



Salmezzia profano

*Pubblicazione “Salmeggia profano”
edita dalla Fondazione Credito Bergamasco*

Coordinamento editoriale

Simone Facchinetti

Angelo Piazzoli

Hanno collaborato all'acquisizione del dipinto ed alla edizione della pubblicazione le seguenti Funzioni interne del Credito Bergamasco

Segreteria Generale

Studi e Relazioni Esterne - Comunicazione

Restauro dipinto

Alberto Sangalli

Restauro cornice

Chiara Guerini

Testi

Simone Facchinetti

Mina Gregori

Alberto Sangalli

Giovanni Valagussa

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Eleonora Valtolina

Stampa

Inchiostro Arti Grafiche

Un ringraziamento a Marina Romiti Conti

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta
senza l'autorizzazione
dei proprietari dei diritti

Finito di stampare nel mese di aprile 2007



Salmeggia profano

Diana e Callisto

il Presidente

Con viva soddisfazione il Credito Bergamasco presenta alla cittadinanza la pregevole tela *Diana e Callisto*, opera del pittore bergamasco Enea Salmeggia, frutto di un'acquisizione - condotta con l'ausilio di emeriti esperti d'arte - che permetterà di porre questo capolavoro nella quotidiana disponibilità dei fruitori del bello e dell'arte.

Enea Salmeggia, detto "il Talpino", pittore bergamasco vissuto a cavallo tra '500 e '600, è l'autore di questa tela (*Diana che fa punire Callisto* o più semplicemente *Diana e Callisto*) realizzata agli inizi del XVII secolo, che trova la sua peculiarità nell'essere la sola testimonianza dell'attività "profana" dell'artista, di cui consacra definitivamente il significato ed il valore.

Infatti, innestandosi come "unicum" nella produzione pittorica del Salmeggia e come novità di rilievo nell'arte bergamasca del periodo, questo originale dipinto - raffigurante la Dea sulle rive del fiume, circondata dalle sue ancelle, nell'atto di punire Callisto - rimanda ai tratti del naturalismo classico lombardo, facendo conoscere un aspetto insolito, ma non imprevedibile, di un pittore cresciuto in una fucina feconda di nuovi stimoli, provenienti dalle esperienze neoluinesche e di scuola bresciana, quale quella del Moretto.

Il restauro del dipinto - eseguito presso la sede centrale del Credito Bergamasco ad opera di autorevoli esperti, a cui esprimiamo la nostra sincera gratitudine - lo restituisce ora in tutto il suo splendore allo studio degli appassionati d'arte ed all'apprezzamento generale.

Con quest'ultima acquisizione continua, arricchendosi, un lungo discorso iniziato tanti anni or sono dal Credito Bergamasco: un discorso di cultura, di conoscenza, di "civiltà della vita", espressione del legame profondo che la Banca ha intessuto con la comunità e con i luoghi in cui essa opera.

Tale legame crea un filo sottile, ma tenace, che con cura gelosa il Credito Bergamasco intende custodire e rinsaldare, anche con un dipinto, che - offerto alla pubblica fruizione - può diventare un ulteriore segno tangibile della sua attenzione nei confronti della terra bergamasca e dei valori culturali che essa esprime.

Non v'è dubbio che il settore delle arti da anni attiri significative risorse dell'Istituto che ha, da tempo, depositato in comodato presso l'Accademia Carrara di Bergamo i più importanti dipinti della sua collezione - ben undici capolavori - selezionati in seguito ad una accurata e rigorosa indagine condotta da valenti studiosi.

Al fine di consentirne la pubblica visione, anche quest'ulteriore capolavoro troverà la sua giusta cornice in quell'affascinante dimora che è la pinacoteca cittadina, dove potrà essere goduto da tutti gli appassionati e rappresenterà un'ulteriore pietra miliare di quel percorso di formazione di un patrimonio artistico permanente della città, in cui i bergamaschi possano alimentare il proprio sentimento di identità nei confronti della loro terra e di quanto di bello essa esprime.

Avv. Cesare Zonca





Presentazione

Mina Gregori

Il ritrovamento del dipinto raffigurante Diana e Callisto è di estremo interesse poiché fa conoscere un aspetto nuovo, ma non imprevedibile, di un pittore bergamasco, Enea Salmeggia, che ebbe un suo percorso originale e personale, interpretando una precisa tendenza viva in Lombardia e feconda di varianti che confermano vicendevolmente l'importanza di questo filone. Una vena puristica esprime nelle sue opere una spiritualizzata classicità, due elementi costanti nel quadro storico lombardo e che si sorreggono vicendevolmente, essendo indispensabili l'uno all'altro.

Il maestro di questa interpretazione del classicismo romano e parmense (Raffaello e Correggio) era stato Bernardino Luini, la cui fama aveva avuto un *revival* significativo dalla fine del Cinquecento, manifestato anche dalle dichiarazioni ammirative del cardinale Federico Borromeo.

Il Salmeggia riunisce nella sua opera con grande intelligenza varie motivazioni che concorrono a un fine preciso e perseguito con coerenza. Oltre alla ripresa neoluinesca egli esprime la fedeltà alla scuola bresciana, in particolare al Moretto, che aveva avuto a Bergamo una persistente tradizione.

Essa si manifesta nell'intonazione grigia, di toni ribassati, che risaliva, come scrisse Roberto Longhi, a Vincenzo Foppa e fu assunta dal Buonvicino in chiave classicista.

La doppia valenza di naturalismo e di classicismo realizzata dal Salmeggia è una precisa ripresa di ciò che rappresenta il nucleo principale dell'arte del Moretto e del suo differenziarsi in senso lombardo e naturalistico dalla pittura veneziana.

Queste istanze, come si è detto, furono bene intese e assunte dal Salmeggia, che fu tutt'altro che un pittore provinciale.

Una notizia non confermabile di un soggiorno a Roma fa intendere, come si sia tentato di spiegare nel modo più ovvio, la sua vena clas-

sicista. Mentre non è da escludersi un viaggio nella Città Eterna, è probabile che il Salmeggia abbia attinto largamente alle incisioni; ma questa è una ricerca che non è stata ancora fatta sistematicamente.

Ed egli poté cogliere nel Nord le istanze del classicismo attraverso Luini e il Correggio anche per quanto concerne le espressioni, uno degli elementi caratterizzanti della sua pittura.

Ciò che appare chiaro è lo studio compiuto dal Salmeggia sulla figura, manifestato nel suo Trattato sulla proporzione umana di cui il Tassi ha riportato alcuni frammenti nella Vita del pittore. Lo si accerta nei suoi dipinti più studiati, nelle attenzioni rivolte alle singole figure e al loro accordo nei movimenti bloccati e nei gesti in composizioni di cui è evidente il calcolo geometrico.

Tali caratteristiche si riconoscono anche in questo dipinto con *Diana e Callisto*, da me riconosciuto da tempo al Salmeggia e rivisto recentemente, che rappresenta un *unicum* nel suo percorso per essere un soggetto profano e per la rappresentazione dei nudi femminili.

Anche in quest'opera la composizione è molto studiata e sorretta da calcoli di equilibrio e di gesti pausati che manifestano anche lo studio della statuaria antica.

Ma mentre questo aspetto pertiene al suo credo classicistico e alla sua mente con istanze teoriche, dobbiamo sottolineare il naturalismo con il quale nella rappresentazione dei nudi il pittore si sottrae all'astrattezza di tali principi.

Oltre alle ottime conoscenze anatomiche e al classicismo iniziale delle pose, il pittore realizza in quest'opera verità epidermiche, caduche, se così si possono definire, di realismo sorprendente, che forse si giustificano per il significato moralistico del tema della casta Diana che scopre il fallo di Callisto.

L'opera appartiene al suo periodo più vigoroso che corrisponde al primo decennio del Seicento.



Salmeggia profano

Diana e Callisto

Sommario

Giovanni Valagussa: “Enea Salmeggia in Accademia Carrara”	9
Simone Facchinetti: “Salmeggia profano”	15
<i>“Move a mirar devotamente ciascuna sua immagine fino i nemici della stessa devotione”</i>	15
<i>Un (presunto) Domenichino di meno, un Salmeggia di più</i>	15
<i>Diana e Callisto: un soggetto profano per un pittore sacro</i>	18
<i>Disegni per prova</i>	19
Alberto Sangalli: “Intervento di restauro”	25
<i>Materiali e tecniche</i>	25
<i>Osservazioni a margine</i>	
Giovanni Valagussa: “Enea Salmeggia: profilo biografico”	33



Enea Salmeggia in Accademia Carrara

Giovanni Valagussa

La presenza in Museo di opere del Talpino è oggi quasi del tutto affidata ad un cospicuo gruppo di dipinti che appartenevano alla collezione di Giacomo Carrara; sempre della sua raccolta facevano parte alcuni disegni, che completano il numero delle testimonianze sull'artista.

Si tratta di opere di notevole importanza e interesse, che perfettamente rispondono all'intento del fondatore dell'Accademia di una rassegna per quanto possibile oggettiva, articolata e in qualche modo "enciclopedica", della storia della pittura a Bergamo, del tutto in linea con una coscienza latamente illuministica della storia, incline alla raccolta di testimonianze più per criterio di efficacia documentaria e di completezza di mappatura, che non, poniamo, per qualità estetica o per affinità di gusto.

Come è tipico nella produzione più numerosa del Talpino, si incontra così un buon gruppo di dipinti sacri, spesso di grande impegno e di complessa elaborazione, che in qualche caso provengono con certezza da chiese della città, anche se risulta poi meno facile appurare di quali chiese effettivamente si tratti.

Spiccano tra tutte le due tele con storie di Sant'Alessandro (*Sant'Alessandro rovescia la tavola degli idolatri* e *Decapitazione di Sant'Alessandro*: figg. 1, 4) di uguale formato e parte di una serie un tempo nella sacrestia del Duomo. Dipinti in cui benissimo si leggono i modi del Talpino, così convintamente votato alla perpetuazione di una maniera elegante ma irrigidita, come di un Giulio Romano raggelato e sezionato, per eleggerlo a paradigma canonico.

Altrettanto interessanti sono le altre opere a tema sacro che ben illustrano la continuità di una produzione costante ed efficace negli intenti più dichiaratamente didattici. Merita però una sottolineatura particolare tra queste tele la bella *Adorazione dei Magi*, della quale già il Borsetti nell'inventario della quadreria Carrara evidenziava la qualità; una composizione ostica al Ruggeri, che, nella monografia dei pittori bergamaschi del 1978, si dibatte tra Francesco di Simone da Santacroce da un lato

e Bernardino Luini dall'altro, senza notare che alla fine il modello più importante cui Talpino guarda è il Moretto, così evidente nel languore rallentato dei gesti e nella tornitura di un chiaro-scuro morbidissimo, per quanto fortemente contrastato.

Davvero notevoli a proposito degli ascendenti stilistici del pittore sono comunque anche le due rare tempere su carta intelata, con visi femminili (figg. 5-6): certamente pensate come studi preparatori per dipinti di particolare importanza, svelano in modo ancor più diretto la geografia dei riferimenti utili, in una palese volontà di replica delle fisionomie luinesche, un poco più sarcastiche però e come riportate in una luce sporca e terrestre, che si allontana dall'olimpica serenità del maestro leonardesco, recuperando anche al Talpino qualche vena di realismo lombardo.

Una via questa sulla quale però gli risulta assai meno facile progredire, soprattutto quando si prova ad affrontare il ritratto, mettendosi a confronto nientemeno che col Moroni. La ritrattistica del Talpino non brilla infatti di particolare intensità e forse trova la sua miglior virtù nel render dure, rafferme quasi in un certo senso, le personalità del Moroni, preparandole - con più decisione di quanto faccia ad esempio il Cavagna - a quella trasformazione in solenni macchine da parata ufficiale che verrà senza incertezze portata a termine dal Ceresa nel pieno Seicento (fig. 2).

Assolutamente moroniano, almeno nelle intenzioni, è ad esempio il ritratto di prelado sessantenne - arrivato questo con il lascito di Carlo Ceresa del 1924 - con il libro di preghiere aperto tra le mani e lo sguardo assorto in meditazione che sembra fissare lo spettatore, ma è in realtà perso nei pensieri ispirati dal Crocifisso (fig. 3).

Insieme ad altri ritratti di più incerta autografia, presenti in museo, segnala questa difficoltà a liberarsi da schemi troppo alti per essere facilmente dimenticati, anche se un discorso sulla ritrattistica talpinesca meriterebbe forse qualche approfondimento e la ricostituzione di un

◀ Enea Salmeggia, *Adorazione dei Magi* (part.), Bergamo, Accademia Carrara (Legato Giacomo Carrara, 1796)

corpus più accertato, visto che ad un certo momento la svolta sembra verificarsi davvero in modo più convincente come appare nel bel *Ritratto di dama*, arrivato di recente con la donazione di Graziella Gallinari Daina de Valsecchi: una immagine consapevolmente secentesca ormai nella immobilità assoluta, da manichino, della giovane elegante costretta entro un apparato di stoffe e ricami, gorgiera e collana, gesti codificati e viso senza sensazioni, nella migliore prospettiva ceresiana.

Completato così il rapido giro delle opere del Talpino giunte in museo dalla raccolta Carrara e dalle altre famiglie importanti bergamasche (come detto Ceresa e Daina, cui si aggiunge un altro dubbio ritratto arrivato col legato di Francesco Baglioni nel 1910), rimane da osservare l'ovvio e totale disinteresse verso il pittore da parte di Giovanni Morelli, e l'interesse invece, non facile da spiegare e forse anche per questo del tutto sfortunato, riservatogli da Guglielmo Lochis. Dal lascito del conte nel 1866 rimane infatti oggi in Accademia Carrara soltanto un San Domneone: una tela che impressiona per l'insolita tensione patetica, pur

smorzata da uno stato di conservazione non particolarmente integro.

Ma scorrendo il catalogo della collezione Lochis pubblicato nel 1858, ci si accorge di come si trovassero nella villa alla Crocetta di Mozzo ben sei numeri del nostro, tra i quali i bozzetti per i dipinti nelle chiese di Ossanesga e Nembro, con la replica di una parte della pala di Sant'Agata della chiesa del Carmine. Soprattutto meraviglia un po' l'elogio che il conte riserva al pittore nel profilo biografico, dove di lui si dice che ebbe "buon disegno, composizione commendevole ed espressione di volti incomparabile".

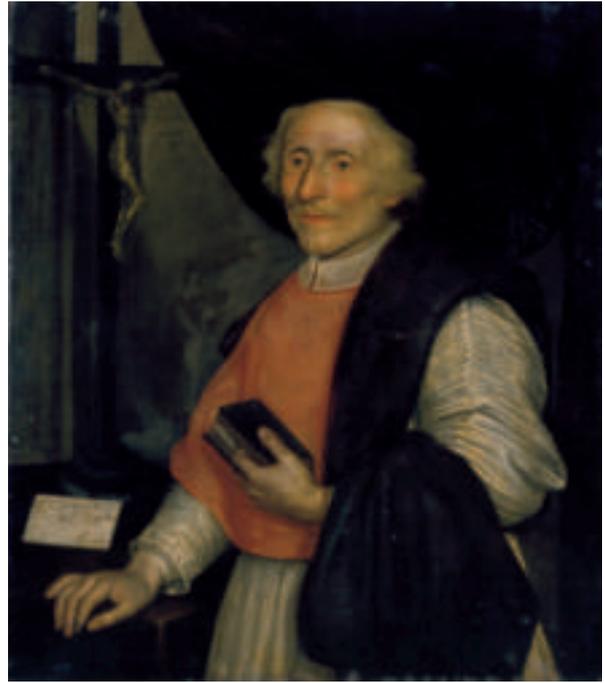
Una considerazione assai alta per "questo sì celebrato artista", del quale il Lochis traccia oltretutto un percorso di formazione - il Campi a Cremona, Procaccini a Milano, un soggiorno di ben quattordici anni a Roma per studiare Raffaello - che implicitamente ne riconferma la notevole stima. Una valutazione non condivisa evidentemente da chi, probabilmente Giovanni Morelli in particolare, fu poi chiamato a scegliere i quadri della villa della Crocetta da destinare alla Accademia Carrara, trattenendo il San Domneone e affidando gli altri al mercato.



1: Enea Salmeggia, *Sant'Alexandro rovescia la tavola degli idolatri*, Bergamo, Accademia Carrara (Legato Giacomo Carrara, 1796)



2: Enea Salmeggia, *Il canonico Giovanni Rosa*, Bergamo, Accademia Carrara (Legato Giacomo Carrara, 1796)



3: Enea Salmeggia, *Ritratto di ecclesiastico*, Bergamo, Accademia Carrara (Legato Carlo Ceresa, 1924)



4: Enea Salmeggia, *Decapitazione di Sant' Alessandro*, Bergamo, Accademia Carrara (Legato Giacomo Carrara, 1796)



5: Enea Salmeggia, *Testa di donna*, Bergamo, Accademia Carrara (Legato Giacomo Carrara, 1796)



6: Enea Salmeggia, *Testa di donna*, Bergamo, Accademia Carrara (Legato Giacomo Carrara, 1796)



Salmeggia profano

Simone Facchinetti

“Move a mirar devotamente ciascuna sua imagine fino i nemici della stessa devotione”

In una celebre lettera inviata, all’inizio del terzo decennio del Seicento, dall’erudito Girolamo Borsieri al collezionista Scipione Toso vengono lodati i maggiori pittori attivi, all’epoca, sulla piazza di Milano: “V’ha il Salmetia, il quale, allo incontro, move a mirar devotamente ciascuna sua imagine fino i nemici della stessa devotione; v’ha il Moncalvo, che nello esprimere lo spirito e la tenerezza dei pargoletti pare che abbia trovata la felicità già in ciò conceduta al vecchio Lovino”. La figura di Enea Salmeggia - abbinata a quella di Guglielmo Caccia detto il Moncalvo e paragonata, per contrasto, alle personalità moderne di Cerano e Morazzone - al tempo era ben nota nel capoluogo lombardo, centro del dominio spagnolo.

Dal 1596 al 1623 il pittore bergamasco aveva licenziato importanti pale d’altare per numerose chiese milanesi, incluso il Duomo, cantiere presso il quale aveva operato per molti anni (cioè dal 1588 al 1621) un suo parente molto stretto, il cognato, e scultore, Pietro Antonio Daverio.

Non è improbabile che l’invito a varcare l’Adda, sconfinando i limiti della Serenissima, sia venuto dallo stesso Daverio.

Di certo il collezionista Scipione Toso nel 1619 aveva arricchito la propria raccolta con un “quadretto” del Salmeggia, ricevuto tramite l’intermediazione del solito Daverio.

Mettere a fuoco l’esperienza milanese del Salmeggia significa dare corpo ad una progressiva e tenace tendenza retrospettiva, a un consapevole recupero dei “primitivi” lombardi, che troverà una parallela fucina di teorizzazione negli studi di Federico Borromeo, fondatore dell’Accademia Ambrosiana.

Il *survival* leonardesco aveva trovato concreta attuazione già alla fine del Cinquecento, grazie agli scritti di Giovan Paolo Lomazzo (1584: *Trattato* e 1590: *Idea*), instancabile promotore dell’antica scuola milanese, al cui vertice era stato collocato Leonardo (assieme a Gaudenzio Ferrari, maestro di Lomazzo).

Il cambio di passo nello stile di Salmeggia è avvertibile subito dopo i primi incarichi milanesi.

La partenza, ancora inserita in un clima di “pittura della realtà” (secondo la fortunata formula longhiana), verrà consapevolmente bruciata, in virtù del recupero di modelli di primo Cinquecento, assorbiti e amalgamati in uno stile piegato a finalità devote. Rintracciare gli esempi a cui si è rifatto Salmeggia nel corso della propria attività di pittore (svolta dal 1589 al 1626) non è materia che abbia mai sollecitato verifiche serrate e puntuali. Dürer, Lotto, Luini, Giulio Romano (tramite la mediazione incisoria di Diana Scultori), Moroni e Agostino Carracci, sono gli autori da cui il pittore bergamasco ha tratto fedeli derivazioni.

Il nome di Correggio - con tutte le implicazioni del caso - per il momento merita di essere fatto solo sottovoce, in assenza della prova cartacea che, secondo la testimonianza di padre Sebastiano Resta, ci avrebbe restituito una copia dalla celebre *Zingarella*.

All’epoca una copia del quadro di Correggio era conservata nella raccolta di Federico Borromeo e lì copiata da Fede Galizia, pittrice per tanti versi simile al pittore bergamasco.

Nonostante i numerosi contributi che nel corso della seconda metà del Novecento hanno segnato le rapide tappe del riscatto critico di Salmeggia, nessuna traccia è finora venuta alla luce a proposito della sua produzione profana, se si esclude il modesto disegno, conservato all’Ambrosiana (Cod. F 282 inf. n. 30), raffigurante le *Muse* (fig. 1), preparatorio per la decorazione di un soffitto.

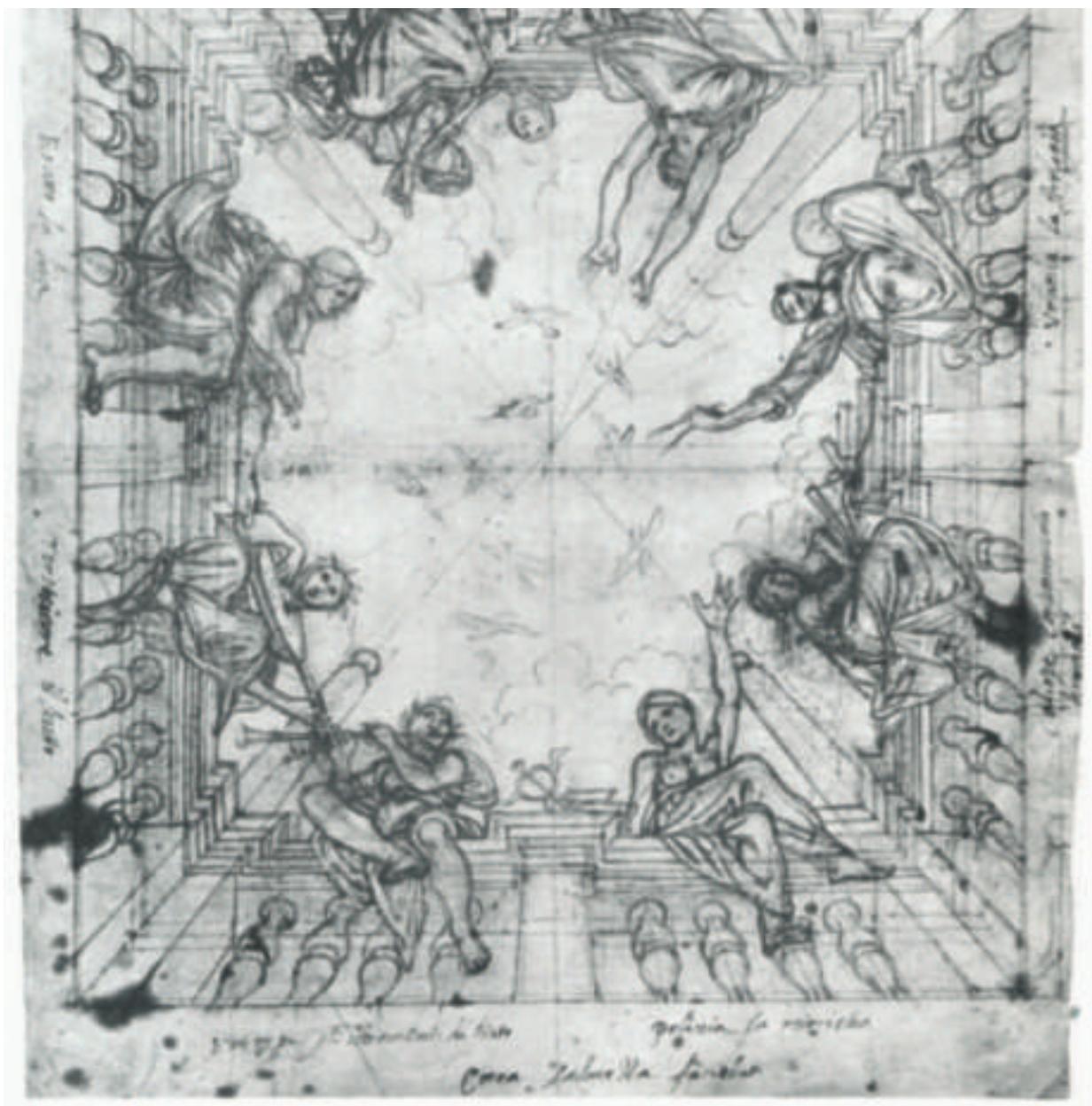
Sono perduti sia l’“Aurora istoriata in rame” (documentata nella collezione di padre Sebastiano Resta) che il “Giudizio di Paride” (elencato nei beni della raccolta di Giacomo Carrara nel 1796).

Un (presunto) Domenichino di meno, un Salmeggia di più

Il recupero di un Salmeggia profano - rintracciato in una collezione fiorentina, dove si portava dietro la nobilitante attribuzione a Domenichino - svela una faccia del pittore che difficilmente avremmo immaginato.

Il riferimento a Domenico Zampieri detto il Domenichino (documentato da una targhetta posta sulla cornice) può trovare una ragionevole spiegazione nella poderosa fortuna che ha coinvolto uno dei suoi quadri più celebri, che condivide con il nostro il soggetto tratto dalle *Metamorfosi* di Ovidio. Intendo la *Caccia di Diana* della Galleria Borghese di Roma (fig. 2), commissionato al pittore di origine bolognese dal cardinale Scipione Borghese nel 1617. Più che di una commissione diretta si trattò di un

vero e proprio “furto con scasso”, almeno stando all’articolato resoconto di Giovan Battista Passeri: “Onde il Cardinale Scipione Borghese, hauto avviso di questo bel quadro fatto da Domenico, se n’invogliò, e glie lo fece chiedere da sua parte, et egli si scusò se non lo poteva servire, perché l’haveva fatto pel Cardinale Aldobrandini di suo ordine. Sdegnatosi Borghese di questo, mandò con violenza a levarglielo di casa, e no contento di questo, ordinò che Domenico fosse carcerato, e lo fece trattenere



1: Enea Salmeggia, *Muse*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana

per alcuni giorni prigionie”.

Ma chi ha pronunciato per la prima volta il nome del Domenichino a proposito della tela di Salmeggia con *Diana e Callisto*? E quando?

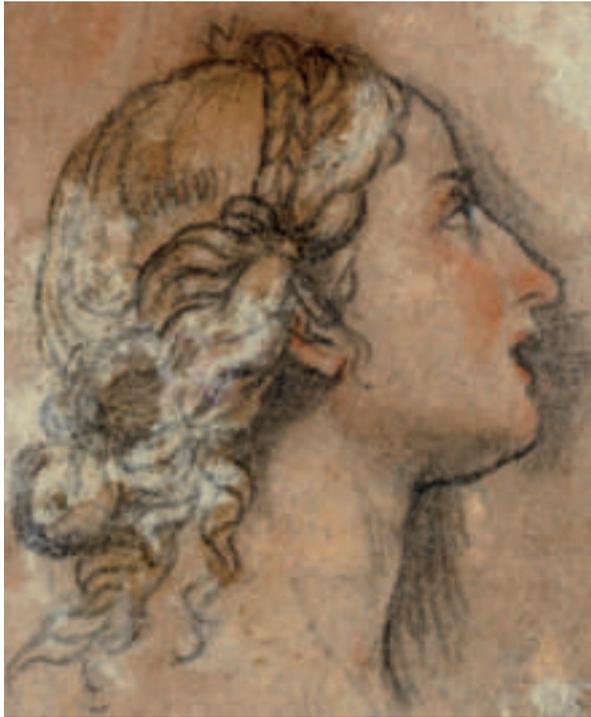
A questi interrogativi è difficile dare una risposta certa, tuttavia il nome del Salmeggia poteva ragionevolmente perdersi “fuori contesto”, cioè essere facilmente ignorato una volta che l’opera avesse superato i confini della Lombardia. Non va neppure taciuto che durante il restauro (condotto da Alberto Sangalli) sono stati riscontrati,

in corrispondenza della pietra su cui è poggiata la mano sinistra della ninfa che gattona nell’acqua, segni evidenti di un’erosione meccanica.

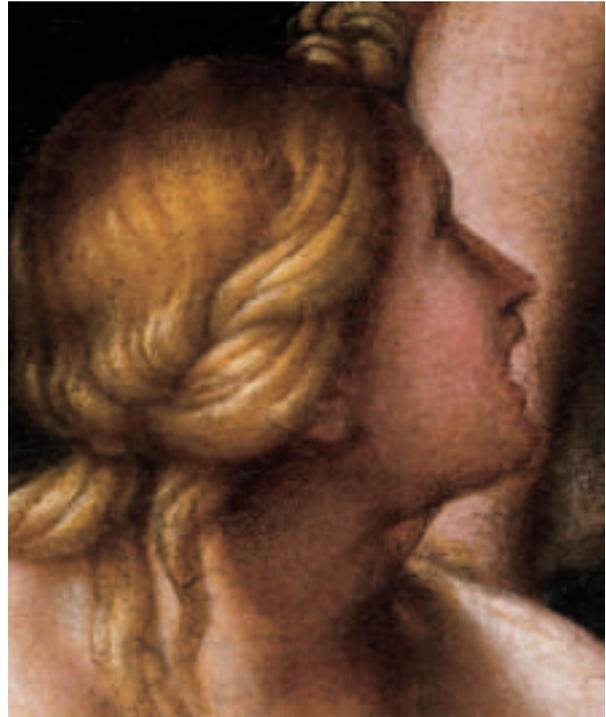
Il punto è - guarda caso - di quelli appetibili per una firma. Firma da far scomparire a tutti i costi nel momento in cui si deve mettere sul mercato un dipinto che potrebbe essere accolto come un Domenichino (operazione che avrebbero potuto coincidere con la dotazione di una cornice fastosa come quella che lo racchiude, risalente alla fine dell’Ottocento).



2: Domenichino, *Caccia di Diana* (part.), Roma, Galleria Borghese



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



4: Enea Salmeggia, *Diana e Callisto* (part.), Bergamo, Collezione Credito Bergamasco

È evidente che la recentissima storia del quadro troverà verosimili ampliamenti pregressi proprio nel contesto milanese, dove il panorama collezionistico appare, almeno sulla carta, più disponibile ad accogliere un'opera castamente profana di Salmeggia (considerando, in aggiunta, la maggiore stima che il pittore bergamasco si era guadagnato in vita, lontano dalla patria). Certo non sarà appartenuto al collezionista Giovanni Andrea Dardanone, il quale "abhorre i soggetti profani, avendo congiunta col diletto che prende dalla pittura una pietà di buon christiano, che gli fa dispiacer ciò che altrimenti gli piacerebbe". Andrà tenuto sotto osservazione il nome di Scipione Toso, quello di Lodovico Lattuada e infine quello di Giacomo Resta, avo di padre Sebastiano Resta, presso il quale Salmeggia aveva alloggiato durante i suoi frequenti e periodici soggiorni milanesi.

Diana e Callisto: un soggetto profano per un pittore sacro

L'episodio di Diana e Callisto, narrato nelle *Metamorfosi* di Ovidio (II, 442-453), viene

messo in scena in una radura acquirtrinosa e boschiva.

L'azione si concentra nel proscenio del quadro, 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. Callisto è sconvolta e spaventata mentre le altre ninfe non tradiscono alcun sentimento di sdegno, ma solo di sconcertata meraviglia.

La foga con cui viene assecondato il pacato comando di Diana è accompagnata da enigmatici volti sorridenti, in diligente contrasto con l'aria stupefatta di Callisto, che presto sarà trasformata in orsa da Giunone.

Rispetto al testo ovidiano - riportato qui di seguito in traduzione - il pittore si prende più di una licenza figurativa: "Corteggiata frattanto dal suo coro, la dea del Ditte incedeva attraverso l'arduo Menalo, trionfante per strage di fiere: la vede, la riconosce, la chiama; ed essa, al suo nome, fugge e dapprima teme che in lei si

nasconda Giove. Ma quando vede che insieme avanzano le ninfe, sente che i sospetti sono vani e si aggiunge alla frotta delle compagne. Ahimé, quant'è arduo non rivelare una colpa con l'espressione del viso! A stento essa leva da terra lo sguardo; non si pone al fianco della dea, com'era solita per l'innanzi; non sta alla testa dell'intera schiera; ma tace e col rossore dà indizio della castità violata. Se non perché era vergine, Diana avrebbe potuto intuire la colpa da mille segni; ma si dice che l'abbiano intuita le ninfe”.

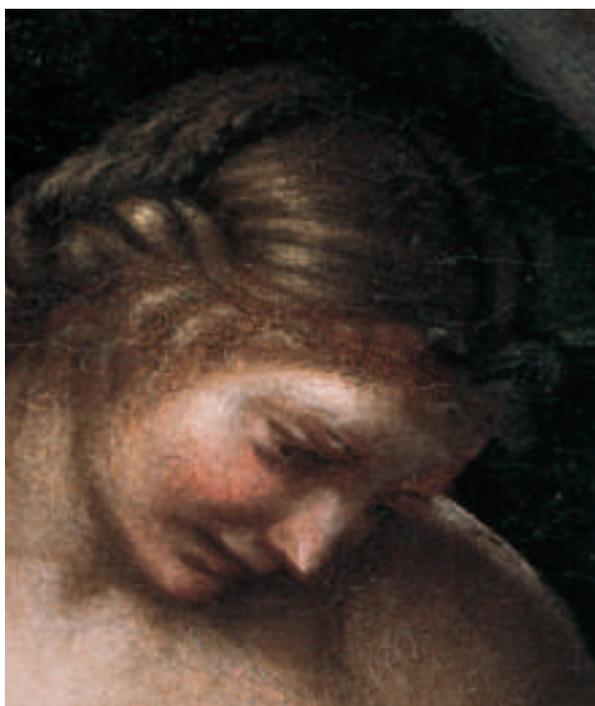
Disegni per prova

Una delle riconosciute abilità di Salmeggia è quella di dissimulare i propri modelli. Non è un caso se le cascate di confronti - fatte sempre un po' a naso, a proposito di molte sue opere - alla prova del nove si rivelano vaghe e opinabili. Un altro atteggiamento riscontrabile nella produzione del pittore è quello del parziale riuso di invenzioni proprie. Intendo studi di dettagli compositivi che possono ritornare perfettamente identici in sue diverse opere, anche scaltate nel tempo. Se si scorre pazientemente il

cospicuo *corpus* grafico del Salmeggia è possibile imbattersi in una *Testa femminile di profilo girata verso destra* (Bergamo, Accademia Carrara, n. 436), già messa in relazione ad opere del pittore distese tra il 1606 e il 1617, impiegata anche nella definizione della *Diana e Callisto*, e in particolare per la testa della ninfa che gattona nell'acqua (figg. 3-4).

L'attribuzione del dipinto è fortificata dall'esistenza di un ulteriore disegno (matita nera e sanguigna su carta grigia) che raffigura una *Testa femminile* (fig. 7), conservato alla Biblioteca Ambrosiana di Milano (Cod. F. 265 inf.). Tale prova grafica del Salmeggia è stata in passato erroneamente messa in relazione a due separate *Teste femminili* dell'Accademia Carrara (inv. nn. 8 e 10).

In realtà basta accostare il disegno milanese con le tempere bergamasche per accorgersi che nessuna relazione le lega fra loro, mentre non mi pare si possano nutrire dubbi sul fatto che esista un nesso perspicuo con la testa di Diana (fig. 8), tanto da rendere evidente che il foglio ambrosiano ne costituisce lo studio preparatorio. A questo punto si impone un confronto con la produzione pittorica di Salmeggia (documentata o firmata), chiarimento che potrà gettare luce anche su un orientamento cronologico di



5: Enea Salmeggia, *Diana e Callisto* (part.), Bergamo, Collezione Credito Bergamasco



6: Andrea Solario, *Testa femminile*, Milano, Biblioteca Ambrosiana



7: Enea Salmeggia, *Testa femminile*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana



8: Enea Salmeggia, *Diana e Callisto* (part.), Bergamo, Collezione Credito Bergamasco

massima. Il livello di assimilazione leonardesca esibito nella *Diana e Callisto* suggerisce una datazione approssimativa, circoscrivibile agli anni 1615-1620, quelli cioè compresi tra lo spicchio di decorazione della cupola di Santa Maria Maggiore (1615) e il *Martirio di Sant'Agata* in Sant'Agata nel Carmine (1620), entrambi a Bergamo. L'acme di questo fenomeno di assorbimento si rivela nella

testa sorridente della ninfa che sovrasta Callisto (fig. 5), 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 un disegno morbidamente sfumato (fig. 6), preparatorio per la testa della Madonna (Milano, Biblioteca Ambrosiana).

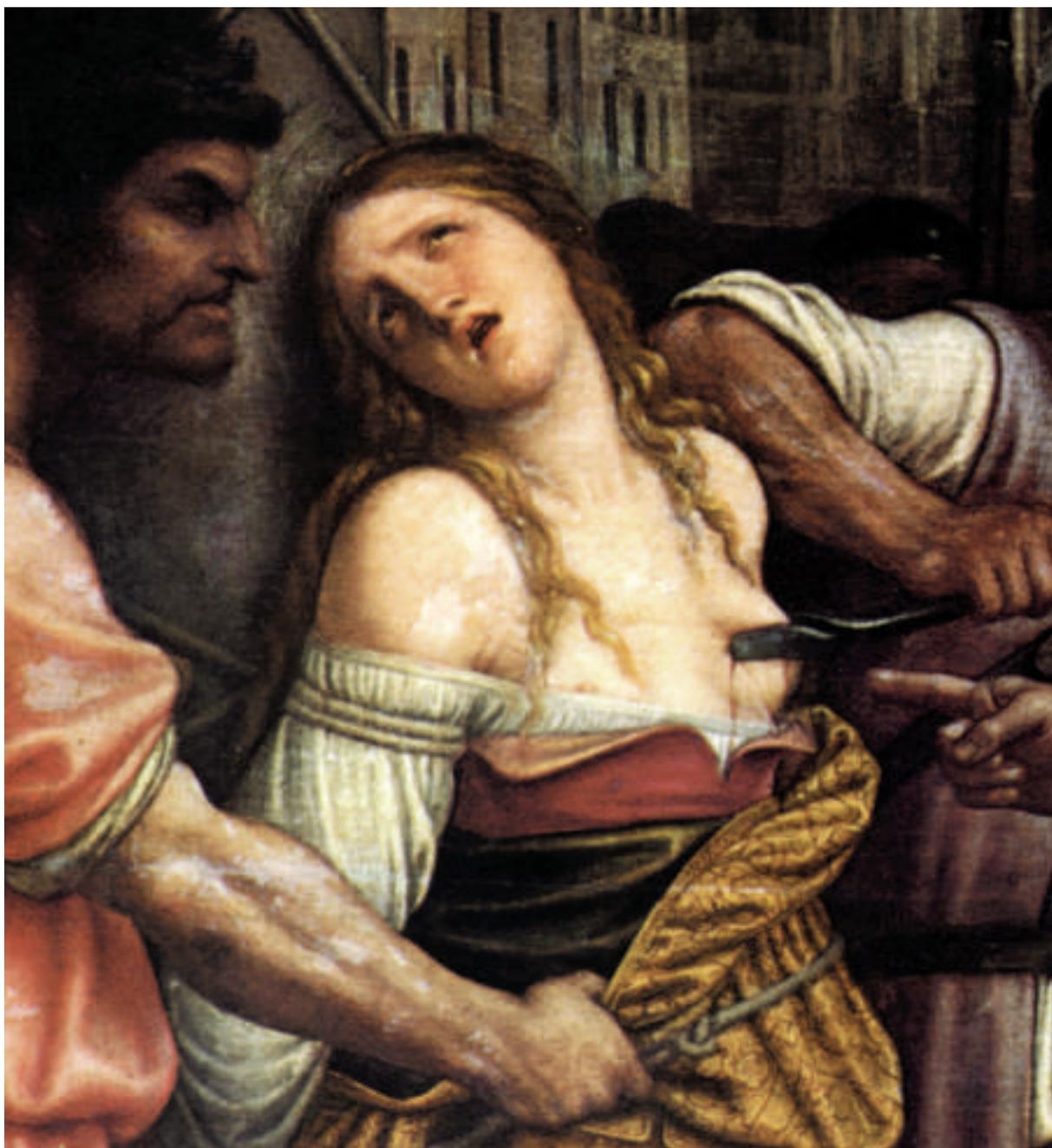


9: Enea Salmeggia, *Diana e Callisto* (part.), Bergamo, Collezione Credito Bergamasco

L'aria corrucciata e dolorante di Callisto trova un parallelo - leggermente cambiato di segno, cioè solo più estatico - nella testa reclinata della Sant'Agata (figg. 9-10), la protagonista principale della pala di Sant'Agata nel Carmine citata poco fa.

Se si vuole trovare un atteggiamento ancora più calzante con l'aria contrita di Callisto, tratto dal repertorio degli affetti sondato e

catalogato da Salmeggia, credo che un confronto tipologico possibile sia quello con lo sguardo spaurito di Malco, nel telone della *Cattura di Cristo* in Santa Maria della Passione a Milano, firmato e datato 1623.



10: Enea Salmeggia, *Martirio di Sant'Agata* (part.), Bergamo, Sant'Agata nel Carmine



Intervento di restauro

Alberto Sangalli

Materiali e tecniche

Il restauro del dipinto eseguito presso la sede centrale del Credito Bergamasco - è stato preceduto da indagini fotografiche ai raggi U.V. (fig. 1), effettuate per consentire un intervento di pulitura verificabile in ogni sua fase. Sulla superficie pittorica era infatti stata apposta, in modo uniforme, una vernice finale molto spessa e brillante. La pulitura della superficie dipinta (per campioni in una prima fase: fig. 2) eseguita con un beverone a base di essenza di trementina e alcool, ha rimosso la tela dalle ridipinture.

Liberando la cimosa dai ritocchi e dalle debor-

danti stuccature il dipinto è stato restituito alle sue dimensioni originali. La velinatura (carbossimetilcellulosa e carta velina inglese), ha assicurato la protezione della superficie pittorica durante le successive fasi di lavoro.

Per permettere la rimozione della tela di rifodero da quella originale, il dipinto è stato schiodato dal suo telaio ligneo; quindi il verso della tela è stato liberato dalla cera dell'ultima foderatura e dalla colla della precedente (e più antica) foderatura. Infine, è stata consolidata la tela originale (unica pezza con la cimosa posta verticalmente) con adesivo Beva 371 O.F. diluito in esano (steso a caldo con un pennello). La tela



1: Enea Salmeggia, *Diana e Callisto* (fotografia ai raggi U.V.), Bergamo, Collezione Credito Bergamasco

di rifodero, chiara e molto spessa - soprattutto in zona perimetrale - aveva perso la coesione con quella originale (tela di rifodero apposta con cera vergine e colofonia); il telaio ligneo di supporto dotato di crociera era già stato sostituito in un precedente restauro.

La foderatura è stata eseguita con tela di lino e colla in pasta. La stiratura dal verso, la rimozione della velina di protezione, la ricollocazione della tela sul vecchio telaio ligneo (preventivamente affidato ad un ebanista perché ne eseguisse il controllo e la manutenzione), ha concluso questa fase dell'intervento.

Il restauro pittorico è stato preceduto dalla stuccatura delle lacune: operazione eseguita con stucco francese all'acqua corretto con del pigmento per portarlo in tono alla preparazione originale; infine sono stati utilizzati colori (Maimeri) a vernice per ritocco (con pigmenti stabili e legante reversibile). La verniciatura

finale di protezione apposta per nebulizzazione ha concluso l'intervento.

Osservazioni a margine

Studiando, in assenza dell'opera, la fotografia del dipinto di Enea Salmeggia raffigurante *Diana e Callisto* (olio su tela, cm 121x157,5), saltavano immediatamente all'occhio le pesanti ridipinture sovrammesse (figg. 8-9).

L'attribuzione a Domenichino, sostenuta dalla scritta sul cartellino apposto al centro della cornice (fig. 3), poteva essere avvalorata anche in virtù dei ritocchi che avevano colpito (non stravolgendolo nel suo impianto) il dipinto.

L'abrasione sulla pietra a cui si appoggia una delle ninfe che compare nella parte inferiore destra dell'opera (fig. 4), è fortemente sospetta. Questo è il luogo ideale per accogliere una



2: Enea Salmeggia, *Diana e Callisto* (campioni di pulitura), Bergamo, Collezione Credito Bergamasco



3: Cornice del XIX secolo (part. del cartellino), Bergamo, Collezione Credito Bergamasco

scritta o una firma dell'autore, tanto da rendere plausibile la possibilità che qualcuno, artatamente, abbia voluto cancellarla. Più sotto, un pesante ritocco di colore bruno celava completamente la tunica gialla e la veste bianca che una delle ninfe, al seguito di Diana, aveva spo-

gliato poco prima di fare il bagno (fig. 5).

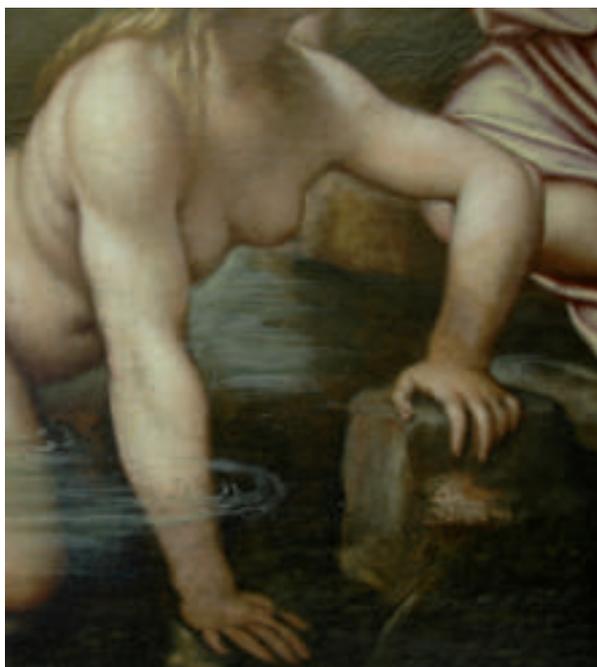
Nel quarto superiore sinistro estesi ritocchi avevano modificato l'aspetto originario della ninfa che si sta spogliando delle sue vesti (quella all'estrema sinistra).

Numerosi animali che abitano il sottobosco erano stati riassorbiti nella generale tenebra delle fronde (grazie anche all'aiuto di un restauro amatoriale). Un uccello in volo di colore scuro, una rana che esce dall'acqua, un cane (con l'aria della volpe), sono tutte bestie che costituiscono la fauna del luogo.

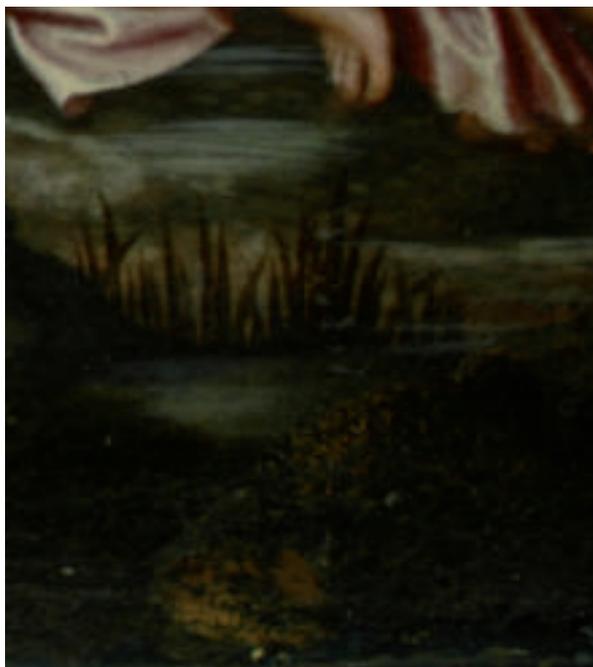
Durante la lenta e meditata fase del ritocco pittorico l'opera è stata indagata minuziosamente (tanto da rivelare numerose aree in cui si potevano registrare, a occhio nudo, diversi ripensamenti del pittore).

In particolare la zona della superficie pittorica corrispondente al cannocchiale di bosco che si inserisce tra Diana e le due ninfe all'estrema sinistra nascondeva dei ripensamenti, tali da sollecitare un approfondimento di indagine.

Le radiografie ai raggi X hanno effettivamente rivelato che proprio in quest'area il pittore si era dibattuto, incerto dell'esito da dare alla composizione. La messa in evidenza della sottrazione di una ninfa e il suo spostamento sono il risultato finale di questa verifica (figg. 6-7).



4: Enea Salmeggia, *Diana e Callisto* (part.), Bergamo, Collezione Credito Bergamasco



5: Enea Salmeggia, *Diana e Callisto* (part.), Bergamo, Collezione Credito Bergamasco



6: Enea Salmeggia, *Diana e Callisto* (radiografia), Bergamo, Collezione Credito Bergamasco



7: Enea Salmeggia, *Diana e Callisto* (part.), Bergamo, Collezione Credito Bergamasco



8: Enea Salmeggia, *Diana e Callisto* (il dipinto prima del restauro), Bergamo, Collezione Credito Bergamasco



9: Enea Salmeggia, *Diana e Callisto* (il dipinto dopo il restauro), Bergamo, Collezione Credito Bergamasco

ÆNEAS
SALMETIA F
MDCXXIII



Enea Salmeggia: profilo biografico

Giovanni Valagussa

Sugli inizi di questo artista, tra i più noti nella tradizione pittorica bergamasca, conosciamo in realtà piuttosto poco, almeno a livello di testimonianza documentaria. Incerta rimane ad esempio persino la esatta formulazione del suo nome, essendo Enea nato a Salmezza, paese ove pare risiedesse una famiglia Gherardi che probabilmente adottava il toponimo come soprannome, insieme all'ulteriore indicazione di "Tempini" o "Talpini". Ed è vero che il pittore si firma "Enea Salmeggia detto il Talpino" nella *Adorazione dei Magi* in Santa Maria Maggiore e Bergamo, del 1595, come nel contratto di assegnazione del lavoro per lo stesso dipinto, nel 1594, il padre - che sottoscrive a garanzia del figlio, forse minorenni - è citato come "Antonio Salmezza".

Incerta è anche la esatta data di nascita, da collocarsi probabilmente intorno al 1575: visto che le prime opere note risalgono al 1590; che nel 1594, come detto, è ancora necessaria la tutela paterna nel contratto; e che i figli dei quali abbiamo notizia nascono nei primi venti anni del Seicento, quando quindi il pittore poteva avere tra 25 e 45 anni circa. Enea morirà poi il 23 febbraio del 1626, nel pieno dell'attività, come si addice a chi è intorno ai cinquant'anni.

Poco chiara è per noi anche la sua formazione, che si sarebbe svolta principalmente a Roma (secondo la notizia data per primo dall'Orlandi nel 1704) nell'assiduo studio delle opere di Raffaello. In verità l'ostentato raffaellismo dei lavori del Talpino pare affacciarsi solo in una seconda fase della sua attività, restando invece le opere note degli anni giovanili più ancorate a un contesto di Italia settentrionale, tra Lombardia e Veneto in particolare.

I riferimenti più chiari per i primi passi del Talpino sono infatti da una parte Luini e dall'altra Moroni: nella ricerca quindi di un linguaggio di pieno classicismo rinascimentale dove soffia qualche fiato di realtà padana e campestre, come è nel Luini, senza dimenticare però i rigori di tetragona solidità e di pedan-

teria regolamentare, così importanti per il secondo Cinquecento controriformato, benissimo impersonato dal Moroni. Assai meno evidenti sono i decantati riferimenti a Lotto, che probabilmente in Talpino non avrebbe certo riconosciuto volentieri un suo seguace, mentre molto più concrete appaiono le ipotesi di certe frequentazioni che il pittore deve aver intrattenuto con qualche impresa pittorica della vicina Brescia, andandosi a guardare Savoldo, ma soprattutto il Moretto, con quelle carnagioni dai toni madreperlacei, quasi lividi, morbida-mente sfumati nella penombra. E tutto da ricostruire, anche sulla base dell'opera che oggi si presenta con Diana e la sue compagne - un unicum per ora nel suo percorso - risulta anche un periodo bolognese, che sarebbe da ipotizzare in forza delle evidenti derivazioni che qui si assestano, da Domenichino in particolare.

Di fatto comunque il nostro attacca fin da subito con una produzione di pittura sacra molto ufficiale, in virtù di commissioni significative che dicono della benevolenza che gli era riservata da ambienti curiali nei quali era perfettamente gradita questa pittura infallibilmente didattica e inutilmente ridondante, cui s'adatta a perfezione la formula ormai celebre, coniata da Zeri per Scipione Pulzone, di "arte senza tempo".

Inanellando tela dopo tela, il Talpino diventa così il campione di un linguaggio tradizionalissimo che incontra considerazione ben presto persino a Milano, portandogli una serie di incarichi comprensibili nella programmatica e tetra ascesi dell'età borromaica, dove il metro di giudizio sulla validità dei dipinti - o perlomeno su quelli destinati al gran pubblico - era quello della devozione.

Le numerosissime commissioni documentate a Milano e a Bergamo ci raccontano la storia di questa fortuna, alla quale si aggiunge oggi una linea meno nota di attività per i privati, finora nota solo nella ritrattistica, in bilico qui - per qualche committente abile in diplomatici compromessi - tra la sensualità delle attrici e il feroce moralismo della vicenda narrata.

◀ Enea Salmeggia, *Madonna con il Bambino in gloria e Santi* (part.), Bergamo, Monastero di Santa Grata

Diana e Callisto







Enea Salmeggia, *Diana e Callisto*, Bergamo, Collezione Credito Bergamasco



FONDAZIONE
CREDITO BERGAMASCO

