza), cornice, osservazioni: 1. XXXVI, Pietro Ronzelli, la Beata Vergine assunta in gloria con molti angioletti con li dodici apostoli e ritratti divoti al basso, 2, 57, 1.88, dorata, sala IV, n. 4. 2.3.XXXXVII-XXXXVIII, Maniera del Tassoni, Capre, pecore ecc., 0.99, 1.32, idem, due quadri, sala IV, n. 832, 828. 4. LXIV, G.Ba. Cristoforo Averara, Cristo in croce con quattro evangelisti, 2.01, 1.51, mancante, scala magazzino. LXXV, Tiziano Vecellio, Ritratto del Cardinale Bembo, 1.03, 0.94, dorata, sala XIV, n. 429. 6. LXXVI, Alessandro Allori, detto il Bronzino, La cena di Cristo con i discepoli in figure più del naturale, <...>, sala XIII, n. 364, restituito il 28 luglio 1952, vedi ricevuta del Comune, n. 59. 7. LXXVII, Talpino, L'adultera avanti Gesù Cristo con varie figure di mezzana grandezza. 1.45, 2.15, intagliata e dorata, Palazzo di Giustizia. 8. LXXVIII, Gio. Paolo Cavagna, La Beata Vergine con due santi guerrieri, un sottodiacono, due gentiluomini ed un paggio, 1.94, 1.47, bronzato. 9, sala II, n. 23. LXXX, Lolmo, Gesù Cristo risorto, copia di altro del Lotto, 2.30, 1.52, dorata. 10, sala II, n. 851. LXXXII, Maniera fiorentina, S. Giovanni Gualberto che perdona al nemico, con varie figure, 2.08, 1.33, idem, S. M. Maggiore, <questo quadro venne consegnato alla...di Cantù...> 11. LXXXIV, Maniera Bassanesca, L'incoronazione di spine di Gesù Cristo, 0.99, 0.81, intagliata e dorata, Palazzo del Governo. 12. LXXXVI, incerto, Polli, chiocce, ecc., 1.45, 1.28, bronzata, sala IV, n. 853. 13. CI, incerto, Copia modello finito del quadro grande del Bronzino, 0.75, 1.28, idem, in portineria. 14. CV, Bassano, La Repubblica veneta che riceve in dono i prodotti di questa Provincia, 1.90, 3.15, mancante, forma dittico coi diametri controindicati, sala IV, n. 750. 15. Attribuito a Palma il giovane, Due santi in piedi, 2.76, 1.19, idem, sala II, n. 852. 16, idem, idem, 2.76, 1.19, idem, sala II, n. 849. Firmato Luigi Cucchi, Assessore delegato, Carlo Lochis, Presidente della Commissaria Carrara, Rongoni Guglielmo, teste, Donadelli Giuseppe, teste, dott. Carlo Nitali, notaio.

(ACBg, Archivio Commissaria, titolo IV Gallerie, busta 29, fasc. 324)

Municipio di Bergamo, div. N. 9480/1426, Bergamo, lì 2 settembre 1874. Alla nobile Commissaria dell'Accademia di belle arti Carrara, Bergamo. Ho l'onore di far ricevere a codesta nobile Commissaria copia semplice dell'atto stipulato pel deposito in codesta Accademia di n. 16 dipinti di ragione di questa città coi sensi della massima stima mi professo. Per il Sindaco, L. Cecchi.

1881

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

Albano, S. Alessandro, 12 gennaio 1881. All'onorevole Giunta municipale di Bergamo. Essendo pervenuto a cognizione nostra come nella p.v. seduta di codesto consiglio municipale debbasi fra le altre cose deliberare intorno al più opportuno collocamento dell'altare in legno già esistente nella chiesa soppressa e demolita di S. Maria delle Rose, noi sottoscritti ci rivolgiamo unitamente alla spettabile Giunta perché si compiaccia di sottoporre alla considerazione del rispettabile confesso le nostre osservazioni e le nostre istanze. La chiesa e monastero di Rosate furono per ben quattro secoli ragguardevoli per memorie religiose e civili che onorano la patria nostra e si collegano a degli avvenimenti interessantissimi della nostra storia, come è chiaramente dimostrato dalla recente illustrazione testé pubblicata in Bergamo della tipografia di S. Alessandro. Se deplorabili avvenimenti recarono la distruzione di quei cari monumenti (la chiesa ed il monastero) e la impossibilità di ricostruirli nei luoghi ov'essi esistevano testimoni eloquenti della pietà e della religione degli avi, è debito nostro di riconoscere che i cittadini di Bergamo ed i loro sapienti Amministratori nulla omisero per conservare ed onorare ciò che di quelle venerande memorie poté sottrarsi alla bufera sterminatrice. Il Santo Crocefisso di Rosate fu definitivamente riposto in una meravigliosa cappella appositamente eretta dalla generosità dei cittadini a fianco della Cattedrale. Il quadro pregevole della ancona e l'altare in legno, opera pregevole dei nostri Caniana, già appartenenti alla predetta chiesa si vorrebbero collocare in una acconcia località. Noi sottoscritti e tutti i nostri popolani di Alzano attendiamo colla più viva ansietà le decisioni del Consiglio circa la destinazione dell'altare e del quadro, pel quale come nutriamo la venerazione più grande pei nostri particolari motivi così crediamo per fermo d'aver fra poco il luogo più appropriato ed acconcio per depositarlo nella chiesa che ora stiamo per terminare e nella parrocchia. Il popolo di Alzano nella ristrettezza de' suoi mezzi fece quanto poté per richiamare a novella vita le spente memorie dei fatti gloriosi che si riferivano alla chiesa ed al monastero di Rosate, mosso dal duplice sentimento della sua pietà verso Dio e la Vergine e dal sincero amore di patria che come negli antichi tempi così nei presenti del pari lo muove e lo accende. Così esso con pitture, con incisioni, con medaglie, con istampe e con sacrifici d'ogni maniera ridesta il culto di S. Maria di Rosate e le patrie glorie che vi si attendono fece riconoscere e autenticare presso la Santa Sede e n'ebbe incoraggiamento dallo stesso aggiunto Monarca l'amatissimo nostro Re. Per questi motivi noi sottoscritti ci rivolgiamo a questa onorevole Giunta, fiduciosi che nella deliberazione che saranno per adottare i membri del Consiglio quanto all'altare e quadro di Rosate non vorranno disconoscere i meriti di Alzano privandolo con decisione definitiva della speranza di potere a tempo opportuno acquistare per decoro e lustro storico del nuovo Santuario di S. Maria delle Rose l'altare delle sopresse clarisse di Rosate. La quale nostra fiducia cresce fino a divenire sicurezza intera conoscendo la saviezza di codesto onorevole Consiglio comunale. Ci pregiamo intanto di protestarci colla più profonda stima. Umilissimi, devotissimi, obbligatorissimi servitori, il Parroco (...).

1882

(ACBg, Archivio Commissaria, titolo IV Gallerie, busta 29, fasc. 324)

Congregazione di Carità in Bergamo, Piazza delle Grazie n. 16, N. 735/362. Bergamo, lì 11 marzo 1882. Onorevole nobile Commissaria dell'Accademia Carrara, Bergamo. Questa congregazione, aderendo alla proposta di una speciale Commissione artistica all'uopo interpellata, avrebbe deliberato di rimuovere l'antica tavola del Boselli che forma pala all'altare della cappella a destra dell'altare maggiore della Basilica di S. Maria perché esposta a qualche pregiudizio dalla località riconosciuta alquanto umida e perché trovandosi sotto il riflesso di una scarsa luce di prospetto riesce nel suo posto impossibile non solo di vederla quanto pel suo merito sarebbe desiderabile ma nemmeno quasi tanto da poterne rilevare il soggetto stesso. Questa tavola levata dall'altare sarebbe per ora collocata sulla parete di fianco della stessa cappella ben asciutta e con luce non abbondante ma favorevole dalla finestra in angolo, salvo a provvedere in seguito al suo più contentaneo collocamento (...).

Galleria, IV, 1. N. 45, 11 marzo 1882. Presentato in seduta d'oggi, la Commissaria delibera di approvare la domanda della Congregazione di Carità. Il Segretario, [Monetti].

N. 52, 15 marzo 1882. All'onorevole Congregazione di Carità in Bergamo. Mi pregio comunicarle che la Commissaria di questo istituto di belle arti in seduta del giorno 11 andante mese, ha deliberato di assecondare la proposta fatta da codesta onorevole Congregazione di Carità stata comunicata col pregiato foglio 11 corrente n.733/362 e di interessarsi presso il locale Municipio onde abbia a concedere il voluto assenso sul trasporto del quadro di sua ragione depositato in questa Accademia, rappresentante S. Giovanni Gualberto del Cresti di Passignano, onde sostituirlo alla tavola del Bosello che si intenderebbe di levare. Nel mentre quindi mi fo premura di rendere edotta questa onorevole Congregazione della deliberazione presa, mi pregio in pari tempo di comunicarle che in giornata verrà fatta regolare richiesta al Municipio del relativo assenso. Con distinta stima, il Presidente Pietro [Agliardi].

N. 53, 15 marzo 1882. All'onorevole Municipio di Bergamo. La locale Congregazione di Carità con suo foglio 11 corrente n. 733/362 ha esposto a questa Commissaria come, aderendo alla proposta di una speciale commissione artistica all'uopo interpellata, avrebbe deliberato di rimuovere l'antica tavola del Bosello che forma pala all'altare della cappella destra dell'altar maggiore nella Basilica di S. Maria per esser la stessa esposta a qualche pregiudizio della località riconosciuta alquanto umida e perché trovandosi sotto il riflesso di una scarsa luce di prospetto riesce nel suo posto impossibile non solo a vederla quanto per suo merito sarebbe desiderabile ma nemmeno quasi tanto da poterne rilevare il soggetto. Questa tavola levata dall'altare verrebbe per ora collocata sulla parete di fianco della stessa cappella. Dovendo però sostituire la detta tavola con qualche altro dipinto chiesastico per non lasciare scoperto di decorazione il relativo altare, la suddetta Congregazione di Carità ha interessato questa Commissaria di chiedere a codesto Municipio che le sia concesso in deposito sotto quelle modalità e garanzie che si crederà richiedere il dipinto del Cresti di Passignano rappresentante S. Giovanni Gualberto di ragione comunale che ora trovasi depositato nella Galleria annessa a questa Accademia al n. 341 di catalogo onde sostituirlo alla tavola del Bosello che si intenderebbe di levare. Questo dipinto del Passigano per essere di figure più grandi e molto chiaro sarà meglio in luce sull'altare di quello del Bosello ed essendo sulla tela si potrà meglio difenderlo dalla umidità che vi potesse essere nel muro. La Commissaria dell'Accademia Carrara depositaria del dipinto suddetto in sedua del giorno 11 corrente approvando la deliberazione presa dalla Congregazione di Carità tendente a meglio conservare il prezioso dipinto del Bosello di antica Scuola bergamasca ha deliberato di non avere nulla in contrario al trasporto del suddetto dipinto del Passigano quando questo venga consesso dal proprietario Municipio ed incaricava la Presidenza di interessarsi presso codesta Amministrazione comunale allo scopo di ottenere il relativo assenso. Il sottoscritto quindi ad esaurimento dell'incarico avuto chiede a codesto onorevole Municipio il relativo assenso al trasporto del suddetto dipinto nella Basilica di S. Maria Maggiore e da [...] in deposito dalla Congregazione di Carità sotto quelle modalità di garanzia che si crederà di impartire. Fiducioso che questo onorevole Municipio vorrà assecondare la suddetta domanda trattandosi di collocare il dipinto stesso nella Basilica di S. Maria che è cappella della città e soggetta a disciplina di patronato verso la medesima, ne anticipa i dovuti ringraziamenti. Con distinta stima e considerazione. Il Presidente Pietro [Agliardi].

Municipio di Bergamo, div. II, N. 4879, Bergamo, lì 17 marzo 1882. Alla onorevole Commissaria dell'Accademia di belle arti Carrara, in Bergamo. Questa Giunta municipale è in massima propensa a concedere che il dipinto del Cresti di Passignano, rappresentante S. Giovanni Gualberto di proprietà comunale e depositato nella Galleria di codesta Accademia al n. 341 di catalogo, venga trasportato nella Basilica di Santa Maria Maggiore per sostituire l'antica tavola del Bosello che forma pala all'altare della cappella destra dell'altare maggiore, sempreché però sia assicurato che detto dipinto nel sito ove sarebbe collocato non abbia pur esso a soffrire per l'umidità. Questo Municipio poi crede conveniente di esternare il voto che la tavola del Bosello anziché collocarla ancora nella Basilica di S. Maria nel luogo divisato, ove sarebbesi sempre deficienza di luce, starebbe meglio in codesta Accademia ed ove l'onorevole Congregazione di Carità convenisse per essa in questo voto si sostituirebbe il deposito in Accademia del dipinto del Passignano colla tavola del Bosello, riservate naturalmente le rispettive proprietà. Offrendosi pertanto codesta onorevole Commissaria a voler in proposito interpellare la predetta Congregazione di Carità, mi professo distintamente. Per il Sindaco, [...].

N. 61, 23 marzo 1882, Minuta. All'onorevole Congregazione di Carità in Bergamo. Il Municipio di Bergamo con suo foglio 17 corrente n. 4824, che in copia si unisce, notifica essere in massima propenso a concedere che il dipinto del Cresti di Passigano venga trasportato nella Basilica di Santa Maria Maggiore per sostituire l'antica tavola del Bosello, quando però sia assicurato che nel luogo ove verrà collocato il detto dipinto non abbia a soffrire per l'umidità. Il detto Municipio trovò inoltre conveniente di esternare il voto che la tavola del Bosello invece di collocarla ancora nella Basilica di S. Maria, ove sarebbe sempre deficienza di luce, venga depositata in questa Accademia sostituendo così il dipinto del Passignano. Nel mentre quindi mi fu premura di notificare quanto sopra a codesta onorevole Congregazione di Carità in esaurimento alla nota 11 marzo corrente n. 733, mi pregio anche dichiararle che questa Commissaria è ben lieta del voto espresso dalla Giunta municipale tendente a migliorare il lustro e decoro della Pinacoteca annessa a questo istituto e nutre fiducia che verrà accolto favorevolmente anche da codesta spettabile Congregazione, la quale avendo anche in altra occasione contribuito ad arricchire questa Pinacoteca col deposito di preziosi dipinti vorrà anche in questa occasione rendersi benemerita di quest'istituto trattandosi di una tavola del Bosello che è per l'Accademia interessantissima poichè, oltre che verrebbe ad arricchire la raccolta dei pittori bergamaschi per i quali specialmente questa Pinacoteca è tanto apprezzata, colla predetta tavola anche il nostro Bosello sarebbe assai bene rappresentato essendo questa una delle migliori sue opere. La Commissaria inoltre condivide il dubbio esternato dalla Giunta comunale che la tavola del Bosello nella Basilica di S. Maria Maggiore non possa essere convenientemente collocata per la deficienza di luce stante il merito del dipinto interessante la storia dell'arte bergamasca. Con distinta stima. Il Presidente, Pietro [Agliardi].

Congregazione di Carità in Bergamo, Piazza delle Grazie n. 16, N. 1102/562. Bergamo, lì 19 aprile 1882. Alla spettabile Commissaria Carrara in Bergamo. Con nota 7 corrente n. 5301 divisione II, l'onorevole Municipio di Bergamo partecipò alla scrivente esser ben lieto di accondiscendere al trasporto nella Basilica di Santa Maria Maggiore del dipinto del Cresti di Passignano rappresentante San Giovanni Gualberto e che è destinato a sostituire l'altra tavola del Bosello, salve le ulteriori decisioni pel collocamento in via definitiva della tavola del Bosello, la quale provvisoriamente va ad essere collocata sulla parete a destra dell'altare ove il quadro del Passignano servirà come pala. In esito a tale adesione la scrivente domanda pertanto la consegna del quadro nella giornata che codesta nobile Commissaria vorrà indicare di sua comodità, incaricando da parte propria a ricevere la detta consegna ed a disporre a norma colla maggior cautela e riguardi il collocamento del quadro nella Basilica, i Signori nobile Alessandro Colleoni, Consigliere di questa Congregazione, e nobile Francesco Baglioni, dichiarandosi disposti ad addivenire contemporaneamente alla erezione del verbale di consegna quale documento della effettuata consegna. Colla massima considerazione, il Presidente [...], il Segretario aggiunto [Colombo...].

Municipio di Bergamo, div. II, N. 5891, Bergamo, lì 20 aprile 1882. Alla nobile Commissaria dell'Accademia di belle arti Carrara in Bergamo. A seguito del diretto ufficio da parte dell'onorevole Congregazione di Carità questa Giunta municipale ha assentito a che venga trasportato nella Basilica di Santa Maria Maggiore il dipinto del Cresti di Passignano del quale era argomento il ben accetto di lei foglio 15 p.p. marzo n. 53. A seguito pertanto del precedente mio foglio 17 marzo n. 4829, prego codesta nobile Commissaria a voler consegnare alla predetta Congregazione di Carità il suindicato dipinto facendo constare detta consegna da analogo processo verbale da farsi a corredo dell'atto di deposito esistente negli atti di codesta spettabile Commissaria. Mi professo colla massima considerazione. Per il Sindaco, [...].

N. 75, 24 aprile 1882. Bergamo, lì 24 aprile 1882. In seguito a precorse trattative tra la Congregazione di Carità, la Commissaria dell'Accademia Carrara ed il Municipio di Bergamo, venne stabilito che il dipinto del Cresti di Passignano, rappresentante S. Giovanni Gualberto che perdona ai nemici, di proprietà del suddetto Municipio ed in deposito presso la Commissaria dell'Accademia Carrara di belle arti sullodata mediante atto 18 agosto 1874 n. 895 e 343 rogito del notaio Vitali e segnato col n. LVVVII sull'inventario comunale del 1803 e col n. 10 nell'elenco inserto per allegato al suddetto istromento, esso fu ora consegnato alla Congregazione di Carità per essere collocato nella chiesa di S. Maria Maggiore in Bergamo. Tale concessione venne dal Municipio di Bergamo fatta e dalla Commissaria dell'Accademia Carrara di buon grado acconsentita allo scopo che la Congregazione di Carità potesse rimuovere l'antica tavola del Bosello che forma pala all'altare della cappella a destra dell'altare maggiore nella Basilica di S. Maria e collocare in sua vece la tela del Passigano, perché essendo la stessa a tinte chiare e figure grandi e ben rilevate riuscirà assai più illuminata mentre invece la tavola del Bosello in tinte scure e trovandosi sotto il riflesso di una fiacca luce di prospetto riesce sul posto impossibile, non solo a vederla quanto pel suo merito sarebbe desiderabile, ma nemmeno quasi tanto da poterne rilevare il soggetto. Essendo poi in oggi effettivamente avvenuta la consegna del detto dipinto del Cresti di Passignano dalla rappresentanza della Commissaria dell'Accademia Carrara fatta a quella della Congregazione di Carità, così allo scopo che questo fatto abbia a risultare da un documento da conservarsi dalla Commissaria dell'Accademia Carrara per suo scarico e da unirsi all'istromento suddetto 18 agosto 1874 rogito Vitali, venne eretto il presente verbale che firmato dai delegati rappresentanti della Congregazione di Carità viene ritirato dalla Commissaria dell'Accademia Carrara. Letto e confermato e sottoscritto. Si conferma la cancellazione di due parole.

(AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10)

Fabbriceria della Parrocchia della Beata Vergine Immacolata delle Grazie in Bergamo. Bergamo, 29 aprile 1882. All'onorevole Municipio di Bergamo. In risposta a pregiatissima nota di codesto onorevole Municipio diretta alla

Fabbriceria sotto la data del 3 corrente col n. 5303, partecipandole la decisione di questo Consiglio comunale di affidare alla medesima a titolo di comodato l'altare del soppresso Oratorio del Liceo, i sottoscritti membri della nominata Fabbriceria, nel mentre ringraziano codesto onorevole Municipio pella fiducia che addimostra coll'affido in discorso, dichiarano di accettarlo e di sobbarcarsi pure al trasporto e collocamento del medesimo conforme esige la nota suddetta. Per eseguire detto trasporto resterebbe incaricato il Signor Mora Giovanni e si fisserebbe il giorno 15 p.v. maggio. Tanto si comunica pelle opportune disposizioni per parte pure di codesto onorevole Municipio e in attesa delle medesime colla massima stima e rispetto si pregiano segnarsi, Membri della Fabbriceria, Santifalle Adolfo, Ernesto Paleni.

Prefettura della Provincia di Bergamo, divisione III, sezione n. 1916, risposta alla nota del 5 corrente n. 6332, oggetto: altare dell'Oratorio del Liceo. Bergamo, lì 21 maggio 1882. All'illustrissimo Signor Sindaco di Bergamo. La Commissione conservatrice ai Monumenti e belle arti in seduta 15 corrente confidando nella diligenza e nel personale d'arte a cui sarà affidato il trasporto dell'altare antico del soppresso oratorio del locale Liceo nella chiesa della Maria Vergine delle Grazie ha deliberato di limitarsi a raccomandare che tale trasporto e collocamento venga effettuato coll'assistenza dell'egregio artista di qui Signor Zanchi. Faccio così riscontro alla nota in margine differita. Il Prefetto, Brunetti.

Per l'onorevole Municipio di Bergamo. Copia autentica dell'atto pubblico 13 giugno 1882 col quale il Municipio di Bergamo ha concesso in via di comodato alla Fabbriceria della chiesa parrocchiale di S. Maria delle Grazie in Bergamo l'antico altare che serviva all'ora soppresso oratorio di Rosate in città alta, ora ridotto per uso di Liceo (...).

N. 2508/13623, repertoriato in Bergamo addì 14 giugno 1882 (...). Atto per comodato. Regnando Sua Maestà Umberto I per grazia di Dio e per volontà della Nazione Re d'Italia. L'anno 1882 questo giorno di martedì 13 del mese di giugno nella città di Bergamo nel Palazzo Municipale in via Torquato Tasso al civico n. 1, nell'aula ove siede l'onorevole Giunta municipale. Si premette che il Consiglio comunale di Bergamo con deliberazione 15 gennaio 1881 aderendo a domanda sporta dal molto reverendo Parroco della chiesa della Beata Vergine Immacolata delle Grazie in Bergamo, assentisca che l'altare del soppresso oratorio dell'edificio di Rosate, ora sede del Regio Liceo, venisse affidato a titolo di comodato alla Fabbriceria di quella parrocchia allo scopo che altra delle cappelle di quel tempio fosse adornata di quel pregievolissimo altare, lavoro in legno con intarsiature dei fratelli Caniana bergamaschi, compresa la pala, dipinto ad olio del veronese Cignaroli, valendosi ora che il relativo contratto risulti per ogni conseguenza di diritto e di ragione da un formale atto, avanti di me Dottor Giacomo Antonio Marieni notaio iscritto presso il Consiglio notarile distrettuale di Bergamo, residente in Bergamo sono convenuti: pel Municipio di Bergamo il signor Morali Cavaliere Giovanni fu dott. Cav. Quirino, nato e domiciliato a Bergamo, possidente, Assesore municipale delegato, legale rappresentante il Comune di Bergamo; per l'onorevole fabbriceria parrocchiale della chiesa della Beata Vergine Immacolata delle Grazie (...).

1952

(ACBg, Archivio Commissaria, titolo IV Gallerie, busta 29, fasc. 324)

N. 59, Municipio di Bergamo, Economato, inventario mobiliare. Bolletta di scarico. 28 luglio 1952. Il sottoscritto Economo municipale dichiara di aver ricevuto dallo Spettabile Ufficio Commissaria Accademia Carrara i seguenti oggetti che saranno scaricati sul foglio delle variazioni dell'inventario d'ufficio. Quadro di Alessandro Allori detto il Bronzino, La Cena degli apostoli, tela lunga m. 7.50 x 2.12, che trovavasi nel refettorio dell'Abbazia di Astino. Collocato nel Palazzo della Ragione in città alta. L'Economo, [...].

PARTE SECONDA

La pittura “veneto-bergamasca” dei secoli XV e XVI nelle ricognizioni in Bergamo e territorio di Giovanni Battista Cavalcaselle, attraverso la lettura dei manoscritti inediti conservati alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e alla National Art Library di Londra

Introduzione alla seconda parte

Questa seconda parte intende presentare il manoscritto inedito di Giovanni Battista Cavalcaselle dedicato alla pittura “veneto-bergamasca” che costituisce una parte della minuta stesa dal conoscitore per la *History of painting in North Italy* (Londra, 1871) e che è in gran parte conservato alla Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia.

La ricerca si è incentrata sull’individuazione e la lettura dei fogli di tale manoscritto dedicati alla definizione dei caratteri generali degli artisti che Cavalcaselle inserisce tra i pittori “veneto-bergamaschi” e di cui si è conservata la minuta (Palma il Vecchio, Lorenzo Lotto, i Santacroce e Giovanni Cariani) e alla descrizione delle loro opere viste dal conoscitore in Bergamo e territorio¹. Le parti sui caratteri generali degli artisti sono riportate in questa sezione introduttiva dello studio, corredate da note critiche; mentre le parti della minuta relative alle opere bergamasche sono riportate nella sezione successiva, suddivisa topograficamente (Bergamo città e Bergamo provincia) e in ambiti (collezioni pubbliche e collezioni private) e all’interno di tali suddivisioni per ordine cronologico di opera, e anch’esse sono supportate da un apparato di note critiche.

Oltre alla ricerca e analisi di tale parte della minuta veneziana, lo studio è stato rivolto all’individuazione e lettura dei taccuini e dei fogli “volanti”, con disegni e note, redatti dal conoscitore durante le ricognizioni condotte sul posto e relativi alle opere che vide in Bergamo e territorio. Si tratta dei manoscritti - conservati anch’essi a Venezia - che sono principalmente serviti come fonte visiva e mnemonica per la stesura della minuta².

Oltre agli artisti bergamaschi di cui si è trovato il riferimento nella minuta, sono in questo caso repertorate le opere di Andrea Previtali, che Cavalcaselle inserisce tra gli allievi di Giovanni Bellini (nella scuola veneta dunque) e di cui pertanto non si conserva la minuta del conoscitore, e di alcuni bergamaschi “minori” che nel testo della *History* saranno inseriti prima dei pittori Santacroce e di cui analogamente non è stata rinvenuta la minuta.

Per avere un quadro completo della ricognizione bergamasca sono inoltre trascritte anche le note di rilevazione delle opere che Cavalcaselle classifica in scuole diverse da quella “veneto-bergamasca”.

Oltre ai documenti conservati a Venezia (circa 800 fogli), la ricerca ha preso in rassegna i manoscritti di Cavalcaselle e Crowe conservati a Londra, presso la National Art Library del Victoria & Albert Museum, ed è stata focalizzata sui cinque volumi del fondo londinese dedicati ai pittori italiani. All’interno di tali volumi sono stati individuati i principali artisti “veneto-bergamaschi” trattati e le opere di Bergamo e territorio repertorate e ci si è incentrati soprattutto sui manoscritti di mano di Cavalcaselle, dandone conto in questa parte introduttiva e nelle apposite sezioni dello studio suddivise per luoghi ed ambiti (si tratta in questo caso di circa 200 fogli).

L’analisi dei manoscritti londinesi ha consentito di appurare che, nel caso della pittura “veneto-bergamasca”, i materiali di Crowe sono essenzialmente delle miscellanee di fonti bibliografiche sui pittori, servite come base per l’individuazione delle opere da cercare nel corso delle ricognizioni e per la stesura della minuta; mentre i materiali di mano di Cavalcaselle sono per lo più degli strumenti di corredo visivo alla minuta veneziana costituiti da repliche autografe dei disegni tratti dalla visione diretta delle opere (e conservati a Venezia), ma con un corredo di differenti note esplicative, di supporto appunto alla minuta.

Dal confronto, che qui si presenta per la prima volta, tra i disegni e le note tratti di fronte ai dipinti, la loro rielaborazione nella minuta e il testo stampato della *History*, e tra i manoscritti veneziani e londinesi, è stato così possibile desumere alcune delle procedure messe in atto da Cavalcaselle e Crowe per individuare, schedare e commentare le opere d’arte di Bergamo e territorio.

Ne è emerso che si è trattato di un secondo grande censimento della pittura locale - dopo quello messo in luce nella prima parte dello studio e relativo alle rilevazioni napoleoniche - molto accurato soprattutto per le testimonianze artistiche di XV e XVI secolo e che ha portato alla nuova definizione, non accolta poi da Crowe nel testo a stampa, di scuola “veneto-bergamasca”.

Dopo la trascrizione dei manoscritti rinvenuti - in cui sono riportati prima i fogli tratti dalla visione delle opere e poi la minuta relativa, preceduta da una sintesi degli eventuali materiali rinvenuti a Londra -, segue l’analisi di quanto effettivamente è stato inserito nel testo della *History*. Come corredo illustrativo, ad ogni trascrizione dei manoscritti è stata affiancata la riproduzione del disegno rinvenuto e dell’opera d’arte che esso registra, qualora sia stata identificata. Su ogni opera è inoltre presentata una sintesi della critica precedente Cavalcaselle e Crowe e a loro successiva, condotta allo scopo di verificare le fonti adoperate, gli eventuali progressi portati avanti dai due studiosi e la loro attendibilità nel dibattito storico-critico attuale.

¹ Restano quindi esclusi dalla trascrizione della minuta veneziana, per motivi di spazio e finalità della ricerca, le descrizioni delle opere degli artisti “veneto-bergamaschi” che non erano conservate in Bergamo e territorio all’epoca delle ricognizioni di Cavalcaselle.

² Sono molto grata alla Dr.ssa Susy Marcon, Conservatrice dei Manoscritti e rari della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia, per aver molto gentilmente collaborato all’individuazione dei manoscritti conservati a Venezia e attinenti opere che Cavalcaselle vide in Bergamo e territorio.

Legenda dei manoscritti individuati e trascritti *³

VENEZIA

- Taccuini e fogli “volanti” sulle opere di Bergamo e territorio:
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. II, ff. 5-6v (sul Polittico di Treviglio di Butinone e Zenale).
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. VII, ff. 2r-4r, ff. 18v-24v (su Lovere), ff. 27v-32r, ff. 34v-37v (con opere di Bergamo provincia).
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XV, fogli con segnature sparse (si veda il testo).
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVI, ff. 6r, 7r (con opere provenienti da Bergamo, viste alla Pinacoteca di Brera).
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 1r-84v (con opere di Bergamo e provincia).
- Minuta sui pittori “veneto-bergamaschi”:
- Palma il Vecchio: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2028 (=12269), fascicolo VIII, ff. 1r-123v.
- Lorenzo Lotto: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2028 (=12269), fascicolo IX, ff. 1r-104v.
- I Santacroce: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2028 (=12269), fascicolo X, ff. 1r-29v.
- Giovanni Cariani: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. IT. IV, 2028 (=12269), fascicolo XI, ff. 1r-34v.
- Agostino Caversegno: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. IT. IV, 2028 (=12269), fascicolo XI, ff. 35r-38v.
- Opera in Accademia Carrara: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2026 (=12267), fasc. VI, ff. 15r-17r (i fogli sono intitolati “Miscellanea Lochis Carrara a Bergamo”, il fascicolo è una miscellanea su opere conservate in varie collezione e ascritte ad Antonello da Messina).
- Opere varie: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2026 (= 12267), fascicolo III, f. 7r (opera di Bernardino Fungai in S. Alessandro della Croce).
- Opera di Giovanni Bellini: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2029 (=12270), fascicolo IX, f. 29v (“Madonna di Alzano” di Giovanni Bellini).
- Corrispondenza su opere bergamasche:
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2035 (= 12276), fascicolo III, n. 2, ff. 1r-2r, lettera di Michele Caffi da Treviglio a Cavalcaselle, senza data [ma post 1866].
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2035 (= 12276), fascicolo III, n. 3, ff. 1r-2v, lettera di Giuseppe Fumagalli, da Bergamo, 18 aprile 1869.

³ *Nel testo che segue, ove non ci sono ulteriori indicazioni di natura archivistica, i fogli si intendono tratti dal fascicolo interamente dedicato alle opere di Bergamo e territorio, in: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 1r-84v. Il fascicolo reca il riferimento autografo, sul f. 12r, “Bergamo e dintorni”. Mentre le altre segnature dei documenti conservati a Venezia sono sempre riportate (tranne nelle didascalie alle immagini) in modo sintetico (ad es.: “2032, fasc. X, f. 1v”): per gli estremi archivistici completi si rimanda quindi alla legenda qui di seguito.

- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2035 (= 12276), fascicolo III, n. 20, f. 1r, lettera di Giovanni Bosis a Giovanni Secco Suardo, da Bergamo, datata 5 maggio 1869.
- Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2035 (= 12276), fascicolo III, n. 75, ff. 1r-1v, lettera di Giovanni Secco Suardo a Cavalcaselle (Firenze), da Milano, 14 gennaio 1876.

LONDRA

- Materiali sui pittori “veneto-bergamaschi”:
- Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.51-55, voll. 1-5 (i singoli fogli non recano segnatura identificative).

Note di trascrizione della minuta conservata a Venezia

Per la trascrizione del manoscritto si è seguito il criterio di fedeltà assoluta al testo originale: sono stati quindi mantenuti errori di ortografia e sintassi, la punteggiatura originale, le sottolineature. Gli a capo sono stati riportati o indicati con la barretta (/). Tra parentesi quadre è stata trascritta la numerazione originale delle pagine del testo, ove presente, o sono state inserite delle brevi note redazionali (per indicare ad esempio se il testo è inframmezzato da uno schizzo), o, precedute da asterisco, le parole non chiaramente leggibili. Le parti cancellate sono state inserite tra i simboli (< >), qualora chiaramente leggibili, o viceversa indicate con il simbolo (<[...]>), mentre le parti di testo omesse, perché riguardanti opere non oggetto di trattazione, sono state indicate con il simbolo (...). Nei casi più facilmente interpretabili sono state sciolte le abbreviazioni per agevolare la lettura. Le note presenti nel manoscritto sono state riportate a piè pagina con il simbolo () e, per distinguerle dalle note di commento apposte da chi scrive, sono riportate tra virgolette alte.*

Note di trascrizione dei taccuini e dei fogli sciolti conservati a Venezia e a Londra

La trascrizione delle annotazioni in linea di massima ha privilegiato una lettura da sinistra a destra e dall'alto verso il basso, eccetto i casi in cui per la complessità del disegno e il disordine delle annotazioni non è stato possibile rispettare simile criterio. Le parole indecifrabili o illeggibili sono state segnalate con il simbolo [...] o, qualora interpretate, sono state riportate tra parentesi quadre precedute da asterisco [], per distinguerle dalle note redazionali apposte da chi scrive. Tra parentesi quadre (senza asterisco) sono fornite, infatti, delle indicazioni per far capire al lettore a quali parti dell'opera illustrata si riferiscono le note di Cavalcaselle. Sono state mantenute le sottolineature originali e gli errori di ortografia e sintassi. Le parole o frasi cancellate sono state trascritte tra i simboli (< >), qualora chiaramente leggibili, o viceversa indicate con il simbolo (<[...]>). Nei casi più facilmente interpretabili sono state sciolte le abbreviazioni per agevolare la lettura. Le parti di testo omesse sono state indicate con il simbolo (...) e si riferiscono alle citazioni non corrispondenti alle opere oggetto di trattazione o contenute all'interno del disegno e di semplice descrizione delle parti dell'opera o dei colori, che sono state omesse per non appesantire troppo la lettura della trascrizione. Gli a capo - in questo caso molto numerosi, trattandosi di note estemporanee - sono stati per lo più sostituiti dalla punteggiatura. Le descrizioni complete sono state mantenute solo nei casi di opere non identificabili o ancora oggi scarsamente documentabili. Mentre sono stati mantenuti gli a capo relativi alla trascrizione di firme od iscrizioni sui dipinti. Con il simbolo (+/) sono indicate le parti di testo che si è ipotizzato siano state aggiunte in una fase successiva, il simbolo è replicato per ritornare alla citazione più arcaica.*

I manoscritti conservati a Londra

Per quanto concerne i materiali conservati a Londra, la ricerca si è concentrata sui cinque faldoni dedicati ai pittori italiani suddivisi in ordine alfabetico, una cui prima descrizione contenutistica è stata attuata da Donata Levi (1982)⁴. In questa sezione introduttiva si darà conto delle parti di carattere generale sulla vita dei pittori veneto-bergamaschi rinvenute. Mentre nelle sezioni successive è trascritta e commentata una sintesi delle carte relative alle opere bergamasche, soprattutto per quanto concerne i manoscritti di mano di Cavalcaselle. Sono stati rinvenuti, infatti, alcuni fogli con disegni e note, in particolare su opere dei Santacroce, di Lorenzo Lotto e Giovanni Cariani. L'analisi di tali fogli ha messo in luce che dovrebbe trattarsi, nella maggior parte dei casi, di materiale autografo di Cavalcaselle e di supporto illustrativo alla minuta veneziana, come indicano alcuni riferimenti a tali disegni contenuti nella minuta e i

⁴ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.51-55, voll. 1-5. Per una descrizione del fondo si veda: D. Levi, Crowe e Cavalcaselle: *analisi di una collaborazione*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa”, Classe di Lettere e Filosofia, serie III, XII, 3 (1982), pp. 1134-1136.

numeri riportati sui fogli, che riprendono la numerazione della minuta stessa⁵. I disegni a Londra costituiscono, infatti, una duplicazione, redatta probabilmente in fase di studio, dei disegni di Venezia tratti dalla visione diretta delle opere, ma rispetto ai quali comprendono differenti note esplicative. Si tratta probabilmente di fogli che il conoscitore ha inviato a Crowe come ausilio mnemonico e corredo figurativo della minuta, in modo che l'inglese potesse avere un quadro più esaustivo per la stesura del testo della *History* e che poi questi ha trattenuto nelle sue carte, mentre il testo della minuta è stata reso al conoscitore italiano per cui si conserva a Venezia. Mentre i manoscritti di mano di Crowe (oggetto solo di sintetica trattazione in questa ricerca) sono soprattutto trascrizioni da documenti d'archivio e citazioni bibliografiche serviti come repertorio cronologico, documentato e puntuale sugli artisti: tali appunti contengono talvolta delle correzioni, integrazioni o osservazioni di mano di Cavalcaselle⁶.

Ipotesi di datazione dei fogli e finalità del viaggio bergamasco

La datazione dei “fogli bergamaschi” è stata ipotizzata sulla base delle conclusioni contenute nel testo di Donata Levi (1988) e di alcune considerazioni emerse nel corso dell'analisi dei manoscritti. Alcuni fogli qui presentati sulla Pinacoteca di Brera e su Lovere sono del 1857-1858. A Milano, infatti, Cavalcaselle è sicuramente nell'agosto del 1857: visita le chiese e le maggiori raccolte private e pubbliche, compresa la Pinacoteca di Brera, dove ha modo di vedere alcune opere - tra cui la *Pala di S. Gottardo* del Cariani - ivi confluita dopo le soppressioni⁷. L'anno successivo è documentato anche un primo viaggio a Lovere⁸.

Forse una prima visita in Bergamo e territorio risale allo stesso 1857, come attesta un'indicazione rinvenuta nella minuta sui Santacroce a proposito di un'opera vista in città nella Collezione Noli⁹. A tale periodo, infatti, sulla base dell'analisi della grafia che sembra molto più arcaica, è possibile ricondurre (in via ipotetica) la stesura di alcuni fogli con itinerari bergamaschi e con l'indicazione dei percorsi, delle ore di tragitto e dei mezzi di trasporto all'epoca disponibili¹⁰. Non è chiaro se tali viaggi (a parte quello documentato nella Collezione Noli) siano stati effettivamente eseguiti in quel periodo, in quanto (tranne forse nel caso della Collezione Lochis alle Crocette di Mozzo) non disponiamo dei manoscritti di rilevazione delle opere, ma solo di quelli redatti una decina di anni dopo e relativi alla maggior parte dei luoghi indicati in questi itinerari. Peraltro sui fogli con gli itinerari vi sono delle aggiunte a matita, che parrebbero posteriori, con le indicazioni “veduto”, “stato” che sembrerebbero confermare che la maggior parte dei viaggi siano stati condotti poi più tardi.

Una datazione più antica (1857-1858 circa) è ipotizzabile però per un piccolo nucleo di fogli (redatti sempre con una grafia che sembra più arcaica) relativi ad opere della Collezione Lochis che Cavalcaselle dovette vedere, questa prima volta, presso le Crocette di Mozzo (Bergamo)¹¹. Su tali fogli il conoscitore è intervenuto con molte integrazioni probabilmente una decina di anni dopo, quando è tornato a rivedere la maggior parte delle opere, una volta confluite in Accademia Carrara dal 1866¹².

Nel corso dei primi mesi del 1866 ha luogo, infatti, una lunga ricognizione in Lombardia, condotta per documentare la pittura veneta per la stesura degli ultimi volumi della *New History*, quando ancora il progetto della *History of painting* non era stato avanzato¹³. Da Brescia Cavalcaselle si reca a Bergamo e di nuovo a Lovere. Da qui si spinge sino a Sovero e a Fino per studiare le opere di Giovanni Battista Moroni. L'itinerario si conclude a Milano, dove forse ritorna alla Pinacoteca di Brera: il foglio dove studia l'opera di Palma il Vecchio proveniente da Bergamo sembrerebbe, infatti, successivo a quello su cui aveva rilevato l'opera di Cariani nel precedente viaggio del 1857-1858.

Mentre Cavalcaselle attuava queste ricognizioni bergamasche, Crowe ultimava le bozze del terzo volume della *New History* e, nell'ottobre del 1867, iniziava ad affrontare i Bellini, ma - come rilevato dalla Levi - “ammetteva che la difficoltà di scrivere sull'argomento era grande”, nonostante Cavalcaselle avesse trascorso a Lipsia un periodo compreso tra gli ultimi mesi del 1866 e l'aprile del 1867¹⁴. Nei primi mesi del 1866, prima della partenza da Lipsia, la

⁵ A proposito della decorazione di Malpaga nelle minuta Cavalcaselle scrive: “Vedi locale indicato nei fogli qui uniti che sono duplicati”. Infatti i disegni relativi a Malpaga sono stati rinvenuti sia a Venezia, sia a Londra. Si veda la sezione su Malpaga (Collezioni pubbliche, Bergamo provincia), per dettagli e signature archivistiche.

⁶ Si confronti anche quanto in: Levi, 1982, p. 1136.

⁷ D. Levi, *Cavalcaselle il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988, pp. 101, 159, nota 1.

⁸ Levi, 1988, pp. 101, 159, nota 17.

⁹ “Locatelli pure ricorda nel 1867 a Lepreno - ma il quadro che io ricordo l'ho veduto in casa Noli nel 1857 - forse non è lo stesso? Pensateci voi”: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2028 (=12269), fascicolo X, f. 11r. Un altro indizio a favore di una datazione precoce di un primo viaggio nel bergamasco è fornita dal f. 22r della minuta veneziana sui Santacroce (2028, fasc. X) dove Cavalcaselle dice di avere copiato la firma sull'opera a Serina “anni addietro”: si veda *infra*.

¹⁰ “(...) Da Bergamo a Zogno vettura tutti i giorni (...) da Zogno a Serinalta tre ore di cavallo (...) da Serinalta in Dossena (un ora a cavallo) (...) da Bergamo a Oneta per andare a Clusone 4 ore di vettura”: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 28r-29r, 47r-47v.

¹¹ Infatti in *Ibidem*, f. 47r scrive: “Galleria Lochis = Buttinone alla Croceta”. Si veda la parte sulla Carrara in cui si propone una datazione al 1857-1858 circa.

¹² Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 3r-6r.

¹³ Datata aprile-maggio, oppure giugno: Levi, 1988, pp. 249-251, 298, nota 53.

¹⁴ Levi, 1988, pp. 251-253, 299, note 72-74.

Levi ipotizza, infatti, che Cavalcaselle avesse fornito a Crowe alcuni materiali per i Bellini e i loro seguaci¹⁵. Nel 1867 Cavalcaselle era stato nominato Ispettore del Museo Nazionale del Medioevo a Firenze, decideva quindi di tornare in Italia da Lipsia per spedire la parte mancante del quarto volume che avrebbe dovuto riguardare proprio i Bellini e i loro seguaci, oltre ai loro competitori, mentre nel quinto volume avrebbero trovato posto Palma, Lotto e Cariani. Sia forse per la lentezza con cui procedeva il lavoro sui veneti, sia forse per la coscienza della vastità dell'argomento, fu proprio in questo momento che l'editore inglese Murray propose ai due studiosi di fare di questi materiali un'opera autonoma, la *History of painting in North Italy*: nell'ottobre del 1867 Crowe e Cavalcaselle accettavano la proposta dell'editore e molto probabilmente fu per tale ragione che Cavalcaselle tra la fine del 1867 e il 1869 ritornò a Bergamo in più occasioni, questa volta, però, con l'obiettivo di raccogliere materiali per la *History* e per documentare quindi non più solo la pittura veneta, ma anche quella locale.

La scuola veneta fu, infatti, elaborata in comune da Crowe e Cavalcaselle durante il soggiorno a Lipsia tra la fine del 1866 e il 1867, per cui la frammentaria minuta su Andrea Previtali di mano quasi esclusivamente di Crowe, che è stata rinvenuta a Londra, dovrebbe rientrare in questa fase comune del lavoro¹⁶. Un'ulteriore indicazione in tal senso è fornita dalla prima edizione della *History* (1871), dove, alla fine della descrizione delle opere assegnate a Francesco Santacroce¹⁷, gli autori introducono un piccolo catalogo di dipinti di Andrea Previtali, che, spiegano, non erano stati repertoriati come “visionati” nella vita di Previtali contenuta nel primo dei due volumi¹⁸: si tratta proprio di un nucleo di opere che Cavalcaselle vedrà a Bergamo e di cui a Venezia rimangono i disegni con le sue note¹⁹. Probabilmente infatti il capitolo della *History* su Previtali era già stato stilato prima della parte conclusiva della ricognizione bergamasca (1868-1869), per cui le osservazioni su tali opere poterono essere inserite solo nel II volume della *History* (uscito nel 1871)²⁰.

Le scuole pittoriche locali per i nuovi volumi della *History* furono invece per lo più elaborate dal solo Cavalcaselle: lo conferma il fatto che sulla scuola “veneto-bergamasca” disponiamo sia dei disegni eseguiti sul posto di fronte alle opere (e conservati a Venezia), sia di gran parte della minuta del conoscitore veneto (conservata sempre a Venezia), che adoperò dei brogliacci con le citazioni tratte dalle fonti bibliografiche e dai documenti d'archivio redatti da Crowe e in parte conservati a Londra, sia dei fogli di corredo illustrativo della minuta, sempre di mano di Cavalcaselle e conservati a Londra e la cui esistenza è stata appurata grazie a tale ricerca²¹.

¹⁵ Gli appunti sui Bellini sono parte del codice inglese 72 C 10 (ora 86.ZZ.51, vol. 1) dove si trova anche la frammentaria minuta a cui Crowe era intento a lavorare nell'ottobre di quell'anno: Levi, 1988, pp. 252-253, 299, nota 75. L'ipotesi di datazione delle sezioni della minuta londinese di Crowe e Cavalcaselle sui Bellini al 1866-1867 trova ora conferma nel fatto che un'opera così rilevante come la “Madonna di Alzano” di Giovanni Bellini, che Cavalcaselle vide nella Collezione Noli di Bergamo probabilmente in due occasioni diverse tra l'ultima parte del 1867 e il 1869, non poté essere inserita nel primo volume del testo della *History* (già pronto nel 1868), dato che la minuta sui Bellini approntata dal conoscitore italiano era probabilmente già terminata nei primi mesi del 1867 in quanto era stata inizialmente concepita per essere inserita nel IV volume della *New History*. Nel fondo veneziano è stata inoltre rinvenuta una frammentaria minuta su alcuni pittori veneti con note di Cavalcaselle questa volta anche sull'opera di Bellini e che sembra di integrazione alla precedente bozza. Si veda *infra*, parte su Collezioni private di Bergamo, Collezione Noli.

¹⁶ Nella sezione dei manoscritti londinesi sui Bellini (72 C 10, ora 86.ZZ.51, vol. 1) è stato rinvenuto, infatti, un piccolo fascicolo su Andrea Previtali di mano prevalentemente di Crowe, databile verso il 1866-1867. Si veda *infra*.

¹⁷ J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, J. Murray, London 1871, 2 voll., vol. II, p. 540, in fondo alla nota 1.

¹⁸ Crowe e Cavalcaselle, 1871, vol. I, pp. 271-282. Le opere bergamasche citate ivi sono (in ordine): Conte Roncalli, *Salvatore in gloria*; Ceneda, *Annunciazione*; Lochis-Carrara n. 142 (firmata e datata), che infatti è disegnata nel foglio più antico della ricognizione in Carrara; Conte Baglioni, *Madonna e Santi*; S. Spirito, Polittico; Duomo, Polittico; S. Alessandro della croce, *Crocifissione*; S. Andrea, *Deposizione*; Lochis-Carrara nn. 199, 164, 146. Tra le opere bergamasche note alle fonti e “ora” ritenute disperse è citata: la *Trinità* ad Almenno, la *S. Orsola* in S. Agostino (che verrà risegnalata dopo la ricognizione presso il Conte Albani dove era confluita), il *S. Pietro martire tra S. Agostino e S. Nicola* in Serinalta (che verrà risegnalato dopo la ricognizione *in loco*, ma con il riferimento a Palma il Vecchio). Si veda *infra*, le sezioni corrispondenti alle opere.

¹⁹ Casa Petrobelli, opera proveniente da Berbenno; Conte Luigi Albani, *S. Orsola* da S. Agostino; Pia casa di Misericordia, le due Madonne; Carmine, *S. Alberto*; S. Sigismondo o il Conventino, *S. Sigismondo*; Signor G. Abate, lunetta da S. Spirito. Opere che saranno inserite anche nella postilla di Borenius al capitolo su Previtali dell'edizione del 1912: G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A history of painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, J. Murray, London 1871, 2 voll., ed. consultata a cura di T. Borenius, J. Murray, London 1912, 3 voll., ripr. facsimile Solchi, Milano (2004-2006), vol. I, pp. 285-286. Si veda *infra*, le sezioni corrispondenti alle opere.

²⁰ Redatto dopo il primo, il quale doveva essere già concluso alla fine del 1868, secondo quanto appurato da Donata Levi: Levi, 1988, p. 253.

²¹ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.51-55, voll. 1-5. Del resto già la Levi (1982, pp. 1157-1158) aveva ipotizzato che per Lotto la maggior parte del lavoro era stato svolto da Cavalcaselle.

Alcuni fogli bergamaschi recano inoltre le date 1866-1869, ciò permette, rispetto a quanto emerso nel testo della Levi, di estendere la principale ricognizione in Bergamo e provincia a tale lasso di tempo. Cavalcaselle dovette dunque ritornare in più occasioni nel territorio per raccogliere materiali utili alla stesura della minuta veneziana sui pittori veneto-bergamaschi e completare così il testo da fornire a Crowe per la *History*²². Una datazione 1866-1869 è stata proposta anche per le visite in Accademia Carrara e ivi sembra ritornare anche più tardi nel 1878, in questo caso per completare il testo su Tiziano²³. Nella minuta veneziana su Cariani, Cavalcaselle cita il secondo volume del testo di Pasino Locatelli (uscito nel 1869) e fa un riferimento ad un parere contenuto nei taccuini, datato 1869, quindi il manoscritto è databile verso il 1869-1870; un’analoga datazione è ipotizzabile anche per le altre parti della minuta, redatte verosimilmente subito dopo le ricognizioni in loco²⁴. I manoscritti di Cavalcaselle conservati a Londra sono probabilmente databili anch’essi verso il 1869-1870 in quanto principalmente di corredo alla minuta.

Le fonti adoperate da Cavalcaselle

L’analisi dei manoscritti qui presentati ha rivelato che Cavalcaselle si è avvalso per le sue ricognizioni delle principali fonti storiografiche all’epoca disponibili: Vasari, Ridolfi e Lanzi sono gli storici di rilievo più frequentemente citati. Per l’identificazione di alcune opere bergamasche il conoscitore ha adoperato anche il testo dell’Anonimo morelliano (che non era ancora stato identificato in Marcantonio Michiel). Mentre il volume di Girolamo Luigi Calvi sui pittori del nord Italia, uscito nel 1865, è l’altra fonte non locale più ricorrente.

Tra le fonti bergamasche il conoscitore dimostra di essersi avvalso delle guide di Bartoli (1774) e Pasta (1775) e delle *Vite* del Tassi (redatte verso il 1740-1750, ma editate nel 1793)²⁵, ma di avere adoperato come fonte principale il testo di Pasino Locatelli sugli *Illustri bergamaschi* che uscirà parallelamente alla sua ricognizione (1867-1869)²⁶. Ipotizzabile, per la ripresa di alcune attribuzioni, è anche la conoscenza del testo di Maironi (1819-1820). Tutte queste fonti sono tuttavia vagliate con senso critico, proponendo talvolta nuove attribuzioni o dando rilievo ad opere sino ad allora solo corsivamente citate o ad artisti locali ancora misconosciuti: è il caso delle ricognizioni a Clusone, Dossena, Grumello de’ Zanchi, Nembro e Nese. Mentre alcune opere, per lo più in collezioni private all’epoca, non risultano segnalate nelle fonti precedenti, per cui la loro registrazione nei manoscritti è probabilmente esito di segnalazioni da parte di informatori locali o delle rilevazioni condotte sul luogo. I manoscritti qui presentati dimostrano, infatti, che Cavalcaselle ha visitato il territorio in modo capillare e diligente, esponendosi a tragitti lunghi ed impervi pur di visitare luoghi sino ad allora poco considerati dai critici d’arte, come Grumello de’ Zanchi, Dossena e Olera.

Corrispondenti e informatori locali a Bergamo

I manoscritti attestano che Cavalcaselle entrò in contatto con alcuni eruditi locali, restauratori ed informatori, creandosi una rete di corrispondenti in grado di fornirgli notizie anche inedite su recenti rinvenimenti documentari o opere da visionare. Tra gli informatori locali più frequentemente citati nei fogli bergamaschi risulta esservi l’esperto d’arte Michele Caffi, che fornisce alcuni documenti su opere già dal 1857²⁷. Presso i Murray Archives si conserva, infatti, un pagamento che Cavalcaselle fa a Michele Caffi in quell’anno per le spese da questi effettuate di ricerca e trascrizione di documenti²⁸. Il dato trova conferma in una lettera (del 1866 circa) dell’epistolario di Cavalcaselle conservato alla Marciana di Venezia in cui Caffi dice che manderà al conoscitore la copia del contratto di Zenale e Butinone per l’ancona di Treviglio che ha con sé, oltre a dare indicazioni su alcuni antichi affreschi di Bergamo²⁹.

Risulta anche una corrispondenza bergamasca con il Conte, appassionato d’arte e di problematiche di restauro, Giovanni Secco Suardo³⁰. Tra maggio e dicembre del 1869 il Marchese Girolamo d’Adda mette, infatti, in contatto da

²² La datazione 1866 compare sulla ricognizione in S. Spirito e sui fogli relativi al secondo viaggio a Lovere; il 1867 è l’anno di una ricognizione in S. Michele al Pozzo Bianco; il 1868 è la data di una delle ricognizioni presso la Collezione Frizzoni a Bellagio (sul Lago di Como, a gennaio) e di una delle visite presso l’Accademia Carrara a Bergamo; la data del 1869 compare per la visita alle opere della Pia Casa di Misericordia in Bergamo (15 luglio), per una ricognizione in Duomo, per una nuova visita in Carrara e per un sopralluogo presso la Collezione Roncalli di Bergamo città. Infine l’anno 1878 è registrato su alcuni fogli che si riferiscono ad opere viste ancora in Carrara.

²³ Si veda l’introduzione alla parte sulla Carrara (*infra*) per un discorso più dettagliato.

²⁴ Si veda la parte su Giovanni Cariani, ricognizione in Duomo, Bergamo, *infra*.

²⁵ Le *Vite* del Tassi sono citate nel testo con la datazione del manoscritto originale verso il 1740-1750 e non con la data di edizione (1793), per ragioni di priorità storica dei riferimenti ivi contenuti, rispetto alle fonti successive.

²⁶ Per tali fonti si veda la prima parte dello studio e la bibliografia finale.

²⁷ Michele Caffi (1814-1894), giudice milanese, consigliere del Tribunale di Bergamo, vicepresidente del Tribunale di Milano e consigliere di Corte d’Appello, fu un appassionato cultore d’arte. Membro della Commissione Conservatrice dei Monumenti e Oggetti d’antichità e Belle Arti nella provincia di Milano (dal 1877 al 1881) e socio della Società Storica Lombarda dal 1874, si occupò prevalentemente di problematiche di conservazione e di restauro di monumenti (fonte: suisa.archivi.beniculturali.it, catalogazione di un suo fondo di manoscritti).

²⁸ Lettera di Eastlake all’editore Murray, 28 dicembre 1857, in: Levi, 1988, p. 165, nota 119.

²⁹ La lettera è citata estesamente nelle sezioni su Treviglio e sugli affreschi in S. Maria Maggiore a Bergamo.

³⁰ Proveniente da un’antica famiglia bergamasca, il Conte Giovanni Secco Suardo seguì gli studi di Legge e, dal 1831, si trasferì a Milano come Deputato presso la Congregazione Centrale della città. Introdottosi nella cerchia della

Milano Cavalcaselle con Secco Suardo per avere notizie del presunto albero genealogico di Lorenzo Lotto e, avuta una risposta negativa, la comunica al conoscitore³¹. Ulteriori precisazioni sull'argomento sono state rinvenute in una lettera conservata a Venezia di Giovanni Bosis (sacerdote e bibliotecario di Bergamo) a Giovanni Secco Suardo, datata 5 maggio 1869, in cui Bosis scriveva che non era vero che si trovava nella sua biblioteca l'albero genealogico della famiglia Lotto e dubitava che si potesse trovare presso la famiglia Piccinelli, in quanto il Professor Pasino Locatelli lo aveva informato che, mentre stava stampando i suoi *Illustri bergamaschi*, diverse volte aveva discusso del Lotto con Piccinelli senza che questi gli facesse cenno all'albero. Per cui pensava che a Cavalcaselle fosse stato mostrato l'elenco dei non pochi nomi di Lotto che si trovavano registrati nell'Indice delle famiglie bergamasche dell'Angelini e del Mozzi tra cui si trova anche un Lorenzo Lotto, non però dell'epoca del pittore ma del 1224. Così come anche degli altri pittori citati nella missiva di Suardo non era in grado di fornire altre informazioni che non quelle già rese note dal Locatelli il quale sarebbe stato ben contento di avere altre notizie da poter aggiungere in appendice al secondo volume della sua opera, che finalmente era “sotto i torchi”³².

La corrispondenza con Secco Suardo si mantiene nel tempo, infatti, una lettera di questi a Cavalcaselle da Milano, è datata il 14 gennaio 1876. Il loro comune amico, il Marchese Girolamo D'Adda, lo aveva informato delle notizie che Cavalcaselle voleva avere da lui. Gli comunicava quindi che fuori dalla porticina di S. Maria Maggiore in Bergamo vi erano molti affreschi da tutti attribuiti a “Paxino da Nova”. Rispondeva inoltre a Cavalcaselle che bramava il suo parere intorno al quadro “presunto di Previtali” che possedeva la Pia casa della Misericordia, ma scriveva di non poterlo esaudire in quanto da quando si videro a Milano l'ultima volta non era più stato a Bergamo. Avrebbe scritto però a Bergamo ad una persona che aveva molta dimestichezza con i pittori locali e, se avesse avuto notizie sull'opera, gliel'ebbe comunicate³³.

Diverse notizie su opere del territorio risultano fornite a Cavalcaselle dal mercante e restauratore locale Giuseppe Fumagalli, amico e collaboratore di Secco Suardo e che nel 1855 aveva accompagnato Otto Mündler nella sua visita presso alcune collezioni bergamasche. In una lettera che Fumagalli scrive a Cavalcaselle il 18 aprile 1869 gli dà notizie sui due dipinti di Andrea Previtali su cui il conoscitore aveva chiesto informazioni³⁴. Nella lettera Fumagalli parla anche del dipinto attribuito a Palma il Vecchio nella collezione Enrico Andreossi e ricorda, nel passo successivo, la recente scoperta fatta a Venezia del testamento di Palma. Dalla lettera si evince, infatti, che proprio Cavalcaselle gli aveva chiesto notizie documentarie su Palma. Fumagalli risponde di non avere nuovi documenti e lo informa appunto del ritrovamento del testamento che avrebbe permesso di far più luce sulla biografia del pittore. Scrive inoltre che Antonio Piccinelli stava compilando l'albero genealogico della famiglia dei Lotto di valle Brembana e che glielo avrebbe spedito: «In quanto a notizie di quest'ultimo pittore [Palma il Vecchio] che non siano a di lei cognizione, sono dispiaciuto di non poterne aggiungere di nuove, che in onta a varie ricerche fatte non mi riesce di raccogliere che le vecchie, e non per questo non mancherò di comunicarle; certamente lei conoscerà la recente scoperta in venia d'altro testamento fatta di Palma, dicesi, vent'anni dopo del conosciuto, questo documento non pur anco qui da noi conosciuto, facilmente darà maggior luce alla biografia del nostro pittore. Il Sig. Piccinelli mi raccomandò di riceverlo distintamente ed in pari tempo dirgli che quanto prima gli spedirà l'albero genealogico della famiglia dei Lotto di Valle Brembana che sta compilando in ordine di nascita estratto dai documenti di questa famiglia esistenti presso il nostro Municipio e potendo esso pure aggiungere notizie di Palma Vecchio (...). P. S. Se per buona avventura avesse intenzione di recarsi presto in Lombardia e da noi, mi sarà caro l'essere avvertito onde procurargli di vedere quel poco di buono che abbiamo e che non sia pur anco a sua cognizione. Le do pure il mio indirizzo d'abitazione. Giuseppe Fumagalli pittore, Contrada d'Oglio n. 791, Piana città, Bergamo».

Durante la visita ad Alzano Cavalcaselle fa riferimento ad un giudizio di Fumagalli sull'opera proveniente dalla chiesa di S. Pietro Martire in Alzano, che questi attribuiva al Gavasio da Poscante e che ora si trova nel Museo di S. Martino con l'attribuzione alla bottega dei Marinoni. Sui fogli relativi a Nembro il conoscitore segnala, per il *Polittico di S. Sebastiano*: “vedi opinione di Fumagalli che dice Pietro Gavasi da Poscante”. Per un affresco nel cortile di casa Longhi sempre a Nembro annota ancora: “vedi opinione Fumagalli”, così come fa riferimento a delle “notizie Fumagalli” per la *Pala Ognissanti* assegnata sempre al Gavasio nella chiesa parrocchiale di Nembro e che vede mentre era in restauro presso lo stesso Fumagalli. I manoscritti a Venezia attestano, infatti, che Cavalcaselle rileva alcune opere bergamasche

connoisseurship lombarda dell'epoca, mantenne stretti rapporti con i collezionisti che gravitavano attorno all'Accademia Carrara e, a Milano, con Girolamo D'Adda, Giovanni Morelli e Giangiacomo Poldi Pezzoli. La passione per il collezionismo lo portò ad occuparsi anche di problemi legati alle tecniche artistiche. Fin dai primi anni Cinquanta si dedicò allo studio delle tecniche di restauro dei dipinti, creando un vero e proprio laboratorio nella sua residenza di Lurano (a Bergamo). Entrò in contatto con i più famosi restauratori del tempo, italiani e stranieri, analizzando e confrontando le diverse tecniche e metodologie di restauro impiegate in Italia e all'estero. Si veda: *Giovanni Secco Suardo (1798-1873): fonti, strumenti, materiali di ricerca*, a cura di Enrico De Pascale e Cristina Giannini, Bergamo 1995.

³¹ Levi, 1988, pp. 265, 302, note 138-139.

³² Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2035 (= 12276), fascicolo III, n. 20, f. 1r.

³³ Si vedano le sezioni su Pacino de Nova in S. Maria Maggiore e sulla Pia Casa di Misericordia (a Bergamo) per la citazione per esteso della lettera.

³⁴ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2035 (= 12276), fascicolo III, n. 3, ff. 1r-2v.

quando si trovavano in restauro proprio presso Fumagalli. Il restauratore è probabilmente anche la fonte principale per le attribuzioni di cui Cavalcaselle si serve per lo studio delle opere in Accademia Carrara.

Un altro dato interessante compare su uno dei disegni della pala di Lotto in S. Bernardino: “60.000 Eastlake, Chiesa di S. Bernardino”, per cui forse il Direttore della National Gallery propose “60.000” Lire (?) per acquistare l’opera per il museo londinese, oppure tale fu la valutazione che Cavalcaselle fece sull’opera ad Eastlake, al quale già risultava che avesse eseguito delle perizie³⁵. Del resto la documentazione rinvenuta su Bergamo ha permesso di ipotizzare che Cavalcaselle svolse probabilmente da intermediario per la vendita (o la proposta di vendita) di alcune opere tra cui la *Madonna di Alzano* di Giovanni Bellini che propose al successivo Direttore della National Gallery, William Boxall³⁶, il dipinto di Lorenzo Lotto in Collezione Camozzi³⁷ e l’*Annunciazione* di Francesco di Simone da Santacroce proveniente da Spino³⁸.

Un biglietto da visita di Max Lohde (1845-1868) si trova in corrispondenza di un disegno tratto da un affresco, ora non più reperibile, collocato vicino alla Chiesa di S. Andrea. Lohde era un pittore tedesco, specializzato nella tecnica a sgraffito che, nel 1868, fece un viaggio in Italia per studiare i vecchi dipinti con tale tecnica, ma morì poco dopo a Napoli. Questi potrebbe avere incontrato Cavalcaselle nel 1868 fornendogli l’indicazione sull’affresco di Bergamo da andare a studiare e di cui si è conservato il disegno del conoscitore e che non risulta citato in altre fonti.

Mentre altre due persone citate nei fogli bergamaschi come probabili informatori locali non sono ancora identificabili: Giovanni Spreafico, nominato sul f. 78r: “Signor Giovanni Spreafico alla pretura di Alzano, provincia di Bergamo”, che accompagna Cavalcaselle a vedere l’opera di Nembro in restauro da Fumagalli, e Gaetano Galtara citato sul f. 65r assieme ad un gruppo di opere con nomi di località: “Gaetano Galtara, 11-12 Meridiane, via delle Masone in Pignolo, Bergamo”.

La scuola “veneto-bergamasca” nella storiografia artistica

Per Vasari (1550, 1568) non esisteva una scuola di pittura “bergamasca” e quelli che Cavalcaselle riterrà i due maggiori esponenti della corrente “veneto-bergamasca” - Palma il Vecchio e Lorenzo Lotto - sono da lui considerati nel novero della “scuola veneziana”, mentre sono del tutto assenti dalla sua trattazione altri esponenti che il conoscitore veneto considererà al contrario di rilievo tra i veneti (Andrea Previtali) e tra i veneto-bergamaschi (i Santacroce e Giovanni Cariani). Nonostante ciò, significativo è il fatto che di Palma il Vecchio Vasari, benché lo ritenga veneto, apprezzi il suo “contraffare” molto il “vivo et naturale”³⁹. Dalla fine del Cinquecento, infatti, gli storici inizieranno ad individuare nel naturalismo insistito la caratteristica saliente dell’arte “lombarda”, naturalismo che sarà però talvolta ritenuto - come avviene in parte anche in Cavalcaselle - un limite e non solo un punto di forza della scuola lombarda.

Palma il Vecchio apre in Ridolfi (1648) la sezione dedicata ai “pittori bergamaschi”, che comprende in ordine dopo di lui, Andrea Previtali, Lorenzo Lotto, Giovanni Cariani, Giovanni Battista Moroni, Francesco Terzi, Giovanni Battista Castello e Giovanni Battista di Averara, mentre i Santacroce sono inseriti tra i veneti. Ridolfi riferisce inoltre un aneddoto, che può essere letto come indizio del precoce inserimento dei pittori bergamaschi nella corrente del naturalismo lombardo, secondo cui Tiziano consigliò ad un gruppo di governatori, prossimi a partire per Bergamo, di farsi ritrarre da Moroni se desideravano un ritratto “de natura”.

Lanzi nel 1793 dedica una breve voce del suo taccuino veneto - esito del viaggio condotto anche nel territorio di Bergamo, allora sotto la dominazione veneziana - ai “bergamaschi”, definendoli quali “pittori somiglianti” fra di loro e che nacquero nella valle di Bergamo, ma nella rielaborazione dei taccuini portata avanti nella *Storia pittorica* (1795-1796 e riedizione 1809) farà rientrare anche lui tali pittori nella scuola “veneziana”⁴⁰.

Sarà poi lo storico bergamasco Tassi nelle sue *Vite* - redatte verso il 1740-1750 ma date alle stampe postume nel 1793, lo stesso anno del taccuino di Lanzi - a descrivere con un dettaglio maggiore che nelle fonti precedenti la biografia e le

³⁵ Levi, 1988; si veda anche quanto anticipato in: O. Piccolo, *Il “potere delle immagini” tra Illuminismo e Romanticismo. Fruizione e interpretazione dell’opera d’arte a Bergamo tra 1770 e 1870 attraverso alcuni nuovi documenti dell’epoca*, in “Elephant & Castle, laboratorio dell’immaginario”, rivista on-line, n. laboratorio “Le emozioni”, settembre 2014, p. 38, note 33-34.

³⁶ Si veda *infra*, Collezioni private di Bergamo (Collezione Noli).

³⁷ Si veda *infra*, Collezioni private in Bergamo provincia, “Altre opere repertorate nei fogli bergamaschi”, Costa di Mezzate (Bergamo), presso Giulini a Milano.

³⁸ Si veda *infra*, Accademia Carrara.

³⁹ Sull’argomento si veda: A. Bayer, *Definizione del Naturalismo nella pittura lombarda*, in *Pittori della realtà. Le ragioni di una rivoluzione. Da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, Catalogo della mostra (Cremona, New York, 2004), a c. di M. Gregori e A. Bayer, Milano 2004, pp. 17-29 e quanto anticipato, specie in relazione a Palma il Vecchio, in: O. Piccolo, *Tra idealismo e intensità emotiva. La rappresentazione del femminile in Palma riletta in manoscritti inediti*, in G.C.F. Villa (a cura di), *Palma. L’invenzione della bellezza*, Milano 2015, pp. 35-47.

⁴⁰ Lanzi, 1793, c. 7r, in Levi, 1989, p. 12: Lanzi nel taccuino inserisce tra i bergamaschi: Andrea Previtali, Antonio Boselli, Gian Giacomo e Agostino Gavassii di Poscante, Jacopino Scipioni di Averara e il Caversegno, che rientreranno poi nella scuola veneta in: L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, III ed. corretta ed accresciuta dall’autore, Bassano 1809, 6 voll., vol. III (“Scuola veneziana”).

opere dei “pittori bergamaschi”, tra cui inserisce anche Lorenzo Lotto, ritenendolo nativo del luogo. Tassi riporta inoltre, dandogli un’interpretazione favorevole, l’aneddoto riferito dal Ridolfi su Moroni⁴¹.

Nell’età napoleonica le *Vite* del Tassi sono una delle fonti fondamentali per la ricerca di opere della “scuola di pittura bergamasca”, un concetto che viene ormai dato come appurato e che compare sovente nei documenti del periodo quando Lotto, Previtali, Palma, Cariani e Moroni sono considerati i maggior esponenti della scuola locale di XV e XVI secolo.

Tra 1850 e 1860 i taccuini di Eastlake e Mündler mostrano un interesse collezionistico in crescita verso i principali esponenti dell’arte bergamasca: Lotto, Moroni, Previtali, Palma e Cariani soprattutto. Così Sir James Hudson, il diplomatico inglese che agiva in qualità di agente privato per la National Gallery di Londra e che nel 1863 parteciperà con Giovanni Morelli ad una campagna nel bergamasco, poteva scrivere che i “maestri di quella scuola” si erano “avvicinati più di tutti alla natura, senza essere meno poetici dei loro colleghi delle altre scuole italiane”, riconoscendo anche lui che il naturalismo era una delle componenti principali di tale scuola e denotandolo con un’accezione positiva⁴².

Lo storico locale Pasino Locatelli con il suo testo *Illustri bergamaschi* - uscito in due volumi nel 1867 e 1869, parallelamente alla ricognizione di Cavalcaselle nel bergamasco - dà ulteriore consistenza alla “Scuola di Bergamo”, segnalando molteplici opere di suoi esponenti in Bergamo e provincia (tra cui comprende Zenale e Butinone con il *Polittico di Treviglio*) e attingendo alle *Notizie* di Girolamo Calvi (1865), testo che sarà seguito anche da Cavalcaselle.

Tutte queste fonti hanno avuto, tuttavia, il grosso limite di non avere mai tentato, al di là di un generico riferimento al naturalismo, una definizione dei caratteri salienti della scuola bergamasca.

Cavalcaselle è dunque il primo storico di respiro internazionale che, facendo evolvere la classificazione per scuole attuata dal Lanzi e andando a ricercare anche nelle realtà locali una fisionomia artistica che si potesse definire come autonoma, ha tentato di enucleare alcune caratteristiche distintive della scuola bergamasca.

Così nei suoi manoscritti sul territorio enuclea, come farà anche nel caso di Brescia, una scuola locale che definisce “veneto-bergamasca” - e non semplicemente “veneta” o “bergamasca” come era stato fatto sino ad allora - e a cui dà per primo una dignità di scuola autonoma nella storiografia artistica.

Diversamente dalle fonti precedenti, il metodo sperimentale portato avanti da Cavalcaselle lo porta inoltre ad osservare che negli artisti nativi di Bergamo o che avevano lavorato nel territorio si potevano individuare dei caratteri comuni, una sorta di “parentela d’arte”, che per primo riconduce alla loro comune frequentazione quali compatrioti a Venezia e alla loro probabile aggregazione presso la bottega veneziana di Andrea Previtali, considerato allievo di Giovanni Bellini⁴³.

La principale caratteristica che avvicinerebbe i pittori bergamaschi educati in Veneto è individuata, infatti, nella ripresa dello stile di quest’ultimo e di Vittore Carpaccio e Cima da Conegliano, nella prima generazione di pittori (di cui i Santacroce sono considerati i più rilevanti esponenti), unito a quello di Giorgione e Tiziano nella generazione successiva, ma con un “sentire comune” che li rendeva originali rispetto ai pittori propriamente veneti: in loro si fondevano, infatti, componenti venete e bergamasche.

Il linguaggio di Palma e Lotto, i due principali esponenti della scuola “veneto-bergamasca”, si sarebbe contraddistinto per una “maniera graziata” di rendere ed atteggiare le figure che è considerata una ripresa da Correggio e dai lombardi e una dote che era stata portata a perfezione già da Leonardo. Cavalcaselle segue in questo caso l’interpretazione che di Correggio e Leonardo avevano dato alcune fonti a lui precedenti. Per Vasari (1550) Correggio era stato il primo in Lombardia a dipingere alla “maniera moderna” e Giovanni Battista Agucchi nel suo trattato sulla pittura (1607-1615 circa) aveva indicato l’artista come uno dei maggiori lombardi ad imitare la natura, ma perché la aveva seguita con un modo “tenero” e “facile”. Lomazzo (1584) apprezzava quei pittori come Leonardo che erano in grado di raffigurare gli stati emotivi visibili, ma anche di sublimarli con l’arte e una simile riserva nei confronti dei ritratti troppo naturalistici era già stata espressa da Pietro Aretino (1546).

Lotto avrebbe dispiegato per Cavalcaselle questa sua maniera “graziata” (sintesi di natura ed arte) proprio nel corso del suo soggiorno bergamasco (1513-1525). Così nella pala in S. Bartolomeo a Bergamo (1516) avrebbe introdotto un elemento nuovo, di matrice lombarda, unito alla componente veneta del suo linguaggio e contraddistinto da un “modo graziato”, leonardesco e correggesco di rendere ed atteggiare le figure. Per cui il conoscitore ipotizza che, forse al seguito di Palma il Vecchio, Lotto avrebbe modificato - proprio a Bergamo - la sua educazione veneta, introducendo elementi lombardi.

In certo senso quindi anche Cavalcaselle riconosce che il filo rosso della pittura “veneto-bergamasca” è la ripresa dell’arte veneta, ma con una propensione più netta verso il dato naturale. Tuttavia, il conoscitore apprezza di tale scuola quella che lui vede come una sorta di combinazione di bellezza ideale e naturalezza, che deriverebbe da Correggio e

⁴¹ Si veda F. Mazzini, *Introduzione ai pittori bergamaschi del Quattrocento*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/I*, Bergamo 1986, in part. alla pp. X-XI.

⁴² Si confronti Bayer, 2004, pp. 17-29.

⁴³ Sarà, infatti, solo nel 1903 che verrà confermata la nascita bergamasca della famiglia dei Previtali e sconfessata l’esistenza di due pittori diversi, Previtali e Andreas Cordelle Agi: G. Ludwig, *Cordegliaghi und Previtali*, in “Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen”, XXIV, 1903, pp. 57-62, elementi peraltro già affermati nella *History* da Crowe e Cavalcaselle, anche se però in una linea ancora dubitativa.

Leonardo, e viceversa non gli “estremismi” naturalistici che, però, pure individua. Per cui Lotto gli appare incoerente rispetto alla grazia di Leonardo e Correggio quando, specie alla fine del soggiorno bergamasco, “oltrepassa la giusta misura” arrivando quasi sull’orlo della “esagerazione” e della “stranezza” con un “sensualismo spinto” che talvolta degenera in “affettazione”, “smorfia” o “caricatura”: giudica quindi piuttosto negativamente la sua abilità nella resa dei sentimenti quando è scevra da idealizzazioni. Di Palma apprezza le figure muliebri “lombarde” perché “graziate” e che più si avvicinano all’idealismo di quelle di Tiziano, mentre le giudica superare la “giusta parsimonia” quando mostrano forme troppo pronunciate, proporzioni “corte” ed “espanse”, mani e dita “grasse”; addirittura l’*Adamo* di Palma (conservato a Braunschweig) gli sembra deplorabilmente modellato, oltre che sulla statuaria classica, sulla figura di un contadino. Cavalcaselle nota, infatti, come l’arte di quest’ultimo mostri sovente una predilezione per tipi di umanità semplice, opulenta e rustica, perseguendo un intento realistico piuttosto che principi idealistici e selettivi di tipo accademico e questo naturalismo “gretto”, non sublimato dalla scelta selettiva che con l’arte si sarebbe dovuta attuare, è l’aspetto che lui meno condivide degli artisti “veneto-bergamaschi”.

Di Cariani evidenzia, oltre alla positiva predilezione per figure “piacevoli” e rese con “sentimento”, le forme per lo più “tozze” e “rotonde” che risentono ma “in meschino di Palma il vecchio” e le tonalità rossastre, “persiche” e “infuocate”, talvolta “spinte sino alla terretà” e vicine “all’esagerazione”, come se queste fossero caratteristiche che deviano delle norme accademiche. Considera pertanto la sua arte una “caricatura” di quella di Lotto e Palma proprio per l’esasperato naturalismo che ha il demerito per lui di non essere mitigato dalla capacità di selezionare la bellezza proprio dell’arte al cospetto della natura. Così anche le figure di Cariani, come quelle di Palma, gli sembrano tendere talvolta “ad un carattere che sente del contadinesco”.

Di Andrea Previtali, nonostante le riprese da Vittore Carpaccio e Giovanni Bellini e l’inserimento nella corrente veneta, rileva le figure talvolta “tozze” e rese con una tonalità grigia alla “bergamasca” o rossa “vinacea”. Dei Santacroce osserva, oltre al linguaggio di matrice veneta, le figure “grasse e ripiene”, dai contorni “taglienti”, ma le indica come “lo stesso gentili”. Nonostante tali remore di stampo prettamente accademico, a Cavalcaselle si deve una prima significativa enucleazione e definizione dei caratteri salienti della scuola pittorica bergamasca.

Nel testo inglese a stampa, Crowe, tuttavia, attenua e rende più generici proprio quei tratti degli artisti “veneto-bergamaschi” che Cavalcaselle nella minuta aveva individuato come più peculiari, acuendo ancora di più le riserve di matrice accademica che questi aveva espresso nei confronti del naturalismo troppo esacerbato ed esprimendosi perciò a favore dell’interpretazione “filoveneta” di tali artisti tramandata dalle fonti precedenti: Vasari (1550) e Lanzi (1795-1796/1809) soprattutto, per cui nell’edizione a stampa la definizione di “scuola veneto-bergamasca” si perde del tutto. Così come risultano più semplificate le analisi critiche dei singoli dipinti del territorio e delle singole personalità artistiche, da cui la rilevanza dei manoscritti qui presentati.

Peraltro l’enucleazione di una scuola locale all’interno dell’area bergamasca è tutt’oggi ancora una questione aperta in sede critica. La linea di pensiero inaugurata da Cavalcaselle nei manoscritti veneziani e londinesi, secondo la quale gli artisti di Bergamo dovevano essere separati, per caratteristiche peculiari, da quelli veneziani con i quali erano stati invece sempre associati, ebbe un seguito solo dalla fine degli Anni Dieci del Novecento negli scritti di Roberto Longhi, che dette per primo un’accezione pienamente positiva al “naturalismo lombardo”, dopo le remore espresse dagli storici più accademici⁴⁴. Lo studioso vide, infatti, negli artisti bergamaschi (e bresciani) del Quattrocento e Cinquecento i precedenti diretti della rivoluzione realistica di Caravaggio, definitivamente scevra da stilizzazioni, e della sua abilità nella rappresentazione degli stati d’animo anche più estremi.

Ciò nonostante, nella presentazione dei volumi sui “pittori bergamaschi” a cura di Pietro Zampetti (1975) è stata prediletta la lettura in chiave veneta della scuola bergamasca, la stessa che Crowe aveva portato avanti nel testo a stampa della *History*, censurando - almeno sino ad oggi - le parti più moderne del pensiero di Cavalcaselle e reinserendo gli artisti bergamaschi nel novero della pittura veneziana. Zampetti, tuttavia, riconobbe che i bergamaschi intervennero a determinare i valori dell’arte veneta distinguendosi per alcune caratteristiche peculiari, quali la “schiettezza” e aderenza alla realtà. Colse inoltre l’aspetto rivoluzionario del linguaggio “emotivo” di Lotto a Bergamo, ma tese a sminuire il valore dell’arte di Palma in quanto lo giudicò il bergamasco più “venezianizzato” e vide le sue figure femminili come esemplificative della sola “bellezza idealizzata”⁴⁵.

A partire dagli anni Novanta del Novecento queste due letture sono state viste come limitative, ma non sconfessate del tutto, semmai allargate a questioni più complesse che oggi diremo di “cultura visuale”. Per Mina Gregori (1991), infatti, il quadro artistico bergamasco del Cinquecento è contraddittorio e complesso per cui, diversamente dal caso bresciano, non si può parlare di una vera e propria identità della scuola bergamasca⁴⁶. Farebbe eccezione però il Trecento, quando l’attività prolungata di alcuni pittori locali o immigrati creò le condizioni perché si potesse parlare di una scuola locale, riconducibile soprattutto all’attività di Pacino de Nova e del Maestro dell’Albero della Vita, artisti le cui opere Cavalcaselle analizza, infatti, nel dettaglio e con curiosità nei taccuini, ritenendoli espressione di uno stile bergamasco. Il naturalismo e le pungenti individuazioni fisionomiche di questi due pittori e delle botteghe a cui facevano capo dimostrerebbero che Bergamo nel Trecento fu una delle più elevate propaggini della pittura milanese.

⁴⁴ Si vedano in particolare: R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi II: i precedenti*, in “Pinacotheca”, anno 1, nn. 5-6, marzo-giugno 1929, pp. 258-320; *I pittori della realtà in Lombardia*, Catalogo della mostra (Milano, 1953), a cura di R. Cipriani, G. Testori, presentazione di R. Longhi, Milano 1953.

⁴⁵ P. Zampetti, *Introduzione ai pittori bergamaschi del Cinquecento*, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. XII-XXXIII.

⁴⁶ M. Gregori, *Introduzione*, in *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Milano 1991, pp. IX-XXI.

La pittura del Quattrocento sarebbe invece stata dominata dagli orientamenti lombardi tardogotici, tuttavia la studiosa riconobbe che continuava ad esistere anche in questo secolo una vena espressionista, che però non si sarebbe evoluta mai da un livello provinciale e artigianale, come indicherebbero gli affreschi dell’oratorio dei Disciplini a Clusone, attribuiti a Jacopo Borlone, e su cui Cavalcaselle si sofferma a lungo e con interesse nei suoi manoscritti, rilevando le teste “grasse e pesanti”, le figure dal colore “rossastro acceso” e che risentivano del “tedesco” ma considerandole come pitture “dozinali”. Da tale livello non si sarebbero sollevati nemmeno i Marinoni, le cui opere Cavalcaselle confonde con l’attività dei Gavasi (o Gavazzi) da Poscante, e Jacopino Scipioni, artisti giudicati dalla Gregori (forse ingiustamente) come privi di significato figurativo. Nel Maestro della “Pala di S. Agostino” (la cui opera Cavalcaselle vede in Accademia Carrara) viene visto un rinnovamento in senso rinascimentale che, nonostante la recente identificazione nell’anonimo “Maestro dei Cartellini”, non è ancora oggi chiaro se sia da interpretare come un’evoluzione locale o di importazione, vista l’assenza di riferimenti documentari sulle origini del pittore.

Nel 1470 arriva a Bergamo il *Polittico delle Grazie* di Foppa, che sarà tra le prime opere requisite dal territorio nel periodo napoleonico (ora si trova a Brera), e Bramante affresca il Palazzo del Podestà: da allora la matrice lombarda diviene per la studiosa egemone. Nel 1485 viene commissionato a Butinone e Zenale il *Polittico di Treviglio* che Cavalcaselle rileva attentamente nei manoscritti. Agli inizi del XVI secolo Bergognone invia in città ben tre polittici, tutti analizzati dal conoscitore. La cultura dei pittori locali attivi a cavallo tra i due secoli: Jacopino Scipioni, i Marinoni e Antonio Boselli, è – secondo la studiosa – pervasa dai modelli milanesi ed è vista di nuovo come non altamente qualificata, una tesi che Cavalcaselle in parte aveva già avanzato nei suoi manoscritti (l’arte di Boselli è da lui considerata una ripresa dello stile di Bergognone, mentre Lanzi lo aveva visto somigliante a Previtali e Palma il Vecchio). Con l’arrivo di Lorenzo Lotto a Bergamo il suo stile, troppo anomalo ed avanzato, non ha richiami diretti: lo confermerebbe la non alta qualità delle opere di un suo seguace attivo a Bergamo, Lucano Gagio. Nei primi decenni del Cinquecento l’identità della scuola bergamasca, è, invece, per la Gregori strettamente legata a Venezia, ciononostante la studiosa riconosce che la colonia bergamasca in laguna ebbe degli aspetti che la distinsero dai veneti, come aveva precocemente rilevato Cavalcaselle nei manoscritti. Così Cariani idealizza di meno soprattutto quando si rivolge ad un pubblico a cui manca la raffinatezza dell’ambiente lagunare e rappresenta l’umanità delle figure in modo più schietto.

Una volta scomparsi i grandi pittori bergamaschi lagunari la ricerca di un’identità territoriale si sposta, per la studiosa, a Brescia per cui la formazione di Giovanni Battista Moroni avvenne a Brescia a contatto con pittori quali Moretto, Savoldo e Romanino, che, però, raccoglievano delle indicazioni di Lotto. Moroni per ragioni cronologiche è assente dalla *History*, ma Cavalcaselle si sofferma su molte delle sue opere nei taccuini, intuendone la rivoluzione che avrebbe portato nell’arte lombarda e dell’Occidente europeo, con il suo modo diretto di dipingere dalla vita (senza stilizzazioni) e mediante la resa dei sentimenti delle figure, che lo porterà alle soglie del naturalismo di Caravaggio.

La Gregori ne conclude, forse a ragione, che la pittura della realtà segue in Bergamo una linea diacronica e intermittente dal Quattrocento al Settecento, intervallata com’è da influenze diverse, ma viene sempre coltivata come affermazione della rivalsa di uno “spirito locale”, quel “sentire comune” che già Cavalcaselle aveva cominciato ad enucleare⁴⁷.

Per Francesco Rossi (1991) la lettura di Longhi in chiave naturalistica non era più sufficiente e andava estesa alle circostanze storiche e culturali dell’epoca, tra cui la committenza e una rimeditazione sulla funzione dell’immagine⁴⁸. Lo studioso rifletteva sul fatto che in Bergamo città all’inizio del 1500 gli incarichi di maggior prestigio erano assegnati ad artisti milanesi per nascita o per cultura, proprio per la collocazione politica della committenza. Mentre l’arrivo di artisti veneti dopo il 1512 (Previtali, Lotto, Cariani, Lucano Gagio) viene anch’esso visto da Rossi come una scelta politica in direzione però questa volta filo-veneta. Il naturalismo è rilevato dunque da Rossi in termini culturali e non prettamente artistici ed è visto come il definirsi di una partecipazione empatica all’immagine che si attua con la Riforma cattolica nel secondo decennio del Cinquecento. Longhi inoltre per Rossi finiva per scardinare dal contesto bergamasco il filone “tizianesco” rappresentato da Palma il Vecchio e da Cariani. Come anche fuorviante era secondo lui la lettura in chiave esclusivamente veneta della scuola bergamasca proposta da Zampetti, per cui ne concludeva che era meglio soffermarsi sulle singole personalità e sulle sfaccettature dei loro linguaggi.

Pallucchini (1983) - la cui interpretazione del fenomeno bergamasco sembra la più attuale e corretta - aveva però riconosciuto un apporto significativo dei pittori bergamaschi al rinnovamento della cultura artistica lagunare, per cui Previtali era visto come “un belliniano che si modernizza in chiave lottesca”, Palma, Cariani e Licinio si inserivano nel rinnovamento portato da Giorgione e seguito da Tiziano e Sebastiano del Piombo, conservando però un “aggancio con il gusto lombardo” e con quella “rusticità schiettamente realistica” che sarebbe stata carattere distintivo della terra di origine: erano veneti che si esprimevano con il linguaggio pittorico allora di moda a Venezia, “pur rimanendo fondamentalmente lombardi”⁴⁹.

Pallucchini riconobbe inoltre che la presenza del veneziano Lorenzo Lotto a Bergamo tra il 1512 e il 1524 immise nella cultura artistica della città un potenziale artistico di eccezionale valore. Lotto sentì il fascino dell’arte lombarda, ma reagì al “sentimentalismo leonardesco” con accenti espressivi più patetici e drammatici - proprio quelli che Cavalcaselle nei manoscritti aveva iniziato a riconoscere pur non apprezzandoli in quanto per lui troppo eccentrici -, dando prova,

⁴⁷ M. Gregori, in *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. XXI; sulla fortuna critica di Moroni si veda anche il recente contributo di S. Facchinetti, A. Galasino, *Giovanni Battista Moroni: history and critical fortune*, in *Giovanni Battista Moroni*, Catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 2014-2015), a cura di S. Facchinetti, A. Galasino, London 2014, pp. 14-39.

⁴⁸ F. Rossi, *Il Rinascimento: 1512-1570*, in *Ibidem*, pp. 17-26.

⁴⁹ R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo 1983, pp. 13-14.

specie nelle due pale bergamasche per S. Bernardino e S. Spirito, del suo stile personale ed “estroso”, “patetico e realistico” in cui determinante fu il contatto con i pittori nordici⁵⁰. Tesi quest’ultima condivisa anche da Lucco (2001) il quale ha indicato come il territorio bergamasco sia stato percorso tra 1515-1520 dai lanzichenecchi scesi dalla Svizzera per le guerre legate alla conquista del Ducato di Milano e tra questi vi erano anche alcuni pittori e da un documento del 1518 che attesterebbe che Lotto era interessato a spostarsi in Francia e in Germania⁵¹.

Rylands nella stessa occasione dell’intervento di Lucco, la mostra *Bergamo, l’altra Venezia* (2001), segnalava che alcuni pittori della scuola “veneto-bergamasca”, tra cui Previtali, Cariani e Palma il Vecchio, avevano deciso di trasferirsi a Venezia attratti dall’opportunità di svolgere il loro apprendistato presso le botteghe dei più celebri maestri del tempo. Lotto rappresentò l’unica importante eccezione: il suo talento si sviluppò indipendentemente dall’influenza di Tiziano, costituendo un’autorevole alternativa all’ambito veneziano⁵². Rylands inoltre distingueva due momenti e due gruppi di artisti che da Bergamo subirono l’influsso di Venezia. Nel primo, di stretta osservanza belliniana, collocava Francesco di Simone da Santacroce, attivo a Venezia dal 1492 al 1508 con puro “stile belliniano” e Andrea Previtali, che si sarebbe rifatto a Giovanni Bellini e a Cima da Conegliano e, dopo il suo ritorno a Bergamo (1512) in parte a Lotto. Nel secondo gruppo lo studioso collocava Palma il Vecchio, Cariani e Licinio e lo definiva come partecipe dello stile di Tiziano. Per questi artisti le occasioni di dipingere a Venezia opere pubbliche furono alquanto rare, mentre furono attivi per la committenza privata. Rylands legge tutto quindi nel solco dello sviluppo dello stile “moderno” di Tiziano in rapporto al quale gli artisti bergamaschi avrebbero avuto esiti modesti.

Rossi (2001) rilevava, di nuovo, come l’arrivo di Lotto a Bergamo (1513) coincidesse con una delle più acute crisi politiche e istituzionali della città e gli artisti di tradizione “milanese”, come Antonio e Giovanni Marinoni, Jacopino Scipioni e Antonio Boselli, che sino ad allora avevano dominato la scena artistica della città assieme a Foppa, Bergognone, Butinone e Zenale (nelle valli bergamasche si era assistito, al contrario, nel tardo Quattrocento al massiccio fenomeno di importazione di dipinti veneziani), furono esclusi delle commissioni più importanti, mentre comparvero sulla scena artistica pittori di formazione “esclusivamente veneziana”: Andrea Previtali, Giovanni Gavasio (che Cavalcaselle sulla scorta del Lanzi divide ancora in due personalità, Giangiacomo e Agostino), Lorenzo Lotto, Palma il Vecchio e Giovanni Cariani; con la partenza di Lotto da Bergamo (1525) si assistette ad un diradarsi delle grandi imprese artistiche e al riaffermarsi di personalità minori come Antonio Marinoni, Jacopino Scipioni (che il conoscitore non menziona mai), Gerolamo Colleoni, Agostino Caversegno (che Cavalcaselle considera seguace di Lotto) e Lucano Gagio e quindi al tramonto della scuola bergamasca⁵³. Ne deduceva che il periodo d’oro della “scuola bergamasca” coincise con il soggiorno di Lotto in città e si caratterizzò come fenomeno di aggregazione alla cultura veneziana (dovuto allo schierarsi della borghesia mercantile cittadina a favore del ritorno di Bergamo sotto il dominio di Venezia), ma non in modo acritico, bensì sottoponendo il linguaggio veneziano a una sorta di revisione alla luce del “naturalismo lombardo”, per cui nacque il mito di Bergamo quale altra Venezia. Anche Humfrey (2001) indicava come prima dell’arrivo di Lotto a Bergamo la cultura artistica era dominata da Milano. Mentre con l’arrivo in città di Lotto e dei bergamaschi educati a Venezia, Previtali e Cariani, la cultura pittorica veneziana si mescolò col gusto e le tradizioni locali dando vita ad una “sintesi creativa ed originale”⁵⁴.

Infine la mostra sui “Pittori della realtà in Lombardia” (2004) ha fatto più chiarezza estendendo la definizione longhiana ad altri artisti, tra cui i bergamaschi Andrea Previtali e Giovanni Cariani, cercando di cogliere le altre direzioni prese dal naturalismo in Lombardia e rilevando che, sebbene fossero state portate avanti molte eccezioni ai giudizi di Longhi, tra cui la persistente influenza della pittura veneziana a Bergamo, il filo rosso del naturalismo che Longhi aveva innovativamente individuato era ancora chiaro⁵⁵.

I caratteri generali degli artisti “veneto-bergamaschi” delineati nella minuta veneziana e nei fogli conservati a Londra*

* Si riporta in questa sezione la trascrizione dei manoscritti rinvenuti a Venezia e a Londra su Andrea Previtali e i pittori “veneto-bergamaschi”, preceduta da una sintesi della critica precedente Cavalcaselle. La trascrizione è corredata da note critiche e gli artisti sono citati in base all’ordine in cui compaiono nel testo della History.

Andrea Previtali

Un fascicolo rinvenuto a Londra e inserito nei materiali dedicati agli allievi dei Bellini è su Andrea Previtali⁵⁶. Esso contiene solo otto fogli; si tratta di una breve sintesi sulla vita dell’artista scritta in inglese da Crowe e della descrizione

⁵⁰ Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 31-32.

⁵¹ M. Lucco, *Bergamo, 1513-1525: gli anni d’oro*, in *Bergamo, l’altra Venezia...*, 2001, p. 53.

⁵² P. Rylands, *Tiziano e i pittori bergamaschi*, in *Bergamo, l’altra Venezia...*, 2001, pp. 59-65.

⁵³ F. Rossi, *Immagine e mito di Venezia. Committenza artistica e progetto politico a Bergamo tra 1512 e 1525*, in *Bergamo, l’altra Venezia...*, 2001, pp. 23-34.

⁵⁴ P. Humfrey, *L’importazione di dipinti veneziani a Bergamo e nelle sue valli, da Bartolomeo Vivarini a Palma il Vecchio*, in *Bergamo, l’altra Venezia...*, 2001, pp. 43-47.

⁵⁵ Si veda il catalogo della mostra: *Pittori della realtà...*, 2004 e l’ultimo contributo su Moroni (2014), già citati.

⁵⁶ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.51, vol. 1, il fascicolo reca l’intestazione: “793-833 / Andrea Previtali / e Andrea Cordelaghi / e Zanetto Cordella / Andrea Bellini?”.

di alcune opere attribuite a lui e conservate a Venezia e Vienna soprattutto, nulla è stato rinvenuto su opere di Bergamo. Il manoscritto è redatto a penna da Crowe in modo molto frammentario, con solo brevi integrazioni di Cavalcaselle a matita e in italiano: il materiale attendeva di essere sistemato in una linea narrativa più coerente⁵⁷. Cavalcaselle e Crowe inseriranno poi Previtali, anche nel testo definitivo, nella scuola veneziana di pittura e non tra i bergamaschi: ed è anche per tale ragione che, diversamente dai pittori “veneto-bergamaschi”, non si conserva la minuta dedicata al pittore.

Palma il Vecchio

Palma viene citato per la prima volta nel *Dialogo di pittura* di Paolo Pino (1548) tra pittori valenti quali Leonardo, Raffaello, Giovanni Bellini e Giorgione. Pino è anche la fonte (come vedremo a proposito dell’opera di Alzano) sulla gara che avrebbe visto coinvolti Tiziano e Palma per la realizzazione del *S. Pietro Martire* per la chiesa dei SS. Giovanni e Paolo a Venezia⁵⁸. Nella prima edizione delle *Vite* (1550) Vasari dedicava a Palma solo una breve biografia dove lo individuava come veneziano, generando una *querelle* sul luogo di nascita sopita solo nel secolo successivo con l’attestazione della provenienza da Serina, villaggio in provincia di Bergamo. Vasari lo ricordava come sapiente nell’imitare la natura (abile nel “contraffare molto il vivo & il naturale”) e paziente nel lavoro sui colori (nei “colori molto più unito, sfumato e paziente, che gagliardo nel disegno”), ma non eccellente, né raro nella perfezione della pittura, benché lo definisse un protagonista. Nell’edizione successiva delle *Vite* (1568) lo storico aretino aggiungeva al catalogo dell’artista la *Burrasca infernale* della Scuola Grande di S. Marco a Venezia che aveva precedentemente assegnato a Giorgione, dando origine ad una confusione tra quest’ultimo e il “nostro” che sarebbe perdurata a lungo e che Cavalcaselle iniziò a dirimere riferendo correttamente a Palma opere prima di allora ritenute di Giorgione. Vasari segnalava inoltre che Palma e Lotto erano amici e collocava la vita di quest’ultimo dopo quella di Palma, ritenendo Lotto inferiore, considerazione che Cavalcaselle seguirà.

Anche Lomazzo (1590) indicava Palma come veneziano e lo poneva tra i discepoli di Tiziano, Giorgione e Correggio. Nel Seicento la fama del “nostro” crebbe grazie all’attività del pronipote pittore Palma il Giovane e alla diffusione collezionistica su scala internazionale delle numerose opere per destinazione privata: nel 1648 Ridolfi diede un resoconto più completo dell’artista avvalendosi di informazioni ottenute proprio da Palma il Giovane di cui fu allievo. Ridolfi è il primo storico a nominare alcune opere fuori Venezia, tra cui come vedremo quelle di Serina, e a determinarne nella stessa Serina il luogo di nascita. Rilevava anche che molte opere erano state esportate fuori Venezia e che erano particolarmente desiderate per la loro “delicatezza”. Palma apriva inoltre in Ridolfi la sezione dedicata ai pittori “bergamaschi”⁵⁹. Boschini (1660) rappresentava Palma quale assistente e consigliere di Tiziano e, nella prefazione alle *Ricche Minere* (1674), rilevava che le caratteristiche peculiari della sua arte erano la diligenza, ma anche la capacità di rappresentare la “vera carne naturale”.

Lanzi (1795-1796), infine, pose ordine alle cronologie errate che nel XVII secolo erano state proposte (a partire dallo scrittore bergamasco Tassi che credette Palma nato nel 1540) e lo considerò nel novero della “scuola veneziana”, vicino per stile a Giorgione e Tiziano ed espressione di un’arte che si distingueva per diligenza, finitezza e unione delle tinte. Lo giudicò inoltre meno animato e “sublime” di Lotto, ma con un fare “più bello” nella resa dei volti delle donne.

Cavalcaselle in parte si allinea alla critica precedente, ma introduce alcune novità interpretative di rilievo: nella minuta veneziana ritiene che Palma abbia influenzato Lotto per caratteristiche di “grazia” lombarde e in particolare leonardesche che entrambi avrebbero e che in Lotto saranno accresciute dal contatto con lo stile di Correggio. Palma è indicato come il maggiore tra i bergamaschi; la sua arte, contraddistinta da una tavolozza pastosa e “aristocratica”, viene subito dopo Tiziano e si colloca tra quest’ultimo e Pordenone, il quale supera Palma per la forza, ma ha meno eleganza. Palma si rifà a Bellini, Carpaccio e Cima, inserendo elementi più moderni, cinquecenteschi che contribuisce addirittura a formare assieme a Giorgione, Tiziano e Pordenone⁶⁰. Le figure, tuttavia, sono meno “elevate” di quelle di Tiziano, in quanto più grette e naturalistiche e quindi meno eleganti ed eroiche.

Palma si viene a configurare così nei manoscritti del conoscitore come l’emblema del connubio, che Cavalcaselle mette in rilievo ma fatica ancora ad accettare, tra due tradizioni culturali differenti: grazie alla “schiettezza” lombarda (quel naturalismo “senza scelta” su cui pone la sua curiosa attenzione il conoscitore), seppe moderare l’idealismo veneto, affermando, specie nei ritratti femminili, la sua formazione veneta e, al tempo stesso, la sua origine bergamasca, e manifestando dietro tale connubio il suo inconfondibile stile, che già le fonti precedenti avevano indicato come diviso tra “delicatezza” e “carne vera”⁶¹. A Cavalcaselle inoltre va il merito del riconoscimento di un primo *corpus* coerente di opere di Palma, per cui le sue qualità di conoscitore colmarono molte lacune dovute all’assenza di opere firmate o

⁵⁷ Si confronti: Levi, 1982, p. 1147.

⁵⁸ Sulla fortuna critica di Palma il Vecchio si vedano (anche per le fonti qui citate): P. Rylands, *Palma il Vecchio. L’opera completa*, Milano 1988; *Palma il Vecchio. Lo sguardo della bellezza*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2015), a cura di G.C.F. Villa, Milano 2015.

⁵⁹ Dopo Palma, Ridolfi (1648) tratta Andrea Previtali, Lorenzo Lotto, Giovanni Cariani, Moroni, Francesco Terzi, Battista Castello e Giovanni Battista Averara.

⁶⁰ Come vedremo tale interpretazione era però fuorviata dalla lettura errata di alcune cronologie di opere di Palma o a lui riferite.

⁶¹ Per una lettura dei manoscritti di Cavalcaselle su Palma si veda quanto anticipato in: Piccolo, 2015, pp. 37-45.

documentate. Sui caratteri di Palma il Vecchio, Cavalcaselle nella minuta veneziana osserva⁶²: «[1] Bergamaschi. Abbiamo precedentemente parlato della fisionomia dell'arte locale Bergamasca - ove si ricordavano i pittori S. Croce - e prima il Previtali; pittori che si mostrano seguaci del Carpaccio e dei Bellini. / <Ora abbiamo da ricordare altri pittori fra i quali trovi il Palma> Anco a Bergamo come a Brescia (ove abbiamo veduto il Savoldi il Romanino ed il Moretto formare un arte bensì veneta, ma con una fisionomia loro propria che <forma> diremmo l'arte veneta-bresciana i cui caratteri furono a suo luogo descritti) [2] qui a Bergamo col Palma vecchio, col Lorenzo Lotto, benché Lotto non bergamasco di nascita, e dietro a questi il Busi (Cariani) abbiamo una fisionomia d'arte locale che diremmo veneta-Bergamasca. <, e superiore a quella dei pittori bergamaschi prima ricordati e loro coetanei (Previtali e S. Croce) / Questa arte <scuola> bergamasca è più ancora nello spirito veneziano di non solo col Palma vecchio, il quale> Il Palma a solo di Bergamasco <non> che <ha che> la nascita. [3] Esso è uno dei valenti pittori <questo> fra i veneti e di fisionomia originale, e di quello stile che si disse (Vasari) moderno come già si è detto e si ripeterà; la gloria del qual modo moderno è <tutta> in parte stata data o personificata quasi tutta in Giorgione - L. Lotto, e veneto, ma pittore che passò in Bergamo e divené, per così dire, pittore Bergamasco; i caratteri del Loto ricordano quelli talvolta del Palma, e giustamente Vasari ha messo assieme questi due pittori <ed hanno di comune quel certo modo che dirà lombardo nel> perché hanno qualche cosa di comune tra loro per quel genere di gruppare e muovere ed atteggiare le sue figure cercando quella [4] grazia, e quel modo che si può dire lombardo <la cui origine o meglio> la cui perfezione la vediamo in Leonardo e suoi seguaci - <ed in> ed in un altro grande <fra i pittori> pittore che è il Correggio, al qual <secondo pittore> Correggio e per sentire e per disposizione della natura e per arte <si mostra> ricorda più ancora il Lotto che <ad altro pittore benché gli rimanga bene addietro> il Palma. Il Cariani mostra un'arte che partecipa dei due Palma e Lotto e si fa seguace <anco di quella in> o imitatore del modo detto giorgionesco [5] pittore questo Cariani bene inferiore <agli altri> in merito ed al Palma ed al Lotto.

Il Palma è il maggiore di tutti i Bergamaschi ed è quello che appunto mostra un'arte come si disse più elevata degli altri; arte che viene subito dopo Tiziano, ed unisce caratteri piacevoli che si usa dire giorgioneschi - Pittore di sentire più nobile <ma che si accosta> ed elevato del Pordenone - il quale Pordenone lo supera nella impetuosità e forza dell'arte sua e dei suoi caratteri più sviluppati (ma meno belli) e nella forza e movimento delle composizioni - ma è meno equilibrato - meno dignitoso - meno [6] nobile ed in tutto non mostra quel carattere elegante del Palma. La natura della pittura del Palma è tra il Tiziano ed il Pordenone e nel modo ora descritto, e riunisce qualità che si dicono giorgionesche. / La sua tavolozza non è quella grande severa, ne mostra la scienza di Tiziano, ma è piena di vivacità di brio, e di pastosità. Tavolozza aristocratica e bella, che riunisce pregi giorgioneschi <e superiore certo> et più piacevole [7] certo di quella del Pordenone <come poi di tutti i seguaci di Giorgione, e quindi di Pellegrino, di Morto da Feltre e di tutti gli altri seguaci del modo detto giorgionesco e di Pordenone stesso> e di tutti i seguaci di Giorgione e dei pittori che vennero dietro al Pordenone. Palma pittore originale, il quale contribuì alla formazione dell'arte moderna. / <L. Lotto> [p. 8] Caratteri / vedi sopra a pag. e confrontarli con quelli. / Colore sugoso di tinte - pieno di sugo grasso di tinta pastosa, fuso - accarezzato. Carni molta luce - molta chiarezza e vivacità - anco nelle ombre. Carni di tinta chiara luminosa - piene di sugo di tinta, bene fuse e modellate e condotte con gran cura e studio particolare, specialmente nelle donne, le quali anco nelle ombre in generale sono di tinta vaga e trasparente ed anco hanno luce. Passaggi di mezze tinte molto dolci azzurrognole. Così nei putti - Negli uomini vi metteva [9] quelle tinte più adattate robuste e vigorose. I toni dei colori delle vesti forti e decisi e vigorosi e talvolta tendenti al cupo - o rotti da tinte. Il tutto sempre impregnato di veicolo grasso che gli dava trasparenza, e fusione. / Tutto fuso e condotto con grande cura, specialmente gli accessori sono tonati con gran gusto. / Il paese è bello allegro di carattere robusto, di bella vegetazione ed arricchito di figurette ed bella natura, bella vegetazione ed in ciò sente del tizianesco. [10] Il colorito è caldo d'intonazione ma chiaro luminoso nelle carni ed un certo dorato <e tutto> - Tocco grasso largo ed impregnato di tinta - specialmente negli accessori per esempio nel paese - nel modo di fare le cose colà rappresentate.

I capelli delle donne ricchi, folti, ricci e cadenti copiosi sulle spalle, legati con nastri - eleganza; occhi cerulei o castagni - <[...]> rossi rosei sulle guance e sui labri - infine è quel modo che si dice comunemente giorgionesco - ed inaugura quella della fisionomia d'arte, che [11] in modo meno elegante e bello, ma più forte, vedesi nel Pordenone, ed è poi seguita dal Paris Bordone - Vedrete che troverete in altro luogo i caratteri del comporre - caratteri di figure - disegno, forme - attacchi - estremità - e pieghe ed inoltre le fotografie potranno aiutarvi; ma di più conoscete le opere, quindi dal tutto cavarete i caratteri necessari. / Metteva masse a corpo larghe; e poi vi lavorava e modellava a mezzo corpo - e faceva poco uso [11^a] Ripetizione. / Colorito vigoroso di tinte (ma le carni però chiare) pieno di sugo - grasso - pastoso e fuso e molto accarezzato. Carni molto vivaci di tinta chiara - Carni di tinta chiara luminosa piene di sugo, bene fuse e modellate e condotte con gran cura e studio particolare - specialmente nelle donne - le quali anco nelle ombre sono di tinta vaga luminosa - con passaggi di mezze tinte molto dolci - azzurrognoli: era di tavolozza aristocratica - così occhi <azzurrognoli> azzurrognoli - capelli dorati - ed negli uomini metteva quella [11^b] tinta più adatta la quale aveva più vigoria - I toni dei colori delle vesti, forti e decisi e vigorosi di tono, e grassi di tinta, e di modo da rendere trasparenti le

⁶² Si trascrivono i seguenti fogli: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2028 (=12269), fascicolo VIII, ff. 3r-19r. Il foglio 1r contiene l'indicazione: “da p. 1 to p. 193, Palma vecchio, J.A. Crowe, Consul general [...] Leipzig” e la pagina 2r reca la trascrizione (o la bozza scritta a mano) del frontespizio del primo volume della *History* con la data 1870. A Londra non è stato rinvenuto un fascicolo dedicato a Palma il Vecchio, che poteva trovarsi nel volume non più rintracciabile: Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.51, vol. 4 (disperso).

carni. / Vedi quanto al dipingere in tela quello che è detto parlando delle opere - / Esso dipingeva con corpo di colore e ripassava con tinte a mezzo corpo e non faceva grande uso delle velature [12] delle velature - ed in ciò <abbiamo> si vede anco nel Pordenone ed in Paris Bordone in generale - Vedrete più sotto che ritorno di nuovo sulla tecnica, per cui vi prego di completare la cosa mettendo assieme ciò che più volte ho detto. Le opere del Palma specialmente i ritratti hanno del prestigio - Se talvolta difetta nelle carni; è di essere un poco vuoto nella tinta. Molta pullitezza e nettezza di tavolozza - colori fini e <belli> buoni. / Palma è pittore originale, ed abbraccia in se molte qualità che si [13] danno a Giorgione - ec - <trovate in altro luogo che è detto che sulla tela la sua tavolozza non è così brillante perché praticava presso a poco la stessa tecnica che sulle tavole.> / Vedi a pag. 18 le figure. / Vedi a p. 21 e seguito / vedi a p. 29-30 - che sono caduto nei caratteri generali - non è quello il luogo di parlarne / Reiset / Vedi a pag. 79-80- e seguito. / Vedi a p. 140-140- in tela [14] Tiziano n. 1477 + 1480? circa / Giorgione n. 1477.8?+1517 / Sebastiano 1485 / Palma 1476 / Pordenone 1483 circa / Pellegrino 1471? circa / Palma dunque contemporaneo di Giorgione e di Tiziano- / Quale è l'educazione del palma? Nulla di certo sappiamo. / Serinalta è il luogo di nascita, <da dove> dal quale villaggio esso deve essere passato a Venezia⁶³. Dalle opere del Palma si vede un modo tra il Bellini e il Carpaccio e più per colore dei primi che del secondo - <e qui la stessa fisionomia, quanto a ciò, di quella> ed di ciò abbiamo anco veduto [15] essere dei S. Croce; cioè, che anche essi benché pittori inferiori mostrano questo carattere che si può dire <bei> dei pittori bergamaschi educati nel Veneto, che tiene dei Bellini e del Carpaccio - che si può dire specialmente in Palma vecchio la continuazione dell'arte dei Bellini e del Carpaccio e del Cima con elementi più moderni. / Il primo quadro che a noi comparisce colla data sarebbe quello che (anni addietro) abbiamo veduto presso il Sig. M. F. Reiset a Parigi. <Messa> Ritenuta vera la segnatura che sempre tale è stata creduta abbiamo la data del 1500⁶⁴. Uno che <si fa> è morto nel 1529 all'età credo di anni 48 - sarebbe nato nel 1481 - ma voi dite invece nato nel 1476 [16] per cui non sarebbe fuori di luogo <anco> che uno nato nel 1481 di anni 19 possa aver fatto quel quadro - <ma voi dite> se poi è nel 1476 <ed> in allora la cosa può stare - Veramente mi piacerebbe più che fosse nato nel 1476 ed in allora la cosa si concilia meglio⁶⁵ - L'opera mostra già i caratteri formati del Palma nel 1500. / Ora di nuovo da chi apprese l'arte, da fanciullo può essere stato iniziato nei primi passi anco nel suo paese, perché chi dipingeva si trovava da per tutto - ma la fisionomia [17] del Palma e quella sopra notata tutta veneta, <al seguito> la continuazione di quella dei Bellini e del Cima e con elementi nuovi più moderni cinquecenteschi di cui esso ebbe parte a formali con Giorgione - e Tiziano e Pordenone. Esso contribuì alla formazione di quel modo sì piacevole moderno che è personificato col nome di Giorgione, <ed è> quell'arte che col Tiziano è stata portata a quella altezza che ogni uno conosce. / Il Palma dunque presenta un carattere che riunisce quelle bellezze di ritrattare [18] e quell'arte seducente che si usa dire giorgionesca. Palma nei ritratti, e specialmente quelli delle donne, <nel carattere> fa quelle bellezze che si danno al Giorgione. Sia nella tavolozza bella, sugosa, allegra, grassa e ricca di tinte - e di tale nettezza e di tali fini colori e trattamenti e condotta che si può dire aristocratica, ed è uno dei più piacevoli tra i veneti pittori; e le sue opere meritano quella rinomanza che si dà al Giorgione. / Le figure sono di forme sviluppate di disegno pronto e risoluto come mostra [19] un colorire vivace che nella vigoria e forza si accosta a quella del Tiziano. Così le figure, le quali però sono meno elevate nel carattere e nel tipo, <come avete> ma l'arte tutta del Palma è inferiore a quella del Tiziano, ed hanno le figure quel certo che di sviluppato nelle forme e negli attacchi grassi ossei e volgari, e nelle proporzioni; e nelle forme qualche cosa che tende al grasso al corto - <ed al ritirato indietro>, così un certo modo di piegare le giunture - ritirare indietro le parti i bracci?

⁶³ Una lettera del Fondo veneziano, citata prima a proposito dei corrispondenti, attesta che Cavalcaselle aveva cercato di ottenere informazioni sulla eventuale formazione di Palma a Serina. Ancora oggi i primi anni di Palma restano avvolti nel mistero; Rylands proponeva di considerare Andrea Previtali quale maestro di Palma e che l'artista avesse stabilito contatti con la colonia di pittori bergamaschi di Venezia, un'ipotesi che era stata avanzata (come vedremo) già nei manoscritti di Cavalcaselle: si veda Rylands, 1988, pp. 25, 27, 138 e *infra*. Collocava inoltre verso il 1508 la data di trasferimento di Palma a Venezia, l'artista è però registrato per la prima volta in città in un documento del 1510.

⁶⁴ Si tratta della *Madonna con i Santi Pietro e Gerolamo e un committente* che proveniva dalla Collezione F. Reiset di Parigi ed è ora conservata al Musée Condé di Chantilly in Francia (n. inv. 35). Venne pubblicata come autografa da Mündler (1850), seguito da Crowe e Cavalcaselle (1871). L'opera reca l'iscrizione “IACHOBUS PALMA MD” che fu considerata spuria a partire dal Morelli (1883). Rylands (1988) ha poi espunto l'opera dal catalogo degli autografi di Palma, registrandola come del “Maestro della *Madonna* di Chantilly” con una datazione verso il 1510-1515: Rylands. 1988, p. 272, scheda n. A17 (con bibliografia precedente). Cavalcaselle e poi anche Crowe (nel testo a stampa) furono dunque fuorviati dall'iscrizione anche se accettarono la data con riluttanza. L'altra datazione che li portò fuori strada fu quella del 1512 aggiunta alle note del Michiel relativamente alla Collezione Zio (ritenuta invece oggi da interpretare come 1521), per cui ne determinarono che già dal 1500 l'arte di Palma aveva decisamente modernizzato il panorama dell'Alto Rinascimento veneziano assieme a quella di Giorgione e Tiziano. Gli storici successivi hanno poi superato tale precocità, come emerge anche nell'ultima mostra monografica sul pittore, senza arrivare però agli estremi di Morelli che vide Palma come un emulo delle conquiste creative dei suoi contemporanei; si veda: L. Attardi, in *Palma il Vecchio. Lo sguardo della bellezza...*, 2015, pp. 77-78, 87-88, note 7-8.

⁶⁵ Vasari (1550) affermò che Palma era morto all'età di 48 anni, poiché la morte era data come avvenuta nel 1528 (sulla base di una nota del *Libro de' morti* della Scuola Grande di S. Marco), tale indicazione costituì il punto di riferimento per stabilire la data di nascita del pittore nel 1480. Mentre Tassi (1793) collocò la data di nascita tra 1530 e 1540 e la data di morte tra 1578-1588. Nonostante Cavalcaselle non segua tale ultima indicazione, l'errore generato dal Tassi creò confusione nelle fonti sino a quando fu del tutto dissipato dal Fornoni nel 1886: E. Fornoni, *Notizie biografiche di Palma vecchio*, Bergamo 1886. Tuttavia ancora oggi non esiste un riferimento certo per stabilire la nascita di Palma.

Le forme muscolari, e quel carattere [20] grasso e carnoso, e dita ed attacchi coperti di carne - di grasso - e di pelle grassa - talvolta pieghie nella carne - Un certo naturalismo tendente al grasso al grave più che all'elegante; cioè come regola generale (*)⁶⁶ perché talvolta questi caratteri li modifica, e questo specialmente vedesi nei suoi ritratti di donna (bisogna che vedete cosa è detto a Vienna ove si parla dei suoi ritratti a pag. 119, 132-152, così a Roma col detto Tiziano <Tiziano> [21] e Sciarra Colonna)⁶⁷ / movimenti <contorti ed un poco [...] cercando> mossi, movimenti accomodati cercando di dar grazia alle sue figure - (le quali <talvolta> sono belle ed hanno come si disse un principio che si può dire lombardo, che ha del correggesco, di cui i fiorentini col Leonardo sono i maestri a tutti, ciò vedesi specialmente nelle sue Madonne col putto) <per cui ha della ricerca dell'accomodato>. <Nel> Per carattere alquanto grave e <pesanti> villuppato sta tra il Tiziano ed il Pordenone [22] Pordenone. <Ciò> Cioè è inferiore a Tiziano meno forte e veemente di Pordenone (*)⁶⁸, ma più elegante e bilanciato, ed un colorire più allegro, e più gaio del Pordenone. Pordenone aveva maggior fibra e forza e forse maggior talento del Palma? / <Talvolta Palma come si vede nel quadro> Palma è pittore originale specialmente nel suo modo di colorire - il colore impregnato di veicolo grasso - dipingeva con tinte ricche di colore - molta fusione e pastosità nelle tinte unite a forza di colorito - e toni di colori densi - ripassava con tinte a [23] mezzo corpo, <e faceva meno uso delle velature degli altri pittori e suoi coetanei> e faceva poco uso di velature. Come si disse, le sue opere di cavaletto i ritratti; e le scene famigliari - religiose mostra <molta> squisitezza di colorire - un grande amore e diligenza - condotta e fusione e tavolozza che si disse aristocratica. Un tocco fermo e delicato. Molta luce nelle carni e passaggi di tinta dolci - Certo quest'arte esso deve averla presa in Venezia [24] in quella città stessa ove <dietro [...]> sono stati allevati; o si sono formati, al seguito dei Bellini e di Carpaccio e di Cima - Giorgione - Tiziano - Ma il Palma conserva un carattere proprio nei tipi⁶⁹; come sopra si disse, ha un carattere e fisionomia <più propria ancora> tutta sua nel suo colorire e nella sua tavolozza, <ed una natura che sente più al modo del Pordenone di quella> / Esso è uno dei più distinti pittori tra i Veneti, il quale contribuisce alla gloria moderna veneta <al modo detto>. È un pittore originale. / Si deve escludere che sia discepolo di Tiziano, come già sopra si notò. [25] <esso coetaneo [...]> Esso è coetaneo al Tiziano, al Giorgione - e deve avere attinto e formata la sua educazione alla stessa fonte al seguito dei Bellini Carpaccio ed anco Cima. <Bensi> Tiziano è ben più grande pittore; e di più, Palma <può le> vedendo le opere dei suoi coetanei tra i quali quelle di Tiziano <e Giorgione> può avere allargata la sua maniera, ma <esso mostra> esso ha una fisionomia propria, un carattere suo particolare e specialmente nel colorire e [26] nella tecnica e pratica - e nella tavolozza e scelta anco dei colori fini - e pulitezza (aristocratico). Certo che esso deve essersi trovato al contatto a Venezia coi grandi pittori che venivano dietro ai Bellini - Carpaccio e Cima. Noi non sappiamo ove era Palma nel 1506 quando fu dato a dipingere il Fondaco dei tedeschi a Giorgione e ha Tiziano⁷⁰. Forse non aveva protettori per farlo entrare nella <ringa> arringa dietro al Tiziano, o meglio non godeva della rinomanza che giusta [27] mentre aveva Tiziano Così nel 1511 fino al 1516 quando era assente Tiziano <fino al 1516?> da Venezia non troviamo ricordato il Palma in grandi lavori - ne <crediamo> pare che sia mai stato occupato al servizio della Repubblica?, cosa che ebbe il Pordenone. Vedete se ciò può suggerirvi nulla⁷¹. Gli affreschi fatti in Venezia per la famiglia patrizia che lo prese a protezione sono perduti (*)⁷². Si direbbe che fino al 1529 anno della sua morte non [28] fosse mai entrato nelle grazie del Senato. Molte tavole però fece in Venezia e nel Veneto (forse la sua natura era fatta per questo genere di pittura in tavola di scene o conversazioni religiose-famigliari, e specialmente per i ritratti, e dei ritratti quelli di donne)⁷³ <ed in ciò era occupato> Da ciò può credersi che quasi sempre dimorasse in quella città; e fosse specialmente rinomato per il genere di pittura ora ricordata. Qualche quadro si ricorda nel Veneto, e quelli che si ricordano in Bergamo <sono di tale gen> pare fossero graditi [29] a Bergamo. / Se dunque la data del 1500 del quadro Reiset è accettata per vera, il pittore mostra colà (come sopra si notò) un modo appunto, ed un'arte di pittore formato. Abbiamo le solite sue figure di carattere descritto - cioè di ossatura, di forme pronunciate e marcate; di disegno marcato - gli attacchi e le mani e le dita che tendono al grave ed al pesante, forme sviluppate, pieghie larghe, ma il partito generale non bene sviluppato [30] <; ne quella giusta parsimonia la quale talvolta manca, <nelle masse> ma sono però bilanciate tra loro, ma sono studiate nelle parti, <ed> ed accomodate per dar grazia alla figura. La <movimenti> forma della piega è angolare, rotta e spessa ed un segno a zig-zag studiate nel dettaglio. Anco nelle figure manca il giusto

⁶⁶ (*) Correggete dopo avere letto tutto se occorre.

⁶⁷ Palma il vecchio, *Ritratto di donna, detta “La Bella”*, 1518 circa, olio su tela, 95 x 80 cm, Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza (n. inv. 1959.2). Si tratta del ritratto di donna che Cavalcaselle maggiormente apprezzava di Palma in quanto vi vedeva una maggiore vicinanza allo stile più aulico di Tiziano; si veda: Piccolo, 2015, pp. 42-43, 47, note 34-35.

⁶⁸ (*) Ora vedete se <[...]> Pordenone, come noi si disse ha preso dal Palma - ciò vi ricordo per regolarvi nello scrivere.

⁶⁹ Anche Rylands ha riconosciuto nella riutilizzazione di tipi, motivi e composizioni un elemento fondamentale dell'opera di Palma che “lo distanzia da pittori quali Tiziano, Lotto o Pordenone, nell'opera dei quali è continuamente presente il ricorso all'originalità”: Rylands, 1988, p. 42.

⁷⁰ Si tratta degli affreschi di Giorgione e Tiziano realizzati verso il 1508-1509 per il Fondaco dei Tedeschi a Venezia le cui parti superstiti sono ora conservate in parte nella Collezione Franchetti alla Ca' d'Oro e in parte alle Gallerie dell'Accademia di Venezia.

⁷¹ Dal 1513 sino alla morte Palma fu membro della Scuola Grande di S. Marco: Rylands, 1988, pp. 29-30. Lo studioso ne deduce che, diversamente da Tiziano, Palma dipinse per la media borghesia e per la piccola nobiltà.

⁷² (*) Nome aveva quella famiglia.

⁷³ Vasari (1550) fu il primo a parlare di “quadri & ritratti infiniti” di Palma nei palazzi di gentiluomini veneziani.

equilibrio delle parti – Le figure tendono a quel corto e ritirato delle braccia – le figure non sono slanciate – sono rientranti - / Tutto ciò non va qui ma nei caratteri generali come notai a pag. 13 il tutto>>».

Lorenzo Lotto

Marcantonio Michiel accennava ad alcune opere bergamasche di Lotto nel 1525 circa. L’artista non figurava però tra i nomi dei pittori veneziani contemporanei elencati nel *Dialogo di pittura* di Paolo Pino (1548) e nello stesso anno Pietro Aretino lo definiva come “superato” nell’arte del dipingere deprecandone il forte naturalismo, mentre nel 1557 subiva un altro attacco da parte di Ludovico Dolce che ne criticava l’approccio artistico rispetto a quello di Tiziano⁷⁴. Vasari dedicò all’artista, che considerava veneziano, solo un breve paragrafo delle *Vite* (1550) che rivedrà nella seconda edizione (1568) dove però risultano lo stesso del tutto trascurate proprio le opere bergamasche che non aveva potuto visionare. Fu poi Giovanni Paolo Lomazzo (e soprattutto l’interpretazione che alla sua citazione si diede nella maggior parte delle fonti successive) ad indicare Lotto come “bergamasco” (1584, 1590). Ridolfi (1648) diede una prima (però ancora molto sintetica) valutazione delle qualità del pittore (che inserì anch’egli tra i bergamaschi) e registrò molte delle sue opere, comprese alcune di quelle bergamasche.



Lorenzo Lotto, *Madonna con Bambino tra i Santi Rocco e Sebastiano*, 1521-1524 circa, olio su tela, 81,8 x 188,5 cm, National Gallery di Ottawa, in Canada (n. inv. 18620); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 69v, dettaglio.

Il nome di Lotto compare poi nella guida ai dipinti di Venezia del Boschini (1660) e nelle guide bergamasche di Bartoli (1774) e Pasta (1775) oltre che nel testo del Federici (1803) su Treviso: quest’ultimo lo considerava addirittura trevigiano. Si deve poi attendere la vita che gli dedicò lo scrittore bergamasco Tassi (1793) che, considerandolo anche lui un compatriota, lo celebrò come la perla artistica della propria città, citando inoltre numerose fonti documentarie, tra cui il contratto di esecuzione della *Pala Martinengo* a Bergamo.

Fu però il contributo di Lanzi che citò Lotto già nel taccuino veneto (1793) e poi più estesamente nella *Storia pittorica* (1795-1796) a tracciare una prima rivalutazione dell’arte del pittore. Sebbene Lanzi accogliesse ancora le origini bergamasche del pittore, lo considerò nella scuola veneziana di pittura e rimarcò l’assenza delle opere bergamasche in Vasari, da lui ritenute al contrario un significativo esempio della prima maturità dell’artista. Lanzi aprì così la strada al riconoscimento di Lotto nella cerchia dei conoscitori d’arte internazionali: Eastlake e Mündler non si aggiudicarono nessun dipinto bergamasco del pittore⁷⁵, ma nei loro diari (come vedremo) descrissero molte delle opere di Lotto nel territorio di Bergamo, considerando però ancora (come farà Cavalcaselle) il suo stile un po’ stravagante⁷⁶.

Anche la fortuna critica e collezionista di Lotto a Bergamo, specie dopo la pubblicazione delle *Vite* del Tassi, fu in crescita. Lo dimostra il caso dell’opera in S. Grata sottratta da privati alle requisizioni napoleoniche e la costante ricerca

⁷⁴ Per la fortuna critica di Lotto e per le fonti qui citate si vedano: Penny, 2004, pp. 48-51; P. Humfrey, *La fortuna critica di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra (Roma, 2011), a cura di Giovanni C.F. Villa, Cinisello Balsamo (MI) 2011, pp. 61-69.

⁷⁵ Arrivando forse persino a proporre 60mila Lire per la pala in S. Bernardino a Bergamo, come sembrano attestare alcune indicazioni di Cavalcaselle rinvenute nei manoscritti qui presentati: si veda *infra*, parte su Collezioni pubbliche di Bergamo, Chiesa di S. Bernardino.

⁷⁶ N. Penny, *National Gallery Catalogues. The sixteenth century italian paintings*, vol. I, “Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona”, London 2004, p. 51.

di sue opere da parte della autorità del periodo, oltre alle citazioni per lo più elogiative nelle fonti locali, tra cui l'ampia sintesi del Locatelli (1867), fonte ben nota a Cavalcaselle⁷⁷.

Furono, infatti, Crowe e Cavalcaselle (1871) a fornire la prima descrizione dettagliata dell'arte di Lotto seguendo, però, ancora la tradizione che fosse bergamasco di nascita (sebbene Cavalcaselle nei manoscritti lo avesse ritenuto per lo più veneto di nascita, oltre che di educazione), ma deprecando l'oblio a cui i posteri lo avevano lasciato. Cavalcaselle nei manoscritti gli riconobbe una grande abilità inventiva, ma ne condannò quello che vide come un superamento troppo eccentrico della “giusta misura”, interpretando la sua arte ancora con un gusto accademico. Lo considerò inoltre, sulla scia del Vasari, simile ma inferiore a Palma, giudizio che sarà formulato anche da Giovanni Morelli (1893). Nonostante le remore accademiche, a Cavalcaselle va riconosciuto il merito di una prima significativa riscoperta dell'artista e di una lettura critica, molto più attenta che nel passato, proprio delle sue opere bergamasche, in cui vide lo stile veneto del pittore entrare per la prima volta in contatto con elementi lombardi. La novità più rilevante del manoscritto cavalcaselliano rispetto alle fonti precedenti, e al testo che sarà poi elaborato da Crowe per la stampa, consiste, infatti, nel considerare Lotto il principale esponente dopo Palma della scuola “veneto-bergamasca”, che univa stilemi veneti e lombardi⁷⁸. Ciononostante, come visto già per Palma sebbene in misura minore, il linguaggio di Lotto è letto nei manoscritti in un'accezione non pienamente positiva, quando è giudicato superare la grazia, che avrebbe desunto da Correggio, con un esasperato naturalismo che “lo portava spesso ad avvicinarsi vicino ad un estremo all'altro, fino quasi sull'orlo della esagerazione e della stranezza”.

Si dovrà poi attendere la piena rivalutazione nella monografia di Berenson (1895) che considererà Lotto non più allievo di Giovanni Bellini, ma del muranese Alvise Vivarini e, trascendendo la tradizione critica accademica a lui precedente, darà una piena valutazione delle eccezionali qualità di Lotto⁷⁹.

Infine sarà Longhi (1929) a porre attenzione in un modo pienamente positivo sugli aspetti naturalistici del suo stile e sulla padronanza degli effetti luministici, considerandoli precaravaggeschi. In anni più recenti, Pallucchini (1983) e Lucco (1998) hanno giustamente allargato le fonti figurative di Lotto all'arte nordica per spiegarne il naturalismo esacerbato⁸⁰.

A Londra si conservano 117 fogli su Lorenzo Lotto⁸¹. Sono su tipologia di carta differente (lucida, o normale, con filigrana, senza filigrana)⁸². Una parte consistente è costituita da una raccolta di fonti bibliografiche e documentarie per ricostruire vita ed opere dell'artista e sono servite per le ricognizioni in loco e la stesura della minuta; tali fogli sono, infatti, scritti in inglese da Crowe, con integrazioni in italiano di Cavalcaselle. Ci sono inoltre molti schizzi di mano di Cavalcaselle e con sue note di cui si darà conto nelle sezioni successive.

Mentre sui caratteri di Lotto nella minuta conservata a Venezia si legge⁸³: «Lotto. Nella vita di Pellegrino da S. Daniele a pag. 454 e seguito a p. 474 ec. abbiamo parlato di Lotto⁸⁴. Vedete dunque da 454 to 482 - <più da pag.>. / Conviene abbiate la bontà di vedere cosa abbiamo detto di Lotto nella vita di Pellegrino – di Pordenone – ec. Vasari VIII p. 211 nota I parla d'un Lorenzetto Loto <ricordato tra> che passò a Roma⁸⁵ – così il nome di Lorenzo o Lorenzetto è ricordato

⁷⁷ P. Locatelli, *Illustri bergamaschi*, vol. I, Bergamo 1867, pp. 55 e seg. Si veda quanto in: Penny, 2004, vol. I, p. 50, sulla fortuna critica del pittore a Bergamo, lo studioso rileva però che nel mercato collezionistico del 1700 e della prima parte dell'Ottocento la conoscenza dello stile di Lotto era molto limitata.

⁷⁸ Riguardo al rilevante nodo dell'influenza di Palma e dei lombardi a cui nella minuta si fa riferimento in diverse occasioni, Crowe ipotizza nel testo a stampa che in giovinezza Lotto si sia avvicinato a Palma a Venezia, da questo contatto avrebbe ereditato, e poi “esagerato”, la sua peculiare grazia, solo dopo (dal 1512), quando in parte avrebbe abbandonato l'influenza palmesca iniziale, il suo stile avrebbe assunto caratteristiche lombarde derivate da Leonardo, che però l'inglese individuava – semplificando le annotazioni di Cavalcaselle - nella finitezza e lucentezza delle superfici.

⁷⁹ Ipotesi considerata buona da Humfrey, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto...*, 1998, p. 5; Lucco, in *Ibidem*, 1998, p. 15 (Bellini e Alvise); Penny, 2004, p. 48.

⁸⁰ Lucco, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto...*, 1998, pp. 15-16.

⁸¹ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo “Lorenzo Lotto”; Levi, 1982, p. 1137, nota 24 (ex scatola 72 C 12), pp. 1157-1158.

⁸² Le filigrane principali individuate sono le seguenti: stemma e monogramma “GM”; “Enrico Magnani”, “Gior Magnani”.

⁸³ Si trascrivono i seguenti fogli: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2028 (=12270), fascicolo IX, ff. 2r-6r.

⁸⁴ Martino da Udine, detto Pellegrino da San Daniele (San Daniele del Friuli, o Udine, 1467 circa - Udine, 1547): si riteneva avesse subito l'influenza di Lotto, ma tale ascendente viene ora ridimensionato, si veda la bibliografia citata in: G. Tagliaferro, *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 71, Roma 2008, *ad vocem*.

⁸⁵ Per spiegare l'influenza dello stile di Leonardo su Lotto si era fatta strada l'ipotesi che quest'ultimo avesse accompagnato Leonardo a Roma nel 1514. In realtà il Lorenzo Lotti, detto Lorenzetto, citato da Vasari sarebbe stato più tardi identificato in uno scultore attivo a Roma, si veda: G. Extermann, *Vasari e gli scultori attorno a Michelangelo nella prima edizione delle Vite*, in B. Agosti (a cura di), S. Ginzburg, A. Nova, *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Firenze 2012, pp. 91-101. Crowe nel testo a stampa rileverà già l'infondatezza dell'identificazione, osservando che lo stile di Lotto diviene leonardesco solo più avanti, mentre il “Lorenzo” citato nei documenti è indicato come allievo di Leonardo già nel 1505 dall'Amoretti (1804).

<tra i fogli del libro> nel manoscritto di Bramantino che trovasi alla libreria Ambrosiana a Milano, del quale manoscritto vi mandai copia <per Bramante Bramantino> – in tali fogli è pure ricordato il battistero di Firenze unitamente alla pianta⁸⁶. [2] Io non sono disposto a credere che quel Lorenzetto che andò col Leonardo da Milano verso Roma sia il nostro L. Lotto pittore. / Vedete voi queste due questioni. Così lascio a voi considerare (vedi anco il Locatelli) se sia veneto o bergamasco, certo veneto di educazione⁸⁷. Il catalogo di Londra dice l. Lotto was born in Treviso about 1480⁸⁸ e così continue a vedere le sciocchezze che dice quel catalogo. / Lasciando a parte, per me, la complicata questione di nascita, mentre [3] abbiamo chi <lo dice> esso dichiara veneto dimorante in Bergamo. Materia mi pare di poco conto quanto alla nascita in questo caso, mentre esso si mostra di scuola (od educazione) veneta. Potrebbe anco essere di famiglia proveniente dal Bergamasco. / Curioso però come gli storici veneti lo dicano Bergamasco. Ciò potrebbe <però venire> derivare per essersi stabilito in Bergamo. Federici cita un documento per dirlo trevisano⁸⁹, così il Beltramelli, lo vorrebbe bergamasco vedi in Locatelli.⁹⁰ / Il Vasari lo mette assieme alla vita di Palma Vecchio, e non senza ragione perché si vede tra questi pittori qualche cosa [4] di comune in arte - e notasi che Palma è <pure> bergamasco di nascita (ma <si dice> veneto di educazione). <Si notò che del Previtali> Si notò che tra il Palma, i S. Croce e Previtali vedesi una fisionomia d'arte con caratteri che si assomigliano e mostrano una certa parentela d'arte, come una certa parentela <di provenienza> di paese vi è tra loro essendo nativi di una stessa contrada che è la bergamasca. / Cosa che noi vediamo nei pittori di Brescia – Savoldi - Romanino e Moretto - che hanno una fisionomia [5] fra loro in arte che è propria (veneta-bresciana) <come> e sono d'una stessa località o provincia. / Così si può dire dei friulani e bresciani e di tutti i pittori d'un dato paese ed ec. / Parlando di quei pittori ora intendo i bergamaschi non si poté stabilire con certezza il loro maestro, ma si vede ch'essi si sono messi al seguito dei valenti artisti <e in> cosa ben naturale - e mostrano rissentirsi del Carpaccio, del Cima, ma a preferenza dei Bellini⁹¹ - e si trovavano anche assieme al Giorgione e al Tiziano. Perché quei pittori bergamaschi [6] conservano nel tutto un carattere e fisionomia che li contraddistinguono? Potrebbe essere che tra loro vi fosse stato quei rapporti comuni, come si vede che <fu> vi furono fra i Cadorini col Tiziano, una casta o specie di corporazione <[...]> Come al giorno d'oggi vediamo fra gli Svizzeri - i Grigioni e quelli di Como ed ec. che vanno fuori ad imparare od ad esercitare un dato mestiere o servizio. Questi fanno capo sempre presso i loro nazionali che li hanno [7] preceduti ed a capo dei quali sono i più facoltosi, ed i più abili in quei dati loro mestieri ed ec. Così può essere avvenuto coi bergamaschi andando a Venezia; <o nel> cioè che facessero capo nei pittori compatrioti che colà dimoravano sia per imparare come per esercitare l'arte - Se poi Loto è veneto vuole dire che ha avuto rapporti e contatto col Palma, o si è messo seguire <anco> il Palma⁹² - e resta ciò che si disse per i Previtali - S. Croce - Palma ed ec. / Forse la bottega del Previtali era

⁸⁶ Potrebbe trattarsi del manoscritto dell'Ambrosiana che sarà editato una prima volta solo nel 1875 a cura del Mongeri e che era forse noto al Vasari, si veda: *Le rovine di Roma al principio del secolo 16, studi del Bramantino (Bartolomeo Suardi) da un manoscritto dell'Ambrosiana di 80 tavole*, fotocromolitografate da Angelo Della Croce, con prefazione e note di Giuseppe Mongeri, Milano 1875.

⁸⁷ La tradizione secondo cui Lotto era bergamasco fu accolta dagli storici veneziani Ridolfi (1648), Boschini (1660) e Zanetti (1771) e dai principali scrittori bergamaschi dal 1600 al 1800 (tranne il Beltramelli, si veda dopo). Cavalcaselle segue Lanzi (1793) nel considerarlo veneziano di educazione ma sembra propendere per la nascita a Venezia: nella minuta su Palma lo indica infatti come “non bergamasco di nascita”. Mentre nel testo a stampa Crowe lo ritiene bergamasco. Sarà solo con la più tarda pubblicazione del testamento (si veda: *Testamento di Lorenzo Lotto pittore veneziano. 25 marzo 1546*, a cura di B. Cecchetti, in “Archivio veneto”, II (1887), 34, pp. 351-357) e con la corretta interpretazione della dicitura documentaria “de venetis” da parte del Ludwig (1903), che si risolse la questione a favore della nascita a Venezia.

⁸⁸ Cavalcaselle si riferisce forse ad un catalogo della National Gallery di cui non dà specifiche; sulla ipotesi della nascita di Lotto a Treviso si veda la nota successiva.

⁸⁹ Federici scrive che Pasta, Tassi e Lanzi ritenevano erroneamente Lotto bergamasco, mentre era nativo di Treviso, riferendo come fonte documentaria una “Notizia genealogica” del pittore, tratta dal “Dr. Nicolò Mauro”, si veda: D.M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, Venezia 1803, vol. I, pp. 4-5, vol. II, p. 235.

⁹⁰ In realtà nelle “Aggiunte” del Conte Giuseppe Beltramelli (databili 1797-1814 circa) alle *Vite* del Tassi edite in: Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, pp. 149-187, e all'epoca di Cavalcaselle ancora manoscritte, Beltramelli scrive (si vedano pp. 166-167 dell'edizione citata): “Lorenzo Lotto. Pare questo nostro pittore restasse [in Bergamo il] 1513 (...). Veggiamo da questo contratto, che Lorenzo è chiamato di Venezia, e abitante in Bergamo”. Inoltre nelle *Notizie intorno ad un quadro esistente nella cappella del palazzo della Prefettura in Bergamo raccolte da Giuseppe Beltramelli e diretto ad un amatore di belle arti*, Bergamo 1806, sulla scorta di antichi documenti notarili, Beltramelli respinge con più decisione la tradizione che voleva Lorenzo Lotto nato a Bergamo. Sembra quindi di intuire che Cavalcaselle conosceva gli scritti di Beltramelli non direttamente ma mediante il Pasino Locatelli, tanto che subito dopo la citazione del letterato avverte Crowe: “vedi in Locatelli”. Infatti in: P. Locatelli, *Illustri bergamaschi*, vol. I, Bergamo 1867, pp. 57-59, è citato lo scritto del Beltramelli del 1806 per confutarne la validità delle osservazioni a favore della nascita bergamasca del Lotto.

⁹¹ Furono Vasari (1550) e poi Ridolfi (1648) a ritenere Lotto scolaro di Giovanni Bellini.

⁹² Vasari (1550) aveva indicato Palma e Lotto come amici e Ridolfi (1648) ritenne valida l'indicazione osservando che Lotto aveva studiato con l'amico Palma “appressandosi in molte cose à quella maniera”: Ridolfi, 1648, ed. 1914-1924, vol. I, p. 143. Tassi (1793) indicherà al contrario Palma come imitatore di Lotto.

quella ove si radunavano o facevano capo [8] i Bergamaschi⁹³ - (vedete S. Croce 1504 quadro di Spino cosa si disse)⁹⁴ vedete l'Annunciazione al Mesco di Previtali⁹⁵ p. 272 vol. IV ove è ricordato Palma e L. Lotto (*)⁹⁶. Si dice che Lotto è nato nel 1480 od intorno a quel tempo⁹⁷ - presso a poco come Previtali (e il S. Croce?) e quando il Palma fu nato. / Se noi guardiamo alle opere del Previtali noi troviamo con quelle del Lotto del primo tempo una certa assomiglianza. <più che con quella di altri> / Vi ricorderete parlando dei S. Croce [9] 1504 che ho notato una certa assomiglianza, ed ho parlato anco di Carpaccio; e penso che anco Previtali <ed il S. Croce> dal Carpaccio abbia preso lezione come la prese da Bellini che poi segui la maniera - come ricorda anco talvolta il Cima. Vedesi nel Previtali un misto tra Carpaccio - Cima - Bellini. Previtali nel quadro del 1502 a Padova (vedi se abbiamo colà notato nulla che possa servire)⁹⁸. <Loto pure ha come> Ciò non vuol <Loto> dire che Lotto non abbia un carattere suo proprio, come gli altri pittori [10] bergamaschi. / Lotto dopo le opere del suo primo tempo lo si vede accostarsi al Palma vecchio pittore di nascita Bergamasca, e noi non siamo lontani dal credere che abbia anco lavorato col Palma. Esso, come giustamente Vasari osserva, tiene al modo del Palma <in quel> per quella sua maniera graziata ricordata nel Palma vecchio, maniera che sente della lombarda, solo che Loto ha mostrata quella [11] maniera secondo la propria indole ed il suo sentire <[...]>, e mostra un'arte la quale benché sia meno maschia ed inferiore di quella del Palma come di quella di Correggio, pure ricorda <ed ha del> il Correggesco. Questa maniera del Loto la si vede nel quadro del 1516-17⁹⁹ <ove mostra già spiegata in tutta la forza> / Pare che esso sia andato a Bergamo nel 1513 e che nel 1516 abbia spiegata quest'arte di fisionomia, od assomiglianza, correggesca [12] arte infine tra la veneta e la lombarda del Correggio¹⁰⁰. / Loto ha fatto del cose piacevoli, delle pitture piene di vivacità di colore e cercando certi effetti di luce allegre e gaie di tinta, ma si mostra spesso incoerente ed oltrepassa la giusta misura, la sua natura lo portava spesso ad avvicinarsi vicino <da> ad un estremo all'altro, fino quasi sul orlo <della esagerazione> della esagerazione e delle stranezze. Così mostra un certo sensualismo spinto, che poco giù degenererebbe in affettazione o [13] smorfia - e caricatura. / Così vedesi, che volendo far figure graziata cade in movimenti <sbilanciati, o che> non sempre bilanciati. Le sue figure sono svelte e gentili. Vestiti con certo sfarzo talvolta bizzarro che <solo> poco più toccherebbe alla licenza. Però nelle sue pitture vedesi sempre vita, movimento. / La sua tavolozza pullita, allegra, gaia fino anche troppo. Cercava la luce, la chiarezza delle tinte, la trasparenza ed in ciò si vede che seguiva il Palma e perfino <ricorda> si accosta al [14] Correggio. / Loto nel 1516-17 aveva fatto il quadro <sopra ricordato che> che sotto si ricorderà ed è uno dei suoi bei quadri di quella maniera che ricorda la Correggesca. [Nota aggiunta da Crowe: '[...] 1511 Correggio works are of 1514-1515'] / Che si siano [*vedi] quei pittori, Loto e Correggio? O che abbiano vedute le opere loro? Vedesi un principio nelle opere loro che lasciano a ciò pensare - cioè che l'uno abbia veduto le opere dell'altro. Ove ciò può essere avvenuto? e quando ecco il difficile? Quando Correggio dipinse la cappella o le altre opera a Parma? (*)¹⁰¹. Questo è il motivo per cui vi ho domandato [15] se vi aveva mandato un certo opuscolo che trattava di Correggio, <che> da voi ho avuto la risposta che l'avevate ricevuto. Infine si accontenteremo di dire che tra quei pittori vedesi un arte e fisionomia, od un sentire, che si ricordano - una specie di parentela artistica - cosa che acio <fa> conduce a pensare i loro lavori. / Certo che Correggio è un pittore di più merito di Loto, e molto più alto locato. Dunque Loto da prima sente <alquanto> del Previtali si mostra compagno dei S. Croce pittori Bergamaschi [16] poi del Palma vecchio, e si accosta anco al Correggio. / Questa è la fisionomia generale che mi sono fatto vedendo le opere di quei pittori tutti. / Quanto al contatto con Leonardo, e che sia anco andato con lui nelle Marche non sono disposto ad accettarlo¹⁰². / Queste idee possono essere modificate da quello

⁹³ Fu per primo Tassi (1793) a considerare Lotto allievo di Previtali, ma a Bergamo e non a Venezia.

⁹⁴ Si veda la sezione sui Santacroce e, per l'opera, la sezione sull'Accademia Carrara.

⁹⁵ Andrea Previtali, *Annunciazione*, 1500-1510 circa, olio su tela, 261 x 165 cm, Chiesa di S. Maria Annunziata del Meschio, Ceneda (Treviso).

⁹⁶ (*) Bisogna leggere tutto il Previtali per L. Lotto.

⁹⁷ La data di nascita di Lorenzo Lotto è ancora oggi incerta, ma è fissata intorno al 1480 in quanto nel testamento (1546), Lotto si descrive come di circa 66 anni; la data di morte è ipotizzata tra 1556-1557: P. Humfrey, *Lorenzo Lotto: la vita e le opere*, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, Catalogo della mostra (Washington, Bergamo, Parigi, 1997-1999), a cura di D. A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, Milano 1998, pp. 5, 9.

⁹⁸ Andrea Previtali, *Madonna con Bambino e donatore*, firmata e datata 1502, olio su tavola, 63 x 54 cm, Padova, Musei Civici (inv. n. 439).

⁹⁹ Si tratta della *Pala Martinengo* in S. Bartolomeo: si veda *infra*, la ricognizione nella chiesa.

¹⁰⁰ Marco Lucco ha sottolineato come Lotto sia l'artista del Rinascimento italiano che mostra un più intelligente e disinvolto uso delle fonti figurative con un processo di trasformazione che rende l'artista irriducibile alle etichette regionali (veneto, lombardo, toscano). Correggio è stato indicato come una fonte fondamentale dell'arte del Lotto a partire dal Locatelli (1867) e poi appunto da Crowe e Cavalcaselle (1871) e tale lettura è stata accolta da diversi studiosi in epoca moderna; Morelli indicava al contrario Lotto come precursore di Correggio e Berenson vedeva una casuale affinità di esiti dovuta alla comune matrice leonardesca. Lucco ha accolto tale ultima lettura, rilevando come le creazioni di Lotto precedano quelle similari di Correggio e come si possa parlare di risultati simili per vicinanza geografica e di cultura delle zone ove operarono i due artisti: M. Lucco, *Le fonti figurative*, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto...*, 1998, pp. 15-19, nota 23.

¹⁰¹ (*) In quali anni?

¹⁰² Lotto conosceva l'arte di Bramante, Bramantino e Zenale; con il trasferimento a Bergamo (1513) venne in contatto con le due tendenze, veneziana e milanese, e quindi anche con la tradizione leonardesca. Già Lomazzo aveva parlato di Lotto come abile nel “dar il lume” mettendolo in collegamento con Leonardo. Addirittura Pignatti (1953) e Rearick

che dico parlando delle opere. [17] Parlando di Loto noi prenderemmo le mosse dalle opere segnate e sulle quali non può nascere dubbio – per cui dal quadro 1508 a Roma (...)».

Antonio Boselli e i “primi bergamaschi”

Dopo la trattazione di Palma il Vecchio e di Lorenzo Lotto (a cui sono dedicati rispettivamente i capitoli VII e VIII), la *History* prosegue con un capitolo (il IX) intitolato *Early bergamasques, the Santacroce, and Giovanni Cariani*¹⁰³. Tale capitolo tratta, prima dei Santacroce, di Pecino de Nova, del Maestro dell’Albero della vita, di Jacopo Borlone a Clusone, Antonio Boselli, i “Gavazzi” (Giovanni Jacopo e Agostino) e Leonardo Boldrini, artista quest’ultimo veneto ma che Cavalcaselle riteneva erroneamente bergamasco. Per tali artisti i manoscritti più consistenti rinvenuti sono quelli relativi alle rilevazioni condotte sul posto, per i quali si rimanda ai brani corrispondenti nelle parti successive. Si tratta di pittori noti prevalentemente nelle fonti locali e su cui Cavalcaselle si sofferma nelle sue ricognizioni tentando una prima lettura critica delle loro opere¹⁰⁴. Per quanto concerne i primi pittori bergamaschi a Londra è stato rinvenuto solo qualche materiale su Antonio Boselli: si tratta di due fogli scritti da Crowe in inglese con alcune integrazioni di Cavalcaselle in italiano¹⁰⁵ contenenti una sintesi sugli avvenimenti biografici della vita del pittore e delle sue opere documentate tratta principalmente dai testi di Lanzi, Tassi e Locatelli¹⁰⁶. Mentre a Venezia non è stata rinvenuta la minuta su tali pittori¹⁰⁷.

I Santacroce (o pittori da Santa Croce)

Gli storici veneziani hanno fatto solo alcuni accenni ai Santacroce, ricordati per la prima volta nel 1604 da Francesco Sansovino¹⁰⁸. Successivamente Carlo Ridolfi (1648) citava alcune opere di Francesco e Girolamo ma senza grandi elogi. Boschini nominò i pittori nelle *Minere* (1664) e nelle *Ricche minere* (1674). Mentre Zanetti nel trattato *Della pittura veneziana* (1771) dette inizio ad una prima lettura critica sui Santacroce e, per primo, cercò di separare in due personalità artistiche “Francesco Rizzo Santacroce” (creduto prima di allora un’unica persona) e rivalutando stilisticamente le due figure di artisti così individuate¹⁰⁹. Ma l’interpretazione di Zanetti non ebbe seguito immediato: così né Tassi (1740-1750 circa), né Pasta (1775) distinsero le due personalità. Così Lanzi (1795-1796) si rifece a Tassi e non allo Zanetti. Crowe e Cavalcaselle (1871) riferirono – basandosi essenzialmente sui testi di Tassi e del Lanzi - anche loro di un’unica personalità, sostenendo che Zanetti si era confuso¹¹⁰. L’errore fu corretto solo nella riedizione a cura del Borenius (1912) che in una nota riportava i documenti scoperti dal Ludwig nel 1903. Questi era, infatti, riuscito

(1981) hanno postulato che Lotto potesse avere conosciuto personalmente Leonardo a Milano (nel 1513-15 o nel 1516-17); Lucco (1998) ha ritenuto valido il collegamento, rilevando come proprio nelle opere bergamasche si assiste ad un’espressività “più emotivamente ingentilita”: Lucco, in *Lorenzo Lotto il genio inquieto...*, 1998, pp. 16-18.

¹⁰³ Cavalcaselle, Crowe, 1872, ed. 1912, capitolo IX, pp. 432-460.

¹⁰⁴ Si rimanda alle sezioni successive anche per la sintesi sulla fortuna critica di questi artisti. Ad essi va aggiunto anche Agostino Facheris da Caversegno a cui Cavalcaselle dedica alcune brevi pagine della minuta dopo la sezione su Giovanni Cariani: si veda la parte su Bergamo, collezioni pubbliche.

¹⁰⁵ Cavalcaselle precisa ad esempio: “Locatelli nomina Boselli a pag. 20” e a proposito di una citazione tratta da Lanzi su Ceneda: “vedete voi che non sia un altro Bosella”.

¹⁰⁶ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.51, vol. 1. Un elemento interessante emerso è che risulta effettuato, verosimilmente da Crowe, un sopralluogo a Seriate e ad Almenno, in quanto accanto alle opere repertorate in tali luoghi è aggiunto: “GONE”. Sull’ipotesi che anche Crowe viaggiasse per trovare documentazione si veda: Levi, 1982, p. 1158.

¹⁰⁷ Si veda la successiva sezione sui Santacroce: non è chiaro se tale minuta non fu mai compilata o se esisteva ed è andata perduta.

¹⁰⁸ Sulla fortuna critica dei Santacroce si vedano (anche per la bibliografia di riferimento): B. Della Chiesa, *I pittori da Santacroce: Francesco di Simone e Francesco Rizzo di Bernardo*, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 489-495; B. Della Chiesa, E. Baccheschi, *I pittori da Santacroce*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/II*, Bergamo 1976, pp. 1-7; E. W. Rowlands, “Raffazzonando con qualche gusto e con buona pratica”. *Le opere tarde di Francesco Rizzo da Santacroce*, in “Saggi e memorie di storia dell’arte”, n. 23, Venezia 1999, pp. 11-30; S. Facchinetti, *Intorno ai Santacroce*, Bergamo 2010.

¹⁰⁹ Zanetti (1771), aveva indicato Francesco di Simone da Santacroce, il capostipite della famiglia di pittori (originario di Santacroce, in Valle Brembana, ma documentato a Venezia tra 1492 e 1508), come disgiunto da Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce (nato verso il 1485 e attivo tra 1505 e 1545), erede testamentario della bottega del primo (dal 1508): le date di vita e attività dei due pittori saranno tuttavia documentate solo grazie ai documenti rinvenuti dal Ludwig nel 1903.

¹¹⁰ Sarà poi il Ludwig (1903) a mostrare che Cavalcaselle e Crowe (1871) avevano confuso sotto un unico nome le opere di due o addirittura tre artisti differenti: Francesco di Simone da Santacroce, Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce e Girolamo di Bernardo da Santacroce. Dopo gli studi dello studioso tedesco, Francesco di Simone e Girolamo di Bernardo (attivo a Venezia dal 1503 al 1556) sono stati riconosciuti come i capostipiti di due botteghe distinte attive a Venezia.

a dirimere le due personalità rilevando che Francesco di Simone terminò la sua vita nel 1508 lasciando erede della bottega Francesco di Bernardo, che, pur non essendo legato al primo da vincoli di parentela, lo era per l'origine comune in Santa Croce (Bergamo). Tale scoperta confermava quanto anticipato da Zanetti. Dopo il rinvenimento dei documenti, gli studi proseguirono con Fiocco (1916), che redasse un primo catalogo delle opere dei pittori Santacroce, e Berenson (1932), a cui seguirono gli interventi di Heinemann (1962) e Della Chiesa (1975/1976) e più recentemente di Rowlands (1999) e Tempestini (2001, 2007).

A Londra si conservano 24 fogli dedicati ai Santacroce¹¹¹. Sono su tipologia di carta differente (lucida, con filigrana, senza filigrana): alcuni fogli sono una raccolta di fonti per ricostruire vita ed opere degli artisti; sono in inglese con la grafia di Crowe; ci sono poi degli schizzi di mano Crowe e altri di mano di Cavalcaselle e con sue note. I fogli che si riferiscono alle opere di Bergamo sembra siano interamente di mano di Cavalcaselle¹¹².

La minuta veneziana sulla famiglia dei pittori Santacroce si apre con una miscellanea di notizie composte mediante la trascrizione di brani estratti da testi che alcuni storici avevano dedicato a quegli artisti e postillata con annotazioni di Cavalcaselle¹¹³. La prima fonte citata è Lanzi di cui è trascritto un brano in cui lo scrittore indica i Santacroce come caratterizzati da un “gusto antico e uniforme”, per cui l'uno è spesso scambiato con l'altro e le opere di “Francesco Rizzo” si confondono con quelle di Gentile Bellini e di Vittore Carpaccio, con un colorito “duro e languido”, ma talvolta anche abbastanza “morbido e vivo”¹¹⁴; nella trascrizione Cavalcaselle inserisce anche la postilla del Lanzi: «Francesco Rizzo da Santacroce - terra nel bergamasco [(...) segue la trascrizione del brano del Lanzi riassunto prima e la postilla:] (a) Cominciamo le sue pitture dall'anno 1507. Vedi il Tassi nelle Vite de' pittori ec. p. 56, ov'emenda Zanetti che di questo pittore ne aveva fatti due¹¹⁵. Una sua pittura nella parrocchiale di Endine toglie ogni equivoco¹¹⁶. Ivi scrisse Franciscus Rizus Bergomensis habitator Venetiis 1529. In altra tavola nella parrocchiale di Serina scrisse Franciscus Rizo de Sancta Croxe depense 1518¹¹⁷. L'ultima sua opera di cui ho notizia, esiste pur nella chiesa parrocchiale di Chirignano nella mestrina con la data 1541¹¹⁸. Il Padre Federici che la riferisce vuol che Francesco sia figlio di Girolamo da Santacroce, o Santacroce, che in questi due modi, e non mai Rizo troviam sottoscritto¹¹⁹. Non so appurarlo 1. perché Ridolfi dice solo (p. 62)¹²⁰ che furono della stessa famiglia (*)¹²¹ 2. perché le pitture di Girolamo presso il Tassi cominciano più tardi, e più tardi finiscono di quelle di Francesco, cioè nel 1549. 3. perché lo stile di Girolamo è incomparabilmente più rimodernato, come or ora diremo»¹²².

Segue la trascrizione di un brano di Kugler¹²³ e di pezzi di brani di Rosini¹²⁴ in cui Cavalcaselle interviene con delle postille: «(29) Zanetti scrisse che il suo fiorire non giunse alla migliore età di Giorgione, il Lanzi che quantunque

¹¹¹ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3.

¹¹² Per le opere bergamasche dei Santacroce rinvenute nei fogli conservati a Londra si vedano le sezioni divise per luoghi.

¹¹³ Si trascrivono i seguenti fogli: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2028 (=12269), fascicolo X, ff. 1r-4r, 5r-7v, 10r.

¹¹⁴ L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, III ed. corretta ed accresciuta dall'autore, Bassano 1809, ed. a cura di M. Capucci, Sansone editore, Firenze 1963, vol. II, p. 27, nota I, pp. 28, 30. Nel taccuino del 1793, Lanzi era stato più laconico sui Santacroce, ritenendoli però sempre veneziani: Lanzi, 1793, cc. 11r, 74v, in Luigi Lanzi, *Viaggio nel Veneto*, a cura di D. Levi, Firenze 1989, pp. 25, 102.

¹¹⁵ Tassi (1740-1750 circa, edito nel 1793) e Zanetti (1771): si vedano le note precedenti.

¹¹⁶ Si tratta della pala con *Madonna e Santi* eseguita da Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce per la parrocchiale di Endine nel 1529 (ora in collezione privata, proveniente da un'asta Finarte di Milano, 1975) e che Cavalcaselle non ebbe modo di vedere in quanto già prelevata dal luogo di origine: si veda *infra* (nota n. 42, sezione su Dossena).

¹¹⁷ Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce, *Cristo morto sostenuto da Maria Vergine d S. Giovanni, S. Pietro, S. Giovanni Battista*, 1517-1518, opera firmata e datata sotto il S. Pietro “Francesco Rizo da Santa Croce depense questa opera in Venezia 1518”, olio su tavola, 60 x 71 cm (Pietà), 160 x 52 cm (i due Santi), Serina (Bergamo), Chiesa di S. Maria Annunciata (sagrestia). Si veda *infra*, sezione su Serina.

¹¹⁸ Girolamo da Santacroce, *Madonna della Misericordia con S. Marco, S. Giorgio e devoti*, firmata e datata 1571, olio su tela, 260 x 127 cm, Chirignano (Venezia), Chiesa parrocchiale. La data fu poi letta in 1571 dallo Heinemann (1962).

¹¹⁹ Federici (1803) è la prima fonte ad attestare che Girolamo da Santacroce era il padre di “Francesco”. Cavalcaselle però, identificando i due “Francesco”, incorre nell'errore di non prestare fede a tale testimonianza e di ritenere Gerolamo più evoluto di Francesco, tesi portata avanti anche dal Crowe nel testo della *History*: lo stile di Francesco di Simone sarebbe stato ancora “belliniano” in quanto visse prima che lo stile di Tiziano e Giorgione potesse avere influsso su di lui.

¹²⁰ Ridolfi (1648), vol. I, p. 62 “vita di Girolamo Santa Croce”, in vol. II, p. 44: lo storico asseriva che Francesco e Girolamo erano della stessa famiglia e il primo non si dipartì mai “dall'antico stile”, benché fosse già fiorita un'arte “più moderna”.

¹²¹ (*) Io Cavalcaselle l'ho cercata questa notizia sul Ridolfi ma non l'ho trovata.

¹²² Tutto questo brano tratti dal Lanzi è ritrascritto quasi identico sul f. 2r.

¹²³ Il brano è trascritto in inglese; si confronti: F. Kugler, *The italian schools of painting*, edited with notes by C.L. Eastlake, Murray, London 1842, p. 243.

¹²⁴ Si tratta del testo di Giovanni Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, vol. IV, Pisa 1843 (7 vol.. 1838-1847), con disegni tratti dalle opere.

toccasse l'aureo suolo, non si dipartì gran fatto dal gusto antico (ed io Cavalcaselle dico che Lanzi ha ragione) (Illustrazione III, p. 47-48) ovegli dimostra che il quadro della chiesa parrocchiale di Serina ha scritto nel 1518; e che la tavola descritta dal Canonico Crico (Lettere sulle belle arti trevigiane pag. 166)¹²⁵ ha quella del 1541». Le pagine seguenti, in cui sono delineati i caratteri principali dell'arte dei Santacroce, sembrerebbero mancanti del pezzo iniziale, dove forse Cavalcaselle illustrava gli epigoni della scuola bergamasca, così come è poi strutturato il testo a stampa¹²⁶; la numerazione inizia infatti dalla pagina 429 (dovrebbero mancare quindi tutte le 428 pagine precedenti) e il f. 4v inizia con un brano mutilo: «nei giudizi dati sopra di lui [Francesco]. Il fatto è che quantunque abbia vissuto molto, e vedete le opere dei maestri che vennero dopo i Bellini, non si dilungò gran fatto da loro, diremo per altro a sua lode che non manca di grazia delle forme né di vaghezza di colorito. / Girolamo egli è molto superiore, come indica la tavola, che riporto di contro che conservasi nella galleria di Brera a Milano¹²⁷ ec.». Seguono i ff. 5r-7v: «[429] Santa Croce. <Locatelli p. 350> Non comprendo quando <dice a p. 350> Locatelli a pag. 350 dice, alcuno potrebbe perfino dubitare che Girolamo, non per ragione del villaggio nativo, ma per cagione di casato si chiamasse S. Croce. Francesco invece si è detto <S. Croce f.> egli stesso in alcuni suoi lavori Rizzo da S. Croce, e questo cognome noi non lo vediamo mai dato all'altro - a pag. 357 riporta Hieronimo de Santa Croce etc. ma questo non vuol dire la stessa cosa che Franciscus de Santa +. Vedi inoltre a pag. 353 lo stesso Locatelli ed ec. / (Aspetto conoscere la vostra opinione mentre io non comprendo cosa voglia dire Locatelli¹²⁸). Più io ho altri esempi ove ho trovato Hieronimo S. Croce f. e Hieronimus de Santa Croce p. 1529 e Hieronimus de Santa Croce p. 1541. Hieronimo de S. C. Vedete anco Rosini p. 181 vol. 4 da me trascritto¹²⁹. [430] Locatelli ricorda qualche quadro firmato da me non conosciuto¹³⁰. (...) ¹³¹ Francesco si fa scolaro del Carpaccio e ciò anco può essere <quanto a>. Carpaccio è pittore di maggior importanza di quella che gli si è data fino ad anni sono, vedi perciò quello [431] che noi abbiamo detto nel vol. II. <Quantunque> Francesco mostra una fisionomia d'arte incrociata tra quella del Bellini e del Cima e talvolta pure si rissente anco del Carpaccio, ma conviene dire che <[...]> si mostra più seguace dei primi due pittori, <più> che del suo creduto maestro. Si può qui ricordare quello che si disse del Previtali ove si notò (nel vol. IV p. 272) che il modo del Previtali bergamasco derivava dal Bellini - dal Carpaccio - e dal Cima, e talvolta mostra uno stile che si incrocia e si avvicina col Basaiti e col Catena - variato questo con elementi derivati dal Palma il vecchio e dal Lotto ma inferiore a tutti questi. Di questa fisionomia d'arte <vengono> viene S. Croce Francesco pittore in merito anco del genere del Bissolo del Mansueti. Difatti se noi ci teniamo ad un'opera del Francesco del 1507 a Berlino, colà troviamo questa segnatura Franciscus [432] de Santa + D.I.B 1507. Cioè discepolo di Giovanni Bellini - come anco segnò il Previtali et l'opera sente una maniera d'arte come di chi vuol farsi seguace di quel maestro¹³². / Avessimo in questo quadro, che il S. Croce se è stato alla scuola del Carpaccio, si fa scolaro del Bellini, come quello (il Bellini) che per il modo seducente del colorire era salito tanto in rinomanza <e [...]>. E chi ci dice che a Venezia il S. Croce non abbia anco abitato col suo compatriota Previtali, ed abbia lavorato anco in sua compagnia?, ed abbia anco fatto il voltafaccia al Carpaccio assieme col Previtali (*)¹³³ per seguire il modo del Bellini. [433] Francesco dunque presenta questa fisionomia d'arte¹³⁴ - cioè quella dei pittori <di secondo o terzo ordine> al seguito dei Bellini, del Carpaccio, e del Cima - <[...]> e dovrebbero andare collocati assieme al Previtali, al Mansueti e al Bissolo. / Dopo Francesco viene Girolamo Rizzo ma quanto a noi vediamo un arte che cammina sui passi stessi di Francesco che come avanza (vedi le date delle opere) <non si mantiene a quella altezza sempre più al basso e non vedesi che quei progressi naturali> resta bene addietro a quei progressi che l'arte aveva fatti coi grandi maestri, <ma le pitture finiscono col mostrare un brutto convenzionismo>. Ciò non toglie però che qualche volta <esi> essi non abbiano (come abbiamo veduto talvolta cogli altri pittori pure d'ordine subalterno produrre [434] lavori migliori del loro consueto modo di fare imitando pittori di maggior talento, e per ciò anco tali lavori dati a quei maestri la cui maniera esse presero a seguire, o perché furono da quelli aiutati); <S. Croce perdette opere di questa maniera migliori del loro consueto modo, a tali opere perciò date a pittore di maggior grido, il quale essi presero a

¹²⁵ L. Crico, *Lettere sulle belle arti trevigiane*, Tipografia Andreola, Treviso 1833, p. 166.

¹²⁶ Si veda il paragrafo precedente.

¹²⁷ Si tratta dell'opera che in Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 447 è riferita a Girolamo da Santacroce, *Madonna con Bambino e i Santi Girolamo e Francesco*, olio su tavola, 60 x 84 cm, Milano, Pinacoteca di Brera (inv. n. 103). Ora l'opera è ascritta ad Anonimo veneto del XVI secolo.

¹²⁸ Locatelli, vol. I, 1867, pp. 350-361 (il paragrafo si intitola: “Alcune considerazioni intorno ai pittori Francesco Rizzo e Girolamo Santacroce”).

¹²⁹ Rosini, vol. IV, 1843, p. 181.

¹³⁰ Si tratta probabilmente dell'opera ad Endine di cui si è detto.

¹³¹ In questa sezione è inserito il commento su un'opera in Accademia Carrara, si veda *infra*.

¹³² Si tratta della *Madonna in trono con angelo musicante tra i Santi Zaccaria e Gerolamo*, olio su tela, Murano, Chiesa di S. Pietro Martire, opera di Francesco di Simone da Santacroce, firmata e datata 1507: “FRANCISCUS / DE / SANTA + / D.I.B. [= discipulus I. Bellini?] 1507”. L'opera rivela per Rossi aperture “monumentali” pur restando belliniana di matrice: Rossi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 237. L'indicazione “Berlino” è un probabile refuso, in quanto l'opera è sempre stata a Murano: a Berlino esisteva un'altra opera del pittore, distrutta nel 1945, ma che non recava la data.

¹³³ (*) Ora penso che anco Previtali poteva essere stato scolaro di Carpaccio che ne dite voi?

¹³⁴ Questo è uno dei brani più interessanti della minuta in quanto l'artista inserisce i Santacroce nella scuola di pittura “veneto-bergamasca” per comuni caratteristiche stilistiche con gli altri esponenti che considera appartenere a tale scuola e di cui si è detto precedentemente.

seguire> . - Noi a suo luogo indicheremmo <ove> in quali opere si può pensare che ciò sia avvenuto <ove crede questo può ciò esser avvenuto (*)¹³⁵> (...). [Dopo la descrizione dell’opera di Spino, ora in Carrara, Cavalcaselle riprende i caratteri generali di “Francesco” Santacroce, dal f. 10r] «[437] [f. 9r] (...) Infine si potrebbe credere che Francesco Rizzo si sia trovato a Venezia col Previtali suo compatriota [438] e si fossero trovati anco assieme col Carpaccio e che poi passasse anco <Rizzo, come>, col Previtali, alla scuola, <si unì ad imitare> del Bellini - e che Rizzo fosse a Venezia fino dal 1504. / Ripetizione - il modo del Francesco Rizzo è quello che lo colloca nella categoria dei seguaci ed imitatori del Carpaccio, del Bellini e del Cima. Pittore che si accosta al Previtali, talvolta al Mansueti, <[...]> e così al Bissolo - ossia tiene della maniera, ed ha una fisionomia d’arte che si accosta a questi pittori (Previtali – Mansueti - Bissolo)¹³⁶. Il Tassi ricorda un quadro a Endine - con lungo scritto - Da noi non veduto. <[...]> / Pare abitasse a Venezia e da là mandasse anche a Bergamo le sue opere. [439] Il Tassi ricorda un’opera che noi non conosciamo coll’anno 1529 ove si dice bergamasco abitator di Venezia.¹³⁷ (...)».

Giovanni Cariani



Giovanni Cariani, *Sette ritratti Albani*, firmato e datato 1519, olio su tela, 117 x 117 cm, Bergamo, Collezione privata; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 54r (dettaglio).

Tra le fonti del Cinquecento, solo Marcantonio Michiel (1524-1525 circa) aveva accennato ad alcune opere di Cariani, mentre Vasari (1550, 1568) non fece nessun riferimento all’artista¹³⁸. Ridolfi (1648) lo indicò come un “ardito pittore” e lo pose tra i bergamaschi e dopo le vite di Palma il Vecchio, Andrea Previtali e Lorenzo Lotto, considerandolo quindi in subordine rispetto a questi e ricordandone solo un esiguo numero di opere in Bergamo e Venezia.

Fu, dunque, solo in sede locale che si ebbe la prima rivalutazione critica dell’artista. Andrea Pasta (1775) ne descrisse con toni elogiativi i principali lavori lasciati a Bergamo correlandoli all’influsso del presunto maestro Giorgione, ma la prima vera considerazione si ebbe solo con la vita che gli dedicò il Tassi (1793). Lo scrittore bergamasco ricordava che, sebbene il pittore fosse stato ignorato, sia da Vasari, sia da Filippo Baldinucci, nel Settecento la “Pala di S. Gottardo” fu al contrario soggetta agli elogi del pittore toscano Francesco Zuccarelli (1702-1788).

Lanzi nel taccuino esito del viaggio nelle terre venete (1793) descrisse Cariani come un “eccellente” pittore “bergamasco” che imitò (tuttavia) il veneto Giorgione e si avvalse di un impasto di colori “bellissimo”, veneto¹³⁹. In epoca napoleonica gli storici Pasta e Lanzi furono tra le fonti fondamentali per il riconoscimento del valore dell’artista quale principale pittore della “scuola bergamasca”, tanto che - come visto nella prima parte - la “Pala di S. Gottardo” fu tra le prime opere del territorio selezionate per Brera. Gli storici bergamaschi ottocenteschi (tra cui Maironi, Marenzi e Locatelli) ricordarono le principali opere di Cariani in Bergamo considerandolo anch’essi uno dei maggiori pittori locali. Nella prima metà dell’Ottocento il nome di Cariani non era però ancora diffuso a livello internazionale, mentre

¹³⁵ (*) <vedi sotto a pag>.

¹³⁶ Tra le poche opere sicure di Francesco di Simone da Santacroce vi sono l’*Annunciazione* di Spino (1504) che Cavalcaselle vede in Accademia Carrara (cfr. *infra*) e il *Trittico di Lepreno* (1506) che vede in Collezione Noli a Bergamo (cfr. *infra*). In tali opere Francesco appare per Rossi come un diligente e “poco provinciale” imitatore di Giovanni Bellini, vicino al Carpaccio: Rossi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 237. Lo studioso ritiene però l’artista superiore al carattere solo artigianale riconosciutogli da Della Chiesa (1975) e in ogni caso un diffusore del linguaggio belliniano fuori dal capoluogo lagunare.

¹³⁷ Si tratta dell’opera proveniente da Endine.

¹³⁸ Per la fortuna critica di Giovanni Cariani si veda quanto in: Pallucchini, Rossi, 1983; Penny, 2004, pp. 37-39.

¹³⁹ Lanzi descrive solo due opere bergamasche soffermandosi in particolare sulla “Pala di S. Gottardo”: Lanzi, 1793, c. 11, in Levi, 1989.

nell'ultimo quarto del secolo, con la crescita dell'interesse verso l'arte di Giorgione, la fortuna critica dell'artista crebbe grazie soprattutto all'attività dei “conoscitori” d'arte e agli inizi del 1870 Mündler e Cavalcaselle gli assegnarono la *Madonna con Bambino* della Galleria Borghese di Roma¹⁴⁰.

Cavalcaselle si avvale delle fonti a lui precedenti, enucleando però con più attenzione lo stile dall'artista: seguì l'interpretazione ridolfiana nel considerarlo un seguace di Giorgione e nell'indicarlo come artista di “ordine subordinato” rispetto a Palma il Vecchio e Lorenzo Lotto¹⁴¹, ma è stato il primo studioso ad annoverarlo come l'ultimo esponente della scuola di pittura “veneto-bergamasca” con derivazioni oltre che da Giovanni Bellini, da Palma e Lotto. Cavalcaselle colse tra i caratteri principali dello stile di Cariani una certa “incongruenza” e “contraddizione” rispetto all'eroismo veneto, che valutò, in senso accademico, come un naturalismo contraddistinto dal superamento della “giusta misura” (con un'interpretazione simile a quella riservata a Lotto e Palma), osservando ciò soprattutto nel caratteristico colorito tendente “all'infuocato acceso”, talvolta allo “sporco”, che vide come “caricatura” del modo di Palma e Giorgione e come vicino ai friulani Pordenone e Licinio. Nei fogli conservati a Londra vi è una raccolta di fonti storiche per ricostruire vita ed opere dell'artista; tali fogli sono scritti in inglese da Crowe; ci sono poi degli schizzi di mano di Cavalcaselle e con sue note di cui si darà conto nelle sezioni successive¹⁴². Mentre nella minuta veneziana sono descritti i caratteri generali del pittore¹⁴³: «[1] Cariani (Busi) / Vedi Locatelli. Si fa nato circa 1480 +?¹⁴⁴, si dice seguace di Giorgione¹⁴⁵, e mostra nelle sue opere di avere tenuto dietro al Palma vecchio e talvolta si accosta al Lotto. Esso presenta una di quelle fisionomie d'arte che tiene un impronta che diremmo Veneto-Bergamasca. Ben poco viene indicato del Cariani - e siamo ancora molto all'oscuro riguardo alla sua vita ed alle sue opere, o carriera pittorica di questo artista nato nel 1480 circa e che è vissuto molti anni. Opere colle date del Cariani ne sono indicate tre sole opere [2] una colla data 1514, la quale non si sa come sia finita; <ove si trova essendo passata> solo si sa che passò in commercio¹⁴⁶ - L'altra del 1519 di cui si parlerà e che vedesi in casa Roncalli a Bergamo ed una terza del 1526 in casa Baglioni a Bergamo¹⁴⁷. Così ricorderemmo ancora qualche altra opera col nome, ed altre come suoi lavori in ragione del carattere della pittura. / Bisogna dunque convenire che questo pittore d'ordine subordinato, e della fisionomia d'arte descritta, che è quella d'uno che vuole imitare Giorgione, (od il modo detto giorgionesco) [3] e di Palma vecchio¹⁴⁸; e che talvolta per conseguenza <si accosta> ricorda il Pordenone, sia stato occupato molto come parte subordinata, o come esecutore di lavori d'altri, specialmente in quei tempi ove i capo scuola o maestri di maggior grido <producevano> davano molto a fare agli aiuti, e compagni; sopracaricati come <erano> potevano essere di lavori Cariani dunque può aver fatto opere dietro <[...]> le massime o seguendo, il Giorgione il Palma e forse <anco dietro>

¹⁴⁰ Penny (2004, p. 38) ha rilevato come sino a tale periodo nessun dipinto a lui attribuito era passato nelle aste londinesi, mentre i suoi dipinti nelle collezioni inglesi erano generalmente attribuiti a Pordenone e Giorgione.

¹⁴¹ Ridolfi, 1648, ed. 1914-1924, vol. II, p. 147: “ardito pittore, il quale seguì la maniera di Giorgione”.

¹⁴² Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo “Giovanni Cariani”.

¹⁴³ Si trascrivono i seguenti fogli: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. IT. IV, 2028, fascicolo XI, ff. 1v-6r; 13v.

¹⁴⁴ Per le date di nascita e di morte di Giovanni Cariani Cavalcaselle si rifà al Locatelli (vol. II, 1869). Tutt'oggi la data di nascita di Cariani è incerta ed oscilla tra 1480-1485 (anche Pallucchini e Rossi propendono però per il 1480), mentre il rinvenimento dei documenti sulla “Pala di S. Gottardo” da parte del De Pascale ha accertato che Cariani era nativo di S. Giovanni Bianco nei pressi di Fuiplano al Brembo (Bergamo), si veda: Pallucchini, Rossi, 1983, p. 18. Dal 1508 la famiglia risiedeva a Venezia, dove dall'anno successivo Cariani è nominato “magistro pictore”, dunque era considerato ivi un mastro indipendente. Dal 1517 al 1521 fu attivo a Bergamo e dal 1523 fece rientro a Venezia, per tornare a Bergamo nel 1528; la sua presenza è costante a Venezia dal 1534 al 1547: Penny, 2004, pp. 37-38.

¹⁴⁵ Il primo ad indicare Cariani quale seguace della maniera di Giorgione fu Ridolfi (1648).

¹⁴⁶ Cavalcaselle qui si riferisce alla prima opera certa del Cariani, commissionata nel 1514 e realizzata a Venezia, la cosiddetta “Pala di Lonno”, ora in collezione privata bergamasca: Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 113-114, scheda n. 23, fig. 6-8. L'opera fu collocata nella parrocchiale di Lonno (Bergamo), da dove fu asportata dopo il 1700; dopo una serie di passaggi di proprietà attestati dal Tassi (1793) e dal Piccinelli (1863-1865 circa), nel 1793 circa pervenne a Genova, da cui passò a Milano presso l'Abate Bianconi (dove la vide Lanzi nel 1796); considerata in seguito dispersa, ricomparve solo nel 1946 presso un'asta londinese di Sotheby's e nel 1982 tale opera fu dal Pallucchini identificata con la tela di Lonno. Tassi riferiva la data del 1514. Era citata dagli storici locali ottocenteschi Maironi (1820), Marenzi (1822) e Locatelli (1869), prima di Cavalcaselle.

¹⁴⁷ Giovanni Cariani, *Sette ritratti Albani*, firmato e datato 1519, olio su tela, 117 x 117 cm, Bergamo, Collezione privata; Giovanni Cariani, *Madonna con Bambino e un donatore* (“Madonna Baglioni”), firmata e datata 1520, olio su tela, 56 x 75 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00069); Si veda *infra* la sezione sulla Collezione Baglioni e Roncalli a Bergamo. La data del 1526 dovrebbe essere un refuso per 1520. Le opere datate di Cariani oggi conosciute sono in realtà cinque, si veda: Pallucchini, Rossi, 1983, p. 18.

¹⁴⁸ Pallucchini (in Pallucchini, Rossi, 1983, p. 10) segnalava che sarà Morelli (1886) ad insistere sulla dipendenza di Cariani da Palma, un giudizio che avrebbe poi pesato negativamente sullo sviluppo della comprensione della personalità carianesca. Cariani, infatti, per Pallucchini ha elementi di stile desunti tanto da Palma come da Lotto, ma non in modo così determinante come talora la critica aveva rilevato: è un artista a cui va riconosciuta un'autonomia espressiva, tra cui il “temperamento realistico” che avrebbe saputo immettere nel gusto lagunare postgiorgionesco. Penny (2004, p. 37) ha però ribadito la centralità di Palma su Cariani.

coi loro consigli ed insegnamenti, opere [4] <del Cariani> che per sentire, o mostrare, i caratteri sopra notati di quei maestri possano passare sotto il nome loro. <Altro di che Cariani poter trovarsi a Venezia al tempo dei Bellini> Così abbiamo ricordato nel Giorgione, nel Palma nel Lotto, e nel Bellini ancora opere, di questa maniera d’arte, ove abbiamo <ricordato> detto essere del Cariani (*)¹⁴⁹. / Sapete che abbiamo avanzato il nome di Cariani per i ritratti dati a Gentile Bellini a Parigi¹⁵⁰. Ove [5] ove ci è sembrato vedere una tecnica più moderna dei Bellini – ritratti piacevoli belli; ma i caratteri ci dicono poter combinare con quelli del Cariani. Vedete cosa si dice nella vita di Bellini vol. IV a Parigi. Certo <ritenuti> che se sono del Cariani questi ritratti avessimo un esempio ove il pittore più si accosta al modo dei Bellini ed una delle sue opere <giovani> che avrebbe fatta da giovane, opera la quale giustifica il nome che porta. Così vedremmo fatto il nome di Bellini un quadro a Roma nella galleria Borghese che è certo del Cariani¹⁵¹. [6] Abbiamo pure ricordato il Cariani per il quadro a Dresda l’incontro di Rebecca ec. - dato a Giorgione vedi vita di Giorgione¹⁵² – così le due mezze figure a Vienna nella Galleria di Belvedere ed. ec.¹⁵³ Vedi colà <[...]> cosa si disse – e così vedrete qui in seguito le altre opere che ricordo. / Questo pittore di secondo ordine continuatore ed ultimo si può dire tra i Bergamaschi di quell’arte che dal Bellini si vede continuare col Giorgione col Palma vecchio e col Lotto [7] e che chiude col Cariani. Esso mostra come i pittori di secondo ordine una tal quale incongruenza in arte. <Rare> Rare volte <o [...]> essa coglie nella giusta misura, esso da un colorito con corpo e sostanza di tinta calda spesso tendente al infuocato, acceso, con toni forti ed interi <e cupi> di colori, <modo> caricatura del modo del Palma e del Giorgione e talvolta anco interi e crudi e smaltati, e col colore grasso rilevato. Lo si vede variare, o modificare quella sua tavolozza in tinte grasse fuse ma con <con> sostanza di colore e di tinte vaghe diafane [8] che ricordano il Palma ma più il Loto e con una tecnica appunto che mette in caricatura quel modo. Come che la sua tavolozza tende talvolta ad un colorire che si direbbe sporco. / Così abbiamo invece del Cariani altre sue opere lavorate con poca sostanza ma giusta parsimonia di colore, tinte stese con <cura ed attenzione> amore e giustezza sulla tela, di natura calda di un rosso tendente al persico, maniera questa che si accosta al Loto, e ricorda anco quella dei friulani come sarebbe per esempio [9] per esempio il Bernardino Licinio parlando delle opere del quale Licinio abbiamo, per questa ragione, ricordato il Cariani (*)¹⁵⁴. Abbiamo pure ricordato i nomi di Cariani e di Licinio parlando del quadro di Palma vecchio che vedesi da Barker a Londra¹⁵⁵ (vedi vita di Palma vecchio pag.) / Esso anco ha fatto quadri di un colorito di tinta chiara-rosea. Tutte queste apparenti contraddizioni, che poi si vede sono modificazioni [10] che la natura del pittore, lo conduceva a fare, od a introdurre nel suo modo di dipingere – sono cose naturali se bene si considera che ogni pittore ha modificata la sua maniera, e molto più per ciò è avvenuto in pittori di secondo ordine seguendo od imitando l’arte a loro superiore di altri pittori – volendo seguire od imitare i diversi modi secondo <che> l’arte <che esso (Cariani) seguiva od andava> andava sviluppando sotto i suoi occhi e che esso si sforzava di seguire [11] <quella del Bellini e del Giorgione, Palma Tiziano – Loto stesso> e cadeva spesso nel difetto di quella maniera. (...) [p. 26] (...) Anco qui vedesi che “cercò seguire il modo di Giorgione” Cariani lo si suppone nato nell’1480, ma quando è morto? Il Locatelli dice a p. 14 nel 1541¹⁵⁶. Sarà poi vero? Se fosse vero dal 1519-20 al 1541 cosa avrebbe fatto? Forse alcune delle sue opere passano sotto altro nome».

¹⁴⁹ (*) Bisogna che abbiate la pazienza di vedere Bellini vol. III e così vol. IV la parte che avete scritto.

¹⁵⁰ Giovanni Cariani, *Ritratto di due gentiluomini veneziani*, Parigi, Museo del Louvre (inv. n. 101): dopo l’attribuzione a Giovanni e poi a Gentile Bellini, Cavalcaselle fu il primo a riferire l’opera a Cariani, attribuzione prima accolta da Morelli (1882) e poi respinta (1891), ma che è stata in seguito recepita da tutti i principali studiosi del Cariani, sino ai giorni nostri: Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 135-136, scheda n. 64, fig. 3.

¹⁵¹ Palma il Vecchio, *Madonna in trono con le SS. Barbara e Giustina e due devoti*, Roma, Galleria Borghese (inv. n. 157): l’opera venne attribuita al Cariani per primo da Cavalcaselle, seguito da Mündler, è ora assegnato a Palma il Vecchio: Pallucchini, Rossi, 1983, p. 365, scheda n. V 71; Penny, 2004, vol. I, p. 38.

¹⁵² Palma il Vecchio, *L’incontro di Giacobbe e Rachele*, Dresda, Gemäldegalerie (inv. n. 192): l’opera era per lo più catalogata come di Giorgione, sino a quando Crowe e Cavalcaselle (1871) interpretarono l’iscrizione “G.B.F” come “Giovanni Busi fecit” e la assegnarono quindi al Cariani. Nella minuta di Cavalcaselle l’opera è inserita nella vita di Giorgione, ma nel disegno corrispondente (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2026 (=12267), fascicolo 19-3, ff. 215v-217r+216r, 218v-220r+219r) è annotato: “Giorgione, no”. Furono già Hirt (1830) e successivamente Morelli (1883) a indicare l’iscrizione come spuria e a riconoscere per primi la paternità dell’opera a Palma il Vecchio, poi sempre accolta: Rylands, 1988, p. 240, scheda n. 74.

¹⁵³ Tiziano, *Bravo*, Vienna, Kuntistoriches Museum (inv. n. 709): l’opera era citata dal Ridolfi (1648) come di Giorgione e fu assegnata al Cariani da Cavalcaselle, seguito in un primo tempo da Morelli (1891) e da Berenson (1899). L’opera è ora attribuita a Tiziano. Si veda: Pallucchini, Rossi, 1983, p. 368, scheda n. V 91.

¹⁵⁴ (*) “Vedi vita di Licinio” [Fine della trascrizione della nota del manoscritto]. Cavalcaselle inserisce Licinio tra i pittori friulani. Si dovrà, infatti, attendere il Ludwig (1903) per il rinvenimento dei documenti che accertarono che la famiglia dei Licinio era originaria di Poscante (in provincia di Bergamo). Bernardino nacque però a Venezia nel 1485: si veda: L. Vertova, *Bernardino Licinio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 373-467.

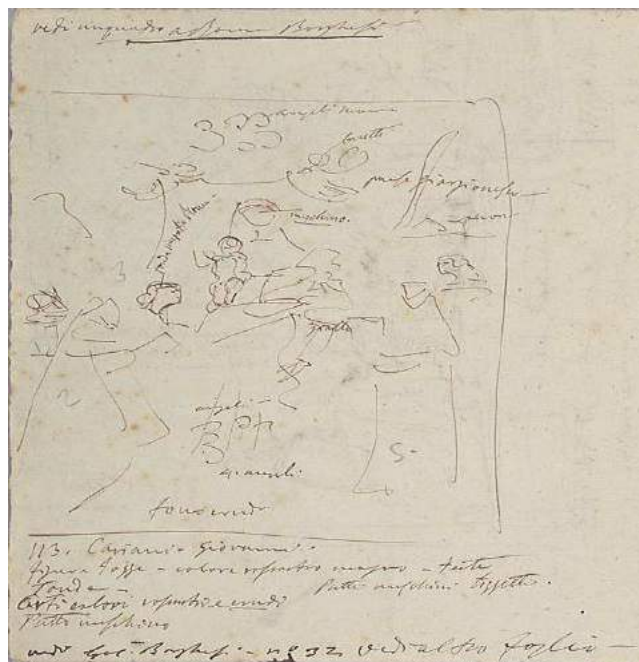
¹⁵⁵ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 380-381, nota 4, tra le opere falsamente attribuite a Palma e con uno stile tra Licinio e Cariani. Si tratta della *Madonna con Bambino e Santi*, ora riferita a Bonifacio Veronese, olio su tavola, 82,6 x 127 cm, New York, Metropolitan Museum (n. inv. 1995.536), proveniva dalla Collezione Manfrin di Venezia e conflui poi nella Collezione di Alexander Barker a Londra, dove la vide Cavalcaselle.

¹⁵⁶ La data di morte di Giovanni Cariani non è ancora certa, ma l’anno più presumibile è il 1548, a partire dal quale cessano i riferimenti documentari noti sul pittore: Pallucchini, Rossi, 1983, p. 19; Penny, 2004, p. 38.

1 Opere provenienti da Bergamo

Le opere requisite da Bergamo con le soppressioni napoleoniche che il conoscitore visiona alla Pinacoteca di Brera di Milano (1857 e 1866 circa).

La “Pala di S. Gottardo” di Cariani - proveniente dal convento soppresso di S. Gottardo a Bergamo¹ - è visionata da Cavalcaselle a Brera nel corso delle sue ricognizioni milanesi (condotte in raccolte pubbliche e private e databili al 1857)² ed è così descritta nelle note sul disegno corrispondente (2032, fascicolo XVI, f. 7r): «Vedi un quadro a Roma Borghese, [angeli reggicortina] brutti, paese giorgionesco, [testa Madonna] meschino, (...) tono crudo, 113 Cariani Giovanni, figure tozze, colore rossastro magro, teste tonde, putti meschini tozzetti, certi colori rossastri e crudi, putto meschino, vedi Galleria Borghese n. 32³, vedi altro foglio». Un riferimento all’opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con uno schizzo sintetico e delle note a penna di mano di Cavalcaselle: «Brera Milano, Cariani, p. 39, (...) [seconda santa a sinistra] carattere tondo simpatico (...) [Madonna] testa meschinetta, paese pecore alla Palma e giorgionesco, per S. Gottardo fuori di Bergamo, Tassi p. 35-36, 113, tela quasi al naturale, Locateli p. 14 – 1500, p. 35-36 (...)»⁴.



Giovanni Cariani, *Madonna in trono tra i SS. Apollonia, Agostino, Caterina, Giuseppe, Grata, Filippo Benizzi e Barbara*, “Pala di S. Gottardo”, 1517-1518, olio su tela, 270 x 210 cm, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 116 (da S. Gottardo, Bergamo); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032, fasc. XVI, f. 7r, dettaglio.

Nella minuta su Cariani (2028, fascicolo XI) Cavalcaselle circonda meglio il suo giudizio sull’opera, ai ff. 22r-22v: «[p. 39] (...) Brera Milano. / Bella tela - figure piacevoli ma tendono un poco al tozzo, al rotondo, sentono in piccolo ma in meschino del Palma. Coloro rossastro, roseo, persico e magretto di tinte. Il putto e gli angeli hanno del meschino nelle forme. Ad ogni modo è una pittura piacevole e di tinta sugosa [p. 40] e che non manca di certo sentimento o gentilezza di caratteri. (...) [Descrive qui la predella, si veda *infra*]». Nel testo definitivo Crowe in parte attenua la descrizione di Cavalcaselle, rilevando come l’opera riprenda la “rotondità” delle figure di Palma e una piccola dose di “vivacità” di “azione” propria di Lotto, con una fusione cromatica più ricca e maggiore “grazia” che non nel resto delle sue opere; propone quindi una datazione verso il 1520 quando Cariani avrebbe attuato una cosciente imitazione dell’arte di Lotto⁵.

¹ Sulle vicende *ante* e *post* soppressione si veda la prima parte, anche relativamente alla predella.

² Sull’ipotesi di datazione 1857 si vedano l’introduzione *supra* e D. Levi, *Cavalcaselle il pioniere della conservazione dell’arte italiana*, Torino 1988, pp. 101, 159, nota 1.

³ Giovanni Cariani, *Madonna*, Galleria Borghese, inv. n. 164, opera pubblicata in: Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 449, 454.

⁴ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo “Giovanni Cariani”.

⁵ G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A history of painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, J. Murray, London 1871, 2 voll., ed. consultata a cura di T. Borenius, J. Murray, London 1912, 3 voll., ripr. facsimile Solchi, Milano (2004-2006), vol. III, p. 454, nota 2.

La pala era descritta già dal Ridolfi (1648) e dai principali storici locali settecenteschi: Tassi (1740-1750 circa), Bartoli (1774), Pasta (1775), attenti soprattutto ai suoi valori cromatici. Oltre al Lalande (1790), anche il Lanzi nel suo viaggio nelle terre venete (1793) la aveva menzionata con particolare riguardo in quanto scelta nelle “idee”, variata di “tinte ne’ vestiti e di fisionomie differenti”, rilevandola come “stupenda” specialmente per “l’armonia” e rappresentativa della “scuola veneta” di pittura per i colori⁶. Veniva quindi considerata rilevante nel percorso artistico del Cariani già anticamente, tanto da essere citata anche nel *Catalogo dei quadri più preziosi* del 1798 (il manoscritto visto nella prima parte), dove - riprendendo Pasta - era indicata come: “parto meraviglioso del magistrale pennello di Giovanni Cariani bergamasco”. Nel documento del 1805 veniva valutata 2.432 Lire⁷. Il giudizio di Cavalcaselle, solitamente limitativo su Cariani (sulla scia del mancato riconoscimento dell’artista in Vasari), è nei taccuini e nella minuta attenuato per il “sentimento” e la “gentilizza” che il conoscitore vede nell’opera, una delle poche di provenienza bergamasca su cui si sofferma nella sua visita alla Pinacoteca di Brera⁸. Rinvenimenti documentari degli anni 80 del 1900 a cura del De Pascale hanno permesso di anticiparne la tradizionale datazione al 1517-1518 e quindi di attestare come Cariani non fu un semplice imitatore di Lotto (che a queste date aveva realizzato in Bergamo solo la *Pala Martinengo*, del 1516) ma un artista a lui “alternativo” e dunque profondamente innovativo, che piuttosto ha avuto come punto di riferimento primario le opere di Andrea Previtali e di Palma il Vecchio⁹, come aveva del resto già osservato Cavalcaselle nei suoi manoscritti. La predella della pala, scorporata dal complesso in epoca napoleonica, fu vista dal conoscitore in Collezione Piccinelli a Seriate¹⁰.



Jacopo Negretti, detto Palma il Vecchio, *S. Elena e S. Costantino, S. Rocco e S. Sebastiano*, post 1520 circa, Milano, Pinacoteca di Brera, inv. n. 179 (dalla parrocchiale di Gerosa, Bergamo); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032, fasc. XVI, f. 6r (dettaglio).

Anche il trittico di Palma fu visto da Cavalcaselle una volta trasferito a Brera dopo le soppressioni bergamasche in una ricognizione forse successiva a quella del 1857 in quanto la grafia delle note e il tratto del disegno sembrano più moderni¹¹ (2032, fascicolo XVI, f. 6r): «(...) Mani [S. Costantino] sofferto, [testa S. Elena] sofferto, [S. Rocco] robusto, fiacco come a Serina, tavola dono di Francesco Melzi, duca di Lodi, carni sofferto, Palma Vecchio, chiaro di tinta, poco

⁶ Lanzi, 1793, c. 11r, in Luigi Lanzi, *Viaggio nel Veneto*, a cura di D. Levi, Firenze 1989, p. 26.

⁷ Per le fonti manoscritte si veda anche la prima parte dello studio: ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo* (1798); Inventario (1800-1803), n. XXIV; ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213 / 1, Inventario (1800-1803) / 1805 (A); *Inventario napoleonico (1808-1842)*, n. 211. Per le fonti a stampa sull’opera si veda: A. Piccinelli (1863-1865 circa), in F.M. Tassi, *Vite de’ pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo 1793, edizione a cura di Franco Mazzini, Milano 1969-1970, 2 voll., vol. II, p. 189; F. Rossi, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera, scuola veneta*, Milano 1990, pp. 406-411, scheda n. 209; F. Rossi, in *Bergamo, l’altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530*, Catalogo della mostra (Bergamo), a cura di F. Rossi, Milano 2001, p. 162, scheda n. IV.6 (con bibliografia precedente). Per una disanima della letteratura critica sull’opera, comparata ai documenti sulle soppressioni si veda: O. Piccolo, *Il “potere delle immagini” tra Illuminismo e Romanticismo. Fruizione e interpretazione dell’opera d’arte a Bergamo tra 1770 e 1870 attraverso alcuni nuovi documenti dell’epoca*, in “Elephant & Castle, laboratorio dell’immaginario”, rivista online, n. laboratorio “Le emozioni”, settembre 2014, in part. alle pp. 11-28.

⁸ Cfr. *infra*.

⁹ R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo 1983, pp. 130-131, scheda n. 55 (con dettagliata bibliografia precedente); F. Rossi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Milano 1991, pp. 410-411.

¹⁰ Si veda *infra*.

¹¹ Nell’introduzione (si veda) si è ipotizzato che il disegno risalga al 1866 circa, quando Cavalcaselle è di nuovo in Lombardia.

meno il naturale». Nella minuta le osservazioni sono meglio precisate (2028, fascicolo VIII, ff. 49v-50r): «Brera, Milano [88] Ora esposta nella Galleria di Brera vedesi una tavola < dono del Duca Melzi > - figure poco meno del naturale, che da alcuni anni stava in una stanza della Galleria. È opera questa fatta in fretta - tirata via con facilità, difetta di vigoria ed è alquanto di fiacca esecuzione, ma coi caratteri tutti propri del Palma vecchio. Il Santo Re, e la S. Elena colla croce, ci richiama le figure del Cima, benché queste siano più formate e secondo il Palma. È un carattere misto tra Cima ed il Palma vecchio. / Il S. Sebastiano ricorda molto quello di S. Maria Formosa a Venezia come carattere di figura. La tinta è chiara ma alquanto morta, non è una delle belle cose del pittore quanto alla esecuzione e in ciò ricorda suoi quadri di Serinalta. [89] ricorda molto quello di S. Maria Formosa a Venezia come caratteri di figura – La tinta è chiara ma alquanto morta, non è una delle belle cose del pittore quanto alla esecuzione ed in ciò ricorda i suoi quadri a Serinalta. (...)». Nel testo a stampa viene mantenuta l'osservazione sulla reminescenza da Cima e dal Polittico di Palma in Santa Maria Formosa a Venezia e, per lo stato di conservazione, sulla fessurazione verticale che interessava il S. Rocco che era rilevata già nel disegno di Cavalcaselle, mentre il resto del suo parere viene sintetizzato nella constatazione che l'opera è la prova che, quando la commissione era meno di rilievo, Palma si piegava ad una maggiore facilità e incuria, come sarebbe avvenuto anche nelle opere di Serina¹².

L'attribuzione originaria era a Lorenzo Lotto, come visto nella prima parte, ed era dovuta probabilmente ad una tradizione orale locale che fu accolta nelle rilevazioni napoleoniche del Roncalli e ritenuta valida dal Andrea Appiani (lo attestano i documenti rinvenuti); salvo, infatti, una citazione come di autore anonimo nella visita pastorale del Vescovo Luigi Ruzzini (1702), che è la prima fonte a descrivere il polittico nella sua collocazione originaria (la Chiesa parrocchiale di Santa Croce a Gerosa, in provincia di Bergamo), l'opera non era citata dalle fonti storiografiche locali, né dai principali scrittori d'arte che si interessarono al territorio bergamasco. L'assegnazione al Lotto fu mantenuta nell'*Inventario napoleonico* ma, forse proprio per l'assenza di fondamenti storici, fu messa in discussione già nel catalogo della Pinacoteca di Brera del 1812 a cura del Gironi con le incisioni di Michele Bisi¹³. In seguito il polittico fu ampiamente restituito al Palma da Cavalcaselle nei manoscritti qui presentati e da Crowe e Cavalcaselle nel testo della *History* (1871); viene attualmente datato oltre gli anni Venti del 1500 (Villa, 2015)¹⁴. Le tre parti del polittico rilevate da Cavalcaselle sono ancora oggi esposte a Brera (nella sala VIII) ma con le tavole di S. Rocco e S. Sebastiano invertite rispetto all'incisione del Bisi (1812) e al disegno del conoscitore veneto.

Sono le uniche due opere portate a Brera in seguito alle requisizioni di cui si è trovata traccia nei taccuini veneziani; nella *History* Crowe e Cavalcaselle citano le due opere di Andrea Previtali, *Cristo al monte* (o *Trasfigurazione*), originariamente in Santa Maria delle Grazie a Bergamo, e *L'incoronazione della Vergine*, da S. Maria Matris Domini sempre in città, di cui non viene indicata però la provenienza originaria; nelle ricognizioni braidensi Cavalcaselle non sembra soffermarsi nemmeno sul Polittico di Foppa da S. Maria delle Grazie a Bergamo, che è infatti solo citato nel testo definitivo ma come “maniera di Zenale” e attribuito poi al Bergognone nelle postille del curatore Borenus (1912)¹⁵.

2 Bergamo città: collezioni pubbliche

2A Chiese e palazzi di Bergamo città (in ordine alfabetico)

Duomo

Sul f. 28r (del 1857 circa) sono riportati alcuni itinerari tra cui anche l'indicazione aggiunta a matita successivamente: «(...) In Duomo - G. Bellini in coro (...)». Sul f. 30r Cavalcaselle illustra e commenta l'opera: «Architettura, muro freddo, [velo della Madonna] panno bianco ceruleo, [abito] giallo, [mani] tozze, [cuscino] panno verde, colombi, cesto e colombe, giallo. Tutta impasticciata, tavola, [...] che ricorda Palma <e Lotto> ispecialmente le mani tozze. Putto movimento toscano del 1400, seduto sopra un cuscino, con un panno rosso nelle mani. Non è Bellini certo ma di un

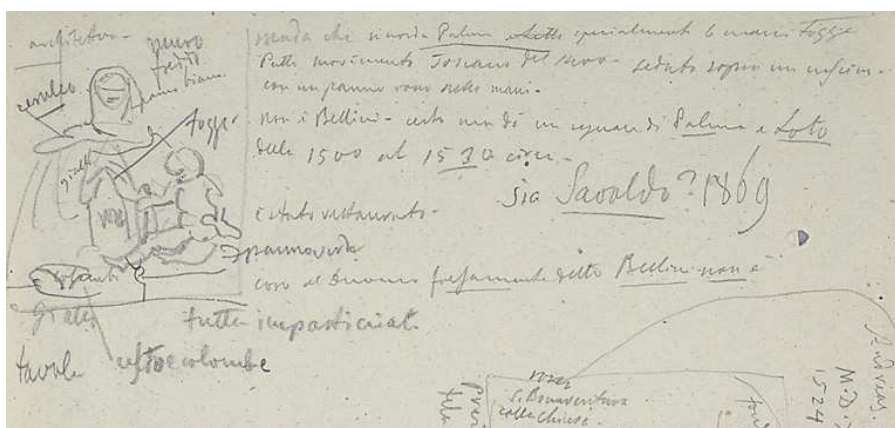
¹² Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 361, nota 2.

¹³ R. Gironi, *Pinacoteca del Palazzo reale delle Scienze e delle Arti di Milano pubblicata da Michele Bisi incisore col testo di Robustiano Gironi*, dalla Stamperia reale, Milano 1812, tavola XX.

¹⁴ G. Mariacher, *Jacopo Negretti detto Palma il Vecchio*, in *I pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/I, Bergamo 1975, p. 211, scheda n. 37; F. Rossi, *Pittura anonima bergamasca del primo Cinquecento*, in *I pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/III, Bergamo 1979, p. 50, scheda n. 28; F. Rossi, in L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Scuola veneta*, Milano 1990, pp. 438-482, scheda n. 221; P. Rylands, in *Bergamo, l'altra Venezia...*, 2001, p. 202, scheda n. V.9; S. Facchinetti, in *Da Bergognone a Tiepolo: scoperte e restauri in Provincia di Bergamo*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2002-2003), a cura di S. Facchinetti, Cinisello Balsamo (MI) 2002, p. 27, nota 13; S. Facchinetti, *Giovanni Battista Conti. Un prete collezionista ai tempi di Napoleone*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari: una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, Catalogo della mostra (Bergamo), a cura di G. Romano, Cinisello Balsamo (MI) 2006, pp. 141, 144, nota 7; R. Villa, in *Palma il Vecchio. Lo sguardo della bellezza...*, 2015, p. 128; Piccolo, 2015, pp. 37, 46, nota 13; S. Facchinetti, in *Dall'oro al cielo. Le forme della fede a Bergamo tra Tardogotico e Rinascimento*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2015), a cura di S. Facchinetti, Bergamo 2015, pp. 32-33, scheda n. 9. Si veda anche la I parte del presente studio.

¹⁵ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, pp. 283, 286, vol. II, pp. 321-322, postilla alla nota 2 (Borenus), p. 359, nota 3 (4) (Maniera di Zenale). Si veda anche la I parte.

seguace di Palma e Loto, dal 1500 al 1530 circa +/- sia Savoldo? 1869¹⁶ +/- è stato restaurato. Coro al Duomo, falsamente detto Bellini, non è (...) Duomo in Bergamo». Il brano della minuta relativo all'opera è stato pubblicato dalla Parisio in quanto inserito da Cavacaselle nel passo sul pittore bresciano Savoldo, lo si trascrive così come riportato dalla studiosa: «(...) ed una anco ne abbiamo una fatto il nome di Gio. Bellini in Bergamo (vedi p. 190 in nota vol. IV) quadro che sta dietro all'altar maggiore nella Cattedrale di Bergamo. Mad.a prega a mani giunte, ritta - (mezza figura circa) ad un finto parapetto sul quale è seduto il putto sopra un cuscino, e tiene in un amano un panno rosso, e l'altro braccio alzato guardando a due colombe che sono [330] che sono in un paniere (o cestello). La Mad.a ha un paio bianco (con ombre azzurastre) in capo. Il fondo è di tinte freddastre ed il parapetto di tinta giallastra. / Abbiamo tipi e caratteri simpatici di figure sane, robuste; di forme grasse e ripiene, con mani grosse tozze e larghe, che ricordano il Palma vecchio ed il Romanino ancora, anzi tengono più al modo del secondo (cioè il Romanino) che a quello del Palma vecchio. / La pittura ha subito restauro e fu ripassata - ma vedesi che il quadro fu lavorato con corpo di colore, e con tinta grassa, e con molto veicolo. L'intonazione generale tende a quel [331] tono ceruleo ed ombre turchinaccie che è un carattere del pittore Savoldo / I toni delle vesti sono decisi e forti, ma sempre tendono ad un tono tristo. / Così le carni sono giallastre calde nella luce con passaggio di tinta pavonazzetta che finiscono nelle ombre in colore freddo azzurrognolo. Coi il tono del colore del fondo è freddastro caldo - ed il muretto sul davanti giallastro. Pittura condotta con molta cura; il colore smaltato, e di superficie liscia e traslucida ma come si disse lavorato con corpo di colore. [332] Infine è una natura di pittura e di tecnica di colorito, e di caratteri che sta tra la maniera del Romanino e del Moretto»¹⁷. Nel testo definitivo della *History* sono riprese le medesime indicazioni fornite nel disegno tratto dalla visione dell'opera tanto che mentre inizialmente (I volume, 1868) è segnalata nella parte su Giovanni Bellini ma come nello stile di Palma e Lotto e probabilmente di mano di Savoldo, viene successivamente inserita nella vita di quest'ultimo (II volume, 1871) come opera dalle forme robuste e dalle mani piccole e rustiche di derivazione palmesca, mentre le cromie traslucide vengono indicate come proprie del maestro bresciano¹⁸.



Giovanni Cariani, *Madonna dei colombi*, 1524-1528 circa, olio su tavola, 90 x 75 cm, Bergamo, Duomo (dietro la tribuna dell'altare maggiore, non visibile ai fedeli); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 30r (dettaglio).

L'opera veniva assegnata a Giovanni Bellini da Ridolfi (1648), Bartoli (1774), Pasta (1775), Lanzi (1793)¹⁹, nel documento napoleonico del 1798 di rilevazione delle opere di pregio nelle chiese cittadine²⁰ e dal Maironi (1819)²¹,

¹⁶ Questa annotazione, datata 1869, sembra successiva alle altre note del conoscitore sul foglio: Cavalcaselle forse formula l'attribuzione a Savoldo solo in un secondo momento, permettendo a Crowe di rettificarla nel II volume della *History* (1871). Si veda anche la nota 18. Si tratta di un indizio utile anche per datare la minuta su Cariani al 1869 circa, in quanto in essa Cavacaselle rivede la sua precedente attribuzione a Giovanni Bellini a favore di quella a Savoldo, formulata appunto nelle note tratte dall'opera.

¹⁷ C. Parisio, *La pittura bresciana dei secoli XV e XVI negli scritti inediti di Giovanni Battista Cavalcaselle*, Brescia 1999, pp. 165, 221, nota 204; il manoscritto originale è in: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2028 (=12269), fasc. V, pp. 329-332 (numerazione delle pagine di Cavalcaselle).

¹⁸ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 187, nota 8 (7), vol. III, p. 309, nota 1. Il I volume dell'*editio princeps* della *History* (1871) era già pronto per la stampa nel 1868, si veda: *G.B. Cavalcaselle disegni da antichi maestri*, Catalogo della mostra (Venezia, 1973), a cura di L. Moretti, Vicenza 1973, p. 125, n. 3a; Levi, 1988, p. 253.

¹⁹ «(...) di tinte, sì nelle carni sì nel vestito, rose che sorprendono e di un disegno pieno, vago, pastoso che non può desiderarsi più rimodernato»: Lanzi, 1793, cc. 7v-8r, in *Luigi Lanzi...*, a cura di D. Levi, 1989, p. 13.

²⁰ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo* (1798): «Nel dosso dell'altare maggiore la Beata Vergine col Bambino dipinta in legno da Giovanni Bellino è di una sorprendente bellezza».

²¹ G. Maironi da Ponte, *Dizionario opeporico o sia storico-politico-naturale della provincia bergamasca*, 3 voll., Bergamo 1819-1820, vol. I, 1819, p. 66: «(...) nel dosso dell'altare la Beata Vergine col Bambino, dipinta in legno da Giovanni Bellino, è di una bellezza singolare».

mentre per Marenzi (1824) era di “ignoto pennello veneto” e proveniva da Venezia. L’attribuzione a Giovanni Bellini sarà accolta anche da Morelli (1886); mentre quella di Crowe e Cavalcaselle (1871) al Savoldo non ebbe seguito. Il successivo riferimento a Giovanni Cariani si deve invece a Berenson (1894), seguito poi da tutta la critica successiva. Sempre Berenson (1899), e in epoca moderna Mariacher (1975), la consideravano opera giovanile del periodo veneziano di Cariani, legata a modelli belliniani e databile quindi verso il 1515, mentre Pallucchini e Rossi (1983), che pur hanno riconosciuto la maniera belliniana arricchita da una nuova monumentalità, hanno proposto una datazione di poco posteriore alla partenza di Cariani da Bergamo alla volta di Venezia, dove l’opera sarebbe stata realizzata (1524-1528 circa), giusto quindi il suggerimento del Marenzi sulla provenienza da Venezia, che come poi rilevato da Facchinetti (2015) si basava su una fonte di primo Seicento (i *Dialoghi* di Giovan Battista Moiola, 1617): la tavola fu realizzata per il collezionista Anselmo Cortesi, lapicida e scultore originario di Villa di Serio, i cui eredi abitavano a Venezia²². A Cavalcaselle va riconosciuto il merito di avere espunto per primo l’opera dal catalogo di Giovanni Bellini e di averne indicato correttamente le matrici figurative in ambito bergamasco (Palma e Lotto), evidenti in effetti nella sensibilità realistica di matrice lombarda, anche se non arrivò ad individuarne Cariani quale autore.



Andrea Previtali, *S. Benedetto in trono tra i santi Bonaventura e Ludovico da Tolosa*, firmata e datata 1524, olio su tavola trasportato su tela, 310 x 200 cm; la predella della pala con *Benedetto XIII che libera Bergamo dall’interdetto*, Bergamo, Duomo; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 30r (dettaglio).

Sul foglio 30r: «(...) Andreas Privitalius p. / MDXXIII, 1524, fondo di chiesa, Cristo in croce, Madonna e S. Giovanni finta pittura. Rosso, S. Bonaventura colla chiesa, vescovo <S. Benedetto> abate, veste bianca, in trono rosso, tappeto, scalini, altro S. Vincenzo, veste bianca, manto giallo, Previtali alla Loto - sembra, tela (...) Duomo in Bergamo». Nel testo a stampa viene descritta come opera di Previtali, ma inanimata e senza forza nelle ombre²³. Si tratta della tela, firmata e datata, ricordata già dalle fonti antiche, tra cui Michiel (1525 circa), Ridolfi (1648), Bartoli (1774), Pasta (1775), Tassi (1750 circa) e nel documento del 1798²⁴, in seguito veniva rilevata da Maironi (1820)²⁵ e Marenzi (1824).

La predella è composta da tre episodi dipinti su telette ovali, indicate come di “gusto lottesco” nelle ricognizioni del Pinetti (1931) che segnalava che queste erano rimaste smembrate dalla pala per lungo tempo in quanto collocate in sagrestia²⁶; Cavalcaselle le vede infatti nella collocazione non originaria (disgiunte dalla pala) e, sebbene le rilevi sul medesimo foglio 30r, non le riconduce alla pala e anzi le attribuisce a Lorenzo Lotto: «(...) Lotto, il Papa toglie la scomunica ai bergamaschi, tavolette [disegno delle sagome ovali] 1-2-3, in sagrestia del Duomo, Lotto (...) Duomo in Bergamo». L’attribuzione della predella a Lotto è confermata dal conoscitore nella minuta sull’artista (2028, fascicolo IX) ai ff. 76v-77r: «L. Lotto p. 156. Nella Sagrestia del Duomo di Bergamo [disegna tre piccoli ovali] Il papa toglie la scomunica ai Bergamaschi sono tre tavolette – fatto con molto spirito e molto gusto di colorito. [156] in Bergamo / Nella sagrestia del Duomo – il Papa che toglie la scomunica alla città di Bergamo, tre piccoli ovali – pitture fatte con tutto il gusto e spirito proprio di L. Loto – figurette animate – composizioni pronte e colorito vigoroso – tocco allegro e

²² G. Mariacher, *Giovanni Cariani*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/I, Bergamo 1975, p. 287, scheda n. 19, p. 302, fig. 5; Pallucchini, Rossi, 1983, p. 101, scheda n. 2 (con bibliografia precedente); S. Facchinetti, in *Dall’oro al cielo. Le forme della fede a Bergamo...*, 2015, pp. 52-53, scheda n. 16; G. Berera, *Sguardi sul Rinascimento. Artisti e architetti nelle chiese di Bergamo*, Bergamo 2015, pp. 124-125 (con datazione 1517-1524).

²³ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 284, nota 3.

²⁴ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo* (1798): “Duomo. Primo altare a man destra: una superba tavola di Andrea Previtali bergamasco, discepolo di Giovanni Bellino, dipinta l’anno 1524 con impareggiabile maestria. In essa è rappresentato S. Benedetto sedente fra S. Bonaventura, che è in piedi alla destra, ed un santo vescovo alla sinistra, verso cui sta rivolto il S. Patriarca in atto di favellargli. Le opere di questo valente pittore si scambiano con quelle del suo maestro”. Il documento non è menzione la predella.

²⁵ Marioni da Ponte, vol. I, 1819, p. 65: “(...) dipinta con impareggiabile maestria”. Non è menzionata la predella.

²⁶ A. Pinetti (a cura di), *Inventario degli oggetti d’arte d’Italia*, volume I/Provincia di Bergamo, Roma 1931, p. 61.

billanciato». Nel testo definitivo i tre ovali sono analogamente riferiti a Lotto, specie per le figure dai tocchi brillanti²⁷. La predella sarà rivendicata poi al Previtali da Morelli (nel libro su Monaco e Dresda, 1893) con la conferma di Pinetti (1908, 1931) e Berenson (1957)²⁸.

Cavalcaselle ricorda in Duomo (sempre sul foglio 30r) anche la *Madonna con putto, S. Caterina, S. Gerolamo*, «(...) Madonna col putto, S. Caterina, S. Girolamo, tela MDLXXVI / IO. Bat. MORONUS P. (...) Duomo in Bergamo», opera del Moroni, firmata e datata 1576, che era già citata da Ridolfi (1648), Calvi (1676)²⁹, Tassi (1750 circa), Bartoli (1774), Pasta (1775) e Lanzi (1793)³⁰. Nell'Ottocento, prima di Cavalcaselle, era registrata da Maironi (1819), Marenzi (1824) e dal Pasino Locatelli (1867) e verrà rilevata nella ricognizione novecentesca del Pinetti (1931)³¹; un'altra opera firmata da Moroni «(...) Simone Bressiano, canonico, Io. Bap. Moronus p. (...) Duomo in Bergamo», che potrebbe identificarsi nella tela ora al Louvre (inv. RF. 532)³², e una «copia da Moretto» che ricorda anche sul foglio 31v: «(...) Madonna putto - Giovanni - Moretto copia di, sagrestia Duomo», attribuita da Mina Gregori (1979) alla tarda bottega morettiana³³.

Oratorio del Gesù (o antica cappella del Gesù)

Sul f. 28r (del 1857 circa) con gli itinerari è annotato: «(...) Fuori di Porta Nuova, al Gesù, fresco fuori della chiesa di G.B. Castelli Bergamasco (...)» e sul f. 47 r (del 1857 circa) con altri itinerari: «(...) S.to Jesus = il Redentore sotto i vetri, di G.B. Castello detto il Bergamasco, raffaellesco (...)». L'opera non è segnalata nel testo definitivo e non è stato rinvenuto il disegno corrispondente. Si tratta del *Cristo portacroce* di Giovanni Battista Castello (databile verso il 1550 circa) che era dipinto ad affresco sulla parete esterna dall'Oratorio del Gesù in borgo S. Leonardo a Bergamo. L'affresco venne strappato con la demolizione dell'oratorio e divenne di proprietà, nel 1858, della Congregazione di Carità a Bergamo la quale, nel 1878, lo donò all'Accademia Carrara, dove si trova ancora oggi (affresco strappato, 135 x 99 cm, inv. n. 58 AC 00425). L'affresco era citato dal Ridolfi (1648) ed era ritenuto miracoloso dal parroco corrispondente del Calvi (1676). Verrà poi segnalato in loco dal Tassi (1740-1750 circa), dal Bartoli (1774) e dal Pasta (1775). Nell'Ottocento era citato anche da Maironi (1819), Marenzi (1824) e dal Pasino Locatelli (1867) che ne registrava anche lui l'antica ubicazione³⁴. Le due note di Cavalcaselle, come visto nell'introduzione, si riferiscono probabilmente al 1857 circa, quando l'affresco doveva essere ancora in loco.

²⁷ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 284, nota 3 (con postilla di Borenius: per Morelli i tre piccoli ovali nella sagrestia sono di Previtali ed erano la predella, gli autori ascrivono questi dipinti a Lotto), vol. III, p. 420, nota 2 (1).

²⁸ P. Zampetti, I. Chiappini (a cura di), *Andrea Previtali*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 131, scheda n. 21, pp. 164-165, figg. 3, 1-3 (con bibliografia precedente); Berera, 2015, pp. 120-124.

²⁹ D. Calvi, *Effemeride sagro profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi et territorio*, Milano 1676-1677, 3 voll., ed. consultata ripr. anastatica A. Forni, Bologna 1981, vol. I (1676), p. 198, colonna b.

³⁰ Lanzi, 1793, cc. 46v, 47v, in *Luigi Lanzi...*, a cura di D. Levi, 1989, p. 63: "Al Duomo Nostra Signora fra Santi Girolamo e Caterina, quadro dipinto con gran verità e forza di colore; nel disegno piuttosto secco".

³¹ Pinetti, 1931, p. 60; M. Gregori, *Giovanni Battista Moroni*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, pp. 234-235, scheda n. 38.

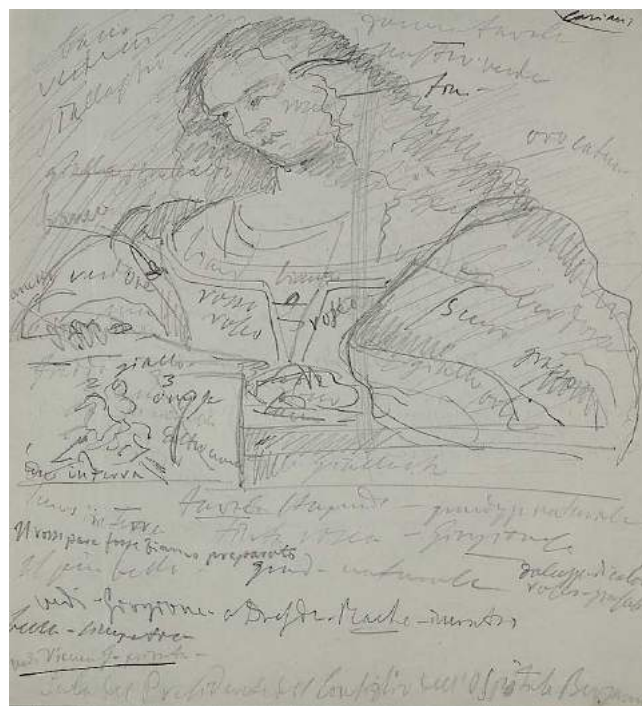
³² Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di ecclesiastico (Il canonico Bressani?)*, 1563-1565 circa, firmato in basso a sinistra "IO. BAP. MORONUS. P.", olio su tela, 98 x 82 cm, Parigi, Musée du Louvre (inv. n. RF. 532), pubblicato in: M. Gregori, *Giovanni Battista Moroni*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, p. 294, scheda n. 171, p. 352, fig. 2, come proveniente dalla raccolta dell'antiquario milanese Giuseppe Baslini e venduto all'asta con la sua collezione dagli eredi nel 1888 (nel catalogo era indicato come proveniente da una famiglia di Bergamo). Fu acquistato dal Louvre prima del 1891. La Gregori ricorda inoltre che nel *Cenno storico artistico* del Capitolo del Duomo del 1855 era citato un "Ritratto del canonico Simone Bassano" (per la studiosa da identificarsi nel giureconsulto Bressani, morto nel 1565) e che fu esposto a Bergamo nel 1875 come "Ritratto d'uomo seduto"; tale quadro fu venduto dal Capitolo del Duomo prima del 1866 (come attestava una comunicazione di Monsignor Luigi Chiodi). Il disegno di Cavalcaselle permette di appurare con maggiore sicurezza che potrebbe trattarsi della medesima opera, conservata almeno sino al 1866 (data della prima ampia ricognizione del conoscitore in città) presso la sagrestia del Duomo di Bergamo.

³³ L'opera è citata come presente nella sagrestia del Duomo di Bergamo in: M. Gregori, *Giovanni Battista Moroni*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, scheda n. 141, pp. 282-283, dove viene posta in relazione alla *Madonna con Bambino e i Santi Caterina d'Alessandria, Francesco e un donatore* di Moroni conservata alla Pinacoteca di Brera a Milano (n. inv. 131), di cui si è detto nella I parte, il cui gruppo centrale è ispirato alla tela di Moretto, *Sacra Famiglia con S. Giovanni Battista*, conservata al Museo Poldi Pezzoli di Milano (inv. n. 3494), replicata più volte (come l'esemplare qui in analisi esemplifica); si veda anche: M. Natali (a cura di), *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982, scheda n. 139, p. 132.

³⁴ G. Rosso del Brenna, *Giovanni Battista Castello*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/II*, Bergamo 1976, p. 379, p. 443, scheda n. 2 (con bibliografia precedente).

Ospedale Maggiore

Presso l'Ospedale Maggiore Cavalcaselle vede la cosiddetta "Schiavona" che rileva sul f. 43v: «Cariani (...) [nel bassorilievo] altro uomo in terra, tavola stupenda, grandezza naturale, tinta rosea, giorgionesca, il rosso pare fosse bianco preparato, il più bello, grande naturale, dolcezza di colore rosso [...], vedi Giorgione a Dresda Rachele incontro³⁵, bella - simpatica, vedi Vienna Galleria privata³⁶, Sala del presidente del Consiglio nell'Ospitale di Bergamo, Cariani». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con uno schizzo sintetico su lucido applicato su carta e con delle note a penna di mano di Cavalcaselle: «Bergamo, nella sala del presidente del consiglio dell'ospitale, p. 29 (...) verdone grasso di colore, tavola grandezza naturale [aggiunto a matita] Cariani [...]»³⁷.



Giovanni Cariani, *Ritratto di gentildonna* (detto "La Schiavona"), 1518-1520 circa, olio su tela, 83 x 70 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. D 26/73), in deposito dall'Ospedale Maggiore di Bergamo; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 43v.

Nella minuta su Cariani (2028, fascicolo XI) il conoscitore descrive l'opera con più dettagli, ai ff. 15r-17v, 19r: «[p. 29] (...) Nella sala del presidente del Consiglio dell'ospitale maggiore (sempre a Bergamo) vedesi un busto di donna dipinto sopra tavola. Pittura di maniera facile e che tiene del giorgionesco e del Palma – Vediamo l'arte e la tavolozza del Palma e del Loto la cui origine viene da Giorgione [p. 30] e sono i caratteri del Cariani. La pittura è di tinta calda grassa rosea, e di un sugo di tinta caldo rossastro tendente al roseo con ombra calda – ha qualche cosa di vago, di diafano tra mezzo alla tinta (veicolo grasso). Il tutto trattato con certa facilità e cura, ma vedesi qualche cosa di abbandonato nella esecuzione, d'incerto nel definire e parti. Si sostiene più per il giusto valore, e la vaghezza delle tinte che per la <modellato> [p. 31] giusta precisione ed il giusto modellato delle parti. Così il disegno è alquanto incerto – infine vedesi, in questo piacevole ritratto dipinto con giusto valore <di tinta>, e sugo di tinte qualche cosa di rilasciato od incerto – o di abbandonato – che è poi quella maniera che vedesi in chi tiene dietro al modo di L. lotto. Ciò anco come è posto il colore e come sono messe le ombre e toccati i capelli. Il tocco è grasso ed impregnato [p. 32] di <tinta> colore grasso – messo quasi alla prima. Tinta vaga <l'into> sugosa ma un poco vuota e vedesi una tavolozza un poco sporca – Infine la tecnica che tiene dietro al Palma ed al Lotto. Le pieghe <sono> nelle loro forme <sono incerte> hanno dell'incerto – non sono <non> bene definite. Ritratto bello del Cariani, di maniera larga e facile – ed'un colore sugoso – ma coi caratteri notati. Abbiamo qui una [p. 33] una tecnica <variata> modificata da quella <del ritratto Bali detto del Bali e>³⁸ degli altri ritratti Vedesi un grasso di tinta nelle ombre ed una specie di velatura grassa-calda (*)³⁹ / Così

³⁵ Si tratta dell'*Incontro di Giacobbe e Rachele*, Dresda, Gemäldegalerie (inv. n. 192), ora restituito a Palma il Vecchio; era attribuito a Giorgione, mentre Cavalcaselle lo assegnava a Cariani: si veda *supra* (introduzione su Giovanni Cariani).

³⁶ Si veda *supra* (introduzione su Giovanni Cariani) e la nota 39.

³⁷ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo "Giovanni Cariani".

³⁸ Giovanni Cariani, *Ritratto Albani*: si veda *infra*, Bergamo, Collezione Albani.

abbiamo qui un'arte sorella del quadro di Giorgione a Dresda⁴⁰ benché colà sia <di tinta più ferma> dipinto con più corpo di colore, ma collo stesso principio tra Palma e Lotto; ed una tavolozza come la mostra Cariani / <Questo ritratto di donna a Bergamo è d'esecuzione> / [p. 34] Vedete come colle opere <[...]> giriamo attorno ad uno stesso principio, ad una stessa fisionomia d'arte che va modificandosi ma che bene guardando mostra <ad essere> una stessa indole quale è quella del Cariani. / Noi abbiamo avuto occasione di ricordare da Esterasi a Vienna (ora a Pest) una mezza figura di donna col libro in mano in atto di leggere e coll'altra mano al seno – in tavola [p. 35] dato a Bellini ma che abbiamo detto essere del Cariani⁴¹. Vedi vol. IV p. 188. Ritratto anco questo di donna <piacevole> giovane. / <Nel cortile Piazza> p. 35^a / p. 35^b». Nel testo definitivo l'opera è inserita tra i dipinti di Giovanni Cariani databili verso il 1519-1520, in cui vengono colte influenze lottesche, palmesche e giorgionesche, in particolare è rimarcato il fatto che sia costruita non tramite linee, ma con tocchi di colore e contrasti tra ombre per cui il risultato sarebbe buono quando si guarda l'opera da lontano, mentre da vicino mostrerebbe una grossolanità di fattura⁴².

Il dipinto si trova ora all'Accademia Carrara di Bergamo dove è pervenuto nel 1879 come concessione in deposito dall'Amministrazione dell'Ospedale Maggiore di Bergamo; almeno dall'inizio dell'Ottocento, in quanto lo cita in tale luogo Marenzi nel 1824, era di proprietà della Congregazione di Carità in Bergamo, divenuta dal 1861 Pio Luogo della Misericordia e poi Ospedale Maggiore: Cavalcaselle lo vede nella sala del Presidente del Consiglio di tale ultimo luogo. Venne citato per la prima volta dal Marenzi appunto (1824), che lo assegnava a Giovanni Cariani. Facchinetti (1833) era invece dubbioso tra Barbelli, Giorgione o lo stesso Cariani. Pasino Locatelli (1869) la acclarerà come opera di Cariani, ricordandone la “calda e ammirevole” fusione dei colori, con l'effetto di “carni che non sembrano dipinte ma vere” e un fare originale che non si confonderebbe con lo stile di altri artisti⁴³.

L'opera era già stata assegnata al Cariani anche da Otto Mündler nel 1855, quando il *travelling agent* della National Gallery di Londra annotava nel suo diario inglese di essersi recato, assieme al chimico e collezionista bergamasco Prospero Arrigoni, presso l'Ospedale, dove “alcuni dipinti erano da smaltire” tra cui “un ritratto di una giovane donna di ‘Giorgione’ (la mano destra è posata su un antico bassorilievo): è evidentemente un F. [sic] Cariani”⁴⁴. Tale riferimento documenta peraltro che l'opera era allora in vendita e che Arrigoni la mostrò a Mündler per valutarne un eventuale acquisto addirittura da parte del museo londinese. L'attribuzione è stata poi sempre accolta già nel corso dell'Ottocento da Morelli (1893), Berenson (1894) e Frizzoni (1897) ed è stata confermata da Venturi (1913) e dagli studiosi di epoca moderna⁴⁵. Grande incertezza vi era invece sulla datazione: Morelli (1893) pensava ad una fase decisamente giovanile di imitazione giorgionesca, mentre altri studiosi (tra cui Baldass, 1929 e Freedberg, 1975) la collocarono verso il 1530; il riferimento stilistico a Giorgione è già presente nelle osservazioni del disegno di Cavalceselle, che nel testo a stampa la colloca (con il contributo di Crowe) verso il 1519-1520, con una datazione che è stata poi acclarata in epoca moderna (Pallucchini, Rossi, 1983; Rossi, 2001) per affinità con le opere bergamasche del Cariani, con la *Schiavona* di Tiziano e con i ritratti femminili di Palma databili al 1520 circa.

Palazzo del Podestà

Sul f. 45v: «(...) Sul palazzo ora biblioteca, Bramante? Macchie, sopra un arco parte di putti», probabilmente sotto tali annotazioni c'era anche un disegno o delle altre note, ma il foglio si presenta oggi strappato: l'indicazione dovrebbe riferirsi alla prima opera nota di Donato Bramante, gli affreschi (molto frammentari) sulla facciata del Palazzo del Podestà veneto, poi trasferiti nel salone di Palazzo della Ragione sempre a Bergamo. Nel testo a stampa è riportata l'indicazione “dell'Anonimo morelliano” - che sarà identificato in Marcantonio Michiel, umanista e intenditore d'arte in visita Bergamo verso il 1525 circa - che datava le opere al 1486 e le assegnava appunto a Donato Bramante⁴⁶; per la frammentarietà del ciclo, Crowe e Cavalcaselle nel testo a stampa (1871) argomentarono che non era possibile dare un

³⁹ (*) “Ricordatevi i due ritratti a Vienna dati a Giorgione al Belvedere”. Si veda la nota 36.

⁴⁰ Dovrebbe trattarsi della stessa opera alla nota 35.

⁴¹ Il collegamento tra le due opere è riportato anche nel testo definitivo nella sezione su Giovanni Bellini: Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 186, nota 1. Si tratta del *Ritratto di donna* proveniente da Pesth, Collezione Esteráhy, ora a Budapest, Szepmuveszeti Museum (inv. n. 91, olio su tavola, 90 x 75 cm) che era attribuito a Giovanni Bellini in un inventario del 1820 e che Cavalcaselle assegna invece a Giovanni Cariani; è riferito a Bernardino Licinio in: K. Garas, *Museum of Fine Arts, Budapest. Italian Renaissance portraits*, Budapest 1974, n. 36.

⁴² Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 456.

⁴³ Pasino Locatelli, *Illustri bergamaschi: studi critico-biografici. Pittori*, 2 voll., Tipografia Pagnoncelli, Bergamo 1867-1869, vol. II, Bergamo 1869, p. 42.

⁴⁴ *The travel diaries of Otto Mündler: 1855-1858*, edited and indexed by Carol Togneri Dowd, introduction by Jaynie Anderson, The Walpole Society, London 1985, p. 89 (20 dicembre 1855).

⁴⁵ Mariacher, 1975, p. 285, scheda n. 6, p. 310, fig. 6 (con bibliografia precedente); Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 105-106, scheda n. 8 (con dettagliata bibliografia precedente); F. Rossi, in *Bergamo, l'altra Venezia...*, 2000, pp. 174-175, scheda n. IV.10 (con bibliografia precedente).

⁴⁶ Il brano del Michiel, che durante il secondo soggiorno bergamasco (1524-1525 circa) lasciò inediti alcuni appunti manoscritti che saranno pubblicati come anonimi solo nel 1800 dall'abate Jacopo Morelli, è riportato in: G. Petró, *Sulle tracce di Lorenzo Lotto a Bergamo: amici e committenti*, in *Lorenzo Lotto nella Bergamo del '500, riferimenti e immagini della pittura lottesca*, “La Rivista di Bergamo”, n. 12-13, gennaio-giugno 1998, p. 78.

giudizio sull'autore (peraltro già riportato con punto di domanda nel disegno del conoscitore), mentre la data riferita dal Michiel sembrava a loro pertinente; nelle postille di Borenus questa è corretta, invece, nel 1477 circa, sulla base del testo di Marin Sanudo (1483, *Itinerario per la terraferma veneziana*)⁴⁷.

I frammenti di affreschi illustrano i *Sette savi dell'antichità* e motivi architettonici e vennero attribuiti al Bramante proprio da Marcantonio Michiel e poi citati dal Sanudo, in seguito non risultano più segnalati nemmeno in sede locale, da ciò la rilevanza del riferimento, seppur corsivo, di Cavalcaselle, evidentemente a conoscenza del testo morelliano. Furono, infatti, riscoperti sotto strati di intonaco solo nel 1927, staccati e trasferiti su tela da Mauro Pelliccioli. Dopo il rinvenimento vennero presentati dal Suida (1931), come primo lavoro di Bramante, e poi studiati dal Salmi (1932), che ne identificò i soggetti, e da Fiocco (1935-1936). Più recentemente sono documentati negli interventi della Ferrari (1964), di Mulazzani (1978), Natale (1987) e Mulazzani e Angelini (1994) e nell'ultima mostra su Bramante (2014-2015), dove è stato precisato che la progettazione si deve a Bramante e l'esecuzione a più collaboratori⁴⁸. Sono stati considerati come la "prima testimonianza della cultura rinascimentale nella città" e un'opera di rottura in quanto il loro rigoroso impianto prospettico avrebbe contribuito in modo decisivo a "rinnovare in senso umanistico la cultura locale"⁴⁹.

Si deve altresì rilevare che l'indicazione di Cavalcaselle contenuta nell'ultima riga "sopra un arco parte di putti" potrebbe riferirsi alla porzione di destra del ciclo di Casa Angelini (in via Arena, nn. 16-20, a Bergamo), vicina a Palazzo della Ragione. Il ciclo fu scoperto però solo nel 1957 (il conoscitore potrebbe quindi avere visto solo dei frammenti) e presenta, sopra un'architettura ad arco dipinta, un fregio di putti in atteggiamenti ludici. Subito dopo la scoperta, si pensò (appunto) al Bramante, mentre Mulazzani (1994) ha poi riferito il ciclo a due pittori locali (uno specializzato in architetture, l'altro in figure) che dipinsero verso la fine del Quattrocento e ai quali ha attribuito anche la decorazione della facciata accanto alla chiesa di S. Michele al pozzo bianco (di cui si dirà)⁵⁰.



Donato Bramante e collaboratori, *Chilone Lacedemone, Un Filosofo* (frammento), 1477 circa, affreschi trasferiti su tela, 355,5 x 260,5 cm, 330,5 x 340 cm, dal Palazzo del Podestà, ora in deposito presso il Palazzo della Ragione, Bergamo; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 45v (dettaglio).

Palazzo Vescovile

Ai ff. 64r-v «1. Annunziata, da un lato 3-4 giovani, dall'altro dietro la Madonna 3 donne, fondo di bosco, figure lunghe, caratteri meschini, pieghe angolari. 2. La nascita coi pastori, un coro di angeli in ginocchio, putto in terra, S. Giuseppe. 3. S. Giovanni appare l'angelo, incontro di S. Gioacchino colla Madonna, angelo appare a S. Anna che sta in ginocchio. Sia Foppa? 4. Adorazione dei Magi. Importante. 5. Lunette con Nostro Signore in gloria, apostoli, Santi etc. coro di angeli colle trombe, sotto paradiso ed inferno, Giudizio universale, <sembra più posteriore> alle 4 prime è di altra mano ed inferiore, dozinali. Così diverse tondo con mezze figure di profeti, conservate, belle, istesso dei 4. Tutte queste era

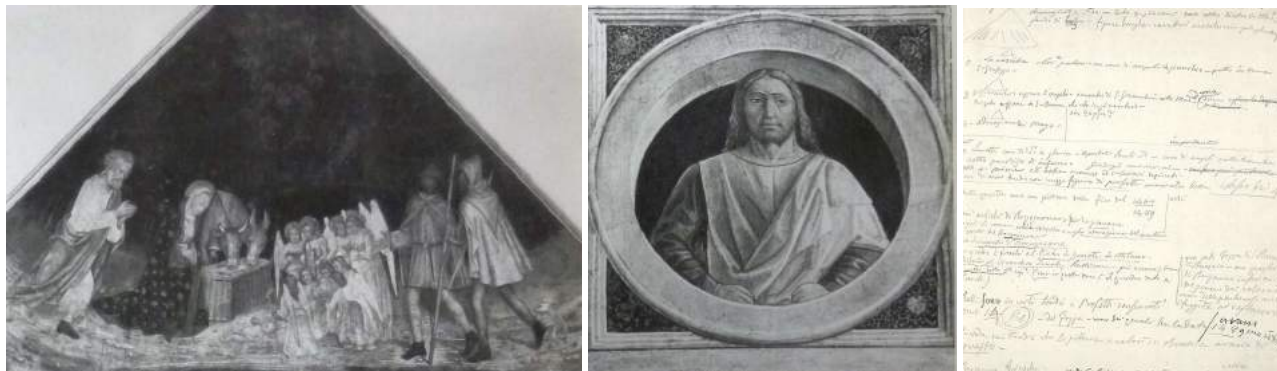
⁴⁷ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. II, pp. 327-328, nota 2 e due postille di Borenus.

⁴⁸ G. Mulazzani, P. Angelini, *Bramante a Bergamo*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 3-29, schede 1-1N (con bibliografia precedente); si vedano anche: F. Rossi, con P. Angelini, M.G. Recanati, *Accademia Carrara. Gli affreschi a Palazzo della Ragione*, Milano 1995, pp. 81-87, schede D 130 - D 141; C. Barbieri, *Specchio di virtù. Il consorzio della Vergine e gli affreschi di Lorenzo Lotto in San Michele al Pozzo Bianco*, Bergamo 2000, pp. 30-31, note 34-35; M. Ceriana, E. Daffra, in *Bramante a Milano: le arti in Lombardia 1477-1499*, Catalogo della mostra (Milano, 2014-2015), a cura di S. Bandera et. al., Milano 2014, pp. 187-188, scheda n. I.6, p. 124 (ill. a colori); Berera, 2015, pp. 100-101.

⁴⁹ P. Zampetti, *Bergamo nel Cinquecento*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. XV; F. Rossi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 228

⁵⁰ G. Mulazzani, F. Mazzini, *Il Maestro di Casa Angelini*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 33-45.

un pittore della fine del 1400, 1489, più antichi di Bergognone o più da giovane, angeli che suonano nella nascita o meglio astrazione del carattere di quelli del Bergognone, sia il maestro di Bergognone, mi ricorda i freschi di S. Pietro in Gessate in Milano attribuiti al Civerchio, Zenale, Buttinone, più assomigliano a quelli della Ia cappella (non in quella dove è il quadro dato al Civerchio)⁵¹. Ora vedi Foppa di S. Barnaba di Brescia⁵², ma questi di Bergamo inferiori, del genere dei colorati ma delle poche cose antiche sfuggite al restauro. Belli sono in certi tondi i Profeti conservati sono i 4 tondi del Foppa, uno dei quali ha la data aram 1489 ma ritoccato. Si vede nei tondi che le pitture a colori in Brescia erano di questo. Bergamo, freschi. +/ Vedi Calvi a p. 241 Troso di Bergamo 1477. [f. 64v] (...) Freschi che vengono dalla chiesa delle Grazie (demolita) staccati e portati in Vescovado Bergamo (...)».



Anonima bottega lombarda/Jacopo (o Giacomo) Scanardi di Averara, detto “Maestro Oloferne” (già attribuiti a), *Adorazione dei pastori, Profeta*, 1485 circa, affreschi trasferiti su tela (da S. Maria delle Grazie a Bergamo), S. Maria delle Grazie, Bergamo (sagrestia); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 64r (dettaglio).

Nelle sue osservazioni Cavalcaselle individua dunque due mani: una di un pittore più fine che ritiene (dopo varie ipotesi) possa essere addirittura Vincenzo Foppa e a cui attribuisce i quattro tondi con Profeti – di cui riferisce che Aram ha la data 1489, ma che questa è ritoccata - e le prime quattro lunette che descrive. Mentre l'altro pittore, a cui attribuisce la quinta lunetta, gli sembra inferiore per stile. Nel testo della *New History* gli affreschi sono citati, nel capitolo IX del II volume (1864) dedicato ai pittori di Verona, Padova, Milano e Venezia dell'ambito di Altichiero, come del XV secolo e di “poco valore” e sono segnalati anche nell'edizione tedesca del testo (1869); sono invece descritti più nel dettaglio nella *History* (1871), quando Cavalcaselle aveva avuto la possibilità di visionarli dal vivo, correggendone la originaria provenienza, registrata prima erroneamente⁵³. Nella *History* le opere vengono accostate alla decorazione della cappella Obiani in S. Pietro in Gessate (Milano), che viene riferita ad un anonimo milanese della metà del XV secolo, vicino a Francesco de Vico (ora la decorazione viene datata verso il 1485 e ritenuta di ambito milanese), e a cui vengono avvicinati anche gli affreschi della Cappella della Vergine nella stessa chiesa milanese (ora riferiti ad Agostino de' Mottis). Vengono inoltre indicate come realizzate con figure rigide nelle pose e contorni marcati e attribuite dubitativamente al pittore Troso da Monza, modificando dunque le prime ipotesi di Cavalcaselle, ma mantenendo lo stesso il collegamento, ripreso poi anche dalla critica moderna, all'ambito milanese. Il riferimento a Troso da Monza è probabilmente sviluppato dal Crowe, nel testo definitivo, sulla base dello spunto presente nelle note di Cavalcaselle e relativo all'attribuzione che si trovava nel libro di Girolamo Luigi Calvi (1865), il quale aveva dedicato un capitolo al pittore, riportando il documento pubblicato da Tassi (1740-1750 circa), secondo cui nel 1477 Troso era abitante in Bergamo e stipulava una convenzione con lo Scanardi di Averara per dei lavori da fare in comune⁵⁴. All'attività di Troso in Bergamo faceva riferimento anche il Michiel (1525 circa) - da cui forse il riferimento

⁵¹ Non è esattamente chiaro a quali affreschi della Chiesa di S. Pietro in Gessate a Milano Cavalcaselle qui si riferisca: si veda per confronto quanto è poi riportato nel testo a stampa (nota 53 qui sotto).

⁵² Si tratta degli affreschi realizzati verso il 1545 da Paolo da Caylina il Giovane nella Cappella di S. Barnaba nel Convento di S. Pietro in Oliveto a Brescia e che erano un tempo riferiti a Vincenzo Foppa.

⁵³ J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A New History of painting in Italy from the second to the sixteenth century*, J. Murray, London 1864-1866, 3 voll., vol. II (1864), p. 258, nota 4: sono pubblicati come affreschi del XV secolo in Vescovado a Bergamo, ma provenienti dalla demolita chiesa di S. Giuseppe, come opere di poco valore, su cui i due storici sarebbero ritornati. Sono citati come da S. Giuseppe e ora in Vescovado anche nella successiva edizione tedesca del testo: J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, deutsche Originalausgabe besorgt von Max Jordan, S. Hirzel, Leipzig 1869-1876, 6 voll., vol. II (1869), p. 418. Mentre in: Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 434-435, nota 1 (la provenienza è corretta in S. Maria delle Grazie a Bergamo e gli affreschi sono più estesamente descritti), vol. II, pp. 389, 391 (si confronti questa sezione per Troso da Monza e per l'Altare di S. Pietro in Gessate).

⁵⁴ G.L. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono a Milano durante il Governo dei Visconti e degli Sforza*, Parte II, Milano 1865, pp. 238-244.

all'anonimo morelliano nelle note di Cavalcaselle poi cancellate – che gli attribuiva però un dipinto sulla facciata della casa Della Valle in Porta Dipinta, non più esistente, e alcuni disegni per le tarsie lignee in S. Bartolomeo (Bergamo)⁵⁵. Si tratta del ciclo di affreschi in parte conservato al Museo Nazionale di Budapest (dove pervenne per acquisto nel 1893)⁵⁶, in parte in una collezione privata di Stradella (Pavia), in parte recentemente acquisito (vele con *Annunciazione* e *Natività* e due *Profeti*) dalla Provincia di Bergamo (2004) e collocato nell'andito di ingresso alla sagrestia di S. Maria delle Grazie a Bergamo. Gli affreschi provengono proprio da tale ultimo luogo (dove si trovava anche il *Polittico* di Foppa, ora a Brera); con la demolizione della antica chiesa (1856) vennero staccati e ricoverati provvisoriamente in Palazzo Vescovile a Bergamo (dove li vide appunto Cavalcaselle), per essere poi ceduti in proprietà privata. Si trovavano nella prima cappella a destra (dedicata alla Vergine) ed erano citati dal Tassi (nell'*Indice delle chiese di Bergamo*, 1740-1750 circa), che li ricordava come di buona fattura ed eseguiti entro il 1489, data che riporta anche Cavalcaselle nelle note. Bartoli (1774) li riteneva dipinti alcuni nel 1489, altri nel 1494, notizie riprese dal Pasta (1775) che riferiva al medesimo periodo le *Storie di S. Francesco*, di cui diremo a breve. Maironi (1819) ricordava solo la presenza in chiesa di diversi affreschi dei “nostri vecchi pittori”, riferendosi quindi forse anche lui al ciclo più recente di cui si dirà. Carlo Marenzi (1822) attribuiva i dipinti nella volta e i Santi nell'arco a Giacomo Scanardi, mentre Girolamo Marenzi (1824) forniva per la prima volta una descrizione dei soggetti, attribuendoli sempre allo Scanardi. Poco dopo lo stacco, vennero descritti da Giovanni Finazzi (1863) in una memoria relativa al complesso delle Grazie sempre come dello Scanardi, quindi vennero citati da Pasino Locatelli (1869) che si limitava a riferire anche lui l'attribuzione dei Marenzi allo Scanardi, rilevando però due mani diverse (una più sicura, l'altra inferiore)⁵⁷. Nel Novecento il dibattito critico è stato molto acceso: gli affreschi sono stati considerati vicini alla maniera di Vincenzo Foppa dagli autori ungheresi che si sono occupati delle parti conservate al Museo di Budapest (dal 1914); Berenson (1932) pensava addirittura anche lui ad un intervento parziale dello stesso Foppa; mentre la Wittgens (1948) li riferiva alla maniera del bergamasco Gavasio da Poscante. Pigler (1954) ritornava alla scuola foppesca. Mazzini (1965), che pubblicò per primo la parte conservata in origine a Stradella, la giudicava riflesso del soggiorno bergamasco di Foppa con reminescenze tardo-gotiche. In seguito lo stesso Pigler (1960) li attribuiva a Nicolò da Varallo forse con la collaborazione di Gaudenzio Ferrari, proposta poi sviluppata da Sciolla (1966) che li datava verso il 1479-1489. Mentre Mauro Natale (1984) vi riconosceva la mano di un anonimo pittore milanese. Le parti un tempo a Stradella sono state poi riferite ad anonimi artisti (forse pavesi) che avrebbero dato la “misura della stretta integrazione della cultura bergamasca con quella milanese nell'ultimo quarto del Quattrocento” (Rossi, 1994), mentre i tondi di Budapest sono stati riconosciuti come di cultura decisamente foppesca e opera di due artisti principali operanti nella stessa bottega (Gnaccolini, 1996). La figura di Aram reca la data 1485, letta erroneamente come 1489 dagli storici bergamaschi antichi ripresi dal Cavalcaselle, che notava però come la scritta fosse ripassata. Maria Grazia Balzarini, nel volume su Foppa (1998), considerava l'*Annunciazione* e l'*Adorazione* un tipico esito dell'intreccio tra Foppa-Amadeo tra Bergamo e Pavia. Più recentemente la parte di affreschi acquisita dalla Provincia di Bergamo è stata riferita dubitativamente a Giacomo Scanardi di Averara (Noris, 2004), avvalorando l'attribuzione storica dei Marenzi, sebbene invalidata dagli studi critici successivi. A Giacomo Scanardi, infatti, sebbene citato nei documenti come pittore bergamasco attivo tra il 1477 e il 1512, non viene più ricondotta nessuna opera ancora oggi esistente⁵⁸. Per cui la lettura scientificamente più approfondita, anche in relazione all'attento vaglio della letteratura critica precedente, rimane ad oggi quella proposta dalla Gnaccolini (1996), nell'articolo apparso su “Arte Lombarda”, e accolta dalla Balzarini (1998).

Al f. 64v: «Tutte le storie della vita di S. Francesco, opera posteriore così li santi antichi della volta con S. Francesco, S. Bernardino, S. Teresa, S. Girolamo, S. Antonio, Santa, S. Ludovico, [*tutti] con gloria di angeli. Opere dal 1500 al 1520 del tempo di <Francesco> Gerolamo di S. Croce? Figure tozze, sia Bosella? No. Colore caldo, roseo, dolce, forme grassette e ripiene, vedi Locatelli o Tassi. Freschi che vengono dalla chiesa delle Grazie (demolita) staccati e portati in Vescovado Bergamo <B. Vincenzo Foppa [...] vedi p. 94 vita di Carpaccio v. VI 7 l'Anonimo di Morelli> (...). Cavalcaselle si riferisce al ciclo di affreschi con i *Fatti prodigiosi della vita di S. Francesco* che era collocato nella

⁵⁵ Su Troso da Monza a Bergamo si vedano: L. Tognoli Bardin, *Regesti documentari*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, p. 687; G. Colmuto Zanella, *Il cantiere del Duomo di Bergamo tra Quattrocento e Cinquecento. Il modello del Dolcebuono e quello di Trosio de Medicis e Giovanni Gagini*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi e A. Rovetta, Milano 1999, pp. 190-193 (con bibliografia precedente).

⁵⁶ Dieci tondi ad affresco, con busti di *Antenati di Cristo*, 60 x 60 cm, Budaspet, Szépművészeti Múzeum, nn. inv. 1071-1082.

⁵⁷ Locatelli, vol. II, 1869, pp. 75, 80-81.

⁵⁸ F. Rossi, *Presenze lombarde*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 74-75, scheda n. 18, p. 81, figg. 3-4 (per le porzioni un tempo in collezione privata pavese, in parte ora trasferite in S. Maria delle Grazie a Bergamo); L. P. Gnaccolini, *Un ciclo di affreschi quattrocenteschi da Santa Maria delle Grazie a Bergamo*, in “Arte Lombarda”, n. 117, 1996/2, pp. 127-132 (per il ciclo a Budapest che è per la prima volta identificato una parte di proveniente da S. Maria delle Grazie a Bergamo); M.G. Balzarini, *Foppa*, Milano 1998, pp. 181-182, nota 12 (con bibliografia precedente); F. Noris (a cura di), *Immagini di un ritorno: gli antichi affreschi francescani di Santa Maria delle Grazie a Bergamo*, Bolis, Azzano San Paolo (Bergamo) 2004. Per i documenti sullo Scanardi si veda: L. Tognoli Bardin, *Regesti documentari*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, 1994, pp. 683-686.

antica Chiesa di S. Maria delle Grazie a Bergamo e subì la medesima sorte degli affreschi visti prima. Nella *History* (1871) il ciclo è attribuito a “Giacomo di Giorgio Scannardi di Averara” - che, stando al Tassi, collaborò con Troso da Monza nel 1477 - vedendovi relazioni con l’arte veneta e i Santacroce⁵⁹. Le storie di S. Francesco sono state più correttamente riferite a Jacopino de’ Scipioni di Averara, artista originario di Averara in Valle Brembana, documentato a Bergamo tra 1492 e 1532: viene considerato uno dei protagonisti della cultura locale degli inizi del 1500; il suo stile è interpretato come di cultura prevalentemente lombarda, mentre le sue opere finali (tra cui la pala ora in S. Pancrazio, data 1529, che Cavalcaselle non rileva però) sono ritenute una ripresa dei moduli formali di Lotto, ma sempre calati in una struttura architettonica di stampo zenaliano e quattrocentesca⁶⁰. Il ciclo è documentato infatti come realizzato verso il 1506-1507, per via di una perizia datata in quest’ultimo anno e tesa a dirimere una controversia insorta tra lo Scipioni e i committenti (i Cassotti) e che veniva citata già dal Tassi, ma che né Cavalcaselle (che nelle annotazioni chiede allo studioso inglese di controllare se il ciclo fosse stato citato da Tassi o Locatelli), né Crowe (nel testo definitivo) dimostrano di conoscere. Gli affreschi furono realizzati per la cappella della SS. Trinità (cappella Cassotti de’ Mazolenis) dell’antica chiesa delle Grazie. Dopo che questa venne demolita (1856) furono staccati, riportati su tela e acquistati da Giuseppe Maria Bonomi che li collocò nel Convento soppresso dei Cappuccini di Vertova (Berera, 2015) e poi dispersi in varie collezioni. Una parte fu provvisoriamente collocata presso il palazzo vescovile di Bergamo, dove la vide Cavalcaselle. Il nucleo maggiore di queste opere, 24 tele di piccolo, medio e grande formato, faceva parte di un’unica Collezione a Stradella (a Pavia). Nel 2004 la Provincia di Bergamo ha acquistato tale nucleo e lo ha ricollocato nella nuova chiesa di Santa Maria delle Grazie, a Bergamo, nell’andito di accesso alla sagrestia, dove è oggi visibile⁶¹.



Jacopino de’ Scipioni di Averara, *Fatti prodigiosi della vita di S. Francesco*, 1506-1507 circa, affreschi riportati su tela, Collezione privata (primi due), Chiesa di S. Maria delle Grazie, Bergamo (altri due).

La prima menzione del ciclo risale al testo del Calvi (1661-1671) dove era indicato come di “buona mano”⁶². Fu poi segnalato da Tassi (1740-1750 circa), che lo riferiva allo Scipioni per il documento notarile citato, Bartoli (1774), Pasta (1775), Maironi (1819), Carlo e Girolamo Marenzi (1822, 1824), Finazzi (1863) e Locatelli (1869), che lo vide anche lui “in alcune camere del Vescovado” e lo attribuì correttamente all’artista, riportando la vicenda della perizia documentata dal Tassi, e ritenendolo un esempio ingenuo, privo di chiaroscuri e con difetti di prospettiva e disegno, ma nuovi gli sembravano alcuni concetti compositivi dello Scipioni ed espressivi i volti⁶³; Cavalcaselle e Crowe (1871), nonostante la critica precedente, lo riferirono appunto, sebbene con riserva, allo Scannardi e ne interpretano lo stile in direzione veneta, mentre Mazzini (1965, 1994), ritenendolo di nuovo indubbiamente dello Scipioni, lo considererà decisamente più rivolto verso l’ambito milanese (Foppa soprattutto, Butinone, Zenale e Bergonone) e con un linguaggio attardato sullo stile del Quattrocento⁶⁴.

Pia Casa di Misericordia

Sul f. 53r Cavalcaselle disegna due opere attribuite ad Andrea Previtali, la prima delle quali ritiene falsa: «Pia casa di Misericordia, (...) ANDREAS / PIVITAL / M.D.XIII, tela copia del Previtali, 15 luglio 1869 (...)», nel testo a stampa

⁵⁹ Al ciclo Cavalcaselle e Crowe si riferiscono genericamente nella *New History* (1864) e nell’edizione tedesca (1869), si veda la nota 53 per la bibliografia, e poi più estesamente in: Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 434-435, nota 1.

⁶⁰ Lanzi (ed. 1809) indicava lo Scipioni “tra i migliori maestri della scuola veneta che conobbero e seguirono Giambellino” e un pittore teso tra l’antico e il moderno; per la bibliografia moderna si vedano: F. Rossi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 231; F. Mazzini, *Giacomo detto Jacopino de’ Scipioni*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 473-513 (con fonti e bibliografia precedente).

⁶¹ Noris, 2004; Berera, 2015, pp. 22-27.

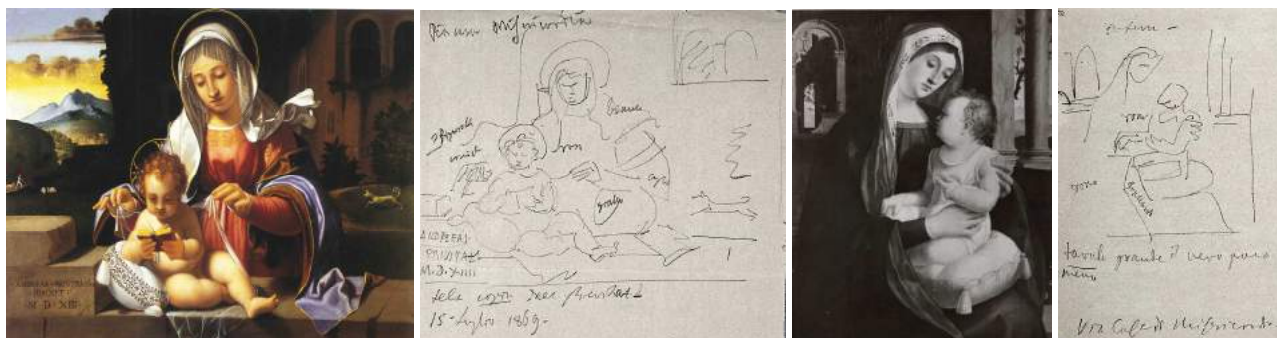
⁶² D. Calvi, *Delle chiese della Diocesi di Bergamo (1661-1671)*, edizione a cura di Giosuè Bonetti e Matteo Rabaglio, Cinisello Balsamo (MI) 2008, p. 73.

⁶³ Locatelli, vol. I, 1867, pp. 37-38, vol. II, 1869, pp. 75-76.

⁶⁴ F. Mazzini, *Giacomo detto Jacopino de’ Scipioni*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 493-496, scheda n. 2, pp. 500-512, figg. (con bibliografia precedente).

è analogamente segnalata come “copia”⁶⁵: l’opera proviene dalla Congregazione di Carità di Bergamo e pervenne in Accademia Carrara dopo un accordo stipulato tra museo e Congregazione nel 1879. Venne citata per la prima volta dal Tassi (1750 circa) che la vide, come poi Cavalcaselle, nella sala del Consiglio del Pio Luogo della Misericordia Maggiore a Bergamo. In seguito venne segnalata dal Marenzi (1824, 1825) che scrisse che non vi si scorgevano caratteri di originalità. Pasino Locatelli (1867) la descrisse invece come un lavoro d’arte “squisito”, “un piccolo gioiello di pittura”. Dopo l’uscita dei volumi di Crowe e Cavalcaselle (1871) lo stesso Locatelli aggiungeva, verso il 1880-1885, una nota manoscritta ad una sua copia degli *Illustri bergamaschi* segnalando che ora l’opera gli sembrava “meschina”. Da allora si innescò una polemica tra gli studiosi moderni - nella monografia sull’artista all’interno dei volumi sui pittori bergamaschi (1975) l’opera era ancora considerata giovanile e solo parzialmente autografa⁶⁶ - ripercorsa da Mauro Lucco (1995) che ha definitivamente restituito alla tela la piena autografia, in ragione dei restauri e delle indagini diagnostiche a cui è stata sottoposta⁶⁷.

Al f. 53r: «(...) tavola grande il vero poco meno, Pia casa di Misericordia»; nel testo a stampa l’opera è indicata come troppo danneggiata per dare un’opinione⁶⁸. Il dipinto, ritenuto originale dal Marenzi (1824, 1825), proviene ugualmente dalla Congregazione di Carità di Bergamo e viene datato da Zampetti al 1512-1513⁶⁹.



Andrea Previtali, *Madonna con bambino leggente*, firmata e datata 1514, olio su tela, 47,6 x 67,5 cm, Bergamo, Accademia Carrara; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 53r (dettaglio); Andrea Previtali, *Madonna con il Bambino*, 1512-1513 circa, olio su tavola, 78 x 63 cm, Bergamo, Accademia Carrara, foto: Fototeca della Fondazione Zeri (n. 39627); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 53r (dettaglio).

In una lettera a Cavalcaselle del restauratore Giuseppe Fumagalli, scritta da Bergamo e datata 18 aprile 1869⁷⁰, vengono date notizie sui due dipinti di Previtali su cui il conoscitore aveva richiesto informazioni con una sua missiva del 15 dicembre 1868 (non rintracciata). Fumagalli scrive, per giustificare il ritardo della risposta, che i due dipinti erano stati “lasciti e rinchiusi in una delle sale dell’abbandonato ufficio di Carità dell’alta città per esser detto ufficio stato trasportato da poco tempo nel locale dell’Ospizio dei poveri in questa piana città, così per vedere quei dipinti dovettero aspettare che uno dei membri del Luogo Pio si recasse lassù per qualche loro interesse (...) e solamente giovedì p.p. mi fu dato di fare la da voi mandata visita, che qui in calce riporto la breve descrizione unita a quella di Palma il Vecchio pel quadro posseduto dal Sig. Enrico Andreossi (...)”⁷¹. [Descrive il soggetto del primo dipinto e riportava l’iscrizione con la firma e la data] ANDREAS PRIVITAL PINXIT MDXIII [aggiungendo] questo graziosissimo dipinto è in buona conservazione sulla tela finissima allocata sopra tavola, sua dimensione metri 0, centimetri 69 larghezza, altezza centimetri 50. [Descrive poi il soggetto del secondo dipinto, annotando] altra sulla tavola della dimensione altezza centimetri 81, larghezza 66, rappresenta la Vergine seduta tenente il Bimbo in grembo (...). Questo non ha il nome segnato come quello sopra, la sua maniera è posteriore al primo, esso è ancora assai bello ma molto danneggiato da una indiscreta politura e cattivi ritocchi”. Cavalcaselle, richiese dunque sopralluogo e parere al Fumagalli, ma non tenne poi

⁶⁵ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 286, postilla di Borenius, ma basata su aggiunte originali degli autori (3): “copia”. Il disegno qui reso noto attesta che la tela fu vista a Bergamo da Cavalcaselle nel luglio del 1869 ed è quindi tra le opere che il conoscitore inserisce assieme a Crowe solo nel II volume della prima edizione, in quanto il I, che conteneva il capitolo su Andrea Previtali, era già pronto nel 1868: si veda la parte introduttiva.

⁶⁶ P. Zampetti, I. Chiappini (a cura di), *Andrea Previtali*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 129, scheda n. 8, p. 155, fig. 3.

⁶⁷ M. Lucco, in *Bergamo l’altra Venezia...*, 2000, pp. 124-126, scheda n. III.8 (con bibliografia precedente).

⁶⁸ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 286, postilla Borenius (4).

⁶⁹ P. Zampetti, I. Chiappini (a cura di), *Andrea Previtali*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 128-129, scheda n. 6, p. 148, fig. 4 (con bibliografia precedente).

⁷⁰ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2035 (= 12276), fascicolo III, n. 3, ff. 1r-2v.

⁷¹ Fumagalli si riferisce qui al dipinto attribuito a Palma il Vecchio nella Collezione Enrico Andreossi (si veda *infra*). Per le altre parti della lettera si veda invece l’introduzione.

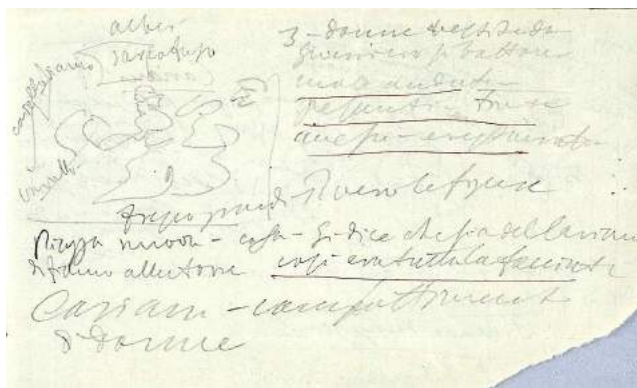
conto - una volta visionati lui stesso i dipinti - del giudizio di piena autografia espresso dal restauratore sul primo Previtali.

Dall'epistolario conservato a Venezia si apprende inoltre che Cavalcaselle chiederà notizie sulla prima opera anche a Giovanni Secco Suardo, nella speranza forse di raccogliere più pareri possibili. Infatti, in una lettera di Suardo indirizzata a Cavalcaselle (che si trovava allora a Firenze) e scritta da Milano, il 14 gennaio 1876, quindi dieci anni dopo la prima ricognizione del conoscitore a Bergamo, Secco Suardo rispondeva a Cavalcaselle che bramava il suo parere intorno al quadro "presunto" di Previtali che possiede la Pia casa della Misericordia, ma scriveva di non poterlo esaudire in quanto, da quando si videro a Milano l'ultima volta, non era più stato a Bergamo. Avrebbe però scritto a Bergamo ad una persona che aveva molta dimestichezza con i pittori locali e, se avesse avuto notizie sull'opera, gliel'ebbe comunicate⁷².

Piazza Nuova (ora Piazza Mascheroni)

Al f. 45r: «Cavallo bianco, alberi, sarcofago, 3 donne vestite da guerriero si battono, male andati, perdute le tinte anche restaurato. Fresco, grandi il vero le figure. Piazza Nuova, casa, si dice che sia del Cariani, di fianco alla torre, così era tutta la facciata. Cariani [*competizione] di donne». Nella minuta su Cariani (2028, fascicolo XI) al f. 18r: «[p. 35^b <36>] Piazza Nuova Cariani Bergamo / cavallo bianco alberi / sacrificio / cavallo [sintetico schizzo dell'opera] / 3 donne vestite da guerrieri – sembra anco che sia stato restaurato / Si da a Cariani queste poche macchie di pittura che sono rimaste sopra una facciata di casa – chi ricorda questi freschi? Questi freschi sono citati dal Locatelli e dal Tassi». Gli affreschi sono segnalati nel testo a stampa solo come lacunosi, tra le opere di Cariani non facilmente databili⁷³.

Si tratta della *Battaglia di Marfisa e Bradamante*, frammento ad affresco di una decorazione ancora oggi parzialmente visibile sulla destra della torre di Cittadella in Piazza Mascheroni a Bergamo. Tale affresco faceva parte di una serie di quattro (di cui è l'unico ancora superstite) già citati dal Ridolfi (1648) - che li attribuiva al Cariani - e poi ampiamente descritti da Tassi (1750 circa) e dal Pasta (1775). Erano ritenute opere di Cariani dedicate a tematiche ariostesche anche dal Marenzi (1825) e dal Locatelli (1869), che ne citava però solo tre. Si trattava di una notizia di grande interesse in quanto la prima edizione dell'*Orlando furioso* risale al 1516, per cui anche la critica moderna ha ripreso il collegamento con l'Ariosto, ventilando (Sgarbi, 1982) addirittura l'ipotesi di un soggiorno ferrarese del Cariani e datando gli affreschi al 1520 circa.



Scuola bergamasca, *Battaglia di Marfisa e Bradamante*, terzo quarto del XVI secolo, affresco su parete (frammento), Piazza Mascheroni, Bergamo; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 45r (dettaglio).

Tuttavia nella monografia sull'artista (1983) l'affresco superstite e che vede Cavalcaselle è espunto con decisione dal catalogo del Cariani e assegnato ad un pittore bergamasco attivo nel terzo quarto del Cinquecento, vicino a Giovanni Battista Averara; mentre al Cariani sono riferiti gli affreschi della loggia dei mercanti in Piazza Nuova e della facciata dell'ex Palazzo Roncalli (assegnati all'artista già dal Michiel e dal Ridolfi); gli altri frammenti riemersi in epoca moderna sulla facciata dell'ex Palazzo Benaglio sono analogamente riferiti in via dubitativa al Cariani ma datati più tardi dei primi. Cavalcaselle sembra riferirsi però al solo affresco indicato, mentre cita come un tempo esistente la decorazione della facciata ("così era tutta la facciata") - che fu in effetti coperta alla fine del Settecento e che è riemersa solo verso gli anni 80 del Novecento - sulla base della conoscenza dei brani del Michiel e del Ridolfi che si riferivano appunto agli affreschi "sopra la piazza nuova"⁷⁴.

⁷² La lettera è conservata in: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2035 (= 12276), fascicolo III, n. 75, ff. 1r-1v.

⁷³ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 457-458, nota 1.

⁷⁴ Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 260-262, scheda n. A 6, pp. 102-103, scheda n. 3 (con dettagliata bibliografia precedente).

S. Agata del Carmine

Sul f. 28r (del 1857 circa) sono riportati alcuni itinerari con opere da vedere, tra cui: «(...) al Carmine - un antico creduto Gavazzi (...)», così come sul f. 47r (sempre del 1857 circa): «(...) al Carmine = un Zenale: non so il soggetto, temo non siavi più (...)». Sul foglio 31r l'opera è schizzata e commentata: «Chiesa del Carmine Bergamo, S. Alberto curvo, angelo, angelo col cartello, Os iusti meditabitur sapientiam, cartello, [testa del santo] regolare, gentile, gilio, bianco, paese, tela sotto cristallo, scuro, libro, bianco, cioccolato, rosso, donna giovane, piede con unghie». La descrizione continua sul foglio 31v: «Previtali (...) [descrive prima l'opera nella Chiesa del Conventino di cui si dirà e poi] Madonna del Carmine, (un santo calpesta il demonio)? (...)». Nel testo a stampa è assegnata, infatti, ad Andrea Previtali⁷⁵. Il corrispondente del Padre Calvi (1661-1671) aveva indicato l'opera come su tela e di “buona mano”, ma come anonima⁷⁶. Tassi (1740-1750 circa) riteneva curiosamente l'opera un dipinto murale e la assegnava a Gian Giacomo Gvasio da Poscante. Nelle guide settecentesche (Bartoli, 1774 e Pasta, 1775) l'attribuzione era confermata e dalla conoscenza di tali fonti deriva molto probabilmente l'indicazione del conoscitore “un antico, creduto Gavazzi”. Marenzi (1824, 1825) e Locatelli (1869) reiteravano l'errore del Tassi sul supporto murario e attribuivano invece l'opera ad Andrea Previtali. Cavalcaselle, forse per il fatto che era conservata sotto vetro quando la vide, incorre nell'errore di ritenerla una tela e ne conferma l'attribuzione al Previtali, seguita in epoca moderna da Pinetti (1931) ed Heinemann (1962) e ripresa nello studio monografico sul pittore da Zampetti e Chiappini (1975)⁷⁷. Rossi (1979) restituiva invece l'opera ad un anonimo “Maestro del Carmine” affine all'area lombarda. Giovanni Romano (1982) proponeva in seguito di considerarla di Bernardo Zenale. De Vecchi, nella stesura del primo catalogo completo dello Zenale (1994), la inseriva però nelle attribuzioni non certe. Simone Facchinetti (2000) ha confermato l'attribuzione allo Zenale, rilevando tuttavia una flessione qualitativa rispetto al livello dell'artista e attribuendo la parte superiore ad altra mano. Lo studioso ha inoltre proposto una datazione prossima al 1510. Iconograficamente la tavola è stata vista come la rappresentazione del santo che calpesta la lussuria, quindi emblema della lussuria che è sconfitta con la scelta della vita religiosa⁷⁸. Più recentemente l'opera è stata confermata allo Zenale, anche se in forma ancora dubitativa e come opera tarda (1515-1526 circa), nuovamente da Giovanni Romano (2011)⁷⁹.



Bernardo Zenale (Attribuito a), *S. Alberto carmelitano*, 1515-1526 circa, olio su tavola, 180 x 90 cm, Bergamo, Chiesa di S. Agata del Carmine; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 31r; Scuola milanese (?)/Jacopino Scipioni (attribuibile?), *Martirio di S. Apollonia*, inizio del XVI secolo, affresco strappato, 180 x 100 cm, Bergamo, Chiesa di S. Agata del Carmine.

Non è chiaro se l'indicazione di Cavalcaselle: al Carmine uno Zenale, “temo non siavi più”, si riferisca effettivamente al *S. Alberto* in quanto non è attestata un'antica attribuzione delle fonti allo Zenale. Potrebbe quindi trattarsi del *Martirio di S. Apollonia* (affresco strappato) che in Calvi (1661-1671) era indicato come una “tela” di “buonissima mano” ma di cui non si conosceva l'artefice⁸⁰. L'affresco venne riferito al Gvasio da Poscante da Tassi (1740-1750 circa) e da Bartoli (1774), ripresi dal Pasta (1775); non è stato però rinvenuto nei disegni conservati a Venezia ed è citato nel testo definitivo tra le opere del “Gavazzi” perdute ma che erano documentate dal Tassi e, sulla scorta dello studioso bergamasco, è indicato come un “affresco di S. Apollonia” un “tempo” al Carmine di Bergamo, dove invece è

⁷⁵ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 286, postilla Borenius, nota 5.

⁷⁶ Calvi, 1661-1671, ed. consultata 2008, p. 43.

⁷⁷ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 286, nota 6; Zampetti, Chiappini, 1975, p. 131, scheda n. 18, p. 166, fig. 3.

⁷⁸ S. Facchinetti, in *Bergamo, l'altra Venezia...*, 2000, pp. 84-85, scheda n. I.7 (con bibliografia precedente).

⁷⁹ G. Romano, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011, pp. 134, 137, nota 13, fig. 92 (con bibliografia).

⁸⁰ Calvi, 1661-1671, ed. consultata 2008, p. 44.

appunto ancora oggi conservato⁸¹. Maironi (1819) la citava come opera anonima. Marenzi (1824, 1825) e poi Locatelli (1867) la riconducevano anche loro al Gavasio ma la descrivevano come molto “deperita”, forse per tale ragione Cavalcaselle non la notò in chiesa⁸². Rossi (1994), pur rilevando affinità con Boselli e Scipioni, ha preferito attribuire l’opera ad un anonimo “maestro lombardo (?)”, con ricordi di Foppa, Bergognone e Zenale⁸³. L’opera è per stile molto vicina all’arte dello Scipioni, per cui potrebbe ricondursi alla sua mano, in una fase matura.

S. Alessandro della Croce

Sul f. 28r (del 1857 circa) tra gli itinerari è segnalata (come aggiunta successiva) anche la tappa da effettuare in: «(...) S. Alessandro della croce (Pignolo) (...)». Sul f. 39r sono annotate le opere viste nella chiesa: «(...) Fungai o Pennacchi⁸⁴ sì, Madonna col putto e due angeli, tempera, triste, carattere senese della fine del 1400, Fungai? Sì (...)». In un passo della minuta sui senesi conservato a Venezia (Cod. It. IV, 2026 = 12267, fascicolo III, f. 7r) è stato rinvenuto un altro riferimento all’opera: «in Sagrestia a S. Alessandro della Croce, Bergamo, [sagoma dell’opera] Madonna col putto e due angeli, tavola, tempera, trista, caretteri e tipi [...] lo addimostro per opera senese e del Fungai». L’opera non è segnalata da Cavalcaselle e Crowe nel capitolo dedicato al Fungai e agli altri esponenti della scuola senese della *New History* e non figura nella successiva *History* perché Fungai non è tra gli artisti trattati⁸⁵.



Bernardino Fungai, *Madonna con Bambino e due angeli*, 1480-1515 circa, tempera su tavola, 60 x 41 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. D 33/319), in deposito dalla Chiesa di S. Alessandro della Croce dal 1911, foto: Fototeca della Fondazione Zeri (17174); Bottega dei Marinoni, *S. Caterina d’Alessandria*, *S. Maria Maddalena*, 1500-1520 circa, olio su tavola, 120,5 x 38,5 cm, 120 x 40 cm, Bergamo, Chiesa di S. Alessandro della Croce (sagrestia); Agostino Facheris, *SS. Sebastiano e Fabiano*, 1525-1530 circa, olio su tavola, 121 x 92 cm (ciascuno), Bergamo, Chiesa di S. Alessandro della Croce (sagrestia).

Precedentemente era stata segnalata anche da Giovanni Morelli nelle ricognizioni rilevate nel “Taccuino B” che risale al 1861 circa, con l’attribuzione ad un artista senese “stato a Milano dove imita malamente Leonardo da Vinci”⁸⁶. Si tratta del dipinto depositato dal 1911 in Accademia Carrara con l’attribuzione al Fungai confermata, ma ancora oggi considerato di provenienza ignota⁸⁷.

⁸¹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 438-439, nota senza numero.

⁸² Locatelli, vol. I, 1867, pp. 31-32.

⁸³ F. Rossi, *Presenze lombarde*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, 1994, p. 63 (illustrata a colori), scheda n. 5, p. 67.

⁸⁴ Pier Maria Pennacchi, 1464-1515, attivo principalmente a Treviso.

⁸⁵ G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Le Monnier, Firenze, 1875-1908, 11 voll., ed. consultata: II edizione con aggiunte e correzioni, 10 voll., Firenze 1886-1909, vol. X (1908), cap. IV, pp. 184-190.

⁸⁶ *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di Jaynie Anderson, coordinamento scientifico Marina Massa, Ancona 2000, Taccuino B, f. 34r, p. 113. Morelli nello stesso passo ricordava anche nella sagrestia di “S. Alessandro da Colonna [errore per S. Alessandro della Croce], oltre ai due santi del “Gaversegno” (di cui si dirà a breve), una Madonna di “Polidoro Veneziano” e un quadretto del cosiddetto “Madonner” che non sembrano corrispondere alle opere viste da Cavalcaselle. La datazione del “Taccuino B” di Morelli non è purtroppo sicura, ma dovrebbe risalire a qualche anno prima dei disegni di Cavalcaselle databili verso il 1866-1869.

⁸⁷ F. Rossi, *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, Cinisello Balsamo (MI) 1988, pp. 142-143, n. D 33 (illustrato in b / n). L’opera non è citata nell’atto di comodato alla parrocchia della Collezione di don Giovanbattista Conti, datato 1813, e nell’inventario del 1820 di cui si dirà a breve (o non è ivi facilmente individuabile).

Sul f. 39r: «(...) Alcune sante per esempio Maddalena dicesi del [*Cavagni], duri (...)». Dovrebbe trattarsi, anche se il riferimento cavalcaselliano è sommario e privo di disegno delle opere, di alcune “Sante” tra cui è possibile identificare la *S. Caterina d’Alessandria* e la *S. Maria Maddalena* ancora oggi conservate presso la sagrestia di S. Alessandro della Croce e provenienti da un polittico smembrato. Non sono segnalate nel testo definitivo della *History*. Queste due opere sono state recentemente restituite alla bottega dei Marinoni da Chiara Paratico (2002, 2008) che ne ha ripercorso la storia critica⁸⁸. Erano state attribuite al pittore, di difficile identificazione, Francesco di Nese, considerato “autore non bergamasco” (nell’inventario steso da Bartolomeo Borsetti, 1820)⁸⁹, poi ad Agostino Facheris da Caversegno (Maironi, 1819), attribuzione confermata da Gasdia (1924). Dopo la ricognizione di Cavalcaselle, saranno riferite al Bergognone (*Esposizione arte sacra*, 1898), a Gavasio da Poscante (Fornoni, 1915-1920 circa), ad un anonimo bergamasco di inizio Cinquecento (Pinetti, 1931) e alla scuola di Bergognone (Moro, 1990; Rossi, 1994). La Paratico (2002, 2008) ha rilevato invece affinità con le opere dei Marinoni e ha sottolineato come la *S. Caterina* sia “imprigionata” in un corpo “rigido e senza vita” che sembra delineato seguendo il profilo di un cartone più volte riutilizzato ad opera della bottega e, in relazione a ciò, appare significativa l’osservazione di Cavalcaselle sulla durezza delle figure. Mentre i volti delle sante sono, per la Paratico, più delicati e sarebbero stati affidati al capobottega (Antonio). La studiosa colloca inoltre le due Sante nell’ambito di quella circolazione di idee milanesi (di Foppa, Butinone e Bergognone soprattutto) che caratterizza la cultura figurativa bergamasca del primo Cinquecento e che influenza fortemente anche la pittura dei Marinoni che, con l’attività più evoluta di Antonio, si arricchisce però dell’influenza di Bartolomeo Vivarini, le cui opere sono presenti nel bergamasco per quel fenomeno di importazione dal Veneto che abbiamo considerato nell’introduzione. Cavalcaselle attribuiva le sante al “Cavagni”, da intendersi forse come abbreviazione per Caversegno, per cui riprendeva forse l’attribuzione del Maironi (1820).



Francesco di Simone da Santacroce, *Incoronazione della Vergine*, 1506-1508 circa, olio su tavola, 55 x 200 cm, Bergamo, S. Alessandro della Croce, in deposito presso il Museo Andriano Bernareggi di Bergamo (prima era in deposito presso l’Accademia Carrara, inv. N. D32); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 39r (dettaglio).

Al f. 39r: «Due angeli tengono la tenda, Incoronazione di S. Croce, S. Croce <Francesco o Girolamo?⁹⁰> disegno non buono, forma di pieghe angolari, mani brutte, direi esser il pittore della Cena all’Accademia Bergamo⁹¹, vedi Milano gli angeli⁹², Francesco Santacroce, contorni taglienti, colori piatti, tavola, [*..., dolce] di colore <sempre> sugoso (...)». Un riferimento all’opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di uno schizzo sintetico con alcune note di Cavalcaselle: «Francesco Rizzo, dolce colore [...]. A S. Alessandro della Croce, p. 355 Loc[atelli], p. 451, 21, tavola, io lo do a Francesco Rizzo»⁹³. Nella minuta sui Santacroce (2028, fascicolo X) sul f. 18r: «[451] (...) Vedesi una lunetta nella sagrestia di S. Alessandro della Croce rappresentante una incoronazione, e due angeli che sostengono la tenda. Pittura pure d’un genere anco piacevole, sia come composizione - sia come caratteri ed anco colorito - Pittura del

⁸⁸ C. Paratico, in *Da Bergognone a Tiepolo...*, 2002, p. 31; C. Paratico, *La bottega Marinoni XV-XVI secolo*, Bolis edizioni, Bergamo 2008, pp. 98-101, scheda n. 11 (opere illustrate).

⁸⁹ Bartolomeo Borsetti, *Notta delli quadri dal Signor Bartolomeo Borsetti disposti nelle sagrestie di S. Alessandro della Croce*, agosto 1820, nn. 42-43: Archivio della Chiesa di S. Alessandro della Croce, cartella n. 44, citato in Paratico, 2002, p. 31; Paratico, 2008. Le Sante non compaiono invece nell’atto di comodato alla parrocchia della Collezione di don Giovanbattista Conti, datato 1813. Ringrazio Don Valter Pala, Parroco di S. Alessandro della Croce, e il sagrestano Carlo Parsani, per avermi gentilmente permesso di consultare l’inventario manoscritto.

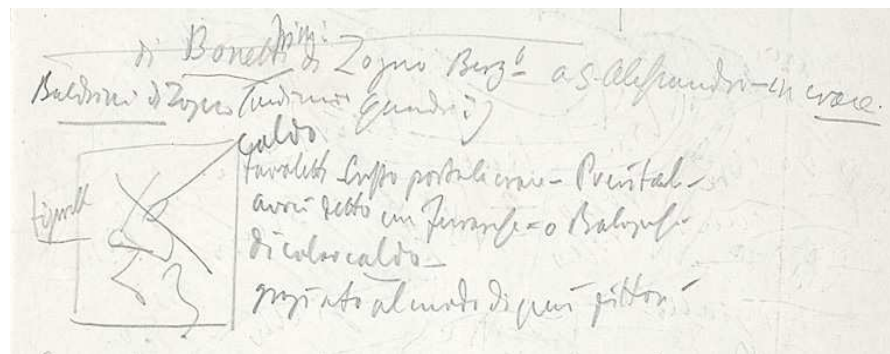
⁹⁰ Il dubbio sull’attribuzione tra Francesco e Gerolamo è probabilmente ripreso dal testo del Locatelli (1867): si veda dopo.

⁹¹ Vincenzo Catena, *Cena in Emmaus*, 1520-1531 circa, olio su tavola, 114 x 240 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00067): si veda la sezione sulla Carrara.

⁹² Si tratta dell’opera che in Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 447 è riferita a Girolamo da Santacroce: *Madonna con Bambino tra S. Francesco d’Assisi (?) e S. Girolamo*, olio su tavola, 60 x 84 cm, Milano, Pinacoteca di Brera (inv. n. 103). Ora l’opera è ascrivita ad Anonimo veneto del XVI secolo.

⁹³ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3.

genere veneziano sopra notato <[...]>. Figure grassotte e ripiene, rotonde ma di genere gentile. Colorito sugoso di tinta <ma un poco> - ma nel tutto vedesi quel fiacco che è il carattere generale delle pitture di Francesco e di Girolamo S. Croce; <ma che [...] questa pittura però per> opera questa che siamo disposti a crederla del Francesco. Tavola con figurette minori della metà del naturale. Pare una lunetta di quadro.». Nel testo definitivo il giudizio di Cavalcaselle viene molto semplificato dal Crowe, per cui si perdono le osservazioni puntuali sullo stile dell'opera⁹⁴. Si tratta della lunetta con l'*Incoronazione della Vergine* (dal 2000 in deposito presso il Museo Adriano Bernareggi di Bergamo)⁹⁵ che venne riferita da Della Chiesa (1975) a Francesco di Simone da Santacroce - personalità, come visto nell'introduzione, che è stata distinta da Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce (già dallo Zanetti, 1771, ripreso solo dal 1903 in poi con i documenti rinvenuti dal Ludwig) ma dallo studioso erroneamente associata al *Trittico di Lepreno* (datato 1506)⁹⁶. Tale lunetta, come appurato da Simone Facchinetti (2006, 2010), si trovava, infatti, già dal 1813 presso il sacerdote don Giovanni Battista Conti ed era entrata nelle Collezione Conti con l'attribuzione a "Francesco Rizzo da Santacroce"⁹⁷. La Collezione del curato Conti, vice Parroco di S. Alessandro della Croce (1770-1809), annovera opere per lo più provenienti da conventi soppressi di città e provincia dal Conti acquistate in aste pubbliche (come confermano alcune postille del Piccinelli alle *Vite del Tassi*) e dopo la sua morte donate alla Parrocchia di S. Alessandro della Croce e talune ancora oggi esposte nelle sagrestie⁹⁸. La lunetta veniva segnalata dal Maironi (1819), da Borsetti (1820)⁹⁹, da Marenzi (1825) e dal Locatelli (1867) prima di Cavalcaselle. Locatelli la ricordava come di Francesco Rizzo, "piccolo capolavoro", con tinte "fuse, smaltate, lucenti"¹⁰⁰.



Lorenzo Costa, *Cristo portacroce*, 1507-1508 circa, olio su tavola, 55 x 50 cm, Chiesa di S. Alessandro della Croce (sagrestia), Bergamo; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 43r (dettaglio).

Sul f. 43r: «(...) [Testa di Cristo] Caldo, figuretta, tavoletta Cristo portacroce, Previtali, avrei detto un ferrarese o bolognese, di colore caldo, grigiato al modo di quei pittori. (...) Sagrestia a S. Alessandro in Croce»; nel testo a stampa l'opera è inserita nella sezione su Andrea Previtali, ma è indicata come reminescente dello stile di Lorenzo Costa¹⁰¹. Si tratta, infatti, del dipinto con *Cristo che porta la croce* assegnato proprio a Lorenzo Costa nell'ultima monografia

⁹⁴ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 444, nota 6.

⁹⁵ Dal 1911 era in deposito presso l'Accademia Carrara di Bergamo (inv. n. D32); dal 2000 si trova presso il Museo Diocesano di Bergamo tramite contratto di prestito.

⁹⁶ Si veda la sezione sulle Collezione Noli di Bergamo.

⁹⁷ B. Della Chiesa, *I pittori da Santacroce: Francesco di Simone e Francesco Rizzo di Bernardo*, in *I Pittori bergamaschi. Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 497, scheda n. 4, p. 504 (illustrata in b/n).

⁹⁸ S. Facchinetti, *Giovanni Battista Conti. Un prete collezionista ai tempi di Napoleone*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari: una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2006), a cura di G. Romano, Cinisello Balsamo (MI) 2006, p. 145, nota 24, p. 146, numero "5C" dell'Atto di comodato del 1813 (conservato presso il *Fondo Notarile* dell'Archivio di Stato di Bergamo e interamente pubblicato dallo studioso) con attribuzione a "Francesco Rizzi da S.ta Croce"; S. Facchinetti, in *Botticelli, Bellini, Guardi...: chefs-d'oeuvre de l'Accademia Carrara de Bergame*, Catalogo della mostra (Caen, 2010), a cura di R. Colace, S. Facchinetti, G. Valagussa, P. Ramade, Paris 2010, p. 32 (opera citata).

⁹⁹ Borsetti, *Notta delli quadri...*, 1820, n. 30: "mezza luna in tavola, opera bellissima, Francesco Ricci da Santacroce".

¹⁰⁰ Locatelli, vol. I, 1867, pp. 355-356: "Mezza lunetta, che conservasi nelle sacristie della parrocchiale di Pignolo in Bergamo. Questa mostra effigiata la Incoronazione di Maria per mano del Figlio con due angioletti l'uno per parte in devote attitudini. Il quadretto, che doveva essere la parte superiore di qualche maggior pittura, sembrami senza esagerazione possa dirsi un piccolo capolavoro. Le testine non si vorrebbero desiderare migliori; il tono del colorito poi vigoroso quanto si possa credere, e le tinte sono fuse, smaltate, lucenti in meravigliosa maniera (...)". Per lo studioso inoltre l'opera è di Francesco e non di Girolamo, come era erroneamente rilevato in un "catalogo del luogo".

¹⁰¹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 284, nota 3.

sull'artista (Negro, Roio, 2001)¹⁰². L'opera era registrata nell'Inventario manoscritto della Collezione Conti (1813) come di Giovanni Cariani: Cavalcaselle sembra basarsi su un'attribuzione precedente a Previtali, che condivide solo in parte, ma non è chiaro a quale fonte si riferisca¹⁰³.

La prima citazione nota in una pubblicazione risale, infatti, al testo di Cavalcaselle e Crowe (1871), se ne deduce che il riferimento contenuto nel disegno del conoscitore veneto alla scuola bolognese è molto precoce e pertinente. Fu poi Berenson (1907) ad indicare per primo e con più decisione il nome di Lorenzo Costa. L'opera venne successivamente riferita alla "scuola" del Costa da Venturi (1914) e Brown (1966). Mentre Ugolini (1987) la inserì nel periodo mantovano dell'artista, notandovi riprese dallo sfumato di Leonardo. Negri e Roio (2001) la hanno datata al 1507-1508, quindi nei primi anni di permanenza dell'artista a Mantova. Mentre la Secci (2006) ha proposto di considerarla opera tarda del Costa, a contatto con i modi leonardeschi, verso il 1512-1518¹⁰⁴.



Fermo Stella da Caravaggio, *San Pietro Martire, San Gerolamo, San Domenico, Santo domenicano con un giglio (San Vincenzo Ferrer?)*, 1513-1514 circa, olio su tavola, 74 x 38,7 cm, 74,5 x 39,1 cm, 89,5 x 37,2 cm, 89,8 x 39,2 cm, Bergamo, Chiesa di Sant'Alessandro della Croce (sagrestia).

Sul f. 43r è annotato: «6 coi loro nomi, caratteri del 1400-1490 circa, sei maestosi francescani, sei storielle, di Bonetti [aggiunto sopra] *drini di Zogno bergamasco a S. Alessandro in croce. Boldrini di Zogno (vedi [*suoi] quadri). (...) Sagrestia a S. Alessandro in Croce». L'opera non è segnalata nella *History*. Si tratta del *S. Antonio da Padova tra cinque santi dell'ordine francescano* e della sua predella raffigurante *Episodi della vita di S. Antonio*, ancora oggi presso la sagrestia della Chiesa di S. Alessandro della Croce. L'opera era citata come di autore ignoto dal Tassi (1740-1750 circa) e dal Pasta (1775) che la vedevano nella sede originaria (la Chiesa di S. Francesco a Bergamo), venne poi attribuita, una volta trasferita in S. Alessandro della Croce, a Francesco Bonetti da Zogno da Maironi (1819), Borsetti (1820)¹⁰⁵, Carlo e Girolamo Marenzi (1822, 1824) e Locatelli (1869) e la sola predella venne esposta alla mostra bergamasca di arte sacra del 1898 con tale attribuzione. In epoca moderna il nome di Bonetti, che peraltro compariva già nell'atto di comodato della Collezione Conti (1813) dove sia per i sei Santi sia per i loro miracoli era segnalato: "credesi opera del Bonetti di Zogno", fu mantenuto da Gasdia (1924) e Pinetti (1928, 1931), ma venne rigettato a favore di un autore della scuola lombarda di fine XV - inizi XVI secolo, per la parte superiore, e di un autore provinciale bergamasco della medesima epoca, per la predella nel saggio monografico di Argenti e Barachetti sul Bonetti (1975)¹⁰⁶. In seguito tutta l'opera (quindi parte superiore e predella) è stata riferita da Facchinetti (2006, 2015) a Jacopino de' Scipioni in quanto siglata "JSP" (la sigla è stata sciolta dallo studioso come: "Jacopinus Scipionibus pinxit") e datata a

¹⁰² E. Negro, N. Roio, *Lorenzo Costa: 1460-1535*, Modena 2001, p. 127, scheda n. 57 (illustrato in b / n, con bibliografia precedente); *Bergamo l'altra Venezia...*, 2001, p. 140, citato come Lorenzo Costa.

¹⁰³ S. Facchinetti, *Giovanni Battista Conti...*, in *Fermo Stella...*, 2006, p. 145, nota 24, p. 146, numero "12C" dell'Atto di comodato del 1813 come della "Scuola del Cariani, credesi del Cariani medesimo". In Borsetti, *Notta delli quadri...*, 1820, al n. 1 è citato un "S. Gesù" in tavola di autore ignoto.

¹⁰⁴ B. Secci, in *Mantegna a Mantova (1460-1506)*, Catalogo della mostra (Mantova, 2006-2007), a cura di M. Lucco, Milano 2006, pp. 184-185, scheda n. 59 (con bibliografia precedente).

¹⁰⁵ Borsetti, *Notta delli quadri...*, 1820, nn. 47-48: "Giovanni Bonetti da Zogno, 1440, pittore bergamasco". Si veda anche la I parte per la citazione nei documenti sulle soppressioni.

¹⁰⁶ M. Argenti, G. Barachetti, *Francesco Bonetti*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 366-367, schede nn. 1-2, pp. 368-369, figg. 1-6, a pp. 368-369 (con bibliografia precedente).

dopo il 1514: era stata realizzata per la cappella di S. Gerolamo nella Chiesa di S. Francesco a Bergamo¹⁰⁷. Cavalcaselle si riferiva probabilmente alle fonti locali a lui precedenti per l'indicazione su "Bonetti di Zogno" ma identificava erroneamente il pittore con il muranese "Boldrini di Zogno" di cui si dirà a proposito del "Polittico di Sangallo"¹⁰⁸. Sul f. 39r, oltre ad uno schematico disegno delle sole quattro sagome delle tavole, Cavalcaselle osserva: «(...) S. Girolamo e tre Santi Domenicani pure Loto o qualche scolaro? Perché deboli (...)». Un riferimento alle opere è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio (il medesimo dove è descritta la *Trinità* del Lotto) con uno schizzo sintetico e alcune note a penna di mano di Cavalcaselle, ma poi cancellate: «(...) <S. Girolamo e tre Santi Domenicani, proprio di Loto o di qualche suo scolaro. Li ho citati con Caversegno> Ho trovato le note copiatele»¹⁰⁹. Nella minuta su Lotto (2028, fascicolo IX) al f. 77r: «[156] (...) Nella sagrestia di S. Alessandro alla croce (...) Le tre altre tele colle piccole figure con figure di S. Gerolamo e tre altri Santi hanno il carattere dei scolari di Loto - forse sono del Caversegno».



Lorenzo Lotto, *Trinità*, Bergamo, 1519-1521 circa, olio su tela, 176 x 126 cm, Bergamo, Chiesa di S. Alessandro della Croce, ora in deposito presso il Museo Diocesano Adriano Bernareggi di Bergamo (inv. n. 3000); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 39r (dettaglio); Giovanni Battista Moroni, *Incoronazione di Maria*, firmata e datata 1526, olio su tela, 300 x 450 cm, Bergamo, Chiesa di S. Alessandro della Croce (controfacciata).

Nel testo definitivo è precisato che si tratta di "quattro piccole tele" con S. *Gerolamo* e altri tre santi collocati nella sagrestia che "sembrano al di sotto del livello di Lotto e sono probabilmente della sua scuola, presumibilmente di Caversegno"¹¹⁰. Le opere sono state identificate da Simone Facchinetti (2006, 2008) con le quattro tavole di Fermo Stella da Caravaggio, *San Pietro Martire*, *San Gerolamo*, *San Domenico*, *Santo domenicano con un giglio* (*San Vincenzo Ferrer?*), ancora oggi presso la chiesa di S. Alessandro della Croce e considerate scomparti di un polittico domenicano smembrato, forse proveniente dalla Chiesa dei SS. Stefano e Domenico a Bergamo. Le tavole erano citate nell'atto di comodato della collezione Conti (1813) e nel documento di donazione (1816) con l'attribuzione ai "Vivarini da Murano" (come "S. Bonaventura e Santo Domenicano") e ad un pittore "sconosciuto" (gli altri due "Santi Domenicani")¹¹¹. Borsetti (1820) le citava come di autore "non patrio"¹¹². Marenzi (1824, 1825) assegnava invece le opere al Bramantino. Furono poi esposte alla Mostra diocesana di arte sacra (1898) con l'attribuzione alla "Scuola Veneta", ribadita da Gasdia (1924), Pinetti (1931) e Pagnoni (1992). Ma già nel 1904 le opere erano state ascritte alla fase giovanile di Gaudenzio Ferrari (Halsey, 1904), attribuzione che era stata confermata da Berenson (1932) e dalla Brizio (1942). Sono state restituite a Fermo Stella solo recentemente, da Giovanni Romano (2006), e vengono considerate un lavoro d'esordio del pittore valesiano, attivo dal 1510 al 1562, realizzate sotto la guida di Gaudenzio Ferrari. Ai quattro Santi è stata ricondotta anche una tavola con *San Tommaso d'Aquino tra i SS. Pietro e Paolo* alla Pinacoteca Lechi di Montichiari, che costituiva probabilmente la porzione superiore del polittico¹¹³.

¹⁰⁷ S. Facchinetti, *Giovanni Battista Conti...*, in *Fermo Stella...*, 2006, pp. 142-143 (fig 1), p. 145, nota 22, p. 146, numero "3C" e "16C" dell'Atto di comodato del 1813 con attribuzione a "Bonetti di Zogno"; S. Facchinetti, in *Dall'oro al cielo. Le forme della fede a Bergamo...*, 2015, pp. 34-37, scheda n. 10.

¹⁰⁸ Si veda *infra*: Zogno

¹⁰⁹ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo "Lorenzo Lotto". La nota di Cavalcaselle è utile per ipotizzare che i disegni di Londra siano successivi ai disegni conservati a Venezia.

¹¹⁰ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 420, nota 2 (2).

¹¹¹ S. Facchinetti, *Giovanni Battista Conti...*, in *Fermo Stella...*, 2006, p. 146 (nn. 24C-25C dell'Atto di comodato del 1813).

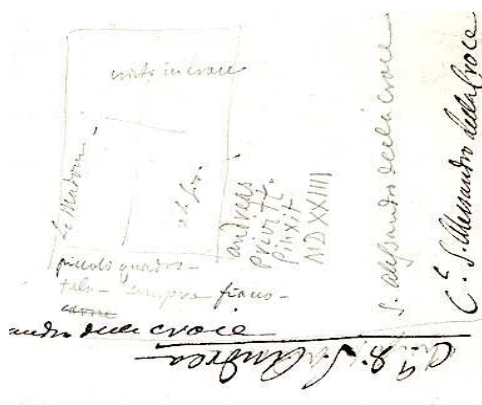
¹¹² Borsetti, *Notta delli quadri...*, 1820, al nn. 7, 8, 10, 11.

¹¹³ L'attribuzione di Giovanni Romano è riferita in S. Facchinetti, in *Fermo Stella...*, 2006, pp. 80-82, scheda n. 3; S. Facchinetti, *Fermo Stella da Caravaggio*, Caravaggio 2008, pp. 123-125, scheda n. 2 (con bibliografia precedente).

Al f. 39r: «(...) S. Sebastiano <S. Giorgio> S. Sebastiano, scolaro di Lotto, S. Giorgio, Gaversegno scolaro di Lotto, tavola 1/3 il vero (...)». Si tratta delle due tavole con S. Sebastiano e S. Fabiano (o S. Defendente e S. Giorgio) di Agostino Facheris da Caversegno che erano state segnalate prima di Cavalcaselle da Tassi (1740-1750 circa), con l'errata attribuzione ad Andrea Previtali, da Pasta (1775) – che le descriveva come “San Sebastiano legato al tronco e ferito, e San Difendente in abito di Guerriero: pitture ambedue eleganti e pulite, e da molti credute dell’Olmo Seniore” – Borsetti (1820)¹¹⁴ e Marenzi (1824), che le riteneva correttamente del Facheris e ne attestava il trasferimento dalla collocazione originaria (la soppressa Chiesa della Trinità a Bergamo) alla sagrestia di S. Alessandro della Croce. Piccinelli (1863-1865 circa) le segnalava di nuovo con l'erronea attribuzione a Previtali (trascrivendo una postilla di Marenzi, 1827 circa), mentre Morelli nel Taccuino B (1861 circa) tornava a ritenerle del Caversegno¹¹⁵. In epoca moderna l'attribuzione al Caversegno è stata confermata dal Togni (1976) che ne ha rilevato la fattura un po' grossolana del nudo e le tinte calde con forte chiaroscuro e lueggiate intense¹¹⁶.

Entrambe le tavole provengono dalla Chiesa soppressa della Trinità in Bergamo ed erano citate nell'atto di comodato tra don Giuseppe Conti e la Fabbriceria di S. Alessandro (1813), ma con l'attribuzione a Giovanni Battista Olmo¹¹⁷. Il Facheris, nato a Caversegno verso il 1500 circa, è documentato a Bergamo dal 1527 al 1552, collabora forse con Previtali al Polittico in S. Spirito. Tassi riteneva che ci fossero due artisti distinti: Facheris e Caversegno, l'errore fu corretto da Locatelli (1869) – seguito da Cavalcaselle e Crowe – che definì il catalogo dell'artista, riconosciuto in epoca moderna come un modesto pittore locale influenzato da Previtali e Lotto, con inflessioni nordiche e talune singolari invenzioni fantastiche¹¹⁸.

Mentre l'opera citata da Cavalcaselle (al f. 43r): «(...) Si dice il santo Vescovo essere Palma (è troppo scuro per giudicarlo), S. Alessandro in Croce, chiesa (...)» potrebbe essere il S. Nicola di Bari che nell'inventario del 1813 e in quello del Borsetti (1820)¹¹⁹ era attribuito appunto a Palma il Vecchio, ma che secondo Facchinetti (2006) è giustamente successivo di circa un secolo l'epoca di Palma¹²⁰. L'opera era stata vista nella sagrestia dal Maironi (1819) e dal Marenzi (1824) che la assegnavano anche loro a Palma il Vecchio, molto probabilmente Cavalcaselle si riferisce a tali studiosi come fonte per l'attribuzione.



Andrea Previtali, *Cristo crocefisso con la Vergine e S. Giovanni Evangelista*, firmato e datato 1524, olio su tela, 90 x 65 cm, Bergamo, S. Alessandro della Croce (sagrestia); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 39r (dettaglio); Giovanni Battista Moroni, *Crocifissione con i Santi Giovanni Battista e Sebastiano e il donatore*, 1575 circa, olio su tela, 160 x 100 cm, Bergamo, S. Alessandro della Croce (sagrestia).

Sul f. 39r Cavalcaselle osserva anche: «(...) Sofferto. Cristo in gloria, vuoto con bel paese, sofferto anni restauro, tela Loto, chiaro assai. +/ Lotto (...)». Un altro riferimento all'opera è nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con uno schizzo sintetico e alcune note a penna di Cavalcaselle: «L. Lotto p. 155, S. Alessandro della Croce, Bergamo, Cristo in gloria, paese, pittura del Loto di tinta chiara e luminosa, ma un poco dilavata, piccolo

¹¹⁴ Borsetti, *Notta delli quadri...*, 1820, nn. 44, 46: “opera di Facheris, pittore bergamasco, altri dicono dell’Olmo”.

¹¹⁵ *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di J. Anderson, 2000, Taccuino B, f. 34r, p. 113, fig. a p. 319.

¹¹⁶ R. Togni, *Agostino Facheris da Caversegno*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/II*, Bergamo 1976, pp. 116 (fig. a colori), 118, schede nn. 1-2 (con bibliografia precedente). Si veda anche la prima parte sulle soppressioni e la sezione sulle collezioni private di Bergamo città (Collezione Abati).

¹¹⁷ S. Facchinetti, *Giovanni Battista Conti...*, in *Fermo Stella...*, 2006, p. 145, nota 21, p. 146 (n. 2C dell’Atto di comodato del 1813).

¹¹⁸ Rossi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 246.

¹¹⁹ Borsetti, *Notta delli quadri...*, 1820, n. 24: “figura di un vescovo, Giacomo Palma Vecchio”.

¹²⁰ S. Facchinetti, *Giovanni Battista Conti...*, in *Fermo Stella...*, 2006, p. 145, nota 24, p. 146 (n. 11C dell’Atto di comodato del 1813: “Credesi opera di Giacomo Palma Seniore”).

quadretto in tela (...)»¹²¹. Il conoscitore registra l'opera anche nella minuta su Lotto (2028, fascicolo IX), ai ff. 75v, 77r «[155] (...) Nella sagrestia <A Bergamo nella sagrestia della chiesa di S. Alessandro della Croce (od alla Croce?) abbiamo una tela col Cristo in gloria piccole figurette sotto il paese – pittura piacevole – di tinta chiara ma un poco vuota di tinta – ma la pittura ha in parte sofferto.> [f. 77r] [156] (...) Nella sagrestia di S. Alessandro alla croce / Una piccola tela col Cristo in gloria, e sotto il paese - Pittura di carattere piacevole ma un poco vuota di tinta». Nel testo a stampa è confermata come opera di Lotto ma un “po’ vuota”¹²². Piccinelli (1863-1865 circa) attestava che la tela, pala dell'altare principale della Chiesa della SS. Trinità in Bergamo della confraternita dei Disciplini¹²³, fu acquistata dopo la soppressione della chiesa (1807/1808) all'asta pubblica da Don Giovanni Battista Conti, il quale alla sua morte (1809) la lasciò nella sagrestia di S. Alessandro della Croce, dove la vide Cavalcaselle¹²⁴; dal 2000 l'opera è esposta (come deposito temporaneo) presso il Museo Diocesano di Bergamo (inv. n. 3000). Era citata dal Michiel (1525 circa), nella visita pastorale del 1573 (come attribuita ad un certo “Lot”), da Ridolfi (1648), Tassi (1740-1750 circa) e Pasta (1775), che la ricordava come non una delle “più studiate e distinte fatiche” del Lotto, tutti storici che la videro ancora in S. Trinità. Anche Lanzi (1793) la aveva visionata nella sede originaria nel suo taccuino veneto, rilevandola come opera giovanile di Lotto, ma molto bella per le carni “candide”, il volto “maestoso” e l'atteggiamento del Cristo che era però “troppo minuto”¹²⁵. Venne poi citata dal Maironi (1819) e dal Bosetti (1820)¹²⁶, ma non dal Locatelli (1867-1869), prima di Cavalcaselle. Berenson (1895) la considererà come stilisticamente non adeguata, “operetta debole e non riuscita”¹²⁷. Mentre in epoca moderna Lucco (1998) la legge come “una delle più incredibili e coinvolgenti creazioni fantastiche di Lotto”, dall'invenzione iconografica totalmente nuova, e la ritiene consona ad una datazione più tarda rispetto a quella proposta da Berenson (1517), per la “emozionalità patetica” molto insistita, di matrice tedesca, da collegare ai momenti finali del soggiorno bergamasco dell'artista (1523-1524 circa); la commissione risale però al 1519, quindi Facchinetti (2014) ne ha recentemente proposto una datazione al 1519-1521 circa¹²⁸. La tela dovette avere un discreto successo tra Cinque e Seicento, attestato dalle molte copie (tra cui quelle celebri di Moroni e Lolmo e quelle rivisitate del Salmeggia), a cui seguì una sfortunata critica nel Settecento e Ottocento, forse per le non buone condizioni di conservazione, lamentate già dal Piccinelli¹²⁹.

Sul f. 43r: «(...) In chiesa sopra la porta Incoronazione Morone? Fiacco assai. <Galleria Carrara> Sagrestia a S. Alessandro in Croce». Sebbene Cavalcaselle sia dubbioso sull'assegnazione al Morini, Marenzi (1824) e Piccinelli (1863-1865 circa) avevano già attestato che il curato Conti aveva acquistato all'incanto verso il 1800 anche l'*Incoronazione di Maria* del Moroni proveniente dalla soppressa Chiesa della Trinità in Bergamo e che era stata posta sulla controfacciata di S. Alessandro della Croce, chiesa a cui il sacerdote l'aveva regalata alla sua morte e dove si trova ancora oggi¹³⁰. L'opera era segnalata anche dal Locatelli (1867) ma come con difetti nel disegno e nella composizione e “aridità” notevoli¹³¹.

Sul f. 39r: «(...) Cristo in croce, le Madonne, S. Giovanni, Andreas / Privitt. / Pinxit / MDXXIII, S. Alessandro della Croce, piccolo quadro, tela, sempre fiacco */S. Alessandro della Croce, Chiesa di S. Alessandro della Croce». Nel testo

¹²¹ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo “Lorenzo Lotto”.

¹²² Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 420, nota 2 (2).

¹²³ Non è catalogata nell'Inventario del 1798 (si veda la prima parte) e come la maggior parte del gruppo di opere in origine in S. Trinità non è menzionata negli inventari stilati dal Roncalli.

¹²⁴ Piccinelli (1863-1865), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, pp. 196-197; Pinetti, 1931, p. 24; S. Facchinetti, *Giovanni Battista Conti...*, in *Fermo Stella...*, 2006, p. 145, note 21 e 24, p. 146, n. 1C dell'Atto di comodato del 1813 come “Trinità, credesi di Lorenzo Lotto”; Paratico, 2013, p. 98.

¹²⁵ Lanzi, 1793, cc. 42r-v, in *Luigi Lanzi...*, a cura di D. Levi, 1989, p. 53.

¹²⁶ Borsetti, *Notta delli quadri...*, 1820, n. 6: “Lotto”.

¹²⁷ L. P. Gnaccolini, *La Trinità*, in A. Piazzoli, G.C.F. Villa, L. Algisi, *Lorenzo Lotto. Un lustro tre capolavori*, Bergamo 2011, pp. 18-27; G. Altissimo, in *Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra (Roma, 2011), a cura di Giovanni C.F. Villa, Cinisello Balsamo (MI) 2011, pp. 120-121, scheda n. 9 (con bibliografia precedente sull'opera).

¹²⁸ M. Lucco, in *Lorenzo Lotto il genio inquieto del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Washington, Bergamo, Parigi, 1997-1999), a c. di D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, Milano 1998, pp. 142-144, scheda n. 23. La pala era in corso d'opera nel 1519 secondo i documenti resi noti in: F. Colalucci, *Lorenzo Lotto, e altri, nelle chiese di Borgo S. Antonio a Bergamo*, in “Venezia Cinquecento”, VIII, 1998, 15, pp. 143-210, in part. p. 149, e accolti in S. Facchinetti, *Museo Diocesano Adriano Bernareggi in Bergamo: guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo (MI) 2008, pp. 48-49, scheda n. 8 (con datazione verso il 1519); S. Facchinetti, in *Giovanni Battista Moroni*, Catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 2014-2015), a cura di S. Facchinetti, A. Galasino, London 2014, p. 116, scheda n.6 (con datazione 1519-1521 circa); S. Facchinetti, in *Dall'oro al cielo. Le forme della fede a Bergamo...*, 2015, pp. 66-67, scheda n. 22.

¹²⁹ Piccinelli nelle sue postille ricordava infatti un restauro invasivo subito dalla tela alla fine del Settecento: Piccinelli (1863-1865), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, pp. 196-197.

¹³⁰ L'opera era citata in: ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo* (1798) come “stimatissimo lavoro del Moroni”, ma non è stata rinvenuta negli inventari napoleonici successivi. Si vedano anche: Piccinelli (1863-1865), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 201; Pinetti, 1931, p. 23 (che la ricorda rimossa dalla Chiesa della SS. Trinità già verso il 1800); S. Facchinetti, *Giovanni Battista Conti...*, in *Fermo Stella...*, 2006, pp. 142, 145, nota 20.

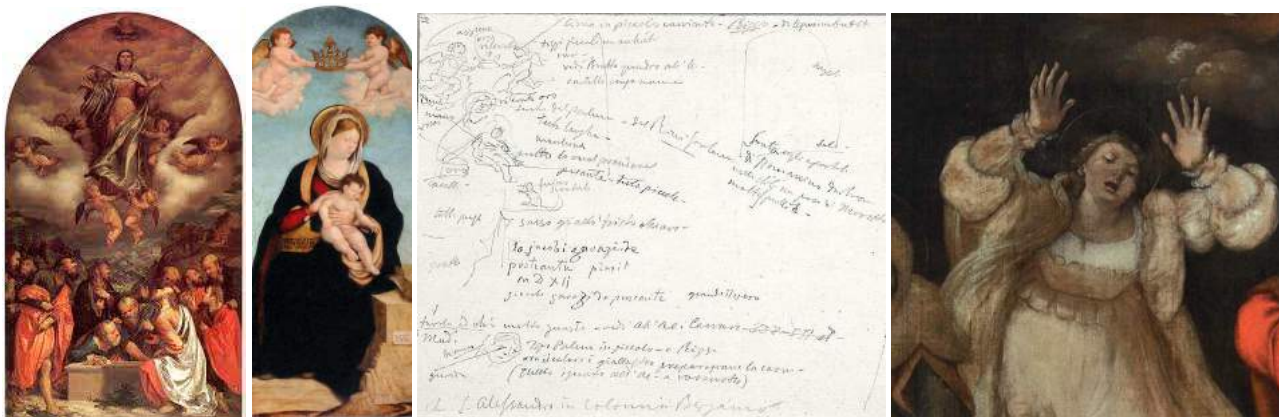
¹³¹ Mentre Tassi e Lanzi la ritenevano tra le sue opere più meritorie: fonti citate in Locatelli, vol. I, 1867, p. 386, nota.

a stampa è indicata come dai contorni un po' nebulosi come in Cariani e con alcune reminiscenze dal Costa¹³². Si tratta della *Crocifissione* del Previtali che veniva registrata nell'atto di comodato della collezione Conti (1813) e dal Borsetti (1820) come di mano del Previtali¹³³. Veniva poi segnalata dal Maironi (1819), dal Marenzi (1825) e dal Piccinelli nelle sue note alle *Vite* del Tassi (1863-1865 circa) come presso il sacerdote Conti e collocata nella sagrestia di S. Alessandro della Croce. L'opera dovette arrivare in chiesa nei primi anni dell'Ottocento, sebbene se ne ignori la collocazione originaria, è stato escluso però che possa derivare da soppressioni, viste le piccole dimensioni che fanno piuttosto propendere per considerarlo un dipinto da stanza (Lucco, 2000). Dopo Piccinelli, i primi a segnalare l'opera sono proprio Cavalcaselle e Crowe (1871) che lessero correttamente la firma e la data (MDXXIII) segnata sul legno della croce. Mentre Morelli (1886) equivocò per 1514 e Pinetti (1931) per 1523. Zampetti e Chiappini (1975) hanno rilevato la chiara derivazione lottesca della tela¹³⁴.

Sul f. 39r: «(...) S. Giovanni Battista, Cristo in croce, S. Sebastiano, Cristo in croce, devoto che fa fare il quadro, Moroni (...)». Si tratta del dipinto di Moroni, *Crocifissione con i Santi Giovanni Battista, Sebastiano e un donatore*, ancora oggi dove lo vide Cavalcaselle (nella sagrestia della chiesa); era citato dal Maironi (1819), da Marenzi (1824) e da Pasino Locatelli (1867) prima del conoscitore. Pinetti (1931) ipotizzava derivasse dalla Collezione del Curato Conti e tale provenienza è stata ribadita, almeno dal 1820, da Simone Facchinetti (2014) che ipotizza possa provenire dalla Chiesa di S. Andrea a Gorlago, su commissione della famiglia Guarnieri; viene datato verso il 1575¹³⁵.

S. Alessandro in Colonna

Sul f. 36r: «[Nuvole attorno alla Madonna] nuvoli vapori; [angelo di sinistra] mani giunte guarda la Madonna, [apostoli sotto] indica, si alza, mani sulla spalla, a mano alzata [*amirato], poggiato, abbasato, guarda, abbattuto, (...) [descrive le altre parti]. Madonna buona, simpatica, robusta, proporzione buona, movimento molto, quadro grandioso ma rovinato; di modo largo e facile, grandioso come a S. Giuseppe di Brescia, con ombre argentine, fredde, persico, tocco largo, franco, nuvoli bianchi gloria tutti, capo lavoro, luce concentrata nella gloria; Verona Tiziano, tutto ripassato, era un capolavoro, Romanino, grandezza naturale, a S. Alessandro in colonna, all'ultimo altare a sinistra, Bergamo». Sul foglio successivo (37r): «(...) Tela, [*As]sunta con gli apostoli di Romanino da Brescia, nello stile un poco di Moretto, molto spullita. A S. Alessandro in Colonna, Bergamo».



Girolamo Romanino, *Assunzione della Vergine*, 1545-1546 circa, olio su tela, 450 x 290,2 cm, Bergamo, Chiesa di S. Alessandro in Colonna; Giovanni Gvasio da Poscante, *Madonna con Bambino e dondola, o Madonna dello scoiattolo*, firmata e datata 1512, olio su tavola, 205 x 83 cm, Bergamo, Chiesa di S. Alessandro in Colonna (sagrestia); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 37r (dettaglio); Lorenzo Lotto, *Compianto sul Cristo morto*, dettaglio, 1521-1523 circa, tempera su tela, 184 x 184 cm, Bergamo, Chiesa di S. Alessandro in Colonna (sagrestia).

Il passo della minuta è già stato pubblicato dalla Parisio¹³⁶. Nel testo definitivo sono rilevati i vapori soffici del cielo, la libertà di esecuzione, unita alla grandezza tizianesca nelle attitudini e nelle azioni, per cui è considerata una delle opere migliori di Romanino, ma sbiadita mentre doveva avere una tonalità argentea brillante¹³⁷. L'opera veniva segnalata per

¹³² Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 284, nota 3.

¹³³ S. Facchinetti, *Giovanni Battista Conti...*, in *Fermo Stella...*, 2006, p. 146 (n. 8C dell'Atto di comodato del 1813: "credesi opera di Andrea Previtali"). Borsetti, *Notta delli quadri...*, 1820, n. 26: "Previtali".

¹³⁴ M. Lucco, in *Bergamo altra Venezia...*, 2000, pp. 140-141, scheda n. III.13 (con bibliografia precedente).

¹³⁵ M. Gregori, *Giovanni Battista Moroni*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, p. 235, scheda n. 41 (con bibliografia precedente); S. Facchinetti, in *Giovanni Battista Moroni...*, 2014, p. 130, scheda n. 33.

¹³⁶ Parisio, 1999, pp. 116, 203, nota 66.

¹³⁷ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 279.

la prima volta dal Ridolfi (1648) e con valutazioni positive dalle principali fonti locali prima di Cavalcaselle¹³⁸, tra cui Calvi (1667-1677), Tassi (1740-1750 circa), Bartoli (1774), Pasta (1775) e Maironi da Ponte (1819)¹³⁹.

Sul f. 37r: «(...) [Indica la testa dell'angelo di destra] Cima in piccolo caricato, Rizzo, di legno [*imbutito], [angeli] tozzi, piccoli, con aulicità resi, vedi brutto quadro di un Castello bergamasco¹⁴⁰, [indica la corona] oro rilevato, [indica la testa della Madonna] oro rilevato, sente del Palma o del Ricci Girolamo, teste larghe, machiato, putto lo vuol prendere, pesante, testa piccola, sasso giallo, tristo, chiaro, Jo Jacobi Gavazi de / postcantu pinxit / MDXII / jacobi gavazi da poscante, grandi il vero. Tavola ad olio molto guasta, vedi all'Accademia Carrara <332-331>¹⁴¹, Madonna guarda, tipo Palma in piccolo e Rizzo, ora il colore è giallastro, preparazione lacunosa (quello esposto all'Accademia è rossastro). A S. Alessandro in Colonna, Bergamo (...)». Nel testo a stampa l'opera è indicata come modernizzata dalle ridipinture e indizio dell'arte di un pittore, il Gavasio, insensibile ai progressi del secolo in cui visse¹⁴². I due studiosi si riferiscono infatti all'artista come ad un pittore ritardatario, che guarda a Francesco di Simone da Santacroce e al Previtali con dieci anni di ritardo. L'opera è firmata e datata 1512 ed è una delle due uniche firmate dall'artista (l'altra era in Collezione Appiani a Brescia, ma se ne sono perse le tracce), mentre una terza riferita al Gavasio è in Accademia Carrara e proviene dalla Chiesa di San Martino ad Alzano Lombardo¹⁴³.

Dall'iscrizione risultano la data, il patronimico ("Jacopo") e la terra di origine del pittore ("Poscante", presso Zogno in Valle Brembana); veniva citata dalle principali fonti locali prima di Cavalcaselle, tra cui: Tassi (1740-1750 circa), Bartoli (1774) e Pasta (1775) e nelle *Giunte* del Carrara (1791-1792 circa) alle *Vite* del Tassi, che la ricordava come in sagrestia. Nelle ricognizioni napoleoniche era citata nel documento del 1798 come nella prima sagrestia della chiesa e con la corretta assegnazione a "Giovanni Giacomo Gavazzi di Bergamo"¹⁴⁴. Fu poi rilevata da Maironi (1819)¹⁴⁵, Marenzi (1824, 1825) e più avanti dal Pinetti (1931)¹⁴⁶. Anche Eastlake e Mündler la avevano descritta nel 1856 come: "Un dipinto di un interessante pittore bergamasco: uno dei suoi lavori, una *Vergine con Bambino*, si trova nella sacrestia di S. Alessandro in Colonna ed è firmato F. Jacobi gavazi de postcantu pinxit M.D.XII"¹⁴⁷.

All'autore erano nel passato ricondotte, in particolare da Berenson (1958) e dalla critica locale (Pinetti, 1931; Pagnoni, 1974), un numero notevole di opere che, dal 1979 ad oggi (grazie agli studi di Rossi, approfonditi dalla Paratico nel 2002, 2008, 2013), sono state inserite nel catalogo della bottega dei Marinoni. Già Cavalcaselle nelle note accosta l'opera a due tavole della Carrara poi ricondotte ai Marinoni. Egli riteneva inoltre, sullo scorta del Lanzi (1809), che "Giovanni Jacopo Gavazzi" (o Gavasio) da Poscante e "Agostino" Gavazzi fossero due artisti differenti e a quest'ultimo in particolare riconduceva, come vedremo, molte opere poi assegnate ai Marinoni.

Lo stile del Gavasio, secondo la ricostruzione di Rossi, mostra un accoglimento in senso provinciale dell'arte di Previtali, con persistenze arcaiche e una certa ruvidezza di segno¹⁴⁸. La studioso tuttavia riteneva ancora erroneamente "Giovanni" e "Giacomo" Gavasio due artisti differenti (padre e figlio); si deve a Simone Facchinetti una più approfondita definizione della personalità del Gavasio, considerato pittore di origine bergamasca ma di formazione veneziana, in relazione anche al presente dipinto (2009, 2010, 2015), che è ritenuto probabile parte centrale di un trittico¹⁴⁹.

Cavalcaselle non rileva le due tavole con quattro Santi, ora attribuite ai Marinoni e considerate scomparti di un polittico a due ordini, descritte già nella prima parte di tale studio e che erano citate negli atti della visita pastorale del 1835 come in sagrestia e per la prima volta (forse) in sede storico-critica nel "Taccuino B" di Morelli (1861 circa) come opere di

¹³⁸ Per la letteratura critica antica si veda: A. Nova, *Alessandro Romanino*, Torino 1994, pp. 327-328, scheda n. 102 (con bibliografia precedente).

¹³⁹ Maironi da Ponte, vol. I, 1819, p. 87: "pregievole opera di Girolamo Romanino bresciano".

¹⁴⁰ Cavalcaselle si riferisce probabilmente al *Cristo portacroce* di Giovanni Battista Castello nell'Oratorio del Gesù a Bergamo: si veda *supra*.

¹⁴¹ Sono due delle tavole ora assegnate ai Marinoni di cui si dirà nella sezione sull'Accademia Carrara.

¹⁴² Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 437-438, nota 1.

¹⁴³ Si veda *infra*: parte su Accademia Carrara, Bergamo.

¹⁴⁴ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo* (1798). Il riferimento al documento è già stato notato in: Paratico, 2013, p. 200.

¹⁴⁵ Maironi da Ponte, vol. I, 1819, p. 88: "vi è una tavola di Giacomo Gavazzi di Poscante dell'anno 1512, rappresentante la Vergine col Bambino. Questo nostro pittore ha eguagliato in quest'opera Giovanni Bellini di cui era scolaro".

¹⁴⁶ F. Rossi, *Giovanni e Giacomo Gavazzi*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/III, Bergamo 1979, p. 5, scheda 1, p. 9, fig. 1.

¹⁴⁷ *The travel diaries of Otto Mündler: 1855-1858...*, 1985, p. 141 (29 novembre 1856).

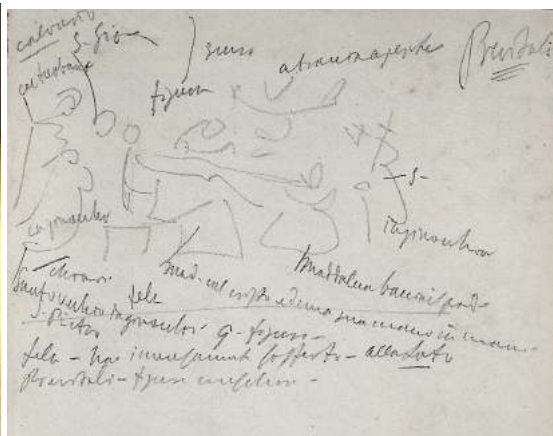
¹⁴⁸ F. Rossi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 240 (gli angeli sono segnalati come in gran parte restaurati).

¹⁴⁹ S. Facchinetti, in *Botticelli, Bellini, Guardi...: chefs-d'oeuvre de l'Accademia Carrara de Bergame*, Catalogo della mostra (Caen, 2010), a cura di R. Colace, S. Facchinetti, G. Valagussa, P. Ramade, Paris 2010, pp. 48-49, scheda n. [6] (opera citata, con bibliografia precedente); "; S. Facchinetti, in *Dall'oro al cielo. Le forme della fede a Bergamo...*, 2015, pp. 44-45, scheda n. 13; Berera, 2015, pp. 14-16

Gavazzi da Poscante e poi solo alla fine dell'Ottocento, sempre con la medesima attribuzione¹⁵⁰. Il conoscitore le trascura forse perché assenti nelle fonti locali da lui adoperate o semplicemente in quanto non accede alle sagrestie dove erano collocate, ma solo in chiesa. Peraltro non illustra nemmeno altre opere di rilievo, tra cui la *Madonna con Bambino* del Moretto e il *Compianto* di Lotto, sebbene citato da Michiel (1525 circa), Ridolfi (1648), Tassi (1750 circa), Bartoli (1774) e Federici (1803), che lo vedono ancora in chiesa. L'opera tra il 1866 e il luglio del 1869 risulta essere stata sottoposta ad un intervento di restauro (a cura di Antonio Zanchi), dopo il quale se ne decise il definitivo ricovero in sagrestia¹⁵¹. Quindi è probabile che non si trovasse in chiesa al momento della ricognizione di Cavalcaselle. Infatti, in alcune note conservate a Londra, che dovrebbero essere di mano di Crowe, sulla cronologia delle opere di Lotto ricostruita in base alle fonti si legge: «(...) Bergamo. S. Alessandro in Colonna, Deposizione di Cristo della croce, Bartoli: la paletta della pietà in tela a cola a man destra ne la cappelletta fu de man de Lotto anno 48. Ridolfi [...] I 186, Tassi, 122, Bartoli, 9»¹⁵². L'opera viene poi citata nella prima edizione del testo a stampa della *History* (1871) tra le opere dell'artista indicate dalle fonti antiche, ma poi "perdute"¹⁵³, mentre il Borenius (1912) preciserà che era ancora esistente e la inserisce nella lista delle opere di Lotto da ricordare¹⁵⁴.

S. Andrea apostolo (chiesa e affresco su casa limitrofa)

Sul f. 28r (del 1857 circa), dove sono riportati alcuni itinerari: «(...) In città a S. Andrea, Bonvicino, Previtali alle pareti (...)». Sul f. 39r: «(...) 9 figure, tela debole <Lotto> Deposizione Previtali, imitando Lotto */Chiesa di S. Andrea (...)». Sul f. 75v: «Calvario Previtali (...) Tela ma immensamente sofferto, alla Loto, Previtali, figure meschine (...), a S. Andrea, Bergamo». Nel testo della *History* l'opera è indicata come vuota e piatto esempio dell'ultimo modo di dipingere di Previtali¹⁵⁵. Si tratta della *Deposizione* ancora in loco di Andrea Previtali, che era citata da tutte le principali fonti locali, tra cui Tassi (nell'*Indice delle chiese della città e borghi*, 1740-1750 circa), che la ricordava come di "molto pregio e ben conservata", Bartoli (1774), Pasta (1775), Marenzi (1824, 1825) e Locatelli (1867). Era stata vista anche da Eastlake nella sua ricognizione bergamasca del 1863: questi la giudicava in non buone condizioni e quindi "apparentemente" non un buon esemplare del Previtali¹⁵⁶. Anche Pinetti (1931) ne aveva riconosciuta l'influenza lottesca e la aveva ascritta all'ultimo periodo dell'artista¹⁵⁷.



Andrea Previtali, *Deposizione di Cristo*, 1525 circa, olio su tela, 200 x 150 cm, Chiesa di S. Andrea apostolo, Bergamo; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 75v (dettaglio); Moretto da Brescia, *Madonna in trono col Bambino fra i Santi Eusebia, Andrea, Domneone e Domno*, 1536-1537, olio su tela, 224 x 174 cm, Chiesa di S. Andrea apostolo, Bergamo.

¹⁵⁰ F. Rossi, *Giovanni Marinoni e la sua bottega*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Quattrocento/I, Bergamo 1986, p. 401, scheda n. 11; Paratico, 2002, pp. 28-33, scheda n. 2; Paratico, 2002, p. 28 (dove è ipotizzata la provenienza da Desenzano al Serio e il trasferimento nella sede attuale in seguito a soppressione del 1788). Si veda anche la I parte.

¹⁵¹ S. Facchinetti, *Vicende materiali del Compianto di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto. Il Compianto sul Cristo morto: studi, indagini, problemi conservativi*, Atti della giornata di studio (Bergamo, 2001), Cinisello Balsamo (MI) 2002, pp. 13-14.

¹⁵² Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo "Lorenzo Lotto".

¹⁵³ Cavalcaselle, Crowe, 1871, (ed. 1912), vol. II, p. 532.

¹⁵⁴ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 430, nota (1).

¹⁵⁵ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 284, nota 4 (1).

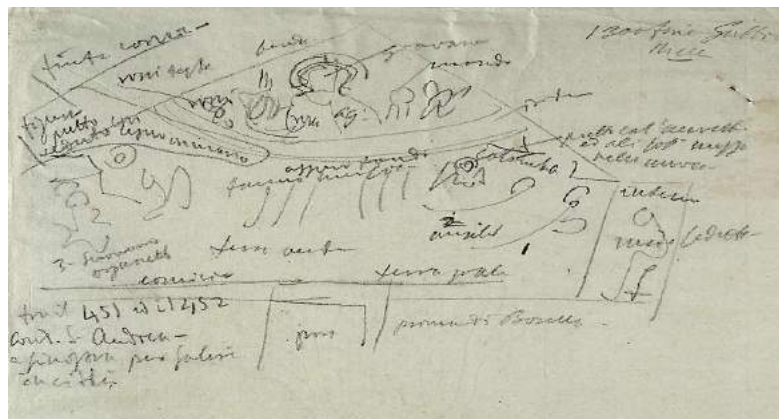
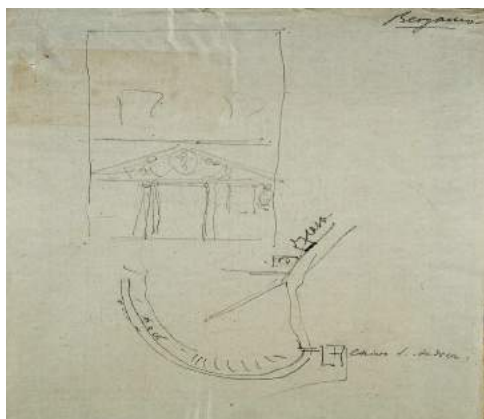
¹⁵⁶ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake*, produced for the Walpole Society by the Charlesworth group, 2 voll., Huddersfield 2011, vol. I, p. 651, taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre.

¹⁵⁷ Zampetti, Chiappini (a cura di), *Andrea Previtali*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/I, 1975, p. 130, scheda n. 17, p. 162, fig. 2 (con bibliografia precedente).

Sul f. 39r Cavalcaselle annota: «(...) Madonna col putto, frutti, S. Eusebia, S. Andrea colla croce, S. Domno, S. Domenone, bel Moretto a S. Andrea, tela Bonvicino Moretto, 2 altari a sinistra, colore tristo ma buon quadro +/- Chiesa di S. Andrea (...)». Sul f. 75v: «(...) S. Eusebio, S. Andrea, cielo, <S. Donno> S. Domno, S. Domenone, Moretto, restaurato [*scuro], a S. Andrea, Bergamo». Il passo della minuta è già stato pubblicato dalla Parisio¹⁵⁸. Nel testo a stampa è indicata come opera in origine delicata, ma resa opaca e pesante dalle ridipinture¹⁵⁹. Era citata da Ridolfi (1648) e, oltre agli storici bresciani quali il Paglia (1712), da Calvi (1661-1671, 1677)¹⁶⁰, Tassi (1740-1750 circa), Bartoli (1774), Pasta (1775), Marioni (1820) e Marenzi (1824, 1825). Eastlake aveva osservato l'opera due volte, nel 1855 e nel 1863, descrivendola come “delicata”¹⁶¹; veniva per lo più datata intorno al 1529, fino alle scoperte documentarie della Rodeschini (1981) che hanno permesso di collocare la commissione al 1534 e l'esecuzione al 1536-1537¹⁶².

Il f. 57r riproduce il verso di un biglietto da visita con una scritta a mano e non di Cavalcaselle: «Bergamo. Contrada della porta dipinta. Alla sinistra di n. 452», il f. 57v è il recto dello stesso biglietto con stampata la dicitura «Max Lohde / Histprienmaler / Berlin». Al f. 58r Cavalcaselle disegna un frontone di un'abitazione e una pianta con l'ubicazione della stessa, vicino alla Chiesa di S. Andrea: «Bergamo, casa, Chiesa di S. Andrea». Sul f. 58v disegna il particolare della decorazione del frontone e annota: «1300, fine, Gubbio [...]. (...) Tra il 451 ed il 452, prima di Borsello. Contrada S. Andrea, a sinistra per salire in città». L'affresco è descritto nella riedizione della *New History* - quando Cavalcaselle ebbe modo di visionarlo dal vivo (scrive infatti: “in Bergamo abbiamo pur veduta”) - come presente sulla facciata di una casa, “anticamente chiesa”, posta in contrada S. Andrea, e come esempio “rozzo” del XIV secolo o dei primi anni del successivo; mentre nel testo della *History* (1871) è datato verso il 1380 ed è indicato come ubicato sul frontone di una casa in contrada S. Andrea. Ne viene descritta l'iconografia: un busto di Cristo che benedice con diversi angeli sotto e l'Arcangelo Gabriele e la Vergine annunciata, viene inoltre precisato che è realizzato con una tecnica simile a quella delle miniature dei primi artisti umbri¹⁶³. Interessante è il fatto che nei disegni la segnalazione dell'indirizzo dove si trova l'affresco è al verso di un biglietto da visita di Max Lohde (1845-1868), pittore tedesco, specializzato nella tecnica a sgraffito che, proprio nel 1868, fece un viaggio in Italia per studiare i vecchi dipinti con tale tecnica, ma morì a Napoli prima di ritornare a casa (il 18 dicembre 1868). Cavalcaselle e Lohde potrebbero essersi incontrati in quello stesso anno ed essersi scambiati l'informazione sull'affresco.

Si tratta della decorazione di una casa ora non più esistente. Il n. civico 452 corrisponde all'attuale via Porta dipinta n. 33 (e al n. 3579 del Catasto napoleonico). Si tratta probabilmente di una casa che apparteneva alla prebenda dell'antica chiesa di S. Andrea, che venne demolita nel 1837 e ricostruita con consacrazione dieci anni dopo. La casa che vide Cavalcaselle dovette rimanere indenne alla demolizione, ma fu poi ugualmente demolita in epoca successiva. La decorazione non risulta citata nelle fonti locali (tra cui Calvi, Tassi, Maironi, Marenzi, Locatelli): ciò avvalorava l'ipotesi che fu il Lohde, in visita a Bergamo, ad averla vista e a segnalata a Cavalcaselle¹⁶⁴.



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 58r-58v (dettagli): opera sulla facciata della casa corrispondente a via Porta Dipinta n. 33 a Bergamo, non più esistente.

¹⁵⁸ Parisio, 1999, pp. 151, 215, nota 161.

¹⁵⁹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 304.

¹⁶⁰ Calvi, 1661-1671, ed. consultata 2008, fig. 8, p. 19; D. Calvi, *Effemeride*, vol. III (1677), ed. consultata 1981, p. 283, colonna b: “(...) superbis tavola d’Alessandro Buonvicini detto Moretto, che non ha pari in bellezza (...)”.

¹⁶¹ Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake*, 2011, vol. I, p. 248, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre, p. 651, taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre.

¹⁶² P.V. Begni Redona, *Alessandro Bonvicino, Il Moretto da Brescia*, Brescia 1988, pp. 311-315 (con fonti storiche e bibliografia precedente); F. Rossi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...* 1991, p. 247, tavola 55.

¹⁶³ G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia...*, Firenze, 1875-1908, 11 voll., ed. consultata: II edizione con aggiunte e correzioni, 10 voll., Firenze 1886-1909, vol. IV, p. 228, nota 1; Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 434, nota 2.

¹⁶⁴ Ringrazio lo studioso locale Gianmario Petroni per la preziosa collaborazione nell'identificazione della casa.

S. Bartolomeo

Sul f. 47r (del 1857 circa), dove sono riportati alcuni itinerari, si legge: «(...) **S. Bartolomeo** = Lotto all'altar maggiore, in sagrestia pezzi di ancone del Bergognone, del Bramantino, esaminare le tarsie del coro»¹⁶⁵. Sul f. 40r: «(...) Tavola, [indica il panno appeso alla croce] aggiunto, rifatto, Pietà di Gesù, sostenuto dalle tre Marie, Nostro signore del tipo nobile, elegante dei belli, nobile, gli abiti ritoccati, Bergognone, ½ S. Agata restaurata, ½ S. Lucia, intera S. Ludovico, Diacono colla pietra <S. Stefano>, figure intere restaurate, ¾ il vero, si dice altra parte di questo quadro la Resurrezione, in casa Frizzoni, quadri che hanno sofferto di restauro, Bergognone +/- Bergognone (...)». Nel testo definitivo le tavole sono erroneamente indicate come presenti nella sagrestia di "S. Spirito". Vengono ricondotte per la prima volta al complesso citato dal Michiel (1525 circa) come del Bergognone e nella chiesa domenicana dei S. Stefano e S. Domenico a Bergamo; mentre la *Resurrezione* è segnalata come in Collezione Frizzoni Salis (assieme ai SS. *Pietro e Paolo*) in una postilla di Borenius (1912), ma senza collegarla al polittico, come invece era ipotizzato nel manoscritto¹⁶⁶. Cavalcaselle descrive qui le cinque tavole del cosiddetto *Polittico di S. Bartolomeo* che furono acquistate nel 1892-1893, su proposta di Gustavo Frizzoni, dall'Accademia Carrara di Bergamo, dove si trovano ancora oggi, assieme alle predelle della pala di Lotto, con analoga provenienza da S. Bartolomeo¹⁶⁷. Il complesso è, ancora oggi, privo della tavola centrale, non ancora identificata. Marenzi (1824, 1825), che vide le tavole già nella sagrestia di S. Bartolomeo, le attribuì al Bramantino, attribuzione a cui fa probabilmente riferimento, in un primo tempo, Cavalcaselle nell'itinerario dove elenca le opere da vedere (f. 47r). Fu Facchinetti (1863) a riferire correttamente le tavole al Bergognone¹⁶⁸.



Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, *Cristo morto e le Marie*, 1515-1520 circa, olio su tavola, 85 x 80 cm, dal *Polittico di S. Bartolomeo*, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 58 AC 00043); *S. Lucia*, 1510-1520 circa, olio su tavola, 60 x 55 cm, dal *Polittico di S. Bartolomeo*, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 58 AC 00 170-171); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 40r (dettaglio); *Resurrezione di Cristo*, 1505-1510 circa, tempera su tavola, 172,5 x 68,5 cm, Collezione privata.

Già nella metà del Settecento le tavole furono ricoverate nella sagrestia di S. Bartolomeo, dove vennero segnalate nei documenti napoleonici (1797-1800), con l'attribuzione prima ai Vivarini e poi alla scuola di Leonardo; tali documenti attestano anche che in quell'epoca il complesso (o parte di esso) fu temporaneamente collocato in Palazzo civico a Bergamo assieme alla predella del Lotto e poi verosimilmente reso alla chiesa prima del 1824 quando Marenzi lo rivide

¹⁶⁵ Oltre alla pala di Lotto e agli scomparti di un polittico di Bergognone di cui si dirà, Cavalcaselle qui allude molto probabilmente alle tarsie lignee realizzate dall'intarsiatore Fra Damiano Zambelli (nel 1512-1513 circa) per la cappella maggiore della chiesa dei Santi Stefano e Domenico, trasferite (dal 1572) in S. Bartolomeo, di cui però non sono stati rinvenuti i disegni con le note del conoscitore. Michiel (1525 circa) riferiva a Troso da Monza, Zenale e Bramantino, appunto, i cartoni preparatori di tali tarsie con "Storie del Vecchio Testamento e prospettive". L'ideazione delle tarsie è stata in epoca moderna riferita parte a Zenale e parte a Bramantino sulla base dell'analisi stilistica delle 31 superstiti ancora oggi conservate in S. Bartolomeo: F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1987, 2 voll., vol. I, pp. 79, 182, 190-197; P. De Vecchi, J. Shell, *Bernardo Zenale*, in *I pittori Bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 440-441, scheda n. 38; Colmuto Zanella, 1999, p. 190 (con bibliografia precedente); Berera, 2015, pp. 32-38. Dopo Michiel, una delle prime fonti a citare le tarsie dovrebbe essere proprio il manoscritto di Cavalcaselle.

¹⁶⁶ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. II, pp. 371, 373, postilla 5 (4).

¹⁶⁷ Pratiche e contratto di acquisto (per 12 mila Lire in tre annualità) in Bergamo, Archivio Carrara, Consigli, Sudd. N. 1 dal 1891 al 1914, documenti citati nel Dossier dell'opera conservato nel museo.

¹⁶⁸ C. Facchinetti, *Seguito dei cenni storici artistici*, in "Bergamo, o sia notizie patrie", anno XLIX, Bergamo 1863, p. 155.

in sagrestia¹⁶⁹. Le tavole vennero citate con la corretta attribuzione al Bergognone anche nel testo del Calvi (1865), prima di Cavalcaselle, ed esposte successivamente all'Esposizione di arte antica (1875) sempre con il corretto riferimento. In epoca moderna Rossi (1994) ha ipotizzato che, dopo la demolizione della chiesa dei SS. Stefano e Domenico (1562), l'opera venisse trasferita prima in S. Bernardino e poi in S. Bartolomeo (prima in chiesa e poi in sagrestia)¹⁷⁰. Secondo la ricostruzione di Simone Facchinetti (2010), invece, Michiel citava nella chiesa dei SS. Stefano e Domenico un altro polittico del Bergognone, forse quello della *Madonna delle rose*, mentre questo potrebbe provenire dalla Chiesa di S. Agata e S. Lucia sempre a Bergamo¹⁷¹. Nel disegno Cavalcaselle fa riferimento anche ad una *Resurrezione* in "casa Frizzoni" che avrebbe potuto far parte del medesimo polittico: si tratta dell'opera pubblicata per la prima volta da Gustavo Frizzoni (1895), che la segnalava nella collezione bergamasca dei "Frizzoni Salis", e che era registrata nell'inventario della collezione stilato da Morelli prima del 1862¹⁷². Era stata vista a Bergamo presso i Frizzoni da Eastlake nel 1855, mentre non è tra le opere che Cavalcaselle vede in casa Frizzoni Salis a Bellagio sul lago di Como¹⁷³.

Venne infatti esposta alla mostra sul Bergognone del 1998 come un probabile acquisto di Federico Frizzoni, registrato nel suo inventario redatto prima 1893 ed era stata segnalata da Berenson (1907) e dal Borenius (1912) come ancora nella collezione bergamasca e poi di nuovo da Frizzoni (1914)¹⁷⁴. In seguito venne alienata al milanese Simone Lutomirski che la rivendette negli anni Venti del Novecento al collezionista Rasini di Milano. In occasione della mostra del 1998 era indicata come probabilmente proveniente da una chiesa bergamasca e avvicinata per stile al *Polittico di S. Spirito* e ai SS. *Ludovico da Tolosa* e *Vincenzo*. Si suggeriva inoltre la possibilità che l'opera fosse parte di un trittico con il S. *Pietro* e il S. *Paolo* sempre della collezione Frizzoni Salis (e ora in collezione privata). In seguito tale ipotesi è stata rigettata (Battaglia, 2002) e poi di nuovo accolta e meglio precisata a favore della provenienza delle tre ultime tavole dal "Polittico delle rose" da Simone Facchinetti (2008, 2010), per cui, alla luce della storiografia più recente, l'ipotesi di Cavalcaselle che associava la *Resurrezione* alle parti di Polittico in S. Bartolomeo non è corretta¹⁷⁵.

Sul f. 28r (del 1857 circa) dove sono riportati alcuni itinerari: «S. Bartolomeo, altar maggiore, L. Lotto (...)»; sul f. 40r «Quadro chiaro, è stato pulito troppo in qualche parte, <(manca il Padre Eterno e angeli tagliati)?>, (...) Levicato - Correggio e Romanino, Civerchio, tavola, chiesa di S. Bartolomeo, Laurentus Lotus MDXVI +/- Lotto 1516 (...)». Ai ff. 42r-v: «(...)1516, tavola, chiesa di S. Bartolomeo, quadro spulito, poco scoperta ma [...], forme gentili, svelte, colore caldo giallastro, oro, velature, gli azzurri cerulei, viene ex chiesa di S. Stefano ora a S. Bartolomeo. [f. 42v] Ombra da dove viene? (...)». Sul f. 40r: «(...) Martirio di S. Stefano, Miracolo di S. Domenico, Deposizione di Nostro Signore, bellissime composizioni, tre tavolette Lotto, movimenti grandiosi, parte del quadro in chiesa, sagrestia. Chiesa e sagrestia di S. Bartolomeo +/- Lotto». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di due lucidi applicati su carta e ripresi dai disegni di Venezia, con note di mano di Cavalcaselle, e di un altro foglio con una descrizione sintetica della predella: «L. Loto 1515, a S. Bartolomeo Bergamo (...) [descrive la parti con note sintetiche] [al centro] pullito, [S. Sebastiano] sorriso correggesco. [Altro foglio] viene dalla chiesa di S. Stefano, ora S. Bartolomeo, Bergamo, 1516 (...)»¹⁷⁶. [Altro foglio] 3 tavolette di L. Lotto, parte del quadro in chiesa? A S. Bartolomeo, Bergamo, (...) tavolette pag 105»¹⁷⁷.

Nella minuta (2028, fascicolo IX), ai ff. 37r-45v: «[69] (...) S. Stefano e S. Bartolomeo. / Tela grande attaccata al coro. / Io ho copiato e verificato che sul quadro l'anno è quello del 1516 (MDXVI); che poi fosse 1517 converrebbe dire che sia stata tolta via un unità. / N. I S. Giorgio? Colla lancia, un piede appoggiato sull'elmo che sta in terra. Bella figura

¹⁶⁹ Si veda *supra*.

¹⁷⁰ F. Rossi, *Presenze lombarde*, in *I pittori bergamschi...*, *Il Quattrocento/II*, 1994, p. 66, scheda 2; F. Rossi, in *Bergamo l'altra Venezia...*, 2000, pp. 80-81, scheda n. I.5 (con bibliografia precedente).

¹⁷¹ S. Facchinetti, in *Botticelli, Bellini, Guardi...: chefs-d'oeuvre de l'Accademia Carrara...*, 2010, pp. 34-35, 38-39, scheda n. 2.

¹⁷² J. Anderson, *Frizzoneria in Bergamo*, in S. Dobos (a cura di), *Ex fumo lucem: baroque studies in honour of Klára Garas, presented on her eightieth birthday*, Budapest 1999, vol. II, p. 244, n. 15 ("Resurrezione, Amb. Fossano, Borgognone / Zenale"): senza identificazione.

¹⁷³ "Frizzoni (...) Ambrogio Borgognone, (laterale) S. Michele con una scala nella mano sinistra, mentre soggioga Satana con la destra, altro laterale, un vescovo introduce il donatore (...) legno, al centro la Resurrezione, soldati che volano, stessa larghezza, ma circa metà di un piede di altezza": Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, pp. 246, 260, nota 38, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre. Si veda *infra*: Bergamo provincia, collezioni private, Collezione Frizzoni.

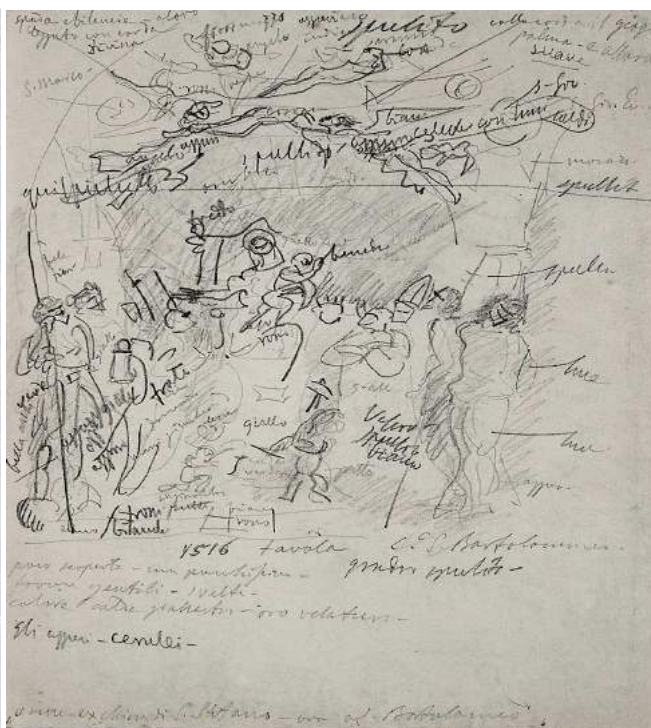
¹⁷⁴ M. Albertario, L. de Fanti, in G. C. Sciolla (a cura di), *Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone: un pittore per la Certosa*, Catalogo della mostra (Pavia, 1998), Milano 1998, pp. 338-339, scheda n. 63 (con bibliografia precedente).

¹⁷⁵ R. Battaglia, in S. Facchinetti (a cura di), in *Da Bergognone a Tiepolo...*, 2002, p. 47, note 25-26 (con bibliografia); S. Facchinetti, in *Pittura italiana dal Rinascimento al XVIII secolo. Capolavori dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Catalogo della mostra (Losanna, 2008), a cura di S. Facchinetti, G. Valagussa, Cinisello Balsamo (MI) 2008, pp. 146-147, scheda n. 40a e 40b; S. Facchinetti, G. Valagussa, in *Botticelli, Bellini, Guardi...*, 2010, pp. 34-37, scheda n. 4, pp. 38-39, scheda n. 5 (con bibliografia precedente).

¹⁷⁶ Il foglio contiene una sintetica nota di mano di Crowe in inglese non chiaramente leggibile.

¹⁷⁷ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo "Lorenzo Lotto".

giovanile – piacevole - in armatura e col manto verde. Carattere piacevole appoggiato al bastone [70] o lancia che tiene con una mano, guarda alla Madonna – figura svelta di forme piacevoli ed eleganti (qualcuno suppone essere il ritratto del Coleoni? che età aveva il Coleoni o Martinengo che fosse committente di quel quadro nel 1516 – perché San Giorgio è giovane. 2° S. Barbara - gentile graziosa - ha fiori in capo - tipo gentile e quello tutto proprio del Lotto che sente in piccolo del Correggesco – tiene la torre in mano. La si vede di tre punti girata verso la Madonna. Ha veste gialla vivace di tinta che si direbbe tendente al dorato [71] credo che abbia il manto, o maniche azzurre - / 3. Frate vestito di nero e bianco (S. Domenico?) lo si vede di profilo a mani giunte, colla testa guarda alla Madonna ed a mani giunte prega, stando in piedi - figure animate e pronte. / La Madonna s'inchina dolcemente verso S. Domenico? e tiene una mano sospesa sul suo capo. Dietro questi S. Rocco col bastone - n. 4 S. Marco che si vede <tutta la testa> di faccia, di colorito di tinta calda tendente al rossiccio Madonna carattere gentile e svelto seduta sopra un pedestallo, il quale pedestallo [72], o base di trono, ha la forma che vedete, e su quello il cartello col nome ed anno <sopra questa altro della>. Colore giallastro di base (Vi mando due lucidi dei miei due brutti disegni di questo quadro perché meglio mi capite)¹⁷⁸. / La sedia o poltrona sulla spalliera ha un panno arancio e detta sedia è fredda di tinta di finto marmo - questo stacca sul fondo giallastro della parete, di tinta <scura> più scura delle figure <su cui staccano> sulla quale tinta staccano in chiaro le dette figure. Putto [73] Putto tenuto dalla Madonna, meschinetto di forma, e di carattere, il quale con un certo movimento non esente da smorfia benedice i Santi dall'altro lato / 6. Vedesi di faccia S. Caterina, questo è un tipo bello, gentile – di forme ripiene e carnose che rissente del Palma vecchio. Ha la veste rossa - <la ruota a terra e tiene> ed ha la ruota appoggiata ritta intera / Questa figura in parte è in ombra / 7. Santo diacono giovane a braccia incrocciate. Porta, veste giallastra e sotto la veste bianca – i colori di questi vestiti sono alquanto posti allo scoperto. Guarda al putto / Queste stesse 6-7 sono più in luce <più delle> perché da questo lato il [94] [sic] quadro riceve la luce. / 8. Dietro la testa colla mitra d'un vescovo a mani alzate - veduto di faccia. S. Giovanni Battista parte in mezza ombra e veduto di fianco colla testa un poco girata verso di noi – figura che si vede ricordare quelle del Palma, ma qui di carattere gentile e mossa di modo che mostra quella maniera che tiene, od assomiglia, a quella <della scuola> del Correggio. Vedete che incrocia le gambe, cioè la destra sulla sinistra - e colla sinistra pianta sul pavimento [95] Si vede lo studio anco in ciò per rendere piacevole la figura / Il S. Sebastiano di faccia mosso con certa grazia - gira alquanto la testa e fa un movimento al pari grazioso o del genere che si direbbe correggesco. È una delle belle cose - è gentile ed ha del <[...]> sorriso al modo correggesco.



Lorenzo Lotto, *Pala Martinengo*, 1513-1516, olio su tavola, 520 x 250 cm, firmata e datata “LAURENTIUS LOTUS MDXVI”, Bergamo, S. Bartolomeo; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 42r.

Sul davanti alla base due angeli uno inginocchiato ed un altro in piedi che tirano e stendono un panno verde sulle base del trono - motivo grazioso. Il pavimento in parte rosso ed in parte bianco. La gloria a quel [96] modo fantastico ed animato e vivace - movimenti arditi e franchi composto con quella forma di architettura lasciando tra mezzo vedete il

¹⁷⁸ Potrebbe trattarsi proprio dei due lucidi rinvenuti a Londra e di cui si è detto sopra: l'indicazione è utile quindi per ipotizzare che il materiale a Londra sia di corredo visivo alla minuta a Venezia.

cielo. gli angeli sul volare vibrati svelti pronti animati - con movimenti veementi. Mossi con grazia, alquanto cocherteria, ma pronti. Forme svelte e gentili qui si potrebbe dire che tende ad una maniera opposta da quella di prima. <ove le> / Due angeli tengono le corone e stanno sul volare. Fondo [97] fondo <vedete che> architettura con colonne o pilastri <[...]> abbiamo quella specie di loggia quadrata e chiusa nel mezzo - con colonne che sostengono gli archi, e <sugli> sopra gli archi si vede quella balastra rotonda e praticabile ove sono appoggiati alcuni angeli - ed in quella dai <buchi> buchi il cielo - come il cielo si vede nell'alto. Il tutto messo bene in prospettiva. Vi sono mosaici <colle figure> coi busti di S. Marco ed un altro Santo (in tondi) Così corone, cartello con scritto legati assieme con corda che pendono - e vi è una spada [98], bilancia - lo scritto <[...]> Divina ec. in una altra tabella <[...]> l'altro ed ec. e lo scritto, SUAVI ed ec. la palma ed il giogo del bue. Così osservate le bandiere verdi, rosse, un angelo con fiori - / Altro angelo animato (vedi disegno per il movimento) tira la corda con una mano e coll'altra indica ed ec. / Difficile è spiegarvi il tutto ma voi avete veduto il quadro e saprete farlo. / Pittura che è stata pullita inegualmente / Il partito generale del colore, l'intonazione è allegra, ed i colori sono fini <[...]> e scelti - decisi [99] nel tono - sugosi e vigorosi di tinta / Colore fuso e steso bene colore, grasso di veicolo con qualche cosa entro che lo rende grasso - fuso e dolce di tinta la carni (*)¹⁷⁹ / Le carni sono calde di tinta - di tinta omogenea e pastosa ed ha del trasparente, è luminosa e chiara. Il tutto ben condotto, tinta pastosa con ombre trasparenti e sugose di tinta. La luce vi è da per tutto. <Le carni poi sono rese> I tocchi dei colori delle vesti sono forti sugosi e decisi - [100] La luce gioca da per tutto ma gli oggetti sono messi in ombra ed in mezza ombra degradata e trasparente e la parte illuminata è ristretta si può dire che pizzica di traverso (ma senza effetti violenti anzi al contrario) tutto rotondeggia senza violenza. Molto gioco di luce, molta <trasparenza> degradazione e fusione nelle tinte. / Effetto di luce, o partito di luce, quieto. Anco in ciò - nel colorire vedesi il principio stesso di Correggio. Benché sia inferiore in tutto al Correggio. / Le pitture di Loto benché belle hanno [101] qualche cosa di vuoto, ed i caratteri sono meno grandiosi, <cioè più magretti - esili - sono meno grandiosi> in tutto al Correggio / Loto è distante da Correggio quanto lo è dagli altri pittori di primo ordine di scuola veneta. Dunque in questo quadro vi è un elemento nuovo unito al veneto, un elemento lombardo e mostra Loto un sentire ed un principio <che si> che ricorda Correggio, od assomiglia a quello di Correggio. / Come può essere ciò avvenuto in Loto? [102] Noi abbiamo veduto nel Palma vecchio qualche cosa di questo modo, <come abbiamo notato prima> ora nel Loto vediamo portato quel modo in maniera che mostra un carattere che ricorda, e risente del modo del Correggio, <e vedesi quel> che è quel modo graziato <a cui a capo del quale> a capo del quale sta Leonardo. / Ciò può essere avvenuto nel Loto per una disposizione naturale, e per essere a ciò stato preparato dal Palma, o può anco aver molto contribuito [103] la vista delle opere di Leonardo. <Ma questo suo modo può anco essere venuto vedendo le opere di Correggio la tavolozza del quale è più in armonia colla veneta del Palma e del Loto che con quella di Leonardo>. Può nel 1516 essere possibile? Quando Correggio dipingeva ecco la difficoltà. / Questo quadro fu commesso nel 1513 finito nel 1516 - Cosa aveva fatto Correggio? Loto è nato prima di Correggio? [104] Forse è meglio notare questa rassomiglianza senza <poterla> sforzarsi di risolverla. / Così vediamo nel Loto la sua pittura che ha del convenzionale (come nel Correggio). / Carni - abiti - cielo - sassi - alberi tutto è trattato egualmente. Lo stesso principio e la stessa ricerca di effetti di luce e di degradazione di tinte e di chiaro-scuro ed ec. / Abbiamo che Loto (che forma seguito al Palma) ha formato un modo suo proprio, e modificando la sua educazione e tavolozza veneta introducendo un elemento [105] un elemento che si può dire lombardo alla Correggio / Tutto stacca sopra il fondo. L'architettura lineare è buona. Quadro <[...]> bene equilibrato, bene billanciato, distribuzione dello spazio buona, effetto luminoso. / Pittura allegra, piacevole, vivace et ec. Le predella (ossia tre parti) sono nella sagrestia. Dipinta con tutto quel gusto di tinte proprio del Loto. Il Tassi ricorda i ritratti in questo quadro dei Signori Alessandro Martinengo et. (...)». Nel testo definitivo è osservata l'adesione di Lotto, che si manifesterebbe qui per la prima volta, ai modi di Correggio e dei lombardi, per la varietà delle cromie, l'uso della luce e la delicatezza delle ombre, il modo di atteggiare le figure; viene accolta anche l'osservazione di Cavalcaselle secondo cui Lotto rimase al di sotto del livello dell'artista parmense e dei grandi veneti. Le forme "carnose" di S. Caterina e di S. Giovanni Battista vengono inoltre viste come modellate sull'arte di Palma il Vecchio e l'accostamento dei colori è considerato veneto¹⁸⁰.



Lorenzo Lotto, *Deposizione di Cristo nel sepolcro, Lapidazione di S. Stefano*, 1513-1516, olio su tavola, 49 x 94 cm, due scomparti della predella della *Pala Martinengo* (Chiesa di S. Bartolomeo, Bergamo), Bergamo, Accademia Carrara (nn. inv. 58 AC 00070-72).

¹⁷⁹ (*) Ricordatevi di detto Giorgione di Vienna.

¹⁸⁰ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 403-406.

L'opera veniva citata dal Michiel (1525 circa) nella sua sede originaria, la chiesa dei SS. Stefano e Domenico; venne poi trasferita a metà Seicento nella sede attuale dove la videro già Ridolfi (1648), Scaramuccia (1674) e, nel Settecento, Lanzi (1793), che ne apprezzava la Madonna e il Bambino "atteggiati a riverire e favellare verso una parte", i colori vivi e ben mantenuti, nonostante non fosse stata ancora restaurata, e i volti "belli", ma indicava il nudo dei Santi Sebastiano e Giovanni come "senza molto stile"¹⁸¹. Fu segnalata anche dai principali storici locali: i corrispondenti del padre Donato Calvi (1661-1671), Tassi (1750 circa) che ne pubblicava il contratto di esecuzione, Bartoli (1774), Pasta (1775), Maironi (1819) e Marenzi (1824). Eastlake nel settembre del 1855 vedeva l'opera rimanendo affascinato dalle "lievi" figure di angeli dall'azione "fluttuante" e dal colore molto luminoso (anche se in alcune parti l'esecuzione gli sembrava "secca"), oltre che da alcune teste "interessanti" e dal fatto che si trattasse di un lavoro importante, adatto alla sua collocazione; segnalava anche le tre predelle nella sagrestia. Non tornava, però, a rivedere l'opera nel 1863, diversamente da quanto farà per la pala di S. Bernardino, che apprezzava maggiormente¹⁸². Locatelli (1867) rilevava le influenze leonardesche e correghesche, con delle osservazioni che saranno quindi meglio sviluppate da Cavalcaselle. Nel corso del Novecento, Berenson (1955) rimarcherà una differenza di linguaggio tra la parte superiore più impressionistica e la parte inferiore più studiata e levigata. Il complesso viene oggi considerato come uno dei "più originali e ambiziosi che si potesse vedere nell'Italia del Nord ai primi del Cinquecento" (Lucco, 1998) e di cui colpisce soprattutto la "logica degli sguardi" (Villa, 2011)¹⁸³.

La predella composta tra tre pezzi, smontata già nel 1747-1749, fu collocata in sagrestia dove la videro Pasta (1775) e Lanzi (1793)¹⁸⁴; nei documenti napoleonici era registrata come temporaneamente trasferita nel Palazzo Municipale (1798): "Li tre famosi quadretti del Lotto, bislungi in legno" che dalla sagrestia "furono trasportati in Municipalità"¹⁸⁵. Riccollocata quindi in sagrestia in una data non ancora precisabile, ma verosimilmente precedente il 1824 (quando la rivide il Marenzi) o addirittura il 1800-1803 (Roncalli infatti non la registra tra le opere in Palazzo Civico), fu acquistata (per 12 mila Lire) nel 1893 dall'Accademia Carrara presso la Fabbriceria, che aveva bisogno di fondi per la costruzione della nuova facciata della chiesa¹⁸⁶. La cimasa della pala, smembrata e alienata a metà Settecento, venne vista da Cavalcaselle in Collezione Piccinelli a Seriate (Bergamo)¹⁸⁷.

Il conoscitore non rileva la *Madonna e Santi* del Caversegno (olio su tela, 380 x 210 cm), di non eccelsa qualità, ma che era documentata in chiesa già nelle postille del Carrara (1791-1792 circa) alle *Vite* del Tassi¹⁸⁸. L'attribuzione al Facheris è stata messa in dubbio recentemente a favore di Lucano Gagio da Imola, già attivo come frescante in S. Michele al Pozzo Bianco e come collaboratore di Lotto per le tarsie di S. Maria Maggiore¹⁸⁹.

S. Bernardino

Sul f. 28r (del 1857 circa) dove sono riportati alcuni itinerari: «(...) S. Bernardino, andare presto, L. Lotto, un antico sconosciuto (...)». Sul f. 47v: «S. Bernardino, Borgo S. Antonio (...)». Sul f. 40v: «(...) Bosella, S. Lorenzo, architetture, S. Pollonia, Santo guerriero, forse Bosella <da giovane [...] da nome>, sì, restaurato ed ha molto sofferto, rovinato, primi del 1500, tela tempera della fine del 1400, [*dozinale] influenza di Bergognone, S. Bernardino +/- <Chiesa di S. Spirito> Bosella da giovane». L'opera non è entrata nel testo definitivo, nemmeno tra quelle del Boselli della sua scuola. Era menzionata negli atti della visita apostolica di S. Carlo Borromeo (1575) e verso il 1740-1750 è citata nell'Indice tassiano delle chiese di Bergamo come della "scuola di Bellini". Pasta (1775) la ricordava solo come di "fattura antica", mentre non era segnalata nella rilevazione napoleonica del 1798 delle opere degne di nota nelle chiese bergamasche condotta, come visto, sulla scorta del testo dello scrittore bergamasco. Maironi (1819) la riteneva "di mano antica", mentre Marenzi (1824) la assegnava al Gavasio. Non era ricordata dal Locatelli. Cavalcaselle si riferisce probabilmente ai testi del Pasta e del Maironi quando nell'itinerario registra che in chiesa era da vedere "un antico sconosciuto". Nel corso del Novecento, Pinetti (1931) notava attinenze con l'arte del Boselli, con un

¹⁸¹ Lanzi, 1793, cc. 42r-v, in *Luigi Lanzi...*, a cura di D. Levi, 1989, p. 53.

¹⁸² S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, pp. 249, 260, nota 46, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre.

¹⁸³ F. Cortesi Bosco, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, pp. 233-234; M. Lucco, in *Lorenzo Lotto il genio inquieto...*, 1998, pp. 108-113, schede nn. 12-14; R. Villa, in *Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra..., a cura di G.C.F. Villa, 2011, pp. 56-58; Berera, 2015, pp. 38-43.

¹⁸⁴ Lanzi, 1793, cc. 42r-v, in *Luigi Lanzi...*, a cura di D. Levi, 1989, p. 53: lo storico osservava che avrebbe desiderato vedervi maggiore prospettiva ma apprezzava la grande "varietà di volti e vestiti" e il fondo "ceruleo".

¹⁸⁵ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo* (1798).

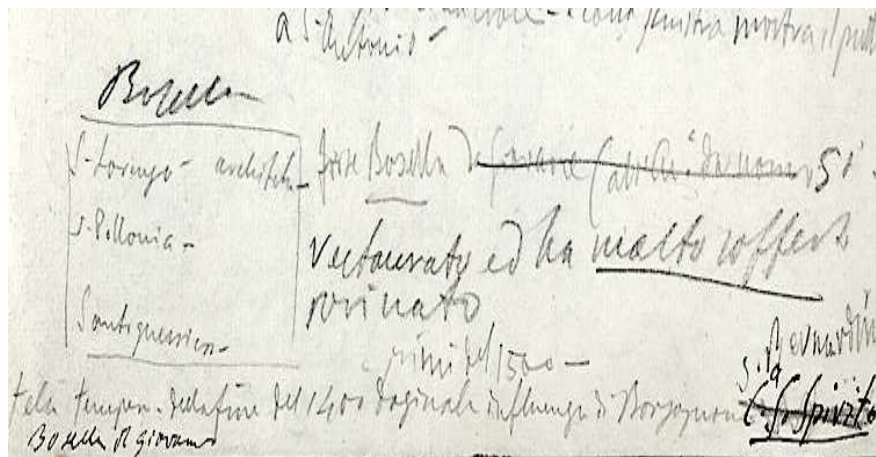
¹⁸⁶ M. Lucco, in *Lorenzo Lotto il genio inquieto...*, 1998 pp. 108-113, schede nn. 12-14; F. Rossi, in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, Catalogo della mostra (Milano, 2000-2001), a cura di F. Caroli, Milano 2000, pp. 235-236, scheda n. V.2; G. Valagussa, in *Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra..., a cura di G.C.F. Villa, 2011, pp. 112-113, scheda nn. 6 a-c (con bibliografia precedente); Berera, 2015, pp. 38-43.

¹⁸⁷ Si veda *infra*: Collezione Piccinelli, Seriate.

¹⁸⁸ G. Carrara, "Giunte", "Notizie" e "Memorie" del Conte Giacomo Carrara, [1791-1792 circa], in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 112; R. Togni, *Agostino Facheris da Caversegno*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/II*, Bergamo 1976, p. 118, scheda n. 3 (con bibliografia precedente).

¹⁸⁹ A. Franco-Loiri Locatelli, *La Chiesa di S. Bartolomeo*, in *Lorenzo Lotto nella Bergamo del '500, riferimenti e immagini della pittura lottesca*, "La Rivista di Bergamo", n. 12-13, gennaio-giugno 1998, p. 61.

orientamento che era già presente nelle osservazioni di Cavalcaselle, molto precoci dunque per il corretto riferimento dell'opera all'area di pertinenza dell'autore tra Bergognone, Zenale e Bramante. Rossi (1979) pensava ad un momento iniziale del Boselli. Sino alla scoperta di due documenti (Colalucci, 1989) che riconducono l'opera, purtroppo trafugata nel 1986 e mai più ritrovata, a Jacopino Scipioni e che permettono di datarla al 1509; così Mazzini (1994), che si occupò per primo di scrivere un profilo storico-critico dell'artista, ne diede una prima lettura stilistica, ritenendola eloquente conferma che entro il primo decennio lo Scipioni aveva portato avanti la sua formazione milanese, con citazioni bramantesche e borgognonesche, ma con arcaismi nella rigida disposizione frontale delle figure¹⁹⁰.



Jacopino de' Scipioni di Averara, *Sant'Apollonia tra i Santi Lorenzo e Defendente*, 1509, tempera grassa su tela, 225 x 160 cm, (già) Chiesa di S. Bernardino in Pignolo (opera trafugata nel 1986), Bergamo; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 40v (dettaglio).

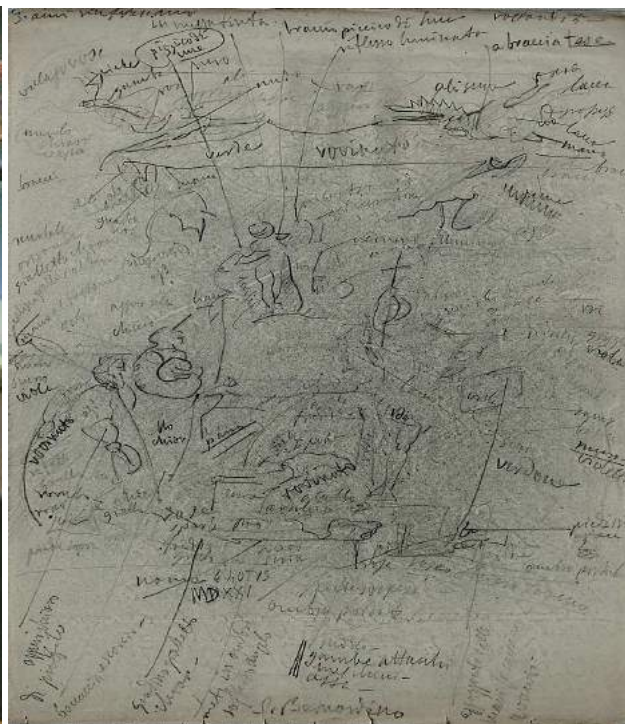
Sul f. 40v vi è un sintetico schizzo dell'opera di Lotto in chiesa e alcune osservazioni: «(...) Gambe [angelo in alto a destra] vedi Correggio (...), Lotus / MDXXI (1521), la Madonna non mi piace, movimento <duro> affettato, stende il braccio e mano avanti (1/2 tinta, ombra), bello S. Giovanni, Palma, bello lo stendere del panno verde sostenuto dagli angeli in scorcio come Correggio, gloria grande, la più bella, angelo inginocchiato scrive. Il quadro è guasto dal carattere meschino della Madonna e putto, tela. Nel 1867 Fumagalli restaurò¹⁹¹, mi piace più quello di S. Spirito che è più grandioso, 60.000 Eastlake, Chiesa di S. Bernardino, S. Antonio ardito si poggia al bastone e si carica avanti guardando il putto, bello S. Giovanni colla croce e colla sinistra mostra il putto a S. Antonio (...)». In 2032, fascicolo VII, sul f. 34v Cavalcaselle disegna con più cura l'opera, ne descrive i soggetti e osserva: «(...) [angelo inginocchiato] gambe attacchi meschini assai». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un lucido applicata su carta e ripreso dai disegni di Venezia, con note di mano di Cavalcaselle: «L. Loto 1521 a S. Bernardino, fu restaurato alcuni anni or sono, tela, figure grandezza naturale, tela alla parte dell'altare maggiore (...) [S. Antonio] ricorda Palma e il movimento e carattere migliorato che vedesi nel S. Antonio abate di Asolo, manica viola, ricordatevi questi guazzi di colore vago sugoso (...)»¹⁹². Nella minuta su Lotto (2028, fascicolo IX) ai ff. 47r-49v la descrizione è più articolata: «[109] 1521 a S. Bernardino Bergamo. Quadro che è stato pullito <ed in qualche parte troppo, così non> inegualmente e non è esente <di qualche parte> di parziali ritoccati. / Quadro <che per i caratteri> bene equilibrato nelle masse, tutto è bene bilanciato. / Qui abbiamo una pittura sui stessi passi dell'altra del 1517 ma più rigorosa <più forte di colore ed anco più tenera>, ed una maggior vigoria e forza di tinta e di chiaro scuro. Buona distribuzione, linee più armoniche. Una forma piramidale di linee piacevoli (che dalla base del quadro fanno capo alla testa della Madonna). Superiormente la tenda è tenuta a guisa di baldacchino [110] nel modo che vedete da quattro angeli che sono sul volare <nel modo che vedete> Idea ardita in tutto e che ha del nuovo e di quel modo che ricorda Correggio. Angeli arditi, franchi e vivi - <stanno su di proprio peso> si sostengono bene in aria volando. / Loto qui si è molto occupato della luce e della degradazione della luce, come del chiaro-scuro. <Tutto è mosso> Da per tutto vi è luce ed aria. Essi si è molto occupato, come Correggio, dell'effetto della luce e della degradazione del chiaro-scuro. <Il tutto qui è> Senza effetti violenti. Figure di tipo piacevole mosse [111] <al suo> a quel modo e coi soliti suoi caratteri. Il putto grazioso, piacevole, di carattere allegro - inclinato un poco dolcemente mentre benedice. Sente di quel carattere piacevole suo proprio - ma sempre tende ad un sentimento di cochetteria benché sia piacevole e correggesco. <Qui>

¹⁹⁰ F. Colalucci, *Jacopino Scipioni ritrovato e perduto*, in "Osservatorio delle Arti", n. 2, 1989, pp. 30-33; F. Mazzini, *Giacomo detto Jacopino de' Scipioni*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, 1994, pp. 496-497, scheda n. 3, p. 513, fig. 3; Berera, 2015, pp. 82, 84.

¹⁹¹ Si tratta del restauratore bergamasco Giuseppe Fumagalli. Sin ad ora era noto un restauro condotto nel 1838 da Bortolo Fumagalli (padre di Giuseppe), si veda: E. De Beni, M. Maggi, A. Sangalli, *Storia conservativa e restauro*, in A. Piazzoli, G.C.F. Villa, L. Algisi, *Lorenzo Lotto. Un lustro...*, 2011, pp. 48-49.

¹⁹² Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo "Lorenzo Lotto".

Questo è uno dei suoi <belli> bei putti. La Madonna fa un movimento pronto. Essa è di forme asciutte e svelte e <meschinette> magrette. / L'angelo sotto bello, ma ha sofferto. Colore fuso liscio. Carni solito tono caldo tendente al rosso di tinta, passaggi dolci con ombre calde di tono vigoroso e vivace. Per tutto si vede la luce e l'aria. [112] Questo quadro <che vedesi mostra> mostra più avanzato il principio che abbiamo veduto nel quadro 1516. La luce, la forza, la vigoria senza effetti di scuri. Bel quadro, voi l'avete veduto e troverete le parole addattate. Figure grandi il naturale, tela. / Vedete dietro al mio foglio col disegno geometrico del quadro p. 112^a altre mie note. [112 a] A. S. Bernardino. In altre mie note più antiche, <[...]> voi avete veduto il quadro e prenderete ciò che conviene.



Lorenzo Lotto, *Pala di S. Bernardino*, 1521, olio su tela, 287 x 268 cm, firmata e datata "LLOTTUS / MDXXI", Bergamo, S. Bernardino in Pignolo; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. VII, f. 34v.

La Madonna movimento ardito - carattere svelto ma un poco magretto - stende il braccio e la mano avanti - in mezza tinta ed ombra. Luce <[...]> pizzicata ma senza effetti violenti. Bello S. Giovanni alla Palma. / Bello lo stendere del panno verde sostenuto dagli angeli in scorcio caratteri, idea e movimenti alla Correggio e questa è la più bella parte - movimenti arditi pronti, e vivi sono ben sospesi in aria volando. / S. Antonio ardito si poggia al bastone e si caccia avanti guardando il putto. / Bello S. Giovanni colla croce, il quale indica col dito il putto a S. Antonio abate. / Madonna un certo abbandono, si vede come le vesti sono sul suo corpo - negligenza ricercata. / Luce ed effetto ristretto senza violenza anzi in taluni luoghi vedesi pizzichi di luce poi passaggi e degradazioni di tinte leggere, il tutto dolcemente e senza ombre forti - ombre, sempre vaghe di tinta e trasparenza principio correggesco. Pennello fluid. <mi piace più quello a S. Spirito> Volta. [Segue, sul verso del foglio, uno schizzo dell'opera, con osservazioni sintetiche sulle singole parti] Lotto 1521 a S. Bernardino. Raggi. Azzurro sofferto. / Gioco di luce nelle ombre. / Angelo nuvoli. Verde sofferto. Azzurro chiaro. / Azzurri / nuvoli chiari / rosso vivace abito madonna / muro pavonazzetto / orizzonte chiaro e tinte calde / viola cuscino / verde gialletto / giallo sofferto / spellato. Angelo sofferto / molti. Scuro verdone ripassato / parte troppo spellata / spellata questa parte. / Teste e carni spellate - S. Giuseppe ha molto sofferto oltre i panni. Angelo ha molto sofferto tutto ed è anco ritoccato - così qua e là le altre parti. Così gli angeli sul volare cresciute le mezze tinte che sono ora scure ed opache. / Il putto ha meno sofferto (rotondità e degradazione di tinte buono) così la madre. Ma questa fa un movimento un poco veemente e sbillanciato. Volta. Nel testo definitivo l'opera è vista come esemplificativa della crescita "correggesca" di Lotto e dei suoi progressi nella composizione, perfettamente piramidale, nel chiaroscuro e nella grazia nella resa degli affetti in particolare di quelli che caratterizzano la giovinezza e la femminilità¹⁹³. Anche Lanzi (1793) aveva rimarcato la bellezza del colore "variato a maraviglia"¹⁹⁴. Mündler esaminò l'opera nel dicembre del 1855 segnalando sul suo diario inglese: "Alla chiesa di San Bernardino, in contrada Pignola, per esaminare un grande e splendido Lorenzo Lotto. È stato restaurato qualche anno fa da Fumagalli, il padre; appare, tuttavia, in uno stato di conservazione eccellente"¹⁹⁵. Eastlake la vide anche lui nel 1855 rilevando come degni di nota l'angelo che

¹⁹³ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 407-408.

¹⁹⁴ Lanzi, 1793, cc. 42r-v, in *Luigi Lanzi...*, a cura di D. Levi, 1989, pp. 53-54.

¹⁹⁵ *The travel diaries of Otto Mündler: 1855-1858...*, 1985, p. 89 (20 dicembre 1855).

guarda fuori dal dipinto e quelli in volo “stravaganti nei movimenti” e segnalandola come ben conservata. Si tratta molto probabilmente dell’opera a cui egli fa riferimento nel successivo report “riservato” indirizzato ai Trustees del museo (1856) dove segnala che vi erano molte opere interessanti a Bergamo sia nelle chiese sia nelle collezioni private e che un altare di Lotto in una delle chiese cittadine era stato preso in considerazione per valutazioni future. Nel 1863 tornava a rivedere l’opera e rilevava “niente di perfetto, molte cose discutibili ma ancora sorprendente per la sua originalità”¹⁹⁶. Unendo tali informazioni all’indicazione presente sul taccuino di Cavalcaselle (f. 40v), se ne deduce che forse il Direttore della National Gallery propose “60.000” Lire (?) per acquistare l’opera per il museo londinese, oppure che tale fu la valutazione che Cavalcaselle fece ad Eastlake sull’opera¹⁹⁷.

Sul f. 41r (sotto il disegno degli affreschi della facciata della casa attigua la Chiesa di S. Michele al Pozzo Bianco, di cui si dirà): «(...) S. Eremita nudo, vecchio, Madonna col putto, sa dell’umbro pesante, S. Antonio, MDXXIII, tozzi e pesanti, sul muro fresco, ma ricordano questo modo. Sofferto. Tutta la chiesa era dipinta. A S. Bernardino a dritta. +/- A S. Bernardino». Nel testo a stampa l’opera, datata “1524” e la cui iconografia è precisata nella “Vergine con il Bambino tra S. Antonio e S. Onofrio”, è attribuita alla scuola di Antonio Boselli¹⁹⁸. Si tratta dell’affresco (trasportato su tela) posto sopra l’altare della seconda cappella a destra della chiesa, con la *Madonna in trono con i SS. Onofrio e Antonio da Padova*, datato 1523 (225 x 150 cm). Veniva riferito dal Tassi (1750 circa) addirittura al Carpaccio, Pasta (1775) lo riteneva del Previtali e Marenzi (1824) di “ignoto valente artista”. Heinemann (1962) lo riferì ad un seguace del Previtali, così come Zampetti e Chiappini (1975) che pensavano ad un anonimo pittore della cerchia di Andrea Previtali; recentemente (2015) è stata avanzata l’attribuzione ad un anonimo pittore lombardo, vicino a Lotto e Previtali ma con esiti minori¹⁹⁹.



Pittore lombardo (attribuito a), *Madonna in trono con i SS. Onofrio e Antonio da Padova*, datato 1523, affresco, 225 x 150 cm, S. Bernardino, Bergamo; Pittore lombardo (attribuito a), *S. Sebastiano e S. Bernardino da Siena con un disciplino bianco*, fine del XV secolo, affreschi, S. Bernardino, Bergamo; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. VII, f. 41r (dettaglio).

S. Maria del Conventino (o del Sepolcro)

Sul foglio 31v: «Previtali, Chiesa al conventino, mandato, alla stazione della via ferrata, un S. Sigismondo re <in chiesa> restaurato, Madonna del Carmine, (un santo calpesta il demonio)?²⁰⁰ (...)». Sul f. 55r, assieme al disegno dell’opera: «(...) Carne rossastra intensa, giallo capelli neri e barba, restaurato? M.D.XII. ANDREAS. PRIVITALUS PINXIT, tavola sotto cristallo, figura grande il naturale, poco meno, Chiesa di S. Sigismondo detto il Conventino (...)».

¹⁹⁶ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, p. 248, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre, p. 652, taccuino NG 22 / 34: 1863 (III), 4-7 ottobre; vol. II, pp. 100-101 (report confidenziale: NGA, NG 5/125/2, 4 febbraio 1856).

¹⁹⁷ Si veda anche quanto anticipato in: O. Piccolo, *Il “potere delle immagini” tra Illuminismo e Romanticismo...*, 2014, p. 38, note 33-34. Per un’analisi stilistica moderna dell’opera si rimanda all’ultima mostra su Lotto: Giovanni C.F. Villa, in *Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra..., a cura di G.C.F. Villa, 2011, pp. 114-115, scheda n. 7 (con bibliografia precedente); Giovanni C.F. Villa, *La vicenda storico artistica*, in A. Piazzoli, G.C.F. Villa, L. Algisì, *Lorenzo Lotto. Un lustro...*, 2011, pp. 36-41.

¹⁹⁸ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 437, nota 1.

¹⁹⁹ Zampetti, Chiappini (a cura di), *Andrea Previtali*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, 1975, p. 142, scheda n. 91, p. 166, fig. 4 (con bibliografia precedente); A. Franco-Loiri Locatelli, *La Chiesa di S. Bernardino*, in *Lorenzo Lotto nella Bergamo del ‘500, riferimenti e immagini...*, 1998, pp. 43-44, illustrata in b/n; Berera, 2015, pp. 88-89 (illustrata a colori, come di pittore lombardo). Mentre per le altre porzioni di affresco superstiti si veda quanto in: *Idem*, 1998, p. 45; Berera, 2015, pp. 82-83.

²⁰⁰ Si tratta, in questo secondo caso, dell’opera in S. Agata del Carmine che Cavalcaselle riferiva, come visto, al Previtali: si veda *supra*.

Nel testo a stampa sono evidenziati i colori caldi dell'opera e la figura regolare e ben disegnata²⁰¹. Si tratta del pannello centrale di un trittico: l'opera veniva citata da tutte le principali fonti locali: Calvi (1677)²⁰², Tassi (1750 circa), Carrara (1791-1792 circa, nelle note alle *Vite* del Tassi), Bartoli (1774), Pasta (1775), Maironi (1819) che lo ricordava "quadro pregiatissimo" del "nostro" Previtali, Marenzi (1824) – che la indicava come una delle "più studiate" fatiche dell'artista – e Locatelli (1867), prima di Cavalcaselle. Sarà registrata in seguito da Morelli (1893) e nella ricognizione del Pinetti (1931)²⁰³. Cavalcaselle riferisce correttamente nel taccuino che si tratta di un'opera su tavola, mentre dal Pinetti in poi alcuni critici cadranno nell'errore di ritenerla su tela. Quando Tassi scriveva, l'opera era ancora parte di un trittico, ma alla data della stampa del suo testo (1793) l'editore avvertiva che i laterali erano giù stati venduti e li dava per perduti: ancora oggi non stati identificati. Secondo le postille del Piccinelli (1863-1865 circa), che trascriveva una più antica annotazione del Marenzi (1827 circa), sopra il *S. Sigismondo* vi era una tavola con l'*Annunciata* divenuta di proprietà del sacerdote don Giovanni Ghidini²⁰⁴. L'opera è forse da identificarsi con il "piccolo" Previtali visionato da Otto Mündler nel settembre 1855 nella Collezione Ghidini, assieme al celebre Lotto proveniente da S. Grata (di cui si dirà)²⁰⁵ e forse con l'opera che Cavalcaselle vide nella Collezione Abati, ma ora non più rintracciabile²⁰⁶.



Andrea Previtali, *San Sigismondo*, firmata e datata 1512, olio su tavola, 160 x 65 cm, opera e dettagli, Bergamo, Chiesa di S. Maria del Conventino; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 55r (dettaglio).

S. Maria Maggiore

Sul f. 46r: «È tagliato andava fino (...)»²⁰⁷. Annunciazione. Altri fatti di N. Signore. Adorazione dei pastori. Tronco, braccio. Madonna col putto, vaso tenuto da un putto. [...] Madonna, S. Bonaventura, carteli in mano, S. Giovanni, frate con cartelli, frate, figuroni tutti [*impiastati], mani e piedi grossi. In chiesa a destra, Pasino di Nova, S. Maria Maggiore. Venerabilis in Dnus frater Bonaventura de Baiario romanus de ordine fratrum major et generalis minister et egregius in sacra pagina doctor maxime sanctitatis qui postea fuit episcopus albanensis sanctae romanae ecclesie cardinalis inter alia mirabilia sua opera composuit librum de bono iesu in quo pulcre et devote declaravit pro aedificatione omnium fidelium hanc imaginarium sanctam et decoram arborem vitae in sacra scriptura veteris testamenti praefiguratam quam dns Guidius de Suardis vir nob.s ac sing. ornatus sua devozione suis que expensis hic depingere fecit anno anativitate dni MCCCXLVII 1347».

²⁰¹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 286, nota (6), p. 287, nota (7). L'opera è prima indicata come perduta e come parte di un trittico ricordato dal Tassi, poi è inserita tra le opere di Previtali visionate nelle ultime ricognizioni bergamasche e quindi aggiunte nella stampa del II volume della *History*.

²⁰² D. Calvi, *Effemeride*, vol. III, 1677, p. 208, colonna b: "di questo [S. Sigismondo], & altri Santi una bella tavola d'Andrea Previtali".

²⁰³ Zampetti, Chiappini (a cura di), *Andrea Previtali*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/I, 1975, p. 131, scheda n. 19, p. 166, fig. 4 (con bibliografia precedente); *Bergamo, l'altra Venezia...*, 2001, pp. 118-119, scheda n. III.5 (con bibliografia precedente).

²⁰⁴ Come visto nella prima parte, una copia delle *Vite* del Tassi con le postille originali di Carlo Marenzi è stata recentemente rinvenuta nell'Archivio Storico dell'Accademia di Brera (Milano) e ne è in corso la trascrizione e pubblicazione a cura di Sarah Malenza e Maria Elisabetta Manca, mentre sino ad oggi le annotazioni di Marenzi si conoscono solo attraverso le trascrizioni del Piccinelli, si veda: A. Mazzotta, in *Andrea Previtali. La "Madonna Baglioni"*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2011), a cura di M.C. Rodeschini, Bergamo 2011, pp. 11-37, in part. alla p. 18, nota 1 (le postille del Marenzi sono qui datate 1827 circa). La trascrizione dell'originale potrà forse fornire nuovi elementi sull'*Annunciazione*.

²⁰⁵ *The travel diaries of Otto Mündler: 1855-1858...*, 1985, 13 settembre 1855, p. 73.

²⁰⁶ Si veda *infra*.

²⁰⁷ La carta del manoscritto qui è lacerata, risulta quindi illeggibile.

Nella *New History* (ma solo nella riedizione, uscita dopo che Cavalcaselle ebbe la possibilità di visionarlo) e nella *History* viene descritto l'*Albero della vita* - affresco ancora oggi conservato in S. Maria Maggiore - come il più antico dipinto esistente in Bergamo e noto ai due studiosi, ma molto rovinato e con iscrizione rinnovata sull'antica (e riportata già dal Pasino Locatelli, 1867), esemplificativo del periodo in cui l'arte bergamasca non era ancora influenzata da quella lombarda²⁰⁸. Prima di Cavalcaselle e Crowe, l'affresco era stato segnalato da Lanzi (1793) che lo riteneva del 1347 e di un pittore ignoto antico, rilevandone i volti "vari e ben formati" e il colore "non inferiore alla scuola di Giotto, a cui cede nella composizione"²⁰⁹. Tassi (1750 circa) e poi Locatelli (1867) lo valutavano opera di uno scolaro di Pasino de Nova, più vecchio e più rozzo, ma più originale.

In epoca moderna l'affresco è stato studiato dalla Pellati (1989, 1992) che, dopo averne ripercorso la vastissima letteratura critica, lo ritiene opera di un pittore bergamasco, non in contatto diretto con Giotto e i suoi seguaci milanesi, ma dall'alto livello di qualità e molto originale per i brani di forte realismo e l'attenzione alla resa della psicologia delle figure (che indica come di derivazione emiliana, piuttosto che toscana) e attorno al quale raccoglie un gruppo di altri affreschi di cui però l'*Albero della Vita* costituirebbe il punto di arrivo. Lo considera inoltre una tappa del "realismo lombardo" di primo Trecento a Bergamo. La Albertini Ottolenghi (1991) vi riscontrerà invece componenti giottesche e toscane nel "costruire saldo dei volumi" ed elementi lombardi nell'attenzione al reale; è illustrato anche nell'ultima monografia (non specialistica) sulla chiesa (2003), dove è ritenuto di ambito lombardo-emiliano²¹⁰.

Sul f. 46v: «[Parte del foglio strappata] mutilati, color caldetto, adorazione dei magi, caratteri gentili - e tinta rosea - fine del 1300 -, Pasino di Nova? [*pittor]. S. Cristoforo, S. Bartolomeo, Madonna e putto, Santo presenta un giovane, Santo: rozza esecuzione; Madonna putto prende le rose, prega, Santo lo presenta; S. Francesco, [*e Santo] mutilato <mutilato>. Nel campanile - una volta parte della chiesa. A S. Maria Maggiore, Bergamo». Su tale foglio Cavalcaselle descrive le due *Madonne in trono con Santi* del registro inferiore dell'absidiola sud-ovest e l'*Adorazione dei Magi, il Primo bagno di Gesù e un Santo Evangelista (S. Luca?) e la Natività e pastori* del registro superiore dell'absidiola sud-ovest. Nei testi definitivi queste porzioni di affreschi sono attribuite a Pacino da Nova per la regolarità delle forme, anche se i contorni sono visti come duri e taglienti, e per le tinte calde e i caratteri giotteschi²¹¹.



"Maestro dell'Albero della Vita", *Albero della vita*, 1340-1345 circa, affresco, parete meridionale del transetto, dettaglio, Bergamo, S. Maria Maggiore.

Si tratta dell'artista Pecino (o Pacino o Pietro) da (o de) Nova, attivo a Bergamo e Mocchirolo nella seconda metà del XIV secolo e che viene oggi riconosciuto come il più rilevante pittore bergamasco della seconda metà del Trecento. La sua personalità artistica, messa in luce per la prima volta proprio da Crowe e Cavalcaselle (1871) - dopo le più sommarie indicazioni di Tassi (1750 circa), Lanzi (1793) e Locatelli (1867 e 1869)²¹² - si è venuta definendo in epoca

²⁰⁸ G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia...*, Firenze, 1875-1908, 11 voll., ed. consultata: II edizione con aggiunte e correzioni, 10 voll., Firenze 1886-1909, vol. IV (1900), pp. 225-226, nota 2; Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 433.

²⁰⁹ Lanzi, 1793, cc. 1, 1v e 5, in *Luigi Lanzi...*, a cura di D. Levi, 1989.

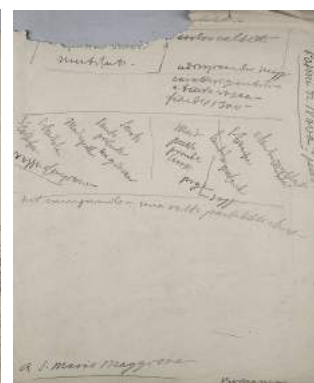
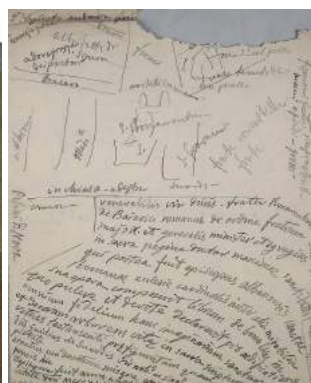
²¹⁰ L. Angelini, *Affreschi trecenteschi in Bergamo*, Bergamo 1953, pp. 12-17; S. Matalon, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano 1963, p. 366; R. Pellati, *Un pittore bergamasco del '300: il Maestro dell'Albero della Vita*, in "Arte Cristiana", n. 733, LXXXVII, 1989, pp. 283-296, in part. alle pp. 287-289 e relative note (con sintesi bibliografica e dibattito critico novecentesco); M.G. Albertini Ottolenghi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, pp. 223-224; R. Pellati, *Maestro dell'Albero della vita*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Le origini*, Bergamo 1992, pp. 182-211, scheda n. 2 (con bibliografia precedente); M. Zanchi, *La Basilica di Santa Maria Maggiore: una lettura iconografica della "Biblia Pauperum" di Bergamo*, Clusone 2003, pp. 77-91.

²¹¹ G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia...*, Firenze, 1875-1908, 11 voll., ed. consultata: II edizione con aggiunte e correzioni, 10 voll., Firenze 1886-1909, vol. IV (1900), pp. 226-228; Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 433-434.

²¹² Lanzi, 1793, in *Luigi Lanzi, Viaggio...*, a cura di D. Levi, 1989, lo indicava come bergamasco e vicino allo stile di Giotto, mentre Locatelli (1867 e 1869), che pensava trattarsi di due pittori, padre e figlio (Pacino e Piero), non escludeva la possibilità di qualche influenza locale.

moderna a partire dagli studi di Stella Matalon (1963). Purtroppo sono disperse o distrutte molte sue opere documentate dalle fonti. I saggi pittorici rimasti indicano che si sarebbe formato nell'ambiente giottesco lombardo a contatto con l'opera di Giovanni da Milano e Giusto de' Menabuoi e che la sua arte si caratterizza per un "ductus sfumato con pungenti individuazioni fisionomiche", per cui sarebbe stato un tramite rilevante per far conoscere le novità lombarde in ambito bergamasco²¹³.

Puntuali riferimenti documentari attestano la sua quasi ininterrotta attività per la chiesa di S. Maria Maggiore a Bergamo, tra il 1363 e il 1402, lavori di cui rimangono solo dei frammenti nella serie di affreschi vicino al portalino della chiesa, tra cui una *Madonna con Bambino* e uno *Sposalizio della Vergine* poi staccati e trasferiti in Accademia Carrara verso il 1860-1870 (come deposito dal Palazzo della Ragione), già riferiti a Pacino da Tassi (1750 circa) e Locatelli (1867)²¹⁴. Dal 1376 al 1390 circa si sa, su base documentaria, che Pacino lavorò a S. Maria Maggiore con l'artista milanese Michele da Ronco e realizzò la decorazione dell'abside maggiore (quasi del tutto distrutta) e probabilmente altri affreschi di cui restano solo alcuni frammenti dietro ai dossali del coro e nell'absidiola sud-ovest, le sue ultime realizzazioni in chiesa. Questi affreschi furono in gran parte distrutti nel 1584, quando vennero realizzate due nuove e grandi finestre nell'abside²¹⁵, ma ebbero sempre grande considerazione; già nel 1500 vennero restaurati a causa dell'umidità dal pittore Antonio Boselli. Sulla base di tangenze stilistiche e di un documento del 1378, Pacino viene ritenuto l'autore anche degli affreschi dell'oratorio Porro a Mocchirolo (oggi alla Pinacoteca di Brera, Milano), unico saggio pittorico conosciuto fuori Bergamo²¹⁶.



"Maestro dell'Adorazione dei Magi", *Adorazione dei Magi, il Primo bagno di Gesù e un Santo Evangelista (S. Luca?) e la Natività e pastori*, 1360 circa, affresco, 210 x 450 cm circa, registro superiore dell'absidiola sul lato sud-occidentale, Bergamo, S. Maria Maggiore; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 46r-v.

I dipinti dell'absidiola sud-occidentale descritti da Cavalcaselle vennero riportati alla completa luce solo nel 1950. L'anno successivo l'Ente Comunale di Assistenza già Misericordia Maggiore affidò il restauro ad Arturo Cividini. In quell'occasione fu scoperta l'iscrizione ai piedi di una delle due *Madonne in trono* recante la data 1336. L'affresco datato era segnalato per la prima volta forse dal Lanzi (1793) che leggeva però la data come "135..." e lo riteneva migliore degli affreschi con l'*Albero della vita*²¹⁷ e poi dal Locatelli (1867) che lo attribuiva a Pacino de Nova ravvisandovi influssi giotteschi. Cavalcaselle riprende tale attribuzione già nelle sue annotazioni. Verrà poi citato in epoca moderna dal Toesca (1912), assieme ad altre parti della decorazione dell'abside, come del Trecento e di diverse mani, alcune di influsso più giottesco, altre più legate alla cultura locale. Luigi Angelini (1953), nelle pubblicazioni immediatamente successive la scoperta, assegnava la decorazione dell'abside ad artisti di influenza giottesca con almeno due datazioni diverse (1336 e un po' dopo tale data) e riteneva l'*Adorazione* e le altre porzioni non datate, opera di Pacino con la collaborazione di Michele Ronco²¹⁸. L'affresco datato 1336 con la *Madonna* è stato poi studiato dalla Matalon (1963) che vi vedeva una certa "forzatura patetica espressa con alcuni convenzionalismi grafici" e lo assegnava ad un pittore locale che aveva saputo unire alle novità assisiati la tradizione scultorea dei maestri campionesi. Maria Grazia Albertini Ottolenghi (1991) riscontrava un "certo interesse per la caratterizzazione delle fisionomie" per cui lo

²¹³ M. Gregori, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. IX.

²¹⁴ Sulla Madonna di veda *infra*, in quanto è citata in due lettere dell'epistolario Cavalvaselle.

²¹⁵ Sull'assetto originario della Basilica si veda: A. Franco-Loiri Locatelli, *La Basilica di S. Maria Maggiore*, in *Lorenzo Lotto nella Bergamo del '500, riferimenti e immagini...*, 1998, pp. 10-28.

²¹⁶ Su Pacino de Nova si vedano: Matalon, 1963; S. Bandera, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, pp. 7-8, 224-225; M. Boskovits (a cura di), *Terzo quarto del XIV secolo*, in *I pittori bergamaschi...*, *Le origini*, Bergamo 1992, pp. 303-304; S. Bandera, in *Ibidem*, pp. 309-316; M.G. Recanati, *Bergamo*, in G. Bora et al. (a cura di), *La pittura in Lombardia, Il Trecento*, Milano 1993, pp. 212-216.

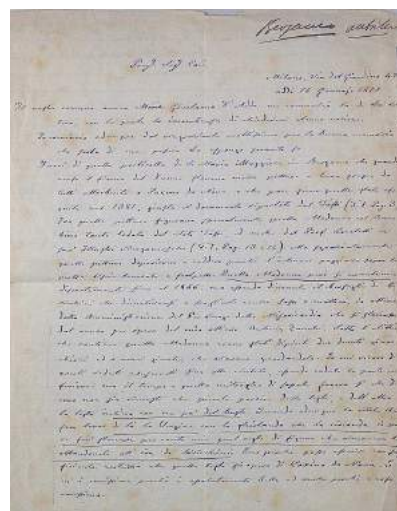
²¹⁷ Lanzi, 1793, cc. 1, 1v e 5, in *Luigi Lanzi, Viaggio...*, a cura di D. Levi, 1989.

²¹⁸ Angelini, 1953, pp. 55-69.

vedeva come espressione di un interessante momento della cultura pittorica locale²¹⁹. Renata Pellati (1992) ne ha ripercorso in dettaglio le vicende critiche e lo ha assegnato al “Maestro del 1336”, notandovi la matrice culturale lombarda ed emiliana e la vena patetica ed espressiva dell’artista a cui riferisce anche l’altra *Madonna e Santi* disegnata dal Cavalcaselle (affrescata accanto nella chiesa) che data però verso il 1340²²⁰.

Mentre l’altro affresco con la *Madonna* non datato e l’*Adorazione dei Magi e Bagno* sono stati riferiti, dopo l’Angelini, a Pacino de Nova e alla sua bottega dalla Matalon (1963) e dalla Bandera (1991) con una datazione verso il 1360²²¹. Nel successivo intervento (1992) a cura di Bosckovits e della stessa Bandera l’autore della scena con *Adorazione dei Magi e Bagno* viene ritenuto l’anonimo “Maestro dell’Adorazione dei Magi”, un pittore “notevole”, vicino allo stile di Giovanni da Milano, che si avvale di un disegno sottile ed elegante, colori iridescenti e “attento scrutinio dei vari aspetti della realtà quotidiana”²²². Nel volume monografico sulla chiesa (Zanchi, 2003) è rimarcata la differenza stilistica e cronologica dei dipinti del registro inferiore rispetto a quelli del registro superiore dell’abside sud-occidentale e i due interventi sono riferiti al “Maestro del 1336” o “Magistro Petro”, con una cultura pittorica lombarda dalla forte espressività di gesti e sguardi, e al “Maestro del 1360”, artista che mostra l’influsso culturale sviluppatosi in Lombardia dopo la venuta di Giotto a Milano (1336), con riferimenti a Giusto de Menabuoi e Giovanni da Milano²²³.

Su Pacino e la *Madonna con Bambino* a lui attribuita e che proveniva dalla decorazione esterna di S. Maria Maggiore abbiamo notizie tramite due lettere dell’epistolario di Cavalcaselle conservato a Venezia. In una lettera di Michele Caffi scritta da Treviglio a Cavalcaselle, senza data ma verosimilmente successiva il 1866, Caffi menziona, assieme ad altre opere del territorio, una “Madonna staccata dal muro della Cattedrale di Bergamo”, che – precisa – non fu levata dal Conte Suardi ma da un “certo” Antonio Zanchi e “assai malamente” e che si trovava all’ allora nelle sale dell’Amministrazione del Consorzio della Misericordia a Bergamo (dove rimase poi sino al 1874)²²⁴. Oggi l’opera è in deposito presso il Palazzo della Ragione dall’Accademia Carrara di Bergamo ed è stata recentemente esposta alla mostra milanese *Dai Visconti agli Sforza* con l’attribuzione a Pacino²²⁵.



Pacino de Nova (attribuiti a), *Madonna con Bambino*; *Madonna con Bambino, S. Caterina e un donatore*, affreschi trasportati su tela, 1400 circa, 1380 circa, 90 cm (diametro), 168 x 105 cm, Bergamo, Accademia Carrara (in deposito presso il Palazzo della Ragione), foto: Fototeca della Fondazione Zeri (nn. 8431, 8430); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2035 (= 12276), fascicolo III, n. 75, f. 1r: lettera di Giovanni Secco Suardo a G.B. Cavalcaselle, del 14 gennaio 1876.

²¹⁹ Matalon, 1963, p. 462; M. G. Albertini Ottolenghi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, pp. 222-223.

²²⁰ R. Pellati, *Maestro del 1336*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Le origini*, 1992, pp. 225-230, schede nn. 15-16 (con bibliografia precedente).

²²¹ Matalon, 1963, p. 462; S. Bandera, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 225 (la studiosa, rispetto ai dipinti visti dal Cavalcaselle, si riferisce alla sola *Adorazione*).

²²² M. Boskovits, *Maestro dell’Adorazione dei Magi*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Le origini*, 1992, p. 316, S. Bandera, in *Ibidem*, scheda n. 1, pp. 316-317 (con bibliografia precedente).

²²³ Zanchi, 2003, pp. 77-91, figg. 110, 111, 118.

²²⁴ La lettera è conservata in: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2035 (= 12276), fascicolo III, n. 2, ff. 1r-2r (post 1866). Antonio Zanchi fece pratica nella bottega di Giuseppe Fumagalli e frequentò il laboratorio di Secco Suardo a Lurano, divenendo un abile “estrattista” di affreschi, si veda quanto in: *Giovanni Secco Suardo (1798-1873)...*, 1995, p. 27.

²²⁵ Rossi, 1995, pp. 60-61, schede nn. D1, D3; L. Galli, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell’Europa*, Catalogo della mostra (Milano, 2015), a cura di M. Natale, S. Romano, Milano 2015, p. 108, scheda n. I.36 (con bibliografia precedente).

Mentre nella lettera di Giovanni Secco Suardo indirizzata a Cavalcaselle, che si trovava a Firenze, scritta da Milano il 14 gennaio 1876, e alla quale si è già accennato nell'introduzione, Secco comunica al conoscitore che fuori dalla porticina di S. Maria Maggiore in Bergamo, quella che guarda verso il fianco del Duomo, vi erano molti affreschi da "tutti attribuiti" a "Paxino da Nova" e che dovevano essere stati eseguiti nel 1381, stando al documento riportato dal Tassi. Tra di essi figurava una *Madonna con Bambino* tanto lodata dal Tassi stesso e dal Pasino Locatelli nei suoi *Illustri bergamaschi*. Ma "disgraziatamente" quelle pitture "deperirono e caddero perché l'intonaco poggiava sopra la pietra liscia lavorata a scalpello". La Madonna però si mantenne sino al 1866 quando, essendo soggetta al lancio vandalico di sassi, Secco Suardo ottenne dall'Amministrazione del Luogo Pio della Misericordia che si staccasse dal muro, per opera del suo allievo Antonio Zanchi²²⁶. Sotto la Madonna erano stati dipinti due devoti in ginocchio che la guardavano adoranti e con le mani giunte, ma quella porzione cadde²²⁷. Secco Suardo affermava nell'epistola con certezza che la Madonna era stata realizzata da Pacino, pittore che poteva dirsi il "Giotto bergamasco". Non poteva inoltre convenire con Michele Caffi che affermava si chiamasse "Pizzino da Novi" e si chiedeva da quale documento egli avesse tratto quella dizione²²⁸. Oltre infatti a Tassi, Pasta, Marenzi e Locatelli, tutti i documenti contemporanei indicano l'artista come "Paxinus" ovvero "Pexinus de Nova" e attestano che Alberto era suo padre ed era anche lui pittore. Esiste un luogo chiamato "Nova" a poche miglia da Bergamo e Alberto è indicato nei documenti per "cives bergomensis"²²⁹.

Il contenuto della lettera poté essere sintetizzato da Crowe e Cavalcaselle nella riedizione della *New History* dove scrissero di avere potuto avere notizia della *Madonna* dal Secco Suardo e di avere visto presso la sua abitazione una delle teste sottostanti l'affresco²³⁰.

Sul f. 28r (del 1857 circa) dove sono riportati alcuni itinerari: «(...) S. Maria - un Busello Bergamasco (...)». Sul f. 44r: «(...) Tutti i santi variati nei movimenti, nelle pose, prima del 1514, $\frac{3}{4}$ il naturale, tavola quadro di tutti i santi, certo ha veduto Bergognone, più bello di quello all'Accademia²³¹, seguace del Bergognone, ha molto sofferto di restauro, colore a corpo, viziato, spesso, ombre teree, carni giallastre, passaggi azzurro pieni di corpo di colore, colore a corpo screpolato inter[*namente], forme un poco [*elementari], Ridolfi, Parigi 1502? Cosimo Rosello²³², Antonio Bosella 1514? (prima perché inferiore di quello 1517), Basilica di S. Maria Maggiore, Bergamo». Nel testo a stampa è segnalato il documento di pagamento a Boselli di un altare in S. Maria Maggiore, riportato dal Tassi; l'opera è indicata come più evoluta di quella del 1517 (ora in Accademia Carrara) per la maggiore abilità nel variare i movimenti delle figure, che invece che essere alte e magre sono tuttavia basse e tarchiate. Le azioni delle figure sono inoltre indicate come ancora rigide ma mostrerebbero lo studio di Bergognone, come anche i colori avrebbero la sostanza vetrosa propria di Butinone e degli altri milanesi²³³.

Si tratta dell'opera di Antonio Bosselli che è già stata citata nella prima parte in relazione ad alcuni documenti del 1881-1882 quando la Congregazione di Carità di Bergamo, proprietaria della tavola, aderendo alla proposta di una speciale Commissione artistica all'uopo interpellata, chiedeva di rimuoverla dalla Basilica di S. Maria a Bergamo, perché esposta a pregiudizio per via del luogo umido e perché, trovandosi sotto il riflesso di una scarsa luce, di prospetto riusciva sul posto impossibile vederla, "quanto pel suo merito" sarebbe stato invece "desiderabile", così tanto da non poterne nemmeno rilevare il soggetto. Veniva quindi proposto lo spostamento della tavola in Cararra. L'opera rimase poi in loco: ora si trova sull'altare dedicato a S. Marco della piccola navata di destra della chiesa; fu realizzata per l'altare di Ognissanti, smantellato nel 1575²³⁴. Era stata citata da tutte le principali fonti locali: i corrispondenti del padre Donato Calvi (1661-1671), che la consideravano però del Bramantino²³⁵, Tassi (1750 circa), che citava il

²²⁶ Il dato che emerge da questa lettera è interessante in quanto sino ad ora (si confronti: L. Galli, in *Arte lombarda...*, 2015, p. 108, scheda n. I.36) si pensava che lo stacco fosse avvenuto già nel 1864 ad opera dello stesso Secco Suardo o di un suo collaboratore, che nell'epistola viene indicato in Antonio Zanchi: si veda *supra*.

²²⁷ Uno di essi è stato identificato in un *Busto di devoto* in una collezione privata, si veda: Recanati, 1993, pp. 218-219, 235, nota 45.

²²⁸ Sulla dizione di Michele Caffi del nome di Pacino si veda quanto poi ripreso in: Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 434, nota 2, dove l'artista è correttamente ritenuto bergamasco.

²²⁹ La lettera è conservata in: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2035 (= 12276), fascicolo III, n. 75, ff. 1r-1v.

²³⁰ Come tra le opere di Pacino: G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia...*, Firenze, 1875-1908, 11 voll., ed. consultata: II edizione con aggiunte e correzioni, 10 voll., Firenze 1886-1909, vol. IV (1900), p. 228, nota 1 (la Madonna vista presso il Pio Luogo della Misericordia, una delle teste presso la casa di Secco Suardo a Bergamo); Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 434, nota 2 (come presso Secco Suardo).

²³¹ Si veda *infra*, parte sull'Accademia Carrara.

²³² Dovrebbe trattarsi dell'opera che era attribuita a Cosimo Rosselli ed è stata poi riferita a Francesco Botticini, *Madonna con Bambino in gloria tra angeli, S. Maria Maddalena e S. Bernardo*, 1485 circa, olio su tavola, 188 x 177 cm, Parigi, Museo del Louvre (inv. n. 590).

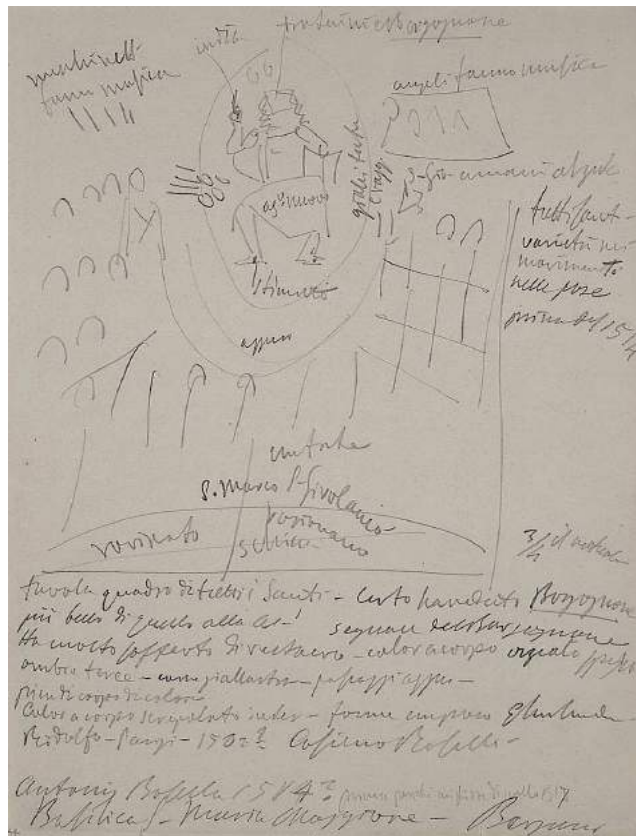
²³³ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 437, nota 1.

²³⁴ Documento 12 gennaio 1881, in: AMBg, ASC, sezione post-unitaria, cat. XXII Proprietà comunali, cart. 1110, class. 52, fasc. 4-10. Documenti marzo, aprile 1882, in: ACBg, Archivio Commissaria, titolo IV Gallerie, busta 29, fasc. 324.

²³⁵ Calvi, 1661-1671, ed. 2008, p. 10 ("la pala nella cappella di Tutti i Santi dalli Bramanti"), p. 12 ("la pala di Tutti i Santi nel altare a canto al campanile di un Bramantino milanese").

documento di commissione del 1514 al Boselli e riferiva però che l'opera non era più rintracciabile nella Basilica, Bartoli (1774), Pasta (1775) e Lanzi (1793)²³⁶ che la ritenevano di un certo "Franciscus Ancerius" sulla base della lettura delle scritte sulla fascia del S. Gerolamo; era registrata anche nell'inventario del 1798 (che seguiva pedissequamente il testo di Pasta): "il quarto altare che è alla sinistra del maggiore tiene una tavola creduta del Bramantino milanese, se non che si rivelò nella fascia di S. Girolamo: FCUS ANCERIUS in caratteri d'oro"²³⁷.

In realtà la scritta, come poi correttamente interpretava il Marenzi (1824, 1825), si riferiva alla rappresentazione di S. Onofrio e non alla firma, per cui, riprendendo Tassi, lo scrittore attribuiva correttamente l'opera al Boselli. In seguito l'attribuzione, prima di essere confermata da Crowe e Cavalcaselle (1871), fu ritenuta valida anche dal Locatelli (1867). Argenti e Baracchetti nel primo catalogo dedicato a Boselli (1975) la hanno poi confermata²³⁸. Cavalcaselle nel disegno data l'opera "1514?", dimostrando di conoscere il passo del Tassi in cui era citato il documento che certificava il saldo del lavoro al Boselli da parte dei reggenti della Misericordia. Antonio Boselli, originario di San Giovanni Bianco in Valle Brembana, arriva a Bergamo nel 1506 legandosi visivamente al pittore Jacopino Scipioni. Il suo stile è stato ricondotto dal Rossi (1991) all'influsso prevalente dell'arte di Zenale²³⁹.



Antonio Boselli, *Gloria di Ognissanti*, 1514 circa, olio su tavola, 210 x 140 cm, Bergamo, Chiesa di S. Maria Maggiore; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 44r.

Sul f. 45v: «Ha molto sofferto, perduto in gran parte, (...) Madonna col putto, fresco di Cariani sopra la porta chiesa di S. Maria (chiesa antica), S. Maria Maggiore. Cariani o di qualche suo allievo? (...)». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con uno schizzo sintetico e delle note a penna di mano di Cavalcaselle, nella sezione su Giovanni Cariani: «Cariani, sopra la porta esterna di S. Maria (chiesa antica) Bergamo, p.

²³⁶ Lanzi, 1793, cc. 1, 1v e 5, in Luigi Lanzi, *Viaggi...*, a cura di D. Levi, 1989: "Ivi [in S. Maria Maggiore] in una tavola d'altare con un Paradiso e Santi moltissimi *Fcus Ancerius*. Se ne ignora la patria. È diligente pittore antico, confuso già con Bramantino, di un colorito vivo, dorature durevoli, varietà di visi e di abiti. Il fare è un po' affollato e le figure superiori non si sa in qual piano posino: è anche monotono nelle idee che tirano [...] al tristo, benché variate nelle parti".

²³⁷ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo* (1798).

²³⁸ Si veda: Pinetti, 1931, pp. 85-86; Argenti, Baracchetti, *Antonio Boselli*, in *I pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/I, Bergamo 1975, p. 328, scheda n. 20 (con bibliografia precedente). L'opera è stata restaurata nel 2008 dall'Officina del restauro di Firenze: fonte catalogazione Regione Lombardia (Sirbec). Per una pubblicazione recente si veda: Berera, 2015, pp. 110-112.

²³⁹ F. Rossi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 230.

35^a, [figura di sinistra] il più conservato tinta calda vaporosa (...) fresco, sono, o meglio, erano 7 figure. Questa lunetta esterna è quasi perduta ma dal poco che vedesi si conosce che era dipinta con molto sugo di tinta, ed una certa castigatessa nelle forme. Caratteri tra il Lotto ed il Previtali, da quanto poco vedesi, ma è Cariani»²⁴⁰. L'opera non è stata rinvenuta nel testo della minuta conservata a Venezia²⁴¹. Nel testo a stampa sono rilevate la dolcezza dei toni e la castigata semplicità delle forme²⁴². Si tratta della lunetta ad affresco dipinta nell'arco del portale posteriore della Basilica di S. Maria Maggiore a Bergamo, strappata nel 1898 e restaurata una prima volta nel 1952, è oggi protetta da un vetro. L'opera veniva citata da Tassi (1750 circa) come del Cariani. In seguito veniva registrata da Pasta (1774), Marenzi (1825), Facchinetti (1851, 1856), Gironi (1853) e Locatelli (1869) sempre con l'attribuzione al Cariani. Tale attribuzione è posta invece come dubitativa nel primo disegno di Cavalcaselle e sarà superata da Morelli (1886) e Berenson (1894) che fecero per primi il nome di Andrea Previtali. L'attribuzione al Previtali è stata ritenuta pertinente anche in epoca moderna da Bassi-Rathgeb (1955), Zampetti e Chiappini (1975), Rossi e Pallucchini (1983) e dallo Zanchi (2001)²⁴³.



Andrea Previtali, *Madonna con Bambino e i SS. Giuseppe, Gioacchino, Anna e Giovannino*, poco prima del 1520 circa, lunetta ad affresco, Basilica di S. Maria Maggiore, Bergamo; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 45v (dettaglio).

S. Michele al Pozzo Bianco (chiesa e facciata dell'edificio contiguo)

Sul f. 38r: «S. Michele al pozzo bianco. [Visitazione di Maria] Angeli con tenda quasi nudati (...) fuori della Cappella, bellissimo, bella prospettiva. Per Lotto severa composizione, caratteri grandiosi, Madonna tizianesca, vaghezza di colorito, tinte calde, grandiosa, mi ricorda la facilità e trasparenza di Andrea e Giovanni da S. Giovanni, carni rose calde, non difetoso nelle ombre. (1) Donna con specie di casetta in mano bella e conservata, veste di rosso ed un panno giallo in capo. Fuori sull'arco. [Indica la figura di destra] grandiosa. Fondo chiaro come i fiorentini e Bembo a Cremona. [Padre Eterno] Cuppola (...) Effetto di luce e vapore azzurro, rosso e bianco, magnifico, chiaro scuro, Correggio, vigoroso, [...] Loggia Raffaello, forse ha sofferto dell'umido, ombre chiare, non scure come Tiziano, negli angoli che sostengono la volta, gli animali degli Evangelisti e finto mosaico fondo. Sotto l'Adorazione dei Magi e dei pastori <ed altre pitture> non di Lotto (nelle pareti) ma del 1600 circa, brutte. [Lunetta con lo Sposalizio e altri episodi] Sale colla candela al tempio. Ha sofferto cioè portato via pezzi di colore ma no da restauro. Scende al tempio, scala. Dorme di schiena guardano, sposalizio, prospettiva intesa, bello, rompe il bastone. Cappella sinistra alla Maggiore della Chiesa di S. Michele arcangelo al Pozzo bergamasco, S. Michele al Pozzo Bianco. (Credesi del 1521 circa come a S. Bernardino quadro) (...)».

Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di schizzi sintetici con note di mano di Cavalcaselle: «Lotto, S. Michele arcangelo, Bergamo, p. 132, p. 134. Volta a [...] e rotonda [Padre Eterno] alla Palma, sente del Palma (...) fondo finto mosaico, animali degli Evangelisti, (...) sale colla candela al tempio, sposalizio. [Altro foglio] pittura fuori dalla cappella (ma entro la chiesa) Chiesa di S. Michele arcangelo, Bergamo, Tassi a p. 122, Locatelli? (...) angelo con tenda scolorati e quasi perduti, sono sette figure, incontro della Madonna con S. Elisabetta (...). [Altro foglio] Pianta Lotto, Bergamo p. 132, p. 134 angelo, finestra, madonna, adorazione dei pastori 1600-1700 (...) [disegno e note analoghe a quelle a Venezia]»²⁴⁴. Nella minuta su Lotto (2028, fascicolo IX) ai ff. 61v-64r le opere sono descritte più nel dettaglio: «[130] (...) Oltre il fresco di Trescore ora descritto un altro ne abbiamo in Bergamo

²⁴⁰ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo "Giovanni Cariani".

²⁴¹ Il foglio rinvenuto a Londra potrebbe essere dunque una parte aggiuntiva della minuta, reca infatti la numerazione "p. 35a".

²⁴² Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 457, nota 3.

²⁴³ Zampetti, Chiappini (a cura di), *Andrea Previtali*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, 1975, p. 131, scheda n. 20, p. 155, fig. 5 (con bibliografia precedente); Pallucchini, Rossi, 1983, p. 260, scheda n. A 5 (con dettagliata bibliografia precedente); M. Zanchi, *Andrea Previtali, il colorito prospettico di maniera belliniana*, Clusone (BG) 2001, p. 44, figg. 36-37.

²⁴⁴ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo "Lorenzo Lotto".

nella chiesa di Maria del Pozzo, <dei> che da parte è ancora rimasto, <nulla più di affresco del Lotto ora è rimasto in quella città> Loto a S. <Maria del Pozzo> Michele arcangelo si mostra buon affrescante, e ci dispiace che le sue opere a fresco siano andate <perdute> a male – e metto [131] un altro fresco che ricorderemmo a Recanati: / A S. <Maria del Pozzo> Michele arcangelo? dunque abbiamo un affresco, o parete di affreschi, molto superiori di quelli a Trescore ed ove Loto si mostra buon affrescante. / La pittura al di fuori della cappella (ma entro in chiesa). Incontro della Madonna con S. Elisabetta (sono 7 figure) e sopra due angeli colla tenda i quali sono scolorati e quasi perduti. Buona prospettiva, buona distribuzione, pittura che non manca di certo fare grande e di certo fare argo, e <che si può di> riposo vaghezza di colorito – tinte <[...]> calde, carni rosee clade ed ombre trasparenti e vaghe di tinta ma che [131] [sic] non mancano di vigoria e di giusto valore. Donna con casetta in mano, ben conservata, ed è una bella figura. Ha veste rossa ed un panno in capo. L'affresco è alquanto svanito, le tinte sono mangiate qua e là un poco od un poco meno. Pure vedesi ancora tanto da potere giudicare della bellezza del fresco. / Belli i due angeli sul volare che sostengono la tenda. / La composizione <è di due fi> è di 7 figure – animate pronte e non mancanti di decoro, di buon carattere, di buon disegno, e stile di pieghe, sempre coi caratteri veneti alla Lotto, ma ricorda [132] ricorda le buone cose dei veneti – fondo con architettura <e> buona prospettiva aerea da quanto puo giudicarsi dal valore delle tinte rimaste entro. / Buon effetto di luce, vi è vapore, buon chiaroscuro, <o forse meglio> giustezza di tinte, al modo correggesco – vaghezza ed anco forza nel colorito. Ombre vaghe e belle ed in ciò più sul modo correggesco, ed anco dei fiorentini di Andrea del Sarto, di quello dei veneti pittori. / Movimenti pronti, <il tutto> e facile – <può> buone pieghe e buoni volazzi di pieghe – buona distribuzione. Abbiamo un misto del modo veneto alla Palma <e della> ed alla Correggio [133] disegno facile e franco – / Negli angoli delle pareti che sostengono la volta ora descritta vi sono gli animali degli Evangelisti sopra fondo di finto mosaico. / La lunetta della parete a dritta di chi guarda (di contro alla finestra) collo sposalizio come l'ho indicato. Fresco che ha <perduto> sofferto ed è scolorato, ed in parte anco del colore è perduto. Buona prospettiva aerea e lineare. Caratteri piacevoli, ed ha le qualità già descritte (*)²⁴⁵ <solo e> / Da quanto rimane è sufficiente per mostrare le bellezze di questo [134] molto superiore a quello di Trescore se noi giudichiamo dai caratteri del dipinto si direbbe del suo più bel tempo e fatto intorno il 1521 (*)²⁴⁶ al 1524 – (puo stare le date?) <Le altre pitture sulle pareti di questa cappella – l'adorazione dei Re Magi – e quella dei pastori, non sono pitture di Lotto, ma lavoro d'uno dei secentisti> / Così la lunetta ove è l'altare che copre la parete mostra tracce del Loto – così la lunetta colla annunciazione – <e sotto> sotto la quale l'adorazione dei pastori è pittura posteriore del 1600-1700».



Lorenzo Lotto, *Visitazione di Maria a S. Elisabetta, Nascita di Maria*, particolare, firmati e datati 1525, affresco, Cappella della Vergine (a sinistra del coro), S. Michele al Pozzo Bianco, Bergamo; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 38r.

Cavalcaselle nelle note ai disegni si riferisce prima alla *Visitazione*, poi al *Padre Eterno* e agli animali degli Evangelisti (nella volta e nei pennacchi), infine alla *Presentazione della Vergine al tempio* e allo *Sposalizio*. Si tratta degli affreschi della Cappella della Vergine della Chiesa di S. Michele al Pozzo Bianco (interni ed esterni), firmati e datati da Lotto, sull'intradosso dell'arco della cappella, al 1525: tale particolare sfuggì al conoscitore che anche nella minuta propose su base stilistica il 1521-1524. Gli affreschi, tra le opere meno note di Lotto, erano citati già dal Calvi (1661-1671, 1676)²⁴⁷ e dal Tassi (1740-1750 circa), poi dal Marenzi (1824-1825), ma furono studiati per la prima volta nel dettaglio proprio da Cavalcaselle e poi da Berenson (1895). Nella *History* (1871) sono, analogamente alle note manoscritte,

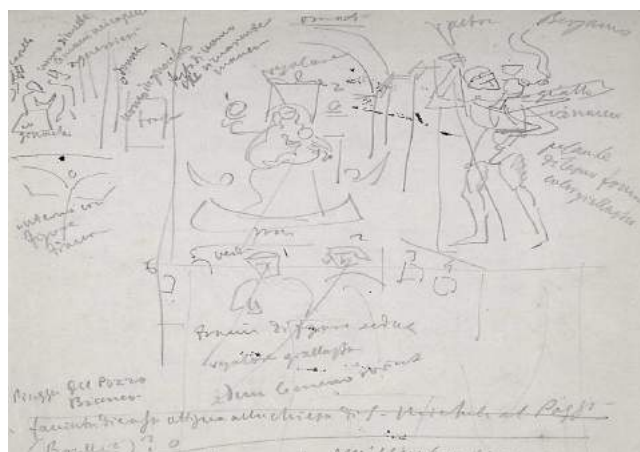
²⁴⁵ (*) L'adorazione dei Re Magi è opera posteriore del 1600-1700.

²⁴⁶ (*) Vedi quadro a S. Spirito.

²⁴⁷ Calvi, 1661-1671, ed. consultata 2008, p. 23: "la cappella è pure dipinta, la maggior parte, da Lorenzo Lotto, come si vede dall'iscrizione, l'anno.... et sono di questo pittore lo sponsalizio di Maria Vergine et l'Annuntiatione"; D. Calvi, *Effemeride*, vol. II, 1676, ed. 1981, p. 310, colonna b: "la cappella tutta dipinta a fresco, buona parte per mano di Lorenzo Lotto, che vi dipinse lo Sposalizio, & Annuntiatione della Vergine".

considerati superiori a quelli di Trescore, per la prospettiva elaborata, le tinte trasparenti e i movimenti delle figure “appropriati e aggraziati”²⁴⁸. Antonio Morassi (1932) rilevò poi per primo la data e la firma. Vi emergono ricordi delle opere romane di Raffaello riconosciuti dalla critica moderna e già segnalati dal conoscitore veneto²⁴⁹.

Sul f. 38v: «Angelo annunziata, finestra, finestra, Madonna, Adorazione dei pastori 1600-1700. Quadro sopra la pittura delle lunette, Lotto coperto. Sposalizio Lotto, Adorazione dei Magi 1600-1700. Volta. 1, 2, 3, 4. S. Gregorio, Agostino, Ambrogio ed il 4, i dottori della chiesa, <ed un> un Ecce Homo ed un altro Santo, pitture del genere del Bosella, (non Lotto, dozzinali -. Nella chiesa sotterranea, N.B. il S. Cristoforo brutto - viraceo. Nell'abside volta qualche <Santo>, nell'arco pitture del 1400 cento, perfette e così i 4 Evangelisti ma [...] il rimanente rifatto. Bello assai castigato, vedi Alzano e pittura del 1521. Vedi dall'altro lato - 1867». Le porzioni seicentesche degli affreschi (con *Epifania* e *Adorazione dei pastori*) nella chiesa superiore sono citate nel passo già riportato (parte finale) della minuta e in una nota della *History* come poste sopra tracce di affreschi di Lotto; mentre l'affresco con *S. Cristoforo* della cripta è riferito nel testo definitivo ad un pittore influenzato da Boselli e Gavazzi²⁵⁰. Si tratta, infatti, delle pareti della Cappella della Vergine, affidate a Giovanni Battista Guarinoni d'Averara che dipinse nel 1577 circa l'*Adorazione dei pastori* e dei *Magi* (segnalate da Cavalcaselle), la *Fuga in Egitto* e nei pennacchi le figure degli Evangelisti, e della decorazione della Cappella del Corpus Christi sempre dell'Averara con i Dottori della chiesa nei pennacchi²⁵¹. Mentre nella chiesa sotterranea (o cripta) Cavalcaselle descrive il *S. Cristoforo tra i SS. Sebastiano e Rocco*, segnalato forse prima solo dal Marenzi (1824) come anonimo²⁵², e che viene assegnato ora dubitativamente a Bartolomeo Cabrini²⁵³, e la volta (che ritiene del 1400) con *Cristo e i Dottori della chiesa*, ora riferiti a un frescante di buon livello e originale, forse della cerchia di Antonio Boselli²⁵⁴, mentre nell'indicazione “il rimanente rifatto” può sottendersi un riferimento alla *Madonna in trono con Bambino e Santi* (ad affresco) della parete alla sinistra del *S. Cristoforo* che viene ora ritenuta di Antonio Boselli, ma è molto deteriorata²⁵⁵.



“Maestro di Casa Angelini” e (per la Madonna) Maestro affine al “Maestro della Pala Sforzesca”, Jacopo Scanardi di Averara (già attribuiti a), *Elemosina di S. Martino*, *Madonna in trono con il Bambino e angeli musicanti*, secondo decennio del XVI secolo, affreschi, facciata dell'edificio attiguo alla Chiesa di S. Michele al Pozzo Bianco, Bergamo; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 41r (dettaglio).

²⁴⁸ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 414-415, nota 1.

²⁴⁹ P. Zampetti, F. Cortesi Bosco, *Lorenzo Lotto*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, 1975, p. 47, scheda n. 11; Barbieri, 2000, pp. 18-19 e segg., note 2-3 (con bibliografia precedente); R. Villa, in *Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra..., a cura di G.C.F. Villa, 2011, p. 32.

²⁵⁰ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 415, nota 1, p. 435, nota 1.

²⁵¹ F. Cortesi Bosco, *Giovanni Battista Guarinoni d'Averara*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/IV*, Bergamo 1978, pp. 105-107; Barbieri, 2000, p. 46, nota 69.

²⁵² G. Marenzi, *Guida di Bergamo 1824*, del conte Girolamo Marenzi, trascrizione e indici di Cinzia Solza, Italia Nostra, Bergamo 1985, p. 95: “Le pitture nello scurolo sotto l'altare maggiore hanno il solo merito dell'antichità”.

²⁵³ Pittore bergamasco di una famiglia nativa di Albino, attivo tra la fine del Quattrocento e i primi due decenni del Cinquecento. Nel 1495 firma a Mornico al Serio (Bergamo) una *Vergine in trono col Bambino e i SS. Andrea e Valeria*: P. Capuani, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 15, Roma 1972, *Ad vocem*; F. Mazzini, *Pittori anonimi dell'ultimo quarto di secolo e fino al 1512*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, 1994, p. 522, scheda n. 3, p. 524, fig. a colori (con bibliografia).

²⁵⁴ A. Franco-Loiri Locatelli, *La Chiesa di S. Michele al Pozzo Bianco*, in *Lorenzo Lotto nella Bergamo del '500...*, 1998, p. 37.

²⁵⁵ M. Argenti, G. Baracchetti, *Antonio Boselli*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, 1975, p. 328, scheda n. 21, figg. 4-5, a p. 334 (con bibliografia precedente).

Al f. 41r: «Bergamo. [Descrive la scena ora mutila di sinistra] Cavallo, uomo si siede, le mani tra i capelli, guerrieri, donna, uomo in ginocchio, testa di uomo, rimanente manca, interno con figure, fiacco, [figura al centro] ornati, regolare, [figura di destra] pesante di legno forme, (...) colore giallastro, [descrive le parti di sotto] brani di figure sedute [testa] regolare giallastro, idem [...] rovinata. Piazza del Pozzo Bianco, facciata di casa attigua alla chiesa di S. Michele al Pozzo (Bosella?)? (...)». Nella *History* l'opera è datata agli inizi del XVI secolo e come un tempo attribuita – riferendosi al testo di Locatelli – a Lotto e Scanardi di Averara: è indicata come caratterizzata da regolarità di proporzioni e di forme, ma da tipi grossolani e pesanti e con un'esecuzione rozza, sotto l'influenza di Boselli e Gavazzi²⁵⁶. Si tratta dei frammenti di affreschi del palazzo contiguo alla chiesa di S. Michele al Pozzo Bianco, palazzo che era la sede del Consorzio della Vergine e ora attuale casa del Parroco. Le storie dipinte sono molto deteriorate (un tempo coprivano completamente la facciata), restano visibili tre riquadri, che testimoniano in immagini le finalità caritatevoli che la Pia istituzione aveva. Gli affreschi erano stati resi noti da Marenzi (1824, 1825) come di Jacopo (o Giacomo) Scanardi di Averara, detto Maestro Oloferne, e dal Piccinelli (1863-1865 circa) che li riferiva invece, sulla base di note del Carrara, a Jacopino Scipioni. L'attribuzione allo Scanardi fu confermata dal Locatelli (1869), che descrisse gli affreschi con più attenzione, notandovi un'attinenza con lo stile di Lotto²⁵⁷. Il nome di Scanardi fu confermato da Fornoni (1915-1925 circa). In epoca moderna Mulazzani e Mazzini (1994) hanno invece ritenuto attivi nella decorazione uno o due pittori locali (che si sarebbero divisi architetture e figure) con una cultura da riconnettersi al "Maestro di Casa Angelini" ma con una datazione più tarda, verso il secondo decennio del 1500, e solo relativamente alle scene della carità; la *Madonna in trono* rivelerebbe infatti un livello di qualità "sensibilmente superiore" e sarebbe pertanto da attribuire ad un pittore che trae le sue origini dall'ambito leonardesco e che è vicino al Maestro della Pala Sforzesca, con aperture alle nuove istanze rinascimentali. Tali attribuzioni sono state accolte più recentemente dalla Barbieri (2000)²⁵⁸. Cavalcaselle studia quindi gli affreschi precocemente e disegna la *Scena di elemosina* e la *Madonna* con alla sinistra S. Cristoforo e porzioni di affresco ora perdute, tra cui la scena sottostante la Madonna, descritta anche dal Locatelli come con sei persone che gli sembravano magistrati seduti a consiglio, e che sono stati poi interpretati (Barbieri, 2000) come i presidenti del Consorzio nell'esercizio delle loro funzioni²⁵⁹.

S. Spirito

Sul f. 28r (del 1857 circa) dove sono riportati alcuni itinerari, Cavalcaselle segnala le opere da vedere in chiesa: «(...) S. Spirito, a sinistra - Previtali, L. Lotto, Borgognone - Madonna e Santi, Scipione da Lodi (...)». Sul f. 39v: «(...) Padre eterno, S. Gerolamo, S. Francesco ½ figura, riceve le stimmate, S. Giovanni Battista, S. Agostino, Madonna in trono, apostoli in ginocchio, [riporta la scritta nel medaglione] Dominicus / Tassus et pure et casti / dicavit . MDVIII . 1508, Borgognone sì, Borgognone bello, cornice antica, al secondo altare a sinistra, Borgognone, quadro che ha sofferto <alquanto> di qualche pullitura sì [*intontito], ad olio - restaurato azzurro (...)». Nel testo a stampa la descrizione è molto più sintetica, l'opera è indicata come uno dei politici migliori di Borgognone, ritoccata soprattutto nei blu, tutti nuovi²⁶⁰.



Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, *Polittico di S. Spirito*, datato 1508, olio su tavola, 238 x 129 cm, Bergamo, Chiesa di S. Spirito; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 39v (dettaglio).

²⁵⁶ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 435, nota 1.

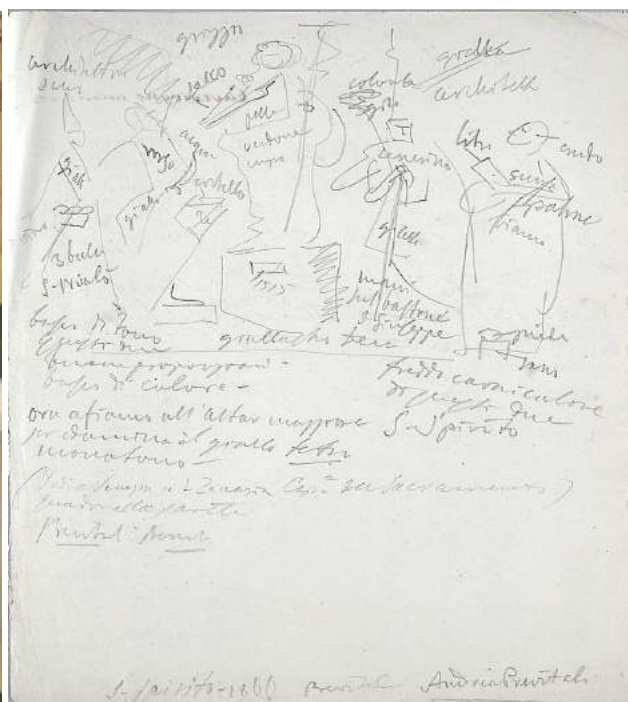
²⁵⁷ Locatelli, vol. II, 1869, p. 63: sono descritti i soggetti allora visibili.

²⁵⁸ G. Mulazzani, F. Mazzini, *Il Maestro di Casa Angelini*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, 1994, pp. 33-45, schede nn. 1A-2 (con bibliografia precedente); C. Barbieri, *Specchio di virtù. Il consorzio della Vergine e gli affreschi di Lorenzo Lotto in San Michele al Pozzo Bianco*, Bergamo 2000, pp. 32-33, nota 37 (con storia critica e bibliografia precedente).

²⁵⁹ A. Franco-Loiri Locatelli, *La Chiesa di S. Michele al Pozzo Bianco*, in *Lorenzo Lotto nella Bergamo del '500...*, 1998, pp. 29-37.

²⁶⁰ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. II, pp. 364, 370-371.

Datato sulla cornice: “Dominicus Tassus et caste et pure dicavit MDVIII”, il polittico di Bergognone, ancora oggi in S. Spirito, viene considerato dalla critica moderna come rilevante all’interno dell’attività tarda dell’artista per il suo alto livello di qualità. Si tratta inoltre dell’unico polittico pervenuto integro tra quelli eseguiti per la città. In origine era sull’altare maggiore della chiesa, fu poi spostato nella seconda cappella di sinistra (dove lo vide Cavalcaselle) con il rifacimento del coro avvenuto nel 1858. Registrato genericamente dal parroco corrispondente del Calvi nel 1661-1671 (tra le opere che non avevano il nome, ma di molta stima)²⁶¹, venne poi stranamente attribuito a Pietro Perugino dal Tassi, che citava l’opera nell’Indice delle chiese della città (1740-1750 circa), dalle guide tardo settecentesche (Bartoli, 1774, Pasta, 1775) e dal vicentino Chiusole (nel suo *Itinerario delle pitture più rare delle città d’Italia*, 1782), seguiti anche dal Maironi da Ponte (1819). Nel documento napoleonico del 1798, come visto nella prima parte, il polittico era ugualmente riferito al Perugino sulla scorta della guida del Pasta. Marenzi (1824, 1825) lo riteneva invece del Bramantino, riferendo un’attribuzione precedente che diceva tuttavia di non poter confermare essendo l’opera collocata troppo in alto e tra le finestre. La giusta attribuzione al Bergognone comparve, per la prima volta, solo nel 1855 in un testo dedicato a Leonardo da Vinci e alla sua scuola²⁶². Nonostante la curiosa perdita della corretta attribuzione tra Settecento e Ottocento, in città l’opera aveva assunto nel corso del Cinquecento un carattere paradigmatico - anche per la sua collocazione e per la committenza: Domenico Tassi era membro di una delle famiglie più influenti di Bergamo - per gli artisti bergamaschi di cultura milanese, da Antonio Boselli (S. Lorenzo, Accademia Carrara) a Jacopino Scipioni (Pala di S. Apollonia, S. Bernardino) che ne trassero ispirazione. Già nel 1855 Mündler annotò sul suo taccuino che in chiesa vi era a un Bergognone²⁶³; nello stesso anno Eastlake visionò l’opera, rilevandola invece solo come: “un grande altare in 8 scomparti di diversa dimensione e 2 piccoli medaglioni, buono, antiquato”, mentre nel 1863 la riferiva forse correttamente a Bergognone senza descriverla²⁶⁴. Mentre Cavalcaselle non ha dubbi nel ritenerla del Bergognone. In epoca moderna la Battaglia (2002) ha rilevato come si tratti di un’opera legata alla tradizione quattrocentesca, anche se nel S. Giovanni Battista si avvertirebbe un senso più monumentale della forma: ciò nonostante, Bergognone risponderebbe alle sollecitazioni leonardesche con una ricerca introspettiva che si connota con una forte accentuazione espressiva.



Andrea Previtali, *S. Giovanni Battista con i SS. Nicola di Bari, Bartolomeo apostolo, Giacomo arcidiacono di Bergamo e Giuseppe*, firmata e datata 1515, olio su tela, 265 x 290 cm, Bergamo, Chiesa di S. Spirito; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 34v.

²⁶¹ Calvi, 1661-1671, ed. consultata 2008, p. 42.

²⁶² A. F. Rio, *Leonard de Vinci et son école*, Paris 1855, p. 187; F. Rossi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 230; F. Rossi, *Presenze lombarde*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, 1994, p. 69, scheda n. 10, p. 93, fig.; R. Battaglia, in S. Facchinetti (a cura di), *Da Bergognone a Tiepolo...*, 2002, pp. 34-48, scheda n. 3 (con bibliografia precedente).

²⁶³ *The travel diaries of Otto Mündler: 1855-1858*, 1985, p. 89 (20 dicembre 1855): “La chiesa di Santo Spirito con alcuni buoni dipinti di Lotto, Previtali e Borgognone”.

²⁶⁴ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, p. 248, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre, p. 651, taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre (ma con indicazione errata della chiesa come S. Andrea e non S. Spirito).

Sul foglio 34v: «(...) [Descrive le varie parti] Buone proporzioni, basso di colore, freddo carni colore di questi due [i santi a destra], S. Spirito ora a fianco all'altare maggiore, predomina il giallo tetro monotono (vedi a Venezia a S. Zaccaria, cappella del Sacramento, quadro alla parete)²⁶⁵, Previtali [*Basaiti] S. Spirito 1866, Previtali, Andrea Previtali». Sul foglio seguente (f. 35r) viene riportata l'iscrizione sul quadro con una grafia diversa da quella di Cavalcaselle, che aggiunge sotto: «Tono rossastro alla Lotto e Cariani, colore monotono, sfumato (...)». Sul f. 39v l'opera è di nuovo descritta: «(...) ANDRAS PRIVITAL / pinxit .M.D.XV (1515), primo altare a sinistra, ora al fianco altare maggiore, stile di pieghe piuttosto buono, meglio di Loto, figure tozze, colori crudi pure. (...) S. Giovanni Battista indica col dito il cartello con agnus dei attaccato alla croce, figura nobile, capelli ricci, veste bruno scura, verdene, fondo bel paese, il colore <magro oglio> eguale da per tutto e qualche tinta grigia, bel carattere il S. Bartolomeo col coltello e libro nell'altra mano sinistra, piede sopra un sasso, fissa S. Giovanni Batta, tinta forte bassa, scure ombre Cima, carne del S. Gerolamo grigia alla bergamasca, Cima, S. Spirito (...)». Nel testo a stampa è segnalata per la colorazione uniforme e l'esecuzione accurata; le teste tonde e le forme piccole e asciutte sarebbero riprese da Vincenzo Catena e Marco Basaiti, mentre le tonalità grigie degli incarnati rimanderebbero a Lotto²⁶⁶.



Lorenzo Lotto, *Pala di S. Spirito*, 1521, olio su tela, 287 x 268 cm, firmata e datata “L. LOTUS 1521”, Bergamo, S. Spirito; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 33v.

Oltre al Michiel (1525 circa), l'opera era ricordata dalle principali fonti locali: Calvi (1661-1671), Tassi (1740-1750 circa) - che la indicava come “rara e ben conservata” -, Bartoli (1774), Pasta (1775), Maironi (1820)²⁶⁷ e Locatelli (1867). Era descritta anche da von Rumohr (assieme alla “Pala Baglioni”) tra le uniche opere di Previtali che lo scrittore tedesco vide nel suo soggiorno a Bergamo (1829) e che registrò nei *Drey Reisen* (1832)²⁶⁸. Eastlake la vide nel 1855 descrivendola come “finemente” dipinta (rilevando persino il piccolo dettaglio della lumaca che cammina, sotto il cartellino) e con il S. Giovanni “grande nel carattere”; nel 1863 ritornò ad osservarla segnalando l'architettura spaccata su entrambi i lati e aperta in centro, a mostrare il paesaggio e il cielo, la luce blu e grigia nei panneggi, la testa “leonardesca” di S. Giovanni, il suo drappo nero avvolto verso l'interno e il naso di S. Nicola piuttosto appiattito²⁶⁹. In origine era nella terza cappella a destra, di proprietà della famiglia Cassotti. Cavalcaselle la vide nel presbiterio, mentre

²⁶⁵ Potrebbe trattarsi di: Giovanni Bellini, *Pala di S. Zaccaria*, 1505, olio su tavola trasportato su tela, 500 x 235 cm, Venezia, San Zaccaria.

²⁶⁶ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, pp. 283-284, nota 1.

²⁶⁷ Maironi da Ponte, vol. I, 1819, p. 107: “è comunemente tenuto per uno de' più delicati e finiti parti che sieno esciti dal suo pennello”.

²⁶⁸ Sullo scorta di Lanzi, von Rumohr considerava Previtali molto bravo e vicino per stile a Giovanni Bellini: C. Battezzati, *Carl Friedrich von Rumohr e l'arte nell'Italia settentrionale*, in “Concorso. Arti e Lettere”, III, 2009, p. 42, nota 105 a p. 85.

²⁶⁹ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, pp. 248-249, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre, p. 651, taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre.

verso la fine dell'Ottocento venne spostata nella prima cappella a sinistra, sede attuale. Viene ritenuta dalla critica moderna il capolavoro di Previtali a Bergamo²⁷⁰.

Ai fogli 33r-v: «L. Lotus 1521 [*posteriore Pordenone] cartello da sotto al tappeto rosso, tinta rosea leggiera, trasparenti le ombre chiare diafane giallette, tinta leggiera, vaga, pennellato con facilità, fuso colore, forse in qualche parte un poco levata la patina nel bianco vestito di S. Agostino che prega, nel cuscino sotto la mano. Colorire vago, effetto senza ombre e senza luce forte. Lo sguazzetto nella gloria ma meschino, di Correggio ha cercato infondere vapore, vedi <putto> S. Giovanni dolcezza di passaggi senza violenze, modo correggesco. La tenda verde dietro alla Madonna ha pure sofferto, e opaca, pesante e senza forme. Giallo, oro chiaro [...] quasi canarino, azzurro brillante, vago. [Dettaglio putto in basso] tira fuori la lingua l'agnello, ride, croce in mano e cartello, panno verde sulla [...], cartello, con fioretti delle stele, roseo [...], fondo chiaro persico. Tocco di pennello fluido Correggio, al quarto altare a dritta, tono roseo abiti angeli [...], pennello più fluido di S. Alessandro 1516. S. Spirito. [...] [f. 33v] Borgognone intontito e santi azzurri opachi ma dei buoni quadri, rovinato, opaco, restaurato; panno azzurro Madonna ripassato, opaco, non manca di sentimento agli angeli del Padre Eterno, manto ripassato e alcuni altri abiti. (Calisto rovinato)²⁷¹. Iride leggiera, [descrive le singole parti] caratteri meschinetti ma gentili, movimenti veementi, [putto] grasso, bello tizianesco, mano alzata (...). In altro foglio (38r): «(...) A S. Spirito, Bergamo, Lotto, 1521, pavimento rossastro, armonia perfetta, gloria meschino, Correggio grandioso». Sul f. 39v: «(...) Colore fluido, leggero, 60.000, putto tizianesco il carattere ed uno dei belli, quadro bello, alcuni caratteri alla Palma, conservato, un poco viziato il disegno, gloria angeli meschini, Madonna colla mano stesa e colla sinistra tiene il putto che è seduto sul suo grembo, nelle glorie Correggio e grande Lotto meschino, putto sdraiato che tiene l'agnello per collo ridendo, Correggio e come Raffaello nella Galatea, ride, tela quarto altare e dritta, bello assai (...)».

Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un lucido che riprende in modo sintetico il disegno di Venezia, applicato su carta e con note di Cavalcaselle: «1521 citata dal Ridolfi, dal Tassi ma l'anonimo dice paletta? È un quadro grande. S. Spirito Bergamo (...) angeli rossi rosei, vestiti di abiti vaghi, verdi, gialli, così le ali di vari colori, qualche poco di tinta rossetta sono nei nuvoli, caratteri meschinetti ma gentili, gloria ha del pettego ed è un <brutto> sguazzetto in piccolo alla Correggio, gloria popola di angeli un poco pettego, putto grasso ben formato tizianesco, benedice, buon movimento, S. Sebastiano s'avanza e cava la freccia dal petto (...) putto sorride e stringe l'agnello, in tutto motivo e carattere Correggio (...) L. Lotus 1521»²⁷².

Nella minuta su Lotto (2028, fascicolo IX) ai ff. 50r-51r: «[113] 1521 a S. Spirito. Di questo stesso anno <pure> abbiamo il quadro a S. Spirito che secondo noi, guardando ai caratteri; mostrerebbe d'esser stato fatto dopo l'altro qui sopra descritto [Pala di S. Bernardino]. Abbiamo qualche cosa di più formato e di più largo e di più libero in tutto, e ciò specialmente vedesi nella Madonna che tiene il putto, e sotto il S. Giovanino in terra che abbraccia o stringe l'agnello, seduto sopra un panno verde <[...] che vedesi> sul pavimento (di tinta rossiccia). Questo in tutto e per tutto è di carattere <giorgionesco> correggesco. <Vero è che non corrisponde a ciò> La gloria però non corrisponde a ciò [114] <la gloria, alla quale> vedesi una quantità d'angeli graziosi, ma piccolini e si potrebbe molto più a proposito <dirlo un vero> chiamare questa gloria un “sguazzetto di rane” (*)²⁷³ come fu detto da un inglese guardando la cuppola del Correggio a Parma la quale si dice che fu fatta <la pittura> da Correggio dal 1522 al 1530. <presso a poco nello stesso tempo cioè un anno dopo> Questo del Loto sarebbe un sguazzetto di rane meno saporito²⁷⁴. / Spesso Loto è incoerente a se stesso; cioè oltrepassa il segno [115] <e cade un> e cade in un sentimentalismo non esente da smorfia e da una gentilezza un poco caricata - <a smorfia>. / Trovo quest'altro appunto del quadro del 1521 a Berlino>./ Tinta rosea <larga> vaga trasparente sugosa - ombre trasparenti <diafane giallastre> giallette calde (...)». Nel testo definitivo l'opera è introdotta con poche osservazioni: varietà di movimenti, reminiscenze da Correggio, ma una certa “disarmonia” nella disposizione degli angeli che giocano nella parte superiore²⁷⁵.

L'opera venne ricordata già dal Michiel (1525 circa), da Ridolfi (1648), dal Calvi (1661-1671), da Tassi (1740-1750 circa, nell'*Indice*) - come “bellissima tavola (...) opera meravigliosa” e nel testo delle *Vite* come “superba” -, Pasta (1775) che la ricordava anche lui come “meravigliosa”, Lanzi (1793) - che rimaneva affascinato dal S. Giovannino “figura che incanta” superiore per dolcezza a Raffaello e Correggio²⁷⁶ - e poi dal Piccinelli (1863-1865 circa, che la ricordava restaurata verso il 1760 con l'uso di colori misti a cera) e Locatelli (1867). Eastlake la osservava una prima

²⁷⁰ P. Zampetti, I. Chiappini (a cura di), *Andrea Previtali, in I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/I, 1975, pp. 131-132, scheda n. 23; M. Lucco, in *Bergamo, l'altra Venezia...*, 2000, pp. 128-130, scheda n. III.9 (con bibliografia precedente); Berera, 2015, pp. 76-79.

²⁷¹ Si tratta dell'opera di Scipione Piazza descritta dopo.

²⁷² Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo “Lorenzo Lotto”.

²⁷³ (*) Chi l'ha detto.

²⁷⁴ Cavalcaselle allude qui alla diceria secondo cui gli affreschi del Correggio (*Assunzione della Vergine*, 1524-1530 circa) nella cupola nel Duomo di Parma vennero sarcasticamente definiti dai canonici del Duomo, dopo che furono realizzati, come un “guazzetto di rane”; l'aneddoto è riportato in: L. Pungileoni, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, vol. I, Stamperia Ducale, Parma 1817, pp. 209-210.

²⁷⁵ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 407-409.

²⁷⁶ Lanzi, 1793, cc. 42r-v, in *Luigi Lanzi, Viaggio nel Veneto*, a cura di D. Levi, 1989, p. 54.

volta nel 1855 rilevandola come “piacevole ma troppo piena di movimento” e segnalandone l’approccio correggesco e l’affettazione che si avvicinava al sentimento; rilevava inoltre che non era così ben preservata come la Pala in S. Bernardino e nel 1863 la indicava come nell’insieme un buon pezzo, ma “l’espressione del piccolo S. Giovanni non è fortunata e il drappo verde invade il suo corpo sfigurandone le forme”²⁷⁷. In epoca moderna vi sono stati visti riferimenti diretti a Raffaello e solo tenui a Correggio (più che altro per la fisionomia della Madonna); l’ambientazione all’aperto risalirebbe a Giorgione e Lotto modernizzerebbe quanto già proposto da Cariani nella Pala di S. Gottardo; il paesaggio è considerato avere echi di Solaro, Savoldo e Correggio²⁷⁸. Per l’indicazione “60.000” si veda quanto ipotizzato per la Pala di S. Bernardino: forse anche in questo caso si tratta di una valutazione dell’opera fatta nel passato da Cavalcaselle per conto di Eastlake.

Sul foglio 34r: «Parte superiore è quasi tutta rifatta, di modo che non si può dire se sia di questo pittor o di altro. Caversegno, scalone di sotto. Figure tozze, colore magro e vitreo (vedi a Venezia da [...]), carne rosea piatta, (...) cartello 1525, tende al Palma per forme in tozzi, a S. Spirito - vedi l’ispezione sul foglio antico 1866²⁷⁹, pieghe infagotate (vedi la segnatura in altro foglio) IHS nuovo - 1525 (vedi Padova detto Palma col nome fresco al Comune²⁸⁰). A S. Spirito». Sul f. 40v: «S. Anna panno ripassato in particolare, S. Caterina, Madonna molto sofferto e putto che benedice ha pure sofferto, IHS Maria / Andreas Previtalus pinxit / MDXXV, S. Orsola con tre donne sotto che [*accoranti], S. Lucia meno del naturale, vedi foglio del 1866 a S. Spirito, tavola della chiesa appartenente a S. Spirito ora in restauro, pittura flosca, forme alcuni difetti di Loto, S. Spirito (...)». Alla fine della minuta su Cariani (2028, fascicolo XI) sono registrate alcune opere del Caversegno, tra cui ai ff. 36r, 38r: «[p. 65] Caversegno (con Previtali) scolaro di Lotto a S. Spirito / 1525 [segue disegno della sagoma delle tavole con indicazione dei soggetti del registro superiore] S. Bartolomeo, S. Giovanni Battista, Nostro Signore risorto, S. Pietro, S. Pellegrino [p. 65] [f. 38r] Agostino Caversegno / Vedi Locatelli, il quale dice essere Agostino Facheris da Caversegno – prendete da lui ciò che occorre a pag. 274-275 e seguito. / Caversegno noi abbiamo ricordato parlando del quadro di Previtali an. 1525 a S. Spirito – ma tal parte superiore è quasi tutta rifatta – (...)». Nel testo a stampa l’opera è considerata come indicativa del marcato “declino” dell’arte di Previtali dell’ultima fase, dovuto in questo caso anche ai danni conservativi e all’impiego di un assistente che probabilmente finì l’opera lasciata incompiuta dal suo maestro. Soprattutto la parte superiore sembra ai due studiosi esclusivamente realizzata dall’allievo che potrebbe essere il Caversegno. Le figure sono viste come piccole di statura, goffe e colorate con una tinta rosea, debole e piatta, e riprenderebbero Palma e Lotto²⁸¹.



Andrea Previtali e collaboratori (Agostino Facheris da Caversegno?), *Polittico di S. Spirito* (S. Bartolomeo, S. Giovanni Battista, Cristo risorto, S. Pietro, S. Giacomo, S. Lucia, S. Anna, Madonna con il Bambino, S. Caterina, S. Orsola e due compagne), firmato e datato 1525, olio su tavola, 150 x 60 cm, 128 x 60 cm (pannelli centrali), 128 x 48 cm (gli altri pannelli), Bergamo, Chiesa di S. Spirito; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 34r, dettaglio.

²⁷⁷ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, p. 248, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre, p. 652, taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre.

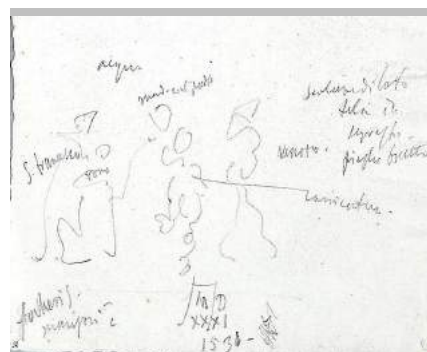
²⁷⁸ M. Lucco, in *Lorenzo Lotto il genio inquieto del Cinquecento...*, 1998, pp. 117-120, scheda n. 16 (con bibliografia precedente); F. Cortesi Bosco, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 235; P. Humfrey, M. Vallora, in *Lorenzo Lotto, Catalogo della mostra...*, a cura di G.C.F. Villa, 2011, pp. 65, 89; Berera, 2015, pp. 50-56.

²⁷⁹ Non è stato rinvenuto fra i materiali veneziani e londinesi.

²⁸⁰ Si tratta dell’opera citata in: Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 285, nota 1, a Padova, Galleria Comunale (inv. n. 55), firmata “Jacommo Palma” ma che nel testo viene riferita dubitativamente alla fase tarda di Previtali.

²⁸¹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, pp. 284-286, nota 1.

Nella ricognizione del 1798 l'opera era assegnata al Previtali sulla scorta della guida del Pasta²⁸². Era nota anche al Bartoli (1774) ed era stata citata con toni elogiativi già dal Tassi (1740-1750 circa) che ricordava le figure dipinte con molta delicatezza. L'intervento di un aiuto, indetificato in Agostino Facheris da Caversegno, era stato notato relativamente alla parte superiore da Marenzi (1824), ripreso da Locatelli (1867, 1869), Cavalcaselle - lo si evince chiaramente dalla minuta - segue quindi questa linea attributiva, che sarà confermata da Berenson (1901). Piccinelli nelle sue postille (1863-1865 circa) ricordava i rovinosi restauri subiti, tra cui l'ultimo del 1863 con (riferiva) disastrosi risultati. Eastlake nel 1855 rilevava che l'opera era "piuttosto debole e asciutta", mentre la cornice era magnifica e nel 1863 la segnalava come un lavoro più debole del S. Giovanni, "vuoto" e "senza carattere" ma non così brutto come quello del Conte Petrobelli²⁸³. Pinetti (1931) assegnava di nuovo l'opera interamente a Previtali, per la firma "Andreas Privitalus. P." e la data "MDXXV". Al contrario per Heinemann (1962) tutta l'esecuzione si doveva al Caversegno, eccetto la parte con la Resurrezione e la Madonna con Bambino, porzioni da datare precedentemente (1513). Per Zampetti e Chiappini (1975) la mano di Previtali si alternerebbe a quella di artisti minori²⁸⁴. Recentemente è stata pubblicata come di collaborazione con il Facheris (2015) per la disomogeneità della qualità pittorica dei santi, tozzi e dai tratti induriti, e delle sante più morbide e aggraziate, indicando anche che al Previtali potrebbe spettare il solo scomparto con la Vergine, mentre le sante sarebbero di bottega²⁸⁵.



Lorenzo Lotto (Attribuito a), disegno ritoccato da Michel II Corneille (1642-1708), *Madonna con il Bambino, S. Antonio da Pavana, un Santo vescovo e il donatore*, 1524 circa, Penna e inchiostro bruno, lavis bruno e nero, rialzi di bianco su carta beige, 205 x 283 mm, Parigi, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, inv. n. 10060, recto; Gerolamo Colleoni (Attribuito a), *Madonna con il Bambino, il vescovo Luigi Tasso e i SS. Antonio e Agostino*, datata 1531, olio su tela, 185 x 205 cm, Bergamo, Chiesa di S. Spirito (sagrestia); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 32r (dettaglio).

Sul foglio 32r: «(...) Acque, Madonna col putto, S. Francesco, rosso, vescovo [indica il bambino] caricatura, scolaro di Loto, tela in sagrestia, pieghe brutte [...] MD / XXXI / 1531 - <f>». Alla fine della minuta su Cariani (2028, fascicolo XI) sono registrate alcune opere di allievi di Lotto, tra cui ai ff. 37r, 38v: «[p. 65] [Schizzo dell'opera con indicazione dei soggetti] frate, Madonna col putto, vescovo MD / XXXI / 1531 [p. 66] (...) Una tela vedesi nella sagrestia di S. Spirito in Bergamo con figure minori del vero rappresentante la Madonna seduta nel mezzo col putto; un S. Vescovo, e dall'altro lato un Santo frate che presenta un prelado. Fondo di paese. Pittura anco questa dozzinale ma d'un seguace del Loto e del Previtali porta la data MDXXXI (1531)». L'opera non è inserita nel testo della *History*.

Citata come di anonimo nell'Indice delle chiese di Bergamo dal Tassi (1740-1750 circa), veniva attribuita a Girolamo Colleoni, in epoca giovanile, nelle note al Tassi di mano di Carlo Marenzi, trascritte dal Piccinelli (1827 circa, riprese nel 1863-1865 circa). Per Pasta (1775) era d'incerto pittore antico ma di merito. Per Girolamo Marenzi (1824, 1825) era da riferire invece ad Agostino Facheris da Caversegno, attribuzione seguita da Locatelli (1869) che definiva "rozze" e alquanto "tozze" le figure ma con "vigore di intonazione e qualche devota poesia nel concetto"²⁸⁶. Il Fornoni (1899) riprese l'attribuzione al Colleoni (sempre come opera giovanile), seguito da Moratti (1900). Per Pinetti era di ignoto bergamasco del XVI secolo, da identificarsi forse nel Facheris²⁸⁷. Al Colleoni la riferì anche Berenson (1955) che la considerò "un'imitazione del Lotto non fra le peggiori". Francesca Cortesi Bosco (1976) la ha registrata nel catalogo di

²⁸² ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo dei quadri più preziosi e monumenti in Bergamo* (1798).

²⁸³ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, p. 248, taccuino NG 22/8 1855 (I), 16 settembre, pp. 651-652, taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre. Si veda *infra*, Collezione Petrobelli.

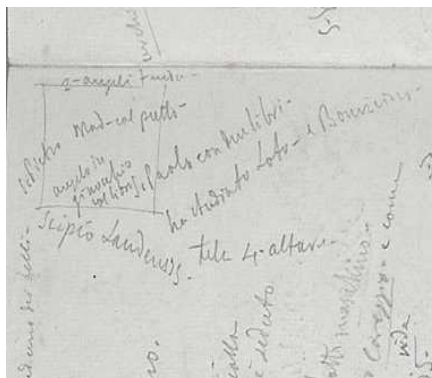
²⁸⁴ Pinetti, 1931, p. 113, fig. a p. 116. P. Zampetti, I. Chiappini (a cura di), *Andrea Previtali*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, 1975, p. 131, n. 22 (con bibliografia precedente).

²⁸⁵ Berera, 2015, pp. 56-59.

²⁸⁶ Locatelli, vol. II, 1869, pp. 274-275.

²⁸⁷ Pinetti, 1931, p. 114.

Gerolamo Colleoni, ma nelle opere di incerta attribuzione²⁸⁸. Mentre Roberto Togni (1976) ripensava al Facheris, considerandola opera risultato della imitazione “maldestra” di più modelli²⁸⁹. La critica successiva (Roddi, 1991) ha integrato l’opera nell’autografia del Colleoni, rimarcando l’influenza della cultura leonardesca (per il tramite di Jacopino Scipioni) e di Lotto e riconoscendola come forse esemplata su un disegno attribuito a Lotto conservato al Louvre di Parigi, databile al 1524²⁹⁰; ma la ha indicata anche come opera di non certa attribuzione (Loiri, 1998) per il linguaggio “povero ed impacciato” con figure tozze dai panneggi “improbabili”²⁹¹. Infatti, sebbene Gerolamo Colleoni, nato a Bergamo intorno al 1500, sia molto documentato sino al 1570, sono ancora poche le opere superstiti a lui attribuite con sicurezza e da confrontare: queste indicano, in ogni caso, influssi di Leonardo, mediati da Jacopino Scipioni, e di Lorenzo Lotto²⁹².



Scipione Piazza, *Madonna con Bambino tra i Santi Pietro, Paolo e un angelo*, firmato, 1545 circa, olio su tela, 299 x 305 cm, Bergamo, Chiesa di S. Spirito; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 39v (dettaglio), 32r (dettaglio): il secondo disegno è tratta dall’opera attribuita a Lattanzio Gambara (*Orazione di Gesù nell’orto*, olio su tela, 300 x 500 cm, Bergamo, Santo Spirito).

Al f. 35r: «(...) Madonna col putto, S. Pietro e S. Paolo e un angelo col libro in mezzo, sopra due angeli, tenda. Tinta alla Moretto, Previtali, scorretta tutta, monotonia. Sipio Laudensis, Sipione da Lodi, fratello di Callisto». Al f. 39v: «(...) Madonna col putto, angelo in ginocchio col libro, S. Pietro, S. Paolo con due libri, [*sopra] due angeli tenda, Scipio Laudensis, ha studiato Loto e Bonvicino, tela quarto altare (...)». L’opera non è inserita nel testo della *History*. Si tratta della pala di Scipione Piazza da Lodi, firmata, ubicata nella quinta cappella sul lato sinistro della chiesa di S. Spirito. L’opera è segnalata nel testo del Calvi (1661-1671) e poi nelle guide locali (Tassi, 1740-1750 circa, Bartoli, 1774, Pasta, 1775). Quest’ultimo storico indicava che era di “fattura grandiosa e corretta” ma che avrebbe richiesto “più forza e un po’ più di gusto”. Veniva descritta anche da Lanzi (1793) come opera con influssi da Callisto, Tiziano e Lotto²⁹³. Non era considerata tra le opere degne di nota nella ricognizione napoleonica del 1798 in S. Spirito. Ma era ricordata da Maironi (1820)²⁹⁴ e poi da Marenzi (1824) che però la giudicava debole. Eastlake la vide prima nel 1855 riferendola a “Scipio Laudensis (di Lodi)” e ritenendola un “ampio dipinto eseguito in un modo asciutto”, ritornava ad osservarla nel 1863 rilevando che l’angelo inginocchiato era “finemente concepito e composto”, ma disegno ed esecuzione dell’opera erano “deboli”, come si vedeva nei piedi e nelle mani, la Madonna era apparentemente senza sopracciglia, con la bocca dritta, e il Cristo era “comune”²⁹⁵. L’opera venne successivamente registrata da Pinetti (1931)²⁹⁶ ed è stata studiata in anni recenti da Franco Moro (1987), che notava la desunzione lottessa dell’angelo in

²⁸⁸ F. Cortesi Bosco, *Gerolamo Colleoni*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/II*, 1976, pp. 138-139, scheda n. 5, p. 143, fig. 7.

²⁸⁹ R. Togni, *Agostino Facheris da Caversegno*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/II*, 1976, p. 118, scheda n. 5.

²⁹⁰ *Vierge à l’Enfant, saint Antoine de Padoue, un saint évêque et le donateur*, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, Fonds des dessins et miniatures, inv. n. 10060, recto. Attribuito a Lorenzo Lotto da Philip Pouncey e datato dallo studioso verso il 1524. Viene ora considerato di Lotto, ma ritoccato nel Seicento dal pittore e incisore francese Michel II Corneille (Parigi, 1642-1708), si veda: C. Monbeig Goguel (a cura di), *L’œil du connaisseur, dessins italiens du Louvre, hommage à Philip Pouncey*, 100e exposition du Cabinet des dessins, Musée du Louvre, Catalogo della mostra (Parigi, 1992), Paris 1992, n. 10, p. 49, fig. a p. 50; si veda anche la scheda del disegno sull’inventario on-line del museo.

²⁹¹ F. Rossi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 246; A. Franco-Loiri Locatelli, *La Chiesa di S. Spirito*, in *Lorenzo Lotto nella Bergamo del ‘500...*, 1998, pp. 52-53: è illustrato il disegno.

²⁹² Berera, 2015, pp. 66-71 (come attribuita).

²⁹³ Lanzi, 1793, c. 17r, in Luigi Lanzi, *Viaggio nel Veneto*, a cura di D. Levi, 1989, p. 36.

²⁹⁴ Maironi da Ponte, vol. I, 1819, p. 107: “è fattura grandiosa e corretta di Scipione da Lodi”.

²⁹⁵ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, p. 248, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre, pp. 651, 657, nota 9, taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre.

²⁹⁶ Pinetti, 1931, p. 109 (illustrato).

ginocchio²⁹⁷, e da Mario Marubbi (1989) che la ha datata verso il 1545, osservando - a proposito del giudizio non del tutto favorevole della storiografia antica - come la durezza dei contorni e una “spiccata attitudine all’astrazione delle forme” non potevano trovare accoglienza nella patria del “naturalismo lottesco”²⁹⁸. Berera (2015) ha rilevato anche lui i chiari riferimenti lotteschi inseriti dal pittore lodigiano nella tela, in particolare per il giovinetto inginocchiato (forse un angelo aptero) variante in controparte dell’angelo della Pala di S. Bernardino (1521)²⁹⁹.

Sul f. 32r: «Sopra la porta, Bergamo, a S. Spirito, colomba, rosso, paese, fondo gialletti, Correggio, 3 dormono, vecchia, libro, tavoli, mani, piede, cane, trave. Tutto ripassato vuoto, propter timet ipsum / ESTO MIHI HIESUS, Lattanzio Gambara, grandi il vero [...] (...)». L’opera non è registrata nella minuta sui pittori bresciani, pubblicata da Chiara Parisio e non è inserita nel testo a stampa della *History*³⁰⁰. Si tratta della lunetta con l’*Orazione di Gesù nell’orto*, ad olio su tela (300 x 500 cm), che era in origine collocata sopra l’arco dell’altare maggiore della Chiesa di S. Spirito e poi sopra la bussola della porta maggiore (dove la vide Cavalcaselle), ora si trova invece in sagrestia; venne attribuita da Girolamo Marenzi (1824, 1825) a Lattanzio Gambara, sulla base probabilmente di considerazioni stilistiche, l’attribuzione fu inizialmente accettata da Pinetti (1915) ma poi (1931) accolta con riserve³⁰¹. Cavalcaselle formula anche lui un’attribuzione al Gambara, rimasta poi inedita. Nella monografia moderna sull’artista a cura del Begni Redona e del Vezzoli (1978) l’opera è inserita tra quelle incerte o di erronea attribuzione, benché le sia riconosciuta l’evidente derivazione stilistica bresciana³⁰².

²⁹⁷ F. Moro, in M. Gregori (a cura di), *Pittura tra Adda e Serio, Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*, Milano 1987, p. 81, fig. 49, p. 112.

²⁹⁸ M. Marubbi, in *I Piazza da Lodi, una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G.C. Sciolla, Milano 1989, pp. 302-304, scheda n. 50.

²⁹⁹ Berera, 2015, pp. 62-64.

³⁰⁰ Parisio, 1999, pp. 184-185.

³⁰¹ Pinetti, 1931, p. 106.

³⁰² P.V. Begni Redona, G. Vezzoli, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia 1978, p. 233.

2B Pinacoteca dell'Accademia Carrara di Bergamo

2B.1 Ipotesi di datazione dei fogli su Collezione Lochis e Accademia Carrara (1857-1858 circa, 1868-1869, 1878)

I primi fogli del fascicolo con il riferimento autografo *Bergamo e dintorni* (ff. 1r-25v)¹ sono inerenti disegni tratti tutti da opere della Collezione Lochis e dell'Accademia Carrara e sono relativi a ricognizioni condotte da Cavalcaselle in epoche diverse. I ff. 3r-4v, 5v-6r si riferiscono, infatti, esclusivamente ad opere della Collezione Lochis e sono stati eseguiti prevalentemente a penna; questi risalgono ad una prima ricognizione bergamasca condotta da Cavalcaselle molto probabilmente alle Crocette di Mozzo (Bergamo)² tra il 1857 e i primi mesi del 1866³; sono, infatti, sicuramente anteriori al 29 marzo 1866, quando sarà attuata la divisione tra le opere destinate all'Accademia Carrara e quelle per l'erede Carlo Lochis, e il 10 aprile 1866: lo si desume dall'opera citata al f. 4v (ora attribuita a Vincenzo Catena) che verrà destinata al Lochis (e non alla Carrara) e dall'indicazione aggiunta a matita sul f. 5v relativa a un'opera della Collezione Lochis comprata in tale ultima data dal Conte Piccinelli e che Cavalcaselle visiona prima tra le opere Lochis e, in un secondo momento, presso il restauratore Giuseppe Fumagalli, dopo l'ingresso nella Collezione Piccinelli di Seriate (f. 23r)⁴.

I sei fogli a penna sono quindi molto probabilmente relativi ad una ricognizione condotta sulle opere Lochis quando si trovavano ancora alle Crocette di Mozzo (Bergamo) e non era ancora stata attuata la selezione condotta da Giovanni Morelli tra opere alienabili e opere per la Carrara: ecco perché è rilevata come ancora di proprietà Lochis l'opera che sarà acquistata da Piccinelli nel 1866, salvo precisare tale transazione con una rettifica a matita successiva sul medesimo foglio. Su tale nucleo di fogli Cavalcaselle è, infatti, intervenuto con diverse integrazioni in una fase successiva, quando è tornato a rivedere le opere Lochis, questa volta dopo che erano entrate in Carrara e quando ha avuto modo di incrementare i disegni (sui medesimi fogli) con altre opere del Fondo Lochis confluite nel museo e con opere provenienti da altri nuclei collezionistici, verso il 1868-1869. Gli altri fogli (tutti a matita, con alcune integrazioni a penna) e le integrazioni a matita (e talune a penna) sui primi fogli di cui si è detto – secondo una pratica consueta nel *modus operandi* di Cavalcaselle⁵ - dovrebbero risalire, infatti, al 1868, in quanto tale data compare per due volte (sul f. 1v e sul f. 5r), e al 1869, in quanto l'anno è indicato al f. 7r.

Due fogli, contenuti in una busta rinvenuta nel Fondo veneziano, sono invece relativi al 1878, quando Cavalcaselle torna in Carrara per esaminare solo alcuni dipinti, probabilmente contestualmente alla stesura del II volume del libro su Tiziano, in quanto osserva alcune opere che inserirà poi nel testo.

2B.2 Ipotesi sulle fonti adoperate dal conoscitore

Per la numerazione delle opere e una prima base attributiva, Cavalcaselle si è avvalso di alcune fonti manoscritte e a stampa all'epoca disponibili, su cui è possibile fare delle ipotesi di identificazione. Per quanto concerne le opere

¹ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 1r-25v (tutti i fogli sono sulla Collezione Lochis e sull'Accademia Carrara).

² Ciò trova conferma nell'indicazione "Galleria Lochis = Buttinone alla Croceta" sul f. 47r (del 1857 circa, con integrazioni successive), in *Ibidem*.

³ L'anno 1857 come ipotetica prima ricognizione in Bergamo si ricava da un'annotazione della minuta relativa ad un'opera in Collezione Noli che è illustrata proprio sul f. 6v posto al verso dei fogli più arcaici relativi alla Collezione Lochis (ff. 4v-6r): si veda *infra* e parte introduttiva. La prima ricognizione sulle opere Lochis sembra databile a ridosso di tale data (verso il 1857-1858) per il tipo di grafia più arcaica, in quanto nel 1858 è già documentato un viaggio a Lovere, nel bergamasco dunque (si veda l'introduzione), e per la numerazione delle opere che riprende il catalogo della collezione del 1858. La datazione di questo nucleo di fogli è tuttavia resa molto complessa dal fatto che Cavalcaselle ha riutilizzato le carte in più occasioni, intervenendo sia a matita, sia a penna. Inoltre la visita alle Crocette non è ulteriormente documentabile in quanto la firma di Cavalcaselle non è stata rinvenuta nell'*Album delle firme dei visitatori* della Pinacoteca Lochis alle Crocette conservato nel Fondo manoscritti della Biblioteca Angelo Mai di Bergamo (AB 63/64/64 bis), il cui secondo volume (AB 64) è relativo alle visite compiute dal 1848 al 1859 e il terzo (AB64 bis) a quelle compiute dopo la morte del Conte Guglielmo (26 giugno 1859) e prima del trasferimento delle opere Lochis destinate alla Carrara (l'ultima firma registrata è del 4 aprile 1866).

⁴ Un primo tentativo di vendita della parte di raccolta alienabile è del 24 marzo 1866. Il 26 gennaio 1866 viene accolta la decisione del Municipio di Bergamo di collocare i dipinti della raccolta Lochis selezionati per il museo all'interno dell'Accademia Carrara stessa; il 29 marzo 1866 il Municipio di Bergamo convoca le parti interessate alla transazione per comunicare loro che era necessario rimettersi alla decisione del Sovrano; in quella stessa data però si dette seguito al trasporto dei dipinti. La Commissaria dell'Accademia Carrara confermava infatti di avere ricevuto i 240 dipinti della Collezione Lochis di sua spettanza che erano pervenuti al Comune di Bergamo in seguito alla transazione avvenuta tra questi e l'erede. Il Sovrano rilasciò il documento di approvazione il 3 giugno 1866 e il documento notarile che formalizzava la transazione è del 21 settembre 1867. Si confrontino quanto in: G. Brambilla Ranise, *Una vita, una collezione, un tradimento. Guglielmo Lochis (1789-1859) e la sua raccolta*, in "Bergomum", 2005-2006, nn. 1-2, in part. alle pp. 272-287; G. Brambilla Ranise, *La raccolta dimezzata: storia della dispersione della pinacoteca di Guglielmo Lochis, 1789-1859*, Bergamo 2007, pp. 5-12.

⁵ Levi, 1988, p. 296, nota 14.

provenienti dalla Collezione Lochis deve avere visionato, al momento della prima ricognizione, il terzo (1858) catalogo della raccolta, in quanto i primi numeri apposti sul nucleo iniziale di fogli vi corrispondono⁶.

In un secondo momento, durante le visite del 1868-1869, il conoscitore deve invece avere adoperato un catalogo manoscritto della raccolta Lochis, redatto quando la transazione con la Carrara era già stata ratificata (1866) e che potrebbe essere analogo all'*Elenco dei quadri* (post 10 marzo 1866) conservato nell'archivio della Biblioteca Angelo Mai, in quanto la numerazione, talvolta correttiva della precedente, corrisponde al "n. progressivo" assegnato alle opere su tale manoscritto, così come risultano note al conoscitore alcune attribuzioni e segnalazioni riportate su di esso⁷.

Mentre per le opere provenienti da raccolte diverse da quella Lochis (tra cui i nuclei più consistenti sono quelli della Collezione Carrara e Orsetti), Cavalcaselle si è forse avvalso (durante le visite del 1866-1869) di un manoscritto (o di più manoscritti) oggi, purtroppo, non identificabili con certezza, la cui numerazione e attribuzione delle opere corrisponde all'elenco redatto dal restauratore Giuseppe Fumagalli nel 1863 e ad uno topografico anonimo, ma che è stato ricondotto allo stesso Fumagalli, e di un manoscritto successivo analogamente non più riconoscibile per l'ultima breve rilevazione, quella del 1878; oppure più semplicemente dei cartellini espositivi che recavano le opere e che si basavano sugli antichi inventari del museo⁸.

2B.3 Le ricognizioni sulla Collezione Lochis di Mündler ed Eastlake (1854-1863)

Dal diario inglese di Mündler, mercante e studioso d'arte tedesco, "travelling agent" di Eastlake per conto della National Gallery dal 1855 al 1858, emerge che egli visita la collezione Lochis quando si trovava ancora alle Crocette di Mozzo, una prima volta il 13 settembre del 1855: in tale occasione rimane colpito dalla cospicua presenza di capolavori dei pittori veneti e bergamaschi del XV e XVI secolo⁹. Descrive, infatti, come tra le più interessanti molte delle opere che vedrà anche Cavalcaselle nel corso delle sue visite alla collezione e ne considera il capolavoro la *Madonna con Bambino* di Andrea Mantegna che lo stesso conoscitore veneto documenta nel primo foglio della ricognizione in Carrara¹⁰. Nel 1855 l'intera collezione Lochis era in vendita con una stima che Mündler giudicherà troppo al di sopra del suo reale valore, per cui il 21 dicembre il "travelling agent" preparerà una lista delle opere con una nuova stima¹¹. Il

⁶ *La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo con notizie biografiche degli autori dei quadri*, Tipografia Natali, Bergamo 1858.

⁷ AMBg, Archivio Storico del Comune di Bergamo, sezione post unitaria, cartella 1111, categoria XXII, classe 52, fascicolo 9, "Pinacoteca Lochis, Accademia Carrara - contributi", *Elenco dei quadri di compendio della Pinacoteca del benemerito fu Conte Guglielmo Lochis e che con transazione avvenuta fra la rappresentanza dello stesso Conte Lochis e la Giunta municipale di Bergamo, approvata dal Consiglio comunale di detta città con deliberazione 10 marzo 1866, spettano alla città di Bergamo e dalla Giunta medesima depositati presso la Commissaria Carrara dell'Accademia delle belle arti di detta città*, documento non datato, ma post 10 marzo 1866. Si tratta di un inventario anonimo, con una nuova numerazione delle opere (rispetto ai cataloghi Lochis), la segnalazione dell'attribuzione corrente (che per lo più riprende quella proposta dal Lochis nei suoi cataloghi) e alcune osservazioni (in particolare su presenza di firme e stato di conservazione); d'ora in poi citato come: *Inventario Lochis, post 10 marzo 1866*.

⁸ Alcuni numeri apposti da Cavalcaselle (nelle ricognizioni del 1866-1869) corrispondono all'inventario manoscritto stilato da Giuseppe Fumagalli il 30 marzo 1863 e suddiviso in due parti: *Elenco dei quadri che abbisognano di sollecita per la loro conservazione/riparazione e restauro, per essere progressivo il loro deperimento; Elenco di quei dipinti che abbisognano loro di politura, ristaurò e foderatura le di cui occorevoli riparazioni possono essere anche diferite*, in Accademia Carrara, Bergamo, Archivio della Commissaria, IV Galleria, suddivisione n. 3, dipinti e restauri, cartella n. 31, fascicolo n. 364 "Riordinamento delle sale dell'Accademia (1860-1881)". D'ora in poi citato come: *Inventario Fumagalli (1863)*, *Elenco A* (il primo manoscritto), *Elenco B* (il secondo manoscritto). Alcuni numeri riprendono invece un inventario delle opere allora esposte in Carrara, con "numero progressivo" (corrispondente al cartellino dei pezzi esposti), indicazione della sala di esposizione e attribuzioni: in Accademia Carrara, Bergamo, Archivio della Commissaria, IV Galleria, suddivisione n. 3, dipinti e restauri, cartella n. 31, fascicolo n. 360 "Contratti pel ristaurò dei dipinti della Galleria Carrara e restauri eseguiti dal 1835 al 1838 (1834-1839)". Si tratta di un manoscritto anonimo e non datato, ma che è probabilmente da identificarsi con l'*Inventario topografico dei quadri dell'Accademia Carrara* che Francesco Rossi (1983, p. 377; 1987, pp. 118, 120, nota 24) attribuiva a Fumagalli, con una datazione sempre al 1863: d'ora in poi citato come: [Fumagalli], *Inventario topografico*, [1863]. Si segnala inoltre che nell'edizione originale della *History* (1871), per le opere della Collezione Lochis, compare la medesima numerazione che è nei disegni di Cavalcaselle, mentre nell'edizione di Borenius (1912) tale numerazione è espunta a favore di quella corrispondente al primo catalogo della pinacoteca (1881), nel frattempo dato alle stampe: [Carlo Lochis, Francesco Baglioni], *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia di Belle Arti in Bergamo*, Stabilimento tipografico Fratelli Bolis, Bergamo 1881.

⁹ Brambilla Ranise, 2005-2006, p. 278, nota 168.

¹⁰ Mündler si sofferma con particolare attenzione sul dipinto di Lotto datato 1533, che sarà poi tra le uniche tre opere Lochis selezionate come più meritorie per la National Gallery, sul *Ritratto di Caravaggi* del Cariani, sui *Santi* sempre del Cariani che Cavalcaselle illustrerà però dopo l'uscita dalla Collezione Lochis, sul Previtali datato 1506, sulla *Madonna e Santi* di Palma il Vecchio e (forse) sul *Ritratto d'uomo* di Lotto, che attribuisce anche lui (come il conoscitore veneto) ad Antonello da Messina.

¹¹ Brambilla Ranise, 2005-2006, pp. 278-279.

25 agosto di due anni dopo Mündler ritorna a vedere la collezione questa volta assieme ad Eastlake e seleziona prima dieci dipinti e poi solo tre (tra cui il Lotto datato 1533), che giudica “desiderabili”, ma l’offerta viene rifiutata dal Lochis il 19 ottobre del 1857¹².

Mentre dai *Travel notebooks* di Eastlake risulta una prima visita nel settembre-ottobre del 1854 e ancora nel settembre del 1855, quando l’inglese annota sul proprio diario di viaggio i dipinti che riterrà più interessanti e – una volta nominato Direttore della National Gallery (dal 1855 sino alla morte, 1865) – ne prende in considerazione l’ipotesi di un acquisto da parte museo¹³; in un report confidenziale del 1856 ai Trustees della National Gallery rileva, infatti, che la galleria Lochis conteneva molte opere desiderabili per il museo riferendosi anche lui ad alcune delle principali opere veneto-bergamasche che visionerà poi Cavalcaselle¹⁴. Nel report Eastlake conferma che Mündler era tornato a rivedere la collezione in dicembre per stilare delle note più precise e fare una stima delle opere più rilevanti. Il Conte chiedeva per l’intera collezione 16.000 sterline ed era restio a dividerla e in ogni caso non avrebbe accettato offerte inferiori alla metà della cifra. Mündler aveva fatto una selezione di 50-60 opere che aveva stimato 7.600 sterline, ma non era stato possibile procedere nell’immediato e il Conte avrebbe aspettato una risposta entro i successivi sei mesi.

Eastlake ritorna alle Crocette di Mozzo il 26 agosto del 1857, quando attua due visite nel medesimo giorno e seleziona un ristretto nucleo di opere (circa una quarantina) che comprende anche questa volta la maggior parte delle opere veneto-bergamasche su cui si soffermerà anche Cavalcaselle; nel successivo report riservato ai Trustees (novembre di quell’anno) Bergamo è indicata come prima tappa del suo nuovo viaggio in Italia: dopo le accurate visite alla collezione, Eastlake si è reso conto che solo un piccolo nucleo di opere poteva essere selezionato, per cui la trattativa sull’acquisto di una parte della collezione per un ammontare di 7.000/8.000 sterline era improponibile; le pitture più interessanti erano solo tre, tra cui il Lotto firmato¹⁵. La prima ricognizione sulle opere Lochis di Cavalcaselle potrebbe, come visto, risalire a questo stesso periodo (1857-1858).

L’ultima visita dell’inglese risulta nell’ottobre del 1862, quando il Conte è ormai morto e sembrava certa una suddivisione della galleria tra gli eredi Lochis e la città di Bergamo: anche questa volta viene stilato un elenco delle opere che Eastlake desiderava acquistare per il museo londinese e sono indicate con il n. di inventario del catalogo Lochis del 1858¹⁶. Infine l’inglese tenta ancora di acquistare dei dipinti nel 1863¹⁷. Tra maggio e agosto del 1865 anche Austen Henry Layard scrive a Giovanni Morelli in quanto interessato all’acquisto dei dipinti Lochis¹⁸.

2B.4 Le opere che Cavalcaselle riferisce alla scuola “veneto-bergamasca” di pittura (alcune delle quali hanno successivamente mutato attribuzione)

Si inseriscono in questa sezione le opere che Cavalcaselle considera di autori “veneto-bergamaschi” anche se dalla critica successiva sono state attribuite ad autori appartenenti ad ambiti diversi. Si è seguito un ordinamento per artista e all’interno di esso cronologico, basato su quello scelto dal conoscitore per la stesura della minuta, di cui sono riportati (ove rintracciati) i passi corrispondenti alle opere - dopo la trascrizione delle note contenute nei taccuini -, e che è stato poi seguito nella *History* (1871). Andrea Previtali viene quindi analizzato prima in quanto inserito tra gli allievi di Giovanni Bellini, la cui trattazione nella *History* precede i pittori veneto-bergamaschi.

Per comodità di ordinamento nei titoletti di classificazione compaiono le ultime attribuzioni formulate dalla critica, mentre nel testo esplicativo sono indicate le attribuzioni proposte dal conoscitore, quelle riviste con l’ausilio del Crowe e inserite nel testo definitivo e un sintesi del dibattito critico più significativo prima e dopo Cavalcaselle. Si è scelto di trattare queste opere più estesamente che non quelle delle altre scuole (illustrate più corsivamente nella successiva sezione 2B.5) in quanto è lo stesso conoscitore a dedicare più spazio ad esse nelle pagine dei taccuini bergamaschi ed è stato possibile, relativamente a tali opere, confrontare taccuini e minuta e circoscrivere così meglio la trattazione sulla scuola di pittura “veneto-bergamasca”. L’asterisco (*) differenzia le osservazioni che Cavalcaselle apporta nella prima ricognizione sulle opere Lochis; la barretta preceduta dal segno + (+/) indica se ci sono integrazioni successive¹⁹. Se non compare l’asterisco iniziale le note sono relative al 1868-1869. Mentre le ricognizioni del 1878 sono specificate con la data. Le misure delle opere, qualora inserite nelle note, sono trascritte sempre altezza per base. Si è scelto di inserire in

¹² *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, pp. 73-74 (16 settembre 1855), pp. 89-90 (21-22 dicembre 1855), p. 162 (25 agosto 1857), p. 182 (19 ottobre 1857).

¹³ Durante il periodo in cui fu Direttore, Eastlake acquisì 139 dipinti per la National Gallery, tra i più rilevanti del museo: Brambilla Ranise, 2005-2006, p. 276.

¹⁴ Il Lotto del 1533, il *Ritratto del Caravaggio* di Cariani, la *Madonna e Santi* di Palma, il Previtali del 1506: Brambilla-Ranise, 2005-2006, p. 277, nota 166; S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake*, produced for the Walpole Society by the Charlesworth group, 2 voll., Huddersfield 2011, vol. I, pp. 231-232, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, pp. 242-246, taccuino NG 22/8: 1855, 14 settembre 1855, vol. II, p. 62; pp. 100-101 (report confidenziale: NGA, NG 5/125/2, 4 febbraio 1856).

¹⁵ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. II, pp. 108-109 (report confidenziale: NGA, NG 5/240/I, 14 novembre 1857).

¹⁶ *Ibidem*, vol. I, pp. 347-349, taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 611, taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre.

¹⁷ Brambilla Ranise, 2005-2006, p. 281, nota 184.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 282-284.

¹⁹ Con nuovo simbolo “+/-” si riprendono le prime note. Il segno + distingue la barretta convenzionale (/) adoperata qui per indicare gli a capo nella trascrizione di firme o iscrizioni.

questa sezione anche le opere della Carrara su cui nella minuta Cavalcaselle propone un'attribuzione alla scuola veneto-bergamasca che non è poi mantenuta nel testo definitivo e quelle che sono state integrate solo dalla critica successiva nella scuola di pittura bergamasca (si tratta solo del caso del cosiddetto "Maestro dei cartellini").

Andrea Previtali

Al f. 5v: «(...) *VHS MCCCCCVI Andreas Bergomensis dissipulus Iova Bellini pixit. Qualche cosa [*accomuna] Cordelaghi. Tipi volgari - colore cupo rossastro, vinaceo, ricorda un quadro di Eastlake²⁰, figure tozze, colore magro, stile di pieghe non belle, alla Montagna, tavola+etta <(24)> +/- 0.59, 0.73, Madonna col putto in trono, S. Sebastiano, S. Tommaso d'Aquino, sfondi di architettura, Madonna seduta in trono in alto, sopra due gradini, il primo porta la scritta, il putto guarda S. Sebastiano, colle mani si tiene a quelle della Madonna +/- vedi Berlino detto Cordelaghi²¹ ed è autore di questo modo, n. 142²² (...)». Nel testo definitivo è segnalata la firma, in quanto indicativa del probabile alunnato presso Giovanni Bellini, e sono rimarcate le figure piccole, il colore rosso, privo di ombre, e il tipo di drappeggio che è indicato ricordare Vittore Carpaccio e Bartolomeo Montagna²³.

La tavola, firmata e datata, faceva parte della Collezione del Conte Bettame a Bergamo, sino al 1759 circa, indi di quella di don Giovanni Battista Conti, sempre a Bergamo - dove la videro Tassi nel 1740-1750 circa e il Conte Carrara nel 1760 circa e di nuovo nel 1791-1792 circa -, in seguito entrò nella raccolta di Giulio Megrini e nel 1827 fu presso di lui acquistata dal Lochis, al prezzo di 12 Luigi d'oro, come ricordava Marenzi (1827 circa); infine pervenne in Carrara con le altre opere Lochis selezionate nel 1866 da Giovanni Morelli²⁴. Eastlake la ricordava tra le opere degne di nota della Collezione Lochis nel 1854-1855, nel 1857 e di nuovo nel 1862, rimarcandone in un primo momento le tonalità marroni molto evidenti e piuttosto "ferraresi" specie nella testa del santo di destra, ed in seguito il modo di modellare fine e potente e i colori ricchi, profondi e inusuali²⁵.



Andrea Previtali, *Madonna in trono col Bambino tra i SS. Sebastiano e Vincenzo Ferrer*, firmato e datato 1506, olio su tavola, 73 x 57 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 81 LC 00176); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 5v (dettaglio); Andrea Previtali, *Madonna con Bambino*, 1520 circa, olio su tavola, 51,2 x 42,7 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 81LC00171); Venezia; Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 15r (dettaglio).

In epoca moderna Lucco (2001) la ha ritenuta eseguita a Bergamo, anticipando il rientro del Previtali in città da Venezia, solitamente posto attorno al 1511-1512. Mentre la critica precedente, tra cui Crowe e Cavalcaselle (1871) seguiti dal Molmenti (1903), la riteneva eseguita a Venezia, ragione per la quale l'artista avrebbe appunto tenuto a firmarsi quale allievo di Giovanni Bellini. Oltre a tale firma, Previtali talvolta usava altre diciture, tra cui "Andreas

²⁰ Andrea Previtali, *Madonna con Bambino, S. Giovanni Battista e S. Caterina*, firmata e datata "1504 Andreas Cordelleagij dissipulus Jovanis Bellinus", 1504, olio su tavola, 66,3 x 87,5 cm, Londra, National Gallery (n. inv. NG 1409), dalla Collezione di Eastlake, acquistata nel 1894 dal museo: Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 276 (postilla 1 Borenius), p. 280, nota 3 (come probabile Previtali).

²¹ Andrea Previtali, *Madonna dell'uccellino*, firmata "Andreas. / Cordelle. / agi. p.", olio su tavola, 64 x 50,5 cm, Berlino, Collezione privata; Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 281, nota 1; P. Zampetti, I. Chiappini, *Andrea Previtali*, in *I pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/I, Bergamo 1975, p. 133, scheda n. 31, fig. a p. 144 (opera giovanile, con datazione verso il 1502).

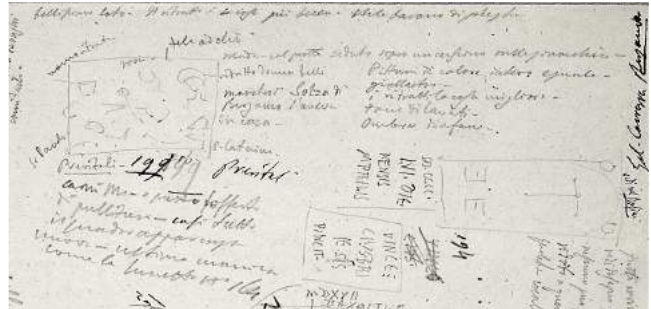
²² Il n. 24 corrisponde al catalogo Lochis del 1858 (p. 14, n. XXIV), risale alla prima ricognizione e, in un secondo momento, è cancellato e corretto con il n. 142 che corrisponde al manoscritto: Inventario Lochis, post 10 marzo 1866.

²³ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 282, nota 1.

²⁴ P. Zampetti, I. Chiappini, *Andrea Previtali*, in *I pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/I, Bergamo 1975, p. 128, scheda n. 4, fig. a p. 154 (con bibliografia precedente).

²⁵ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, pp. 232, 237, nota 11, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, pp. 244, 260, nota 33, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, pp. 348, 361, nota 137, taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, pp. 612, 616, nota 34, taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre.

Privitalus” o “Andreas Cordelle agi”, riferendosi al mestiere del padre, merciaio ambulante di corde e aghi, per cui si era in origine pensato - già dal Vasari, seguito da Lanzi, ma l'errore si perpetuò sino agli inizi del Novecento (con Morelli quale fervente sostenitore) - a personalità diverse di pittori. Sarà, infatti, il Ludwig solo nel 1903 a dirimere la questione, ritenendo Previtali e Cordelaghi lo stesso persona. Cavalcaselle nelle note sembra seguire l'ipotesi dell'esistenza di due pittori, ma già senza molta convinzione: da ciò deriva l'indicazione “detto Cordelaghi” sul dipinto berlinese, avvicinato correttamente alla presente opera per ragioni di stile. Nel testo definitivo l'ipotesi delle due personalità di pittori perderà ulteriore consistenza²⁶. Il conoscitore segue inoltre Tassi relativamente all'identificazione del santo di destra in S. Tommaso d'Aquino, ritenuto invece da altri studiosi un S. Domenico o un S. Francesco, identificazione corretta definitivamente da Lucco (2001) e Villa (2010) a favore di Vincenzo Ferrer. L'opera era citata dal Tassi (1740-1750 circa) come di “tutta perfezione” e venne segnalata (come visto) dal Conte Carrara e dal Marenzi, oltre che da Facchinetti (1833); era poi registrata nei tre cataloghi Lochis (1834, 1846, 1858)²⁷, indi dal Locatelli (1867). Dopo Cavalcaselle, venne segnalata, tra gli altri, da Gustavo Frizzoni (1907) e poi da Berenson (1911). Lucco (2001) ha ripreso il riferimento all'ambiente vicentino per lo stile, già rilevato da Crowe e Cavalcaselle, evidenziando influenze dal Marescalco e dal Montagna²⁸. Mentre Villa (2010) ha recentemente posto attenzione sul legame stilistico con l'ultimo stile di Giovanni Bellini per il disegno sottostante, rilevato tramite riflettografia infrarossa, eseguito a mano libera, con il solo uso del contorno²⁹.



Andrea Previtali, *Madonna col Bambino, i SS. Paolo e Agnese e i donatori (Madonna Cassotti)*, 1523 circa, olio su tavola, 94 x 121 cm, Bergamo Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00059); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 6r (dettaglio).

Sul f. 15r: «Previtali, verde, paese acqua, 146 Previtali, tavoletta. Madonna carni sofferto molto di restauro, così il putto scurito, ultima maniera (...).» Nel testo definitivo è osservato che gli incarnati di entrambe le figure sono danneggiati dalle abrasioni e quello della Vergine dal restauro, lo stile è quello dell'ultimo periodo di Previtali³⁰. Si tratta dell'opera proveniente, almeno da prima del 1833, dalla Collezione Lochis, era, infatti, segnalata nei due cataloghi Lochis (1846, 1858), prima di Cavalcaselle e Crowe (1871)³¹. La Madonna e il Bambino sono ripresi da modelli di Lotto e costituiscono la prova della vicinanza del Previtali al pittore veneziano³².

Sul f. 11r: «(...) Tela ad olio. Madonna col putto seduto sopra un cuscino sulle ginocchia. Ritratto donna belli. Pittura di colore intero eguale giallastro, i ritratti la cosa migliore, toni dilavati, ombre diafane. Marchese Solza di Bergamo l'aveva in casa. Previtali 199, +/- 199 Previtali +/- Carni Madonna e putto sofferto di pullitura, così tutto il quadro apparenza nuova, ultima maniera, come la lunetta n. 164³³ (...) Galleria Carrara, Bergamo». Nel testo definitivo è ricordata la commissione per i Cassotti, il passaggio di proprietà presso i Solza e l'errore del Tassi il quale riportava la data di esecuzione come 1532, mentre Previtali era già morto nel 1528; viene inoltre rimarcato, dal punto di vista dello stile, il desiderio di adoperare in modo pregnante le ombre che darebbero un'apparenza di “liquidità” all'insieme³⁴. Si

²⁶ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, pp. 276 (e postilla 1 Borenius), 280-281. Si veda anche *supra*, l'introduzione.

²⁷ *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, p. 14, n. XXIV; Brambilla Ranise, 2007, p. 337.

²⁸ M. Lucco, in *Bergamo l'altra Venezia...*, 2001, pp. 116-118, scheda n. III.4 (con bibliografia precedente).

²⁹ Giovanni C.F. Villa, in *I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo. Capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo*, Catalogo della mostra (Roma, 2010-2011), a cura di G. Valagussa, G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo (MI) 2010, pp. 86-87, scheda n. 26; Giovanni C.F. Villa, in *Maîtres vénitiens et flamands. Bellini, Titien, Canaletto, Van Eyck, Bouts, Jordaens...: chefs-d'oeuvre de l'Accademia Carrara de Bergame et du Musée Royal des Beaux-arts d'Anvers*, Catalogo della mostra (Bruxelles, 2011), a cura di Giovanni C. F. Villa, Cinisello Balsamo (MI)-Bruxelles 2011, pp. 116-117, scheda n. 25.

³⁰ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 285, nota 4 (4).

³¹ *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, p. 15, n. XXV.

³² P. Zampetti, I. Chiappini, *Andrea Previtali*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 129, scheda n. 11, fig. a p. 114 (con bibliografia); Zanchi, 2001, p. 5, fig. 3; Brambilla Ranise, 2007, p. 337.

³³ Si tratta dell'opera citato di seguito, sul f. 16r.

³⁴ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, pp. 284-285, nota 4 (2).

tratta dell'opera di proprietà Cassotti (1720-1793) - collezione bergamasca dove la vide Angelini nel 1720 circa e per cui fu realizzata - e poi del Marchese Solza, a cui pervenne, dopo l'estinzione della famiglia Cassotti per via ereditaria, prima della pubblicazione del testo del Tassi (1793, dove tale passaggio è già documentato). Nel 1854 fu messa in vendita e il Conte Guglielmo Lochis ne caldeggiò l'acquisto da parte della Carrara, pervenne nel museo già in quell'anno (come acquisto dal Marchese Alessandro Solza). Nell'ottobre del 1854 fu, infatti, vista da Eastlake in Pinacoteca, l'inglese tornò a rivederla nel 1863³⁵. Nel 1864 risulta restaurata da Giuseppe Fumagalli e l'anno prima era stata repertoriata nell'elenco delle opere da lui redatto³⁶. Citata dal Conte Carrara nelle sue postille alle *Vite* del Tassi (1791-1792 circa), da Piccinelli (1863-1865 circa) e Locatelli (1867) prima di Cavalcaselle, è opera legata ai modi lotteschi per Zampetti e Chiappini (1975)³⁷, sintomo della ripresa delle soluzioni più innovative e sperimentali di Lotto per Mauro Lucco (2001). Lucco ha altresì fatto maggiore chiarezza sulla dibattuta questione della datazione, fissando - sulla base delle precedenti ricerche documentarie di Gianmario Petrò (1998) - il termine *post quem* al 1520, data del matrimonio tra Paolo Cassotti e Agnese Avinatri (i due committenti), datazione accolta dallo studioso anche su base stilistica³⁸. Colalucci (1998) ha rilevato inoltre come il 1523 sia l'anno della prima gravidanza di Agnese Avinatri e la datazione è stata anche recentemente accolta, benché in forma ancora dubitativa, sulla base del confronto con le invenzioni lottesche del 1521-1524 (Plebani, 2015)³⁹.



Andrea Previtali, *Nozze mistiche di S. Caterina*, 1520-1525 circa, olio su tela, 166 x 305 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58AC00461); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 16r (dettaglio).

Al f. 16r: «(...) Sposalizio di S. Caterina, Previtali sì <Previtali> grandezza naturale. Colore chiaro, restaurato. A segno in qualche cosa avorio delli Cariani, apare ultima, 164». Nel testo definitivo è segnalata tre le opere stilisticamente riferibili al 1522-1524 ed eseguita con una maniera morbida e allungata⁴⁰. L'opera proviene dalla Collezione del Conte Carrara, ma se ne ignora la precedente provenienza: il collezionista la cita nelle sue postille alle *Vite* del Tassi (1791-1792 circa). Veniva segnalata anche dal Tassi stesso (1740-1750 circa); Eastlake la vide nel 1863⁴¹; verrà più tardi citata da Locatelli (1867). Zampetti e Chiappini (1975) hanno rilevato il sentimento "patetico" di ascendenza lottesca, indicando anche che è forse parte terminale di una grande pala⁴².

Palma il Vecchio

Sul f. 6r: «(...) *Putto prende il coperto del vaso. [...] le braccia corte, tozze della Madonna, braccia corte +/- corte +/- S. Giovanni, madalena, arancio, verde come Lotto, 0.91, 0.99, 20, tavola. Palma bellissimo +/- 156 N. 156, ombre rossiccie ma meglio di Lotto, [*grasso] e osseo, vedi Vienna⁴³, bello assai, 156 (...)»; sul f. 18v: «(...) [Collo Madonna] ha sofferto questa parte, difetta alquanto, azzurro, bianco, mano della Maddalena sopra quella del putto, [capelli Maddalena] belli perfetti, [volto] bella, mani del putto sul vaso, [vestito Maddalena] azzurro ombre lumi quasi bianchi gialletti cangiantismo [...], 150, tavola, dorato giallastro un poco intero di tinte ma bello, grasso di colore, colore

³⁵ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, p. 231, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, p. 652, taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre: l'opera è contrassegnata dal n. 216.

³⁶ Inventario Fumagalli (1863), n. 199, Elenco A.

³⁷ P. Zampetti, I. Chiappini, *Andrea Previtali*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 129, scheda n. 7, fig. a p. 154; Zanchi, 2001, p. 56, fig. 50.

³⁸ M. Lucco, in *Bergamo l'altra Venezia...*, 2001, pp. 134-136, scheda n. III.11 (con bibliografia precedente).

³⁹ P. Plebani, in *Accademia Carrara, 100 capolavori*, testi di P. Plebani, M.C. Rodeschini, G. Valagussa, Milano 2015, pp. 136-137, scheda n. 59.

⁴⁰ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 285, nota 4 (3).

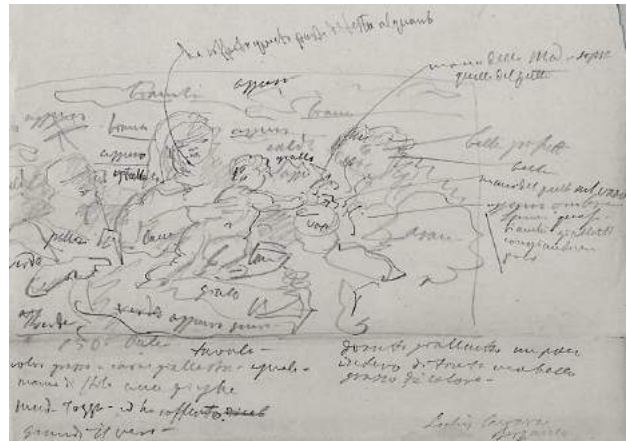
⁴¹ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, p. 652, taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre: l'opera è contrassegnata dal n. 4.

⁴² P. Zampetti, I. Chiappini, *Andrea Previtali*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 129-130, scheda n. 12, fig. a p. 166 (con bibliografia); Pallucchini, Rossi, 1983, p. 347, scheda n. V 10; Zanchi, 2001, p. 64, fig. 54.

⁴³ Su alcune delle opere analizzate a Vienna da Cavalcaselle si veda quanto in: Piccolo, 2015, pp. 38-45.

grasso, carni giallastre, eguale, [mani] di stile belle pieghe, Madonna tozza ed ha sofferto, grande il vero, Lochis Carrara Bergamo».

All'opera sono dedicate quattro pagine della minuta su Palma il Vecchio (2028, fascicolo VIII), ff. 50v-51r: «[90] (...) Bergamo galleria Lochis Carrara - Una tavola delle belle e graziose opere del Palma vecchio caratteri freschi e piacevoli. La Madonna tiene il putto al modo che vedete (grazioso motivo) mentre esso putto la guarda ed è girato col corpo e col braccio prende il vaso, che ha la Madalena, la quale Maddalena pone una sua mano sopra quella del putto. Concetto bello e grazioso. / Abbiamo qui quel modo graziato che si è detto lombardo di cui Leonardo è il maestro. La [91] Madonna benché piacevole ha il solito suo carattere che tende un poco al corto, ed al tozzo ed al grasso; carnose sono le parti. Il putto poi è una bella cosa del quadro. Bella, grassa e fresca è la Maddalena, la quale richiama quel modo graziato di <muovere> muovere, e quelle forme ripiene e quel carattere che direbbesi correggesco. Tipo pieno carnosso rotondo, fresco sano - ricca e folta capigliatura movimento graziato. Gruppo bene col putto, <e la> e colla Madonna. Il S. Giovanni Battista col cartello in [92] mano e nell'altra la croce. È il solito tipo simpatico e robusto. Tipo e caratteri che si vede <ricordato> spesso anco nelle pitture dei pittori friulani / Il fondo è il solito paese ma non poche e semplici linee. La pittura ha del dorato come vedesi nelle belle cose del Palma - Le tinte ricche e grasse di colorito - tocco <grasso> ricco di colore e largo <di tocco> - colore fuso <e da> massa larga (*)⁴⁴ - con colore grasso; impregnato di veicolo lo che da quel certo che di diafano, grasso e fuso e pastoso alle tinte e screpolato [93] e screpolato, ma senza durezza, anzi tende all'opposto. Voi che conoscete le pitture mi potete intendere. Pittura, o colore, improntato con grande facilità; pittura della sua bella maniera facile piacevole del suo tempo avanzato (che si direbbe <prima> incominciare dalla sua ultima maniera) vedete la conservazione scritta sul disegno (...)».



Palma il Vecchio, *Madonna con Bambino tra S. Giovanni Battista e Maria Maddalena*, post 1515 circa, olio su tavola, 71 x 99 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 81 LC 00183); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 18v (dettaglio).

Nel testo definitivo Crowe e Cavalcaselle (1871) inseriscono l'opera alla fine della prima maniera di Palma, che vedono come contraddistinta dalla ripresa dei moduli belliniani, ma con un fascino più realistico e seduttivo: alla ricca fluidità degli impasti corposi di Palma si aggiungerebbe in questo caso una finitura dorata sia nelle figure sia nel paesaggio; osservano tuttavia che il lato sinistro del volto della Vergine era danneggiato dai restauri⁴⁵.

Eastlake vide l'opera nel 1854-1855 e nel 1857 rilevandone i delicati toni aurei e indicando il solo S. Giovanni come "molto raffinato", mentre la Maddalena e il Bambino erano solo "tollerabili", per cui si trattava in definitiva di un esemplare "povero"; nel 1862 l'inglese giudicava la Maddalena come "ancora insoddisfacente", con il volto grasso e gli occhi piccoli⁴⁶. Mentre nelle note apposte da Giovanni Morelli al suo esemplare del catalogo Lochis (databili 1864 circa), contestualmente alla selezione delle opere per la Carrara, il conoscitore segnalava che si trattava di un'opera rara, di grande pregio, anche se "goffamente restaurata (?) nel collo della Beata Vergine": quindi la selezionava per il museo⁴⁷. Lochis l'aveva acquistata a Milano nel 1830 nell'asta Calderara (come attesta l'epistolario Lochis), in origine faceva, infatti, parte della raccolta del Generale Pino Calderara di Bergamo. Segnalata forse dal Tassi (1740-1750 circa)

⁴⁴ (*) "A voi ricordo ciò anco per quello che si disse del quadro a Vienna dato al Giorgione e da noi al Cariani le due mezze figure in tela". Si veda l'introduzione per queste opere.

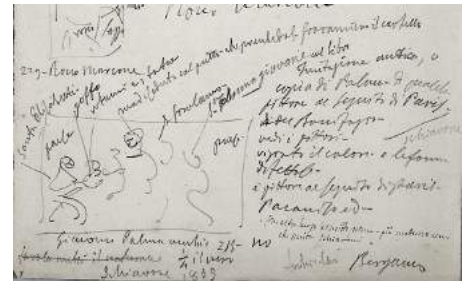
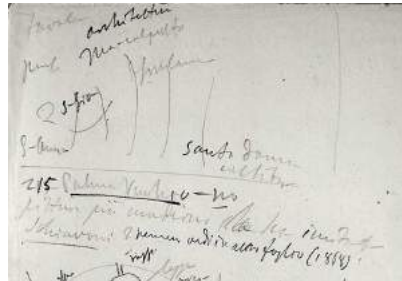
⁴⁵ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 357, nota 3.

⁴⁶ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake*..., 2011, vol. I, pp. 231, 237, nota 8, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, pp. 243, 260, nota 28, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre, pp. 348, 361, nota 140, taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, pp. 612, 616, nota 30, taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre.

⁴⁷ Panzeri, 1993, vol. I, p. 228. La proposta di datazione al 1864 circa delle note di Giovanni Morelli al suo esemplare del catalogo Lochis del 1858 (conservato nel Fondo Morelli dell'Archivio dell'Accademia di Brera) è in: Brambilla Ranise, 2007.

come di proprietà di Bartolo Dafino a Venezia (ma non è sicuro si tratti della medesima opera), è poi registrata da Marenzi nelle postille al Tassi (1827 circa), da Facchinetti (1833) e nei tre cataloghi Lochis (1834, 1846, 1858)⁴⁸ oltre che dal Locatelli (1867), prima di Cavalcaselle e Crowe (1871)⁴⁹. Venne poi segnalata ancora da Locatelli (1890), che erroneamente la riteneva proveniente dalla Collezione Orsetti di Venezia, e da Morelli (1892) e Berenson (1894)⁵⁰. Villa (2010, 2011), che ne ripercorre l'itinerario critico, la riferisce al 1516-1517 circa per l'impianto compositivo belliniano e le forme "ampie e vaporose", presaghe delle bellezze carnose della fine del secondo decennio⁵¹. Infine Luisa Attardi (2015) ha datato l'opera dopo il 1515 e Giovanni Valagussa (2015) al 1520 circa⁵².

Bonifacio Veronese



Bonifacio Veronese (Cerchia di), *Madonna con Gesù Bambino, San Giovanni Battista bambino e Santi*, 1540 circa, olio su tavola, 85 x 136 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 58 AC 00427); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 1v, 7r (dettagli).

Sul f. 1v: «Tavola, paese architettura, Madonna, S. Giovanni, S. Girolamo, S. Anna, Santa donna col libro. 215 Palma Vecchio – no. Pittore più moderno suo imitatore Schiavoni? Nemmeno, vedi in altro foglio (1868) (...) Lochis - ora Carrara Bergamo» e al f. 7r: «(...) Santa Elisabetta, paese, [S. Giovannino] goffo, rotami e statue, Madonna seduta col putto che prende da S. Giovannino il cartello, S. Gerolamo, S. donna giovane col libro. Giacomo Palma vecchio 215 - no, <tavola metà il naturale> ¼ il vero, Schiavone 1869. Imitazione antica, o copia di Palma - di qualche pittore al seguito di Paris, o del Bonifazio, Schiavone, vedi i pittori [indica con freccia quelli appena nominati], viziato il colore e le forme difettose; è pittore al seguito di Paris [...]. In altro luogo ho scritto prima - più moderno, uno che imita Schiavoni. Lochis, Bergamo». Al f. 55v (datato 1869): «1869, rovinato, Schiavone, Palma vecchio, 215 (...)». Nel testo definitivo è descritta tra le opere falsamente attribuite a Palma, per la maggiore vicinanza con lo stile di Andrea Schiavone, ma troppo povera per essere sua⁵³.

Si tratta della *Madonna con Gesù Bambino, San Giovanni Battista bambino e Santi* assegnata ora alla Cerchia di Bonifacio Veronese; viene dalla Collezione di Salvatore Orsetti (a Venezia) ed entrò in Carrara nel 1804: per cui l'indicazione di Cavalcaselle sulla provenienza "Lochis" non è corretta. Veniva citata già dal Ridolfi (1648), come nella Collezione di Cristoforo Orsetti e con l'attribuzione a Palma il Vecchio, attribuzione ripresa dal Tassi (1740-1750 circa), confermata da Marenzi (1824) e accolta anche da Eastlake (1854) che la descriveva come "delicata"⁵⁴. Negli inventari del museo era riferita sempre a Palma⁵⁵. Venne poi segnalata dal Pasino Locatelli (1867)⁵⁶, prima della ricognizione di Cavalcaselle che è dunque tra i primi studiosi ad estrometterla dal novero delle opere di Palma. Nel

⁴⁸ Con erronea identificazione della Santa di destra come S. Caterina: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, p. 13, n. XX. Per gli altri cataloghi si veda: Brambilla Ranise, 2007, p. 337. Il n. 156 delle note di Cavalcaselle è aggiunto in un secondo momento e corrisponde al manoscritto: *Inventario Lochis, post 10 marzo 1866*.

⁴⁹ *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia di Belle Arti...*, 1881, n. 183, p. 87.

⁵⁰ Rylands, 1988, p. 200, scheda n. 13; S. Facchinetti, in *Pittura italiana dal Rinascimento al XVIII secolo. Capolavori dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Catalogo della mostra (Losanna, 2008), a cura di S. Facchinetti, G. Valagussa, Cinisello Balsamo (MI) 2008, pp. 126-127, scheda n. 31.

⁵¹ Giovanni C.F. Villa, in *I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano...*, 2010, pp. 100-101, scheda n. 32 (con bibliografia precedente); Giovanni C.F. Villa, in *Maîtres vénitiens et flamands...*, 2011, pp. 132-133, scheda n. 32.

⁵² L. Attardi, in *Palma il Vecchio. Lo sguardo della bellezza...*, 2015, pp. 147-148, 159, note 50-55, illustrata a p. 151, p. 339, scheda n. 19 (con bibliografia precedente); G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 130-131, scheda n. 56.

⁵³ Crowe, Cavalcaselle, 1871, vol. II, p. 490, con il n. 285 (e non 215 come nei manoscritti) e come erroneamente proveniente dalla Collezione Lochis; Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 385, la provenienza è corretta in "Bergamo, Carrara" e il n. cambiato in 196 che corrisponde a quello del catalogo del museo del 1881.

⁵⁴ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, p. 230, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854.

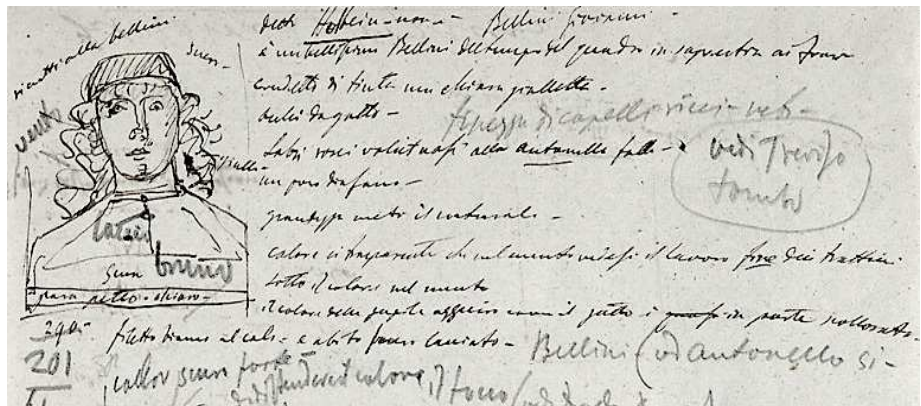
⁵⁵ [Fumagalli], *Inventario topografico*, [1863], n. 215, Palma il Vecchio.

⁵⁶ B. Della Chiesa, E. Baccheschi, *I pittori da Santacroce*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/II*, Bergamo 1976, p. 41, scheda n. 8, p. 79, fig. n. 2.

catalogo del 1881 era però di nuovo indicata come Palma il Vecchio⁵⁷. Ricci (1912) e Morassi (1934) la ritenevano invece della scuola di Palma⁵⁸. Mariacher (1968) la inserì tra le opere di Palma condotte nello stile di Bonifacio. Russoli (1973) la riferì dubitativamente a “Francesco” Santacroce, mentre Rossi (1979) pensava a Giulio Licinio. Venne poi correttamente attribuita alla cerchia di Bonifacio nel catalogo di Rylands (1988)⁵⁹.

Lorenzo Lotto

Al f. 4v: «*Ricciotti alla Bellini, scuro, giallo, scuro, detto Holbein, non è, Bellini Giovanni, è un bellissimo Bellini del tempo del quadro in sagrestia ai frari, crudetto di tinte ma chiaro gialletto, occhi da gatto, labri rosei volutuososi alla Antonello, un poco diafano, grandezza metà il naturale, colore trasparente che nel mento vedesi il lavoro fine dei trattini, sotto il colore nel mento, il colore della pupila azzurra come il gatto è in parte scolorato, <290> +/- 201 +/- filetto bianco al colo e abito laciato +/- Bellini (od Antonello sì, vento, lacio, bruno, finezza di capelli ricci, vedi Treviso tomba⁶⁰ (...)).»



Lorenzo Lotto, *Ritratto di giovane uomo*, 1500 circa, olio su tavola, 34,4 x 28 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 81 LC 00147); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 4v (dettaglio).

Il testo della minuta è già stato pubblicato a cura di Donata Levi⁶¹: «[26] Nella Galleria Lochis Carrara a Bergamo. Un bel ritratto di un giovane uomo dato un tempo ad Holbein, mostra tutta la maniera Veneziana, e quella appunto tra l'Antonello ed i Bellini <opera che potrebbe anco essere e però data [...] attribuita con buone ragioni al Antonello ben[ché] non presenta la finezza di mano ed il carattere proprio di quel pittore l'abbiamo collocato tra le opere di Antonello perché se non fosse suo almeno mostr d'Antonello stesso, o del Bellini per ragione e perché ha questo carattere; rappresenta benché vedesi una dolcezza in tutto ed un modo Bellinesco con un carattere che ricorda l'Antonello. È crudetto di tinte, un>. La tinta è chiara luminosa, giallastra, con ombre leggiere tendenti al bruno. Le labbra di tinta lacchiccia, ma un poco vuota, è traslucida, e diafano il colore di modo che vedesi in alcune parti la sottoposta preparazione del fondo chiaro. Tutto eseguito con grandissima diligenza, precisione e nettezza / [27] / di colorire e la tecnica è quella certo d'uno che studiò il nuovo metodo del colorire. Ad ogni modo con molta buona ragione è attribuito all'Antonello. Ad ogni modo per questa fisionomia d'arte noi qui lo collociamo. / Sarebbe appunto opera dello spirito e dell'arte e tecnica che vedete nel ritratto a Correr detto Pico della Mirandola dato a Antonello⁶², della Madonna col putto a Pavia Galleria Malaspina di Bellini⁶³, che quella maniera che benché sia inferiore ricorda

⁵⁷ *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia di Belle Arti...*, 1881, n. 196, p. 35.

⁵⁸ *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara...*, 1912, p. 84, n. 409; Morassi, 1934, p. 41, n. 409, esposto nella sala XIV.

⁵⁹ Rylands, 1988, p. 266, scheda n. A3.

⁶⁰ Dovrebbe trattarsi dell'affresco per il Monumento funebre di Agostino Onigo, nella Chiesa di S. Nicolò a Treviso, confermato dalla Cortesi Bosco (2006) come opera di Lorenzo Lotto (1498 circa). Uno dei paggi ricorda infatti il ritratto. Si veda: F. Cortesi Bosco, *Lorenzo Lotto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 66, Roma 2006, *ad vocem*.

⁶¹ Minuta originale in: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2026 (=12267), fasc. VI, ff. 15r-17r, i fogli sono intitolati “Miscellanea Lochis Carrara a Bergamo” e il fascicolo è una miscellanea su opere conservate in varie collezioni e ascritte ad Antonello da Messina. I fogli relativi al “nostro” dipinto sono trascritti in: www.docart900.memofonte.it.

⁶² Opera riferita ad Antonello da Messina nel catalogo del Museo Correr del 1885: *Guida del Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia*, Venezia 1885, n. 78, p. 132 (Antonello da Messina, *Giovanni Pico della Mirandola*).

⁶³ Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*, 1450-1460 circa, tempera su tavola, 47 x 31,5 cm, Pavia, Pinacoteca Malaspina (inv. n. 32).

quella del quadro del 1488 in sagrestia di Bellini ai Frari a Venezia⁶⁴. Come lavoro è bellissimo. Certo è un ritratto di un bel giovane di forme regolari, di colorito giallastro caldo con ombre leggere, di occhio da gatto con bella iride, ricci capelli castani, che si presenta ad un parapetto, il fondo è scuro; con labri di tinta lacchiccia. Ha il beretto scuro, veste bianca con laccio bianco. Se fosse del Bellini sono opere certamente che precede il quadro del 1488 e da collocarsi tra i suoi primi lavori di tal maniera, come abbiamo veduto pure altri di maniera Veneziana[?]. / [28] / di grandezza 1 / 3 circa il naturale poco più, ora è sotto il n. 201».

Nel testo definitivo l'opera è assegnata dubitativamente ad Antonello da Messina, rilevandone però le caratteristiche belliniane⁶⁵. Mündler nel 1855 la segnalava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis come probabile Antonello da Messina ed era tra le opere selezionate anche da Eastlake nel 1857 (sempre come probabile Antonello); l'inglese la ascriveva poi con più decisione ad Antonello da Messina nel 1862⁶⁶. Nelle note apposte da Giovanni Morelli al suo esemplare del catalogo Lochis (databili al 1864 circa) era analogamente riferita ad Antonello da Messina⁶⁷. Si tratta verosimilmente di un'opera profana e destinazione privata, ma di cui non si conosce la provenienza originaria prima dell'ingresso nella Collezione Lochis: appare già nel catalogo del 1834 e nei successivi (1846, 1858) sempre con l'attribuzione a Jan Holbein (era presentata montata in dittico con l'opera poi ascritta a Giovanni Bellini)⁶⁸, attribuzione rimasta valida ancora nel catalogo del 1881⁶⁹, nonostante Crowe e Cavalcaselle (1871) la avessero inserita tra le opere di Antonello da Messina. Nell'inventario manoscritto dalla collezione Lochis (post marzo 1866) figurava ancora con l'attribuzione a "Giovanni Holbein"⁷⁰. In seguito Giovanni Morelli (1891), rivede il precedente riferimento e propone il nome di Jacopo de' Barbari (per l'interpretazione della scritta al verso del ritratto di Bellini), seguito da Berenson (1895) che accettò più tardi il nome di Lotto (negli indici del 1932) proposto per primo da Gustavo Frizzoni (1907) e accolto nel catalogo della Carrara di Ricci (1912). Anche Morassi (1934), come Frizzoni, la riteneva della prima attività di Lotto, con influenze di Antonello e Dürer⁷¹. Zampetti (1975) la inseriva nel catalogo di Lotto, rilevando gli occhi "intenti a guardare verso di noi con tanta umana penetrazione"⁷². Viene, infatti, ora considerata la prima straordinaria testimonianza della penetrazione psicologica che Lotto approfondirà negli anni (Caroli, 1975)⁷³ e uno dei numeri di esordio del Lotto ancora "ammaliato dal lascito lagunare di Antonello da Messina" (Facchinetti, 2008)⁷⁴. Valagussa (2010, 2015) ha sottolineato che si tratta di una delle opere di Lotto in Carrara meno conosciute, forse per il "sottile intellettualismo" della figura che esprime "qualcosa di enigmatico, difficilmente decifrabile", mettendo in rilievo come negli anni della formazione di Lotto sia presente la reinterpretazione dei modelli antonelleschi mediata da Bartolomeo Montagna⁷⁵.

Sul f. 11r: «(...) Tagliato, Lorentus Lotus 1523, 222, ritratto si dice Bonghi, carni + cieli, bellissimo Loto. Il ritratto è la cosa più bella [...] di pieghe (...) Galleria Carrara, Bergamo». Sul f. 18r: «(...) Tagliato, dicesi che vi era Bergamo città, ritratto di Bonghi, bello <molta vigoria vivo> tonato bene, guarda con compiacenza, fissa, vivo, mano alzata, fondo spallato chiaro, mano al putto, azzurro, persico rosso, tappeto come [...]. [Madonna] bianco in capo, gentile, senza parete, giallo sofferto, rosso cinabro, [putto] gentile correggese, putto colla destra tiene il dito della mano dritta della Santa colla dritta mette con attenzione l'anello, stola furto sul fondo scuro, [S. Caterina] gentile smorfia, guarda da un lato e non il putto, viola meschino carattere ed ha molto sofferto, tocco fluido, caldo vinaceo, viola chiaro, Sposalizio di

⁶⁴ Giovanni Bellini, *Trittico dei Frari*, firmato e datato 1488, olio su tavola, 184 x 79 cm, Venezia, Chiesa di S. Maria Gloriosa dei Frari (sagrestia).

⁶⁵ Crowe, Cavalcaselle, 1871, vol. II, p. 98, nota 3, senza numero di inventario, ma come dalla Collezione Lochis in Carrara; Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 236 (postilla Borenius: è riportato il parere di Morelli che assegnava l'opera a Jacopo de' Barbari); vol. II, p. 433, nota 4 (3) (n. 62, Antonello da Messina, dubitativo).

⁶⁶ *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855). "Due teste probabilmente di Antonello da Messina, una molto particolare, con poco spazio tra i due occhi e molto piena nella parte inferiore della testa, entrambe con capelli e sopracciglia che si toccano, senza che sia visibile la fronte"; nella seconda citazione (1862) l'opera è indicata con il n. 290: S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, p. 348 (nn. 29-30), taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 611, taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre.

⁶⁷ Panzeri, 1993, vol. I, p. 238, nota 38.

⁶⁸ Si veda *infra*; G. Valagussa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 48-49, scheda n. 10. Le due opere hanno il medesimo n. 290 nel catalogo Lochis, 1858, p. 170, n. CCXC ("Holbein Giovanni, attribuiti al, Due ritratti sotto lo stesso numero").

⁶⁹ *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia...*, 1881, n. 62, p. 69.

⁷⁰ Inventario Lochis, post 10 marzo 1866, n. 201, come "Holbein, Giovanni attribuito a".

⁷¹ Morassi, 1934, p. 8, n. 72, p. 38, n. 72, esposto nella sala VIII.

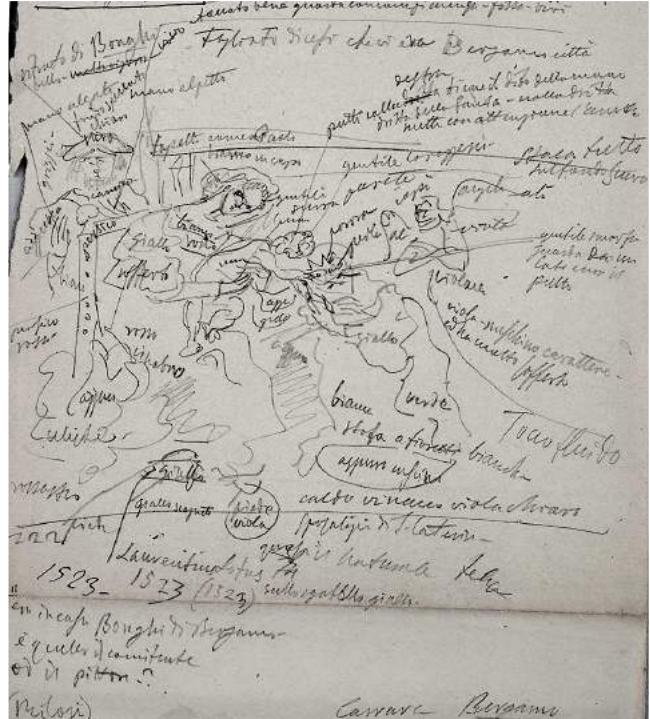
⁷² P. Zampetti, F. Cortesi Bosco, *Lorenzo Lotto*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 44, scheda n. 1, fig. 1 a p. 57.

⁷³ F. Caroli, *Lorenzo Lotto*, Firenze 1975, p. 92.

⁷⁴ S. Facchinetti, in *Pittura italiana dal Rinascimento al XVIII secolo. Capolavori dell'Accademia...*, 2008, pp. 118-199, scheda n. 27.

⁷⁵ G. Valagussa, in *I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano...*, 2010, pp. 76-77, scheda n. 21; G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 114-115, scheda n. 48. Il soggetto venne già ritenuto un ritratto giovanile del vescovo Bernardo de' Rossi. Il supporto, molto sottile, è in rovere di Slavonia. Le tracce dell'iscrizione posta sul parapetto sono ritenute non originali; al verso della tavola ci sono delle mazzature: fonte scheda Sirbec dell'opera, catalogazione Regione Lombardia, aggiornata al 2014.

S. Caterina, 222, Laurentius Lotus 1523(1523) sullo sgabello giallo, quasi il naturale, 1523, era in casa Bonghi di Bergamo è quello il comitante od il pittore? (Rilosi), Carrara Bergamo». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con un disegno ripreso da quello conservato a Venezia ma più sintetico e alcune note a penna di mano di Cavalcaselle: «Lotto 1523, p. 117, ritratto di Bonghi, fondo spellato chiaro troppo e grigio (...) vedi Locatelli, Tassi, tagliato (si dice che vedevasi la città di Bergamo) ora una topa scura, vedi Ridolfi p. 186 (...) stacca tutto dal fondo più scuro, tapeto come vedesi in Paolo Veronese (...) [putto] gentile correggesco, [S. Caterina] gentile ma smorfia guarda da un lato e non il putto, ha corona e perle in capo, magretta, angelo carattere magretto asciuto un poco esile, gentilezza affettata per carattere, ha sofferto, [manto Madonna] sofferto, rosso cinabro vivace (...), tacco fluido del pennello, caldo vinaceo viola chiaro, Laurentius Lotus / 1523, Sposalizio di S. Caterina, tela grandezza poco meno il naturale, n. 222»⁷⁶.



Lorenzo Lotto, *Nozze mistiche di S. Caterina con il donatore Nicolò Bonghi*, firmato e datato 1523 sullo sgabello: "Laurentius Lotus / 1523", olio su tela, 189,3 x 134,3 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00073); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 18r (dettaglio).

Nella minuta su Lotto (2028, fascicolo IX), ai ff. 52r-54v: «[117] (...) 1523 Bergamo / Galleria Carrara un bellissimo quadro [118] del suo modo graziato e gentile con tutte le bellezze proprie di questo genere di pittura del Lotto. <qui abbiamo quel naturalismo suo proprio> / Sposalizio di S. Caterina. È pieno di gusto di colore, caratteri gentili e graziosi al modo descritto. <Non possiamo non> Si può dire che in questo quadro esso esaurisca il suo modo graziato, allegro di genere di pittura gentile et. ec. / Abbiamo buona distribuzione, figure ben grupate animate fino ad avvicinarsi alla smorfia, ma che fino a qui può stare. [119] Vedete ciò che ho scritto nel disegno / figure svelte, asciutte, magrette, gentili. Vedete <modo> come si vestono (capelli di Santa con perle e corona et ec.) scelta di colori vivaci e sugosi di tinte, ed un genere allegro e di un <modo ed> effetto di luce che tiene a quello sopra ricordato che si risente del Correggio. Così nella scelta dei colori vedesi quella gaiezza di toni che ci fa rissovenire quello che più tardi si vede nel Paolo Veronese, in modo più maschio e virile – e che degenera nel Tiepolo. [120] Colorire pieno di gusto e di un sensualismo un poco eccessivo. La maniera a cui Loto si è dato, portato <e qualla che> dalla sua indole <vi fu portato ed in ciò esso è originale>, se non è tra i primi pittori del suo tempo esso certo occupa un posto onorato tra <i buoni pittori del suo tempo> i secondi / Caratteri dunque di figure gentili, <e gentile, non> forme svelte, asciutte, ma magrete, <sono graziose. Ma si così>. / Osservate il modo come si muovono, e gli attacchi - e le mani - e le dita [121] e le dita. Tutto dunque tende a quel graziato non semplice e non severo <ma> perché è alquanto mosso [*caricato] e che tende al contorto - e così le linee tendono alla curva. / Un poco di cochetteria in tutto, anco nello sguardo malizioso (per esempio vedi la Santa Caterina ci guarda e ride et ec.) / Certo Lotto è più pettegolo di Correggio, basti vedere lo stesso soggetto dipinto da Correggio per conoscere la grande superiorità del Correggio sora il Loto. / Tipi belli freschi – putto vedi movimento. Bello il ritratto, vivo et naturale, <il colore più> pieno di vigoria e di sugo di tinte [122], è la natura

⁷⁶ Londra, Victoria & Albert Museums, Nationa Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo "Lorenzo Lotto".

ritrattata con grande verità - il colore è caldo tendente al persico - al pavonazzetto caldo sulle ombre – le quali sono trasparenti e vigorose. / La Madonna tiene il piede sullo sgabellotto ove sopra è scritto il nome del pittore. Ha sofferto – un pezzo fu tagliato via (si dice vi fosse la veduta di Bergamo vedi per ciò Locatelli – e Ridolfi⁷⁷) fu inegualmente pullito, ed ora non ha più quel giusto accordo ed armonia di tinte che doveva aver avuto».

Nel testo definitivo la figura di destra è indicata come il ritratto di Nicolò Bonghi come era rilevato “dall’anonimo morelliano”; l’opera è descritta come priva della delicatezza di toni propria di Correggio, ma con uno “scintillio artificiale” caratteristico di Lotto. Illustrerebbe inoltre la capacità dell’artista di riprodurre la natura con verità; dal punto di vista conservativo sono rilevate delle abrasioni specie nella zona del fondo⁷⁸. Si tratta del quadro che il Michiel (1525 circa) appunto vide a Bergamo in casa di Nicolò Bonghi, effigiato sulla sinistra nell’opera. Durante l’occupazione francese di Bergamo venne ricoverato nella chiesa di S. Michele al Pozzo Bianco, dove già nel 1527-1528 un soldato tagliò la parte del paesaggio. Era citato con elogi dal Ridolfi (1648), che ricordava l’atto vandalico e lo riteneva in origine dipinto con la veduta del Monte Sinai oltre una finestra, dall’Angelini (1720 circa) che lo riteneva uno dei “più singolari” dell’artista, dal Tassi (1740-1750 circa), che lo accertava come passato in proprietà del Conte Giacomo Carrara (che lo acquistò dai Bonghi) e indicava erroneamente nel personaggio sulla sinistra un autoritratto di Lotto, errore reiterato da Bartolomeo Borsetti (1796)⁷⁹. Lanzi (1793) dedicava all’opera una lunga descrizione ritenendola “stupenda specialmente per l’impasto de’ colori” che gli richiamava alla mente addirittura Van Dyck, con l’uso dei “pavonazzi anche presso le carni”, il colorito era assimilabile al Correggio di cui non aveva però la “stessa grazia e felicità di volti”⁸⁰. Fu visto poi da Mündler (1857) - che lo descriveva come un considerevole e raffinato dipinto - da Eastlake (1863) che lo ricordava come il capolavoro di Lotto⁸¹ e da Locatelli (1867), che ricordava l’evento del taglio, ipotizzando che la parte tagliata potesse raffigurare una veduta di Bergamo, e riprendeva l’ipotesi dell’autoritratto ritenuta valida anche dai due conoscitori stranieri, e da Frizzoni (1884) e Berenson (1895)⁸². Chiodi (1968), grazie a rinvenimenti documentari, chiarì che l’opera fu data da Lotto al suo padrone di casa, Nicolò Bonghi, come pagamento di un anno di affitto. Zampetti (1975) riconobbe nel ritratto del Bonghi “quasi il prototipo” di un gusto tipicamente bergamasco di proporre il personaggio nella sua semplicità umana, autentica e schietta, liberandolo dalla magniloquenza e dall’affettazione della ritrattistica ufficiale, in voga all’epoca. Lucco (1998) ricordava l’opera come uno dei “capolavori assoluti” di Lotto per il “vivido naturalismo che indaga la realtà con immediatezza non idealizzante, o anti-idealizzante addirittura”⁸³. Valagussa (2011, 2015) ha sottolineato come tramite l’opera arrivino a Bergamo i colori vivissimi, trasparenti e accentuati da forti contrasti luministici, che erano del tutto ignoti alla pittura locale⁸⁴.

Sul f. 6r: «*Madonna con libro +/- guarda [S. Caterina], foglie verdi +/- cielo, verde. 0.81, 1.45, Laurentius Lotus 1533, tela. S. Giuseppe tira il panno del putto mentre sta tra la veglia ed il sonno +/- e lo mostra a S. Caterina +/-, S. Caterina a mani giunte. Bel quadro, molta vivacità di colorito vago. Molta vita, non senza [...] di affettazione la Madonna. Putto bello [...]. +/- Madonna col libro in mano fissa con grazia la S. Caterina +/- S. Caterina +/- prega a mani, piccola (...); al f. 18v: «Chiare, fico verdi, albori, verde gelsomini? Gelsomoni? Carrara Bergamo, di Roma Respoli⁸⁵. Cielo, nebia orizzonte, ponte, [S. Giuseppe] lo scopre e lo mostra, vigoroso, albori gelsomini, [S. Caterina] corona e perle, gentile

⁷⁷ Ridolfi (1648), ed. 1914, vol. I, p. 144, riferiva vi fosse una veduta del Monte Sinai. Locatelli, vol. I, 1867, p. 93, pensava invece potesse trattarsi della città di Bergamo.

⁷⁸ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 409-410, nota 1.

⁷⁹ “Istoriato bellissimo (...) merita l’ammirazione di tutti gli intelligenti. È uno delle capi d’opera di questo grande maestro: a ragione volse figurarsi in esso col suo ritratto (...)”: Inventario Borsetti, 1796, foglio 62, n. 89; in A. Pinetti, *Il Conte Giacomo Carrara e la sua galleria secondo il catalogo del 1796*, Bergamo 1922, p. 130, n. 89. Pittore e restauratore di quadri per il Conte Giacomo Carrara, Bartolomeo Borsetti è l’estensore, nel 1796, del catalogo manoscritto della galleria del Carrara.

⁸⁰ Lanzi, 1793, cc. 42r-v, in Luigi Lanzi, *Viaggio nel Veneto*, a cura di D. Levi, 1989, p. 53.

⁸¹ “(...) Dietro la sedia della Vergine sta in piedi un uomo di mezza età con una barba marrone, capelli leggeri e lisci, il naso rosso; un cappello nero: si tratta evidentemente di un ritratto di una tale individualità e così vicino al vero che niente di più bello può essere immaginato. Il colore dell’insieme è di una brillantezza e forza straordinarie. Il paesaggio nell’angolo di destra, che una volta completava l’insieme, è stato tagliato (...) è firmato ‘Laurentius Lotus 1523’”, in: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 182 (19 ottobre 1857); S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, p. 652, taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre: l’opera è contrassegnata dal n. 232.

⁸² *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia...*, 1881, n. 66, p. 14.

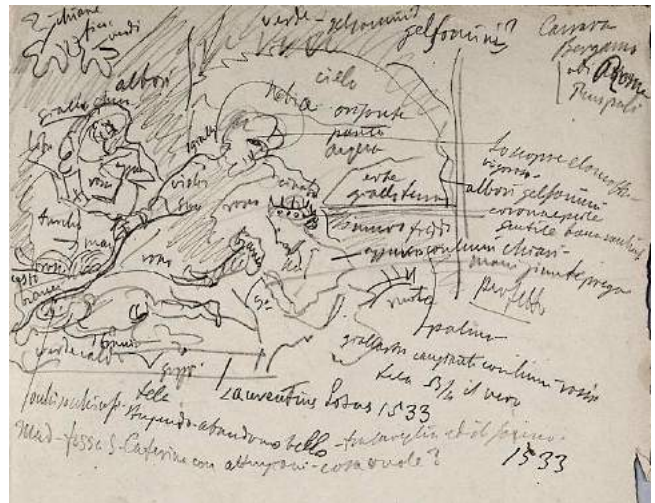
⁸³ P. Zampetti, F. Cortesi Bosco, *Lorenzo Lotto*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 44, scheda n. 4; M. Lucco, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento...*, 1998, pp. 138-141, scheda n. 22 (con bibliografia); *Pittura italiana dal Rinascimento al XVIII secolo. Capolavori dell’Accademia Carrara di Bergamo*, Catalogo della mostra..., 2008, pp. 132-133, scheda n. 34.

⁸⁴ G. Valagussa, in *Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra..., 2011, pp. 178-179, scheda n. 27 (con bibliografia precedente); G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 118-119, scheda n. 50.

⁸⁵ Dell’opera esistono varie repliche di cui una in Palazzo Pallavicini Rospigliosi a Roma, che Cavalcaselle e Crowe consideravano autentica: Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 420, nota 3 (continuazione della p. precedente).

bocca socchiusa, muro freddo, azzurro con lumi chiari, ruota palma, mani giunte prega, perfetto, giallastro cangiante con lumi rossi, cesto bianco, verde caldo, tela $\frac{3}{4}$ il vero, tela, Laurentus Lotus 1533, [putto] occhi socchiusi stupendo abbandono bello, tra la veglia ed il sonno, Madonna fissa S. Caterina con attenzione, cosa vuole? 1533 (...). Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con applicato un lucido tratto dal disegno conservato a Venezia, con uno schizzo sintetico e alcune note a penna di Cavalcaselle: «Bergamo p. 152, verde e gelsomini (...) Madonna gira la testa, guarda S. caterina con attenzione e pare si domandi cosa vuole, [S. Giuseppe] scopre il panno del putto e lo mostra e lo indica, [S. Caterina] mani gentili prega, (...) libro vedi movimento graziato, putto occhi socchiusi, bello abbandono della figura, è tra la veglia ed il sonno, tela, Laurentus Lotus 1533, p. 15, figure minori del vero tela, vedi Roma, Palazzo Rospigliosi, ripetizione p. 180»⁸⁶.

Nella minuta su Lotto (2028, fascicolo IX), ai ff. 74r-75v: «[p. 152] L. Loto 1533 Bergamo / Galleria Carrara – Uno dei più belli e graziosi quadri. Il putto steso sul drappo <che è> sulla tavola dove, <in parte> sta in parte <co>gli occhi socchiusi maliziosamente, al modo che vedete, pare sorrida, o guarda alla S. Caterina che gli è destinata in sposa. Bel putto, piacevole, simpatico – bel movimento – forme ripiene e carnose. / Il S. Giuseppe pronto nel movimento alza il panno con una mano e coll'altro braccio e dito lo indica alla Catterina. S. Giuseppe soliti ossi frontali, bozze pronunciate [p. 153] e forme di testa pronunciate specialmente le ossa frontali naso a curva marcato ed ec. / Santa Caterina – graziosa figura, gentile e di quel carattere che si direbbe corregesco – belle forme, bel profilo, bella acconciatura di donna, perle tra i capelli, e la corona in capo – dolcemente inclinata a mani giunte prega piena di compiacenza. / La Madonna, movimento tutto grazioso vedetela. Ha il libro; sospende la lettura, ed inchina alquanto [154] dolcemente la testa e con sguardo penetrante guarda S. Caterina. / Il fondo è formato in parte di alberi con frutti (fichi) e chiude tutto intorno alberi e fiori tramezzo e gelsomini (dunque pianta di gelsomino tra mezzo) che buon odore che si pensa vi doveva essere. / Dietro alle figure il muretto – poi il paese ed il cielo – / Colorito forte vigoroso e pieno di sugo di tinta e di armonia e dolcezza di passaggi dei colori e delle tinte. La conservazione è buona, lo [155] lo che permette al colore di produrre quel senso grato e piacevole che <che produce il colore di questo quadro su chi lo guada> si riceve guardandolo. / Le altre cose vedete nel disegno – molta vivacità di colorito (*)»⁸⁷ (...). Nel testo definitivo l'opera è considerata una delle più seducenti e delicate di Lotto se si escludeva l'elemento negativo della sproporzione di alcune figure; ne sono apprezzate le tonalità diversificate e la resa delle espressioni delle figure. Viene indicata come probabilmente proveniente dalla Collezione Canonici di Ferrara⁸⁸.



Lorenzo Lotto, *Sacra Famiglia* (Madonna con Bambino dormiente e i SS. Giuseppe e Caterina d'Alessandria), firmato e datato 1533, olio su tela, 81,5 x 115,3 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 81 LC 00185); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 18v (dettaglio).

L'opera fu acquistata dal Conte Lochis a Milano nel 1829, presso Tommaso Carli; fu vista in casa di Guglielmo Lochis già da Carlo Facchinetti (1833); è citata nei tre cataloghi della collezione (1834, 1846, 1858) come un "capo d'opera" di Lotto⁸⁹. Eastlake la selezionava nel 1854 e nel 1855 (rilevando la figura "corregesca" del S. Giuseppe e le tonalità più forti e smaltate che non nelle opere di Lotto in Carrara e in Collezione Frizzoni, meno ben conservate); il Direttore della National Gallery ritornava a vederla il 26 agosto 1857 segnalando che l'espressione del Bambino era "difettosa" dal punto di vista conservativo ma che si sarebbe potuto rimediare. Il 28 agosto dello stesso anno Mündler la indicava nel suo diario inglese tra le sole tre opere Lochis selezionate da lui e dallo stesso Eastlake appunto per essere acquistate e la

⁸⁶ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo "Lorenzo Lotto".

⁸⁷ (*) Vedi Roma palazzo Rospigliosi la ripetizione di questo quadro p. 180.

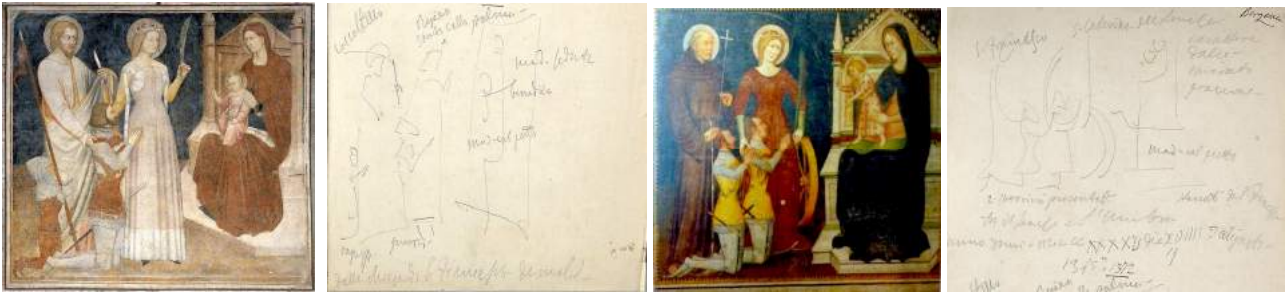
⁸⁸ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 419-420, nota 3.

⁸⁹ *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, pp. 8-10, n. XI; Brambilla Ranise, 2007, p. 336.

descriveva nel dettaglio nell'ottobre dello stesso anno. Infine Eastlake tornava ad esaminarla nel 1862⁹⁰. Veniva poi citata dal Campori (1870) e, dopo Cavalcaselle e Crowe, nel catalogo del 1881⁹¹ e dal Berenson (1895).

Zampetti (1975) osservava che l'evento religioso è narrato in chiave emotiva: "un intenso passaggio di sentimenti in divenire unisce le figure"⁹². Humfrey (1998) ricordava l'umanità "toccante" del bambino dormiente e la riteneva eseguita prima del viaggio nelle Marche o appena Lotto vi era arrivato⁹³, mentre Fachinetti (2008) ha sottolineato che non si hanno ancora precise notizie sugli spostamenti di Lotto nell'anno di esecuzione dell'opera (1533), ma che dovette essere realizzata per un committente marchigiano⁹⁴. Data l'esistenza di diverse altre versioni, non è ancora chiaro se la presente, riconosciuta di certo come il prototipo, sia effettivamente quella della Collezione di Roberto Canonici di Ferrara (1623) e poi di Ambrogio Bembo (1663), anche se tale identificazione resta la più probabile (Valagussa, 2011)⁹⁵.

Maestro di Fra' Gerardo (vicino al); Maestro di S. Nicolò ai Celestini (Pacino de Nova?)



Maestro di Fra' Gerardo (vicino al), *Madonna in trono col Bambino, S. Bartolomeo, S. Martire e due devoti*, 1370-1380 circa, affresco staccato, 196 x 210 cm, dal convento di S. Francesco a Bergamo (ex Sala capitolare), Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00874); Venezia, Biblioteca Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 41v (dettaglio); Maestro di S. Nicolò ai Celestini: Pacino de Nova (?), *Madonna in trono col Bambino, S. Francesco d'Assisi, S. Caterina d'Alessandria e due devoti*, 1382, affresco staccato, 192 x 222 cm, dal convento di S. Francesco a Bergamo (ex Sala capitolare), Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00826); Venezia, Biblioteca Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 41v (dettaglio).

Sul f. 41v: «Bergamo. S. Francesco, S. Caterina del Senese. Carattere dolce [...], Madonna col putto, 2 guerrieri presentati, staccati da S. Francesco, tra il Senese e l'Umbro anno domini MCCCXXXII die XVIII augusti 1345? 1372 [aggiunto a penna]. [Santo della seconda scena a sinistra] Col coltello, regina, Santa colla palma, Madonna seduta [putto] benedice, Madonna col putto, ragazzo, guerrieri, dalla chiesa di S. Francesco demolita». Si tratta di due porzioni di affreschi provenienti dal convento bergamasco di S. Francesco (sala capitolare), strappati nel 1864, trasferiti su tela e acquistati dalla Carrara, dove probabilmente Cavalcaselle li vide, anche se il f. 41v è disgiunto dal nucleo Carrara come ordine di collocazione e attuale segnatura⁹⁶; nel 1927 saranno collocati nel Palazzo della Ragione, come deposito museale. Gli affreschi erano stati menzionati, prima di Cavalcaselle e Crowe (1871), dal Locatelli (1867) che escludeva fossero riferibili a Pacino de Nova, ma li riteneva in ogni caso del suo ambito e notava le figure "lunghe e smilze" dalle estremità "poco perfette", dal pieghar "ritto e secco" che denotava "l'infantile inesperienza" dell'autore, ma una "certa tranquillità e dignità" di posa ed espressioni⁹⁷.

Il conoscitore veneto riporta la data del "1392", corretta poi più tardi con un intervento a penna in "1372", e osserva il carattere dolce e l'attinenza con l'arte senese e umbra e, nei testi definitivi, le forme svelte, il carattere gentile, la tinta calda, i contorni precisi, la tecnica abbastanza accurata e una lontana affinità con Altichiero e Giovanni da Milano; gli affreschi sono inoltre avvicinati per stile alla *Madonna con Bambino* proveniente dalla chiesa di S. Maria Maggiore (di

⁹⁰ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, pp. 231, 237, nota 6, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, pp. 242-243, 260, nota 26, taccuino NG 22/8: 1855, 14 settembre 1855, p. 347, taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 612, taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre; *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 162 (25 agosto 1857), p. 182 (19 ottobre 1857).

⁹¹ *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia...*, 1881, n. 185, p. 88.

⁹² P. Zampetti, F. Cortesi Bosco, *Lorenzo Lotto*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/I, Bergamo 1975, pp. 44-45, scheda n. 5.

⁹³ P. Humfrey, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento...*, 1998, pp. 182-184, scheda n. 37.

⁹⁴ S. Fachinetti, in *Pittura italiana dal Rinascimento al XVIII secolo...*, 2008, pp. 134-135, scheda n. 35.

⁹⁵ G. Valagussa, in *Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra..., 2011, pp. 190-191, scheda n. 32 (con bibliografia precedente); G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 120-121, scheda n. 51.

⁹⁶ La ricognizione su tali due opere non è nei primi fogli dedicati alla Carrara (ma al verso del foglio sull'affresco esterno del palazzo accanto S. Michele al Pozzo Bianco), non è indicato il luogo di collocazione delle opere e nemmeno il numero di inventariazione museale.

⁹⁷ Locatelli, vol. I, 1867, pp. 13-14.

cui si è detto) analogamente riferita a Pacino de Nova; nella *History* la data è correttamente indicata come “1382”⁹⁸. Frizzoni (1907) giudicava i due affreschi del principio del Quattrocento. Toesca (1907, 1912, 1951) precisava meglio i riferimenti, leggendo anche lui correttamente la data come “1382”, sottolineando le similitudini con il Maestro di Mocchirolo (che sarà poi identificato su base documentaria in Pacino de Nova⁹⁹) e la tangenza con la pittura veronese di Altichiero e dell’Avanzo e con Giovanni da Milano; negando la comune paternità delle due porzioni di affreschi. Luigi Angelini (1953) datava il primo affresco più tardi (1380-1385 circa) del secondo e li riteneva entrambi di “considerevole pregio” e di mano di un pittore non locale e di “alta capacità” vicino al Maestro di Mocchirolo¹⁰⁰. Per una discussione più recente sulle opere si veda l’intervento a cura di Boskovits (1992) e quello della Recanati (1993)¹⁰¹: il primo affresco viene ora considerato più antico, del 1370-1380 circa, e attribuito ad un artista affine al Maestro di Fra’ Gerardo da Serinalta, in quanto vi predomina una visione “realistica” e “comunicativa” tipica dell’arte bergamasca del terzo quarto del Trecento, con occhie “parlanti” e assonanze con lo stile del “Maestro dell’Adorazione dei Magi” in S. Maria Maggiore a Bergamo (di cui si è detto prima), mentre il secondo viene riferito al Maestro di S. Nicolò ai Celestini, “uno degli esponenti più aggiornati della cultura bergamasca della seconda metà del secolo”, vicino al Maestro di Mocchirolo e - per il “senso naturalistico” - già influenzato dal gusto tardogotico d’Oltralpe. Il secondo affresco è stato inoltre recentemente esposto alla mostra milanese dai *Visconti agli Sforza* (2015) come probabilmente di Pacino de Nova sulla base della considerazione che sia Boskovitz sia Lampertico (1992) racchiudevano, in realtà, attorno al nome convenzionale di “Maestro di S. Nicolò ai Celestini” la produzione tarda di Pacino¹⁰².

Antonio Boselli

Cavalcaselle segnala la pala di Antonio Boselli per due volte sui taccuini, sul f. 16r annota sinteticamente «(...) S. Giovanni battista, S. Lorenzo, Santo vecchio, brutto pittore, Antonius Bosellus / pinxit MDXVI (...)», sul f. 44v la documenta più attentamente «(...) Bergognone, luinesco, ricci, ruvido il tocco, [indica testa santo di destra] larghe, pesante, quadrata vedi Romanino, brutti tipi volgari, proporzioni regolari, ha molto sofferto di restauro [indica piedi del santo] brutti, grandezza naturale, 163, ANTONIUS BOSELLUS PINXIT / MDXVII. Bergognone sviluppato, forme ossee e disegno duro. Olio tavola, colore viziato, grasso assai (come i lombardi Zenale a Brera) di tinta sporca, ma [*crepolata] e viziata, colore [*ragionevole] giallastro nella massa luce e caldo nelle guance, forme regolari (Bergognone), masse definite, ad olio, il capolavoro, ora è deciso quadri ad Alzano sono Bosella¹⁰³». Nel testo definitivo è ricordata come trasferita da S. Lorenzino in Carrara e come contraddistinta dalle forme ossute, larghe e rigide che avrebbero caratterizzato lo stile del pittore, i colori sono indicati come sobri ma danneggiati dal tempo e dai restauri¹⁰⁴.

L’opera, firmata e datata, era originariamente nella chiesa di S. Lorenzino a Bergamo dopo l’abbattimento della quale (1561) fu trasferita prima in S. Pietro in colle aperto, poi incamerata nei beni della parrocchiale di S. Agata ed infine acquistata dall’Accademia Carrara nel 1858. Bartoli (1774) e Pasta (1775) la assegnavano a “Scipione Busello, Bergamasco”. Non era registrata nel manoscritto napoleonico del 1798 come tra le opere degne di interesse. Fu Tassi (1740-1750 circa) a riferire la corretta attribuzione ad “Antonio” Boselli e la provenienza originaria dalla chiesa di S. Lorenzino. Venne in seguito rilevata dal Marenzi (1824). Locatelli (1867) la vide anche lui in Carrara, rimarcandone la delicatezza prodigiosa delle teste. Secondo Argenti e Baracchetti (autori del primo e unico catalogo moderno del pittore, 1975) il giudizio di Cavalcaselle e Crowe che indicavano come l’autore muoverebbe dalle esperienze lombarde di Bergognone e mostrerebbe maggiore libertà ed abilità compositiva della *Pala di Ognissanti* (in S. Maria Maggiore, di cui si è detto), per cui l’opera in Carrara sarebbe il “capolavoro” dell’artista (osservazioni – come visto – che sono in

⁹⁸ Come tra le opere di Pacino de Nova in: G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia...*, Firenze, 1875-1908, 11 voll., ed. consultata: II edizione con aggiunte e correzioni, 10 voll., Firenze 1886-1909, vol. IV (1900), pp. 227-228, nota 2; Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 434, nota 2: qui la data è precisata in 1382.

⁹⁹ Per la bibliografia su Pacino si veda *supra*, la parte su S. Maria Maggiore.

¹⁰⁰ Angelini, 1953, pp. 5-12 (con bibliografia precedente).

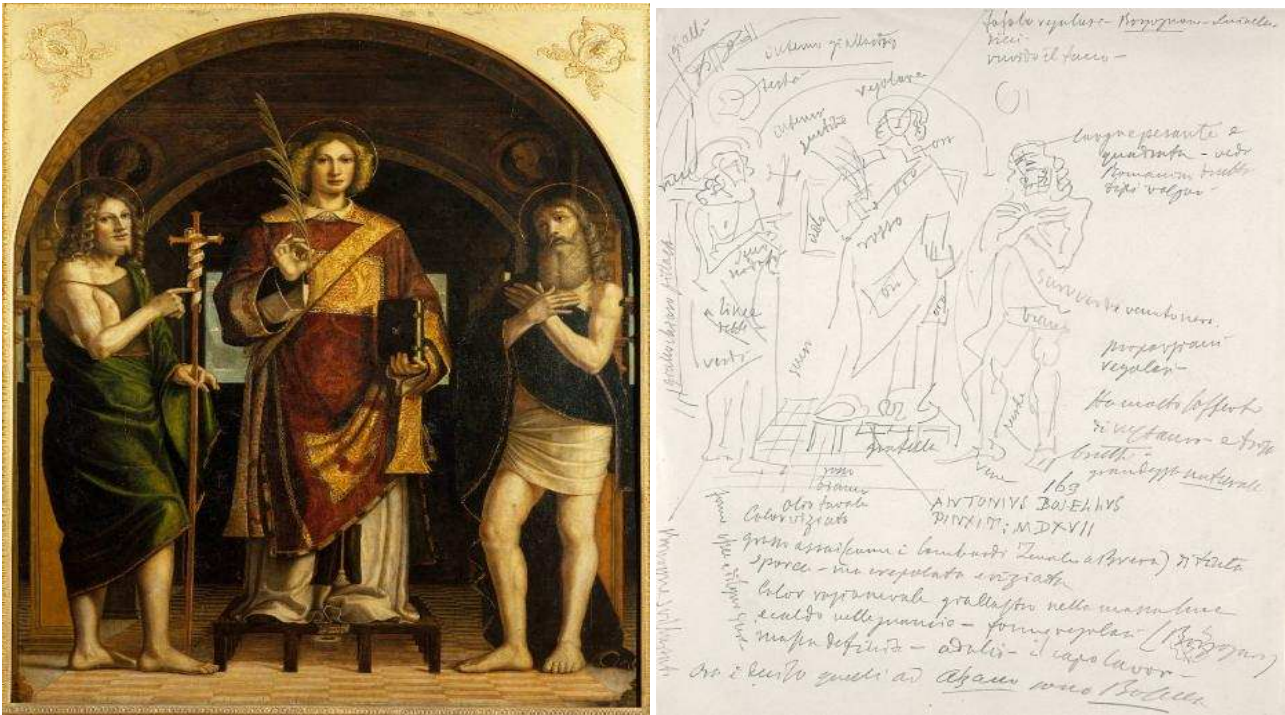
¹⁰¹ A. Reina, *Affreschi trecenteschi nell’ex convento di S. Francesco a Bergamo*, in “Arte Lombarda”, I, 1955, pp. 38-39; M. Lampertico, in M. Boskovits (a cura di), *Terzo quarto del XIV secolo*, in *I pittori bergamaschi...*, *Le origini*, Bergamo 1992, pp. 336, 340, scheda n. 13, pp. 338-339, figg. (con bibliografia precedente); M. Lampertico, in M. Boskovits (a cura di), *Fine del XIV e inizio del XV secolo*, in *I pittori bergamaschi...*, *Le origini*, Bergamo 1992, pp. 441, 447, scheda n. 26, p. 443, fig. (con bibliografia precedente); Recanati, in G. Bora et al. (a cura di), *La pittura in Lombardia, Il Trecento*, Milano 1993, pp. 218-219, 231, figg. 298-299, pp. 233, 235, note 43, 47; F. Rossi, con P. Angelini, M.G. Recanati, *Accademia Carrara. Gli affreschi a Palazzo della Ragione*, Milano 1995, pp. 48-49, nn. 748-749 (Maestro di S. Nicolò ai Celestini, 1382; Scuola bergamasca, terzo quarto del XIV secolo).

¹⁰² L. Galli, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza...*, 2015, pp. 108-109, scheda n. I.35 (con bibliografia precedente).

¹⁰³ Si veda *infra*: Alzano. Tuttavia non sono stati rinvenuti riferimenti a Boselli per le opere viste in Alzano, quindi non è chiaro a cosa qui faccia riferimento Cavalcaselle; né si trovano riscontri sicuri in tal senso nel testo definitivo. Forse potrebbe trattarsi dell’opera con *S. Antonio abate tra S. Cristoforo e S. Nicola da Tolentino*, che è poi riferita al Gavasio, in quanto nel disegno corrispondente Cavalcaselle annotava “sente del Bergognone”.

¹⁰⁴ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 437, nota 1.

effetti già nelle note manoscritte di Cavalcaselle), non è condivisibile e gli autori danno una lettura dell'opera in chiave esclusivamente veneta¹⁰⁵. Rossi (1991) sottolineava invece che Cavalcaselle e Crowe ascrivevano correttamente l'opera all'area del Bergognone, "verosimilmente per una intelligente lettura delle ombre cristalline dei volti, ora assai oscurate dalle vernici"¹⁰⁶. Nel disegno gli elementi bergognoneschi colti da Cavalcaselle sono proprio la luce calda delle guance e le "forme regolari" delle teste. La connessione con la cultura tardo quattrocentesca lombarda era dunque indubbia per Rossi e sintomo di una committenza ritardataria e tradizionalista, mentre incomprensibile appariva allo studioso la lettura in chiave veneta proposta da Argenti e Baracchetti. Facchinetti (2000, 2010) ha infine osservato che la limitata fortuna critica del dipinto è da correlare all'interpretazione riduttiva data al Boselli, preso ad esempio del filone di "retroguardia milanese considerato impermeabile alle novità lottesche". In realtà secondo lo studioso Boselli è esponente di un fenomeno di "resistenza" in senso lombardo in una zona di confine qual era quella bergamasca, fenomeno che è parallelo alla sterzata veneta; la pala è - come aveva quindi giustamente osservato Cavalcaselle - sicuramente più aggiornata di quella in S. Maria Maggiore, in quanto mostra un'influenza della maniera di Leonardo (specie nei volti delle figure) che rappresenta una novità nel percorso di Boselli, come anche la struttura architettonica in cui sono inserite le figure è prettamente lombarda¹⁰⁷.



Antonio Boselli, *San Lorenzo tra i Santi Giovanni Battista e Barnaba*, firmata e datata 1517, olio su tavola, 186 x 146 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 06 AC 00900); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 44v, dettaglio.

Sul f. 14v: «Antonio Bosella. S. Pietro ad olio, giallo nicchia, verde, rosso, sofferto, mani specialmente sofferto. 296, tavola ad olio, santo il padre "Joannes art nomen ejus", così nel libro che indica, nicchia gialla, barbone, libro, rosso, carattere regola tipo non dispiacente tutti; nicchia idem, libro, libro in mano, verde ripassato, S. Anna? Tavola. Tutte carattere d'un quadro istesso; 294 S. Bernardino, nicchia, sofferto, tavola. Caratteri ad olio, forme regolari e del 1500 principiare, certa vigoria di colore, ma impasto grasso e tocco ruvido ma vigoria di tinte e forza nelle ombre, ombre carnate di scuro forti e parte in luce calda, sempre però una certa durezza di forme, e meschinità di mani ditta ed attacchi, eredità di Gavasio, solo che Antonio Bosella è più moderno e nel colore l'opposto. Ora penso essere di questo Bosella Antonio tutti i quadri veduti a Alzano nelle vicinanze si è Bosella vedi qui il quadro segnato (...)». Sul f. 17r: «(...) 297 S. Pietro, 295 Santa col libro, Antonio Bosella +/- Antonio Bosella (...)», sul f. 17v: «(...) 296 profeta col libro, 294, ?. Color ruvido grasso ad olio, difettoso il tutto, vinaceo colore, ombre scure [*proporzioni] difetta 295, 297». Nel testo definitivo sono segnalate tra le opere di Antonio Boselli e come mezze figure di S. Pietro, S. Bernardino, S. Gioacchino e S. Anna¹⁰⁸. Le tavolette provengono dalla Collezione del Conte Carrara (ante 1796) dove il

¹⁰⁵ M. Argenti, G. Baracchetti, *Antonio Boselli*, in *I pittori bergamaschi, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 327, scheda n. 18, p. 334, fig. 1 (con bibliografia precedente).

¹⁰⁶ F. Rossi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 230.

¹⁰⁷ S. Facchinetti, in *Bergamo l'altra Venezia...*, 2000, pp. 82-83, scheda n. I.6 (con bibliografia precedente); S. Facchinetti, in *Botticelli, Bellini, Guardi...: chefs-d'oeuvre...*, 2010, pp. 42-43, scheda n. 7.

¹⁰⁸ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 437, nota 1.

S. Pietro era segnalato come opera forse della prima maniera di Palma il Vecchio¹⁰⁹ ed erano repertoriate negli inventari del museo con l'attribuzione ad Antonio Boselli¹¹⁰. Vennero poi correttamente riferite ad Antonio Boselli forse proprio da Cavalcaselle e Crowe, in sede di pubblicazione (1871). Nel successivo catalogo del 1881 è ripresa l'attribuzione al Boselli¹¹¹, confermata poi dal Morassi (1934)¹¹² e dall'ultimo catalogo del museo (1988)¹¹³. Nella più recente monografia sul pittore gli vengono assegnate su base stilistica, vengono avvicinate all'opera con il S. Lorenzo del 1517 (di cui si è detto sopra) ma considerate più rigide e meno tornite, più vicine alla maniera lombarda del primo Zenale e prive di suggestioni venete¹¹⁴.



Antonio Boselli, *S. Elisabetta*, *S. Zaccaria*, 1510-1517 circa, olio su tavola, 55 x 36 cm (ciascuno), Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 06 AC 00446, 06 AC 00428); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 14v (dettaglio).

Ambito bergamasco

Al f. 14r: «Fondo nuovo, oro giallastro e nuovo. Carni fuse colore, giallastre, forme meschine e che sentono del Bartolomeo Vivarini, bottega (come carattere il n. 337 di Bartolomeo), forme di legno, S. Paolo, azzurro veste, rosso manto pesante, sassi e terra gialla alla Vivarini, S. Pietro, pieghe azzurre, verde, manto giallo chiaro, terra come l'altro, 306=307 anco grandezza eguale, ¼ il vero circa, 307 scuola antica dei Boselli (*)¹¹⁵. (...) Certo Bartolomeo Vivarini bottega 1491 il n. 337¹¹⁶». Sul f. 17r: «325 [sic] S. Pietro scuola antica, <del Bosello> S. Paolo 306 idem, figure di legno dilavate di tinta. Carrara Bergamo. Pieghe spesse ed affollate brutte, tavole, mani e piedi brutti difettosi e di legno <molto peggio del Bartolomeo 337 abbia veduto Bartolomeo> +/- vedi foglio nuovo (...)».

I due Santi non stati inseriti nel testo definitivo. Si tratta di due opere provenienti dalla Collezione del Conte Carrara (ante 1796), citate nell'Inventario Borsetti (1796) come di uno dei "tre" bergamaschi da Poscante¹¹⁷. Nell'Inventario topografico [1863] erano riferiti all'antica scuola del Boselli e in quello redatto dal Fumagalli sulle opere da restaurare (1863) ad Antonio Vivarini¹¹⁸. Cavalcaselle li riferisce all'ambito di Antonio Boselli, ma con influssi di Bartolomeo Vivarini. La critica moderna li considera come di ambito bergamasco¹¹⁹. I due santi sono probabilmente rilevati anche sul f. 11v come esposti sotto la lunetta ricondotta al *Polittico di Scanzo* di Bartolomeo Vivarini¹²⁰.

¹⁰⁹ Inventario Borsetti, 1796, foglio 46, in Pinetti, 1922, p. 117, n. 30, S. Pietro (come forse prima maniera di Palma il Vecchio, ma con l'indicazione "non accerto per altro questo per vero autore").

¹¹⁰ [Fumagalli], Inventario topografico, [1863], nn. 294-297, Antonio Boselli.

¹¹¹ *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia...*, 1881, n. 177-180 ("S. Barnaba, S. Bernardino, S. Pietro, S. Anna"), p. 32.

¹¹² Morassi, 1934, p. 30, nn. 760-763, esposti nella sala VI.

¹¹³ F. Rossi, *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, vol. 1, Cinisello Balsamo (MI) 1988, pp. 80, 82, nn. 20-21, 145-146, illustrati in b/n.

¹¹⁴ M. Argenti, G. Baracchetti, *Antonio Boselli, in I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, 1975, pp. 327-328, scheda n. 19, figg. 1-4, a p. 333 (con bibliografia precedente).

¹¹⁵ (*) "Mi pare si avvicinano più ai <n. 297> quadri di Giovanni Gvasio se sono di lui che al Antonio Bosella (se sono suoi i quadri qui, si Bosella)". Per il n. 297 si veda *supra*.

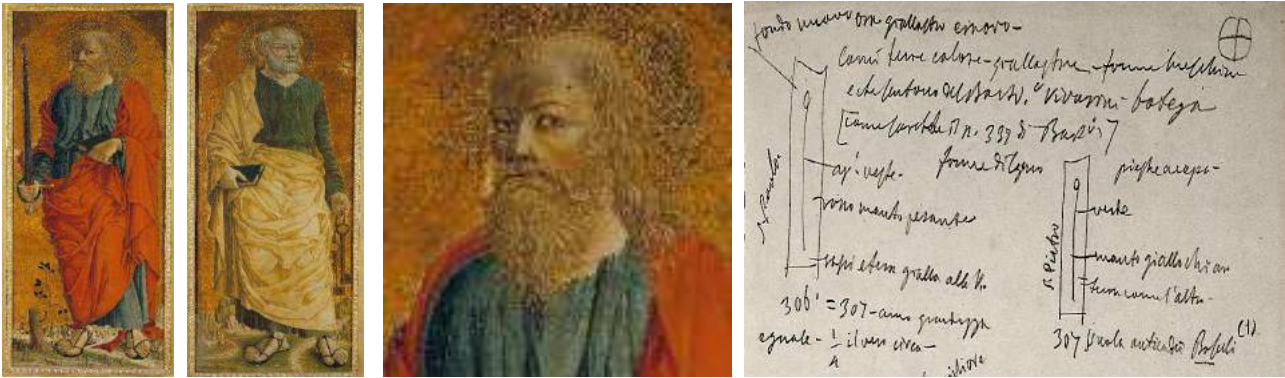
¹¹⁶ Bartolomeo Vivarini, *Trittico di S. Martino*, opera firmata e datata 1491, segnalata al f. 11v come di bottega (si veda *infra*).

¹¹⁷ Borsetti rilevava che l'autore era "bergamasco da Poscante" ma che non sapeva indicare con precisione il nome perché tre erano gli autori da Poscante e "tutti e tre di uguale maniera"; segnalava inoltre che lo stile era del 1400 e che erano dipinti "a colla": Inventario Borsetti, 1796, foglio 16, nn. 73, 75; in Pinetti, 1922, p. 88, nn. 73, 75.

¹¹⁸ [Fumagalli], Inventario topografico, [1863], nn. 306-307, "Scuola antica del Boselli"; Inventario Fumagalli (1863), Elenco A, nn. 306-307, "Antonio Vivarini".

¹¹⁹ F. Mazzini, F. Rossi, *Pittura del '400 a Bergamo, Jacopino Scipioni di Averara e la pittura bergamasca tra quattro e cinquecento, Bergamo e Venezia, dare e avere*, Gorle (BG) 1992, p. 31.

¹²⁰ Si veda *infra*.



Ambito bergamasco, *S. Paolo*, *S. Pietro*, 1475-1495 circa, tempera su tavola, 35 x 104 cm, Bergamo, Accademia Carrara (nn. inv. 58 AC 00453, 58 AC 00454); Venezia, Biblioteca Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 14r (dettaglio).

Antonio e Bernardino Marinoni

Sul f. 13r: «(...) Oro rifatti, come 331-322, vescovo S. Francesco, 31, impiasticciato (vedi Bergognone) è [*danno]. Giovanni Gavasio freddo di tono (...)». Sul f. 14r: «(...) 331 ½ il vero circa, S. Vescovo oro fondo, S. Antonio abate. 332 idem, S. Bernardino ed un vescovo legge, testa la migliore, regolare. 321 apostolo, 290 apostolo che legge, 322, apostolo legge, piccoli tutti, i fondi dorati. 391, piccoli, frate bianco e scuro vesti, fondo verde nuovo, conservato ma spellato. Tutti li stessi caratteri, forse un quadro tutti. Giovanni Gavasio da Poscante. 391 piccolo frate bianco e nero vesti, fondo verde nuovo conservato ma spellato. 289 apostolo. Caratteri meschini, tempere crude e dure, terree o staccate, tempera vischiosa e cruda, forme di legno o meschine, più della bottega di Vivarini e del quadro 377 di Bartolomeo segnato 1491¹²¹, forme meschine e profilate, ma una certa diligenza di esecuzione ma freddi carni chiare, senza massa crude, fondi ridorati e quadri passati per cui molto a ciò devesi attribuire. Le tinte però sono chiare, ombre fredde e lumi caldetti, così l'originale spullito. Sono caricatura di Bartolomeo 331-332, tutte tavole, tempere. Certo Bartolomeo Vivarini bottega 1491 n. 377, molto [*simile]». Sul f. 16r: «(...) 332 tavola S. Bernardo vescovo, fondo. 331, fondo oro, S. Antonio abate (G. Giovanni Gavasio da Poscante) parti come 311 (...)». Sul f. 17r: «(...) 322, 321, 290, apostoli ½ figure Gavasio Giovanni da Poscante, 291 Santo, 289 Santo Gavasio (...)», sul f. 17v: «(...) 311 S. Francesco e vescovo, oro, oro fondo, impiasticciati, tutti duri, tempera, dilavati di colore. Giovanni Gavasio da Poscante, parte simile del 331-332, stessa grandezza (...)». Cavalcaselle illustra e annota le opere in cinque fogli: ai fogli 13r e 17v descrive la sola tavola con *S. Nicola di Bari* (che identifica solo come “vescovo”) e *S. Francesco* (che identifica correttamente), riconducendola alle altre due tavole con un Santo e un vescovo che illustra al f. 14r, assieme alle quattro tavolette con apostoli – che disegna come se fossero centinate – e ad una quinta tavoletta con *S. Benedetto*, che disegna in forma rettangolare e che non è poi indicata nel testo a stampa. Ritorna sulle opere al f. 16r dove ridisegna (con schizzi molto sintetici) le due tavole con un Santo e un vescovo del f. 14r e quella del f. 13r; infine al f. 17r schizza ancora le cinque tavole più piccole. Nel testo definitivo sono inserite tra le opere di “Giovanni Jacopo Gavazzi” e sono indicate come legnose, difettose e danneggiate dai ritocchi¹²².

A parte la tavoletta con *S. Benedetto*, tutte le altre sette sono state ricondotte da Chiara Paratico (2013) al cosiddetto “Polittico del Romacolo” proveniente dal convento francescano dei Frati Minori del Romacolo di Endenna (a Zogno, Bergamo), riferito dalla studiosa alla bottega dei Marinoni¹²³. Il *S. Ludovico da Tolosa* e il *S. Antonio Abate* facevano parte del registro superiore, mentre le altre due coppie erano parte del registro inferiore, i quattro apostoli costituivano invece parte della predella. Il complesso era probabilmente descritto sull'altare maggiore nella vita pastorale di S. Carlo Borromeo (1575), che lo indicava come “icona magna et picta”, mentre Tassi (1740-1750 circa) lo ricordava come smembrato e venduto, già prima quindi delle soppressioni napoleoniche, al Conte Giacomo Carrara, riconducendolo alla bottega dei Gavazzi da Poscante. Un altro complesso marinoniano, proveniente dal medesimo luogo e analogamente descritto dal Tassi, fu smembrato questo sì in epoca napoleonica e se ne è quindi fatta menzione nella prima parte e nelle ricognizioni di Cavalcaselle nelle chiese della provincia di Bergamo¹²⁴. In seguito i pezzi ora in Carrara sono stati menzionati nelle *Giunte* del Carrara alle *Vite* del Tassi (1791-1792 circa)¹²⁵, sempre con l'attribuzione ai Gavazzi,

¹²¹ Bartolomeo Vivarini, *Trittico di S. Martino*, opera firmata e datata 1491, segnalata al f. 11v come di bottega (si deva *infra*).

¹²² Crowe, Cavalcaselle, 1871, vol. II, p. 537, con la numerazione come nel disegno; Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 437-438, nota 1, con la numerazione corretta come nel catalogo del 1881.

¹²³ Paratico, 2013, pp. 104-111, scheda n. 13.

¹²⁴ Si veda *infra*.

¹²⁵ Non sono però registrati nell'Inventario Borsetti, 1796. Si veda: Paratico, 2013, pp. 104-111, scheda n. 13.

mentre Fumagalli (1863) li riferiva alla “antica scuola di Bergamo”¹²⁶. Nel catalogo del 1881 della Carrara saranno segnalate come di “Giovan Giacomo Gavasio” e risultavano esposte assieme tutte le cinque tavolette, come probabilmente le vide qualche anno prima Cavalcaselle; l’attribuzione alla bottega dei Gavazzi - rimasta valida in tutti i cataloghi del museo sino al 1967 - era stata confermata anche da Berenson (1932, 1936, 1958)¹²⁷. Rossi (1979) fu il primo studioso a porre in relazione le opere con lo stile dei Marinoni. Marco Tanzi (1989) propose la ricomposizione delle diverse parti del polittico sulla base della lettura del brano tassiano, riconducendole anch’egli alla bottega dei Marinoni e osservando l’influenza lombarda (soprattutto di Butinone e Zenale nel momento del *Polittico di Treviglio*) commista alla componente veneta. Lo studioso sosteneva la possibile appartenenza al medesimo complesso anche del S. *Benedetto*, rilevato dal Cavalcaselle, mentre la Paratico (2008) ha ipotizzato che appartenga all’ancona descritta da S. Carlo Borromeo come su un altro altare del Romacolo. Anche Franco Moro (1990) ha ritenuto le opere dei Marinoni, dopo l’intervento di Tanzi. Infine la Paratico (2013) ha notato l’aggiornamento su modelli veneti e lombardi proprio di Antonio e Bernardino Marinoni, rispetto alla cultura tardogotica di Giovanni, propendendo quindi una datazione verso il 1510-1520.



Antonio e Bernardino Marinoni, *S. Ludovico da Tolosa e S. Antonio Abate, S. Giacomo apostolo*, scomparti del “Polittico del Romacolo”, 1510-1520 circa, olio su tavola, 119 x 59 cm, 26,3 x 19,5 cm, Accademia Carrara, Bergamo (inv. n. 58 AC 00459, 58 AC 00309); *S. Benedetto*, scomparto di polittico, 1510-1520 circa, olio su tavola, 24 x 19 cm, Accademia Carrara, Bergamo (inv. n. 58 AC 00307); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 14r (dettaglio).

Giovanni Giacomo Gavasio

Al f. 16r: «(...) Padre Eterno colla corona, angelo, angelo, tenda, S. Giuseppe, S. Maddalena, Madonna col putto, manto azzurro nuovo, S. Agata, S. Girolamo, manca lo scritto, tavola chi sia. 308. Pittura ad <olio> tempera, brutti tipi tozzi, colore rossastro, pieghe brutte, antica scuola di Bergamo che ricorda il Francesco Riccio, da presumere se non è sua di chi gli fu maestro (...)». Un riferimento all’opera è anche nei manoscritti conservati a Londra sui Santacroce; si tratta di uno schizzo molto sintetico con alcune note di mano di Cavalcaselle: «p. 430-431 Padre Eterno, angelo, tenda, angelo, S. Maddalena, Madonna col putto veste rossa nuova, S. Agata, S. Girolamo, ed il comitante, n. 308 detta antica scuola bergamasca, pittura a tempera [con grafia diversa] F. S Croce»¹²⁸.

Nella minuta sui Santacroce (2028, fascicolo X) sul f. 5v: «[430] (...) Prima di entrare a parlare dei pittori S. Croce ricordiamo qui una tavola nella Galleria Carrara a Bergamo n. 308 figure metà, poco più, il naturale, dipinta a tempera. Troviamo qui certi tipi e certi caratteri benché meschinetti ma che ci ricordano la fisionomia <delle [...]> di quelli dei S. Croce, che quantunque sia pittura d’ordine inferiore si siamo domandati se poteva<no> essere un primo lavoro di quei pittori prima di passare <[...]> a Venezia, oppure <[...]> un lavoro d’un altro bergamasco il quale vedendo le opere dei Santa Croce ha voluto migliorarne l’arte sua ispirandosi alle opere di quei maestri S. Croce <[...]> (...)». Nel testo a stampa l’opera è repertoriata come primo lavoro di Francesco Rizzo da Santacroce, oppure come opera di un debole imitatore della sua prima maniera¹²⁹.

Si tratta dell’opera che Giacomo Carrara acquistò nel 1763 dalla chiesa di S. Martino di Alzano Lombardo (Bergamo) ritenendola dipinta nello stile di Giovanni Bellini. Bartolomeo Borsetti (1796) pensava ad un pittore bergamasco (della Valle Brembana) antico, del XV secolo, non identificabile, ma che definiva maestro di Lorenzo Lotto nell’esercizio del

¹²⁶ [Fumagalli], *Inventario topografico*, [1863], nn. 289-290, “Autore incerto”, n. 311, “Scuola antica bergamasca”, nn. 321-322, “Autore incerto”, nn. 331-332, “Scuola antica bergamasca”; *Inventario Fumagalli* (1863), *Elenco A*, nn. 321-322, “Antica scuola di Bergamo”.

¹²⁷ *Catalogo dei quadri esistenti nella gallerie della Accademia...*, 1881, nn. 35-36 p. 9, n. 40, p. 10 (“Due santi” per numero), nn. 254-258, p. 43 (“Un Santo Apostolo” e ultimo n. “Un Santo”).

¹²⁸ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3.

¹²⁹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 439, nota 1.

disegno; riteneva inoltre l'opera di "somma intelligenza"¹³⁰. Negli antichi inventari era riferita analogamente alla "antica scuola di Bergamo"¹³¹, attribuzione che Cavalcaselle conferma ma tenta di precisare meglio. Nel catalogo del 1881 era repertoriata ancora come antica Scuola bergamasca¹³². In seguito, sulla base di un'erronea interpretazione di un brano del Locatelli, l'opera venne attribuita a Cariani (tra gli altri da: Venturi, 1928, Ricci, 1930, Gallina, 1954); negli anni Sessanta si pensò ad un pittore bergamasco degli inizi del XV secolo (Russoli, 1967) e poi al Facheris (Bajo, 1971); a Rossi (1979, 1983) va il merito dell'attribuzione al Gavasio, ma lo studioso riteneva ancora Giovanni e Giacomo come due artisti differenti (padre e figlio)¹³³; infine Simone Facchinetti ha proposto la corretta definizione della personalità unica del Gavasio in relazione anche al presente dipinto (2009, 2010)¹³⁴.



Giovanni Giacomo Gavasio, *Madonna con Bambino in trono, quattro Santi e un devoto*, 1515-1520 circa, tempera su tavola, 256 x 157 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00462); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 16r (dettaglio).

I Santacroce

Sul f. 28v della minuta sui Santacroce (2028, fascicolo X) Cavalcaselle riferisce di avere perso molti dei fogli dove illustrava opere dei pittori viste in Carrara: «(*) Dei quadri dati a S. Croce nella galleria Carrara a Bergamo noi non possiamo render conto non trovando le nostre note» e nel testo a stampa è indicato che nel museo vi erano molti "piccoli pezzi" dei Santacroce ma che le note sono appunto andate perdute¹³⁵. Alcune di queste note sono state rinvenute, come detto in apertura, nei manoscritti conservati a Londra ma sono comunque frammentarie. Una delle opere di cui restano ampie tracce nei manoscritti veneziani è la celebre *Annunciazione* proveniente da Spino, documentata ai ff. 55v-56r dei taccuini: «Previtali maestro, (...) [angelo] magro meschino, [viso Madonna] Previtali gentile rossastro, [manto Madonna] infagotato ed [...] meschino, [angelo] bianco e azzurro cangiante un poco, magro meschino, cardellino, FRANCISCUS DE SANTA / crucis fecit 1504, tavola (...)». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di uno schizzo similare al precedente e con alcune note di mano di Cavalcaselle: «435 (...) tavola [sono descritte le parti ed è riportata la firma come sopra] Carpaccio, vedi [lumi] Vienna Carpaccio 1504»¹³⁶.

Nella minuta sui Santacroce (2028, fascicolo X), ai ff. 7v-10r l'opera è descritta più nel dettaglio: «[434] (...) Il primo lavoro che abbiamo veduto di Francesco Riccio è quello colla data del 1504 che dal paese di Spino era stato trasportato provvisoriamente a Bergamo [435] per essere restaurato. È una Annunziata (vedi disegno) entro ad un interno. Dalla finestra si vede la lacuna [sic] colle isole di Venezia, lo che fa supporre come lo fa credere il carattere del lavoro che sia stato fatto a Venezia. La pittura nel tutto assieme mostra caratteri i quali ricordano il Previtali ed il Bissolo. Le figure sono abbastanza gentili - mostrano tipi e caratteri giovanili. L'angelo magretto - secchetto - alquanto esile nella persona. Il tipo e carattere della testa tende a quella sagoma rotonda e grassetta e ripiena, colle sottoposte ossa pronunciate (zigoma larghe); capelli a ricetti che cadono sulle parti - cosa che pure mostra anco Girolamo. Questa figura (bene guardando) ha la sua origine più nel Carpaccio che nei Bellini e vedesi una fisionomia, o carattere, fratello di quello del Previtali, per es. l'Annunziata del Previtali a Ceneda¹³⁷. [436] Questi si avvicina in piedi riverente, col gilio

¹³⁰ Inventario Borsetti, 1796, foglio 12, n. 12; in Pinetti, 1922, p. 80, n. 12.

¹³¹ [Fumagalli], Inventario topografico, [1863], n. 308, "Antica scuola di Bergamo"; Inventario Fumagalli (1863), Elenco A, n. 308, come "Antica scuola di Bergamo": il n. 308 è citato in relazione ai nn. 321-322.

¹³² *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie...*, 1881, n. 1, p. 3.

¹³³ Pallucchini, Rossi, 1983, p. 265, scheda n. A9 (con bibliografia precedente).

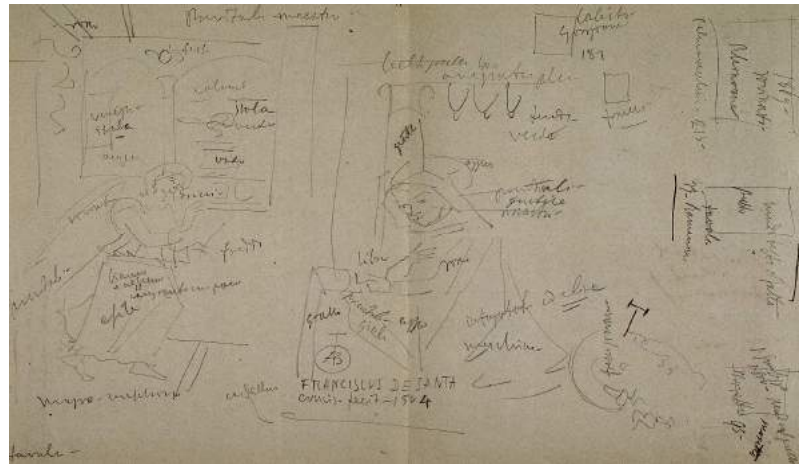
¹³⁴ S. Facchinetti, in *Botticelli, Bellini, Guardi...: chefs-d'oeuvre de l'Accademia Carrara...*, 2010, pp. 48-49, scheda n. [6].

¹³⁵ Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. III, p. 447.

¹³⁶ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3.

¹³⁷ Andrea Previtali, *Annunciazione*, 1500-1510 circa, olio su tela, 261 x 165 cm, Chiesa di S. Maria Annunziata del Meschio, Ceneda (Treviso).

[sic] camminando (vedi disegno). La Madonna sta inginocchiata sul banco - tiene una mano al seno, e l'altra sul libro. Carattere anco questo fresco giovanile e dal modo sopra indicato del S. Croce - ed anco qui si può dire ciò che sopra si disse, che se ricorda il Previtali, <[...]> questo carattere vediamo avere origine più nel Carpaccio che nel Bellini <Bellini l'origine di questi tipi li abbiamo col Carpaccio. / Sulla base>. Sulla base dell'inginocchiatoio leggesi Franciscus de Sancta Crucis fecit 1504. Le pieghe sono a linee rette, e terminanti ad angolo, sono spesse, rotte, ed infagotate, e che non rendono bene le forme (maniera che sente del Previtali - del Mansueti e del Bissolo). / Il disegno è diligente. Il fondo del quadro (ove vedesi [437] l'alcova col letto) - ricorda pure quel genere di fondi alla Previtali e che <ed alla> hanno origine in Carpaccio, e vedesi pure quello spirito d'arte che ricorda una Annunziata del Bissolo alla Galleria Manfrin a Venezia vedi p. 266, vol. IV¹³⁸. / Riguardo al colore <al colore> questa è la parte che si può meno giudicare avendo la pittura subito restauro - per cui è ridotta alquanto <mosa - ed> mossa, fiacca, ed indebolita - ed il colore è alquanto posto fuori di armonia <il colorito> ridotto - mosco e flosso - così i contorni sono alquanto ripresi e le forme <anco> hanno pure sofferto. Si vede però che era di tinta alquanto crudetta. È lavorato con corpo di colore <[...]> ed anco in ciò ricorda ancora certe opere, o lavori del Previtali. Figure minori del naturale (poco più della metà circa). Il tutto fa credere essere lavoro d'un giovane pittore (...). Nel testo definitivo l'opera è ricordata come la prima pala di "Francesco Rizzo" e quindi come una prova giovanile, reminescente dell'arte di Previtali, Mansueti e Carpaccio¹³⁹.



Francesco di Simone da Santacroce, *Annunciazione*, firmata e datata 1504, olio su tavola, 188,5 x 164,5 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 59 AC 00063); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 55v-56r.

L'opera, la prima conosciuta di Francesco di Simone da Santacroce, proviene dal primo altare di destra della Parrocchiale di Spino al Brembo (Chiesa di S. Alessandro), in provincia di Bergamo. Citata nella visita pastorale di Luigi Grimani (1646), dal parroco corrispondente del Calvi (1661-1671) e nella visita pastorale del Ruzzini (1702), è poi descritta nelle note manoscritte del Carrara (1791-1792 circa)¹⁴⁰ ed era segnalata nel documento napoleonico del 1798 come opera di pregio: "All'altare secondo entrando a dritta si ritrova una superba tavola in cui Franco Santa Croce effigiò un'Annunziata con veduta di un pittoresco paese in mezzo all'acqua con li quindici misteri all'intorno ed appiedi vi è scritto: Franciscus de Santa Cruce fecit 1504" e forse in quello del 1803 di rilevazione delle opere "nazionali" rimaste in deposito nelle chiese del Dipartimento: "n. 9, quadro dipinto in legno maniera antichissima che sembra del Santacroce, esprime la Vergine annunciata, molto pregiudicato da' ritocchi"¹⁴¹. In seguito venne registrata dal Maironi da Ponte (1820) e da Pasino Locatelli (1867) che ne auspicava l'alienazione da parte della Carrara¹⁴². Venne infatti acquistata dall'Accademia con un contratto datato 28 ottobre 1867, data che accerta che Cavalcaselle la vide nel

¹³⁸ Francesco Bissolo, *Annunciazione*, 1500 circa, olio su tavola, 111,1 x 100,3 cm, Norton Simon Art Foundation, Pasadena (California, USA): dalla Galleria Manfrin, Venezia (1855-1877); dal 1894 presso Robert H. e Evelyn Holford Benson, Londra; nel 1927 venduta presso Duveen Bros, New York al The Norton Simon Foundation; nel 2004 venduta al Norton Simon Art Foundation (inv. n. M.2004.2.P). Fonte della provenienza: scheda dell'opera nel catalogo on-line di quest'ultima fondazione.

¹³⁹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 439-441.

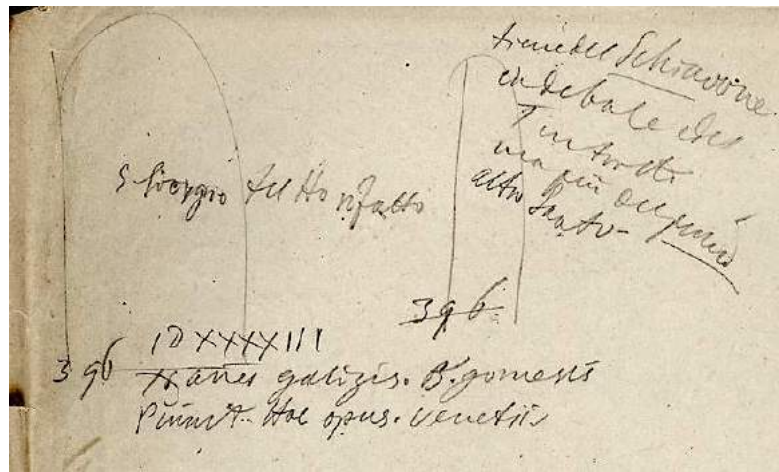
¹⁴⁰ Archivio G. Carrara, cartella XIX, fascicolo 13, documento citato nel Dossier sull'opera in Archivio Carrara.

¹⁴¹ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio (1798); ASMi, Autografi, cart. 103, fasc. 1, Andrea Appiani, Elenco quadri nazionali in deposito chiese (1803).

¹⁴² Locatelli, vol. I, 1867, p. 303 e segg., p. 346: Locatelli ricordava come un "goffo pittore" vi aggiunse i 15 misteri della Vergine nel fregio intorno e poi fu soggetta ad un restauro scorretto che comportò la copertura dell'oro intorno alle aureole. Si vedano anche: Rossi, 1981, pp. 78, 80 nota 10; B. Della Chiesa, *I pittori da Santacroce: Francesco di Simone e Francesco Rizzo di Bernardo*, in *I Pittori bergamaschi. Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 495, scheda n. 3 (con bibliografia precedente).

museo successivamente¹⁴³. Nel foglio 56r corrispondente alla rilevazione sull'*Annunciazione* di Spino compare infatti la data del 1869. In seguito Morelli (1886), accogliendo l'annotazione del testo di Cavalcaselle e Crowe (1871), osservava attinenza con i primi anni di Andrea Previtali¹⁴⁴. Sarà riferita a Francesco di Simone da Santacroce grazie ai rinvenimenti documentari del Ludwig (1903)¹⁴⁵.

Donata Levi (1988) ha rilevato un particolare interessante contenuto nel diario di Boxall che successe ad Eastlake nella direzione della National Gallery. Boxall attuò due viaggi in Italia nel 1866 e nel 1869 (settembre-dicembre) per prendere visione di opere da acquistare per il museo londinese. Alla data del 31 ottobre 1869 il diario registra un'annotazione probabilmente riferibile al presente dipinto: "Il Sacchi [il segretario di Boxall Francesco Sacchi] andò dal Cavalcaselle e intese da lui che il Francesco da S. Croce di Mantegani era prima nella chiesa del Villaggio di Spina presso Bergamo e poi depositato presso la Pinacoteca di quella città"¹⁴⁶. Sembra quindi che Boxall si sia interessato presso Cavalcaselle nell'ottobre del 1869 per l'acquisizione dell'opera da parte della National Gallery quando era però già entrata in Carrara.



Giovanni de Vecchi (o Galizzi, detto Giovanni da Santacroce), *S. Fermo* e *S. Rustico*, firmati e datati 1543, olio su tavola, 132 x 52 cm (ciascuno), Bergamo, Accademia Carrara (inv. nn. 58 AC 00441, 58 AC 00440); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 20v (dettaglio).

Sul f. 20v: «S. Giorgio tutto rifatto, 396, IDXXXXIII Ioanes Galizis B.gomensis pinxit hoc opus venetis, 396, tiene del Schiavone in debole del [...] ma più del primo, altro lato (...)». L'opera non è segnalata nel testo a stampa, in quanto l'autore non è ricompreso nel periodo di interesse del libro. Si tratta dei due pannelli laterali realizzati da Giovanni de Vecchi (o Giovanni Galizzi¹⁴⁷), raffiguranti i SS. *Fermo* e *Rustico* (interpretati anche come *S. Gervasio* e *S. Protasio*) del trittico la cui parte centrale, ugualmente firmata e datata 1543, è la *Madonna col Bambino* nella Collezione della Contessa Agliardi di Bergamo (proveniente dalla Collezione Pesenti sempre a Bergamo). Il polittico era nella chiesa parrocchiale dei SS. Fermo e Rustico a Sombreno (Bergamo), ove era registrato nella visita pastorale del Ruzzini (1701). Tassi (1740-1750 circa) riferiva che i due pezzi (e la Madonna) non erano più visibili nella chiesa, mentre Beltramelli nelle sue postille alle *Vite* (1797-1816 circa) asseriva che erano rimasti in loco anche dopo il rifacimento dell'edificio. In una data quindi non ancora precisabile, l'opera fu smembrata e venduta separatamente, tranne la cimasa con il *Padre Eterno* che è ancora oggi nella sagrestia della chiesa. La Madonna conflui in Collezione Pesenti (dove la registrava già il Beltramelli), mentre i due laterali passarono presso i Conti Asperti che li collocarono nel loro oratorio privato in Bergamo, confluirono poi, per via ereditaria, nella raccolta di Giovanni Asperti, indi nel 1865 entrarono in Carrara come donazione degli eredi Asperti. Erano infatti citati, con tale ultima indicazione, nelle postille del Piccinelli alla *Vite* del Tassi (1863-1865 circa) e poi dal Locatelli (1867). Nel primo catalogo del museo del 1881 erano

¹⁴³ Documento Archivio Accademia Carrara, Consigli, Sudd. N. 1 dal 1869 al 1890, riprodotto in Dossier sull'opera in Archivio Carrara.

¹⁴⁴ Per i contributi moderni si vedano: Rossi, 1981, pp. 78, 80 nota 10; B. Della Chiesa, *I pittori da Santacroce: Francesco di Simone e Francesco Rizzo di Bernardo*, in *I Pittori bergamaschi. Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 495, scheda n. 3 (con bibliografia precedente); G. Valagussa, in *Bergamo, l'altra Venezia...*, 2000, pp. 78-79, scheda n. I.4 (citazione Morelli e bibliografia precedente); P. Plebani, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 54-55, scheda n. 18.

¹⁴⁵ Si veda anche l'introduzione.

¹⁴⁶ Il Diario è conservato presso i National Gallery Archives di Londra: Levi, 1988, pp. 324, 358, nota 70.

¹⁴⁷ Forse cugino di Francesco Rizzo; è l'ultimo pittore della dinastia dei Santacroce, firma la prima opera nel 1543 ed è documentato a Venezia sino al 1565: B. Della Chiesa, *I pittori da Santacroce: Francesco di Simone e Francesco Rizzo di Bernardo*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 489; B. Dalla Chiesa, E. Baccheschi, *I pittori da Santacroce*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/II*, Bergamo 1976, pp. 3-4.

correttamente riferiti al Galizzi¹⁴⁸. Furono poi segnalati da Fiocco (1916) e Dalla Chiesa e Baccheschi nella monografia sul pittore (1976)¹⁴⁹.

Cristoforo Caselli, detto il “Temperello”

Sul f. 17r: «(...) Tavola, Francesco Rizzo - 341, cielo, bianco, giallastro, putto benedice [...] rosso, colore rilevata pasta cruda, forme regolari, simpatico – proporzioni buone, gialletto scuola del Cima e del previtali, $\frac{1}{4}$ il vero. Rizzo. S. Giovanni Battista prega gentile, cielo con nuvoletti, S. Caterina di profilo colla ruota, nobile, 343. Santa palma aulica e gentile, Santo col libro? Quadri gentili belli. Mezze figure, 292. Francesco Rizzo, 293, tavola, pezzi di tavola, duretto – color giallastro eguale carni all'altro 341, un poco alla Mansueti e Previtali, pieghe buone, Carrara Lochis Bergamo». Le opere sono descritte nella minuta sui Santacroce (2028, fascicolo X), ai ff. 12r, 14v: «[p. 442] Francesco Rizzo Carrara Bergamo [sono disegnate le sole sagome delle tre tavole] 341 / 343 / 292 [a matita è aggiunto] Mansueti. [f. 14v] [443] Di questa fisionomia sono alcune tavole alla Galleria Carrara in Bergamo <pure>¹⁵⁰. Mezza figura della Madonna che tiene il putto ritto il quale benedice. Fondo il cielo. (n. 341) forme e proporzioni regolari. Il colore delle carni è di tono giallastro e crudetto. Dipinto con corpo di tinta ed alquanto opaco, crudetto e vitreo, ancor qui nel tutto è uno che ricorda la maniera del Cima più di quella del Bellini. Così sono le due mezze figure dei Santi n. 291 e n. 289. In questa stessa Galleria. Tavola. <3/4 netà> metà circa il naturale. Pare che queste fossero parti d'un quadro. Vedi p. 443^a 151 (...)».



Cristoforo Caselli, detto il Temperello, *Madonna con Bambino*, 1495 circa, olio su tavola, 50 x 44,5 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00199); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 17r (dettaglio); Cristoforo Caselli, detto il Temperello, *S. Giovanni Battista e S. Caterina d'Alessandria*; *S. Giovanni Evangelista e S. Maria Maddalena*, 1495 circa, olio su tavola, 50 x 44,5 cm (ciascun pannello), Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00196-197).

Nel testo definitivo le tre tavole sono segnalate come parte di un medesimo complesso e sono inserite tra le opere di Francesco Rizzo da Santacroce, reminescenti dello stile di Cima¹⁵². Si tratta di tre pannelli ricondotti al *Polittico di S. Pietro*, ora assegnato a Cristoforo Caselli, detto il Temperello, e di cui gli altri scomparti sono divisi tra il Detroit Institute of Art (Chicago) - identificati nei due laterali del registro inferiore, si tratta dei pezzi che Cavalcaselle vede in Collezione Noli-Albani in un'epoca in cui però non erano ancora stati associati al complesso¹⁵³ - la Chiesa parrocchiale di Almenno S. Bartolomeo (Bergamo) (il pezzo centrale del registro inferiore) e quella di Cornalba (Bergamo) (i tre pezzi della predella). I tre pannelli della Carrara, facenti parte del registro superiore del polittico, furono acquisiti prima del 1791-1792 dal Conte Giacomo Carrara. Erano stati attribuiti ad Andrea Previtali dallo stesso Conte Carrara (nelle sue postille alle *Vite* del Tassi, 1791-1792 circa) e dal Borsetti (ma la sola Madonna) nell'inventario della collezione¹⁵⁴,

¹⁴⁸ *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia di Belle Arti...*, 1881, nn. 38-39 ("Galizzi Giovanni", "Un Santo Martire", per ogni numero), pp. 9-10.

¹⁴⁹ B. Dalla Chiesa, E. Baccheschi, *I pittori da Santacroce*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/II*, Bergamo 1976, p. 28, scheda n. 1*, p. 51, fig. 2, 4 (con bibliografia precedente); L. Simonetto, voce "De Vecchi", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1991, vol. 39.

¹⁵⁰ Cavalcaselle si riferisce qui ad un gruppetto di opere, in cui ricomprende anche il "Polittico di Olera" (per cui si veda *infra*), che assegna ai Santacroce ma che individua come caratterizzate da una ripresa dello stile di Giovanni Bellini e di Cima da Conegliano.

¹⁵¹ Si tratta della pagina dove illustra il gruppo di opere di cui alla nota precedente.

¹⁵² Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 443, nota 1 (2).

¹⁵³ Si veda *infra*.

¹⁵⁴ Inventario Borsetti, 1796, foglio 60; in Pinetti, 1922, p. 127, n. 24, *Madonna con Bambino* (Andrea Previtali, prima maniera).

mentre nell'Inventario topografico [1863] erano riferiti a Francesco Rizzo e ad un "veneto antico"¹⁵⁵. Cavalcaselle li assegna anche lui al Rizzo, rilevando però attinenze con lo stile di Mansueti, Previtali, Cima e Bellini. La predella del complesso è stata identificata solo in anni recenti (Facchinetti 2002, 2010) con quella conservata nella chiesa di S. Pietro a Cornalba ed è stata riferita al Temperello ed associata alle altre parti che erano già note del polittico, tra cui il pannello centrale, unico pezzo firmato (alla base del trono), che venne trasferito dalla sede originaria nella chiesa di S. Bartolomeo ad Almenno. Ciò ha reso possibile identificare il complesso in quello descritto *in loco* nella visita pastorale del Vescovo Luigi Ruzzini (1699)¹⁵⁶. Tale precisazione ha dunque risolto l'annoso problema della provenienza dell'intero polittico a favore della chiesa di Cornalba che fu distrutta da un incendio nel 1766, occasione a partire dalla quale il complesso fu verosimilmente smembrato e disperso.

L'attribuzione dei tre pannelli della Carrara alla mano di uno dei Santacroce è rimasta valida sin in epoca moderna: già Frizzoni (1907), che aveva tra i primi notato tangenze stilistiche tra i tre pannelli della Carrara e i due ora a Detroit - aveva fatto il nome di Gerolamo Santacroce; Fiocco (1916) pensava invece anche lui a "Francesco" Santacroce; Della Chiesa e Baccheschi (1976) facevano invece il nome di Girolamo. In precedenza, però, Berenson (1932) aveva assegnato i soli due scomparti a Detroit al Temperello, quando ancora non erano stati correlati al pezzo firmato di Almenno, una correlazione che farà poi Heinemann (1962). Solo Giovanni Godi (1977) ha invece ricondotto anche i tre pezzi Carrara al Temperello, accorpandoli alla tavola ad Almenno e ai due di Detroit. Per Mauro Lucco (1990) il polittico (o meglio le parti di polittico che allora erano state identificate, mancava infatti la predella) fu spedito da Parma (dove Caselli ritornò nel 1496), quando l'artista era "più cimesco" di quanto non fosse stato durante il soggiorno veneziano. Facchinetti (2002, 2010) pensa invece si tratti dell'ultima opera veneta del Caselli, inviata da Venezia a Cornalba e commissionata da bergamaschi residenti in Veneto, con una datazione verso il 1495¹⁵⁷. Si tratta in ogni caso di una delle più importanti opere di cultura veneta presenti in terra bergamasca¹⁵⁸.

Non sono registrate opere di Temperello nei disegni delle ricognizioni bergamasche (Cavalcaselle peraltro non visita probabilmente Almenno dove avrebbe potuto vedere il pezzo firmato), ma all'artista sono dedicate alcune pagine della minuta che, significativamente lo descrivono come vicino allo stile di Bellini e Cima¹⁵⁹: «Cristoforo da Parma (...) Casella oppure Caselli, vedete nella vita di Alessandro Avaldi le notizie comunicatemi dal Sig. Carlo Malaspina di Parma. Un articolo di <Ronchini Dr. Luigi>, ove si dice che Caselli si chiamava anche il Temperello <vide le opere di Cima assai belle a Parma>. (...) Vasari a p. 245 vol. XI ce lo dà tra i lombardi colle sole parole (...) ricorda la bellissima pittura in Duomo. (...) Non so se sia ricordato in altro luogo dal Vasari, in questo mi rimetto a voi. Dalle vostre note trovo che Ridolfi lo dice scolaro di Bellini (...). La sola pittura che ho veduto a Venezia è quella nella sacrestia di S. Maria della Salute della quale Zanetti dà l'iscrizione. Che sia stato a Venezia lo crediamo ed abbiamo colà di suo un'opera che lo testimonia e con caratteri tra il Cima ed il Bellini. Il Ridolfi lo dice scolaro di Bellini, ciò può essere che sia stato anche col Bellini; ma se vi è alcun poco del veneziano nelle opere del Caselli pare vedersi piuttosto il modo che ricorda alla lontana quello di Cima (*)¹⁶⁰ e per Parma il Cima ha fatto delle belle opere».

Giovanni Cariani

Sul f. 4r: «(...) *Cristo Cariani Giovanni – vedi Lotto, mani colla croce, n. 6 (...) +/ Galleria Carrara Bergamo». Sul f. 15r: «(...) Croce, toni caldi capelli, tavola, [testa] regolare, acceso spinto il colore, [bocca] aperta stupita, luce calda i lumi capelli, 145, Cariani, sente del Lotto, ma è modo crudo e duro, luce di fianco, colore grasso e ricco con ombre freddognole, tipo regolare grasso vedi Brescia un Palma (...)». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con uno schizzo sintetico e delle note a penna di mano di Cavalcaselle: «Cariani Carrara Bergamo, p. 11, croce, [testa] regolare di forme, luce dei capelli caldi, bocca un poco aperta stupida, capelli di tinta calda, 145, tavola grandezza naturale, luce di fianco [aggiunto a matita] vedi Locatelli p. 12 vedi 38 e 37 e 39, vedi ritratto Albani [...]»¹⁶¹.

Nella minuta su Cariani (2028, fascicolo XI) ai ff. 6r-6v: «[11] (...) Galleria di Bergamo / n. 145 Cristo colla croce. Locatelli p. 12 poi di nuovo a pag. 38. 137. Colore a corpo, crudo e duro di pasta; surfaccia liscia, color rilevato, screpolato e crudo e spesso. Carne di tono acceso con ombre freddastre. Luce che gli batte di fianco – un effetto di luce, ed una pittura che sente e ricorda gli affetti del L. Loto. Disegno netto e preciso. Tipo regolare. Capelli cadenti ai lati. Disegno fermo netto – ma alquanto scuro. Figura che ha [12] una certa mobilità. / Non ho scritto il colore del fondo e spero che voi supplirete. È pittura di <effetti un> colorito un poco slegato nelle tinte, <si vede anche che> ma si vede

¹⁵⁵ [Fumagalli], Inventario topografico, [1863], nn. 292-293, 341, "Rizzo Francesco di Santacroce"; n. 343, "Antico veneto".

¹⁵⁶ S. Facchinetti, *Da Bergognone a Tiepolo...*, Bergamo 2002, p. 27, nota 13; S. Facchinetti, in *Botticelli, Bellini, Guardi...: chefs-d'oeuvre de l'Accademia Carrara...*, 2010, pp. 28-29, scheda n. 2.

¹⁵⁷ F. Rossi, *Presenze venete*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, p. 125, scheda n. 1, pp. 148-149, figg. (con bibliografia precedente).

¹⁵⁸ B. Della Chiesa, E. Baccheschi, *I pittori da Santacroce*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/II*, Bergamo 1976, pp. 42-43, scheda n. 24, p. 83, figg. 1-2.

¹⁵⁹ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. IT, 2024 (=12265), fascicolo XXVII, ff. 27r-39v.

¹⁶⁰ (*) più che quello di Bellini.

¹⁶¹ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo "Giovanni Cariani".

che qui tiene dietro agli effetti di luce di L. Lotto. (...)». Cavalcaselle dunque visiona l'opera almeno due volte, verso il 1857 ne ricava un sintetico schizzo a penna (f. 4r) quando l'opera era ancora in Collezione Lochis, la rivede poi nel 1868 o 1869 con più attenzione (f. 15r) potendo così inserirla nella minuta. Nel testo definitivo è ripresa l'idea cavalcaselliana della derivazione lottesca della luce angolata che batte sul viso e si frantuma in ombre e riflessi, il disegno è indicato come pulito e la superficie con un tocco smaltato, tuttavia gli strati di colore sono rilevati come dai toni crudi, la luce marrone-rossiccia e le tonalità scure fredde sono considerate differenti da quelle adoperate da Lotto, mancherebbe inoltre l'espressività della figura dalle "immobili labbra socchiuse"; l'opera è riferita al 1520 circa ed è correlata, per la prima volta, alla citazione del Michiel, per cui deriverebbe dalla Collezione Brembati¹⁶². Da allora la maggior parte della critica ha accettato l'ipotesi di Crowe e Cavalcaselle che si tratti proprio del dipinto che era in casa di Leonino Brembati a Bergamo, dove lo vide Michiel (1525 circa) descrivendolo come di mano di "Zuan de Busi bergamasco". Tale ipotesi è stata però rigettata nell'ultimo contributo critico sull'opera (Rossi, 2001). Venne acquistata dal Lochis a Milano presso Carlo Francesco Longhi, nel 1844. Entrò quindi negli ultimi due cataloghi Lochis (1846, 1858) come opera certa di Cariani¹⁶³ ed era registrata con tale riferimento anche nell'Inventario delle opere Lochis destinate alla Carrara (1866 circa)¹⁶⁴. Eastlake la selezionò nel 1862¹⁶⁵. Venne descritta anche dal Locatelli (1869), come proveniente dalla Galleria Lochis, ma in Carrara, e come pittura che a suo giudizio non accresceva la fama dell'autore, con una tinta "giallo-rossa" che la rendeva dura e monotona¹⁶⁶. Nel catalogo del 1881 è ugualmente assegnata al Cariani¹⁶⁷. L'autografia non è mai più stata messa in discussione, mentre più problematica è la cronologia. Viene considerata da una parte della critica opera giovanile del Cariani, tra 1500-1510 o comunque entro il 1515; mentre Pallucchini e Rossi (1983) la datano al 1517-1520 circa, ritenendola una prima opera del soggiorno bergamasco del pittore, per le aperture alla cultura lombarda, peraltro già rilevate nel disegno del conoscitore veneto¹⁶⁸. Rossi nel contributo più aggiornato (2001), seguito al restauro dell'opera, ha anticipato la datazione al 1510-1514 circa, ritenendola quindi eseguita a Venezia¹⁶⁹.



Giovanni Cariani, *Cristo portacroce*, 1510-1514 circa, olio su tavola, 47 x 36 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 81 LC 00172); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 15r (dettaglio); Giovanni Cariani, *Ritratto d'uomo*, 1517-1519 circa, olio su tela, 55 x 55 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 81 LC 00165); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 15v (dettaglio).

Sul f. 15v: «Giovane freddo, giallastro, bozza di Cariani, freddo, 160, Cariani, non ultimato, magro, rossastra intera ed anco [*impiastata], +/- Cariani (...)». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con uno schizzo sintetico e delle note a penna di mano di Cavalcaselle: «Cariani Lochis Carrara, Bergamo, berretto freddo, capelli castani chiari, giallastro fondo, nero freddo abito, p. 14, n. 160, Cariani tela, giovane, grandezza naturale»¹⁷⁰. Nella minuta su Cariani (2028, fascicolo XI) al f. 7v: «[p. 14] Così vedesi un busto di giovane n. 160 in tela di tre punti con beretto in capo (scuro) capelli lunghi, vestito di nero sopra fondo giallastro, di tre punti, di

¹⁶² Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 452-453, nota 1.

¹⁶³ *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, p. 6, n. VI. Il n. 6 corrisponde a quello che il conoscitore assegna all'opera nel primo foglio, più arcaico e con annotazioni a penna (f. 4r).

¹⁶⁴ Inventario Lochis, post 10 marzo 1866, n. 145, come "Carriani Giovanni di Bergamo". Il n. 145 corrisponde a quello che il conoscitore assegna all'opera nel secondo foglio, più recente e con annotazioni a matita (f. 15r).

¹⁶⁵ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, p. 613, taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre.

¹⁶⁶ Locatelli, vol. II, 1869, pp. 12, 38. Al testo Cavalcaselle si riferisce nella minuta e l'indicazione permette di datare al 1869 o a poco dopo le pagine dei manoscritti veneziani sull'artista: si veda anche l'introduzione.

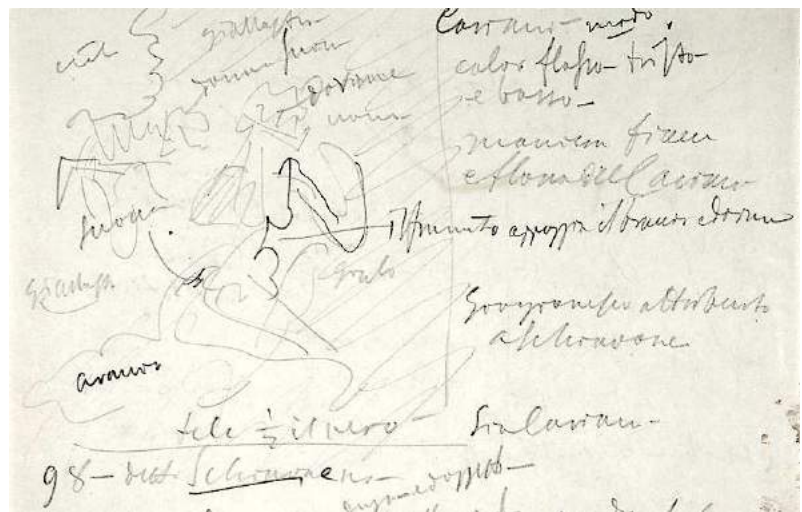
¹⁶⁷ *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia...*, 1881, n. 172, p. 85.

¹⁶⁸ G. Mariacher, *Giovanni Cariani*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 285-286, scheda n. 11, p. 298, fig. 5 (con bibliografia precedente); Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 106-107, scheda n. 9 (con dettagliata bibliografia precedente).

¹⁶⁹ F. Rossi, in *Bergamo l'altra Venezia...*, 2001, pp. 154-155, scheda n. VI.2 (con bibliografia precedente).

¹⁷⁰ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo "Giovanni Cariani".

fisionomia di dolce esecuzione, di carattere anco gentile. Ma è pittura che si direbbe non finita - ma ciò può essere cagione una cattiva pullitura, come si vede anco che fu ripunteggiato o restaurato. È in tela magro di tinta che tende al rossastro roseo ma come al solito alquanto intero ed eguale di tono.». Nel testo della *History* del 1871 viene indicata come già correttamente riferita a Cariani, ma spelata e punteggiata¹⁷¹. L'opera che vide Cavalcaselle è da identificarsi con il ritratto che proviene dalla Collezione Lochis e che era registrato nel catalogo a stampa del 1858¹⁷² e nell'inventario manoscritto del 1866 circa¹⁷³, il conoscitore si riferisce a quest'ultima fonte per la numerazione del pezzo: il dato conferma quindi che vide l'opera in Carrara dopo che venne selezionata da Morelli. L'epistolario Lochis attesta che il ritratto fu probabilmente acquistato dal Lochis a Milano da Alessandro Sormani nel 1844. Lochis lo attribuiva al Cariani sulla base della presenza di una sigla "Jo. C.", rilevata anche dal Ricci (1912), ma che sembrerebbe non più leggibile e che nemmeno Cavalcaselle trascrive più. In ogni caso il conoscitore la registra come una "bozza" di Cariani non ultimata, condividendo così l'attribuzione del Lochis. Nel catalogo del 1881 era assegnata con certezza a Cariani¹⁷⁴. Venne poi studiata da Morelli (1891) e da Berenson (1899), ma taluni studiosi successivi (Hadlen, 1911, Ricci, 1930) la ritennero una copia anche per le mediocri condizioni di lettura, mentre la critica moderna la ha confermato come opera sicura del Cariani e di "notevole efficacia espressiva" (Maricher, 1975)¹⁷⁵. La datazione è rimasta controversa sino alla monografia di Pallucchini e Rossi (1983) dove viene riferita su base stilistica al 1517-1519 circa¹⁷⁶.



Giovanni Cariani, *I musici* (o *Coppia di musici* o *Concerto campestre*), 1520-1522 circa, olio su tela, 106 x 86 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. di inv. 81 LC 00146); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 2r (dettaglio).

Sul f. 2r: «Cielo, giallastro, donna suona, dorme uomo, suona, giallastro, strumento, appoggia il braccio e dorme, giallo, arancio. Tela ½ il vero. Cariani, modo? Color flosso, tristo e basso. Maniera fiacca e flosa del Cariani. Giorgionesco, attribuito a Schiavone. Sia Cariani. 98 - detto Schiavone. (...) Galleria Carrara Bergamo». Cavalcaselle torna a rivedere l'opera nel 1878 (2034, fascicolo III, f. 78r): «(...) Donna suona, uomo dorme, Giorgione, attribuito anche allo Schiavone, Cariani, 76, Carrara». Nel testo definitivo verrà citata solo nelle postille di Borenius (1912), alla fine del capitolo su Cariani, tra le altre opere assegnabili all'artista¹⁷⁷. Proviene dalla Collezione Lochis (almeno dal 1858) dove era catalogata come opera di Giorgione¹⁷⁸, attribuzione ripresa nel primo catalogo della Carrara (1881)¹⁷⁹. Fu assegnata

¹⁷¹ Crowe, Cavalcaselle, 1871, vol. II, p. 551, nota 2, con il n. 160; Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 453, nota 2 (2), con datazione verso il 1520.

¹⁷² *La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta...*, 1858, p. 197, n. III (nelle aggiunte).

¹⁷³ *Inventario Lochis, post 10 marzo 1866*, n. 160, come "Carriani Giovanni bergamasco".

¹⁷⁴ *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia...*, 1881, n. 135, p. 26.

¹⁷⁵ G. Mariacher, *Giovanni Cariani*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 284-285, scheda n. 5, p. 299, fig. 2 (con bibliografia precedente).

¹⁷⁶ Pallucchini, Rossi, 1983, p. 108, scheda n. 12 (con dettagliata bibliografia precedente); Brambilla Ranise, 2007, p. 357.

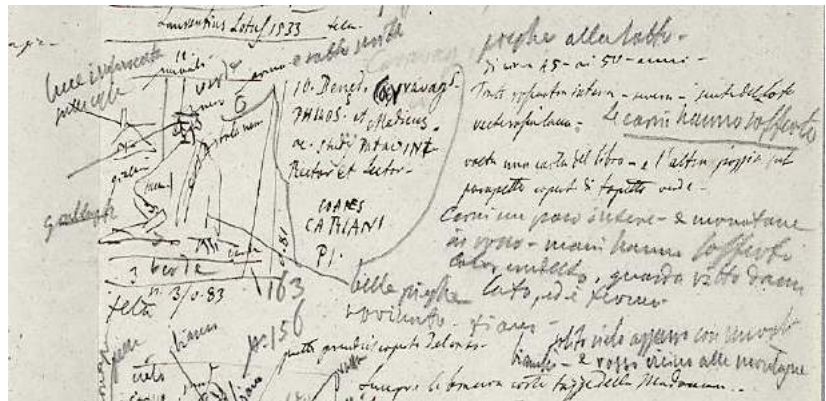
¹⁷⁷ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 459: l'opera è registrata come postilla di Borenius che aggiunge una lista di dipinti ascrivibili a Cariani (1912).

¹⁷⁸ *Inventario Lochis, post 10 marzo 1866*, n. 98.

¹⁷⁹ *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia...*, 1881, n. 146, p. 81.

a Cariani solo a partire dagli studi di Berenson (1894) ripresi subito dopo da Gustavo Frizzoni (1897)¹⁸⁰. Le note di Cavalcaselle sono dunque di rilievo in quanto documentano una sua precoce indicazione a favore dell'artista, rimasta poi inedita. Peraltro Cavalcaselle attesta anche una precedente assegnazione a Schiavone, che era riferita anche nell'inventario Lochis (1866 circa)¹⁸¹. Dopo il contributo di Berenson, la critica specialistica ha sempre accolto l'attribuzione al pittore bergamasco, mentre più controversa è stata la datazione. Mariacher (1975), riprendendo il giudizio di Berenson e Venturi (1913), notava l'ispirazione giorgionesca, da cui appunto la precedente attribuzione, e il "recondito simbolismo" e la indicava come tra le opere più "preziose" dell'artista ma da collocarsi in epoca giovanile per l'assenza di ogni riferimento lottesco. Pallucchini e Rossi (1983) la datavano invece al 1520-1522 circa per il riferimento ai *Bacchanali* dell'ultimo Tiziano, dove la musica è simbolo di "dolce inconsapevolezza" e "sensuale abbandono", datazione accolta da Ballarin (1993) e più recentemente da Giovanni Villa (2010) e Paolo Plebani (2015)¹⁸².

Al f. 6r: «(...) *Nuvoli, nero, stola nera, giallo, verde, armi +/- e sotto scritto +/- "Io. Bened. Carravags. PHILOS et Medicus ac studij patavini rector et lector JOANES CARIANI P.", n. 3, 0.83, 0.81, di circa 45 ai 50 anni, testa rossastra intera, severo, sente del Loto, veste rosea lacca, volta una carta del libro e l'altra poggia sul parapetto coperto di tappeto verde. +/- Luce infuocata sulle case, verde, giallastro, verde, tela, 163, belle pieghe, rovinato fiacco. Pieghe alla Lotto. Le carni hanno sofferto. Carni un poco intere e monotone in rosso, mani hanno sofferto, color crudetto, guarda ritto da un lato, ed è giorno. Solito cielo azzurro con nuvoli bianchi e rossi vicino alle montagne (...). Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con uno schizzo sintetico e delle note a penna di mano di Cavalcaselle: «Cariani p. 12, Carrara Bergamo, nuvoli, verde, luce infuocata sulle case, arma gentilizia e sotto lo scritto [segno di tre righe], nero beretto, stola nera, colla mano volta la carta del libro, mano sul tappeto verde della tavola, n. 163, 3/0.83, tela, grande il vero, Io. Bened. Caravags. / PHILOS et Medicus / ac studij Patavini / Retor et lector / IOANES / CARIANI / P, pare uomo sui anni 50, [aggiunto a matita] lettera [...] da Bergamo [...] Locatelli p. 41, scrivere a [...]»¹⁸³.



Giovanni Cariani, *Ritratto di Giovanni Benedetto Caravaggi da Crema*, firmato, 1521 circa, olio su tela, 82 x 82 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 81 LC 00184); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 6r (dettaglio).

Nella minuta su Cariani (2028, fascicolo XI) l'opera è descritta ai ff. 6v-7r: «[12] (...) n. 163 ritratto - tinta calda rossastra alquanto intera - veste lacca rossa - sente del Loto. Le carni hanno sofferto sta voltando una carta di un libro coll'altra mano poggia sul tapetto verde che è sul tavolo. / Carni un poco intere e monotone in rosso - caldo (tendente all'acceso) color crudetto. Sta ritto, vedesi quasi di faccia [13] di faccia al modo che vedete nel disegno. Figura svelta della persona ed asciutta di forme sui 50 anni circa. Il colore è steso con cura ed amore e vedesi nel tutto quel modo d'illuminare che ricorda alquanto il L. Lotto - e certe opere ancor del Catena - conservando però il Cariani quel suo modo di tinta accesa che tende all'infuocato. Certo questi è un bel ritratto d'uno che tiene dietro all'arte già detta sopra

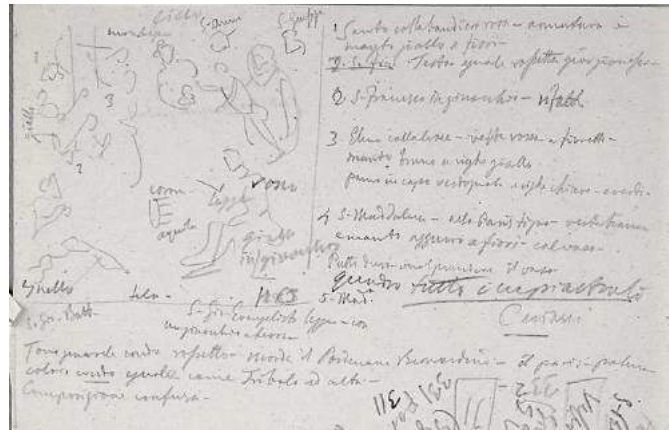
¹⁸⁰ G. Mariacher, *Giovanni Cariani*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/I, Bergamo 1975, p. 284, scheda n. 2, p. 303, fig. 4 (con bibliografia precedente); Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 104-105, scheda n. 7 (con dettagliata bibliografia precedente).

¹⁸¹ Inventario Lochis, post marzo 1866, n. 98, come "Giorgionesco, attribuito anche allo Schiavone. Uomo dormiente con un violino in mano ed una donna seduta... schiena che suona il mandolino".

¹⁸² A. Ballarin, in *Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise*, Catalogo della mostra (Pargi, 1993), a cura di Michel Laclotte, Giovanna Nepi Scire, Paris 1993, pp. 389-390, scheda n. 67; Giovanni C.F. Villa, in *I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano...*, 2010, pp. 108-109, scheda n. 36 (con bibliografia precedente); Giovanni C.F. Villa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 138-139, scheda n. 35; P. Plebani, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 124-125, scheda n. 53.

¹⁸³ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo "Giovanni Cariani".

a capo della quale è Giorgione – (Ritratto di J. Bened. Caravag. ec.)». Nel testo a definitivo l'opera è datata verso il 1520¹⁸⁴. L'iscrizione alle spalle del ritratto e puntuali ricerche documentarie (Bonomi, 1973, De Pascale, 1983) hanno permesso di identificare l'effigiato in Giovanni Benedetto Caravaggi, un letterato-umanista di origine cremasca, laureatosi in Medicina e Filosofia all'Ateneo di Padova nel 1507. Il dipinto proviene dalla Collezione Lochis: è infatti citato nei tre cataloghi (1834, 1846, 1858)¹⁸⁵ e nell'Inventario manoscritto (post marzo 1866)¹⁸⁶ e, come documentano le postille di Piccinelli (1863-1865 circa), fu acquistato a Crema dal Conte Guglielmo Lochis, nel 1828. Venne segnalato da Facchinetti (1833) e fu rilevato da Eastlake (1854-1855, 1857) – che lo descriveva come piuttosto asciutto, dalle mani deboli e brutte ma dal volto ammirevole e dal resto della composizione delicata¹⁸⁷ –; da Mündler (1855)¹⁸⁸ e dal Locatelli (1869) e verrà repertoriato nel catalogo della Carrara del 1881¹⁸⁹. Per Mariacher (1975) l'opera fu eseguita prima del trasferimento dell'artista a Bergamo in quanto il riferimento a Lotto sarebbe piuttosto generico, mentre Pallucchini e Rossi (1983) pensavano al 1521-1522 per considerazioni di stile e committenza, ritenendolo uno degli esempi migliori della ritrattistica del pittore; Rossi (2001) ha poi anticipato la datazione al 1520 circa descrivendo il dipinto come uno dei più alti raggiungimenti della ritrattistica del Cariani che riflette sui ritratti di Lotto, per l'intensa caratterizzazione fisionomica del personaggio, e su Tiziano, per le cromie accese¹⁹⁰. Recentemente Villa (2010) ha condiviso la datazione al 1520 circa, rimarcando la monumentalità tizianesca dell'opera e l'indagine naturalistica di stampo lombardo¹⁹¹. Valagussa (2015) ha anticipato la datazione al 1518-1520 circa, rilevando gli influssi da Giorgione e Tiziano e evidenziando che l'insolita cornice nera dipinta era parte della composizione originaria e che il recente restauro vi ha rilevato una prima firma del pittore¹⁹².



Giovanni Cariani, *Sacra Conversazione*, 1527-1528 circa, olio su tela, 164,5 x 185,5 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00057); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 16r (dettaglio).

Sul f. 16r: «(...) 1. Santo colla bandiera rossa, armatura e manto giallo a fiori. Testa eguale rifatta [...]. 2 S. Francesco in ginocchio rifatto. 3. Elena colla croce, veste rossa a fioretti, manto bruno a righe giallo, panno in capo verdognolo e righe chiare e verdi. 4 S. Maddalena alla Paris tipo, veste bianca e manto azzurro a fiori col vaso. Putto duro vuol prendere il vaso. 5. Madonna. Quadro tutto impiastato. Cariani. Tela. 110. S. Giovanni evangelista legge con un ginocchio a terra. Tono generale crudo rossetto, ricorda il Pordenone Bernardino, il Paris, il Palma, colore crudo eguale, carne tribale ed colta, composizione confusa (...)». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di due fogli con uno schizzo sintetico e delle note a penna di Cavalcaselle: «Cariani, Bergamo,

¹⁸⁴ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 453, nota 2 (1).

¹⁸⁵ *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, p. 5, n. III. Il n. 3 corrisponde a quello che il conoscitore assegna all'opera nella prima indicazione apposta a penna sul f. 6r.

¹⁸⁶ Inventario Lochis, post marzo 1866, n. 163. Il n. 163 corrisponde a quello che il conoscitore assegna all'opera nella seconda indicazione apposta a matita sul f. 6r.

¹⁸⁷ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, pp. 231, 237, nota 7, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, pp. 243, 260, nota 27, fig. 8.1, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855; pp. 348, 361, nota 132, taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto.

¹⁸⁸ *The travel diaries of Otto Mündler: 1855-1858...*, 1985, p. 73 (16 settembre 1855).

¹⁸⁹ *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia...*, 1881, n. 184, p. 88.

¹⁹⁰ G. Mariacher, *Giovanni Cariani*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 286, scheda n. 14, p. 301, fig. 5 (con bibliografia precedente); Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 59-60, 105-106, scheda n. 8 (con dettagliata bibliografia precedente); F. Rossi, in *Bergamo, l'altra Venezia...*, 2001, pp. 172-173, scheda n. VI.9 (con bibliografia precedente).

¹⁹¹ Giovanni C.F. Villa, in *I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano...*, 2010, pp. 112-113, scheda n. 38 (con bibliografia precedente); Giovanni C.F. Villa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 140-141, scheda n. 36.

¹⁹² G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 122-123, scheda n. 52.

p. 18 (...) n. 110, Locatelli p. 28, 1 Santo colla bandiera (uomo) in armatura e col manto giallo a fiori, la bandiera è rossa, testa di tinta rossetta e di genere giorgionesco, di faccia seduto, 2 S. Francesco in ginocchio (ripassato o rifatto), 3 S. Elena colla croce, veste rossa a fioretti, manto bruno a righe chiare e verdi, 4 S. Maddalena (alla Paris Bordone movimento e tipo, voi [...] voglio dire perché non so se Paris era pittore a quel tempo) manto azzurro a fiori, ha il vaso in mano, Madonna rita di profilo tiene il putto ritto a quel modo come un palo il quale vuol prendere il vaso della Maddalena, 6 S. Anna? 7 S. Giuseppe?, 8 Santi con uno in ginocchio a terra legge sul libro ha veste rossa e [sul retro del foglio] manto giallo, 9 S. Giovanni Battista coll'agnelo che non so se sia seduto od inginocchiato»¹⁹³.

Nella minuta su Cariani (2028, fascicolo XI) ai ff. 9v-10v si legge: «[p. 18] (...) n. 110. Sono otto figure, più il putto, (che fa 9) Il tono generale è alquanto crudo rossastro e di un genere che ricorda quello del Licinio. Quadro [p. 19] tutto impiestrato ed oltretutto di modo che malamente si <pote> può vedere l'originale. La composizione è alquanto confusa e manca d'ordine. Caratteri di figure piuttosto gentili ma che tendono ad una gentilezza meschina o magretta di forme. La composizione ricorda quella dei seguaci di Palma vecchio, <e come vedesi> come del Pordenone in piccolo <e ricorda il> a guisa del Bernardino Licinio e persino fa rissovenire il Paris Bordone benché sia di gran lunga [p. 20] Paris Bordone pittore di maggiore forza del Cariani. E sempre più mostra come fra quei pittori vi sia una certa parentela od assomiglianza in arte. (...)». Nel testo definitivo l'opera è inserita tra quelle eseguite verso il 1520 e che mostrerebbero chiaramente la ripresa del linguaggio di Lotto, unita in questo caso a suggestioni palmesche, giorgionesche e di Bernardino Licinio; viene indicata come confusa nella composizione e nelle figure asciutte e piccole ma come non priva di delicatezza nei tipi: la Maddalena richiamerebbe Paris Bordone. L'opera è inoltre indicata come coperta da ridipinture specialmente nel S. Francesco¹⁹⁴.

Il dipinto proviene dalla raccolta Carrara: era citato dal Tassi (1740-1750 circa) come già presso il Carrara (ma l'identificazione è dubbia) ed era probabilmente nell'Inventario Borsetti (1796). Una prima attestazione dell'attribuzione a Cariani si trova nell'Inventario topografico [1863]¹⁹⁵; veniva poi riferito al Cariani anche dal Locatelli (1869), concorde tutta la critica successiva con l'unica eccezione di Baldass (1929) che la riteneva opera di scuola. Mariacher sottolineava come il dipinto presenti una composizione complessa che si distacca dalle solite *Sacre conversazioni* e indichi lo spirito "innovativo e anticonformista" del Cariani¹⁹⁶. Pallucchini e Rossi (1983) ponevano attenzione sulla tavolozza accesa e aspra, sul gioco di ombre e di luci che dà plasticità al complesso e sulla "rude caratterizzazione dei tipi, affatto idealizzati", tratti che denoterebbero la piena autonomia del maestro, la datavano quindi durante il suo secondo soggiorno bergamasco del pittore (1528-1531 circa), datazione in seguito anticipata al 1527-1528 e tutt'ora accolta¹⁹⁷.

Sul f. 18r: «Cariani, Cariano, Carrara Bergamo. S. Stefano, rosso arancio, azzurro [...] forte, cielo colore forte [...], paese, bianco, tela, 165=161, 165 grandezza naturale, mani e piedi rovinati. 161 S. Caterina, tela, paese, verde, testa un poco alla Palma, tinte vivaci [...] prega a mani giunte, paese tonato largamente, grandezza $\frac{3}{4}$ il naturale, tele non esente di restauri, colore forte acceso (...)». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con uno schizzo sintetico e delle note a penna di mano di Cavalcaselle: «Cariani Carrara Bergamo, pag. 17 (...) 165 S. Stefano, tela quasi grandezza naturale, 161 S. Caterina tela quasi al naturale, dalla chiesa parrocchiale di Locatello in Valle Imagna, Locatelli pag. 37 [aggiunto a matita] vedi [...] Locatelli pag. 36-37»¹⁹⁸.

Nella minuta su Cariani (2028, fascicolo XI) ai ff. 9r-9v: «[p. 17] (...) n. 165 – (Locatelli p. 36-37) tela. S. Caterina ritta in piedi di faccia di grandezza quasi naturale – sta pregando fondo di paese – vedi caratteri scritti nel mio disegno p. <17>. / Il suo compagno S. Stefano, ha lo stesso carattere e formavano parte d'uno stesso quadro. Tela. Questo però ha le mani ed i piedi rovinati da ridipinto [p. 18] così vedesi una terza figura¹⁹⁹, che formava parte di questo quadro. (Locatelli darà il nome del Santo) Così i toni vigorosi e forti delle vesti e coi caratteri degli altri due Santi. Il colorito in queste tavole di tinta accesa e forte. <e di un gusto di pittura che richiama> (...)». Nel testo definitivo le opere sono indicate come esemplificative dello stile di Cariani quale seguace di Palma, dopo il 1520 circa, e come parte di un trittico il cui terzo scomparto si trovava presso il Conte Petrobelli di Bergamo²⁰⁰.

¹⁹³ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo "Giovanni Cariani".

¹⁹⁴ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 453, nota 3.

¹⁹⁵ [Fumagalli], Inventario topografico, [1863], n. 110, Giovanni Cariani: manoscritto probabilmente citato in Pallucchini, Rossi, 1983, p. 109.

¹⁹⁶ G. Mariacher, *Giovanni Cariani*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/I, Bergamo 1975, pp. 286-287, scheda n. 17, p. 311, fig. 3 (con bibliografia precedente).

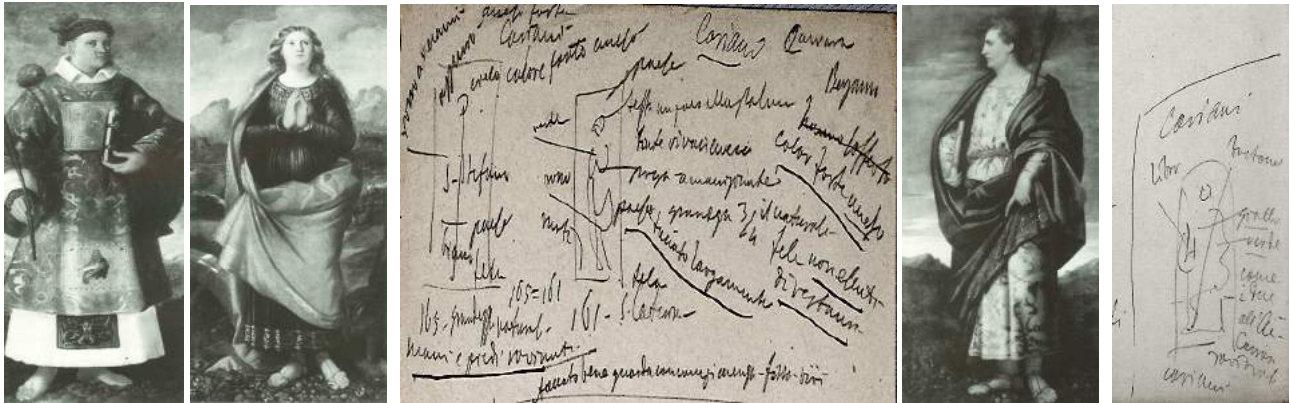
¹⁹⁷ Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 74, 108-109, scheda n. 13 (con dettagliata bibliografia precedente); P. Plebani, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 126-127, scheda n. 54.

¹⁹⁸ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo "Giovanni Cariani".

¹⁹⁹ Questo terzo scomparto è quello che Cavalcaselle vede in Collezione Petrobelli a Bergamo, benché nella minuta non lo specifichi, per cui si veda *infra*.

²⁰⁰ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 455, nota 1.

Si tratta delle due tele che facevano parte del trittico proveniente dalla Chiesa di S. Maria Assunta, a Locatello Val Imagna (Bergamo). Erano nella Collezione Lochis forse dal 1837²⁰¹ e furono segnalate nel catalogo del 1846 e del 1858²⁰²; dal 1866 si trovano in Accademia Carrara e vennero registrate nell'Inventario Lochis del museo²⁰³. Prima di Cavalcaselle, erano state segnalate nella collezione Lochis da Mündler ed Eastlake (1855), quest'ultimo ne rilevava il paesaggio molto pieno e i colori buoni, vicini a Palma il Vecchio²⁰⁴. Locatelli (1869), che vedrà i due pezzi già in Carrara, constatava che il S. Stefano aveva occhi "molto espressivi" e la S. Caterina pareva parlasse e ne rimarcava l'intonazione potente dei colori e l'affinità con lo stile coloristico di Palma il Vecchio²⁰⁵. Al trittico (che aveva al centro la S. Caterina e alla sinistra il S. Stefano) apparteneva anche il pezzo con S. Giacomo (che era collocato a destra) entrato in Collezione Petrobelli e che Cavalcaselle visionerà in tale raccolta²⁰⁶. Pallucchini (1983) ha sottolineato come per una chiesa di campagna Cariani abbia voluto dipingere, nel suo probabile secondo soggiorno bergamasco (1528-1530), un'opera arcaizzante, con uno stile semplice quasi "neo-quattrocentesco" ma con una sfarzosa ricchezza cromatica²⁰⁷.



Giovanni Cariani, *S. Stefano*, *S. Caterina*, 1528-1530, olio su tela, 133 x 49 cm, 136 x 66 cm, Bergamo, Accademia Carrara (nn. inv. 81 LC 00192, 81 LC 00196); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 18r (dettaglio); Giovanni Cariani, *San Giacomo Maggiore*, 1528-1530, olio su tela, 134 x 66 cm, già Venezia, Pietro Scarpa Antichità (almeno sino al 1975); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 73r (dettaglio).

Tiziano Vecellio (copia da)

Al f. 17v: «(...) Carrara Galleria Bergamo, rosso infuocato, ha sofferto assai, quasi grande il vero, impiastato, rovinato, tela adultera, Giovanni Cariani – 280 (vedi Glasgow detto Giorgione, era un Padovano)²⁰⁸, molto alterato [grasso di tinta] scura e rifiorito (...)»; sul f. 20v: «(...) Tutto impiastato, Padovanino no [...] 280, Giovanni Cariani vedi a Glasgow Cariani». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con uno schizzo sintetico e delle note a penna di Cavalcaselle: «p. 20 Carrara Bergamo, casa, uomo, uomo, donna, n. 280 [aggiunto a matita] vedi Glasgow no Giorgione Cariani»²⁰⁹.

²⁰¹ Brambilla Ranise, 2007, p. 336: la data del 1837 come ingresso nella Collezione Lochis è riportata solo per il S. Stefano.

²⁰² *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, pp. 5-6, nn. IV, V.

²⁰³ Inventario Lochis, post 10 marzo 1866, nn. 161, 165: stessi numeri con cui Cavalcaselle identifica le opere nel disegno.

²⁰⁴ *The travel diaries of Otto Mündler: 1855-1858...*, 1985, pp. 73-74 (13 settembre 1855); S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, p. 231, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, p. 244, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855.

²⁰⁵ Locatelli, vol. II, 1869, p. 37.

²⁰⁶ Si veda *infra*.

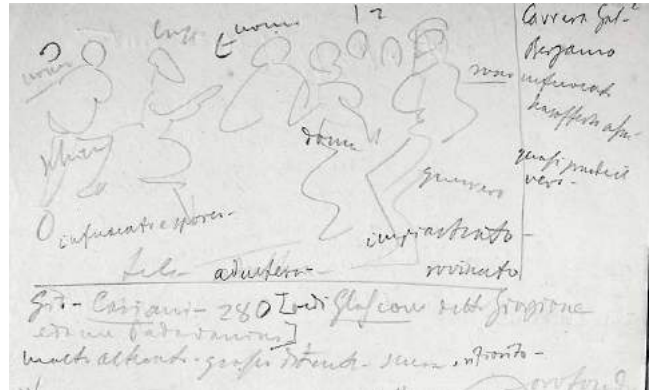
²⁰⁷ G. Mariacher, *Giovanni Cariani*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 286, scheda n. 15, p. 300, fig. 3 (numerazione errata, con bibliografia precedente); Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 74, 109-110, scheda n. 15 (con dettagliata bibliografia precedente).

²⁰⁸ Tiziano, *Cristo e l'adultera*, 1507-1511 circa, olio su tela, 139,2 x 181,7 cm, Glasgow (Regno Unito), Kelvingrove Art Gallery and Museum di Glasgow (inv. n. 343 - nuovo n. di inv. 181,3283), opera che fu attribuita al Cariani da Crowe e Cavalcaselle (1871), seguiti dal Berenson (1899); dopo una vicenda attributiva complessa, è stata restituita a Tiziano giovane, si vedano: Pallucchini, Rossi, 1983, p. 353, scheda V 36 (con bibliografia precedente); A. Ballarin, in *Le siècle de Titien: l'âge d'or...*, 1993, pp. 227-339, schede n. 42 A/42 B; P. Humfrey, *Titian: the complete paintings*, Ghent 2007, p. 40, scheda nn. 8A/8B.

²⁰⁹ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo "Giovanni Cariani".

Nella minuta su Cariani (2028, fascicolo XI) ai ff. 10v-11r: «[p. 20] (...) Sempre Galleria Carrara Bergamo / Un'altra tela, di figure quasi al naturale, abbiamo qui del Cariani tutta alterata dall'impiastrò che la copre, <erano dal> falso bianco della vernice rifierita. La donna adultera. Pittura che a cagione del cattivo stato di conservazione [21] conservazione malamente si può giudicare. Questo è quello stesso soggetto <simile a quello> che abbiamo veduto a Glasgow (vedi Giorgione p. 346) ove <ove ne parlo> ne abbiamo parlato – (colà a Glasgow dato un tempo a Bonifazio e poi a Giorgione) <e colà> abbiamo pure ricordato questo quadro a Bergamo parlando di quello a Glasgow. (...)». Nel testo definitivo è indicata come danneggiata dai ritocchi e dalle efflorescenze, ma come realizzata con lo stesso stile dell'opera sotto il nome di Giorgione a Glasgow che è una replica libera della “nostra”, che i due studiosi identificavano quindi come il prototipo. L'unione di movimenti liberi, posture convenzionali, disegno poco curato, composizione debole e i toni rossi caldi sarebbero quindi indizi, secondo i due studiosi, della mano di Cariani anche per l'opera in Carrara²¹⁰.

Si tratta dell'opera che proviene dalla raccolta Carrara; era citata nell'inventario Borsetti (1796) come di Giorgione²¹¹, mentre nell'Inventario topografico [1863] era assegnata a Giovanni Cariani²¹², seguendo forse un suggerimento del Conte Guglielmo Lochis, accolto da Cavalcaselle nei disegni e nella minuta; era già citata come Cariani anche dal Locatelli (1869) che la indicava come annerita dalle vernici. L'attribuzione venne ripresa nel catalogo del 1881, dal Ricci (1912) e dalla maggior parte della critica successiva²¹³, sino all'intervento di Pallucchini e Rossi (1983) che la hanno espunta dal catalogo di Cariani, ritenendola una copia antica (databile al 1520 circa) del dipinto (*Cristo e l'adultera* o *Susanna e Daniele*) che si trova al Kelvingrove Art Gallery and Museum di Glasgow, assegnato a Tiziano²¹⁴, anche perché i due studiosi attestano che non è nota un'attività di copista di soggetti di altri da parte del Cariani²¹⁵. Ballarin (1993) ha confermato che l'opera della Carrara è una copia della fine del XVI secolo della tela di Glasgow, ritenuta opera di Tiziano realizzata verso il 1507 e secondo lui raffigurante *Susanna e Daniele*²¹⁶. L'opera è citata anche da Peter Humfrey (2007) come copia antica anonima, mentre il soggetto più pertinente è dallo studioso ritenuto *Cristo e l'adultera*²¹⁷.



Tiziano Vecellio (Copia da), *Cristo e l'adultera* (o *Susanna e Daniele*), fine del XVI secolo, olio su tela, 149 x 219 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00436); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 6r (dettaglio).

Bernardino Licinio

Sul f. 15r: «(...) Bianco, bianco beretto, rosso e 2 perle, capelli castagni, [sfondo] verdone caldo, perle croce, bianco con ricami gialli, giallo azzurrognolo, due dita sulla catena di oro. Color caldo roseo, <Bernardino Pordenone bello> ma più Cariani, Cariani, si confonde con Bernardino ma è Cariani, tinta rosea. Vedi Locatelli? o Tassi. Testa donna, 157, tela, Giorgione o Cariani <perché> vuoto e roseo. +/- Vedi Palma vecchio +/- Vedi all'Ospitale quadri. (Vedi Dresda

²¹⁰ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 43, 453-454, nota 1.

²¹¹ Inventario Borsetti, 1796, foglio 54, n. 26; in Pinetti, 1922, p. 122, n. 26.

²¹² [Fumagalli], Inventario topografico, [1863], n. 280: manoscritto probabilmente citato in Pallucchini, Rossi, 1983, p. 263.

²¹³ *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia...*, 1881, n. 126, p. 24; Ricci, 1912, p. 7, n. 11.

²¹⁴ La tela di Glasgow è decurtata sulla destra di 30-50 cm e risulta priva della figura di spalle presente nell'opera in Carrara, di cui è stata identificata la testa nel frammento sempre conservato nel medesimo museo.

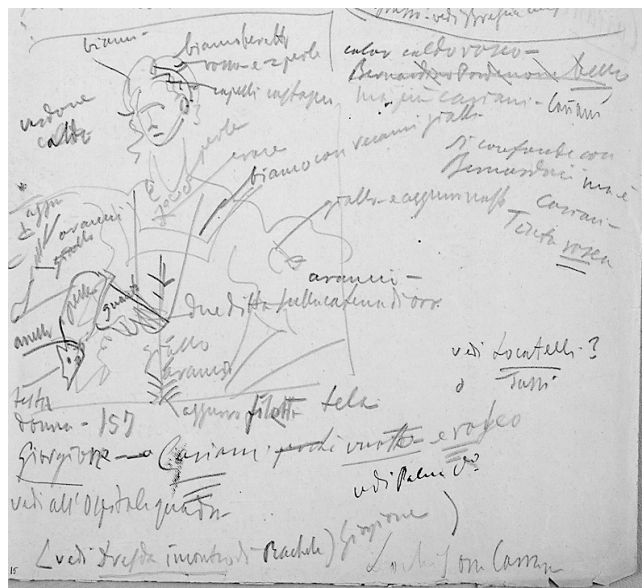
²¹⁵ G. Mariacher, *Giovanni Cariani*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 284-285, scheda n. 5, p. 299, fig. 2 (con bibliografia precedente); Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 262-263, scheda n. A7 (con dettagliata bibliografia precedente).

²¹⁶ A. Ballarin, in *Le siècle de Titien: l'âge d'or...*, 1993, p. 227 (opera citata).

²¹⁷ Humfrey, 2007, p. 40, n. 8A (opera citata).

incontro di Rachele Giorgione)²¹⁸, Lochis Carrara». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con uno schizzo sintetico e delle note a penna di mano di Cavalcaselle: «Giorgione no Cariani, Carrara Bergamo, p. 15 (...) tela 157 tela grande il naturale, di faccia colla testa un poco girata, buona pasta»²¹⁹.

Nella minuta su Cariani (2028, fascicolo XI) ai ff. 8r-9r: «[p. 15] In questa galleria [Carrara] vedesi un altro bel ritratto dato a Giorgione di donna, ma che non è di questo pittore, ma appartiene a quella fase d'arte la quale tiene dietro al Giorgione. Pittura che mostra caratteri che ci ricordano quelli di Bernardino Licinio e del Cariani, e la crediamo sia una bella <opera> ritratto del Cariani. Ed abbiamo anco qui la prova come talvolta questi due pittori (Licinio e Cariani) si assomigliano di modo da lasciar in dubbio tra quei [p. 16] due pittori. Persona di dama di taglia svelta, alta, slanciata al modo che vedete nel mio disegno – vestita riccamente – al modo che vedete. Sopra un braccio vi è una pelle che finisce con <braccialetto che non so> una testa d'animale attorno alla quale testa vi è un braccialetto. Colore di tinta calda rossiccia persico <tendente> – ombre calde. Dipinto con corpo di colore, il tutto trattato e modellato con cura e precisione. Così il disegno [p. 17] il disegno è netto e persico. Posa facile e naturale. È una <delle> delle più belle cose del Cariani. (...)». All'opera è fatto riferimento anche in relazione ai *Sette ritratti* della Collezione Roncalli in quanto Cavalcaselle vi vede una tecnica simile²²⁰. Nel testo definitivo è inserita tra le opere di Cariani, ma nella fase in cui (verso il 1520) l'artista si avvicinerebbe per stile a Pordenone, Giorgione, Palma e Licinio. L'opera è indicata come precedentemente riferita a Giorgione quando si trovava nella Collezione Lochis e come più vigorosa nei colori e meglio modellata dei *Sette ritratti* del Cariani²²¹.



Bernardino Licinio, *Ritratto di gentildonna*, 1525-1530 circa, olio su tela, 65 x 64 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 81 LC 00197); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 15r (dettaglio).

Si tratta dell'opera proveniente dalla Collezione Lochis: nei cataloghi del 1846 e del 1858 di tale raccolta era assegnata al Giorgione²²²; mentre nell'inventario del 1866 circa era attribuita a Giorgione o a Cariani²²³. Dopo l'intervento di Crowe e Cavalcaselle (1871) a favore di Cariani, Berenson (1894 e poi in altri interventi successivi) propose la nuova attribuzione al Licinio. Attribuzione accolta da Frizzoni (1897) e dai primi cataloghi del museo (1881, 1912)²²⁴. Adolfo

²¹⁸ Si veda *supra*: l'opera di Cariani ("La schiavona") vista all'Ospedale di Bergamo (Bergamo, collezioni pubbliche) e per l'opera a Dresda l'introduzione.

²¹⁹ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo "Giovanni Cariani".

²²⁰ Si veda *infra*.

²²¹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 190 (postilla Borenius, come Bernardino Licinio), p. 452, nota 2 (Giovanni Cariani).

²²² "Giorgio Barbelli detto il Giorgione, Ritratto di giovane donna elegantemente abbigliata", in: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, p. 22, n. XXXV.

²²³ Inventario Lochis, post marzo 1866, n. 157, come "Barbelli Giorgio detto il Giorgione, o Cariani Giovanni bergamasco".

²²⁴ *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia...*, 1881, n. 197, p. 90; *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara...*, 1912, p. 83, n. 404.

Venturi (1900) riprodusse l'opera per dimostrare la sua attribuzione al Licinio anche della *Schiavona* di Tiziano²²⁵. Il nome di Licinio è stato accolto in epoca moderna nella monografia sul pittore a cura della Vertova (1975), con una datazione verso il 1525-1530, sottolineando il contrasto tra l'abbigliamento sfarzoso e lo sguardo rinunciatario dell'effigiata. Licinio visse in effetti nello stesso giro d'anni di Cariani, rispetto al quale - come ha ben individuato Pallucchini (1983) - si contraddistinse per una più penetrante caratterizzazione dei volti, sostituendo al processo idealizzante di Giorgione una ricerca "analitica tendente all'individuazione temporale del personaggio", specializzandosi proprio nell'attività di ritrattista²²⁶.

Paolo Morando, detto il Cavazzola (?)

Al f. 15v: «(...) Erbe, montagna, curva, libro, verde, rosso, scuro vino Antonio abate, azzurro, S. Bartolomeo, croce, verde, rosso vino, S. Domenico, nero, bianco, albero, S. Lorenzo tondo, azzurro, [...] rosso, piviale, bianco. Il paese ricorda Previtali, le pieghe la parte meno rovinata – Previtali – pieghe dure – crude taglienti – alcuni toni – rosso vino previtali. verde idem. Quadro tradotto, paese alla previtali <e Basaiti>. Scolaro [...]. N. 128. BATT. CIMA CONILIENSIS +/- MDXV aggiunta da chi rifece il quadro, pare un fiammingo nel modo di ridipinto, ½ il vero, non è Cima certo. <Conte> Lochis, ora Carrara». Nel testo definitivo l'autore dell'opera viene indicato come di un periodo successivo rispetto a Cima e di ambito probabilmente bergamasco²²⁷. Cavalcaselle vede il dipinto quando era stato già unito e probabilmente prima che nel marzo 1869 venga restaurato ad opera di Giuseppe Fumagalli (Villa, 2010). Dalla Collezione Carlo Galli di Milano, l'opera venne acquistata dal Lochis nel 1838 - su proposta di Giuseppe Finetti risalente a due anni prima, come attesta una lettera del carteggio Lochis (Villa, 2001) - e pervenne in Carrara nel 1866. Nei cataloghi Lochis (1846, 1858) era segnalata come Cima da Conegliano, attribuzione confermata nell'inventario della Collezione (post 10 marzo 1866)²²⁸ e condivisa nella prima guida del museo (1881), dove veniva indicata una originaria provenienza da S. Alessandro della Croce, poi non confermata, mentre Rossi (1994) suggeriva una provenienza, anch'essa non accertabile su base documentaria, da Grumello de' Zanchi, ove si trovano le tavole di Vittore Carpaccio²²⁹. Mündler nel 1855 la segnalava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis ma come della "Scuola dei Bellini"²³⁰.



Paolo Morando, detto il Cavazzola (?), *S. Giacomo Maggiore, S. Antonio Abate, S. Andrea Apostolo, S. Domenico di Guzman, S. Lorenzo Martire, S. Nicola di Bari*, firma e data apocrife, 1510-1512 circa, olio su tre tavole, 130 x 155 cm (le tre tavole unite), Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 81 LC 00214); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 15v.

Eastlake già nel 1857 rilevava che la firma era falsa e che l'opera poteva essere ascrivita a Benedetto Diana, segnalando anche che due teste sulla destra e molte delle mani e dei piedi erano "molto sgradevoli"; mentre nel 1862 la assegnava dubitativamente al Marescalco²³¹. Il restauro del 1978-1979 ha accertato che la firma è un'aggiunta di fine Settecento o inizio Ottocento, per nobilitare maggiormente il dipinto in occasione della vendita. Mentre il più recente intervento conservativo (2008) ha messo in luce come in tale medesimo periodo i tre originari pezzi in legno di pioppo siano stati accorpati: sono ora ricomposti nella formazione originaria. Mentre quindi Lochis accettava la paternità a Cima, Crowe e

²²⁵ Si veda *infra*.

²²⁶ L. Vertova, *Bernardino Licinio*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/I, Bergamo 1975, p. 411, scheda n. 6, fig. a p. 387, fig. 3 a p. 449 (illustrato in b/n e a colori, con bibliografia precedente); Pallucchini, Rossi, 1983, p. 16.

²²⁷ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 251, nota 4 (3).

²²⁸ Inventario Lochis, post 10 marzo 1866, n. 128, come "Cima da Conegliano, Giovanni Battista".

²²⁹ Si veda *infra*.

²³⁰ *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855): "sei figure intere di Santi".

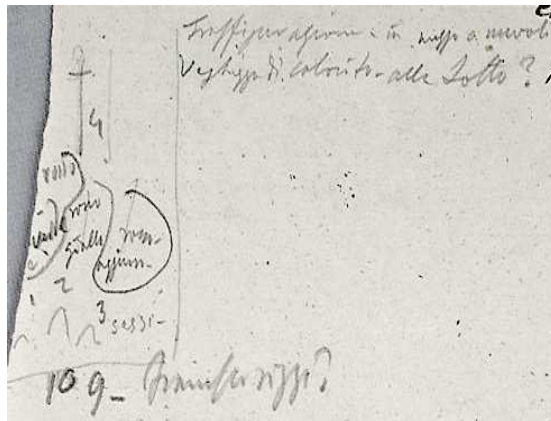
²³¹ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, pp. 347-348, 361, nota 131 (con identificazione dubbiosa), taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, pp. 612, 616, nota 33, taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre.

Cavalcaselle (1871) indicarono una pista alternativa, in parte accolta da Morelli (1893), che assegnava la tavola a Gerolamo Santacroce, seguito da Jacobsen (1897), incerto però tra Francesco e Gerolamo, e da Ricci (1912). Longhi (1932) la attribuì al Carpaccio, con una datazione verso il 1500 e l'attribuzione fu accettata da gran parte della critica successiva. Fiocco (1932-1933) vi riconosceva invece la mano giovanile di Andrea Previtali. Discorde anche Coletti (1959) che la riassegnava a Francesco Santacroce. Heinemann (1962, 1963) era incerto tra Cima da Conegliano, Alvise Vivarini e Lotto. L'assegnazione a Carpaccio venne ripresa da Tempestini (1999), mentre Villa (2001) evidenziava la maestria miniaturistica e la sapiente modulazione luministica che lo inducevano a dubitare dell'autografia carpaccesca e a ritenere piuttosto l'opera vicina all'ambito di Cima da Conegliano nel periodo del Polittico di Olera e all'area vicentina²³². Infine Valagussa (2010) ha proposto un'attribuzione al veronese Paolo Morando, detto il Cavazzola, con una datazione verso il 1510-1512, quindi nella fase matura dell'attività dell'artista quando, ai richiami al Mantegna tardo, si uniscono suggestioni nuove di Giovanni Bellini, Cima da Conegliano e Bartolomeo Montagna²³³.

Vittore Belliniano (Ambito di)

Due opere sono osservate assieme in due fogli diversi. Sul f. 1r sulla prima opera (la *Trasfigurazione*) «(...) Più simile Cariani o lo scolaro di Lotto Caversegno? [...] Grigio alla Cariani? 109 [...] Francesco Rizzi. (...) Galleria Carrara»; sulla seconda opera (la *Resurrezione*) «Flosso, tocco ritagliato, Cristo risorto, cielo, paese, acqua, 3 dormono, Marco Basaiti, 111 (...) Galleria Carrara». Sul f. 11r per la prima opera è osservato «Trasfigurazione in mezzo a nuvoli (...) [foglio strappato] vaghezza di colorito alla Lotto?, 109 - Francesco Rizzi?, (...) Galleria Carrara Bergamo» e sulla seconda «(...) 111, Cristo risorto – 3 guerrieri sotto – detto S. Croce? Marco Basaiti +/- vedi altro foglio (...)». Nel testo definitivo viene pubblicata solo la seconda opera, con l'attribuzione non più a Marco Basaiti ma a Giovanni Buonconsiglio in una fase in cui il suo stile è vicino a quello di Marcello Fogolino²³⁴.

Le due opere furono rilevate assieme anche da Eastlake, che nel suo diario di viaggio annotava alla voce Carrara e alla data del 1854: «Trasfigurazione, primo veneto, detto Giorgione, troppo pallido per essere lui +/- Resurrezione Girolamo da Santacroce (...) cielo mattutino, nubi e montagne rosa», probabilmente confondendo le due tele per soggetto ma riferendosi chiaramente alle antiche attribuzioni inventariali²³⁵.



Vittore Belliniano (Ambito di), *La trasfigurazione*, 1520-1529 circa, olio su tela, 138 x 93 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 58 AC 00047); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 11r (dettaglio); Pittore bergamasco formatosi a Venezia (?)/Giovanni Buonconsiglio, detto il Marescalco (già attribuito a), *Resurrezione di Cristo*, 1530 circa, 138 x 98 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 58 AC 00062).

La prima tela (la *Trasfigurazione*) proviene dalla Collezione di Salvatore Orsetti e fu acquistata dalla Carrara nel 1804. Veniva assegnata in tale collezione a Girolamo Santacroce dove era esposta in coppia con la *Resurrezione di Cristo*. Marenzi (1804) nella catalogazione della Collezione Orsetti la assegnava al Basaiti. Nell'Inventario topografico [1863] era riferita a "Francesco Rizzo di Santacroce", attribuzione che Cavalcaselle sembra riprendere nelle note²³⁶. Locatelli (1867) era del medesimo parere. Nel primo catalogo del museo (1881) l'opera era ritenuta di "Francesco di Simone" da Santacroce²³⁷, attribuzione confermata da Corrado Ricci (1912)²³⁸ e Antonio Morassi (1934)²³⁹. Nel 1949 Locatelli

²³² Giovanni C.F. Villa, in *Bergamo l'altra Venezia...*, 2001, pp. 72-73, scheda n. I.1 (con bibliografia precedente).

²³³ G. Valagussa, in *I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano...*, 2010, pp. 90-93, scheda n. 28 (con bibliografia precedente); G. Valagussa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 128-131, scheda n. 31.

²³⁴ Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 146, nota 1 (6).

²³⁵ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake...*, 2011, vol. I, p. 230, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854.

²³⁶ [Fumagalli], Inventario topografico, [1863], n. 109, "Francesco Rizzo di Santacroce".

²³⁷ *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia di Belle Arti...*, 1881, n. 107, p. 21.

Milesi propose per primo il nome di Cariani, ritenendola di una fase giovanile, seguito dal Gallina (1954), mentre Heinemann (1962) la riteneva una copia di Cariani da un originale perduto di Giovanni Bellini. Anche per Mariacher (1975) l'opera proponeva l'intricato problema dell'attività giovanile di Cariani. Già in precedenza però era stata assegnata a Giovanni Buonconsiglio, detto il Marescalco, da Berenson (1932, 1958), attribuzione difesa da Puppi (1964-1965) e da Rossi (1983, 1988)²⁴⁰. Infine nell'ultima monografia sul Marescalco (Dal Bozzolo, 1998) viene espunta dal suo catalogo e ritenuta opera "alquanto mediocre" da correlarsi ad episodi tardi di Vittore Belliniano, rispetto al quale è giudicata però di livello un po' più scadente²⁴¹.

Pittore bergamasco formatosi a Venezia (?)

La seconda opera (la *Resurrezione*) proviene anch'ella dalla Collezione Orsetti di Venezia e pervenne in Carrara nel 1804, con l'attribuzione inventariale a Giorgione (Marenzi, 1803-1804) espressa in modo più dubitativo nel 1824 dallo stesso Marenzi e corretta in Marco Basaiti nell'Inventario topografico [1863]²⁴² e nei taccuini di Cavalcaselle. Crowe e Cavalcaselle (1871) la pubblicheranno poi come Giovanni Buonconsiglio, ripresi nel 1901 dal Berenson; l'attribuzione viene considerata valida dall'estensore del catalogo moderno del Buonconsiglio (Dal Bozzolo, 1998) che la data nella sua fase estrema, verso il 1530, notandovi però alcune "incongruenze formali"²⁴³. Mentre per Villa (2010) l'attribuzione al Marescalco non è pienamente condivisibile, sembrandogli vicina a certe soluzioni carianesche e a stilemi e impaginazioni maggiormente abituali nei pittori bergamasco-bresciani formati a Venezia²⁴⁴.

Il "Maestro dei cartellini"



"Maestro dei cartellini", *Angeli con strumenti della Passione*, S. Nicola di Bari, 1445-1455 circa, tempera su tavola, 53,5 x 21,2 cm (ciascuno), 65,3 x 28,8 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00017, 58 AC 00018, 58 AC 000 19); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 13 r (dettaglio).

Sul f. 13r: «Paolo da Brescia chi è? 323, nuovo, paese, S. Nicola di Bari, il 323 idem, 3 tre angeli con simboli della Passione, il 323 ha molto sofferto ma ha gli stessi caratteri (è quasi del tutto rifatto) ed un <poco> più acceso di tinta e rozzo in conseguenza ma potrebbe essere della stessa mano, certo ha quei caratteri ed il tempo, piccola tavoletta. 336, idem, cielo e alberi, caratteri gentili figure, rosei di tinta, si direbbe un poco alla Antonio da Murano [...], tempera caldetta, contorni rosei e diligenti, tempera da miniatura e così i caratteri, abbastanza animati e tranquilli, [disegno dettaglio angelo] rosei, buono. Se sono di Antonio da Murano 309-310²⁴⁵ lo è anco il preteso Zoppo a Brescia, vedi con

²³⁸ *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo*, con introduzione di C. Ricci, Bergamo 1912, p. 27, n. 132.

²³⁹ Morassi, 1934, p. 35, n. 132, esposto nella sala VII.

²⁴⁰ Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 270-271, scheda n. A 14 (con dettagliata bibliografia precedente); Rossi, 1988, p. 83, n. 433.

²⁴¹ G. Mariacher, *Giovanni Cariani*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 285, scheda n. 9, p. 298, fig. 2 (con bibliografia precedente); Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 105-106, scheda n. 8 (con dettagliata bibliografia precedente); E.M. Dal Pozzolo, *Giovanni Buonconsiglio detto Marescalco: l'opera completa*, prefazione di Lionello Puppi, Cinisello Balsamo (MI) 1998, p. 202, scheda n. R2.

²⁴² [Fumagalli], *Inventario topografico*, [1863], n. 111, "Marco Basaiti".

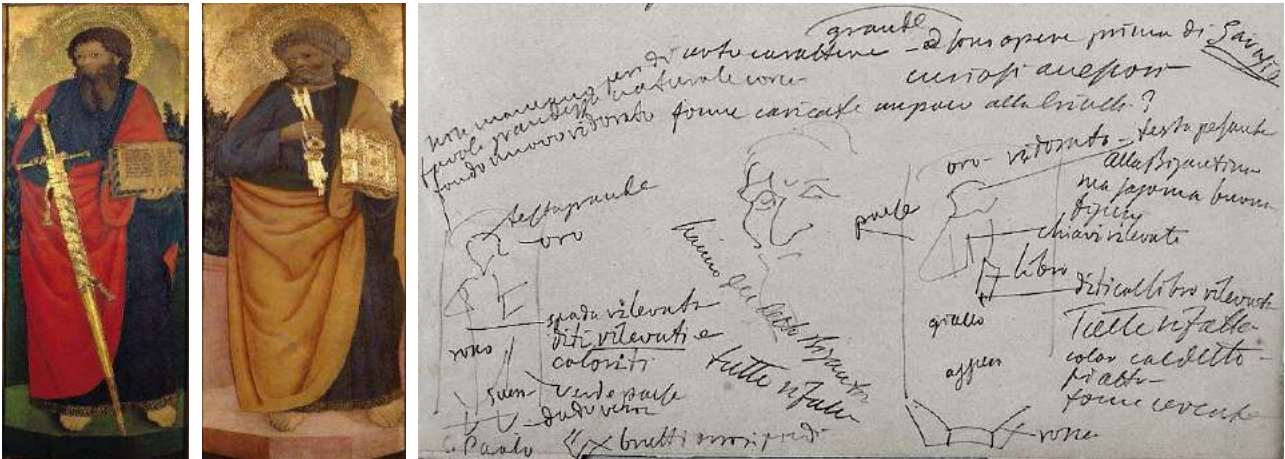
²⁴³ Dal Pozzolo, 1998, p. 173, scheda n. A2, fig. 122.

²⁴⁴ Giovanni C.F. Villa, in *I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano...*, 2010, pp. 120-121, scheda n. 42 (con bibliografia precedente).

²⁴⁵ Per queste due opere si veda più avanti, la ricognizione sul f. 17v.

Romanino Ridolfi²⁴⁶ «la bottega di Vivarini molto più di questi [...]». Sul f. 14v: «(...) Non mancano pure di un certo carattere grande e sono opere prima di Gavasio. Tavole grandezza naturale, fondo nuovo rovinato, forme caricate un poco alla Crivelli? S. Paolo, testa grande, oro, roseo, spada rilevata, diti rilevati e coloriti, verde paese, dado verde, brutti orrori piedi. [S. Pietro] oro rovinato, testa pesante, alla bizantina, ma sagoma buona figura, chiavi rilevate, libro, diti col libro rilevati, tutto rifatto, color caldetto piatto, forme caricate, giallo, azzurro, rosa».

La minuta relativa ai nn. “335-336” (*Angeli con strumenti della Passione*) è già stata pubblicata nel testo di Chiara Parisio in quanto inserita nella parte sul pittore bresciano Paolo da Caylina il Giovane: «In Bergamo nella Galleria Lochis-Carrara abbiamo vedute due tavolette sotto i n. i 325 [sic]-336 con angeli che sostengono i simboli della passione di N.o Signore dati a Paolo da Brescia – forse volendo dire Paolo Zoppo. / Se questo è Paolo Zoppo certamente non può essere di lui il quadro a S. Pietro in Oliveto e così gli altri quadri ricordati se erano di quel modo - o maniera»²⁴⁷. Nel testo a stampa della *History* sono citate le sole due tavole con gli angeli come attribuite a “Paolo da Brescia” ma differenti stilisticamente, come era indicato già nei taccuini, dal *Cristo che porta la croce* di S. Pietro in Oliveto a Brescia riferito a “Paolo Zoppo”, pittore identificato dalla critica moderna in Paolo da Caylina il Giovane²⁴⁸. In 2034, fascicolo III, f. 76r del 1878, Cavalcaselle rileva di nuovo le opere: «(...) Paolo da Brescia, putti, 277, Vescovo, 278, Paolo da Brescia, putti, 200, 279».



“Maestro dei cartellini”, *S. Paolo di Tarso, S. Pietro*, 1445-1455 circa, tempera su tavola, 157,5 x 47,8 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00016, 58 AC 00020); Venezia, Biblioteca Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 14r.

Si tratta di alcuni scomparti del cosiddetto “Polittico di S. Agostino” (a cui si è fatto riferimento anche nella I parte del presente studio) attribuiti, dopo un fervido dibattito critico, prima al “Maestro del 1458” (Rossi, 1981, 1987, 1994) e più recentemente (Galli, 2009) al “Maestro dei cartellini” e affiancati ad altri pezzi presso la Pinacoteca Malaspina di Pavia, la Fondazione Cini di Venezia (ora di ubicazione ignota), la Fondazione Longhi di Firenze, una Collezione privata e la Collezione Alana di Newark (Delaware), negli Stati Uniti. I soli pezzi in Carrara (le due tavole con *Angeli con strumenti della Passione* e le due tavole con *S. Pietro* e *S. Paolo* descritte da Cavalcaselle) erano stati ascritti sia dal Carrara (1791-1792 circa), nella cui collezione erano pervenuti, sia da Bartolomeo Borsetti (1796) a Giovanni Giacomo Gavasio²⁴⁹. Mentre Bartoli (1774) e Pasta (1775) avevano visto nella sagrestia di S. Agostino delle tavole del Vivarini. Attribuzione che, come visto nella I parte, ricompare nell’inventario manoscritto del 1797 dei beni di S. Agostino. Il

²⁴⁶ Paolo da Caylina il Giovane, *Salita al Calvario*, olio su tela, 298 x 200 cm, Brescia, Chiesa di S. Pietro in Oliveto. L’opera era stata riferita già nel Seicento a “Paolo Zoppo” da alcune fonti tra cui il Ridolfi (1648), da metà Settecento si fece anche il nome di Vincenzo Foppa, ritenuto valido anche in epoca napoleonica. Nella minuta conservata a Venezia Cavalcaselle attribuisce invece l’opera ad un pittore bresciano attivo dal 1550 in poi e nel testo definitivo (1871) a Paolo Zoppo, si veda: F. De Leonardis, in P.V. Begni Redona (a cura di), *Paolo da Caylina il Giovane e la bottega dei da Caylina nel panorama artistico bresciano fra Quattrocento e Cinquecento*, Brescia 2003, pp. 144-146, scheda n. 41. Al testo si rimanda anche per la storiografia sui da Caylina.

²⁴⁷ Parisio, 1999, pp. 179-180, 226, nota 238, il manoscritto originale è in: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2028 (=12269), fasc. VI, pp. 377-378.

²⁴⁸ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 321, nota 1(7). Nella postilla di Borenius (1912) è precisato che “ora” le opere sono ufficialmente ascritte alla “prima scuola bergamasca”.

²⁴⁹ “Vari putti di scuola antica dipinti a tempera. Si sa di certo essere questo autore bergamasco per varie notizie raccolte nel Monastero degli Agostiniani in questa città. Esisteva nella loro chiesa una palla a sei riparti che fu poi levata circa l’anno 1527. Questo pezzetto è uno delli detti riparti, ed è opinione fosse opera di Gio. Giacomo Gavasio ed è in tavola”: Inventario Borsetti, 1796, foglio 38, n. 26, in Pinetti, 1922, pp. 112-113, n. 26.

nome di Paolo da Brescia si trova riportato nell'Inventario topografico [1863]²⁵⁰ e venne accolto dal Fenaroli (1877). Cavalcaselle nelle note sembra inizialmente propendere per la precedente attribuzione al Gavasio ma alla fine accoglie quella a Paolo da Brescia sebbene in modo dubitativo. In epoca moderna Toesca (1912) penserà, per i soli pezzi in Carrara, ad un maestro lombardo-veneto vicino a Benedetto Bembo, mentre si deve a Roberto Longhi l'associazione dei quattro pezzi in Carrara agli altri già indicati (tranne quello in Collezione Alana, solo recentemente scoperto) che vennero da lui inizialmente ascritti (1928) ad un seguace di Francesco Squarcione e poi (1962) direttamente al maestro, con una datazione verso il 1440²⁵¹. Dopo l'intervento di Longhi, Coletti (1953) ritenne le opere di Antonio Vivarini. Per la Ottino dalla Chiesa (1955) il maestro era bergamasco, ma di cultura squarcionesca. Rodolfo Pallucchini (1962) pensava ad una collocazione lombardo-veneta verso la metà del XV secolo. Liana Castelfranchi Vegas (1966) riteneva validi i riferimenti a Squarcione, ma anche a Bonifacio Bembo. Maurizio Bonicatti (1964) proponeva, solo per gli *Angeli*, il nome di Giorgio Schiavone. Italo Furlan (1976) identificava l'autore in Pietro Maggi (o de Mazis) da Milano, pittore milanese attivo a Padova negli stessi anni di Squarcione, ma il cui catalogo non è ancora stato restituito. Boskovits (1977) riteneva i pannelli da ascrivere ad un linguaggio lombardo-padovano "curioso", ricordando che le opere provenivano da Bergamo, e aggiungeva al catalogo dell'artista anonimo anche una predella (composta da 4 tavolette) presso la Pinacoteca Vaticana di Roma con scene della vita di S. Giovanni Battista.

Francesco Rossi (1981, 1987, 1994) ipotizzava che i pannelli in Carrara facessero parte di due complessi con le tavole presso la Pinacoteca Malaspina di Pavia, la Fondazione Cini di Venezia e una Collezione privata (tutte opere, come visto, già ricondotte alla medesima mano dal Longhi) che secondo lo studioso erano un tempo collocati nella chiesa di S. Agostino a Bergamo; ciò portò, per la prima volta, all'identificazione delle opere con quelle citate dal Carrara e dalle antiche fonti locali (Borsetti, Bartoli, Pasta) che ne indicavano la provenienza originaria dalla chiesa bergamasca. I quattro pannelli ora in Carrara furono acquistati dal Conte Carrara prima del 1791-1792, mentre gli altri associati dal Rossi ai due complessi in S. Agostino, come si è ipotizzato nella prima parte dello studio, rimasero probabilmente in chiesa e furono alienati dopo la soppressione del convento (1798).

Rossi riteneva inoltre di identificare il complesso principale con quello descritto dal Calvi (1676-1677) sull'altare maggiore, provenienza che confermava anche il Carrara (1791-1792 circa), e che fu poi visto dal Pasta (1774) e dal Bartoli (1775) nella sagrestia della chiesa. Assegnava inoltre i pannelli al "Maestro del 1458", che indicava come un pittore bergamasco dalla cultura lombardo-veneta, vicino alla prima maniera di Vincenzo Foppa e influenzato da Antonio Vivarini e Bonifacio Bembo. La Vedovello (1981) poneva attenzione agli elementi veneto-padovani e "inevitabilmente lombardi" della cultura del Maestro e propendeva per l'assegnazione ad un anonimo bergamasco del XV secolo²⁵². Infine Aldo Galli (2009) ha puntualizzato l'intricata vicenda critica ipotizzando che i pannelli provengano da un altare o da altari diversi da quello maggiore e verosimilmente (giusta in questo caso l'affermazione di Rossi) da due complessi (non ancora però chiaramente ricostruibili) e sono da assegnare ad un artista attivo a Bergamo e forse anche a Brescia, influenzato da Squarcione, ma soprattutto da Antonio Vivarini, quindi di cultura prettamente veneta, con una datazione verso il 1445-1455²⁵³.

Galli ha aggiunto al complesso un S. *Gerolamo* (in Collezione Alana) e in via dubitativa il S. *Nicola da Bari* della Carrara, già rilevato anche dal Cavalcaselle accanto alle altre parti nel museo bergamasco, che in ogni caso ritiene dello stesso artista²⁵⁴. Mentre ha escluso dal medesimo complesso i SS. *Pietro e Paolo* di collezione privata, sempre però riconosciuti come di medesima fattura. Si segnala infine che nel recente catalogo della Pinacoteca Malaspina di Pavia

²⁵⁰ [Fumagalli], *Inventario topografico*, [1863], n. 323, "Paolo di Brescia", <n. 335, "Antico veneto", n. 336, "Francesco Zucchi" [voci cancellate], nn. 335-336 Paolo di Brescia": manoscritto probabilmente citato in Rossi, 1987, pp. 118, 120, nota 24 (si veda anche la nota 253 qui sotto).

²⁵¹ Longhi aggiunse all'insieme i pezzi Cini nel 1962 ritenendo facessero parte di uno o più polittici smembrati, di provenienza bergamasca.

²⁵² G. Giacomelli Vedovello, *Anonimo bergamasco*, in A. Peroni, D. Vicini, S. Nepoti (a cura di), *Pavia Pinacoteca Malaspina*, Pavia 1981, p. 111.

²⁵³ F. Rossi, *Pittura a Bergamo intorno al 1500. Ricostruzione di un patrimonio disperso*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", vol. XLI, anni accademici 1978/1979, 1979/1980, Gorle (BG) 1981, pp. 81, 90, nota 23; F. Rossi, *Ambrogio Calepino e il 'Maestro del 1458': un episodio di cultura di élite*, in "Arte Lombarda", nn. 80-82, 1987, pp. 115-120; F. Rossi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 77, tavola 15, p. 227, F. Rossi, *Presenze lombarde*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 65-66, scheda n. 1 (con bibliografia precedente). Il contributo più esaustivo è quello di Aldo Galli: A. Galli, in M. Boskovits (a cura di), *The Alana Collection. Newark, Delaware, USA. Italian paintings from the 13th to 15th century*, Firenze 2009, vol. I, pp. 91-98, scheda n. 17 (con bibliografia e storia critica); si veda anche quanto riassunto in: J. Anderson, in *Renaissance: 15th and 16th century Italian paintings from the Accademia Carrara, Bergamo*, Catalogo della mostra (Canberra, Australia, 2011-2012), a cura di R. Radford, G. Valagussa, J. Anderson, National Gallery of Australia, Australia 2012 (scheda online). Già Gianmario Petrò (G. Petrò, *Le trasformazioni della chiesa e del convento di S. Agostino tra il XV e il XVI secolo*, in *Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio*, a cura di M. Mencaroni Zappetti, E. Gennaro, "Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo", Bergamo 2005, p. 121) aveva dimostrato che sull'altare maggiore di S. Agostino era probabilmente collocato un polittico composto da sole sculture.

²⁵⁴ Che ha la medesima provenienza degli altri pezzi in Carrara: viene dalla Collezione del Conte Giacomo Carrara, ante 1791-1792 circa. Di rilievo dunque è il fatto che Cavalcaselle lo disegni vicino agli *Angeli*, ritenendolo della stessa mano.

(2011), Marubbi attribuisce la tavola del museo pavese a un pittore di cultura muranese-padovana del quinto decennio del XV secolo con particolare attinenza ad Antonio Vivarini e Giovanni d'Alemagna e fornisce alcune ipotesi ricostruttive dei due polittici, per i quali non esclude una possibile provenienza bergamasca, che sembra invece ora trovare conferma nei documenti citati nella I parte²⁵⁵.

2B.5 Le opere viste in Accademia Carrara, che il conoscitore non riferisce alla “scuola veneto-bergamasca” di pittura

Si inseriscono in questa sezione le opere che Cavalcaselle ha considerato come di scuole diverse da quella «veneto-bergamasca». Si è prediletto in questo caso un ordinamento delle opere basato sulla loro presentazione nei fogli dei taccuini conservati a Venezia. I numeri tra parentesi tonde si riferiscono alla numerazione delle opere nell'ultimo catalogo a stampa del museo bergamasco (1988) seguita dal segno “/” e dal numero della pagina del testo²⁵⁶. Tra parentesi tonda è indicata l'attribuzione proposta da Cavalcaselle nelle note ai disegni, solo qualora differisca da quella del catalogo del museo o in essere nei successivi studi critici sull'opera; viene quindi proposta una sintesi del dibattito critico più rilevante. Per le opere della Collezione Lochis sono riportate anche le eventuali nuove attribuzioni che il conoscitore propone rispetto all'ultimo catalogo a stampa della raccolta (1858).

Con un asterisco sono segnalate le opere che Cavalcaselle vede nella prima ricognizione (seguite dal segno “+/-” se compaiono delle osservazioni apposte successivamente e di nuovo “+/-” per riprendere le osservazioni più antiche); se le opere compaiono anche su fogli successivi sono indicate tutte le segnature corrispondenti. Qualora l'opera sia stata pubblicata da Cavalcaselle e Crowe viene indicato in nota, segnalando l'attribuzione presente nel testo (che in alcuni casi differisce da quella inizialmente proposta dal conoscitore nelle sue note); se tale riferimento non compare significa che l'opera è rimasta poi inedita.

Sul f. 1r: **Lazzaro Bastiani** (Giovanni Mansueti), *Ritratto del filosofo Lucio Crasso*, 1500 circa, olio su tela, 32,3 x 26,3 cm, n. inv 58 AC 00027: «(...) Lucio Crasso, un filosofo? Rughe, color tetro scuro contorni, 50 anni, giallastro, [*impiatrato], scuro, nero, Carpaccio, no Mansueti [...] (...)»²⁵⁷.

Andrea Mantegna, *Madonna con Bambino* (484/194), 1480 circa, tempera su tela, 43 x 31 cm, n. inv. 58 AC 00024: «(...) Scuro azzurro, damascato in oro, [volto Madonna] [*dolcezza] sottile, capelli, bianco, rosso, azzurro, 187, tela a tempera, sentimento [volto Bambino], mani piccole, belle, come quello [...] ora a Londra²⁵⁸, regalato dal Conte Carlo Marenzi, ½ il vero, Mantegna, Galleria Carrara»²⁵⁹.

²⁵⁵ M. Marubbi, *Pittore padovano (“Maestro dei cartellini”)*, in S. Zatti (a cura di), *La Pinacoteca Malaspina*, Milano 2011, pp. 279-280, scheda n. 121. La tavola deriva dalla Collezione di Giuseppe del Chiappa (docente dell'Università di Pavia, 1819-1854), dove rimase sino al 1862. Non si conoscono le vicende collezionistiche precedenti. Marubbi tuttavia non si riferisce al precedente contributo di Galli.

²⁵⁶ Rossi, 1988.

²⁵⁷ L'opera proviene dalla Collezione di Salvatore Orsetti (1804). Fu riportata su tela da una tavola ad opera di Giuseppe Fumagalli nel 1864. Cavalcaselle nelle note segue l'identificazione tradizionale del soggetto nel filosofo Lucio Crasso, la quale fu avanzata sulla base dell'iscrizione apposta sull'opera, ma la indica con un dubitativo punto di domanda; l'iscrizione sarà poi riconosciuta come apocripa e l'identificazione mai acclarata su base documentaria. L'opera era repertoriata al n. 176 dell'Inventario Orsetti (1803), come “Giovanni Bellini” ed era stata attribuita a “Vittore Carpaccio” da Carlo Marenzi nel manoscritto di stima della collezione (1804). Nell'Inventario topografico [1863] redatto forse dal Fumagalli era ripresa tale attribuzione (n. 219). Cavalcaselle invalida dunque il riferimento a Vittore Carpaccio, proponendo il nome di Giovanni Mansueti, accolto anche nell'edizione a stampa: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, p. 215, nota 2 (9) (attribuito a Vittore Carpaccio, ma probabilmente di Mansueti). Il dipinto è stato in seguito restituito a Lazzaro Bastiani, con una datazione verso il 1500: Rossi, 1988; J. Anderson, in *Renaissance: 15th and 16th century Italian paintings...*, 2012 (la scheda è on-line).

²⁵⁸ Forse si tratta di: Andrea Mantegna, *Madonna con Bambino tra S. Giovanni Battista e Maria Maddalena*, 1500 circa, tempera su tela, 139,1 x 116,8 cm, Londra, National Gallery (n. inv. 274). Considerata opera tarda in: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 112, nota 2.

²⁵⁹ Opera proveniente dal legato Carlo Marenzi, che la destinò al museo alla sua morte (1851). Citata già dal fratello Girolamo nel 1824 come nella collezione di famiglia, non se ne conoscono le vicende collezionistiche precedenti. Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione in Carrara del 1854, come una tempera forse del Mantegna, e nel 1863: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 231, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854; taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre 1863, p. 652 (n. 182). Veniva considerata il capolavoro del museo da Mündler (1855): *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, pp. 73 (13 settembre 1855), 89 (20 dicembre 1855), che la descriveva come opera affascinante per forme e caratteri, profonda per i sentimenti, inusuale nei movimenti e delicata nell'esecuzione, indicandola come realizzata ad acquerello su tela sottile. Nelle note Cavalcaselle accoglie l'attribuzione al Mantegna, mentre nel testo definitivo è considerata opera tarda, realizzata con l'ausilio dei collaboratori: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 109, nota 2. L'autografia successivamente non è mai stata messa in dubbio, mentre la datazione rimane discussa: tarda anche per Morelli (1890, 1891), Thode (1897) e Venturi (1914); Kristeller (1901) e Knapp (1910) la collocarono invece ai primi anni mantovani, ipotesi seguita da M. Lucco, in *Mantegna a Mantova (1460-1506)*, Catalogo della mostra (Mantova, 2006-2007), a cura di M. Lucco, Milano 2006, pp. 68-69, scheda n. 3

Sul f. 1v: **Vincenzo Civerchio**, *Santo Francescano che legge* (511/116), 1520 circa, tempera su tela, 156,3 x 74,4 cm, n. inv. 81 LC 00018: «(...) Arcuata, raggi, legge, arco, libro santo, giallastro, [testa] forme regolari, ma ha molto sofferto, tempera in tela, lungo et magro, pieghe angolari, sente alquanto del Foppa, quasi grande al naturale, rovinato e tristo, ½ il naturale, piedi rovinati, Civerchio Vincenzo, 12, Lochis ora Carrara, Bergamo», Cavalcaselle disegna inoltre per due volte la sigla della firma e osserva «ha il carattere d'essere antica»²⁶⁰.

Sul f. 2r: **Vittore Carpaccio e bottega** (Vittore Carpaccio), *Natività di Maria* (731/105), 1502-1504 circa, olio su tela, 129,1 x 126,8 cm, n. inv. 81 LC 00235: «(...) quadro che fu pullito troppo e poi restaurato, VICTOR CARPATIUS FACEBAT, 217, tela, ¼ figure il vero, Galleria Carrara, Bergamo»²⁶¹.

Sul f. 2v: **Alessandro Bonvicino, detto il Moretto** (Moretto?), *Redentore e un devoto* (643/218), 1518, olio su tavola, 78,3 x 61,9cm, n. inv. 81 LC 00177: «Moretto? Non parlarne, non lo so chi sia, tavoletta, (...) MDXVIII, moretto, 132, attribuito a Tiziano <dopo – dopo? Alcuni scuola [...]> (...)»²⁶².

Pietro Vannucci, detto il Perugino e bottega (Perugino), *Adorazione dei pastori/Natività di Gesù* (648/245), 1515 circa, olio su tavola, 34,5 x 45,1 cm, n. inv. 81 LC 00208: «(...) Presepio, rovinato, a tempera, come quello da Barker a Londra²⁶³, 136, tavoletta, Perugino (...)» (+ 2034, III, f. 78v del 1878) «(...) Perugino, debole, tempera (...)»²⁶⁴.

(con datazione 1463-1465); mentre Agosti (2005) pensava alla seconda metà degli anni settanta: G. Agosti, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, p. 42, fig. 69. Viene attualmente datata verso il 1480: M.C. Rodeschini, M. Ciatti, in *Riscoprire la Carrara. Mantegna, Bellini, Raffaello e Moroni. Restauri e capolavori in dialogo*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2014), a cura di M. Cristina Rodeschini, Cinisello Balsamo (MI) 2014, pp. 22-27; M.C. Rodeschini, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 28-29, scheda n. 5.

²⁶⁰ Opera firmata con il monogramma dell'artista, acquisita dal Lochis nel 1848, era al n. 30 della scuola veneta nel catalogo del 1858 (p. 206, n. XXX), venne poi resa nota da Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 399 (Vincenzo Civerchio, opera ridipinta). Proveniva dal Convento di S. Francesco a Crema, si vedano: M. Marubbi (a cura di), *Vincenzo Civerchio: contributo alla cultura figurativa cremasca del primo Cinquecento*, Milano 1986, pp. 50, 120; Brambilla Ranise, 2007, p. 358.

²⁶¹ Opera acquisita dal Lochis nel 1848; pubblicata nel catalogo del 1858, al n. 64 della scuola veneta (p. 34, n. LXIV). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854, segnalando la vicinanza con gli interni fiamminghi, e nel 1855: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 231, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 243. Mündler nel 1855 la segnalava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855). Venne poi resa nota da Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, pp. 205 (postilla Borenius), 211, nota 4 (Vittore Carpaccio). Brambilla Ranise, 2007, p. 339. Viene ora riferita a Vittore Carpaccio e bottega: G. Valagussa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 78-79, scheda n. 22 (come Vittore Carpaccio e bottega, con una datazione verso il 1502-1504 e bibliografia precedente); G. Valagussa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 110-111, scheda n. 22; G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 52-53, scheda n. 17.

²⁶² Nella Collezione Lochis da prima del 1833 come opera di Tiziano; pubblicata come tale anche nel catalogo Lochis del 1858, al n. 127 (pp. 59-60, n. CXXVII). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1855, segnalando la maniera di Moretto (?), e nel 1862 come “attribuita a Tiziano”: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 244; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 613 (n. 127). Nell'Inventario Lochis, post marzo 1866, era segnalata al n. 132, come “Vecellio Tiziano, Attribuito a”. Cavalcaselle nelle note la riferisce correttamente a Moretto, ma è dubbioso, tanto che suggerisce a Crowe di non citarla. L'opera sarà infatti pubblicata come della “maniera dei pittori bresciani seguaci di Tiziano” nella successiva monografia su Tiziano: G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Tiziano la sua vita e i suoi tempi*, Firenze 1877-1878, 2 voll., ed. consultata ristampa anastatica, Firenze 1974, , vol. II (1878), p. 460. Successivamente compare nelle postille di Borenius (1912) al testo della *History* con il corretto riferimento al Moretto: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. III, p. 288 (postilla 3, come Moretto, datato 1518, tra i primi lavori). L'attribuzione a Moretto (in un testo edito) risale infatti al Frizzoni (1876) ed è ribadita da Morelli (1886) e poi accolta dalla critica moderna: P.V. Begni Redona, *Alessandro Bonvicino, il Moretto da Brescia*, Brescia 1988, pp. 92-95, scheda n. 5 (con bibliografia); Brambilla Ranise, 2007, p. 343.

²⁶³ Qui Cavalcaselle fa riferimento ai quattro scomparti di predella tra cui probabilmente: Perugino e aiuti, *Natività di Gesù*, 1500-1505 circa, tempera su tavola trasferita su tela, 26,2 x 46,3 cm, Chicago (USA), Art Institute (n. inv. 1933.1025), dalla Collezione di Alexander Barker, Londra (1852 - prima del 1868): J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A New History of painting...*, vol. III (1866), pp. 250-251.

²⁶⁴ Nella Collezione Lochis dal 1846 come Perugino: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 264 (p. 153, n. CCLXIV). Era citata poi in: Inventario Lochis, post marzo 1866, n. 136, come “Vannucci Pietro, detto il Perugino, prima maniera dell'autore”. Venne restaurata da Giuseppe Fumagalli nel 1867 circa; Cavalcaselle la vide probabilmente prima. Si tratta di uno scomparto di predella di un complesso ignoto: Brambilla Ranise, 2007, p. 352; *I preraffaelliti: il sogno del '400 italiano da Beato Angelico a Perugino, da Rossetti a Burne-Jones*, Catalogo della mostra (Ravenna e Oxford, 2010), a cura di C. Harrison, C. Newall, C. Spadoni, Cinisello Balsamo (MI) 2010, p. 59, fig. XI (1515 circa).

Jacopo Ripanda (Attribuito a) (Perugino), *Scena di battaglia* (642/266), 1500-1510 circa, olio su tavola, 48,3 x 165,2 cm, n. inv. 81 LC 00201: «(...) [disegno della sagoma rettangolare dell'opera] 131, Perugino»²⁶⁵.

Sul f. 3r: ***Pittore veneziano verso il 1480/Jacometto Veneziano (?), già attribuito a** (Jacopo Montagnana), *San Sebastiano* (618/162), 1480 circa, olio su tavola, 34,1 x 26,7 cm, n. inv. 81 LC 00222: «+/- Carrara Bergamo +/- (...) Studio del vero - naturalismo, grande precisione nel mettere il colore, forme naturali tali quali, realistiche, figura svelta, tono bruno caldo, profondità di prospettiva aveva, scuri, colore e ombre rilievo, ombre carni dalla tinta marcata. La figura stacca chiara sul fondo ed albore, [*soleva] il braccio, per cui è tutta luminosa e [*quasi] bene la luce e le ombre, bel nudo, Jacopo Montagna, tono forte, vigoroso, buono, [piede destro] restauro, [*Marescaldi], 84, 0.35 largo 0.24, Jacopo Montagnana»²⁶⁶.

Andrea Solario, *Ecce Homo* (716/288), 1503-1505 circa, olio su carta applicata su tavola, 39,3 x 31,5 cm, n. inv. 81 LC 00236: «(...) Ecce homo, bello, ha un poco [*punteggiato], Andrea da Milano come a Lipsia»²⁶⁷, 202, Cesare da Sesto no (...)»²⁶⁸.

Bernardino de' Conti (firma falsa), *Madonna con Bambino* (519/119), firmata e datata 1501, olio su tavola, 62,2 x 45,3 cm, n. inv. 81 LC 00134: «(...) Color tetro [...], interno, paese modesto, acqua, paese +/- vedi altro foglio +/- fior, vaso, Bernardinus de Comitibus pinxit 1501? scritto ripreso, vedi anche a Ferrara Costabili, n. 20, brutto e duro - caffilate come Gian Pedrino - impiastro carni (...)», (+ f. 20r) «(...) Pittura brutta, cruda, dura porcellana propria di Pedrini, scritto ripreso o falso? 20, Conte Bernardino de Conti (...)»²⁶⁹.

²⁶⁵ Si tratta dell'opera proveniente dal legato Lochis, collezione nella quale pervenne da prima del 1836 con l'attribuzione al Perugino: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 263 (pp. 152-153, n. CCLXIII, come attribuito). Era al n. 131 dell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866), come "Vannucci Pietro, detto il Perugino, attribuito a". Francesco Rossi (1979, p. 75) la ha attribuita a Jacopo Ripanda (Bologna, XV secolo - Roma, 1516 circa), con una datazione verso il 1500-1510; Brambilla Ranise, 2007, p. 352.

²⁶⁶ L'opera fu acquistata dal Lochis nel 1850 come Antonello da Messina: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 84 (p. 42, n. LXXXIV). Eastlake la rileva nel 1857, attribuendola a Bartolomeo Montagna e segnalandone il non ottimale stato di conservazione e nel 1862 come forse di Antonello: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 348, n. 25; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 611 (n. 84). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era registrata al n. 107, come "Messina (da) Antonello". Nel disegno Cavalcaselle la riferisce invece al padovano "Jacopo Montagnana", allievo di Giovanni Bellini, si tratta di un nome che compare per la prima volta. Alcune annotazioni di mano di Crowe sull'opera sono state rinvenute nei manoscritti conservati a Londra: Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.51, vol. 1, fascicolo "Buonconsigli - detto Marascalco". Lo studioso inglese riferiva l'opera al Marescalco, confrontandola con l'opera firmata conservata in Collezione Rizoni a Bergamo (si veda *infra*). Cavalcaselle e Crowe (1871) la diedero infatti, nel testo definitivo, al Marescalco (ed. 1912, vol. II, p. 143, nota 1), mentre Borenius nelle postille (1912) la riassegnò ad Antonello (vol. II, p. 431, postilla). L'attribuzione a Bartolomeo Montagna proposta dallo Hadlen (1906) è stata accolta da Puppi (1962); Rossi (1988) catalogò l'opera come "Jacometto Veneziano (?)", ripreso in Brambilla Ranise, 2007, p. 341. Recentemente la tavola è stata riferita ad un anonimo "Pittore veneziano", verso il 1480: Giovanni C.F. Villa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 56-57, scheda n. 13 (con storia critica precedente); Giovanni C.F. Villa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 98-99, scheda n. 16.

²⁶⁷ Andrea Solario, *Ecce homo*, olio su tavola trasportato su tela, 66,5 x 47,6 cm, Lipsia, Museum der Bildenden Künste (n. inv. 271).

²⁶⁸ Si tratta dell'opera che proviene dalla Collezione Lochis da prima del 1834, con l'attribuzione a Cesare da Sesto: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 181 (p. 91, n. CLXXXI). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 202, come "Sesto Cesare (da)". Cavalcaselle ritiene non valido il riferimento e la restituisce ad Andrea Solario confrontandola con l'opera di Lipsia, il nome è accolto nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, pp. 379-380, nota 2 (Andrea Solario, seconda versione, allo stesso modo delicata, del dipinto a Lipsia). Viene ora concordemente ritenuta opera di Andrea Solario da collocarsi tra la versione del Poldi Pezzoli e quelle più tarde di Lipsia e Filadelfia, con una datazione verso il 1503-1505: P.C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi nei musei della Lombardia*, Milano 1990, pp. 87-88 (con bibliografia precedente); Brambilla Ranise, 2007, p. 347.

²⁶⁹ Opera dalla Collezione Lochis: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 85 (p. 222, n. LXXXV). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 20, come "Conte Bernardino (de) (...) col nome e l'anno 1501". Nelle note manoscritte Cavalcaselle ritiene ripassata o addirittura spuria la firma e non particolarmente buona la qualità dell'opera, osservazioni in parte riprese nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 394 (Bernardino de' Conti, replica autografa ma di carattere debole). Giovanni Morelli nel 1864 circa (in margine al suo catalogo Lochis) aveva osservato: "è pittore raro, sebbene dozzinale. In pregio del cartellino vale circa 25" (fonte: scheda Sirbec sull'opera). Per la bibliografia moderna si vedano: Marani, 1990, p. 79; M.T. Fiorio, in *I leonardeschi...*, 1998, pp. 218, 220, fig. 99; Brambilla Ranise, 2007, p. 362; M.C. Rodeschini, G. Valagussa, in *Riscoprire la Carrara. Mantegna...*, 2014, pp. 122-125; M.C. Rodeschini, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 94-95, scheda n. 38.

***Pietro de Saliba** (Antonello da Messina), *San Sebastiano* (726/270), 1490 circa, olio su tavola, 50,1 x 40,6 cm, n. inv. 81 LC 00139: «(...) 83, 0.39 [x] 0.48, giovane, ha <molto> sofferto di restauro, vi è la sua maniera +/- giallastro, vedi Francoforte²⁷⁰, sì lui, flosso, colonna, albereti»²⁷¹.

Sul f. 3v: ***Filippo Veronese**, *Madonna con Bambino e un Santo vescovo* (637/133), opera firmata, 1495-1505 circa, tempera su tavola, 56 x 63,3 cm, n. inv. 81 LC 00187: «Madonna, putto che benedice Santo, paese, crudo, alla Cima, 129, [*simile] a quello a Torino²⁷², PHILIPPUS VONENSIS P +/- 126 (...)»²⁷³.

***Maestro della Pala sforzesca (Attribuito a)** (Bernardino Zenale), *Sant'Ambrogio* (678/185), 1495 circa, olio su tavola, 73,5 x 62,8 cm, n. inv. 81 LC 00053: «(...) 34, tavola, S. Ambrogio, disegno grandioso, leonardesco, larga di forme, colore tetro verdognolo +/- piombo +/- pasta cruda, come dipingeva Zenale, dunque si può conoscere cosa era la Madonna, disegno bello, severo, spazioso largo, larghi piani, disegno Leonardo, modellato a quel modo +/- danneggiato da restauro, modelato alla Leonardo, bello +/- scritta intorno al piviale in latino +/- rifatta <Zenale o Civerchio?>, molto restaurato, grandezza naturale, 166. Zenale sì +/- studio di Leonardo, (...) Galleria Lochis, Bergamo»²⁷⁴.

***Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone** (Bergognone/Seguace), *Madonna con Bambino* (660/62), iscrizione in basso a destra: "BERNARD. ZINALA", 1488-1490 circa, olio su tavola, 61,6 x 44,6 cm, n. inv. 81 LC 00131: «(...) n. 33, tavola, 0.43 [x] 0.39, BERNAI ZINALA +/- <falso?> nome falso, ripresa? 148, tavola a olio, carni freddine, color grasso ripasato, quadro spelate le carni, sì seguace di Bergognone, [testa] sente del Bergognone, in oro con scritto, regale +/- color spesso con molto corpo [*posto] con fatica, grasso e duro di pasta, quadro troppo pullito e scoperta la carne, capelli ricci come a Treviglio e tocco grasso, putto piccolo <testa alla Leonardo> e Bergognone, Bergognone (è Zenale e Buttinone maestro?), il fondo è la cosa conservata, è bello, testa Madonna meschina, leonardesca, buona prospettiva, capelli conservati e carni scoperte, colore acceso in rilievo (...) Galleria Lochis, Bergamo»²⁷⁵.

²⁷⁰ Antonio (o Antonello) de Saliba, *San Sebastiano*, 1490-1510 circa, opera firmata, olio su tavola, 46 x 35 cm, da Francoforte, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie (inv. n. 32), ora Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin (inv. n. 8), dalla Collezione Solly (1821), opera firmata "ANTONELLUS MESANEUS P".

²⁷¹ Nella Collezione Lochis da prima del 1834 come Antonello da Messina: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 83 (p. 42, n. LXXXIII). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella ricognizione del 1862 come ascritta ad Antonello: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 611 (n. 83). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 212, come "Messina (da) Antonello". Cavalcaselle condivide l'attribuzione Lochis anche quando ritorna a rivedere l'opera; nel testo definitivo verrà considerata di mano di Antonello, ma replica debole e restaurata dell'opera conservata al Museo di Berlino: Cavalcaselle, Crowe, 1871, ed. 1912, vol. II, p. 430, nota 2 (3) (Antonello da Messina, replica autografa). Venne attribuita a Pietro de Saliba dal Brunelli (1906), nel primo profilo critico sul pittore; Berenson (1957), la riferiva invece al fratello Antonio, mentre il nome di Pietro è stato poi ripreso dalla critica più moderna: Rossi (1979); R. De Gennaro, *Una proposta per Pietro de Saliba*, in "Prospettiva", *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, vol. I, nn. 53-56, aprile 1988-gennaio 1989, Firenze 1990, pp. 285, 188, nota 13; Brambilla Ranise, 2007, p. 341.

²⁷² Filippo Veronese (o Filippo da Verona), *Madonna con Bambino e un Santo vescovo*, 1505-1510, opera firmata, olio su tavola, Torino, Galleria dell'Accademia Albertina di Belle Arti.

²⁷³ L'opera fu acquistata da Lochis presso il mercante Antonio Sanquirico a Venezia nel 1843: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 129 (p. 60, n. CXXIX, come autografa). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1855: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 244. Mündler nel 1855 la segnalava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855, come "Filippus Veronensis"). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 126. Cavalcaselle è tra i primi storici ad interessarsi a Filippo Veronese: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 215, nota 5 (Filippo Veronese, replica dell'opera a Torino). Il dipinto, come riferiva correttamente Cavalcaselle, è una replica di poco posteriore dell'opera all'Accademia Albertina di Torino, entrambe sono copie di un dipinto di analogo soggetto pubblicato dal Berenson negli *Indici* (1958) con l'attribuzione a Pasqualino di Niccolò e assegnato dal Coletti (1959) a Girolamo di Bernardino da Udine e per l'Attardi (1980) della bottega di Cima da Conegliano: L. Attardi, *Filippo da Verona: un pittore tra "arte" e artigianato*, in "Arte Veneta", n. XXXIV, 1980, pp. 41-42, fig. 2, p. 51, note 10-13 (con profilo storico sull'artista); W. Angelelli, *Ipotesi sull'ultimo tempo di Filippo da Verona*, in "Storia dell'Arte", n. 85, 1995, p. 431; Brambilla Ranise, 2007, p. 343.

²⁷⁴ Nella Collezione Lochis dal 1845 con il riferimento a Bernardo Zenale: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 34 (p. 18, n. XXXIV). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 166, come "Zenale Bernardino di Bergamo". Nelle note Cavalcaselle propone il nome alternativo di Vincenzo Civerchio, ma poi è deciso su Bernardo Zenale anche quando torna a rivedere l'opera, l'attribuzione è confermata nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 359, nota 3 (1) (Bernardo Zenale). L'opera è stata restituita al Maestro della Pala Sforzesca da Rossi (1979), attribuzione confermata da Marani, 1990, p. 84 che la indica come probabile frammento superiore di una tavola più grande, forse con la figura intera del Santo, con una datazione verso il 1495; Marani, in *I Leonardeschi...*, 1998, pp. 182, 184, fig. 61; Brambilla Ranise, 2007, p. 338.

²⁷⁵ Nella Collezione Lochis da prima del 1846 con il riferimento a Bernardo Zenale (sulla base della firma considerata autentica): *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 33 (pp. 17-18, n. XXXIII). Eastlake la registrava come "Zenale"

Sul f. 4r: ***Fra' Marco Pensaben, detto Maraveia** (Marcus Venetus=Marco Bello/Fra Marco Pensaben), *Madonna con Bambino, i Santi Pietro martire, Nicola di Bari e un devoto* (733/243), opera firmata, 1510-1520 circa, olio su tavola, 54,7 x 87,4 cm, n. inv. 81 LC 00168: «(...) 88, 0.54 [x] 0.85, Fr MARCUS / VENETUS P, vedi Marcus Bellus – Rovigo²⁷⁶ (...), putto benedice, è gobbo, sembra gonfio, colore ad olio rossastro spinto, vinaceo il frate comitante, disegno duro, superficie opaca (inciso da Rosini) +/- <sente del Lotto e del Previtali> 219 FR maxcus vinetus p (...) Galleria Carrara, Bergamo», (+ f. 25v più recente, 1866-1869 circa): «paese basso di tono - Lotto, Cima, Marco Bello, Marziale, (...) [Bambino] gobbo, alla Lotto, [testa reclinata] infuocata, [mani della stessa figura] brutte; duro di colore (...) Marcus Venetus, piatto, meschino, color duro, sente del Loto - di prima maniera - solo che più acceso in rosso, mano grosse, pesanti, quadrate +/- [sagoma di un'opera] marchio de ioa.b. p.²⁷⁷ Vedi incisione nel Rosini vol. V²⁷⁸, guarda l'indice nel vol. VII» (+ 2034, fascicolo III, f. 78v, del 1878) «Fra marcus / venetus [*9] / maxclis / Pensaben Fra Marco (...)»²⁷⁹.

***Bernardino Zenale** (Bernardo Butinone, falso della fine del 1500), *Madonna con Bambino* (664/330), 1490 circa, olio su tavola, 25 x 17 cm, n. inv. 81 LC 00045: «(...) n.1, alto 0.17 [x] 0.24 +/- Calvi pal. pag. 245, forse dice Bernardo Bellotto che visse nel 1700²⁸⁰ +/- pittura che non ha alcun carattere col Butinone, dipinto ad olio, è posteriore e dopo il

nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854 e nel 1857 e 1862 (quando la indicava come firmata e con il n. 33 ripreso dal catalogo Lochis del 1858): Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 233, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, p. 237, nota 25; taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 348, n. 8, p. 361, nota 133; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, pp. 611, 616, nota 28. Nel "Taccuino B" (1861 circa) Morelli considerava la firma originale, ma vedeva richiami stilistici a Bergognone: *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di J. Anderson, 2000, Taccuino B, f. 13r, p. 97, nota 17, p. 149, fig. 195, p. 299. Mentre nelle sue note (probabilmente due successive) al catalogo Lochis (1864 circa) indicherà la firma come apocrifa. Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 148, come "Zenale Bernardino (...) sulla tavola ha il nome dell'autore senza data: quadro preziosissimo". Il riferimento a Zenale fu accolto da Calvi, 1865, p. 123, nota 1 e Pasino Locatelli, vol. I, 1867, pp. 413-414. Cavalcaselle invece rileva anche lui nelle note la firma come spuria e si indirizza verso l'attribuzione al Bergognone. Nel testo definitivo tuttavia Crowe non coglie pienamente il suggerimento: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 359, nota 3 (2) (Bernardo Zenale, con riferimenti stilistici a Bergognone, "iscrizione: Bernai Zinala"). L'opera è stata in seguito attribuita al Bergognone e la firma riconosciuta come un'aggiunta ottocentesca; si vedano: Beltrami, 1895, Malaguzzi Valeri, 1902, citati in: P. Furia, *Pittura trevigliese del '400*, Calvenzano (BG) 1988, pp. 9, 23, nota 34; Brambilla Ranise, 2007, p. 337; L. Ward, in *Renaissance: 15th and 16th century Italian paintings...*, 2012 (la scheda è on-line); G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 88-89, scheda n. 35 (con datazione 1488-1490 circa).

²⁷⁶ Marco Bello, *Circoncisione di Gesù*, 1500-1523 circa, olio su tavola, 60,5 x 85 cm, opera firmata, Rovigo, Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi (inv. n. 83).

²⁷⁷ Cavalcaselle confronta l'opera della Carrara con: Fra Marco Pensaben, *Madonna con Bambino benedicente*, opera firmata "marchio d. joa. b. / p.", 1490-1523 circa, olio su tavola, 36,5 x 41,5 cm, Stoccarda, Staatsgalerie Stuttgart, (inv. n. 237).

²⁷⁸ G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa 1838-1847, 7 voll., vol. V, 1845, p. 287.

²⁷⁹ Nella Collezione Lochis dal 1841 come "Fra Marco Pensaben": *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 88 (pp. 43-44, n. LXXXVIII). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854, come "Fr. Marcus Venetus p" da identificarsi nel "Marco Pensabene" dell'altare di Treviso (*Madonna in trono con angelo musicante e Santi*, S. Nicolò, Treviso, 1520, terminata dal Savoldo nel 1521); ritorna a vederla nel 1855, quando ne rilevava il disegno debole, e nel 1857 e 1862, quando la indicava come di Marco Bello piuttosto che di Marco Pensaben: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 232, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, p. 237, nota 10, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 243, p. 260, nota 30; taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, pp. 348-349, n. 11, p. 361, nota 136; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, pp. 612 (n. 88), 616, nota 32. Mündler nel 1855 la segnalava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 219, come "Pensaben Fra Marco". Nelle note Cavalcaselle avvicina l'opera alla tavola di Rovigo e a quella di Stoccarda, attribuita un tempo a Marco Bello ma poi restituita da Anchise Tempestini (1992, 2010) a Fra Marco Pensaben, si vedano: L. Pagnotta, *Bartolomeo Veneto, l'opera completa*, Firenze 1997, p. 329, scheda A7; A. Tempestini, *I collaboratori di Giovanni Bellini*, in "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", n. 33, 2009, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2010, pp. 67, 106, nota 88. Il confronto fatto da Cavalcaselle nelle note manoscritte porta nel testo definitivo ad identificare l'autore della tavola bergamasca in Marco Bello: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. III, pp. 311-313, nota 2 (Marcus Venetus, artista che per alcuni studiosi è da identificare in Fra Marco Pensaben, mentre si tratta di un pittore di modesta entità, vicino a Previtali e Lotto ma dallo stile più elementare; la firma in parte è falsa, l'artista è da ritenere Marco Bello per la vicinanza con le opere di Stoccarda e Rovigo). Tuttavia nella ricognizione del 1878 Cavalcaselle sembra precisare l'attribuzione a favore questa volta di Fra' Marco Pensaben. Non sono stati reperiti contributi moderni sull'opera, oltre al riferimento sintetico contenuto in: Brambilla Ranise, 2007, p. 341.

²⁸⁰ Calvi, vol. II, 1865, p. 114: "Madonna su tavola della Galleria Lochis alle Crocette con firma 'Bernardus B.', forse indica Bernardo Bellotto che visse intorno al 1700, allo stile della qual epoca corrisponde quel dipinto, ritoccato e

1550, anzi della fine pel trattamento, tocco di pennello grasso, neppure la composizione è sua medesima, ma più raffaellesca +/- non si può giudicare ha sofferto, brutto non poco, 152, nome non vero (...) +/- Galleria Carrara, Bergamo»²⁸¹.

***Bartolomeo Veneto, *Madonna con Bambino* (723/20)**, firmata e datata 1505, olio su tavola, 44 x 35 cm, n. inv. 81 LC 00127: «(...) Caratteri meschini, figure secche, Madonna angolosa e di legno, colore gialletto in roseo, pieghe un poco alla Cima e Filippo Veronese, paese bello, color magro, mani piccole, 128, pieta, tavoletta, 1505, BARTHOLOMAEUS VENETUS FACIEBAT, vedi Castelfranco Dr. L. Tescari stesso quadro +/- il notaio²⁸², 209, roseo dilavato, basso carni, vedi a Venezia un quadretto (...) Galleria Carrara Bergamo»²⁸³.

***Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, *Madonna con Bambino* (634/62)**, 1500 circa, tempera su tavola, 45,5 x 28 cm, n. inv. 81 LC 00229: «Fondo rosso steso fino, Bergognone +/- Bergognone +/- 157, Madonna che da un frutto al putto che tiene seduto sopra un parapetto, da un lato un libro e rosario (...) +/- Galleria Carrara, Bergamo» (+ f. 19r successivo, del 1866-1869 circa) «(...) Quadretto, ¼ il vero, 123, Bergognoni (...)»²⁸⁴.

Francesco Raibolini, detto il Francia, *Cristo con la croce in spalla* (615/141), 1500-1510 circa, olio su tavola, 38,2 x 29,1 cm, n. inv. 81 LC 00221: «(...) forte di colore, 104, Francia Francesco, bello, Cristo colla croce, sì (...) Galleria Carrara, Bergamo»²⁸⁵.

accresciuto da un lato". Il n. di p. 245 potrebbe quindi essere un refuso. Si tratta in ogni caso di una nota aggiunta dopo rispetto alla prima ricognizione (del 1857 forse), quando il testo del Calvi era già uscito (1865).

²⁸¹ Nella Collezione Lochis dal 1842 come opera di Bernardo Butinone: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 1 della scuola bergamasca (pp. 3-4., n. I, "ha la marca Bernardus B."). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 152, come "Buttinone (...) con il nome Bernardus B. senza data". Cavalcaselle giudica l'opera molto più tarda anche sulla base di una indicazione formulata in tal senso dal Calvi nel 1865 e confermata nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 354, nota 4 (2) (firma falsa, un pezzo moderno, molto ritoccato). Il riferimento a Zenale risale al Russoli (1967) ed è stato accolto da Rossi (1979, 1981, 1988). Ha dissentito dall'attribuzione Mauro Natale (1982) che ha ritenuto l'opera di un maestro forse lodigiano, autore della *Madonna con il Bambino* del Fine Arts Museum di San Francisco. Marani (1990, p. 90) ha confermato l'attribuzione a Zenale in una fase di forte ascendenza leonardesca e boltraffesca; così come De Vecchi (1994, p. 422) e Brambilla Ranise (2007, p. 336).

²⁸² Proprio dal confronto con l'opera in Carrara, Cavalcaselle deduce che anche la *Madonna con Bambino in un paesaggio* della Collezione di Luigi Tescari a Castelfranco poteva essere riferita a Bartolomeo Veneto ed è tra i primi a fare tale confronto e a restituirla all'artista, si confronti: Pagnotta, 1997, pp. 158-159, scheda n. 3.

²⁸³ Opera nella Collezione Lochis dal 1841 (proveniente dalla Collezione di Paolo Brognoli a Brescia) come autografa: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 128 (p. 60, n. CXXVIII). Morelli la segnalava nel "Taccuino B" (1861 circa): *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di J. Anderson, 2000, Taccuino B, f. 13r, p. 97, fig. 198, p. 301. Anche Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854 come vicina a Cima ma non così delicata: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 233, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854. Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 209, come "Venetus Bartholomeus". Fu poi pubblicata da Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, pp. 298-299, nota 4 (Bartolomeo Veneto). Per la bibliografia moderna si vedano: Pagnotta, 1997, pp. 162-163, scheda n. 5 (con bibliografia); Brambilla Ranise, 2007, p. 343; G. Valagussa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 84-85, scheda n. 25 (con bibliografia).

²⁸⁴ Nella Collezione Lochis da prima del 1850 come Bergognone: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 157 (p. 78, n. CLVII). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 125, come Bergognone. Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1857, come parte di un altare ma non molto buona, e nel 1862: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, pp. 348-349, n. 5; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 611 (n. 157). Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 371 (Ambrogio Bergognone); Rossi, 1988, p. 62; Brambilla Ranise, 2007, p. 345.

²⁸⁵ Nella Collezione Lochis dal 1836, il collezionista la acquistò tramite Giuseppe Finetti a Milano da Carlo Francesco Longhi, che aveva perizie di Luigi Sabatelli, Ignazio Fumagalli e Giuseppe Mazzola con l'attribuzione a Raffaello. Lochis ricondusse l'opera al Francia, nome accolto anche dopo: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 206 (pp. 109-110, n. CCVI, come Francesco Francia). Eastlake la registrava, infatti, nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1855, come molto raffinata e perfettamente conservata, nel 1857 tra le opere selezionate, indicandola come dai toni aurei, e nel 1862: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 245; taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, pp. 347, 349 (n. 1), 361, nota 129; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 612 (n. 206). Mündler nel 1855 la segnalava sempre con il riferimento al Francia e come "molto delicata" tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis e nel 1857 la inseriva tra le uniche tre opere selezionate come interessanti per il museo londinese: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, pp. 74, 162 (16 settembre 1855, 25 agosto 1857). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 104, come del Francia, ivi sono ricordate le tre perizie citate sopra. L'attribuzione al Francia è ripresa anche da Cavalcaselle nelle note e confermata nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 285, nota (1) e in epoca moderna, E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998, pp. 215-216, scheda n. 104 (Francesco Francia, nella fase della maturità, con bibliografia precedente); Brambilla Ranise, 2007, p. 348.

Sul f. 4v: ***Altobello Melone** (Romanino/Altobello Melone/Callisto Piazza da Lodi), *Ritratto di gentiluomo* (701/211), 1513 circa, olio su tavola, 56 x 47 cm, n. inv. 81 LC 00157: «36, 47 [x] 0.55, dato a Giorgione, Cesare Borgia? È opera di <Gerolamo da Brescia>[cancellato e aggiunto] +/- Romanino +/- come a Cremona nel Duomo²⁸⁶, caratteri e timbri di tinte Ferrara +/- Collor scuro forte, modo di stendere il colore, il tocco (vedi Dresda, [Giorgione]), (...), 187, Altobello – Calisto, (o Altobello sì)», (+ f. 13v, con nuovo disegno): «(...) [Testa] regolare, occhi piccoli, poca barba, color giallastro, Calisto, vedi Brescia²⁸⁷, effetto di luce (...), 187, tavola, Giorgione, sguardo risoluto e fermo, minaccioso, caricato, con forme e risoluzione di colore bruno, color bruno caldo tristo in giallo, ombre scure, modellato con risoluzione e fermezza, ombre scure, vedi Fenaroli dama²⁸⁸, color caldo ma basso, stacca sopra un fondo argentino, capelli cadenti [pioggia] vedi sopra, tavola conservato» (+ f. 55v datato 1869) «(...) Calisto, Giorgione, 187 (...)»²⁸⁹.

***Vincenzo Foppa**, *S. Gerolamo in preghiera* (623/138), opera firmata, 1485-1490 circa, tempera su tavola, 46.9 x 31,8 cm, n. inv. 81 LC 00225: «(...) n. 70, 0.71 [x] 0.26, S. Gerolamo, intera, ginocchio, figura volgare, vestito di bianco, si batte il petto, crocifisso e leone, pittura tetra, oscura, testa volgare, rossastra e scura nella ombra, bocca aperta strilla, il fondo nero trattato come un incisione nei lumi, mano brutte tozze, tempera, OPUS VINCENTII FOPPA +/- tetro scuro, restauro, leone severo [firma barrata]?, 112 +/- (...) Lochis Bergamo» (+ f. 19v più recente) «(...) Foppa Vincenzo, 112, OPUS VINCE / NTII FOPPA [firma barrata] [*rifato] (...)»²⁹⁰.

***Vincenzo Catena (Attribuito a)** (Giovanni Bellini, ma compromesso da restauri, quindi non giudicabile), *Madonna con Bambino, un devoto una devota*, 1480-1530 circa, olio su tavola, 80 x 114 cm, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, inv. n. KMS3673: «(...) 46, dato a Giovanni Bellini, tanto impasticciato da non potersi giudicare (...) Lochis Bergamo»²⁹¹.

²⁸⁶ Girolamo Romanino, *Storie della Passione di Cristo (Gesù davanti a Pilato, Flagellazione, Incoronazione di spine, Ecce Homo)*, 1519, affreschi, Cremona, Duomo (navata centrale).

²⁸⁷ Sulle opere bresciane riferite dal conoscitore a Callisto Piazza da Lodi si veda Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. III, p. 323, nota 2.

²⁸⁸ Non è chiaro a quale opera si riferisca Cavalcaselle, nel testo definitivo registra infatti diverse opere nella Collezione Fenaroli di Brescia, ma nessuna di Callisto, in: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. III, p. 291, nota 1, rileva una *Sibilla* (poi nella Collezione Alexander a Haethfield Parx, Sussex) e una *Maddalena* (ora Chicago, Art Institute, 1540-1550, olio su tela, 166 x 47 cm, n. inv. 1935.161) di Moretto.

²⁸⁹ L'opera era attribuita a Giorgione già prima dell'ingresso nella Collezione Lochis, dove pervenne nel 1835 (per acquisto da Carlo Francesco Longhi di Milano): *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 36 (p. 22, n. XXXVI, come "Giorgio Barbelli", Giorgione, *Ritratto di Cesare Borgia*). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1862 come riferita a Romanino: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 612 (n. 36). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 187, come Giorgione. Cavalcaselle studia l'opera con attenzione in più occasioni: è prima incerto tra Romanino e Altobello Melone ma alla fine sembra preferire Callisto Piazza da Lodi e con tale ultimo riferimento l'opera è inserita nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. III, p. 48. L'identificazione del personaggio in Cesare Borgia venne abbandonata già dal 1897, mentre il riferimento ad Altobello Melone, nel secondo decennio del 1500, è stato avanzato dalla Gregori (1955) e dal Ballarin (1970-1971) che ha precisato la datazione al 1513 circa: F. Frangi, in *Romanino: un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano*, Catalogo della mostra (Trento, 2006), a cura di L. Camerlengo et al., Cinsiello Balsamo (MI) 2006, pp. 98-100, scheda n. 4 (con datazione 1513 circa e bibliografia); Brambilla Ranise, 2007, p. 338; P. Plebani, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 132-133, scheda n. 57 (datazione 1513 confermata).

²⁹⁰ Opera nella Collezione Lochis dal 1847 come Vincenzo Foppa: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 70 (p. 37, n. LXX). Cavalcaselle mette in discussione l'autenticità della firma, l'ipotesi è in parte confermata nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, pp. 317-318, nota 1 (autografa, periodo giovanile, ma con firma ridipinta). L'opera venne in seguito pubblicata da Morelli (1886) e Berenson (1907). Ffoulkes e Maiocchi già nel 1909 ribadirono l'autenticità della firma, che oggi è appurata, anche se viene ritenuta verosimilmente ripassata, mentre la datazione è stata spostata da Giulio Bora (1992) al nono decennio ed è stata in seguito accolta: G. Romano, in *Vincenzo Foppa*, Catalogo della mostra (Brescia, 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Brescia 2003, pp. 208-209, scheda n. 58 (con proposta di datazione 1485-1490 circa e bibliografia precedente); Brambilla Ranise, 2007, p. 340; Romano, 2011, pp. 105-107, 109, note 1-10 (con sintesi sulle ipotesi precedenti di datazione e bibliografia); P. Plebani, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 32-33, scheda n. 7.

²⁹¹ L'opera era attribuita a Giovanni Bellini nella Collezione Lochis dove pervenne prima del 1831: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 46 (p. 25, n. XLVI). Venne esaminata da Eastlake in tre delle sue quattro visite alla raccolta (1854, 1857, 1862): l'inglese la giudicò modesta con attribuzione dubbiosa. Morelli nelle sue postille al catalogo del 1858 (1864 circa) rilevava che era della "Scuola dei Bellini" e che il nome dell'autore era stato falsificato. Cavalcaselle la giudica troppo compromessa per formulare un giudizio anche nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, p. 191, nota 2 (1) (poteva essere un originale di Giovanni Bellini, ma è molto compromessa). Si tratta di una delle due opere (l'altra è quella che confluirà nella raccolta Piccinelli, si veda *infra*) che il conoscitore vede nella Collezione Lochis prima dello smembramento della stessa (tra museo ed erede) avvenuta nel 1866, quando verrà destinata a Carlo Lochis che la terrà sino al 1874, anno in cui la venderà a Raffaele Pinti a Londra. Ha mantenuto l'attribuzione a Giovanni Bellini, sino a quando Berenson (1957) propose il nome di Pietro degli Ingannati, mentre

***Giovanni Bellini (Bottega di)** (Giovanni Bellini, ma ripassato), *Ritratto di un giovinetto* (718/48), 1500-1505 circa, olio su tavola, 28,7 x 22,5 cm, n. inv. 81 LC 00223: «(...) 45, 0.21 [x] 0.22, IOANNES BELLINUS P., ritratto di giovane, tutto ripassato, grandemente sofferto, marmo rossastro +/- n. 204 +/- (...) Lochis Bergamo»²⁹².

***Vittore Carpaccio (Copia da/Attribuito a)** (Giovanni Bellini/Copia da Giovanni Bellini/Vincenzo Catena), *Ritratto del Doge Leonardo Loredan* (707/105), 1501-1503 circa, olio su tavola, 67,7 x 50.6 cm, n. inv. 81 LC 00151: «(...) Pare la stessa testa di Bellini alla Galleria di Londra²⁹³. L'isola è quella di S. Giorgio di Venezia, questo è Giovanni Bellini e non Gentile, 43, tavola, 0.67 [x] 0.49, [testa] ripassata +/- copia antica e poi rifatto? Catena, 193, altro a Dresda inferiore²⁹⁴, vedi da Correr Venezia²⁹⁵, fondo giallo, monotono – Catena +/- (...) Lochis Bergamo»²⁹⁶.

Gerolamo da Vicenza (Gerolamo da Vicenza, ma rifatto, non giudicabile), *Cristo portacroce* (506/149), opera firmata, 1510 circa, tempera su tavola, 39 x 33 cm, n. inv. 81 LC 00025: «(...) Ieronimus Vicentinus p., tutto rifatto ad olio, pasticcio +/- n. 7 +/- (...) Lochis Bergamo» (+ f. 9r con altro disegno tratto dall'opera, più recente) «Cristo porta la croce, tutto rifatto non si può giudicare, parte di capelli conservata, fine molto, tavola, n. 7, Ieronimus Vicentinus p (...) Lochis ora Carrara» (+ 2034, fascicolo III, ff. 76r-77r, del 1878) «Hieronimus Vicentinus, 9, Cristo alla croce, busto, tempera, molto sofferto di restauro, [f. 77r] (...) parapetto con una iscrizione, Cristo porta la croce, Vincenzo Girolamo, Ieronimus Vicentinus, tempera»²⁹⁷.

Sul f. 5r: **Jacopo da Valenza**, *Salvator Mundi* (508/163), opera firmata e datata, 1487, olio su tavola, 41,7 x 29,7 cm, n. inv. 81 LC 00026: «Lochis Bergamo, Un Cristo segnato Jacobo de Valeva (...)» (+ f. 24v, con schizzo più accurato) «(...) fatto con netidezza alla [*Antonelo], capelli, immobile, duro alla Vivarini, parti in ombra [volto] un poco sofferto, mano colla croce, n. 9, Jacobus de Valencia pin / xit hoc opus 1487»²⁹⁸.

Olsen (1961) la riferì a Vincenzo Catena; oggi si trova allo Statens Museum for Kunst di Copenhagen (inv. n. KMS3673), dove è attribuita a Vincenzo Catena: Brambilla Ranise, 2007, pp. 86-88, scheda n. 14, p. 338 (illustrata a colori, con bibliografia).

²⁹² In Collezione Lochis da prima del 1834: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 45 (p. 25, n. XLV, Giovanni Bellini). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1855 come opera delicata: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 245. Mündler nel 1855 la segnalava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis e come autografa: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 204, come Giovanni Bellini. Le annotazioni di Cavalcaselle sono riprese nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, p. 180, nota 1 (Giovanni Bellini, ma rovinato dalle ridipinture). Heineman indicava la firma autentica ma con calligrafia incerta e l'opera di buonissima qualità, ma eseguita forse da Lorenzo Lotto (?) nella bottega di Giovanni Bellini: F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 1962-1991, 3 voll., vol. 1 (1962), p. 75, scheda n. 270, vol. II (1962), p. 159, fig. 115; Brambilla Ranise, 2007, p. 338.

²⁹³ Giovanni Bellini, *Il Doge Leonardo Loredan*, 1501-1504 circa, olio e tempera su tavola, 62 x 45 cm, Londra, National Gallery (n. inv. 189).

²⁹⁴ Giovanni Bellini (Scuola di), *Il Doge Leonardo Loredan*, olio su tavola, 70,5 x 55 cm, Dresda, Gemäldegalerie (inv. n. 53).

²⁹⁵ Vittore Carpaccio (Attribuito a), *Il Doge Leonardo Loredan*, 1505 circa, olio su tavola, trasferito su tela, 52 x 42,5 cm, Venezia, Museo Correr (inv. n. Cl. I n. 0449): era ritenuta una replica ottocentesca (nella scheda OA è schedata infatti come "Ambito veneziano, 1800-1899") sino al restauro del 2003 diretto da W.R. Rearick, che ha confermato che si tratta di un originale cinquecentesco.

²⁹⁶ L'opera era attribuita a Gentile Bellini nella Collezione Lochis, dove pervenne prima del 1831 (acquistata da Antonio Fidanza): *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 43 (p. 24, n. XLIII). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 193, come Gentile Bellini. Cavalcaselle nel disegno la ritiene prima di Giovanni Bellini, poi replica dall'artista e infine di Vincenzo Catena, attribuzione ripresa nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, p. 256, nota 2. Si tratta, in realtà, di una replica da un dipinto di Vittore Carpaccio, in collezione privata bergamasca: G. Perocco, *L'opera completa del Carpaccio*, presentazione di Manlio Cancogni, apparati critici e filologici di Guido Perocco, Milano 1967, p. 96, scheda n. 30 (l'opera Carrara è citata come "copia"); P. Humfrey, *Vittore Carpaccio. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1991, p. 89, scheda n. 18. Brambilla Ranise, 2007, p. 338.

²⁹⁷ Opera nella Collezione Lochis dal 1853 come Girolamo da Vicenza: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. A79 (p. 218, n. LXXIX, nella aggiunte); M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Milano 1990, vol. II, p. 751 (opera giovanile, orientata verso la cultura veronese); Brambilla Ranise, 2007, p. 361.

²⁹⁸ Opera segnalata solo nell'ultimo catalogo Lochis: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. A69 (p. 216, n. LXIX, come "Giacomo da Valencia"). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1855, come "Iacobus de Valencia" con i colori vicini a quelli adoperati dal Montagna, e nel 1857 e 1862: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 244, taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 348, n. 28; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 613 (n. 69). Mündler già nel 1855 la segnalava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855, come "Iacobus de Valencia"). Era poi ricordata nel "Taccuino B" (1861 circa) di Morelli: *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di J. Anderson, 2000, Taccuino B, f. 13r, p. 97, nota 21, p. 149, fig. 200, p. 393 e in una postilla (1864

«Lochis Bergamo (...) Una testa di vecchio colla barba, rifatto – segnato (...)»: **non identificabile**.

Zanetto Bugatto (?)/Pittore lombardo anonimo (Vincenzo Foppa o Vincenzo Civerchio), *S. Gerolamo in un paesaggio* (729/87), 1460 circa, olio su tavola, 53 x 36 cm, n. inv. 81 LC 00004: «(...) Mano carattere come freschi a Brescia. Pieghe fiamminghi, colore giallastro, sia Foppa? Meglio di quello segnato, <Civerchio?>, n. 215, Scuola veneta, 1868, 215, Lochis ora Carrara»²⁹⁹.

Sul **f. 5v**: ***Gerolamo Giovenone**, *Trittico della Madonna* (696-698/154-155), opera firmata, 1527, olio su tavola, 149,4 x 65,5 cm (Madonna con Bambino), 96,7 x 43,7 cm (laterale di destra), 98,5 x 48 cm (laterale di sinistra), nn. inv. 81 LC 00160B/160A/160C: «(...) 159, 0.97 [x] 0.47, 0.60, Hieronimi Iuve / nonis opificis / 1527, inciso nel Rosini, pittura molto daneggiata dal restauro, tempera <ad olio> [...] fondo oro, si vede il maestro di Gaudenzio Ferrari, Madonna col putto, molto movimento e con grazia, la Madonna tiene con affetto il putto, putto grasocio, ben nutrito, carni chiare, diafane +/- tempera, ½ il vero circa (...)»³⁰⁰.

***Cima da Conegliano (bottega di) (?)**, 1495 circa, *S. Gerolamo nel deserto*, olio su tavola, 70,4 x 99,3 cm, Budapest, Museum of Fine Arts, inv. n. 1242: per la trascrizione del manoscritto si veda di seguito³⁰¹.

***Lazzaro Bastiani**, *Incoronazione di Maria tra i Santi Bernardo e Orsola* (526/38), opera firmata e datata, 1490, olio su tavola, 130 x 88 cm, n. inv. 81 LC 00028: «(...) a 61, Opus <Sebastianus> Lazari Sebastiani veneti 1490, quadro ha molto sofferto +/- vedi Venezia Parentino, carattere dolce figure, gentile forme, pieghe Venezia, n. 26» (+ f. 6r, nuovo disegno, più recente): «(...) Colore chiaro, Opus Lazzari Sebastiani Venetus 1490, vedi all'accademia veneta il detto Parentino (...), Lochis Bergamo ora Carrara»³⁰².

***Giovanni Mansueti**, *Compianto su Cristo morto* (735/194), 1515-1525 circa, olio su tavola, 55 x 89 cm, n. inv. 81 LC 00144: «(...) IOANNES DE MA / NSUETIS FECIT, colore cupo, un poco alla Bartolomeo Montagna, 79 (...),

circa) alla sua copia del catalogo Lochis dove era indicata come non bella, ma rara (fonte scheda Sirbec). In seguito venne pubblicata da Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, pp. 72-73, nota 1 (Jacopo da Valentia, specificando che l'opera sarebbe indizio della difficoltà con cui l'artista stava acquisendo la tecnica ad olio). Per la bibliografia moderna si veda: Brambilla Ranise, 2007, p. 361; Giovanni C.F. Villa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 66-67, scheda n. 17 (con bibliografia); Giovanni C.F. Villa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 106-107, scheda n. 20.

²⁹⁹ Si tratta dell'opera che era nella Collezione Lochis da prima del 1858, con l'attribuzione a "Scuola veneta antica" e come "S. Gerolamo vestito da cardinale leva la spina al leone": *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 75 delle aggiunte (p. 217, n. LXXV). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 215, con il medesimo riferimento. Cavalcaselle la riferisce dubitativamente a Vincenzo Foppa, correlandola all'opera firmata in Collezione Lochis e poi in Carrara (ai ff. 4v, 19v, n. 623 del catalogo della Pinacoteca del 1988), rispetto alla quale la giudica addirittura migliore, o a Vincenzo Civerchio (ma con un punto di domanda e l'attribuzione è cancellata nella ricognizione successiva). Il conoscitore dunque si avvicina all'ambito ancora oggi ritenuto più corretto rispetto alla catalogazione Lochis. L'opera verrà, infatti, riferita all'ambito lombardo da Ricci (1912) e attribuita a Zanetto Bugatto dal Bolgona (1958), ripreso da Rossi, 1988; per il dibattito critico successivo si veda quanto in: *The age of Van Eyck: the Mediterranean world of early Netherlandish painting, 1430-1530*, Catalogo della mostra (Bruges, 2002), a cura di Till Holger Boehert, London 2002, p. 261, scheda n. 103; P. Plebani, G. Valagussa, in *Riscoprire la Carrara. Mantegna...*, 2014, pp. 84-87 (con bibliografia precedente). Nell'ultimo intervento (Plebani, 2014) l'opera viene assegnata ad un anonimo pittore lombardo attivo nel settimo decennio del XV secolo, che avrebbe studiato il *Trittico Sforza* (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts) realizzato dalla bottega di Roger van der Weyden tra 1457 e 1458.

³⁰⁰ Nella Collezione Lochis da prima del 1833 (proveniente dalla raccolta Carlo Vassalli di Milano): *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 159 (pp. 78-79, n. CLIX). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854, nel 1857 e 1862: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 232, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, p. 237, nota 15; taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 348, taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 612 (n. 159). Per la bibliografia moderna si veda: Brambilla Ranise, 2007, p. 345; G. Dixon, in R. Radford, G. Valagussa, J. Anderson (a cura di), *Renaissance: 15th and 16th century Italian paintings...*, 2012 (scheda on-line); G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 102-103, scheda n. 42.

³⁰¹ Opera che Cavalcaselle vede prima della suddivisione della raccolta e dopo che confluisce nella Collezione Piccinelli: si vedano Brambilla Ranise, 2007, p. 338; *infra* (parte su Seriate, Collezione Piccinelli, con ulteriore bibliografia).

³⁰² Nella Collezione Lochis dal 1850: *Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. A 61 (nelle aggiunte, pp. 213-214, n. LXI). Proveniva da Crema e poi da Cremona e fu acquistata dal Lochis il 9 febbraio 1847 presso Luigi Malvezzi con intermediario Alessandro Brison. Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1855, segnalandone debolezza e difetti nel disegno, e nel 1862: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 243; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 612 (n. A 61). Mündler nel 1855 la ricordava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis, come "curiosa ma debole": *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855). Veniva poi pubblicata in: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, p. 220, nota 3 (Lazzaro Bastiani); per la bibliografia moderna si vedano: Brambilla Ranise, 2007, p. 360; G.C.F. Villa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 68-69, scheda n. 18 (con bibliografia precedente).

Madonna col Cristo sulle ginocchia, Madonna in ginocchio con un piede del Cristo, vecchio che tiene l'altro piede e [...], altro (terzo) coi chiodi e S. Giovanni che tiene la testa del Cristo +/- 221 n? (...)»³⁰³.

Sul **f. 7r: Gaudenzio Ferrari**, *Madonna con Bambino* (108/132), 1536-1537 circa, olio su tavola, 164 x 78,2 cm, n. inv. 81 AC 00077: «Tavola, grandezza naturale, luinesco, bello, piacevole, [testa Madonna] genile, quadro che ha molto sofferto, ma era dei belli, buone proporzioni, il putto alla mano della madre, pare parte di quadro, rifatto paese, 189, Gaudenzio Ferrari (...)» (+ f. 11r) «(...) Madonna col putto, Gaudenzio Ferrari, fondo rifatto, carattere gentile, tavola olio, 189 (...)»³⁰⁴.

Rocco Marconi/Palma il Vecchio (giovane) (?) (Rocco Marconi, ma difficile da giudicare), *Cristo benedicente* (436/63), 1520 circa, olio su tavola, 44,8 x 34 cm, n. inv. 58 AC 00155: «(...) Quadro tutto rimpasticciato del quale non posso giudicarlo +/- Rocco Marconi +/- 229 Rocco Marccone (...)»³⁰⁵.

Sul **f. 8r: Raffaello Sanzio** (Eusebio da San Giorgio), *San Sebastiano* (647/265), 1501-1502 circa, tempera su tavola, 45,5 x 36,4 cm, n. inv. 81 LC 00207: «Smorfia, manca di fermezza, forza e vigoria, color dolce grassetto, roseo, grasso, Eusebio da S. Giorgio³⁰⁶, (...) mano difettosa di forme e colore roseo grasso, malamente disegnata, falangi, unghie, condotta così [*matura], 135 - Raffaello no, Eusebio come a Francoforte³⁰⁷, Madonna e putto, color simpatico, Lochis ora Carrara, Eusebio da S. Giorgio»³⁰⁸.

³⁰³ Nella Collezione Lochis dal 1847. Fu acquistata dal Lochis presso Luigi Malavezzi, con intermediario Alessandro Brison: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 79 (p. 40, n. LXXIX). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione presso la Collezione Lochis del 1854, rilevandone la ricchezza dei colori e le forme squadrate, e nel 1855 quando la descriveva più minuziosamente: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 231, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, p. 237, nota 5, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, pp. 243, p. 260, nota 29. Anche Mündler nel 1855 la segnalava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855). Veniva poi pubblicata in: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, p. 226, nota 2 (Giovanni Mansueti); per la bibliografia moderna si veda: Brambilla Ranise, 2007, p. 340.

³⁰⁴ Legato Giacomo Carrara, 1796 (Borsetti, 1796, f. 30, in Pinetti, 1922, p. 104, n. 32). Proveniente dal Convento delle monache francescane di S. Chiara a Milano, la *Madonna* faceva parte di un polittico, l'*Ancona di S. Chiara*, a cui appartenevano una *S. Chiara*, un *S. Antonio* e dei *Putti reggicortina* (ora in divisi in tre collezioni private). Dopo la soppressione asburgica del convento, il complesso venne smembrato e nel 1783 il Carrara acquistò la *Madonna*, mentre le altre parti seguirono percorsi collezionistici differenti. Eastlake registrava la *Madonna* nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione in Carrara del 1854 come raffinata e nel 1863: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 231, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854; taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre 1863, p. 652 (n. 198). Per la bibliografia moderna si veda: F.M. Ferro, in *Il Cinquecento lombardo...*, 2000, pp. 419-420, scheda VIII.13 (con bibliografia precedente), p. 528.

³⁰⁵ Dalla Collezione Orsetti di Venezia (1804). Era al n. 229 dell'Inventario topografico [1863], redatto forse da Giuseppe Fumagalli, come "Rocco Marconi". L'attribuzione è stata confermata da: Mariacher (1968); P. De Vecchi, *Rocco Marconi*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 348; Rossi (1979); mentre Rylands, 1988, p. 266, ha assegnato l'opera a Palma il Vecchio, in una fasa giovanile.

³⁰⁶ Eusebio da San Giorgio (Perugia 1465-1539 circa): allievo del Perugino che aiutò nell'esecuzione delle pale d'altare di *S. Pietro* (1495) e di *S. Agostino* (1520) in Perugia. Collaborò inoltre con il Pinturicchio alla tavola di *S. Andrea* a Spello (Perugia, 1507). Fu notevolmente impressionato dall'arte di Raffaello e ne divenne poi seguace. Le opere di Eusebio più rilevanti sono l'*Adorazione dei Magi* (1505) e la *Sacra Conversazione* (1509) conservate alla Pinacoteca di Perugia.

³⁰⁷ Eusebio da San Giorgio (attribuito a), *Storie di S. Agostino*, 1500-1515 circa, olio su tavola, 25,9 x 43,2 cm (ciascuno), due scomparti di predella, Francoforte, Städtisches Kunstinstitut und Städtische Galerie.

³⁰⁸ Nella Collezione Lochis dal 1836 - proveniente dalla Collezione del Marchese Zurla a Crema e poi del Professor Giuseppe Longhi di Milano (incisore) - con l'attribuzione a Raffaello, confermata da molteplici autentiche, tra cui quelle di Francesco Hayez e Giuseppe Diotti: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 260 (pp. 145-151, n. CCLX). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854, come opera "definita di Raffaello", ma piuttosto del Perugino, e nel 1855 di nuovo come del Perugino, mentre nel 1857 e nel 1862 la riferiva a Giovanni di Pietro, detto Lo Spagna (1450 circa - Spoleto, 1528), allievo del Perugino: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 234, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, p. 238, nota 35, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 245, p. 260, nota 34; taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, pp. 348, 361, nota 145; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, pp. 611, 616, nota 26. Mündler nel 1855 la segnalava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis anche lui come del Perugino e molto raffinata: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855). Mentre nel 1857 la inseriva tra le uniche tre opere selezionate come interessanti per il museo londinese, ma questa volta con l'attribuzione allo Spagna: *Ibidem*, p. 162 (25 agosto 1857). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 135, come Raffaello e come opera che "veramente" non poteva "lasciar dubbio sull'autenticità dell'autore". Cavalcaselle la riferisce nelle note manoscritte al pittore Eusebio da San Giorgio, un'indicazione rimasta poi inedita (l'opera non entrerà, infatti, nella *History* né nel testo su Raffaello, 1882, 1885) ma che trova qualche attinenza con la successiva collocazione dell'opera ai primi anni del 1500, quando l'artista, ancora in formazione, riprende moduli del

Sul f. 8v: **Francesco Bonsignori (?)** (Bonsignori?/Andrea Andreani?), *Ritratto di Gian Francesco Gonzaga* (706/77), 1475 circa, tempera su tavola, 62,4 x 50,3 cm, n. inv. 81 LC 00154: «A. Mantegna, [fondo] rifatto ad olio, [altro lato] rifatto ad olio, (...) finezza straordinaria come i Bellini, dolcezza di tempere, modelato largamente, color luminoso, tempera, il fondo rifatto nuovo ad olio, è stato sfiorato nella carne delle ultime finezze, specialmente la parte in luce bocca, delle guance e mento, ombre triste, pittura resa piata, dai 35-<45>-40, uomo grasso, disegno con [...] bello, grandezza naturale, tavola, Mantegna, si dice di Mantegna vedi le Stanze, ritratto di Vespasiano principe di Mantova, Bonsignori? Andrea Andreani - scolaro od intagliatore³⁰⁹ [*Frigoni], Lochis ora Carrara»³¹⁰.

Sul f. 9r: **Cosmè Tura**, *Madonna con Bambino* (518/298), 1475-1480 circa, tempera e oro su tavola, 31,7 x 46,4 cm, n. inv. 81 LC 00140: «(...) Oro, oro fondo (...), sentimento, grazioso [...], figure svelte, mantegnesca testa [Bambino] ed anche del Crivelli, 19, Cosimo Tura, Tura, quadretto in tavola (...)»³¹¹.

Giovanni Bellini (Antonello da Messina), *Ritratto di giovane uomo* (717/46-47), 1475-1478 circa, olio su tavola, 34 x 27,5 cm, n. inv. 81 LC 00148: «(...) 202, detto Holbein o Andrea da Milano, giovane - tavoletta, patito, spellato, verde di tinta, carattere Antonello, colore giallastro tristo, preciso, diligente, [*per lo stato di conservazione] cosa da poco, verde rifatto, è un giovane, n. 202, Antonello, Lochis Carrara» (+ 2034, III, f. 78r, del 1878) «Giovane attribuito a Holbein, 133, da me maniera Antonello, 133, vedi Milano Antonello³¹² (...)»³¹³.

Perugino: Brambilla Ranise, 2007, p. 352; G. Valagussa, in *Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, Catalogo della mostra (Urbino, 2009), a cura di L. Mochi Onori, Milano 2009, pp. 174-175, scheda n. 36 (con bibliografia precedente); G. Valagussa, in *Riscoprire la Carrara. Mantegna...*, 2014, pp. 36-43 36 (con datazione 1501-1502 e bibliografia precedente); G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 76-77, scheda n. 29.

³⁰⁹ Andrea Andreani (Mantova, 1540-1610): intagliatore nel legno, lavorò per Vincenzo Gonzaga di Mantova. Il suo *Trionfo di Giulio Cesare* (opera in dodici fogli, compreso il frontespizio, riproducente l'omonimo ciclo dipinto dal Mantegna per il Palazzo Ducale di Mantova), oltre alla dedica al Gonzaga con la data 1599, reca un ritratto maschile che per lungo tempo fu scambiato con quello del Gonzaga stesso, mentre invece è del Mantegna. Non è chiaro se l'indicazione di Cavalcaselle sull'Andreani sia una proposta di attribuzione alternativa rispetto a quella al Mantegna; si segnala in ogni caso che nel catalogo del museo del 1930 a cura di Ricci l'opera della Carrara era riferita a tale incisore.

³¹⁰ Nella Collezione Lochis dal 1829; *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 161 (pp. 81-82, n. CLXI, come "Ritratto di Vespasiano Gonzaga" di Andrea Mantegna); l'opera era già citata nel 1829 in una lettera di Antonio Fidanza a Guglielmo Lochis come forse del Mantegna, ma non un capolavoro del maestro. Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854 come del Mantegna e ritratto di "Vespasianus Gonzaga" di Mantova: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 233, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, p. 237, nota 24. Cavalcaselle nelle annotazioni propone il nome di Bonsignori in parte accolto poi nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871) (ed. 1912, vol. II, p. 109, nota 2) come attribuibile a Mantegna con l'ausilio di collaboratori (uno dei figli, Francesco o Ludovico, Francesco Bonsignori o Caroto). Bode (1884) riprese l'attribuzione al Mantegna, mentre Morelli (1890) pensò anche lui al Bonsignori, attribuzione confermata in un primo tempo da Berenson (1895) e poi accolta dalla maggior parte della critica successiva: Pagnotta, 1997, pp. 278-279, scheda n. A3 (pittore padano della seconda metà del XV secolo, con bibliografia); Brambilla Ranise, 2007, p. 345; G. Valagussa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 42-45, scheda n. 8 (Francesco Bonsignori, con datazione verso il 1475 e bibliografia). L'osservazione di Cavalcaselle nel disegno attesta dunque che fu tra i primi ad avanzare l'attribuzione al Bonsignori. L'identificazione dell'effigiato in Gian Francesco (e non Vespasiano) Gonzaga verrà fatta sulla base del confronto con medaglie recanti la sua immagine da Frizzoni (1907).

³¹¹ Nella Collezione Lochis da prima del 1846 come Cosmè Tura: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 223 (p. 118, n. CCXXIII). Eastlake la segnalava nel 1857 come opera non bella e non ben preservata: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 349. Veniva descritta da Giovanni Morelli nel 1864 circa nelle sue postille al catalogo Lochis come "conservata e bella. Fondo dorato però moderno. Caratteristiche le orecchie lunghe e cartilaginose, le palpebre come conchiglie di nautilo. Valore 45 Napoleoni" (Fonte scheda Sirbec). Veniva poi pubblicata in: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 227, nota 1 (Cosmè Tura); per la bibliografia moderna si vedano: Brambilla Ranise, 2007, p. 350; S. Weppelmann, in *Cosmè Tura e Francesco del Cossa: l'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este*, Catalogo della mostra (Ferrara, 2007-2008), a cura di M. Natale, Ferrara 2007, pp. 306-307, scheda n. 62 (con bibliografia precedente); G. Poldi, G.C.F. Villa, in *Ibidem*, p. 165, figg. 133-134 (sono pubblicate le riflettografie agli infrarossi eseguite sull'opera); G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 34-35, scheda n. 8 (con datazione 1475-1480 circa).

³¹² Giovanni Bellini (attribuito a), *Ritratto di umanista*, 1475 circa, olio su tavola, 35 x 28 cm, Milano, Pinacoteca del Castello sforzesco (n. inv. 249): l'opera era nel passato riferita ad Antonello da Messina.

³¹³ L'opera entrò nella Collezione Lochis prima del 1833 e fu repertoriata (e montata in dittico), assieme al dipinto riferito poi a Lotto (si veda *supra*) con la medesima attribuzione a "Giovanni Holbein": *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 290 (p. 270, n. CCXC). Mündler nel 1855 la segnalava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis come probabile Antonello da Messina: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855). Eastlake la indicava anche lui come probabile Antonello nel 1857 e nel 1862: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 348, n. 29-30; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 611. Cavalcaselle corregge l'attribuzione Lochis a favore di Antonello da Messina, ma non pubblica l'opera, che compare solo nelle postille di

Sul **f. 9v: Giorgio Chiulinovich, detto lo Schiavone**, *S. Alessio*, *S. Gerolamo* (504-505/282), 1458-1460 circa, tempera su tavola, 119 x 40 cm (ciascuna tavola), nn. inv. 81 LC 00161 (*S. Gerolamo*), 81 LC 00159 (*S. Alessio*): «(...)», n. 6, credesi scolaro di *Squarciane*, detti Mantegna, no, *Schiavoni*, vedi Padova Duomo (...) Galleria Carrara Lochis Bergamo» (+ 2034, III, f. 76r, del 1878) «(...)» 8, *S. Gerolamo*, Mantegna no, *Marco Zoppo?*, 14. *S. Alessio*, idem, *Squarcione?*, Bergamo 1878 (...)»³¹⁴. Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con uno schizzo sintetico e delle note a penna di mano di Crowe che riferisce i due Santi allo Schiavone³¹⁵.

Sul **f. 10r: Carlo Crivelli**, *Madonna con Bambino* (708/122), 1482-1483 circa, tempera su tavola, 46 x 33,5 cm, n. inv. 81 LC 00129: «(...) [volto Madonna] regolare, bocca piccola, perduto l'oro il manto, tavoletta, Opus Caroli Crivelli Veneti, n. 174 (...)»³¹⁶.

Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino* (724/45), *Madonna con Bambino*, 1476 circa, olio su tavola, 47,6 x 34 cm, n. inv. 81 LC 00140: «(...) Ripassata tenda verde, [Madonna volto] sofferto di restauro le carni (...), IOANNES BELLINUS, carni hanno sofferto (...), 216, spellato e restaurato, *tempera* (...)»³¹⁷.

Borenus (Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. 1, p. 236) dove è riportato il parere di Morelli che la assegnava (1891) a Jacopo de' Barbari per l'interpretazione della scritta al verso, ora leggibile come "JA[CO]". Venturi (1915) ne rimarcherà le "evidenti derivazioni da schemi antonelliani" proponendo il nome di Alvise Vivarini. Sarà poi Gronau (1930) a restituirla per primo a Giovanni Bellini, nome in seguito sempre accolto: Brambilla Ranise, 2007, p. 354; G. Valagussa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 48-49, scheda n. 10 (con datazione verso il 1475-1480 e bibliografia); G. Valagussa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 90-91, scheda 12; P. Plebani, G. Valagussa, in *Riscoprire la Carrara. Mantegna...*, 2014, pp. 96-99 (con datazione 1475-1478 circa): Plebani (2014) ha evidenziato nell'opera lo studio da parte di Giovanni Bellini della ritrattistica di Antonello e la ha collocata a ridosso dell'incontro tra i due artisti avvenuto a Venezia tra 1475-1476; G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 46-47, scheda n. 14.

³¹⁴ Lochis acquistò le due tavole probabilmente dal mercante Giuseppe Beltrami di Cremona, come Mantegna e prima del 1833; *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 162 (p. 82, n. CLXII, come Andrea Mantegna). Eastlake le registrava nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1855 e 1857 come "Crivelli" ma non buoni esemplari specie per lo stato di conservazione: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 244; taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 348. Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) erano al n. 6, come Mantegna. Vengono assegnate per la prima volta a Giorgio Schiavone nelle note manoscritte di Cavalcaselle riprese nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, pp. 45-46, nota 1 (Giorgio Schiavone, verso il 1452); nel primo catalogo della Carrara (1881) l'attribuzione non sarà però accolta e i due dipinti sono segnalati ancora come Mantegna, nome riproposto da Morelli (1891), Kristeller (1901) e Frizzoni (1907). Sarà poi Berenson (1907) a ribadire l'assegnazione a Schiavone; mentre Venturi (1914) pensava ad un'opera giovanile di Marco Zoppo. La maggior parte dei contributi successivi concordano su Schiavone: A. Nante, in *Mantegna a Padova (1445-1460)*, Catalogo della mostra (Padova, 2006-2007), a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, Milano 2006, pp. 214-215, schede nn. 35-36 (con datazione verso 1450-1460); Brambilla Ranise, 2007, p. 346; G. Valagussa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 40-41, scheda n. 6-7 (con datazione verso 1458-1460 e bibliografia); G. Valagussa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 80-81, schede nn. 6-7.

³¹⁵ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.55, vol. 5, scatola 1, fascicolo "Scuola padovana (...) Sclavoni [sic] discepolo di Squarcione".

³¹⁶ L'opera fu acquistata a Milano nel 1835 dal Lochis presso il pittore, restauratore e mercante d'arte Giuseppe Finetti, come Crivelli: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 67 (pp. 35-36, n. LXVII). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1855, come gradevole e ben conservata, mentre nel 1857 la segnalava come mal restaurata nelle decorazioni in oro della corona e dell'abito della Madonna: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 245; taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, pp. 349, 361, nota 149. Mündler nel 1855 la ricordava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855). Morelli la registrava nel "Taccuino B" (1861 circa): *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di J. Anderson, 2000, Taccuino B, f. 15v, p. 99, fig. 204, p. 305. In seguito appare nella pubblicazione di Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, p. 92, nota 4. L'autografia non è mai stata messa in dubbio, mentre la datazione è per lo più attestata verso la fase matura del pittore: Brambilla Ranise, 2007, p. 340; G. Valagussa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 58-59, scheda n. 14 (con datazione verso il 1482-1483 e bibliografia); G. Valagussa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 82-83, scheda n. 8; P. Plebani, G. Valagussa, in *Riscoprire la Carrara. Mantegna...*, 2014, pp. 100-105 (con datazione 1480-1483); G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 36-37, scheda n. 9 (con datazione 1482-1483 circa).

³¹⁷ Nella Collezione Lochis dal 1843: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 47 (p. 26, n. XLVII, Giovanni Bellini, seconda maniera). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1862: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 611 (n. 47). Venne poi pubblicata da Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, pp. 151-152, nota 3, come autografa, attribuzione seguita da Morelli (1890) e poi sempre accolta, mentre pareri diversi riguardano ancora oggi la datazione: Brambilla Ranise, 2007, p. 338; G. Valagussa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 50-53, scheda n. 11 (con una datazione verso il 1476 e bibliografia); G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 48-49, scheda n. 15.

Galeazzo Rivelli, detto Della Barba, *I SS. Stefano, Biagio e Francesco* (507/267), opera firmata e datata, 1524, olio su tavola, 127,1 x 109 cm, n. inv. 81 LC 00011: «(...) Figure tozze [*col scuro rosa] alla Giolfino, veronese, pittore cremonese? brutto, tavola, Galeatius de rivellas / dictus de la barba pigebat / 1524, ed i fatti dei santi e di color rossastro sotto, Lochis ora al Museo Carrara, Bergamo»³¹⁸.

Sul **f. 10v: Andrea Mantegna (Scuola di)** (Mantegna?), *Resurrezione di Cristo* (714/194), 1500-1510 circa, tempera su tavola, 48 x 37 cm, n. inv. 81 LC 00169: «(...) [Figura distesa] la figura più che sente di Mantegna, (...) 200, tavola, [*forse] era (vedi a Padova Comune)³¹⁹»³²⁰.

Sul **f. 11r: Vincenzo Foppa**, *I tre Crocefissi* (30/138), opera firmata e datata, 1450 (?), tempera su tavola, 68,5 x 38,8 cm, n. inv. 58 AC 00040: «(...) rovinato tutto da restauro, vedi disegno Rosini, non posso più giudicare il quadro ridotto a questo modo dal restauro, qualche cosa la testa del Cristo, 194» (+ ff. 21r-22r) «Foppa <Civerchio> a Bergamo <Lochis (1) (1) altri due quadri di S. Vincenzo? da Carrara ed un S. Girolamo> [...]. CIVS / VINCE (la N quasi cancellata) / CI(VI)S BRI / (X)EI(N)S(I)S / PIN(X)IT MCCCC / LVI DIE / MEN(S)³²¹IS / APRILIS Calvi vedi mie note CIVS MENSIS [...] dalla parte sinistra di essa veggiamo il nome Vincentius tronco della lettera N, e nella linea seguente si volle leggere l'ultima parte di questo nome, ma o scriviamo che la particella cius (forse pur così scritta) dovrebbe occupare uno spazio minore, e che [...] una civi prima traccia delle lettere corrose indurrebbe a credere fosse scritto civis rimanendo pertanto tronca o cancellata la fine del nome. Vedi la nota del Rosini vol III (del Lanzi) a p. 246 T. III che lo confonde con Civerchio Vincenzo. Volta carta. [f. 21v] Rosini capitolo decimo 21. Venendo agli altri, il Vasari nel principio della vita p. 21 di Carpaccio (da lui chiamato Scarpaccio come altra volta notai) parla d'un Vincenzo Bresciano, che non può essere il Vincenzo Vecchio, o Civerchio nominato in fine della vita stessa come crede il Lanzi (II [nota]); essendo due artefici differenti p. 248. II [nota] Il Lanzi così scrive nella Scuola veneziana T III pag. 27 "Un Vincenzo da Brescia, o Vincenzo Vecchio nomina il Vasari: questi è Vincenzo Civerchio" ma il Lanzi qui s'inganna, perché il Vasari dice (e prendo l'edizione de' Giunti, per maggior sicurezza pag. 518) "Furono dunque nella Marca trevigiana e in Lombardia, nello spazio di molti anni, Stefano Veronese, Altichiero di Zevio, Jacopo D'Avanzo bolognese, [*Lebata] da Verona (di cui si dirà più sotto v. nel terzo a pag. 216) e Vincenzo Bresciano ec[.]". Poi nella stessa vita a pag. 523, pone: in Brescia fu pratico e valente uomo nel lavorare a fresco Vincenzo Vecchio, il quale per le belle opere sue s'acquistò grandissimo onore[.]". Ciascuno vede che il primo Vincenzo è il Foppa, ed il secondo Civerchio, ben distinti tra loro p. 248. [f. 22r, disegno con descrizione delle parti] (...) tonato con fermezza e bene e con poco colore, teste antiche buone forme, prospettiva lineare falsa, alberi antichi tocco grasso, VINCEN / TIVS / BRIXINENSIS, MCCCCVI / MENSIS / APRILIS / n. 194, tempera grassa e ricca, proporzioni regolari il Cristo, regolari di proporzioni e ben modellato e ricco di veicolo 1456» (+ f. 11v) «(...) vedi sul Rosini, tutto rovinato da

³¹⁸ Opera Collezione Lochis dal 1847: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 106 (p. 228, n. CVI delle aggiunte). Fu acquistata dal Lochis nel 1847 da Prospero Arrigoni (Bergamo). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854 e nel 1857: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 232, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, p. 237, nota 14; taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, pp. 348, 361, nota 146. Le note di Cavalcaselle sono sintetizzate nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. III, p. 345, nota (1) (Galeazzo Rivelli, opera non piacevole, figure piccole e volgari). Giulio Bora ha ricostruito attorno all'opera, l'unica a noi nota firmata dall'artista, un nucleo di dipinti del Rivelli e, grazie al rinvenimento di un documento, ha potuto accertarne la provenienza dalla cappella vescovile di Cremona, dedicata a S. Stefano, da dove confluisce probabilmente a Brescia presso la Collezione Martinengo e nel 1836 presso Prospero Arrigoni a Bergamo da cui fu acquistata dal Lochis per 14 Napoleoni nel 1847: G. Bora, in *I segni dell'arte: il Cinquecento da Praga a Cremona*, Catalogo della mostra (Cremona, 1997-1998), a cura di G. Bora e M. Zlatohlávek, Milano 1997, pp. 14, 149, 152-153, scheda n. 4; Brambilla Ranise, 2007, p. 363.

³¹⁹ Artista mantegnesco (Gerolamo Moretto, attribuita a), *Resurrezione*, 1500-1510 circa, Padova, Musei civici Eremitani (inv. n. 6). Dalla Collezione Emo Capodilista (donata al Comune nel 1864). Il confronto tra le due opere è ripreso in: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 43, nota 2 (4).

³²⁰ In Collezione Lochis dal 1846 come Mantegna: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 163 (p. 82, n. CLVIII), come "fra le cose più belle" di Mantegna). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1855 come autentica: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 245. Mündler nel 1855 la segnalava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis anche lui come autografa: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74. Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 200, sempre come Mantegna. L'attribuzione è invece accolta dubitativamente da Cavalcaselle nelle note manoscritte, viene infatti pubblicata come dubitativa anche nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 109, nota 2 (molto ingiuriata, poteva essere un originale, se non è una copia da un'incisione). L'attribuzione è stata poi rigettata anche in epoca moderna: l'opera viene ora considerata tratta da un originale perduto di Mantegna databile verso il 1491-1494: R. Lightbown, *Mantegna: with a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford 1986, p. 474, scheda n. 155, fig. 185; G. Agosti, *Su Mantegna*. 6 (Lombardia), in "Prospettiva", n. 85, I, 1997, pp. 66, 84-85, nota 63 (Scuola di Mantegna); Agosti, 2005, pp. 374-375, 414, nota 72, fig. 143 (Artista mantegnesco, 1500-1510 circa); Brambilla Ranise, 2007, p. 346.

³²¹ La parentesi è cancellata in un secondo momento.

restauro, vedi disgeno Rosini [...] giudicar il quadro, ridotto a questo modo dal restauro, qualche cosa la testa del Cristo, 194, MCCCC / LVI / MENSIS / APRILIS (...)»³²².

Marco Basaiti, *Busto del Redentore* (117/21), opera firmata e datata, 1517, olio su tavola, 41,6 x 35,9 cm, n. inv. 58 AC 00025: «(...) MDXVII / BAXAITI F, Cristo, freddo fondo, molto corpo di colore grasso, carattere giovane, meschinetto, vedi a Milano³²³, 204, freddo di tinte, tavoleta, Baxaiti (...) Galleria Carrara, Bergamo»³²⁴.

Sul **f. 11v**: **Bartolomeo Vivarini (Scuola di)**, *Trittico di S. Martino* (332/320), opera firmata e datata, 1491, tempera su tavola, 36,7 x 115,2 cm, n. inv. 58 AC 00021: «(...) Brutto, scuola, OPUS FACTUM VENETIIS / per Bartholomeus Vivarinum / de Murano 1491 (...) Galleria Carrara Bergamo»³²⁵.

Vincenzo Catena, *Cena in Emmaus* (268/109), 1525 circa, olio su tela, 114 x 240 cm, n. inv. 58 AC 00067: «(...) Maniera di Giovanni Bellini, 324, Moretto? (...) <Girolamo> Francesco da S. Croce? Diana? Rizzi? Mansueti da giovane, Moretto? Moretto? Come mai giorgionesco, sia il Brescianino Girolamo come a Cremona da giovane qui, quali erano le opere di Previtali alla scuola di Bellini? Color eguale, grasso, piatto. Forse Mansueti, forse più di tutti si avvicina, vedi il S. Girolamo³²⁶, 132 ma resta analogia sul mettere il colore, e stile di pieghe, colore eguale da per tutto,

³²² Dal legato Giacomo Carrara (1796), opera firmata e datata (Borsetti, 1796, f. 12, in Pinetti, 1922, p. 82, n. 22, come "Vincentius Brixiensis"). Lanzi (1793) e il Conte Carrara (1764) la elogiavano per l'iscrizione con la datazione, la precisazione sull'origine bresciana del Foppa (che consentiva per la prima volta di dare un'identità al pittore citato dalle fonti precedenti e di avviare quindi gli studi su di lui) e il livello di qualità. Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione in Carrara del 1854 come piuttosto "mantegnesca" e nel 1863 come datata "1456" e con tipologie "vicine al Foppa": Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 231, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854; taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre 1863, p. 652 (n. 210). Mündler (1855, 1857) la segnalava tra le opere più rilevanti della Carrara: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 89 (20 dicembre 1855, come "Vincenzius Brixiensis, 1456", nello stile di Civerchio, forse di un artista ferrarese, firmata Vincenzo Foppa), p. 182 (19 ottobre 1857, il disegno esibiva una profonda conoscenza delle forme, la testa di Cristo aveva uno stile delicato, i contorni e il tratteggio fitto erano visibili al di sotto del colore). Morelli la registrava nel "Taccuino B" (1861 circa): *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di J. Anderson, 2000, Taccuino B, f. 16v, p. 99, fig. 209, p. 308. Nelle note Cavalcaselle, tramite il vaglio critico della storiografia precedente, identifica correttamente il pittore in Vincenzo Foppa e l'osservazione è ripresa nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 318, nota 2 (con lettura della data come 1456, ma ritoccata). Giovanni Agosti (1987) ha evidenziato l'anomalia dell'iscrizione avanzando la possibilità di una datazione al 6 aprile 1450, anticipando quindi di sei anni la datazione precedente: Agosti, 1997, pp. 63, 81, nota 43 (6 aprile 1450); G. Romano, in *Vincenzo Foppa...*, 2003, pp. 100-101, scheda n. 8 (con bibliografia precedente e proposta di datazione 1450); G. Romano, 2011, pp. 33-42, 54-57, 105 (6 aprile 1450); P. Plebani, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 30-31, scheda n. 6.

³²³ Marco Basaiti, *Cristo risorto*, 1510-1515 circa, tempera e olio su tavola, 69 x 126 cm, Milano, Pinacoteca Ambrosiana (inv. n. 14).

³²⁴ Opera proveniente dal legato Giacomo Carrara (1796), citata nell'inventario Carrara del Borsetti (1796, f. 32) come autografa (in Pinetti, 1922, p. 108, n. 67), venne restaurata da Alessandro Brison nel 1835. Fu acquistata dal Carrara a Milano nel 1791. Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione in Carrara del 1854 come scura e lineare e nel 1863 quando ricordava che la testa di Cristo aveva tonalità come quelle del Bergognone: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 231, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854; taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre 1863, p. 652 (193). Morelli la registrava nel "Taccuino B" (1861 circa): *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di J. Anderson, 2000, Taccuino B, f. 16r, p. 99, fig. 207, p. 307. Le note di Cavalcaselle sono riprese sinteticamente nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, p. 269, nota 4 (Marco Basaiti, rovinato da restauri). Per la critica moderna si veda: M. Lucco, in *Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian painting*, Catalogo della mostra (Washington, Vienna, 2006-2007), a cura di D. Alan Brown, S. Ferino-Pagden, con J. Anderson et al., New Haven 2006, pp. 108-109, scheda n. 14.

³²⁵ L'opera deriva dalla collezione del Conte Giacomo Carrara: era citata nell'inventario Carrara del Borsetti (1796, f. 16) come autografa (in Pinetti, 1922, p. 88, n. 78); proviene dalla Chiesa di S. Martino a Torre Boldone (Bergamo). Era citata anche da Marenzi (1824). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione in Carrara del 1854: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 231, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854. Morelli (1861 circa: *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di J. Anderson, 2000, Taccuino B, f. 16r, p. 99) e poi Cavalcaselle nelle note manoscritte e con il Crowe nel testo definitivo (1871) (ed. 1912, vol. I, p. 48, nota 2) sono tra i primi a ritenerla di bottega, attribuzione in parte accolta anche in epoca moderna: Rossi, 1994, pp. 126-127, scheda n. 5 (Bartolomeo Vivarini e bottega, con bibliografia precedente); Giovanni C.F. Villa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 70-71, scheda n. 19 (Bartolomeo Vivarini e bottega, con bibliografia). All'opera Cavalcaselle fa riferimento in altre due occasioni nelle note (sui ff. 13r, 14r) per confrontare opere che riferisce all'ambito bergamasco e nelle quali vede tuttavia un richiamo stilistico al Vivarini.

³²⁶ Si tratta del S. *Gerolamo* di Moroni, che Cavalcaselle riferisce più avanti (f. 16v) a Moretto.

ora veduto il Baxaiti MDXVII³²⁷, trovo mani eguali, deboli e brutte e fisionomia dolce, Catena, Cena in Emmaus (...) Galleria Carrara Bergamo³²⁸.

«(...) 127 (...) Galleria Carrara Bergamo»: **non identificabile**³²⁹.

Sul f. 12r: **Antonello da Messina (?) e Jacobello di Antonello** (Comolli/Nuvolone?), *Madonna con Bambino* (184/160), opera firmata e datata, 1480, tempera su tavola, 64,2 x 44,8 cm, n. inv. 58 AC 00184: «Bergamo e dintorni, colore vitreo, carni tutte rifatte (...) n. 285, 1490 [...] Jacobus <antolli antoni> filius / humans pictoris me fecit, Comolli. Carlo Francesco Nuvolone – 285 (...)»³³⁰.

Giovanni Maria Chiodarolo (?) (Amico Aspertini), *Madonna adorante il Bambino tra i SS. Nicola di Bari e Antonio Abate* (486/112), 1510 circa, olio su tavola, 170 x 162 cm, n. inv. 58 AC 00445: «(...) S. Nicola di Bari, S. Antonio Abate, Madonna adora il putto [...] grandezza il naturale, Amico Aspertini, detto Francia, no (...)», (+ f. 16v) «(...) 131, ha sofferto di restauro, credo Amico Aspertini, non Francia, Galleria Carrara, Bergamo»³³¹.

Sul f. 13r: Pittore leonardesco degli inizi del XVI secolo (Scuola lombarda), *Matrimonio mistico di S. Caterina d'Alessandria* (127/214), 1510 circa, tempera su tela, 83,5 x 49,9 cm, n. inv. 58 AC 00078: «(...) Paese, n. 288, scuola lombarda, tempera, sia Comiti Bernardino, Sposalizio di S. Caterina, Lochis Bergamo»³³².

³²⁷ Si veda il Marco Basaiti firmato e datato citato prima, nota 324.

³²⁸ Legato Giacomo Carrara (1796), con precedenti provenienze dalle raccolte di Secco Suarco e Marenzi sempre a Bergamo; era attribuita a Giovanni Bellini dal Borsetti, 1796, f. 78 (in Pinetti, 1922, p. 148, n. 46); fu registrata anche dal Marenzi (1824) sempre come di Giovanni Bellini. Venne restaurata da Alessandro Brison nel 1838. Nell'Inventario topografico [1863], redatto forse dal Fumagalli, era repertoriata come "Maniera di Giovanni Bellini" (n. 324). Cavalcaselle, dopo una lunga riflessione, la restituisce a Catena, attribuzione confermata nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, pp. 262-263, nota (2) (Vincenzo Catena, nella sua fase giorgionesca), e acclarata successivamente; si vedano Heinemann, vol. I, 1962, p. 55, scheda n. 183b; vol. III, 1991, p. 106 (Vincenzo Catena, opera tarda, dopo il 1515, il gruppo centrale è ripreso da Giovanni Bellini, le figure laterali da Carpaccio e si tratta di una replica del prototipo del Catena datato 1494 distrutto da un incendio).

³²⁹ In [Fumagalli], Inventario topografico, [1863], il n. 127 è repertoriato come "Scuola cremonese". Gli elementi per l'identificazione sono troppo esigui e Cavalcaselle non illustra l'opera.

³³⁰ L'opera proviene dalla raccolta di Giacomo Carrara (1796); in un appunto manoscritto del Conte Carrara (1780 circa, in Villa, 2010) si ha una prima lettura errata del cartellino con il nome e l'autore è interpretato come Giacomo Caroto, veronese; mentre Borsetti nell'Inventario della raccolta (1796) la riferiva a Jacobello di Antonello (f. 60, in Pinetti, 1922, p. 128, n. 28, "Giacomo Antonello da Messina"), attribuzione confermata dal Marenzi (1824) ma che si perse nel corso dell'Ottocento. Mündler (20 dicembre 1855) la segnalava infatti tra le opere più rilevanti della Carrara come "Jacobus Cantolli (?) 1496": *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 89. Nell'Inventario topografico [1863] era riferita a Carlo Francesco Nuvolone (n. 285). Nelle note manoscritte Cavalcaselle riporta tale improbabile attribuzione, ma poi la riferisce a "Comolli" e l'opera non è inserita nella *History* (1871) dove compare solo nelle postille di Borenius con il rimando a Toesca: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 453 (Jacobello, 1490). Toesca (1911) riconduceva infatti di nuovo la tavola a Jacobello sciogliendo correttamente la scritta ma leggendo ancora erroneamente la data in 1490 al posto di 1480, errore corretto solo nel 1953 da Vigni e Carandente. Longhi (1953) la considerava copia di un'opera di Antonello, mentre Previtali (1980) proponeva fosse un lavoro di Antonello lasciato incompiuto e concluso dal figlio, proposta accolta dalla Scricchia Santoro (1986). Mentre per Lucco (2006) e Villa (2010) si tratta dell'unica opera firmata e datata di Jacobello, stretto collaboratore del padre nei suoi ultimi anni di attività, ma la cui biografia e personalità deve ancora essere pienamente ricostruita: M. Lucco (a cura di), *Antonello da Messina: l'opera completa*, con il coordinamento scientifico di Giovanni C.F. Villa, Cinisello Balsamo (MI) 2006, pp. 236-237, scheda n. 51 (con bibliografia); Giovanni C.F. Villa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 54-55, scheda n. 12 (con bibliografia); Giovanni C.F. Villa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 96-97, scheda n. 15. Più recentemente Valagussa ha confermato invece l'ipotesi di Previtali, ritenendo l'opera iniziata da Antonello e ultimata dal figlio: G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 38-39, scheda n. 10.

³³¹ L'opera proviene dalla Chiesa di S. Maria Maddalena a Stra' San Donato (Venezia); pervenne nella Collezione di Carlo Marenzi e fu alla di lui morte donata alla Carrara nel 1851. Era registrata dal fratello Girolamo Marenzi (1824) come in Collezione dei Conti Marenzi e con il riferimento al Francia; nelle note Cavalcaselle la attribuisce ad Amico Aspertini. Venne attribuita dal Venturi (1914) a Cesare Tamaroccio ed è stata infine attribuita al pittore bolognese, allievo del Francia, Giovanni Maria Chiodarolo, da Mauro Lucco ed Elisabetta Samba che la hanno identificata con l'opera del pittore citata dal Malvasia nel 1686 presso la Chiesa di Stra' San Donato: M. Lucco, E. Samba, in *Leonardo: il codice Hammer e la Mappa di Imola presentati da Carlo Pedretti: arte e scienza a Bologna in Emilia e Romagna nel primo Cinquecento*, Catalogo della mostra (Bologna, 1985), a cura di C. Pedretti, Firenze 1985, pp. 151, 159-160, scheda n. 9.

³³² Legato Giacomo Carrara, 1796: non identificato nell'inventario Borsetti (1796). Nell'Inventario Fumgalli (1863) era riferita alla Scuola lombarda (n. 288). Viene ora considerata opera di un pittore leonardesco degli inizi del XVI secolo,

Sul f. 13v: **Gian Francesco Bembo/Francesco Prata** (Altobello Melone, dubitativo), *Ritratto del nobile Giovanni Battista Santini* (683/53), 1515-1518 circa, olio su tavola, 46,8 x 41,6 cm, n. inv. 81 LC 00164: «(...) Color olivastro giallo, sia Altobello Meloni, piatto di colore, carne giallastra, contorni diligenti, (...) 171, uomo, attribuito Giorgione – no (...)»³³³.

Sul f. 16v: **Giovanni Mansueti**, *S. Gerolamo penitente* (410/192), opera firmata, 1515-1520 circa, olio su tela, 68 x 89,5 cm, n. inv. 58 AC 00026: «(...) Colore piatto, giallastro, eguale, soverchi guerrieri, piena di bestie, disegno mediocre, del genere piatto, debole (vedi a Crespano altro quadro³³⁴), (...) IOANNES DE MANSUETIS / FACIEBAT, tela, 220 (...)»³³⁵.

Francesco Morone, *Madonna con Bambino e i SS. Giuseppe, Antonio da Padova, Anna e Francesco* (409/223), opera firmata e datata, 1520, olio su tela, 67,2 x 80,4 cm, n. inv. 58 AC 00028: «(...) Madonna col putto in braccio che tiene un frutto, FRANCISC.MORO sul collo della Madonna. S. Anna che ride e mette la mano leggermente sulla spalla del putto. S. Francesco a mani alzate, putto gentile, magro, eguale il colore, monotona esecuzione, <S. Antonio> S. Francesco col dito indica il cielo, franciscus Moronus vero [A.] 1520 pinxit, tela, molto restaurato, 216 (...)»³³⁶.

Pietro Muttoni, detto Pietro della Vecchia, *Ritratto di guerriero* (1382a/246, vol. 2/1989), 1665-1675 circa, olio su tela, 68 x 59 cm, n. inv. 58 AC 00290: «(...) Mezza figura in armatura con freccia, credo Cariani, quantunque sia caldo, acceso di tinte, giorgionesco, tipo e caratteri di forme Cariani o alla Palma, è acceso, sporco di tinte, di tono infuocato +/- è basso di tono ha sofferto, alquanto di restauro +/- detto Giorgione +/- 108, Giorgione, Della Vecchia (...)»³³⁷.

non di eccelsa qualità, vicino a Bernardino de' Conti e che riprende nel volto la *Madonna Litta* di Leonardo: Marani, 1990, p. 86.

³³³ L'opera pervenne nella Collezione Lochis dal 1850 con il riferimento a Giorgione: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 21 (p. 204, n. XXI delle aggiunte, come ritratto virile). Eastlake la registrava forse nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1857 e del 1862, come Lorenzo Lotto: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 348, n. 9; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 612 (n. A 21). Cavalcaselle nelle note la considera correttamente di ambito lombardo riferendola dubitativamente ad Altobello Melone, attribuzione ripresa nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. III, pp. 48, 348, nota 2 (2) (Altobello Melone); nel primo catalogo del museo (1881) è però considerata di nuovo opera di Giorgione. Venne poi attribuita al cremonese Gian Francesco Bembo da Mina Gregori (1957); Marco Tanzi (1987) propose invece il nome di Francesco Prata, artista nato a Caravaggio, che si ispira al Romanino e allo stesso Melone e l'attribuzione è stata recentemente confermata da Valagussa (2012). Si vedano: Pagnotta, 1997, pp. 278-279, scheda n. A4 (Scuola cremonese (?), con bibliografia); Brambilla Ranise, 2007, p. 358 (Bembo); G. Valagussa, in R. Radford, G. Valagussa, J. Anderson (a cura di), *Renaissance...*, 2012 (scheda on-line).

³³⁴ Replica in controparte (firmata) dell'opera alla Carrara, era registrata nella Collezione Ajata a Crespano del Grappa (Treviso) in: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, p. 226, nota 3. Opera non più identificabile.

³³⁵ Dalla Collezione Orsetti (1804), citata come autografa dal Marenzi (1824). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione in Carrara del 1854, rilevandone lo sfondo elaborato con molti animali e architetture: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 230, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854. Le note di Cavalcaselle sono sintetizzate nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, p. 226, nota 3. Per la bibliografia moderna si vedano: G. Valagussa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 96-97, scheda n. 30 (con datazione verso il 1515-1520 e bibliografia); S. Miller, in R. Radford, G. Valagussa, J. Anderson (a cura di), *Renaissance...*, 2012 (scheda on-line).

³³⁶ Opera firmata e datata 1520, dalla Collezione Orsetti (1804); veniva segnalata da Girolamo Marenzi (1824), nei taccuini di Eastlake nella prima ricognizione in Carrara (1854) e in quella del 1862 (Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 230, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, p. 237, nota 2; taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre 1863, p. 652) e nel "Taccuino B" di Morelli (1861 circa: *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di J. Anderson, 2000, Taccuino B, f. 16r, p. 99, fig. 205, p. 306), prima delle note di Cavalcaselle e della successiva pubblicazione (Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 200, nota 2). Viene ora considerata tra le opere più complesse del catalogo di Francesco Morone: G. Peretti, *Mantegna e le arti a Verona (1450-1500)*, Catalogo della mostra (Verona, 2006-2007), a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006, pp. 353-354, scheda n. 106 (con bibliografia precedente).

³³⁷ Dalla Collezione Carrara, legato 1796, era attribuita a Giorgione nell'Inventario Borsetti (f. 12, in Pinetti, 1922, p. 82, n. 23); nell'Inventario topografico [1863] redatto forse dal Fumagalli era riferita al Della Vecchia (n. 108), nome accolto anche dalla critica recente, con datazione verso il 1665-1675, si veda: F. Rossi, *Accademia Carrara, catalogo dei dipinti secoli XVII-XVIII*, Bergamo 1989, p. 246, n. 1382a. Cavalcaselle riporta la prima attribuzione a Giorgione e, dopo avere fatto il nome di Cariani, la assegna al Della Vecchia. Si tratta probabilmente dell'opera che vide anche Eastlake in Carrara nel 1854, segnalandola come "Testa di un guerriero, Giorgione": Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 230, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854. L'opera non è, però, stata inserita nella monografia sul Della Vecchia a cura di Bernard Aikema (1990).

Giovanni Battista Moroni (Moretto), *S. Gerolamo leggente* (86/233), 1550 circa, olio su tela, 81,5 x 104,3 cm, n. inv. 58 AC 00086: «(...) S. Girolamo legge, mezza figura, griggia, fredda, Moretto o Moroni, Moretto (...)»³³⁸.

Bartolomeo Vivarini (bottega di Bartolomeo Vivarini), *Polittico di Scanzo* (333, 95-96/322-323), opera firmata e datata, 1488, tempera su tavola, 135,5 x 67 cm (Madonna con Bambino), 135,8 x 48,2 cm (S. Pietro apostolo), 137 x 47,8 cm (S. Michele arcangelo), 78,3 x 131 (la cimasa), nn. inv. 58 AC 00031/30/32/29: «(...) <S. Girolamo³³⁹> S. Pietro 300, Madonna putto sulle ginocchia 298, arcangelo 299, <S. Pietro (?)> della fabbrica, scuola, ha sofferto, dei brutti, tavola grande quasi naturale, factum venetiis par Bartholomeum Vivarinum pinxit 1488, +/- Bartolomeo Vivarini (...)»; la porzione poi riconosciuta come lunetta è illustrata al f. 11v: «(...) angelo, Padre Eterno col Cristo (seduto), angelo Bartolomeo Vivarini, S. Paolo, S. Pietro vicini, Galleria Bergamo (...)»³⁴⁰.

Sul f. 17v: **Antonio Vivarini**, *S. Barnaba*, *S. Gerolamo* (257-258/318), 1460 circa, tempera su tavola, 121,6 x 40,1 cm (S. Girolamo), 118 x 40,5 cm (S. Barnaba), nn. inv. 58AC00035 (S. Girolamo)/36 (S. Barnaba): «(...) S. Girolamo, rosso ripreso (...), 310, Antonio Vivarini, Santo che legge [Barnaba] oro sofferto, verde abito rifatto, 309, Antonio Vivarini (...)»³⁴¹.

Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, *Incontro di S. Ambrogio con l'Imperatore Teodosio* (614/62), 1490, olio su tavola, 33,4 x 21,8 cm, n. inv. 81 LC 00219: «(...) Città, figurette, 103, Bergognoni (...)»³⁴².

³³⁸ Dal Legato Giacomo Carrara (1796), con l'attribuzione a Moroni: Inventario Borsetti, f. 24 (in Pinetti, 1922, p. 98, n. 87). Fu restaurata nel 1837 da Gaetano Dolcini. Eastlake nel 1854 la riferiva a Moretto: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 230, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854. Antonio Piccinelli e Giovanni Morelli (in una lettera a Layard, 1865, corrispondenza Layard-Morelli, Londra, National Gallery Archives) assegnavano invece l'opera a Moroni: Gregori, 1979, p. 228, scheda n. 22, p. 324, fig. 4; Begni Redona, 1988, p. 548, scheda n. 177. Cavalcaselle è prima incerto tra Moretto e Moroni, ma alla fine sembra prediligere Moretto. L'opera riprende in effetti un dipinto del Moretto conservato presso la Collezione dei Principi Borromeo all'Isola Bella (Stresa, VB), di cui una variante, di mano sempre del Moroni, è presso Harewood House (Gran Bretagna, Yorkshire, Earl of Harewood, inv. n. 44) ed è l'opera che Piccinelli acquistò nel 1864 presso Giuseppe Ghedini e che fu venduta l'anno dopo a Giovanni Morelli per Layard (con l'attribuzione a Moretto): Gregori, 1979, p. 268, scheda n. 117, p. 324, fig. 5; Begni Redona, 1988, pp. 548-549, scheda n. 178.

³³⁹ Si tratta dei due Santi rilevati separatamente al f. successivo: si veda *infra*.

³⁴⁰ Dal legato Giacomo Carrara (1796): Inventario Borsetti, f. 26, nn. 121-122 (in Pinetti, 1922, p. 100) come di Bartolomeo Vivarini. Proviene dalla parrocchiale di S. Pietro a Scanzo di Rosciate (Bergamo), dove era citata dal Calvi (1661-1671) come del 1450 però, e nelle Memorie tassiane delle chiese del territorio di Bergamo (1750 circa), con la data corretta; il Carrara la avrebbe acquistata dopo il 1761. Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione in Carrara del 1854, segnalando la firma e la data: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 230, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854. Morelli la riteneva autografa: "Taccuino B" (1861 circa): *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di J. Anderson, 2000, Taccuino B, f. 16r, p. 99. Cavalcaselle nelle note e nel testo definitivo (con il Crowe) assegna l'opera a Bartolomeo Vivarini e assistenti: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, p. 47, nota 3. Ai tre scomparti è stata ricondotta (Pallucchini, 1962) la lunetta (n. inv. 58 AC 00029) che non era citata dal Borsetti. Rossi (1979) considerò facenti parte della lunetta anche i due frammenti con angeli, sempre in Carrara (nn. inv. 58 AC 00033/34) e provenienti dalla medesima raccolta, e che ne avrebbero costituito i due estremi poi decurtati: Rossi, 1994, p. 127, scheda n. 6 (con bibliografia precedente), figg. a p. 154. Tuttavia la lunetta, che è rilevata da Cavalcaselle sul f. 11v (sopra i due santi assegnati poi ad Ambrogio bergamasco, si veda *supra*), è disegnata con gli estremi della mezzaluna completi ma senza figure, si veda infatti la recente ricostruzione del polittico (senza i due frammenti con angeli) in: G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 40-41, scheda n. 11. Il disegno di Cavalcaselle è inoltre utile termine *post quem* per datare il decurtamento della lunetta. Per il S. Pietro e S. Paolo citati nelle note si veda *supra*.

³⁴¹ Si tratta dei due santi acquistati probabilmente dal Carrara nel 1759 in quanto ricondotti dal Pinetti (1922, p. 37) a quelli ricordati dal Conte in quell'anno nelle sue *Memorie di carattere* e che verranno riferiti al Bramantino dal Borsetti (1796): Inventario Borsetti, f. 74 (in Pinetti, 1922, p. 146, nn. 114, 117). L'attribuzione ad Antonio Vivarini si trova nell'Inventario topografico [1863] (nn. 309-310 "Antonio da Murano/Antonio Vivarini) redatto forse dal Fumagalli ed è ripresa nelle note di Cavalcaselle e nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, p. 32, nota 4 (S. Paolo e S. Gerolamo, Antonio Vivarini, ma molto danneggiati). Berenson negli elenchi (1932, 1957) li attribuiva invece a Bartolomeo Vivarini. Dovevano costituire i laterali di un trittico e l'attribuzione ad Antonio è stata poi sempre accolta: Pallucchini, 1962, p. 110 (datazione al 1460); Rossi, 1980, p. 95; Rossi, 1994, p. 128, scheda n. 8, p. 140, figg. 1-2.

³⁴² Nella Collezione Lochis da prima del 1833 come Bergognone: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 156 (pp. 77-78, n. CLVI). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 103, sempre come Bergognone. La critica è ora concorde nel considerare l'opera lo scomparto destro della predella del "Polittico di Sant'Ambrogio" (proveniente dalla Certosa di Pavia), di cui gli altri tre scomparti sono stati identificati nella *Nascita di Sant'Ambrogio* (Basilea, Kunstmuseum, n. inv. 1347), *Consacrazione a vescovo di Sant'Ambrogio* (Torino, Galleria Sabauda, n. inv. 134 bis), *Predica di Sant'Ambrogio* (Torino, Galleria Sabauda, n. inv. 134). L'ancona reca nel pannello principale la scena di *Sant'Ambrogio in cattedra tra i Santi Gervasio, Satiro, Marcellina e Protasio* (Pavia, Certosa), firmata e datata 1490. L'opera era già stata citata dal Calvi (1865); dopo le note di Cavalcaselle è pubblicata nel testo definitivo: Cavalcaselle

Giovanni Antonio Boltraffio, *Madonna del latte* (727/73), 1500-1510 circa, olio su tavola (tondo), 57,3 cm (diametro), n. inv. 81 LC 00137: «(...) Tavola, Madonna da il latte al putto, Boltraffio, color infuocato sì, ma rovinato il putto da ridipinto, ½ il vero, testa ha [...], tavola, 213, Boltraffio [...] (...)»³⁴³.

Marco Marziale, *Madonna con Bambino e devoto* (633/206), opera firmata e datata, 1504, olio su tavola, 68,6 x 52,2cm, n. inv. 81LC00158: «(...) [Testa Madonna] peruginesca od umbra, vedi [...], putto sente dell'umbro, [...], MARCUS MARTIALIS / VENETUS PINGEBAT / MDIII, [testa uomo] profilo disegnato netto, [Bambino] accarezza l'uomo, mano della Madonna gentile, mani incroce al petto, colore ad olio giallastro e sporco [...] giallastro, nero con [*ricotto] a vernici di lacca venete, tavola, 122, circa il vero (...)»³⁴⁴.

Sebastiano Luciani, detto Sebastiano del Piombo (Scuola di) (Sebastiano del Piombo), *Ritratto di novizio camaldolese/Il Chierico* (705/284), 1520 circa, olio su tavola, 47 x 38 cm, n. inv. 81 LC 00153: «(...) attaccato alla tela, tutto impasticciato? 191, Sebastiano del Piombo? Sebastiano»³⁴⁵.

Sul f. 19v: **Gerolamo Genga**, *S. Agostino battezza i catecumeni* (628/148), 1516-1518, olio su tavola, 49,5 x 91,7 cm, n. inv. 81 LC 00238: «(...) Vicenda Brera, Gazzetta di Milano, 3 ottobre 1835³⁴⁶, molte figurette, tavoletta, 117, Genga Girolamo, (...) +/ Genga Girolamo (...)»³⁴⁷.

e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 371 (Bergognone, ma ritoccato). Per la bibliografia moderna si vedano: G. Giacomelli Vedovello, in Sciolla, 1998, pp. 214-217, scheda n. 30 (con bibliografia precedente); Brambilla Ranise, 2007, p. 345; G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 90-91, scheda n. 36.

³⁴³ Nella Collezione Lochis come Boltraffio da prima del 1834: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 145 (pp. 72-73, n. CXLV). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1855: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 245. Mündler nel 1855 la segnalava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855). Il dipinto era citato come autografo già dal Rio (1855); viene ora datato negli anni della più tarda attività dell'artista, rilevandovi l'influenza della *Vergine delle rocce* di Leonardo: Marani, 1990, pp. 79-80; M.T. Fiorio, in *I Leonardeschi...*, 1998, pp. 160-161, fig. 34; M.T. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio: un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano 2000, pp. 133-134, scheda n. A24; Brambilla Ranise, 2007, p. 344; M.C. Rodeschini, in *Riscoprire la Carrara. Mantegna...*, 2014, pp. 30-31; M.C. Rodeschini, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 98-99, scheda n. 40.

³⁴⁴ Nella Collezione Lochis dal 1854: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 45 (p. 210, n. XLV delle aggiunte). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis proprio del 1854, rilevando richiami a Raffello e Leonardo nel volto della Madonna, e nel 1857: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 232, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854; taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 348, n. 32. Verrà segnalata da Cavalcaselle e Crowe nel testo definitivo (1871), ed. 1912, vol. I, p. 232, nota (2), come tra le opere di Marco Marziale, aggiunte nel II volume della prima edizione (1871): per cui il f. 19r è successivo al 1868 (data del I volume). Per la bibliografia moderna si vedano: Brambilla Ranise, 2007, p. 359; G. Valagussa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 82-83, scheda n. 24 (con bibliografia).

³⁴⁵ Nella Collezione Lochis dal 1831, acquistata a Milano da Antonio Fidenza, come Sebastiano del Piombo: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 90 (p. 45, n. XC). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1855, come opera raffinata di Sebastiano: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 245. Mündler nel 1855 la segnalava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis anche lui come probabile Sebastiano e opera molto raffinata: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 191, sempre come Sebastiano del Piombo. Cavalcaselle accoglie dubitativamente nelle note (rimaste inedite) l'attribuzione e indica l'opera come rovinata dai restauri. Morelli (1891) la riferirà per primo al Cariani, attribuzione condivisa in: M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, presentazione di Carlo Volpe, apparati critici e filologici di Mauro Lucco, Milano 1980, p. 128, n. 146 (Cariani). In seguito l'opera è stata attribuita alla Scuola di Sebastiano del Piombo: Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 267-268, scheda n. A11; Brambilla Ranise, 2007, p. 341.

³⁴⁶ Dalle verifiche effettuate sulla "Gazzetta privilegiata di Milano", n. 276, 3 ottobre 1835 e sui numeri immediatamente precedenti e successivi non risultano articoli sull'opera (ringrazio per il prezioso contributo Antonio De Gennaro dell'Emeroteca scientifica del Comune di Brescia). Si veda anche la nota successiva.

³⁴⁷ Nella Collezione Lochis dal 1836 come del Genga: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 252 (pp. 141-142, n. CCLII, come citato nella "Gazzetta milanese dell'8 ottobre 1835"). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 117, sempre come del Genga, con l'indicazione "apparteneva questo alla R. Galleria di Brera, ed è citato nella Gazzetta di Milano 3 ottobre 1835". Cavalaselle è tra i primi a segnalare l'opera confermando l'attribuzione, accolta poi da Berenson (1897). Si tratta dello scomparto centrale della predella della "Pala di Sant'Agostino" proveniente dalla Chiesa di S. Agostino a Cesena (Forlì), dove la videro Vasari (1568) e Scanelli (1657), e che fu smembrata con le soppressioni napoleoniche (1809); le altre parti del polittico individuate sono: la *Disputa sull'Immacolata Concezione* (Milano, Pinacoteca di Brera, n. inv. 512), l'*Annunciazione* (rimasta a Cesena, Chiesa di Sant'Agostino), il *Sant'Agostino riveste i catecumeni* (Columbia, South Carolina Museum of Art, n. inv. K113), la *Conversione di Sant'Agostino* (Collezione privata, Milano), queste ultime due facenti parte anch'esse della predella. La tavola ora in Carrara pervenne a Brera da Cesena il 15 luglio 1809 (Inventario napoleonico n. 257) ma fu poi oggetto di scambi con

Scuola veneta, Treviso?, Terzo quarto del XVI secolo (Andrea Schiavone?), *Ritorno del figliol prodigo* (?) (622/304), 1560-1580 circa, olio su tela, 62 x 62 cm, n. inv. 81 LC 00227: «(...) Sia il figliol prodigo, composizione slegata, ma il colore è grasso e improntato alla prima, non parlarne, sia Schiavone? troppo pizzicato? 111, Tiziano, tavoletta, figliol prodigo»³⁴⁸.

Sul **f. 20r: Vittore Belliniano**, *Crocefisso adorato da un devoto* (588/51), opera firmata e datata, 1518, olio su tela, 135,7 x 90,7 cm, n. inv. 81 LC 00180: «Belliniano, paese (...) [carta strappata] colore tristo, ombre fredde, sentimento, spellato giallo lumi (...), MDXVIII / XX MAZI, 1518 (...)»³⁴⁹.

Antonio Vivarini (nè Bramante, né Bramantino), *S. Ambrogio battezza S. Agostino* (499/315), 1435-1440 circa, tempera su tavola, 40,3 x 26,5 cm, n. inv. 81 LC 00019: «(...) S. Ambrogio, tavoletta, tutta impasticciata, ma che nulla ha da fare coi pretesi Bramante o Bramantino, tempera, Bramanti – Lazari (...)»³⁵⁰.

Alessandro Varotari, detto Il Padovanino, *Gli Andrii* (425/163, vol. 2/1989), 1616-1623 circa, olio su tela, 175 x 188 cm, n. inv. 58 AC 00005: «(...) 128, Tiziano copia, Varotari, copia di Tiziano a Londra Ariana, idem di Madrid ove la donna dorme [schizzo donna distesa] bianco [...] far copia con la musica»³⁵¹.

privati verso il 1819-1820 e nel 1836 entrò nella Collezione Lochis: A. Colombi Feretti, *Gerolamo Genga e l'altare di S. Agostino a Cesena*, Bologna 1985, p. 14, nota 12, p. 15, fig. 4, p. 48, nota 53; A. Morandotti, in *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992, pp. 126-131, scheda n. 54 (con bibliografia); A. Morandotti, *Gerolamo Genga negli anni della Pala di Sant'Agostino a Cesena*, in "Studi di storia dell'arte", n. 4, 1993, pp. 275, 278, note 3, 9, pp. 281-282, figg. 1, 3; Brambilla Ranise, 2007, p. 352; G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 108-109, scheda n. 45.

³⁴⁸ Nella Collezione Lochis dal 1829 come autografa di Tiziano e proveniente dalla Collezione di Giuseppe Beltrami a Cremona: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 121 (p. 58, n. CXXI). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854, come un bozzetto di Tiziano: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 233, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854. Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 111, come Tiziano. Cavalcaselle nelle note la considera un Tiziano molto dubbio, tanto che suggerisce a Crowe di non parlarne, e ipotizza possa essere dello Schiavone: l'opera verrà pubblicata infatti con tale riferimento nel testo su Tiziano: Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano...*, 1877-1878, vol. II (1878), p. 459 (come Andrea Schiavone o maniera sua). Verrà attribuita in seguito più genericamente alla scuola veneta, si vedano: Rossi, 1988; Brambilla Ranise, 2007, p. 343.

³⁴⁹ Nella Collezione Lochis dal 1847 come autografa: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. A19 (pp. 203-204, n. XIX delle aggiunte); fu acquistata dal Lochis presso l'antiquario veronese Girolamo Canestrari (il 25 gennaio 1847) dopo una trattativa durata alcuni mesi (Epistolario Lochis, citato in Villa, 2010). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854, come opere delicate per le espressioni delle figure, e nel 1855 e nel 1857, quando la indicava come più simile ad un'opera spagnola, ma la firma gli sembrava originale, e nel 1862: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 232, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 245; taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 348, n. 10, p. 361, nota 135; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 612 (n. A 19). Mündler nel 1855 la segnalava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855, come "Victor Belinianus"). Venne pubblicata come autografa in una aggiunta al II volume (1871) della *editio princeps* della *History*, probabilmente in quanto il foglio con le note relative è successivo alla stesura del I volume (1868): Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, p. 290 (postilla Borenius, ma che richiama l'edizione del 1871). Per la bibliografia moderna si vedano: Brambilla Ranise, 2007, p. 358; Giovanni C.F. Villa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 102-103, scheda n. 33 (con bibliografia); Giovanni C.F. Villa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 134-135, scheda n. 33.

³⁵⁰ Nella Collezione Lochis da prima del 1846 con l'attribuzione a Donato Bramante: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 147 (pp. 73-74, n. CXLVII, come "Bramante, ossia Lazzari Bramante"). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 1, come "Bramante ossia Lazzaro". Cavalcaselle nelle sue ricognizioni (rimaste poi inedite) intuì che l'opera non aveva nulla a che fare con Bramante o Bramantino. Ancora nel catalogo del 1912 della Carrara l'opera era riferita alla Scuola del Bramantino. Venne in seguito attribuita ad Antonio Vivarini da Federico Zeri (F. Zeri, *Un Pannello della pala di Santa Monica di Antonio Vivarini*, in "Paragone", II, 1951, n. 19, pp. 46-47) e riconosciuta come parte del "Polittico di Santa Monica" smembrato negli anni Trenta del Settecento e proveniente dalla Chiesa di S. Stefano a Venezia, realizzato dal Vivarini con la collaborazione (stando ad alcune fonti antiche, tra cui il Sansovino, 1581) di Giovanni d'Alemagna; si veda la sintesi critica in: A. De Marchi, in F. Zeri, A. De Marchi (a cura di), *La Spezia, Museo civico Amedeo Lia. Dipinti*, Cinisello Balsamo (MI) 1997, pp. 354-356, scheda n. 163 (opera citata con n. "d"); M. Boskovits, D. Alan Brown, *Italian paintings of the Fifteenth century*, National Gallery of Art Washington, New York-Oxford 2003, pp. 320, 322, nota 28; Brambilla Ranise, 2007, p. 34. L'opera è attualmente riferita ad Antonio Vivarini con una datazione verso il 1435-1440: P. Plebani, G. Valagussa, in *Riscoprire la Carrara. Mantegna...*, 2014, pp. 80-83 (con bibliografia).

³⁵¹ L'opera è una replica del Padovanino della tela di Tiziano (gli *Andrii* o *Baccanale degli Andrii*) ora al Museo del Prado; faceva parte della collezione veneziana di Dario Varotari (1660-1781), figlio del Padovanino, e tramite lascito ereditario pervenne a David Antonio Fossati (1781- ante 1803) da cui l'acquistò Salvatore Orsetti. Entrò in Carrara con il resto della Collezione Orsetti nel 1804. Fa parte di una serie di quattro dipinti del Padovanino conservati tutti in

Sul f. 24r: **Lorenzo di Giacomo da Venezia (ex “Maestro di Ceneda”)** (Jacobello del Fiore, con firma apocrifa), *Madonna con Bambino e sei quadretti* (516/134), 1450 circa, tempera su tavola, 100 x 55 cm, n. inv. 81 LC 00021: «(...) Vedi ai Frari sopra il sepolcro³⁵², vedi a Ceneda³⁵³, tempera, quadro che in alcune parti ha sofferto di restauro, rovinato, figure tozze, orrore, dorature della cornice rilevate, Jachomello de fior f., scritto dubio, ripreso, n. 11 del nuovo catalogo³⁵⁴ (...)»³⁵⁵.

Jacopo Bellini (Gentile da Fabriano), *Madonna con Bambino* (525/50), 1440 circa, tempera su tavola, 64,9 x 52,4, n. inv. 81 LC 00230: «(...) fondo scuro con vernice oro, ridotto slavato da pullitura et restauro, tavoletta, n. 25, Gentile da Fabriano, sì (...)»³⁵⁶.

Giovanni Bellini, *Cristo morto tra Maria e Giovanni* (502/44), opera firmata, 1455 circa, tempera su tavola, 43,7 x 32,4 cm, n. inv. 81 LC 00138 (+ f. 24v): «(...) [f. 24v] Quadro che non manca di sentimento, dolcezza di caratteri, opera da giovane, Madonna mantegnesca un poco, colore a tempera ma che ha sofferto molto nella pullitura e di vernici, è alquanto giallastro - monotono il quadro. Il Cristo ha la testa che sente del tipo bizantino bene osservandolo, ma piena di sentimento, con dolcezza di contorni, tempera un poco ruvida, nitidezza nel rendere le forme ed i capelli,

Carrara (nn. inv. 58 AC 00003/4/5/6). Era citata dal Boschini (1660, 1674). Nell'Ottocento verrà segnalata dal Marenzi (1824) e Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione in Carrara del 1854 come una delle tre copie, di mano del Padovanino, dei Tiziano un tempo a Ferrara (appartamento di Alfonso d'Este, castello di Ferrara) e poi trasferiti a Madrid e Londra: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 230, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854. Era al n. 128 dell'Inventario topografico [1863], redatto forse dal Fumagalli, numero ripreso nelle note di Cavalcaselle. Il conoscitore la ritiene ugualmente una copia del Padovanino degli originali di Tiziano a Madrid (Museo del Prado, gli *Andrii* e l'*Offerta a Venere*, nn. inv. P00418/419) e Londra (National Gallery, *Bacco a Arianna*, n. inv. NG 35) e la pubblica come tale nel testo su Tiziano: Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano...*, 1877-1878, vol. I (1877), p. 200, nota 1. U. Ruggeri, *Il Padovanino*, Soncino 1993, pp. 15, 48-54, scheda n. 2, fig. 2; G. Valagussa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 144-149, scheda n. 56 (con datazione 1616-1623 e bibliografia); G. Valagussa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 164-167, schede n. 49.

³⁵² Dovrebbe trattarsi della *Crocifissione* ora a Venezia, Gallerie dell'Accademia (tavola, 2,50 x 1,67 cm, n. inv. 98), che nella *History* è indicata provenire da S. Francesco ai Frari ed è riferita a Donato Veneziano, considerato un seguace di Jacobello e che sarà identificato dal Ludwig in *Alvise Donati*: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, p. 11, nota 2, postilla Borenius 3. L'opera era assegnata ad Anonimo bergamasco nel catalogo del museo del 1924.

³⁵³ Lorenzo da Venezia (“Maestro di Ceneda”), *Incoronazione di Maria*, tempera su tavola, 283 x 303 cm, Venezia, Gallerie dell'Accademia (n. inv. 693), dalla Cattedrale di Ceneda (era attribuita a Jacobello del Fiore).

³⁵⁴ Era al n. 17 dell'Inventario Lochis, post 10 marzo 1866. Per la numerazione Cavalcaselle si riferisce quindi ad un'altra fonte più recente non identificabile.

³⁵⁵ Nella Collezione Lochis dal 1850 come autografa di Jacobello: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 32 (p. 207, n. XXXII, delle aggiunte, come firmata). Già nel 1864 circa l'iscrizione sullo scomparto centrale venne considerata spuria da Giovanni Morelli: “Jachomello de / fior. f. - (iscrizione che mi ha l'aria di apocrifa)” (postilla del 1864 circa al catalogo Lochis del 1858, citata in Scheda Sirbec). Anche Cavalcaselle riteneva spuria la firma e il dato è confermato nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, pp. 8-9, nota 1 (5) (iscrizione di restauro forse, nelle figure sono esagerati i difetti di Jacobello, opera tarda). Rossi, 1988, confermò che la firma era apocrifa riferendo l'opera alla scuola di Jacobello, ripreso in: Brambilla Ranise, 2007, p. 358. La tavola era stata attribuita al “Maestro di Ceneda” da Huter (1973). Proprio grazie al rinvenimento di una firma originale, Lucco (1989) ha poi identificato tale maestro in Lorenzo di Giacomo, collaboratore di Jacobello del Fiore nella sua attività tarda e a cui sono state riferite alcune opere un tempo attribuite a Jacobello, quali l'*Incoronazione della Vergine* già citata da Cavalcaselle. Si deve sempre a Mauro Lucco il riferimento della presente opera a Lorenzo di Giacomo: M. Lucco, *Lorenzo di Giacomo (“Maestro di Ceneda”)*, in *Fioritura tardogotica nelle Marche*, Catalogo della mostra (Urbino, 1998), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 1998, p. 222; ripreso e precisato in: A. De Marchi, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*”: un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere, in “Saggi e memorie di Storia dell'arte”, n. 27, 2003, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2004, pp. 76-77, n. 2, 84, nota 51, 99, fig. 30 (con datazione verso il 1450).

³⁵⁶ Nella Collezione del Conte Gilberto Borromeo Monti (Isola Bella, Stresa, VB) e poi in quella Lochis dal 1850 circa come Gentile da Fabriano: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 150 (p. 252, n. CL delle aggiunte). Giovanni Morelli nel 1864 circa rilevava però nelle sue postille: “Un po' abbassato a me pare piuttosto opera di Giacomo Bellini scolaro di Gentile, val. 50” (fonte scheda Sirbec). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 25, come Gentile da Fabriano. Cavalcaselle (nelle note rimaste inedite) condivide l'attribuzione Lochis a Gentile da Fabriano, ripresa nel primo catalogo del museo (1881); l'opera è stata poi definitivamente restituita a Jacopo Bellini da Morelli (1890), ancora discussa è invece la datazione: Brambilla Ranise, 2007, p. 366; G. Valagussa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 28-31, scheda n. 1 (con datazione verso il 1440 e bibliografia); G. Valagussa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 76-77, scheda n. 3 (ivi è attestato che il fondo fu ridipinto ad oro forse nel 1858); G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 24-25, scheda n. 3.

nudo Cristo magrino, ma ben inteso il Cristo, Madonna un poco mantegnesca tiene il pianto, S. Giovanni piange ma non vero si vede il modello, tavoletta [*carne tutta guasta], tagli aperti per il lungo (...)»³⁵⁷.

Sul f. 25r: **Bartolomeo Montagna**, *Madonna in trono tra i SS. Sebastiano e Rocco* (711/216), opera firmata, 1483 circa, olio su tavola, 62 x 61,7 cm, n. inv. 81 LC 00128: «(...) [Gamba S. Sebastiano] larga è magra, [testa Madonna] ha sofferto molto, [testa S. Rocco] rossastra (...), quadro a tempera crudo, ma che ha molto sofferto, è scoperto, figure svelte di forme, pieghe angolari (...)»³⁵⁸.

Bartolomeo Vivarini (con firma apocrifa), *Madonna con Bambino* (732/319), opera firmata e datata, 1486, tempera su tavola, 56,6 x 41,7 cm, n. inv. 81 LC 00141: «(...) 218, Bartolomeo Vivarini, tavoletta, 1486, Factum venetis par Bartholomeum Vivarinum de Muriano, ripresa o falsa certo»³⁵⁹.

Sul f. 25v: **Tiziano** (Santo Zago), *Madonna con Bambino in un paesaggio* (644/300), 1507 circa, olio su tavola, 38,8 x 43,8 cm, n. inv. 81 LC 00232: «(...) Tiziano, imitatore, Zago, alla Cariani però (...) tizianesco, Tiziano, no – scuola, Zago (...)», (+ 2034, fascicolo III, f. 76r, del 1878) «(...) Madonna col putto, paese, Tiziano no, Santo Zago, tavola, 213 (...)»³⁶⁰.

³⁵⁷ Nella Collezione Lochis dal 1847 (come autografa): *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 49 (p. 26, n. XLIX), venne forse acquistata a Brescia dal Lochis nel 1847, Prospero Arrigoni si complimenta con il collezionista per l'acquisto già in quello stesso anno (Epistolario Lochis, citato in Valagussa, 2010). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854, come giovanile e mantegnesca, nel 1857 come dalle espressioni delicate ma grossolana nell'esecuzione e nel 1862 come compromessa dai restauri ma firmata: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 232, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854; taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 348, n. 14, p. 361, nota 139; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 612 (n. 49). Dopo le note di Cavalcaselle, venne segnalata nel testo definitivo: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, pp. 143-144, nota 3 (come opera giovanile). Morelli (1890) e Van Marle (1935) la consideravano invece di scuola, Venturi (1907) pensava addirittura fosse una copia, mentre Ricci (1912) e Berenson (1932) la ritenevano della bottega. Nella bibliografia più recente la paternità è sempre stata accolta, mentre a lungo dibattuta è rimasta la cronologia, si vedano: G. Valagussa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 38-39, scheda n. 5 (con datazione verso il 1455 e bibliografia); G. Valagussa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 86-87, scheda n. 10; G. Valagussa, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 44-45, scheda n. 13.

³⁵⁸ Nella Collezione Lochis dal 1842 come autografa: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 86 (p. 43, n. LXXXVI). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854, come dai colori forti, e nel 1855: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 233, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854; taccuino NG 22/8: 1855 (I), 14 settembre 1855, p. 244. Mündler nel 1855 la segnalava tra le 50 migliori opere della Collezione Lochis: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855). La scritta al verso documenterebbe un'esecuzione al 1487 per conto di Girolamo Roberto bresciano, come era segnalato in: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 125, nota 2 (datazione 1487). Puppi (1962) datava, però, l'opera verso il 1482 e considerava la scritta apposta successivamente: L. Puppi, *Bartolomeo Montagna*, Vicenza 1962, pp. 95-96, figg. 17-18; M. Tanzi, in M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Milano 1990, vol. II, pp. 613, 621, nota 42; Brambilla Ranise, 2007, p. 341; Giovanni C.F. Villa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 60-63, scheda n. 15 (con datazione verso il 1483 e bibliografia); Giovanni C.F. Villa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 100-101, scheda n. 17.

³⁵⁹ Nella Collezione Lochis da prima del 1846 (come autografa): *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 130 (p. 61, n. CXXX, come Bartolomeo Vivarini con firma). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella ricognizione nella Collezione Lochis del 1857: Avery-Quash, 2011, vol. I, taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 348, n. 13, p. 361, nota 138. Cavalcaselle nelle note e nel testo definitivo (Crowe e Cavalcaselle (1871), ed. 1912, vol. I, p. 47, nota 2) pensa che la firma non sia originale. Testi (1915) e Fleischmann (1940) ritennero poi l'opera di bottega, mentre l'autografia fu riconfermata da Pallucchini (1962). Rossi (1988, 1994) indicava anche lui che la firma era ripassata o apocrifa; le indagini diagnostiche hanno rilevato la serialità esecutiva dovuta all'uso di un cartone, ma l'autografia è stata ribadita, mentre sulla firma non vi è ancora certezza: Brambilla Ranise, 2007, p. 343; Giovanni C.F. Villa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 64-65, scheda n. 16 (con bibliografia); Giovanni C.F. Villa, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 104-105, scheda n. 19.

³⁶⁰ Nella Collezione Lochis da prima del 1830, come autografa di Tiziano, attribuzione accolta da Facchinetti, 1833 e confermata in: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 120 (pp. 56-58. N. CXX). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 133, sempre come Tiziano. Cavalcaselle nelle prime note attribuisce l'opera a Sante Zago e la conferma all'autore anche quando ritorna a rivederla nel 1878; con tale attribuzione è inserita, infatti, nel testo su Tiziano: Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano...*, 1877-1878, vol. II 1878, p. 459 ("pittura erroneamente attribuita a Tiziano, appartiene a Santo Zago"). Berenson (1932) la riterrà invece di Cariani, ma copia da un'opera di Tiziano; Suida (1933) riaffermò l'attribuzione a Tiziano, accolta dagli specialisti moderni del pittore; la datazione è ora attestata verso il 1507 sulla base della ricostruzione della cronologia delle opere di Tiziano giovane attuata da Alessandro Ballarin: H.E. Wethey, *The Complete Paintings of Titian*, vol. I, "The Religious Paintings", London 1969, p. 174, n. X.18; A. Ballarin, in *Le siècle de Titien...*, 1993, p. 308 (fig.) (datazione 1507 circa); Brambilla Ranise, 2007, p. 343; Humfrey, 2007, p. 41, scheda n. 9 (con datazione verso il 1509); L. Attardi, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 88-89, scheda n. 27 (con

Marco Basaiti, *Ritratto virile* (734/23) opera firmata, 1515-1516 circa, olio su tavola, 55 x 46 cm, n. inv. 81 LC 00188: «[Fondo] freddo, M.BOXAIT F, rovinato, non vi è che il nome, rovinato da restauro tutto, 220, tavola, [testa] ha del tozzo e del mosso alla Cariani però»³⁶¹.

Sul f. 55v (datato 1869): **Altobello Melone** (Romanino), *Madonna con Bambino* (211/582), 1520 circa, olio su tavola, 77,8 x 64,1 cm, n. inv. 81 LC 00163: «(...) Carrara Romanino, Madonna testa rifatta, putto, tavola, 77, Romanino»³⁶².

Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Madonna con Bambino, S. Giovannino, S. Giuseppe* (220/606), 1550, olio su tela, 63,7 x 94,5 cm, n. inv. 81LC00055: «(...) S. Giuseppe libro, Madonna col putto, Moretto, 95, Moretto (...)»³⁶³.

La ricognizione del 1878

In 2034, fascicolo III, ricognizione del 1878, al f. 75v «(...) Deposizione di Croce, 171, scuola di Costa, debole (...)»; «(...) Sposalizio della Madonna, più Costa del 171, Costa, 376»: **non identificabili**.

Sul f. 77r: **Tiziano Vecellio** (Giorgione), *Orfeo ed Euridice* (547/300), 1514 circa, olio su tavola, 39,6 x 53 cm, n. inv. 81 LC 00179: «(...) [descrive il soggetto, con un sintetico schizzo] 119, Barbelli – Bergamo 1878 (...)»³⁶⁴.

datazione verso il 1507 e bibliografia); L. Attardi, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 120-121, scheda n. 27; P. Plebani, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 128-129, scheda n. 55 (datazione 1507 confermata).

³⁶¹ Nella Collezione Lochis dal 1852 come autografa: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 40 (p. 23, n. XL). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854 e nel 1862: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 233, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 612 (n. 40). L'assegnazione a Basaiti nelle note di Cavalcaselle è confermata nel testo definitivo e nella bibliografia moderna: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, p. 269, nota 4 (Marco Basaiti); Brambilla Ranise, 2007, p. 338; Giovanni C.F. Villa, in *I grandi veneti...*, 2010, pp. 98-99, scheda n. 31 (con datazione verso il 1515-1516 e bibliografia precedente).

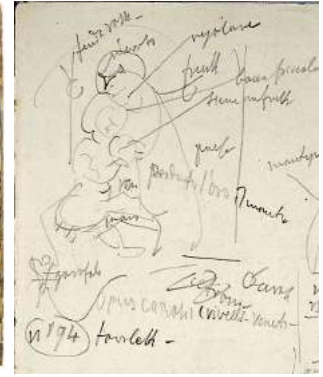
³⁶² Si tratta dell'opera dal 1837 in Collezione Lochis con il riferimento al Romanino: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 111 (p. 53, n. CXI). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 77, come Romanino, riferimento che Cavalcaselle accoglie nelle note. Morelli (1886, 1892) proponeva invece il nome di Francesco Prata. L'opera è stata restituita ad Altobello Melone da Ferdinando Bologna (1955) e l'attribuzione è stata subito accolta da Mina Gregori (1955) che la datava dopo il 1520, datazione condivisa da Tanzi (1986) e Frangi (1990). Lochis aveva acquistato il dipinto a Milano dal mercante Antonio Bozzotti: Rossi, in *Il Cinquecento lombardo...*, 2000, p. 212, scheda n. IV.14 (con datazione all'inizio degli anni Venti del 1500 e bibliografia); Brambilla Ranise, 2007, p. 342; P. Plebani, in *Accademia Carrara...*, 2015, pp. 134-135, scheda n. 58 (con datazione 1520 circa).

³⁶³ Opera in Collezione Lochis dal 1835 (forse proveniente dalla Collezione Averoldi di Brescia) con il riferimento a Moretto: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 52 (p. 28, n. LII). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854 come Moretto e nel 1857 e 1862: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 231, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854; taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, p. 348, n. 18, p. 361, nota 141; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, p. 612 (n. 52). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 95, sempre come Moretto. L'attribuzione è stata poi sempre accolta: Begni Redona, 1988, pp. 460-461, scheda n. 119 (con datazione verso il 1550 e bibliografia); Brambilla Ranise, 2007, p. 339. S. Giuseppe non ha l'attributo del libro, come indicato nelle note di Cavalcaselle, ma l'identificazione è resa sicura dal n. "95" che corrisponde all'inventariazione nel manoscritto in Angelo Mai.

³⁶⁴ Si tratta dell'opera che Guglielmo Lochis acquistò nel 1835 da Carlo Francesco Longhi di Milano (fonte Scheda Sirbec) come Giorgione: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 37 (p. 22, n. XXXVII, come Giorgione, *La favola d'Orfeo*); la Brambilla Ranise, 2007 (p. 338), riporta però come data di acquisizione alla collezione Lochis il 1844. Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854 come un Tiziano definito Giorgione, ritoccato ma accurato per la resa del paesaggio e nel 1857 sempre come attribuito a Giorgione ma indifferente: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 233, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, p. 238, nota 32; taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto, pp. 349, 361, nota 150. Nelle note Cavalcaselle accoglie il riferimento a Giorgione che rimarrà però inedito, l'opera verrà infatti pubblicata come Cariani nelle postille di Borenius alla *History*: Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. III, p. 459. Fu Berenson (1901) a riferirla al Cariani ma come copia da Giorgione. Mentre l'attribuzione a Tiziano, come lavoro giovanile, è stata avanzata da Suida (1935) e accolta da Morassi (1942) e Longhi (1946) e poi confermata successivamente: H.E. Wethey, *The Complete Paintings of Titian*, vol. III, "The mythological and historical paintings", London 1975, pp. 15-16, 167, scheda n. 28 (con datazione verso il 1510); Rossi, Pallucchini, 1983, pp. 347-348, scheda n. V11 (Tiziano giovane); P. Joannides, *Titian to 1518. The Assumption of Genius*, New-Haven-London 2001, pp. 115, 179, 194-196, fig. 174 (con datazione 1514 circa); Humfrey, 2007, p. 82, scheda n. 42 (con datazione circa 1514); L. Attardi, in *Maîtres vénitiens et flamand...*, 2011, pp. 122-123, scheda n. 28.

Sul f. 77v: **Tintoretto (Seguace di)** (Tintoretto?), *Ritratto di Camelia, figlia di Solimano/Ritratto di donna vestita all'orientale* (416/295), 1560 circa, olio su tela, 112 x 94 cm, n. inv. 58 AC 00 417: «(...) 136, Carrara, Tintoretto?, Bergamo»³⁶⁵.

Sul f. 78v: **Bernardino di Betto, detto il Pinturicchio (e bottega)** (Pinturicchio, no), *Disputa di S. Agostino* (515/248), 1500-1505, olio su tavola, 37 x 48,3 cm, n. inv. 81 LC 00206: «(...) Santo legge [...] seduti, Pinturicchio, 17, no, [...], Bergamo - 1878»³⁶⁶.



Giorgio Chiulinovich, detto Schiavone, *S. Girolamo e S. Alessio*, 1458-1460 circa tempera su tavola, 119 x 40 cm (ciascuna tavola), Bergamo, Accademia Carrara (nn. inv. 81 LC 00161; 81 LC 00159); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 9v (dettaglio), Carlo Crivelli, *Madonna con Bambino*, 1482-1483 circa, tempera su tavola, 46 x 33,5 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 81 LC 00129); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 10r (dettaglio).

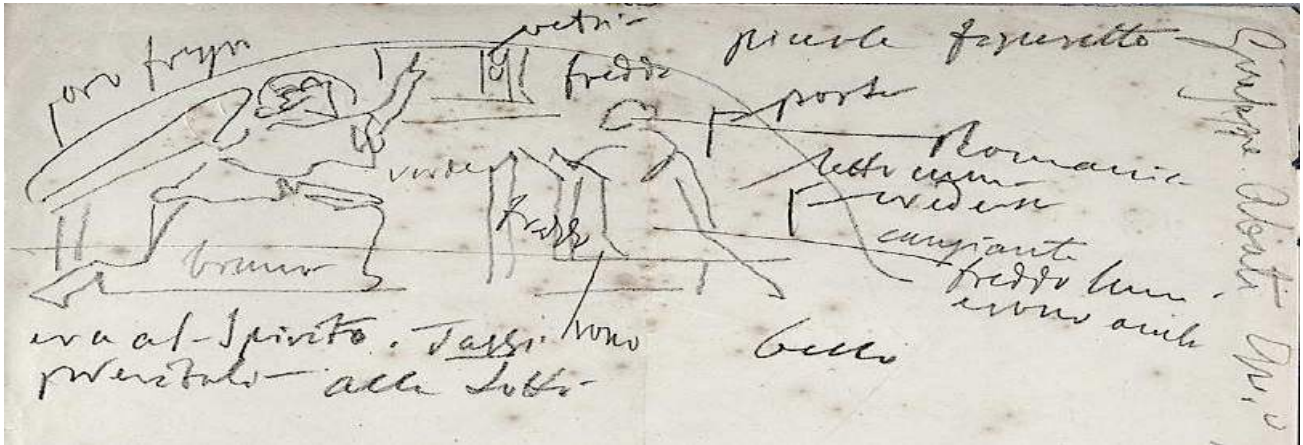
³⁶⁵ Dalla Collezione di Salvatore Orsetti (1804) come del Tintoretto, attribuzione ripresa dal Gronau (1903); l'opera è stata poi assegnata alla cerchia di Tintoretto in: Rossi, 1988. Mentre era in precedenza riferita all'ambito di Tiziano, si veda quanto in: Wethey, vol. II, 1971, pp. 190-191, scheda L 2, n. 2, per tale versione in Carrara e altre repliche della "Cameria, figlia di Solimano" (fig. 269), da un originale perduto di Tiziano del 1552 circa, descritto da Vasari (1548) e Ridolfi (1648).

³⁶⁶ Si tratta di uno scomparto di predella di un complesso non ancora identificato. Proviene dal Fondo Lochis: la tavola era citata, con il riferimento a Pinturicchio, sia nel catalogo del 1846 sia in quello del 1858: *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 241 (p. 130, n. CCXLI). Eastlake la registrava nel suo diario di viaggio nella prima ricognizione nella Collezione Lochis del 1854 come opera di Pinturicchio, nel 1857 come forse di Perugino, Francia o della scuola fiorentina, e più sinteticamente nel 1862: Avery-Quash, 2011, vol. I, p. 233, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, taccuino NG 22(14: 1857 (I), 26 agosto, p. 348, n. 26, p. 361, nota 142; taccuino NG 22/31: 1862 (II), 12 ottobre, pp. 613 (n. 24), 616, nota 38. Giovanni Morelli ritenne anche lui valida l'attribuzione al Pinturicchio (nelle postille al catalogo del 1858, risalenti al 1864 circa, annotava infatti "Vero / 40 / conservato", fonte scheda Sirbec). Nell'Inventario Lochis (post 10 marzo 1866) era al n. 16, come Pinturicchio. Cavalcaselle nelle note manoscritte (rimaste inedite) non condivide il nome di Pinturicchio, così come farà Berenson (1909) che assegnerà la tavola a Matteo Balducci, suggerimento non raccolto, però, dalla critica successiva che ha per lo più riferito l'opera all'ambito di Pinturicchio; attualmente viene infatti assegnata a Pinturicchio e bottega, con una datazione verso il 1500-1505, mentre il soggetto è interpretato nella *Disputa di S. Agostino*: Brambilla Ranise, 2007, p. 351; P. Plebani, G. Valagussa, in *Riscoprire la Carrara. Mantegna...*, 2014, pp. 110-113.

3 Bergamo città: collezioni private (in ordine alfabetico)

Collezione Abati (o Abate) Giuseppe

Al f. 52v: «Oro fregio, vetri, freddo, Piccole figurette, Giuseppe Abati, avvocato [*Bergamo], porta, [testa Madonna] Romanino, [*letto ...], cangianti, freddo lumi, erano archi, bruno, freddo, rosso, era al S. Spirito, Tassi, bello, Previtali alla Lotto (...)». Nel testo definitivo l'opera è ricordata come originariamente in S. Spirito e "ora" nella Collezione di "G. Abate, Bergamo" e come piccola tavola a lunetta, dipinta con attenzione e piacevole¹.



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 52v (dettaglio): ritrae un'opera riferita ad Andrea Previtali, *Annunciazione*, lunetta, non identificabile.

Putroppo la lunetta non è identificabile: le fonti storiche forniscono, infatti, alcune indicazioni utili e che potrebbero correlarsi all'opera, ma solo in via ipotetica. Nelle postille al Tassi, Piccinelli (che trascrive due informazioni desunte dalle note di Carlo Marenzi, del 1827 circa) fa riferimento ad un'*Annunciazione* di Andrea Previtali che era stata vista dal Tassi nella Chiesa della S. Trinità a Bergamo e che scomparve anche dalla sagrestia senza lasciare più traccia² e ad un'altra *Annunciazione* sempre di Previtali, su tavola, che si trovava sopra il S. *Sigismondo* nella Chiesa di S. Maria del Conventino (di cui si è detto)³ e che pervenne presso il sacerdote Don Giovanni Ghidini ai primi dell'Ottocento, dove si trovava forse almeno sino al 1855⁴. Quest'ultima opera è, infatti, molto probabilmente da identificarsi con il "piccolo" Previtali visionato da Otto Mündler nel settembre 1855 nella Collezione Ghidini appunto, assieme al celebre Lotto proveniente da S. Grata (di cui si dirà)⁵.

Il disegno di Cavalcaselle potrebbe riferirsi ad una di queste opere, la provenienza da S. Spirito dovrebbe quindi essere un errore di trascrizione: Tassi (indicato dal conoscitore come fonte della provenienza) non faceva, infatti, riferimento alla presenza di un'*Annunciazione* del Previtali in S. Spirito, ma ricordava (verso il 1740-1750 circa) in S. Maria del Conventino il S. *Sigismondo* assieme a due Santi laterali, prima che il polittico venisse smembrato⁶, e l'*Annunciazione*, la stessa a cui si riferirà più tardi anche Piccinelli, nella Chiesa della S. Trinità⁷. In realtà quest'ultima è da identificarsi in un polittico di Agostino Facheris da Caversegno, che Pasta (1775) descriveva (con l'attribuzione all'Olmo) come composto da un'*Annunciazione* nello scomparto superiore la quale era però divisa in due partimenti e di cui le due tavole sottostanti con Santi saranno trasferite (prima del 1824) in S. Alessandro della Croce, dove si trovano ancora

¹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 286, postilla Borenius (7). Editio princeps (1871), vol. II, p. 540, nota 1.

² Piccinelli (1863-1865), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 191 ("Questi quadri scomparvero anche dalla sagrestia e non se ne ha più traccia"). Si veda la parte prima (sulle soppressioni): il paragrafo sui depositi della Trinità.

³ Si veda la parte sulle ricognizioni nelle collezioni pubbliche di Bergamo città.

⁴ Piccinelli (1863-1865), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 190.

⁵ *The travel diaries of Otto Mündler: 1855-1858...*, 1985, 13 settembre 1855, p. 73. M. Lucco, in *Bergamo, l'altra Venezia...*, 2001, pp. 118-119, scheda n. III.5.

⁶ Non ricordava quindi sopra il S. *Sigismondo* posto nella chiesa di "Santa Maria del Sepolcro detta Santa Maria di Sotto" un'*Annunciazione*: in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. I, p. 41. Il dato è aggiunto nelle postille di Marenzi (1827 circa) che riporterà Piccinelli (1863-1865).

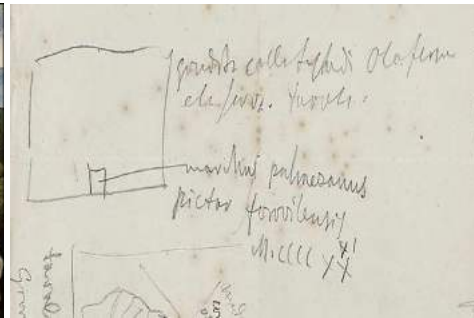
⁷ Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. I, p. 41: [nella biografia di Andrea Previtali] "Nella chiesa della Santissima Trinità all'altare di S. Rocco sono laterali alla di lui statua San Sebastiano a destra legato ad un albero, e a sinistra un Santo tutto vestito di ferro qual è San Fabiano; sopra questi l'Angelo con la Santissima Annunziata, e sotto due piccoli ovati tutto sul legno". La nota 3 (ante 1793) precisa che nel rimodernamento della chiesa tali quadri erano stati tolti e collocati nella sagrestia. Dove li vedrà Marenzi (1827 circa).

oggi⁸. Peraltro lo stesso Pasta ricordava sempre in S. Trinità un'altra *Annunziata*, posta dirimpetto al *Cristo in gloria* di Lorenzo Lotto e che segnalava come "d'incerto Autore, non però disprezzabile; e l'Angelo Annunziatore è figura leggiadra e ben mossa"⁹.

Dall'incrocio tra tali fonti, l'ipotesi più plausibile che se ne ricava è che il manoscritto cavalcaselliano si riferisca all'*Annunziata* un tempo nella Chiesa del Conventino e poi presso Ghedini e che ne documenti un successivo passaggio (non altrove riferito) presso il collezionista Abati; è in ogni caso di rilievo in quanto lo schizzo dell'opera la indica come stilisticamente riferibile al Previtali, specie per le analogie con la sua *Annunziata* ora a Memphis¹⁰, e fornisce quindi elementi utili per futuri riscontri.

In collezione Abati (sempre sul f. 52v) Cavalcaselle vede anche una: «(...) Giuditta colla testa di Oloferne e la serva. Tavola. Marchus Palmezanus / pictor forvilensis [sic] / MCCCCXX [aggiunto sopra l'ultima X] XI (...)». L'opera non è segnalata nel testo definitivo. Si tratta probabilmente di una delle molteplici versioni della *Giuditta con la testa di Oloferne* realizzate nella bottega di Marco Palmezzano, con il presumibile utilizzo di medesimi cartoni e replicate anche a distanza di tempo. L'esemplare più antico è datato e firmato 1516 e si conserva nelle Collezioni reali di Buckingham Palace a Londra (60 x 85,1 cm) ed è forse identificabile con l'opera appartenuta all'abate padovano Jacopo Faccioli¹¹, mentre una delle varianti riconosciute come più qualitative è quella del Museo di Ginevra (Musée d'Art et d'Histoire, inv. n. CR 0120), datata 1525 e con l'iscrizione apocrifia "IOHANES BELLINUS": è la versione esposta alla mostra monografica su Palmezzano (2005-2006)¹². Sul mercato antiquario è apparso un altro esemplare, ma frammentario (63,5 x 51 cm), e a Berkeley Castel se ne conserva un altro, datato 1536 e con la falsa segnatura "Giacopo Palma". Una ulteriore versione è in collezione privata milanese, ma è firmata in caratteri ebraici¹³. Infine ne esiste un'altra in una raccolta privata di Imperia (54 x 88 cm) di cui non si conoscono però altri riferimenti¹⁴. La versione qui illustrata, datata 1520 o 1521, non è quindi al momento identificabile: anche perché non è stata trovata traccia di una raccolta Abati o Abate nelle fonti bergamasche.

Sul f. 52v: «(...) Perle, velo, [*piopo], medaglia con segni o tagli, verde, viola pavonazzi, verde, larghe. Tavola grande il vero, Giorgione»: l'opera non è segnalata nel testo definitivo e non è ancora identificabile¹⁵.



Marco Palmezzano, *Giuditta con la testa di Oloferne*, 1525 circa, olio su tavola, 59 x 94,5 cm, Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire (inv. n. CR 0120): opera di confronto rispetto al disegno di Cavalcaselle; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 52v (dettagli): opere non identificabili.

Collezione Agliardi

Al. f. 52r: «(...) S. Girolamo, col leone in ginocchi, Bergognone fatto Basaiti e poi restaurato ancora, tavola, Conte <Aleardi> Aliardi, Bergamo, tavola». Non è segnalata nel testo definitivo, ma l'opera dovrebbe identificarsi con quella

⁸ Si veda parte sulle soppressioni e parte su Bergamo, collezioni pubbliche.

⁹ A. Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico*, Bergamo 1775, p. 121.

¹⁰ Andrea Previtali, *Annunziata*, 1520 circa, olio su tavola, 161 x 165,6 cm, Memphis, Brooks Museum of Art (inv. 61.197/K1118). Si veda la I parte.

¹¹ Si tratta probabilmente della *Giuditta* del Palmezzano datata dalle fonti 1516 o 1526 che era indicata dal Grigioni come presso il latinista padovano Jacopo Faccioli (1682-1769), a fine Ottocento pervenne nella Collezione Volpi di Milano e poi forse in una Collezione privata inglese. Lo studioso la indicava come firmata e datata: "Marchus Palmazanus pictor Forlivien. Faciebat MCCCCCXVI" e con le misura di 60 x 100 cm: C. Grigioni, *Marco Palmezzano, pittore forlivese, nella vite, nelle opere, nell'arte*, Faenza 1956, pp. 97, n. 71, 340, n. CX, 512-513, n. 39.

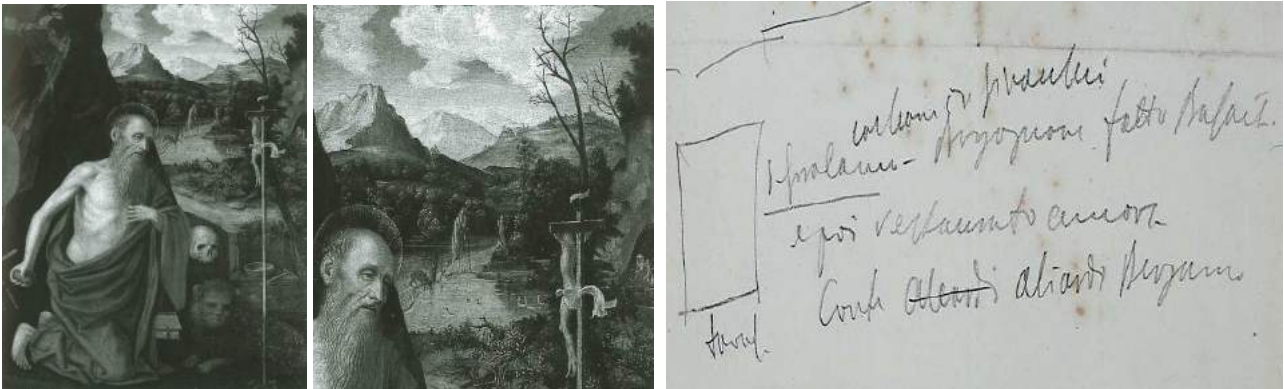
¹² F. Panzavolta, in A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei (a cura di), *Marco Palmezzano e il Rinascimento nelle Romagne*, Catalogo della mostra (Forlì, 2005-2006), Cinisello Balsamo (MI) 2005, pp. 318-319, scheda n. 49.

¹³ Per il frammento passato in asta: Sotheby's, Londra, 9 dicembre 1981, lotto 101, in *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Non è segnalata nei cataloghi completi di Giorgione (1968, 1993, 2007: si veda la bibliografia finale), nemmeno tra le opere poi riferite ad altro artista.

in una collezione privata bergamasca, pubblicata dalla Battaglia (2002) e prima di allora ritenuta inedita¹⁶. La studiosa la collocava negli anni tardi dell'attività del pittore e la considerava destinata alla devozione privata. La testa del Santo le appariva ripresa da quella dello stesso Santo (scomparto laterale, ordine superiore) nel *Polittico di S. Spirito* a Bergamo (visto prima), mentre l'intera figura le ricordava per strette analogie (tra cui la rigidità della posa, il disegno del panneggio e l'insistenza chiaroscurale) il *S. Gerolamo* della Carrara (proveniente dalla raccolta Baglioni). La parte più bella le sembrava il fondo, indicato però come totalmente estraneo ai modi di Bergognone e della pittura lombarda coeva, per cui la studiosa vi ipotizzava la presenza della mano di un artista veneto, vicino a Cima da Conegliano, che sarebbe intervenuto su un'opera lasciata incompleta da Bergognone. Infatti lo sfondo è differente rispetto a quello del *S. Gerolamo* conservato nella Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano (tempera su tavola, 100,5 x 54,5 cm, inv. n. 341)¹⁷. Ciò troverebbe conferma nelle osservazioni di Cavalcaselle relative al riconoscimento della mano di Basaiti nel *S. Gerolamo* da lui visionato. L'opera pubblicata dalla Battaglia è stata recentemente ricordata anche da Frangi (2009) come in Collezione privata¹⁸. Se l'identificazione qui proposta venisse supportata da altre prove, purtroppo il disegno di Cavalcaselle si limita alla sagoma dell'opera, avremmo un'indicazione della antica provenienza dalla Collezione Agliardi di Bergamo.



Ambrogio Bergognone e pittore anonimo (?), *San Girolamo penitente*, 1520 circa, opera e dettaglio, Bergamo, Collezione privata (?); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032, fasc. VII, f. 52 r (dettaglio).

Collezione Albani Conte Luigi

Sul f. 51r è rilevata la *S. Orsola* di Andrea Previtali: «Era al S. Agostino di Bergamo, maniera Petrobelli¹⁹ larga, Bergamo, (...) tavola restaurato, poco meno il naturale, Conte Luigi Albani». Nel testo definitivo l'opera viene segnalata come presso il Conte Luigi Albani e proveniente dalla Chiesa di S. Agostino in Bergamo e viene messa in risalto la ripresa dello stile di Carpaccio, per il trattamento del corpo della santa, e le ingiurie subite per il tempo e i restauri²⁰. Dell'opera si è ripercorsa la vicenda collezionistica occorsa dopo le soppressioni nella prima parte: apparteneva, infatti, alla soppressa chiesa del Monastero di S. Agostino, ma, poiché era nella cappella privata della famiglia Calepio, rimase di loro proprietà. In seguito i Calepio la vendettero al Sacerdote Giovanni Battista Noli di Alzano Lombardo (Bergamo)²¹, il cui nipote Francesco (almeno sino al 1832) la custodiva, morto Francesco e suo figlio Alessandro, la raccolta venne divisa tra la madre, la Contessa Elisabetta Sottocasa Noli, e le due figlie Angelica ed Elena, sorelle di Alessandro. La *S. Orsola* andò ad Angelica, moglie del Conte Luigi Albani, nella cui collezione la vide, infatti, Cavalcaselle; nel 1875 venne esposta alla Esposizione d'Arte antica, come di proprietà del Conte Albani. In seguito pervenne nella Collezione prima degli Albani Morali (nel 1898 era esposta alla Esposizione diocesana di arte

¹⁶ Su segnalazione alla Battaglia di Simone Facchinetti: R. Battaglia, in S. Facchinetti (a cura di), *Da Bergognone a Tiepolo...*, 2002, p. 41, fig. 12, pp. 43-44.

¹⁷ N. Righi, in M.T. Fiorio (a cura di), *Museo d'Arte antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, tomo I, Milano 1997, pp. 127-128, scheda n. 63 (con datazione verso il 1510).

¹⁸ F. Frangi, in M. Boskovits (a cura di), *The Alana Collection. Newark, Delaware, USA. Italian paintings from the 13th to 15th century*, Firenze 2009, vol. I, p. 82, nota 9.

¹⁹ Si tratta del *Polittico di Berbenno*, di Andrea Previtali, si veda dopo, Collezione Mapelli.

²⁰ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 286, nota 2, nelle postille è segnalata la possibile identificazione con l'opera che nel 1898 comparve alla Esposizione diocesana d'arte sacra come di proprietà di Giovanni "Moroli" (probabile errore per Morali), al n. 39.

²¹ Da documenti della famiglia dei Conti Calepio (del 20 dicembre 1810) ritrovati dall'Ing. E. Suardo e da lui pubblicati (E. Suardo, *Le pitture nella chiesa di S. Agostino*, in "Bergomum", XXI, luglio-dicembre 1947, n. 3/4, pp. 77-78) si apprende che Don Giovanni Battista Noli di Alzano aveva acquistato l'opera dai fratelli Filippo e Celestino Calepio di Bergamo, assieme ad un'*Annunciazione* (in totale per Lire 1050 di Milano) e che entrambe provenivano dalla soppressa chiesa di S. Agostino (si veda anche la I parte).

sacra, come di proprietà di Giovanni Morali), indi di Guido Morali sino al 1943 e poi, come donazione Morali, pervenne in Accademia Carrara, dove si trova ancora oggi²².

Cavalcaselle presso il Conte Luigi Albani visiona anche il celeberrimo ritratto del Conte Albani di Giovanni Cariani (al f. 50r), segnalando: «Bergamo. [Sulla guancia destra] intervento. Rosso castello, grasso, rosso (...) catena. [Occhio] bianco, rosso. (...) Cordone di seta. Sguardo severo. +/ <Loto [...] Bergamo casa Carlo Albani [...] Francesco Albani [...] Tassi p. 126>+/. [Riporta la sigla sull'anello] [*EP FM] [...] <Col [*Contessa]>, Conte Luigi Albani, Bergamo». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con uno schizzo sintetico e delle note a penna di mano di Cavalcaselle: «Casa Conte Luigi Albani Bergamo, p. 21, (...) tiene un cordone di seta in mano (mano nuda[]), nell'anello [disegno del monogramma] [*EP FM] pare ci sia nell'anello dei segni o parole ma è meglio non dirlo perché nulla di certo vedesi o puo riconoscersi, [aggiunto a matita] Cariani 1511»²³.



Andrea Previtali, *Pala di S. Orsola*, 1520-1525, olio su tavola, 263 x 223 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 58 AC 00465); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 51r.

L'opera è descritta anche nella minuta su Cariani (2028, fascicolo XI) ai ff. 11r-12r: «[21] (...) Locatelli p. 40 Conte Luigi Albani Bergamo / Figura di sguardo <feroce> fiero, minaccioso con una mano serrata sulla tavola, sulla quale, vi è il tappeto – <La tiene chi> Vedete cosa tiene nella mano [22] si dice essere un Bali²⁴ ed ec. Qui abbiamo una carnagione accesa infuocata (arancio) la tinta alquanto intera e spessa di colore, rilevata, ma una surfaccia liscia <e lev> e levicata di colore come si disse, acceso ed infuocato, spinto fino alla terroreità; tocca <alla> vicino l'esagerazione. Così la capigliatura è di tinta calda-piombo. Il cielo, l'orizzonte e gli oggetti illuminati, infuocati di tinta (tinta accesa) (*)²⁵ <il cielo rinfuocato> [p. 23] Il tutto modellato con fermezza e risoluzione, e con molta sostanza di colore / Le parti sono studiate ma sempre colla stessa natura di colore caldo, intenso di tinta, anzi aumentandone sempre il tono di forza in tinta calda. Potrebbe dirsi che sia il principio di Antonello <messo in> spinto alla caricatura, e secondo i caratteri e

²² Locatelli, 1867, vol. I, pp. 41-42; P. Locatelli, *Memorie storiche ed artistiche intorno al Convento ed alla Chiesa di S. Agostino in Bergamo*, in "Bergomum", XX, dicembre 1946, n. 4, p. 131 [da un manoscritto dell'Ottocento, che era rimasto inedito]. Sull'opera si veda: P. Zampetti, I. Chiappini, *Andrea Previtali*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 130, scheda n. 14 (con bibliografia precedente).

²³ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo "Giovanni Cariani".

²⁴ Il "Bali" nel Medioevo era il rappresentante del potere centrale in una circoscrizione decentrata; mentre nel XVIII secolo era il grado più alto negli antichi ordini cavallereschi.

²⁵ (*) "Vedi come da questa maniera si puo passare poi all'altra, come sarebbe quella, del quadro a Vienna, Belvedere, le due mezze figure date a Giorgione". Si tratta del *Bravo*, Vienna, Kuntistorisches Museum (inv. n. 709): l'opera era citata dal Ridolfi come di Giorgione e fu assegnata al Cariani da Cavalcaselle (è infatti ricordata anche nella parte introduttiva della minuta sul pittore, si veda *supra*), seguito in un primo tempo da Morelli (1893) e da Berenson (1899). L'opera è ora attribuita a Tiziano: Pallucchini, Rossi, 1983, p. 368, scheda n. V 91.

l'avanzamento tecnico che <fa> ha fatto l'arte italiana nel 1500. Locatelli in nota – ricorda da Suardi intorno a S. Antonio in Bergamo un quadro simile ma noi non l'abbiamo veduto.». Nel testo definitivo è posta attenzione sul volto della figura con espressione da comando e con gli occhi dallo sguardo penetrante, mentre la colorazione da tramonto è indicata come esagerata in quanto rasenterebbe il “rosso estremo”: il principio di Antonello nella gestione dei colori sarebbe, infatti, stato portato qui al massimo limite nel modo audace in cui i colori non mischiati sono stati posti sulla tela, ad esempio il rosso sangue agli angoli degli occhi della figura²⁶.

Si tratta del *Ritratto di Francesco Albani* (?) dipinto da Giovanni Cariani e ora conservato a Londra (National Gallery, inv. n. NG 2494). Tassi (1740-1750 circa) aveva indicato come opera di Lotto la versione nella Collezione dei Conti Albani, che passerà presso i Conti Suardi sempre a Bergamo nel 1833 (riconosciuta invece in epoca moderna come variante autografa, ma assai più tarda)²⁷ e a tale indicazione si riferisce Cavalcaselle nella frase poi cancellata. Il “nostro” dipinto risulta citato invece per la prima volta dal Locatelli (1869) che lo vide in casa “Noli” (verosimilmente presso Angelica Noli, moglie del Conte Luigi Albani) a Bergamo, attribuendolo a Cariani (come Cavalcaselle stesso riferisce nella minuta). L'opera figurerà nella Collezione Albani all'Esposizione provinciale bergamasca (1870); nel 1879 sarà venduta da Raffaele Pinti - il restauratore italiano che Eastlake impiegava per la National Gallery e che era attivo anche come mercante - a George Salting a Londra (per 550 sterline), il quale poi la donerà al museo londinese (1902)²⁸. Fu Morelli (1893) a proporre, sulla base della replica Suardi (citata come del Cariani dal Locatelli), l'identificazione del personaggio nel Conte Francesco Albani (come aveva già ipotizzato Tassi), nobile bergamasco che fu attivo nella difesa di Bergamo a favore di Venezia, lo confermerebbe la scritta sull'anello sigillo con le lettere “FA” in controparte e la proposta è stata ritenuta ancora probabile da Penny (2004). Cavalcaselle interpretava invece le lettere diversamente, quando ancora questa lettura non era stata avanzata.

Rossi (2001) ha rimarcato nell'opera la sensibilità nella caratterizzazione psicologica, affinata sulla ritrattistica di Lotto e ritiene l'opera il capolavoro di Cariani prima del trasferimento da Venezia a Bergamo²⁹. Penny (2004) la data invece più tardi, verso il 1517-1520, quando l'artista era rientrato a Bergamo.



Giovanni Cariani, *Ritratto di Francesco Albani* (?), 1517-1520 circa, olio su tela, 109,7 x 84 cm, Londra, National Gallery (inv. n. NG 2494); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 50, 52 r (la seconda opera non è identificabile).

Sul f. 52r³⁰: «Rondani Correggio, verdone, giallo, vaporoso, scuro, rosso, rosso, verdone con righe gialle, rosso, rosso sempre, bianco, [*vivace], Sibila Rondani, tavola, [*Romanino], Zani Enciclopedia sulle arti, tomo 19, parte Ia (...). L'opera non è segnalata nel testo definitivo; Cavalcaselle la riferisce a Francesco Maria Rondani (Parma 1490 - ivi 1550 circa), pittore parmense, aiuto e seguace di Correggio. Non è stato però possibile identificare di quale opera si tratti³¹. Il conoscitore fa riferimento al testo dell'abate don Pietro Antonio Mattia Zani, fidentino, dove il Rondani è

²⁶ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 453, nota 2 (3).

²⁷ Pallucchini, Rossi, 1983, p. 123, scheda n. 42; la versione Suardi (p. 272, scheda A16) è datata al terzo/quarto decennio del 1500 ed è attribuita dubitativamente allo stesso Cariani. Penny (2004) la ritiene ugualmente assegnabile a Cariani.

²⁸ N. Penny, *National Gallery Catalogues. The sixteenth century italian paintings*, vol. I, “Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona”, London 2004, pp. 40-44.

²⁹ F. Rossi, in *Bergamo l'altra Venezia...*, 2000, pp. 158-159, scheda n. IV.4 (con bibliografia precedente).

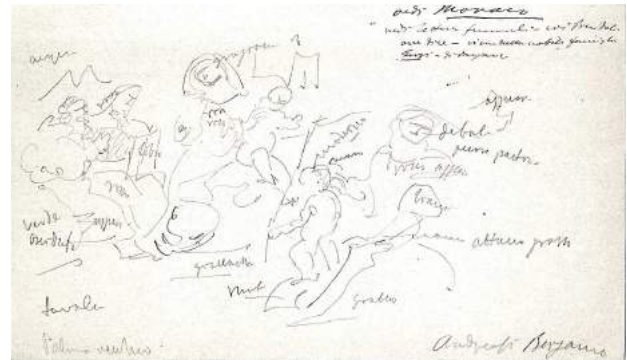
³⁰ L'opera potrebbe essere stata vista da Cavalcaselle in Collezione Agliardi, in quanto il disegno corrispondente è sopra l'opera di Bergognone in tale collezione vista prima, ma vi compare una riga che sembrerebbe indicare una suddivisione degli argomenti, per cui pare più plausibile la provenienza Albani qui proposta.

³¹ Non esiste ancora uno studio monografico sul pittore a cui vengono ricondotte solo poche opere; si veda per una bibliografia di riferimento: D. Ekserdjian, in M. Pellegri (a cura di), *Basilica cattedrale di Parma: novecento anni di arte, storia, fede*, volume 2, Parma 2005, pp. 92-93.

effettivamente schedato, ma senza indicazioni sulle opere che avrebbe realizzato; inoltre l'opera non è riconducibile a segnalazioni nelle fonti locali precedenti la ricognizione del conoscitore veneto³².

Collezione Andreossi Enrico

In una lettera a Cavalcavalle del mercante e restauratore Giuseppe Fumagalli, datata il 18 aprile 1869, conservata alla Biblioteca Marciana³³, vengono date notizie, oltre che sui due dipinti di Previtali visti prima (presso la Pia casa di Misericordia a Bergamo), sull'opera in Collezione Andreossi riferita a Palma il Vecchio: «(...) che qui in calce riporto la breve descrizione unita a quella di Palma il Vecchio pel quadro posseduto ora dal Sig. Enrico Andreossi di Bergamo, di provenienza della nobile famiglia Marchesi Terzi di qui. Rappresenta la Beata Vergine seduta in amena campagna con architetture ecc. tenente il Bimbo in grembo il quale rivolto al piccolo S. Giovanni Battista che sta bacciandogli il piede sinistro, alla detersa della Vergine stanno seduti in contemplazione il S. Gerolamo dottore e Giacomo, alla sinistra S. Caterina con il solito pezzo della ruota, il paese che serve di fondo è popolato da figure. Un dipinto sopra tavola della larghezza di metri 20 per centimetri 80 altezza. Tutte le figure sono compite in proporzione di circa $\frac{1}{4}$ il vero. Questo dipinto lo credo opera assai bella e della migliore maniera dell'autore, è pure assai bene conservato». Nella lettera Fumagalli oltre a parlare di tale dipinto, ricorda la recente scoperta fatta a Venezia del testamento di Palma³⁴.



Bonifacio Veronese (bottega di?), *Madonna con S. Giacomo, S. Gerolamo, S. Giovannino e S. Caterina d'Alessandria*, 1525-1530 circa, olio su tavola, 73 x 116,8 cm, Londra, National Gallery (inv. n. NG 1202); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 56v.

Sul f. 56v del nucleo di fogli sciolti bergamaschi si fa riferimento alla lettera ora citata: «[Scritta che sembra aggiunta dopo] +/ Vedi Monaco³⁵, vedi lettera Fumagalli coi Previtali ove dice - viene dalla nobile famiglia Terzi di Bergamo +/, [S. Giovannino] moderno, [volto S. Caterina] debole, mano attacco grasso, (...) tavola, Palma vecchio, Andreossi, Bergamo». Sul f. 68 r: «(...) Andreossi - Palma (...)». Mentre nella minuta su Palma (2028, fascicolo VIII) ai ff. 52v-53r è descritta più estesamente: «<[94] Dal Sig. Enrico Andreossi Bergamo. Una graziosa tavoletta bislunga con figure intere di piccola dimensione $\frac{1}{4}$ circa il naturale. Proveniente da casa Terzi di Bergamo, e si dice ricordato dal Tassi - continua a pag. 95> [95] Signor Enrico Andreossi di Bergamo. Graziosa tavoletta bislunga con figure intere di piccola dimensione $\frac{1}{4}$ circa di naturale proveniente da casa Terzi (Tassi 95) e si dice ricordato dal Tassi o da altri storici pensate voi a trovarlo. / Graziosa tavola con tutti i caratteri propri del Palma vecchio; ricca di colore ma un poco vuota nelle tinte; di una esecuzione pronta e facile ma un poco <ritagliata. Buona come> tirata via un poco rilasciata. Movimenti piacevoli - figure graziose e pronte. Specialmente la madonna col putto. Buona composizione, e di quel genere che tanto amavano seguire i fratelli Bonifazio e l'Andrea Schiavone - Buona conservazione ometto qualche piccola cosa non <degnata d'essere rilevata> merita la pena di ricordare; ed il panno verde ossidato del santo vedi disegno. Nel testo definitivo l'opera è indicata come ricca nel colore, ma incerta e vuota, oltre che rapidamente eseguita; si tratterebbe di un modello ripreso da Bonifacio e Schiavone più tardi; nelle postille di Borenius è precisato che Morelli la ha poi attribuita a Bonifacio³⁶.

L'opera era stata vista nella Collezione Terzi nel novembre del 1856 da Otto Mündler che nel suo diaro inglese la riteneva di Palma il Vecchio: "Lascio Venezia per Brescia e Bergamo. Mi reco a Bergamo per vedere i dipinti del

³² Pietro A.M. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle arti*, Tipografia Ducale, Parma 1817-1828, 28 voll. Rondani è repertoriato al volume 16, edito nel 1823, alla p. 188, come "Francesco Maria Rondani, detto Francesco Maria da Parma o il Maestro alla Rondinella, Parma 1520-15[...]".

³³ Scritta da Bergamo: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2035 (= 12276), fascicolo III, n. 3, ff. 1r-2v.

³⁴ Si veda la parte introduttiva.

³⁵ Palma il Vecchio, *Sacra Conversazione* (o *Madonna con il Bambino, S. Rocco e una Santa*), 1514 circa, olio su tavola, 67,6 x 92,6 cm, Monaco di Baviera, Alte Pinakothek (n. inv. 505). Il collegamento tra le due opere è ripreso anche nel testo definitivo: Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 367-368, nota 2 (4).

³⁶ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 367-368, nota 2 (2) e postilla.

Marchese Terzi: c'è un Palma il Vecchio con la medesima composizione che quello in Accademia a Venezia, nella sala Palladio V, 8, attribuito ad Andrea Schiavone³⁷. I volti sono incantevoli, il colore è molto luminoso, anche troppo, l'impasto è debole, l'esecuzione non accurata³⁸. Proveniva quindi dalla Collezione Terzi di Bergamo dove la ricordavano come opera di Palma già Tassi (1740-1750 circa), indicato infatti come fonte nella minuta veneziana, Marenzi (1824) e Facchinetti (1833) e, dopo il 1856, confluì nella Collezione bergamasca di Enrico Andreossi, dove la vide appunto Cavalcaselle. Fu acquistata dagli eredi di Enrico Andreossi dalla National Gallery di Londra nel 1886 (come "Walker Fund"). Cavalcaselle e Crowe (1871) la pubblicarono anche loro come opera di Palma. L'attribuzione, come visto, era stata accolta anche dal restauratore Giuseppe Fumagalli (1869), ma nelle note manoscritte Cavalcaselle, pur avvalorandola, aveva riconosciuto nell'opera degli stilemi che sarebbero stati poi adottati da Bonifacio. Fu Morelli (1883) a riconoscere la paternità dell'opera a quest'ultimo, accolta anche da Berenson (1957), come fase giovanile del pittore e quindi ancora palmesca e, in epoca moderna, da Pallucchini e Rossi (1983). Si tratta, infatti, della tavola dal Rylands (1988) ha espunto dal catalogo di Palma il Vecchio e assegnato alla bottega di Bonifacio Veronese, con una datazione verso il 1525-1530³⁹. Nel catalogo completo della National Gallery (1995) è indicata invece come autografa di Bonifacio⁴⁰.

Collezione Arrigoni Prospero

La Collezione di Prospero Arrigoni, farmacista e collezionista bergamasco, era nota già a Girolamo Marenzi che nella *Guida di Bergamo* (1824) ne descriveva alcuni quadri, molti dei quali di scuola veneta, e a Carlo Facchinetti che nel 1833 registrava altre opere⁴¹. Anche Eastlake si recherà in visita alla collezione e nel 1854 nominerà nel suo diario il collezionista (chimico di professione), rilevando che molti suoi dipinti erano "indifferenti": tra questi le opere attribuite a Mantegna e Carpaccio sono le medesime che visionerà Cavalcaselle oltre dieci anni dopo. Anche Otto Mündler, tra settembre e dicembre 1855, appuntava sul suo diario inglese il nome di Arrigoni più di una volta, ma non ne descriveva mai le opere nel dettaglio giudicandole anche lui non degne di attenzione, il 13 settembre scriveva infatti: "sono andato a vedere Prospero Arrigoni (farmacista) che aveva la sua casa piena di dipinti, tra cui alcune cose di seconda categoria, tollerabilmente buone, ma nessuna meritevole di annotazione"⁴². Nonostante ciò, nel 1863 comprava da Arrigoni il Previtali che vendeva nello stesso anno a Layard e il Raffaellino del Garbo che ora si trovano alla National Gallery di Londra (inv. nn. NG 3101, NG 3089)⁴³. Di rilievo, per valutare l'entità del giudizio del "travelling agent", è il fatto che Arrigoni, proprio in questi stessi anni, svolge la funzione di agente e mediatore per le trattative, poi fallite, concernenti l'acquisto della Collezione Lochis da parte di Eastlake e per conto della National Gallery⁴⁴ e si impegna nel mostrare al Direttore del museo londinese altre opere del territorio di Bergamo che potrebbero essere di suo interesse, tra cui una "pala" di Lotto (da identificare probabilmente con il dipinto in S. Bernardino), quando era in restauro presso Fumagalli, e il dipinto di Cariani presso l'Ospedale Maggiore⁴⁵. Le opere della collezione Arrigoni non sono state poi inserite nel testo definitivo da Crowe e Cavalcaselle, per cui l'identificazione rimane per alcune più complessa.

³⁷ Palma il Vecchio, *Sacra Conversazione* (o *Madonna con il Bambino, S. Giuseppe, S. Giovanni Battista, S. Caterina d'Alessandria*), 1526-1527 circa, olio su tavola, 127 x 195 cm, Venezia, Galleria dell'Accademia (cat. 147).

³⁸ *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 140 (29 novembre 1856); lo studioso tedesco vede in tale collezione anche un van Dyck che giudica falso e una *Morte di Cristo* di Lucas Cranach che valuta come "niente di particolare".

³⁹ Pallucchini, Rossi, 1983, p. 355, scheda n. V 44 (come data al Cariani dal Tassi, 1793, e dal Moratti, 1900, che la indicava però come dispersa; loro la danno al Bonifacio come certa); Rylands, 1988, p. 281, scheda n. A36.

⁴⁰ C. Baker, T. Henry (a cura di), *The National Gallery complete illustrated catalogue*, London 1995, p. 47.

⁴¹ Quadri che sembrerebbero, tuttavia, non corrispondere o non chiaramente identificabili con quelli che sarebbero stati più tardi visti da Cavalcaselle. Marenzi segnala infatti: "Sig. Prospero Arrigoni. Nel numero dei lodevoli quadri raccolti da questo signore, vi sono due ritratti, il primo dei quali ha il nome di Antonio Corticelli detto il Pordenone e rappresenta una donna. Il secondo è originale di Tiziano Vecellio; una Sacra Famiglia con S. Cattarina martire pare sortita dalla sua scuola è probabilmente di Santo Zago; altra simile di Gaudenzio Ferrari": G. Marenzi, *Guida di Bergamo 1824, del conte Girolamo Marenzi*, trascrizione e indici di Cinzia Solza, Italia Nostra, Bergamo 1985, p. 108. Facchinetti riferisce invece: "Casa del Sig. Prospero Arrigoni. Presso questo onoratissimo commerciante: Madonna con Bambino, Cesare da Sesto; Madonna con Bambino, sullo stile di Innocenzo da Imola; Paolo Veronese, un bel Ritratto di donna; Un ritratto a figura intera del Bassano, ed altri quadri di genere diverso fra i quali alcuni del Guardi e del Gozzi", in C. Facchinetti, *Della pittura in Bergamo, Aggiunta all'Almanacco Bergamo 1833*, in "Bergamo, o sia Notizie patrie: raccolte da Carlo Facchinetti: almanacco per l'anno (1833)", anno XIX, Stamperia Mazzoleni, Bergamo 1833, p. 16.

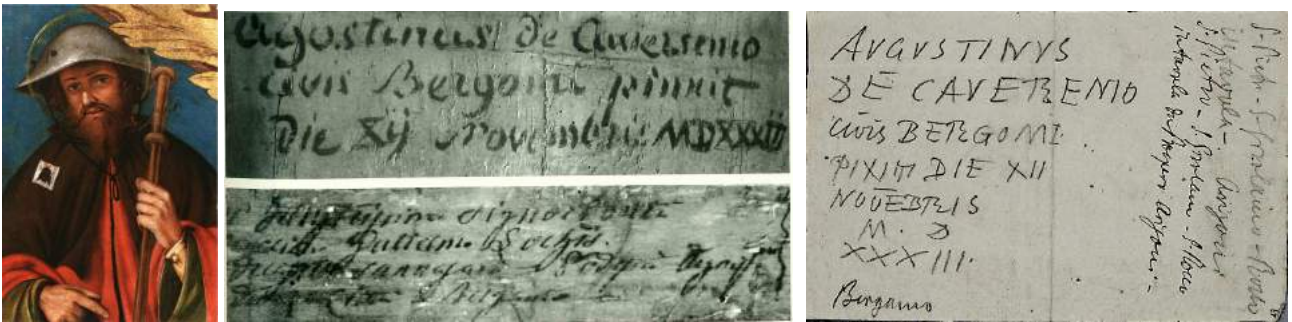
⁴² *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 73 (13 settembre 1855).

⁴³ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. II, p. 40.

⁴⁴ Brambilla Ranise, 2007, p. 12.

⁴⁵ "Vado a vedere il Sig. Arrigoni che mi espone chiaramente le intenzioni del Conte Lochis. Mi conduce dal Sig. Fumagalli, il giovane, un restauratore, per vedere una pala di Lorenzo Lotto, uno dei suoi ultimi lavori, eccessivamente 'manierata'. (...) Arrigoni mi porta all'Ospedale dove alcuni dipinti sono da smaltire. (...) Discuto con Arrigoni sulla Galleria Lochis, dopo che ero arrivato a un certo grado di accordo con lo stesso Conte": *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 89 (19 e 20 dicembre 1855), p. 90 (22 dicembre 1855); la traduzione di questo e dei passi successivi del diario è di chi scrive.

Sul f. 49r delle carte bergamasche è annotato: «S. Pietro, S. Girolamo, Rocco, in tavola, Arrigoni +/- S. Pietro, S. Girolamo, S. Rocco, in tavola, da Prospero Arrigoni +/- AUGUSTINUS / DE CAVERENIO / civis BERGOMI / PIXIT DIE XII / NUŪEBRIS / M.D / XXXIII, Bergamo». Alla fine della minuta su Cariani (2028, fascicolo XI), dove sono registrate alcune opere del Caversegno, ai ff. 35r, 38r-38v si legge inoltre: «[p. 64] Bergamo / Augustinus de Caverenio civis Bergomi pinxit / die 12 novebris M.D.XXX.III. (1533) / S. Pietro S. Girolamo S. Rocco <p. 64> / in tavola. $\frac{3}{4}$ il naturale circa. [segue disegno delle sagome delle tre tavole] [p. 65] [f. 38r] (...) Abbiamo veduto dal Sig. Pietro Arrigoni in Bergamo tre tavole coi Santi Pietro; Girolamo; Rocco; $\frac{3}{4}$ il naturale. Colla segnatura AUGUSTINUS DE CAVERSEGNIO CIVIS BERGOM PINXIT DIE 12 NOVEBRIS M.D.XXXIII. (1533) lavoro ragionevole ma d'un [p. 66] <66 pittura> di carattere tutto affatto secondario». Le tavole non sono segnalate nel testo definitivo. Si tratta, molto probabilmente, delle altre parti del polittico smembrato di Agostino Facheris da Caversegno che comprendeva la *Trinità* (in collezione privata bergamasca, olio su tavola, 74 x 59 cm) pubblicata da Roberto Togni (1976) e dalla Brambilla Ranise (2007) nel suo testo sulla dispersione delle opere della Collezione Lochis, in quanto la tavola fu donata da Prospero Arrigoni, nella cui collezione bergamasca si trovava (verosimilmente assieme agli scomparti che poi vide Cavalcaselle), al Conte Guglielmo Lochis nel 1846, come testimoniano la scritta dedicatoria al verso e una lettera⁴⁶. La *Trinità* non fu tra le opere Lochis selezionate da Morelli per la Carrara e rimase quindi nella Collezione di Carlo Lochis, erede di Guglielmo, sino al 1874, quando pervenne a Londra presso Raffaele Pinti (mercante e restauratore italiano ma attivo nella capitale inglese) e venne più tardi acquistata in un'asta londinese da Mauro Pelliccioli nel 1930: si trova ora in una collezione privata bergamasca, presso gli eredi del Pelliccioli.



Agostino Facheris da Caversegno (attribuito a), *San Rocco*, olio su tavola, 46,2 x 30,2 cm, Collezione privata; Agostino Facheris da Caversegno, *La Trinità*, olio su tavola, 74 x 59 cm, Bergamo, Collezione privata, scrive al verso dell'opera con la firma dell'autore e la dedica di Prospero Arrigoni (foto: Brambilla Ranise, 2007); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 49v.

Interessante è il dato emerso negli studi della Ranise (2007) secondo cui nell'epistolario Lochis si trova una lettera che Arrigoni scrisse al collezionista contestualmente al dono del pezzo (1846) e in cui riferiva di possedere più opere del Caversegno tra cui uno degli scomparti del polittico con la *Trinità* in cui compariva analogamente la data MDXXXIII, la stessa che riporta Cavalcaselle nelle sue ricognizioni sui Santi del Caversegno visti appunto presso l'Arrigoni. Peraltro la scritta al verso della *Trinità*, riportata per esteso da Togni (1976) e Ranise (2007): "Agostinus de Caversenio / civis Bergomi pinxit / die XII Novembris MDXXXIII", corrisponde a quella riferita dal Cavalcaselle per i Santi. Inoltre il S. Rocco potrebbe essere quello identificato dalla Ranise (2007) in un'asta di Semenzato svoltasi a Venezia (21 settembre 2003, lotto n. 52, tavola, 46,2 x 30,2 cm), attribuito da Andrea de Marchi nel catalogo d'asta al Facheris (2003)⁴⁷: la studiosa avanzava, infatti, l'ipotesi che *Trinità* e S. Rocco fossero riconducibili al medesimo polittico, una pista che trova ora una possibile conferma nei manoscritti di Cavalcaselle. Dunque la *Trinità* fu donata dall'Arrigoni a Lochis, mentre le altre parti rimasero forse presso di lui almeno sino al 1869, data delle ricognizioni ultime di Cavalcaselle e sono ora verosimilmente disperse nel mercato collezionistico privato.

Sul f. 47r (del 1857 circa) «(...) Arrigoni Prospero, [...] via n. 797, quadri antichi veneti (...) Baldassare da Forlino = Adorazione dei magi in tavola col nome» e al f. 49v «Tavoletta, BALDASAR / FORLIVIENSU / PINSIT, Bergamo +/- Da Gasparo Arrigoni, Bergamo». L'opera che Cavalcaselle vide a Bergamo presso Prospero Arrigoni, riportando la firma e riscontrandovi affinità con l'arte del ravennate Nicolò Rondinelli, è da identificare forse con un'*Adorazione dei Magi* firmata "Baldasr Forliviensi pinxit" della collezione William Graham, confluita poi nella raccolta Benson di Londra: nel catalogo di tale ultima collezione (1914) si ipotizza infatti che l'opera Benson sia "identica" a quella citata

⁴⁶ R. Togni, *Agostino Facheris da Caversegno*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/II*, Bergamo 1976, p. 118, scheda n. 6 (con bibliografia precedente), p. 121, fig. 3; Brambilla Ranise, 2007, pp. 226-228, scheda n. 156 (con bibliografia precedente).

⁴⁷ *Importanti dipinti di Antichi Maestri*, Semenzato, Venezia, 21 settembre 2003, n. 52, catalogo citato in Brambilla Ranise, 2007, p. 226 (fig. a), p. 227.

nelle postille di Borenius alla *History* come esistente nella raccolta di Robert Benson⁴⁸. Nella documentazione della Fototeca della Fondazione Zeri⁴⁹ l'opera Benson risulta poi confluita presso la Collezione Pecci Blunt di Roma (almeno dal 1960). Il disegno di Cavalcaselle (abbastanza puntuale nella illustrazione del soggetto) confrontato con la fotografia nella Fototeca della Fondazione Zeri permette di rilevare che effettivamente l'opera potrebbe essere la medesima. Se così fosse dalla collezione Arrigoni, potrebbe essere confluita in quella Graham almeno dal 1894, quando è presente con tale provenienza in una mostra londinese⁵⁰. Cavalcaselle dovette essere tra i primi a rendere nota l'opera⁵¹.

Sul f. 47r (del 1857 circa) «(...) Arrigoni Prospero, [...] via n. 797, quadri antichi veneti, Vittor Carpaccio 1497 col nome, presepio in tavola, Andrea Mantegna = Discesa di croce (bellissimo) (...) Borgognone = Beata Vergine e putto (bellissimo)». Le prime due sono le stesse opere che aveva visto Eastlake nel 1854 nella Collezione Arrigoni⁵², ma non sono identificabili. La *Deposizione* di Mantegna è nota solo attraverso esemplari incisi autografi o della cerchia dell'artista⁵³. L'opera riferita a Carpaccio, come firmata e datata (1491 per il conoscitore inglese, 1497 per Cavacaselle), il cui soggetto è specificato nel diario di Estalake (*Madonna con Bambino, S. Giuseppe e un donatore*), non corrisponde a nessuna delle opere pubblicate nei cataloghi completi del pittore⁵⁴. Così come il dipinto considerato di Bergognone non è riferibile alle diverse versioni di *Madonne con Bambino* citate dal Beltrami o nella mostra monografica pavese⁵⁵. Peraltro nei manoscritti di Cavalcaselle mancano, relativamente proprio a queste opere, i disegni che avrebbero potuto fornire degli elementi utili per l'identificazione.



Baldassarre Carrari, *Adorazione dei Magi*, firmato, 1500-1520 circa, olio su tavola, foto: Fototeca della Fondazione Zeri (n. 59740); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 49v.

Collezione Asperti (Giuseppe?) Conte

Ai ff. 47r, 48r (del 1857 circa, con forse integrazioni a matita successive): «Bergamo, Galleria Asperti = via Nuova n. 1524, pala del Butinone, [...] è opera tutta impiasticciata. [f. 48r] Dal conte Asperti - Bergamo, Calvi 246 pag.⁵⁶ +/- dal

⁴⁸ *Catalogue of Italian pictures collected by Robert and Evelyn Benson*, Privately printed at the Chiswick Press, London 1914, pp. 153-155, n. 77 (non illustrato, ma con bibliografia precedente).

⁴⁹ Fototeca Zeri, scheda n. 59740.

⁵⁰ L'opera Benson è stata esposta nel 1894-1895 alla New Gallery di Londra, *Exhibition of Venetian Art* (n. 74), e nel 1912 al Burlington Fine Arts Club di Londra, *Early Venetian Exhibition* (tavola XVII): si veda *Catalogue of Italian...*, 1914, pp. 153-155.

⁵¹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. II, p. 306, postilla Borenius (2). L'opera Benson è infatti citata da Frizzoni (1894), Berenson (1901), Cust (1907): la bibliografia è ricavata dalla pubblicazione del 1914 di cui alla nota 48. Il confronto tra l'opera Benson e il riferimento di Cavalcaselle è ripreso in: E. Golfieri, *Dizionario Biografico degli italiani, Ad vocem*, vol. XX, Roma 1977.

⁵² "Mantegna, dubbioso, la testa non è abbastanza buona per lui, 40. (...) Victoris Carpatio. Veneti 1491, Madonna che adora Cristo, un donatore e S. Giuseppe, 30 piccolo. (...) Signor Prospero Arrigoni, Bergamo": S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. I, p. 234, taccuino NG 22/7: 1854 (II), ottobre 1854, vol. II, fig. 7.7.

⁵³ Si veda quanto in: G. Agosti, *Su Mantegna...*, 2005, pp. 100-102, 379; G. Marini, in *Mantegna e le arti a Verona ...*, 2006, pp. 229, 234-240, schede nn. 19, 24-26.

⁵⁴ Perocco, 1967; Humfrey, 1991: si veda la bibliografia finale.

⁵⁵ Il dipinto di Bergognone non è chiaramente riferibile a nessuna delle *Madonne con Bambino* citate dal Beltrami nella raccolte di Milano, Bergamo ed estero: L. Beltrami, *Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone*, Milano 1895. Così come mancano prove sicure per identificarlo in una delle due *Madonne* in collezione privata pubblicate da: B. Casavecchia, in Sciolla, 2008, pp. 362-365, schede nn. 77-78. Facchinetti (1833) segnalava da Arrigoni due *Madonne con Bambino*, tra cui una attribuita a Cesare da Sesto.

⁵⁶ Si tratta del testo di Calvi sugli artisti che lavorarono a Milano all'epoca dei Visconti e degli Sforza e che Cavalcaselle dimostra di conoscere e consultare nel corso delle ricognizioni bergamasche (si veda *supra*). L'opera è

Conte Asperti non è Bergamo, n. 5, n. 6 Sante, profeti, profetesse, non è Butinone, tavola, quadro restaurato +/- Butinone - no». Nel testo definitivo l'opera è, infatti, segnalata tra quelle di Butinone che, sebbene gli vengano ascritte, non hanno il suo stile; il soggetto è indicato come "figure di profeti" le quali sono considerate non originali e molto ridipinte⁵⁷. Il Calvi (1865) indicava l'opera già nella Collezione Asperti e la riteneva anche lui ingiustamente riferita al Butinone, precisava inoltre che si trattava di una *Immacolata Concezione della Vergine*. Lo schizzo di Cavalcaselle fornisce alcune indicazioni sulla disposizione delle figure: potrebbe trattarsi di una replica di una parte del "Polittico di Treviglio" di Butinone e Zenale, non autografa. L'opera non è, infatti, riconducibile a nessuna di quelle pubblicate nella monografia sul Butinone (1994), né rese note in altra sede con l'assegnazione al pittore e non è correlabile a segnalazioni nelle fonti bergamasche precedenti la ricognizione del conoscitore veneto, il quale dovette quindi avvalersi del solo testo del Calvi⁵⁸.

Collezione Baglioni Francesco



Andrea Previtali, *Madonna con il Bambino tra i SS. Agostino ed Elisabetta*, 1511-1513 circa, olio su tavola, 86,5 x 118,5 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00060); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 37v (dettaglio).

Sul f. 28r (del 1857 circa, con aggiunte successive) è contenuta l'indicazione: «(...) Conte[aggiunto sopra]ssa Marenzi - vicino a S. Maria, Previtali»; sullo stesso foglio è aggiunto a matita in una fase successiva (1866-1869 circa): «? Conte Baglioni, Previtali, Cariani (...) Casa Baglioni - veduto». Sul f. 37v: «(...) Giorgionesco [sullo sfondo], bottone sul libro ANDREAS BER PIN., S. Anna tipo luinesco, (...) tavola, grandezza al naturale, carattere alla Palma pieghie, putto movimento alla Andrea da Milano, per me credo abbia studiato Andrea, putto testa larga, così le mani, ricci capelli, putto legge, colore roseo rossastro, in qualche piccola parte ha sofferto, paese tonato alla Palma, colore dretto eguale, del tempo di quello di Barker⁵⁹? (...) Nobile Baglioni, <Conte> Baglioni, Bergamo +/- Nobile Baglioni Bergamo, volta (...)». Nel testo definitivo l'opera è indicata come esempio dello stile tardo del Previtali, quando imiterebbe la regolarità di Luini e la "pulitezza" delle superfici che contraddistingue le opere di Marco Basaiti; il paeaggio sulla sinistra ricorderebbe Palma; le tonalità sarebbero color pelle e rosso (come sua consuetudine), dure e reminescenti di Lotto, richiamerebbero anche Andrea da Milano per la pulitezza; la tavola inoltre è ritenuta più tarda dell'esemplare Barker ora a Dresda, come era indicato nel manoscritto cavalcaselliano⁶⁰.

Il dipinto faceva parte della collezione di Carlo Marenzi a Bergamo (prima del 1827 e sino al 1851 circa) e rimase presso gli eredi Marenzi (sino a prima del 1862)⁶¹, quindi passò nella Collezione di Francesco Baglioni, sempre a Bergamo (1862-1900), dove la vide Cavalcaselle, e da questa per legato nel 1900 all'Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00060). Reca la firma sul libro tenuto dal Santo "ANDREAS. BER. PIN.". L'opera veniva citata per la prima volta nelle postille del Marenzi, riportate dal Piccinelli, alle *Vite* del Tassi (1827 circa) che la riferiva correttamente a Previtali e la indicava come già di sua proprietà, e poi da von Rumohr (1832) – che la ricordava (assieme solo all'altra

resa nota, infatti, in: Calvi, 1865, p. 114: come "pala" presso la nobile famiglia Asperti di Bergamo, con la rappresentazione dell'Immacolata concezione della Vergine.

⁵⁷ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. II, p. 354, nota 4 (1).

⁵⁸ F. Rossi, J. Shell, *Bernardino Butinone*, in *I pittori Bergamaschi...*, Il Quattrocento/II, Bergamo 1994, pp. 161-267.

⁵⁹ Si tratta della *Madonna con il Bambino e S. Giovannino*, di Andrea Previtali, 1510, olio su tavola, 74 x 105,3 cm, ora a Dresda, Gemäldegalerie (inv. n. 60) e che allora era nella Collezione londinese di Alexander Barker.

⁶⁰ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 282, nota 3.

⁶¹ Per tale ragione probabilmente sul f. 29r è contenuta una prima indicazione sulla Collezione Marenzi, poi rivista dopo che l'opera era confluita presso la Collezione Baglioni.

opera di Previtali in S. Spirito) come “niente di entusiasmante; solo appena soddisfacente”⁶² -, veniva poi ancora vista tra le opere in collezione Marenzi da Carlo Facchinetti (1833). Mentre Eastlake nell’ottobre 1862 la vide in Collezione Baglioni tentando di acquistarla (per sé o per la National Gallery), ma la trattativa fallì forse per il prezzo troppo alto richiesto: “Andreas Ber. Pin. iscrizione sul libro che tiene S. Gerolamo in un dipinto di Previtali, Madonna con Bambino e un santo su ogni lato, a figura intera, legno, di proprietà del Sig. Francesco Baglioni città alta in colle aperto, Bergamo, prezzo richiesto 20,000 fr., quale prezzo inferiore”.

Ancora nel 1863 il Direttore della National Gallery rilevava, infatti, che l’opera era in vendita: “Una Madonna con Bambino con santi, a metà figura, Previtali, in possesso del Sig. Baglioni, descritto nelle prime note, in vendita”⁶³. Prima di Cavalcaselle, era ampiamente descritta da Pasino Locatelli (1867) che la considerava uno dei lavori più pregevoli di Previtali, rilevandone l’effetto di smaltata lucentezza⁶⁴. L’opera è stata oggetto di una recente revisione critica a cura di Mazzotta (2011) che la data su base stilistica al 1511-1513 circa, rilevandone l’influenza del classicismo lombardo di Zenale e Solario - giusti quindi i riferimenti già individuati da Cavalcaselle nei manoscritti - e una prima traccia dell’influsso dall’arte di Lotto⁶⁵.



Giovanni Cariani, *Madonna con Bambino e un donatore* (“Madonna Baglioni”), firmata e datata 1520, olio su tela, 56 x 75 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00069); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 37v (dettaglio); Liberale da Verona, *Madonna con Bambino*, già Milano, Collezione Nosedà, foto: Fototeca della Fondazione Zeri (n. 20146); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 77v (dettaglio).

Sul f. 37v: «Madonna bacia il putto, paese bello, IOANES / CARIAN. / 1520 / P., colore finemente posto, carattere speciale, putto gentile, tela, Cariani. Nobile Baglioni <Conte> Baglioni, Bergamo +/- Nobile Baglioni, Bergamo, volta (...)». Un riferimento all’opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con uno schizzo sintetico e delle note a penna di mano di Cavalcaselle: «1520 casa Baglioni, p. 28, abito manto [della Madonna] di che colore? (...) IOANES / CARIAN / 1520 / P, tela, p. 41 Locatelli»⁶⁶.

Nella minuta su Cariani (2028, fascicolo XI) ai ff. 14v-15r: «[p. 28] 1520 casa Baglioni Bergamo Madonna carattere di figura gentile asciutta – taglia svelta e slanciata – pronta ed animata la quale tiene il putto ritto e lo abbraccia – Il qual putto benedice il donatore Questo gruppo, questi caratteri, e questo movimento ricorda molto lo spirito e la fisionomia d’arte di L. Lotto. Davanti a ginocchio vedesi il ritratto del comitente – di profilo il quale prega, e come al solito, trattandosi di un ritratto è la cosa migliore del quadro [p. 29] quadro. / Il colore qui pure è della stessa tinta calda-chiara tendente al roseo, ma l’esecuzione ha un poco del fiacco in tutto. (...)». Nel testo definitivo l’opera è indicata come meno giorgionesca dei *Sette ritratti* di Cariani in Collezione Roncalli, con una Madonna snella e giovanile: quello che l’artista qui cercherebbe non sarebbe il peso o un colorire leggero, ma lucentezza, animazione e una carne rosea chiara, vi mostrebbe inoltre una grazia allegra, ma non avrebbe tutto il coraggio e il fuoco di Lotto; la testa di profilo del donatore sarebbe la parte più riuscita del quadro⁶⁷.

Dal 1833 almeno l’opera si trovava in casa Marenzi al Seminario in Bergamo alta (come attesta Carlo Facchinetti), fu acquistata da Baglioni entro il 1869 (in quanto Locatelli la registra già in tale collezione), data confermata dalla citazione nei manoscritti di Cavalcaselle. Per legato Baglioni pervenne in Carrara nel 1900. Tra le opere più note del

⁶² C. Battezzati, *Carl Friedrich von Rumohr e l’arte nell’Italia settentrionale*, in “Concorso. Arti e Lettere”, III, 2009, pp. 42, 85, nota 106.

⁶³ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. I, p. 611, taccuino NG 22/31: 1862 (II), 11-12 ottobre, p. 651, taccuino NG 22 / 34: 1863 (III), 4-7 ottobre.

⁶⁴ P. Zampetti, I. Chiappini (a cura di), *Andrea Previtali*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 128, scheda n. 5, p. 148, fig. 3 (con bibliografia precedente).

⁶⁵ A. Mazzotta, in *Andrea Previtali. La “Madonna Baglioni”*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2011), a cura di M.C. Rodeschini, Bergamo 2011, pp. 11-38 (con estesa bibliografia precedente).

⁶⁶ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo “Giovanni Cariani”.

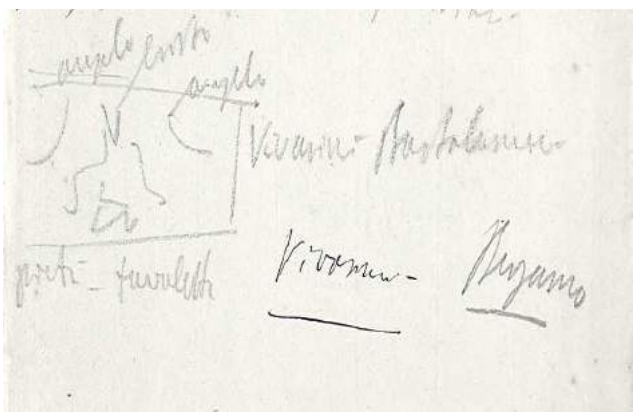
⁶⁷ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 452, nota 3.

Cariani per via della presenza della firma e della data, dopo Facchinetti e prima di Cavalcaselle era citata da Piccinelli (1863-1865 circa) e da Locatelli (1869)⁶⁸.

Collezione Noli Sottocasa Elisabetta Contessa (erede di parte della Collezione Albani)

In Collezione Noli Cavalcaselle segnala una *Pietà* su tavola che assegna a Bartolomeo Vivarini (f. 51v): «(...) Angelo, Cristo, angelo, Vivarini Bartolomeo, Pietà, tavoletta, +/- Vivarini +/- Bergamo». L'opera non è inserita nel testo definitivo, ma è da identificarsi con la tavola ora a Greenville (USA), che era illustrata da Rossi (1994)⁶⁹ e si trova registrata nel catalogo della Fototeca Zeri⁷⁰ come proveniente dalla Collezione Albani di Bergamo e che è stata considerata in via ipotetica come uno scomparto (probabilmente la cimasa) dello smembrato *Polittico di Almenno* di Bartolomeo Vivarini, firmato e datato "Factum Venetiis per Bartholomeum Vivarinum de Muriano pinxit 1485" sulla *Madonna in trono con Bambino*, ancora oggi presso la Chiesa di S. Bartolomeo ad Almenno (Bergamo). La tavola con la *Pietà* passò nella Collezione lombarda di Cristoforo Benigno Crespi (dove la segnalò Venturi già nel 1900)⁷¹ e, dopo altri passaggi, arrivò in USA, prima nella collezione Lehman (sino al 1957) e poi presso il Bob John University Museum di Greenville (South Carolina), dove si trova ancora oggi (inv. n. 57.112)⁷². Al medesimo polittico viene ricondotto anche il S. Bartolomeo (olio su tavola, 89,5 x 42,6 cm) ora all'Allentown Art Museum, in Pennsylvania (USA)⁷³.

Un polittico di Bartolomeo Vivarini era descritto nella chiesa di S. Bartolomeo ad Almenno intorno al 1661-1671 (e poi anche nel 1676) dai corrispondenti del Calvi ed era ritenuto assai stimato. Nelle *Memorie tassiane* delle chiese del territorio (1760 circa) era indicata la presenza nel medesimo luogo della "Madonna del Rosario antica tavola divisa in partimenti di Bartolomeo Vivarini da Murano nel 1415 [sic]"⁷⁴. Dopo il manoscritto di Cavalcaselle (che permette di accertare che l'opera a Greenville proveniva dalla raccolta Noli di Bergamo, dopo essere confluita nella collezione Albani), la "nostra" era citata nella *Guida dell'esposizione diocesana di arte sacra* (1898), da Venturi (1900), Berenson (1957), Pallucchini (1961)⁷⁵ e Zeri (1972).



Bartolomeo Vivarini e bottega (?), *Pietà*, 1485 circa, olio su tavola, 46,4 x 76,5 cm, Greenville (South Carolina, USA), Bob John University Museum and Gallery (inv. n. 57.112), foto: Fototeca della Fondazione Zeri (n. 25021); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 51v (dettaglio).

⁶⁸ Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 103-104, scheda n. 5 (con dettagliata bibliografia precedente).

⁶⁹ F. Rossi, *Presenze venete*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 125-126, scheda n. 2, p. 152, fig. 2 (con bibliografia precedente). Rossi rilevava come la provenienza "Albani" corrisponda a quella delle due tavole di Cristoforo Caselli (che vedremo a breve) analogamente derivanti da S. Bartolomeo di Almenno.

⁷⁰ Si veda la scheda sul sito della Fototeca Zeri: n. 25021.

⁷¹ A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano*, Milano 1900, pp. 55-56. L'opera è segnalata nella Villa Crespi ad Orta, con l'assegnazione a Bartolomeo Vivarini.

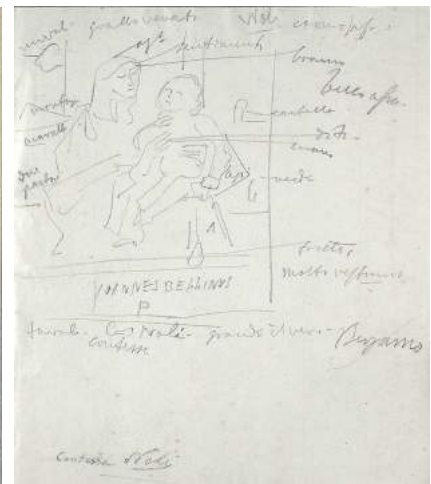
⁷² Vendita Crespi, 4 giugno 1914, n. 63, Parigi, Galerie Georges Petit; Collezione Achillito Chiesa, Milano; vendita Chiesa, 16 aprile 1926, n. 10, Asta American Art Association, New York; Paul Reinhardt Galleries, New York (1930); Collezione Lehman, New York, sino al 1957; poi Museo di Greenville. Per i passaggi di proprietà si confronti il "Memorandum Zeri" citato nella scheda dell'opera nella Fototeca Zeri, alla nota successiva.

⁷³ Dalla Collezione S.H. Kress; in museo dal 1960, inv. n. 60.17.KB; Fototeca Zeri, scheda n. 25020 (con bibliografia e provenienze).

⁷⁴ In una nota autografa della documentazione nella Fototeca della Fondazione Zeri è riportata la citazione dal testo tassiano e sulla base di essa lo scomparto è ricondotto al polittico di Vivarini del 1485: "v. Tassi, Ms (II, p. 43, c. 2v): 'Madonna del Rosario' di B. Vivarini da Murano del 1485 antica tavola divisa in partimenti". Si vedano le: *Memorie di alcuni quadri esistenti nelle chiese del territorio di Bergamo*, in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 43.

⁷⁵ R. Pallucchini, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venezia 1961, p. 128, n. 207 (come "già a Milano, in Collezione Crespi, cimasa del polittico del 1485).

Sul f. 28 r (del 1857 circa, ma con aggiunte successive) dove sono riportati alcuni itinerari: «Galleria, Casa Noli fu Casa Brembati (Conti), vicino Porta S. Giacomo, un Bellini (...) +/- veduto (...)». Sul f. 47r (del 1857 circa) con un'altra indicazione sugli itinerari (che è però aggiunta in un secondo momento a matita): «(...) Casa Noli Brembati vicino porta S. Giacomo». Sul f. 6v (forse del 1857) si trova uno schizzo sintetico dell'opera (aggiunto probabilmente successivamente), con brevi osservazioni poi cancellate: «<Tavola, grande al naturale, Madonna col putto in braccio, bello, sofferto olii, IOANNES Bellini p., sofferto, bello>». L'opera viene segnalata anche in un secondo disegno più elaborato e forse successivo (f. 50v): «(...) Sentimento [volto Madonna], bello assai, IOANNES BELLINUS / P, molto restaurato, tavola, Casa Noli, Contessa, grande il vero, Bergamo, Contessa Noli». Anche in una pagina della minuta (2029, fascicolo IX), rinvenuta in una sezione dei manoscritti veneziani relativa ad una miscellanea su pittori di ambiti diversi e che sembra contenere notizie di precisazione ad argomenti già precedentemente trattati, si trova una breve indicazione sull'opera, al f. 29v: «[19] Tavola Bellini Dalla Contessa Noli in Bergamo e tra le belle cose di Giovanni / grazioso <quadro della madonna> [...] (1/2 figura) la Madonna che colle mani [*soleva] alquanto il putto con molto affetto - messi ad un finto parapetto - nel quale sta un frutto - e sotto il cartello col nome - dietro una tenda ed ai lati il paese ove vedesi delle figurette e [...] colle montagne ed il cielo ove vedesi dei nuvoletti - tavola ad olio / sfortunatamente questo bel quadro ha sofferto alquanto di restauro (...)»⁷⁶. La Madonna non viene segnalata nel testo della *History* (vi entra solo come postilla di Borenius nel 1912),⁷⁷ molto probabilmente in quanto la sezione della minuta su Giovanni Bellini e il relativo testo per la stampa erano già pressoché completati all'epoca delle ultime ricognizioni bergamasche (il breve passo della minuta sull'opera è, infatti, stato rinvenuto nei materiali conservati alla Marciana, ma sembrerebbe avere appunto la forma di una sorta di precisazione o postilla aggiuntiva ad una precedente minuta)⁷⁸ per cui probabilmente non vi fu il tempo di inserire il riferimento all'opera nella *History*.



Giovanni Bellini, *Madonna con Bambino* (la *Madonna "di Alzano"* o *Madonna della pera* o *Agliardi* o *Morelli*), opera e dettagli, 1488 circa, olio su tavola, 84 x 65 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 58 MR 00020); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 6v (dettaglio), 50 v.

Il dipinto fu lasciato in eredità alla Chiesa dei frati Riformati di Santa Maria della Pace di Alzano, dove la descrissero il Ridolfi (1648), il parroco corrispondente del Calvi (verso il 1661-1671, 1677) e l'animo autore delle *Memorie* tassiane delle chiese del territorio (1760 circa), le ultime due fonti confermano l'esistenza di una protezione in cristallo riconducibile alla fama del dipinto e alla sua particolare devozione come immagine miracolosa, e vi rimase, secondo quanto si conosceva sino ad ora, sino ai primi anni dell'Ottocento. In realtà i documenti ora rinvenuti, resi noti nella prima parte di questo studio, attestano che fu asportato molto prima: già a ridosso della prima soppressione dei Riformati di Alzano nel 1798, indi fu rimesso al suo posto durante il Governo austriaco, ma fu ritrovato mancante ancora nel 1805-1806⁷⁹.

Come già rilevato dalla storiografia, furono due sacerdoti alzanesi, don Eustacchio Terzi e don Domenico Giovanetti, ad acquistarlo abusivamente. Il 19 maggio 1809 lo cedettero al sacerdote Lorenzo Martino Zanchi, che nel frattempo aveva acquistato la chiesa. Lo Zanchi, con i sacerdoti Terzi e Giovanetti, temendo che venisse sequestrata dalle autorità, asportarono di nascosto l'opera e la affidarono alle attigue monache salesiane di clausura di Alzano. Queste,

⁷⁶ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2029 (=12270), fascicolo IX: tale fascicolo è collocato dopo la minuta sui lombardi e contiene notizie varie sui seguenti artisti: Fra Marco Pensaben, Girolamo da Treviso, Vittore Belliniano, Pordenone, Foppa il Vecchio, Butinone, Zenale, Bergognone, Antonello da Messina, Marco Marziale e Giovanni Bellini. Per la datazione si veda l'introduzione.

⁷⁷ Come nella Collezione Morelli (n. 41): Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 160, postilla alla nota 3.

⁷⁸ Sulla questione della minuta su Giovanni Bellini e gli altri veneti, elaborata in comune da Crowe e Cavalcaselle e in parte conservata a Londra, si veda: Levi, 1988, pp. 252-253 e *supra*, la parte introduttiva di questo studio.

⁷⁹ Si veda la prima parte sulle soppressioni.

presentando che anche il loro monastero sarebbe stato soppresso, diedero in affidamento il dipinto al sacerdote collezionista Giovanni Battista Noli di Alzano. Marenzi (1824) lo vide nella Collezione di Giovanni Estore Albani e Mündler sempre nella Collezione del Conte Albani quando nel dicembre 1855 annotava nel suo diario inglese: “Morelli mi conduce dal Conte Albani, il Podestà, che ha un’interessante collezione di dipinti: (...) un Giovanni Bellini firmato (...). Vedo i dipinti al lume di candela (...)”. Cavalcaselle vide il dipinto quando era passato nella Collezione della Contessa Elisabetta Sottocasa Noli di Bergamo (sicuramente verso il 1866-1868). Il quadro rimase agli eredi Noli fino al 1869⁸⁰, anno in cui fu venduto, su consiglio di Morelli, a suo cugino Giovanni Melli di Bergamo. Dal Melli passò in eredità a Morelli stesso, che nel 1891 lo donò all’Accademia Carrara assieme al resto della sua collezione⁸¹.

Donata Levi ha rilevato un dettaglio interessante contenuto nel diario di Boxall (conservato ai National Gallery Archives di Londra) che successe ad Eastlake nella direzione della National Gallery e che attuò due viaggi in Italia nel 1866 e nel 1869 (settembre-dicembre) per prendere visione di opere da acquistare per il museo londinese. Alla data del 28 novembre 1869 il segretario di Boxall (Francesco Sacchi) registra sul diario un’annotazione di rilievo sul dipinto: “parlando dei quadri esistenti a Bergamo [Cavalcaselle] raccomandò al signor Boxall d’andare a vedere colà i quadri della contessa Noli e specialmente una Madonna e bambino di Gian Bellino segnata a nome, un po’ restaurata, ma opera genuina (...). Il Cavalcaselle disse che Baslini offrì alla contessa 12.000 franchi per Gian Bellino ma che questa rifiutò”⁸². Quindi il conoscitore fece forse da mediatore per tentare di vendere l’opera alla National Gallery.

Sul f. 28r (del 1857 circa, con aggiunte successive) dove sono riportati alcuni itinerari: «(...) Galleria, Casa Noli fu Casa Brembati (Conti), vicino Porta S. Giacomo (...) S. Croce francesco +/- veduto». Dunque in Casa Noli a Bergamo il conoscitore segnala al f. 51v anche: «Francesco Rizzo, Carrara, Carrara, +/- Rizzo +/- (...) tavola metà il vero, colore rossastro alla Previtali». Un riferimento all’opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di uno schizzo simile al precedente, ma leggermente più sintetico nel tratto disegnativo e con alcune note di mano di Cavalcaselle: «p. 442 dalla Contessa Noli, Bergamo (...) S Paolo, S. Jacopo, altro santo col libro, S. Sebastiano, tavola, $\frac{3}{4}$ circa il naturale [con altra grafia] F. Santa Croce»⁸³. Nella minuta sui Santacroce al f. 11v: «[442] (...) Altre tavole di Francesco Rizzo coi santi indicati di legno in questa stessa casa Noli grandi circa metà il vero. Pittura più ragionevole e meno imperfetta dell’altra. Vedesi un certo miglioramento in tutto. Qui abbiamo un colorito rossastro d’una tinta crudetta ed intera che ricorda quello del Previtali, <[...] i movimenti sono meno ritti, [...] sono più mossi> le figure non sono ritte; si muovono di più ma sempre hanno del duro, i contorni netti ma scritti. Così tipi e caratteri sono forse migliori dell’altro quadro <in tutto> ma sempre abbiamo quella fisionomia d’arte che ricorda quella del Previtali, ma qui se si vuole vi è qualche cosa ancora che ricorda <il Cima> da lontano il Cima più che il Carpaccio od il Bellini». I santi sono segnalati nel testo definitivo tra le opere ascrivibili a Francesco Rizzo da Santacroce, sebbene non firmate; viene evidenziata la tonalità rossa “previtalasca” e una maggiore abilità di rappresentare le figure in movimento rispetto al *Trittico di Lepreno* del 1506, con maggiore vicinanza allo stile di Cima⁸⁴. Si tratta dei due pannelli laterali del registro inferiore del *Polittico di S. Pietro* ora assegnato a Cristoforo Caselli, detto il Temperello, di cui gli altri scomparti sono divisi tra l’Accademia Carrara di Bergamo (tre scomparti)⁸⁵, la Chiesa parrocchiale di Almenno S. Bartolomeo e quella di Cornalba (Bergamo).

I due pannelli laterali disegnati da Cavalcaselle, identificati nelle fonti successive in: *S. Paolo e S. Giacomo Maggiore*, *S. Matteo e S. Sebastiano*, facevano forse parte della collezione del sacerdote Giovanni Battista Noli di Alzano Lombardo (Facchinetti, 2002), indi degli Albani e poi della Contessa Elisabetta Noli di Bergamo e la ricognizione di Cavalcaselle qui resa nota permette di datare l’ingresso in tale collezione a prima del 1869 circa (e non 1871) come sino ad ora si pensava. Ancora come Collezione Albani figureranno alle esposizioni bergamasche del 1870 (provinciale) e del 1875 (arte antica), con l’attribuzione a Francesco Rizzo da Santacroce. Da prima del 1900 confluiscono nella

⁸⁰ Tale data è utile termine *ante quem* per la datazione dei manoscritti di Cavalcaselle.

⁸¹ Marenzi (1824), 1985, p. 124; *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 90 (21 dicembre 1855); il passo completo è il seguente: “un *Cristo portacroce*, con santi e figure a mezzo busto di Mantegna; un Giov. Bellini firmato; un Cima da Conegliano, ecc. Vedo i dipinti al lume di candela. Ceno con il Sig. Frizzoni”. Cavalcaselle vede invece l’opera nel ramo Noli della Collezione, poco prima che confluisca presso il Melli. P. Humfrey, *L’importazione di dipinti veneziani a Bergamo e nelle sue valli da Bartolomeo Vivarini a Palma il Vecchio*, in *Bergamo, l’altra Venezia...*, 2001, p. 46; P. Humfrey, in *Giovanni Bellini*, Catalogo della mostra (Roma, 2008-2009), a cura di Giovanni C.F. Villa, Cinisello Balsamo (MI) 2008, pp. 232-233, scheda n. 28 (con bibliografia sulle fonti storiche), in quest’ultimo intervento è impropriamente riferito che il dipinto fu venduto “dopo la distruzione” di S. Maria della Pace in Alzano nel 1810 al Noli. S. Facchinetti, in *Botticelli, Bellini, Guardi...*, 2010, pp. 68-69, scheda n. 18 (con bibliografia precedente).

⁸² Levi, 1988, pp. 324, 358, nota 71.

⁸³ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3.

⁸⁴ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 443, nota 1. Nella postilla di Borenius le opere sono ipoteticamente identificate con quelle nella Collezione Crespi di Milano e pubblicate da Venturi.

⁸⁵ Si veda *supra* in quanto Cavalcaselle li vede in Pinacoteca Carrara ritenendoli di Francesco Santacroce anch’essi, ma non riconducendoli ai due scomparti qui registrati.

collezione lombarda di Cristoforo Benigno Crespi con l'attribuzione rivista in Girolamo da Santacroce (Venturi, 1900)⁸⁶ e vi rimangono sino al 1914, quando la Collezione viene venduta all'asta a Parigi; dal 1927 circa, dopo successivi passaggi di proprietà, arrivano presso il Detroit Institute of Art di Chicago, dove si trovano ancora oggi (nn. inv. 26.112, 26.113)⁸⁷. I due pannelli visti da Cavalcaselle furono attribuiti a Gerolamo da Santacroce già da Frizzoni (1897, 1907) che notava la prossimità stilistica alle tre tavole della Carrara. A Berenson (1932) va invece il merito di averli correttamente riferiti al Temperello e ad Heinemann (1962) quello di averli correlati al pannello centrale di Almenno che lo studioso attribuiva, per la prima volta, al Caselli⁸⁸. Cavalcaselle è dunque tra i primi ad attestare l'esistenza delle due opere nella collezione della Contessa Noli.



Cristoforo Caselli, detto il Temperello, *S. Paolo e S. Giacomo Maggiore, S. Matteo e S. Sebastiano*, olio su tavola, 1495 circa, 102,8 x 47,6 (Paolo e Giacomo), 99,7 x 47,6 (Matteo e Liberale), Detroit, Michigan, USA, Detroit Institute of Art (nn. inv. 26.112, 26.113), foto: Detroit Institute of Arts; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 51v (dettaglio).

Il conoscitore vede nella Collezione Noli di Bergamo anche il cosiddetto "Trittico di Lepreno", osservando nel disegno tratto dall'opera, che risale probabilmente al 1857 (f. 6v): «Tavola, (...) [in corrispondenza di S. Alessandro] restaurato, 1506. Fo fata in tempo di isaño di Antonio di Sandro ditto Zerva e Zuan de Bartolomio ed poño di ronimo. Francesco de Simone de Santa Croce fecit⁸⁹. [Disegno della lunetta] Padre Eterno, dirupi. Pittura ad olio, 2/3 il naturale, piedi, mani e dita tozze, modo di vestire, stile di pieghe, mani simili a (...) ed all'Accademia, Cena di Emmaus⁹⁰, mascherante sulla gamba, colore rossastro un poco floscio, movimento di braccia storpio, Cristo pianta male sulle gambe, mani brutte e piedi. Sofferto molto di restauro, vedi Berlino detto [*Baxaiti], n.-, Contessa Noli: Bergamo». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di uno schizzo similare al precedente, ma più accurato nel

⁸⁶ La data *ante* 1900 si ricava dalla pubblicazione delle due tavole nel testo di Venturi sulla collezione Crespi: Venturi, 1900, pp. 161-163, come Girolamo da Santa Croce, indicati come "lateral di un'ancona", provenienti dai Conti Albani di Bergamo e già collegati da Frizzoni (1897) alle tre tavole dell'Accademia Carrara di Bergamo.

⁸⁷ Parigi, Galerie Petit, 4 giugno 1914, lotti 53-54; Parigi, Collezione Marcelle Nicolle; Copenhagen, Collezione Heilbuth (1920); Parigi, R. Trotti (venditore?); Berlino, Galerie Matthiesen (fino al 1926), da cui poi furono venduti al museo: riferimenti tratti dalla scheda dell'opera pubblicata sul sito del museo americano, con estesa bibliografia ("www.dia.org").

⁸⁸ Heinemann, vol. I, 1962, pp. 99-100, S. 89, fig. 292 (vol. II, b/n): lo studioso però inseriva le tre tavole Carrara nel catalogo di Gerolamo Santacroce (vol. I, p. 165, S. 507); S. Facchinetti, *Da Bergognone a Tiepolo...*, Bergamo 2002, p. 27, nota 13; S. Facchinetti, in *Botticelli, Bellini, Guardi...: chefs-d'oeuvre de l'Accademia Carrara...*, 2010, pp. 28-29, scheda n. 2. Si veda la parte sulla Carrara (*supra*) per ulteriore bibliografia.

⁸⁹ Cavalcaselle riporta qui l'iscrizione con la firma e la data, con la medesima dicitura che sarà inserita nel testo a stampa. Questo foglio dovrebbe risalire al 1857 per la grafia più arcaica, rispetto agli altri fogli, e in quanto tale è la data della ricognizione nella Collezione Noli riferita nella minuta. Peralto al *recto* del foglio sono contenuti disegni e note probabilmente relativi alla prima ricognizione in Carrara (1857-1858): si veda *supra*. Cavalcaselle, tuttavia, visita la Collezione Noli anche più tardi verso il 1868-1869.

⁹⁰ Si tratta della *Cena in Emmaus*, di Vincenzo Catena, olio su tela, 240 x 114 cm, Bergamo, Accademia Carrara, n. inv. inv. 58 AC 00067, che nel foglio 11v è discussa appunto come possibile "Rizzi?" prima dell'attribuzione finale al Catena: si veda la sezione sull'Accademia Carrara.

tratto disegnativo e con alcune note di mano di Cavalcaselle: «1506 p. 440, Contessa Noli, Bergamo, S. Giovanni battista, S. Jacopo? S. Rocco?. S. Alessandro (...) tavola scritto 1506, Fo fata in tempo di ISAÑRO (sia Sandro cioè Alessandro) / da Antonio di Sandro dito / zerva e guan de Bartolomio ed pono di ronimo / Francesco de Simon de santa croce fecit / grandezza $\frac{3}{4}$ il naturale circa, Padre Eterno»; nel disegno il conoscitore schizza anche la lunetta con al centro un Padre Eterno⁹¹. Nella minuta sui Santacroce (2028, fascicolo X) descrive il trittico più attentamente ai ff. 10v-11v: «[440] (...) (Locatelli p. 353, ricorda una tavola a Lepreno che pare essere questa di casa Noli? Vedete voi se può stare). Un'opera in casa Noli a Bergamo colla iscrizione di chi l'ha fatta fare "fu fatta fare in tempo di Ssandro (Sandro od Alessandro?) da Antonio di Sandro detto Zerva o Zuan (Giovanni) de Bartolomeo e poño? Di ronimo (di Girolamo) Francesco de Simon de Sancta Croce fecit". Tavole che hanno sofferto di restauro ed è un poco atterato il colore. La tinta delle carni tende al rossastro – flosso, <ed è un genere di pittura che nel tutto tiene alquanto del modo del Mansueti, del quale abbiamo parlato nel vol. IV; benché> Le figure sono alquanto ritte e non piantano bene sulle gambe (fiacche). <[...]> Le proporzioni [441] sono ragionevoli; ma le figure ed i tipi sentono <di quel> d'un carattere immobile, sono deboli sulle gambe, così il modo e gli attacchi non che le estremità; sono difettose, hanno del duro, e sentono <di quei> dei difetti che abbiamo anco notato nel Mansueti - Così lo ricorda per il modo di piegare; pieghe <che sono> a linee rette ed angolari; ed infagotate (difettose) non vestono quindi troppo bene le figure - Così lo ricorda pel disegno alquanto scritto, e meccanico. Il colore basso di tono; - <quelli> ed i colori delle vesti <ben> cupi. Qui abbiamo le aureole orate ed un poco rilevate. Il fondo è il paese (*)⁹². Queste tavole sono tre e formano un solo quadro. [442] Vedesi ancora una lunetta col Padre Eterno a braccia aperte di questa fisionomia d'arte. <e di quei> (...)». Nel testo definitivo l'opera è analogamente riferita a "Francesco Rizzo Santacroce": è considerata non gradevole per la rigidità netta dei santi, il colore rosso cupo e le articolazioni non viste come non ben disegnate⁹³.

Cavalcaselle nei disegni e nella minuta riferisce di avere visionato l'opera nella Collezione Noli di Bergamo forse già nel 1857⁹⁴. Il conoscitore veneto nei manoscritti e poi con il Crowe nel testo definitivo è tra i primi, inoltre, ad associare al trittico una lunetta. Fu forse Frizzoni (1907) a cadere però nell'errore di considerare poi tale lunetta quella con l'*Incoronazione della Vergine* che si trovava nella sagrestia della Chiesa di S. Alessandro della Croce a Bergamo (ed è ora in deposito presso il Museo Diocesano di Bergamo)⁹⁵. In seguito, Della Chiesa (1975) reitererà l'errore e pubblicherà i quattro pezzi come associati, proponendone un'errata provenienza da S. Alessandro⁹⁶. Ma i due disegni di Cavalcaselle qui resi noti confermano quanto in seguito era già stato ipotizzato da Rossi (1979) e Facchinetti (2010): ovvero che la lunetta ora al Diocesano non è la medesima di casa Noli in quanto si trovava già dal 1813 presso il sacerdote Don Giovanni Battista Conti⁹⁷. Il manoscritto alla Marciana e il foglio londinese sono dunque di grande rilevanza in quanto documentano la possibile originaria presenza sopra il trittico di una lunetta con il *Padre Eterno*, ora non più rintracciabile, ma di cui possiamo avere un'idea proprio dagli schizzi del conoscitore veneto.

L'opera fu verosimilmente realizzata a Venezia e inviata a Lepreno da bergamaschi residenti a Venezia; l'attribuzione a Francesco di Simone Santacroce è stata confermata recentemente (Facchinetti, 2010). Era in origine conservata nella Chiesa dei SS. Giacomo Maggiore e Alessandro a Lepreno (Bergamo), villaggio alpestre vicino Serina, nella convalle omonima e dove è stato poi sostituito da una copia novecentesca ancora *in situ*; forse già prima del 1857 - come sembrerebbero indicare i manoscritti qui presentati - il trittico pervenne nella collezione di Elisabetta Sottocasa Noli a Bergamo (dove lo vide Cavalcaselle) e, dal 1870, conflui in quella di Antonio Piccinelli a Seriate (l'11 gennaio di quell'anno il collezionista acquistava infatti i tre pannelli dalla Contessa Noli, con l'intermediazione del restauratore Giuseppe Fumagalli, e annotava tale transazione nel suo libro dei conti), poi dei fratelli Piccinelli per eredità. Nel 1875 il trittico venne esposto nella mostra bergamasca di arte antica come proveniente dai "fratelli Piccinelli" appunto. Infine, nel 1908, i tre pannelli principali vennero donati da Giovanni Piccinelli al museo bergamasco, dove si conservano ancora oggi. Mentre della lunetta, documentata da Cavalcaselle nei manoscritti e con il Crowe nel testo definitivo, si perse traccia.

⁹¹ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3.

⁹² (*) "Locatelli pure ricorda nel 1867 a Lepreno - ma il quadro che io ricordo l'ho veduto in casa Noli nel 1857 [sic] - forse non è lo stesso? Pensateci voi". Il riferimento è utile per datare un primo viaggio a Bergamo al 1857 circa: si veda l'introduzione.

⁹³ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 441, nota 2 e postilla Borenus. La presenza della lunetta come facente parte del trittico è data per certa nel testo definitivo; Borenus (1912) precisa che i tre Santi erano poi confluiti in Carrara ma non menziona la lunetta.

⁹⁴ Si veda l'introduzione per la datazione al 1857.

⁹⁵ G. Frizzoni, *Le gallerie dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Bergamo 1907, p. 27. Per la lunetta in S. Alessandro della Croce, si veda supra, la parte sulle ricognizioni nelle collezioni pubbliche di Bergamo (Chiesa di S. Alessandro della Croce).

⁹⁶ B. Della Chiesa, *I pittori da Santacroce*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 497, scheda n. 4, figg. a p. 504: l'opera è appurata come autografa di Francesco di Simone da Santacroce e ne è riportata per esteso l'iscrizione con data e firma, ma il trittico è erroneamente montato con la lunetta proveniente dalla Chiesa di S. Alessandro della Croce (Bergamo) e ora al Museo Diocesano di Bergamo.

⁹⁷ S. Facchinetti, *Intorno...*, 2010, pp. 8-16, 49-50, 56-58 (è riportata una parte della minuta di Cavalcaselle); S. Facchinetti, in *Botticelli, Bellini, Guardi...*, 2010, pp. 32-33, scheda n. 3.

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 34-35.

Assente nelle rilevazioni napoleoniche delle opere di rilievo del territorio, prima di Cavalcaselle il solo trittico era citato nelle postille di Beltramelli (1797-1816 circa) alle *Vite* del Tassi⁹⁸ e poi da Maironi da Ponte (1820)⁹⁹ e Marenzi (1824) che lo ricordavano come ancora a Lepreno. Tali fonti lo riferivano tutte a “Francesco Rizzo da Santacroce” con incertezze nella lettura della data sull’opera (1525 o 1528), sciolte da Pasino Locatelli più tardi (1867). Questi scriveva di avere visto, sempre le sole tre tavole principali, “appese al coro” della chiesa di Lepreno - mentre Cavalcaselle precisava di averle già viste fose dieci anni prima presso la Collezione Noli - e leggeva correttamente la data in “1506” anche se indicava la scritta come poco leggibile e, soprattutto, si interrogava su come fosse possibile una datazione così precoce per un’opera di Francesco Rizzo che esprimeva le caratteristiche della sua arte matura¹⁰⁰. Cavalcaselle, infatti, riprende il testo di Locatelli e assegna l’opera al Rizzo con datazione 1506, quando ancora non era stato suddiviso il catalogo di opere di Rizzo da quello di Simone Santacroce, pittore quest’ultimo la cui personalità sarà messa in luce a partire dai ritrovamenti documentari e dalla ricostruzione storica portata avanti dal Ludwig (1903)¹⁰¹.



Francesco di Simone da Santacroce, *Trittico di Lepreno*, firmato e datato 1506, olio su tavola, 122 x 58 cm (S. Giacomo apostolo, pannello centrale), 122 x 40 cm (S. Giovanni battista e S. Alessandro, i due laterali), da Lepreno, dalla Chiesa di S. Giacomo, Bergamo, ora Accademia Carrara (inv. n. 58 AC 00064-66); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 6v.

Collezione Mapelli Luigi (dalla Collezione di Petrobelli Ludovico)

Al f. 73r: «Da Berbenno, valle Imagna, valle Imagna, 4 ore da Bergamo, Conte Petrobelli al Conte Mapelli, [volto Santo] regolare bello (...), grande al vero questo, meno del vero gli altri, ombre portate (...), +/- Previtali (...).» Sul f. 73v Cavalcaselle si riferisce alla tavola con la Deposizione: «Previtali (...) Quadro della maniera larga. Figure grandi il vero, quadro che ha molto sofferto di pullitura e di ritocco, carne giallastro rossastra (ferrarese Donatello) ora ridotta trista». Nel testo definitivo l’opera viene considerata rovinata dalle puliture e dai ritocchi, ma tra le migliori e più

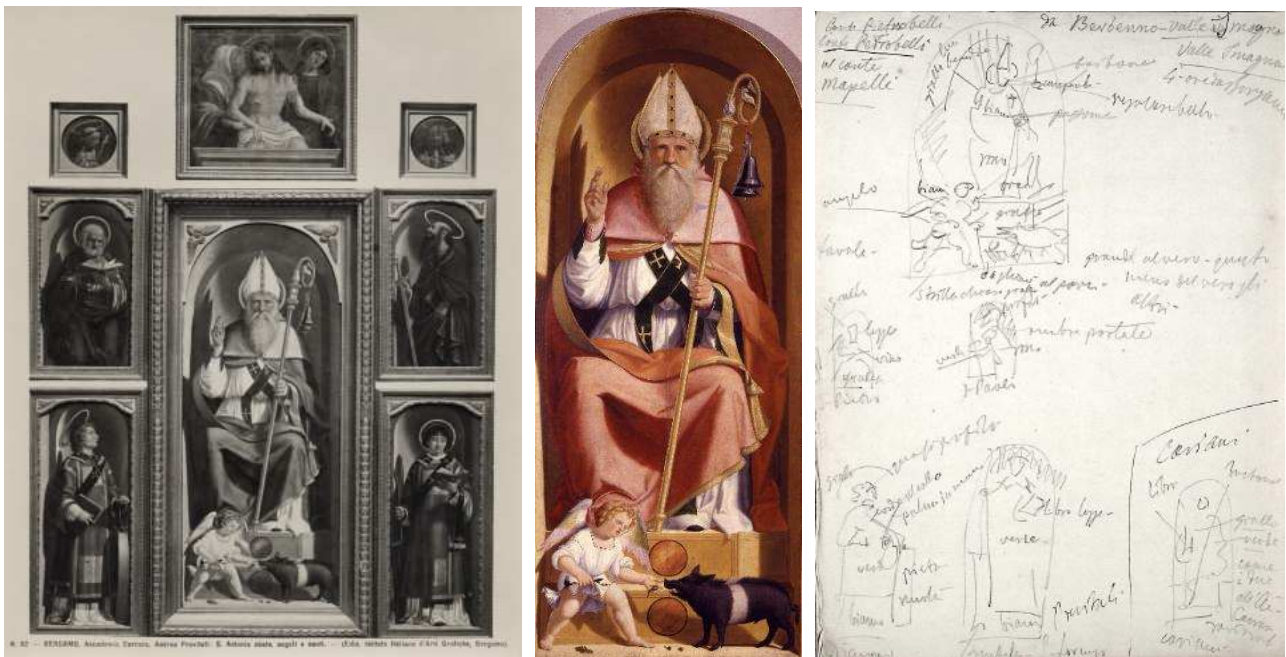
⁹⁸ G. Beltramelli, 1797-1816 circa, cc. 28r-28v, in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 176: “dalla pala di S. Giacomo con altre figure in tavola fatta dall’autor stesso [Francesco Rizzo] nella chiesa di Lepreno nel 1528 [sic] come consta dalla sua iscrizione si capisce che fra lo spazio di dieci anni si era determinato alla scuola di Tiziano, la cui maniera ha appresa a segno, che facilmente si confonde col Palma ottimo emulo di questo divino maestro”.

⁹⁹ Marinoni, da Ponte, vol. II, 1820, p. 143: “vi sono tre pezzi di tavola dipinti dal nostro Francesco Rizzo da S. Croce nel 1525 [sic], rappresentanti S. Giacomo Maggiore, S. Giovanni Battista e S. Alessandro Martire”.

¹⁰⁰ Locatelli, vol. I, 1867, pp. 353-354: “Assicuratosi nel migliore maneggio dei pennelli e trovato il mezzo di far più vigorose e lucenti le sue pitture, colori forse le tre tavole, che veggonsi in un altro paesello quasi di facciata a Serina sull’opposta sponda della valle, chiamato Leprenno. Sono le dette tre tavole appese nel coro e rappresentano, quella a sinistra di chi guarda S. Alessandro, quella a destra S. Giovanni Battista e quella nel mezzo S. Giacomo Maggiore. Le teste sono tutte e tre bellissime, quella del S. Alessandro fors’anco migliore: i fondi poi, e le pieghe bene ricordano il Francesco Rizzo. Il S. Alessandro è tutto vestito da guerriero con lunghi sproni d’oro. Tiene una mano al fianco, coll’altra stringe una bandiera o pennone, che a’ piedi del bordone di S. Giacomo vi troviamo una data, che capovolgerebbe quasi edificio delle mie indozioni, la data cioè del 1506. Le parole però della scritta sono mal decifrabili e vi si legge un Francesco de Simon de Sanc.... che potrebbe valere Santa Croce. A Francesco infatti si attribuiscono le tre tavole, ciò che non recherebbe meraviglia, se non portassero data così remota e vicinissima ai lavori ricordati della prima maniera. Eppure, come dissi, il fare del Rizzo non vi è affatto nascosto, e lo troviamo anche in quel fine ed amoroso discorrimento del pennello, che vedesi in altri tre piccoli lavori a lui pure aggiudicali (...)”.

¹⁰¹ Si veda la parte introduttiva sui Santacroce.

“audaci” di Previtali; è inoltre contestata l’attribuzione precedente del Tassi al Lotto¹⁰². Si tratta dell’ancona suddivisa in otto scomparti proveniente dalla Chiesa parrocchiale di S. Antonio Abate a Berbenno nel bergamasco (dove era collocata sull’altare maggiore). Pervenne in Accademia Carrara (dove si trova ancora oggi) nel 1880 come dono di Luigi Mapelli. Almeno dal 1824¹⁰³ faceva parte della collezione di Ludovico Petrobelli a Bergamo ed è citata ivi ancora nell’Inventario della Collezione redatto nel 1860¹⁰⁴, passò poi nella Collezione di Luigi Mapelli (dopo il 1863), sempre a Bergamo, dove appunto la attestavano Cavalcaselle nelle note manoscritte e con il Crowe nel testo definitivo (1871). Il disegno del conoscitore permette quindi di anticipare di qualche anno (*ante* 1869 circa) il riferimento sino ad ora noto sull’ingresso in tale ultima collezione. Il parroco corrispondente del Calvi (1661-1671, 1676) e in seguito persino Tassi (1740-1750 circa) e l’anonimo autore delle *Memorie* delle chiese del territorio (1760 circa) la citavano come opera di Lotto; già nella visita pastorale del Ruzzini (1699) era però correttamente riferita al Previtali, Angelini (1720) ritornava all’assegnazione scorretta al Lotto, Facchinetti (1833) e Piccinelli (1863-1865 circa) la riattribuirono poi definitivamente a Previtali, seguiti da Pasino Locatelli (1867); dopo Cavalcaselle e Crowe (1871), l’attribuzione fu accolta anche da Berenson (1911) e definitivamente ribadita da Zampetti e Chiappini (1975)¹⁰⁵. L’opera era stata visionata da Eastlake quando era ancora nella Collezione Petrobelli una prima volta nel 1855 e una seconda volta nel 1863: l’inglese la rilevava come realizzata da Previtali, ma poco “felice” e probabilmente dipinta nella sua età avanzata¹⁰⁶.



Andrea Previtali, *Polittico di Berbenno*, insieme e tavola centrale con S. Antonio, 1513-1515 circa, olio su tavola, 360 x 270 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 58 AC 00049-56), prima foto: Fototeca della Fondazione Zeri (39661); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 73r.

Collezione Petrobelli Ludovico

Sul f. 73r: «(...) Cariani, libro, bastone, giallo, veste, come i due all’Accademia»: si tratta dello scomparto con S. Giacomo Maggiore del cosiddetto “Trittico di Locatello”, proveniente dalla Chiesa di S. Maria Assunta, a Locatello Val Imagna (Bergamo). L’opera faceva probabilmente parte, dal 1837 circa, della Collezione Lochis¹⁰⁷, collezione a cui appartenevano sicuramente gli altri due scomparti del Polittico con S. Stefano e S. Caterina che, dal 1866, confluiranno

¹⁰² Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, pp. 285-6, postilla Borenius (1) ma che riprende l’aggiunta dell’*editio princeps* (vol II, p. 540, n. 1) sulle opere di Previtali inserite nel II volume; vol. III, p. 431 (come erroneamente di Lotto secondo il Tassi) e postilla 2.

¹⁰³ La data si ricava dalla documentazione raccolta nel dossier sull’opera in Archivio Carrara. Dopo Tassi (1740-1750 circa), il primo a citarla in una pubblicazione è Facchinetti (1833).

¹⁰⁴ Con l’attribuzione corretta al Previtali: cft. dossier sull’opera in Archivio Carrara.

¹⁰⁵ P. Zampetti, I. Chiappini (a cura di), *Andrea Previtali*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/I, Bergamo 1975, p. 130, scheda n. 15, p. 160, figg.

¹⁰⁶ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. I, pp. 248, 260, nota 45 (con collocazione attuale errata), taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre, pp. 651, 657, nota 7, taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre.

¹⁰⁷ Brambilla Ranise, 2007, p. 336, riporta come data di acquisizione da parte della collezione Lochis il 1837 per il solo S. Stefano.

in Accademia Carrara, come lo stesso Cavalcaselle sottolineava¹⁰⁸. Il *S. Giacomo* passò poi nella Collezione di Ludovico Petrobelli, almeno dal 1846, e in tale collezione lo vide Cavalcaselle verso il 1866-1869. Nel testo definitivo sono citati i due pezzi Lochis (*S. Stefano* e *S. Caterina*) e, riferendosi al testo di Locatelli, questo terzo pezzo, che è descritto come ancora presso Petrobelli (1871)¹⁰⁹. Prima delle note di Cavalcaselle l'opera era stata infatti registrata nei cataloghi della collezione Lochis (1846 e 1858), ma come già passata presso Petrobelli¹¹⁰, nell'Inventario Petrobelli (1860) e dal Locatelli (1869).

In seguito confluì nella Collezione Brass a Venezia e fu poi presentata nel 1975 presso l'antiquario veneziano Pietro Scarpa. La collocazione attuale è sconosciuta¹¹¹. Il dipinto è stato riportato su tela da un supporto originale ligneo e costituisce l'unico caso certo in cui Cariani ha utilizzato la struttura arcaica a trittico: si tratta di una caratteristica che è stata ricondotta dalla critica moderna alla committenza delle valli bergamasche che indusse alcuni artisti, tra cui anche Lotto, Palma il Vecchio e Previtali, a piegarsi ad uno schema attardato e per loro inconsueto. L'identificazione dello scomparto con il "Trittico di Locatello" è stata fatta sulla base della corrispondenza del soggetto con quanto riferito nelle pubblicazioni (Lochis, Locatelli) e dalla omogeneità di stile con le altre due parti del trittico: il disegno di Cavalcaselle rende tale identificazione più sicura.

Collezione Riccardi Francesco

L'opera di Tiziano occupa due fogli delle rilevazioni bergamasche in cui Cavalcaselle disegna e commenta l'intera figura e il dettaglio del volto e delle mani, ai ff. 59r-v: «[Sul coprispalle della donna] traspare il rosso sotto, [per lo sfondo] giallastro freddo, caldo, capelli scuri pano cenere con riflessi gialli fazzoletto, [fondo] chiaro verdastro (...). 1512?? Vedi Salute sagrestia Venezia¹¹². [Collana] oro, velo bianco, orlo scuro, [interno del vestito] bianco, bianco, fascia fredda righe fredde chiare cenerine, dito 3 anelli ? [Per il basamento] giallastro venato leggermente anco con gialletto, ritratto di profilo, pietra chiaro-scuro, T. V. Anni 30-33? 35¹¹³, [sui capelli] rifatti, scuri castagni rifatti (...), occhi grandi e belli, piacevoli, tende al grasso, [palpebra] carnosa, mento rotondo grasso, fronte barbetta, corpo grassotto e mento un poco alzato, occhi un poco stretti per ridere, labro superiore stretto per ridere [...]. [f. 59v] Fondo cenere caldo forte, ripassato freddo, capelli rifatti sotto crepature, carni creppolature riempite, specialmente le più danneggiate, colore rosso vino comparisce scuro manto meno sofferto delle carni, il muretto gialletto conserva trasparenza, ma un poco crepato vicino al corpo e alla mano che sta sopra, bianchezza cupa, vi è un velo che la addombra e creppolature riempite sono tute, vedi Venezia sagrestia Salute, questo ritratto dopo? (...) Toni come alla Salute o [*... terminavano] sagrestie, grande il vero, da casa Martinengo galleria di Brescia <Castello Cavernago dei Colleoni¹¹⁴> Francesco Riccardi via Borgo Pignolo».

L'opera non è inserita nella *History*, ma nel testo su Tiziano edito sempre a quattro mani con il Crowe nel 1877-1878 e i cui principali e più numerosi materiali di preparazione sono conservati a Londra¹¹⁵. Viene indicata come nella Collezione di Francesco Riccardi a Bergamo (dimorante in via Borgo Pignolo), come era segnalato nei fogli bergamaschi, e proveniente dalla Collezione di Francesco Martinengo Colleoni a Brescia: è ricordata come incisa nella serie delle pitture di Brescia del Sala. Il soggetto è indicato come erroneamente considerato un ritratto di Caterina Cornaro, regina di Cipro¹¹⁶. Le iniziali T.V. potevano intendersi per quelle di Tiziano Vecellio, ma l'opera è ritenuta così mal ridotta da non potersene dare un'opinione. Nei capelli, negli occhi e nell'incarnato, descritti come malamente ripuliti, non vi si poteva, infatti, scorgere la mano di Tiziano. Ciononostante nelle note tratte dalla visione diretta dell'opera, Cavalcaselle lamentava sì il cattivo stato di conservazione, ma non sembrava pronunciarsi a sfavore dell'attribuzione a Tiziano. Mentre era dubbioso sulla datazione. Per cui l'ipotesi attributiva più cauta fu formulata forse in un secondo momento e con l'ausilio di Crowe.

Già nel 1855 l'opera era stata vista nella Collezione Riccardi di Bergamo da Otto Mündler (ad accompagnarlo nella visita era stato il restauratore Giuseppe Fumagalli) che, tuttavia, la aveva ritenuta decisamente non di mano di Tiziano: "Fumagalli mi porta a Casa Riccardi, a Sant'Antonio, a vedere un ritratto proveniente dalla Casa Martinengo di Brescia

¹⁰⁸ Si veda la parte sulla Carrara.

¹⁰⁹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 455, nota 1.

¹¹⁰ *La Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, p. 5 (citato).

¹¹¹ R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo 1983, p. 144, n. 82 (con dettagliata bibliografia precedente). Gli altri due scomparti sono pubblicati in *Ibidem*, pp. 109-110, scheda n. 15.

¹¹² Tiziano, *Davide e Golia, Sacrificio di Abramo, Caino e Abele, Dottori della Chiesa, Evangelisti*, 1543-1544 circa, olio su tela, 285 x 300 cm (Davide e Golia), Venezia, Basilica di S. Maria della Salute, sagrestia maggiore. Cavalcaselle riteneva dunque l'opera databile forse non nella fase giovanile (1512), ma nella maturità del pittore.

¹¹³ Nel testo definitivo è indicata avere invece sui 25 anni.

¹¹⁴ Cavalcaselle collega i Martinengo al Castello di Malpaga a Cavernago, di loro proprietà e i cui affreschi documenterà in altri fogli bergamaschi: si vedano le ricognizioni sulla provincia di Bergamo.

¹¹⁵ Victoria & Albert Library, 72 C 3, in: Levi, 1988, pp. 369-378; Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano...*, 1877-1878, vol. I (1877), pp. 477-478, nota 1.

¹¹⁶ L'opera in Collezione Riccardi viene qui confrontata con l'opera agli Uffizi di Firenze (inventario 1890, n. 909), considerata da Cavalcaselle e Crowe come il migliore ritratto di Caterina Cornaro tra quelli ascritti a Tiziano. Si veda: Wethey, vol. I, 1969, scheda n. 97, fig. 168, ora è ritenuta della bottega di Tiziano.

chiamato ‘Caterina Cornaro’, di Tiziano. La prima impressione che ho è che non si tratti di un Tiziano e questa impressione è confermata e rafforzata da un esame più attento. Non possiede quella libertà di mano che distingue sempre, nell’esecuzione facile e ampia, un Tiziano ed il colore è debole, opaco e gessoso. Il fatto che rappresenti la regina di Cipro è una mera supposizione, attualmente abbandonata anche dalla stessa famiglia”¹¹⁷.

Le osservazioni di Cavalcaselle si riferiscono al dipinto per lo più riconosciuto come un autografo giovanile di Tiziano, realizzato verso il 1511-1512 e conservato ora alla National Gallery di Londra (n. inv. NG 5385). Il ritratto reca in basso sul parapetto di marmo grigio le lettere “T.V.”, interpretate come le probabili iniziali dell’autore, Tiziano Vecellio (Humfrey, 2007). Il dipinto apparteneva ad Alessandro Martinengo Colleoni (1603-1675), come originale di Tiziano ed è citato in una lettera del 1641 come *La Schiavona* (donna slava). Alla morte del Colleoni fu trattenuto, nonostante l’editto di confisca dei beni del marito, morto in contumacia, dalla moglie Giulia Olmo e si mantenne presso i Martinengo suoi discendenti, presso i quali lo incise il Sala ancora nel 1817. Forse per eludere la vigilanza della Signoria, il dipinto, che era detto appunto *La Schiavona*, divenne il *Ritratto di Caterina Cornaro*. Passò poi nella Collezione di Francesco Riccardi, un congiunto dei Martinengo, a Bergamo, ove lo videro Mündler (1855) e Cavalcaselle, nel 1866-1869 circa, che lo pubblicherà poi appunto con il Crowe una decina di anni dopo (1877-1878) ritenendolo un possibile originale giovanile, ma sulla cui piena autografia rimanevano dei dubbi per lo stato di conservazione. Bonomi (1886) lo registrerà poi come Tiziano ancora nella Collezione Riccardi. Almeno dal 1900 si trovava nella Collezione Crespi di Milano¹¹⁸. Fu venduto al gallerista Wildenstein nel 1911-1912 e da lui acquistato da Herbert Cook di Richmond (in Inghilterra) nel 1914. Dal 1942, si trova nella National Gallery di Londra, donato attraverso il “The Art Fund” da Sir Francis Cook in memoria del fratello, Sir Herbert Cook¹¹⁹.



Tiziano Vecellio, *Ritratto di una donna* (La Schiavona), 1511-1512 circa, olio su tela, 119,4 x 96,5 cm, Londra, National Gallery (n. inv. NG 5385); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 59r-v.

Berenson (1897) lo riteneva di Bernardino Licinio, attribuzione ripresa dal Venturi (1900). Malaguzzi Valeri (1901-1902) lo riattribuiva a Tiziano, seguito dal Gronau (1904). Herbert Cook (1900) sposava invece l’ipotesi che rappresentasse Caterina Cornaro, il cui ritratto - di mano di Giorgione - era ricordato dal Vasari nella casa di Giovanni Cornaro, per cui lo ascriveva al Giorgione, nome accolto dal Wilde (1934) e dal Richter (1937) che lo considerava iniziato da Giorgione e terminato da Tiziano. Berenson correggeva la sua precedente ipotesi e lo considerava prima una copia da Giorgione (1903), per assegnarlo poi (1957) a Tiziano stesso. La collaborazione Giorgione-Tiziano è stata smentita decisamente da Cecile Gould (1961) sulla base della lettura delle radiografie, che hanno messo in luce come la forma del parapetto sia stata modificata e come sulla destra fosse prevista un’apertura ellittica con il cielo e le nuvole, poi nascosta; inoltre sul parapetto sono state trovate tracce di una sigla V o VV o VVO (da interpretare forse per “virtus vincit omnia”)¹²⁰. Da allora l’autografia di Tiziano è sempre stata ribadita, mentre non sono state trovate prove

¹¹⁷ *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 89 (20 dicembre 1855).

¹¹⁸ Venturi, 1900, pp. 133-138, come Bernardino Licinio, dalla Collezione Francesco Riccardi di Bergamo.

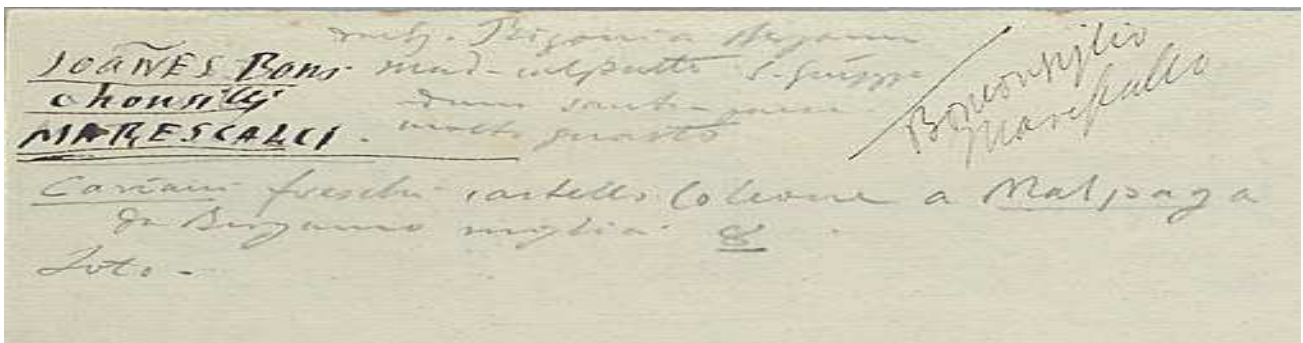
¹¹⁹ Humfrey, 2007, p. 56, scheda n. 19 (con bibliografia precedente).

¹²⁰ C. Gould, *New light on Titian ‘Schiavona’ portrait*, in “The Burlington Magazine”, agosto 1961, n. 701, vol. CIII, pp. 335-340; N. Penny, in *Titian*, catalogo della mostra (Londra, 2003), a cura di D. Jaffé, London 2003, pp. 80-81, scheda

convincenti per documentare che rappresenti una donna slava, come indicherebbe il titolo tradizionale “La Schiavona”, o la regina di Cipro, morta nel 1510 e all’età di 56 anni, quando era molto più vecchia dell’età della donna ritratta e le cui fattezze non corrispondono, come giustamente aveva osservato già Cavalcaselle, con quelle altrove note di Caterina Cornaro¹²¹.

Collezione Rizoni

Sul f. 63r che contiene alcuni itinerari con opere da vedere: «(...) Marescalco da Rizzoni a Bergamo, Buonconsiglio (...) Vedi note nei foglietti volanti». Sul f. 64v: «(...) Rizoni a Bergamo, Madonna col putto, S. Giuseppe ed un santo, pure molto guasto, IOANES BONI / chonsilij / MARESCALCI, Buonconsiglio Marescalco (...)». Un riferimento a tale opera è stato rinvenuto anche nei materiali conservati a Londra sul Buonconsiglio; si tratta di alcuni appunti di Cavalcaselle che nota: «Buonconsiglio Marescalco, Signor Rizoni in Bergamo, cosa da poca, Madonna col putto e S. Giuseppe ed un altro Santo, paese, molto guasto ed annerito. Joanes Boni / Chonsilij Marescalco (...)»¹²². Nel testo definitivo è segnalata come opera del Marescalco, ma di non grande rilievo, molto danneggiata, con firma forse spuria. Nelle postille (1912) Borenius indicava che la collocazione successiva era sconosciuta¹²³. Si tratta, infatti, di un’opera considerata non più rintracciabile da Puppi (1964-1965); il dato è ripreso nell’ultima monografia sul Buonconsiglio (Dal Pozzolo, 1998): non si hanno quindi successive menzioni dopo Cavalcaselle e non è nemmeno riconducibile a segnalazioni nelle fonti locali precedenti la ricognizione del conoscitore veneto¹²⁴.



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 64v (dettaglio): opera riferita a Giovanni Buonconsiglio, non identificabile.

Collezione Roncalli (poi Roncalli Guido di Montorio)

Al f. 54r: «(...) Tramonto mantegnesco (...), Basaiti, [Cristo] duro alla Savoldi. Cima no, tavola, detto Cima, paese alla Cima, bello, Previtali dei modi di Bellini, bello, quadro che ha sofferto ed è screpolato in alcuni luoghi, paese ricco, quadro importante, Previtali alla Basaiti 1869. Penso essere questo l’autore del quadro all’Accademia la Cena in Carrara¹²⁵». Nel testo definitivo viene inserita tra le opere di Previtali, per il colore della pelle e la snellezza delle figure, mentre il paesaggio è riferito come vicino ai modi di Cima; Borenius (1912) precisava invece che l’autore era Giovanni Bellini¹²⁶.

L’opera faceva parte della Collezione Roncalli di Bergamo, da dopo il 1806, quando in epoca napoleonica il monastero muranese di provenienza fu soppresso e confluit in collezione privata. Nel 1581 Francesco Sansovino la aveva citata, sulla base di un appunto perduto del Michiel, come autografa di Giovanni Bellini e vedendola *in situ* nella chiesa di San Michele a Murano. Il riferimento a Bellini fu ripreso dal Ridolfi (1648). Il Boschini (1664, 1674) l’attribuì invece a Cima da Conegliano, giudizio ripreso da Zanetti (1733, 1771) e dal Moschini (1808, 1831), attribuzione che

n. 4 (con bibliografia precedente e per l’interpretazione della sigla sul parapetto); S. Ferino Pagden, in *Bellini, Giorgione, Titian...*, 2006, pp. 232-235, scheda n. 45 (con bibliografia precedente e radiografia pubblicata).

¹²¹ H.E. Wethey, *The Complete Paintings of Titian*, vol. II, “The portraits”, London 1971, p. 139, scheda n. 95, figg. 13-16 (con bibliografia e storia critica precedente; è pubblicata l’opera durante la pulitura); Humfrey, 2007, p. 56, scheda n. 19 (con bibliografia precedente).

¹²² Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.51, vol. 1, fascicolo “Buonconsigli – detto Marescalco”. Alle note di Cavalcaselle sono aggiunte delle postille in inglese di Crowe che confronta l’opera con il *S. Sebastiano* della Collezione Lochis, di cui si è detto nella sezione sulla Carrara.

¹²³ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. II, p. 146, nota 3 e postilla Borenius.

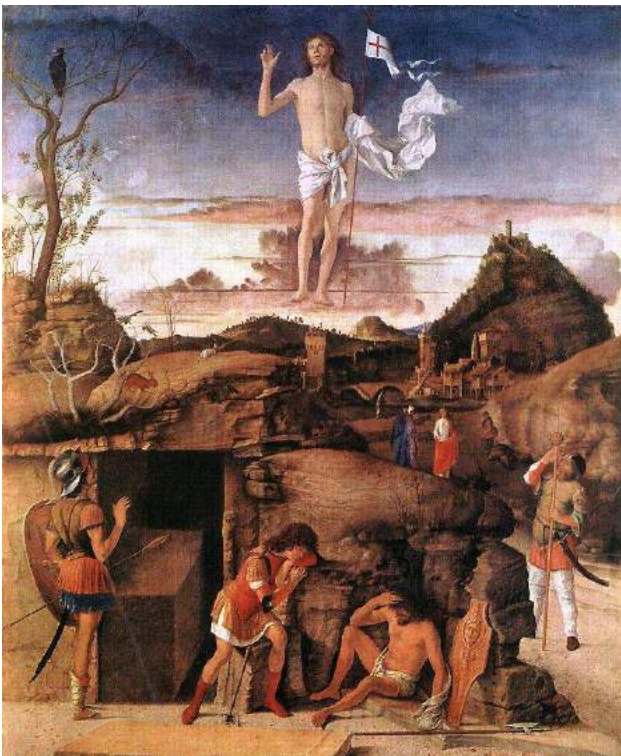
¹²⁴ E.M. Dal Pozzolo, 1998, p. 227, scheda n. P1 (“Sacra Famiglia e un Santo”, nelle opere perdute), con bibliografia precedente.

¹²⁵ Si tratta dell’opera di cui si è detto qui prima e per la ricognizione in Carrara, che Cavalcaselle riferiva dopo lunghe riflessioni a Vincenzo Catena, a cui ancora oggi è assegnata.

¹²⁶ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 160, postilla dopo la nota 2, p. 278, nota 1.

Cavalcaselle conosceva e che contestava nel manoscritto veneziano. Eastlake prendeva visione dell'opera nella Collezione Roncalli già nel 1855 riferendola anche lui a Cima da Conegliano e osservando l'ampio paesaggio (identificato in una veduta da lontano di Gerusalemme e Conegliano), definendone buona l'esecuzione, il colore potente, ma di una tonalità marrone, bruciata e senza verde, e non in buono stato di conservazione, ma restaurabile¹²⁷. L'opera era, infatti, stata restaurata nel 1780 e, come preciserà Lucco (2008), ciò aveva probabilmente causato un iscurimento della superficie pittorica che da allora ne aveva reso problematica la lettura.

Dopo Eastlake, venne descritta appunto da Cavalcaselle che la considerava come del Previtali, ma vicina alla *Cena in Emmaus* della Carrara che lui stesso riferirà a Vincenzo Catena e nel testo definitivo (1871) è inserita come realizzazione di Previtali, ma in un momento di imitazione di Cima da Conegliano. In seguito Venturi (1899) la assegnò a Bartolomeo Veneto. Agli inizi del Novecento ci si accorse che questi disaccordi derivavano soprattutto dallo stato di conservazione che ne impediva una chiara la lettura stilistica. Guido Cantalamessa (1903), intuendo che poteva essere opera di Giovanni Bellini, ne caldeggiò l'acquisto da parte della Galleria Borghese di Roma. Ma l'opera venne portata illecitamente in Germania. Si aprì allora un processo: Gustavo Frizzoni sostenne che Giovanni Morelli la aveva attribuita a Marco Basaiti (nome che, infatti, compare nel disegno di Cavalcaselle come precedente attribuzione) e che lui stesso aveva appoggiato tale riferimento. Nel 1903 l'opera fu venduta a Wilhelm von Bode per i musei di Berlino. Contestualmente, lo stesso Bode e Ludwig pubblicarono un fondamentale articolo in cui rendevano noti molti dei documenti sulla commissione dell'opera. Bode la fece quindi restaurare permettendo così di raggiungere più sicuri risultati in fatto di autografia e la tavola fu riattribuita a Giovanni Bellini. Tutti gli studiosi sono da allora universalmente d'accordo su tale assegnazione, tranne il Dussler (1943) che ipotizza l'intervento di allievi di bottega. Per quanto riguarda la cronologia, Ludwig (1903) la assegnava al periodo fra il 1475 (data del documento di acquisto della cappella di appartenenza da parte di Marino Zorzi) e il 1479 (data in cui la madre di Zorzi chiede di essere inumata nella cappella verosimilmente terminata), cronologia recentemente accolta da Lucco (2008) che ha sottolineato come nell'opera Bellini manifesti l'acquisizione convinta della pittura ad olio, tecnica studiata dai fiamminghi e sollecitata dal soggiorno di Anonello da Messina a Venezia¹²⁸.



Giovanni Bellini, *Resurrezione di Cristo*, 1475-1479 circa, olio su tela (trasferito da tavola), 147,5 x 128,8 cm, Berlino, Gemäldegalerie, Staatliche Museen zu Berlin (n. inv. 1177 A); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 54r (dettaglio).

Al f. 55r: «Madonna col putto, Francesco S. Croce +/ Francesco S. Croce +/ S. Giuseppe con libro, putto, Santa giovane a mini giunte, donatore, tavola metà il vero bellinesca, vi vedo il Lotto a Padova di questo, +/ Lotto a Padova¹²⁹ +/

¹²⁷ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. I, p. 247, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre.

¹²⁸ M. Lucco in *Giovanni Bellini...*, 2008, pp. 208-211, scheda n. 21 (con bibliografia precedente).

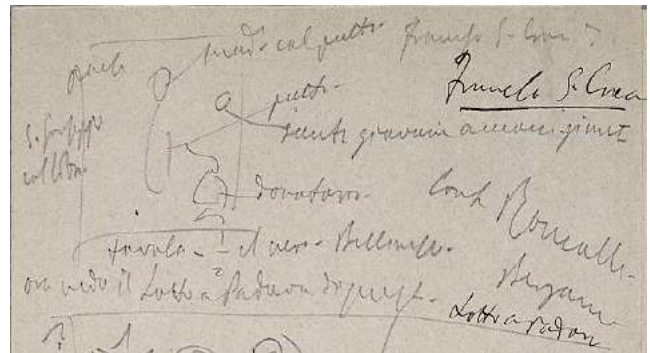
¹²⁹ Si tratta dell'opera indicata nel testo definitivo come presso i Musei Civici di Padova (inv. n. 49), dalla Collezione Capodilista (Padova), "Madonna con Bambino, tra S. Caterina e S. Giovanni Battista che presenta un donatore inginocchiato", attribuita dubitativamente a Lotto e giudicata come molto simile all'opera nella Collezione Roncalli di

Conte Roncalli, Bergamo (...)). L'opera viene segnalata anche nella minuta sui Santacroce (2028, fascicolo X, f. 17v): «[450] (...) [Disegno della sagoma della tavola] paese, Madonna col putto, santa giovane a mani giunte, S. Giuseppe col libro, donatore, tavola, in casa Roncali in Bergamo una tavola di figure metà il vero circa, i cui caratteri <[...]> fanno pensare a Lotto (...)». Nel testo definitivo è inserita tra le opere di Francesco Santacroce, come riccamente colorata e unione dello stile di Bellini e Basaiti, viene inoltre considerata vicina a Lotto per stile¹³⁰.

Si tratta molto probabilmente della *Madonna con Bambino, S. Giuseppe e un donatore* proveniente dalla Collezione del Conte Guido Roncalli di Montorio, dove è documentata sino almeno al 1975 e che è stata attribuita da Pietro Zampetti ad Andrea Previtali, riscontrandovi chiari richiami a Giovanni Bellini e con una datazione verso il 1510. L'opera, ritenuta inedita da Zampetti, è quindi segnalata forse tra i primi proprio da Cavalcaselle¹³¹.

Al f. 29r: «Conte Roncalli, vicino al Governo, Cariani?». Al f. 54r: «(...) IO CARIANUS BGOMEUS MDXVIII, in Rosini inciso¹³², tela, vedi Madonna Padova, [...] tipi grossi gonfi volgari, colore rossastro duretto, magro di colore, (acconciatura donna a destra) alla Palma. (...) Casa Conte Roncalli, Bergamo (...)». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con un lucido tratto dall'incisione del Rosini applicato su carta e con delle note a penna di mano di Cavalcaselle: «IO. CARIANUS BGONEUS. MDXVIII (1519) Casa Roncalli, Bergamo, p. 24, (...) [al centro] rosso lacca, tela (...)»¹³³.

Nella minuta su Cariani (2028, fascicolo XI) ai ff. 12v-14r: «[p. 24] 1519. Casa Roncalli Bergamo tela con 7 ritratti. Vedi movimenti - non mancano di grazia, ma vedesi la ricerca alla grazia - un poco di accomodato ed una certa ricerca per <tendere> rendere graziose le figure - così anco il modo ed il costume del vestire ed ec. <è più o meno ed ec.> Alcune figure si muovono o tendono al sorriso. Il colorito è <più> piuttosto magro, ma di giusto valore, di tinta calda <alqu> tendente al persico. Posto con cura, e steso con amore - ma nel tutto difetta un poco di rilievo [p. 25] I caratteri qui sono tra quelli del Palma vecchio <e di quel> e di un modo che ricorda anco la maniera di Giorgione. Le donne sono grasse della persona, gravi, robuste ma sane. <Specialmente> Le estremità sono tozze o grasse o larghe non solo <alla> sentono del modo di quelle del Palma ma anco ricordano il Pordenone. Benché siano figure piacevoli robuste e sane, tendono ad un carattere che sente del contadinesco - Bella tra queste è quella seduta di fianco appoggiata [p. 26] al muretto, collo specchio in mano; veduta di profilo. Il disegno è preciso, diligente. Così le pieghe sono studiate, ed è di quel modo <che si stanno> tra Palma e Lotto. (...) [p. 27] Mi ricordo che qui abbiamo un modo migliore ed una tecnica migliore di quella <ricordata> che vedesi nel quadro di casa Albani (il detto Bali)¹³⁴ ma abbiamo la stessa indole di pittore. / Così il ritratto di donna nella galleria Carrara dato a Giorgione¹³⁵ ha una tecnica che armonizza con questa del quadro di casa Roncalli - benché quello di donna sia dipinto forse con maggiore forza di tinte e modellato con più <sapere> fermezza.».



Andrea Previtali (attr. a), *Madonna con Bambino, S. Giuseppe e un donatore*, 1510 circa, olio su tela, 62 x 76 cm; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 55r (dettaglio).

Nel testo definitivo viene ampiamente descritto il soggetto e posta attenzione al sorriso incipiente delle figure, ai volti pieni e matronali, ma non privi di delicatezza, l'elemento più caratteristico è considerato, tuttavia, il tono color pesca

Bergamo: Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 429. L'opera non è però identificabile con nessuna di quelle pubblicate nella rassegna sui dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento, a cura di A. Ballarin e D. Banzato (1991).

¹³⁰ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 443-444, nota 1 (5).

¹³¹ P. Zampetti, I. Chiappini (a cura di), *Andrea Previtali*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/I, Bergamo 1975, p. 132, scheda n. 27, p. 148, fig. 2 (con bibliografia precedente).

¹³² G. Rosini, *Storia della pittura...*, Pisa 1838-1847, 7 voll., vol. 4, 1843, p. 166.

¹³³ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo "Giovanni Cariani".

¹³⁴ Si tratta dell'opera vista in Collezione Albani, di cui si è detto prima.

¹³⁵ Si tratta del ritratto ora assegnato a Bernardino Licinio e di cui si è detto nella parte sulla Carrara: si veda *supra*.

degli incarnati. L'ampiezza delle figure è vista richiamare i modi di Pordenone, Giorgione e Palma; i contorni e le pieghe dei panneggi sono indicati come precisi e realizzati con riflessione¹³⁶.

Tra le opere più note di Cariani e tra le sue più complesse, faceva parte della collezione della famiglia Albani, che la aveva forse commissionata e dove la segnalò l'Angelini (1720), passò poi a Giuseppe Albani e in seguito a Ferdinando Roncalli (1793) e, per eredità, agli altri membri della sua famiglia, dove si conserva ancora oggi; è ricordata da Tassi (1740-1750 circa), Pasta (1775) e Lanzi (1796), che la lodava particolarmente. Nell'Ottocento era segnalata da Marenzi (1824), von Rumhor (1832) – che la ricordava come risolta in modo grazioso, ma un po' ingiallita e debole di tono e realizzata sulla tela di lino senza imprimitura¹³⁷ – e Facchinetti (1833). Eastlake la aveva visionata già nella Collezione Roncalli nel 1855 riferendo erroneamente la data come “MDXVIII” e indicando la figura femminile principale come “non piacevole, gonfia e senza modellato, ma con un vestito attraente”¹³⁸. Locatelli (1869) ne indicava come buono il colorito e vive le teste, ma difettosa la composizione.

Pallucchini e Rossi (1983) ritennero il soggetto non un ritratto di famiglia in un interno, come si era pensato sino ad allora per via della titolazione tradizionale, ma un episodio profano di amore mercenario e dunque uno spaccato di vita della società del Cinquecento non idealizzato¹³⁹. A tale considerazione portò poi la lettura di alcuni simboli (Rossi, 2001), quali lo specchio (vanità), i guanti (attributi delle cortigiane), lo scoiattolo (lascivia), le scollature dei vestiti e l'atmosfera sensuale¹⁴⁰.

Secondo Rossi, l'uso di cromatismi violenti e la struttura ad incastro di masse oblique sarebbero il sintomo di un rinnovato interesse di Cariani per le più moderne esperienze di Tiziano e Palma il Vecchio e di un linguaggio anticlassico che Cavalcaselle vedeva, in un'ottica accademica (sposata anche dal Locatelli), come non pienamente accettabile.

Al f. 54r: «(...) Fondo giallastro chiaro, seduto sotto [*ginocchi], pelliccia nel risvolto della veste verde, Moroni, +/- Morone +/- stupendo Moroni col libro in mano, seduto e colle braccia appoggiate alla seggiola, tizianesco. Casa Conte Roncalli, Bergamo, Roncalli (...)». Si tratta dell'opera proveniente probabilmente dalla Collezione di Giuseppe Albani e segnalata nelle principali fonti bergamasche: Angelini (1720 circa), Tassi (1740-1750 circa) e Marenzi (1824) – che riferivano l'aneddoto citato dal Ridolfi (1648) secondo cui Tiziano suggerì al committente (un membro della famiglia Albani) di recarsi da Moroni per il ritratto se ne voleva uno realistico¹⁴¹ – e Locatelli (1867) che la ricordava anch'egli come uno dei più bei ritratti dell'artista.



Giovanni Cariani, *Sette ritratti Albani*, firmato e datato 1519, olio su tela, 117 x 117 cm, Bergamo, Collezione privata; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 54r (dettaglio).

¹³⁶ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 451-452, nota 1.

¹³⁷ Unica opera bergamasca di Cariani che lo scrittore descrive: Battezzati, 2009, p. 42, nota 107 a p. 86.

¹³⁸ S. S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. I, p. 247, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre.

¹³⁹ Pallucchini, Rossi, 1983, p. 48 (con bibliografia precedente).

¹⁴⁰ F. Rossi, in *Bergamo, l'altra Venezia...*, 2001, pp. 168-170, scheda n. IV.8 (con bibliografia precedente). Nel testo sono riportati pareri divergenti sull'inconografia tra cui quelli di Ballarin (1993) e Gentili (comunicazione orale, 1998).

¹⁴¹ Marenzi (1824), 1985, p. 55, in Collezione Roncalli: “rappresenta un vecchio seduto della famiglia Albani, vestito con pelliccia, ed è quello del quale il conte Francesco Maria Tassi nella vita di esso pittore (...) racconta che, andato il suddetto Albani nello studio di Tiziano Vecellio per avere il suo ritratto, al sentire ch'egli era bergamasco, negò di compiacerlo dicendo che riservasse quell'opera al Moroni eccellente nei ritratti. Per verità è questo uno dei più insigni tra quelli sortiti da quell'celebre [sic] pennello”.

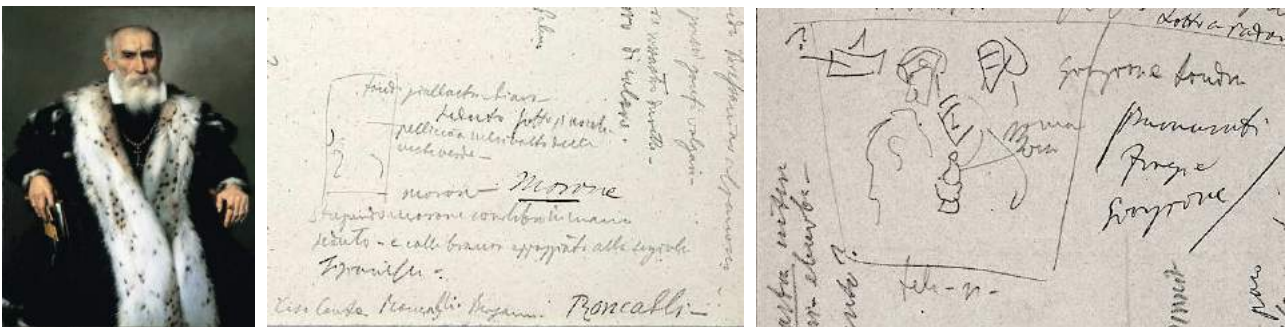
L'opera fu visionata da Eastlake per due volte una volta trasferita nella Collezione Roncalli, nel 1855 e nel 1857, quando rilevava di essere tornato a rivederla e di avere "offerto sufficientemente": evidentemente era interessato all'acquisto per la National Gallery, ma la sua offerta non fu accolta; all'opera sembra, infatti, far riferimento anche nel report riservato ai Trustees del museo datato 1856 quando segnalava che Bergamo era la patria di Moroni e che vi erano molte sue opere in collezioni private ma che i collezionisti avevano un'idea esorbitante del loro valore, tanto che aveva offerto un buon prezzo per una sua bella opera, ma invano¹⁴². Nel 1862 acquisterà quindi dalla Collezione di Federico Frizzoni de Salis a Bellagio sul Lago di Como *Il Tagliapanni* che l'anno dopo confluirà presso il museo londinese (Londra, National Gallery, inv. n. NG 697)¹⁴³.

Per Mina Gregori (1979) era tra i più importanti ritratti del Moroni ancora conservati presso una famiglia bergamasca e l'effigato era da identificarsi in Giovanni Gerolamo Albani (1509-1591)¹⁴⁴. Nicholas Penny (2004) lo riferiva al 1565-1570 circa¹⁴⁵. Facchinetti (2014) ha recentemente datato l'opera a prima del 1570 quando, se l'identificazione dell'effigiato è effettivamente coretta, Giovanni Girolamo Albani viene nominato cardinale¹⁴⁶.

Al f. 55r: «(...) Giorgione, Londra, tela +/- [...] forgie Giorgione (...)». L'opera non è identificabile: non è inserita nel testo definitivo e non è riconducibile a segnalazioni nelle fonti locali precedenti la ricognizione del conoscitore veneto e alle opere ascritte a Giorgione dalle fonti moderne¹⁴⁷.

Fumagalli Giuseppe (in restauro da)¹⁴⁸

Al f. 77v: «Giallastro, due angeli cantano, mazzo di rose in mano al primo, Madonna non manca di affetto, paese dalla finestra, putto guarda la Madonna e si tiene al manto appeso, poco meno del vero, tavolo, cuscino verde, tavola, Liberale, dal Sig. Fumagalli Giuseppe». L'opera non è segnalata nel testo della *History*. Potrebbe identificarsi, anche per le analogie tra schizzo di Cavalcaselle e opera, con il dipinto che Federico Zeri citava nella Collezione Aldo Nosedà di Milano¹⁴⁹. Purtroppo non è inserita nel testo sulla collezione edito nel 1929¹⁵⁰, per cui al momento non sono possibili ulteriori riscontri, anche perché Cavalcaselle non indica la collezione di appartenenza.



Giovanni Battista Moroni, *Ritratto di Giovanni Gerolamo Albani*, 1568-1570 circa, olio su tela, 110 x 77 cm, Collezione privata; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 54r, 55r (dettagli); la seconda opera non è identificabile.

¹⁴² S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. I, p. 247, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre, p. 347, taccuino NG 22/14: 1857 (I), 26 agosto; vol. II, pp. 100-101 (report confidenziale: NGA, NG 5/125/2, 4 febbraio 1856).

¹⁴³ Sul *Tagliapanni* si veda Penny, 2004, pp. 236-241.

¹⁴⁴ M. Gregori, *Giovanni Battista Moroni*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, pp. 299-300, scheda n. 183, p. 189, fig. (con bibliografia precedente).

¹⁴⁵ Penny, 2004, p. 220, fig. 4. Come a Roma in Collezione Roncalli. Si veda anche per la biografia di Gian Girolamo Albani.

¹⁴⁶ S. Facchinetti, in *Giovanni Battista Moroni...*, 2014, p. 133, scheda n. 41 (con bibliografia precedente).

¹⁴⁷ Non è segnalata nei cataloghi completi di Giorgione (1968, 1993, 2007: si veda la bibliografia finale).

¹⁴⁸ Per altre opere visionate quando erano in restauro da Fumagalli si vedano: Seriate, Collezione Piccinelli; Nembro, Chiesa parrocchiale.

¹⁴⁹ Fototeca della Fondazione Zeri, scheda n. 20146 (senza indicazione sulle misure): Liberale da Verona, *Madonna con Bambino*, già Milano, Collezione Nosedà. Per l'immagine si veda qui a p. 325.

¹⁵⁰ G. Nicodemi, *La raccolta Aldo Nosedà*, Milano 1929.

4 Bergamo provincia: collezioni pubbliche

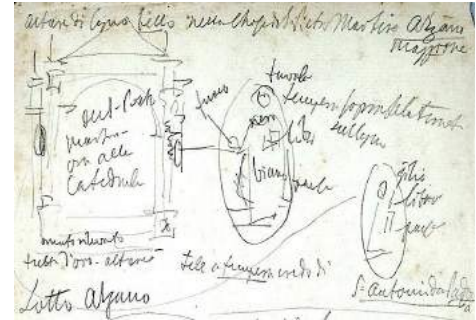
4A Chiese di Bergamo provincia (in ordine alfabetico di luogo)

Albino

Sul f. 78r dove è un elenco di opere di Giovanni Battista Moroni, di cui non sono però stati reperiti i disegni, si legge: «(...) Albino - Morone, Santissima Trinità, 2 figure e la colomba, idem Crocifisso e sotto due Santi (...)». Si tratta della *Trinità* del Moroni, nella parrocchiale di S. Giuliano ad Albino (olio su tela, 176 x 122 cm, 1552-1553 circa), già segnalata dal Maironi (1819) e dal Locatelli (1867), e del *Crocifisso con i Santi Bernardino da Siena e Antonio da Padova* nella stessa chiesa (olio su tela, 226 x 133 cm, 1574-1575 circa), citato dal Tassi (1740-1750 circa) con la corretta attribuzione, mentre dal Maironi (1819) in poi (Locatelli, 1867) fu ritenuto del Moretto e poi restituito di nuovo al Moroni da Frizzoni (1897)¹.

Alzano Lombardo

Sul f. 29r (del 1857 circa, con aggiunte successive) con gli itinerari: «(...) Alzano da Bergamo, 4° miglio, Loto +/- veduto +/- Da Alzano a Nese, indi in Olera (...) +/- veduto (...)». Il *Martirio di S. Pietro* è riferito, infatti, a Lorenzo Lotto dal conoscitore veneto ed è rilevato su più fogli, sul f. 30v (2032, fascicolo XVIII): «3.2.1 serafini, giallo, raggi, corona, putti passi larghi, azzurro cielo, verde albori [*tetri], paese, [indica la figura di sinistra] schiena rosso, spada retro sul capo, coltello, rosso, giallo, rosso, sguaina la spada, l'altro alza la mano per tirare il colpo di spada, tavola di Lotto, Alzano - Bergamasco. Uno dei belli quadri di Lotto della sua maniera robusta, tizianesca, severo nel rigore dell'età, ai 35, credo tra 1516 - ed il 1521, forse prima del 1516 perché più maschio di quello del 1516² e meno diafano, più tizianesco, severo, tizianesco, nel paese di Alzano Maggiore 5 miglia da Bergamo, Alzano (...)».



Palma il Vecchio, *Martirio di S. Pietro domenicano*, 1526-1528 circa, olio su tavola, 290 x 190 cm, Alzano Lombardo (Bergamo), Museo d'Arte Sacra S. Martino, sala n. 9; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. VII, ff. 36v-37r (dettagli).

In 2032, fascicolo VII, sul f. 35r: «Vedi a Serina è Palma³ modo alla Lotto. Cariani viene da qui cioè di questo modo. Putti infagotati, forme Palma in piccolo, Cariani a Dresda (Giacobbe)⁴. Teste sopra nuvoli caldi brunetti più sull'azzurro. Gloria mosso alla Lotto, sotto severo alla Palma, sbilancio. [Parte del cielo] Giallo con testine gialle calde. Disegno viziato sopra attacchi dritti putti. Palma vecchio in tutto, erbe tocchi Palma. Stacca sul verde alberi, berretto rosso cinabro piuma bianca. Testa in scuro e mezza ombra, carattere alla Lotto. Padre Eterno testa alla Palma. Il santo che fugge, Tiziano movimento, anzi Basaiti o [*Schiavone]. Pieghe alla Palma ma angolari alla Lotto e vuoti con il colore e roseo vuoti, specialmente la gloria. Bracci, forme, disegno, colore, alla Palma grandioso. Movimento un poco imbrogliato, colore forte e di tocco grasso, testa ancora alla Palma. Alla Palma il Santo, come nella Santa Barbara di Palma a Venezia⁵ di color forte rossastro di tocco robusto, testa che ha sentimento, forme trattate largamente alla Palma, movimenti, proporzioni, idem». In 2032, fascicolo VII, ai ff. 36v-37r: «[Angeli] caldi tutti sopra nuvoli, bruni caldi più scuri del cielo, gloria Lotto, Padre Eterno Palma era tondo? (...) [Figura che corre a destra] Tiziano, Basaiti, [figura a

¹ M. Gregori, *Giovanni Battista Moroni*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/III, Bergamo 1979, p. 220, scheda n. 3, p. 329, fig. 3 (illustrato in b/n); p. 221, scheda n. 4, p. 176 (illustrato a colori), p. 348, fig. 2 (illustrato in b/n); S. Facchinetti, in *Giovanni Battista Moroni...*, 2014, p. 117, scheda n. 7, p. 130, scheda n. 34 (con bibliografia più recente).

² Lorenzo Lotto, *Pala Martinengo*, 1513-1516, olio su tavola, 520 x 250 cm, firmata e datata "LAURENTIUS LOTUS MDXVI", Bergamo, S. Bartolomeo.

³ Qui Cavalcaselle accosta l'opera a quelle di Palma il Vecchio in Serina. Si vedano le ricognizioni sui due polittici dell'artista a Serina: *infra*.

⁴ Palma il Vecchio, *Incontro di Giacobbe e Rachele*, 1524 circa, olio su tela, 146,5 x 250,5 cm, Dresda, Staatliche Kunstsammlungen Gemäldegalerie Alte Meister (inv. n. 192). L'opera era riferita da Cavalcaselle a Giovanni Cariani: si veda l'introduzione su Cariani.

⁵ Palma il Vecchio, *Polittico di S. Barbara*, 1520 circa, olio su tavola, 217 x 89 cm (tavola centrale), Venezia, Chiesa della Purificazione di Maria (o Santa Maria Formosa).

sinistra] rosso forte cupo [*ingiallito], [S. Pietro] indica colla mano il credo scritto in terra, nella Cattedrale portato dalla chiesa di S. Pietro [disegno due sagome con punti di domanda]. [Sul f. 37r è disegnato l'altare ligneo] Altare di legno bello nella chiesa di S. Pietro Martire Alzano Maggiore, ancona di S. Pietro martire ora alla Cattedrale, ornato rilevato, tutti d'oro, altare, tele a tempera credo di Lotto Alzano, tavola, tempera sopra [*tele tonde] (...) S. Antonio da Padova». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di alcuni fogli contenenti un disegno su lucido della pala, ripreso da uno di quelli conservati a Venezia, ma più sintetico, e un disegno su carta della soasa simile a quello a Venezia, con alcune note a penna e a matita di mano di Cavalcaselle: «Alzano p. 61, Locatelli, sia prima del 1516 e 15⁶, direi formato a Venezia e poi a Bergamo⁷. [Altro foglio] [gloria] carattere Palma vecchio, angioletti tutti sopra nuvoli, brani caldi più scuri del cielo, vedi antico altare disegno a S. Pietro martire, [angolo di destra] pezzo aggiunto, giuro che era rotondo ora fatto quadrato⁸ (...) tavola grande il vero figure, S. Pietro martire col dito indica ed è scritto credo in terra, coltello piantato in petto. [Altro foglio] Altare di legno e due figurette dipinte, Chiesa di S. Pietro Martire, Alzano Maggiore. Santo domenicano col fuoco e libro, qui era il quadro, S. Antonio da Padova, sono tele dorate nella tavola e con caratteri del Lotto, non vorrei parlare di queste due figurette⁹, fuoco, libro, libro, S. Antonio d Padova, tele dorate sul legno»¹⁰.

Nella minuta su Lotto (2028, fascicolo IX) l'opera è descritta ai ff. 33r-37r: «[61] (...) Alzano. Ci siamo decisi a parlare ora del quadro del Loto ad Alzano (paese poco lontano da Bergamo) prima del quadro di S. Bartolomeo 1516¹¹ [62] perché questo quadro di Alzano presenta caratteri veneti, mentre dal quadro 1516 in poi troviamo una modificazione nel modo del Loto. Note tavola. Si vede che il colore fu fermato, ed inoltre anco si vede qualche parziale ritocco, ma il quadro è ancora uno dei più conservati del Loto. / Teste d'angeli sopra i nuvoli (nuvoli caldi brunetti) più forti dell'azzurro del cielo. Il Padre Eterno - movimento alla Palma e d'un tipo e carattere [63] che ricorda quello del suo stesso nella cappella della chiesa a S. Maria del Pozzo a Bergamo¹². Gloria all'intorno (giallo di colore) <[...]> con teste di angioletti gialli caldi - altri ne vedete al modo indicato. Ma questa gloria nel tutto non è ben bilanciata col rimanente nel quadro (*)¹³ ma quantunque <le figure> gli angeli siano di carattere meschinetto (voglio dire piccolini di proporzioni e forme) sono però di carattere piacevole. [64] La parte sotto sente molto del Palma il vecchio e ricorda l'arte severa del Tiziano. <più forse che tutti i suoi altri quadri da noi veduti> In tutto vedesi un modo largo e facile, <ed un fare più largo> e caratteri <più> formati e movimenti <meglio> bilanciati più che in altre sue opere. Taglia di figure e proporzioni e sviluppo di forme in armonia tra loro. Il paese è tutto <quello> alla Palma - sia per carattere, come per forme e mondo anco di colorire. / Il colore è grasso e di un tocco [65] franco e largo, e larghe masse vedi cosa ho scritto sul disegno. Il santo martire fa un buon movimento, e ci ricorda i caratteri della figura del quadro del Palma a S. <Barnaba> Maria Formosa a Venezia. Colorito forte, vigoroso, caldo <tendente all'infuocato> acceso, tinte robuste, testa che non manca di espressione. Le ossa i piani trattati largamente ed alla Palma. Così movimenti e proporzioni buone. L'uomo Io tira la spada dal fodero è una figura di complessione robusta ma il suo movimento non è tanto facile e naturale. [66] Tutta alla Lotto è la figura che libra il colpo, messo in mezzombra queste figure grippano bene. Da lontano un frate <che> molto animato, fugge. / Questo bel quadro del Loto porta tutti i caratteri del bel tempo e della sua maniera robusta. / Qui si mostra veneto in tutto per cui <credi> se stiamo ai caratteri dovrebbe essere fatto prima del 1517; <ove> da quel anno in poi modificò il Lotto la sua maniera [67] nel modo che diremmo. È dipinto con corpo di colore e solido impasto. Loto potrebbe, si può dire, averlo fatto un tempo dopo, e dopo essere ritornato a Venezia, e così da colà venendo ad Alzano fresca la sua memoria delle opere della scuola veneta aver provata un'opera di quella maniera. Ma se noi consideriamo le opere che Loto fece in quella città noteremmo che quelle stesse si risentano del modo suo lombardo [68] e per ciò serissimo disposti a collocarlo qui prima del 1517. Si può conoscere quando Palma fece la sua Santa Barbara a Venezia per S. Maria Formosa? <a Venezia?> Ove era Loto? Si trovava a Venezia? /

⁶ Rispetto alla datazione espressa prima (1516-1521) qui Cavalcaselle rivede il suo giudizio, proponendo una datazione anteriore al 1516, la stessa che propone nella minuta e che sarà accolta da Crowe nel testo definitivo.

⁷ Cavalcaselle solleva qui la questione della formazione veneta o bergamasca di Lotto, per cui si veda quanto detto nella parte introduttiva, sezione su Lorenzo Lotto.

⁸ Si allude forse qui alla sagomatura della centina superiore della tavola attuata in seguito allo spostamento dell'opera dalla Chiesa di S. Pietro martire a quella di S. Martino in Alzano, per adattarla alla cornice marmorea barocca dell'altare della Pentecoste di quest'ultimo luogo: si veda la prima parte, nota n. 369.

⁹ Le due figure, identificate in S. Vincenzo e S. Antonio da Padova, saranno poi considerate di Lotto, nel suo miglior stile palmesco, nel testo definitivo: Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 403, nota 1. Sono state poi riferite a Palma il Vecchio in F. Rossi, *Bergamo e Palma il Vecchio: un rapporto dialettico*, in *Serina a Palma il Vecchio...*, 1981, figg. 21-22; o alla sua bottega in Rylands, 1988, p. 251, scheda n. 92 (con bibliografia precedente); Rylands, in *Bergamo l'altra Venezia...*, 2001, p. 206, scheda n. V.11 (con bibliografia aggiornata). Per una foto d'epoca della soasa, che si conserva ancora oggi nella Chiesa di S. Pietro martire, si veda: *Palma il Vecchio. Lo sguardo...* 2015, p. 22.

¹⁰ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo "Lorenzo Lotto".

¹¹ Si veda *supra*, la pala di Lotto in S. Bartolomeo a Bergamo: Lorenzo Lotto, *Pala Martinengo*, 1513-1516, olio su tavola, 520 x 250 cm, firmata e datata "LAURENTIUS LOTUS MDXVI", Bergamo, S. Bartolomeo.

¹² Lorenzo Lotto, *Storie di Maria*, affreschi, firmati e datati 1525, Cappella della Vergine (a sinistra del coro), S. Michele al Pozzo Bianco, Bergamo: si veda *supra*.

¹³ (*) "Vedi anco gloria nel quadro a S. Spirito anno 1521 difetto simile". Si tratta di: Lorenzo Lotto, *Pala di S. Spirito*, 1521, olio su tela, 287 x 268 cm, firmata e datata "L. LOTUS 1521", Bergamo, S. Spirito.

Potrebbe avere mandato questa tavola da Venezia <a Bergamo> ad Alzano? Ma nel 1513-1517 era a Bergamo? Le due figurette dei santini su tela che vendosi <sull'> sui pilastri dell'antica cornice di questo quadro rimasto a S. Pietro martire di Alzano [69] ci sono sembrate cose col carattere di Loto. Bello poi è quell'antico <ornato> altare dorato. (...)». Nel testo definitivo l'opera è confermata come di Lotto verso il 1515 ma è rilevata la componente veneta e palmesca dello stile in particolare per le figure, viste come piccole e muscolose, l'armonia delle tinte, il tocco fluido e il modo chiaro con cui sarebbe resa l'espressività dei personaggi attraverso l'uso delle ombre e delle luci; è notata poi una certa sproporzione nella zona della gloria rispetto alle figure nel primo piano¹⁴.

L'attribuzione tradizionale della pala a Lorenzo Lotto risale alle prime citazioni in ambito locale: la visita pastorale del Grimani (1642), il Parroco di Alzano corrispondente del Calvi (1661-1671 circa) e il manoscritto del Tassi (1740-1750 circa) dove era ricordata come collocata nella sede originaria (la chiesa di S. Pietro Martire in Alzano), prima dello spostamento avvenuto a metà Settecento (nella parrocchiale di S. Martino sempre ad Alzano). Il nome di Lotto è dato quindi come acclarato nel Catalogo manoscritto del 1798 delle opere di rilievo del territorio, dove è indicato come “superbo Martirio di S. Pietro Martire del Lotto”, e nel resto dei documenti sulle soppressioni rinvenuti e in cui la pala è citata¹⁵. La paternità al Lotto venne accolta anche dal Maironi da Ponte (1819) che la ricordava come: “una delle migliori opere che sieno sortite dal vivace pennello del nostro Lorenzo Lotto”¹⁶. Già prima della ricognizione del conoscitore veneto, tuttavia, lo scrittore tedesco von Rumohr nei *Drey Reisen* (1832) aveva osservato come fosse “curioso” che si volesse attribuire a Lotto l'opera e la aveva piuttosto avvicinata ai Piazza da Lodi¹⁷. Locatelli (1867) la credeva nuovamente di Lotto e Cavalcaselle si alleneva a tale indicazione anche se nei manoscritti rilevava molte attinenze con lo stile di Palma. In seguito l'opera fu ampiamente descritta da Berenson (1895), che segnalava anche lui le componenti palmesche, e da Frizzoni (1896). Solo con un attento approfondimento di Roberto Longhi (1926) si arrivò all'assegnazione corretta a Palma il Vecchio, accolta nel catalogo completo di Rylands (1988), che data la pala al 1526-1528 e che in seguito (2001) ne ricostruisce la storia della commissione facendola risalire ad una gara che vide coinvolti anche Tiziano e Pordenone. Menzionata da Paolo Pino (1548), Carlo Ridolfi (1648) e Francesco Scanelli (1657), la gara fu aggiudicata da Tiziano che realizzò l'opera per la Scuola di S. Pietro Martire a Venezia, andata distrutta in un incendio nel 1857. La commissione della pala per Alzano Lombardo potrebbe essere stata, secondo Rylands, un dono consolatorio dell'amico dell'artista, Lorenzo Lotto, la cui amicizia è attestata dal Vasari, o un evento indipendente dalla gara e che portò al confronto informale tra i dipinti di Palma e Tiziano. Le vicende della gara sono state recentemente accolte (Corsato, 2013, in Villa, 2015), con una ipotesi di datazione dell'opera anticipata al 1526-1527 da Simone Facchinetti che ritiene possa essere stata il risultato di un aggiornamento del progetto iniziale, con l'inserimento del Dio Padre, per adattarlo ad un centro dislocato rispetto alla Serenissima¹⁸.

Cavalcaselle si sofferma anche sulla soasa - scorporata dalla pala a metà Settecento e ancora oggi visibile in S. Pietro Martire ad Alzano, mentre la pala è stata spostata nel museo locale - con ornati in foglia d'oro e che è stata riferita per l'ideazione a Pietro Isabetto (1484-1549) nei suoi anni giovanili, verso il 1505, e per l'esecuzione a Donato Fantoni¹⁹.



Bottega dei Marinoni, *S. Antonio abate tra S. Cristoforo e S. Nicola da Tolentino*, 1540 circa, olio su tavola, 175 x 134 cm, Alzano Lombardo (Bergamo), Museo di S. Martino; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. VII, f. 37r, dettaglio; Domenico Tintoretto (Attribuita a), *Madonna con S. Cristoforo e due donatori*, 1580 circa, 347 x 160 cm, olio su tela centinata, Alzano Lombardo (Bergamo), Museo di S. Martino; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 30v (dettaglio).

¹⁴ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 402-403.

¹⁵ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio (1798); si vedano anche altri documenti riferiti nella I parte.

¹⁶ Maironi, vol. I, 1819, p. 21: lo studioso la vede ancora in S. Pietro Martire ad Alzano, sull'altare maggiore.

¹⁷ C. Battezzati, *Carl Friedrich von Rumohr e l'arte nell'Italia settentrionale*, in “Concorso. Arti e Lettere”, III, 2009, p. 44, nota 115 a p. 87.

¹⁸ R. Villa, in *Palma il Vecchio. Lo sguardo...* 2015, pp. 123 (figura), 128, 129, 137, note 36-39 (con bibliografia); S. Facchinetti, *Lontano da Venezia. Jacopo Palma il Vecchio nelle chiese bergamasche*, Busto Arsizio (VA) 2015, pp. 43-59.

¹⁹ G. Mascherpa, *L'ancona perduta*, in *La pala Martinengo di Lorenzo Lotto. Studi e ricerche in occasione del restauro*, Bergamo 1978, pp. 47-49; R. Villa, in *Palma il Vecchio. Lo sguardo...* 2015, p. 137, nota 36.

In 2032, fascicolo VII, sul f. 37r: «(...) Tavola <Gavasi?> da Poscante, Boldrini, vedi Fumagalli. Sente del Bergognone, ad olio male ritoccato, ha sofferto, ombre scuri, mani di legno, ½ il vero, aureole rilevate, manca sentimento, ombre scure». Nel testo definitivo il dipinto è posto tra le opere assegnate ad Agostino Gavazzi; nelle postille di Borenius (1912) invece viene attribuito al Previtali, sulla base dell'indicazione di Luigi Angelini (1908), e indicato come spostato nella terza sagrestia della chiesa parrocchiale di Alzano dedicata a S. Martino (almeno dal 1903)²⁰.

L'opera, proveniente dall'altare dedicato a S. Antonio Abate della chiesa domenicana di S. Pietro Martire in Alzano (ora si trova nel Museo di S. Martino della stessa località), è segnalata per la prima volta come anonima negli Atti della visita pastorale di S. Carlo Borromeo (1575) e del vescovo Grimani (1642), in relazione al *Martirio* nella stessa chiesa (l'opera vista prima) che era riferito a Lotto e proponendo fosse della stessa mano. Angelini (1908) riferirà di un'attribuzione precedente a Giacomo Gavazzi da Poscante avvenuta verso il 1859 in occasione di un tentativo di vendita dell'opera, che venne stimata circa 320 Lire austriache²¹. Cavalcaselle (1866-1869 circa), che la vide dopo il trasferimento presso la parrocchiale di S. Martino è incerto tra Gavasio o Leandro Boldrini, pittore veneto che - come visto nella sezione sulle raccolte pubbliche di Bergamo - egli credeva bergamasco. Fa inoltre riferimento ad un giudizio di Giuseppe Fumagalli, il restauratore e suo informatore locale con cui è in contatto durante la ricognizione bergamasca e che potrebbe avere fatto da intermediario nel tentativo di vendita riferito dall'Angelini. L'opera compare poi all'Esposizione bergamasca di Arte sacra del 1898 con l'attribuzione ad Andrea Previtali, ripresa dal Fornoni (1898), il quale riferiva anche lui di una precedente attribuzione al Gavasio in fonti locali non precisate, e da Luigi Angelini (1908) che ne ricordava lo spostamento nella terza sagrestia della parrocchiale e un restauro (*ante* 1903). Nel 1913 Fornoni precisava che era troppo bella per essere di Gavasio da Poscante, ma non poteva attribuirsi nemmeno al Previtali. In seguito lo stesso studioso (1915-1920 circa) proponeva il nome di un pittore locale, Nicola Boneri, di cui però non si conoscono opere certe. Pinetti (1931) assegnava l'opera ad "Anonimo bergamasco" degli inizi del Cinquecento. Francesco Rossi (1979) metteva la pala in rapporto con lo stile di Previtali e con le opere bergamasche di Palma il Vecchio²². Lo studioso la considerava inoltre della stessa mano dell'autore dei SS. *Giuseppe* e *Leonardo* nella sagrestia di S. Alessandro Croce (segnalati prima) e la assegnava ad un anonimo "Maestro di Alzano". Infine Franco Moro (1990) e Chiara Paratico (2008) la hanno attribuita alla bottega dei Marinoni. La Paratico (2008) ne ha precisato la datazione agli anni Quaranta del Cinquecento, nella tarda attività della bottega²³.

Sul foglio 30v: «(...) Chiese in Bergamo, Madonna cherubini, angeli, S. Cristoforo col putto, senatore [a sinistra] senatore [a destra] mezze figure, tela del Tintoretto, Cappella della Madonna del Rosario, Alzano, Alzano – Bergamasco (...)». L'opera non è segnalata nel testo definitivo. Si tratta della *Madonna con S. Cristoforo e due donatori* (347 x 160 cm, olio su tela centinata) che si trovava nella chiesa parrocchiale di Alzano ed è stata trasferita nel locale museo. La tela è unanimemente identificata con la pala che decorava la sala al piano terreno della Scuola dei Mercanti a Venezia e che venne trasferita nel luogo attuale dopo la soppressione della Scuola (avvenuta nel 1819) per volere di Napoleone Eugenio (Napoleone IV). Ridolfi (1648) la assegnava a Domenico Tintoretto, seguito dal Martinoni (1663), mentre Boschini (1664) la citava come opera di Jacopo Tintoretto. La partenità a quest'ultimo è stata sostenuta in epoca moderna da Mary Pittaluga (1920, 1925) con una datazione verso il 1560-1570, ma non è stata accolta dal resto della critica: Venturi (1929) la riteneva di Domenico con l'intervento di un collaboratore (forse Marco Tintoretto), Berenson (1936, 1957) la considerava solo in parte autografa di Jacopo, per il van der Bercken (1942) era interamente di bottega; è stata poi esclusa dagli autografi di Jacopo dal De Vecchi, autore del catalogo completo del pittore (1970). L'ultimo intervento critico rinvenuto è del Pallucchini (1981, 1982 e riedizione 1990) che ritiene l'opera di Domenico Tintoretto (Venezia, 1560-1635), dando ragione al suggerimento di Ridolfi, per i caratteri stilistici propri dell'artista e ravvisabili soprattutto nei brani ritrattistici²⁴. Per cui la datazione può essere spostata nella fase giovanile di Domenico, verso il 1580.

Bondo con Petello (frazione di Albino)

Sul f. 78r, dove è l'elenco di opere di Giovanni Battista Moroni, si legge: «(...) Bondo – con Petello – Moroni, la Vergine con Santa Barbara (...)». Si tratta della *Madonna con Bambino in gloria tra le Sante Barbara e Caterina* nella

²⁰ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 438, nota 5 e postilla di Borenius. Si veda anche *supra*: parte su Accademia Carrara, opera di Antonio Boselli, per un probabile altro riferimento all'opera.

²¹ L. Angelini, *Arte bergamasca. Di una tavola di Andrea Previtali in Alzano Maggiore*, in "Rassegna d'arte", anno VIII, n. 8, agosto 1908, pp. 136-137 (illustrata). Il restauro è indicato come eseguito a cura di Valentino Bernardi di Bregamo.

²² F. Rossi, *Pittura anonima bergamasca*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/III, Bergamo 1979, p. 43, scheda n. 9, p. 62, fig. 2.

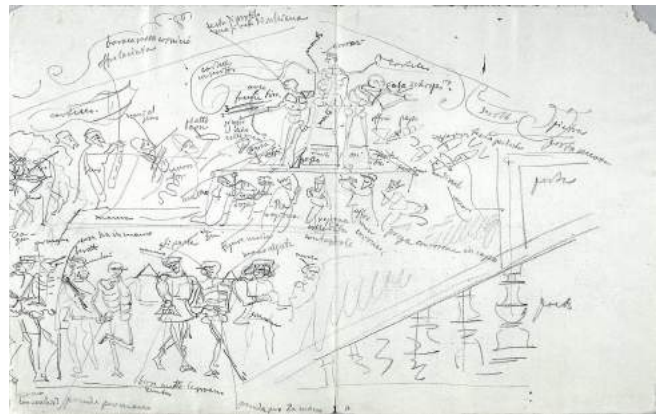
²³ Paratico, 2008, pp. 307-310, scheda n. 54.

²⁴ M. Pittaluga, *Notizie sul Tintoretto della Parrocchiale di Alzano presso Bergamo*, in "L'Arte", XXXIII, 1920, pp. 241-244, fig. 1; M. Pittaluga, *Tintoretto*, Bologna 1925, p. 260; *L'opera completa del Tintoretto*, presentazione di Carlo Ternari, apparati critici e filologici di Pierluigi De Vecchi, Milano 1970, p. 134, B6 (non illustrata); R. Pallucchini, P. Rossi, *Jacopo Tintoretto. L'opera completa*, Milano 1982, ed. consultata 1990, vol. I, "Le opere sacre e profane", p. 239, scheda n. A2, vol. III, p. 697 (non illustrata, ma con bibliografia precedente).

parrocchiale di Bondo Petello, dedicata a S. Barbara (olio su tela, 248 x 140 cm, firmata "IO. BAP. MORONUS P.", 1560 circa): l'opera era citata dal Tassi (17740-1750 circa), dal Maironi (1819) e dal Locatelli (1867)²⁵.

Clusone

Sul f. 29r (del 1857 circa, con aggiunte successive) con gli itinerari: «(...) Da Bergamo a Oneta per andare a Clusone +/ Clusone stato (...)». Sui ff. 27v-32r, 35v-36r (in 2032, fascicolo VII): «(...) [Descrive gli affreschi del portico] <[...] sono figure più ragionevoli> Sul vicino portico queste pitture sono di taglia più lunga e svelta, ma è stessa fisionomia d'arte fine del 1400 [della *Danza macabra*], ma non è la stessa mano, color acceso sono più ragionevoli della danza. Clusone. [f. 28r] (...) [Descrive l'affresco con S. Francesco che riceve le stimmate] libro 1476, [nel simbolo] 14[*9]2 (...), porta, vedi nell'interno la stessa mano, tozze brutte, altre pitture tagliate via. [f. 28v] [Descrive la *Danza* sulla facciata] Finto cornicione [...] 148[*0], 1485 (...) rifatto verde. (...) fondo rosso forse prima era azzurro. Una certa facilità nei movimenti ed una certa regolarità di proporzioni, piantano, brutti [*guasti ...], le morti sono tutte gialle colorate, caratteri tutti italiani della fine del 1400. Rosso morte sotto l'intonaco, tentativi di rifarlo intonaco, rifatto, intonaco nuovo, scritto e figure nuove, superbia, avarizia, lussuria, invidia, nuovo scritto, intonaco nuovo. Tre figure presentano l'inferno. (...) [ff. 31v-32r] [Figura in alto alla sinistra dello scheletro principale] Testa di profilo ma si vede di schiena (...). [ff. 35v-36r] [Descrive gli affreschi interni] Jacopo Borlone, brutta pittura, figure meschine e malta, (...) i 4 dottori e i 4 Evangelisti in tanti tondi interno, (...) 1471 CHOB PINXIT (...). Parte rimamente perduta. Nell'arco le mezze figure di profeti sotto nicchie dipinte tra i quali S. Giovanni. Nelle pareti della chiesa fatti della passione di nostro signore in piccoli riquadri a fresco, composizioni brutte, molte figure, cose dozzinali, con piedi e mani lunghi e secchi, brutti. Le teste delle figure grandi, grasse e pesanti e deboli di gambe sentono del Reno, del Tedesco, tipi brutti idem. Color rossastro acceso e piatto e rozzo, composizione affollata, cose puerili. La volta manca di pitture e così parte della parete. Nota le pieghe non sono angolari ma all'italiana. N.B. li pochi scritti sotto i soggetti sono di forme italiane del tempo [*ma tipologie ha veduto moda] andata. Antica chiesa di S. Bernardino. [f. 36r] Angelo avisa d'andare in Egitto, fuga in Egitto, Madonna putto, S. Giuseppe, 1470, nell'interno nell'angolo a dritta [...], sono state in parte ritoccate. Alla sinistra sotto non sono restaurate ma sono molto deperite. [Riprende la descrizione dell'esterno] De odio amara - passa 1485». Il passo della minuta non è stato rinvenuto.



Giacomo Borlone de Buschis, *Trionfo della morte e danza macabra*, 1485, affresco, Oratorio dei Disciplini, Clusone (Bergamo); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. VII, ff. 31v-32r.

Nel testo definitivo è descritta prima la *Danza*, come di un artista del XV secolo che unisce la grossolana energia degli artigiani delle Alpi nord-italiane ad alcune caratteristiche del metodo toscano nella composizione e nella distribuzione delle figure; l'esecuzione è riferita come non di prima classe, i contorni troppo decisi e marcati con il nero, le tinte dei vestiti troppo acute per essere naturalistiche, inoltre non sarebbe stato dato rilievo alle figure tramite le ombre, le forme sarebbero pesanti, ricche di grossolanità e sproporzionata; è infine richiamato il testo monografico di Vallardi del 1859.

La parte interna è descritta come più tarda e più debole (Crocifissione e volta con Dottori ed Evangelisti), le scene della Passione sono considerate un lavoro povero, di non buona esecuzione, con uno stile che caratterizza gli artigiani di basso livello del XV secolo. Sono riportate la firma e le date 1471, 1470 ed è fatto riferimento a delle ricerche condotte Michele Caffi sui documenti di S. Bernardino che avevano provato che Jacobo Borlone fu pagato per l'interno tra 1462 e 1480; il portico è considerato meno rozzo dell'interno e vicino allo stile di Pier Antonio Mezzastri di Foligno (1430-1506 circa)²⁶.

²⁵ M. Gregori, *Giovan Battista Moroni, in I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/III, Bergamo 1979, p. 222, scheda n. 7, pp. 172-173 (illustrato a colori), p. 335, fig. 2 (illustrato in b/n).

²⁶ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 434-436, nota 1.

L'affresco esterno (con la *Danza macabra*) e quelli interni (con le *Storie di Gesù*) sono stati oggetto di studio a partire solo dalla metà dell'Ottocento, e in ambito prevalentemente locale, per cui il manoscritto di Cavalcaselle è di rilievo per l'interesse che riserva alla decorazione e per la sua precocità. Due studiosi locali, Gabriele Rosa e Paolo Vimercati Sozzi, si contendono, infatti, nel 1846 la priorità della segnalazione degli affreschi. Già prima di allora, tuttavia, Maironi da Ponte (1820) aveva rilevato che all'interno dell'Oratorio dei Disciplini si vedevano ben conservate "varie pitture a fresco del 1470 rappresentanti la passione di Gesù Cristo"²⁷, mentre in precedenza gli storici seicenteschi e settecenteschi avevano trascurato del tutto la decorazione.

Nel 1859 il Vallardi, nel primo studio monografico sul complesso, aveva riferito la decorazione interna ad un artista della scuola milanese di Bernardino Luini, sebbene avesse segnalato la presenza di una firma all'interno della chiesa (letta come "CHBO") e della data 1471. Il nome di Jacobo (o Giacomo) Borlone, pittore nativo di Albino, quale autore della decorazione con la *Danza* è fatto per la prima volta solo nel 1863 in relazione alla committenza dei Disciplini e grazie al rinvenimento di un documento presso l'Archivio di Stato di Milano, il *Libro dei legati dei disciplini di Clusone*, dove il pittore risulta pagato dalla confraternita nel 1470 e 1471 per le scene interne e nel 1471 e 1472 per la *Crocifissione* sempre all'interno della chiesa, firmata e datata infatti: "1471 / (IA)CHOB PINXIT" (poco sopra le imposte dell'arco trionfale). Già nel 1863 Eastlake citava la *Danza* di Clusone in quanto desideroso di visionarla dopo essere passato per la vicina Fino, ma dovette interrompere l'itinerario a causa della pioggia, senza riuscire a vedere gli affreschi: "(...) si dice che ci sia un buon altare a Clusone, è la Danza della morte, sul muro della chiesa"²⁸. Nei volumi di Pasino Locatelli (1867-1869) le opere clusonesi non sono segnalate.

Cavalcaselle è dunque il primo storico di ambito europeo a soffermarsi con attenzione sui dipinti, attribuendo nei manoscritti però al Borlone la sola decorazione interna dell'Oratorio, sulla scorta probabilmente della conoscenza del documento rinvenuto pochi anni prima, e notando attinenze con l'ambito tedesco, mentre l'esterno sarebbe stato realizzato da un artista italiano della fine 1400: la decorazione del portico e la *Danza* sono ritenute della stessa temperie culturale, ma non della stessa mano; la prima è considerata "più ragionevole" della seconda. Cavalcaselle riporta poi correttamente nei disegni le tre date 1471 (sulla *Crocifissione*) e 1470 (quest'ultima è riportata nel cartiglio tenuto dall'angelo nella scena dell'*Annuncio a Giuseppe*), per l'interno, e 1485 per l'esterno²⁹. Proprio quindi a partire dagli studi più specialistici di Crowe e Cavalcaselle (1871) si ritenne che lo "(Ja)chob" citato nell'iscrizione e il Borlone di cui parlavano i documenti della confraternita fossero la stessa persona e che i pagamenti documentati si riferissero alla *Crocifissione* e almeno a una parte delle piccole *Storie di Cristo* che occupano interamente, su tre ordini, le pareti laterali dell'interno.



Giacomo Borlone de Buschis, *S. Francesco riceve le stimmate*, *Crocifissione*, *S. Bernardino da Siena e devoto*, sopra la porta di ingresso, sotto il portico, *Angelo musicante* e *S. Gerolamo*, volta del presbiterio della chiesa, *Annuncio*, *Fuga in Egitto*, pareti della navata, 1470-1471 circa, affreschi, Oratorio dei Disciplini, Clusone (Bergamo).

La critica moderna è stata per lo più concorde ad attribuire al Borlone anche l'affresco esterno con la *Danza macabra*, datato 1485, sebbene ritenendolo più evoluto stilisticamente. Franco Mazzini (in più occasioni: 1960, 1965, 1971) ritenne, infatti, ragionevole che il Borlone fosse stato l'autore di tutta la decorazione pittorica del piccolo oratorio, quindi anche degli otto *Profeti* del sottarco trionfale e degli altri affreschi del presbiterio: il *Cristo benedicente* (parete di fondo), i *Putti musicanti*, i *Dottori della Chiesa* e le *Allegorie evangeliche* e *Allegorie degli elementi* (volta).

Ma allo stesso Borlone il Mazzini riferì (1971), diversamente da Cavalcaselle, per ragioni stilistiche, anche alcuni affreschi che sono sotto il portico esterno: la composizione con *S. Francesco che riceve le stigmate e un devoto*, *S. Bernardino* e una piccola *Crocifissione* (sopra la lapide col simbolo bernardiniano e l'indicazione della data 1452); la *Annunciazione* sopra la finestra; il *S. Gerolamo penitente* e le figure dei *Santi Bernardino*, *Antonio* e *Defendente* entro nicchie, riferita come dipinte con moduli architettonico-decorativi di repertorio rinascimentale.

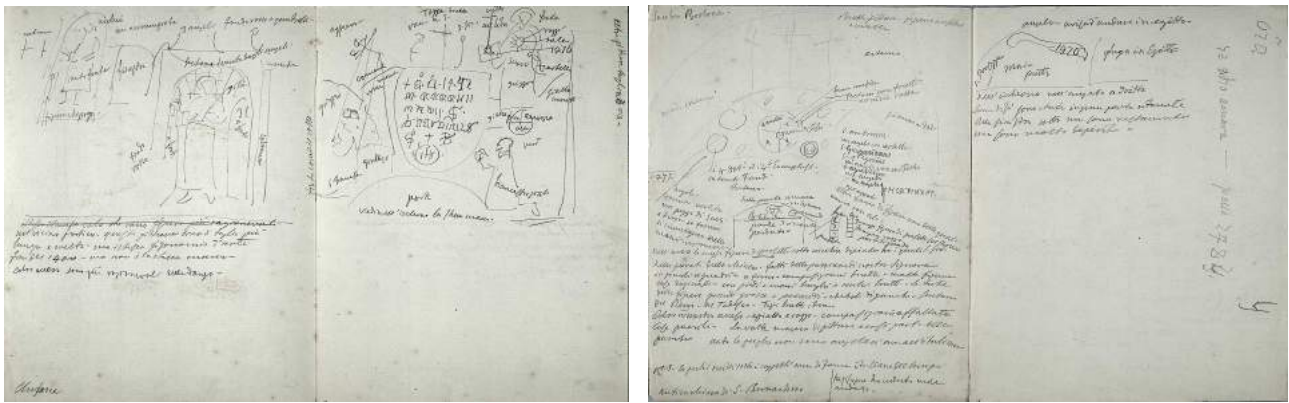
²⁷ Maironi, vol. II, 1820, p. 32.

²⁸ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. I, p. 651, taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4-7 ottobre.

²⁹ La data era stata letta erroneamente dal Rosa (1846) come 1489, si veda: L. Tognoli Bardin, *Giacomo Borlone e Giacomo Busca*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/I*, Bergamo 1986, p. 188.

Per quanto riguarda *La danza della morte* della facciata esterna Mazzini (1971) vi vide strette affinità con la *Crocefissione* del 1471 e la riferì quindi al Borlone e alla sua bottega. Il Borlone dovette avere, infatti, secondo lo studioso seguaci e collaboratori locali “che intervennero sicuramente là dove è una flessione del livello qualitativo, e ne volgarizzarono poi i modi”. Mazzini inoltre riconobbe al Borlone la conoscenza della pittura di Mantegna e forse anche dei toscani attivi a Padova³⁰.

Luigi Cortesi e Gabriele Mandel (1972), nel primo studio monografico moderno sul complesso, ritennero invece gli affreschi opera di autori diversi, mettendo in dubbio che il Borlone potesse essere l'autore della decorazione interna³¹. Luisa Tognoli Bardin (1986) spiegava le diversità di mani con l'intervento appunto della bottega del Borlone, attiva in fasi temporali diverse; la decorazione del presbiterio rivelerebbe, infatti, un momento più evoluto. Per il portico pensava ad un artista attivo nella bottega del Borlone, ma aggiornato con le più avanzate esperienze coeve venete e lombarde³². Nel 1992 puntuali ricerche d'archivio dimostrarono che il Borlone e “Giacomo Busca”, artista che in passato si pensò di identificare (per le diverse dizioni delle citazioni documentarie) come possibile collaboratore del primo, sono in realtà la stessa persona: Giacomo Borlone “de Buschis”. Infine Alessandra Fracassetti (intervento del 1999, ma edito nel 2003), ripresa da Mauro Zanchi (2005), sintetizzando gli studi e le ricerche documentarie precedenti, ha tentato una cronologia della vita del Borlone, pittore nato alla fine degli anni Venti o all'inizio degli anni Trenta del XV secolo, residente e attivo a Clusone dagli anni sessanta all'ultimo decennio del XV secolo e morto intorno al 1497: nelle scene della vita di Gesù (ora 36, in origine 45) all'interno dell'oratorio è evidente, per la studiosa, l'intervento della sua bottega, l'artista attinge alla tradizione tardogotica lombarda e al repertorio iconografico dei codici miniati precedenti e coevi, nella danza esterna la sua cultura si affina, divenendo più autonoma e rinascimentale³³.



Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. VII, ff. 27v-28r, 35v-36r: disegni relativi alla decorazione esterna e interna dell'Oratorio dei Disciplini a Clusone (Bergamo).

Dossena

Sul f. 82r: «(...) Tela bellissimo, S. Giovanni Battista, Paolo Veronese, Dossena. [Altra opera] (...) tutto ridipinto pare fosse un Paolo Veronese, tela, Padre Eterno, angelo, S. Rocco, Santo, Santo, altare di S. Rocco (...)». Le due opere non sono entrate nel testo definitivo. Nella Chiesa di S. Giovanni Battista a Dossena si trovano ancora oggi diverse testimonianze di opere d'arte veneta del 1500-1700 inviate da Venezia da alcune famiglie originarie del luogo trasferitesi in Veneto. Il conoscitore rileva le due opere ora ubicate nelle prime cappelle ai lati del presbiterio: il *Martirio di S. Giovanni Battista* - già segnalato come opera di Paolo Veronese nell'inedito “Catalogo delle pitture del Dipartimento del Serio, 1798” e nella relazione di Pietro Roncalli del 1809³⁴ - e il *San Rocco tra San Vito e San Modesto*. Il primo è considerato dal conoscitore come di Veronese con più sicurezza, il secondo con più perplessità. Già Maironi (1820) ricordava la prima opera come “di pennello del famoso Paolo Veronese”, precisando che nella chiesa si conservava la scrittura di un contratto con l'artista³⁵. Il *martirio di S. Giovanni Battista* è ricordato, infatti, come eseguito nel 1575 stando ad un manoscritto del XVII secolo (conservato nell'Archivio della Parrocchiale di

³⁰ F. Mazzini, *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma 1971, vol. 12, *Ad Vocem* (con bibliografia precedente).

³¹ L. Cortesi, G. Mandel, *Affreschi ai Disciplini di Clusone*, Bergamo 1972.

³² L. Tognoli Bardin, *Giacomo Borlone e Giacomo Busca*, in *I Pittori bergamaschi...., Il Quattrocento/I*, Bergamo 1986, pp. 188-196, scheda n. 7, figg. alle pp. 190-195 (con bibliografia precedente).

³³ A. Fracassetti, *Giacomo Borlone de Buschis: il pittore dell'oratorio dei Disciplini*, in *La signora del mondo*, atti del convegno internazionale di studi sulla Danza macabra e il Trionfo della morte (Clusone, 1999), Clusone 2003, pp. 145-161; M. Zanchi, *Il Theatrum mortis nel nome della vita eterna, l'Oratorio dei Disciplini a Clusone*, Bergamo 2005, pp. 43-49 (con bibliografia precedente).

³⁴ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio (1798); Relazione di Roncalli del 23 agosto 1809, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, abbreviato in: Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809). Si veda la I parte.

³⁵ Maironi, vol. II, 1820, p. 69.

Dossena) reso noto dal Pinetti (1931). Fiocco (1934) lo riteneva autografo, mentre Berenson in un primo momento (1932) lo indicava come parzialmente autografo, per poi (1957) elencarlo tra i lavori tardi del Veronese. Nell'opera completa del Veronese, Remigio Marini (1968) lo indicava come autografo per composizione e disegno, ma rileva che nella stesura si vedeva "l'innegabile intervento della scuola"³⁶. L'opera non è stata poi inserita nel successivo catalogo di Veronese a cura di Pignatti e Pedrocchi (1995), nemmeno tra le opere attribuite. Eugenia Bianchi (1997) nella guida della chiesa lo riferiva ancora al Veronese³⁷. La qualità non particolarmente alta - l'opera è stata visionata dal vivo in occasione del presente studio - fa propendere per ritenere giusta l'osservazione del Marini e per riconoscervi quindi la mano di Veronese nell'ideazione, ma l'intervento della bottega nell'esecuzione.

La seconda opera, *San Rocco tra San Vito e San Modesto*, era ricordata dal parroco corrispondente del Calvi (1661-1671 circa) come di mano di Tiziano, attribuzione confermata nel manoscritto parrocchiale del XVII secolo citato dal Pinetti (1931). Tassi (1740-1750 circa) la riferiva anche lui a Tiziano. Maironi da Ponte (1820) la indicava invece come "tavola rappresentante tre Santi in piedi riconosciuta del medesimo rinomato autore [Paolo Veronese]" ed è possibile che Cavalcaselle si rifaccia a tale fonte per l'attribuzione. Mentre all'Esposizione Diocesana di Arte Sacra (1898) figurerà come opera di Tintoretto. Pinetti (1931) la pubblicherà come di scuola veneta del XVI secolo. Berenson (1957) come parzialmente autografa del Veronese; è poi inserita dal Marini (1968) nel novero delle opere attribuite al pittore nelle prime fonti, ma poi sottaciute dalla maggior parte della critica successiva³⁸. Mazzini nell'edizione critica del Tassi (1969-1970) la indicava come riferibile al Marescalco. Anche tale opera non è stata poi inserita nel catalogo di Veronese a cura di Pignatti e Pedrocchi (1995), nemmeno tra le opere attribuite; Eugenia Bianchi la riferiva a Veronese e bottega (1997)³⁹: vista la qualità inferiore (rilevata a suo tempo anche da Cavalcaselle) rispetto alla precedente opera, sembra più corretto acriverla alla bottega del Veronese, ambito stilistico più pertinente.



Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce (bottega di)/Jacopino de' Scipioni (attribuito a), *Polittico dell'Immacolata concezione*, 1515, olio su tavola; Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce, *S. Pietro*, scomparto del *Polittico del Battesimo di Gesù*, 1524 circa, olio su tavola, Dossena (Bergamo), Chiesa di S. Giovanni battista, cappella della Madonna del Rosario e coro; Paolo Veronese a bottega (attribuito a), *Il martirio di S. Giovanni Battista*, 1575 circa, olio su tela, 225 x 135 cm, Paolo Veronese (bottega di), *San Rocco tra San Vito e San Modesto*, fine del XVI secolo (?), olio su tela, Dossena, Chiesa di S. Giovanni Battista; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 82r (dettaglio).

Sul f. 29r (del 1857 circa, con aggiunte successive), dove sono indicati gli itinerari, Cavalcaselle segnala nella chiesa anche delle opere non specificate di "Francesco Rizzo" che aveva visionato: «(...) da Serinalta in Dossena (un'ora a cavallo), Francesco Rizzo e Paolo Veronese +/- stato». Sul f. 82 r, sotto la rilevazione delle due opere, annotava anche: «(...) <Francesco Zanchi Bergamo⁴⁰>». Non è stato rinvenuto, però, il disegno corrispondente, né la segnalazione relativa nella minuta, forse tali opere rientrano nei disegni che lo stesso Cavalcaselle riferiva come andati perduti⁴¹. La breve annotazione potrebbe correlarsi ad uno dei due polittici o ad entrambi a cui si è fatto cenno nella prima parte, uno

³⁶ *L'opera completa di Veronese*, presentazione di Guido Piovene, apparati critici e filologici di Remigio Marini, Milano 1968, p. 116, n. 179 (illustrata in b / n), con bibliografia precedente.

³⁷ E. Bianchi, *S. Giovanni Battista in Dossena*, Bergamo 1997, p. 63 (come Veronese).

³⁸ *L'opera completa di Veronese...*, 1968, p. 132, n. 326 (non illustrata).

³⁹ Bianchi, 1997, p. 60 (come Veronese e bottega).

⁴⁰ Nelle *Vite* del Tassi "M. Francesco de Zanchi" era considerato un pittore attivo a Bergamo nella seconda metà del 1500, ma non era ricordato in relazione a Dossena: in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. I, pp. 140-141. Così come anche Pasino Locatelli (vol. II, 1869, p. 241) lo ricordava per una citazione documentaria (relativa alla sua decorazione di ante d'organo in S. Spirito a Bergamo), ma non per Dossena. Su Zanchi si veda anche Rossi, 1981, bibliografia estesa citata in nota n. 45.

⁴¹ Si veda la sezione sull'Accademia Carrara; è probabile che le osservazioni sulle opere dei Santacroce in Dossena siano andate perdute già prima della stesura del testo della *History* per cui non se ne poté dare conto più estesamente né nella minuta, né nel testo definitivo.

dei quali (molto probabilmente quello ubicato in origine nel coro e dedicato al *Battesimo di Gesù*) veniva infatti rilevato nel documento del 1798 sulle opere di pregio del territorio. In tale documento era correttamente riferito ad un “Santacroce” (non meglio specificato, ma indicato come “lo stesso di Serina”) e nelle postille di Giuseppe Beltramelli alle *Vite* del Tassi (1797-1816 circa) era assegnato a Francesco Rizzo e come fra le sue migliori opere⁴²; mentre il parroco corrispondente del Calvi (1661-1671) e il Tassi (1740-1750 circa) lo avevano riferito a Palma il Vecchio, attribuzione rimasta valida anche negli studi di Burkhardt (1855), Locatelli (1867)⁴³, Morelli (1890, 1896)⁴⁴ e Frizzoni (1904), che pensava però ad un seguace di Palma. Pinetti (1931) lo riferiva anche lui a Palma e alla sua scuola o a Francesco Rizzo, ma come imitazione di Palma e ne riportava un documento di esecuzione datato 1524. Berenson (1958) proponeva l’assegnazione anche lui Francesco Rizzo da Santacroce, cambiata a favore di un anonimo “Maestro di Dossena” della famiglia dei pittori Zanchi da Rossi (1979, 1981), ma recentemente invalidata con argomenti più puntuali: si tratterebbe di un’opera eseguita da Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce nella sua fase matura (1524 circa), contraddistinta da forme più monumentali che rispecchiano i moduli dell’arte del primo Rinascimento, in particolare di Palma il Vecchio (Rowlands, 1999, Tempestini, 2001, 2007)⁴⁵.

Maironi (1820) registrava invece in Dossena un’ancona divisa in più pezzi con la Vergine ed altri Santi, opera del “nostro Santacroce”, e vari di minor grandezza che riferiva anche lui alla scuola di Palma il Vecchio⁴⁶. Nel primo caso indicava probabilmente il *Polittico della Madonna del Rosario*, della seconda cappella di sinistra, segnalato poi dal Pinetti (1931) e dal Berenson (1958) come di Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce, con una datazione verso il 1515. L’opera è stata riferita in epoca moderna allo stesso Rizzo (Bianchi, 1997), alla bottega, con datazione verso il 1515 (Buganza, 2001) o, più recentemente, a Jacopino de’ Scipioni (Facchinetti, 2006)⁴⁷. Il riferimento di Cavalcaselle, seppur molto sintetico e non correlabile purtroppo con certezza ad uno dei due polittici, è in ogni caso di rilievo per la segnalazione di opere, come visto, solo corsivamente citate nelle fonti precedenti.

Fino del Monte

In 2032 (=12273), fascicolo VII, sul f. 37v: «(...) Quadro rovinato (da Rilosi di Bergamo⁴⁸), quadro che era bello, movimenti facili, le due figure sotto sono belle e spontanee. Madonna meschinetta, carni giallastre rovinata e così il putto piccolo, vedi Savoldo, sempre tristo [...] veronesi. Chiesa S. Andrea. IO. BAP. MORONUS. P. / M.D.LXXVII, 1577, Fino sprà Clusone Fino del Monte. [Figura di sinistra] un poco tizianesco, [testa Madonna] gentile, [Santo destra] chiavi mano, bello movimento prende il manto. Chiesa di S. Andrea a Fino sopra Clusone». L’opera, come le altre del Moroni, non rientrò nella pubblicazione della *History*. Si tratta della tela ancora in loco, firmata e datata sulla base in basso: “IO: BAP: MORONUS: P. M.D.LXXVII”. Fu eseguita per la parrocchiale di Fino ed era già citata nel Seicento con molti elogi. Era segnalata anche dal parroco corrispondente del Calvi (1661-1671, 1677) e dal Tassi (1740-1750 circa). Nell’Ottocento la registrava Maironi da Ponte (1820). Come precisa Mina Gregori (1979), nel 1862 fu messa in

⁴² “Lettera di ben avveduta persona che delle opere del Rizzo ha piena contezza (...)”, nelle annotazioni di G. Beltramelli [1797-1814 circa] alle *Vite* del Tassi, in: Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, pp. 176-177 (come pala dell’altare maggiore di “Francesco Rizzo di Santacroce”).

⁴³ Locatelli, vol. I, 1867, pp. 296-297: sei pezzi sono visti nel coro, mentre le porzioni con l’*Annunciazione* sono viste su un altro altare e non sono ricondotte al medesimo complesso, ma ascritte lo stesso a Palma il Vecchio.

⁴⁴ J. Anderson (a cura di), Giovanni Morelli. *Della pittura italiana, studii storico-critici. Le gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, Milano 1991, p. 314, nota a (polittico nella chiesa parrocchiale di Dossena, di mano di Palma il Vecchio).

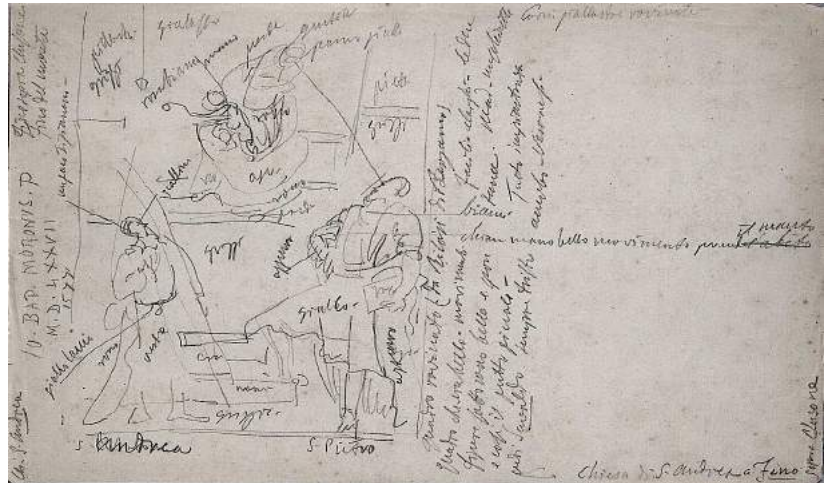
⁴⁵ Ora il polittico è conservato parte nel coro, parte nella prima cappella a destra nella parrocchiale di Dossena: Pinetti, 1931, pp. 261-262; B. Della Chiesa, *I pittori da Santacroce, in I pittori bergamaschi...., Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 499, scheda n. 14, figg. a pp. 516-517 (con bibliografia precedente e storia attributiva); Bianchi, 1997, p. 34; F. Rossi, *Bergamo e Palma il Vecchio: un rapporto dialettico*, in *Serina a Palma il Vecchio nel quinto centenario della nascita 1480/1980, studi e ricerche in occasione del restauro dei polittici di Serina*, Bergamo 1981, pp. 37-38, 46, note 68-69 (come del “Maestro di Dossena”, personalità a cui Rossi riconduceva anche il “Polittico di Oneta”, per cui si veda dopo), fig. 14. Per l’attribuzione ultima e decisiva a Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce si vedano: E. W. Rowlands, “*Raffazzonando con qualche gusto e con buona pratica*”. *Le opere tarde di Francesco Rizzo da Santacroce*, in “Saggi e memorie di storia dell’arte”, n. 23, Venezia 1999, pp. 13, 16-18, 21-23, nota 6, pp. 25-26, note 24, 29, fig. 3; A. Tempestini, *Un dipinto di Francesco Rizzo da Santacroce a Borgo Valsugana*, in “Studi tridentini di Scienze Storiche”, anno LXXX, sezione II, 1-2, 2001, pp. 43-50; A. Tempestini, *Una Madonna e Santi di Francesco Rizzo da Santacroce*, in *Arte nelle Venezia. Scritti di amici per Sandro Sponza*, Saonara (PD) 2007, pp. 91-92. Rowlands, per avvalorare la sua attribuzione, ricollega il Polittico di Dossena alla pala firmata dal Rizzo e proveniente da Endine, passata ad un’asta Finarte di Milano (1975), a cui Cavalcaselle fa riferimento nella minuta sui Santacroce, per cui si veda la I parte di tale studio e l’introduzione a questa seconda parte. Si veda anche: S. Facchinetti, *Intorno....*, 2010, pp. 51-55, fig. 27.

⁴⁶ Maironi, vol. II, 1820, p. 69.

⁴⁷ B. Della Chiesa, *I pittori da Santacroce, in I pittori bergamaschi...., Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, p. 500, scheda n. 15, figg. a p. 519 (con bibliografia precedente e storia attributiva); Bianchi, 1997, pp. 51-55; S. Facchinetti, 2006, p. 145, nota 22 (Jacopino de’ Scipioni, con bibliografia precedente).

⁴⁸ Forse si tratta del pittore Giuseppe Rilosi (Bergamo, 1811-1884).

vendita dai fabbricieri e dal parroco di Fino a Venezia, per 170 Lire: lo attesterebbe la copia di una lettera conservata nell'archivio parrocchiale. L'informazione era trapelata persino a Londra tanto che Eastlake nel 1862 intraprendeva tre ore di strada da Bergamo per andare sino a Fino (passando prima per Alzano, Albino e Clusone) dove rilevava che l'opera era appunto in vendita: "Nella chiesa parrocchiale di Fino vicino Clusone, a circa 12 miglia da Bergamo nel val Serriano, un altare di Moroni in vendita, si parla al Parroco di Fino a nome di Vincenzo Azzola di Venezia, Madonna in trono con Bambino, un santo per parte, paesaggio, in tela, firmato G. B. Moroni e datato, ad arco sopra". Nel 1863 tornava a rivederla: "un viaggio con destinazione Fino, vicino Clusone, per vedere un altare di Moroni in vendita, fu abbandonato il resoconto a causa della pioggia (...). La persona da consultare, in merito all'acquisto è il Parroco"⁴⁹. Mentre nel report del 19 novembre 1863 la segnalava supponendo che se ne chiedesse un prezzo elevato e, per i "molti difetti", la indicava come non adatta all'acquisto. La registravano in seguito anche Locatelli (1867) e appunto Cavalcaselle (1866-1869). La Gregori la ricorda come tra le pale del Moroni più ammirate e derivata dal Moretto⁵⁰.



Giovanni Battista Moroni, *Madonna con Bambino in trono, tra i Santi Andrea e Pietro*, firmata e datata 1577, olio su tela, 260 x 160 cm, Chiesa di S. Andrea, Fino del Monte (Bergamo); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. VII, f. 37v.

Fiorano al Serio

Sul f. 78r dove è l'elenco di opere di Giovanni Battista Moroni: «(...) Fiorano = ancona del Moroni rappresentante S. Alessandro, con 4 piccoli quadri (...)». Si tratta della grande pala con *S. Giorgio e la principessa*, *Madonna con Bambino e i Santi Alessandro, Defendente, Lucia e Apollonia* nella Chiesa di S. Giorgio a Fiorano al Serio (olio su tela, 229 x 115 cm, la tavola centrale, 130 x 66 cm i Santi, 120 x 108 cm la Madonna, 1575-1578 circa). Nel testo del Calvi (1668) l'opera era riferita a Moretto, fu poi Tassi (1740-1750 circa) a pubblicare un documento secondo cui fu commissionata nel 1575 per la considerevole cifra di 400 Lire e una somma di frumento. L'opera era citata anche dal Maironi (1820) e dal Locatelli (1867)⁵¹.

Grumello de' Zanchi (frazione di Zogno)

Sul f. 29r (del 1857 circa con integrazioni successive) con gli itinerari «(...) da Zogno a Grumello de Zanchi, un antico +/- veduto» e in 2032, fascicolo VII, sul f. 3r con altri itinerari «A Piano di Borno per Erbano alla Madonna, Bergamo a Zogno a Grumello dei Zanchi, da Zogno a Piazza, Chiesa di S. Martino (...)». Sul f. 77r: «(...) [S. Antonio] Tempera giallastra, paese alla Basaiti, col Cristo in mano, S. Antonio abate che [...] legge, barbone, braccia lunghe ed a punta, tavola e libro, tavoletta a tempera (...) [S. Gerolamo] (...) Carattere fiero di testa, pieghie spesse mani e diti a punta, Padre Eterno identico carattere, sia il Rizzi Francesco, [S. Gerolamo, testa] gentile (...) Chiesa a Grumello de' Zanchi presso Zogno». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di uno schizzo sintetico con alcune note di mano di Cavalcaselle: «S. Croce, Francesco Rizzo, chiesa Grumello de Zanchi presso Zogno, p. 448, a S. Antonio abate, tavoletta a tempera, b, leone, S. Girolamo, libro, rosso, aquila, erde, sia S. Giovanni evangelista, rosso, azzurro, Padre Eterno, benedice, Basaiti o Cima»⁵².

⁴⁹ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. I, pp. 611, 616, nota 25, taccuino NG 22/31: 1862 (II), 11-12 ottobre, pp. 651, 657, nota 5, taccuino NG 22/34: 1863 (III), 4 ottobre.

⁵⁰ M. Gregori, *Giovan Battista Moroni*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/III, Bergamo 1979, p. 258, scheda n. 101, p. 375, fig. 3 (illustrato in b/n).

⁵¹ *Ibidem*, pp. 258-259, scheda n. 102, pp. 209-211 (illustrata a colori), pp. 361, 370, 371 (illustrata in b/n).

⁵² Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3.

L'opera è inserita nella minuta sui Santacroce (2028, fascicolo X), ai ff. 16v-17v: «[448] (...) Così a Grumello de Zanchi presso Zogno nel bergamasco abbiamo vedute alcune <tavolette> pitture le quali ricordano molto il Cima ma più ancora il modo del Basaiti; < le quali tavole opere sono > è che potrebbero anco essere fatte da Francesco mentre si trovava (quando era giovane) in contatto ed assieme con quei pittori a Venezia, certo lo spirito di queste <figure sono più in ra> pitture ed il merito loro si accosta molto a quello di quei pittori di maggior abilità. [449] Tali pitture sono a tavolettina con S. Antonio abate che legge appoggiato al tavola ove sono i libri - fondo di paese tutto nello spirito e carattere del Basaiti al quale pittore certamente lo si può attribuire. (6) S. Girolamo seduto in un fondo di paese anco questo bel quadretto dello stesso spirito d'arte degno del Basaiti (*)⁵³. Certo non qui <solo> ricordiamo questi quadretti soltanto per mostrarne (quanto a voi) fino dove si può spingere le ricerche del Riccio e del Girolamo, <senza darle come cose sicure di Francesco>. Vedesi un Santo figura intera che legge e l'aquila sta in terra da una parte - fondo di paese - figura un terzo poco meno del naturale, e così un altro Santo che legge - e finalmente una lunetta col Padre Eterno che benedice, ed ha [450] il mondo, questi hanno più spiegati i caratteri del Rizzo Francesco (...)». Nel testo definitivo sono segnalati analogamente i 4 scomparti e la lunetta, gli stessi pezzi descritti nei manoscritti, nella sezione su Rizzo da Santacroce, ma come eseguiti nello spirito dei primi lavori di Rizzo e vicini allo stile di Marco Basaiti ed infine indicati come troppo buoni per Rizzo, non abbastanza buoni per Basaiti⁵⁴.

Il S. *Gerolamo in un paesaggio*, il S. *Antonio Abate in un paesaggio*, il S. *Giacomo* e il S. *Giovanni Evangelista* sono da riconoscere nei quattro scomparti del cosiddetto "Polittico di Grumello de' Zanchi", ancora oggi collocati nella sede originaria: la parrocchiale di Grumello, chiesa decentrata nella bergamasca, tanto che furono rubati nel 1973 e recuperati l'anno seguente⁵⁵.

Forse proprio per la collocazione, sfuggirono alle principali fonti antiche, persino locali: erano segnalati solo dal Conte Giacomo Carrara in un appunto manoscritto senza data (circa del 1790) e in un disegno forse di sua mano (reso noto da Rossi) ma con l'attribuzione a Lorenzo Lotto⁵⁶. Cavalcaselle fu dunque il primo storico di ambito europeo a rilevare il complesso (che non compare mai repertoriato nemmeno nei documenti napoleonici), sulla cui attribuzione fu incerto tra il primo Francesco Rizzo da Santacroce e Marco Basaiti. In seguito Pinetti (1931) segnalava le opere come di "ignoto bergamasco del principio del XVI secolo"⁵⁷. Furono finalmente ascritte da Longhi (1932) a Vittore Carpaccio con una datazione verso il 1496, attribuzione seguita da Fiocco (1932) e Berenson (1936 e 1957) che le riteneva in gran parte autografe. Van Marle (1936) proponeva invece una datazione al 1514 circa. Il Lauts (1962), nel catalogo completo del Carpaccio, accoglieva la datazione di Longhi al 1496⁵⁸. Perocco (1967) pubblicava il complesso come autografo nel nuovo catalogo di Carpaccio, con una datazione anticipata al 1495, ma segnalando che la lunetta con il Padre Eterno era da considerarsi un'imitazione posteriore. Rossi (1994) aggregava alle tavole l'opera ora in Accademia Carrara raffigurante *Sei santi*⁵⁹, si tratta però di una ricostruzione che è stata poi rigettata⁶⁰.



Vittore Carpaccio, *Polittico di Grumello*, S. Antonio Abate in un paesaggio, S. Gerolamo in un paesaggio, ante 1514 circa, olio su tavola, 50 x 45 cm, 49 x 45,5 cm, Zogno (frazione Grumello de' Zanchi, Bergamo), Chiesa di S. Maria Assunta (parrocchiale); Vittore Carpaccio, *Polittico di Grumello*, S. Giovanni Evangelista, S. Giacomo Apostolo, olio su tavola, 99 x 37 cm, 97,5 x 38,5 cm, Zogno (frazione Grumello de' Zanchi, Bergamo), Chiesa di S. Maria Assunta; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 77r (dettaglio).

⁵³ (*) Noi abbiamo già ricordato il Rizzo Francesco volta [450] Rizzo Francesco parlando d'un lavoro del Basaiti a Berlino (...).

⁵⁴ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 443, nota 4.

⁵⁵ Oggi sono sull'altare laterale della chiesa, lungo la parete di sinistra.

⁵⁶ Manoscritto di G. Carrara, cart. XIX, fascicolo 10; disegno presso il Gabinetto Disegni e Stampe dell'Accademia Carrara, citati in: F. Rossi, *Presenze venete*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 136-137, scheda n. 27, p. 146, figg. 2-3, p. 151, figg. 4-5.

⁵⁷ Pinetti, 1931, p. 491 (illustrati).

⁵⁸ J. Lauts, *Carpaccio paintings and drawings complete edition*, London 1962, fig. 68-70, pp. 242-243, scheda n. 53.

⁵⁹ Si veda la sezione sull'Accademia Carrara, con storia critica e bibliografia: l'opera ora è attribuita a Paolo Morando, detto il Cavazzola.

⁶⁰ G. Valagussa, in *Bergamo, l'altra Venezia...*, 2001, pp. 74-75, scheda n. I.2 (con bibliografia precedente).

Giorgio Fossaluzza, in un recente intervento (2012), ha riassunto il dibattito critico precedente e ha cercato di fare più chiarezza sulla distribuzione degli scomparti e sul problema attributivo: la lunetta con il *Dio Padre benedicente* (segnalata da Cavalcaselle come facente parte del medesimo complesso) sarebbe da ricomporre con il *S. Antonio Abate* e il *S. Antonio da Padova* (due pezzi ancora oggi nella stessa chiesa, ma non segnalati dal conoscitore veneto) e farebbe parte di un altro polittico smembrato da ricondurre alla fase tarda (1525 circa) di Francesco Rizzo da Santacroce (messa in luce dal Rowlands, 1999, e accolta da Tempestini, 2001, 2007), mentre a Vittore Carpaccio con una datazione però *ante* 1514 sono da confermare i 4 scomparti: *S. Giovanni Evangelista*, *S. Giacomo Maggiore*, *S. Gerolamo in un paesaggio* e *S. Antonio abate in un paesaggio*, considerati privi della porzione principale⁶¹.

Lovere



Alessandro Bonvicino, detto il Moretto da Brescia, *S. Faustino a cavallo*, *S. Giovita a cavallo*, 1515-1518, tempera su tela, 485 x 215 cm ciascuna (parte interna); Floriano Ferramola, *Annunciazione*, 1515-1518, tempera su tela, 485 x 215 cm ciascuna (parte esterna), Lovere (Bergamo), Chiesa di Santa Maria in Valvendra; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. VII, ff. 19r-19v.

La ricognizione sulle raccolte pubbliche e private di Lovere è databile al 1866 ed è in: 2032, fascicolo VII, ai ff. 19r-24v, dove sono commentate le ante di organo e gli affreschi di S. Maria in Valvendra e, a seguire (ff. 22r-24v), alcune opere della Pinacoteca Tadini (che si vedranno dopo)⁶². Sul f. 19r descrive la parte interna: «(...) S. FAUSTINUS posa nobile, bella, figura [*tornita], dolcezza di forme, bello giovane. S. IOVITA, nobile, bella. Io Credo di Bonvicino Moretto (e non Moroni). Putti grassi molto. Sono due belle figure nobili, tutto mi dice Moretto da Brescia. Sono tempere, bene in sella, cavalli belli, con teste piccole e corpo grasso, buona prospettiva, figure si guardano, buona massa, belli assi, interno dell'organo. Tempera, sotto gli abiti hanno armatura dalla quale si vede i bracci e le gambe sotto al cotolò. 1518, 1498 morto = 20 anni 22, al tempio, Lovere». Sul f. 19v descrive la parte esterna: «(...) Ornato rifatto. Molto rovinato, tempera molto rovinata, caratteri più meschini dell'interno, oltre di che ha molto sofferto. Tele. [Angelo] un poco infagotato, testa tonda, capelli ricci pervinca, color rossastro basso, pieghe alla Romanino, un poco come dettaglio, movimento goffo, giovane però, forma di pieghe. Madonna regolare, ha mano al petto e l'altra sul libro. Sia di Feriamola l'avamporta? e di Bonvicino Moretto i Santi interni. Il parapetto, pittura moderna. Lovere al tempio»⁶³. La minuta sulle ante di Lovere qui descritte è già stata pubblicata da Chiara Parisio (1999): Cavalcaselle, nella sezione sul Ferramola, cita dallo Zamboni (1778) il documento di allogazione al Ferramola delle ante di organo con

⁶¹ I primi tre scomparti furono ritenuti di uno stesso complesso (definito "Trittico di Grumello") dal Rossi (1979) che però li assegnava ad un anonimo seguace di Palma il Vecchio, legato all'ambiente dei Santacroce ed identificabile in Betino Zanchi e che avrebbe lavorato a Venezia e a Bergamo, capostipite di una bottega "palmesca" attiva anche a Dossena e Oneta: F. Rossi, *Pittura anonima bergamasca*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, pp. 52-53, scheda n. 37, p. 70, figg. 1-3 ("Maestro di Grumello"). In seguito Rossi (1981, 1991) individuava due personalità anonime attive nella cerchia di Palma il Vecchio, il "Maestro di Dossena" (per cui si veda la sezione su Dossena e Oneta) e il "Maestro di Grumello" (a cui ascriveva i tre pezzi di Grumello), personalità ricondotte poi dal Rowlands (1999) e da Tempestini (2001, 2007) alla fase tarda di Francesco di Bernardo, detto Francesco Rizzo da Santacroce. A tale ultimo artista Fossaluzza ha recentemente attribuito anche i tre pezzi di Grumello: G. Fossaluzza, *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore 1519. Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore*, con contributi di M. Mazza e G. Poldi, Zero Branco, Treviso 2012, pp. 131, 133 (figg. 31-34), 134 (figg. 35-37), 201-202, nota 6 (con dettagliata bibliografia precedente).

⁶² Per la data del 1866 si veda Levi, 1988, pp. 249-250. A Lovere Cavalcaselle si reca dopo la visita ad Erbanno (Brescia).

⁶³ Queste note sono state parzialmente pubblicate da Moretti (1973) e Parisio (1985, 1999): G.B. Cavalcaselle *disegni...*, 1973, pp. 101-102, fig. 80; C. Parisio, *Il Moretto secondo il Cavalcaselle*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1984", Brescia 1985, p. 103, tav. III; Parisio, 1999, p. 205, nota 79.

l'*Annunciazione* per il Duomo Vecchio di Brescia, dipinte in collaborazione con il Moretto, ma senza ricondurlo alle ante che aveva visto a Lovere, mentre nella sezione su Moretto gli attribuisce le ante di Lovere datate 1518⁶⁴. Nel testo definitivo le opere sono descritte nelle sezioni su Ferramola e Moretto, come eseguite nel 1518 per S. Faustino di Brescia e ora in S. Maria di Lovere. L'*Annunciazione*, assegnata a Ferramola, è indicata come l'ultimo lavoro a lui ascrivibile, vicino allo stile di Palma, Tiziano e Pordenone: qualcosa di poco attraente è visto nell'uso delle tonalità rosse forti e tetre, nel bagliore dei vestiti e nella resa delle distanze che paiono prive di aria⁶⁵.

Le ante furono alloggiate ai due pittori il 7 agosto 1515 dal Comune di Brescia per l'organo del Duomo Vecchio e saranno terminate il 15 agosto del 1518, data dipinta sulle ante esterne. Dopo il 1536 furono probabilmente trasferite nell'attigua cattedrale di S. Pietro de Dom e, forse prima della demolizione della chiesa (1604), furono acquistate per la Basilica di S. Maria in Valvendra a Lovere, dove sono documentate almeno dal 1687. In tale collocazione le vide il Paglia (1675-1714), ma da allora si ingenerò una confusione sull'identificazione del complesso, degli autori e delle sedi di ubicazione originaria. A Lovere si perse la memoria della commissione e della collocazione iniziale, ma a Brescia Baldassarre Zamboni nel 1778 studiava i documenti della commissione e citava correttamente gli autori quali Moretto e Ferramola, senza però indicare l'ubicazione nuova. Crowe e Cavalcaselle (1871) riferiranno correttamente le ante a Moretto e Ferramola: da cui la rilevanza delle note di corredo al disegno. Inoltre la collaborazione di Moretto e Ferramola nell'impresa verrà vista da Cavalcaselle come un elemento a favore dell'ipotesi dell'alunnato del Moretto presso il più anziano Ferramola⁶⁶. Fu poi il Fenaroli (1877) a identificare le ante di Lovere con quelle che provenivano dal Duomo Vecchio. Nonostante ciò, gli studiosi successivi si divisero sull'iscrizione a Moretto o a Romanino delle sezioni interne. Favorevoli a quest'ultimo furono Frizzoni (1875), Morelli (1886), Longhi (1917) e Berenson (1932). Mentre il nome di Moretto, che era stato difeso da Cavalcaselle, sarà definitivamente acclarato solo nel 1939 con la mostra sulla pittura bresciana del Rinascimento, in cui sarà accolta l'identificazione delle ante di Lovere con quella alloggiate a Ferramola e Moretto per il Duomo Vecchio di Brescia, e con la monografia del Begni Redona (1988) e lo studio monografico in occasione dell'ultimo restauro (2004)⁶⁷.

Sul f. 20r: «Arco volta. 4 mezze figure di Santi coi loro cartelli. Lovere. S. Tomaso, S. Bernardo, un santo vescovo, coi loro cartelli e scritti [...], frate, frate, incoronazione madonna, frate, 5 frate, Deposizione, S. Domenico arco. Fondo nuovo, con dorature nuove. Pitture che sono state rinforzate, erano autentiche ma di chi, di Morone? Non si sa perché troppo traditi i caratteri, al di fuori avamporta ripassata, capella della Immacolata. 5a cappella. Fuga in Egitto, presentazione, presepio, angelo dorme, sposalizio, vescovo cardinale [...] papa, vescovo [...], sotto Cristo fra i dottori ed altri santi sulle pareti, per esempio S. Antonio abate, S. Lucia, S. Antonio, S. Caterina e S. Cristoforo. Madonna, S. Giovanni, e Nostro Signore. Ha del luinesco. Pitture molto guaste e rovinate, color crudo dozzinale, ora rovinato. Sotto putti con armi, fuori S. Pietro e S. Paolo. [...] sono rilevati, 4a cappella dello Sposalizio, al Tempio, Lovere».

Sul f. 20v: «(...) [descrive le parti con i nomi degli Evangelisti dipinti] Un fondo è rosso, uno azzurro, S. MATHEUS / VITAM / eternam / amen / 1514 / opus / FLORIAI / FERAMO / LAE.CI / BRIXE, fondo rosso cupo, questo è uno dei meno rovinati. Hanno molto sofferto di ridipinto. Il rimanente forse così stato ma ora è tutto più o meno rifatto (...)».

Si tratta degli affreschi della Chiesa di S. Maria in Valvendra a Lovere. Cavalcaselle descrive prima la decorazione della quinta cappella di sinistra⁶⁸ e a seguire quella della quarta cappella di sinistra⁶⁹. Quindi illustra le figure di apostoli, profeti e sibille, dipinti sulle arcate della navata principale. Nel testo definitivo sono inseriti solo i dodici apostoli affrescati da Floriano Ferramola sulla navata, uno dei quali reca la data 1514 e la firma del pittore: sono indicati come molto compromessi da abrasioni e ridipinture, ma con un discreto uso della prospettiva scientifica, con gradazioni nella luce e nelle ombre e con toni trasparenti che rivelerebbero i progressi compiuti dal maestro rispetto ai precedenti lavori⁷⁰. A Cavalcaselle si deve la rivalutazione critica del Ferramola ed è con le sue osservazioni che inizia la dibattuta questione della formazione del pittore che il conoscitore veneto riteneva emiliana, mentre Morelli riterrà lombarda⁷¹.

Sul f. 20v: «(...) Sposalizio tutto rifatto, sia stato Calisto (o Morone). Madonna col putto, S. Caterina, impiasticiato, chi sia? Sunta, orore, o rifatta. Morone, no. Vedi Cantù. Lovere +/ Giovanni ed Antonio Moroni, p. 172 Tassi». Si tratta dello *Sposalizio di Maria Vergine* considerato da Pinetti (1931) una copia da Giovanni Bellini e indicato dall'autore

⁶⁴ Parisio, 1999, pp. 73, 194, nota 17, 125, 205-206, nota 79.

⁶⁵ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 256, 258, nota 1, 286, nota 1.

⁶⁶ Parisio, 1999, p. 206, nota 79.

⁶⁷ Si veda quanto in Begni Redona, 1988, pp. 86-91, scheda 4 e quanto precisato in E. Lucchesi Ragni, *I Santi Faustino e Giovita del Moretto*, in *Ferramola e Moretto. Le ante d'organo del Duomo Vecchio di Brescia restaurate*, Catalogo della mostra (Brescia, 2004), a cura di M. Capella, I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Brescia 2004, pp. 55-59.

⁶⁸ Gli affreschi, con episodi della vita della Madonna, vengono ora riferiti ad Andrea da Manerbio, pittore bresciano della metà del Cinquecento: G.A. Scalzi, *De basilica: Santa Maria in Valvendra, a Lovere dal 1473*, con fotografie di Gianluigi Bonomelli, Lovere 2009, pp. 106-113.

⁶⁹ Gli affreschi, con episodi della vita di S. Giuseppe e dell'Infanzia di Cristo, vengono ora riferiti ad un artista milanese con richiami a Luini e Bergognone: Scalzi, 2009, pp. 92-105.

⁷⁰ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 256-258, nota 4.

⁷¹ M. Capella, *L'Annunciazione di Floriano Ferramola*, in *Ferramola e Moretto...*, 2004, pp. 49-53 (a p. 52 sono pubblicati i due disegni di Cavalcaselle, sul ff. 19v-r a Venezia citati sopra, ma senza trascrizione delle note); Scalzi, 2009, pp. 51-71.

come ubicato nel quarto altare a sinistra⁷²; della *Vergine con Bambino, S. Giovanni Battista e S. Caterina* che sempre Pinetti (1931) riferiva ad un imitatore di Giambattista Moroni del XVI secolo e vedeva al primo altare a sinistra⁷³ e dell'*Assunzione di Maria* del pittore bresciano Pietro Marone (1548-1603) posta ancora oggi nel coro dietro l'altare maggiore⁷⁴. Tassi (1740-1750 circa) riferiva quest'ultima ad Antonio Moroni con una datazione al 1664, mentre il Maironi (1820) a Giovanni Battista Moroni. L'attribuzione al Marone è invece del 1896⁷⁵.

Sul f. 21r: «croce, oro, paese, bianco, paese, rosso, bianco, Cristo, 2 altare a sinistra, color giallastro, sente del Bonfigli, azzurri, ha sofferto fresco, cosa da poco, grandezza naturale, sia Feramola, mi pare più vecchio, alla Foppa come a Milano, Cattedrale di Lovere, sia Foppa? Lovere (...)». La minuta sul tale porzione di affresco è già stata pubblicata dalla Parisio; si trova nella sezione sul Ferramola dove è descritta come porzione di affresco, in parte deperita, dipinta su una parete della Cattedrale di Lovere la quale «sente della maniera del Foppa il vecchio»⁷⁶. Nel testo definitivo l'opera è citata nel capitolo sul Ferramola, ma come della cerchia di Vincenzo Foppa⁷⁷. Si tratta di una *Pietà* che non è stata rinvenuta in loco⁷⁸.

Malpaga (Cavernago, Bergamo)

Sul f. 65r con alcuni itinerari: «(...) Malpaga, Cavernagi, freschi vedi Romanin, in chiesa Romanino⁷⁹ (...)». Ai ff. 26 r-27v: «La stanza al piano di sopra ove è morto Coleoni [*teneva macchie] di pittura del 1400. Nella sala contigua al p.o I in finte nicchie carattere alla Cariani, ma sono avanzi. [Descrive la decorazione del pianterreno] Tinte rigorose, forti intense. Gente a cavallo, finestra, Re, Coleone a cavallo, seguiti, gente a cavallo (...). Coleoni seduto sopra un tavolo abiti, uomo con abito mostra agli altri, gente [contornata], finestra, partenza. Guerrieri, Coleoni, re a cavallo, guerrieri, continua. Tutti ritoccati [...] ritoccati, porta (...) sala da mangiare. Coleoni rivolto al re (...). Banchetto ove è il re armato, colore roseo gentile, bello il colore. Le altre sale [...] posteriori 1642». Sul f. 37r: «Tutte le vite di S. Francesco. Malpaga rocca di Coleone Bartolomeo, pianterreno tutto dipinto con alcune storie, carro, torneo, convito, caccia, Coleone nell'interno del cortile con molti nobili e paggi. Coleone col re che parte, entra nel castello, una parete manca. Cortile pure dipinto, si dice di Cariani, ma lo stile è Bresciano, Romanino, figure tozze, vicino Bergamo, Malpaga. A Malpaga». Al f. 64v: «Cariani freschi castello Coleone a Malpaga da Bergamo miglia 8, [...]». Ai ff. 68v-69r: «Castello di Malpaga di Colleoni Bartolomeo ora proprietà Conte Roncalli⁸⁰. Coleoni a cavallo (...) Caratteri grandi alla Romanino (...) appena si vede battaglia di Romanino, interno, cardinale in piedi legge, Papa seduto, cardinali, molte figure, cardinali (...) uno col bastone, Romanino certo [f. 69r] (...) Finte nicchie, arco dipinto finto, finestra, I piano, Coleoni col bastone del comando, loggia, loggia, Cortile Cariani, rosee tinte, forme gentili. (...) A cavallo Coleoni, finta architettura, il S. Marco, Doge, seduti, senatori. Traccia di figure o macchie (...)».

Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un gruppo di sette fogli con schizzi sintetici a penna e note sempre a penna di mano di Cavalcaselle; i fogli si trovano nella sezione dedicata a Giovanni Cariani: «Castello di Malpaga di Coleoni Bartolomeo ora proprietà del Conte Roncalli, al di fuori del cortile, stemma, finestra, Coleoni a cavallo, città di Bergamo sulla quale la biscia (stemma dei Visconti) sventola, combattimento, gente e guerrieri in terra, finestra +/- Cariani +/- caratteri alla Romanino, appena tracce di battaglia sia Romanino, interno, cardinali, cardinali [...] figure di cardinali, molte figure, uno in ginocchio con bastone (Coleoni) investito del comando dal Papa, bianco. [Altro foglio] Coleoni investito del comando dal Papa [aggiunto a matita] Cariani. [Altro foglio] facciata del cortile. [Altro foglio] facciata del cortile, arma, figura, finestra, finestra, tracce di figura, arma, <porta> dove

⁷² Dal sopralluogo effettuato nel giugno 2015 l'opera non risulta più nella collocazione dove la vide il Pinetti (1931), e non è stata rinvenuta all'interno della chiesa, erano tuttavia in corso dei restauri nella prima cappella di sinistra e alcune opere erano state ricoverate lì (impacchettate). Rossi (1979) la riferiva a Cristoforo de Rossi come imitazione della pala del Romanino in S. Giovanni a Brescia. L'opera è ora attribuita ad un pittore probabilmente bresciano, del Cinquecento (olio su tela, 256 x 159 cm, quarta cappella): Scalzi, 2009, pp. 92, 209, note 53-56.

⁷³ L'opera si trova nella prima capella di sinistra, come risulta da sopralluogo effettuato nel giugno 2015: ma era conservata coperta. Non è stato quindi possibile visionarla. Viene riferita alla scuola bergamasca di fine Cinquecento, con richiami al Moroni (olio su tela, 200 x 137 cm): Scalzi, 2009, pp. 74, 209, nota 46.

⁷⁴ Pinetti, 1931, p. 319; Scalzi, 2009, pp. 149-151, 159-161, 210, nota 79 (illustrata a colori): olio su tela, 500 x 280 cm.

⁷⁵ Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. I, p. 172, nella sezione su Giovanni ed Antonio Moroni si legge: «Nella chiesa de' Padri Riformati di Lovere, ho veduta una tavola rappresentante l'Assunzione di Maria Vergine con sotto il nome di Antonio Moroni, e l'anno 1664. Non so se quest'opera debba essere considerata del sopradetto Antonio fatta in sua vecchiezza, so bene che questo per la molta distanza del tempo non può essere riputato figliolo di Giovanni Battista, il quale come sopra abbiamo veduto morì nel 1578».

⁷⁶ Parisio, 1999, pp. 73, 194, nota 16.

⁷⁷ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 255, nota 1.

⁷⁸ L'opera non è segnalata in Scalzi, 2009.

⁷⁹ *Pala di S. Sebastiano*, Chiesa Parrocchiale dedicata a S. Giovanni Battista, Malpaga (Bergamo): era attribuita al Romanino nelle fonti locali, tra cui il Maironi da Ponte (1820). Ora l'opera è riferita all'ambito di Giulio Cesare Procaccini, con una datazione verso la fine del 1500.

⁸⁰ L'acquisto dei Conti Roncalli viene indicato risalire al 1880 in Angelini, 1966, p. 107. Nova (1994, p. 293) riferisce però che i Colleoni rimasero sino alla estinzione della loro famiglia con la morte del Conte Venceslao nel 1885.

si entra [...]. [Altro foglio] esterno del cortile Cariani, finestra, arma, campagna, battaglia, arma, finestra, suonano le trombe, guerrieri, il Coleoni a cavallo, 4 cavalli copiati da quelli di bronzo che sono a Venezia sulla porta della chiesa di S. Marco, 1, 2, 3, 4, idem, S. marco, finta architettura, manca, doge seduto, finta architettura, stendardo due figure con stendardo bastone, base, senatori, idem, traccia di figure, macchie, doge cosa da al Coleoni (traccia di figure), porta, porta. [Altro foglio] Cariani, finti marmi, arma dipinta, figura in finta nicchia, finestra, finestra, Coleoni col bastone del comando, finta nicchia, loggia, loggia, manca color. [Altro foglio] p. 36 Catsello di Malpaga di Coleoni Bartolomeo, ora proprietà Conte Roncalli, trovate un duplicato del disegno – ve li mando tutti due. Sala da pranzo al pian terreno +/- Cariani (...). [Altro foglio] Cortile, stemma, Coleoni a cavallo, città di Bergamo, la biscia rilevata, stemma, gente e guerrieri in terra, idem, loggia, loggia ove abbiamo detto essere del Romanino. Finti marmi, arma dipinta, finta finestra con pitturam finestram Coleoni? Col bastone del comando, muro manca, stemma, loggia praticabili, loggia la pian terreno, arma, loggia, loggia, nicchia con traccia di figura, finestra, finestra, arma, campagna, battaglia, arma, suonatore, finestram Coleoni a cavallo, 4 cavalli di bronzo, idem, S. Marco, finta architettura, doge seduto, da qualche cosa a Coleoni, forse il bastone del comando, due figure con stendardo, senatori, idem, traccia di figure ora macchie, figure, Coleoni e lo stendardo. [Altro foglio] sala da pranzo al pian terreno, Cariani, Malpaga, (...)»⁸¹.

La minuta relativa alle porzioni attribuite al Romanino (parte della decorazione del cortile) è già stata pubblicata dalla Parisio nel passo sull'artista: «Nel castello di Malpaga una volta dei Coleoni vicino Bergamo vedi Tassi⁸² / Entro al cortile del castello alla destra sotto la loggia che sostiene la fabbrica – nelle pareti vedesi un Papa seduto e molte figure all'intorno di Cardinali credo che rapresenta il Coleoni che riceve il bastone del comando dal Papa – Questo per la maggior parte male andato. Qualche traccia vedesi pure di pittura sulle altre pareti e pare fosse una battaglia. Da quanto vedesi, i caratteri di questi pochi avanzi, o traccie sono quelli del Romanino. Le altre pitture nel cortile mostrano un'altra mano e noi avremmo luogo a ricordarle altrove»⁸³.



Marcello Fogolino, *Preparativi per l'offerta dei doni al re Cristiano nel cortile del Castello, Il banchetto con il re Cristiano a Malpaga*, 1535-1540 circa, Affreschi, Castello di Malpaga, Cavernago (Bergamo), salone al pianterreno.

La porzione di decorazione riferita a Cariani è inserita invece nella minuta inedita sull'artista (2028, fascicolo XI), ai ff. 19v-22r: «[36] Il cortile del castello di Malpaga di Coleoni Bartolomeo ora proprietà del Conte Roncalli – pareti con trama di pitture che hanno caratteri che sentono del Cariani sia come colorito di tinta roseo caldo, sia come figure di caratteri gentili ma graciletti. Da un lato sotto alla loggia abbiamo ricordato avanzi del Romanino (potete trovare l'epoca?) Vedi locale indicato nei fogli qui uniti che sono duplicati⁸⁴. Così una stanza, o sala da pranzo [p. 37] pranzo – abbiamo <i fatti di Coleoni quando> ricordato quando Coleoni riceve un re di Spagna -??(*)⁸⁵ Il banchetto che si da – la caccia – l'arrivo o la partenza che sia, in quel castello, o da quel castello di Malpaga. Voi troverete il soggetto e l'epoca. / In questa sala in qualche parte la pittura ha sofferto. La composizione non manca di piacere. Le figure tendono al gentile, al magretto ed al asciutto. I movimenti sono naturali – il colore caldo roseo e sugoso di tinte [p. 38] e porta i caratteri del Cariani al quale pittore sono date queste pitture e muraglia. Nel tutto vedesi un'arte gentile, ma un'arte d'un carattere un poco fiacchetto – una pittura di secondo ordine, ma piacevole. Nelle altre stanze al piano terreno nulla più vedesi del Cariani. / Al primo piano nella sala che mette alla stanza ove è morto Coleoni, in certe finte nicchie, [p. 39]

⁸¹ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo "Giovanni Cariani".

⁸² Tassi (1740-1750 circa) ricordava una scrittura di convenzione tra Alessandro Colleoni Martinengo, Signore di Malpaga, e Antonio Moroni per la fabbrica di una casa nel 1500 a Malpaga: in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. I, p. 33.

⁸³ Parisio, 1999, pp. 116-117, 203, nota 67.

⁸⁴ Si ha qui un'indicazione utile per rilevare che i fogli rinvenuti a Londra sono dei "duplicati" di quelli conservati a Venezia, di mano di Cavalcaselle e di probabile corredo illustrativo alla minuta.

⁸⁵ (*) È di Svezia o di Danimarca.

tracce di figure che ricordano il modo del Cariani. / Altro noi non abbiamo veduto in Bergamo del Cariani. [si trascrive qui il f. 20r che segue il 19v ma è un'inserzione a parte come contenuto] Malpaga – Rocca di Coleoni Bartolomeo pianterreno tutto dipinto con alcune storie – torneo – convito – caccia – coleoni nell'interno del cortile con molti nobili e paggi – Coleoni col Re che parte – entra nel castello una parte manca – / <Coleoni> / Cortile pure dipinto – si dice di Cariani – ma lo stile è Romanino – figure tozze - ».

Nel testo definitivo la decorazione del cortile con la sola scena dell'investitura di Colleoni è descritta nella vita di Romanino e datata a poco prima del 1534, mentre le altre parti affrescate nel cortile sono indicate come eseguite da altri artisti; nella vita di Cariani gli è riferita la porzione di affreschi esterni con finte statue di Colleoni e altri personaggi in nicchie e le porzioni ornamentali con armi, le quali mostrerebbero, sebbene mutilate e sbiadite, forme ordinatamente concepite, slanciate e belle, dalle azioni naturali e dai ricchi toni caldi; nell'interno gli sono riferiti gli affreschi nella sala da pranzo al pian terreno e quelli frammentari con statue dentro nicchie nella stanza al piano superiore; inoltre è indicato che non si conosceva nessun elemento che permettesse di datare tali affreschi⁸⁶. Si tratta della decorazione del Castello di Malpaga a Cavernago (Bergamo) che fu segnalata tra i primi proprio da Cavalcaselle, con un precoce tentativo di distinzione delle mani. A Cavalcaselle va infatti il merito di avere riferito a Romanino una parte della decorazione della loggia del cortile principale, attribuzione che sarà confermata, ed estesa alle altre porzioni della loggia, come vedremo in epoca moderna.

La parte del Quattrocento ("la stanza al piano di sopra" con "macchie" nei disegni del conoscitore) venne studiata inizialmente da Luigi Angelini (1949, 1966)⁸⁷, che ne aveva curato il recupero e la riteneva eseguita verso il 1467 da artisti di cultura francese, e poi approfondita, con una prima lettura critica (estesa anche alle porzioni quattrocentesche visibili all'esterno), da Mazzini e Mulazzani (1986), che la assegnarono agli anonimi "Pittori colleonesi", artisti che dipinsero per Bartolomeo Colleoni in uno dei "più considerevoli esempi di decorazione profana quattrocentesca". I due studiosi riconobbero in particolare tre fasi nella decorazione, scalate nel tempo dal 1456 sino al 1475 circa. La decorazione è stata poi pubblicata dal Roncelli (2000)⁸⁸. Gli affreschi erano stati coperti da scialbo e vennero riportati alla luce e staccati (da Mauro Pelliccioli, diretto dall'Angelini) solo nel 1955-1956. Alcune parti del salone al primo piano erano state coperte nel 1500 da figure dell'ambito di Lattanzio Gambara⁸⁹ (si tratta forse delle figure "in finte nicchie" che Cavalcaselle riferisce a Cariani). Se ne deduce, in ogni caso, che la segnalazione del conoscitore su tali porzioni è di rilievo in quanto di molto precedente lo studio dell'Angelini.

La parte del Cinquecento venne attribuita al Romanino per primo dal Maironi che nel 1820 ricordava, oltre a una sala imprecisata dipinta a fresco dal Moroni, la "volta dell'atrio" con "dipintura del rinomato Romanino"⁹⁰, attribuzione ripresa, ma non specificata quanto alla collocazione degli affreschi, dal Locatelli (1867)⁹¹.

Per quanto riguarda la decorazione cinquecentesca del salone al pianterreno Cavalcaselle la riferiva al Cariani. In seguito la decorazione venne assegnata al pittore vicentino Marcello Fogolino per primo da Antonio Morassi (1931), per affinità con la decorazione del Castello del Buon Consiglio a Trento e con una datazione antecedente il 1527⁹². Gli affreschi rappresentano episodi del soggiorno del re Cristiano di Danimarca a Malpaga (avvenuto nel 1474): l'attribuzione al Fogolino, con la probabile collaborazione di aiuti e con una datazione spostata verso il 1535-1540, è stata confermata negli studi successivi (Marubbi, 1992; Nova, 1994)⁹³.

Mentre gli affreschi esterni (nella loggia del cortile principale) con episodi bellici del Colleoni, in gran parte deperiti, assegnati in parte al Romanino, in parte al Cariani da Cavalcaselle, erano stati attribuiti a Romanino già dal von Rumohr (1832)⁹⁴. Dopo Cavalcaselle, saranno interamente assegnati al Romanino da Morassi (1931) e confermati da Suida (1934) e Puppi (1966). Mentre Angelini (1966) li riferirà genericamente alla scuola bresciana, con datazione verso il 1520-1525. Sono stati poi confermati al Romanino, forse con l'intervento di un aiuto identificabile dubitativamente in Daniele Mori, e con una datazione verso il 1535-1536 (Nova, 1994)⁹⁵; mentre a Giovanni Battista Castello è stata

⁸⁶ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 279-280, nota 1, p. 458.

⁸⁷ L. Angelini, *Il castello di Bartolomeo Colleoni a Malpaga (Bergamo), la vita e le gesta del condottiero, il monumento di Venezia*, Bergamo 1967.

⁸⁸ F. Mazzini, G. Mulazzani, *I pittori colleonesi*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/1*, Bergamo 1986, pp. 239-240, 244-258, schede 4-8; O. Roncelli, *I pittori colleoneschi nei cicli di Malpaga, del Luogo Pio di Bergamo e nelle chiese dell'Incoronata e delle Clarisse di Martinengo*, in "Bergomum", 95, anno XCV, 2000, 1/2, gennaio-giugno, pp. 141-144, figg. 2-4 (illustrato in b/n), pp. 150-152.

⁸⁹ Roncelli, 2000, p. 142.

⁹⁰ Maironi, vol. II, 1820, p. 166.

⁹¹ Locatelli, vol. I, 1867, p. 403: lo studioso segnalava la presenza di affreschi del Romanino nel Castello di Malpaga, ma senza indicazioni sulla collocazione specifica e come più di qualità rispetto a quelli di Francesco Prata a Caravaggio, indicato come allievo del primo.

⁹² Belotti (1932) si oppose all'attribuzione al Fogolino, si veda la sintesi critica in: Angelini, 1966, ancora con attribuzione a Romanino o Marcello Fogolino (?).

⁹³ Pallucchini, Rossi, 1983, p. 356, scheda V 53 (riferiti a Romanino e Cariani dal Cavalcaselle, ora ritenuti di Fogolino e aiuti); M. Marubbi, *Il Castello di Malpaga*, in *Lombardia da salvare, testimonianze storiche nel contesto ambientale*, Cinisello Balsano (MI) 1992, pp. 42-47 (con bibliografia precedente); Nova, 1994, p. 294.

⁹⁴ Battezzati, 2009, p. 44, nota 116 a p. 88.

⁹⁵ Nova, 1994, pp. 293-295, scheda 69 (con bibliografia precedente); si vedano anche gli scritti di Alessandro Ballarin del 1970 e del 1993 riediti in: A. Ballarin, *La Salomé del Romanino ed altri studi sulla pittura brescina del*

assegnata la sola porzione dell'atrio del ponte levatoio e del loggiato al piano nobile (con figure entro nicchie e altre scene) con una datazione verso il 1550⁹⁶.

La corsiva citazione di una parte di decorazione del "1642" nei disegni di Cavalcaselle è relativa invece all'intervento di Pietro Ricchi, reso noto da Mariolina Olivari (1991) e inserito poi nella monografia sul pittore di Paolo Dal Poggetto (1996), per le quattro sale contigue a quella del Fogolino, con episodi tratti dalla mitologia classica⁹⁷. La data del 1642 è quindi segnalata preceocemente nei manoscritti cavalcaselliani.

Nembro

Sui ff. 78v-79r: «S. Giovanni Battista (...), Santa, rifatto nero, rovinato, (...) Madonna testa regolare, baldacchino rilevato, parapetto rovinato, Santo vescovo benedice, abiti rifatti, S. Rocco, abiti tutti ripassati, ha pure sofferto, [Cristo] cielo nuovo, paese nuovo, rossastro boco e sporco, corto di gamba e largo, testa rotonda ricci, umbro, Sinibaldo umbro o l'altro più brutto, figura impietrita (...). [f. 79r] [Santa in alto a destra] gentile, roseo colore, giallo nuovo rifatto (...) S. Bartolomeo? Tutto fondi dorati olio colore rossastro, ombre scure pesanti, colore vischioso quasi alla prima, mani brutte. S. Cristoforo col putto nuovo, [ultimo Santo registro inferiore, destra] colori rossicci, barba bianca, [bastone] rilevato (...) Chiesa S. Sebastiano, Nembro, vedi opinione di Fumagalli +/- che dice Pietro Gavasi da Poscante⁹⁸. [Sul f. 79v è disegnata una parte della soasa con le indicazioni] Angelo, 1, 2, 3, 4, 5, 6, [disegno di un tondo], Nostro Signore⁹⁹, cornice pilastri tonde, idem». Nel testo definitivo l'opera è inserita tra quelle attribuite ad Agostino Gavazzi ed è descritta come rovinata e con uno stile vicino ai due pittori seguaci del Perugino Manni e Ibi¹⁰⁰, anche se in scala ridotta¹⁰¹.



Antonio Marinoni e bottega, *Polittico di S. Sebastiano*, 1540-1550 circa, Nembro (Bergamo), Chiesa di S. Sebastiano; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, ff. 78v-79r; ff. 79v-80r: l'opera sul f. 80 r non è identificabile.

Si tratta del polittico in dieci scomparti su due ordini ancora oggi a Nembro, nella chiesa sussidiaria di S. Sebastiano (parete di fondo del presbiterio), che venne esposto alla mostra di arte sacra del 1898 come opera di Giacomo Gavazzi da Poscante, attribuzione ripresa da Fornoni (1898, 1915-1920 circa), Pinetti (1931), Berenson (1932) e Belotti (1942)¹⁰². Cavalcaselle fu quindi tra i primi a segnalarlo e ad attribuirlo anche lui al Gavasio, su suggerimento forse del Fumagalli, alla cui opinione il conoscitore fa riferimento, o sulla base della generica indicazione del Locatelli (1867) che segnalava la presenza di opere del pittore non specificate nella "chiesa di Nembro"¹⁰³. Angelini (1908) lo riferirà ad Andrea Previtali, mentre attribuirà la sola predella al Gavasio¹⁰⁴. In anni recenti Rossi (1979) lo ha incluso tra le opere della bottega dei Marinoni, riferendolo in particolare ad Antonio Marinoni (figlio di Giovanni). Marco Tanzi (1989) ha proposto un'assegnazione più cauta alla bottega dei Marinoni, mentre Franco Moro (1990) a Bernardino e Antonio

Cinquecento, a cura di B. Maria Savy, Cittadella (PD) 2006, vol. I, pp. 33, nota 15, 274, vol. II, p. 346 (con descrizione dei soggetti attribuiti al Romanino).

⁹⁶ Si veda la sintesi critica in: Marubbi, 1992, pp. 42-47. Per l'intervento di Castello si veda anche: L. Ravelli, *Giambattista Castello detto il Bergamasco nel Castello di Malpaga*, Bergamo 2008.

⁹⁷ M. Olivari, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 34; P. Dal Poggetto, *Pietro Ricchi (1606-1675)*, Rimini 1996, pp. 241-246, schede nn. 28-47.

⁹⁸ Qui Cavalcaselle fa riferimento ad una perizia scritta o verbale fornitagli dal suo amico informatore Giuseppe Fumagalli, interpellato anche per altri pareri su opere nel corso delle ricognizioni bergamasche. Si veda l'introduzione.

⁹⁹ Qui Cavalcaselle disegna la sezione di sinistra della predella.

¹⁰⁰ Giannicola di Paolo (noto anche come Giannicolò da Perugia o Giannicola Manni o Giovanni Nicolò Manni) (Perugia, 1460 circa - 1544); Sinibaldo Ibi (Perugia, documentato dal 1496 al 1548). L'accostamento a Sinibaldo era già nelle note manoscritte di Cavalcaselle che riteneva, infatti, il Gavasio affine per stile all'area umbra.

¹⁰¹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 438, nota (3).

¹⁰² Pinetti, 1931, p. 332, fig. a p. 333.

¹⁰³ Locatelli, vol. I, 1867, p. 31.

¹⁰⁴ Angelini, 1908, pp. 136-138, illustrata.

Marinoni (la terza generazione della bottega). Chiara Paratico (2008) infine lo ha riferito alla attività tarda di Antonio Marinoni, quando venne affiancato e poi sostituito dai figli Ambrogio e Francesco, con una datazione verso gli anni '40 del Cinquecento¹⁰⁵.

Sul f. 80r «[S. Antonio] Buono bianco, cielo, Fiorenzo Lorenzo¹⁰⁶, benedice, nero, libro, [Madonna] giallo e ornato, giallo, bianco, ornato in giallo, rosso, S. Rocco, paese, S. Defendente guerriero, gialli, quasi al naturale, S. Antonio abate, mani tozze i diti idem, fronti larghe di cranio, occhi distanti e grandi. Madonna testa regolare, putto grosso difettoso con guance gonfie, orecchi brutti, color bolloso ruvido come come cola, con tinte rossicce, pesanti anche e basse, contorni forti e scuri in rosso e dozinali figure tozze e sproporzionate sentono dell'umbro alla Fiorenzo, seguaci; maniera come i quadri creduti tutti al Poscante prima parte del 1500 fine del 1400. Nel cortile di casa Longhi Nembro, vedi opinione Fumagalli». Nel testo definitivo l'opera è indicata trovarsi nella "corte della casa Longhi" ed è tra quelle attribuite ad Agostino Gavazzi, ma senza osservazioni sullo stile¹⁰⁷. Non è identificabile nelle opere ascritte ai Marinoni da Rossi (1986) e dalla Paratico (2008) e non è segnalata nei volumi sui pittori bergamaschi. Non è stata rinvenuta nemmeno nelle fonti antiche¹⁰⁸.

Sul f. 81v: «S. Nicola di Nembro vicino Alzano per Clusone <Gavasio da Poscante?>, altare maggiore, fondo nuovo, (...) S. Stefano, S. Agostino, S. Lorenzo, tutto rifatto, idem come a S. Pietro Martire, cornice antica dorata di stesse <goffo> pesante coll'arme alle basi delle colonne, quadro rovinato, ad olio orribilmente coperto a nuovo orrore (...)». Nel testo definitivo l'opera è inserita tra quelle attribuite ad Agostino Gavazzi ed è descritta come ridipinta¹⁰⁹. Si tratta della *Pala di S. Agostino* tutt'ora collocata nella cappella a destra dell'altare maggiore della chiesa di S. Nicola a Nembro. Il primo a citarla potrebbe essere stato proprio Cavalcaselle che proponeva l'assegnazione dubitativa al Gavazzi. Nel 1898 venne esposta alla mostra d'arte sacra con l'attribuzione ad Andrea Previtali. Elia Fornoni (1898) la rincodusse ad uno stile tra Gavazzi e Previtali e ne documentò un restauro del 1896 ad opera dello Stefanoni che trasportò la tavola su tela. Luigi Angelini (1908) riformulava l'attribuzione al Previtali¹¹⁰. Angelo Pinetti (1931) la collocava anche lui tra Gavazzi e Previtali, rilevando componenti venete e vicinanza allo stile di Antonio Boselli. Rossi (1979) la considerava un esempio di opera ispirata ad ambiti culturali differenti da Previtali a Boselli. Sino a Franco Moro (1990) che la ha ricondotta ai Marinoni, attribuzione confermata dalla Paratico (2008) che la ha ascritta alla più tarda attività della bottega dei Marinoni (verso la seconda metà del 1500), quando si manifesta un aggiornamento sui modelli veneti diffusi in Bergamo e provincia, ma anche alcune "ingenuità e resistenze"¹¹¹.



Bottega dei Marinoni, *Pala di S. Agostino* (S. Agostino tra i SS. Stefano e Lorenzo), seconda metà del 1500 circa, olio su tavola trasportato su tela, 184 x 170 cm, Nembro (Bergamo), Chiesa di S. Nicola; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 81v; Bottega dei Marinoni, *Pala di Ognissanti*, seconda metà del 1500 circa, olio su tavola, 265 x 180 cm, Nembro (Bergamo), Chiesa di S. Martino (parrocchiale); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 77r (dettaglio).

Sul f. 81v: «(...) Altra brutta pittura altare a sinistra Antonio, orrore ma erano dello stesso da Poscante. S. Pietro rovinato, statue, S. Antonio Abate, [...] sostituita, S. Paolo rovinato». L'opera non è segnalata nel testo definitivo. Si tratta del *Polittico di S. Antonio abate* ancora oggi nella Chiesa di S. Nicola a Nembro (olio su tavola, 106 x 38 cm,

¹⁰⁵ Paratico, 2008, pp. 246-250, scheda n. 44.

¹⁰⁶ Fiorènzio di Lorenzo (Perugia 1440 circa - 1520-1525).

¹⁰⁷ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 438, nota (4).

¹⁰⁸ Casa Longhi a Nembro è ora identificabile con il Palazzo sito in via Monsignor G. Bilabini, 25 a Nembro, di fianco al Palazzo del Vicario di Valle. Ringrazio Giamario Petrò e Franco Innocenti per la preziosa collaborazione nell'identificazione del palazzo. Purtroppo, essendo ora di proprietà privata, non è stato possibile effettuare il sopralluogo.

¹⁰⁹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 438, nota (2).

¹¹⁰ Angelini, 1908, pp. 136-138, illustrata.

¹¹¹ Paratico, 2008, pp. 311-314, scheda n. 55.

ciascuna tavola): le due tavole con S. Pietro e S. Antonio sono inserite in un polittico moderno con al centro la statua di S. Antonio e due riproduzioni di un'Annunciazione. Le opere, non rilevate dalle principali fonti antiche, saranno citate solo dal Pinetti (1931) con l'attribuzione alla scuola bergamasca della fine del 1400 e poi da Rossi (1979), sempre come anonime e come una derivazione locale del Polittico di Ponteranica del Lotto¹¹².

Al f. 77r: «Notizie Fumagalli, Agostini Gavazi da Poscante <Pietro>, Nembro, Tutti santi <Pietro somiglia> al Boselli, così Agostino <Pietro> Gavazi, vicino Alzano con Spreafico¹¹³, in restauro da Fumagalli a Bergamo, era nella chiesa parrocchiale di Nembro (...)». Si tratta della *Pala di Ognissanti* conservata ancora oggi a Nembro, nella chiesa parrocchiale dedicata a S. Martino, nella cappella di S. Bonifacio e ricondotta ora alla bottega dei Marinoni. La vicenda attributiva è ricostruita nella monografia sui Marinoni di Chiara Paratico (2008)¹¹⁴. L'opera venne registrata come anonima nella visita pastorale del Ruzzini (1700), in seguito Giuseppe Mozzi nelle *Antichità bergamasche* (manoscritto XVIII secolo) trascrisse una firma (dei pittori bresciani Antonio e Matteo Zamara di Chiari) e una data (1490) letta su un'opera conservata nella chiesa. Nell'Ottocento si perse traccia di tale indicazione e Maironi da Ponte (1820) considerava la *Pala di Ognissanti* di "antico pennello"¹¹⁵, mentre Cavalcaselle e Crowe (1871) assegnavano l'opera ad Agostino Gavazzi, definendola come soprannominata "di tutti Santi", ridipinta e nello stile di Boselli per il medesimo soggetto in S. Maria Maggiore¹¹⁶.

Venne poi citata dal Gavazzeni (1884) come del Gavasi ed esposta all'Esposizione di arte sacra (1898) con l'attribuzione sempre al Gavasi, sino agli interventi del Maffoni (1909) e del Fornoni (1915-1920 circa) i quali contestarono l'attribuzione al pittore a favore degli Zamara di Chiari, ricordando l'iscrizione riferita dal Mozzi. Nello studio dedicato ai pittori chiari, Rivetti (1917) assegnava quindi l'opera agli Zamara. Tale attribuzione fu fatta propria dal Pinetti (1931)¹¹⁷. Rossi (1979, 1994)¹¹⁸ non escludeva l'attribuzione agli Zamara e riferiva che l'opera venne provvisoriamente collocata nella chiesa di S. Cristoforo sempre a Nembro e poi all'altare di Bonifacio nella parrocchiale nuova dedicata a S. Martino, nel 1872, dopo un restauro di "Luigi" Fumagalli. Il dato sul restauro di "Giuseppe" Fumagalli (però) è riferito anche dal Gavazzeni (1884) come avvenuto però tra il 1869 e il 1872, epoca in cui venne progettato l'altare in marmo della cappella. Tale riferimento trova ora conferma nell'osservazione riportata sul disegno di Cavalcaselle che vide l'opera quando era in restauro dal Fumagalli forse proprio nel 1869. Franco Moro (1990) e Luisa Tognoli Bardin (1996) concordavano nell'attribuzione agli Zamara. Infine Chiara Paratico (2008) ha restituito l'opera alla bottega dei Marinoni, osservando che l'iscrizione (che non è più rintracciabile su opere della chiesa) potrebbe riferirsi ad un'altra opera che era collocata sull'altare maggiore dell'antica parrocchiale. La *Pala di Ognissanti* era invece in origine collocata sull'altare dedicato a tutti i santi e sarebbe stata realizzata da diversi collaboratori alla fine dell'attività della quarta generazione della bottega dei Marinoni, nella seconda metà del 1500.

Sul f. 78r dove è l'elenco di opere di Giovanni Battista Moroni: «(...) Nembro – Morone Cristo crocifisso (...)». Non è chiaro a quale opera si riferisca qui Cavalcaselle: la Gregori non segnala, infatti, opere di Moroni a Nembro o provenienti da Nembro; l'unica *Crocifissione* di cui non si conosce l'originaria provenienza è in collezione privata, ma è di piccole dimensioni, quindi probabilmente per devozione privata (olio su tela, 59 x 46 cm)¹¹⁹. A Nembro Tassi, Maironi e Locatelli non registravano opere di Moroni.

Nese (frazione di Alzano Lombardo)

Sul f. 29r con gli itinerari: «da Alzano a Nese». Sul f. 81r: «Chiesa di S. Giorgio in Nese presso Alzano, [Cristo] azzurro ridipinto, freddo, seguace di Bergognone. [Altra opera (?)] Un [...], a fresco, per entrare nel [...] delle 3 corone a Alzano, [...] giallastro di tinte a fresco Alzano¹²⁰. (...) S. Giuseppe, S. Cristoforo, tavola $\frac{3}{4}$ il naturale, simili come a S. Pietro Martire di Alzano, rovinati più [...], rovinati ad olio, fondo dorato +/- sì <Pietro> Gavasi da Poscante». Nel testo definitivo sono citati il Cristo e i due Santi e sono considerati come nello stesso stile del Gavazzi ma probabilmente di mano di un artista più abile, il Cristo è collegato allo stile milanese del Bergognone¹²¹. Si tratta, per

¹¹² F. Rossi, *Pittura anonima bergamasca*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, p. 46, scheda n. 20, p. 66, figg. 2-3 (illustrati in b/n, con bibliografia).

¹¹³ Si tratta di Giovanni Spreafico, nominato anche sul f. 78r: "Signor Giovanni Spreafico alla pretura di Alzano, provincia di Bergamo". Non è persona al momento identificabile.

¹¹⁴ Paratico, 2008, pp. 314-318, scheda n. 56.

¹¹⁵ Maironi da Ponte, vol. II, 1820, p. 191: "la pala dell'altare di fronte a quello del Rosario, degna veramente di osservazione, è di pennello antico, assai nobile".

¹¹⁶ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 438, nota (1). L'opera di Antonio Boselli in S. Maria Maggiore di Bergamo è stata analizzata nella sezione su Bergamo città.

¹¹⁷ Pinetti, 1931, pp. 328-329.

¹¹⁸ F. Rossi, *Presenze lombarde*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, p. 73, scheda n. 15, p. 82, fig. 2.

¹¹⁹ M. Gregori, *Giovan Battista Moroni*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, p. 316, scheda n. 216.

¹²⁰ Non è chiaro a quale opera si riferisca in questo caso Cavalcaselle.

¹²¹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 438, dopo la nota (5).

quanto riguarda la prima opera citata nel manoscritto, del *Cristo nel sarcofago* (collocato sulla parete sinistra del presbiterio della parrocchiale di S. Giorgio martire a Nese) assegnato ora alla bottega dei Marinoni (con datazione verso il 1500-1520) e che era la cimasa di un polittico, acquistato nella seconda metà dell'Ottocento attingendo al mercato locale bergamasco e di cui si è detto in relazione ai documenti sulle soppressioni nella prima parte; fu erroneamente collegato dal Pinetti (1931), con l'attribuzione ad "ignoto bergamasco" di inizio del XVI secolo, alle altre due tavole rilevate anch'esse da Cavalcaselle, che invece appartengono ad un complesso diverso e che è stato riferito una fase più tarda della bottega dei Marinoni (Paratico, 2008)¹²².

Il conoscitore è stato tra i primi a segnalare l'opera. In epoca moderna Rossi (1986) la ascriveva ad Antonio Marinoni nella bottega del padre Giovanni, ipotizzando che facesse parte di un medesimo complesso con le due Sante ora al Diocesano¹²³. Chiara Paratico (2008) ha ripreso l'indicazione di Rossi (1986), che segnalava come nella documentazione presso l'archivio parrocchiale la cimasa fosse stata acquistata dalla fabbriceria nella seconda metà dell'Ottocento sul mercato locale, e ha precisato che l'opera era citata nell'inventario redatto da Pietro Roncalli (1803) come proveniente dalla Chiesa del convento francescano del Romacolo di Endenna e come trasferita in Palazzo Civico a Bergamo. In tale inventario era attribuita al "Gavasi" ed era indicata come di "merito mediocre"; è poi tra le opere consegnate alla Direzione del Demanio nel 1809: quindi fu verosimilmente venduta in un'asta dei beni demaniali dopo tale data¹²⁴.



Bottega di Giovanni Marinoni, *Cristo nel sarcofago*, 1500-1520 circa, olio su tavola cuspidata, 65 x 45 cm, Nese, frazione di Alzano Lombardo (Bergamo), Chiesa di S. Giorgio martire (parrocchiale); Bottega di Giovanni Marinoni, *S. Giuseppe e S. Cristoforo*, 1520-1530 circa, olio su tavola, 100 x 40 cm, Nese, frazione di Alzano Lombardo (Bergamo), Chiesa di S. Giorgio martire (parrocchiale); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 81r.

Mentre il *S. Giuseppe* e il *S. Cristoforo* sono oggi collocati sulla controfacciata sopra l'ingresso principale della chiesa di S. Giorgio martire a Nese ed erano erroneamente riferiti dal Pinetti alle "tre tavole stimatissime d'ignoto autore, cioè S. Anna, S. Gioacchino e S. Sebastiano" citate nel manoscritto tassiano delle *Memorie* delle chiese del territorio (1760 circa) e che erano poi attribuite ai Vivarini in un manoscritto anonimo conservato presso l'Archivio parrocchiale¹²⁵. Furono, infatti, anch'essi acquistati a metà Ottocento dalla fabbriceria di Nese, ma separatamente rispetto al *Cristo nel sarcofago* e se ne ignora la originaria provenienza (derivano però probabilmente anch'essi da soppressioni), il dato è stato rilevato per la prima volta da Rossi (1979, 1980, 1986), il quale rigettava l'appartenenza del Cristo al medesimo complesso e li giudicava di anonima bottega, databili tra terzo e quarto decennio del XVI secolo.

I due Santi erano segnalati, forse per la prima volta, nel "Taccuino B" di Giovanni Morelli nel 1861 circa, con l'attribuzione al Gavasio: "Nella chiesa di Nese due figure intiere sopra fondo d'oro de' ss. Cristoforo e Bartolomeo di Giacomo Gavazzi da Poscante"¹²⁶. Uno dei riferimenti successivi (e sino ad ora l'unico individuabile) è probabilmente quello di Cavalcaselle che stabilisce nel disegno un corretto collegamento con l'opera di Alzano (*S. Antonio abate tra S. Cristoforo e S. Nicola da Tolentino*), vista prima e che sarà dalla critica moderna ascritta agli stessi Marinoni¹²⁷. I due Santi sono stati anch'essi assegnati alla bottega dei Marinoni dalla Paratico (2008) con una datazione tra 1520-1530 circa¹²⁸.

¹²² Pinetti, 1931, p. 335.

¹²³ F. Rossi, *Giovanni Marinoni e la sua bottega*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Quattrocento/I, Bergamo 1986, p. 400, scheda n. 8, p. 413, fig. in b / n (con bibliografia).

¹²⁴ Paratico, 2008, pp. 112-114, scheda n. 14. Si veda la I parte.

¹²⁵ F. Rossi, *Presenze venete*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Quattrocento/II, Bergamo 1994, p. 126, scheda n. 3.

¹²⁶ *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di J. Anderson, 2000, Taccuino B, f. 33r, p. 112, fig. a p. 319.

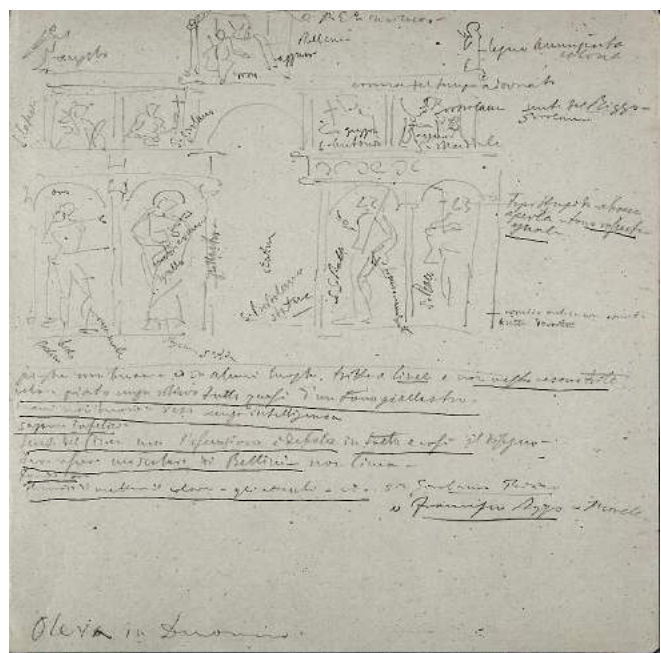
¹²⁷ F. Rossi, *Pittura anonima bergamasca*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/III, Bergamo 1979, p. 43, scheda n. 10, p. 64, fig. 23 (con bibliografia).

¹²⁸ Paratico, 2008, pp. 238-239, scheda n. 42 (illustrati).

Olera

Sul f. 29r con gli itinerari: «Da Alzano a Nese indi in Olera, chiesa dove sta il creduto Cima, 15 pezzi fondo oro, un'ora, veduto». Sul f. 54v: «[Statua] angelo, Padre Eterno [...] [Madonna] Bellini, azzurro, rosso, [altra statua] legno, a mani giunte, [*colorata], cornice del tempio adornata, S. Caterina, S. Girolamo, S. Antonio, grigio, S. Maddalena [...], azzurro, [primo santo registro inferiore a sinistro] [...], bello, Bellini, S. Sebastiano [...] giallo, sagoma goffa, statua S. Bartolomeo statua, S. Giovanni Battista braccio e mani brutte, S. Rocco tipo stupido a bocca aperta, tono robusto eguale, cornice antica con ornato tutto dorato. Pieghe non buone ed in alcuni luoghi tutto a linee e non [...], colore piatto senza rilievo, tutto quasi d'un tono giallastro, brani non buoni, reso senza intelligenza, sagome infelici, sembra del Cima ma l'esecuzione è debole in tutto e così il disegno, deve essere uno scolaro di Bellini, non Cima, fondo oro, il modo di mettere il colore, gli attacchi ecc. sia Geromalo Rizzo o Francesco Rizzo, [Marche], Olera in Duomo».

Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di uno schizzo simile al precedente, ma leggermente più sintetico nel tratto disegnativo e con alcune note di mano di Cavalcaselle: «Cima? o Francesco Rizzo (od uno dei Rizzi), Olera, 443, 444, Nostro Signore statua, angelo statua, madonna [altra statua], [Madonna] bellinesca, azurro, rosso, S. Caterina, S. Girolamo, S. Francesco, S. Maddalena, S. Sebastiano, bello Bellini, messo di faccia, <S. Girolamo> goffo, S. Pietro? di faccia, statua di S. Bartolomeo, S. Giovanni battista di profilo, S. Rocco di tre quarto, tipo stupido, tavola figure minori del naturale [con altra grafia] F. Santa Croce»¹²⁹.



Giovanni Battista Cima da Conegliano, *Polittico di Olera* (o “Polittico di S. Bartolomeo”), 1486-1488 circa, olio su tavola, Chiesa parrocchiale (S. Bartolomeo apostolo), Olera, Alzano Lombardo (Bergamo); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 54v.

L'opera è descritta nella parte di minuta relativa ai Santacroce (2028, fascicolo X), ai ff. 13r, 14r, 15r-16v: «[443^a] Non so se sia bene collocare qui, oppure alla fine queste pitture che vedete da p. 443 fino a p. 452 mettendovi in testa. Noi ricordiamo qui alcune opere di carattere più piacevole, ed una esecuzione superiore, intorno alle quali pittori i nomi di pittori Santacroce possono affacciarsi alla mente come gli autori. / Uno di questi è l'altare ad Olera nel bergamasco (vedi p. 443¹³⁰) quadro [444] ove si vedono caratteri i quali ricordano il Cima <a preferenza> più che quelli del Bellini – <non> Si vede un modo che tiene a quelli di quei due pittori restando l'autore di questo quadro <ad una debita distanza indietro a quei pittori Cima e Bellini in merito> indietro in merito ai Bellini ed al Cima. È opera che ci fa pensare a Francesco Riccio ed a Girolamo – infine a questi due pittori bergamaschi <seguaci anco dei modi del Cima e del Bellini,> e più a Francesco che a Gerolamo. Lavoro questo certamente che non manca di merito, ma non arriva al Cima ne al Bellini ed a noi pare vedervi piuttosto un genere di pittura che ricorda i loro seguaci, e del genere del Bissolo o di Francesco Santacroce <nel quale opera esso>. Opera nella quale il Santacroce si mostra migliore artista dell'ordinario <come> di quello che siamo accostumati a vederlo. [445] a vederlo ed esso si mostra seguace di quel modo dei Bellini e

¹²⁹ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3.

¹³⁰ Tale pagina è collocata al verso del f. 14r e si riferisce alle opere attribuite da Cavalcaselle a “Francesco Rizzo” e ora in Carrara (ma come riferite al Temperello), per cui si veda *supra*. Cavalcaselle, ritenendole tutte del Santacroce, istituisce quindi un parallelo di stile tra l'opera di Cima ad Olera e le tavole del Temperello in Carrara.

del Cima pittore del genere del Bissolo. / La tecnica esecuzione (bene guardando) è alquanto debole per quei maestri <[...] quella> ma ricorda quella dei seguaci, per esempio il Bissolo e quella dei Santacroce (vedi <per esempio quella del> quadro di Francesco del 1507 a Murano ove si mostra e si dice discepolo di Giovanni Bellini) qui sarebbe uno di quei lavori come talvolta vedesi anco nei pittori di secondo ordine <ove si sollevarono> i quali si sono sollevati al di sopra di loro e mostrano avvicinarsi <[...] più> più ai pittori che hanno <talento più di loro le cui per cui opere presero ad esempio, od a> maggior talento di loro, le opere dei quali presero a seguire; <per cui> avviene da ciò che a quei pittori di maggior talento tali opere talvolta si attribuiscono e non senza ragione. <E qui il pittore mostra come sopra si disse una nuova via> Quadro questo ove il pittore <ricorda> [446] <che ricorda (e tra)> mostra o ricorda un'arte tra quella del Cima e del Bellini – <ed una> con una tecnica esecuzione che si rissente alquanto del Bissolo – ma abbiamo un indole e i caratteri, <e l'> ed esecuzione, <il> disegno, e <la> tecnica che si sembrano <poter il Rizzo avere fatto> esser quelli del Rizzo – ed ove il Rizzo in questo quadro <cercando di sollevarsi ed avvicinarsi> cercò di avvicinarsi a quei maestri di maggior talento Le figure intere dei Santi sono quelle ove il carattere del Francesco è più manifesto e tra queste il S. Sebastiano è la migliore figura ed è quella che ricorda più il modo dei seguaci dei Bellini e del Cima. Il S. Pietro <[...]> ed il S. Giovanni Battista <ritorna vedersi> si ritorna a vedere i caratteri che ricordano i seguaci di quei maestri e quindi del genere anco dei Santacroce, e più il S. Rocco ricorda il Santacroce <e compagni> Sono figure alquanto fiacche e [447] deboli sia come caratteri sia come movimenti così il disegno in generale non è sempre felice – difettano alquanto le forme (specialmente gli attacchi e le estremità). Pieghie a linee rette ed angolari ed in alcuni luoghi dritte, e vestono troppo bene le figure. / Il colore delle carni è di tocco rossastro, alquanto intero di tinta, ed i toni locali delle vesti di tono forte e deciso; ma alquanto intero e crudetto di tinte; e la pittura è alquanto piata (difetta alquanto di rilievo) / Migliori sono le mezze figure sopra, come la Madonna col putto il quale benedice – ove vedesi qui più che nel rimanente che il pittore ha veduto le opere del Cima e del Bellini, e le ricorda al modo sopra detto (del genere del Bissolo et ec.) I fondi loro sono dorati, la cornicie [448] è ricca di ornati ed è dorata – contiene nel mezzo la statua di S. Bartolomeo e così nell'alto le statue dell'annunciazione, e nel centro Nostro Signore. Vedesi alla parete di mezzo ove è l'altar maggiore nella chiesa parrocchiale di Olera. (...).

Il Polittico era citato, in modo sintetico, nelle visite pastorali come “singola icona pulcra” (1547, vista di Vittore Soranzo) e “iconam magnam inauratam ed ornatam” (1575, visita di S. Carlo Borromeo). Non era segnalato dai corrispondenti del Padre Donato Calvi e, solo nel 1864, il parroco di Olera nel rispondere al questionario propedeutico alla visita pastorale (del Vescovo Pier Luigi Speranza) lo citava come “famosissima tavola” di “Cima da Conegliano o Giambellini”. Nel 1878 vi fu poi il tentativo di vendere il dipinto all'Accademia Carrara. A parte tali sporadiche e non specialistiche citazioni, l'opera è completamente assente dalle rilevazioni napoleoniche e il primo storico locale a segnalare la Maironi da Ponte (1820) nel *Dizionario Odeporico*, ma con il riferimento a Vivarini: “otto pezzi dipinti sul legno, dicesi, dal Vivarini antico pittore”¹³¹. Mentre la prima citazione di uno studioso di maggiore rilievo risale al 1861 circa, quando l'opera è rilevata nel *Taccuino B* da Giovanni Morelli dove è correttamente assegnata a Cima da Conegliano: “conservazione perfetta. Opera di Cima da Conegliano fatta fra il 1480-90”¹³². La ricognizione di Cavalcaselle avviene probabilmente poco dopo: nel disegno il conoscitore esclude la pregressa attribuzione a Cima a favore di Gerolamo o Francesco Rizzo da Santacroce. Nel testo a stampa l'attribuzione è precisata in Francesco Rizzo da Santacroce con uno stile che porterebbe l'impronta di Bellini e di Cima. La mano di Francesco sarebbe evidente soprattutto nelle figure del registro basso di cui il S. Sebastiano sarebbe il migliore e il più vicino allo stile di Bellini; il disegno è indicato come non sempre buono e l'opera viene giudicata difettosa nelle attitudini delle figure, nei loro drappi (“sovente senza senso”) e nel colore (“uniforme e piatto”); nella successiva postilla di Borenus era precisato che “ora” era generalmente considerata opera giovanile di Cima¹³³. Morelli (1897, seguito da Berenson e Burckhardt) fu poi di nuovo convinto assertore dell'attribuzione a Cima, mai più messa in dubbio¹³⁴.

Uno degli elementi di maggiore rilievo che emerge confrontando i due disegni di Cavalcaselle (a Venezia e a Londra) è la sino ad ora inedita segnalazione che la cornice lignea terminava, nella parte superiore, con un Cristo in alto (sopra la tavola con la Madonna) e una Annunciazione (con l'angelo a sinistra e la Madonna a destra) sui due lati, in legno scolpito e dipinto, probabilmente trafugati dopo la ricognizione di Cavalcaselle. Riconosciuta, per la finezza di esecuzione, come uno dei più ragguardevoli prodotti delle botteghe di intagliatori lignei in laguna, tale cornice è stata attribuita ad Alvise di Matteo Bianco (verso la fine del 1480), autore anche del soffitto della sala dell'Albergo della Scuola Grande della Carità a Venezia (1496). Le indagini eseguite prima dei restauri avevano permesso di chiarire che i

¹³¹ Maironi da Ponte, 1820, vol. II, p. 198.

¹³² Daffra e Ceriana (nella pubblicazione citata alla successiva nota 133) ipotizzavano che potesse essere stato Morelli ad avanzare per primo l'attribuzione a Cima, ma non citavano il passo dei suoi taccuini dove l'opera è in effetti repertoriata: *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*, a cura di J. Anderson, 2000, Taccuino B, f. 32v, pp. 111-112, fig. a p. 318, all'opera era anche assegnato un valore complessivo di “430” [Lire?].

¹³³ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 238, postilla Borenus, vol. III, p. 443, nota (3) e postilla.

¹³⁴ P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge University Press, Cambridge 1983, p. 133, scheda n. 108, figg. 6-15; E. Daffra, M. Ceriana, *Il Polittico di San Bartolomeo di Cima da Conegliano*, in “Arte Veneta”, n. 61, 2004, pp. 28-69; E. Daffra (a cura di), *Inauratam et ornatam. Il Polittico di Cima da Conegliano a Olera*, Bolis Edizioni, Bergamo 2005, in part. alle pp. 41, 45-46; G.C.F. Villa (a cura di), *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, febbraio -giugno 2010), Marsilio, Venezia 2010, pp. 92-93.

due fastigi laterali a palmette e girali di acanto del coronamento superiore, realizzati ad intaglio in legno d'abete, avevano perduto le parti terminali, ma si pensava che terminassero con due semplici volute¹³⁵.

Oneta

Sul f. 29r (del 1857 circa con integrazioni successive) con gli itinerari: «(...) Da Bergamo a Oneta per andare a Clusone, 4 ore di vettura, prende[*r] l'appuntamento], Girolamo da S. Croce +/- stato». Non è stato rinvenuto il disegno corrispondente e l'opera non è segnalata del testo definitivo, quindi non è chiaro se il sopralluogo sia stato effettuato. Si tratta molto probabilmente del "Polittico di Oneta" o "Trittico della Visitazione", visibile ancora oggi nel coro del Santuario della Madonna del Frassino, ad Oneta (Bergamo), che Beltramelli nelle postille al Tassi (1796-1814 circa) riferiva - sulla base della segnalazione di un suo anonimo corrispondente - a Girolamo Santacroce. Pinetti (1931) lo attribuirà anche lui a Girolamo Santacroce¹³⁶. Della Chiesa e Baccheschi (1976) confermavano l'attribuzione, con una datazione *post* 1545, anno di fondazione del Santuario¹³⁷. Rossi attribuiva il polittico in un primo tempo (1979) ad un anonimo seguace di Palma il Vecchio, indicato come legato all'ambiente dei Santacroce ed identificabile in un artista della famiglia Zanchi e che avrebbe lavorato a Venezia e in tempi successivi a Bergamo. Tale artista sarebbe stato, secondo lo studioso, il capostipite di una bottega "palmesca" attiva anche a Dossena. In seguito lo stesso Rossi (1981) identificava l'artista nell'anonimo "Maestro di Dossena", con una datazione verso il 1530¹³⁸. Tale ricostruzione è stata poi (come visto nella sezione su Dossena) del tutto rigettata dal Rowlands (1999) e da Tempestini (2001, 2007) a favore della fase tarda di attività di Francesco di Bernardo, detto Francesco Rizzo da Santacroce¹³⁹.

Sul f. 78r dove è l'elenco di opere di Giovanni Battista Moroni: «(...) Oneta = Moroni (...)». Si tratta dell'*Assunzione della Vergine* (olio su tela, 160 x 80 cm, 1552-1555 circa) del Moroni ancora oggi nella Chiesa di S. Maria Assunta ad Oneta: era citata dal Locatelli (1867)¹⁴⁰.

Piazza Brembana

Sul f. 29r (del 1857 circa con integrazioni successive) con gli itinerari: «(...) da Zogno a S. Pellegrino vettura e da S. Pellegrino alla Piazza, 4 ore, un antico altar maggiore +/- veduto (...)». In 2032, fascicolo VII, sul f. 3r «[Dietro carta con scritta stampata del 1860] (...) Bergamo a Zogno a Grumello dei Zanchi, 1, da Zogno a Piazza, Chiesa di San Martino (...)». Cavalcaselle si riferisce in questi itinerari al "Polittico di S. Martino" di Lattanzio da Rimini, firmato e datato su un cartiglio in basso al centro: "LATANTIO ARIMINENS. 1503" (olio su tavole centinate, misure varie, si vedano le pubblicazioni), che si trova ancora oggi sull'altare maggiore della Chiesa di S. Martino, nella frazione di Piazza Brembana, S. Martino oltre la Goggia (Bergamo). L'opera veniva segnalata con il riferimento a Lattanzio da Rimini dal parroco corrispondente del Calvi (1661-1671, 1676) e nelle Memorie tassiane delle chiese del territorio di Bergamo (1760 circa)¹⁴¹. Ciononostante, le tavole laterali vennero esposte nel 1898 a Bergamo come opere di Palma il Vecchio. Segnarono poi il polittico, nuovamente con l'attribuzione corretta, Venturi (1898) e Pinetti (1931)¹⁴².

Cavalcaselle indicava la visita all'altare maggiore della chiesa dove è custodita l'opera, ma non è stato rinvenuto il disegno corrispondente (che sarebbe stato interessante in quanto non è ancora certa la composizione originaria del complesso), né ulteriori riferimenti nel testo definitivo, dove compare solo nella nota all'edizione del Borenius tra le opere che "ora" (1912) erano venute alla luce¹⁴³.

Ponteranica

Al f. 67r: «Mensis setebri 1495? antonius bosellus pinxit, [testa Madonna] regolare, giallastra, [angelo in alto a destra] Bonfigli (...), sente di Bonfigli, [capelli santa di destra, Maria Maddalena] capelli ricci, capelli Boccati da Camerino, Matteo da Gualdi¹⁴⁴, fresco staccato, Madonna della misericordia, figure grandi il vero, Ponteranica (...)». Sul f. 67v:

¹³⁵ Daffra, Ceriana, 2005, pp. 50-63.

¹³⁶ Pinetti, 1931, p. 345.

¹³⁷ B. Della Chiesa, E. Baccheschi, *I pittori da Santacroce*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/II*, Bergamo 1976, p. 32, scheda n. 31, p. 63, fig. 2 (con bibliografia precedente).

¹³⁸ F. Rossi, *Pittura anonima bergamasca*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, pp. 52-53, scheda n. 37, p. 70, figg. 1-3 (Zanchi?); F. Rossi, *Bergamo e Palma il Vecchio: un rapporto dialettico*, in *Serina a Palma il Vecchio...*, 1981, p. 39 ("Maestro di Dossena"), fig. 16 (opera illustrata in b/n), p. 46, note 71-73.

¹³⁹ Rowlands, 1999. Si vedano anche le note 38 e 52. Si veda anche: S. Facchinetti, *Intorno...*, 2010, figg. 30-31.

¹⁴⁰ M. Gregori, *Giovanni Battista Moroni*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, p. 291, scheda n. 166, p. 326, fig. 3 (illustrata in b/n).

¹⁴¹ F. Rossi, *Pittura a Bergamo...*, 1981, p. 88, nota 9.

¹⁴² Pinetti, 1931, p. 397, fig. a p. 399. Per la bibliografia successiva si veda: F. Rossi, *Presenze venete*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 134-135, scheda n. 23, p. 143, figg. 1-6 (con bibliografia precedente).

¹⁴³ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 230, postilla.

¹⁴⁴ Si tratta di Giovanni di Pier Matteo Boccati da Camerino (Camerino, 1410 circa – 1486) e Matteo da Gualdo di Pietro di Giovanni di Ser Bernardo (Gualdo Tadino, 1435 circa – 1507).

«Sorrisole, Sorisole, patria del Bosello (...) Alessandro, Madonna, angelo con corona [...], S. Vincenzo martire. Sulla porta della chiesa avanzi del Boselli, lunetta, vivaci, vivaci». Nel testo definitivo la prima opera è segnalata come il più antico lavoro noto del pittore Antonio Boselli, dove questi non mostrerebbe nessuna superiorità rispetto ai seguaci di Bonfigli, quali Boccati e Matteo da Gualdo, citati come riferimenti stilistici anche nel disegno. Lo stile del Boselli, come quello del Gavasio, è infatti visto come affine all'area umbra. Si riferisce inoltre che l'intero coro della chiesa doveva essere dipinto dal Boselli e che la *Vergine della Misericordia* era stata trasferita su tela; il carattere grottesco della testa della Madonna e la rigidità delle figure erano molto evidenti; il disegno è indicato come rozzo, netto e pieno di scorrettezze; i colori erano stati accostati tra di loro con contrasti molto forti e senza chiaroscuri; viene infine descritta anche la lunetta esterna (l'opera sul f. 67v dei manoscritti) come opera di Boselli¹⁴⁵.

Si tratta, nel primo caso, dell'opera ora esposta al Museo Bagatti Valsecchi di Milano: *Madonna della Misericordia* (n. inv. 1016), firmata e datata in alto al centro della cornice "1495". Era nel coro della chiesa parrocchiale dei SS. Vincenzo e Alessandro a Ponteranica. Venne staccata dopo il 1871, anno in cui è ricordata in sede dal testo di Crowe e Cavalcaselle. La de Capoa ricorda che nel 1885 venne trasportata su tela, in quanto il dato risulterebbe dall'Archivio della famiglia Bagatti Valsecchi (Cavalcaselle e Crowe però affermavano che tale operazione era già avvenuta prima), indi venne esposta nella sala dell'affresco dell'appartamento di Fausto Bagatti Valsecchi a Milano¹⁴⁶. Nella Seconda guerra mondiale fu ricoverata nella casa di proprietà del Bagatti fuori città e, nel corso degli anni Sessanta, dopo essere stata montata su un supporto di legno, fu ricollocata nella sala dell'affresco. Ignorata dal Tassi, è menzionata per la prima volta nel coro della chiesa forse proprio da Cavalcaselle.



Antonio Boselli, *Madonna della Misericordia tra i Santi Pietro, Maria Maddalena, angeli musicanti e donatori*, firmato e datato 1495, affresco trasportato su tela e poi su tavola, 233 x 335 cm, Milano, Museo Bagatti Valsecchi (n. inv. 1016); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 67r.

Mentre la lunetta esterna, sopra il portale principale, che oggi appare parzialmente coperta da uno stemma cardinalizio, presentava in origine una decorazione ad affresco che Cavalcaselle schizza nel suo manoscritto (f. 67v): è stata strappata, trasferita su tela e portata nella casa parrocchiale per motivi di conservazione dopo il 1940¹⁴⁷.

Ai ff. 66r-v: «Ponteranica, Parrocchia vicino Bergamo. [Cristo] lungo e tozzo, [testa di Cristo] testa ovate fronte tonda e bassa un poco alla Pellegrino, [Cristo] lunghe braccia [...], preme con gentilezza il costato, svolazzo bianco, (...) sangue va nel calice, (...) [angelo] affettato, gentile (...), [Madonna] luce pizzico, dita dolce luce pizzico (...), [santo sinistra registro di sotto] rossiccio testa lunga, figura tozza (...), ha dell'antico, colore levigato rossiccio, pesante, tozzo, [figura al centro registro di sotto] Palma [testa], incartocciate pieghe, muove fluido (...), L. LOT, 152[segno di cancellature]. [f. 66v] [Predella] Angiolone pordenonesco e corregesco (...), coi simboli della Passione, tutto forzato testa e pose forzati dall'età, [Cristo] brutto, [...] tozzo, cromie sofferto [...] vedi Romanino, (...) [Cristo Resurrezione] svelto cristo resurrezione (...), [Ecce Homo] seduto, vedi Recanati¹⁴⁸, bocca Mantegna, Buonconsiglio, mostra le piaghe, seduto. Angiolone spellato, [santo di destra del polittico, registro di sotto] tedesco, scuro rossastro (...).

Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di alcuni fogli composti da un collage di lucidi disegnati a penna e applicati su carta, con alcune note sempre a penna di mano di Cavalcaselle: «Loto 152(...) p. 96 (...) Ponteranica, vedi Locatelli da copiare p. 96 in nota p. 135, p. 136. [Altro foglio] Lotto 152(...) Ponteranica [angelo] (...) carattere gentile di Lotto, ma il solito suo carattere gentile, [Cristo] (...) braccia lunghe, deboli di gambe,

¹⁴⁵ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 436, nota 1 e postilla.

¹⁴⁶ C. de Capoa, in R. Pavoni (a cura di), *Museo Bagatti Valsecchi*, tomo I, Milano 2003, pp. 244-246, scheda n. 306.

¹⁴⁷ Si veda: L. Angeloni Gritti, *Santi Alessandro e Vincenzo in Ponteranica*, Bergamo 1998, p. 132.

¹⁴⁸ Lorenzo Lotto, *S. Vincenzo Ferrer in Gloria*, 1510-1513, affresco, 265 x 166 cm, Recanati (Macerata), Chiesa di S. Domenico.

preme con la mano gentilmente il suo costato, sagoma di testa ovale, carattere un poco alla Pellegrino da S. Daniele, vedi che l'abbiamo colà ricordato [...] 454 e 474 e seguenti vita di Pellegrino, (...) vedi questo istesso contetto di versare sempre col calice osservato nel Carpaccio ora quadro a Vienna alla Galleria Belvedere¹⁴⁹, figure di circa metà il naturale, [Madonna] (...) punte delle dita pizzicate di luce, [volto] pizzico di luce, correggesco, [figura in basso a sinistra] (...) S. Pietro manto restaurato, rossiccio, figura tozza e grossa, color rossiccio e liscia superficie, ha del pesante, del tozzo ma si risente del bel modo tizianesco, [figura in basso al centro] (...) carattere alla Palma, agnello in mano ferito, pieghe incartocciate e di cattivo stile, L. LO(...) / 152(...), S. Gioavnni battista, [figura in basso a destra] (...) carattere anco questo sviluppato, che tende al tozzo, ma ha del grande ed un tipo e carattere con ossa pronunciate e testa, suo carattere pronunciato ed osseo che si risente del suo primo tipo del quadro 1508 a Borghese, ossa pronunciate e forme volgari, sente del Palma in [*peggio]. [Predella] (...) angelo pordenonesco-correggesco, sviluppato quel modo pordenonesco, ha i simboli della passione, tavola questa deperita, ha la macchia del tempo (le carni della testa sporche ed è piena la tavola di fori). [Scena centrale] (...) vedi Pellegrino a S. Daniele¹⁵⁰, vedi Romanino a Pisogne credo¹⁵¹, [Cristo] sta seduto e il movimento e tipo di Recanati [...] vicino a Treviso (...)»¹⁵².

Nella minuta su Lotto (2028, fascicolo IX) ai ff. 64v-65v: «[135] Ponteranica, 152(...). / Paese pochi passi da Bergamo. / Alcune tavole appese alla parete dell'altare a sinistra alla cappella maggiore - figure di piccole dimensioni (1/3 circa il naturale) le quali riuniscono i caratteri indicati nel disegno, ed <ha un> è <genere> una pittura che si mantiene molto per la franchezza, prontezza e spirito con cui è fatta (*)»¹⁵³. L'effetto qui di luce è quello già ricordato che sente di quel modo suo proprio che tende al Correggio - Così anco nel [136] movimento per esempio della Madonna e dell'angelo è uno di quei movimenti alla Lotto. Colorito caldo ma di esecuzione alquanto facile ed ove però non ha messa la solita sua cura, un poco è tirato via, <e vedesi bensì vi troviamo il suo principio, e quelle [...] incongruenze quei più che altrove notate> Difetta alquanto di certa vigoria in tutto, come di rilievo - ma sempre il colore è vago sugoso. <fine> È un opera tirata via - Vedete lo scritto sul disegno ed i [137] caratteri. (...)».



Lorenzo Lotto, *Polittico di Ponteranica*, opera e dettaglio, olio su tavola, firmato e datato 1522, Ponteranica (Bergamo), SS. Alessandro e Vincenzo martiri; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 66r.

Nel testo definitivo è osservato che nell'opera Lotto unisce alla dolcezza di Correggio la forza mascolina che contraddistingue la coeva produzione di Pellegrino e Pordenone, il Cristo con il sangue che va nel calice ricorderebbe Carpaccio; le figure dell'ordine inferiore sono ritenute palmesche, nella predella il limbo ricorderebbe quello di Pellegrino, gli angeli sono giudicati pesanti e robusti come in Pordenone, ma oscurati dagli anni e dalle abrasioni; tutta l'esecuzione è indicata come frettolosa. Nella postilla è precisato che Berenson ascriveva la predella a Cariani e data va l'opera al 1527 per affinità con l'Assunzione di Celana¹⁵⁴. Il *Polittico di Ponteranica* era tra le opere di Lorenzo Lotto

¹⁴⁹ Lorenzo Lotto, *Madonna con Bambino tra S. Ignazio di Antiochia e S. Onofrio*, 1508, olio su tavola, 51 x 65 cm, Roma, Galleria Borghese.

¹⁵⁰ Cavalcaselle qui si riferisce al pittore Martino da Udine, detto Pellegrino da San Daniele (Udine o S. Daniele del Friuli, 1467 - Udine, 1547), e agli affreschi della Chiesa di S. Antonio Abate a S. Daniele, del 1498-1499.

¹⁵¹ Romanino, ciclo di affreschi con la *Passione di Cristo*, 1534, Chiesa di Santa Maria della Neve, Pisogne (Brescia).

¹⁵² Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo "Lorenzo Lotto".

¹⁵³ (*) Vedete vita di Pellegrino - ove fu ricordato il Lotto a pag. 454-474 mio manoscritto cap. S. Antonio abate a S. Daniele - cosa colà è scritto.

¹⁵⁴ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 411-412, nota 2.

segnalate come non degne di particolare interesse nella rilevazione napoleonica del 1798¹⁵⁵. Veniva citato come semplice “pala ad olio” negli atti della visita apostolica di S. Carlo Borromeo (1575) e dal parroco corrispondente del Padre Donato Calvi (1661-1671), che lo definiva di “qualche stima, d’un certo Lot”, mentre Tassi (1740-1750 circa) è il primo ad identificarlo come opera certa di Lorenzo Lotto, seguito, oltre che dal citato documento napoleonico, dal Maironi da Ponte (1820) e da Facchinetti (1833). Locatelli (1867) giudicherà il Cristo di forme “alquanto rozze e grossolane” e gli svolazzi del manto “di poco gusto”¹⁵⁶.

Sarà per primo Cavalcaselle ad iniziare a considerare l’opera in un’accezione più positiva, osservando però sia nel disegno, sia nella minuta che era eseguita con “non troppa cura”. Si dovrà quindi attendere Berenson (1895) per una piena rivalutazione dell’opera: lo studioso tuttavia avanzerà l’ipotesi dell’intervento di un aiuto nel Redentore e di un’altra mano ancora nel S. Pietro. La tavola è stata oggetto di un recente restauro valorizzativo e di indagini diagnostiche conoscitive¹⁵⁷.

La predella, con *Storie della Passione di Cristo*, veniva assegnata al Lotto da Maironi (1820), Facchinetti (1833) e Locatelli (1867), quest’ultimo la giudicava, però, guasta e quasi incomprensibile per i restauri. Berenson (1895), notandone la diversa fattura e qualità rispetto alla pala superiore - peraltro in parte già osservata da Cavalcaselle che nel disegno rimarcava ascendenze molteplici: da Mantegna, al Buonconsiglio, sino a Pordenone, Correggio e Romanino - la assegnava invece al Cariani, ipotizzando per primo una collaborazione Lotto-Cariani, proposta per lo più accolta in seguito (Longhi pensava però alla collaborazione con Previtali)¹⁵⁸, sino agli interventi della Cortesi Bosco (1982), che ha dimostrato che la predella non faceva parte del complesso lottesco, ma che fu ad esso arbitrariamente assemblata in epoca neoclassica, e del Pallucchini (1983) che la ha definitivamente espunta dal catalogo del Cariani e assegnata ad un imitatore bergamasco del Lotto attivo nel XVI secolo¹⁵⁹.

Ranica

Sul f. 78r dove è un elenco di opere di Giovanni Battista Moroni: «(...) Portandosi verso Bergamo = Ranica, Moroni Battesimo Cristo con due Santi, partendo da Alzano, si trova (...)». Si tratta della pala del Moroni con il *Battesimo di Cristo, l’Annunciazione e i Santi Giacomo e Giovanni Evangelista*, ancora oggi nella parrocchiale dedicata ai Santi Sette fratelli martiri di Ranica (olio su tela, 205 x 91 cm il Battesimo, 60 x 57 cm i due scomparti con l’Annunciazione ciascuno, 135 x 57 cm i due Santi ciascuno, 1560-1570 circa): l’opera era citata dal Tassi (1740-1750 circa) e dal Maironi (1820)¹⁶⁰.

Romano di Lombardia

Sul f. 65r con alcuni itinerari: «(...) Romano, Moroni (...)». Si tratta dell’*Ultima Cena* del Moroni nella Chiesa dei Santi Maria Assunta e Giacomo maggiore, la parrocchiale di Romano di Lombardia (olio su tela, 295 x 195 cm, 1566-1569 circa). Era una delle opere sacre del Moroni più apprezzate anticamente: era citata, infatti, dalle principali fonti locali tra cui il Tassi (1740-1750 circa), Marioni (1820) e Locatelli (1867)¹⁶¹.

San Giovanni Bianco (frazione di Zogno)

Sul f. 76r: «<Zogno> Boldrini a S. Gallo, (...) Annunziata tutto ingiallito, sente del Bartolomeo Vivarini del modo brutto caricato, figure tozze, tempera olivastra, opaca, opera molto guasta da restauro, OP. LEONARDI / BOLDRINI BNECT., erano nella chiesa vecchia e formavano un sol quadro e stava all’altare maggiore, a S. Gallo tre ore da Zogno, nel coro appeso alla muraglia della chiesa a S. Gallo 3 ore da Zogno, Bergamo». Nel testo definitivo l’opera è descritta come una caricatura dello stile di Bartolomeo Vivarini e come realizzata con modi grotteschi e “semibizantini”¹⁶².

La prima citazione, sino ad ora nota, dell’opera, firmata in un cartiglio ai piedi del S. Giovanni “O. LEONARDI. / BOLDIN.BNECTI”, risulta la relazione del parroco di San Gallo al Padre Donato Calvi (1661-1671, 1676) che la ricorda dietro l’altare maggiore come anonima, ma “pregiatissima” e “antichissima”. In seguito il polittico è citato nella visita pastorale del Ruzzini (1699) come anonima “icona antica” con molti santi¹⁶³. Si deve poi aspettare sino al Maironi

¹⁵⁵ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio* (1798).

¹⁵⁶ L’opera era citata anche dal Carrara, prima del 1796: Cart. XIX, fasc. 10, manoscritto citato in Pallucchini, Rossi, 1983, p. 321. Per fonti antiche e bibliografia sull’opera si veda: P. Bianchi Patti, in *Lorenzo Lotto...*, 2011, pp. 116-118, scheda n. 8.

¹⁵⁷ Piazzoli, Villa, Algisi, 2011, pp. 52-83.

¹⁵⁸ Comunicazione orale citata in: A. Banti, A. Boschetto, *Lorenzo Lotto*, Firenze 1953, p. 81, n. 76.

¹⁵⁹ Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 32, 320-322, scheda n. A 64 (con dettagliata bibliografia precedente).

¹⁶⁰ M. Gregori, *Giovanni Battista Moroni*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, pp. 297-298, scheda n. 179, p. 334, figg. 1-5 (illustrato in b/n).

¹⁶¹ *Ibidem*, pp. 300-301, scheda n. 184, pp. 185-187 (illustrato a colori), p. 357, fig. 5 (illustrato in b/n); S. Facchinetti, in *Giovanni Battista Moroni...*, 2014, p. 129, scheda n. 32 (con bibliografia).

¹⁶² Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 438.

¹⁶³ Rossi, 1981, p. 88, nota 6.

da Ponte (1820) per avere un altro riferimento all'opera, correttamente assegnata al Boldrini sulla base della lettura della firma¹⁶⁴.

L'attuale cornice (neo-rinascimentale) è del 1922 ed è stata realizzata su disegno di Luigi Angelini in seguito al restauro novecentesco dell'opera. Il conoscitore vide il polittico quando era stato spostato lungo una parete laterale del coro, prima della attuale ricollocazione dietro l'altare maggiore, contestuale al restauro novecentesco. Cavalcaselle fu dunque il primo storico di ambito europeo a leggere la firma e quindi a segnalare correttamente l'autore. Il polittico non era mai citato nei documenti napoleonici e, dopo Maironi, non se ne avevano più notizie, sino appunto alle ricognizioni qui presentate. In seguito, Venturi (1898), Longhi (1947) e Berenson (1957) si interessarono di nuovo all'opera.

Degna di nota è la distribuzione degli scomparti nel disegno di Cavalcaselle in quanto non corrisponde all'attuale ordine: sono invertite le due tavole centrali e i due santi dell'ordine inferiore, per cui tale doveva essere la collocazione dei pannelli all'epoca del disegno e forse quella originaria e comunque precedente l'inserimento nella cornice del 1922. Ancora oggi non vi è certezza sulla distribuzione dei pannelli. Longhi (1947) e poi Pallucchini (1962) ritenevano che i pannelli componessero in origine due polittici smembrati e ricomposti arbitrariamente.

Il primo studioso datava l'opera verso il 1480 per i raffronti con Antonio Vivarini. Le citazioni da Bartolomeo Vivarini, correttamente individuate già dal Cavalcaselle nel disegno, hanno al contrario indotto Rossi (1991, 1994) a posticipare la datazione dell'opera all'ultimo decennio del Quattrocento¹⁶⁵.



Leonardo Boldrini, *Polittico di San Gallo*, insieme e dettagli, firmato, 1490-1500 circa, olio su tavole (misure varie), Chiesa di S. Maria Assunta, San Gallo, frazione di San Giovanni Bianco (Bergamo), seconda e terza foto: Fototeca della Fondazione Zeri (nn. 24519, 24518); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032, fasc. VII, f. 76r.

Cavalcaselle riteneva erroneamente che Boldrini fosse originario di Zogno o che fosse comunque nativo del territorio di Bergamo, si pensa proprio per l'identificazione dell'opera ivi descritta. Le ricerche condotte dal Ludwig agli inizi del Novecento e approfondite dal Testi nella sua *Storia della pittura veneziana* (1915) attestarono che l'artista nacque probabilmente a Murano verso il 1430; è poi documentato a Venezia dal 1452 al 1493 e ivi muore nel 1497/98¹⁶⁶. Si formò probabilmente nella bottega di Bartolomeo a Antonio Vivarini, subendo le influenze di Lazzaro Bastiani, Alvise Vivarini e Giovanni Bellini, con una tecnica, per il Testi, "mediocre", sia del disegno, sia nel colore, rispetto ai suoi maestri. L'opera è l'unica bergamasca che si conosca ed è stata probabilmente commissionata da bergamaschi emigrati a Venezia¹⁶⁷.

Sedrina

Sul f. 63r con alcuni itinerari: «(...) Petrus Silvius Venetus, vedi note nei foglietti volanti». Cavalcaselle schizza il dipinto e riporta la dicitura sul cartellino applicato sul sepolcro, che reca il nome del committente e la firma del pittore, al f. 70r: «(...) Ioannes Antonius Lonzius vari / sci filius fieri curavit. Io Petrus Silvius Venetus Pinxit¹⁶⁸, Cristo, tre angeli, pietà, Sedrina due ore da Bergamo, Cattedrale»; l'opera non viene segnalata nel testo definitivo. Era ricordata

¹⁶⁴ "Fra le cose osservabili, che ora conserva questa antica chiesa [la parrocchiale di Sangallo] vi è la pala dell'altare maggiore in quattro ripartimenti effigianti la santissima Triade, la santa Vergine Annunciata, S. Giovanni Evangelista, S. Pietro apostolo, l'abb. S. Gallo, ed una santa colla torcia in mano, in calce ci sta il nome di Lionardo Boldrini": Maironi, vol. III, 1820, pp. 61-62.

¹⁶⁵ F. Rossi, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, p. 232; F. Rossi, *Presenze venete*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Quattrocento/II, Bergamo 1994, pp. 135-136, scheda n. 25, p. 147, figg. 1-6 (con bibliografia precedente).

¹⁶⁶ L. Testi, *La storia della pittura veneziana*, vol. II, Bergamo 1915, pp. 512-517 (con bibliografia precedente).

¹⁶⁷ Rossi, 1991, p. 232.

¹⁶⁸ La trascrizione corretta dell'iscrizione sull'opera è: "Yoannes Antonius Lontius Varisci Filius Fieri Curavit / Jo Petrus Silvius Venetus Pinxit".

nell'inventario del 1798 come di maggiore qualità rispetto alla pala del Lotto¹⁶⁹. Veniva citata dal Maironi (1820) come "lavoro di altro [rispetto a Lotto] stimatissimo pennello"¹⁷⁰, non risulta segnalata da altre fonti; rilevante è dunque l'osservazione di Cavalcaselle che poi però non registra l'opera nel testo a stampa, forse per la difficoltà di documentare l'artista. La prima pubblicazione dell'opera risale al Ludwig (1905), quindi in sede locale è segnalata da Pinetti (1931) e poi da Fiocco (1937): lo studioso riferiva che le notizie sull'origine dell'artista andavano cercate nei documenti conservati presso l'Archivio della Chiesa di S. Giacomo di Sedrina, ma questo è andato distrutto da un incendio. Per un primo studio dedicato all'artista si deve attendere l'articolo di Giovanna Nepi Sciré, apparso su "Arte Veneta" (1969), in cui l'opera viene segnalata; è poi registrata da Pagnoni (1979) e nell'esteso saggio critico su Silvio di Alessandro Ballarin (1991, riedito nel 2006) che la datava al 1535-1540 notandovi attinenze con il linguaggio di Lotto¹⁷¹. L'opera è stata recentemente esposta in mostra presso il Museo Diocesano di Bergamo¹⁷².

Sul f. 70r: «Inventio Loto, Sedrina due ore da Bergamo, Cattedrale, Hoc opus fecit fieri fraternitas / Sante Marie de Sedrina MDXXXXII / 1542, il panno rosso ancora il carattere di Lotto, tutto rovinato, la sola Madonna mi dà indizio di Lotto, cioè il manto rosso, (...) oppaco brutto». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di uno schizzo più sintetico del precedente e con alcune note di mano di Cavalcaselle: «Lotto 1542 a Sedrina, p. 159 (...) [descrive le parti e riporta la firma come sopra] tela, figure grandi il vero, Locatelli p. 147»¹⁷³. Non è stata rinvenuta nel testo della minuta. Nel testo a stampa è segnalata come "perduta" nelle ridipinture per cui era difficile distinguere la mano di Lotto, che sarebbe stata evidente solo nell'abito della Madonna¹⁷⁴.



Lorenzo Lotto, *Assunzione*, firmata e datata 1542, olio su tela, 310 x 210 cm, Chiesa di S. Maria (parrocchiale), Sedrina (Bergamo); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 70r (dettaglio); Giampietro Silvio, *Gesù Cristo in pietà sorretto dagli angeli*, 1535-1540 circa, olio su tela, 256 x 156 cm, Sedrina (Bergamo), Chiesa di S. Giacomo Maggiore apostolo (altare a sinistra dell'altare maggiore); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 70r (dettaglio).

L'opera, nota al Tassi (1740-1750 circa), era rilevata nelle ricognizioni napoleoniche (1798)¹⁷⁵. Fu segnalata poi dal Maironi (1820), come "rimarchevole"¹⁷⁶, nelle postille del Piccinelli (1863-1865 circa) e dal Locatelli (1867), come alquanto "ammanierata" e senza la "brillante spontaneità ed originalità che distingue il pennello di lui". Dopo Cavalcaselle, fu pubblicata dal Berenson (1895), con più ampia rivalutazione: lo studioso precisò che fu eseguita a Treviso tra 1541 e 1542 per mercanti di vino residenti a Venezia, ma originari di Sedrina.

Seriate

Sul f. 65r con alcuni itinerari: «Da Bergamo, Seriate, Morone (...)». Si tratta del *Crocifisso con i Santi Crisogono, Cristoforo, Francesco e un santo martire* del Moroni nella Chiesa dei Santi Crisogono e Cristoforo di Seriate (olio su tela, 265 x 160 cm, firmato "IOAN. BA[P]TIS. MORONUS. P.", 1580 circa). Era citato dal Tassi (1740-1750 circa) e dal Maironi (1820)¹⁷⁷.

¹⁶⁹ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio* (1798).

¹⁷⁰ Maironi, vol. III, 1820, p. 86.

¹⁷¹ Ballarin, 2006, vol. I, pp. 236-237, vol. II, fig. 133. Si veda anche la prima parte, con la bibliografia dettagliata sull'artista e sull'opera.

¹⁷² *Dall'oro al cielo...*, 2015, pp. 74-75, scheda n. 25.

¹⁷³ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo "Lorenzo Lotto".

¹⁷⁴ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 420-421, nota 1.

¹⁷⁵ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio* (1798): si veda la prima parte.

¹⁷⁶ Maironi, vol. III, 1820, p. 86.

¹⁷⁷ M. Gregori, *Giovan Battista Moroni*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, p. 303, scheda n. 189, p. 360, fig. 2 (illustrato in b/n).

Serina

Sul f. 82v: «(...) Santo rifatto, nero, tavola S. Pietro martire, [S. Paolo] oro, croce, paese fiacco, più piccolo degli altri, simile al S. Pietro martire, fiacchi, assai magri, seguace del Palma ma fiacchi, inferiori agli altri». Le stesse opere sono segnalate anche nella minuta su Palma il Vecchio (2028, fascicolo VIII) ai ff. 54v-55r: «[98] (...) Sono da aggiungere due altre tavole di figure di grandezza minore - è sono S. Pietro martire, ed un'altro Santo - ma questi sono di più debole e fiacca esecuzione <e tempera> delle altre e sembrano di qualche seguace del modo di Palma il Vecchio altro non abbiamo a Serinalta. [99] Altro non abbiamo veduto a Serinalta colla fisionomia del Palma - (...)». Nel testo definitivo sono descritte due volte: nel primo volume della *History* (verosimilmente quindi prima della ricognizione condotta da Cavalcaselle) come tre scomparti (S. *Pietro martire* tra S. *Agostino* e S. *Nicola*) di un polittico di Andrea Previtali che erano un tempo citati dal Tassi come a Serinalta, ma che “ora” erano smarriti¹⁷⁸; verosimilmente dopo la ricognizione a Serina, le opere entrarono nel capitolo su Palma il Vecchio (del volume II) dove vennero citati però lo stesso S. *Pietro martire* ed un altro santo non precisato senza accorgersi che si trattava dei medesimi santi già citati nel capitolo su Previtali. In questo secondo caso sono indicati come presenti nel Duomo di Serinalta e un tempo attribuiti a Palma, ma di debole esecuzione e quindi probabilmente da riferirsi a suoi allievi; è poi attestato erroneamente che Ridolfi conosceva questi due pannelli, mentre la postilla di Borenius (1912) precisa che lo scrittore si riferiva ai due polittici di Palma a Serina (che vedremo a breve)¹⁷⁹.

Si tratta dei due scomparti riferiti in epoca moderna ad Andrea Previtali, con S. *Pietro Martire* e S. *Nicola da Tolentino*, ancora oggi a Serina, nella chiesa parrocchiale di S. Maria Annunciata (sono collocati in sagrestia). Tassi (1740-1750 circa) ricordava nella chiesa un trittico di Andrea Previtali con i SS. *Pietro Martire*, *Agostino* e *Nicola da Tolentino*, ma né Cavalvaselle nei manoscritti, né con il Crowe nel testo definitivo collegarono tale riferimento ai due scomparti superstiti visti dal conoscitore a Serina. Mentre nelle Memorie tassiane delle opere nelle chiese del territorio (1760 circa) è segnalata la sola tavola con S. *Nicola da Tolentino* come eccellente, ma di “ignoto pennello”¹⁸⁰.



Andrea Previtali, S. *Vescovo*, Abano Terme (Padova), Pinacoteca Civica al Montirone; S. *Pietro da Verona*; S. *Nicolò da Tolentino*, post 1515 circa, olio su tavola, 90 x 40 cm (circa, ciascuna tavola), Serina (Bergamo), Chiesa di S. Maria Annunciata (sagrestia); fonte Facchinetti, 2015; Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce, *Cristo morto sostenuto da Maria Vergine d S. Giovanni*, S. *Pietro*, S. *Giovanni Battista*, 1517-1518, opera firmata e datata sotto il S. *Pietro* “Francesco Rizzo da Santa Croce depense questa opera in Venezia 1518”, olio su tavola, 60 x 71 cm (Pietà), 160 x 52 cm (i due Santi), Serina (Bergamo), Chiesa di S. Maria Annunciata (sagrestia).

Nella relazione napoleonica del 1809 a cura di Pietro Roncalli il riferimento sintetico: “ve ne sono pur anco in sacrestia del famoso Previtali e d'altri autori antichi veneti, il gran merito di tutti implorando se stesso un pronto provvedimento” è da correlarsi forse proprio ai due *Santi* correttamente ricondotti dal Roncalli al Previtali sulla base della probabile conoscenza del brano del Tassi¹⁸¹. In seguito Maironi (1820) registrava le due opere a Serina come credute di Palma il Vecchio: già in tale data non esisteva quindi più il terzo santo¹⁸². Cavalcaselle e Crowe fanno quindi probabilmente confusione tra le due fonti: Tassi e Maironi.

¹⁷⁸ Crowe, Cavalcaselle, 1871, vol. I, p. 281, nota 1.

¹⁷⁹ Crowe, Cavalcaselle, 1871, vol. II, p. 468, nota 1; Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 287, nota (12), vol. III, pp. 362-363, nota 2 (10), (11).

¹⁸⁰ *Memorie di alcuni quadri esistenti nelle chiese del territorio di Bergamo*, in: Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 51, subito dopo è ricordata anche una S. *Orsola* con bellissima veste, ora non più identificabile.

¹⁸¹ Relazione di Roncalli del 23 agosto 1809, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554. Abbreviato in: Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809).

¹⁸² In tela, S. *Paolo* e S. *Nicola da Tolentino*, altare opposto ai pezzi di Palma con Resurrezione e “Purificazione di Maria”: Maironi, vol. III, 1820, p. 97.

Morelli (1892) segnalava le due tavole nella chiesa parrocchiale di Serina, identificandole in *S. Pietro Martire* e *S. Adalberto* e ritenendole “degne opere” di Palma il Vecchio¹⁸³. Le due tavole verranno poi rilevate nel 1929 e nel 1931 dal Pinetti come in sagrestia, con il riferimento corretto al Previtali e una datazione a prima dell’influsso di Lotto¹⁸⁴. Lo studioso riferiva inoltre che si trattava di parti di un polittico scomposto e disperso di cui non si avevano altre notizie, salvo dei “vecchi inventari” dove erano riferiti “ad uno dei due” Gavasio da Poscante. Heinemann (1962) riteneva le due opere di “scuola” del Previtali. Zampetti e Chiappini (1975) ipotizzarono (sulla scorta di una segnalazione già del Meyer, 1972) che ai due scomparti dovesse essere unito, per analoghe misure ed impaginazione, il *S. Agostino vescovo* in Collezione privata milanese, pubblicato dal Bassi-Rathgeb (1955) ed ora conservato presso la Pinacoteca civica Montirone di Abano Terme (Padova). Zampetti e Chiappini pubblicavano i Santi come di mano del Previtali (con una datazione verso il 1510), ma ritenevano i due di Serina un po’ “legnosi” mentre il *S. Agostino* era indicato come più “morbido”¹⁸⁵. In seguito il postillatore moderno del Tassi (Mazzini, 1985) riteneva il *S. Pietro* di dubbia attribuzione e l’altro santo (identificato in “S. Bernardino”) di contestata mano tra Previtali e Gavasio da Poscante¹⁸⁶. Infine Facchinetti (2015) ha recentemente pubblicato il trittico ricomposto con il pezzo di Abano Terme, con una ipotesi di ricostruzione e confermandone la piena autografia al Previtali, ma con una datazione posticipata a dopo il 1515 per la possibile derivazione della Pala di S. Spirito del pittore¹⁸⁷.

Al f. 83v: «S. Pietro, S. Giovanni Battista, S. Elena. Franc.o Rizzo da Santa Croxe depense questa opera in Venezia 1518». Nella minuta sui Santacroce (2028, fascicolo X), ai ff. 10r-10v: «[439] (...) Così un’altro nel 1518 vi è a <Serina> Serinalta che noi ricorderemmo, <ove dice che è> lavoro fatto a Venezia. / Pare dunque che abitasse a Venezia, di più abbiamo una tavola la quale ricorderemmo a Murano colla scritta Franciscus de Santa + 8.1.B 1507 cioè discepolo di Giovanni Bellini - cosa sopra notata. Segnatura pure che abbiamo anco ricordata in talune opere di Previtali. Vedi nota pag. 439 - Previtali. <S. Croce dunque voleva mostrarsi seguace del modo di una dita (Bellini) accreditata. Ciò vuol dire che fino> Ciò vuol dire che fino dal 1507 era già alla scuola dei Bellini e quindi tra i pittori al seguito dei Bellini – <tra i quali Previtali> [440] per cui si deve essere trovato in compagnia dei pittori seguaci del Bellini sopra notati. (...)», e ai ff. 21r-22r: «[456 ^a] Il quadro a Serinalta (patria del Palma vecchio) col S. Pietro, il Giovanni Battista e la S. Elena e sotto la scritta “Franc.o Rizo de Scta croxe depense questa hopera in Venezia 1518” figure grandi il vero <circa>, sul primo altare a dritta entrando in chiesa della Cattedrale. Pittura che abbiamo veduto, della quale abbiamo trovata la scritta che sopra riportiamo, ma non le nostre note quanto alla pittura, per cui siamo costretti ad abbandonarvi alla nostra memoria. Ci sembra essere figure di caratteri piuttosto regolari e piacevoli - di disegno diligente - di colorito <[...]> piuttosto caldo, ma nel tutto <[...]> del solito carattere di Francesco - cioè una pittura <[...]> di debole e fiacca esecuzione> di esecuzione alquanto debole. Però vi ricordiamo che questo quadro ha sofferto ed <ha è ha> è anco deperito (è in cattivo stato di conservazione). Ma questa [457] è un’opera che per l’epoca in cui fu fatta poco mostra il pittore di aver tenuto dietro ai progressi dell’arte. Vedesi però molto movimento ed un modo alquanto convenzionale. I caratteri sarebbero più quelli di Girolamo che di Francesco. Quando noi anni addietro¹⁸⁸ abbiamo copiata la data non pensavamo all’importanza di quell’anno 1541 - mentre dal 1518 saltiamo al 1541 senza nulla conoscere tra mezzo. Però troviamo questa data la riporta il Lanzi (*)¹⁸⁹ - e da altri ancora, ciò non toglie che noi colla debita riserva non la ricordiamo, sentendo il bisogno di rivederla di nuovo concludendo che la pittura ricorda più i caratteri delle opere di Girolamo del suo ultimo tempo che quelle di Francesco nel 1518¹⁹⁰». Nel testo definitivo sono segnalati gli stessi tre pezzi (S. Pietro, S. Giovanni Battista e S. Elena) come nel Duomo di Serina e opere di Francesco Rizzo del 1518. Mostrerebbero quanto l’artista rimase stazionario, nonostante i cambiamenti avvenuti nell’arte veneziana. Nella nota è precisato che le osservazioni condotte su posto erano andate perse, ma che l’opera doveva essere in cattivo stato di conservazione e debole di esecuzione, anche se ben delineata e dai toni caldi. Nelle postille del Borenius (1912) è segnalato che, concordando con Ludwig (1903), il pannello centrale non esisteva più in Serina, mentre esisteva una piccola pietà che forse serviva come parte superiore, il polittico fu ordinato nel 1517, ma il progetto approvato sarebbe poi stato modificato¹⁹¹.

Oggi si conservano nella sagrestia tre elementi (*S. Pietro* e *S. Giovanni Battista* e una *Pietà*) di cui il primo era segnalato dal Tassi (1740-1750 circa) come firmato da Francesco Rizzo da Santacroce e datato 1518¹⁹². I due pezzi con *S. Pietro* e *S. Giovanni Battista* erano segnalati nelle *Giunte* del Carrara (1791-1792 circa) alle medesime *Vite* del Tassi.

¹⁸³ Anderson, 1991, p. 314, nota a.

¹⁸⁴ Pinetti, 1931, pp. 416-417 (il *S. Nicola* è identificato in *S. Bernardino da Siena*), con bibliografia precedente.

¹⁸⁵ P. Zampetti, I. Chiappini (a cura di), *Andrea Previtali*, in *I Pittori bergamaschi...*, Il Cinquecento/I, Bergamo 1975, p. 139, scheda n. 72, p. 158, figg. 5-6 (con bibliografia precedente).

¹⁸⁶ Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 390.

¹⁸⁷ Facchinetti, *Lontano da Venezia...*, 2015, pp. 22-26, fig. 8 a p. 25; *Dall’oro al cielo...*, 2015, pp. 72-73, scheda n. 24.

¹⁸⁸ Si ha qui un’altra indicazione indiretta che una prima visita a Bergamo dovrebbe risalire ad un periodo precedente la ricognizione del 1866-1869 e forse al 1857-1858: si veda l’introduzione e la sezione sulla Carrara.

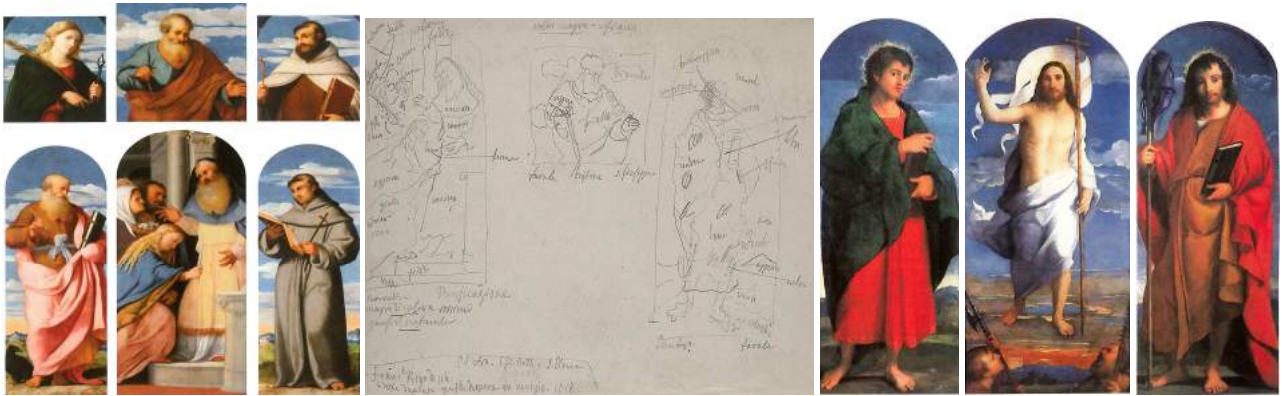
¹⁸⁹ (*) Vedi che io vi ho trascritto et spedito qui unito i fogli copiati del Lanzi.

¹⁹⁰ Si veda la parte introduttiva sui Santacroce.

¹⁹¹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 444, nota 1 e postilla.

¹⁹² Ma sul f. 24 del suo manoscritto, Tassi segnalava l’opera come un trittico con Madonna e S. Giovanni con Cristo morto, S. Pietro e S. Giovanni Battista: Tassi, *Vite*, in Mazzini, 1969-1970, vol. II, p. 391.

Nel documento napoleonico del 1798 i tre elementi recavano l'attribuzione corretta, anche se generica, a un "Santacroce" ed erano indicati come "due superbi pezzi" con S. Giovanni Battista ed un altro apostolo e un "Cristo seduto sopra il sepolcro" descritto come "assai elegante"¹⁹³. Sempre i tre scomparti erano citati in una lettera "di ben avveduta persona" riportata nelle annotazioni del Conte Giuseppe Beltramelli (databili 1797-1814 circa) alle *Vite* del Tassi¹⁹⁴. Saranno poi segnalati dal Maironi (1820) come opere di Palma il Vecchio¹⁹⁵. Mentre Locatelli (1867) citava il S. Pietro e S. Giovanni in Serina come opere di Francesco Rizzo per la firma e la data 1518. Dopo la segnalazione di Cavalcaselle e Crowe (1871), seguirà il rinvenimento del documento di commissione (Ludwig, 1903) e lo studio delle opere da parte di Fiocco (1916) e Berenson (1958)¹⁹⁶. Si tratta degli scomparti superstiti del polittico per la Chiesa dell'Annunciata a Serina che, grazie ai documenti rinvenuti dal Ludwig, risulta commissionato a Venezia nel 1517 (per 17 ducati) e consegnato da Francesco Rizzo di Bernardo da Santacroce entro il 1518, come attesta anche la firma e la data sotto il S. Pietro¹⁹⁷. Smembrato forse già prima del 1667¹⁹⁸, ne rimangono in loco ora solo i due Santi (identificati in S. Giovanni Battista e S. Pietro) e la *Deposizione*, mentre la S. Elena citata dal Cavalcaselle non è rintracciabile e non è chiaro se il conoscitore documenti la presenza di un altro scomparto, poi disperso, in quanto questo non veniva citato dalle fonti precedenti.



Jacopo Palma il Vecchio, *Polittico della Presentazione di Maria Vergine al Tempio*, 1515-1517 circa, olio su tavola, 147,4 x 62 cm (pannello centrale); Jacopo Palma il Vecchio, *S. Filippo, Cristo risorto, S. Giacomo maggiore*, dal "Polittico della Resurrezione di Cristo", 1520-1522 circa, olio su tavola, 135 x 50 cm (i due laterali), Serina (Bergamo), Chiesa di S. Maria annunciata; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 83v.

Recentemente il polittico è stato studiato dal Rowlands (1999) nella sua utile ricostruzione dell'attività tarda di Rizzo in cui ipotizza che i dipinti che il pittore inviò da Venezia nelle valli bergamasche mostrano una forte impronta dello stile di Palma il Vecchio. L'opera di Rizzo a Serina si collocherebbe, infatti, tra le due commissioni di Palma per il medesimo luogo, ma l'evoluzione più decisamente palmesca del pittore è collocata dallo studioso a partire dal Polittico del Battesimo di Gesù a Dossena. Le figure di Rizzo a Serina sarebbero, infatti, ancora ritratte in pose rigide e definite da contorni di "semplici *silhouettes*", quelle di Dossena sarebbero invece più monumentali¹⁹⁹. Per una ipotesi di ricostruzione del Polittico si veda l'ultima pubblicazione a cura di Facchinetti (2015), dove lo si ritiene in origine su due

¹⁹³ G. Carrara, "Giunte", "Notizie" e "Memorie" del Conte Giacomo Carrara, [1791-1792 circa], in: Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 109; ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio* (1798). Si veda anche la prima parte.

¹⁹⁴ "Tre quadri in tavola del pittore nostro bergamasco Francesco Rizo da S.ta Croce. Due in grande il primo rappresentante un S. Pietro Apostolo, l'altro S. Giovanbattista, ed uno più grande, il quale rappresenta il Salvatore morto sostenuto da Maria e da S. Giovanni. Questi quadri sentono del quattrocento: le sue figure sono goffe, grossolani i suoi panneggiamenti a riserva della figura del morto Salvatore, dove vi è tutta l'arte in una maniera sorprendente; da un biglietto appesovi dal suo pennello con questa iscrizione Francesco Rizo de S.ta Croce depense quest'opera in Venezia l'anno 1518. Si vede chiaro che queste erano le sue prime opere. Qui si avverta che dei tre quadri ora accennati il solo S. Pietro è ricordato dal Conte Tassi sotto il quale ei dice essere appesa la riferita iscrizione": annotazioni di G. Beltramelli [1797-1814 circa] alle *Vite* del Tassi, in: Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 176.

¹⁹⁵ In sagrestia due "stendardi" con Cristo nel sepolcro tra Maria e S. Giovanni, da una parte, e dall'altra, S. Pietro e S. Stefano: Maironi, vol. III, 1820, p. 97.

¹⁹⁶ B. Della Chiesa, *I pittori da Santacroce, in I pittori bergamaschi...., Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 500-501, scheda n. 25, figg. 5-7 (con bibliografia precedente e storia attributiva).

¹⁹⁷ "Franc.o Rizzo de sata Crogie depense / questa hopera / in venezia 1518".

¹⁹⁸ Come ipotizzava Pinetti (1931, p. 416), in quanto il Parroco corrispondente del Calvi non menzionava le opere.

¹⁹⁹ Rowlands, 1999, pp. 13, 15, 17, 21, nota 5, 25, nota 21. Si veda anche: Facchinetti, *Intorno....*, 2010, pp. 50-55.

ordini con al centro una scultura lignea con la Madonna con Bambino; la *Pietà* sarebbe lo scomparto superiore e i due Santi superstiti i due laterali dell'ordine inferiore²⁰⁰.

Al f. 82r: «Tavola, pittura rozza, Oratorio del Bosco di Serinalta, (era Boldrini?), Serinalta, Chiesa di S. Rocco al Bosco [...] Oratorio del Bosco di Serinalta, (...) tavola a sinistra sulla parete dell'altare maggiore (...)». L'opera è poi pubblicata come possibile Leonardo Boldrini (artista che, come visto, Crowe e Cavalcaselle ritenevano erroneamente bergamasco), dopo la discussione sul *Polittico di San Gallo*, come espressione di una maniera "grottesca e semi-bizantina"²⁰¹. Si tratta della tavola segnalata poi in epoca moderna da Chiara Paratico (2002, 2008) come riconducibile alla bottega dei Marinoni, ma ancora in fase di studio²⁰².



Bottega dei Marinoni (?), *Cristo sul sepolcro fra le Marie*, XV secolo, olio su tavola, 103 x 93 cm, Serina (Bergamo), Oratorio di S. Rocco al bosco; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 82r (dettaglio); Palma il Giovane (bottega di?) *Trinità*, 1620 circa (?), olio su tela, 300 x 190 cm circa, Serina (Bergamo), Monastero della Santissima Trinità; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 82r (dettaglio).

Sul f. 29r (del 1857 circa con integrazioni successive) con gli itinerari: «Serinalta - (...) da Zogno a Serinalta tre ore a cavallo, quadri di Palma il Vecchio +/- veduto (...)». Sui ff. 82v-83v: «[Resurrezione] dilavato [*rosso] fiacco, (...) difettoso, tasselli ornato, carne tutta macchiata, olio nuovo, tavola aggiunta, Altare del Redentore. (...) S. Apollonia tipo Palma, conservato, tavola. (...) S. Iacopo di Compostella, rovinatissimo, impiastro [sulla testa]. (...) S. Francesco, uno dei conservati, piede rovinato. (...) Santo vecchio, S. Giovanni Evangelista, conservata testa, piedi rifatti. [f. 83v] (...) Purificazione, scorretto, magro di colore e rossiccio, grande il naturale. (...) S. Giuseppe, colore magro e fiacco, tavola (...) Santo? [capelli] impiastro, [sulla veste in basso] ritocchi. Serinalta Cattedrale». Nella minuta su Palma (2028, fascicolo VIII) ai ff. 53v-54v: «[96] Serinalta - Cattedrale - Tavola della purificazione - vedi mio disegno - figure quasi al naturale. La tavola col Cristo risorto posto all'altare del redentore - anco questo <poco meno del nat> quasi naturale grandezza le figure, molto mal conservato - Sotto nella tavola una parte aggiunta, ed i due guerrieri rifatti (orrori). / Si vedono di più - S. Iacopo di Compostella (a) - figura molto rovinata. S. Francesco (b) che legge; figura di tipo simpatico - piacevole, ma non esente di ritocchi, vedi abito. S. Giovanni Evangelista (c) colla penna e col libro; testa conservata piede ridipinto - rosso veste colorata, e così Santo (d) col libro - mezza testa impiastrata [p. 97] così qua e là le vesti ritoccate. Tre mezze figure in tre altre tavole S. Giuseppe - S. Apollonia - Santo frate. Il carattere di tutte queste figure è quello di Palma vecchio; ma l'esecuzione è un poco tirata via; ed il colore alquanto dilavato nella tinta et crudetto - tende al rossiccio chiaro, così il disegno è alquanto scorretto. Certo non sono delle belle cose del Palma e sono tirate via in fretta, ma hanno i suoi caratteri benché l'esecuzione potrebbe anco in parte, o del tutto <anco> essere stata affidata, sotto [98] la sua direzione ad allievi nel suo studio. / La tavola del Cristo risorto è all'altare del redentore, tutte le altre tavole sono appese alle pareti della chiesa. (...)». I pannelli sono ricordati nel testo definitivo come eseguiti frettolosamente, con disegno scorretto e crudezza di toni e come mal restaurati²⁰³. Si tratta degli scomparti dei due diversi polittici di Palma il Vecchio già citati in loco dal Ridolfi (1648), dal parroco corrispondente del Calvi (1667), dal Tassi (1740-1750 circa) e dal Dezallier D'Argenville (1762), oltre che da alcuni inventari della chiesa (1655, 1733, 1769): i pannelli furono smebrati già a metà Settecento²⁰⁴. Erano documentati in loco anche nel documento napoleonico del 1798 e nella relazione del 1809: «la Chiesa montuosa di Serinalta tiene vari quadri dipinti in tavola ed in tela dal gran Palma il Vecchio di una bellezza tale che né pure in Venezia non ho vedute così belle le opere sue, ciò sarà successo forse per l'amore che conservava alla sua patria; questi sono collocati qua e là volanti senza cornice nei vacui della chiesa alcuni di questi vanno tutto giorno velocemente in deperimento sollevandosi e distaccandosi l'impremitura

²⁰⁰ Facchinetti, *Lontano da Venezia...*, 2015, p. 22, fig. 5 a p. 23; si veda anche quanto riassunto da R. Villa, in *Palma il Vecchio. Lo sguardo...*, 2015, p. 126.

²⁰¹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 438, in nota.

²⁰² C. Paratico, in S. Facchinetti 2002, p. 33, nota 13; Paratico, 2008, p. 337, n. 66.

²⁰³ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 362-363, nota 2 (1-9) e postille.

²⁰⁴ Il restauro poco corretto della *Resurrezione* a cui fa riferimento Cavalcaselle era segnalato già dal Tassi (1740-1750 circa). Ora solo la *Resurrezione* rimane in chiesa, gli altri otto pezzi sono stati trasferiti in sagrestia circa nel 1910 (in seguito ad un restauro del Cavenaghi) e ricomposti; i due polittici risultano smembrati dal 1750 circa: Pinetti, 1931, pp. 413-414, 417-418; Rylands, 1988, pp. 203, 223, schede 19, 52 (con bibliografia precedente).

ed il colore, soffrendo sole, umido, tramontana eccetera”²⁰⁵. Al *Polittico della Resurrezione di Cristo* è stata ricondotta la *S. Caterina da Siena* conservata all’Accademia Carrara e il complesso viene ora datato 1520-1522 circa (Villa, 2015). Recentemente è stato ipotizzato (Villa, 2015) che il *Polittico della Presentazione della Vergine al Tempio* sia stato eseguito in momenti diversi, tra il 1515 e il 1517 circa²⁰⁶.

Al f. 82r: «(...) [Crocifisso], Padre Eterno, tela all’altare maggiore, Palma il vecchio, no posteriore di [...], ai Padri Riformati, Seinalta (...)». Cavalcaselle si riferisce nel disegno (e non anche nel testo definitivo con il Crowe) ad un’opera attribuibile alla scuola di Palma il Giovane che è ancora oggi in loco (Monastero della Santissima Trinità, Serina, altare maggiore) e che era più volte citata nei documenti napoleonici come opera considerata di rilievo. Nel Catalogo del 1798 era segnalata come di “Palma” (senza specificare se il Giovane o il Vecchio) e di buona qualità. Nell’inventario del 1805 era registrata come *Trinità* e attribuita ancora genericamente a “Palma”²⁰⁷. Nel documento napoleonico del 1809 era segnalata come conservata dalle monache domenicane di Serina e come primo dipinto che il Roncalli scelse nella sua delegazione e che, benché già di proprietà del Governo, era giacente nella sede originaria come ancora dimenticato²⁰⁸. Era infine sicuramente ancora in loco nel 1810²⁰⁹. L’opera è rilevata nella sua sede originaria (altare maggiore) anche in epoca moderna dal Pinetti (1931) che la riferisce a Palma il Giovane, ma non è poi entrata nel catalogo completo del pittore a cura di Stefania Mason Rinaldi (1984)²¹⁰. Non è stato possibile visionarla dal vivo, ma a giudicare dalle foto, sembra un’opera di discreta qualità da riferire quindi piuttosto alla bottega di Palma il Giovane, in ogni caso giusta era l’osservazione di Cavalcaselle che la riteneva posteriore a Palma il Vecchio.

Sorisole



Scuola veneta del XVI secolo (?), *Madonna con Gesù Bambino, Dogi, Dogaressa Morosini Grimani e architetto Berlendis*, [1556?], olio su tela, 85 x 270 cm, Sorisole (Bergamo), sacrestia della Chiesa dei SS. Pietro Apostolo e Alessandro Martire; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 67v; Giovanni Battista Moroni, *Resurrezione di Cristo*, 1561-1562, opera firmata, olio su tela, 220 x 135 cm, Sovere (Bergamo), Chiesa parrocchiale di S. Martino; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. VII, f. 21r, dettaglio.

Sul f. 65r si legge, con una grafia che non sembrerebbe di Cavalcaselle, una frase poi cancellata²¹¹: «(...) <Sorisole, Lorenzo Lotto in chiesa, Ponteranica in sagrestia> (...) Gaetano Galtara (...)»²¹². Sul f. 67v: «Sorisole, Sorisole, patria del Bosello, cornice antica LCO (O.P.O.R.V.) 1556 sulla cornice, Sorisole, (...) ha sofferto molto ed anco stato restaurato, tela grandezza naturale (...)». L’opera non è poi entrata nel testo definitivo. Si tratta della tela raffigurante la *Madonna con Gesù Bambino, Dogi, Dogaressa Morosini Grimani e architetto Berlendis* che veniva assegnata da Pinetti

²⁰⁵ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio* (1798); Relazione di Roncalli del 23 agosto 1809, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809). Si veda anche la prima parte.

²⁰⁶ T. Tiraboschi Panza, *Palma a Serina due polittici, due datazioni, due tavole perdute*, in *Serina a Palma...*, 1981, pp. 47-67; Facchinetti, *Lontano da Venezia...*, 2015, pp. 26-33; Piccolo, 2015, pp. 36-37, 45, note 9-10; *Palma il Vecchio. Lo sguardo...*, 2015, pp. 124, 125, 126-128, 137, nota 32, 249-285, 337, scheda n. 15, 341, scheda n. 29 (con bibliografia precedente).

²⁰⁷ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio* (1798); “Nota dei quadri scelti e segnati nel locale della Santissima Trinità di Serinalte”, in: ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213 / 4, Nota quadri scelti e suggellati di Serinalte (1805).

²⁰⁸ Relazione di Roncalli del 23 agosto 1809, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809).

²⁰⁹ L’elenco del 31 agosto 1810 è in: ASMi, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/4, Inventario oggetti d’arte riservati presso enti soppressi (1810).

²¹⁰ Pinetti, 1931, p. 423 (illustrata): lo studioso vede l’opera in sagrestia e riferisce che gli inventari della Fabbriceria locale la segnalavano come di Palma il Giovane.

²¹¹ Sul foglietto c’è l’indirizzo di “Gaetano Galtara, 11-12 Meridiane, via delle Masone in Pignolo, Bergamo”. Si veda anche l’introduzione.

²¹² Probabilmente si tratta di un’indicazione per la pala di Lotto a Ponteranica (vista prima), in quanto località sopra Sorisole. Le fonti non registrano infatti opere di Lotto a Sorisole.

(1931) alla Scuola veneta del XVI secolo con derivazioni belliniane²¹³, mentre Tomasoni (1963, riferendosi ad una precedente segnalazione di Capuani), Beretta (1987) e Pagnoni (1992) attribuivano il quadro a Palma il Giovane. Il Capuani, in particolare, aveva riscontrato una correlazione con un'opera di Palma il Giovane (che è però oggi riferita alla sua bottega) conservata presso il Museo Correr di Venezia (inv. n. 585) nella quale è effigiata la Dogaressa Morosina Morosini Grimani (1595-1605), la stessa che sarebbe ritratta nel dipinto in oggetto²¹⁴. L'uomo sulla destra, con squadra e compasso, è stato identificato con l'architetto Berlendis (Tomasoni, 1963). La non buona qualità dell'opera (giudicata su base fotografica) porta a ritenere più corretta un'assegnazione alla Scuola veneta della seconda metà del XVI secolo con lontane attinenze all'ambito di Palma il Giovane.

Sovere

In 2032, fasciolo VII, f. 3r [Dietro carta con scritta stampata del 1860]: «A Pian di Borno per Erbano alla Madonna, Bergamo a Zogno a Grumello dei Zanchi, 1, da Zogno a Piazza, Chiesa di San Martino, da Lovere a Sovere (Romanin, Santa, Moretto)²¹⁵ per Clusone». In 2032, fascicolo VII, sul f. 21r: «Meschino, floscio, fiacco, (...) [Cristo] svelto, non manca di certa mobilità di forme, studio del vero ma atonale, nudo Cristo studiato, a sinistra, in chiesa secondo altare, color basso tristo caldo, colore monotono iride, [figura destra] mani brutte, scolar di Moretto, buon quadro, IO BAP. MORONUS. P. Sovere, da Lovere a Clusone». Si tratta della *Resurrezione di Cristo* del Moroni, firmata. L'opera era citata da Calvi (1661-1671; 1676) e Tassi (1740-1750 circa), prima di Cavalcaselle, ed in epoca più moderna da Pinetti (1931) e Berenson (1936)²¹⁶.

Trescore

Sul f. 63r con alcuni itinerari: «(...) Trescore, Lotto (...) Vedi note nei foglietti volanti». Ai ff. 71r-72v: «(...) Trescore, 1524. [Cristo] testa sofferto, mani sofferto. [f. 71v] Trave nuova, santo, angeli, angeli, finto muro, 1, 2, 3 angeli, 1, 2, 3, caverna, paese, angelo converte bianco, ha sofferto, manca colore guerrieri, tutta questa parte ha sofferto, il colore è caduto in parte. Santa quasi tutta perduta, fresco, l'abside con pitture, sono rozze ed anteriori a Lotto, santa monaca vestita di scuro, nuovo, donne, tela, quadro posteriore del 1800, uomini, nuovo. [f. 72r] Soffitto azzurro, tegole dipinte a fresco con rami di uva e scherzi di putti, cartelli analoghi, mancano alcuni dal lato dell'altare a sinistra di chi guarda, i basamenti sono rifatti a nuovo, trave nuova, la composizione è meschina, trista e piena di episodi, la migliore è dove vedesi l'interno d'una chiesa indietro. (...) Pare un quadro fiammingo quanto a composizione, di [...], troppi episodi, vedesi però molto movimento nelle figure, e vita. Difetta di stile, di prospettiva, oltre di che le case sono piccole, ciò impiccolisce la forma. Il tutto poi è fatto con gusto di tocco e spirito. [f. 72v] Cornice profeti e sibille, questo è ben conservato tutto, (...) Trescore, Lotto».

Nella minita su Lotto (2028, fascicolo IX) gli affreschi sono rilevati ai ff. 56r-60v: «[p. 125] vedi anco Locatelli p. 125 to 131 / L. Lotto 1524 Trescore – 1524. [Disegno della cappella] C altare / finestra / B / porta da dove si entra in chiesetta / finestra / D / A / Note lo [...] a angel by Lotto²¹⁷. [p. 125] 1524 Trescore. / Le composizioni sono alquanto meschinette e triste e sopracaricate di episodi – difetta quindi di riposo e di quite, e di armonia di spazio, e di semplicità - di giusto equilibrio. La migliore parte è dove vedesi l'interno d'una chiesa colle cose indicate nella parete B / Sente un poco (perché mi possiate intendere) del genere forestiero quanto al modo di sopracaricare di episodi / Però vedesi molta vita e movimento, come vedesi sempre nelle opere del Loto, ma difetta qui di stile, come di buona prospettiva, ed ha [126] ha qualche cosa di meschino nel tutto, che impiccolisce la scena. La composizione, col Cristo a braccia aperte dalle dita delle mani continuano i rami di alberi colle cose (o Santi) indicati tra mezzo nel disegno / La figura di questo Cristo è regolare ma fiacca di carattere e di forme - però ricorda quella regolarità e quelle proporzioni e quel carattere e tipo che è solito vedersi nei pittori bergamaschi, che ha del lombardo. Questi freschi sono guasti e patiti in parte, ma vedesi <una tavolozza> il solito colore che non manca di brio e di vivacità [p. 125-128] [segue una parte composta da 4 fogli con schizzi delle porzioni di affreschi e descrizione dei relativi soggetti divisi per pareti] 1524 Trescore parete C santa quasi tutta perduta <abside sono rozze ed anteriori a Lotto. / Tela quadro del 1800 / donne anteriori / uomini anteriori / santa monaca vestita di scuro / Lotto / nuovo non so se sia pittura? / nuovo / nuovo / non se se sia pittura? / Locatelli pure p. 125. [Su altro verso del foglio] D Trescore 1524 / trave / santi / angeli angeli finto muro / 1 2 3 angelo 1 2 3 profeti e sibille / caverna / paese / molte figure / ha sofferto manca / colore / guerrieri / angelo con veste bianca / decorazione delle sante / sassi / Il colore è caduto in gran parte. [Su altro foglio] parete B / cornice profeti e sibille in tondi / fondo azzurro / Questa parete è conservata loggia e figure / interno / uomini e putti / seguito del vescovo / vescovo colla mano sul libro / putto seduto interno di chiesa / Santa colla testa / abbassata – a braccia aperte / sta sopra i

²¹³ Pinetti, 1931, p. 426.

²¹⁴ G. Tomasoni, *Sorisole. Volti e fasti di una Parrocchia*, Sorisole (BG) 1964, pp. 163-166, fig. 47; L. Pagnoni, *Chiese parrocchiali bergamasche*, Bergamo 1992, p. 357.

²¹⁵ Non è chiaro a cosa Cavalcaselle qui si riferisca: non sono, infatti, documentate opere di Moretto o Romanino a Sovere.

²¹⁶ M. Gregori, *Giovan Battista Moroni*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, p. 304, scheda n. 193, p. 140, fig. a colori, p. 321, fig. 5 (con bibliografia precedente); S. Facchinetti, A. Galasino, in *Giovannni Battista Moroni...*, 2014, pp. 27-29, 39, nota 28.

²¹⁷ Si tratta di una breve nota in inglese aggiunta da Crowe.

gradini / veste bianca in terra / veste verde in terra / gruppo di donne Santa fa elenco fila / fanciullo in ginocchio 8 ai lati / finestra; iscrizione / pastore fugge via / pecore fugono- / Santa benedice / cignale corre dietro / al pastore pecore / colonna / Santa e donne / che tagliano il grano / uomo che va via / case / 2 donne con secchi / di vino / Santa benedice Santa predica un vecchio pare cieco / condotto via / da un giovane / finestra / case / porta da dove si / entra – e di fianco / interno di case / caricano uno fuori / cane / Santa mostra il vaso / alla gente nella bottega / meraviglia / Santa fa elemosina / ai storpi o poveri [Su altro foglio] A fondo azzurro / Santo vestito di rosso col libro S. Apollonia [...] S. Oriola S. Barbara S. Caterina S. Maddalena S. Chiara angelo Madonna angeli cartello con scritto / riportata dal / Locatelli / p. 127 / scritto / finisce XXIII / S. Giovanni Battista S. Pietro e Paolo Santo con bandiera S. Stefano S. Sebastiano S. Antonio S. Benedetto S. Francesco Santo vescovo / colla spada / scaccia quelli / che salgono / sacra HELVIDIVS / uno in iscorcio cade dalla scala con un cartello in mano / montagna con figurette varco e dalle dita / albero testa ha sofferto mano sofferto alebero rami dalle dita di Cristo / loggia / figure / cane truco corre colla / spada dietro ad una donna / gente che la / uccide a colpi / di martello / loggia / Re / Santa battuta / testa all'inghiù / martirio uomo donna giovane pregano davanti / a Nostro Signore / azzurro / rosso / Nostro Signore / ego sum vitis vos palmites / attorno alla testa del Cristo / loggia con figure / Re figure / donna ma due la / la tormentano colle / torce accese (scotano) / interno / donne / donna nuda tirata / dalle corde d'un manigoldo molte figure / gente che guardano / frutti ed erbe / Vedi Locatelli p. 126 / sabelianus / Se Deus / pragamus / sono tre figure che / cadono dalle scale ed hanno / i cartelli coi loro nomi. [Su altro foglio] 1524 Trescore / facciata esteriore / Angelo croce / angelo finto marmo / Nostro Signore sostenuto dalla Madonna / porta da / dove si / entra / fresco di L. Lotto sulla lunetta della porta / che mette alla chiesa / p. 125-128 / soffitto azzurro tegole / ramo di uva foglia / e scherzi di putti e / cartelli analoghi / mancano alcuni dal / lato dell'altare / a sinistra di chi guarda. [127] [riprende la descrizione più discorsiva] <vivace, brillante, e>, e di quel gusto di tinte, <questa vivacità propria del> che aveva Lotto, come di quel suo modo di fare franco e risoluto. Le carni di tono caldo, e trasparente.



Lorenzo Lotto, *Storie di S. Barbara, S. Caterina d'Alessandria, S. Maria Maddalena e Miracoli di S. Brigida*, firmati e datati 1524, affreschi, 812 cm (lunghezza pareti), Oratorio Suardi, Trescore balneario, Bergamo.

Così quella sua foggia allegra e pittoresca del vestire quei toni dei colori vigorosi e brillanti. Ma qui vi è un po' delle slegate, del pettegolo, della licenza / disegno franco – ma i caratteri delle figure sono deboli meschinette – vi è qualche cosa di rilasciato / Esternamente sopra la porta la lunetta è di Lotto – [128] Ho notato che internamente nel abside le cose indicate, nel disegno, non sono di Lotto. / Questo fresco sia per il genere anco del soggetto ove molte cose ha dovuto introdurre, (che a ciò può aver contribuito) quantunque <abbia> la data 1524 ce lo dice lavoro eseguito al suo miglior tempo. Si potrebbe anco in parte trovare la causa nel soggetto stesso, come ora ho detto, quanto alla composizione, ordine e riposo – se esso <avevesse> avesse potuto rappresentare le sue storie con meno episodi, certo la pittura sarebbe riuscita meglio di quello che ora vedesi.»

Nel testo definitivo il Cristo è visto come regolare nelle proporzioni e lombardo per tipologia, ma insignificante nell'espressione del volto; la necessità di illustrare diversi episodi avrebbe portato Lotto a trascurare la prospettiva e il senso dell'atmosfera con un sovraffollamento, le figure avrebbero comunque vitalità e i colori sarebbero per lo più rimarcabili per ricchezza e brillantezza, per cui il trattamento dell'insieme non sarebbe senza audacia e libertà; i vestiti sono indicati come sontuosi e variati e darebbero splendore alla scena, il disegno è però considerato come sovente trascurato e falsato e l'armonia è indicata come raramente chiara²¹⁸.

Il ciclo di affreschi, il più vasto della carriera di Lotto, venne menzionato per la prima volta, e con molto ritardo, dal Tassi (1740-1750 circa), che ne ricordava l'anno di esecuzione, in seguito fu segnalato, tra le opere di Lotto, ma ritenute non degne di particolare attenzione, nel documento napoleonico inedito del 1798 di cui si è detto nella prima parte²¹⁹, fu poi visto da Mündler (21-22 maggio 1857) e da Morelli (nel "Taccuino B", 1861 circa)²²⁰, indi da Locatelli (1867) e, dopo Cavalcaselle, da Frizzoni (1875) e di nuovo da Locatelli nel suo studio monografico sul complesso (1891). Quindi

²¹⁸ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 412-414, note 1.

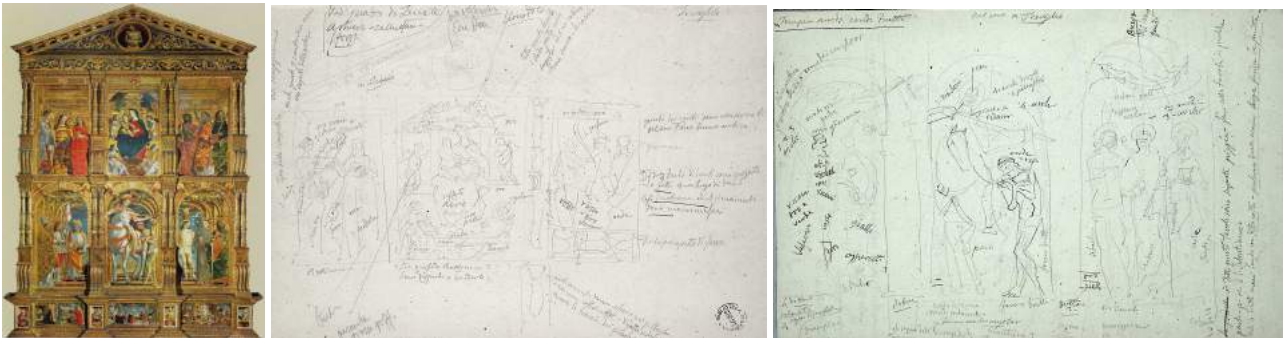
²¹⁹ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio* (1798).

²²⁰ *The travel diaries of Otto Mündler*..., 1985, p. 154 (21-22 maggio 1857): "piccola cappella con affreschi di Lorenzo Lotto"; *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli*..., 2000, pp. 21-22, Taccuino B, f. 8v, pp. 93-94.

la descrizione di Cavalcaselle è di rilievo in quanto rilegge il ciclo in una chiave che inizia ad essere positiva anche se ancora con riserve accademiche²²¹. Cavalcaselle cita anche la decorazione dell'abside, ritenendola antecedente al Lotto: gli affreschi vengono infatti ora datati al 1502²²².

Treviglio

Per il "Polittico di Treviglio", grazie alle ricerche di Donata Levi e ad una lettera ora rinvenuta, riusciamo a sapere che Cavalcaselle dovette utilizzare delle note di Michele Caffi concernenti il documento di commissione sull'opera²²³. La ricognizione sul polittico è segnalata in diversi fogli veneziani. Sul f. 47r (del 1857 circa): «(...) Treviglio, quadro del retro-coro, Buttinone o [la "o" è cancellata successivamente con una barretta] Zenale?». In 2032, fascicolo VII, f. 4r: «(...) [*Leo] per Lovere, Breno, Romanino, Lovere, Cantù, Pisogne 10, 9 sera (...), Gianico?, (...) Lovere; Bergamo, Treviglio, Crema, Lodi, Pavia, Milano (...)». Sul f. 65r con alcuni itinerari: «(...) a Treviglio, omnibus alla Vittoria a S. Marta alle ore 3 p.m.». Il disegno relativo alle tavole dell'ordine inferiore del Polittico di Treviglio presente nel fondo veneziano è già stato parzialmente pubblicato, come anche una piccola parte della minuta relativa²²⁴.



Bernardino Buttinone e Bernardino Zenale, *Pala di S. Martino*, 1485-1505 circa, tavola, 594 x 363 cm, Chiesa di S. Martino, Treviglio (Bergamo); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. II, ff. 6v, 5r, dettagli.

Qui si trascrive il passo relativo ai due registri dell'opera (2032, fasc. II, ff. 4v-6v): «(f. 4v) (...) [è riportato uno stralcio del documento di commissione datato 26 maggio 1485]²²⁵ (f. 5r) [registro inferiore] A tempera [*arida] cruda [*brutti] nel coro a Treviglio. Simaptico, vescovo bello uno dei migliori (...) vescovo, S. Pietro, S. Martino (...) forme brutte, forme secche angolari Mantegna? Zenale (..) Brera Milano quadri, <la predella> e tutta questa tavola sono segnate griglie fino alla tavola in qualche parte, per esempio il S. Sebastiano, vedi le brutte mani larghe con dita corte – palma della mano larga finisce in punta / (f. 5v) non vi è diversità marcata per me. / Lo stato più o meno conservato (o spellato) puo ancora indurre in supporto, il metodo è uno. / Una diversità harvi tra le predelle e santi 4 dottori coi simboli del gradino o base dalla pittura del quadro (i dottori e segni degli Evangelisti sono i più colorati e quindi conservati) ma harvi un fare più mantegnesco e maggior singolarità nelle pieghe – però sono piccole figurette n.b. mi sembra che la parte superiore possa probabilmente essere eseguita da uno - Zenale? / La parte sotto da un altro? Pel sentimento diverso e certi tipi reso con più facilità. Le predelle sono di quello sotto – ed è quello che varia dal quadro [almen] poco. / Il colore è un caffè late crescendo in biggio nelle ombre. (...) parte migliore sotto. Civerchio di chi è scolaro – assomiglia a questi un poco? (...) (f. 6v) [registro superiore] Vedi Bergognone, anche queste tre sante sono

²²¹ Per i giudici critici successivi si vedano: P. Zampetti, F. Cortesi Bosco, *Lotto*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 49-56, schede nn. 18 a-h (con bibliografia precedente); F. Cortesi Bosco, in M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo...*, 1991, pp. 235-236.

²²² F. Cortesi Bosco, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bergamo 1980, pp. 17-19, illustrati.

²²³ Levi, 1988, pp. 261-262, 361, nota 118, lettera di Cavalcaselle a Crowe conservata a Roma, del 27 luglio 1878, in cui il conoscitore scrive: "Più eccovi le mie note copiate a Treviglio che forse saranno le stesse oppure parti di quelle date da Locatelli". Dovrebbe trattarsi delle note sul documento di commissione del "Polittico di Treviglio" che Pasino Locatelli aveva in effetti trascritto nel suo testo riferendosi, però, alle ricerche di Michele Caffi: Locatelli, vol. I, 1867, pp. 407-410. In una lettera inedita di Michele Caffi scritta da Treviglio a Cavalcaselle, senza data ma verosimilmente successiva il 1866, in: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2035 (= 12276), fascicolo III, n. 2, ff. 1r-2r (si veda anche l'introduzione, *supra*), Caffi riferisce, infatti, che avrebbe dato al conoscitore la trascrizione del documento di commissione dell'opera, effettivamente riportata sul f. 4v (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. II, f. 4v).

²²⁴ Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. II, f. 5r, in C. Parasio, *La letteratura artistica sui pittori di Lodi, Treviglio, Caravaggio e Crema*, in M. Gregori (a cura di), *Pittura tra Adda e Serio...*, 1987, pp. 316, 321, fig. 164.

²²⁵ Si veda *supra*, la nota 223.

meno allo scoperto delle altre, tipo bello simpatico, vedi quadro di Zenale a Brera colla famiglia Sforza, (...) [sotto le tre Sante] Buttinone, ha sofferto Ecco homo, [putto a sinistra Madonna] pesante, grasso, goffo, [putto in alto sopra la Madonna a destra] Leonardo, tutta questa tavola è stata posta allo scoperto ed è un cattivo chiaro-scuro le carni, [sotto la Madonna] sia questo Buttinone? sono disposto a crederlo, [tre santi di destra] (...) questi tre santi sono conservati, del suo tono bruno antico, tre teste di santi sono spezzate e fate in 4 in luogo di due, così la colonna ed i rimanenti sono manomessi, tutto parapetto ripreso (...)»²²⁶.

Dopo Lodi (1647) e Albuzzi (1775-1776), l'opera venne citata dal Maironi (1820)²²⁷. Mündler vide il polittico in un'apposita tappa del viaggio da Verona a Milano l'11 marzo 1856 e nel maggio dello stesso anno, rilevando che non vi erano dubbi sull'assegnazione a Buttinone, mentre la collaborazione con Zenale gli sembrava meno evidente²²⁸. Fu poi estesamente segnalata nel "Taccuino B" di Morelli (1861 circa), dove lo studioso assegnava dubitativamente le due tavole principali a Buttinone ritenendole comunque "della medesima mano", mentre giudicava di Zenale le teste del santo vescovo e del santo guerriero del registro inferiore, tavola di sinistra; Paolo e Sebastiano erano giudicati di mano di un aiuto meno abile; Maddalena, Caterina e Lucia di Zenale; la predella era considerata forse un'opera giovanile di Civerchio. La composizione era per Morelli da ritenersi tutta di Zenale²²⁹. L'opera fu poi pubblicata da Calvi (1865), che tentò di distinguere anch'egli le parti, e dal Locatelli (1867) prima di Cavalcaselle. Il dibattito sulla possibilità di individuare quanto fosse dovuto a Zenale e quanto a Buttinone principia quindi con Morelli (il cui intervento non è però databile con certezza), Calvi e Cavalcaselle, quest'ultimo si impegna nel distinguere il "mantegnisimo" di Buttinone, prevalentemente legato alla cultura padovana, dal "leonardismo" di Zenale, orientato sulla più moderna cultura pittorica lombarda e nei disegni (come visto nella trascrizione) tenta una suddivisione dell'intervento tra i due artisti²³⁰. L'intuizione di Cavalcaselle venne accolta dal Seidlitz (1885) e dal Suida (1903) che si adoperarono nel distinguere le due mani sulla base di essa. Sino a quando Dell'Acqua (1952) rilevò la necessità di superare ogni divisione di tipo schematico, dovendosi ammettere, in un lavoro decennale, la possibilità di reciproche influenze. A Zenale venne riferita l'invenzione della struttura architettonico-prospettica da Rossi (1975), lo studioso esclude inoltre che l'artista fosse intervenuto nel pannello centrale e nei due pannelli di destra del Polittico. Infine, grazie all'attento contributo di Stefania Buganza e Gianluca Poldi (2010), che ripercorrono la letteratura critica precedente, è stato possibile chiarire più puntualmente il dibattito attributivo sulla base della comparazione tra storiografia e analisi del disegno sottostante (rilevato tramite riflettografie IR)²³¹.

Villa di Serio

In 2032, fascicolo VII, sul f. 2v: «<Lotto, Villa di Serio, freschi staccati, un andito vicino e in chiesa Lotto. (...). Villa di Serio, chiesa parrocchiale, Serio>». Gli affreschi non sono segnalati nel testo definitivo. Tassi non li registrava. Nel documento napoleonico inedito del 1798 erano segnalate delle "tavole" di Lotto a Villa di Serio²³². Maironi (1820) citava un affresco con la *Natività di Gesù* presso la sagrestia della Chiesa di S. Stefano con la medesima attribuzione a Lotto²³³. Si tratta probabilmente o degli affreschi, nella chiesa parrocchiale dedicata a S. Stefano, ispirati alla vita di un santo e strappati dalla vecchia chiesa, che erano citati come anonimi dal corrispondente del Calvi (1661-1671), il quale ne riportava una data iscritta (1527), e che sono stati poi riferiti da Rossi (1979) a Jacopino de' Scipioni²³⁴, o della *Natività con S. Gerolamo* (175 x 130 cm, affresco strappato, sagrestia), sempre ad affresco e strappata (però) nel 1900. Quest'ultima era citata in chiesa già dal Maironi appunto (1820), ripreso da Facchinetti (1823), e con l'attribuzione a Lotto; in seguito è stata attribuita a Giovanni Cariani (Pinetti, 1931). Rossi (1978) la ha pubblicata come anonima, ma come una delle rare testimonianze dell'influsso di Cariani e di Palma in area bergamasca, ritenendola affine all'*Adorazione di Zogno*²³⁵.

Zogno

Sul f. 29r (del 1857 circa con integrazioni successive) con gli itinerari: «(...) Da Bergamo a Zogno vettura tutti i giorni, da Zogno a Serinalte (...) +/- veduto». Sul f. 75r: «[Angelo in alto] Alla Palma, alla Palma ma mechinetto (...) Madonna alla Palma, tipo e carattere, [Bambino] testa piccola corpo largo e grasso, piedi piccoli, testa difettosa e piatta mancante

²²⁶ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. II, pp. 351-353.

²²⁷ Maironi, vol. III, 1820, p. 153.

²²⁸ *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 104 (11 marzo 1856); p. 155 (23 maggio 1857).

²²⁹ *I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli...*, 2000, Taccuino B, ff. 27r-28v, pp. 107-109.

²³⁰ Si veda la sintesi critica proposta in: F. Rossi, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/II*, Bergamo 1975, pp. 271-272, 326-331, scheda n. 4.

²³¹ S. Buganza, G. Poldi, *Il polittico di Treviglio alla luce del disegno sottostante: impostazione del problema e nuove aperture*, in "Arte Lombarda", nn. 158-159 (1-2), 2010, pp. 39-68 (con dibattito critico e bibliografia precedente).

²³² ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio* (1798).

²³³ Maironi, vol. III, 1820, p. 223.

²³⁴ F. Rossi, *Pittura anonima bergamasca*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, p. 58, scheda n. 52, p. 72, figg. 4-5 (illustrato in b/n), p. 35 (illustrato a colori).

²³⁵ F. Rossi, *Pittura anonima bergamasca*, in *I Pittori bergamaschi...*, *Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, pp. 58-59, scheda n. 53, p. 74, fig. 4 (illustrato in b/n).

di cranio e larga, sasso grasso. [Testa S. Giuseppe] alla Palma (...) Tela tutta ridipinta, ma era un Cariani seguendo Palma, ora opaco che si poteva credere una copia antica, a primo aspetto non avrei saputo se copia antica del 1600 d'un Palma e d'un Cariani ma poi si vede d'un Cariani. Cattedrale di Zogno, Cariani». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un disegno sintetico su lucido, a penna e applicato su carta, con note sempre a penna di mano di Cavalcaselle; il foglio si trova nella sezione dedicata a Giovanni Cariani: «Cariani, Zogno, <p. 41> p. 43, p. 43 (...) tela, figure grandi il vero, vedi a p. 39 - restauro, Zogno Padri Serviti, p. 17 Locatelli»²³⁶. Nella minuta su Cariani (2028, fascicolo XI), ai ff. 24r-24v: «[p. 43] (...) Nel bergamasco a Zogno / Vedi p. 39 Locatelli parla del restauro a p. 17 per lo stesso quadro. Al primo aspetto si sarebbe detto una bella copia d'un seguace di Palma, tanto la pittura è ridotta cieca ed orba di tinte - ma pare che di ciò ne sia causa [p. 44] i danni ed il ridipinto che ha sofferto essendo tutto ripassato più o meno - Tinta ora pesante, opaca, orba. / Tutto qui annunzia nella composizione e nei caratteri un seguace del Palma. Si vede dalla composizione e dai caratteri delle figure che doveva essere uno dei belli quadri - Ridolfi ne parla? (...)». Nel testo a stampa è ripreso il giudizio di Cavalcaselle: sembrerebbe una copia da Palma resa opaca dal tempo e dai restauri, mentre si tratta di un Cariani ed è un buon esempio della sua maniera²³⁷.



Palma il Vecchio (bottega di?), *Adorazione dei Pastori*, post 1512, olio su tela centinata, 243 x 157 cm, Parrocchiale di S. Lorenzo, Zogno (Bergamo); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. VII, f. 75r.

Il dipinto era originariamente nella Chiesa dei Padri Serviti a Zogno (altare di S. Giuseppe), nel 1725 passò alle Terziarie Francescane e nel 1818 fu trasferito nella sede attuale: la Parrocchiale di S. Lorenzo a Zogno (Bergamo). Veniva citato dal Ridolfi (1648) tra le opere del Cariani e nel 1670 dal parroco corrispondente del Calvi, ma come anonimo. Tassi (1740-1750 circa) lo riferiva anche lui al Cariani. In seguito l'opera era citata nel documento napoleonico del 1798 con l'attribuzione alla scuola fiorentina del Cinquecento: "Nella chiesa delle monache del detto paese una superba tavola di scuola fiorentina si raffigura al secondo altare entrando a sinistra, rappresentante la Natività di Cristo, assai bella, e la Beata Vergine seduta col neonato pargoletto, a lato della quale sta S. Giuseppe di incontro tre naturali pastori e sopra due bellissimi angioletti, da una parte grandeggia un pezzo di architettura e forma dall'altra vago spettacolo un ameno paese posto in monte con una greggia che pasce e vari pastori, il tutto di una sublime invenzione, eseguita con mirabil arte e buonissimo gusto, opera che deve essere del Cinquecento"²³⁸. Era anche nella relazione del Roncalli del 1809, con il riferimento al Cariani: "Le monache di Zogno tengono un Presepio attribuito all'insigne Cariani malamente custodito e crepato nell'impremitura"²³⁹. Maironi da Ponte (1820) lo segnalava come "opera bella comunemente creduta del Perugino, e se non altro della sua scuola"²⁴⁰. Carlo Marenzi (1822) ritornava all'attribuzione a Cariani, mentre nella *Guida* del 1824 Girolamo lo ricordava come rovinato da un restauratore incapace che aveva in parte danneggiato la pittura originale. Infine Locatelli (1869) non era sicuro fosse la medesima opera ricordata dal Ridolfi (per la diversa citazione del soggetto: "Vergine e Santi" e non *Adorazione dei pastori*) e riprendeva il dato del restauro invasivo a cura di "un certo tale che spacciavasi allievo di Appiani e che aveva non so quale ufficio nell'Accademia Carrara", costui "ripitturandolo per intero, ne ha guastato il carattere e da antica l'ha fatta diventare una pittura moderna!" per cui inizialmente gli era parsa opera del Seicento, ma poi la inseriva tra gli autografi del Cariani²⁴¹.

²³⁶ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo "Giovanni Cariani".

²³⁷ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 459.

²³⁸ ASMi, Studi, p.a., cart. 193, *Catalogo delle pitture e sculture del Dipartimento del Serio* (1798).

²³⁹ Relazione di Roncalli del 23 agosto 1809, in: ASBg, Dipartimento del Serio, Studi, cart. 1554, Relazione quadri del Dipartimento del Serio (1809).

²⁴⁰ Maironi, vol. III, 1820, p. 239.

²⁴¹ Locatelli, vol. II, 1869, pp. 17, 38-39.

Cavalcaselle si poneva dunque in linea con la critica precedente, ma rilevava delle acute constatazioni nel disegno (solo sinteticamente riprese nel testo a stampa), osservando inizialmente (come visto) che poteva riferirsi ad un “seguace di Palma”. L’attribuzione a Cariani fu seguita poi da Morelli (1891). Il nome di Palma fu fatto per la prima volta in sede di pubblicazione dal Berenson (1932) ed è stato accettato da alcuni autori moderni e nella monografia sull’autore curata dal Rylands (1988). In precedenza Rossi (1981) aveva però assegnato la tavola all’anonimo “Maestro di Zogno”²⁴² e nella monografia sul Cariani (1983) l’opera era espunta dal catalogo del pittore a favore della “Scuola di Palma il Vecchio” e in particolare alla mano di un pittore locale influenzato da Palma²⁴³. Ora l’opera è stata di nuovo riferita a Palma (Villa, 2015) o alla sua bottega (Facchinetti, 2015)²⁴⁴.

4B La Pinacoteca Tadini a Lovere

A Lovere, presso la Pinacoteca Tadini, Cavalcaselle si reca in visita almeno in due occasioni diverse. Nell’estate del 1857, quando in preparazione della nuova edizione vasariana visiona raccolte pubbliche e private del nord Italia: è l’occasione in cui studia alcune delle opere più rilevanti della Pinacoteca di Brera di Milano (tra cui la celebre pala di Giovanni Cariani, vista prima). Nella Collezione Tadini rileva il rarissimo dipinto di Jacopo Bellini che tornerà a rivedere successivamente²⁴⁵. Ritorna, infatti, a Lovere una decina di anni dopo, nel 1866, e la ricognizione è questa volta molto più estesa: visita, come abbiamo visto, la Cattedrale e si sofferma molto più a lungo su alcune opere della Pinacoteca locale, per le ricerche condotte in Lombardia e finalizzate alla stesura della *History of painting in North Italy* (1871) ed è a questo viaggio che ci riferiremo qui²⁴⁶. Per le attribuzioni Cavalcaselle si è avvalso molto probabilmente del primo catalogo a stampa della collezione (1828), redatto dal Conte Luigi Tadini stesso, o della sua riedizione (1837), in quanto i numeri che talvolta appone come indicativi delle opere vi corrispondono, così come le attribuzioni che il conoscitore riferisce come pregresse²⁴⁷.

I dipinti visti da Cavalcaselle nel 1866 sono stati identificati sulla base dei cataloghi della Pinacoteca Tadini sino ad oggi disponibili²⁴⁸. Sono citati in ordine di comparizione sui fogli del conoscitore. Prima è stata indicata l’ultima attribuzione reperibile nella bibliografia o nella catalogazione attuale, mentre a seguire e tra parentesi tonda quella proposta da Cavalcaselle nelle annotazioni manoscritte, solo se differente dalla attuale. Nel testo e in nota è raccolta una breve sintesi della critica su ogni opera²⁴⁹.

In 2032, fascicolo VII, Sul f. 22r: Scuola veneta (Lotto, imitatore o copia antica), S. *Venceslao*, inizi del 1600, olio su tela, 97 x 117 cm: «(...) nero [abito] rifatto (...) Tela, il re Vincistalo, deposita la corona e mostra la Madonna, Giorgione no. Tela tirata in tavola. Tutto rovinato, ma o è stato Lotto od è un’imitazione di Lotto, o copia antica. Stanza 13, non è Savoldo, è fiacco, magro, copia, o Lotto, non so, carta con iscritto, non posso leggere». Un riferimento all’opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di uno schizzo sintetico a penna con alcune note di mano di Cavalcaselle: «Giorgione, Lovere, 239 (...), Re Vincistalo, tela su tavola, grandezza naturale, scritto, carta con scritto che non potei leggere»²⁵⁰. Il dipinto venne attribuito originariamente a Giorgione e fu acquistato dal Tadini con tale attribuzione, che figura nel primo catalogo della Pinacoteca (1828) e che Cavalcaselle riprende, contestandola. Nel testo definitivo di Cavalcaselle e Crowe (1871) l’opera è nell’elenco dei dipinti falsamente attribuiti a Giorgione, da ritenersi invece di scuola e forse derivata da un originale di Lotto²⁵¹. Gronau (1894) la attribuì invece a Savoldo, ma da quanto annota il conoscitore veneto sembrerebbe che tale attribuzione fosse già stata avanzata prima. Berenson (1895, 1904, 1905, 1932, 1936, 1955) la ritenne in un primo tempo una copia di mano del Cariani di un’opera di Lotto. Mentre successivamente (1957, 1958) la riferì allo stesso Lotto. Sgarbi (1980) pensava ad una copia seicentesca, anche lui da un prototipo perduto di Lotto. Pallucchini e Rossi (1983) la catalogarono come “copia da Lotto?”, con una datazione

²⁴² Rossi, 1981, pp. 33, 36, 45, nota 57 (“Maestro di Zogno”).

²⁴³ Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 341-344, scheda n. A 83 (con dettagliata bibliografia precedente).

²⁴⁴ *Palma il Vecchio. Lo sguardo...*, 2015, pp. 126, 129, 137, nota 33; S. Facchinetti, *Lontano da Venezia...*, 2015, pp. 38-42.

²⁴⁵ Levi, 1988, pp. 101, 159, nota 17: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2036 (=12277), taccuino XVII, f. 52v.

²⁴⁶ Per la data del 1866 si veda: Levi, 1988, pp. 249-250.

²⁴⁷ [L. Tadini], *Descrizione generale dello stabilimento dedicato alle Belle arti in Lovere dal conte Luigi Tadini cremasco*, Milano 1828 [e riedizione del 1837]. Sulla figura del Tadini e sulla formazione della collezione si veda: G. Angelico Scalzi (a cura di), *I restauri del Tadini*, Lovere 2000, pp. 12-23.

²⁴⁸ [G. Frizzoni], *Catalogo della Galleria Tadini in Lovere*, a cura di G. Frizzoni, Lovere 1903; E. Scalzi, *Accademia di belle arti Tadini di Lovere. Catalogo dei quadri esistenti nella Pinacoteca con note illustrative*, Lovere 1929; L. Gallina, *L’Accademia Tadini in Lovere*, Bergamo 1957; G. Angelico Scalzi (a cura di), *La Galleria Tadini. Lovere*, Lovere 1969; G. Angelico Scalzi (a cura di), *Visita alla Galleria, in Galleria Tadini, guida*, Lovere 1992; G. Angelico Scalzi, *Galleria Tadini, guida rapida del visitatore*, Lovere 1995.

²⁴⁹ Sono molto grata al Conservatore del Museo, il Dott. Marco Albertario, per la grande gentilezza dimostrata. La collocazione attuale delle opere risulta da un sopralluogo nel museo effettuato nel giugno del 2015.

²⁵⁰ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo “Giorgione”.

²⁵¹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 43.

indicata come “forse già seicentesca”²⁵². Mentre nel catalogo della Pinacoteca del 1992 si avanzava dubitativamente l’attribuzione a Pietro de Marescalchi, detto lo Spada (Feltre, 1520-1589). Nella pubblicazione successiva (2000) viene catalogata come scuola veneta, degli inizi del 1600²⁵³. L’opera è attualmente esposta nella sala VII della Pinacoteca (inv. n. P. 86).

Marco Palmezzano, *Cristo portacroce*, 1537, olio su tavola, 68 x 98 cm: «(...) Marcus Palmezanus / forlivenis pinxit 1537, copia antica del Palmezzano, Cristo alla croce, tavola». Proviene dalla raccolta cremasca del Conte Tadini, dove la segnalò già il Lanzi nella prima edizione della *Storia pittorica* (1796). Sulla croce l’opera reca il nome dell’autore e la data 1537; non è segnalata nel catalogo del 1828 e nemmeno in quello moderno del 1992; le è stata recentemente dedicata una giornata di studi in occasione del restauro (2014)²⁵⁴. L’opera è attualmente esposta nella sala II della Pinacoteca (inv. n. P.60).

Scuola veneta, del XVIII secolo (Tiziano, copia da?, del 1700), *Ritratto di Papa Paolo IV*, olio su tela, 19 x 10 cm: «404, Tiziano, del 1700, detto Paolo III, busto, un papa brutto, non parlarne, qui è grasso e con barba, tela». L’opera era riferita a Tiziano nel primo catalogo del museo (1828) come una delle cinque repliche note al Ridolfi del ritratto di Papa Paolo III; non è repertoriata nel testo su Tiziano da Crowe e Cavalcaselle (1877-1878), nemmeno tra i dipinti a lui attribuiti. Non è poi entrata nel catalogo ragionato sui ritratti di Tiziano, nemmeno tra le repliche (Wethey, 1971). Si trova attualmente nei depositi della Pinacoteca (inv. n. P. 361).



Scuola veneta, *S. Venceslao*, inizi del 1600, olio su tela, 97 x 117 cm, Lovere, Pinacoteca Tadini; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. VII, f. 22r; Jacopo Bellini, *Madonna con Bambino*, tempera su tela, 98 x 58 cm, Lovere, Pinacoteca Tadini.

Francesco Apollodoro, detto il Porcia friulano, Attribuito a (Più moderno di Domenico Campagnola 1700-1800), *Ritratto di Gerolamo Capodivacca*, 1531-1600 circa, olio su tela, 105 x 80 cm: «Eronimus Capivaceus / patavinus²⁵⁵, non ha carattere di Campagnola <ma ha> più <moderno>, ha sofferto, copia da poco e brutto, Domenico Campagnola, 5 stanza [*I], 1700-1800». L’opera veniva riferita a Domenico Campagnola (1828), attribuzione ripresa da Scalzi (1929). Nel catalogo del 1992 era assegnata alla scuola padovana della seconda metà del Cinquecento. Si deve a Giovanni Fossaluzza (1994) l’attribuzione a Francesco Apollodoro, condivisa dalla Moscardin (1998)²⁵⁶. L’opera è attualmente esposta nella sala II della Pinacoteca con l’attribuzione all’Apollodoro e come probabile *Ritratto di Gerolamo Capodivacca* con una datazione verso il 1531-1600 (inv. n. P. 5).

Sul f. 22v: Scuola mantovana (Epoca più moderna rispetto all’attribuzione a Butinone, scuola lombarda), *Natività di Gesù*, 1500-1549 circa, olio su tela, 80 x 61 cm: «Tadini Lovere, pastore, angelo, alberi, interno, figure che vengono, S. Giuseppe seduto, bue e asino, 2 altri pastori, Madonna prega, putto in terra, un pastore appoggiato, pittura ad olio d’un epoca più moderna ad olio e tutta rovinata, ma di carattere lombardo. Tela, quadretto, n. 376, Buttinoni da Treviglio». L’attribuzione originaria a cui Cavalcaselle si riferisce era, infatti, al Butinone (1828). Nel testo definitivo Crowe e Cavalcaselle (1871) considereranno l’opera più tarda del periodo di Butinone, tenendo fede alle osservazioni redatte in

²⁵² Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 306-307, scheda n. A 50 (con bibliografia precedente).

²⁵³ Scalzi, 1992, sala VII, n. 86, p. 29 (illustrato a colori, con bibliografia precedente); Scalzi, 2000, pp. 142-143.

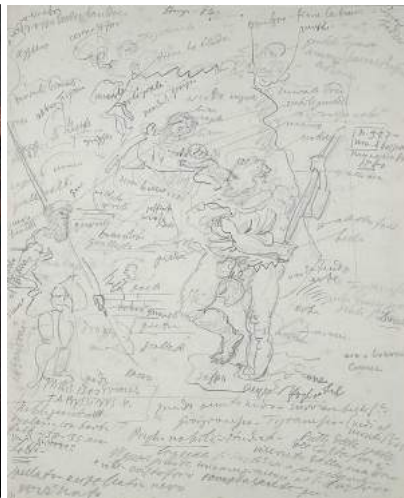
²⁵⁴ Scalzi, 1929, p. 43, n. 60 (Marco Palmezzano); *Marco Palmezzano e il Rinascimento...*, 2005, pp. 326-327; *L’Andata al Calvario di Marco Palmezzano. Restauri, ricerche, interpretazioni*, atti della giornata di studi (Lovere, Accademia Tadini, 29 settembre 2012), a cura di V. Gheroldi, Lovere 2014.

²⁵⁵ La trascrizione corretta dell’iscrizione è la seguente: “[HIE]RONIMUS CAPIVACEVS / PATAVINVS”.

²⁵⁶ Scalzi, 1929, p. 34; Scalzi, 1992, p. 55; G. Fossaluzza, *Schede su Pietro Damini*, in “Bollettino del Museo Civico di Padova”, LXVI, 1977 [stamp. 1994], pp. 124-125, fig. 1 (illustrato in b/n), nota 2; D. Moscardin, “*Imaginum amorem flagrasse...*”. *Le raccolte di ritratti di Paolo e Giacomo Filippo Tomasino*, in “Bollettino del Museo Civico di Padova”, LXXXVII, 1998, p. 79, nota 172 (dipinto “alquanto sciatto”).

loco dal conoscitore. Frizzoni (1903) pensava alla scuola lodigiana. Anche Arslan (1949) considerava l'opera vicina allo stile di Martino Piazza, attribuzione accolta nel catalogo del 1992, mentre Tanzi e Agosti (2005) la riferiranno alla scuola mantovana²⁵⁷. L'opera è esposta nella sala VI della Pinacoteca (inv. n. P 55).

Giovanni Castoldi da Caravaggio, Attribuito a (Butinone), *Adorazione del Bambino*, 1511-1529 circa, olio su tavola, 50 x 40 cm: «(...) Buttinoni, tavoletta, tutta dipinta a nuovo ad olio, non si sa chi sia, ma di carattere lombardo la composizione, 372 (...)». Nel testo definitivo (1871) l'opera è inserita tra quelle tradizionalmente attribuite a Butinone, ma da non potersi riferire con certezza a lui ed è indicata come molto ingiuriata²⁵⁸. Era originariamente riferita, infatti, al Butinone (1828) e venne assegnata da Frizzoni (1903) ad un pittore anonimo di scuola lombarda, seguì l'attribuzione di Arslan (senza data, ma *ante* 1957) alla scuola piemontese della fine del 1400/inizi del 1500, accolta dal Gallina (1957). Il nome di Giovanni Castoldi (o Gastoldi) da Caravaggio, artista documentato a Milano verso il 1511 e a Crema negli anni quaranta del secolo (è certa solo una sua tela, firmata e datata 1547, conservata presso il Museo Civico di Crema), fu fatto da Winifred Terni De Gregory (1981), per confronto con l'opera a Crema, e fu accolto da Frangi (1987). Franco Moro (1994) la riferiva invece a Cristoforo Ferrari de Giuchis, nativo forse di Caravaggio e documentato tra il 1504 e il 1506. Mentre Facchinetti (2006) e Cavallini (2007) la hanno riassegnata a Giovanni Gastoldi da Caravaggio²⁵⁹. L'opera è esposta nella sala VI della Pinacoteca con l'attribuzione a quest'ultimo pittore (inv. n. P. 34).



Paris Bordon, *Il miracolo di S. Cristoforo (Madonna con il Bambino, S. Cristoforo e S. Giorgio; Pala Manfron)*, 1524-1527 circa, olio su tela, 210 x 160 cm, Lovere, Pinacoteca Tadini; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. VII, f. 23r; Pietro Muttoni, detto Della Vecchia, *Cristo morto e angelo*, 1630-1650 circa, olio su tela, 101 x 76 cm, Lovere, Pinacoteca Tadini.

Francesco Mazzola, detto il Parmigianino, Attribuito a (Da Moretto, copia antica?), *Ritratto di gentiluomo*, 1500-1550 circa, olio su tavola, 86 x 57 cm: «(...) 403²⁶⁰. Non è Tiziano certo, fatto alla prima, ne saprei che [*contraffazione] antica, posa - è alla prima, nulla di Tiziano, più del Moretto come ritratto agli Uffizi, sia copia antica d'un Moretto imitando Tiziano a cagione della posa, ora è sulla tavola, stanza 13 (...) carta in mano, mano il pomolo della spada». L'attribuzione originaria era a Tiziano (e a tale si riferisce, contestandola, Cavalcaselle) o a Sebastiano del Piombo: nel primo catalogo del museo redatto dal Tadini (1828) era, infatti, assegnata a Tiziano, ma precedentemente riferita anche a Sebastiano. L'opera venne pubblicata da Crowe e Cavalcaselle nel testo su Tiziano (1877-1878) come una copia da Tiziano, ma più vicina allo stile di Moretto che non a quello del pittore cadorino²⁶¹. Frizzoni (1903) fu il primo a

²⁵⁷ Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 354, nota 4 (3) (ridipinta e più tarda del periodo di Butinone). Scalzi, 1992, sala VI, n. 55, p. 28 (con bibliografia precedente); Agosti, 2005, p. 261, nota 107 ("nella zona minore tra Leonbruno e Tura (...) in basso c'è uno stemma che aspetta di essere identificato").

²⁵⁸ Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 354, nota 4 (4) (ridipinta e non riferibile certamente a Butinone).

²⁵⁹ Scalzi, 1992, sala VI, n. 34, p. 26 (illustrato in b / n, con bibliografia precedente); Scalzi, 2000, pp. 92-93 (con bibliografia precedente); S. Facchinetti, *Fermo Stella, satellite di Gaudenzio*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli...*, 2006, p. 55, nota 1 (non è di Cristoforo Ferrari de Giuchis); G. Cavallini, *Sulle tracce di un pittore dimenticato del Cinquecento: Giovanni Gastoldi da Caravaggio. Una proposta per il suo catalogo e spunti per le presenze caravagghine a Crema*, in "Insula Fulcheria", dicembre 2007, volume B, pp. 91-94, fig. 2 (illustrato a colori), note 30-36, p. 105 (con sintesi del dibattito critico e bibliografia precedente).

²⁶⁰ Nel primo catalogo del museo è registrata con il n. 402: [Tadini], 1828, n. 402, p. 70. Per cui forse il n. 403 è un refuso di Cavalcaselle.

²⁶¹ Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano...*, 1877-1878, vol. II (1878), p. 457 (con il n. di inventario 403, "Ritratto di un uomo vestito di scuro con risvolto di pelliccie, veduto di fronte; nella sinistra tiene un foglio, e l'altra mano ha posta sull'elsa della spada").

restituire l'opera al Parmigianino e l'attribuzione è stata ripresa nel catalogo del 1992²⁶². Attualmente è esposta con tale riferimento nella sala IV della Pinacoteca (n. inv. P. 59).

Pietro Muttoni, detto Della Vecchia (Non di scuola veneta, 1700), *Cristo morto e angelo*, 1630-1650 circa, olio su tela, 101 x 76 cm: «(...) Cristo ed angelo, Giorgione altra scuola e del 1700, 386, Cristo nudo». L'attribuzione originaria era, infatti, a Tiziano o a Giorgione. Era stata acquistata dal Tadini a Venezia prima del 1813 come di Pietro "Buttoni" detto della Vecchia. Ma nel primo catalogo della Pinacoteca (1828) il Conte la identificava con l'opera vista dal Michiel presso Gabriele Vendramin a Venezia e indicata come di mano di Giorgione e terminata da Tiziano e che l'avvocato e collezionista veneziano Orsetti riferiva anche lui ai due pittori, sulla base della probabile conoscenza del manoscritto del Michiel²⁶³. Nel catalogo della Pinacoteca del 1903 a cura di Gustavo Frizzoni figurava come copia da Tiziano. Mentre nella inventariazione (1957) a cura del Gallina era riferita correttamente a Pietro Muttoni, detto Della Vecchia. Fu poi Fiocco (1960) a confermare l'attribuzione, ripreso dal Pallucchini (1960)²⁶⁴. Aikema (1990) ha quindi inserito l'opera nel più recente catalogo sul pittore, con una datazione verso il 1630-1650²⁶⁵. Attualmente è esposta con tale riferimento nella sala V della Pinacoteca (n. inv. P. 111)²⁶⁶.

Scuola veneta (Tiziano, copia da, del 1700 o 1800), *Autoritratto di Tiziano coll'Ordine del Toson d'oro*: «(...) Tiziano, grasso, uno con toson d'oro del <1800 (?)> 1700 1800, 380, veste nera, [...]». L'opera venne inserita nel testo su Tiziano (1877-1878) come copia del XVIII secolo di un *Autoritratto* di Tiziano coll'Ordine del Toson d'oro. Mentre era considerata dal Tadini di mano dello stesso Tiziano (1828). Ora si trova nei depositi della Pinacoteca con il riferimento generico alla scuola veneta²⁶⁷.

Sul f. 23r: Paris Bordon, *Il miracolo di S. Cristoforo (Madonna con il Bambino, S. Cristoforo e S. Giorgio; Pala Manfron)*, 1524-1527 circa, olio su tela, 210 x 160 cm: «Lovere, Tadini, stanza 16 (...) PARIS Bordonus / TARVISINUS P., quadro scurito, nero, scuro era bellissimo, giorgionesco, tizianesco (vedi al Monte Pietà), pieghe nobili, studiate, putto dalle spalle del Cristoforo è ricevuto dalla madre la quale si inchina a prenderlo. Il putto guarda con compiacenza al S. Cristoforo e ride, Cristoforo compiacente, spelato e ripassato, nero, rovinato. [Figura di sinistra, S. Giorgio] nobile, pare ritratto, regolare, con barba folta, 30-35 anni, sia il pittore? Lotto». Dipinto firmato "PARIS BORDONUS / TARVINUS P", acquistato dal Tadini presso l'Ospedale degli Infermi di Crema nel 1805 e proveniente dalla soppressa Chiesa di S. Agostino in città, dove la vide il Michiel e dove rimase sino al 1797. Viene datato verso il 1524-1527. Vasari (1568) riteneva che nella figura di S. Giorgio si dovesse riconoscere il ritratto del Conte Giulio Manfrin, morto in battaglia a Cremona nel 1526: non è ancora chiaro se il dipinto sia stato commissionato dal padre (Giampaolo Manfrin, detto Fortebraccio), che prese il comando delle truppe e quindi in memoria del figlio, o da Giulio stesso come pala votiva. Era citato anche dal Ridolfi (1648)²⁶⁸. Venne poi pubblicato da Frizzoni (1884) e da Berenson (1894)²⁶⁹. Il dipinto è attualmente esposto nella sala VII della Pinacoteca (inv. n. P. 67).

Paris Bordon, replica da, del XVII secolo (Copia del 1700), *Il miracolo di S. Cristoforo*, 1600-1610, olio su tela, 87 x 68 cm: «(...) n. 327, non è bozzetto, ma copia del 1700». Nel catalogo del 1828 era considerato un bozzetto autografo della pala di Paris Bordon; in seguito è stato considerato una replica degli del XVII secolo²⁷⁰. L'opera è nei depositi della Pinacoteca (inv. n. P. 65).

Sul f. 23v: Vincenzo Civerchio, *Madonna con Bambino fra S. Lorenzo e S. Stefano*, olio su tela, 217 x 169 cm, dipinto siglato "VC": «(...) Quadro tutto impasticciato, ma dal poco che vedesi si direbbe del Civerchio e di uno come Civerchio egual [segno della sigla] compasso e quel V eguale entro, non o la segnatura del quadro a Brescia dei Civerchio, maniera il poco che vedesi e come l'altra qui in galleria Tadini, tela grandi il vero, n. 53, stanza 6». Firmato con la sigla del Civerchio ("VC") e il compasso, proviene dalla soppressa Chiesa di S. Marta a Crema, per cui è documentato come eseguito nel 1531. Nel primo catalogo della Pinacoteca (1828) era attribuito a Carlo Urbino, ma già in uno zibaldone della fine del XVIII secolo era correttamente riferito al Civerchio e con tale attribuzione l'opera era segnalata dal Calvi (1865). Dopo Crowe e Cavalcaselle (1871), che lo ricordavano come precedentemente catalogato sotto il nome di Carlo Urbino, fu pubblicato da Berenson (1907) e in epoca recente nella monografia curata da Marubbi

²⁶² Scalzi, 1992, sala IV, n. 59, pp. 18-19 (illustrato a colori, con bibliografia precedente).

²⁶³ [Tadini], 1828, n. 386, pp. 67-68.

²⁶⁴ Scalzi, 1992, sala V, n. 111, pp. 24-25 (illustrato a colori, con bibliografia precedente).

²⁶⁵ B. Aikema *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990, p. 131, n. 99, fig. 101 (con bibliografia precedente).

²⁶⁶ Scalzi, 2000, pp. 156-159.

²⁶⁷ Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano...*, 1877-1878, vol. II (1878), p. 457 (con il n. di inventario 380).

²⁶⁸ Scalzi, 1992, sala VII, n. 67, p. 30 (illustrato a colori, con bibliografia precedente).

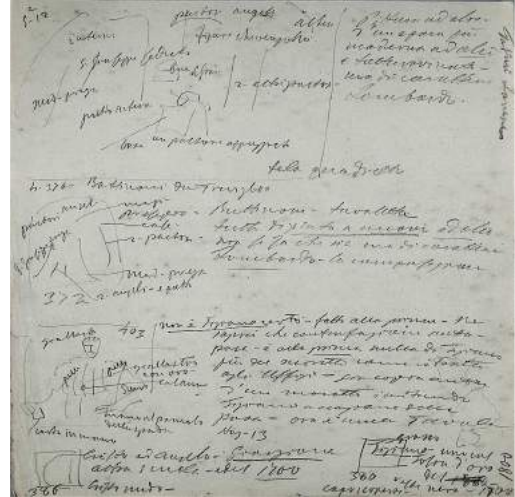
²⁶⁹ A. Donati, *Paris Bordone: catalogo ragionato*, Soncino (CR) 2014, p. 258, scheda n. 32 (illustrato, con bibliografia precedente).

²⁷⁰ Scalzi, 1992, sala VII, n. 65, p. 31 (con bibliografia precedente); Scalzi, 2000, pp. 132-135; Donati, 2014, p. 258, scheda n. 32.1 (illustrato, con bibliografia).

(1986) che ha ipotizzato l'intervento di collaboratori e la ha ricordato come compromesso dal restauro²⁷¹. Attualmente è esposta nella sala V della Pinacoteca (inv. n. P. 57).

Vittoriano Urbino (Vittoriano Urbino?), *Il Pantocratore*, 1550-1600 circa, olio su tela, 65 x 85 cm: «(...) In altra stanza una lunetta Padre Eterno tutto ridipinto, si da a Vittoriano Urbino? Stanza 8». Lunetta ad olio su tela attribuita a Vittoriano Urbino (1828), acquistata dal Tadini a Crema e proveniente dalla Chiesa cittadina di S. Rocco, dove rimase almeno sino al 1800²⁷². L'opera è nei depositi della Pinacoteca ed è riferita al pittore, con una datazione verso il 1550-1600 (inv. n. P. 188).

Jacopo Bellini, *Madonna con Bambino*, tempera su tela, 98 x 58 cm: «(...) Bellini ho detto bene, vedo il colore è stato fermato, l'impressione è migliore dell'altra volta, rimane quanto dissi, fondo è ora verde scuro ad olio per cui nuovo, il manto giallastro con punti in oro e le ombre rosiccie, veste sotto verde? I [...] rifatto, oro il manto è stato tutto rifatto e con abbastanza diligenza e cura da dopo che io l'ho veduta, fatto [*R]illosi a Bergamo in casa Terzi il restauratore. Si è ricomposte tutte le aureole che erano coperte ed hanno dello scritto, beata te virgo maria [...] genetrix credidi [...], parole riprese, il putto senza parole. Parapetto cartellino rosso, libro». Opera firmata sul cartiglio in basso JACHOBUS BELINUS; attorno all'aureola reca l'iscrizione "Beata es Virgo Maria et Genetrix quae credidisti". Venne acquistata dal Tadini a Venezia nei primi mesi del 1812; proviene dal monastero femminile del Corpus Domini a Venezia. Era citata da Moschini nella *Guida di Venezia* (1815) e poi dal Tadini (1828). Crowe e Cavalcaselle la pubblicarono nel testo definitivo (1871), indi fu citata da Morelli (1892) e Berenson (1894)²⁷³. Il primo restauro documentato è del 1870; mentre nell'intervento successivo a cura di Luigi Cavenaghi (1902) venne trasportata da tavola su tela. Attualmente l'opera è esposta nella sala III (inv. n. P. 27).



Girolamo da Treviso il Vecchio, *S. Sebastiano*, 1490 circa, tempera su tavola, 100 x 52 cm, Lovere, Pinacoteca Tadini; Lazzaro Bastiani, *Madonna che adora in Bambino*, 1450-1500 circa, tempera su tavola, 36 x 59 cm, Lovere, Pinacoteca Tadini; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. VII, f. 22v.

Lazzaro Bastiani (Vivarini?), *Madonna che adora in Bambino*, 1450-1500 circa, tempera su tavola, 36 x 59 cm: «(...) Scuola veneta, tavola, Madonna col putto che adora, fondo oro, ¼ il vero rovinata di carattere che non si sa chi sia, Vivarini? 258». L'opera aveva una originaria attribuzione alla scuola veneta (1828) e fu poi restituita al Bastiani da Berenson (comunicazione scritta, 1947), ripreso dal Pallucchini (comunicazione scritta, 1960): il nome è dato poi come accreditato nella bibliografia successiva (Tambini, 1998)²⁷⁴. L'opera è attualmente esposta nella sala III (n. inv. P. 21).

Antonio Vivarini (Giovanni Vivarini?), *S. Antonio da Padova*, 1447-1450 circa, tempera su tavola, 64 x 37 cm: «(...) 253, S. Antonio, Giovanni Vivarini, è tutto rovinato che non si sa se sia stato com'è opera di quel tempo, ½ figure ¼ il vero, tavola, ma potrebbe esser stato, fondo nuovo verde, aureola e libro rilevati [...]». L'opera venne acquistata dal Tadini a Venezia prima del 1813, con l'attribuzione a Giovanni Vivarini, confermata nel primo catalogo del museo

²⁷¹ Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, p. 399 (Vincenzo Civerchio); Marubbi, 1986, pp. 130-131, scheda n. 20 (con bibliografia precedente); Scalzi, 1992, sala V, n. 57, pp. 23-24 (illustrato in b/n, con bibliografia precedente).

²⁷² Scalzi, 1992, sala IX, n. 1881, p. 36 (con bibliografia precedente).

²⁷³ Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. I, pp. 108-109, nota 2 (Jacopo Bellini). Scalzi, 1992, sala III, n. 27, p. 15 (illustrato a colori, con bibliografia precedente).

²⁷⁴ Scalzi, 1992, sala III, n. 21, p. 14 (con bibliografia precedente); A. Tambini, *Schede su alcuni dipinti del territorio di Rimini*, in "Studi romagnoli", XLIX, 1998, p. 447; V. Sgarbi, *Piene di grazia. I volti della donna nell'arte*, Milano 2011, pp. 60-62.

(1828). Frizzoni (1903) la assegnò alla scuola dei Vivarini, mentre Berenson (comunicazione orale, 1925) al veronese Francesco dai Libri, noto come miniaturista. Nel catalogo del 1929 Scalzi la riferiva dubitativamente a Bartolomeo Vivarini. Si deve al Pallucchini (comunicazione scritta, 1960) l'attribuzione ad Antonio Vivarini, con una datazione nel suo periodo tardo. Valagussa ha confermato il riferimento ad Antonio, circoscrivendo la datazione agli anni dei soggiorni padovani del pittore, verso il 1447-1450²⁷⁵. Recentemente Andrea De Marchi (comunicazione orale alla Direzione del museo, ante 2013), riprendendo un contributo di Roberto Longhi (1960) apparso su "Paragone", ha proposto di riconoscere la tavola come collaborazione tra Antonio e Bartolomeo Vivarini. L'opera è attualmente esposta nella sala III (inv. n. P. 25).



Ranzi Polidoro, detto Polidoro da Lanciano, *Cristo e l'adultera*, 1650-1674 circa, olio su tela, 145 x 198 cm, Lovere, Pinacoteca Tadini; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. VII, f. 24v.

Girolamo da Treviso il Vecchio, *S. Sebastiano*, 1475-1480 circa, tempera su tavola, 100 x 52 cm: «(...) S. Sebastiano, antico del 1400, ma cosa da poco col nome falso IOANNES / BELLINUS, figurina intera, 1/3 il vero, oro fondo, tavola, stanza 9». L'opera fu acquistata dal Tadini a Venezia prima del 1813 (per 40 Lire) con l'attribuzione a Giovanni Bellini, confermata nel catalogo del 1828. Frizzoni (1903) la assegnò alla "Scuola di Murano", Fiocco (comunicazione orale, 1959) ad Antonello de Saliva ed Heinemann (1962) a Marco Basaiti. Mentre fu Arslan (1949) a ritenerla vicina a Gerolamo da Treviso, attribuzione ripresa nel catalogo del 1992 e confermata a favore della piena autografia, dopo l'ultimo restauro, da Fossaluzza (2000), con una datazione intorno alla metà degli anni Ottanta del 1400, e da Valagussa (2000) che anticipa la datazione al 1475-1480, per la rilettura nell'opera delle novità portate a Venezia da Antonello da Messina tra il 1475 ed il 1477, decisamente prima dei lavori degli anni Ottanta, che lo studioso vede come segnati da un forte riferimento alla cultura antiquaria. Mentre Ervas (2012) ritiene l'opera databile verso gli anni novanta del Quattrocento, per la semplificazione delle forme e lo "svilimento" della forza espressiva della luce che contraddistinguerebbe tale ultima fase dell'attività del pittore²⁷⁶. L'opera è attualmente esposta nella sala III (inv. n. P. 16).

Sul f. 24r: Vincenzo Civerchio, *Battesimo di Cristo*, dipinto firmato e datato 1539, olio su tela, 259 x 173 cm: «(...) Cristo forme regolari, sente del Fasolo, color tristo giallastro colle ombre rosiccie e che finiscono in bruno, mani e diti brutti e come S. Alessandro di Brescia, da prima dubitai, ma dopo ho veduto lo stesso principio di quello di Brescia a S. Alessandro, angeli 2 tendono il panno rosso ed uno prega e forme malfatte, quadro che ha sofferto ma che si è [...] al leonardesco del fasolo ed altri come il Pedrini, pieghe angolari e larghe. VICENTIVS CIVERCIUS / DE CREMA CIVIS BRIX / IE DONATUS FECIT / IDXXXVIII, 1539, tela grande il vero, 85, stanza 4». Proviene dalla soppressa Chiesa di S. Domenico a Crema, per cui l'opera fu realizzata nel 1539 (come riferiva il Tadini nel 1828), era segnalata già dal Calvi (1865) prima di Crowe e Cavalcaselle (1871), poi dallo Jacobsen (1896) e da Berenson (1907), tra gli altri, ed in epoca moderna è stata repertoriata nella monografia curata da Mario Marubbi (1986), che la ha rivalutata rispetto alla maggior parte della critica precedente, tra cui anche Cavalcaselle: il conoscitore vi vedeva, infatti, una certa trascuratezza d'esecuzione, riferita però all'età avanzata del Civerchio²⁷⁷. L'opera è attualmente esposta nella sala V (inv. n. P. 36).

²⁷⁵ Scalzi, 1992, sala III, n. 25, p. 14 (illustrato in b / n, con bibliografia precedente); G. Valagussa, in Scalzi, 2000, pp. 84-85.

²⁷⁶ Scalzi, 1992, sala III, n. 16, p. 13 (illustrato in b / n, con bibliografia precedente); G. Valagussa, in Scalzi, 2000, pp. 74-75; P. Ervas, *Un'aggiunta a Girolamo da Treviso il Vecchio*, in "Nuovi studi", 18, anno XVII, 2012, p. 130.

²⁷⁷ Cavalcaselle e Crowe (1871), ed. 1912, vol. II, pp. 398-399 (Vincenzo Civerchio); Marubbi, 1986, pp. 59-61, 140-141, scheda n. 25 (con bibliografia precedente); Scalzi, 1992, sala V, n. 36, p. 21 (illustrato a colori, con bibliografia precedente).

Sul f. 24v: Tomaso Pombioli (Anonimo, 1700), *Ritratto di suonatore con liuto*, 1636, olio su tela, 93 x 116 cm: «48 Giorgio Barbelli, pittura brutta del 1700, Tadini Lovere, sfarzosamente vestito, smorfia orrore, delle stanze II, credesi nome bene dato, (...) tavola +/- s. II n. 48». Si tratta dell'opera datata sul manico della chitarra "1636" e che veniva attribuita al pittore cremasco Gian Giacomo Barbelli, come suo "autoritratto", nel primo catalogo della Pinacoteca (1828), attribuzione ripresa da Frizzoni (1903), Scalzi (1929) e Ruggeri (1974). Furono poi Alpini (1984) e Frangi (1987) a restituirla al maestro cremasco, più anziano del Barbelli, Tomaso Pombioli. Valagussa (2000) la ha però riattribuita al Barbelli, sulla base delle analogie riscontrate con un'opera dell'artista e con una datazione posticipata alla fine degli anni Quaranta. Il nome del Pombioli è stato ri accolto dalla critica successiva (Carubelli, 2007), leggendovi analogie con il *Concerto* della Pinacoteca civica di Cremona (olio su tela, 159 x 210 cm, inv. n. 2050), e nella catalogazione informatizzata dell'opera²⁷⁸, che è attualmente esposta nella sala XI (inv. n. P 416).

Scuola veneta, del XVI secolo (Tiziano, replica del 1600-1700), *Ritratto femminile*, 1590-1600 circa, olio su tela, 105 x 86 cm: «(...) Merli attorno al collo come al tempo di Vandick, n. 34, Tiziano Vecellio, donna seduta vestita di nero che tiene un cagnolino, quadro impiasticciato, ma nulla mostra del Tiziano, veste <...> in costume dal 1600 al 1700 stanza 12. <con uno che ho veduto>». Veniva considerata l'opera di Tiziano esistente a Modena e citata dal Ridolfi (1828)²⁷⁹. Crowe e Cavalcaselle la pubblicarono nel testo su Tiziano (1877-1878) come dipinto molto danneggiato e di un periodo molto posteriore rispetto alla morte di Tiziano²⁸⁰. Non è segnalata nella guida del 1992 ed è attualmente nei depositi della Pinacoteca, con il riferimento alla scuola veneta, del XVI secolo (inv. n. P. 412).

Scuola veneta, del XVII secolo (Tiziano?), *Ritratto di Gabriele Tadini*, olio su tela, 72 x 52 cm: «(...) 78 vecchio cavaliere Tadino priore di Berletta, certo ora non presentasi come lavoro di Tiziano, pare avesse sofferto assai e poi ridipinto nel 1600-1700 e poi ritoccato in una parola nulla vedesi, ora di Tiziano ne più saprei se sia stato e se sia copia antica e poi ritoccato, in una parola nulla vedesi ora di Tiziano, né più saprei se sia stato, o se sia copia antica e poi rovinata. [*N]AT INFO[*R] / canoni / MCCCCCXXXVIII²⁸¹, 1536 scritto fiacco non Tiziano, GABRIELI TADINO scritto nuovo. Medaglia gialla, catena idem, non è Tiziano il tocco». Cavalcaselle e Crowe pubblicarono l'opera nel libro su Tiziano (1877-1878) come forse originale, ma del tutto alterata dalle ridipinture e tale per cui l'autografia non poteva giudicarsi; la scritta GABRIEL TADINO venne ritenuta moderna anche nel testo²⁸². Considerato un ritratto del Cavalier Gabriel Tadino a mezzo busto, antenato del Conte Luigi Tadini, veniva assegnato con certezza a Tiziano nella guida del 1828 e l'attribuzione era ripresa dallo Scalzi (1929), ma l'opera non è poi repertoriata nella guida del 1992²⁸³. Non è poi stata inserita nel catalogo ragionato sui ritratti di Tiziano, nemmeno tra le repliche (Wethey, 1971). L'opera è attualmente nei depositi della Pinacoteca ed è riferita alla scuola veneta del XVII secolo (inv. n. P. 362).

Ranzi Polidoro, detto Polidoro da Lanciano (Copia da Tiziano), *Cristo e l'adultera*, 1650-1674 circa, olio su tela, 145 x 198 cm: «(...) Tiziano, tela, stanza 3 (...). Tiziano copia di S. Afra²⁸⁴, Tiziano copia, tela». Crowe e Cavalcaselle pubblicarono l'opera nel testo su Tiziano (1878) ritenendola una copia dalla *Donna adultera* in S. Afra di Brescia che indicavano come riferita a Tiziano, ma da espungere dal suo catalogo²⁸⁵. Nel primo catalogo della pinacoteca (1828) era riferita a Tiziano e ritenuta una replica dell'opera in S. Afra di Brescia. Fu poi attribuita a Giovanni Battista Maganza; Arslan (senza data, parere citato nel catalogo del 1992) la assegnò invece a Giovanni Battista Langetti e nel catalogo del 1992 veniva ritenuta una libera interpretazione dell'autore dal medesimo soggetto di Rocco Marconi conservato al Museo di Budapest. Proviene dal convento soppresso dei Conventuali di Crema (come già segnalato nel catalogo del 1828)²⁸⁶. Si deve a Vincenzo Mancini (2001) il riferimento a Polidoro da Lanciano²⁸⁷. Attualmente è esposta come tale nella sala V del museo (inv. n. P. 108).

²⁷⁸ Scalzi, 1992, sala IX, n. 416, p. 42 (illustrato a colori, con bibliografia precedente); L. Carubelli, *Tomaso Pombioli*, Crema 1995, pp. 48, 96-97, fig. 148 (con bibliografia precedente); G. Valagussa, in Scalzi, 2000, pp. 228-229; L. Carubelli, in M. Marubbi (a cura di), *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Seicento*, Cinisello Balsamo (MI) 2007, pp. 79-80, scheda n. 58 (opera citata).

²⁷⁹ Si veda quanto in: Scalzi, 1929, p. 115, n. 412 (Tiziano?, *Ritratto di matrona*).

²⁸⁰ Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano...*, 1877-1878, vol. II (1878), p. 457 (con il n. di inventario 34, "Ritratto di donna seduta che tiene in grembo un cagnolino, vestita di nero").

²⁸¹ La trascrizione corretta dell'iscrizione è la seguente: "VBI RATIO IBI FORTVNA (PROFVGA) MCCCCCXXXVIII".

²⁸² Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano...*, 1877-1878, vol. II (1878), pp. 456-457 (con il n. di inventario 78, "Ritratto di Gabriele Tadino").

²⁸³ Scalzi, 1929, pp. 107-108, n. 362 (Tiziano).

²⁸⁴ Polidoro da Lanciano, *Cristo e l'adultera*, 1545-1550 circa, olio su tela, 152 x 201 cm, Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo (n. inv. DI01780). Dalla Chiesa di S. Afra a Brescia; l'opera era riferita a Tiziano; Cavalcaselle e Crowe la inseriranno tra le opere attribuite a quest'ultimo, considerandola però vicina allo stile dei pittori bresciani seguaci di Tiziano e Pordenone: Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano...*, 1877-1878, vol. II (1878), pp. 457-458.

²⁸⁵ Cavalcaselle, Crowe, *Tiziano...*, 1877-1878, vol. II (1878), p. 457 (con il n. di inventario 3).

²⁸⁶ Scalzi, 1992, sala V, n. 108, p. 25 (illustrato in b/n, con bibliografia precedente).

²⁸⁷ V. Mancini, *Polidoro da Lanciano*, Lanciano 2001, p. 135.

5 Bergamo provincia (o fuori Bergamo, ma provenienti da Bergamo): collezioni private

Bellagio, Lago di Como: Collezione Frizzoni de Salis (ma proveniente da Bergamo)

Sul f. 28v (del 1857 circa, con aggiunte successive), dove sono riportati alcuni itinerari, si legge: «(...) Frizzoni federico a Bellagio, Lago di Como, casa Frizzoni +/- veduto». Sul f. 63r, con altri itinerari: «(...) Sig. Frizzoni Federico sul Lago di Como, tutti i giorni (...)». Mentre sul f. 61r Cavalcaselle segnala alcune opere viste a Bellagio: «Frizzoni, Lago di Como, Giovanni Bellini, Bartolomeo Vivarini, Jacopo di Valenzia, Bernardo Cotignola, Cariani (...)». Si tratta della Collezione di Federico Frizzoni de Salis (1807-1893)¹, in origine conservata nella villa di famiglia a Bergamo e una cui parte fu trasferita nella residenza di famiglia a Bellagio, sul lago di Como, prima del 1862. Alla morte di Federico (1893), alcune opere confluiranno a Milano presso il cugino erede Gustavo Frizzoni (1840-1919)². Cavalcaselle studia le opere nel corso della sua ricognizione bergamasca verso il 1868, in quanto è la data che compare in uno dei manoscritti relativi, e l'indicazione della visita è segnalata sui fogli con gli itinerari bergamaschi contenuti nel fascicolo XVIII dei manoscritti conservati a Venezia (titolato "Bergamo e dintorni"), ma vede appunto la maggior parte delle opere (tranne il Marco Zoppo di cui diremo e forse una tavola di Bergognone, che erano probabilmente rimaste a Bergamo)³ quando erano già state trasferite a Bellagio. Per tale ragione si è deciso di rilevare le opere in questa sezione dedicata alle collezioni bergamasche visionate nel territorio di Bergamo.



Marco Ruggeri, detto Marco Zoppo, *San Gerolamo penitente*, opera firmata, 1470 circa, tempera su tavola, 41 x 32,5 cm, Bologna, Pinacoteca Nazionale (inv. n. 743, esposta nella sala 10); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 70v (dettaglio); Cima da Conegliano, *Madonna con Bambino*, 1500-1504 circa, olio su tavola, 72,5 x 55,5 cm, Parigi, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris; Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 74r (dettaglio).

Jaynie Anderson, autrice di uno studio sulla collezione Frizzoni (1999), ha rilevato che il primo riferimento pubblico alla raccolta sarebbe un articolo anonimo, ma da riferirsi a Giovanni Morelli, uscito nel 1846; la studiosa inoltre ha avuto il merito di aver reso noto un regesto delle opere conservate allora a Bergamo, redatto dallo stesso Morelli prima del 1862⁴. Dopo Morelli, saranno Eastlake (1855, 1862-1864) e Mündler (sicuramente nel 1855) a visitare la collezione per valutare eventuali acquisizioni per la National Gallery di Londra. Eastlake la vede una prima volta nel 1855, quando le opere erano ancora a Bergamo: in quell'anno, o poco dopo, scambia il suo presunto Palma il Vecchio (che si rivelerà essere un Giovanni Cariani) per il dipinto di Cosmé Tura (ora alla National Gallery di Londra, inv. n. NG 772); vede la Collezione una seconda volta nel 1862, dopo il trasferimento a Bellagio. Nel successivo report ai Trustees del museo londinese (27 novembre 1862) la collezione è indicata come la sua prima tappa italiana di quell'anno: il Signor Federico Frizzoni de Salis – precisava nel report – gli aveva, infatti, comunicato già per lettera il desiderio di vendere la collezione, raccomandandogli un Moretto ed un Boltraffio, giudicati, dopo l'ispezione, autentici ma non idonei per il

¹ Con i fratelli Giovanni ed Antonio, Federico controllava una delle più importanti ditte lombarde di esportazione e lavorazione della seta ed era noto per i suoi interessi di bibliofilo e collezionista: G. Kannes, *Dizionario biografico degli italiani*, voce "Gustavo Frizzoni", vol. 50, Roma 1998 (con bibliografia).

² Si veda: Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 516, 544, per un elenco di opere che il curatore Borenius registra (1912) presso la Collezione Frizzoni Salis a Bergamo e presso Gustavo Frizzoni a Milano. Si veda anche la nota precedente.

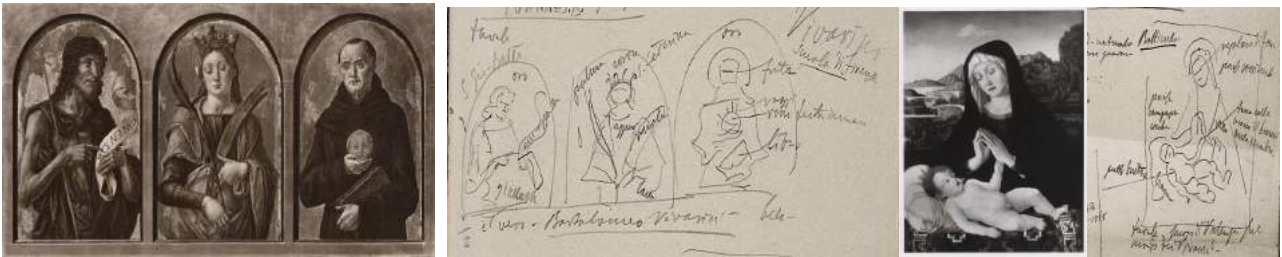
³ Si veda anche la parte su Bergamo, collezioni pubbliche, Chiesa di S. Bartolomeo, per alcune opere di Ambrogio Bergognone che erano in Collezione Frizzoni a Bergamo. Mentre l'opera di Marco Zoppo è trattata qui di seguito.

⁴ Sulla Collezione Frizzoni il contributo più esaustivo è ancora oggi quello di Jaynie Anderson che ha pubblicato un inventario della collezione redatto da Giovanni Morelli (prima del 1862 e quando la collezione si trovava ancora a Bergamo) e conservato presso Mario Frizzoni a Bergamo: J. Anderson, *Frizzoneria in Bergamo*, in S. Dobos (a cura di), *Ex fumo lucem: baroque studies in honour of Klára Garas, presented on her eightieth birthday*, Budapest 1999, vol. II, pp. 233-252.

museo; mentre a lui avrebbe voluto ottenere il *Ritratto del Sarto* di Moroni che Frizzoni, sebbene recalcitrante a vendere come singolo dipinto, gli accorderà poi per 320 sterline. In quello stesso anno Eastlake compra, infatti, per sé il dipinto e lo dona l'anno dopo alla National Gallery (inv. n. NG 697).

L'inglese ritorna a visitare la collezione nel 1863, ancora a Ballagio, e nota questa volta con particolare interesse il dipinto di Bernardino Cotignola; mentre il Boltraffio sarà poi comprato da William Boxall e donato al museo londinese da Lady Eastlake (inv. n. NG 3916). Nel 1864 risulta effettuata una nuova visita alla collezione, ma Eastlake rileva questa volta che non vi era nulla di attrattivo per il museo⁵.

Sul f. 70v della ricognizione di Cavalcaselle si legge: «(...) Sig. Federico Frizzoni in Bergamo, tavoletta, MARCO / ZOPPO / OPV, leone grandioso». L'opera non è segnalata nel testo definitivo. Era stata vista in casa Frizzoni a Bergamo nel settembre del 1855 da Eastlake che aveva rilevato: «(...) S. Gerolamo nel deserto che fa penitenza davanti a un crocifisso, leone, cappello da cardinale, rocce mantegnesche»⁶. Era anche citata nell'inventario della collezione redatto da Morelli prima del 1862 (al n. 20, come Marco Zoppo, "data circa 1471")⁷. L'opera è segnalata nella Fototeca della Fondazione Zeri (n. 26302) come proveniente dalla Collezione di Gustavo Frizzoni, dove rimase sino al 1901, per poi confluire presso la Pinacoteca Nazionale di Bologna (dove si trova ancora oggi, n. inv. 743). L'opera vista da Eastlake, e poi da Cavalcaselle, è, infatti, da identificarsi con la tavola di Marco Zoppo, firmata "Marco / Zoppo / Opu", ora alla Pinacoteca Nazionale di Bologna: fu acquistata a Milano dalla Pinacoteca proprio nel 1901 presso Gustavo Frizzoni che la ereditò appunto dal cugino Federico. Risulta dunque citata, dopo i taccuini di Eastlake (senza, però, che ne fosse segnalata l'identificazione nelle note all'edizione critica), proprio da Cavalcaselle: che dovette dunque vederla a Bergamo. A partire dal 1976, Lilian Armstrong ha proposto di identificare l'opera con una parte della predella della *Pala Pesaro* realizzata da Marco Zoppo nel 1471 per l'altare maggiore della chiesa distrutta di S. Giovanni Battista a Pesaro. Tale ipotesi è stata avallata dalla maggior parte della critica successiva (si vedano soprattutto: Lucco, 1990; Humfrey, 1993), mentre è rigettata da Bacchi (1987, 1990) e non definitivamente accolta nell'ultima scheda di catalogo sull'opera, dove si propone che potrebbe essere una tavola devozionale autonoma (Rossoni, 2004)⁸.



Bartolomeo Vivarini, *San Giovanni Battista, Santa Caterina d'Alessandria, San Nicola da Tolentino*, 1470-1499 circa, olio su tavola, foto: Fototeca della Fondazione Zeri (n. 26302); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 74r (dettaglio); Jacopo da Valenzia, *Madonna con il Bambino*, Budapest, Szépművészeti Múzeum, foto: Fototeca della Fondazione Zeri (n. 25280); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 74r (dettaglio).

Sul f. 74r: «(...) Vivarini, scuola di, Firenze, (...) ½ il vero, Bartolomeo Vivarini, bello, Federico Frizzoni a Bellagio Lago di Como». Nel testo definitivo è indicato come non identificabile il santo di destra e nelle postille di Borenius (1912) è segnalato un dato sulla collocazione dell'opera: la tavola è indicata come "ora" nella Collezione Frizzoni Salis di Bergamo⁹. Era citata nell'inventario Morelli (*ante* 1862, al n. 27) come "Vivarini". Anch'essa è presente nella Fototeca della Fondazione Zeri (n. 25032) dove è indicata come proveniente dalla Collezione Frizzoni Salis di Bergamo e considerata elemento di un polittico e forse da associare alla *Madonna con Bambino* ora all'Art Museum di Seattle, Washington (olio su tavola, 50,2 x 41,9 cm, n. inv. 61.175), proveniente dalla Collezione C. Fairfax Murray di Londra, Contini Bonacossi di Firenze (1932) e Kress di New York (1932-1952/1961). Era citata anche da Berenson (1958) che analogamente la ricordava in collezione "già Frizzoni Salis di Bergamo" e parte di un polittico¹⁰.

⁵ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. II, pp. 54, 129-130 (report confidenziale: NGA, NG 5/350/I, 27 novembre 1862), pp. 85, 132, 134 (report confidenziale: NGA, NG 5/149/I, 19 novembre 1863), pp. 139-140 (report NGA, NG 5/155/4, 14 novembre 1864).

⁶ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. I, p. 246, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre (senza identificazione dell'opera).

⁷ Anderson, 1999, p. 245, n. 20, nota 7: non dovrebbe quindi essere corretta l'identificazione suggerita con un'opera in collezione Thyssen-Bornemisza di Lugano.

⁸ E. Rossoni, in J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelesian (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale*, Vol. 1, "Dal Duecento a Francesco Francia", Venezia 2004, pp. 254-255, scheda n. 97 (con bibliografia precedente, illustrata a colori).

⁹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, pp. 48-49, nota 1.

¹⁰ Fototeca della Fondazione Zeri, n. 25032; in una nota autografa sul verso della foto (n. 61519) della *Madonna con Bambino*, di Bartolomeo Vivarini conservata al Seattle Art Museum di Seattle, Washington (inv. n. 61.175) Federico

Sul f. 74r: «Nuvole, [testa Madonna] bianco, giallo rivolto, casa, terra antica, buco, paese, seduto, IOANNES. B., parapetto, Bellino no, no ma doveva essere Cima, paese quasi tutto rifatto, azzurro Madonna nuovo, carni ripassate, tutto impiasticciato, (...) Federico Frizzoni, a Bellagio Lago di Como». Nel testo definitivo l'opera è inserita nel novero dei dipinti di Giovanni Bellini in cui si poteva individuare, tuttavia, la mano di Cima da Conegliano ed è poi più avanti nel testo ascritta a Cima da Conegliano e indicata come firmata con il nome contraffatto "Joannes B" e ingiuriata dalle ridipinture, ma abbastanza preservata nel cielo e nelle distanze. Borenius (1912) precisava che l'opera era identica a quella apparsa nella vendita Abdy di Christie's del 5 maggio 1911 (lotto n. 93)¹¹. Non era citata nell'inventario della collezione Frizzoni redatto da Morelli (*ante* 1862), ma è da identificarsi con la *Madonna* di Cima da Conegliano, firmata "IOANNES B (...)", ora al Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris, dalla Collezione di Edward Tuck e Julia Stell (confluita in museo come donazione del 1921). L'opera parigina proviene, infatti, dalla Collezione Frizzoni di Bellagio, è divenuta poi di proprietà di Sir William Neville Abdy a Londra ed è passata nella vendita di Christie's, Londra, del 1911 (giusto quindi il collegamento fatto dal Borenius), indi nella Collezione Tuck. Humfrey (1983) ha confermato che l'iscrizione è stata manomessa per simulare la firma di Giovanni Bellini e che si tratta invece di un autografo di Cima da Conegliano¹².

Sul f. 74r: «(...) Regolare di forma, paese sassi densi, paese campagna verde, putto brutto, [cuscino] bianco, [manto Madonna] rosso, tocca colla mano il braccio della madre, tavola Jacopo di Valenza sul modo dei Vivarini (...) Federico Frizzoni, a Bellagio Lago di Como». Nel testo definitivo è segnalata tra le opere di Jacopo da Valencia, con uno stile tra Vivarini e Bellini¹³. Era citata nell'inventario redatto da Morelli *ante* 1862 (al n. 58, come *Madonna con Bambino* di "Girolamo da Valenza, antico veneto")¹⁴. Può identificarsi, in via però dubitativa (per il confronto tra il disegno di Cavalcaselle e l'opera), nella tavola (83,3 x 60,6 cm) segnalata nella Fototeca della Fondazione Zeri (n. 25280), pubblicata da Berenson (1932, 1936) e ora conservata presso il Museo di Budapest (Szépművészeti Múzeum, inv. n. 73/94)¹⁵. Oppure con una versione passata in asta da Christie's nel 2001, proveniente dalla Galleria Fischer di Lucerna (prima del 1928 circa), che però presenta sullo sfondo un S. Gerolamo non rilevato da Cavalcaselle¹⁶. Si tratta di un soggetto che Jacopo deve aver riprodotto in altre varianti per cui l'identificazione rimane ancora ardua. Creduto serravallese da Lanzi (1795-96) e spagnolo da Venturi (1907), Jacopo da Valencia fu ricondotto ad un'origine italiana da Fiocco (1925), che identificò la località di nascita con un centro del Piemonte o della Sicilia. L'ipotesi di Lucco (1987), secondo cui si sarebbe trattato di un antico sito nella podesteria di Belluno, oggi scomparso, segnò una svolta definitiva: la critica ora è per lo più concorde nel ricondurre la formazione di Jacopo all'area di influenza di Bartolomeo e Alvise Vivarini, presso il cui *atelier* muranese potrebbe avere compiuto l'apprendistato¹⁷: alla luce di tali studi appare quindi ancora giusta l'indicazione di Cavalcaselle sull'influsso dei Vivarini nell'opera.

Sul f. 74v: «(...) Putto con testa grossa, melograno, con la mano tiene dei grani, libro, tavola Botticelli, bello, +/ Botticelli (...)». La tavola non viene poi segnalata nel testo della *History*. Era citata nell'inventario Morelli *ante* 1862 (al n. 53, come *Madonna col Bambino* di "Scuola fiorentina, attribuito a S. Botticelli Filippino Lippo")¹⁸. Sul f. 74r: «(...) Grande naturale, uomo giovane, Botticelli (...) Federico Frizzoni, Bellagio Lago di Como». Anche quest'opera non viene segnalata nel testo della *History* ed era probabilmente citata nell'inventario Morelli *ante* 1862 (al n. 54, come *Ritratto d'un giovane*, di "Scuola fiorentina, Attribuito al Ghirlandaio")¹⁹. Le due opere non sono ancora identificabili²⁰.

Sul f. 74r: «(...) Colonna, deforme, bianco, città, figure a cavallo, figure a cavallo, B.NARD[I]NV / COTIGLA. / P., Cotignola Bernardino, brutto, [aggiunto a penna] +/ [*ispezione] gennaio 1868 +/, Federico Frizzoni, Bellagio Lago di Como». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un regesto di dati salienti su "Bernardino Cotignola" redatto in inglese da Crowe, dove alla voce "Pavia, Carmine" si legge: «(...) Bellagio: Signor Frizzoni, S. Sebastian, probably part of the above BNARDINV COTIGOLA P.»²¹. L'opera è segnalata nella *History*

Zeri segnalava: "Cfr. ex Bergamo, Frizzoni Salis". B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Elenco dei principali artisti e delle loro opere con indice dei luoghi. La scuola veneta*, London e Firenze 1958, vol. I, p. 207 (i Santi sono identificati in Giovanni Battista, Caterina d'Alessandria e Antonio da Padova); Anderson, 1999, p. 245, n. 27: senza identificazione.

¹¹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 184, nota 3 (4), p. 251, nota 3 e postilla.

¹² Humfrey, 1983, p. 137, scheda n. 116, tavola n. 54.

¹³ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 74, nota 3 (1) e postilla. Nella postilla di Borenius (1912) è indicato lo spostamento nella Collezione Frizzoni-Salis di Bergamo.

¹⁴ Anderson, 1999, p. 248, n. 58: senza identificazione.

¹⁵ L. Sándor, *A Szépművészeti Múzeum Olasz Mesterei*, in "Ötödik évfolyam", 1906, pp. 177-210, note 76-77; A. Pigler, *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest 1967, 2 voll., vol. 1, pp. 341-342.

¹⁶ Christie's, 11 luglio 2001, Londra, lotto n. 76.

¹⁷ G. Tagliaferro, in *Dizionario biografico degli italiani*, Ad vocem, 2004.

¹⁸ Anderson, 1999, p. 248, n. 53: senza identificazione.

¹⁹ *Ibidem*, p. 248, n. 54: senza identificazione.

²⁰ Non sono citate nei diari di Eastlake e non sono state rinvenute nei cataloghi completi di Botticelli (1968, 1989) e Filippino Lippi (2004): si vedano le pubblicazioni *infra*.

²¹ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2.

come presso la Collezione Frizzoni a Bellagio e forse originariamente parte di un altare al Carmine di Pavia, smembrato nel corso del XVIII secolo; la figura è descritta come difettosa nelle forme, nel carattere e nei colori e di mano di un imperito artigiano (Bernardino) che doveva essere assistente nella bottega del fratello (Francesco), ma che non raggiunse mai il rango di artista indipendente²². Eastlake aveva visto l'opera a Bergamo nel settembre 1855, rilevando: "(Bernardino Cotignola) S. Sebastiano quasi a figura intera, dipinto con molta attenzione". L'opera è segnalata anche nel suo report confidenziale ai Trustees del 1863 quando scriveva di avere osservato di nuovo un "indifferente" Bernardino Cotignola, artista che, specificava, generalmente lavorava con il fratello Francesco, mentre il recente curatore delle *Vite* del Vasari aveva affermato che un dipinto a Pavia era stato realizzato dal solo Bernardino, a questo andava aggiunto l'esemplare Frizzoni (che in realtà gli studi successivi hanno appurato essere il medesimo citato dal curatore)²³. Il dipinto era segnalato nell'inventario Frizzoni Salis *ante* 1862 (al n. 22, come "Bernardino da Cotignola")²⁴.

Si tratta dell'opera dell'artista ravennate Bernardino Zaganelli da Cotignola ora conservata alla National Gallery di Londra (n. inv. NG 1092), dove è confluita nel 1880. L'opera proviene dal polittico commissionato a Bernardino nel 1505 per una cappella della Chiesa di S. Maria del Carmine a Pavia, dove costituiva il pannello centrale; è rilevante in quanto l'unica opera firmata di Bernardino, artista che ebbe bottega a Cotignola (Ravenna) assieme al fratello Francesco²⁵. Il polittico era descritto in loco dal Bartoli (1777) e dal Lanzi (1838). Fu smembrato nel 1852 quando la cappella dove si trovava fu smantellata. Raffaella Zama nella monografia sugli Zaganelli segnala (senza specificare, tuttavia, la fonte dell'informazione) che nel 1867 Cavalcaselle incaricava l'amico pittore Giovanni Servi di svolgere una ricognizione al Carmine e che le tavole del polittico non si trovavano più in loco. Il manoscritto qui presentato attesta che nel 1868 probabilmente il conoscitore vedeva il *S. Sebastiano* da Frizzoni ipotizzando poi con il Crowe nella *History* che potesse provenire dal Carmine di Pavia. Dopo il passaggio a Bellagio, l'opera fu venduta a Londra a William Boxall dal mercante Giuseppe Baslini di Milano (con l'intermediazione di Francesco Sacchi) ed entrò nel 1880 alla National Gallery. La Zama ha osservato che è ingiusta la "stroncatura" di Crowe e Cavalcaselle nella *History* che, come visto nella trascrizione dei manoscritti, deriva dal giudizio negativo rilevato dal conoscitore già durante la visione diretta dell'opera.



Bernardino Zaganelli, *S. Sebastiano*, 1505-1506 circa, firmato, olio su tavola, 119,4 x 44,2 cm, Londra, National Gallery (n. inv. NG 1092); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 74r (dettaglio); Giovanni Nanni da Udine, *Madonna con Bambino in trono con San Benedetto, Santa Giustina e monaci benedettini*, post 1517, olio su tela (riportato da supporto ligneo), 69,8 x 104 cm, Bergamo, Accademia Carrara (n. inv. 06 AC 00911); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 74v (dettaglio); Antonio Boselli (Attribuiti a), *S. Marco evangelista, S. Stefano martire*, 1510 circa, tempera magra su tavola, 156 x 64 cm, 156 x 64,5 cm, Milano, Pinacoteca del Castello Sforzesco (inv. nn. 919-920).

Al f. 74v: «(...) IOANNES NANNIS / VT VTINENSIS P. MDXVII / UTTINENSIS, Nani, (...) fra il Palma, il Moretto»; l'opera non è segnalata nella *History*. Già nella collezione di Federico Frizzoni a Bergamo: è ricordata nell'inventario Morelli *ante* 1862 (al n. 3, come "Giovanni Nanni Udinese")²⁶; Frizzoni la prestò all'Esposizione d'arte tenutasi a Bergamo nel 1875; fu poi donata nel 1966 da Mario Frizzoni (nella cui collezione confluì per via ereditaria)

²² Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. II, pp. 312-313, nota 1 e postilla (del 1912, dove è indicato come "ora" presso la National Gallery di Londra).

²³ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. I, p. 247, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre, vol. II, fig. 8.5; pp. 132, 134 (report confidenziale: NGA, NG 5/149/I, 19 novembre 1863).

²⁴ Anderson, 1999, p. 245, n. 22: senza identificazione. Mentre, al contrario, dovrebbe essere errata la proposta di identificazione del n. 37 del medesimo inventario ("S. Stefano, di Francesco di Santa Croce") con l'opera ivi trattata della National Gallery di Bernardino Zaganelli.

²⁵ R. Zama, *Gli Zaganelli (Francesco e Bernardino) pittori: catalogo generale*, presentazione di Federico Zeri, Rimini 1994, pp. 132-135, scheda n. 27; C. Baker, T. Henry, 1995, p. 731.

²⁶ Anderson, 1999, pp. 238, 243, n. 3, nota 2.

alla Accademia Carrara di Bergamo, dove si trova ancora oggi (n. inv. 06 AC 00911). L'opera era stata vista anche da Mündler presso Federico Frizzoni quando si trovava ancora a Bergamo, il "travelling agent" annotava, infatti, il 16 settembre 1855 sul suo diario inglese: "(...) In seguito ho visto la collezione del Sig. Federico Frizzoni, con alcuni dipinti antichi interessanti, come (...) Giov. da Udine, ecc... Per tutto il resto si vedano le Note dettagliate"²⁷. Eastlake, lo stesso giorno, rilevava con particolare attenzione l'opera, osservando che era su tavola, era stata dipinta nel 1517 e raffigurava una Madonna e bambino in trono con donatori (e famiglia) inginocchiati (cinque frati e una donna), un angelo musicante ad ogni lato del trono, un serafino nel cielo; sopra il trono vi erano dei frutti appesi, come era consuetudine in Giovanni da Udine. Indicava inoltre l'artista quale allievo di Giorgione, come era in parte ravvisabile nel colore della pala, mentre non vi era nessuna traccia dell'influenza di Raffaello, le teste erano movimentate e lo si vedeva specialmente nei ritratti. Nel 1863 tornava a rivedere l'opera, questa volta, però, a Bellagio, rilevando che "apparentemente" era di Giovanni Nanni da Udine, ma che lo stile era molto diverso dal suo anche se la firma sembrava autentica²⁸. Il dipinto si trovava dunque a Bellagio all'epoca della ricognizione di Cavalcaselle ed è stato successivamente trasportato su tela²⁹.

Sul foglio 67r, accanto alla rilevazione di un'opera di Antonio Boselli vista a Ponteranica, Cavalcaselle annota: «(...) Del Frizzoni quattro santi tempera, sofferto, col nome viene da Ponteranica». Non è chiaro se le opere siano state visionate (e se a Bellagio o a Bergamo) e non sono poi segnalate nel testo definitivo. Si tratta forse dei due santi firmati dal Boselli, ma ora di ubicazione sconosciuta: S. Alessandro e S. Vincenzo, correlati da Rossi (2000) al S. Marco Evangelista e al S. Stefano Martire del Castello Sforzesco di Milano che erano riferiti precedentemente ad un anonimo pittore bergamasco della fine del XV-inizi del XVI secolo (Gnaccolini, 1997). Queste due ultime opere entrarono infatti in Pinacoteca come di anonimo italiano della fine del XV secolo, senza che se ne conoscesse l'originaria provenienza³⁰.



Giovanni Cariani, *Madonna con il Bambino tra S. Antonio da Padova e S. Girolamo*, firmata, 1520-1523 circa, olio su tela, 110 x 134 cm, Milano, Collezione privata, foto: Fototeca della Fondazione Zeri (n. 39695); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 74v (dettaglio); Cosmé Tura, *Madonna con Bambino in trono*, 1475 circa, tempera su tavola, 239 x 101,6 cm, Londra, National Gallery (inv. n. NG 772).

Sul f. 74v: «[S. Gerolamo] pezzi di colore, tocco grasso, (...) S. Gerolamo, vedi Hampton Court³¹, grasso di pasta e magro modo di mettere la barba, putto pesante carattere grasso, un poco in ciò alla Bernardino Pordenone, opaco da vernici acidulei e restauro, Madonna infagotata, modo di mettere il colore ed ombre pasta e grasso di colore (vedi Ambrosiana), ricordarsi il modo come è cacciato il colore, le tinte rosee della carne, l'incertezza del fondo e delle

²⁷ Le *Note dettagliate* sulla collezione Frizzoni a cui si riferisce Mündler dovrebbero essere nei suoi taccuini in tedesco, ancora inediti, mentre per la breve citazione dell'opera di Giovanni Nanni da Udine si veda: *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 74 (16 settembre 1855).

²⁸ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. I, pp. 246, 260, nota 36, taccuino NG 22/8 1855 (I), 16 settembre, pp. 626, 630, nota 34, taccuino NG 22/33: 1863 (I), 30 agosto.

²⁹ Rossi, 1979, p. 163, fig. a p. 169.

³⁰ L.P. Gnaccolini, in M.T. Fiorio (a cura di), *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, Tomo I, Milano 1997, pp. 216-219, schede nn. 129-130; *Bergamo, l'altra Venezia...*, 2000, p. 70: sono citati.

³¹ Giovanni Cariani (attr. a), *Madonna con Bambino, tre angeli e S. Giuseppe*, Londra, Hampton Court Palace, Royal Collection. L'opera era attribuita a Giorgione, ma Cavalcaselle e Crowe la riferiscono a Cariani: Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 43.

forme, grasso e opaco per tutto vedi Palma vecchio a Brescia ed è di questo maestro³², quadro non esente da restauro <Brescia> (...). Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un disegno sintetico a penna con note sempre a penna di mano di Cavalcaselle; il foglio si trova nel fascicolo su "Giovanni Cariani": «Federico Frizzoni, Lago di Como, p. 47, alberi incerti (...) I. CARIANUS, figure minori del naturale <Hampton Court>»³³. Nella minuta su Cariani (2028, fascicolo XI), ai ff. 26r-26v: «[p. 47] (...) In casa del S. Federico Frizzoni Lago di Como. / J. CARIANUS quadro grasso di colore, di tinta viziata, un poco diafano e moso e vuoto di tinte, orbato alquanto nel colore dalle cattive vernici. Putto pesante, e grave, grasso che ricorda quelli del Bernardino Licinio. Madonna infagotata nelle sue vesti (cioè vedesi che sono troppo grandi). Colore grasso. [p. 48] Le tinte delle carni sono spinte ed accese ma triste <nelle> specialmente le ombre. Vedesi in tutto una certa trascuratezza e rilassatezza di esecuzione ed incertezza nel definire le forme - ed - specialmente ciò vedesi nel fondo - <ove vedesi un modo incerto>. Il tocco del pennello è concitato. (...)». Nel testo definitivo è segnalata come opera di Cariani ma debole, con il bambino pesante e ingombrante e la Madonna nascosta nelle pieghe del vestito; il colore è indicato come grasso, aspro e duro³⁴.

L'opera proviene dall'antiquario Schiavoni di Venezia, presso il quale verso la metà del 1850 fu acquistata da Eastlake probabilmente per la sua collezione privata, ma poco dopo venne ceduta a Federico Frizzoni in cambio del suo Cosmé Tura; la *Madonna con Bambino*, che verrà poi donata alla National Gallery di Londra (n. inv. NG 772), dopo la morte di Eastlake, dalla vedova nel 1867. Eastlake descrive quest'ultima opera come in Collezione Frizzoni a Bergamo il 16 settembre 1855³⁵, mentre Mündler la vede ancora il 20 dicembre 1855, annotando: "Dal Sig. Federico Frizzoni, visita alla Galleria. Sembra interessato a scambiare il suo Cosimo Tura"³⁶.

Pallucchini e Rossi (1983) ritenevano che l'opera di Giovanni Cariani si sarebbe trovata nella Collezione Frizzoni Salis a Bergamo almeno dal 1870³⁷; la Anderson (1999) indicava invece lo scambio Cariani-Tura come avvenuto a partire dal 1862³⁸; Penny (2004)³⁹ ha più recentemente ipotizzato quale data il 1855 o poco dopo, peraltro la Molteni (1999)⁴⁰ aveva indicato che Waagen già nel 1857 vide il Tura presso Eastlake, per cui il lasso di tempo più corretto per lo scambio delle due opere sembra essere il 1855-1857. La ricognizione di Cavalcaselle (1868 circa) permette di accertare che il conoscitore vide la collezione sicuramente quando era già priva del dipinto di Tura.

Il Cariani rimase presso i Frizzoni sin dopo il 1928, data a partire dalla quale entrò in una collezione privata milanese, mentre l'attuale collocazione non è nota. Le circostanze della cessione dell'opera a Frizzoni sono state ripercorse da suo cugino Gustavo (1878) e da Giovanni Morelli (1891): il dipinto fu rinvenuto a Venezia da Eastlake e da lui acquistato come Palma il Vecchio, attribuzione confermata da Mündler; una volta che, con il restauro eseguito a Londra, riemerse la firma "I. CARIANUS", perse interesse e fu appunto ceduto; secondo Penny (2004) ciò fu dovuto non ad una disistima del Cariani da parte di Eastlake (che viceversa apprezzava molto l'artista), ma al cattivo stato di conservazione dell'opera e all'arguzia dell'inglese nel saper proporre un artista bergamasco, di sicuro interesse da parte di Frizzoni, in cambio del prestigioso dipinto di Tura: per cui lo scambio si rivelò un vero e proprio "affare" per il direttore del museo londinese. Morelli (1886), Frizzoni (1897) e Foratti (1910) ritennero il dipinto di Cariani opera giovanile. Pallucchini e Rossi (1983) lo datano invece alla fine del primo periodo bergamasco o poco dopo il ritorno dell'artista a Bergamo da Venezia (1520-1523 circa).

Sul f. 12v (tra i disegni della ricognizione in Carrara) Cavalcaselle riporta una sintetica osservazione di difficile interpretazione: «Eastlake [*dice che] di Frizzoni a Bergamo vi è un S. Gerolamo? ([...] di Costabili a Ferrara) segnato da Cosimo Tura?». Dovrebbe trattarsi di un riferimento alla tavola con *S. Gerolamo* che si trovava (forse) nella Certosa di Ferrara (S. Giorgio fuori le mura) e che passò nelle raccolte ferraresi di Rizzoni (1783) e poi di Giambattista Costabili Containi (1838). Da qui, entrò a far parte della Collezione Eastlake a Londra e nel 1867 fu donata alla National Gallery dalla vedova del direttore inglese (n. inv. NG 773)⁴¹. Non è mai stato registrato un passaggio presso i

³² Giovanni Cariani (attr. a), *Madonna con Bambino*, Brescia, Collezione Erizzo-Maffei. L'opera era attribuita a Palma il Vecchio, ma Cavalcaselle e Crowe la riferiscono a Cariani: Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 457, nota 2.

³³ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo "Giovanni Cariani".

³⁴ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 459 (nella postilla è precisato che ora l'opera è a Bergamo, in Collezione Frizzoni Salis).

³⁵ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. I, p. 246, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre.

³⁶ *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 89 (20 dicembre 1855).

³⁷ Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 132-133, scheda n. 58 (con dettagliata bibliografia precedente).

³⁸ Anderson, 1999, pp. 237-238, nota 7, p. 245, n. 19 (Cosmé Tura), nota 6 (scambiato con Cariani).

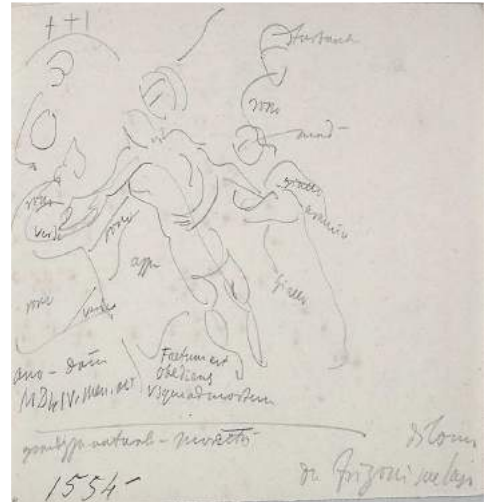
³⁹ Penny, 2004, p. 39.

⁴⁰ La tavola era nella cappella Roverella in S. Giorgio fuori le mura a Ferrara, entrò poi a far parte della Collezione Zafferini di Ferrara (1817), dalla quale passò presso i mercanti Rosini e Fiorani di Brescia e passò poi nella Collezione bergamasca di Frizzoni. Si vedano: Levi, 1988, p. 111 che però attestava erroneamente lo scambio come già avvenuto nel 1854; M. Molteni (a cura di), *Cosmé Tura*, Milano 1999, p. 121 (con bibliografia precedente).

⁴¹ Molteni, 1999, pp. 166, 169 (con bibliografia precedente).

Frizzoni, per cui dovrebbe trattarsi di un erroneo ricordo di una segnalazione fatta forse a Cavalcaselle qualche anno prima da Eastlake che era effettivamente intenzionato ad acquisire l'opera, ma che si trovava a Ferrara.

Sul f. 60r: «(...) Ano doñ / MDLIV [...] factum est / ubediens / usque ad mortem, grandezza al naturale, Moretto, 1554, ora Frizzoni sul lago di Como». Il testo della minuta è già stato pubblicato⁴². Nel testo definitivo è descritta come nella Collezione Frizzoni a Bellagio e opera dell'ultimo periodo di Moretto, influenzato da Pordenone⁴³. Proveniva dall'Oratorio di San Giovanni Evangelista a Brescia. Dopo le soppressioni dell'ente bresciano nel 1771 pervenne a Paolo Brognoli di Brescia (almeno dal 1826), in tale collezione la vide von Rumohr citandola nel 1832, conflui poi nella Collezione Frizzoni Salis a Bergamo (almeno dal 1854 al 1862)⁴⁴ - dove la segnalava Eastlake nel 1855 mettendone in rilievo i "poco piacevoli" toni di una lucentezza metallica⁴⁵ - e poi in quella Frizzoni Salis di Bellagio (dal 1862 circa). Eastlake, nel 1862, la scartava per la National Gallery per il torso nudo di Cristo, giudicato indecoroso per il pubblico inglese⁴⁶. Venne in seguito venduta da Federico Frizzoni ad Edward Habich nel 1885, che a sua volta la vendette ad Eduard F. Weber di Amburgo sei anni dopo e fu acquistata dal Metropolitan nel 1912 in seguito alla vendita dell'eredità Weber. La critica moderna ha confermato che l'opera mostra le caratteristiche dell'ultimo periodo di Moretto per la resa naturalistica e patetica e per le tinte livide⁴⁷.



Cosmé Tura, S. *Gerolamo penitente*, 1470 circa, tempera su tavola, 100 x 57 cm, Londra, National Gallery (inv. n. NG 773); Alessandro Bonvicino, detto il Moretto, *Deposizione*, 1554, olio su tela, 240 x 189,2 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (inv. n. 12.61); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 60r.

Sul f. 74v: «(...) <6 figure [...] Madonna, S. Giuseppe, anno> (...)». Opera non segnalata nel testo definitivo e non identificabile.

Seriato: Collezione Piccinelli

Sul f. 77v: «Sulla testa tempera dolce, carne giallastra, giallastra ombra, grasso di tocco, sul libro capovolto: TARVISII / Mño / 14(...) dubbia, dietro con carattere della epoca: Hieroñi Tarvis. / 1475 <7>? <mensis> / faciebat in <Elegie> claustrus / eremitani / Padue, pittura piacevole, tipo <regolare> squarconesco, di Piccinelli⁴⁸ (Hieronimus Tarvis 1475 /

⁴² Parisio, 1999, pp. 159, 220, nota 194, il manoscritto originale è in: Venezia, Biblioteca Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2028 (=12269), fasc. IV, pp. 217-325.

⁴³ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 301, nota 3 e postilla.

⁴⁴ Si trova citata nell'inventario della collezione bergamasca redatto da Morelli prima del 1862: Anderson, 1999, p. 245, n. 33, nota 10.

⁴⁵ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. I, pp. 247, 260, nota 41, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 16 settembre.

⁴⁶ Anderson, 1999, pp. 239-240.

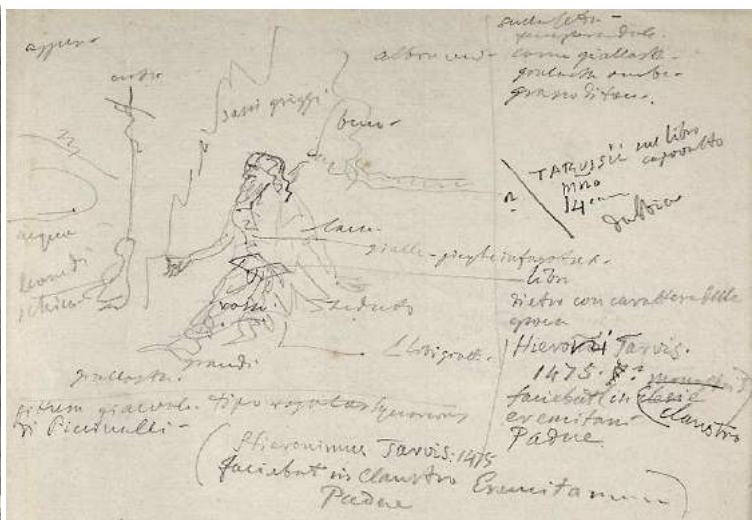
⁴⁷ Lepke's, Berlino, 20-22 febbraio, 1912, n. 128. A Bayer, in *Painters of Reality. The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, Catalogo della mostra (New York, 2004) a cura di A. Bayer, New Haven-London 2004, p. 111, fig. 55; Penny, 2004, pp. 145, 147-149, nota 10, p. 150, nota 42, fig. 3; Battezzati, 2009, p. 44, nota 120, p. 89 (con bibliografia precedente); A. Bayer, 2013, scheda opera sito Metropolitan (con dettagliata bibliografia, storia critica e provenienza).

⁴⁸ Si segnala che l'opera compare sul medesimo foglio di rilevazione del Liberale da Verona in restauro da Giuseppe Fumagalli (si veda *supra*): non è chiaro se anch'essa sia quindi stata visionata presso il Fumagalli o presso Piccinelli.

faciebat in claustro Eremitanum / Padue». Secondo la testimonianza di Crowe e Cavalcaselle, che pubblicarono l'opera solo nell'edizione tedesca della *History* (1873-1874), si trattava di un dipinto a tempera su seta, firmato e datato 1475, con le iscrizioni riportate come: “[al recto] Tarvisi... Mño 14 [e al verso] Hieron.Tarvis 1475 (?) faciebat in (?) monasteri eeremitani Padue”⁴⁹.

Si tratta del *S. Girolamo nel deserto* un tempo nella raccolta di Giuseppe Piccinelli a Seriate e attualmente di ubicazione sconosciuta: l'opera, oltre alla firma, recava appunto sul retro una scritta secondo la quale era stata eseguita nel 1475 a Padova, nel Convento degli Eremitani. Le fotografie pubblicate sul “Bollettino d'arte” (Zocca, 1931)⁵⁰, unica testimonianza visiva dell'opera, oltre al disegno di Cavalcaselle, “tramandano – come ha osservato Serafini (2001) – una figura irsuta, dall'anatomia tormentata e dal modellato metallico, inserita in un paesaggio di rocce sovrapposte e scheggiate, confrontabile col *S. Girolamo* di Marco Zoppo [l'opera vista prima] alla Pinacoteca Nazionale di Bologna (1471) e comunque indizio di una formazione dell'artista circoscrivibile all'ambito padovano-squarcionesco”⁵¹. L'opera era conosciuta anche da Berenson (1957). Anche Ervas (2012) cita il dipinto come indicazione dello stile iniziale di Gerolamo da Treviso il Vecchio, inizialmente formatosi in un contesto padovano⁵².

Sul f. 5v: «S. Gerolamo attaccato alla croce, 39⁵³, tavola, 0,69, 0,92. Marcus Baxaiti? / Scritta da Fidanza. Ora da G. Piccinelli comperato⁵⁴». Sul foglio 23r: «MARCUS BAXAITI. P, giallastro, tavoletta, n. 39 Lochis, ora G. Piccinelli, Piccinelli Dr. Antonio, colore bruno, in casa Fumagalli, [*restaurato] (Fumagalli)». Nel testo definitivo l'opera è inserita nel catalogo di Marco Basaiti, con provenienza Lochis e poi Piccinelli, ma viene giudicata troppo compromessa dai restauri per giustificare un'opinione; Borenius nelle sue postille (1912) precisava che era poi confluita nel Museo di Budapest e che era una copia antica di un dipinto di Cima da Conegliano, facendo riferimento al suo precedente studio apparso sul “Burlington Magazine” (1911)⁵⁵.



Girolamo da Treviso il Vecchio, *San Gerolamo nel deserto*, 1475, tempera su seta, ubicazione sconosciuta, foto tratta dal “Bollettino d'arte” del 1931 (3, XXV); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 77v, dettaglio.

Si tratta, infatti, dell'opera ora al Museo di Budapest (inv. n. 1242) e che proveniva (per acquisto nel 1831) dalla Collezione Lochis di Bergamo, collezione dove la vide una prima volta Cavalcaselle, forse verso il 1857. Dal (10 aprile) 1866 confluì per alienazione (fu venduta per 480 Lire) presso Antonio Piccinelli a Seriate - e Cavalcaselle la vide una seconda volta quando era in restauro presso Giuseppe Fumagalli, dopo l'ingresso in tale collezione, aggiornandone la provenienza - e infine (per acquisto entro il 1895) presso Achille Glisenti a Brescia, collezionista presso cui fu acquistata dal Museo di Budapest nel 1895. Reca scritto su un cartellino, come osservava Cavalcaselle inserendo però

⁴⁹ J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei, deutsche Originalausgabe besorgt von Max Jordan*, S. Hirzel, Leipzig 1869-1876, 6 voll., vol. V, 1873-1874, p. 350; Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. II, p. 59 (postilla di Borenius alla nota 4, come opera segnalata nell'edizione tedesca, alla p. 350).

⁵⁰ E. Zocca, *Gerolamo da Treviso il Vecchio*, in “Bollettino d'arte”, 3, XXV (1931), pp. 389-390, fig. 1.

⁵¹ A. Serafini, in *Dizionario biografico degli italiani*, Ad vocem, Vol. 56, Roma 2001 (con bibliografia).

⁵² P. Ervas, *Un'aggiunta a Gerolamo da Treviso il Vecchio*, in “Nuovi studi”, 18, anno XVII, 2012, pp. 130-131, nota 5.

⁵³ Il n. 39 corrisponde alla catalogazione nel catalogo della raccolta Lochis del 1858: *Pinacoteca e la Villa Lochis...*, 1858, n. 39, p. 23, n. XXXIX.

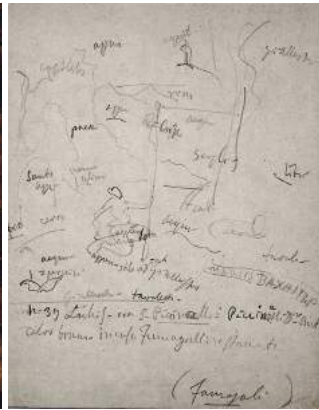
⁵⁴ Frase aggiunta a matita in un secondo momento (dopo il 10 aprile 1866). La prima ricognizione è databile probabilmente tra il 1857 e il 1858: si veda la sezione sulla Carrara.

⁵⁵ Crowe, Cavalcaselle, 1871, vol. I, p. 269, nota 3, senza n. di inventario, ma come proveniente dalla Collezione Lochis; Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. I, p. 273, nota 5 e postilla.

nel disegno un dubitativo punto di domanda per l'attribuzione (e leggendo erroneamente "p" al posto di "f"): "MARCUS BAXAITI F.". Dopo la segnalazione nei cataloghi Lochis (1834, 1846, 1858) come opera di Marco Basaiti, Morelli nelle postille manoscritte (1864 circa) al suo esemplare del catalogo annotava: "più scuro nello incarnato e meno scritto di Cima da Conegliano. Eccettuata la testa, tutto vi è male disegnato" e per la firma rilevava che era un "cartellino falso" di cui attribuiva la paternità ad Antonio Fidenza che nel 1831 aveva restaurato l'opera (aggiungendone le velature sulla scorta del S. Gerolamo attribuito a Basaiti e conservato alla Pinacoteca di Brera)⁵⁶.

Il dato sul restauro compiuto dal Fumagalli (verosimilmente tra 1866-1869) e riferito dal conoscitore nel disegno (al f. 23r) trova conferma nelle indicazioni di Vilmos Tátrai (riportate da Brambilla, 2007) secondo cui già forse "a fine Ottocento" le velature di Fidenza erano state rimosse.

Fu considerata appunto una replica antica del dipinto di Cima da Conegliano a Harewood (Yorkshire) dal Borenius (1911). Coletti e Lucco (1976) lessero l'iscrizione come un indizio della collaborazione tra Cima e Basaiti, mentre Humfrey (1983) condivise l'indicazione di Borenius (1911) secondo cui la scritta sarebbe stata una falsificazione tarda e collocò l'opera nel catalogo delle prime realizzazioni di Cima e bottega e come più antica versione di un soggetto che l'artista avrebbe replicato anche più avanti nell'opera appunto a Harewood (Yorkshire) che lo studioso datava al 1492-1494 circa⁵⁷. La Brambilla Ranise (2007) la segnalava come opera sicura di Basaiti (e replica della versione di Cima nella Collezione di Lord Harewood), riferendosi ad un esame microscopico del 1996 che avrebbe confermato che il cartiglio con la firma è coevo all'esecuzione del dipinto, contraddicendo così i sospetti di Morelli e Cavalcaselle⁵⁸. Più recentemente però l'opera "bergamasca" è stata assegnata (in forma anonima) da Mauro Lucco (2009) alla bottega di Cima da Conegliano, concorde Giovanni Villa (2010) che, per il confronto stilistico tra le due tavole, ritiene anch'egli il prototipo l'opera ad Harewood⁵⁹.



Cima da Conegliano (bottega di) (?), 1495 circa, *S. Gerolamo nel deserto*, olio su tavola, 70,4 x 99,3 cm, Budapest, Museum of Fine Arts (inv. n. 1242); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 23 r; Romanino e Altobello, Ambito di (?), *S. Stefano, S. Rocco, S. Bartolomeo, S. Sebastiano*, 1517 circa, (già) Collezione Piccinelli, Bergamo, foto: Fototeca della Fondazione Zeri (n. 33051).

Sul f. 68r: «Madonna col putto, seduta, ½ figura, paese, balausta col cartellino, 1495 / antonius maria de carpi / pinxit, Tavoletta paese Cima, Gualandi parla del Carpi⁶⁰ (...) Pasino Locatelli, tip. <Panongeli> Pagnoncelli, Storia di Bergamo (...) Piccinelli Antonio». L'opera non è inserita nel testo della *History*. Si tratta della *Madonna con Bambino* di Antonio Maria da Carpi, che Eastlake nel 1855 vide nella raccolta bergamasca del Conte Petrobelli⁶¹. L'opera è datata e firmata sul cartellino: "1497 / Antonius maria de charpi / pinxit". Cavalcaselle legge la data come 1495. Le macrofotografie condotte prima del 1983 hanno invece confermato che la data corretta è il 1497. Si tratta dell'unica opera sicura del catalogo di Antonio Maria da Carpi, artista a cui Peter Humfrey (1983) riconduce un gruppo di altre Madonne che replicano soggetti di Cima da Conegliano, di cui viene considerato un allievo. L'opera proviene dalla collezione Petrobelli e poi di Giovanni Piccinelli a Seriate (dove figura ancora nel 1875)⁶², infine di Achille Glisenti a

⁵⁶ Brambilla Ranise, 2007, p. 83.

⁵⁷ Humfrey, 1983, p. 89, scheda n. 26, fig. 38b, p. 104 (con bibliografia precedente).

⁵⁸ Brambilla Ranise, 2007, pp. 12, 32, nota 80, pp. 83-84, scheda n. 12 (illustrato a colori).

⁵⁹ Villa, 2010, pp. 118-119 (illustrato a colori).

⁶⁰ Michelangelo Gualandi, *Memorie originali italiane riguardanti le belle arti*, per i tipi di Jacopo Marsigli, Bologna 1840-1845, 6 voll.

⁶¹ S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks...*, 2011, vol. I, taccuino NG 22/8: 1855 (I), 13 settembre, f. 10v: "1497, Ant. Maria de' Carpi pinxit, [...] legno, Madonna con Bambino in un paesaggio, tranquillo come Cima, specialmente il Cristo ha un disegno molto acuto e deciso, ha sofferto".

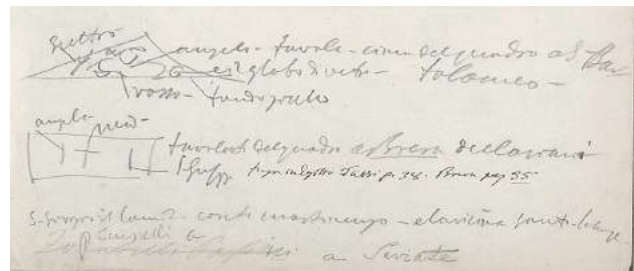
⁶² Figura come datata 1495 e nella raccolta dei fratelli Piccinelli alla Esposizione provinciale bergamasca del 1870 e alla Esposizione d'Arte antica bergamasca del 1875, esposizioni citate in: A. Locatelli Milesi, *Le collezioni artistiche private in Bergamo nei secoli XVI-XIX*, in "Bergomum", anno XXII, nn. 1-4, gennaio-dicembre 1928, p. 29.

Brescia da cui fu acquistata dal museo di Budapest nel 1895 (olio su tavola, 35,8 x 28,4 cm, Budapest. Szépművészeti Múzeum inv. 1247); è repertoriata anche nella Fototeca della Fondazione Zeri⁶³.

Sul f. 68r: «(...) S. Stefano, S. Rocco, S. Bartolomeo, S. Lorenzo, quadretto Romanino, Lotto dal Tassi, <presso Regagoli⁶⁴ di Bergamo>. Pasino Locatelli, tip. <Panongeli> Pagnoncelli, Storia di Bergamo (...) Piccinelli Antonio». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta del medesimo foglio su cui è descritto il Lotto da S. Grata⁶⁵, con uno schizzo sintetico e note di mano di Cavalcaselle: «Lotto, Tassi [...] pag. 108». Inoltre nelle note di mano di Crowe sulla cronologia delle opere di Lotto ricostruita in base alle fonti si legge: «(...) Bergamo. Monache di santa grata, Virgin and child, SS. Roch and Sebastian, Ridolfi [...] 185-186, Tassi 124 [aggiunto a matita da Cavalcaselle] Piccinelli (...) [Altro foglio] Bergamo. Casa Ragazoni, quadretto SS. Stephen, Roch + Sebastian, Tassi I 126 [aggiunto a matita da Cavalcaselle] sia Piccinelli⁶⁶. Nella minuta su Lotto (2028, fascicolo IX), al f. 46 v si legge: «[108] Vedesi inoltre nella stessa casa [Piccinelli] in un quadretto, coi S. Stefano, S. Rocco, S. Bartolomeo, S. Lorenzo piccole figurette del Loto fatte <come> con molta maestria - credo che Tassi le ricorda - <(io ho scritto presso Regagoli [sic]> (...) [Breve nota aggiunta in inglese da Crowe non chiaramente leggibile]». Nel testo definitivo l'opera è considerata una magistrale piccola realizzazione di Lotto. Borenius (1912) però precisa che non era più identificabile⁶⁷.

Piccinelli nelle postille al Tassi registrava (nel 1863-1865 circa) presso “Regazzoni” dei Santi attribuiti al Lotto e già citati dal Tassi (che li riferiva anche lui al Lotto e a tale attribuzione si rifaceva Cavalcaselle), rilevando che dal collezionista Regazzoni il dipinto passò ad Aurelio Carrara, indi a Petrobelli e che fu da lui acquistato nel 1862 insieme ad altri quadri: non era però di Lotto ma di Romanino⁶⁸.

L'opera è da identificare con la tavoletta assegnata da Federico Zeri (1953) ad Altobello Melone e catalogata come tale nella sua Fototeca: lo studioso la ricordava come da lui conosciuta solo tramite fotografie, senza sapere quindi dove si trovasse all'epoca, e ne rimarcava la conoscenza della cultura tedesca della prima metà del Cinquecento⁶⁹; è stata in seguito citata anche da Alessandro Ballarin (1970-1971; 2006) che non la riteneva però di Altobello, mentre l'autografia è stata riconfermata da Nova (1994)⁷⁰.



Lorenzo Lotto, *Angelo con globo e scettro*, 1513-1516, olio su tavola, 45,8 x 155,3 cm, Budapest, Szépművészeti Múzeum (inv. n. 1252); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 69v, dettaglio.

Sul f. 65v: «La cima del quadro (ora a S. Bartolomeo di Bergamo, dell'anno 1516, la cui predella è in sagrestia di detta chiesa). La cima ora è posseduta dai Signori Piccinelli di Seriate prima era alla c[*h]iesa». Sul f. 69v: «(...) Tavola, cima del quadro a S. Bartolomeo, scettro, angelo, globo di vetro, rosso, fondo giallo, (...) Piccinelli a Seriate». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta del medesimo foglio su cui è descritto il Lotto da S. Grata⁷¹, con uno schizzo sintetico e note di mano di Cavalcaselle: «parte del quadro di Lotto, ora a S. Bartolomeo di Bergamo, Piccinelli Seriate, p. 107, angelo, scettro in mano, globo, fondo giallo, tavola (...)»⁷². Nella minuta su

⁶³ Humfrey, 1983, pp. 182-183, scheda n. 214, fig. 188b. Fototeca della Fondazione Zeri, scheda n. 26653.

⁶⁴ Forse refuso per “Regazzoni”, si veda *infra*.

⁶⁵ Si veda *infra*.

⁶⁶ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo “Lorenzo Lotto”.

⁶⁷ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 407, nota 1 e postilla.

⁶⁸ Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 198.

⁶⁹ F. Zeri, *Altobello Meloni: quattro tavole*, in “Paragone”, anno IV, n. 39, marzo 1953, p. 42, fig. 21. Fototeca della Fondazione Zeri, scheda n. 33051.

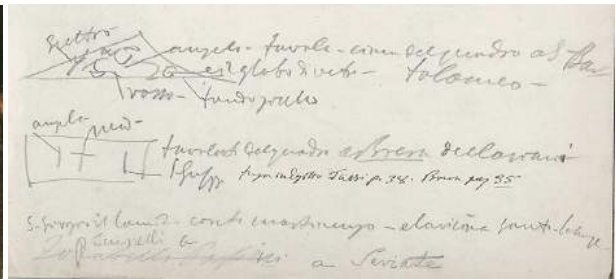
⁷⁰ Testo di Alessandro Ballarin del 1970-1971, riedito in: Ballarin, 2006, vol. I, p. 46, vol. II, p. 354: negli indici dei volumi è assegnata dubitativamente all'ambito di Romanino e Altobello con una datazione al 1517 circa e con la corretta identificazione dei Santi (Stefano, Rocco, Bartolomeo, Sebastiano). Si veda anche: Nova, 1994, p. 360, n. 130 (Altobello Melone, Bergamo, già collezione Piccinelli).

⁷¹ Si veda *infra*.

⁷² Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo “Lorenzo Lotto”.

Lotto (2028, fascicolo IX), al f. 45v si legge: «[105] (...) In casa del Signor Piccinelli a Seriate [106] (vedi anco Locatelli p. 71), paese poche miglia da Bergamo vedesi la cima di questo quadro. Un'angelo col scetro in mano <(tavola)> (in tavola) ed il globo di vetro. Sopra fondo giallo; <e fu detto che> pittura che ha patito restauro. (...)». Si tratta della soasa con l'*Angelo con globo* della pala di Lotto in S. Bartolomeo che risulta smembrata già nel 1747-1749 durante i lavori di restauro della chiesa. In tale circostanza nel coro fu rimontata la sola parte centrale, mentre la predella fu trasferita in sagrestia e la soasa venne alienata. Dopo essere confluita presso il carpentiere che aveva eseguito la nuova cornice della pala, come compenso del suo lavoro, pervenne presso Bartolomeo Borsetti (forse prima del 1823) e poi presso il sacerdote don Giovanni Ghedini (o Ghidini), dai cui eredi, Pietro e Giuseppe Ghedini, fu acquistata nel 1864 da Antonio Piccinelli (a Seriate, Bergamo), dove la registrava Locatelli (1867)⁷³ e la vide appunto Cavalcaselle. Infine nel 1895 pervenne allo Szépművészeti Múzeum di Budapest dove si trova ancora oggi (inv. n. 1252), come acquisto da Luigi Resmini di Venezia⁷⁴.

Mündler nel 1857 la vide da Ghedini (rilevandola come “Un angelo, con un globo in mano, precedentemente collocato sopra la grande pala d'altare di Lotto in San Bartolomeo”)⁷⁵; nelle successive postille di Piccinelli (1863-1865 circa) è ricordata come acquistata dal collezionista nel 1864 appunto⁷⁶. Le altre parti dell'ornato dipinto della soasa erano state identificate nei due tondi (con *Martirio di S. Alessandro* e *Pietà*) conservati presso il North Carolina Museum of Art di Raleigh (USA), provenienti dalla Collezione Kress, e nei due laterali (con *S. Pietro* e un *Santo domenicano*) presso la Fondazione Longhi di Firenze, ma tale ipotesi è stata poi rigettata (Lucco, 1998)⁷⁷. Peraltro queste parti non sono state rinvenute nei documenti napoleonici, né nelle ricognizioni di Cavalcaselle.



Giovanni Busi, detto il Cariani, *Fuga in Egitto*, 1519 circa, predella della *Pala di S. Gottardo* del Cariani (ora a Brera: seconda immagine), olio su tavola, 22 x 62 cm, Bergamo, Accademia Carrara (inv. n. 1651); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 69v, dettaglio.

Una delle tavole della predella della *Pala di S. Gottardo* del Cariani, come visto nella prima sezione di questo studio, conflui in collezione privata e Cavalcaselle la visionò presso i Conti Piccinelli a Seriate (Bergamo)⁷⁸, osservando nel disegno relativo (f. 69v): «(...) Tavoletta del quadro a Brera del Cariani, +/- Fuga in Egitto, Tassi p. 38, Brera, p. 35 (...) Piccinelli a Seriate». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un foglio con uno schizzo sintetico e delle note a penna di mano di Cavalcaselle: «Piccinelli Seriate, 43, 44, 45, p. 40, Cariani (del quadro ora a Brera) Tassi p. 38, angelo, Madonna, S. Giuseppe, fuga in Egitto, volta carta (...)». Un altro sintetico riferimento è sul foglio dove è illustrata la pala: «(...) Seriate, da Piccinelli, Bergamo (...)»⁷⁹.

Nella minuta (2028, fascicolo XI, f. 22v) Cavalcaselle aggiunge un giudizio sul carattere “gentile” della predella e rileva l'erronea datazione del Locatelli (1869) al 1500, che poi anche nel testo definitivo non sarà seguita: «[p. 40] (...) Un pezzo della predella è a Seriate in casa del Sig. Antonio Piccinelli. Rappresenta la fuga in Egitto. Certo è una delle opere di carattere gentile (quanto all'epoca il Locatelli a p. 14 dice 1500, ma io credo sia meglio non farne parola) (...)». Nel testo della *History* viene descritta come “un piccolo pezzo pulito” e datata verso il 1520⁸⁰.

L'opera era descritta già dal Tassi (verso il 1740-1750) - come correttamente osservava Cavalcaselle nel disegno - e dal Pasta (1775). Da tali fonti la critica moderna (Rossi, 2001) ha desunto che forse la pala aveva un'unica predella e che la tavoletta si trovava quindi sotto di essa, al centro e isolata, in quanto Cariani si sarebbe rifiutato di portare a termine le altre due parti. In ogni caso i documenti sulla pala attestano che la predella fu consegnata dopo e che divenne perciò oggetto di una disputa tra l'artista e i committenti. Il dato trova conferma nei documenti napoleonici in base ai quali,

⁷³ Locatelli, vol. I, 1867, p. 71, nota. Locatelli ricorda che Borsetti acquistò l'opera per 11 Lire, mentre Ghedini per 2 Zecchini.

⁷⁴ V. Tátrai, in *Il Cinquecento lombardo...*, 2000, p. 237, scheda n. V.3.

⁷⁵ *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 155 (21-22 maggio 1857).

⁷⁶ Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 196.

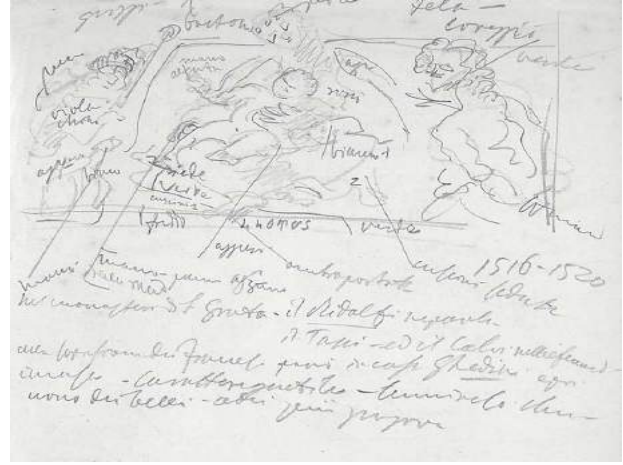
⁷⁷ Per le altre parti primi ricondotte alla soasa e poi espunte si veda: Bianconi, 1955, pp. 44-46, tavole 43 B-E; M. Lucco, in *Lorenzo Lotto il genio inquieto...*, 1998, pp. 108-113, schede nn. 12-14.

⁷⁸ Per le altre opere viste in Collezione Piccinelli a Seriate si veda *infra*, la voce relativa.

⁷⁹ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo “Giovanni Cariani”. Si veda *supra* la parte sulla pala.

⁸⁰ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 454, nota 2.

come si è visto nella prima parte, è possibile ripercorre le vicende della sola *Fuga in Egitto*. Di rilievo è, inoltre, il fatto che Cavalcaselle non menzioni altre eventuali parti della predella, ma nemmeno la seconda versione nota della tavoletta (ora a Budapest, Szépművészeti Múzeum), analogamente proveniente dalla Collezione Piccinelli di Seriate e che viene per lo più ritenuta dalla critica moderna una copia⁸¹.



Lorenzo Lotto, *Madonna con Bambino tra i Santi Rocco e Sebastiano*, 1521-1524 circa, olio su tela, 81,8 x 188,5 cm, National Gallery di Ottawa, in Canada (n. inv. 18620); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 69v, dettaglio.

Sul f. 28v (del 1857 circa, con aggiunte successive) con alcuni itinerari bergamaschi si legge: «(...) Casa Ghidini in Rocchetta, L. Lotto +/- in Rocchetta ora». Sul disegno (f. 69v) corrispondente Cavalcaselle osserva: «Tela Correggio (...), 1516-1520, dal Monastero di S. Grata, il Ridolfi ne parla, il Tassi ed il Calvi nell'Efemeridi, alla soppressione dei francesi passò in casa Ghedini e poi rimase, carattere gentile, luminoso, cedri più porpora (...) Piccinelli a Seriate».

Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di due fogli con applicati due lucidi che riprendono, semplificandolo, il disegno a Venezia, con note di mano di Cavalcaselle: «Lotto 1516-1520?, Piccinelli a Seriate, p. 107, mano, bastone, perle, azzurro, cuscino, verde, L. LOTUS (...). [Altro foglio] (...) Piccinelli a Seriate (...) S. Sebastiano corregesco (...) Ridolfi lo ricorda alle monache di S. Grata p. 186, così credo Tassi, cercate. Alla soppressione dei francesi passò in casa Ghedini, ora da G. Piccinelli, Seriate, vedi <Piccinelli> Locatelli p. 111»⁸². Nella minuta su Lotto (2028, fascicolo IX), ai ff. 45v-46r si legge: «[106] (...) <Ora sta a> Dipende da voi tenere qui questo quadro in nota, o portarlo ove meglio credete. Un bel quadro del Loto ricordato dal Ridolfi che era alle monache di S. Grata col nome L. Lotus, tela. Questa pittura è delle belle cose del pittore, e della maniera sua graziata e larga, <ed ha> e mostra [107] un fare largo che tiene tra il Palma ed il Correggio ed è molto nel principio di Correggio. Colore chiaro luminoso tinte vaghe e sugose - ricco di colore e vivace di tinte - pastoso e fuso. Forme ripiene e carnose; ombre trasparenti, dolci fuse, e bene degradate, modellate largamente. Toni vivaci e forti di tinte. Caratteri piacevoli e freschi. Certo della sua bella maniera e del suo bel tempo. Si potrebbe anco pensare dai caratteri <del di> del dipinto essere circa del tempo di quello a S. Spirito intorno al 1521». Nel testo definitivo è rilevato l'influsso corregesco e palmesco per la maniera "ampia", che avrebbe saputo cogliere il favore dei committenti bergamaschi, e la provenienza da S. Grata dove l'opera era esposta il primo maggio di ogni anno. Per il S. Sebastiano è rimarcato il fatto che è ritratto di spalle con il volto "corregesco" girato verso lo spettatore⁸³.

Il dipinto fu visto nella sua sede originaria dal Ridolfi, che lo menzionò nelle *Maraviglie dell'arte* (1648), dal Calvi (nelle *Effemeridi*, 1677) e dal Tassi (1740-1750 circa). Inespugnabilmente Bartoli e Pasta (1774, 1775) non lo menzionarono più (forse perché fu collocato in sagrestia e non faceva parte dell'arredo originario della chiesa), né esso è documentato negli inventari commissionati dai francesi prima della soppressione della chiesa, una circostanza che dovette essere la causa di una assenza di controllo durante le soppressioni napoleoniche o che attesta che già nel 1798 fu tolto dalla chiesa. Piccinelli (1863-1865 circa) in effetti rilevava che già poco prima della soppressione del convento (1798) era confluito nella collezione dell'Abate Giovanni Ghedini, al quale sarebbe stato venduto dalle monache di S. Grata "per poco prezzo"⁸⁴. Nei documenti napoleonici rinvenuti e resi noti nella prima parte tale passaggio è confermato e precisato tale passaggio: l'opera fu prima posta in deposito temporaneo presso il Ghedini, in previsione della soppressione del convento (come avvenuto anche per la *Madonna di Alzano* di Giovanni Bellini), sottraendola quindi

⁸¹ Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 280-281, scheda n. A 26.

⁸² Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.53, vol. 3, fascicolo "Lorenzo Lotto".

⁸³ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 406-407, nota 1 (Seriate, Collezione Piccinelli), postilla (del 1912, Piccinelli, Bergamo).

⁸⁴ Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 197.

alle procedure di inventariazione e demanializzazione, in seguito fu acquistata dal sacerdote che ne divenne il proprietario. In tale collezione lo vide Girolamo Marenzi nel 1824⁸⁵.

Si tratta inoltre di una delle prime opere che Mündler vide a Bergamo nel 1855 - descrivendola, presso la Collezione "Ghidini", come un "raffinato Lorenzo Lotto firmato" - e in un secondo sopralluogo del 1857 quando annotava nel suo taccuino: "estremamente graziosa, dai colori luminosi e brillanti, sicuramente piuttosto manierata ma lo stesso incantevole"⁸⁶. Conflui poi, dal 2 gennaio 1864, per acquisto dai Signori Ghedini "fu Nicola, pronipoti del suddetto sacerdote Giovanni", nella Collezione Piccinelli a Seriate (Bergamo), dove lo stesso collezionista lo ricordava come "conservatissimo" ed uno dei migliori dipinti di Lotto. Locatelli (1867) lo ricordava anche lui come in S. Grata secondo la citazione del Ridolfi e lo descriveva con parole non pienamente elogiative⁸⁷.

Cavalcaselle vide l'opera quando era confluita presso Piccinelli e ne evidenziava l'alta qualità coloristica (superando il giudizio più severo del Locatelli) e la corretta provenienza da S. Grata; venne poi venduto da Ercole Piccinelli ad Alessandro Contini Bonacossi a Firenze per 180.000 Lire⁸⁸. Fu scartata tra le opere acquisite dagli Uffizi e venne successivamente immessa sul mercato dagli eredi Contini Bonacossi, indi conflui, per acquisto nel 1976, presso la National Gallery di Ottawa, in Canada (n. inv. 18620, olio su tela, 81,8 x 188,5 cm), dove si trova ancora oggi⁸⁹.

6 Altre opere repertorate nei "fogli bergamaschi"

Ai ff. 62r-63r: «Cariani bergamasco, Venezia, una copia, [sfondo] freddo scuro, [donna sinistra] lume di capelli chiarissimi, bianco che traspare dal rosa carne che sta di sotto, (...) [donna destra] di seta, una copia antica Berlino, un'altra Accademia Venezia. Graf. J. Schaenbornische gallerie Pommersfelden, [disegno monogramma] [f. 62v] Cariani a [Roma] a Milano. [f. 63r] Pommers felden Cariani, copia Venezia, Bergamo e provincia (...)». Un riferimento all'opera è anche nei manoscritti conservati a Londra; si tratta di un disegno sintetico a penna con note sempre a penna di mano di Cavalcaselle; il foglio si trova nella sezione dedicata a Giovanni Cariani: «Graf. J. Schaenbornische gallerie Pommersfelden, p. 53 (...) detto Giorgione, tela, grandezza naturale circa, CHA bottone del beretto dell'uomo [aggiunto a matita] Cariani»⁹⁰. Nel testo definitivo è segnalata come opera da ritenere probabilmente di Cariani, anche se veniva prima assegnata a Giorgione⁹¹.

Si tratta del dipinto proveniente da Amsterdam, Collezione Nicholas Sohier e poi Principe Guglielmo III di Orange (1713), indi presso i Conti Schönborn a Pommersfelden (a tale passaggio collezionistico si riferisce Cavalcaselle, che inserisce però l'opera nelle ricognizioni bergamasche ritenendola appunto del Cariani), successivamente passato all'Augusteum del Duca di Oldenburg (per acquisto nel 1867 alla vendita Schönborn di Parigi), poi venduto a Monaco al gallerista Julius Böhrer (1923) e acquistato dal museo di Detroit nel 1926 dalla Fine Arts Company di Lucerna. Mündler, in un articolo apparso su "Kunstchronik" (1867), dopo un'antica attribuzione a Giorgione, propose il nome del Cariani, seguito appunto da Crowe e Cavalcaselle (1871) e da Morelli (1886) e Berenson (1894)⁹². Il disegno qui presentato permette di appurare che l'attribuzione di Cavalcaselle a Cariani fu forse leggermente precedente quella di Mündler o che comunque il conoscitore veneto la accolse subito.

⁸⁵ Marenzi (1824), 1985, p. 143: "Madonna con alcuni Santi di Lorenzo Lotto che era nella sagrestia di Santa Grata in città avanti la soppressione del convento". Per i documenti napoleonici si veda la prima parte; Piccolo, 2014, pp. 26-27, nota 24.

⁸⁶ *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 73 (13 settembre 1855), pp. 154-155 (21-22 maggio 1857).

⁸⁷ Locatelli, vol. I, 1867, pp. 111-112: "I cenni sopra Lorenzo Lotto vennero ripresi da Camillo, accennando ad un dipinto rappresentante la Vergine, il Bambino, S. Rocco e S. Sebastiano, una volta di proprietà delle monache di S. Grata in Bergamo, le quali ogni anno al 1 di maggio solevano esporlo alla ammirazione del pubblico. Questo quadro, citato anche dal Ridolfi, porta il nome segnato sul fondo, ove proietta l'ombra uno dei piedini della Madonna, disegnati e dipinti con tanta maestria, che sporgono mirabilmente dalla tela. Manca la data, ma appartiene indubbiamente ai migliori giorni del pittore. La vigoria del colore quivi parrebbe persino soverchia, se non fosse armonica. Et armonia fu dall'artista ottenuta, nuameno il contrasto delle vivacissime tinte in generale e quella in particolare di una cortina verde tirata dietro il S. Sebastiano e la Vergine. Il S. Sebastiano è passato fuori da una freccia, che dal petto gli esce per la schiena, e volge questa al riguardante, piegando il capo a contemplare Marte. È un pezzo importante di nudo, in cui il Lotto dipinse certe carni così ceree, che né sono gradite troppo all'occhio, né ritraggono il vero. Il S. Rocco, mostra di profilo la testa, che scorcia piegala all'insù colla espressione degli occhi, della bocca e di tutti i lineamenti d'uomo che soffra [...]".

⁸⁸ Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, *Vite*, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 197, nota n. 8.

⁸⁹ F. Fracassi, in *Lorenzo Lotto...*, 2011, pp. 174-175 (con bibliografia precedente); Piccolo, 2014, pp. 26, 37-38.

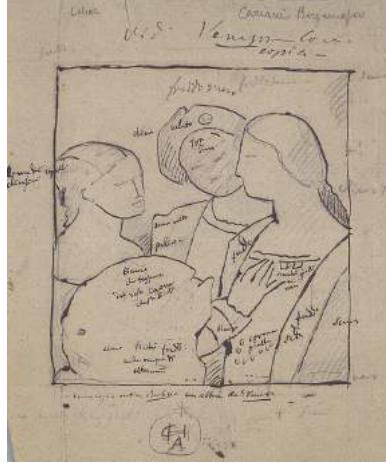
⁹⁰ Londra, Victoria & Albert Museums, National Art Library, J.A. Crowe and G.B. Cavalcaselle, *Notes on the Italian painters alphabetically arranged*, Special Collections, 86.ZZ.52, vol. 2, fascicolo "Giovanni Cariani".

⁹¹ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, pp. 43, 449, nota 5.

⁹² Pallucchini, Rossi, 1983, pp. 288-291, scheda n. A33 (con dettagliata bibliografia precedente).

In seguito Venturi (1900) lo riferì a Sebastiano del Piombo e Morassi (1942) a Palma il Vecchio. Pallucchini e Rossi (1983) videro la collaborazione di tre artisti, accogliendo come veritiera la scritta antica che il dipinto reca al verso: Tiziano, Giorgione e Sebastiano del Piombo, in una data a ridosso del 1510.

Infine Rylands (1988), seguendo l'indicazione promossa da alcuni critici a lui precedenti tra cui il Valcanover (1969), ha declassato l'opera a "Scuola veneziana" del XVI secolo⁹³. Prima della ricostruzione della provenienza attuata da Klara Garas (1985), si riteneva l'opera quella citata alla fine del Settecento (dal Volkmann, 1777-1778) in Palazzo Zanchi a Bergamo, che era in realtà un'altra versione. Cavalcaselle sembrerebbe accogliere ancora il riferimento alla provenienza bergamasca, in quanto colloca la descrizione dell'opera tra i fogli con opere bergamasche. Del dipinto esistono molteplici repliche, di cui due alle Gallerie dell'Accademia di Venezia e al Kaiser-Friedrich Museum di Berlino, da identificarsi con le copie di confronto citate dal conoscitore nel disegno.



Giorgione, Tiziano, Sebastiano del Piombo, *La seduzione*, olio su tela, 84,5 x 69,2 cm, Detroit, Institute of Art (inv. n. 26.107); Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. It. IV, 2032 (=12273), fasc. XVIII, f. 62r; Lorenzo Lotto, *Madonna con il Bambino e i Santi Giovanni Battista e Caterina*, 1522, olio su tela, 74 x 68 cm, firmato e datato, Costa di Mezzate (Bergamo), Collezione Palma Camozzi Vertova.

Costa di Mezzate (Bergamo), presso Giulini a Milano

Nella minuta su Lotto (2028, fascicolo IX, ff. 73r-73v) si legge: «[p. 151^a] an. 1532 - / Un quadro di proprietà <del fu> di Gabriele Camozzi di Bergamo depositato in casa del Conte Giulini in Milano pittura che non abbiamo potuto vedere <osservandosi> nelle diverse <più> volte presentato alla casa Giulini quindi diamo queste relazioni avute dal proprietario. "Il quadro e della dimensione in altezza di metri 0,74 profondità 0,69. Porta il nome scritto in latino, carattere corsivo, e la data 1532, scritto sull'orlo di un tavolo che sopporta la Madonna ed una cassetta che serve a sostenere un guanciale su cui trovasi il timbro. Le figure sono in numero di quattro [p. 151^b] San Giovanni Battista – la Madonna il putto e S. Catterina. Il quadro trovasi nella sua relativa conservazione, difetta forse di troppa vernicie, ma questa si potrà togliere colla massima facilità, essendo di non troppa vecchia data e che polverizza facilmente" Da questa relazione voi prendete ciò che vi piace – Locatelli dice a pag. 91 che ha la data 1522 – il proprietario mi manda invece l'anno 1532 – noi non possiamo giudicare senza vedere l'opera ->». Nel testo definitivo viene citata nell'elenco delle opere di Lotto poste a chiusura del capitolo sull'artista ed è indicata come presso la casa del nobile Giulini a Milano con la data del 1532 ma con la precisazione che non era stato possibile visionarla dal vivo⁹⁴.

Secondo la ricostruzione bibliografica più recente sull'opera (Fracassi, 2011), Angelini (1720), probabilmente, e Tassi (1740-1750 circa) vedono il dipinto in casa Pezzoli a Bergamo; quest'ultimo lo ricorda come pregiatissimo, ben conservato e realizzato nel 1522; è poi forse citato nelle postille del Conte Giuseppe Beltramelli (databili 1797-1814 circa) alle *Vite* del Tassi come presso il Conte cavaliere Giovanni Battista Vertova, senatore del Regno e primo sindaco di Bergamo. Non ancora chiara è l'interpretazione delle successive citazioni: Facchinetti e Gandini (1833) vedono l'opera presso il Conte Andrea Vertova, figlio di Giovanni Battista; in realtà i documenti Palma Camozzi Vertova (citati in Lucco, 1998) attestano che l'opera sarebbe passata al Conte Giovanni Battista Vertova già nel 1820 e sarebbe poi confluita, per lascito fidecommissario legato al Castello di Costa di Mezzate, al nipote acquisito, Giovanni Battista Camozzi Vertova, e di qui sarebbe pervenuta in linea ereditaria agli attuali proprietari.

L'opera era registrata anche nelle postille di Piccinelli (1863-1865 circa) alle *Vite* del Tassi come passata già nel 1865 presso il nobile Gabriele Camozzi⁹⁵: ma Lucco (1998) ha evidenziato come trattasi forse di una imprecisione per Giovanni Battista Camozzi Vertova. In ogni caso l'opera è attestata presso gli Eredi Camozzi Vertova appunto dopo il

⁹³ Rylands, 1988, p. 274, scheda n. A22.

⁹⁴ Cavalcaselle, Crowe, 1871 (ed. 1912), vol. III, p. 429.

⁹⁵ Piccinelli (1863-1865 circa), in Tassi, 1793, ed. 1969-1970, vol. II, p. 198.

1865⁹⁶. Veniva vista presso la Collezione Camozzi a Bergamo (“Conte Vertois”) da Mündler il 21-22 maggio 1857 che la rilevava come “affascinante”, segnalando che era “probabilmente ottenibile”⁹⁷. Locatelli (1867) la datava circa al 1522 e la citava anche lui come in casa Camozzi a Bergamo⁹⁸. Mentre Cavalcaselle la segnala poi a Milano in casa Giulini.

Donata Levi ha reso noto un altro particolare interessante contenuto nel diario di Boxall (conservato ai National Gallery Archives di Londra) che successe ad Eastlake nella direzione della National Gallery e che attuò due viaggi in Italia nel 1866 e nel 1869 (settembre-dicembre) per prendere visione di opere da acquistare per il museo londinese. Alla data del 26 novembre 1869 il segretario di Boxall (Francesco Sacchi) registrava sul diario un’annotazione di rilievo sul dipinto: “Sacchi andò a fare un appuntamento col Cavalcaselle per la sera (...). Il Cavalcaselle poi parlò anzi propose un dipinto ad olio su tela di Lorenzo Lotto datato e firmato (del 1522) di proprietà del Cavalier Camozzi di Bergamo da lui depositato in casa del conte Giulini a Milano. Il Camozzi poco tempo fa venne a Firenze e si raccomandò a Cavalcaselle per vedere se c’era un mezzo da vender bene il quadro – questi promise di parlarne, ma poi udì che il Camozzi in tre giorni morì di febbre tifoidea a Bergamo – per cui non sapeva a chi rivolgersi per avere informazioni circa il quadro. Sei giorni or sono però un certo dottor Facco qui residente, amico di Cavalcaselle, gli disse che il quadro era sempre a Milano in casa G., che la famiglia versava in condizioni economiche assai tristi, e che sarebbe disposta a venderlo anche subito”⁹⁹.

Tale documento sembra confermare il riferimento di Cavalcaselle al deposito dell’opera presso Giulini a Milano, elemento che non è sino ad ora mai stato rilevato in sede storiografica: Caroli (1975) sottolineava, infatti, che Crowe e Cavalcaselle ricordavano da Giulini un soggetto simile al dipinto originale, mentre la minuta veneziana e il passo del diario reso noto dalla Levi confermerebbero che l’opera è proprio l’originale di Lotto e che Cavalcaselle molto probabilmente si adoperò in qualità di mediatore per tentare di proporla alla National Gallery.

⁹⁶ M. Lucco, in *Lorenzo Lotto...*, 1998, pp. 125-127, scheda n. 18 (con bibliografia precedente); Penny, 2004, pp. 69-71 (si veda il testo anche per le altre versioni del soggetto); F. Fracassi, in *Lorenzo Lotto*, Catalogo della mostra (Roma, 2011), a cura di Giovanni C.F. Villa, Cinisello Balsamo (MI), pp. 176-177, scheda n. 26 (con bibliografia precedente).

⁹⁷ *The travel diaries of Otto Mündler...*, 1985, p. 154 (21-22 maggio 1857).

⁹⁸ Locatelli, vol. I, 1867, pp. 91-92.

⁹⁹ Levi, 1988, pp. 324-325, 358, nota 74.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

[1525 circa]

[M. Michiel], *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema, Venezia, scritta da un anonimo di quel tempo*, [1525 circa: la parte su Bergamo], pubblicata e illustrata da Jacopo Morelli custode della regia biblioteca di S. Marco di Venezia, Bassano 1800.

[1548]

P. Pino, *Dialogo di pittura*, Venezia 1548, edizione critica con introduzione e note a cura di Rodolfo ed Anna Pallucchini, Venezia 1946.

[1568]

G. Vasari, *Le vite de' più illustri pittori, scultori et architettori*, Firenze 1568, 3 voll., ed. in *Le opere di Giorgio Vasari*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1878-1885, 9 voll.

[1584]

G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura*, Milano 1584, ed. critica a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1974.

[1590]

G.P. Lomazzo, *Idea del tempio della pittura*, Milano 1590, edizione commentata e traduzione di Robert Klein, Firenze 1974, 2 voll.

[1648]

C. Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte, ovvero le Vite degl'illustri pittori veneti e dello Stato*, Venezia 1648, ed. a cura di V. von Hadlen, Berlino 1914-1924, 2 voll.

[1660]

M. Boschini, *La carta del navegar pittoresco*, Venezia 1660, edizione critica a cura di Anna Pallucchini; con la "Breve Istruzione" premessa alle *Ricche minere della pittura veneziana*, Roma 1966.

[1661-1671]

D. Calvi, *Delle chiese della Diocesi di Bergamo (1661-1671)*, edizione a cura di Giosuè Bonetti e Matteo Rabaglio, Cinisello Balsamo (MI) 2008.

[1676-1677]

D. Calvi, *Effemeride sagra profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi et territorio*, Milano 1676-1677, 3 voll., voll. I e II (1676), vol. III (1677), ed. consultata ripr. anastatica A. Forni, Bologna 1981.

[1720]

G. B. Angelini, *Per darti le notizie del paese: descrizione di Bergamo in terza rima*, 1720, edizione consultata a cura di Vincenzo Marchetti, con la collaborazione di Diego Polini, Edizioni dell'Ateneo, Bergamo 2002.

1771

A. M. Zanetti, *Della pittura veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri libri 5*, Venezia 1771, 5 voll.

1774

F. Bartoli, *Le pitture sculture ed architetture delle chiese e d'altri luoghi pubblici di Bergamo descritte da Francesco Bartoli bolognese*, in *Vicenza* per Carlo Bressan, Vicenza 1774.

1775

A. Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico raccolte da Andrea Pasta, con alcuni avvertimenti intorno alla conservazione e all'amorosa cura de' quadri*, in Bergamo per Francesco Locatelli, Bergamo 1775.

1790

J. J. de Lalande, *Voyage en Italie. Contenant l'histoire et les anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description; les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle et les antiquités; avec des jugemens sur les ouvrages de peinture, sculpture et architecture*, Troisième édition, revue, corrigée et augmentée, Genève 1790, 7 voll.

[1793]

F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo 1793, edizione a cura di Franco Mazzini, Milano 1969-1970, 2 voll.

1795-1796

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia dell'ab. Luigi Lanzi antiquario della R. corte di Toscana*, Bassano 1795-1796, 3 voll.

[1799]

G. Maironi da Ponte, *Inventario di tutti i quadri ritrovati nella chiesina dell'ex Capitaniato depositativi della fu Municipalità che gli aveva raccolti nella soppressione delle chiese e conventi per ordine del cessato cisalpino*, 1799, manoscritto pubblicato in: A. Locatelli Milesi, *Un inventario di quadri appartenenti ad antiche congregazioni religiose bergamasche*, in "Bergomum", anno XXII, nn. 1-4, gennaio-dicembre 1928, pp. 203-204.

1803

D. M. Federici, *Memorie trevigiane sulle opere di disegno dal mille e cento al mille ottocento per servire alla storia delle belle arti d'Italia*, Venezia 1803, 2 voll.

1805

Bollettino delle leggi del Regno d'Italia, Milano 1805.

1806

G. Beltramelli, *Notizie intorno ad un quadro esistente nella cappella del palazzo della Prefettura in Bergamo raccolte da Giuseppe Beltramelli e diretto ad un amatore di belle arti*, Bergamo 1806.

[1808-1842] 1976

Inventario napoleonico (1808-1842), con introduzione di S. Matalon, Edizione Soprintendenza ai beni storici e culturali della Lombardia occidentale, Milano 1976 (riproduzione in facsimile a tiratura ridotta dell'esemplare unico manoscritto).

1809/1963

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, III ed. corretta ed accresciuta dall'autore, Bassano 1809, 6 voll.

L. Lanzi, *Storia pittorica della Italia: dal risorgimento delle belle arti fin presso al fine del XVIII secolo*, III ed. corretta ed accresciuta dall'autore, Bassano 1809, edizione a cura di M. Capucci, Sansoni editore, Firenze, 1963, 3 voll.

1810

Bollettino delle Leggi del Regno d'Italia, Milano 1810, parte I.

1812

Pinacoteca del Palazzo reale delle Scienze e delle Arti di Milano pubblicata da Michele Bisi incisore col testo di Robustiano Gironi, dalla Stamperia reale, Milano 1812.

1817-1821

L. Pungileoni, *Memorie storiche di Antonio Allegri detto il Correggio*, Stamperia Ducale, Parma 1817-1821, 3 voll.

1817-1828

Pietro A.M. Zani, *Enciclopedia metodica critico-ragionata delle arti*, Tipografia Ducale, Parma 1817-1828, 28 voll.

1819-1820

G. Maironi da Ponte, *Dizionario odepotico o sia storico-politico-naturale della provincia bergamasca*, 3 voll., Bergamo 1819-1820.

[1824]

G. Marenzi, *Guida di Bergamo 1824, del conte Girolamo Marenzi*, edizione con trascrizione e indici di Cinzia Solza, Italia Nostra, Bergamo 1985.

1825

G. Marenzi, *Il Servitore di piazza della città di Bergamo per le belle arti*, Bergamo 1825.

1828-1837

[L. Tadini], *Descrizione generale dello stabilimento dedicato alle Belle arti in Lovere dal conte Luigi Tadini cremasco*, Milano 1828 [riedito nel 1837].

1833

L. Crico, *Lettere sulle belle arti trevigiane*, Tipografia Andreola, Treviso 1833.

C. Facchinetti, *Della pittura in Bergamo, Aggiunta all'Almanacco Bergamo 1833*, in "Bergamo, o sia Notizie patrie: raccolte da Carlo Facchinetti: almanacco per l'anno (1833)", anno XIX, Stamperia Mazzoleni, Bergamo 1833, pp. 3-21.

1838-1847

G. Rosini, *Storia della pittura italiana esposta coi monumenti*, Pisa 1838-1847, 7 voll.

1842

F. Kugler, *The italian schools of painting*, edited with notes by C.L. Eastlake, Murray, London 1842.

1843

G. Berlendis, *Principali monumenti della città e provincia di Bergamo*, Bergamo 1843.

1846

La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo con notizie biografiche degli autori dei quadri, Tipografia V. Guglielmini, Milano 1846.

1855

A. F. Rio, *Leonard de Vinci et son école*, Paris 1855.

1858

La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo con notizie biografiche degli autori dei quadri, Tipografia Natali, Bergamo 1858.

1859-1869

G.L. Calvi, *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori e pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, raccolte ed esposte da Girolamo Luigi Calvi, 3 voll., Parte I, Milano 1859, Parte II, Milano 1865, parte III, Milano 1869.

1863

C. Facchinetti, *Seguito dei cenni storici artistici*, in "Bergamo, o sia notizie patrie", anno XLIX, Bergamo 1863, pp. 100-118.

1864-1866

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A New History of painting in Italy from the second to the sixteenth century*, J. Murray, London 1864-1866, 3 voll. (vol. I-II, 1864; vol. III, 1866).

1867-1869

Pasino Locatelli, *Illustri bergamaschi: studi critico-biografici. Pittori*, 2 voll., Tipografia Pagnoncelli, Bergamo 1867 (vol. I), 1869 (vol. II).

1869-1876

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *Geschichte der italienischen Malerei*, deutsche Original-ausgabe besorgt von Max Jordan, S. Hirzel, Leipzig 1869-1876, 6 voll. (voll. I e II, 1869, vol. III, 1870, vol. IV, 1870-1871, vol. V, 1873-1874, vol. VI, 1876).

1871

J.A. Crowe, G.B. Cavalcaselle, *A history of painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, J. Murray, London 1871, 2 voll.

1871-1912

G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *A history of painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the fourteenth to the sixteenth century*, J. Murray, London 1871, 2 voll., ed. consultata a cura di T. Borenius, J. Murray, London 1912, 3 voll., ripr. facsimile Solchi, Milano (2004-2006).

1875

Esposizione d'arte antica: Bergamo 1875, Tipografia fratelli Bolis, Bergamo 1875.

Le rovine di Roma al principio del secolo 16, studi del Bramantino (Bartolomeo Suardi) da un manoscritto dell'Ambrosiana di 80 tavole, fotocromolitografate da Angelo Della Croce, con prefazione e note di Giuseppe Mongeri, Milano 1875.

[1875-1908] 1886-1909

G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Storia della pittura in Italia dal secolo II al secolo XVI*, Le Monnier, Firenze, 1875-1908, 11 voll., ed. consultata: II edizione con aggiunte e correzioni, 10 voll., Le Monnier, Firenze 1886-1909.

[1877-1878] 1974

G.B. Cavalcaselle, J.A. Crowe, *Tiziano la sua vita e i suoi tempi*, Firenze 1877-1878, 2 voll., ed. consultata ristampa anastatica, Firenze 1974.

1881

[Carlo Lochis, Francesco Baglioni], *Catalogo dei quadri esistenti nelle galleria della Accademia di Belle Arti in Bergamo*, Stabilimento tipografico Fratelli Bolis, Bergamo 1881.

[1881] 1969

A. Tiraboschi, *Notizie intorno al Monastero e alla Chiesa di S. Agostino*, Bergamo 1969 (da un manoscritto originale del 1881).

1885

Guida del Museo Civico e Raccolta Correr di Venezia, Venezia 1885.

1886

E. Fornoni, *Notizie biografiche di Palma vecchio*, Bergamo 1886.

1887

Testamento di Lorenzo Lotto pittore veneziano. 25 marzo 1546, a cura di B. Cecchetti, in "Archivio veneto", II (1887), 34, pp. 351-357.

1892

G. Morelli (Ivan Lermolieff), *Italian painters: critical studies of their works. The Borghese and Doria-Pamfili galleries in Rome*, translated from the German by Constance Jocelyn Ffoulkes, with an introduction by A. H. Layard, London 1892.

1893

G. Morelli (Ivan Lermolieff), *Italian painters: critical studies of their works. The galleries of Munich and Dresden*, translated from the German by Constance Jocelyn Ffoulkes, with an introduction by A. H. Layard, London 1893.

1895

L. Beltrami, *Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone*, Milano 1895.

B. Berenson, *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*, London-New York 1895.

1898

Guida dell'Esposizione diocesana d'arte sacra, XVI centenario del Martirio di S. Alessandro, Stab. Tip. Lit. Fratelli Bolis, Bergamo 1898.

1900

A. Venturi, *La Galleria Crespi in Milano*, Milano 1900.

1903

[G. Frizzoni], *Catalogo della Galleria Tadini in Lovere*, a cura di G. Frizzoni, Lovere 1903.

G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Malerei*, in "Jahrbuch der Königl Preussischen Kunstsammlungen", XXIV, Berlino 1903, pp. 1-109.

G. Ludwig, *Cordegliaghi und Previtali*, in 'Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen', XXIV, 1903, pp. 57-62.

1905

G. Ludwig, *Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venezianischen Malerei*, in "Jahrbuch der Königl Preussischen Kunstsammlungen", XXVI, Berlino 1905, pp. 1-159.

1906

L. Sándor, *A Szépművészeti Múzeum Olasz Mesterei*, in "Ötödik évfolyam", 1906, pp. 177-210.

1907

B. Berenson, *Italian picture of the Renaissance. Central italian and north italian schools*, vol. I (ed. originale 1907), ed. consultata London 1968.

G. Frizzoni, *Le gallerie dell'Accademia Carrara di Bergamo*, Bergamo 1907.

C. Ricci, *La pinacoteca di Brera*, Bergamo 1907.

1908

L. Angelini, *Arte bergamasca. Di una tavola di Andrea Previtali in Alzano Maggiore*, in "Rassegna d'arte", anno VIII, n. 8, agosto 1908, pp. 136-138.

1912

A. Pinetti, L. Angelini, *L'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo 1912.

Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo, con introduzione di C. Ricci, Bergamo 1912.

1914

Catalogue of Italian pictures collected by Robert and Evelyn Benson, Privately printed at the Chiswick Press, London 1914.

1915

Catalogue of the gallery of art of The New York Historical Society, New York 1915.

L. Testi, *La storia della pittura veneziana*, vol. II, Bergamo 1915.

1920

M. Pittaluga, *Notizie sul Tintoretto della Parrocchiale di Alzano presso Bergamo*, in "L'Arte", XXXIII, 1920, pp. 241-244.

1922

A. Pinetti, *Il Conte Giacomo Carrara e la sua galleria secondo il catalogo del 1796*, Bergamo 1922.

1925

M. Pittaluga, *Tintoretto*, Bologna 1925.

1928

A. Locatelli Milesi, *Le collezioni artistiche private in Bergamo nei secoli XVI-XIX*, in "Bergomum", anno XXII, nn. 1-4, gennaio-dicembre 1928, pp. 29-42.

A. Locatelli Milesi, *Un inventario di quadri appartenenti ad antiche congregazioni religiose bergamasche*, in "Bergomum", anno XXII, nn. 1-4, gennaio-dicembre 1928, pp. 203-204.

1929

R. Longhi, *Quesiti caravaggeschi II: i precedenti*, in "Pinacotheca", anno 1, nn. 5-6, marzo-giugno 1929, pp. 258-320.

G. Nicodemi, *La raccolta Aldo Nosedà*, Milano 1929.

E. Scalzi, *Accademia di belle arti Tadini di Lovere. Catalogo dei quadri esistenti nella Pinacoteca con note illustrative*, Lovere 1929.

1931

A. Pinetti (a cura di), *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia*, volume I/Provincia di Bergamo, Roma 1931.

E. Zocca, *Gerolamo da Treviso il Vecchio*, in "Bollettino d'arte", 3, XXV (1931), pp. 388-396.

1932

A. Pinetti, *Catalogo generale degli oggetti d'arte della provincia di Bergamo*, in "Bergomum", anno XXVI, 1932 (X), n. 2, luglio, pp. 1-20.

A.Pinetti, *Catalogo generale degli oggetti d'arte della provincia di Bergamo*, in "Bergomum", anno XXVI, 1932 (X), n. 3, ottobre 1932, pp. 21-36.

A.Pinetti, *Catalogo generale degli oggetti d'arte della provincia di Bergamo*, in "Bergomum", anno XXVI, 1932 (X), n. 4, novembre 1932, pp. 36-47.

A.Pinetti, *Catalogo generale degli oggetti d'arte della provincia di Bergamo*, in "Bergomum", anno XXVI, 1932 (X), n. 5, dicembre 1932, pp. 48-76.

1933

A.Pinetti, *Catalogo generale degli oggetti d'arte della provincia di Bergamo*, in "Bergomum", anno XXVI, 1932 (X), marzo 1933 (XI), n. 1, pp. 77-90.

A.Pinetti, *Catalogo generale degli oggetti d'arte della provincia di Bergamo*, in "Bergomum", anno XXVI, 1932 (X), maggio 1933, n. 2, pp. 91-100.

A.Pinetti, *Catalogo generale degli oggetti d'arte della provincia di Bergamo*, in "Bergomum", anno XXVI, 1932 (X), luglio 1933, n. 3, pp. 101-118.

A.Pinetti, *Catalogo generale degli oggetti d'arte della provincia di Bergamo*, in "Bergomum", anno XXVI, 1932 (X), ottobre 1933, n. 4, pp. 119-141.

1934

A. Morassi, *La Galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Roma 1934.

1942

Viaggio in Italia: (1801-1818) di Stendhal, con una introduzione di P. Paolo Trompeo, Milano-Roma 1942.

1946

P. Locatelli, *Memorie storiche ed artistiche intorno al Convento ed alla Chiesa di S. Agostino in Bergamo*, in "Bergomum", XX, dicembre 1946, n. 4, pp. 120-132.

1947

E. Suardo, *Le pitture nella chiesa di S. Agostino*, in "Bergomum", XXI, luglio-dicembre 1947, n. 3/4, pp. 77-78.

1950

I danni di guerra subiti dagli archivi italiani, in "Notizie degli Archivi di Stato", IV-VII, 1944-1947, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1950.

1951

I pittori della realtà in Lombardia, Catalogo della mostra (Milano, 1953), a cura di R. Cipriani, G. Testori, presentazione di R. Longhi, Milano 1953.

F. Zeri, *Un Pannello della pala di Santa Monica di Antonio Vivarini*, in "Paragone", II, 1951, n. 19, pp. 46-47.

1953

L. Angelini, *Affreschi trecenteschi in Bergamo*, Bergamo 1953.

A. Banti, A. Boschetto, *Lorenzo Lotto*, Firenze 1953.

F. Zeri, *Altobello Meloni: quattro tavole*, in "Paragone", anno IV, n. 39, marzo 1953, pp. 40-44.

1955

P. Bianconi (a cura di), *Tutta la pittura di Lorenzo Lotto*, Milano 1955.

A.Reina, *Affreschi trecenteschi nell'ex convento di S. Francesco a Bergamo*, in "Arte Lombarda", I, 1955, pp. 38-39.

1956

C. Grigioni, *Marco Palmezzano, pittore forlivese, nella vite, nelle opere, nell'arte*, Faenza 1956.

1957

L. Gallina, *L'Accademia Tadini in Lovere*, Bergamo 1957.

1958

B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento. Elenco dei principali artisti e delle loro opere con indice dei luoghi. La scuola veneta*, London e Firenze 1958, 2 voll.

1961

G. Bonicelli, *Rivoluzione e restaurazione a Bergamo. Aspetti sociali e religiosi della vita bergamasca alle soglie dell'età contemporanea (1775-1825)*, Bergamo 1961, pp. 132-142.

C. Gould, *New light on Titian 'Schiavona' portrait*, in "The Burlington Magazine", agosto 1961, n. 701, vol. CIII, pp. 335-340.

1962

J. Lauts, *Carpaccio paintings and drawings complete edition*, London 1962.

1962-1991

F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, 1962-1991, 3 voll., voll. 1-2 (1962), vol. 3 (1991).

R. Pallucchini, *I Vivarini (Antonio, Bartolomeo, Alvise)*, Venezia 1961.

L. Puppi, *Bartolomeo Montagna*, Vicenza 1962.

1963

A. Cova, *La vendita dei beni nazionali in Lombardia durante la prima e la seconda Repubblica Cisalpina (1796-1802)*, in "Economia e Storia", X, 1963, 3, pp. 355-412.

A. Cova, *La vendita dei beni nazionali in Lombardia durante la prima e la seconda Repubblica Cisalpina (1796-1802)*, in "Economia e Storia", X, 1963, 4, pp. 557-581.

S. Matalon, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano 1963.

1964

G. Baracchetti, *Appunti per la storia del Monastero di San Gottardo*, in "Bergomum", n. 58, 1, vol. XXXVIII, 1964, pp. 39-56.

G. Tomasoni, *Sorisole. Volti e fasti di una Parrocchia*, Sorisole (BG) 1964.

1966

U. Ruggeri (a cura di), *Enea Salmeggia detto Talpino: rassegna e studio dell'opera pittorica e grafica con 186 disegni inediti*, Bergamo 1966.

1967

L. Angelini, *Il castello di Bartolomeo Colleoni a Malpaga (Bergamo), la vita e le gesta del condottiero, il monumento di Venezia*, Bergamo 1967.

G. Perocco, *L'opera completa del Carpaccio*, presentazione di Manlio Cancogni, apparati critici e filologici di Guido Perocco, Milano 1967.

A. Pigler, *Katalog der Galerie Alter Meister*, Budapest 1967, 2 voll.

1968

L'opera completa del Botticelli, presentazione di Carlo Bo, apparati critici e filologici di Gabriele Mandel, Milano 1968.

L'opera completa di Veronese, presentazione di Guido Piovene, apparati critici e filologici di Remigio Marini, Milano 1968.

1969

G. Angelico Scalzi (a cura di), *La Galleria Tadini. Lovere, Lovere* 1969.

A. Ottino della Chiesa, *Dipinti della Pinacoteca di Brera in deposito nelle chiese della Lombardia*, Milano 1969.

G. Sciré, *Appunti sul Silvio*, in "Arte Veneta", XXIII, 1969, pp. 210-217.

Stendhal, Roma, Napoli e Firenze, introduzione e cura di Giuseppe Vettori, trad. di Sandro Battisti, Roma (Avanzini e Torracca) 1969.

1969-1971

P. Zampetti, *A Dictionary of Venetian Painters*, 4 voll., Leigh-on-Sea, F. Lewis 1969-1971.

1969-1975

H.E. Wethey, *The Complete Paintings of Titian*, vol. I, "The Religious Paintings", London 1969, vol. II, "The portraits", London 1971, vol. III, "The mythological and historical paintings", London 1975.

1970

L'opera completa del Tintoretto, presentazione di Carlo Ternari, apparati critici e filologici di Pierluigi De Vecchi, Milano 1970.

1972

L. Cortesi, G. Mandel, *Affreschi ai Disciplini di Clusone*, Bergamo 1972.

A. Zorzi, *Venezia scomparsa*, vol. I, "Storia di una secolare degradazione", Milano 1972.

1973

G.B. Cavalcaselle *disegni da antichi maestri*, Catalogo della mostra (Venezia, 1973), a cura di L. Moretti, Vicenza 1973.

G. Pavoni, *Antichi monasteri di Alzano*, Bergamo 1973

Stendhal, Voyages en Italie, textes établis, présentes et annotés par V. Del Litto, Paris (Gallimard) 1973.

1974

K. Garas, *Museum of Fine Arts, Budapest. Italian Renaissance portraits*, Budapest 1974.

1975

M. Argenti, G. Baracchetti, *Antonio Boselli*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 319-335.

M. Argenti, G. Baracchetti, *Francesco Bonetti*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 363-369.

F. Caroli, *Lorenzo Lotto*, Firenze 1975.

B. Della Chiesa, *I pittori da Santacroce: Francesco di Simone e Francesco Rizzo di Bernardo*, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 489-519.

P. De Vecchi, *Rocco Marconi*, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 345-359.

G. Mariacher, *Jacopo Negretti detto Palma il Vecchio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 171-249.

G. Mariacher, *Giovanni Busi detto Cariani*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 247-315.

P. Tirloni, *Nicola Moietta*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 539-549.

L. Vertova, *Bernardino Licinio*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 373-467.

P. Zampetti, *Introduzione ai pittori bergamaschi del Cinquecento*, in *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. XII-XXXIII.

P. Zampetti, I. Chiappini (a cura di), *Andrea Previtali*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 87-167.

P. Zampetti, F. Cortesi Bosco, *Lorenzo Lotto a Bergamo*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/I*, Bergamo 1975, pp. 1-83.

1976

F. Cortesi Bosco, *Gerolamo Colleoni*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/II*, Bergamo 1976, pp. 127-143.

B. Della Chiesa, E. Baccheschi, *I pittori da Santacroce*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/II*, Bergamo 1976, pp. 1-83.

R. Togni, *Agostino Facheris da Caversegno*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/II*, Bergamo 1976, pp. 109-125.

O. Wittmann, *The Toledo Museum of Art. European Paintings*, Toledo 1976.

[1977] 1994

G. Fossaluzza, *Schede su Pietro Damini*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXVI, 1977 [stampa 1994], pp. 123-154.

Stendhal, Diario, a cura di Eugenio Rizzi, nota introduttiva di Emilio Faccioli, Torino 1977, 2 voll.

1978

L. Bandera, *Gian Paolo Cavagna*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/IV*, Bergamo 1978, pp. 129-243.

L. Bardin Tognoli, M. Olivari, *Artisti minori o anonimi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/IV*, Bergamo 1978, pp. 559-601.

P.V. Begni Redona, G. Vezzoli, *Lattanzio Gambara, pittore*, Brescia 1978.

R. Bossaglia (a cura di), *I Fantoni: quattro secoli di bottega di scultura in Europa*, Vicenza 1978.

F. Cortesi Bosco, *Giovan Battista Guarinoni d'Averara*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/IV*, Bergamo 1978, pp. 83-127.

G. Mascherpa, *L'ancona perduta*, in *La pala Martinengo di Lorenzo Lotto. Studi e ricerche in occasione del restauro*, Bergamo 1978, pp. 40-53.

L. Pagnoni (a cura di), *Museo Diocesano di Bergamo. Catalogo*, Bergamo 1978.

R.F. Pesenti, *Francesco Zucco*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/IV*, Bergamo 1978, pp. 387-435.

U. Ruggeri, *Enea Salmeggia*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/IV*, Bergamo 1978, pp. 245-385.

1979

E. Castelnuevo, C. Ginzburg, *Centro e periferia*, in *Storia dell'arte italiana*, Torino, 1979, vol. I, pp. 282-352.

M. Gregori, *Giovanni Battista Moroni*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, pp. 97-377.

M. Gregori, *Giovanni Battista Moroni, tutte le opere*, Milano 1979.

L. Pagnoni, *Chiese parrocchiali bergamasche*, Bergamo 1979.

F. Rossi, *Accademia Carrara Bergamo. Catalogo dei dipinti*, collaborazione storico-bibliografica di R. Paccanelli, Bergamo 1979.

F. Rossi, *Pittura anomina bergamasca del primo Cinquecento*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, pp. 27-77.

F. Rossi, *Giovanni e Giacomo Gavazzi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento/III*, Bergamo 1979, pp. 3-9.

1980

L. Attardi, *Filippo da Verona: un pittore tra "arte" e artigianato*, in "Arte Veneta", n. XXXIV, 1980, pp. 41-51.

F. Cortesi Bosco, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bergamo 1980.

Il Monastero di Matris Domini in Bergamo, Bergamo 1980, 2 voll.

M. Lucco, *L'opera completa di Sebastiano del Piombo*, presentazione di Carlo Volpe, apparati critici e filologici di Mauro Lucco, Milano 1980.

P. Notario, *La vendita dei beni nazionali in Piemonte nel periodo napoleonico (1800-1814)*, Milano 1980.

1981

F. Flores D'Arcais (a cura di), L. Pascoli, *Antonio Balestra*, Treviso 1981.

A. Peroni, D. Vicini, S. Nepoti (a cura di), *Pavia Pinacoteca Malaspina*, Pavia 1981.

F. Rossi, *Pittura a Bergamo intorno al 1500. Ricostruzione di un patrimonio disperso*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", vol. XLI, anni accademici 1978/1979, 1979/1980, Gorle (BG) 1981, pp. 75-96.

Serina a Palma il Vecchio nel quinto centenario della nascita 1480/1980, studi e ricerche in occasione del restauro dei polittici di Serina, Bergamo 1981.

1982

Giuseppe Bossi. *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1982, 2 voll.

M. Natali (a cura di), *Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982.

J. Steer, *Alvise Vivarini his art and influence*, Cambridge University press 1982.

1983

R.P. Ciardi, *Andrea Appiani Commissario per le belle arti*, in "Prospettiva", n. 33-36, aprile 1983-gennaio 1984, pp. 376-380.

M. Gregori, *Una restituzione a Carlo Ceresa da ribadire*, in "Paragone", n. 399, maggio 1983, pp. 56-59.

P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge University Press, Cambridge 1983.

R. Pallucchini, F. Rossi, *Giovanni Cariani*, Bergamo 1983.

A.M. Spiazzi, *Dipinti demaniali di Venezia e del Veneto nella prima metà del secolo XIX. Vicende e recuperi*, in "Bollettino d'arte", 20, luglio-agosto, LXVIII, 1983.

1984

Brera dispersa: quadri nascosti di una grande raccolta nazionale, a cura di C. Bertelli, G. Lopez, Cinisello Balsamo (MI) 1984.

U. Ruggeri, *Domenico Carpinoni*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Seicento/II*, 1984, pp. 205-289.

L. Vertova, *Carlo Ceresa*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Seicento/II*, Bergamo 1984, pp. 401-733.

1985

A. Colombi Ferretti, *Girolamo Genga e l'altare di S. Agostino a Cesena*, Bologna 1985.

Leonardo: il codice Hammer e la mappa di Imola presentati da Carlo Pedretti: arte e scienza a Bologna in Emilia e Romagna nel primo Cinquecento, Catalogo della mostra (Bologna, 1985), a cura di C. Pedretti, Firenze 1985.

L. Mattioli Rossi, *La dispersione del patrimonio artistico cremonese (1770-1814)*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, Catalogo della mostra (Cremona), Milano 1985, pp. 431-450.

C. Parisio, *Il Moretto secondo il Cavalcaselle*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per il 1984", Brescia 1985, pp. 99-120.

The travel diaries of Otto Mündler: 1855-1858, edited and indexed by Carol Togneri Dowd, introduction by Jaynie Anderson, The Walpole Society, London 1985.

1986

R. Lightbown, *Mantegna: with a complete catalogue of the paintings, drawings and prints*, Oxford 1986.

M. Locatelli, *Bergamo nei suoi monasteri. Storia e arte nei cenobi benedettini della Diocesi di Bergamo*, Bergamo 1986.

M. Marubbi (a cura di), *Vincenzo Civerchio: contributo alla cultura figurativa cremasca del primo Cinquecento*, Milano 1986.

F. Mazzini, *Introduzione ai pittori bergamaschi del Quattrocento*, in *I pittori bergamaschi...*, *Il Quattrocento/I*, Bergamo 1986, pp. VII-XLI.

F. Mazzini, G. Mulazzani, *I pittori colleonesi*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Quattrocento/I*, Bergamo 1986, pp. 237-329.

F. Rossi, *Giovanni Marinoni e la sua bottega*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Quattrocento/I*, Bergamo 1986, pp. 383-419.

L. Tognoli Bardin, *Giacomo Borlone e Giacomo Busca*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Quattrocento/I*, Bergamo 1986, pp. 165-235.

1987

F. Cortesi Bosco, *Il coro intarsiato di Lotto e Capoferri per Santa Maria Maggiore in Bergamo*, Bergamo 1987, 2 voll.

Il Seicento a Bergamo, Catalogo della mostra (Bergamo, 1987), a cura di F. Rossi, Bergamo 1987.

M. Gregori (a cura di), *Pittura tra Adda e Serio, Lodi, Treviglio, Caravaggio, Crema*, Milano 1987.

F. Noris, *Presenze (esclusi i veneti)*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Seicento/IV*, Bergamo 1987, pp. 111-199.

Opere d'arte di Venezia in Friuli, Catalogo della mostra (Pordenone, 1987), a cura di G. Ganzer, Udine 1987.

L. Pagnoni, *Giacomo Cotta*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Seicento a Bergamo/IV*, Bergamo 1987, pp. 57-109.

F. Rossi, *Ambrogio Calepino e il 'Maestro del 1458': un episodio di cultura di élite*, in "Arte Lombarda", nn. 80-82, 1987, pp. 115-120.

1988

P.V. Begni Redona, *Alessandro Bonvicino, il Moretto da Brescia*, Brescia 1988.

D. Levi, *Cavalcaselle il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Torino 1988.

M. Olivari, *Un sorprendente martirio di Pietro Vecchia e alcune problematiche di restauro legate alle soppressioni*, in "Verona illustrata", 1988, 1, pp. 45-51.

F. Rossi, *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti sec. XV-XVI*, vol. 1, Cinisello Balsamo (MI) 1988.

L. Rigon, *La bottega dei Fantoni*, Clusone 1988.

P. Rylands, *Palma il Vecchio. L'opera completa*, Milano 1988.

S. Sicoli, *La soppressione degli enti ecclesiastici nella Lombardia austriaca dal 1768 al 1797: il primo nucleo della Pinacoteca nella formazione dell'Accademia di Brera*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 34, 1988, pp. 90-99.

G. Spinelli, *Gli ordini religiosi dalla dominazione veneta alle soppressioni napoleoniche (1428-1810)*, in *Diocesi di Bergamo*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi, L. Vaccaio, Brescia 1988, pp. 213-234.

1989

L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera, scuole lombarda, ligure e piemontese, 1535-1796*, Milano 1989.

B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, Bergamo 1989, vol. VI.

M.T. Binaghi Olivari, *Giuseppe Appiani, il primo restauratore di Brera*, in "Arte Cristiana", n. 731, marzo-aprile 1989, LXXVII, pp. 139-140.

F. Colalucci, *Iacopino Scipioni ritrovato e perduto*, in "Osservatorio delle Arti", n. 2, 1989, pp. 30-33.

L. Ghio, E. Baccheschi, *Antonio Balestra*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Settecento/II*, Bergamo 1989, pp. 79-291.

I Piazza da Lodi, una tradizione di pittori nel Cinquecento, catalogo della mostra, a cura di G.C. Sciolla, Milano 1989.

Luigi Lanzi, *Viaggio nel Veneto* [1793], a cura di D. Levi, Firenze 1989.

G. Magherini, *La sindrome di Stendhal*, Firenze 1989 (ultima edizione 2003).

R. Pellati, *Un pittore bergamasco del '300: il Maestro dell'Albero della Vita*, in "Arte Cristiana", n. 733, LXXVII, 1989, pp. 283-296.

F.R. Pesenti, *Sebastiano Ricci*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Settecento/II*, 1989, pp. 1-31.

N. Pons, *Botticelli: catalogo completo*, Firenze 1989.

S. Sicoli, *La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico. La formazione della Pinacoteca di Brera: il ruolo di Andrea Appiani e Giuseppe Bossi*, in "Ricerche di storia dell'arte", n. 38, 1989, pp. 71-90.

S. Zatti, *Giambettino Cignaroli*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Settecento/II*, 1989, pp. 522-540.

1990

B. Aikema *Pietro della Vecchia and the heritage of the Renaissance in Venice*, Firenze 1990.

L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera, scuola veneta*, Milano 1990.

R. De Gennaro, *Una proposta per Pietro de Saliba*, in "Prospettiva", *Scritti in ricordo di Giovanni Previtali*, vol. I, nn. 53-56, aprile 1988-gennaio 1989, Firenze 1990, pp. 284-289.

M. Lucco (a cura di), *La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, Milano 1990, 2 voll.

P.C. Marani, *Leonardo e i leonardeschi nei musei della Lombardia*, Milano 1990.

F. Moro, *Bernardo e Antonio Marinoni*, in "Osservatorio delle Arti", n. 4, 1990, pp. 50-57.

P. Mosca, *Arte e costume a Bergamo. Ottocento e Novecento*, Bergamo 1990, 2 voll.

R. Pallucchini, P. Rossi, *Jacopo Tintoretto. L'opera completa*, Milano 1982, ed. consultata 1990, 2 voll.

M. Polazzo, *Antonio Balestra, pittore veronese del Settecento*, Verona 1990.

S. Zatti, *I Galliari*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Settecento/III*, Bergamo 1990, pp. 536-561.

1991

J. Anderson (a cura di), *Giovanni Morelli. Della pittura italiana, studi storico-critici. Le gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, Milano 1991.

Brera dai depositi esterni, Settima Settimana per i beni culturali, Catalogo della mostra (Milano, 1991-1992), Milano 1991.

Da Bellini a Tintoretto. Dipinti dei Musei Civici di Padova dalla metà del Quattrocento ai primi del Seicento, a cura di A. Ballarin, D. Banzato, Roma 1991.

M. Gregori (a cura di), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Milano 1991.

P. Humfrey, *Vittore Carpaccio. Catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1991.

Le Voyage d'Italie de Charles-Nicolas Cochin (1758), édité en fac-simile avec une introduction et des notes par Christian Michel, Rome 1991, 3 voll.

L. Simonetto, voce "De Vecchi", in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1991, vol. 39.

1992

G. Angelico Scalzi (a cura di), *Visita alla Galleria, in Galleria Tadini, guida*, Lovere 1992.

L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Scuole dell'Italia centrale e meridionale*, Milano 1992.

M. Boskovits (a cura di), *Terzo quarto del XIV secolo*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Le origini*, Bergamo 1992, pp. 301-389.

M. Boskovits (a cura di), *Fine del XIV e inizio del XV secolo*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Le origini*, Bergamo 1992, pp. 393-517.

P. De Vecchi, *La Scuola di Pittura dell'Accademia Carrara nel primo Ottocento: il ruolo di Diotti*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, vol. I, "Il Primo Romanticismo", Bergamo 1992, pp. 3-11.

M. Marubbi, *Il Castello di Malpaga*, in *Lombardia da salvare, testimonianze storiche nel contesto ambientale*, Cinisello Balsano (MI) 1992, pp. 42-47.

C. Monbeig Goguel (a cura di), *L'oeil du connaisseur, dessins italiens du Louvre, hommage à Philip Pouncey*, 100e exposition du Cabinet des dessins, Musée du Louvre, Catalogo della mostra (Parigi, 1992), Paris 1992.

L. Pagnoni, *Chiese parrocchiali bergamasche*, Bergamo 1992.

R. Pellati, *Maestro dell'Albero della vita*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Le origini*, Bergamo 1992, pp. 182-224.

S. Sicoli, *La Regia Pinacoteca di Brera dal 1809 al 1815: criteri di formazione e problemi di gestione. La tutela mancata*, in "Ricerche di Storia dell'Arte", n. 46, 1992, pp. 61-81.

1993

P. Angelini, *Pietro Roncalli*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, Bergamo 1993, vol. IV, p. 472.

Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori, Atti del convegno internazionale (Bergamo, 1987), a cura di G. Agosti, M.E. Manca, M. Panzeri, con il coordinamento scientifico di M. Dalai Emiliani, Bergamo 1993.

G. Bora et al. (a cura di), *La pittura in Lombardia, Il Trecento*, Milano 1993.

Le siècle de Titien: l'âge d'or de la peinture à Venise, Catalogo della mostra (Pargi, 1993), a cura di Michel Laclotte, Giovanna Nepi Scirè, Paris 1993.

A. Morandotti, *Gerolamo Genga negli anni della Pala di Sant'Agostino a Cesena*, in "Studi di storia dell'arte", n. 4, 1993, pp. 275-290.

U. Ruggeri, *Il Padovanino*, Soncino 1993.

1994

P. De Vecchi, J. Shell, *Bernardo Zenale*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 345-469.

A. Nova, *Alessandro Romanino*, Torino 1994.

- F. Mazzini, *Giacomo detto Jacopino de' Scipioni*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 471-513.
- F. Mazzini, *Pittori anonimi dell'ultimo quarto di secolo e fino al 1512*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 515-675.
- G. Mulazzani, P. Angelini, *Bramante a Bergamo*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 3-29.
- G. Mulazzani, F. Mazzini, *Il Maestro di Casa Angelini*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 31-45.
- M. Olivari (a cura di), *Le Sagrestie di Alzano Lombardo nella Basilica di S. Martino*, Cinisello Balsamo (MI) 1994.
- F. Rossi, *Presenze lombarde*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 47-97.
- F. Rossi, *Presenze venete*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 99-157.
- F. Rossi, J. Shell, *Bernardino Butinone*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 159-267.
- L. Tognoli Bardin, *Regesti documentari*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Quattrocento/II*, Bergamo 1994, pp. 677-687.
- R. Zama, *Gli Zaganelli (Francesco e Bernardino) pittori: catalogo generale*, presentazione di Federico Zeri, Rimini 1994.
- 1995**
- W. Angelelli, *Ipotesi sull'ultimo tempo di Filippo da Verona*, in "Storia dell'Arte", n. 85, 1995, pp. 431-444.
- G. Angelico Scalzi, *Galleria Tadini, guida rapida del visitatore*, Lovere 1995.
- C. Baker, T. Henry (a cura di), *The National Gallery complete illustrated catalogue*, London 1995.
- L. Carubelli, *Tommaso Pombioli*, Crema 1995.
- Giovanni Secco Suardo (1798-1873): fonti, strumenti, materiali di ricerca*, a cura di Enrico De Pascale e Cristina Giannini, Bergamo 1995.
- F. Rossi, con P. Angelini, M.G. Recanati, *Accademia Carrara. Gli affreschi a Palazzo della Ragione*, Milano 1995.
- A. Schiavon, *1768-1775: la soppressione di San Marco di Vedana nelle carte dell'Archivio di Stato di Venezia*, in *La Certosa di Vedana, storia, cultura ed arte in un ambiente delle Prealpi bellunesi*, atti del colloquio (Sospirolo, Belluno), 1995, a cura di L.S. Magoga, F. Marin, Firenze 1998, pp. 61-80.
- L. Tironi, *Il liceo ginnasio di Bergamo. Notizie storiche*, Bergamo 1995.
- 1996**
- L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Addenda e apparati generali*, Milano 1996.
- L. Arrigoni, S. Coppa, M. Olivari (a cura di), *Pinacoteca di Brera. Scuola emiliana*, Milano 1996.
- P. Dal Poggetto, *Pietro Ricchi (1606-1675)*, Rimini 1996.
- Giovanni Secco Suardo. La cultura del restauro tra tutela e conservazione dell'opera d'arte*, atti del convegno pubblicati in "Bollettino d'Arte", supplemento al n. 98, 1996, pp. 33-56.
- L. P. Gnaccolini, *Un ciclo di affreschi quattrocenteschi da Santa Maria delle Grazie a Bergamo*, in "Arte Lombarda", n. 117, 1996/2, pp. 127-132.
- Pietro Ricchi 1606-1675*, Catalogo dalla mostra (Riva del Garda, 1996-1997), a cura di M. Botteri Ottaviani, Milano 1996.

S. Sicoli, *I restauratori della Regia Pinacoteca di Brera; le origini di una professione nella Milano napoleonica*, in "Bottettino d'arte", 1996, pp. 33-56.

1997

G. Agosti, *Su Mantegna. 6 (Lombardia)*, in "Prospettiva", n. 85, I, 1997, pp. 55-90.

E. Bianchi, *S. Giovanni Battista in Dossena*, Bergamo 1997.

M.T. Fiorio (a cura di), *Museo d'Arte antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, tomo I, Milano 1997.

I segni dell'arte: il Cinquecento da Praga a Cremona, Catalogo della mostra (Cremona, 1997-1998), a cura di G. Bora e M. Zlatohlávek, Milano 1997.

Italian paintings from the Seventeenth and Eighteenth Centuries in Dutch Public Collections, edited by Bernard Aikema, Ewoud Mijnlief and Bert Treffers in collaboration with Gert Jan van der Sman, translated from the Dutch by Mandy Sikkens, Firenze 1997.

Napoleone Bonaparte: Brescia e la Repubblica Cisalpina, 1797-1799, Catalogo della mostra (Brescia, 1997-1998), a cura di E. Lucchesi Ragni, R. Stradiotti, C. Zani, Milano 1997.

L. Pagnotta, *Bartolomeo Veneto, l'opera completa*, Firenze 1997.

Scritti per l'Istituto germanico di Storia dell'arte di Firenze: settanta studiosi italiani, a cura di C. Acidini Luchinat et al., Firenze 1997.

Simone Cantarini, detto il Pesarese 1612-1648, Catalogo della mostra (Bologna, 1997-1998), a cura di A. Emiliani, Milano 1997.

F. Zeri, A. De Marchi (a cura di), *La Spezia, Museo civico Amedeo Lia. Dipinti*, Cinisello Balsamo (MI) 1997.

1998

L. Angeloni Gritti, *Santi Alessandro e Vincenzo in Ponteranica*, Bergamo 1998.

M.G. Balzarini, *Foppa*, Milano 1998.

F. Colalucci, *Bergamo negli anni di Lotto: pittura, guerra e società*, Bergamo 1998.

F. Colalucci, *Lorenzo Lotto, e altri, nelle chiese di Borgo S. Antonio a Bergamo*, in "Venezia Cinquecento", VIII, 1998, 15, pp. 143-210.

M.T. Fiorio (a cura di), *Museo d'arte antica del Castello Sforzesco, Pinacoteca*, tomo II, Milano 1998.

E.M. Dal Pozzolo, *Giovanni Bonconsiglio detto Marescalco: l'opera completa*, prefazione di Lionello Puppi, Cinisello Balsamo (MI) 1998.

Fioritura tardogotica nelle Marche, Catalogo della mostra (Urbino, 1998), a cura di P. Dal Poggetto, Milano 1998.

I Leonardeschi. L'eredità di Leonardo in Lombardia, a cura di G. Bora, M.T. Fiorio, P.C. Marani, J. Shell, Milano 1998.

Lorenzo Lotto il genio inquieto del Cinquecento, Catalogo della mostra (Washington, Bergamo, Parigi, 1997-1999), a c. di D.A. Brown, P. Humfrey, M. Lucco, Milano 1998.

Lorenzo Lotto nella Bergamo del '500, riferimenti e immagini della pittura lottesca, "La Rivista di Bergamo", n. 12-13, gennaio-giugno 1998.

D. Moscardin, "Imaginum amorem flagrasse...". *Le raccolte di ritratti di Paolo e Giacomo Filippo Tomasino*, in "Bollettino del Museo Civico di Padova", LXXXVII, 1998, pp. 55-87.

E. Negro, N. Roio, *Francesco Francia e la sua scuola*, Modena 1998.

Pio VI Braschi e Pio VII Chiaramonti. Due pontefici cesenati nel bicentenario della Campagna d'Italia, atti del convegno internazionale (Cesena, 1997), Bologna 1998.

G. C. Sciolla (a cura di), *Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone: un pittore per la Certosa*, Catalogo della mostra (Pavia, 1998), Milano 1998.

A. Tambini, *Schede su alcuni dipinti del territorio di Rimini*, in "Studi romagnoli", XLIX, 1998, pp. 437-455.

1999

J. Anderson, *Frizzoneria in Bergamo*, in S. Dobos (a cura di), *Ex fumo lucem: baroque studies in honour of Klára Garas, presented on her eightieth birthday*, Budapest 1999, vol. II, pp. 233-252.

G. Colmuto Zanella, *Il cantiere del Duomo di Bergamo tra Quattrocento e Cinquecento. Il modello del Dolcebuono e quello di Trosio de Medicis e Giovanni Gagini*, in *Studi di storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi e A. Rovetta, Milano 1999, pp. 185-196.

Milano, Brera e Giuseppe Bossi nella Repubblica Cisalpina, atti dell'incontro di studio (Milano, 4-5 febbraio 1997), a cura di C. Nenci, Milano 1999.

M. Molteni (a cura di), *Cosmé Tura*, Milano 1999.

M. Bona Catsellotti (a cura di), *Musei e Gallerie di Milano. Quadreria dell'Arcivescovado*, Milano 1999.

R. Paccanelli, M.G. Recanati, F. Rossi (a cura di), *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo, saggi, fonti, documenti*, Bergamo 1999.

C. Parisio, *La pittura bresciana dei secoli XV e XVI negli scritti inediti di Giovanni Battista Cavalcaselle*, Brescia 1999.

E. W. Rowlands, "Raffazzonando con qualche gusto e con buona pratica". *Le opere tarde di Francesco Rizzo da Santacroce*, in "Saggi e memorie di storia dell'arte", n. 23, Venezia 1999, pp. 11-30.

2000

G. Angelico Scalzi (a cura di), *I restauri del Tadini*, Lovere 2000.

C. Barbieri, *Specchio di virtù. Il consorzio della Vergine e gli affreschi di Lorenzo Lotto in San Michele al Pozzo Bianco*, Bergamo 2000.

M.T. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio: un pittore milanese nel lume di Leonardo*, Milano 2000.

Ideologie e patrimonio storico-culturale nell'età rivoluzionaria e napoleonica: a proposito del trattato di Tolentino, atti del Convegno (Tolentino, 18-21 settembre 1997), Ministero per i beni e le attività culturali, Ufficio centrale per i beni archivistici, Roma 2000.

I taccuini manoscritti di Giovanni Morelli, a cura di Jaynie Anderson, coordinamento scientifico Marina Massa, Milano 2000.

Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio, Catalogo della mostra (Milano, 2000-2001), a cura di F. Caroli, Milano 2000.

O. Roncelli, *I pittori colleoneschi nei cicli di Malpaga, del Luogo Pio di Bergamo e nelle chiese dell'Incoronata e delle Clarisse di Martinengo*, in "Bergomum", 95, anno XCV, 2000, 1/2, gennaio-giugno, pp. 141-160.

2001

Bergamo l'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510-1530, Catalogo della mostra (Bergamo), a cura di F. Rossi, Milano 2001.

P. Joannides, *Titian to 1518. The Assumption of Genius*, New-Haven-London 2001.

La chiesa di Santa Grata: incontro tra monastero e città, a cura di P. Mazzariol, Bergamo 2001.

Le istituzioni storiche del territorio lombardo, 1859-1971, Progetto Civita (Regione Lombardia), Milano 2001, *ad vocem*.

E. Negro, N. Roio, *Giacomo Cavedone pittore: 1577-1660*, appendice documentaria di Carlo Giovannini, Modena 2001.

E. Negro, N. Roio, *Lorenzo Costa: 1460-1535*, Modena 2001.

F. Rossi (a cura di), *Patrimoni svelati: le quadrerie di enti e istituzioni bergamasche*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2001), Clusone (BG) 2001.

A. Tempestini, *Un dipinto di Francesco Rizzo da Santacroce a Borgo Valsugana*, in “Studi tridentini di Scienze Storiche”, anno LXXX, sezione II, 1-2, 2001, pp. 43-50.

M. Zanchi, *Andrea Previtali, il colorito prospettico di maniera belliniana*, Clusone (BG) 2001.

2002

Da Bergognone a Tiepolo: scoperte e restauri in Provincia di Bergamo, Catalogo della mostra (Bergamo, 2002-2003), a cura di S. Facchinetti, Cinisello Balsamo (MI) 2002.

N. Del Bianco, *Francesco Melzi d'Eril: la grande occasione perduta*, Milano 2002.

Lorenzo Lotto. *Il Compianto sul Cristo morto: studi, indagini, problemi conservativi*, Atti della giornata di studio (Bergamo, 2001), Cinisello Balsamo (MI) 2002.

The age of Van Eyck: the Mediterranean world of early Netherlandish painting, 1430-1530, Catalogo della mostra (Bruges, 2002), a cura di Till Holger Bocher, London 2002.

A. Savoldelli, *Restaurate tre importanti tele di Domenico Carpinoni e Antonio Balestra*, in “La Val Gandino”, febbraio 2002, sezione Arte e Cultura.

Vincenzo Foppa. *Un protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra (Brescia, 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2002.

2003

P.V. Begni Redona (a cura di), *Paolo da Caylina il Giovane e la bottega dei da Caylina nel panorama artistico bresciano fra Quattrocento e Cinquecento*, Brescia 2003.

M. Boskovits, D. Alan Brown, *Italian paintings of the Fifteenth century*, National Gallery of Art Washington, New York-Oxford 2003.

D. Camurri, *L'arte perduta: le requisizioni di opere d'arte a Bologna in età napoleonica, 1796-1815*, Bologna 2003.

Vincenzo Foppa, Catalogo della mostra (Brescia, 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Brescia 2003.

A. Fracassetti, *Giacomo Borlone de Buschis: il pittore dell'oratorio dei Disciplini*, in *La signora del mondo*, atti del convegno internazionale di studi sulla Danza macabra e il Trionfo della morte (Clusone, 1999), Clusone 2003, pp. 145-161.

C. Giardini, *La cupidigia di Verre. Asportazioni, requisizioni (e qualche restituzione) del patrimonio storico-artistico ecclesiastico nella provincia di Pesaro e Urbino nel periodo napoleonico*, in B. Cleri, C. Giardini (a cura di), *L'arte conquistata: spoliazioni napoleoniche dalle chiese della legazione di Urbino e Pesaro*, Modena 2003, pp. 49-53.

N. Mazzoleni, R. Paravisi, M. Scudeletti, *Vicende materiali del “polittico delle Grazie” di Vincenzo Foppa*, in “Solchi”, VII, n. 1-2, settembre 2003, pp. 62-68.

R. Pavoni (a cura di), *Museo Bagatti Valsecchi*, tomo I, Milano 2003.

Titian, catalogo della mostra (Londra, 2003), a cura di D. Jaffé, London 2003.

M. Zanchi, *La Basilica di Santa Maria Maggiore: una lettura iconografica della “Biblia Pauperum” di Bergamo*, Clusone 2003.

2004

J. Bentini, G.P. Cammarota, D. Scaglietti Kelescian (a cura di), *Pinacoteca Nazionale di Bologna. Catalogo Generale*, Vol. 1, “Dal Duecento a Francesco Francia”, Venezia 2004.

E. Daffra, M. Ceriana, *Il Polittico di San Bartolomeo di Cima da Conegliano*, in “Arte Veneta”, n. 61, 2004, pp. 28-69.

- A. De Marchi, “*Lorenzo e Jachomo da Venexia*”: un percorso da Zanino a Jacopo Bellini e un enigma da risolvere, in “Saggi e memorie di Storia dell’arte”, n. 27, 2003, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2004, pp. 71-100.
- Ferramola e Moretto. *Le ante d’organo del Duomo Vecchio di Brescia restaurate*, Catalogo della mostra (Brescia, 2004), a cura di M. Capella, I. Gianfranceschi, E. Lucchesi Ragni, Brescia 2004.
- F. Noris (a cura di), *Immagini di un ritorno: gli antichi affreschi francescani di Santa Maria delle Grazie a Bergamo*, Bolis, Azzano San Paolo (Bergamo) 2004.
- Painters of Reality. The Legacy of Leonardo and Caravaggio in Lombardy*, Catalogo della mostra (New York, 2004), a cura di A. Bayer, New Haven-London 2004.
- N. Penny, *National Gallery Catalogues. The sixteenth century italian paintings*, vol. I, “Paintings from Bergamo, Brescia and Cremona”, London 2004.
- P. Zambrano, J. Katz Nelson, *Filippino Lippi*, Milano 2004.
- 2005**
- G. Agosti, *Su Mantegna I. La storia dell’arte libera la testa*, Milano 2005.
- G. Brambilla Ranise, *Una vita, una collezione, un tradimento. Guglielmo Lochis (1789-1859) e la sua raccolta*, in “Bergomum”, 2005-2006, nn. 1-2, pp. 225-288.
- Collections et marché de l’art en France 1789-1848*, Actes de colloque (INHA, Parigi, 4-6 dicembre 2003), sous la direction de M. Preti-Hamard, P. Sénéchal, Getty Research Institute, Institut national d’histoire de l’art, Presses universitaires de Rennes, Rennes 2005.
- E. Daffra (a cura di), *Inauratam et ornatam. Il Polittico di Cima da Conegliano a Olera*, Bolis Edizioni, Bergamo 2005.
- Marco Palmezzano e il Rinascimento nelle Romagne, Catalogo della mostra (Forlì, 2005-2006), a cura di A. Paolucci, L. Prati, S. Tumidei, Cinisello Balsamo (MI) 2005.
- Napoleone e il Piemonte: capolavori ritrovati*, Catalogo della mostra (Alba, 2005-2006), a cura di Bruno Cilento, con Massimiliano Caldera, Savignano 2005.
- M. Pellegrini (a cura di), *Basilica cattedrale di Parma: novecento anni di arte, storia, fede*, volume 2, Parma 2005, 3 voll.
- G. Petroni, *Le trasformazioni della chiesa e del convento di S. Agostino tra il XV e il XVI secolo*, in *Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio*, a cura di M. Mencaroni Zappetti, E. Gennaro, “Ateneo di Scienze, Lettere e Arti di Bergamo”, Bergamo 2005, pp. 103-178.
- S. Sicoli, *Ambiguità e contraddizioni nella formazione della Pinacoteca di Brera*, in *Venezia e le terre venete nel regno Italico. Cultura e riforme in età napoleonica*, convegno di studi, Venezia (Istituto veneto di Scienze, Lettere e Arti), 15-17 ottobre 2003, a cura di G. Gullino, G. Ortalli, Venezia 2005, pp. 147-193.
- G. Silini, *L’antico monastero di S. Maurizio a Lovere*, in “La voce di Lovere”, anno 58, n. 5, agosto 2005.
- M. Zanchi, *Il Theatrum mortis nel nome della vita eterna, l’Oratorio dei Disciplini a Clusone*, Bergamo 2005.
- 2006**
- A. Ballarin, *La Salomé del Romanino ed altri studi sulla pittura bresciana del Cinquecento*, a cura di B. Maria Savy, Cittadella (PD) 2006, 2 voll.
- Bellini, Giorgione, Titian, and the Renaissance of Venetian painting*, Catalogo della mostra (Washington, Vienna, 2006-2007), a cura di D. Alan Brown, S. Ferino-Pagden, con J. Anderson et al., New Haven 2006.
- S. Facchinetti, *Giovanni Battista Conti. Un prete collezionista ai tempi di Napoleone*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari: una bottega d’arte nel Cinquecento padano*, Catalogo della mostra (Bergamo, 2006), a cura di G. Romano, Cinisello Balsamo (MI) 2006, pp. 141-147.
- M. Lucco (a cura di), *Antonello da Messina: l’opera completa*, con il coordinamento scientifico di Giovanni C.F. Villa, Cinisello Balsamo (MI) 2006.

Mantegna a Mantova (1460-1506), Catalogo della mostra (Mantova, 2006-2007), a cura di M. Lucco, Milano 2006.

Mantegna a Padova (1445-1460), Catalogo della mostra (Padova, 2006-2007), a cura di D. Banzato, A. De Nicolò Salmazo, A. M. Spiazzi, Milano 2006.

Mantegna e le arti a Verona (1450-1500), Catalogo della mostra (Verona, 2006-2007), a cura di S. Marinelli, P. Marini, Venezia 2006.

F. Noris, *Pietro Roncalli*, in *Dizionario biografico dei pittori bergamaschi*, Bergamo 2006, pp. 456-457.

Romanino: un pittore in rivolta nel Rinascimento italiano, Catalogo della mostra (Trento, 2006), a cura di L. Camerlengo et al., Cinisello Balsamo (MI) 2006.

2006/2007

Arianna Bertone, *Pietro Roncalli delegato alla scelta dei quadri nel Dipartimento del Serio*, tesi di specializzazione in Storia dell'arte, relatore Rosanna Sacchi, correlatore Giorgio Zanchetti, Università degli studi di Milano, a.a. 2006-2007.

2007

G. Brambilla Ranise, *La raccolta dimezzata: storia della dispersione della pinacoteca di Guglielmo Lochis, 1789-1859*, Bergamo 2007.

G. Cavallini, *Sulle tracce di un pittore dimenticato del Cinquecento: Giovanni Gastoldi da Caravaggio. Una proposta per il suo catalogo e spunti per le presenze caravaggine a Crema*, in "Insula Fulcheria", dicembre 2007, volume B, pp. 83-106.

Cosmè Tura e Francesco del Cossa: l'arte a Ferrara nell'età di Borso d'Este, Catalogo della mostra (Ferrara, 2007-2008), a cura di M. Natale, Ferrara 2007.

P. Humfrey, *Titian: the complete paintings*, Ghent 2007.

M. Marubbi (a cura di), *La Pinacoteca Ala Ponzzone. Il Seicento*, Cinisello Balsamo (MI) 2007.

A. Tempestini, *Una Madonna e Santi di Francesco Rizzo da Santacroce*, in *Arte nelle Venezia. Scritti di amici per Sandro Sponza*, Saonara (PD) 2007, pp. 91-92.

2008

Giovanni Bellini, Catalogo della mostra (Roma, 2008-2009), a cura di Giovanni C.F. Villa, Cinisello Balsamo (MI) 2008.

G. Coltorti, *Demanio italico e gestione del patrimonio immobiliare e culturale delle congregazioni religiose soppresse nei dipartimenti marchigiani*, in "Studia Picena", LXXIII, 2008, pp. 313-364.

S. Facchinetti, *Fermo Stella da Caravaggio*, Caravaggio 2008.

S. Facchinetti, *Museo Diocesano Adriano Bernareggi in Bergamo: guida storico-artistica*, Cinisello Balsamo (MI) 2008.

La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci, Catalogo della mostra (Ravenna, 2008), a cura di A. Emiliani, C. Spadoni, Milano 2008.

Mantegna, 1431-1506, Catalogo della mostra (Parigi, 2008-2009), a cura di G. Agosti e D. Thiébaud assistiti da A. Galansino e J. Stoppa, edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di A. Canova e A. Mazzotta, Milano 2008.

A. Morandotti, *Il collezionismo in Lombardia: studi e ricerche tra '600 e '800*, Milano 2008.

C. Paratico, *La bottega Marinoni XV-XVI secolo*, Bolis edizioni, Bergamo 2008.

Pittura italiana dal Rinascimento al XVIII secolo. Capolavori dell'Accademia Carrara di Bergamo, Catalogo della mostra (Losanna, 2008), a cura di S. Facchinetti, G. Valagussa, Cinisello Balsamo (MI) 2008.

L. Ravelli, *Giambattista Castello detto il Bergamasco nel Castello di Malpaga*, Bergamo 2008.

C. Valsecchi, *Accademia Carrara: storia economica e istituzionale*, Milano 2008.

2009

C. Battezzati, *Carl Friedrich von Rumohr e l'arte nell'Italia settentrionale*, in "Concorso. Arti e Lettere", III, 2009, pp. 6-23.

M. Boskovits (a cura di), *The Alana Collection. Newark, Delaware, USA. Italian paintings from the 13th to 15th century*, Firenze 2009, 2 voll.

L'arte contesa nell'età di Napoleone, Pio VII e Canova, Catalogo della mostra (Cesena, 2009), a cura di Roberto Balzani, Cinisello Balsamo (MI) 2009.

R. Panigada, *La Basilica di San Martino e le sue sagrestie in Alzano Lombardo*, Bergamo 2009.

Raffaello e Urbino: la formazione giovanile e i rapporti con la città natale, Catalogo della mostra (Urbino, 2009), a cura di L. Mochi Onori, Milano 2009.

G.A. Scalzi, *De basilica: Santa Maria in Valvendra, a Lovere dal 1473*, con fotografie di Gianluigi Bonomelli, Lovere 2009.

2010

Botticelli, Bellini, Guardi...: chefs-d'oeuvre de l'Accademia Carrara de Bergame, Catalogo della mostra (Caen, 2010), a cura di R. Colace, S. Facchinetti, G. Valagussa, P. Ramade, Paris 2010.

S. Buganza, G. Poldi, *Il polittico di Treviglio alla luce del disegno sottostante: impostazione del problema e nuove aperture*, in "Arte Lombarda", nn. 158-159 (1-2), 2010, pp. 39-68.

E. J. Campbell, *Prophets, Saints, and Matriarchs: Portraits of Old Women in Early Modern Italy*, in "Renaissance Quarterly", n. 63.3, Fall 2010, pp. 818-824.

S. Facchinetti, *Intorno ai Santacroce*, Bergamo 2010.

I preraffaelliti: il sogno del '400 italiano da Beato Angelico a Perugino, da Rossetti a Burne-Jones, Catalogo della mostra (Ravenna e Oxford, 2010), a cura di C. Harrison, C. Newall, C. Spadoni, Cinisello Balsamo (MI) 2010.

Milano 1809: la Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica, a cura di Sandra Sicoli, testi di Sandrina Bandera, Atti del Convegno (Milano, 2-3 dicembre 2009), Milano 2010.

Stendhal, Journal, preface de Dominique Fernandez, edition d'Henri Martineau revue par Xavier Bourdenet, Paris 2010.

A. Tempestini, I collaboratori di Giovanni Bellini, in "Saggi e memorie di Storia dell'Arte", n. 33, 2009, Fondazione Giorgio Cini, Venezia 2010, pp. 21-107.

G.C.F. Villa (a cura di), *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, febbraio -giugno 2010), Marsilio, Venezia 2010.

2011

Andrea Previtali. La "Madonna Baglioni", Catalogo della mostra (Bergamo, 2011), a cura di M.C. Rodeschini, Bergamo 2011.

S. Avery-Quash (a cura di), *The travel notebooks of sir Charles Eastlake*, produced for the Walpole Society by the Charlesworth group, 2 voll., Huddersfield 2011.

G. Barachetti, S. Maffioletti, G. Viviani, *San Leonardo: un santo, una chiesa, una comunità, un borgo*, Bergamo 2011.

G. Colombo, M. Marubbi, A. Miscioscia, *Gian Giacomo Barbelli, l'opera completa*, Crema 2011.

I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo. Capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo, Catalogo della mostra (Roma, 2010-2011), a cura di G. Valagussa, G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo (MI) 2010.

Lorenzo Lotto, Catalogo della mostra (Roma, 2011), a cura di Giovanni C.F. Villa, Cinisello Balsamo (MI) 2011.

Maîtres vénitiens et flamands. Bellini, Titien, Canaletto, Van Eyck, Bouts, Jordaens...: chefs-d'oeuvre de l'Accademia Carrara de Bergame et du Musée Royal des Beaux-arts d'Anvers, Catalogo della mostra (Bruxelles, 2011), a cura di Giovanni C. F. Villa, Cinisello Balsamo (MI)-Bruxelles 2011.

A. Piazzoli, G.C.F. Villa, L. Algisi, *Lorenzo Lotto. Un lustro tre capolavori*, Bergamo 2011.

G. Romano, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano 2011.

V. Sgarbi, *Piene di grazia. I volti della donna nell'arte*, Milano 2011.

S. Zatti (a cura di), *La Pinacoteca Malaspina*, Milano 2011.

2012

Brera mai vista, L'arte senza tempo di Enea Salmeggia. La "Deposizione" da San Leonardo a Bergamo, Catalogo della mostra (Milano, 2013) a cura di Cristina Quattrini, testi di Mariolina Olivari, Anna Rosa Nicola, Milano 2012.

Carlo Ceresa: un pittore del Seicento lombardo tra realtà e devozione, Catalogo della mostra (Bergamo, 2012), a cura di S. Facchinetti, F. Frangi, G. Valagussa, Cinisello Balsamo (MI) 2012.

P. Ervas, *Un'aggiunta a Girolamo da Treviso il Vecchio*, in "Nuovi studi", 18, anno XVII, 2012, pp. 129-132.

G. Extermann, *Vasari e gli scultori attorno a Michelangelo nella prima edizione delle Vite*, in B. Agosti (a cura di), S. Ginzburg, A. Nova, *Giorgio Vasari e il cantiere delle Vite del 1550*, Firenze 2012, pp. 91-101.

G. Fossaluzza, *Vittore Carpaccio a Pozzale di Cadore 1519. Le ultime opere per Venezia, Istria e Cadore*, con contributi di M. Mazza e G. Poldi, Zero Branco, Treviso 2012.

P. Manzoni, *Agostiniani ad Almenno. La chiesa e il convento di S. Maria della Consolazione (S. Nicola), la chiesa e il convento di S. Caterina di Tremozia, le terziarie della Costa*, S. Omobono Imagna (BG) 2012.

Renaissance: 15th and 16th century Italian paintings from the Accademia Carrara, Bergamo, Catalogo della mostra (Canberra, Australia, 2011-2012), a cura di R. Radford, G. Valagussa, J. Anderson, National Gallery of Australia, Australia 2012.

S. Sicoli, *La Relazione sulla Pinacoteca municipale di Verona di Giuseppe Bossi, "delegato speciale"*, in "Verona illustrata", n. 25, 2012, pp. 109-117.

2013

Nello splendore mediceo: Papa Leone X e Firenze, Catalogo della mostra (Firenze, 2013), a cura di Nicoletta Baldini e Monica Bietti, Livorno 2013.

2014

Bramante a Milano: le arti in Lombardia 1477-1499, Catalogo della mostra (Milano, 2014-2015), a cura di S. Bandera et. al., Milano 2014.

Giovanni Battista Moroni, Catalogo della mostra (Londra, Royal Academy of Arts, 2014-2015), a cura di S. Facchinetti, A. Galasino, London 2014.

L'Andata al Calvario di Marco Palmezzano. Restauri, ricerche, interpretazioni, atti della giornata di studi (Lovere, Accademia Tadini, 29 settembre 2012), a cura di V. Gheroldi, Lovere 2014.

O. Piccolo, *Il "potere delle immagini" tra Illuminismo e Romanticismo. Fruizione e interpretazione dell'opera d'arte a Bergamo tra 1770 e 1870 attraverso alcuni nuovi documenti dell'epoca*, in "Elephant & Castle, laboratorio dell'immaginario", rivista on-line, n. laboratorio "Le emozioni", settembre 2014, pp. 1-45.

Riscoprire la Carrara. Mantegna, Bellini, Raffaello e Moroni. Restauri e capolavori in dialogo, Catalogo della mostra (Bergamo, 2014), a cura di M. Cristina Rodeschini, Cinisello Balsamo (MI) 2014.

2015

Accademia Carrara, 100 capolavori, testi di P. Plebani, M.C. Rodeschini, G. Valagussa, Milano 2015.

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa, Catalogo della mostra (Milano, 2015), a cura di M. Natale, S. Romano, Milano 2015.

G. Berera, *Sguardi sul Rinascimento. Artisti e architetti nelle chiese di Bergamo*, Bergamo 2015.

Dall'oro al cielo. Le forme della fede a Bergamo tra Tardogotico e Rinascimento, Catalogo della mostra (Bergamo, 2015), a cura di S. Facchinetti, Bergamo 2015.

S. Facchinetti, *Lontano da Venezia. Jacopo Palma il Vecchio nelle chiese bergamasche*, Busto Arsizio (VA) 2015.

Palma il Vecchio. Lo sguardo della bellezza, Catalogo della mostra (Bergamo, 2015), a cura di G.C.F. Villa, Milano 2015.

O. Piccolo, *Tra idealismo e intensità emotiva. La rappresentazione del femminile in Palma riletta in manoscritti inediti*, in G.C.F. Villa (a cura di), *Palma. L'invenzione della bellezza*, Milano 2015, pp. 35-47.