



# Collezione Creberg

da Romanino a Ceruti

*Da sabato 10 maggio a domenica 5 ottobre 2008*

*Museo d'Arte e Cultura Sacra  
Sala Mons. Alberti  
Romano di Lombardia (Bg), Piazza Fiume, 5*

Curatori della mostra

*Bruno Cassinelli*

*Simone Facchinetti*

*Angelo Piazzoli*

*Tarcisio Tironi*

Hanno collaborato all'organizzazione  
della mostra le seguenti funzioni interne  
del Gruppo Banco Popolare  
*Segreteria Generale - Credito Bergamasco*  
*Relazioni Esterne - Credito Bergamasco*  
*nonché la Segreteria del Museo d'Arte e Cultura Sacra*

Stampa, Comunicazione e Promozione

*Segreteria Generale - Credito Bergamasco*

*Relazioni Esterne - Credito Bergamasco*

Testi

*Simone Facchinetti*

*Giovanni Valagussa*

Progetto grafico

*Drive Promotion Design*

Art Director

*Eleonora Valtolina*

© Copyright 2008 Credito Bergamasco

I diritti di traduzione, riproduzione

e adattamento totale o parziale,

con qualsiasi mezzo,

sono riservati per tutti i Paesi





*Collezione Creberg*  
da Romanino a Ceruti



## *Collezione Creberg: un patrimonio per tutti*

Proseguendo nella tradizionale attività di diffusione e valorizzazione dell'arte e della cultura espresse in ambito locale, il Credito Bergamasco ha proposto al Museo d'Arte e Cultura Sacra di Romano di Lombardia di allestire al proprio interno un'esposizione con i dipinti più significativi della collezione della Banca, composta da opere di antichi maestri di scuola italiana dal XV al XVIII secolo.

È tratto comune a molti Istituti di Credito italiani quello di essere collezionisti d'arte, in quanto favoriti dalle condizioni oggettive e ambientali nelle quali essi operano, lavorando nel paese più ricco di beni, opere, capolavori artistici dell'intero pianeta. Per il Credito Bergamasco, da sempre fortemente radicato nel proprio territorio di riferimento, questa specificità è ancora più rilevante: l'attenzione del nostro Istituto alle espressioni culturali del suo territorio ed il suo profondo legame con le aree di insediamento si riflettono infatti nell'entità del suo patrimonio artistico e nel particolare pregio delle opere d'arte che lo compongono.

In particolare questa esposizione riguarda ben undici capolavori - selezionati in seguito ad una accurata e rigorosa indagine condotta da valenti studiosi - che la Banca ha a suo tempo depositato in comodato presso l'Accademia Carrara di Bergamo, al fine di offrire allo studio degli appassionati e all'apprezzamento generale opere altrimenti non facilmente accessibili, consentendone a tutti quotidianamente la pubblica visione. In prossimità del radicale intervento di ristrutturazione dell'edificio ottocentesco che ospita la Pinacoteca cittadina, d'intesa con la Direzione dell'Accademia Carrara stessa, il Credito Bergamasco - proseguendo nella sua scelta strategica di politica artistica rivolta a promuovere il pluralismo culturale - ha ritenuto opportuno che questi dipinti "ritornassero a casa" per essere offerti alla pubblica fruizione tramite il loro prestito ad altri musei, a testimonianza della vitalità e della profondità del rapporto fra la Banca e il territorio.

In aggiunta alle opere del nucleo più significativo della sua collezione, sarà presentata nella suggestiva cornice architettonica del Museo d'Arte e Cultura Sacra la pregevole tela Diana e Callisto del pittore bergamasco Enea Salmeggia, frutto di una recente acquisizione

del Credito Bergamasco, che ha permesso di porre un dipinto privato, rimasto finora inedito e pressoché sconosciuto, nella quotidiana disponibilità dei fruitori del bello.

Con questa mostra destinata a suscitare grande interesse ed organizzata tramite la Fondazione, la Banca prosegue dunque nel suo ruolo attivo di divulgazione e valorizzazione dell'arte e della cultura, donando ai visitatori un'opportunità in più di conoscere ed apprezzare le opere di artisti che - in tempi, luoghi e situazioni diverse - hanno posto i propri talenti al servizio del desiderio di bellezza estetica e spirituale che da sempre connota l'avventura dell'uomo nella storia. Naturalmente, come rassegna di bella pittura, essa costituisce anche uno stimolo aggiuntivo alla visita del Museo d'Arte e Cultura Sacra con il quale già in passato il Credito Bergamasco, oltrepassando la dimensione del semplice sostegno finanziario, ha portato a felice compimento rilevanti progetti, dal recupero della sala Pigola, con annesso laboratorio, alla realizzazione del percorso artistico-spirituale denominato "Via Crucis Via Lucis".



## *A contatto con l'arte e la bellezza*

Sempre più persone in questi tempi riconoscono la necessità e l'efficacia dell'arte e della bellezza come dimensioni vitali della persona.

Sin dalla sua nascita la banca Credito Bergamasco ha ricoperto il ruolo di promotrice dell'arte e della cultura, con l'intento prevalente della conservazione e del recupero di importanti opere presenti sul mercato, evitando che queste, acquisite da collezionisti privati, non fossero più godibili dal pubblico.

L'incontro tra la *mission* del Credito Bergamasco e del Museo d'Arte e Cultura Sacra, ha reso possibile questo evento espositivo. L'intuizione iniziale ha trovato una formulazione più rigorosa e convincente, accessibile al grande pubblico, grazie al contributo del Personale Dirigente della Fondazione dello stesso istituto bancario, al quale va il mio più vivo ringraziamento.

Il Museo d'Arte e Cultura Sacra, istituzione culturale con finalità pastorale che mette in mostra oggetti per trasmettere significati, da un anno e mezzo è in funzione nella città di Romano di Lombardia. Il suo scopo è anche quello "di mostrare l'umanità della fede, di infondere il gusto della bellezza che salva e insieme il gusto della pace e dei suoi frutti" (Card. Martini).

Per questo, ben volentieri ospita nella sede distaccata, "sala mons. Alberti", le opere della Collezione Creberg.

Il trasferimento temporaneo di questi capolavori, raccolta di straordinario valore culturale, risponde al compito proprio dell'Istituto Bancario e - ne sono certo - metterà in movimento autentiche sollecitazioni e attiverà opportunità culturali per il pubblico romanese e della Bassa Bergamasca.

Ringrazio Presidente e Collaboratori per la cordiale fiducia e il concreto aiuto accordati al Museo d'Arte e Cultura Sacra e per la saggia lungimiranza che Li ha ispirati e sostenuti nell'iniziare sul territorio, non solo di Bergamo, interventi di promozione culturale.

Auspico che i romanesi e non, visitando la Collezione Creberg, possano godere dal contatto con la bellezza, "frutto prezioso che resiste al logorio del tempo, che riunisce le generazioni e le fa comunicare nell'ammirazione" (Giovanni Paolo II). In fondo, ciascuno di noi è l'artista o l'artigiano della propria vita.

Facciamone qualcosa di bello.

Mons. Tarcisio Tironi  
Presidente del Museo d'Arte e Cultura Sacra  
Romano di Lombardia



## *Sommario*

Francesco Botticini <i>Madonna in adorazione del Bambino</i>	10
Girolamo Figino <i>Assunzione della Vergine</i>	12
Girolamo Romanino <i>Scena Eucaristica</i>	14
Giovan Paolo Cavagna <i>Ritratto di gentiluomo con due figli</i>	16
Enea Salmeggia detto il Talpino <i>Diana e Callisto</i>	18
Simone Vouet <i>Vergine addolorata</i>	20
Pittore caravaggesco napoletano <i>San Pietro visita Sant'Agata in carcere</i>	22
Giovanni Andrea De Ferrari <i>Cleopatra</i>	24
Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto <i>Santa Maria Maddalena in preghiera</i>	26
Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto <i>Maschere e venditrice</i>	28
Enrico Albricci <i>Corteo e Arrivo in barca</i>	30

Francesco Botticini (Firenze, 1446 - 1498)

## *Madonna in adorazione del Bambino* tavola, Ø cm 105

L'affettuosa scena sacra ci rappresenta Maria inginocchiata e adorante in una apertura di idilliaco paesaggio campestre, rivolta al Bambino che giace per terra, appena appoggiato su un lembo del manto della madre. Le figure sono così spinte verso il primo piano da voler quasi chiamare lo spettatore a far parte dello stesso gruppo e la dolcezza familiare che lega i due personaggi fa sì che gli sguardi si cerchino e i gesti si corrispondano con un'accentuazione sentimentale che diventa più esplicita nel Bambino impegnato a succhiarsi il pollice e a cercare di sollevarsi, come fanno i neonati quando, frignando, chiedono di essere presi in braccio.

Un'immagine che si pone bene nella tradizione fiorentina quattrocentesca e fa riferimento in particolare alle note invenzioni di Filippo Lippi dei primi anni sessanta (la *Adorazione* a Firenze del 1463, agli Uffizi, e l'altra a Berlino, Staatliche Museen), ma rilette qui nel momento della scoperta di una maggior sensibilità alla luce d'ambiente e al contesto paesistico, dunque nel raggio della più diretta influenza di Andrea del Verrocchio, la cui bottega è nel breve periodo intorno all'ottavo decennio il luogo di incontro più avanzato sulla scena artistica cittadina. A Firenze si trovano allora, tra gli altri, anche i quasi coetanei Domenico Ghirlandaio e Leonardo: al loro confronto, così impegnativo, Francesco Botticini che è di qualche anno più anziano ritaglia per sé il filone di una pittura devozionale di altissimo profilo, caratterizzata dalla nitida eleganza del disegno e da una cromia cristallina: aspetti che possono giustificare l'ipotesi di un suo alunnato negli anni sessanta presso Alesso Baldovinetti (Venturini 1992 e 1994), da cui certo può arrivare l'amore per la luce tersa che leviga le superfici fino a cospargerle di un'intonazione dorata e soprattutto un particolare interesse per un paesaggio che si estenda a perdita d'occhio verso un orizzonte basso, in vedute quasi a volo d'uccello, immobili nella trasparenza del sole meridiano.

Al Botticini si può dunque assegnare senza incertezze anche questo dipinto, come d'altronde è già stato fatto fin dal momento della sua riapparizione recente (Algranti 1971) e come in seguito è stato confermato nella bibliografia, con una datazione che è andata precisandosi intorno alla metà degli anni settanta. Questo in virtù anche dell'aggancio puntuale con un'altra opera assai celebre, assegnata allo stesso Botticini. Si tratta della grande *Assunzione della Vergine* della National Gallery di Londra, una tavola commissionata dall'umanista Matteo Palmieri, verosimilmente tra il 1474 e il



Francesco Botticini, *Assunzione della Vergine*, Londra, National Gallery

1476, per la cappella di famiglia in San Pier Maggiore a Firenze. Nella zona inferiore di questa visione tra cielo e terra si allarga una veduta della pianura toscana e a sinistra appare inginocchiato il committente sullo sfondo di un panorama di Firenze, meravigliosamente preciso. Il paesaggio si completa in questa parte con un particolarissimo dettaglio di campagna che è stato riconosciuto come la Badia Fiesolana, sul fianco della collina di San Domenico, che domina il corso sinuoso del torrente Mugnone allora attraversato in questa zona da un ben riconoscibile ponte a tre arcate. Poiché sappiamo che Matteo Palmieri aveva acquistato dei terreni nella zona della Badia, risulta immediato il legame sentimentale con la campagna del dipinto di Londra, ma d'altra parte non sembra da escludere neppure l'ipotesi che lo stesso committente avesse chiesto al pittore di rappresentargli di nuovo quello scorcio così familiare, che infatti appare identico nel nostro tondo, per un dipinto molto più piccolo e destinato, diversamente dall'altro, alla collocazione domestica.

(G.V.)

### Bibliografia

- G. Algranti, *Antologia di dipinti di cinque secoli*, catalogo della mostra, Milano 1971, s.p.
- H. Kiel, *Aus der Arbeit der Museen: Italien*, 'Pantheon', XXIX, 1971, pp. 344-348, in part. pag. 345.
- A. Padoa Rizzo, *Per Francesco Botticini*, 'Antichità viva', XV, 5, 1976, pp. 3-12, in part. p. 9.
- L. Venturini, in *Maestri e botteghe. Pittura a Firenze alla fine del Quattrocento*, catalogo della mostra, Firenze 1992, p. 245.
- L. Venturini, *Francesco Botticini*, Firenze 1994, pp. 64, 113.
- P. Zambrano, in *Tesori d'arte delle banche lombarde*, catalogo della mostra, Milano 1995, p. 10.
- R. Bartoli, in *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano 1996, pp. 16-19.



Girolamo Figino (Milano, notizie dal 1524 al 1569)

## *Assunzione della Vergine* tavola, cm 313,8 x 190,7

L'episodio dell'Assunzione della Vergine viene messo in scena al centro di un paesaggio boschivo, aperto a canocchiale sulla vista di un lago alpino. Ai bordi di una tomba a pavimento sono collocati - in un repertorio di pose artefatte - i dodici Apostoli, mentre la Vergine spicca il volo in una mandorla di nuvole.

La presenza di un cartellino posto sul retro della tavola permette di precisare la sua più antica destinazione collezionistica: "Inventario giudiziale di Casa Litta di Milano. Categoria IX dell'Inventario. N. inv. 309. Numero dei capi subalterni al detto n. 309 della Categoria". Tramite questa traccia inventariale si ricava anche la sua prima citazione a stampa: nella rassegna delle collezioni milanesi contenuta nel repertorio di Cesare Cantù (1844), dove è registrata con un'attribuzione a Marco d'Oggiono (la ricostruzione di questo tratto di storia della pala si deve a Frangi 1996). Rimangono a tutt'oggi ignote sia la collocazione originaria (molto verosimilmente da ricercare in un ente religioso soppresso a cavallo tra XVIII e XIX secolo) che le successive vie di trasmigrazione dell'opera dalla collezione Litta (comunque dispersa tra gli anni sessanta e settanta dell'Ottocento).

Alla sua prima apparizione in pubblico venne rifiutato il generoso riferimento a Andrea Solario (con cui passò da Gilberto Algranti al Credito Bergamasco), per orientarne la lettura in ambito leonardesco milanese verso il 1530-1540 (Carminati 1995). In quella stessa circostanza venne puntualmente collegato al dipinto un disegno preparatorio conservato all'Ambrosiana (F 263 Inf. 62), già riferito a Cesare da Sesto (per esempio da L. Cogliati Arano, *I Disegni di Leonardo e della sua cerchia*, in *Leonardo all'Ambrosiana*, catalogo della mostra, a cura di A. Marinoni e L. Cogliati Arano, Milano 1982, p. 132, n. 39). Spetta poi a Francesco Frangi l'intuizione di annettere l'*Assunzione della Vergine* al profilo del Maestro della pala Solomon (1996), successivamente sciolto dallo stesso studioso nella precisa identità anagrafica di Girolamo Figino (1997). Il catalogo dell'anonimo maestro così come era stato delineato dal Frangi (e le cui prime intercettazioni risalivano a Giovanni Romano e Angelo Dalerba: in *Gaudenzio Ferrari e la sua cerchia. I cartoni cinquecenteschi dell'Accademia Albertina*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Torino 1982, p. 252) ha resistito alla prova del nove, tanto da superare più di una verifica: oltre che nelle notizie a lui riservate dalla storiografia cinquecentesca, in



Girolamo Figino, *Due teste di apostoli*, Milano, Biblioteca Ambrosiana

un'opera finalmente firmata e datata 1559-1560 (la *Madonna del velo* in Sant'Ambrogio a Milano). Diventano così meglio comprensibili gli espliciti riferimenti a Leonardo (in forza di un alunnato speso dal Figino a fianco di Francesco Melzi, allievo ed erede del Vinci) e percorribile un'ipotesi di scalare le opere fin qui radunate tra la fine degli anni trenta del Cinquecento e il 1569 (data che compare nella *Sacra famiglia con San Siro* in San Marco a Milano), con l'inserimento della nostra pala nel ristretto gruppo di quelle più antiche. (S.F.)

### Bibliografia

- C. Cantù, *Milano e il suo territorio*, Milano 1844, II, pp. 251, 279.
- M. Carminati, in *Tesori d'arte delle banche lombarde*, catalogo della mostra, Milano 1995, p. 37, n. 54.
- F. Frangi, in *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano 1996, pp. 21-31.
- F. Frangi, *Girolamo Figino ritrovato*, in 'Nuovi Studi', II, 3, 1997, pp. 31-40, in part. p. 34.
- S. Gatti, *Una pala di Gerolamo Figino già nella chiesa di San Giorgio a Casatenovo e ora a Berlino*, in 'Arte Lombarda', 145, 2005, pp. 93-95, in part. p. 95, nota 7.



Girolamo Romanino (Brescia, circa 1484/1487 - 1560)

## *Scena eucaristica* tavola, cm 80,2 x 91,3

Un sodalizio di devoti inginocchiati davanti a un altare assiste alla celebrazione della messa. Il luogo è appena rischiarato da due candele accese nelle nicchie ai lati della mensa, mentre all'esterno delle finestre si percepisce un'atmosfera notturna. L'episodio eucaristico è stato letto in passato (Ferrari 1961) in relazione alla vicenda di Sant'Apollonio: quarto vescovo di Brescia rimasto durante una notte privo dei mezzi per celebrare la messa, apparsi miracolosamente dopo una preghiera. Alla celebrazione assistettero anche i Santi Faustino e Giovita, liberati dal carcere dove erano stati rinchiusi dall'imperatore Adriano. Proprio l'assenza dei Santi patroni di Brescia e la vistosa presenza di un cappello cardinalizio (a qualificare un ruolo mai ricoperto da Sant'Apollonio) hanno fatto vacillare la tradizionale intitolazione iconografica del dipinto (Nova 1994; Frangi 1996; Rossi 2000). Andrà tuttavia puntualizzato che il galero cardinalizio è contraddistinto da 15 fiocchi pendenti per lato, mentre le 6 nappe sono proprie della dignità episcopale.

La tavola è stata resa nota per la prima volta da Maria Luisa Ferrari (dietro segnalazione di Roberto Longhi) con il sicuro riferimento a Romanino, in un'epoca della sua attività compresa tra gli affreschi di Santa Maria della Neve a Pisogne e quelli di Sant'Antonio a Breno, cioè entro la seconda metà degli anni trenta del Cinquecento. Nonostante sia stato avanzato qualche dubbio sull'attribuzione (Bossaglia 1963), la discussione si è decisamente spostata sul problema della cronologia del dipinto. Alessandro Nova (1994) ha proposto una collocazione tarda (circa 1545-1550), anche dietro lo stimolo del parallelo con l'opera estrema di Lorenzo Lotto (già individuato dalla Ferrari). La medesima suggestione sembra aver condizionato la circostanziata lettura di Francesco Frangi (1996), recentemente approdato alla convinzione che il dipinto non sia completamente autografo, fino a rendere rintracciabili: "a fianco del maestro, collaboratori di bottega" (Frangi 2006). Il punto è quanto mai delicato, considerando che la fisionomia stilistica del futuro genero di Romanino, Lattanzio Gambara (suo collaboratore a partire dal 1549), è stata ormai chiaramente delineata (tale almeno da far scartare il suo nome in relazione alla tavola bergamasca), mentre quella del garzone Daniele Mori (legato al pittore bresciano almeno dal 1534) stenta ancora a chiarirsi sufficientemente.

Proprio l'estrema sommarietà con la quale sono espressi alcuni devoti (si osservi il volto privo di lineamenti della figura femminile inginocchiata



Girolamo Romanino, *Messa di Sant'Apollonio* (part.), Brescia, Santa Maria in Calchera

all'estrema destra) suggerisce una certa cautela nell'esame del quadro, non propriamente in "buone condizioni" di conservazione, come è stato detto (Nova 1994). Anche se le sprezzature di Romanino sono diventate sigle della sua personale temperatura espressiva, qui ci troviamo di fronte a un'opera che manifesta i segni di un'antica pulitura in profondità (travisata in chiave di un abbozzo autonomo da Rossi 2000). Non si giustificerebbero altrimenti gli alleggerimenti di pellicola pittorica che hanno colpito varie zone della superficie, a partire dalla cotta bianca vestita dal sacerdote, talmente rarefatta da far affiorare larghe zone di preparazione. (S.F.)

### Bibliografia

- M.L. Ferrari, *Il Romanino*, Milano 1961, p. 322 e tav. 87.  
R. Bossaglia, *La pittura del Cinquecento: i maggiori e i loro scolari*, in *Storia di Brescia*, II, Brescia 1963, pp. 1011-1101, in part. p. 1062.  
*Dipinti antichi*, Finarte, asta 19, Milano 1965, n. 46.  
A. Nova, *Girolamo Romanino*, Torino 1994, p. 337, n. 112.  
F. Frangi, in *Tesori d'arte delle banche lombarde*, catalogo della mostra, Milano 1995, p. 39, n. 59.  
F. Frangi, in *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano 1996, pp. 35-36.  
F. Rossi, in *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, catalogo della mostra, Milano 2000, pp. 207-208.  
F. Frangi, *L'ultimo Romanino (e il primo Gambara)*, in *L'ultimo Romanino. Ricerche sulle opere tarde del pittore bresciano*, catalogo della mostra, a cura di F. Frangi e R. Stradiotti, Cinisello Balsamo (Milano) 2006, pp. 17-39, in part. p. 38, nota 20.



Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550 - 1626)

## *Ritratto di gentiluomo con due figli* tela, cm 94,5 x 73,5

Su uno sfondo grigio e neutro - segnato solo dall'ombra portata del profilo dell'uomo - si staglia il triplice ritratto di un gruppo familiare: padre e figli. Il legame parentale sembra confermato dal gesto protettivo con cui l'adulto abbraccia il bambino più grande, protendendo la mano sinistra sulla testa del più piccolo. Difficile - e inopportuno - cercare di precisare meglio la condizione sociale del gruppo (vedovo lui, orfani di madre i bambini) in assenza di ulteriori dati sulla loro identità. E in questa direzione non si fa alcun progresso dalla recentissima storia collezionistica del dipinto, pubblicato per la prima volta da Luisa Bandera nel 1978, con una imprecisata provenienza da una collezione privata bergamasca. La raccolta era quella del regista, pubblicitario, editore e animatore culturale Nino Zucchelli, da cui il dipinto transiterà agli eredi, per essere, infine, acquistato nel 1998 dal Credito Bergamasco.

Dal momento della sua prima pubblicazione non è mai stato messo in discussione il suo riferimento attributivo, piuttosto ci si è concentrati sul problema cronologico. Nonostante Luisa Bandera non abbia esplicitato nella scheda relativa una proposta di datazione, essa la si ricava dal montaggio delle fotografie a corredo della monografia. Il nostro dipinto è posto vicino al *Ritratto di organista* (già Parigi, Galerie Heim) e al *Ritratto di signora con libro* (Bergamo, Accademia Carrara), tutti visti come precedenti rispetto allo standard della chiesa di San Rocco a Bergamo, datato 1591. Un primo passo avanti nella soluzione del nodo cronologico è venuto dalla proposta di divaricare la posizione tra il giovanile *Ritratto di organista* e il più maturo ritratto dell'Accademia Carrara (E. De Pascale, in *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra, Bergamo 1987, p. 235). In questa direzione si è allineata tutta la successiva letteratura sull'argomento, impegnata a sottolineare l'influenza stilistica che le opere di Francesco Bassano (giunte in città tra il 1586 e il 1592) hanno esercitato sulla pittura di Giovan Paolo Cavagna nell'ultimo decennio del Cinquecento. E in questa congiuntura veneta - un vero e proprio plagio dello stile bassanesco - si colloca il *Ritratto della famiglia Furietti davanti alla Vergine*, segnalato da una fonte settecentesca e reso noto da Francesco Frangi (2002). Proprio la conoscenza di questo importante esito ritrattistico suggerisce però di immaginare i tempi e le modalità di aderenza al nuovo stile bassanesco (accolto anche come contravveleno all'inclinazione classicheggiante e retrospettiva messa in atto



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di gentiluomo*, Milano, collezione Koellikoer

dal pittore antagonista Enea Salmeggia) dilatati e non immediati. Basterà anche solo verificare come uno degli apici di questa svolta (segnata da un uso pirotecnico della luce) vada riconosciuto nella *Pentecoste* di Vall'Alta, documentata al 1598. E se poi si vorranno rintracciare gli esiti distillati di quest'esperienza si potranno individuare anche nella *Pietà e Santi* di Gorlago (saldata nel febbraio del 1604), dove tra i volti dei Santi - accarezzati da una luce radente - si insinuano forti analogie con il *Ritratto di gentiluomo* della collezione Koelliker: forse il dipinto in assoluto più vicino al nostro *Ritratto di gentiluomo con due figli*. (S.F.)

### Bibliografia

- L. Bandera, *Giovan Paolo Cavagna*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento*, IV, Bergamo 1978, p. 188, n. 62.
- E. De Pascale, *Giovan Paolo Cavagna. Ritratto di gentiluomo con due figli*, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo dopo Moroni*, catalogo della mostra, a cura di E. De Pascale e F. Rossi, Bergamo 1998, pp. 5-20.
- E. De Pascale, in *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, catalogo della mostra, Milano 2000, p. 180.
- F. Frangi, in *Da Bergognone a Tiepolo. Scoperte e restauri in Provincia di Bergamo*, catalogo della mostra, a cura di S. Facchinetti, Cinisello Balsamo (Milano) 2002, pp. 76-81, in part. p. 81, nota 18.
- F. Frangi, in *Collezione Koellikoer. Dipinti lombardi del Seicento*, a cura di F. Frangi e A. Morandotti, Torino 2004, pp. 14-17, in part. p. 14.



Enea Salmeggia detto il Talpino (Bergamo, circa 1565 - 1626)

## *Diana e Callisto* tela, cm 125 x 156

L'episodio di Diana e Callisto, narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio, viene messo in scena nel quadro di Salmeggia in una radura acquitrinosa e boschiva. L'azione si concentra nel proscenio del dipinto, al cui centro esatto si impone il personaggio di Diana (con la falce di luna segnata in fronte e l'arco stretto in mano), ripresa mentre accusa Callisto (l'unica ninfa che indossa le vesti), colpevole di essere stata segretamente sedotta da Giove. Al gesto di accusa lanciato da Diana due ninfe compagne tentano di spogliare Callisto, al fine di svelarne lo stato di gravidanza.

Il generoso riferimento del dipinto al Domenichino (documentato da un'antica targhetta posta sulla cornice) si potrebbe spiegare in forza dell'analogia iconografica con la celeberrima tela del pittore bolognese conservata alla Galleria Borghese di Roma, oltre che con la sua collocazione fuori contesto. La tela era infatti approdata in una collezione fiorentina, dove è stata acquistata dal Credito Bergamasco nel 2007 (e immediatamente sottoposta a un intervento di restauro a cura di Alberto Sangalli).

Nonostante sia l'unica opera di soggetto profano finora riemersa dal cospicuo catalogo del pittore (ad esclusione di un disegno con le Muse conservato all'Ambrosiana), essa ci testimonia dell'applicazione in un genere documentato dalle fonti e collezionato - in particolare - da suoi estimatori milanesi. Padre Sebastiano Resta - discendente di quel Giacomo Resta presso il quale Salmeggia aveva soggiornato durante le sue periodiche trasferte milanesi - possedeva un'*Aurora* del pittore bergamasco, mentre nella collezione di Giacomo Carrara figurava un *Giudizio di Paride*. In relazione al dipinto con Diana e Callisto si conservano due disegni preparatori per singole figure: la *Testa femminile di profilo girata verso destra* (Bergamo, Accademia Carrara, n. 436) e la *Testa femminile* (Milano, Pinacoteca Ambrosiana, Cod. F. 265 inf.). Il primo verrà tradotto nel profilo della ninfa che gattona nell'acqua, il secondo nel volto di Diana.

Da un'indagine radiografica della tela si è appurato che la ninfa che si spoglia all'estrema destra del dipinto era stata inizialmente collocata nella porzione di paesaggio che colma lo spazio tra la ninfa seduta e quella in piedi nei pressi di Diana (Sangalli 2007).

Il livello di assimilazione leonardesca esibito nel quadro suggerisce una datazione approssimativa, circoscrivibile agli anni 1615-1620, quelli compresi



Enea Salmeggia, *Testa femminile di profilo girata verso destra*, Bergamo, Accademia Carrara

tra lo spicchio di decorazione della cupola di Santa Maria Maggiore (1615) e il *Martirio di Sant'Agata* in Sant'Agata del Carmine (1620), entrambi a Bergamo. L'acme di questo fenomeno di assorbimento si rivela nella testa sorridente della ninfa che sovrasta Callisto, impensabile senza una meditata riflessione su un prototipo di stretta ortodossia leonardesca, come la *Madonna del cuscino verde* di Andrea Solario (Parigi, Musée du Louvre), nota anche tramite due disegni morbidamente sfumati, preparatori per la testa della Madonna (Milano, Biblioteca Ambrosiana). L'aria corrucciata e dolorante di Callisto trova un parallelo appena più estatico nella testa reclinata della Sant'Agata, la protagonista della pala di Sant'Agata del Carmine citata poco fa. (S.F.)

### Bibliografia

- S. Facchinetti, *Salmeggia profano*, in *Salmeggia profano*, Bergamo 2007, pp. 15-23.  
A. Sangalli, *Intervento di restauro*, in *Salmeggia profano*, Bergamo 2007, pp. 25-31.  
S. Facchinetti, *Salmeggia profano*, in 'Prospettiva', 125, 2007, pp. 53-56.



Simon Vouet (Parigi, 1590 - 1649)

## *Vergine addolorata* tela, cm 66,3 x 50,5

Il dipinto, non grande, presenta Maria in un primo piano molto ravvicinato nell'atteggiamento della *Mater dolorosa*: lo sguardo supplicante è rivolto al cielo nella direzione da cui proviene la luce, che è insieme anche presenza divina, mentre la mano s'impiglia in un lembo del velo appoggiato sul capo, annodandosi in un gesto che è già barocco nell'espressione consentanea del tormento e dell'estasi. Una scena raffinatissima dunque pur nell'essenzialità di impostazione, da assegnare senza perplessità a Simon Vouet come infatti risulta nella vicenda critica a partire dalla prima segnalazione di quasi quarant'anni fa, quando il dipinto stava nella collezione dell'architetto romano Andrea Busiri Vici. Proprio allora si avanzava l'ipotesi, probabilmente suggerita dallo stesso proprietario, che la giovane modella dall'espressione così forte e sensuale potesse essere identificabile con Virginia da Vezzo, futura moglie dell'artista; un'idea che "il confronto con il ritratto della donna inciso da Claude Mellan nel 1626, non permette né di accettare né di rifiutare" (Frangi 1996). Il livello qualitativo assai alto dell'opera si apprezza malgrado qualche impoverimento della superficie dovuto probabilmente a eccessive puliture che hanno leggermente abraso le velature più sottili, specialmente nei passaggi chiaroscurali della carnagione del viso dove alcuni scarti luminosi risultano troppo bruschi. Forse anche per questo non risulta del tutto facile individuare una data precisa per la realizzazione del dipinto, che comunque risale al lungo soggiorno giovanile italiano di Vouet, compreso tra il 1613 e il 1627. Una prima indicazione in proposito, avanzata dallo Schleier (1971) mirava alla metà degli anni dieci del Seicento, suggerimento che più tardi la Mojana (1995) spostava invece alla metà del decennio successivo. Un'opinione quest'ultima accolta con molta prudenza anche dal Frangi (1996) che sottolinea, nella molteplicità di possibili riferimenti ad opere italiane di Vouet, in particolare alcune consonanze anche tipologiche con l'*Assunta* ad affresco nella cappella Alaleone in San Lorenzo in Lucina a Roma, che risale al 1623-24. Una proposta che appare ancor oggi risolutiva quanto alla cronologia ed è accolta sostanzialmente negli studi successivi, se per Schleier (2001) si confermano le stesse date, mentre ora secondo il Giannini (2008) si potrebbe spostarsi al 1624-25. Sullo sfondo comunque della attività di Vouet in questi anni rimane l'importanza del rapporto

con la pittura di Giovanni Lanfranco, che il francese doveva aver conosciuto a Roma. Le opere del maestro parmense a partire soprattutto dalla metà degli anni dieci, eseguite in alcuni edifici importanti di Roma come la volta della cappella Bongiovanni in Sant'Agostino, del 1615, oppure la cupola di Sant'Andrea della Valle, intrapresa nel 1624, e la volta della Loggia del Casino Borghese, dell'anno successivo, aprono a Vouet la conoscenza del classicismo elegante di matrice emiliana. Anzi sembrerebbe più puntuale il suo interesse proprio per i primi episodi di Lanfranco a Roma, in chiave protobarocca (Schleier 1971; Giannini 2008) e forse "nella morbidezza dei trapassi chiaroscurali e nell'accordo dei valori cromatici che animano le opere di questa fase, Vouet sembra poi tentare di risalire, attraverso Lanfranco, alla facilità e disinvoltura dei modi di Correggio" (Giannini 2008). (G.V.)

### Bibliografia

- s.a., in *I Francesi a Roma. Residenti e viaggiatori nella Città Eterna dal Rinascimento agli inizi del Romanticismo*, catalogo della mostra, Roma 1961, p. 129, n. 250.
- s.a., in *Il ritratto francese da Clouet a Degas*, catalogo della mostra, a cura di O. Dutilh e T. Rosenberg, Roma 1962, p. 106, n. 208.
- E. Schleier, *Un chef d'œuvre de la période italienne de Simon Vouet*, 'Revue de l'Art', 11, 1971, pp. 65-73, in part. p. 69, tav. 8.
- A. Brejon de Lavergnée e J.P. Cuzin, in *I caravaggeschi francesi*, catalogo della mostra, Roma 1973, pp. 218, 248.
- M. Mojana, in *Tesori d'arte delle banche lombarde*, catalogo della mostra, Milano 1995, p. 126, n. 208.
- F. Frangi, in *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano 1996, pp. 53-54.
- E. De Pascale, in *Dipinti caravaggeschi nelle raccolte bergamasche*, catalogo della mostra, a cura di E. De Pascale e F. Rossi, Bergamo 2000, pp. 42-44.
- E. Schleier, in *Giovanni Lanfranco. Un pittore barocco tra Parma, Roma e Napoli*, catalogo della mostra, a cura di E. Schleier, Milano 2001, pp. 346-347.
- A. Niklaus, *Simon und Aubin Vouet*, in *Künstlerbrüder von den Dürer zu den Duchamps*, catalogo della mostra, Petersberg 2005, pp. 132-135.
- F. Giannini, in *Guido Cagnacci. Protagonista del Seicento tra Caravaggio e Reni*, catalogo della mostra, a cura di D. Benati e A. Paolucci, Cinisello Balsamo (Milano) 2008, pp. 152-153.



Pittore caravaggesco napoletano (attivo nel terzo decennio del Seicento)

## *San Pietro visita Sant'Agata in carcere* tela, cm 157 x 123

Il celebre episodio della leggenda di Sant'Agata si svolge nell'ambiente buio di un sotterraneo dove si trova la cella, suggerita da qualche dettaglio architettonico appena percettibile. Un anziano San Pietro incede preoccupato e alza la destra nel gesto della benedizione, scostando con l'altra mano un velo trasparente che copriva il corpo martirizzato della Santa, addormentata o svenuta, con un seno orribilmente tagliato via e appoggiato quasi come un piccolo oggetto sullo scalino di pietra scura che sporge in primo piano. Alla scena partecipa un giovane angelo, un bimbetto agitato, che sembra rivolgersi a San Pietro come per avere istruzioni sul da farsi e che regge tra le mani un'ampolla dove si troverà verosimilmente dell'unguento per sanare le ferite del martirio.

L'intero gruppo è dichiaratamente costruito su una rigorosa diagonale che parte nell'angolo a sinistra, in alto, per scendere fino all'estremo opposto della tela, a destra in basso: una direzione di movimento che è rimarcata dallo scalino perfettamente allineato su questo asse e che ne segna un punto d'arrivo in avanti vicinissimo allo spettatore; ma a sottolineare lo stesso orientamento si muove anche la direzione della luce che pare seguire il passo di San Pietro, calando sulle sue spalle e accendendo prima l'angelo, di sguincio, e poi il profilo della santa reclinata per terra. Piuttosto incongruo invece rispetto all'intera rappresentazione è il gruppo di angioletti persi tra le nubi che stanno in alto nell'angolo da cui la luce proviene: un dettaglio che i più tra gli studiosi (Papi, Contini, Prohaska) considerano aggiunto in un periodo più tardo.

Un dipinto dunque di notevole qualità che era stato reso noto da Papi sulla base di una fotografia conservata nella Biblioteca Hertziana di Roma, là nella cartella di Battistello Caracciolo ma pubblicato come di ambito caravaggesco napoletano, anche se “sembrerebbe di scorgere notevoli consonanze stilistiche e spirituali con la Gentileschi” (Papi 1991, p. 60). Senza ulteriori riflessioni il dipinto torna a Battistello per la Mojana, mentre in occasione della pubblicazione dell'intera raccolta del Credito Bergamasco, divenutone nel frattempo il proprietario, una complessa analisi del Contini provava a spostarne l'autore oltralpe, immaginando possibili analogie con la diffusione olandese del caravaggismo.

Un'idea quest'ultima poco fortunata e che lo stesso Papi contestava poco dopo in occasione di una piccola esposizione a Bergamo dedicata ai

caravaggeschi nelle collezioni cittadine, riconfermando anche la poca plausibilità della paternità di Battistello, benchè l'area napoletana rimanga come la più logica per essere il luogo d'origine dell'opera. Di parere sostanzialmente identico anche il recentissimo intervento di Prohaska nell'ambito della mostra catanese sulla santa patrona. Lì si ricorda come l'attribuzione a Battistello fosse già stata respinta implicitamente non inserendo il dipinto nella tesi monografica sull'autore che era stato il lavoro di dottorato dello stesso Prohaska, ma non si azzardano comunque altre ipotesi attributive per un'opera che dovrebbe avere “una datazione intorno al 1630, anziché una collocazione nel secondo decennio del secolo, come vorrebbe Papi, mentre si accorda sostanzialmente con l'individuare in ambiente napoletano la provenienza dell'autore”.

(G.V.)

### Bibliografia

- G. Papi, in *Artemisia*, catalogo della mostra, a cura di R. Contini e G. Papi, Roma 1991, p. 47, fig. 31, p. 60, nota 53.
- M. Mojana, in *Tesori d'arte delle banche lombarde*, catalogo della mostra, Milano 1995, p. 52, n. 78.
- R. Contini, in *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano 1996, pp. 40-43.
- G. Papi, in *Dipinti caravaggeschi nelle raccolte bergamasche*, catalogo della mostra, a cura di E. De Pascale e F. Rossi, Bergamo 2000, pp. 38-41.
- W. Prohaska, in *Agata santa. Storia, arte, devozione*, catalogo della mostra, Firenze 2008, p. 301.



Giovanni Andrea De Ferrari (Genova, 1598 - circa 1669)

## *Cleopatra* tela, cm 135 x 97

È nota la storia di Cleopatra come viene raccontata da Plutarco nelle *Vite parallele*, non senza qualche compiacimento per gli aspetti scabrosi di un gossip di alta società. Al momento della sconfitta di Antonio, che da lei in Egitto si era ritirato difendendo dal rivale Ottaviano, la regina preferisce suicidarsi piuttosto che cadere nelle mani del vincitore: per questo si fa mordere da un serpente velenoso, spesso identificato con l'aspide. Non solo: nell'iconografia più frequente Cleopatra appare elegantissima ma semisvestita e si fa mordere sul seno, adottando quindi puntualmente l'immagine tradizionale della Lussuria, così come era diffusa almeno dal Quattrocento e come veniva in parte confermata nella *Iconologia* di Cesare Ripa all'inizio del Seicento, dove è infatti la Lussuria "una giovane che abbia i capelli ricciuti e artificiosamente acconci, sarà quasi ignuda, ma che il drappo, che coprirà le parti, sia di più colori, e renda vaghezza all'occhio". Nel pittura italiana del secolo l'episodio diventa uno tra i più frequentati della storia antica, essendo un bellissimo tema di amore e morte, adatto ad essere rappresentato in scenari di lugubre fasto e perfetto per indugiare sulla rappresentazione di uno splendido corpo femminile, pervaso dai fremiti della corruzione e della dissoluzione. Il che non è opportunità da poco, soprattutto in un secolo di cattolicesimo chiuso e dominante.

Dunque Cleopatra come esempio del vizio e della sua punizione, come per altro verso anche la Maddalena penitente e discinta, nonché pretesto per inventare liberamente figure di straordinario fascino, sia pure in un difficile equilibrio tra classicismo e fantasia barocca. Famose ne sono soprattutto le immagini nella pittura emiliana, da Guido Reni a Cagnacci, ma anche in quella fiorentina, come per Cesare Dandini.

Il dipinto assegnato a Giovanni Andrea De Ferrari ci presenta invece una interpretazione forse più scabra dell'episodio, che appare tutto incentrato sulla figura quasi eroica della regina egiziana, non contornata del solito apparato di sontuosi arredi, gioielli, eleganti abiti e ancelle. La formazione dell'artista nell'ambiente dello Strozzi riappare nello stacco tra la figura che giganteggia in primo piano, direttamente illuminata, e il fondale scuro dove non si leggono elementi di ambientazione, così che tutta l'attenzione si concentri sul dinamismo vibrante del personaggio. Dopo una prima fase strozzesca però il De Ferrari pare muoversi in sintonia anche con i più pacati equilibri del Fiasella per giungere poi, verso metà secolo, ad un più preciso interesse per Van Dyck e per il suo uso



Bernardo Strozzi, *Il miracolo di Santa Zita*, Genova, collezione privata



Giovanni Andrea De Ferrari, *Il miracolo di Santa Zita* (da Bernardo Strozzi), Firenze, Uffizi, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe

di una pittura più libera e fruscante, ormai quasi del tutto indipendente da ogni processo disegnativo e tutta giocata invece sulle possibilità cromatiche esaltate dal trascorrere della luce sulle superfici. A questo periodo dovrebbe appartenere la *Cleopatra*, più che mai pulsante nel rapido stringersi delle mani e nello scatto delle braccia, di un insolito naturalismo nell'incedere disordinato e forse persino realistica nell'espressione sofferente del viso. (G.V.)

### Bibliografia

s.a., in *Tesori d'arte delle banche lombarde*, catalogo della mostra, Milano 1995, p. 70, n. 115.

C. Manzitti, in *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano 1996, pp. 63-64.



Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto (Milano, 1698 - 1767)

## *Santa Maria Maddalena in preghiera* tela, cm 120,2 x 92,3

Il limite dello spazio dipinto - apparentemente individuabile nel fuoco centrale in cui si concentra il soggetto - è superato dalla trovata illusionistica del cherubino che svola al di qua dell'ovale (oltre che dal lembo di mantello azzurro spiegazzato che travalica il bordo inferiore). I pochi dettagli d'ambiente (quasi risucchiati dalla preparazione bruna della tela) inquadrano un soggetto in cui l'osservatore è chiamato a concentrarsi sul gesto penitenziale della Maddalena, ripresa - piangente - mentre stringe a sé il crocifisso, assieme a un lindo fazzoletto.

Nell'occasione in cui il quadro è stato reso noto per la prima volta venne giustamente chiamata in causa la cosiddetta "dissociazione psichica" del Ceruti (alludendo al diverso atteggiamento adottato dal pittore nei diversi generi del ritratto e della composizione di storia). Al contempo Giovanni Testori (1966) assicurava all'opera una lettura penetrante: "In questo caso il Ceruti, più che rammentarsi di qualche esemplare della pittura veneta a cavallo tra i due secoli, pare occuparsi d'ingrandire e recuperare a sé qualche Maddalena del Magnasco, isolandola, per dir così, dal contesto paesaggistico proprio al Maestro genovese; ma portando poi la santa a una tale consistenza plebea e cavallina da rasentare, almeno in questo caso, la misoginia del Simoni; e ritrovando tutta la sua forza nella capacità con cui comprime tema e immagine entro la monocromia pagliosa, da mangime cotto, ma come poi gagliarda, della materia". Anche la proposta testoriana di ancorare il dipinto agli anni del soggiorno padovano (e di preciso verso il 1738), ha successivamente accolto il favore quasi unanime degli studi (Fiocco 1968; Gregori 1982; Rossi 1996; per un parere contrario Loda 1997). La precisazione fornita dalla Gregori (1982) di leggere lo stile della nostra tela in parallelo alla pala con la *Madonna con il Bambino tra i Santi Lucia e Rocco* (Padova, Santa Lucia) va perciò nella medesima direzione, glossata dal recente riepilogo di Rossi (1996). L'impegnato esercizio luministico che caratterizza la composizione (si noti il gioco chiaroscurale che assorbe nel buio il cherubino di tre quarti, mettendo in luce il gemello di profilo) sembra trovare spiegazione nella serie di Santi a monocromo dipinti contestualmente alla pala in Santa Lucia a Padova, anche loro segnati da una simile temperatura chiaroscurale, anche loro troppo stretti nelle cornici perimetrali per non invaderne il campo. (S.F.)



Giacomo Ceruti, *Sant'Antonio da Padova*, Padova, Santa Lucia

### Bibliografia

- Giacomo Ceruti. *Mostra di 32 opere inedite*, catalogo della mostra, a cura di G. Testori, Milano 1966, pp. 20-21, n. 8.
- A. Morassi, *Giacomo Ceruti detto il "Pitocchetto" pittore verista*, in 'Pantheon', 25, 1967, pp. 348-366, in part. p. 360.
- G. Testori, *Ceruti a confronto*, in *Giacomo Ceruti e la ritrattistica del suo tempo nell'Italia Settentrionale*, catalogo della mostra, a cura di L. Mallé e G. Testori, Torino 1967, pp. 21-43, in part. p. 24.
- G. Fiocco, *Giacomo Antonio Ceruti a Padova*, in 'Saggi e memorie di storia dell'arte', 6, 1968, pp. 111-123, in part. p. 116.
- M. Gregori, *Giacomo Ceruti*, Cinisello Balsamo (Milano) 1982, p. 456, n. 152.
- La pittura lombarda del '700*, a cura di M. Bona Castellotti, Milano 1986, fig. 182.
- G. Testori, *Maddalena*, Milano 1989, p. 221.
- F. Rossi, in *Tesori d'arte delle banche lombarde*, catalogo della mostra, Milano 1995, p. 147, n. 252.
- F. Rossi, in *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano 1996, pp. 89-91.
- A. Loda, *Tre ritratti inediti di Giacomo Ceruti*, in 'Nuovi Studi', II, 4, 1997, pp. 203-208, in part. p. 208, nota 18.
- O. Delenda, in *María Magdalena: éxtasis y arrepentimiento*, catalogo della mostra, Città del Messico 2001, pp. 200-201.



Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto (Milano, 1698 - 1767)

## *Maschere e venditrice* tela, cm 141,4 x 124

Assoluto *unicum* nella produzione di genere di Giacomo Ceruti, il dipinto mette in scena tre figure mascherate (due ragazze a volto scoperto e un personaggio maschile celato sotto la maschera) disposte intorno al banco di una venditrice. Al margine destro un giovanissimo servitore di colore - ad occhi bassi - si distrae giocando con un cagnolino, mentre le due giovani con il sorriso sulle labbra cercano di incrociare lo sguardo con l'osservatore del quadro.

Dal momento della sua prima pubblicazione (Fiocco 1935) l'opera ha riannodato i fili con il suo *pendant* (entrambi provenienti dalla collezione Podio di Bologna), la *Famiglia dei poveri*, appartenuta, almeno a partire dal 1953, a Giovanni Testori (e ora transitata in un'altra raccolta privata). La conferma che le due tele sono nate in coppia deriva anche dalle loro misure compatibili, entrambe similmente incorniciate da un bordo ovale di colore bruno.

Questa convinzione ha favorito una lettura contrapposta dei due soggetti (Merriman 1986), dove è stata vista gigantesca la forza della *Famiglia dei poveri*, in contrasto al tema complementare delle *Maschere e venditrice*: "librato come un sogno nella sfera della spettacolarità serica e porcellanosa, espressione del superfluo e della finzione" (Passamani 1987). La retorica pauperistica andrebbe però provvisoriamente rinfoderata, almeno fino a quando non si sarà meglio chiarito il soggetto "superficialmente patinato" (Rossi 1996) delle *Maschere e venditrice* (ma cosa mai starà cercando di vendere la signora coperta da uno scialle bianco? E le maschere non vorranno magari raggiurarla?). La datazione dei due dipinti è in gran parte dipesa proprio dalle *Maschere*, viste come esibito confronto iconografico (ma anche stilistico) con la pittura veneziana del tempo, ragionevolmente spiegabile in relazione al soggiorno veneto del Ceruti (e in particolare legato ai soggiorni veneziani e padovani della seconda metà degli anni '30). Perciò l'ipotesi cronologica formulata per primo da Giuseppe Fiocco (1935 e 1968), seppur inerzialmente, ha trovato concorde tutta la critica successiva (Passamani 1968; Gregori 1982; Rossi 1996). (S.F.)

### Bibliografia

G. Fiocco, *Giacomo Ceruti a Padova*, in 'Bollettino d'Arte', XXIX, 1935, pp. 139-155, in part. pp. 150-151.



Giacomo Ceruti, *Famiglia dei poveri*, collezione privata

B. Passamani, *La pittura nei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia*, III, Brescia 1964, pp. 591-676, in part. p. 674.

G. Fiocco, *Giacomo Antonio Ceruti a Padova*, in 'Saggi e memorie di storia dell'arte', 6, 1968, pp. 111-123, in part. p. 116.

G. Algranti, *Antologia di dipinti di cinque secoli*, Milano 1971, s.n. *Asta di dipinti dal XIV al XVIII secolo*, Finarte, asta 125, Milano 1971, p. 8, n. 15.

*Catalogo Bolaffi della pittura italiana del '600 e del '700*, I, Milano 1974, p. 48.

M. Gregori, *Giacomo Ceruti*, Cinisello Balsamo (Milano) 1982, pp. 76 e 449, n. 114.

M.P. Merriman, *Comedy, reality and the development of genre painting in Italy*, in *Giuseppe Maria Crespi and the emergence of genre painting in Italy*, catalogo della mostra, a cura di J.T. Spike, Firenze 1986, pp. 39-76, in part. p. 73.

B. Passamani, *Brescia e Ceruti: patrizi, popolo, pitocchi. Alla ricerca di "fatti certi" e di "persone vive"*, in *Giacomo Ceruti. Il Pitocchetto*, catalogo della mostra, Milano 1987, pp. 11-28, in part. p. 24.

F. Rossi, in *Tesori d'arte delle banche lombarde*, catalogo della mostra, Milano 1995, p. 145, n. 249.

F. Rossi, in *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano 1996, pp. 92-93.

G. Marcenaro e P. Boragina, *Viaggio in Italia. Un corteo magico dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra, Milano 2001, p. 160.

A. Magnani, in *Il gran teatro del Mondo. L'anima e il volto del Settecento*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano 2003, pp. 594-595.



Enrico Albricci (Vilminore di Scalve, 1714 - Bergamo, 1775)

## *Corteo e Arrivo in barca* due tele, rispettivamente cm 89 x 116 e 88 x 120

Le due vedute fantastiche appartengono al più tipico filone delle bambocciate e, nate in *pendant* malgrado la lieve differenza di misure, danno spazio all'autore per allestire il consueto repertorio di omini in minuscola scala, agghindati e affaccendati, ma questa volta su una bella ampiezza di visuale che comporta anche la costruzione di una notevole scenografia di sfondo per far da ambientazione agli episodi. Sulla riva di uno specchio d'acqua si elevano infatti complicate architetture rurali che paiono contemporaneamente elementi della casa colonica ma insieme anche della villa campestre (si vedano ad esempio le statue sul muro di cinta di uno degli edifici) e della fortificazione, in una indeterminatezza architettonica che già sposta il registro narrativo sul piano della fiaba, pur suggerendo il contesto di un clima fluviale o lacustre, tutto sommato lombardo.

Sul palcoscenico delimitato da queste fantasiose quinte si muove una folla di nani, impegnati in diverse operazioni che paiono comunque ruotare attorno alla celebrazione di due cerimonie non perfettamente identificabili, pur avendo entrambe al loro centro un grosso uccello, che è grifone, piccione o colomba, secondo le varie interpretazioni: questo volatile in un episodio viene condotto, accompagnato da un corteo di musicanti e cavalcato da una minuscola dama, verso un'Erma inghirlandata, mentre nell'altro è trasportato su una barca che si appresta all'approdo in un porticciolo popolato di personaggi in attesa.

Fatto salvo che l'interesse principale è dato dal guazzabuglio intricato delle rappresentazioni, oltre che dal repertorio dei costumi di scena e dalla fantasia architettonica dei fondali, rimane comunque la curiosità rivolta alla comprensione di una possibile trama della storia, non così evidente in verità. Infatti in occasione della prima pubblicazione dei due dipinti (Baroncelli 1990), quando si riconosceva la paternità dell'Albricci in sostituzione di una precedente tradizionale assegnazione collezionistica al Bocchi, si individuava come protagonista delle storie un grifone che prima sarebbe sbarcato in villa, per essere poi protagonista della sfilata al centro della festa, sia pur insidiato da un granchio che i nani respingono nell'acqua stagnante. La successione dei due episodi rimaneva tale - quindi con lo sbarco prima del corteo - anche in altri interventi, pur con la precisazione che il volatile sarebbe un "piccione azzurro" (Barigozzi Brini 1991), fino a quando Rossi non provava a rovesciare l'ordine della narrazione interpretando le due scene come un racconto allegorico dell'inizio e



Enrico Albricci (attr.), *Arrivo in barca*, collezione privata, (già Stoccarda, Nagel, vendita 21-22 sett. 2006)

della fine della Primavera, con la festa per l'arrivo di Proserpina da un lato e il suo ritorno in barca nelle case dell'Ade dall'altro. Non è del tutto chiaro in verità secondo questa lettura il ruolo del volatile, rivisto questa volta come colomba, che sembra l'indubbio protagonista degli episodi e forse immotivata è la lettura "colta" che si avvanza del mondo figurativo dell'Albricci, semmai più verosimilmente ispirato dai canovacci per le rappresentazioni delle compagnie di giro che non da fonti letterarie. Alla fine il riferimento sembra più ai carri allegorici delle sfilate in maschera, con un vago riferimento ai ritmi stagionali ma senza implicazioni mitologiche, che non ad una precisa narrazione ispirata a testi riconoscibili.

(G.V.)

### Bibliografia

M.A. Baroncelli, *Enrico Albricci*, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX, Il Settecento*, III, Bergamo 1990, pp. 107-275, in part. pp. 191-192, n. 5.

M. Olivari, *Faustino Bocchi*, Milano 1990, pp. 150-151.

A. Barigozzi Brini, in *Settecento lombardo*, catalogo della mostra, Milano 1991, p. 254, nn. I 252-253.

E. Bianchi, in *Tesori d'arte delle banche lombarde*, catalogo della mostra, Milano 1995, pp. 128-129, nn. 212-213.

F. Rossi, in *Dalla Banca al Museo. La collezione d'arte del Credito Bergamasco*, catalogo della mostra, a cura di F. Rossi, Milano 1996, pp. 94-96.

F. Rossi, in *I piaceri della vita in campagna nell'arte dal XVI al XVIII secolo*, catalogo della mostra, a cura F. Rossi, Milano 2000, p. 75.

A. Scappini, in *Il gran teatro del Mondo. L'anima e il volto del Settecento*, catalogo della mostra, a cura di F. Caroli, Milano 2003, pp. 356-357.





# Effetto Creberg.

La vita è molto più semplice se c'è qualcuno su cui contare sempre. Per questo, Creberg ha come obiettivo principale quello di offrirvi tutta la tranquillità di cui avete bisogno. Fortemente radicato nel territorio, Creberg è innovativo nell'offerta dei servizi finanziari e in grado di proporre una consulenza di elevato profilo a tutti i suoi clienti. Attento alle esigenze delle famiglie e delle aziende, Creberg pensa anche al miglioramento della qualità della vita di tutti, con importanti iniziative in ambito sociale, culturale, sportivo.

Creberg.  
Qualcuno su cui contare sempre.





# Che cosa vedete? Noi vediamo un grande impegno.

Grazie allo stretto ed intenso legame con il territorio di riferimento, la **Fondazione Credito Bergamasco** opera per la promozione e la realizzazione di iniziative finalizzate al progresso culturale, scientifico, etico e sociale. L'attuazione di interventi diretti in tali ambiti ovvero il sostegno assicurato ad enti, istituzioni pubbliche e private, comunità, formazioni sociali - operanti nell'interesse della collettività - trovano origine nel profondo amore e nel grande rispetto che la Fondazione nutre per la cultura, per l'arte, per la ricerca e per tutte le manifestazioni del pensiero o dell'agire umano che favoriscano un tangibile sviluppo sociale ed una vita di qualità per tutti.



FONDAZIONE  
CREDITO BERGAMASCO

Finito di stampare nel mese di maggio 2008  
da Inchiostro Arti Grafiche - Gorgonzola (Mi)



---

Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

