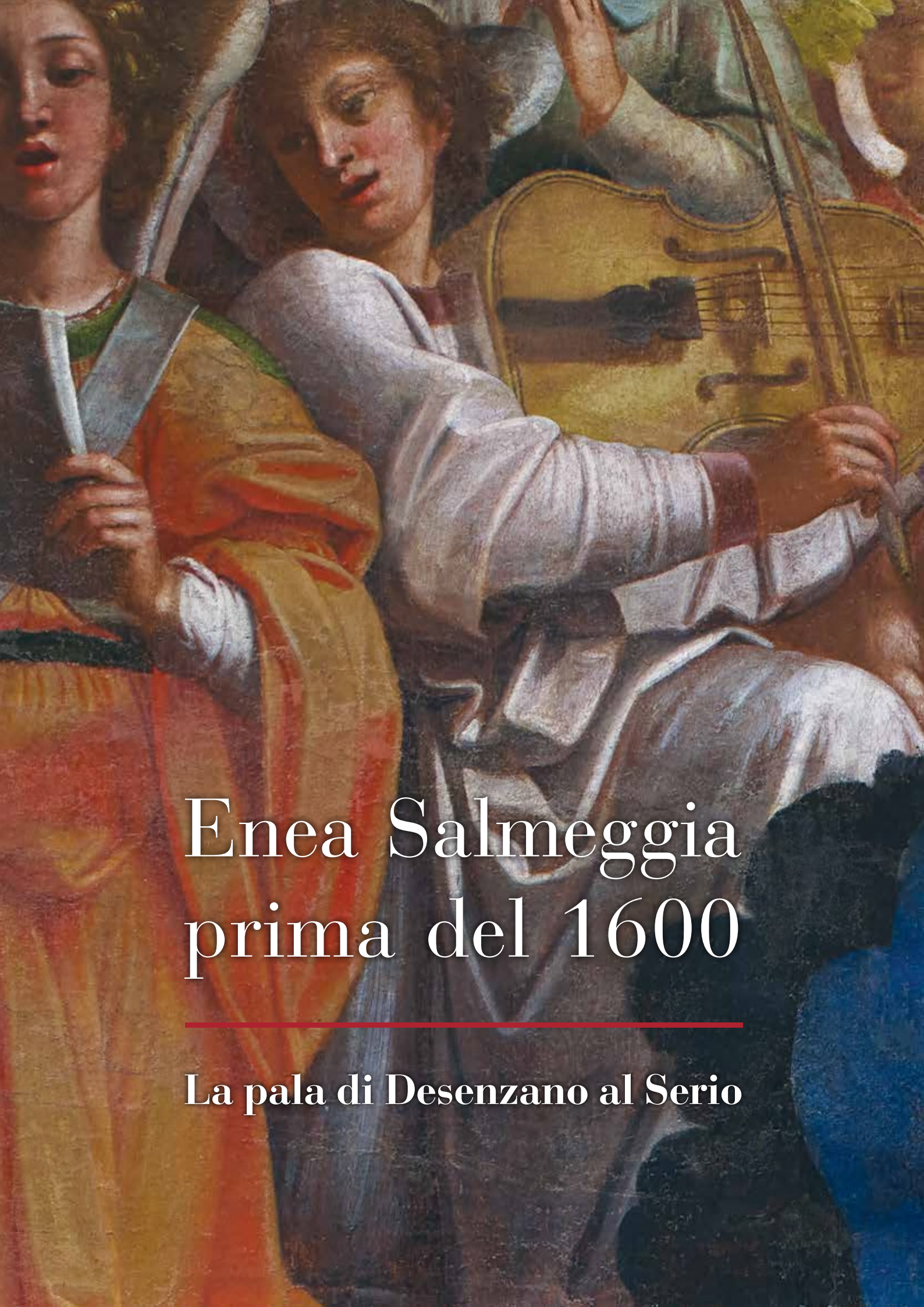


Enea Salmeggia prima del 1600

La pala di Desenzano al Serio

Enea Salmeggia prima del 1600

La pala della *Madonna in gloria tra san Pietro, sant'Alessandro, sant'Alberto carmelitano e un santo vescovo* della chiesa della Natività di Desenzano al Serio (1596)

La presente pubblicazione è stata realizzata in occasione del restauro – curato e sostenuto dalla Fondazione Credito Bergamasco – della pala del Salmeggia custodita nella chiesa del Convento di S. Maria della Ripa di Albino (Bg).

Una pubblicazione a cura di
Amalia Pacia
Angelo Piazzoli

Testi
Angelo Piazzoli, Fabrizio Persico, Amalia Pacia, Giampiero Tiraboschi, Fabio Frezzato, Gianluca Poldi, Roberta Grazioli

Crediti fotografici

© Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo - Pinacoteca di Brera (Fig. 13)

© Archivio fotografico della Diocesi di Bergamo

© Foto Paolo Da Re

© Foto Fabio Frezzato

© Foto Roberta Grazioli

© Foto Marco Mazzoleni

© Foto Gianluca Poldi

Progetto grafico
Drive Promotion Design

Art Director
Giancarlo Valtolina

FONDAZIONE CREDITO BERGAMASCO

Enea Salmeggia prima del 1600

La pala della *Madonna in gloria tra san Pietro, sant'Alessandro, sant'Alberto carmelitano e un santo vescovo* della chiesa della Natività di Desenzano al Serio (1596)

Sommario

4 . . . – – – . . .
Angelo Piazzoli

6 L'incanto del passato e la meraviglia del presente
Fabrizio Persico

8 Enea Salmeggia prima del 1600
Amalia Pacia

22 Un Miracolo e una devozione secolari
Giampiero Tiraboschi

27 Salmeggia: materiali e tecniche esecutive
Fabio Frezzato

29 Enea Salmeggia tra disegno e colore
Gianluca Poldi

32 Il restauro
Roberta Grazioli

Tre punti, tre linee, tre punti.

Nel *codice Morse*, una sequenza di tre lettere (SOS) descrive universalmente la richiesta di soccorso.

Fu un vero e proprio SOS la richiesta di aiuto che ricevemmo tempo fa da Amalia Pacia, Funzionario presso la Soprintendenza di Brera; senza un intervento urgente, una pregevole opera di Salmeggia – custodita nella chiesa del Monastero della Ripa in Albino – sarebbe andata irrimediabilmente perduta.

Ci muovemmo subito d'intesa con la presidenza della Cooperativa La Fenice, istituzione che – con passione e dedizione – sta procedendo al recupero del mirabile complesso monumentale, al fine di renderlo nuovamente disponibile alla Comunità, con finalità culturali e turistiche.

Non abbiamo avuto esitazioni; la riscoperta e la salvaguardia del patrimonio artistico sono per noi una priorità. Questo orientamento – condiviso e apprezzato da un numero sempre crescente di persone – ci permette di mettere in sicurezza alcuni valori comuni, costituiti dalle opere d'arte, patrimonio storico e culturale dei nostri territori.

Sulla base di siffatte motivazioni, abbiamo sostenuto, nel corso del tempo, innumerevoli restauri di opere d'arte, di cui siamo orgogliosi. Basti pensare solo ai principali interventi – realizzati direttamente dalla Fondazione nel Palazzo Storico di Creberg – che hanno riguardato opere di Moroni, Lotto (pressoché tutte le opere bergamasche inviate alla mostra tenutasi alle Scuderie del Quirinale), Moretto, Alessandro Allori, Romanino, Palma il Vecchio (tra le quali due Polittici, esposti poi nella prima mostra internazionale dedicata al pittore e promossa da Fondazione Creberg in occasione di Expo 2015); oppure al recupero della *pala di Santo Spirito* di Lorenzo Lotto che ha rappresentato l'occasione per una sua esposizione presso il Museo dell'Ermitage a San Pietroburgo, avviando una collaborazione tra la nostra Fondazione e il più importante museo del mondo.

In linea generale, l'elenco degli interventi della Fondazione Credito Bergamasco – realizzati, in modo rigoroso, da professionisti qualificati, sotto l'autorevole direzione dei funzionari della Soprintendenza preposta – è realmente cospicuo e tocca manufatti disseminati su tutto il territorio di operatività della Banca (ora Divisione del Banco Popolare). Sia musei che parrocchie, sia enti che comunità territoriali hanno potuto contare sul nostro appoggio solidale e concreto; e continueranno ad averlo.

La nostra attività in questo ambito si fonda su una accurata pianificazione pluriennale che, nel corso del tempo, impostiamo condividendola poi con nostri punti di riferimento qualificati; ad esempio, per l'imminente futuro abbiamo programmato – d'intesa con la Diocesi di Bergamo – una serie di interventi riguardanti pale d'altare del Salmeggia e del Cavagna, di proprietà di parrocchie bergamasche.

Tuttavia, al di là della pianificazione, consapevoli del nostro ruolo in termini di responsabilità sociale, non ci tiriamo indietro all'occorrenza, quando siamo chiamati ad interventi d'urgenza che si appalesino indispensabili al fine di evitare la perdita dell'opera d'arte. È successo con lo splendido *Polittico della Presentazione della Vergine* di Palma il Vecchio, ora ricollocato, nella chiesa parrocchiale di Serina, in tutto il suo splendore e con una nuova mirabile cornice (che abbiamo voluto donare sulla base di disegno cinquecentesco); succede ora con la Pala del Salmeggia.

La sensibilizzazione verso il patrimonio storico-artistico passa attraverso la sua conoscenza. Perciò, per i nostri principali interventi, abbiamo l'abitudine di presentare, nel nostro Palazzo Storico, le opere d'arte restaurate; i maestri restauratori si mettono a disposizione durante periodici incontri pubblici; i principali esiti degli interventi e delle ricerche diagnostiche preliminari sono raccolti in specifiche pubblicazioni. Crediamo molto nella divulgazione capillare in un'operazione che non è solo di ripristino ma, nel contempo, culturale e sociale.

Il completamento del restauro della *Pala della Madonna in Gloria tra San Pietro, Sant'Alberto Carmelitano e Sant'Albino* di Enea Salmeggia costituisce per noi un'ulteriore occasione di divulgazione e approfondimento – con la specifica esposizione del dipinto a Palazzo e con la presente pubblicazione – al fine di illustrare in modo dettagliato un intervento d'eccezione su un dipinto di rilevante qualità artistica, giunto a un livello di deterioramento al limite dell'irreversibilità.

Il lavoro svolto da Roberta Grazioli – la valente professionista incaricata del restauro – e dalla Soprintendenza (che ne ha diretto i lavori) è stato di eccellente qualità, giungendo a risultati di assoluto valore in termini di recupero dell'opera e di sua leggibilità; si tratta di un intervento di cui essere fieri, la cui rilevanza si può ben comprendere dagli approfonditi testi di Amalia Pacia e degli esperti che hanno scritto per noi.
Come attestano i reperti fotografici e le relazioni, abbiamo compiuto un bel salvataggio, corrispondendo appieno al SOS (*Save our soul*) che ricevemmo.

Missione compiuta. ***S**aved **o**ur **S**almeggia*.

Angelo Piazzoli
Segretario Generale
Fondazione Creberg

L'incanto del passato e la meraviglia del presente

Entrare al *Convento della Ripa* è attraversare una soglia che è molto più di una soglia temporale. E' anzitutto la scoperta di un mondo ancor prima di un'apertura nel tempo. Questa è la sensazione che coglie ogni volta il visitatore quando si inoltri per l'ampio portale che introduce al chiostro, l'emozione di entrare in un luogo che ha mantenuto le tracce dell'antica sacralità che presiedeva quegli spazi.

Questa è stata la prima idea che mi ha colto quando, ormai parecchi anni fa, ho scoperto l'armonia del Convento e l'incanto della Chiesa dell'Assunzione. Anch'io, come generazioni di Albinesi, ho sempre abitato accanto a un gioiello dell'architettura rinascimentale lombarda senza vederlo, catturato quasi soltanto dall'appuntamento annuale della Fiera della Madonna della Gamba e dall'accorrere disordinato e festante di folle pellegrine. Passando vicino al Convento, tutti vedevamo soltanto un massiccio portone chiuso, dietro al quale si immaginava, più ancora che intravedersi, l'ampia e armoniosa struttura che ancora appoggia sulla Ripa, ancorata a valle alle due chiese che la sorreggono. I più anziani si ricordavano che lì era accaduto il Miracolo.

Poi, nel 2007 - la Cooperativa stava cercando una nuova sede per ospitare i suoi servizi – sono tornato al convento e credo che lì sia accaduto l'irreparabile: mi sono innamorato di quel posto anche se, credo, non dev'essere capitato solo a me. Non è difficile innamorarsi di quella pace ed è accaduto anche a me. E' come quando si staglia in cielo un fulmine. Poi viene il tuono.

Da subito l'impegno è stato quello di riaprire il Convento alla comunità albinese, un primo passo che tutti hanno apprezzato, ci pare, tornando e ritornando più volte per le visite guidate che sono state organizzate con molta attenzione. Ma non bastava "riaprire", occorreva proprio "restituire" al territorio questo monumento, così che quel convento potesse tornare ad essere, di nuovo, un'occasione per la cultura, per le idee, per il dialogo.

Non si trattava soltanto di "restaurare" un pezzo di storia, occorreva ripristinare quella storia intera nella sua antica funzione, farla ritornare quello spazio vitale che un'intera comunità ha frequentato e per la quale il Convento è stato nei secoli un buon punto di riferimento: un appuntamento del cuore per i pellegrini, una sosta accogliente per il riposo dei viandanti, uno spazio di misericordia dello spirito, un luogo della produzione collettiva, un mondo di prospettive educative, insomma un'intera economia che nei secoli si era raccolta intorno al convento e che oggi può ripartire da lì o da lì riprendere le energie e il coraggio per nuove imprese, nuovi dialoghi, nuove intese. E Dio solo sa quanto ne abbiamo bisogno.

Per noi è stato il momento di misurarci con un'idea di cultura che fosse soprattutto di scambio e di corrispondenza attiva con il bisogno di pensiero che il nostro tempo di crisi reclama. La bellezza del convento, le tracce che mani operose e sapienti hanno scritto

delimitando spazi, dipingendo affreschi e quadri, intagliando mobili, seminando pratiche di devozione e di idee non potevano più rimanere silenziosamente composte e nascoste: quel sistema di vitalità del passato occorreva che tornasse a circolare nel mondo e farsi lievito di nuove pratiche, di nuova economia, di nuove relazioni.

Questa è stata la scommessa della nostra cooperativa, una scommessa che ad oggi è arrivata a metà strada. Certamente non ci ha aiutato la crisi che ha rallentato nel paesaggio che ci circonda tante iniziative e tanti sogni. Il nostro, tuttavia, si è fatto negli anni più concreto, è diventato più chiaro nei suoi contorni, abbiamo capito sempre meglio che cosa volevamo grazie alle collaborazioni, alle amicizie, alle tante simpatie, alle buone condivisioni che su questa strada abbiamo incontrato.

Curare il Convento è stato il primo impegno o la prima responsabilità, anche una promessa, mentre più forti delle difficoltà incontrate sono state le risposte che per nostra fortuna abbiamo incrociato, insieme alla disponibilità e alla passione di molti amici che via via hanno aderito a questo progetto.

Un passo senza dubbio importante è stata la nascita dell'associazione *Diaforà* che ha fatto del convento la sua casa con lo scopo di realizzare il Centro di studio, di ricerca e di formazione sulla differenza. *Diaforà* è il progetto che il prof. Carlo Sini aveva suggerito fin da subito - eravamo nel 2009 – perché si dedicasse tempo e energie per comprendere che cosa vuol dire, oggi, quella 'differenza' che è la natura dell'uomo, il suo continuo differire, il suo differenziarsi come cifra costitutiva di ciò che è l'umano. Questo tema è, peraltro, lo sfondo delle molteplici attività dedicate al mondo dell'infanzia e della disabilità, due interessanti declinazioni della differenza umana, che negli anni la *Cooperativa Sociale La Fenice Onlus* ha intrapreso nel territorio della Val Seriana.

Nelle pagine che seguono il lettore potrà incontrare il lavoro di specialisti che hanno dato la propria disponibilità con competenza e professionalità e che ringraziamo.

Si dice spesso che le leggi del Mercato impongano all'economia una sorta di indifferenza nei confronti di ciò che si para davanti, quasi che i numeri non avessero anima; nel nostro caso si è fatta un'eccezione.

L'incontro con la *Fondazione del Credito Bergamasco* e il suo Segretario Generale è stato per me il riconoscimento di una persona con la quale fin dall'inizio è stato facile dialogare: la stessa lingua, una analoga passione, una profonda intelligenza per le cose da fare, l'attenzione alle priorità. Soprattutto la stessa speranza nella cultura. Tutti sappiamo che non sono la stessa cosa fare discorsi sulla necessità della cultura e fare cultura. Purtroppo prevalgono spesso i primi. Alla *Fondazione* abbiamo fatto l'esperienza che l'agire e la pratica del pensiero vanno di pari passo, premessa e insieme conseguenza l'uno dell'altra.

Avere iniziato da un Salmeggia "dimenticato" per riportarne alla luce un altro è il segno splendido della bellezza da salvare.

Fabrizio Persico
Presidente
Cooperativa Sociale La Fenice Onlus

Enea Salmeggia prima del 1600. Intorno alla pala della *Madonna in gloria tra san Pietro, sant'Alessandro, sant'Alberto carmelitano e un santo vescovo* della chiesa della Natività di Desenzano al Serio (1596)

Le ragioni di un restauro

L'intervento sui dipinti della chiesa della Natività di Maria, nell'ex complesso carmelitano di Desenzano al Serio, realizzato con il finanziamento della Fondazione Credito Bergamasco, ambisce a porsi come esemplare per due ordini di motivi.

Innanzi tutto la scelta della Fondazione di dirottare fondi sul recupero di esemplari di un patrimonio artistico 'sommerso', che si riteneva perduto, apre la via ad un indirizzo nuovo, basato sui principi di urgenza e precarietà delle opere da salvare, piuttosto che sulla fama e il pubblico riconoscimento delle stesse.

Nel caso specifico, un vero e proprio grido d'allarme fu lanciato, oltre due anni fa, dalla Soprintendenza, in pieno accordo con la cooperativa sociale 'La Fenice' che gestisce le opere mobili della chiesa ed è proprietaria dell'ex convento della Ripa. Una condivisione d'intenti tra organi di tutela e associazioni a sfondo sociale operanti sul luogo, ha messo in moto una singolare iniziativa, ponendo all'attenzione di uno sponsor, particolarmente sensibile nel settore della conservazione, dipinti in serio pericolo di dispersione.

Il progetto, suscettibile anche in futuro di risultati inaspettati e soluzioni vincenti, si fonda sulla conoscenza capillare di un territorio ricco di risorse, le cui testimonianze artistiche, facenti parte di un contesto più periferico e defilato di quello della città, risultano dimenticate, se non neglette, per le motivazioni più diverse, non solo storiche.

La seconda ragione, che sancisce l'esemplarità dell'operazione, è che la pala con la *Madonna in gloria tra san Pietro, sant'Alessandro, sant'Alberto carmelitano e un santo vescovo* e la sua relativa lunetta, da osservarsi nella loro intrinseca unitarietà, rappresentano un testo fondamentale per la comprensione dell'attività giovanile del Salmeggia e per il riconoscimento delle fonti culturali che lo hanno ispirato.

Sulla base di queste considerazioni, un team di specialisti si è adoperato con serietà e passione per la migliore riuscita del lavoro, nella consapevolezza che il restauro non è azione isolata di uno o due pur bravi professionisti, ma il frutto di un durevole confronto e di una assidua collaborazione tra restauratori, storici, storici dell'arte, chimici e fisici, soprattutto quando si tratta di opere di particolare delicatezza e problematicità.

La storia conservativa dei dipinti della Ripa, unico nucleo superstite di un ricco arredo pittorico, scultoreo e di preziose suppellettili, è stata profondamente segnata, come in rari casi è stato possibile accertare, dalle drammatiche vicende occorse al convento carmelitano e alle sue due chiese.

Tra le cause del forte degrado della pala, non vi erano solo il lungo abbandono e le condizioni di umidità dell'ambiente, di recente però risanato, ma l'accanimento 'terapeutico' di un restauro non documentato, presumibilmente eseguito negli anni sessanta del Novecento. Questo intervento fu condotto con materiali corrosivi particolarmente aggressivi, diagnosticati anche

Fig. 1 E. Salmeggia, *Madonna in gloria tra i santi Pietro, Alessandro, Alberto Carmelitano e santo vescovo*, Desenzano al Serio, Chiesa della Natività di Maria

Fig. 2 *Madonna in gloria tra santi*, particolare della firma e della data

Fig. 2 *Madonna in gloria tra santi*, angeli musici e cantori, particolari

Fig. 4 *Madonna in gloria tra santi*, angeli musici e cantori, particolari

dalle indagini, quali ad esempio la potassa, la cui azione ha avuto effetti devastanti sull'opera, causando la perdita di ampie campiture di pigmenti bruni a base organica, così da determinare, nella parte centrale e in basso, lacune impossibili da risarcire[1].
L'alta qualità dell'opera, messa in luce dalla pulitura, e il recupero considerevole del suo aspetto originario, con parti di grande raffinatezza nella zona superiore, hanno determinato la decisione di non procedere ad un restauro mimetico, non praticabile a fronte di così diffuse mancanze, optando per una restituzione obiettiva e soprattutto rispettosa della storia conservativa del testo pittorico.

Il giovane Salmeggia (1570 ca. – 1626) tra Milano e Bergamo: sperimentazioni e antichi maestri

Il recupero dell'arredo pittorico della chiesa della Ripa ha consentito di aggiungere al catalogo giovanile di Enea Salmeggia due straordinari esempi della prima maniera del pittore, che si collocano a ridosso di alcune opere realizzate a Milano, ove la critica non esclude che il giovane bergamasco abbia compiuto il suo apprendistato presso la bottega di Simone Peterzano[2].
La grande pala raffigurante la *Madonna in gloria tra i santi Pietro, Alessandro, Alberto e un santo vescovo* (cm. 390,5 x 264,5), come altre opere di questi anni, reca in bella mostra un cartellino con la firma, in lettere capitali, e la data d'esecuzione del dipinto 'Aeneas Salmezia/ Bgomesis .f. /MDXCVI': un chiaro segno di autocelebrazione dell'artista, con l'anno indicato in numeri romani, come nella migliore tradizione del Rinascimento (Figg. 1, 2).
Salmeggia, consapevole dell'importanza della commissione, si offre all'attenzione della scena artistica bergamasca con un'opera che non mostra incertezze compositive, né debolezze di resa pittorica, ma una maturità di risultati che sorprende in un artista di circa venticinque anni. In questi anni, il pittore è assiduamente richiesto dagli ambienti conventuali, soprattutto di Milano: lavora infatti per la Certosa di Garegnano, Santa Maria della Passione, San Vittore al Corpo, San Simpliciano, San Paolo alle Monache.
E' artista che pare interpretare con grande intuito il gusto arcaizzante e fortemente tradizionalista della clientela degli ordini religiosi e forse, preceduto da questa fama, è chiamato dai carmelitani della Ripa per una commissione di grande prestigio.
Nella pala dell'altare maggiore della chiesa superiore della Ripa, Salmeggia si attiene ad uno schema di rigorosa gerarchia devozionale, che si svolge su due registri. In quello superiore, la Madonna col Bambino, seduta su un soffice letto di nubi, è atteggiata a sospesa e grave dolcezza, separata ma non distante dal consesso dei santi. L'immagine austera e quasi ieratica della Vergine contrasta non poco con la disinvolta umanità dello stupefacente concerto degli angeli musici e cantori, interpreti appassionati di un pezzo di musica sacra, al suono di una viola da braccio e di un'arpa, strumenti resi dall'artista con la perfezione e la bravura di un esperto maestro liutaio (Figg. 3, 4).
Il sincero naturalismo di questo brano pittorico, che rende omaggio alla matrice culturale bresciana del giovane Salmeggia, ma anche alla tradizione cinquecentesca veneta dei concerti angelici, rimane un episodio unico nel percorso dell'artista e anche nel panorama della pittura bergamasca tra Cinque e Seicento. Non si trova in alcun reperto del periodo, infatti, l'invenzione originalissima e diversificata di questi angeli - di alcuni se ne era persa la visione - ripresi con intensa attitudine veristica nella sorprendente varietà di stati d'animo - sorpresa, commozione, attenta concentrazione - non eguagliata nel più tardo ovato ad affresco con gli *Angeli musicanti*, eseguito dal pittore nella cupola della basilica di S. Maria Maggiore (1615).
La preziosità degli effetti coloristici e dei cangiantismi nelle vesti degli angeli e nelle ali, con inusitati accordi cromatici, riportati alla luce dal restauro, nonostante le evidenti abrasioni di

alcune zone che ne hanno compromesso una piena leggibilità, parrebbero confermare l'influsso delle opere dei cremonesi sul Salmeggia, conosciuti all'epoca del suo soggiorno a Milano.
Nella parte inferiore, i quattro santi sono collocati su due quinte laterali per lasciare spazio alla veduta a cannocchiale dello sfondo, in cui si scorge la veduta di un gruppo di case cinte da muraglia. Scelti sulla base di precise istanze devozionali, tre santi rappresentano i titolari delle chiese parrocchiali del territorio circostante. San Pietro, cui è dedicata la chiesa di Desenzano al Serio, i tratti marcati da popolano, abbigliato come da tradizione con mantello giallo oro su tunica azzurra, si staglia contro un palmizio da cui pende un frutto, forse un cespo di datteri. Egli, in atto di indicare con l'indice alzato la Madonna in gloria, è l'unico a interloquire con lo spettatore, cui rivolge uno sguardo straordinariamente acuto e penetrante (Figg. 5, 6). Gli è accanto, inginocchiato, sant'Alberto carmelitano, il cui profilo si stacca su una massa arborea di un verde cupo, riconoscibile dall'abito dell'ordine e dall'attributo del giglio, simbolo di purezza. In assorta contemplazione della Vergine, il santo riunisce in sé la vocazione eremitica, contemplativa e mariana, all'intento missionario, secondo la spiritualità degli ordini mendicanti. Sulla destra, sant'Alessandro, titolare della parrocchia di Comenduno, in splendida veste militare, resa con attenzione al dettaglio, come l'impugnatura della spada con l'elsa a forma di testa di aquila, piega la bella testa ricciuta verso il santo vescovo seduto in parte (Fig. 7). Il giovane santo sostiene un vessillo rosso fiammante, la cui punta sfiora il piede dell'angelo con l'arpa, a stabilire un punto di contatto tra la presenza umana e l'apparizione divina. Il santo Vescovo, forse da identificare con san Giuliano vescovo cui è intitolata la chiesa parrocchiale di Albino, regge in una mano un messale dalla copertina rossa, con fermaglio dorato, mentre con l'altra tiene il pastorale. Il personaggio appare in uno sfarzoso piviale, impreziosito dagli alti e rigidi bordi istoriati, con ricami in filo dorato, mentre la mitra poggiata in terra, con spessi racemi e girali quasi a rilievo, è ornata da file di perle e pietre preziose (Fig. 8).
L'impianto compositivo della *Miracolosa Guarigione della Venturina* segue in parte la narrazione del fatto prodigioso, così come riportato dalle fonti documentarie[4] (Fig. 9). L'episodio, avvenuto nel cuore della notte, è ambientato in un cono d'ombra appena rischiarato dalla luce dei ceri retti dai due angeli, che mandano bagliori verso uno spicchio di nubi, in alto nel cielo La fanciulla, che "spinta dal male o per impulso divino, si trascinò sul limitare della porta di casa", è raffigurata con toccante verismo, inquadrata nello sguincio di un muro quasi diroccato, a connotare una povera dimora di campagna. La figura della Madonna, che apparve a Venturina "in vesti candidissime", si mostra appunto in una veste di un bianco iridescente, il profilo severo a esprimere una dolente intensità di affetti, somigliante a quello dell'angelo in piedi, dalla scultorea postura. L'interpretazione del passo antico da parte del Salmeggia rivela di quale straordinaria inventiva egli fosse capace. La Madonna, invece che spalmare sulla gamba infetta un po' di terriccio mescolato "colla saliva", si mostra in atto di fasciare la ferita con bende di un bianco immacolato, un gesto realistico che pare connotarla come una vera e propria madre (Fig. 10).
Il dipinto si rivela oltremodo indicativo di una fase di transizione dell'artista, testimoniata da una singolare duplicità di archetipi formali. Da una parte l'ideazione di Venturina e dell'angelo dello sfondo rimarca da vicino il contesto artistico moroniano e bresciano, nel ricreare il senso di un realismo domestico e quasi di tono popolare; dall'altra, le nobili sembianze della Madonna e dell'angelo in piedi, nella loro più genuina asserzione classicheggiante, si palesano vicine alle elaborazioni stilistiche di Simone Peterzano e ancor più di Camillo Procaccini dell'ultimo decennio del secolo.
Tuttavia, in questo caso, pare potersi azzardare l'ipotesi che sia stato Salmeggia ad anticipare il modello femminile proposto, alcuni anni dopo, da Procaccini nel dipinto con *Santa Caterina*

Fig. 5 *Madonna in gloria tra santi*, san Pietro

Fig. 6 *Madonna in gloria tra santi*, san Pietro, particolare

Fig. 7 *Madonna in gloria tra santi*, sant'Alessandro e santo Vescovo, particolari

Fig. 8 *Madonna in gloria tra santi*, particolare del piviale e della mitra

Fig. 8 E. Salmeggia, *Miracolosa guarigione della Venturina*, Desenzano al Serio, chiesa della Natività di Maria

Fig. 9 *Miracolosa guarigione della Venturina*, particolare della Madonna

riceve la corona da Gesù (Milano, Certosa di Garegnano, 1604), restituito al pittore bolognese da Mina Gregori, dopo una lunga attribuzione al Salmeggia stesso. Questo confronto è la spia di un interessante rapporto di dare e avere tra i due pittori, che apre a riflessioni su un reciproco e possibile scambio di influenze, più intenso e proficuo di quanto si possa sospettare.

La pala della chiesa della Ripa è citata per la prima volta da padre Donato Calvi nel suo manoscritto *Delle chiese della Diocesi di Bergamo* (1661 -1671), come "di mano d'Enea Salmezza con molte figure di santi con ornamento bello adorato". Il riferimento all'artista viene ancora ripetuto nella 'Informatione del convento della Beata Vergine della Riva d'Albino', in cui si precisa anche il nome dell'autore dell'imponente ancona lignea, l'intagliatore Giovanni Battista Bergamelli[5]. Una più dettagliata descrizione del convento, con la particolarità delle due chiese, di cui quella inferiore dedicata all'Annunciazione, si legge infine nella 'Relatione delle cose più notabili della terra di Albino', con l'ennesima menzione della "grandissima ancona di mano del Salmezza con ornamento atorno tutto posto ad oro", di cui si precisa il costo, ben "scudi cinquecento", generosamente offerti dalla famiglia Cabrini[6], ricchi mercanti del luogo.
Il dipinto, così celebrato dalla fonte seicentesca, non fu però incluso nel profilo biografico del Salmeggia curato dal Tassi[7]. La pala, accertata *in situ* agli inizi del secolo XIX[8] e ancora ai primi del Novecento[9], venne considerata dispersa da Ugo Ruggeri ed inserita nell'elenco delle opere perdute[10]. Questa affermazione non ha sollecitato una ulteriore verifica in più recenti ricognizioni sul pittore,[11] trattandosi, probabilmente, di un esemplare ubicato nella chiesa di un convento soppresso, la cui travagliata storia è stata solo da poco ricostruita[12].
Si deve in parte all'autorevole fonte del Calvi se si è potuta rintracciare la seconda opera del Salmeggia alla Ripa: la lunetta con la *Miracolosa Guarigione della Venturina*, di cui il religioso non fornisce il nome dell'autore, ma che puntualmente descrive: "un quadro di buona mano, nel qual si vede quando la Vergine Santissima di notte si compiacque di sanare un tal Venturina di male incurabile in gamba".[13] A metà Seicento la tela era posta a coronamento dell'altare, "a stucco con oro", della cappella edificata nel 1549 su progetto di Francesco Moroni, che ospitava la pala della *Madonna col Bambino* eseguita dal figlio Giovan Battista sul modello del dipinto di Giovanni Bellini di Alzano Lombardo, oggi nelle collezioni dell'Accademia Carrara.
E' tuttavia certo che in origine la tela fosse collocata al disopra della pala, come si è potuto accertare anche nel corso dell'intervento, a seguito del riscontro delle misure.
La testimonianza del Calvi, avvezzo a riportare con precisione le notizie di opere degne di particolare considerazione per motivi artistici e ragioni di culto, si è rivelata di grande importanza nel rinvenimento di un'opera inedita, mai individuata fino ad oggi, anche in ragione della sua collocazione e delle condizioni conservative in cui si trovava. Il dipinto, insieme alla pala sottostante, doveva rappresentare il punto focale dell'intensa pratica devozionale, avviata con il sostegno e la guida dell'ordine carmelitano, nel luogo del miracolo.
Intorno a questi due significativi testi pittorici, attentamente monitorati in occasione di un paziente lavoro di ripristino, supportato anche da inedite analisi scientifiche che certificano la prassi esecutiva del suo autore e la rarità dei materiali impiegati, può avviarsi una ricognizione ad ampio raggio della prima attività del Salmeggia, costellata di alcune testimonianze pittoriche, tra Milano e Bergamo, che si scalano tra il 1590 e il 1599.
Si tratta di esempi che certificano, nella ricerca di un personale linguaggio figurativo, la padronanza di una cultura figurativa composita, che dai fondamentali apporti della tradizione moroniana e bresciana di primo Cinquecento, si arricchisce di stimoli provenienti dall'ambiente artistico del capoluogo lombardo, tra gli influssi della maniera di Simone Peterzano e quelli

dei Campi, senza escludere le novità importate in città dal bolognese Camillo Procaccini. Questo momento 'magico' del percorso dell'artista, così incredibilmente multiforme e ricco di sperimentazioni destinate a non più ripetersi nella produzione matura, prende l'avvio con i dipinti raffiguranti la *Resurrezione di Lazzaro* e la *Madonna del latte*, quest'ultimo firmato e datato in basso al centro 'Aeneas Salmezzia/ Bergomensis F./ 1590', collocati nella chiesa di San Lazzaro a Bergamo (Fig. 11).

Le due tele, parti di uno smembrato stendardo processionale, già descritte dal Tassi come "opere mirabili fatte sul gusto di Giacomo Bassano, del quale autore tutte le crederebbero a prima vista"[14], pur in alcune incertezze compositive, comprensibili in un artista ai suoi esordi, mostrano la suggestione di stilemi veneti, pervenuti a questa data per il probabile tramite del più anziano Cavagna, ma con sensibili richiami alla pittura del Moretto, che resterà un riferimento ineludibile per le composizioni di questi anni[15].

Il primo incarico ufficiale del giovane Salmeggia in città è il grande telero con l'*Adorazione dei Magi* per la Basilica di Santa Maria Maggiore, firmato e datato "Aeneas Salmetia Dictus /Talpinus Bergomate /MDLXXXXV", una commissione di prestigio che l'artista si assicurò vincendo la gara contro Gian Paolo Olmo (Fig. 12).

Nel grande formato del dipinto, che funge da anta del secondo organo della navata destra, l'artista si misura con la prospettiva di un articolato schema compositivo, affollato di personaggi fino all'inverosimile e scandito in più piani prospettici, che diradano in un suggestivo paesaggio animato da piccole figure in lontananza, preludio agli sfondi naturalistici di dipinti di poco successivi.

Tra i modelli di riferimento tenuti presente da Salmeggia, decisamente convincente appare il grande dipinto con l'*Adorazione dei Magi* che Camillo Procaccini aveva eseguito, solo l'anno prima, per la cappella della Confraternita di San Francesco Grande di Milano (Ministero dei beni e delle attività culturali e del turismo. Pinacoteca di Brera)[16] (Fig. 13).

Il confronto tra le due opere palesa significative coincidenze che confermerebbero la conoscenza, da parte del Salmeggia, dell'esemplare milanese: medesimo taglio prospettico della scena

Fig. 11 E. Salmeggia, *Madonna del latte*, 1590, Bergamo, chiesa di San Lazzaro

Fig. 12 E. Salmeggia, *Adorazione dei Magi*, 1595, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore

Fig. 13 C. Procaccini, *Adorazione dei Magi*, 1594, Milano, Pinacoteca di Brera

Fig. 14 E. Salmeggia, *Madonna in gloria tra san Pietro, sant'Alessandro, sant'Alberto carmelitano e un santo vescovo e Adorazione dei Magi*, particolari di confronto

Fig.15 E. Salmeggia, *Annunciazione*, 1596, Milano, Certosa di Garegnano

Fig. 16 E. Salmeggia, *I Santi Sebastiano, Antonio Abate, Rocco e Cristoforo*, 1597, Albino (fraz. Vall'Alta), chiesa di Santa Maria Assunta

costipata di personaggi nei primi piani, analogo fondale di ruderi antichi e di campagna che sconfina in un singolare cono prospettico, con figurine e cammelli dislocati su speroni di roccia; la comparsa di giovani alle prese con cavalli, in spettacolare ripresa animalistica; un gusto affine per lo sfarzo di vesti e di acconciature esotiche. Identica è poi la scelta di concentrare il gruppo principale della Madonna col Bambino e San Giuseppe sul margine destro, con l'affermarsi di comuni modelli fisionomici, tra cui spicca quello della Vergine, l'ovale perfetto e lo sguardo compunto esprimente una gravità soave e attenta, che torna, con maggiore solennità, nella maestosa Madonna della Ripa[17] (Fig. 14).

Ulteriori indizi di questa vicinanza ai modelli milanesi sono offerti dalla figura del giovane offerente, raffigurato in primo piano nell'*Adorazione* di Bergamo, dal profilo statuario, fermo e compassato e dall'atletica tornitura del corpo sottolineata dal mosso gonfiarsi dei panni, mentre

le forzature fisionomiche di alcuni personaggi sono state interpretate come eco della carica espressiva palesata dal Procaccini nelle ante d'organo del Duomo di Milano, raffiguranti la *Risurrezione*, la *Trasfigurazione* e il *Trionfo di Davide* (1592 -1595) .
L'eclettismo delle fonti figurative del Salmeggia si manifesta, tuttavia, nella proposta di differenti richiami ad un passato che travalica le suggestioni milanesi. Nell'*Adorazione* di Bergamo, la figura di San Giuseppe affocata nell'ombra, alle spalle della Madonna, sarà riproposta nel tipo barbuto del maestoso San Pietro del dipinto di Desenzano, dall'espressione accigliata, l'ampia fronte aggrottata e segnata da rughe, il forte naso aquilino, esempi di un più marcato verismo, che si fa quasi rude, nell'evocazione di stilemi moroniani e lotteschi. Da annotare che Salmeggia, nella sua metodica prassi di lavoro, avrà certo messo da parte il disegno del gruppo della Madonna col Bambino con i Re Magi, per riproporlo quasi esattamente nella più tarda *Adorazione* dell'Accademia Carrara di Bergamo, il cui recente restauro ne ha confermato il richiamo a Moretto, già a suo tempo segnalato "nella tornitura di un chiaroscuro morbidissimo"[19].
In questi anni il giovane artista è ingaggiato per prestigiosi incarichi nella Milano di Federico Borromeo, che egli condusse in parallelo ai lavori in terra bergamasca. L'opera che certamente lo introdusse nel colto ambiente milanese fu l'*Annunciazione*, eseguita nel 1596 per la Certosa di Garegnano, forse commissionatagli per i buoni uffici di Simone Peterzano, ed esemplata su opere dello stesso di poco anteriori, come le versioni del medesimo tema che si conservano nel Seminario di Venegono Inferiore (Varese) (1578), nell'oratorio di San Matteo alla Banchetta e in Santa Maria della Passione a Milano (1590) (Fig. 15).
Si tratta di un momento particolarmente fecondo per il nostro che, impegnato nella commissione carmelitana della Ripa, riesce a consegnare nello stesso anno le due opere, come attesta la data apposta sulla pala di Desenzano.
La palese contemporaneità dei dipinti è testata dal medesimo utilizzo della luce, giocata a contrasto, con intensi passaggi chiaroscurali, che evidenzia la sodezza delle carni e lo splendore degli incarnati; affine è anche il disegno delle stoffe leggere e dai fitti drappeggi aderenti ai corpi, o in tessuti più pesanti, con pieghe fortemente rigonfie e come inamidate, che avvolgono i corpi, staccandoli dai fondi.
L'anno dopo, Salmeggia firma e data un altro poco noto capolavoro di questo periodo: la pala raffigurante i *Santi Sebastiano, Antonio abate, Rocco e Cristoforo* della parrocchiale di Santa Maria Assunta in Vall'Alta, una frazione di Albino, distante una manciata di chilometri dal complesso carmelitano della Ripa (Fig. 16).
Nel dipinto, restaurato di recente, Salmeggia si conferma artista di vocazione naturalistica e in profondo debito con la tradizione locale[20]. Accantonata la magniloquenza degli esempi milanesi, l'artista si vota ad una pittura quasi intimistica, fatta di dialoghi sussurrati tra i personaggi, in cui grande risalto è dato alla cornice paesaggistica, descritta con particolare cura botanica. L'alta qualità del dipinto, nel recupero degli sfavillanti impasti cromatici e degli accorti passaggi di luce e ombra, si percepisce soprattutto nelle figure dei primi piani: come nel San Sebastiano, inginocchiato e in colloquio diretto con lo spettatore, in un'interpretazione quasi ritrattistica, e nel San Cristoforo, in energica torsione del busto, con effetto di sfondamento del campo visivo dello spettatore. La fisionomia del Gesù Bambino, che elabora in modo stringente i modelli del Moretto, nella sfumata morbidezza dell'incarnato e nei colpi di luce sulle chiome ricciute, dà vita ad un prototipo che tornerà in altre opere del medesimo periodo.
Nello scorcio del secolo, le commissioni ormai si susseguono a scadenze ravvicinate. Nel 1598 Salmeggia consegna, per la parrocchiale di San Pietro di Parre, la pala con il *Battesimo di Cristo*,

Fig. 17 E. Salmeggia, *Battesimo di Cristo*, 1598, Parre, chiesa di San Pietro

Fig. 18 E. Salmeggia, *San Francesco istituisce l'ordine dei Terziari francescani*, 1598, Martinengo, santuario della Beata Vergine della Fiamma

Fig. 19 E. Salmeggia, *Madonna con Gesù Bambino e una suora clarissa*, 1599, Bergamo, chiesa dei Santi Pietro e Paolo Apostoli

Fig. 20 E. Salmeggia, *Madonna con Gesù Bambino e una suora clarissa*, particolare dell'angelo

Fig.21 E. Salmeggia, *Madonna con Gesù Bambino e una suora clarissa*, particolare dell'iscrizione

che dialoga da vicino con il dipinto di Vall'Alta, nel segno di un persistente naturalismo e di un'ennesima elaborazione di suggestioni moroniane[21] (Fig. 17). E tuttavia, solo a distanza di un anno, già si colgono i segnali di un'iniziale trasformazione stilistica in direzione di un più saldo linguaggio pittorico, nel superamento di coraggiose sigle sperimentali.
In uno scenario di immutato fascino paesistico, la figura di Giovanni Battista replica l'analogo profilo del San Rocco di Vall'Alta, mentre il gruppo di Angeli in volo sulla destra non pare lontano da quello, stupefacente, che contorna la Vergine in gloria nella pala della Ripa. Le figure, però, delineate da contorni più marcati e decisi, hanno perso in leggerezza e disinvoltura e appaiono quasi rigidamente ancorate alle nubi, curiosamente basse a sfiorare il terrapieno roccioso, esprimendo più nobiltà e decoro che schiettezza e sentita umanità.
Nello stesso anno Salmeggia licenzia il grande telero con *San Francesco istituisce l'ordine dei Terziari francescani*, oggi nel santuario della Beata Vergine della Fiamma a Martinengo, in parte ispirato alla stampa di Agostino Carracci con l'*Allegoria della Religione* (1586)[22], ma con sensibili variazioni compositive che contrassegnano la particolare attitudine veristica del bergamasco (Fig. 18) San Francesco, in atto di consegnare i cordoni francescani alla figura allegorica della Chiesa al centro, reggente l'emblema dell'Ordine, riprende da vicino la fisionomia, tutt'altro che classicheggiante, del giovane sant'Alessandro della Ripa, con simili passaggi di luce e ombra. Nel dipinto di Martinengo, la figura non è però circondata dai santi francescani, come nell'incisione, ma da una schiera di angioletti in volo, di evidente matrice morettiana, che pare rivelare anche l'influenza di autori del secondo Cinquecento bresciano, come Pietro Marone e Tommaso Bona, formatisi all'ombra del Moretto.
Il taglio narrativo impresso alla scena dal Salmeggia persegue anche nella presentazione del folto gruppo di astanti, non suddiviso in laici e religiosi come nel prototipo incisorio, bensì mostrati senza distinzione particolare di rango e di professione. In primo piano si collocano i personaggi più significativi nella storia dell'ordine: a sinistra, si riconosce papa Sisto V, reggente in una mano il cordone francescano e in atto di indicare lo sportello aperto del tabernacolo in cui appare la Crocefissione, simbolo della Redenzione. Sulla destra, è San Luigi IX re di Francia, patrono dell'ordine francescano secolare; gli è accanto, in piedi, una figura femminile in aspetto regale, vestita di un abito di un intenso colore azzurro, dai preziosi riflessi serici, che pure stringe tra le mani un sottile cordone, verosimilmente Santa Elisabetta d'Ungheria, anch'essa patrona dell'ordine.
La fisionomia della santa, nella grave espressione dello sguardo abbassato, e il volto della giovane donna con il capo velato, sulla destra, appaiono fortemente accostabili ai modelli della Venturina e dell'Angelo della lunetta della Ripa, sì da indurre a sospettare l'utilizzo di un medesimo modello o studio grafico che, nel dipinto in esame, subisce una sterzata in direzione di una maggiore compostezza formale.
La vocazione ad un realismo ancora scevro da implicazioni teoriche e non controllato da intenti rigidamente devozionali guida ancora l'artista nell'orchestrazione di uomini e donne distribuiti nei secondi piani e nello sfondo, con un'indagine di volti e gesti lontana dai modelli tardo manieristici milanesi, ad eccezione del giovane con corona inginocchiato sulla destra, di sentore ancora procaccinesco, e confrontabile con il paggio adolescente dell'*Adorazione dei Magi* di Santa Maria Maggiore.
Chiude il cerchio cronologico la piccola tela inedita, certo di devozione privata, raffigurante la *Madonna con Gesù Bambino e una suora clarissa*, nella parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo di Bergamo che, pur non firmata, si assegna in questa sede al Salmeggia giovane per riconoscibili sigle espressive e *ductus* pittorico (Fig. 19-20). Il dipinto reca, in basso a destra, un'iscrizione

che recita: S.r. Maria Giov./ Bonometa / filia De' Giovane et Alexandra N.Q.1599, utile ad avviare una ricerca sulla famiglia Bonometti, committente del dipinto, forse originaria della Val Seriana. Fig. 21

Appena restaurato[23], il quadro ha rivelato alcune significative concordanze stilistiche e di impostazione con le opere appena esaminate. Il modello del Bambin Gesù, improntato ad una trasognata tenerezza resa da morbide sfumature, si compara con gli angioletti in volo, reggenti le nubi, della pala di Desenzano e con il Bambin Gesù sulle spalle di san Cristoforo, nel dipinto di Vall'Alta.

La Madonna, nell'aspetto dimesso e quasi rustico di una donna del popolo, si afferma come esempio originale di schietto verismo, distante sia dai ricordi bresciani, che dalle più eleganti cadenze milanesi, radicate nella cultura tardo manierista di fine secolo. Una scelta, questa, forse dettata anche dai committenti che richiesero all'artista un'opera d'ispirazione quasi pauperistica, conforme all'ideale di vita claustrale scelto dalla fanciulla.

In accordo con tale indirizzo, il dipinto appare connotato da un'estrema semplicità d'impianto e da una palese povertà di mezzi pittorici, che si traducono in una trama coloristica di attutiti toni bruni a indicare il buio di un notturno, in cui appare, come per incanto, la Madonna col Bambino seduta sulla falce argentea della luna.

Nella scena, a contrasto con i toni freddi delle nubi grigiastre, rischiarate da lamelle di luce, si accende il giallo fosforescente della veste dell'angelo che presenta la giovane suora alla Madonna, dalla squillante cromia corrispondente alle intense variazioni coloristiche, tra il giallo croco e le tonalità aranciate, dell'angelo con il cero della lunetta della Ripa. Qualche eco delle straordinarie prove del Salmeggia giovane è dato cogliere anche in dipinti realizzati ad inizio Seicento, quando è definitivamente tramontato l'esercizio sperimentale orientato verso molteplici direttive e fonti pittoriche, a favore di un linguaggio più fermamente classicheggiante fondato sulla ripresa dei grandi modelli del Cinquecento, tra Leonardo e Raffaello, in ossequio agli orientamenti pietistici e devozionali della seconda controriforma lombarda. Così, nella poco nota *Madonna in trono col Bambino, tra i santi Matteo, Alessandro, Francesco, Chiara e un Angelo* firmata e datata '1605' della chiesa di San Matteo a Bergamo, in località Longuelo, ritorna, come in un labile ricordo, il modello della Madonna della Ripa, tradotto in una più ferma scansione grafica, il tipo del Bambin Gesù e l'analoga ambientazione paesistica della pala di Vall'Alta.

Amalia Pacia

[1] Si veda, in questo testo, il saggio redatto da Roberta Grazioli che ha eseguito l'intervento.

[2] C. Baroni, *Aggiunte a Simone Peterzano*, in "L'Arte", XLIII, n. IV, 1940, p. 187.

[3] U. Ruggeri, *Enea Salmeggia*, in *I Pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, IV, Bergamo 1978, p. 300, p. 367.

[4] Per la trascrizione integrale del miracolo si rinvia all'Appendice documentaria curata da Giampiero Tiraboschi in questo testo.

[5] D. Calvi, *Delle chiese della Diocesi di Bergamo* (1661 -1671), a cura di G. Bonetti e M. Rabaglio, Cinisello Balsamo 2008, p.47, p.52.

[6] Idem, pp. 258 – 259.

[7] F. M. Tassi, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Bergamaschi*, Bergamo 1793, ed. critica a cura di F. Mazzini, Milano 1970, vol. I, pp. 212 – 223.

[8] G. Maironi Da Ponte, *Dizionario odeporico, o sia storico politico naturale della provincia bergamasca*, II, Bergamo 1819, II, p. 67, segnalava nella chiesa della Ripa "due quadri pregevoli, uno di Enea Talpino rappresentante l'Assunzione di Maria, l'altro la di lei effige con Gesù Bambino, opera del celebre Moroni". Ancora in *Bergamo o sia Notizie Patrie. Almanacco* a cura di C. Facchinetti, Bergamo 1823, p. 70, nel catalogo dei dipinti del Salmeggia si indicava "Un quadro dell'Assunzione di Maria Vergine" nella chiesa di "Santa Maria del Carmine" di Desenzano al Serio.

[9] Archivio storico diocesano di Bergamo, E. Fornoni. Dizionario Odeporico (es.), vol. VIII, ms. s.d. (ma 1915-1920), p. 2421.

[10] U. Ruggeri, *Enea Salmeggia*, in *I Pittori bergamaschi*. Il Cinquecento, cit., p. 332

[11] P. Plebani, *Enea Salmeggia detto il Talpino*, Bergamo 2009, è l'ultimo lavoro edito sull'artista bergamasco. Un utile aggiornamento critico potrebbe essere avviato anche alla luce dei molti restauri affrontati negli ultimi anni.

[12] Sull'argomento si rinvia al saggio di Giampiero Tiraboschi in questa pubblicazione.

[13] D. Calvi, *Delle chiese della Diocesi di Bergamo* (1661 -1671), cit., p. 47.

[14] F. M. Tassi, *Vite dei Pittori, Scultori ed Architetti Bergamaschi*, cit., p. 214.

[15] Sull'influenza del Moretto sulle opere giovanili del Salmeggia, si veda L. Lanzeni, *Enea Salmeggia detto il Talpino: l'attività giovanile*, in "Paragone", a. LIV, n. 49 (639), 2003, pp. 3 – 32.

[16] N. Ward Neilson, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535-1796*, Milano 1989, pp. 349 -352, n. 247; R. Cassinelli, *Camillo Procaccini nella cappella della Vergine delle Rocce*, in "Nuovi Studi", vol. XI, 2004 – 2005, pp. 199 – 211.

[17] A questa data, insomma, la conoscenza della maniera di Camillo Procaccini, da parte del giovane bergamasco, appare un fatto scontato. Nello stesso 1594, il Consorzio della Misericordia Maggiore aveva infatti commissionato al pittore milanese la grande tela con *Gli Apostoli intorno al sepolcro della Vergine*, da collocarsi nella parete di fondo dell'abside della chiesa, e Salmeggia era stato chiamato come testimone al contratto stipulato dal Procaccini con la Mia.

[18] L. Lanzeni, *Enea Salmeggia detto il Talpino: l'attività giovanile*, cit., p. 13.

[19] G. Valagussa, *Enea Salmeggia in Accademia Carrara*, in *Salmeggia profano. Diana e Callisto*, testi di S. Facchinetti, M. Gregori, G. Valagussa, Bergamo 2007, p. 9.

[20] Il dipinto è stato restaurato nel 2010 da Marzia Daina e Donatella Borsotti di Bergamo. Si veda, *La pala di S. Rocco con i santi Sebastiano, Antonio e Cristoforo. Restauro e letture*, a cura di G. Berera, D. Borsotti, M. Daina, A. Pacia, Bergamo 2011.

[21] P. Plebani, *Enea Salmeggia detto il Talpino*, cit., p. 56.

[22] U. Ruggeri, *Enea Salmeggia* in *I Pittori Bergamaschi. Il Cinquecento*, cit., p. 311.

[23] Il dipinto è stato restaurato da Roberta Grazioli, con finanziamento del parroco, don Giuseppe Rossi, che si ringrazia per l'attenzione e la sensibilità dimostrate.

Un Miracolo e una devozione secolari. Breve storia del complesso conventuale della Ripa a Desenzano al Serio

All'origine della fondazione del convento dei carmelitani di Desenzano al Serio vi è un fatto prodigioso avvenuto nel XV secolo, che ebbe immediata risonanza in tutto il circondario. Venturina Bonelli, una fanciulla di undici anni di famiglia povera, sofferente di una cancrena incurabile alla gamba, per la quale i medici avevano sentenziato l'amputazione dell'arto, di notte ebbe una visione della Madonna, che la guarì e le indicò il luogo della Ripa dove si sarebbe dovuta costruire una cappella a ricordo del prodigio.

La registrazione del miracolo, in data 9 ottobre 1440, a cura del notaio Gabriele Borelli, conteneva l'aggiunta di un voto da parte di Conzino dei *Seniores* di Comenduno, esponente dell'importante famiglia guelfa del luogo, per far erigere nel sito della Ripa una chiesetta intitolata alla Madonna, in ringraziamento della guarigione delle tre figlie colpite da una malattia insanabile.

In seguito, su iniziativa di Isnardo Comenduno, fratello di Conzino, e del nipote Carlo, nel 1462 fu incaricato un frate carmelitano dell'assistenza religiosa ai pellegrini che, in numero crescente, convergevano alla chiesetta della Ripa. I Comenduno, che abitavano a Bergamo a fianco del convento dei Carmelitani, promossero la fondazione di un convento alla Ripa come luogo di intercessione e sede per la sepoltura dei membri più ragguardevoli della famiglia. Con approvazione papale del 19 gennaio 1468, il convento fu ufficialmente assegnato ai Carmelitani della Congregazione di Mantova, un ramo riformato dell'Ordine che auspicava un ritorno alla spiritualità carmelitana primitiva.

Fin dall'inizio, i carmelitani furono chiamati "Frati della Madonna" per la speciale devozione alla Madre di Gesù; le loro chiese erano tutte dedicate a lei, sino a far coincidere lo scopo dell'Ordine con la gloria e l'onore di Maria.

Il convento della Ripa assunse per tappe successive la sua attuale fisionomia, in parte pervenutaci fino ad oggi, documentata dalle notizie contenute negli *Annali del convento* redatti dall'archivista fra' Guarguante da Soncino, il quale nel 1666 annotò in forma sintetica le fasi costruttive del complesso, rifacendosi al libro di fabbrica oggi disperso[1] (Fig. 1).

La primitiva chiesa conventuale, dedicata alla Natività di Maria, presenta una pianta rettangolare con presbiterio a terminazione rettilinea. L'edificio, nello slancio verticale, nelle eleganti cornici alla sommità delle pareti e soprattutto nella volta a botte, raccolta a vele sui lati minori, rappresenta un modello di architettura inconsueto nella nostra zona[2].

Le strutture della chiesa dovettero concludersi nel 1466, quando fu affrescata la scena del primo miracolo, ma i lavori di rifinitura e di decorazione si protrassero per numerosi anni. Nel 1477, completata la prima fase decorativa, il presbitero Giovanni di Albino acquistò l'ancona per l'altare maggiore. Le pareti si coprirono di affreschi votivi, sulla volta apparve un luminoso riferimento a San Bernardino con il monogramma del Cristo circondato dal sole, nel nicchione presbiterale fu dipinto un Eterno Padre circondato da angeli, e nelle vele

Fig. 1 Desenzano al Serio, Convento di Santa Maria della Ripa, veduta (1950-1960)

Fig. 2 Convento di Santa Maria della Ripa, Chiostro piccolo

sopra il portale la bottega dei Marinoni affrescò nel 1510 i medaglioni con cinque santi[3]. Nel 1479 fu avviata la fabbrica del campanile che proseguì a intervalli per una decina d'anni e in esso venne poi installato un orologio.

Le esigenze di raccoglimento dei frati e i ritmi di preghiera della vita monastica erano distolti da una affluenza sempre crescente di pellegrini. Sorse quindi l'esigenza di una seconda chiesa più ampia della prima, in cui i fedeli potessero soddisfare le pratiche penitenziali e cultuali, preparatorie alla successiva visita che doveva avvenire, in forma più ordinata, all'altare del miracolo nel santuario superiore.

La chiesa nuova, situata nella parte bassa della Ripa, fu realizzata secondo un disegno tradizionale a navata unica con arconi a ogiva in pietra, a reggere il tetto a capanna. Questa chiesa più grande, dedicata alla Annunciazione della Beata Vergine Maria, venne ultimata nel 1480 e subito si provvide alla decorazione ad affresco della cappella principale, per la quale Carlo Comenduno erogò un lascito e in cui fu allogato il suo sarcofago funerario[4]. Una grande scala collegava la chiesa inferiore all'unica sagrestia posta al livello della chiesa superiore.

Nel pavimento delle due chiese furono ricavate celle sepolcrali ricoperte da lastre tombali con i blasoni delle famiglie di maggiore rilevanza economica del circondario[5].

Contestualmente alla decorazione delle chiese, a partire dal 1481 furono allestiti il chiostro grande, con la fontana di acqua sorgiva, e gli ambienti essenziali per la comunità dei frati, come la cucina, il refettorio e le celle; nel 1490 prese forma la foresteria, affacciata sul cortile in cui era prevista la realizzazione del chiostro piccolo (Fig. 2).

Gli interventi edilizi, realizzati per piccole aggiunte successive, necessitavano di un disegno complessivo che desse all'insieme la sua armonia e ne definisse l'aspetto estetico. Nel 1516 si commissionò all'architetto Andrea Ziliolo di Bergamo il modello complessivo del convento che assunse una veste rinascimentale[6]. Egli disegnò il chiostro piccolo e trasformò la chiesa inferiore con l'inserirvi tre navate a volta poggianti su colonne rinascimentali, ricavando il coro nel sottotetto al piano superiore[7].

Accanto alla porta del convento, e affiancato ai locali della nuova foresteria, fu allestito un portico riservato alla Confraternita del Carmelo: sotto di esso vi erano un altare, la finestrella con la grata del confessionale e tre celle sepolcrali ipogee per i defunti di ambo i sessi iscritti

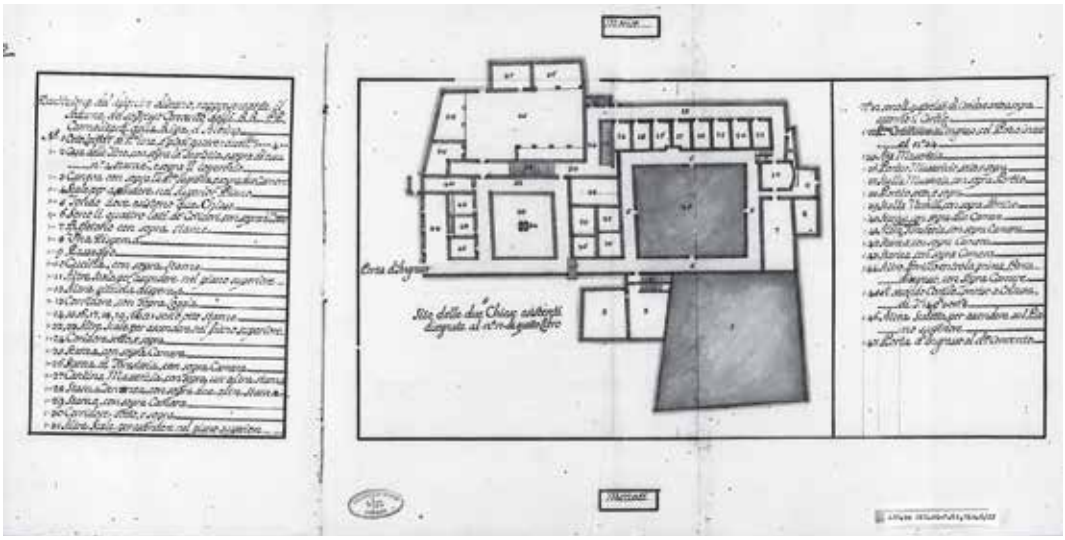


Fig. 3 Complesso conventuale di Santa Maria della Ripa, Cabreo della fine del '700

alla confraternita[8]. I frati carmelitani erano assai zelanti nella creazione di Confraternite laicali della Madonna, i cui aderenti, oltre all'onestà di vita e alla guida di un padre spirituale, svolgevano pratiche religiose ed esercitavano la carità fraterna: per questo erano assicurate speciali indulgenze[9].

Nel 1525 il convento della Ripa assunse la guida spirituale del nuovo monastero carmelitano femminile di Sant'Anna, fondato in Albino da Lucrezia Agliardi, personaggio di rilievo nella storia dell'ordine e celebrata da Giovan Battista Moroni in un famoso ritratto[10].

A metà del secolo XVI, il mutare del gusto artistico e nuove esigenze di adeguamento liturgico imposero ulteriori lavori. Nel 1549 Francesco Moroni realizzò, su un modello da lui progettato, il rinnovo della cappella della Beata Vergine nella chiesa superiore, sul cui altare, nel 1567, suo figlio Giovan Battista Moroni dipinse il quadro della *Madonna col Bambino*, ispirandosi all'omonima tela di Giovanni Bellini[11].

Nel 1595 al pittore Enea Salmeggia fu commissionata la nuova pala per l'altare maggiore della chiesa superiore raffigurante la *Madonna in gloria col Bambino e i Santi Alberto carmelitano, Alessandro, Pietro e un Vescovo martire*, che fu consegnata l'anno successivo; nel 1597 Battista Bergamelli ne approntò la monumentale cornice lignea intagliata e dorata.

Il Salmeggia dipinse anche una tela con la *Madonna del miracolo* che ornava la lunetta sovrastante l'altare a lei dedicato, solo di recente restituita all'artista a seguito del restauro.

Nel 1600, nella chiesa superiore, fu installato l'organo fabbricato da Turino Meiarino di Bormio, all'interno di una cantoria in legno decorata. Nel 1617 fu sostituita l'ancona della chiesa inferiore, di autore ignoto, con la tela dell'*Annunciata*, commissionata a Enea Salmeggia da Padre Giuseppe Belli e collocata entro una cornice realizzata ancora dall'intagliatore Battista Bergamelli. Padre Belli ordinò al Salmeggia anche il quadro del *Compianto su Cristo morto* per la chiesa inferiore della Ripa, come certifica l'iscrizione "Pius Frater Bell. Pietati. Matris et Filii. Dicavit. MDCXXII" apposta in basso, su una pietra. L'opera venne successivamente trasferita nel santuario di Desenzano, a seguito della soppressione del convento. All'inizio del XVIII secolo, il complesso conventuale iniziò un lento declino, contraddistinto

dalla riduzione del numero dei frati, e in parte causato dall'edificazione di un nuovo santuario nel centro di Desenzano, nel luogo dove era avvenuto il miracolo. Nel 1592 Giovanni Marinoni detto Bettoni, ricco mercante di Desenzano che risiedeva a Benevento, destinò nel suo testamento una cospicua somma per la costruzione di una chiesetta sul luogo dell'apparizione della Vergine, in cui venne eretta la Confraternita del Santissimo Nome di Maria. Questa decisione accrebbe notevolmente la devozione locale, così che nel 1723 gli abitanti di Desenzano stabilirono di ampliare il santuario, affidandone il progetto all'architetto Giovan Battista Caniana che completò l'edificio nel 1740 .

Un più stretto controllo governativo sulla difficile gestione economica del convento e il venir meno dei criteri fissati per il mantenimento delle comunità religiose portarono alla sua soppressione, decretata dalla Repubblica di Venezia nel 1788 (Fig. 3).

Il complesso conventuale, confluito nei beni demaniali, fu messo all'asta e assegnato nel 1792 a privati, che nel 1801 lo rivendettero a Luigi Briolini imprenditore nel settore della seta e proprietario terriero. Questi allestì nell'ex convento una piccola filanda e nel 1817 ottenne che la chiesa inferiore fosse sconsacrata e destinata a magazzino.

Per le esigenze dell'opificio alcune strutture edilizie furono riconvertite. Eliminato il chiostro grande, in cui venne scavata una grande vasca per l'acqua a servizio della filanda, si decise di sostituire il refettorio con un capannone industriale, così che parte della decorazione esterna assunse l'aspetto tipico di un edificio del periodo industriale. Per le difficoltà economiche della filanda, l'ex convento fu spogliato dell'arredo originario e, dagli anni sessanta del Novecento, rimase disabitato, fino alla recente acquisizione da parte della Cooperativa 'La Fenice'.

Giampiero Tiraboschi

Appendice documentaria

Si riporta, nella trascrizione in lingua corrente, la narrazione dei fatti contenuta nell'atto notarile che, secondo la tradizione, sarebbe stato redatto il giorno seguente all'apparizione.

Nel nome di Cristo. Così sia. C'era una ragazza bergamasca di nome Ventura, di 11 anni, figlia di Andreolo Bonelli di Desenzano in Valle Seriana Inferiore, molto povera e indigente, la quale per quindici mesi continui pativa un grave male alla gamba sinistra, che peggiorava di giorno in giorno, così che la gamba stessa dal ginocchio in giù era inaridita, e rimaneva vivo un solo nervetto, che congiungeva la tibia col ginocchio. In questo stato la fanciulla, mentre ferveva la guerra, venne portata da Desenzano a Comenduno per un consulto con i medici, che si pronunciarono per l'amputazione della gamba dal ginocchio. La madre della ragazza si oppose decisamente e, confusa per la povertà non meno che per la malattia della figlia, se la caricò sulle spalle per riportarla a Desenzano. Poco dopo, oppressa dal dolore e dalla fatica, depose per un momento la ragazza nella chiesa di San Pietro, che è a mezza via tra Desenzano e Comenduno. Poiché era gravemente turbata, la stessa Ventura, che sopportava il male con una pazienza superiore all'età, si diede a consolarla come poteva, riponendo sempre grande speranza per la sua salute in Dio e nella Beata Vergine Maria. Giunta poi la sera, alla prima ora di notte si trovava ancora nello stesso luogo, mentre la madre era uscita di chiesa e si era allontanata un poco per raccogliere delle malve. All'improvviso una bestia cornuta di color nero assalì la madre con grande spavento, le strappò un brandello della veste e lo lasciò cadere nel campo vicino alla chiesa. Subito la donna impaurita prese in spalla la figlia, tornò a Desenzano e la sistemò nel suo letto. Era quasi la terza ora di notte, quando Ventura, spinta dal male o per impulso divino, si trascinò sul

limitare della porta di casa. All'improvviso apparve un grande splendore nell'aria e tutto il cielo fu sconvolto. Mentre questo moto grandemente la turbava, tutto sopportava con cuore puro e con pazienza. Poi, levando gli occhi, vide una veneranda matrona di aspetto maestoso, in vesti candidissime, che le si avvicinò e le comandò di sollevare la veste e di mostrare la gamba inferma. Ma la fanciulla era costernata per il grande timore e incapace di rispondere o di fare. Allora la stessa veneranda donna sollevò con le sue mani le vesti e prese a toccare tutta quella gamba inferma e il piede e le dita; poi si tolse dal seno un poco di terra involta in un pannolino bianco, mescolò quella terra colla saliva e la spalmò sulla gamba malata. Quindi rivoltasi dolcemente alla ragazza le disse di essere Maria Vergine e le comandò che, spuntata l'alba del giorno seguente, andasse al campo in cui la bestia aveva lasciato il brandello della veste di sua madre e lo gettasse nel luogo dove si depongono le ossa dei morti; ordinò di deporre la terra che le aveva messo sulla gamba nel buco rotondo che si trova nella ripa sopra la chiesa di San Pietro, di fare edificare una cappella in cui fosse dipinta l'immagine sua e di suo Figlio, e di divulgare questo miracolo per tutti i dintorni. Siccome la ragazza rispose che per la sua infermità non avrebbe potuto recarsi in quel luogo, le disse: "Non dubitare, perché sarai liberata da questo male". E così fu. Fatto giorno tutte queste cose furono divulgate con la testimonianza di Ventura e tutti i vicini videro questo miracolo e molti attestano di aver visto la fanciulla prima inferma e poi liberata. Con la loro testimonianza, secondo la relazione della stessa Ventura, questo miracolo è stato da me registrato in un atto pubblico l'anno 1440, la terza indizione, il giorno 9 ottobre, in presenza dei testimoni che avevano visto il fatto, signor Conzino Signori di Comenduno, signor Franchino Borelli di Desenzano, Benedetto fu Gataldo Signori di Comenduno, Stefanino di Mafiolo Marinoni di Desenzano, Perolino fu Perolino Marinoni, Pietro di Mafiolo Solari, Martino Marinoni di Desenzano, e molti altri, i quali tutti asserirono di avere visto quel miracolo.

Il citato signor Conzino di Comenduno poi, alla presenza dei sopradescritti testimoni e di molti altri, asserì che aveva tre figlie colpite da una malattia a parere dei medici incurabile, per cui aveva fatto voto di costruire ad onore della Beata Vergine Maria una chiesa sulla detta Ripa se le sue figlie fossero liberate, e subito venne loro concessa la salute votiva.

E come secondo notaio per la redazione di questo atto è intervenuto il signor Franchino Borelli di Desenzano, notaio pubblico di Bergamo, che deve firmare l'atto secondo la forma del diritto e gli statuti del Comune di Bergamo.

Io Gabriele fu Giuseppe Borelli di Desenzano, pubblico notaio di Bergamo, su richiesta ho consegnato questo atto.

---

[1] L'archivio del convento della Ripa, a cui si è attinto per queste note storiche, è collocato presso l'Archivio di Stato di Milano, Fondo di Religione, cart. 3078-3085.

[2] Per un cantiere innovativo esistevano ad Albino maestranze preparate, con solide esperienze: erano i Mori della parentela Moroni, dediti all'edilizia e in contatto e collaborazione con altri membri della stirpe, architetti e ingegneri, che risiedevano a Bergamo e assumevano lavori impegnativi anche per opere pubbliche della Repubblica di Venezia. C. Gioia e E. Ravelli, *I Merisi e gli Aratori 'gente di rispetto' del contado lombardo*, Caravaggio 2009, p. 3, nota 11.

[3] Nei tondi sono raffigurati San Giovanni Battista, San Pietro, Sant'Alberto carmelitano, San Bernardo e Sant'Alessandro. Si veda, C. Paratico, *La bottega Marinoni XV-XVI secolo*, Bergamo, 2008, pp. 144-149. Nella zona presbiterale della chiesa vi sono tracce di decorazioni ad affresco, ricoperte da intonaci presumibilmente del secolo XIX.

[4] Come ancona Carlo Comenduno prescrisse che fossero affrescate le immagini dei Santi Pietro, Narno, Bellino, Gerolamo, Cristoforo e Giovanni. Il sarcofago di Carlo Comenduno, dopo il crollo dell'abside nel 1938, fu collocato sullo scalone del Palazzo della Ragione di Bergamo.

[5] Le lastre tombali della chiesa superiore, su cui si leggono date comprese fra il 1489 e il 1530, portano i blasoni e i nomi di membri delle famiglie Suardi, Spini, Marinoni, Bonelli, Signori, Carrara.

[6] Andrea Ziliolo abitava in città in contrada di Sant'Agata, poco distante dal convento carmelitano e dalla residenza dei Comenduno. Quando interviene alla Ripa ha quasi 50 anni e un'ampia esperienza di architettura a servizio di ordini religiosi, che esercita soprattutto fornendo disegni e modelli in legno, ma raramente dirigendo i lavori.

[7] G. Facci, O. Lazzari, *La chiesa inferiore del Monastero di S. Maria della Ripa, Desenzano al serio, Bergamo. La storia, il degrado, il progetto*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Ingegneria, anno accademico 1999-2000, relatore Prof. Arch. L. Franchini.

[8] Dopo la trasformazione del convento in filanda il portico è stato chiuso e inglobato con le stanzette terranee della foresteria nel salone che si affaccia sul chiostro piccolo.

[9] La Confraternita eretta nella chiesa della Ripa era governata da tre sindaci eletti dai comuni di Albino, Desenzano e Comenduno, che amministravano le elemosine, si prendevano cura delle chiese e delle suppellettili del culto, procuravano l'olio e la cera, assicuravano le celebrazioni disposte dai legati, stipendiavano l'organista e seguivano l'allestimento delle fiere annuali, che si svolgevano il 25 marzo e l'8 settembre per la festa della dedicazione delle due chiese.

[10] G. Tiraboschi, *Il monastero di Sant'Anna in Albino*, note storiche, Albino, 2011. Lucrezia Agliardi impiegò i proventi della sua dote per l'allestimento del monastero e visse al suo interno come "patrona e governatrice", con lo stile di una terziaria.

[11] Il quadro di Giovanni Bellini, allora collocato nella cappella della Concezione del convento di Santa Maria della Pace in Alzano, si trova ora all'Accademia Carrara di Bergamo.

[12] Padre Belli è stato identificato nel personaggio di un santo che compare in ambedue i quadri. Nel 1624 il Salmeggia realizzò un'altra tela con il *Compianto su Cristo morto* per la chiesa della Madonna del Pianto di Albino.

[13] C. Castelletti, *Storia del Santuario della B. V. del Miracolo in Desenzano al Serio*, nuova edizione riveduta dal Sac. Piermauro Valoti, Bergamo 1930 (prima edizione 1883).

[14] Archivio di Stato di Venezia, *Aggiunto sopra i Monasteri*, busta 63, 16 aprile 1792, atto 407. Archivio di Stato di Bergamo, *archivio notarile*, notaio Gio. Antonio Masserini, cart. 9351, c. 223v.

[15] Archivio di Stato di Bergamo, *archivio notarile*, notaio Ottavio Bonasio, cart. 12197, n. 2597.

[16] Archivio di Stato di Milano, *Fondo di Religione*, cart. 3084, registro *Carmelitani di S . Maria della Ripa d'Albino o di Desenzano - Bergamo (1433-1675)*, c. 6. Il testo originale è in lingua latina.

Salmeggia: materiali e tecniche esecutive

Tra i pittori lodati dall'abate Lanzi per la grande sensibilità e maestria nell'uso del colore, il Salmeggia occupa un posto di rilievo in quella parte del suo monumentale lavoro dedicato alla scuola lombarda e a quella veneta, che già da tempo era considerata quale paradigma della pittura fondata sul primato del colore, con campioni del calibro di Giorgione, Tiziano, Lotto e Paolo Veronese. E proprio la grande sensibilità cromatica del Talpino emerge dai risultati delle indagini scientifiche che hanno interessato sia la grande pala raffigurante la *Madonna in gloria tra i santi Pietro, Alessandro, Alberto e Agostino* (d'ora in poi *MeS*), sia la lunetta con *La miracolosa guarigione di Venturina* (d'ora in poi GV), entrambe nella chiesa della Ripa di Desenzano al Serio[1].

Nel primo dipinto la tela è stata preparata con una miscela bruno-aranciata a base di ocre brune, aranciate e gialle, ricche nella componente argillosa e accompagnate da carbonato di calcio e poco gesso[2]. Il legante è di tipo oleoso, sulla base dei risultati dell'analisi micro FTIR eseguita direttamente sulle sezioni microstratigrafiche dei tre campioni prelevati. Lo spessore massimo misurato è di circa 200 µm in ciascun campione, ma tale valore è relativo solo alle porzioni visibili nelle sezioni, che purtroppo non comprendono gli altri strati, come ad esempio quello relativo alla tela. La tipologia della preparazione è in linea con gli esiti del percorso che dalla seconda metà del Cinquecento subì una significativa accelerazione nel passaggio dalle preparazioni bianche a quelle colorate, percorso iniziato, tra Parma, Brescia e Bergamo, da Correggio intorno al 1515, continuato da Parmigianino, Dosso Dossi e, in maniera più sistematica, dal Moretto e da Moroni tra il 1525 e il 1545[3]. Sopra la preparazione è stata stesa un'imprimitura aranciata, di spessore compreso tra 20 e 75 µm, contenente ocra arancio con abbondante componente argillosa e carbonato di calcio; il medium è di tipo oleoso. Nella GV lo strato inferiore delle due sezioni esaminate, composto da ocra aranciata ricca in argilla, carbonato di calcio e poca biacca in medium oleoso, sembra riferibile all'imprimitura piuttosto che alla preparazione vera e propria.

L'analisi delle pellicole pittoriche ha riguardato soprattutto le campiture azzurre, ma in parte anche quelle gialle e, solo tramite l'utilizzo dell'XRF portatile, i verdi, gli incarnati e un rosso presenti sulla pala. Oltre alla ricostruzione di buona parte della tavolozza resa possibile dalle diverse metodologie impiegate, i risultati dell'indagine microstratigrafica hanno fornito l'evidenza della meticolosità del Salmeggia nel realizzare con grande consapevolezza varianti di tinte simili, giocando con pigmenti differenti e sovrapponendo più stesure pittoriche.

Azzurri: nella *MeS* sono stati prelevati rispettivamente dalla veste di San Pietro e dal manto della Vergine. Per la veste dell'apostolo, il pittore ha sì seguito uno dei procedimenti tradizionali, che prevedeva l'applicazione di uno strato di *underpainting* a base di azzurrite di qualità solo discreta (accompagnata da biacca e carbonato di calcio), seguito da uno strato più spesso costituito da biacca e azzurrite di qualità eccellente, ma ha ricoperto il tutto con una sottile velatura di blu di lapislazuli. Per il manto della Madonna ha invece scelto di ricoprire dapprima l'imprimitura aranciata con una campitura azzurra di fondo, costituita da blu di smalto (in parte decolorato) e poca biacca, a sua volta ricoperta da due stesure, di cui la prima più chiara per la presenza di biacca, contenenti entrambe blu di lapislazuli. Una soluzione differente è invece stata adottata per il cielo dello sfondo nella GV, realizzato ricoprendo uno strato di

Fig. 1 Pala: sezioni microstratigrafiche: a) MeS, veste di San Pietro. Sopra la preparazione e l'imprimitura aranciata (strati A, B) sono visibili tre stesure azzurre, le prime due con azzurrite e biacca (C, D), la terza (E) a base di blu di lapislazuli; b) MeS, manto della Vergine. Lo strato a contatto con l'imprimitura (C) corrisponde a un underpainting costituito da blu di smalto e poca biacca. Al di sopra si osservano due strati contenenti blu di lapislazuli e biacca in proporzioni differenti; c) GV, cielo. Lo strato pittorico C, a base di blu di smalto (decolorato) e azzurrite, è stato steso sopra un sottilissimo strato (B) di colla proteica con un granulo isolato di lacca rossa (alterata).

colla proteica - a cui è aggiunta una minima quantità di lacca rossa - con un unico strato pittorico azzurro, molto spesso (90-130 µm), nel quale sono presenti insieme blu di smalto e azzurrite, accompagnati da carbonato di calcio.

Gialli: dei due campioni analizzati, il più interessante è quello relativo alla veste di San Pietro nella *MeV*, che sopra l'imprimitura aranciata presenta uno strato di *underpainting* a base di ocra gialla e biacca, ricoperto da tre sottili velature di una miscela che contiene solfuri di arsenico gialli e forse anche aranciati (orpimento e realgar), ocra gialla e biacca, quest'ultimo pigmento generalmente sconsigliato dove è presente orpimento. I due solfuri di arsenico, che in parte risultano trasformati in arsenolite bianca, sono fra quelli notoriamente amati dai pittori veneti, anche se in ambito lombardo lo stesso Lomazzo, nel *Trattato dell'arte de la pittura, scoltura et architettura* (1584), inserisce l'orpimento fra i gialli consigliati. Nel secondo campione, dal giallo di una nuvola nel cielo della GV, si osservano due strati pittorici gialli, contenenti biacca e ocra giallo, che sono intervallati da uno straterello di probabile natura proteica.

Verdi: nella *MeS* i verdi analizzati sono entrambi caratterizzati dalla presenza di pigmenti rameici: il primo di essi, in corrispondenza della veste di un angelo dalla tonalità fredda, è probabilmente a base di malachite, mentre il verde dal fogliame di una palma, di tonalità più calda, è probabilmente composto da verdigris mescolato con giallo di piombo e stagno.

Rosso: la veste rossa della Vergine nella *MeV* contiene prevalentemente biacca e vermiglione.

Incarnati: con proporzioni diverse tra i componenti, anche gli incarnati analizzati tramite XRF, risultano composti da biacca e vermiglione.

L'analisi dei leganti eseguita strato per strato sulle sezioni microstratigrafiche mediante micro FTIR ha rivelato prevalentemente la presenza di esteri e acidi carbossilici, riferibili a un legante oleoso, che appare quasi ovunque trasformato in carbossilati. In alcuni degli strati, fra i prodotti di trasformazione, sono inoltre presenti ossalati.

Fabio Frezzato

[1] La campagna analitica è stata eseguita da CSG Palladio s.r.l. (Vicenza) su cinque microcampioni ridotti in sezione microstratigrafica lucida, due prelevati dalla lunetta con 'La miracolosa guarigione di Venturina' e tre dalla pala raffigurante 'La Madonna in gloria tra i santi Pietro, Alessandro, Alberto e Agostino'. Cinque punti della pala sono stati inoltre sottoposti, in modalità non distruttiva, ad analisi della fluorescenza X (XRF) con strumentazione portatile. Per le analisi microstratigrafiche è stata utilizzata la seguente strumentazione: microscopio ottico Nikon *Alphaphot-2 POL N-57*; ESEM mod. *Quanta 200* (FEI Company, USA), spettrofotometro FTIR *iS10* accoppiato a un microscopio FTIR *Continuum* con dispositivo micro-ATR a cristallo di silicio, accessorio *Smart Orbit* a cristallo di diamante e Spectra-Tech *Micro Compression Diamond Cell* (Thermo Scientific, USA). Per le analisi in fluorescenza X (XRF) è stato impiegato uno strumento portatile *Bruker Tracer III-V*.

[2] Indagini condotte da Stefano Volpin su due campioni prelevati dal dipinto di Salmeggia raffigurante i *Santi Sebastiano, Rocco e Cristoforo* nella chiesa parrocchiale di Vall'Alta (BG), hanno rivelato la presenza di una preparazione bruna contenente terre bruciate, nero carbone, biacca, poca ocra rossa e pochissima lacca rossa in legante oleoso. Sopra la preparazione si trova un'imprimitura oleosa giallo-aranciata a base di ocra gialla, litargirio e pochissimo minio.

[3] Dunkerton, Spring 2008.

Enea Salmeggia tra disegno e colore

L'occasione dell'importante operazione di restauro della imponente pala d'altare della *Madonna in gloria con Bambino e i Santi Alessandro, Domenico, Agostino e Pietro* e della lunetta con *La miracolosa guarigione di Venturina* dipinte da Enea Salmeggia, ha favorito l'esecuzione di una campagna di analisi non invasive e microinvasive sulle opere.
Per quanto riguarda le prime, si è ritenuto sufficiente svolgere delle riprese multispettrali, specie nell'infrarosso, includenti riflettografie IR, IR falso colore e relative acquisizioni in luce visibile, quindi misure spettroscopiche di riflettanza (vis-RS, ovvero spettrometria di riflettanza nel visibile) utili al riconoscimento dei pigmenti. Molteplici gli scopi della riflettografia IR: l'individuazione e visualizzazione del disegno soggiacente, di eventuali prime versioni o riutilizzi del supporto, di ripensamenti grafici o pittorici, nonché la verifica della presenza di ridipinture o ritocchi.
Le due tele sono state esaminate nel laboratorio di restauro prima dell'intervento (figg. 1, 3),

Fig. 1 Enea Salmeggia, *Madonna in gloria tra Santi*

Fig. 2 Pala: tot IRR scanner 2

Fig. 3 Enea Salmeggia, *Miracolosa guarigione della Venturina*, prima del restauro

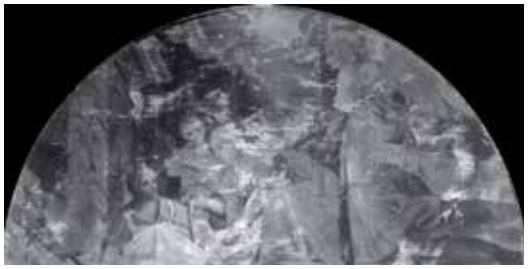


Fig. 4 Lunetta: tot IRR scanner 1

registrando lo stato conservativo assai compromesso da numerose profonde lacune, sovente tali da mostrare il tessuto del supporto.
Per ottenere risultati ottimali in riflettografia IR si sono impiegate due diverse bande spettrali nel vicino infrarosso, operando con fotocamera digitale e con un sistema a scansione nell'IR, quest'ultimo più penetrante e quindi più adatto alla individuazione di tracciati grafici e versioni soggiacenti. Come chiaramente emerge dalle riflettografie IR eseguite con scanner (figg. 2, 4), nelle due tele conservate nella Chiesa della Natività di Desenzano al Serio non si notano particolari ripensamenti e variazioni in corso d'opera, diversamente da quanto indicato per altre sue opere. Nella pala, datata 1596, come pure nella lunetta, il pittore non palesa indecisioni, se non minime correzioni. In quest'ultima, nonostante la difficoltà della soluzione prospettica adottata nella complessa calibratissima gestione chiaroscurale, si notano appena in IR l'aggiustamento del profilo della Vergine intenta alla medicazione di Venturina e probabilmente dell'avambraccio in primo piano dell'angelo di destra, un poco rivisto e allargato, mentre l'estremità inferiore del cero di destra e di parte della mano che lo regge risultano stesi sopra il manto di Maria già dipinto. Una simile precisione implica in genere l'uso da parte del pittore di un dettagliato disegno su carta, accuratamente tradotto sulla preparazione con un metodo non evidente (carta lucida?; spolvero?). Di tale disegno si reperiscono solo in parte i contorni in IR, probabilmente a motivo dello scarso contrasto tra il medium grafico e il substrato bruno della preparazione a base soprattutto di ocre. Una analoga scarsa visualizzazione del disegno soggiacente si è potuta notare anche sulle tele bergamasche di Giovan Battista Moroni, pure caratterizzate da una base cromatica bruna. Le tracce di disegno leggibili si riferiscono a un segno di contorno, preciso e seguito in fase pittorica, specialmente leggibile al margine degli incarnati e dei loro dettagli, lungo le pieghe dei panneggi. L'abbondante impiego di pigmento nero carbonioso nei grigi e in alcune ombre è testimoniato dalla risposta scura di varie campiture in riflettografia: si notino ad esempio cielo e vesti della lunetta, e nella pala la mitra vescovile poggiata a terra del santo vescovo, le ombre degli incarnati, le nubi.
Il maggior contributo delle indagini IR è stato offerto però dall'incremento di leggibilità e dalla verifica della ridotta presenza di ridipinture/ritocchi antichi, a dispetto della condizione conservativa scadente. Quanto alla leggibilità, fondamentale per guidare le operazioni di pulitura, le immagini riflettografiche chiariscono ad esempio la struttura del panneggio della veste dell'angelo a destra nella lunetta, a base di verderame, il perimetro dei conci/mattoni della porta alle spalle di Venturina, e nella pala i tronchi degli alberi dello sfondo, alle spalle di sant'Alberto, tutti dettagli altrimenti invisibili prima del restauro a motivo di alterazioni, ossidazioni, accumuli di sporco.

Quanto ai pigmenti, le analisi spettroscopiche vis-RS condotte su quasi tutte le campiture cromatiche presenti ci permettono di riconoscere:

- l'impiego di tre tipi di azzurri, per diversi scopi, ossia ultramarino (lapislazzuli), azzurrite (carbonato basico di rame) e anche blu di smalto (smaltino). Quest'ultimo è apparso nell'imprimitura o strato sottostante del manto della Vergine della lunetta: pur rivestito dal brillante lapislazzuli è ragionevole credere che il peculiare tono attuale verdeacqua/azzurro chiaro sia dovuto proprio alla decolorazione (parziale?) dello smaltino;
- l'azzurrite (con assorbimento prevalente intorno a 630-640 nm) è impiegata nel sottomodellato e nelle ombre della veste di Pietro, rivestita da uno strato di finitura di oltremare. La presenza di azzurrite si nota nelle ombre più verdastre, forse non rivestite da lapislazzuli, o solo con una velatura pressoché scomparsa a seguito delle vecchie puliture;

- il prezioso lapislazzuli, sostanzialmente stabile a livello cromatico, costituisce nella pala il cielo, il manto della Vergine sia nelle luci sia nelle ombre, la manica azzurra di sant'Alessandro;
- nella gran parte dei verdi studiati la presenza di un pigmento verde rameico, con la banda che tipicamente caratterizza il verderame (banda d'assorbimento a 700 nm circa), schiarito ora con biacca ora con pigmento giallo nelle luci;
- in un paio di campiture verdi, di tono verde-azzurro, segnatamente nella veste dell'angelo superiore destro della pala, che regge lo spartito, e nelle chiome degli alberi dietro sant'Alberto, Salmeggia impiega una miscela di azzurrite e pigmento giallo, illuminata con biacca nelle zone di luce, ottenendo delle tonalità simili a quelle care a Jacopo Tintoretto ma anche a Moroni;
- il verde delle palme dietro san Pietro è realizzato con verderame, scurito in alcune zone con pigmento nero;
- il rosso-rosa della veste della Madonna è a base di vermiglione (cinabro), biacca e talora lacca rossa, a seconda del tono; cinabro e lacca rossa estratta da insetti coccidi è impiegata
- anche nel vessillo di sant'Alessandro, dove la lacca caratterizza le parti in ombra, una medesima soluzione si registra per il piviale del santo vescovo;
- la lacca rossa domina, nella lunetta, il panneggio svolazzante dell'angelo che regge il cero, a destra, come pure le ali di quello di sinistra. Per contrasto e maggiore evidenza visiva è scelto invece il vermiglione nell'abito rosso carico di Venturina;
- la raffinata stesura cangiante della veste dell'angelo cantore alla sinistra è ottenuta con vermiglione nei rossi e con gialli e arancio, tra cui ocre e probabilmente solfuri di arsenico; questi ultimi (orpimento e realgar) sembrano essere anche impiegati nella veste dell'angelo di destra della lunetta, con giallorino nelle luci;
- nel manto di Pietro, di colore giallo-bruno come da tradizione iconografica, le analisi vis-RS individuano la presenza di ocre gialle e brune.

In conclusione, le analisi ci consentono di esplorare la ricca tavolozza del Salmeggia, apprezzandone la capacità di articolazione dei registri tonali, delle sfumature, degli accostamenti e delle varianti ottenute per sovrapposizioni differenziate di pigmenti, esito anche del suo attento studio delle acquisizioni cromatiche di Lotto, di certi passaggi chiaroscurali della scuola leonardesca, della solidità classica del Rinascimento, il tutto entro una prassi di accuratissima progettazione.

Gianluca Poldi

[1] Le analisi non invasive sono state condotte da chi scrive, nell'ambito dell'attività di diagnostica promossa dal CAV, Università degli Studi di Bergamo.

[2] Per queste ultime si rimanda al contributo di Fabio Frezzato nel presente volume.

[3] Per le riprese IR si sono impiegati una fotocamera digitale Sony (banda spettrale 0,85-1 micron) e un sistema a scansione IR Osiris della Opus Instruments (banda 1-1,7 micron circa). La prima è stata usata anche per le immagini in IR falso colore (IRC). Le analisi vis-RS sono state condotte su oltre 100 punti di misura con uno spettrofotometro Minolta CM 2600d (intervallo spettrale 360-740 nm, passo 10 nm, sfera integratrice interna), con area di misura di circa 3 mm di diametro.

[4] La riprese con sistema a scansione nell'IR ha necessitato la mosaicatura digitale di sei acquisizioni di diverse zone per la pala, che misura 380 x 265 cm, di due per la lunetta (220 x 120 cm), con una risoluzione che si è giudicata adatta allo scopo. Si sono acquisite inoltre immagini di dettagli più stretti, per verificare a maggior risoluzione la natura dell'*underdrawing*. Rileviamo che presenza, all'atto dell'indagine, in qualche zona, di velinature cartacee a scopo protettivo, non ha influito in maniera cospicua sul buon esito delle riprese IR, risultando tale carta sufficientemente trasparente all'IR impiegato.

[5] Si veda *L'"arte senza tempo" di Enea Salmeggia. La* Deposizione *da San Leonardo a Bergamo*, a cura di C. Quattrini, Brera mai vista 28, Milano 2013.

[6] G. Poldi, G. C.F. Villa, *Analisi non invasive sull'Incoronazione della Vergine di Moroni*, in *Giovan Battista Moroni "La Trinità che incorona la Vergine"*, a cura di E. Daffra, Bergamo 2008, pp. 22-26. Ancora inedito è l'ampio materiale diagnostico raccolto su numerosi dipinti moroniani della Accademia Carrara di Bergamo.

[7] Le potenzialità dell'analisi vis-RS per il riconoscimento dei pigmenti superficiali sono, nel caso di una simile tavolozza, evidenti. I pigmenti sottostanti si possono individuare ove siano presenti abrasioni e lacune della pellicola pittorica.

[8] Nel caso di lapislazzuli sopra azzurrite si registra lo spostamento della banda d'assorbimento tipica dell'azzurro oltremare (590-600 nm) a circa 610 nm, con netto decremento della riflettanza alle lunghezze d'onda successive (zona spettrale dei rossi) rispetto al lapislazzuli.

[9] L'esistenza in tale campitura di diffusi piccoli crateri lascia ipotizzare puliture eseguite in passato con metodi aggressivi, quali la soda.

[10] G. Poldi, *Gli azzurri perduti nei dipinti di Tintoretto. Ri-vedere le cromie grazie alle analisi scientifiche*, in *La Crocifissione di Tintoretto. L'intervento sul dipinto dei Musei Civici di Padova*, atti della giornata di studi (Venaria Reale, 11 ottobre 2012) a cura di S. Abram, Torino 2014, pp. 101-113.

[11] Una più approfondita conoscenza dei pigmenti usati nel manto emerge dalle analisi micro-invasive stratigrafiche, a cui si rimanda.

Il restauro

Tecnica esecutiva – La tecnica esecutiva dei due dipinti, pur presentando numerose affinità nella scelta dei pigmenti e degli strati preparatori, evidenzia alcune disparità di non poco conto nella resa pittorica, già individuabili nella scelta del tessuto di supporto con filati di diversa grammatura: tali differenze non paiono semplicemente funzionali all'impianto strutturale determinato dalle diversità dimensionali. Sul supporto sono stati realizzati strati preparatori di colore aranciato, funzionali all'intensificazione tonale delle campiture soprastanti: i dati desunti dalle analisi microstratigrafiche ne evidenziano due per la pala ed uno soltanto per la lunetta e ne identificano la composizione, principalmente di tipo argilloso in legante oleoso. Sulla lunetta l'esiguità dello strato preparatorio sembra compensata dalla stesura di un film proteico (presumibilmente colla animale), atta ad isolare ulteriormente supporto e preparazione dal film pittorico, manifestando la volontà dell'artista di creare una pittura estremamente magra e leggera (fig.1). L'analisi a luce diffusa ha rilevato alcuni dati importanti per una definizione dell'underdrawing di entrambi i dipinti. Sulla pala appaiono riconoscibili le tracce arrotondate prodotte dalla pressione di uno strumento morbido sul cartone preparatorio (fig.2), la presenza di un abbozzo realizzato con pennellate larghe e decise di bruno organico e terre e l'uso di segni sottili di contorno ad alcuni particolari figura-

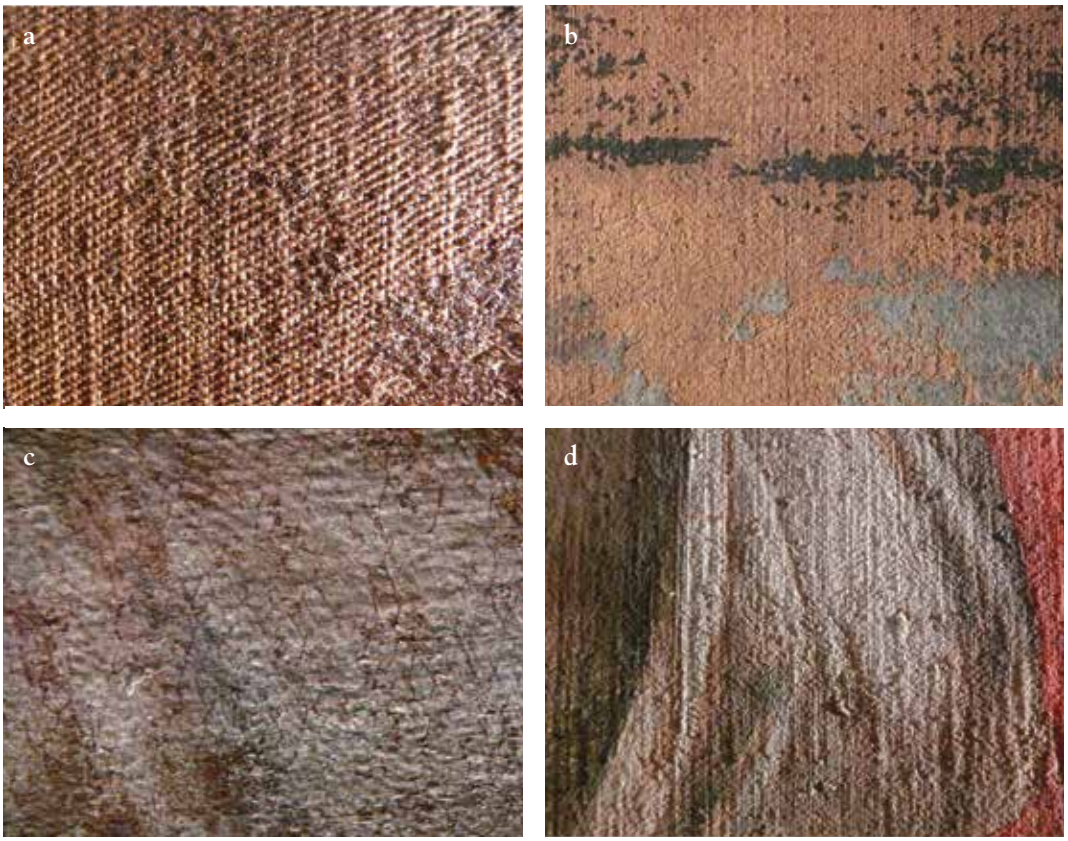


Fig. 1 Lunetta: supporto con armatura a saia della pala (a) e imprimitura rossa (b), strati pittorici a luce radente: si evidenzia la differenza tra la pala (c) e la lunetta (d)

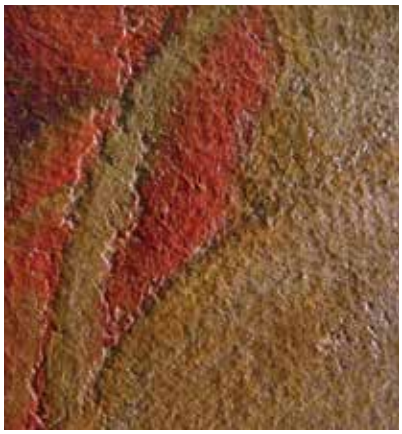


Fig. 2 Pala: tracciato disegnativo determinato dalla pressione sul cartone preparatorio

Fig. 3 Lunetta: immagine a luce diffusa e in riflettografia IR che evidenziano l'elaborazione esecutiva con la prima realizzazione del manto su cui si soprammette il cero allungato successivamente

Fig. 4 Pala: pentimento in corrispondenza del putto di destra al centro del dipinto, immagine in riflettografia IR (a) e luce diffusa (b)

tivi, ottenuti per ripasso del disegno con un pennellino sottile sulle stesure di colore. Alcuni pentimenti, leggibili ad occhio nudo soprattutto nella metà sinistra ed al centro, rendono conto solo di lievi modifiche, a livello pittorico, in corso d'opera, senza sostanziali variazioni dell'impostazione generale (fig.3-4), in genere consuete nelle opere del Salmeggia. Il disegno preparatorio dei due dipinti è individuabile nei rari tratti scuri, sgranati, di carboncino per ricalco, utilizzato per evidenziare segmenti di riferimento perimetrali, non sempre ripassati a pennello, che testimoniano l'impiego di un cartone copiativo (tipo carta carbone) quale mezzo di costruzione dell'opera (fig.5). Lo stesso gessetto a carboncino è utilizzato anche come rinforzo a mano libera, per meglio definire parti dal disegno più mosso(fig.6). Si rilevano anche tratti a matita più chiari, sottili e nitidi, in corrispondenza delle parti anatomiche e sui panneggi. L'utilizzo della quadratura per l'ingrandimento del disegno preparatorio, riconoscibile su alcune opere più tarde dell'artista, risulta qui completamente assente. L'impiego di una preparazione scura, assorbente, ha reso difficoltosa l'identificazione del disegno preparatorio con mezzi riflettografici, divenuta possibile solo grazie all'esasperazione dei contrasti con mezzi digitali (fig.7-8-9): d'altro canto non era ipotizzabile l'assenza di un saldo impianto disegnativo, in particolare su un'opera di grande respiro ed equilibrio come la pala in esame, caratterizzata da una definizione assolutamente precisa delle differenti campiture. L'effetto scabro, ottenuto con l'impressione della tela sul fronte, è portato all'estremo nella lunetta dove gli strati pittorici divengono tutt'uno col supporto affiorante in superficie e dove l'artista impiega una tecnica magra e luminosa, vicina, nella resa, alle tempere su tela, evocando la pittura in tella e colla per cortine e stendardi. Il riferimento a tale pittura, seppure con le dovute differenze imposte dall'impiego esclusivo di legante oleoso, ci pare proponibile per il

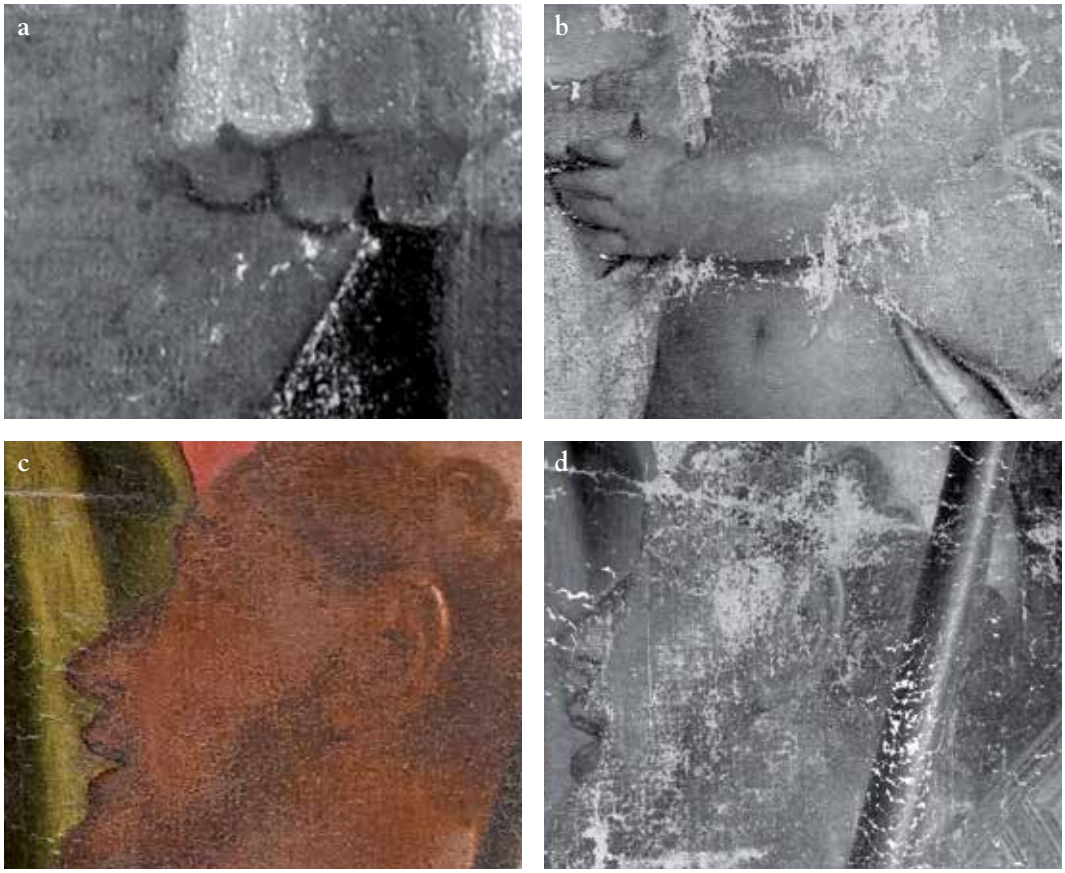


Fig.5 Pala: evidenziazione del disegno preparatorio a carboncino (a-b) e abbozzo con ripasso a pennello in corrispondenza del santo vescovo a luce diffusa (c) e in riflettografia IR (d)

risultato espressivo cui ha teso l'artista, ancor più evidente se confrontato con la complessità e la ricchezza pittorica della pala. La raffigurazione del miracolo doveva suscitare una devota contemplazione ed una partecipazione emotiva severa cui risulta funzionale l'uso di una pittura povera, scevra della saturazione visiva propria dei dipinti ad olio, coerentemente con la coeva pittura a colla in cui il fine meditativo del soggetto dipinto appare strettamente connesso alla scelta tecnica. Nella lunetta l'affinità a questo genere è accresciuta dal clima notturno della rappresentazione che riconduce alla "maniera cupa" citata da Paolo Bensi, le cui parole circa la Deposizione di Lorenzo Lotto si adattano perfettamente anche al nostro dipinto: "(La Deposizione) ci appare affettuosa e pietosissima anche per le scelte tecniche effettuate.., con le figure che emergono dal fondo bruno della tela a comporre un dipinto della "maniera scura", in cui però ..la drammaticità della messa in scena non doveva essere in contrasto con la trasparenza delle tinte..Essa si inserisce pienamente in un contesto culturale e di effetti pittorici di opere …in cui i mezzi tecnici e l'esito espressivo si integrano compiutamente." Salmeggia sceglie la tecnica a legante oleoso, che più gli appartiene, ma la stesura a colla riscontrata nei campioni stratigrafici, applicata tra stesure oleose, sembra giustificabile proprio col tentativo di conferire un aspetto meno brillante e saturo alle campiture più superficiali, conservandone la luminosità, con un effetto del tutto simile a quello della pittura a tempera. Nella pala della Madonna col Bambino e Santi, l'analisi della craquelure permette di riconoscere perfettamente il modus operandi dell'artista, evidenziando nella diversificazione dei cretti sia lo stretto rapporto tra i movimenti del supporto ad armatura obliqua e

Fig. 6 Lunetta: disegno preparatorio a carboncino, si osservano i tratti a mano libera per la definizione dei capelli

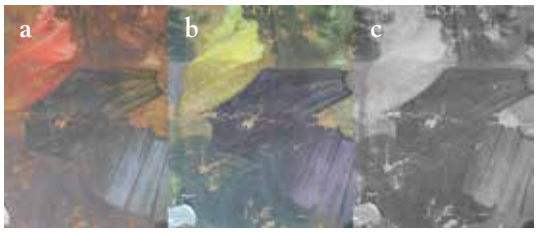


Fig. 8 Pala indagini: immagine luce diffusa (a), falso colore (b), riflettografia b/n (c)

Fig. 9 Lunetta indagini: immagine luce diffusa (a), falso colore (b), riflettografia b/n (c)

Fig. 7 Pala: indagini in infrarosso: falso colore e riflettografia b/n

l'intero strato pittorico a legante oleoso, sia le variazioni di quest'ultimo in funzione della composizione e delle sue stratificazioni.
Contrariamente alla semplificazione pittorica sviluppata nel suo periodo maturo, restituita con una tecnica dai forti spessori materici, omogenea e compatta, in questa fase Salmeggia non utilizza priming colorati e campiture ad impasto, ma si avvale di sottili stesure di colore soprammesse che si lasciano facilmente attraversare dalla luce con effetti di particolare luminosità. Funzionale a tale ricerca è anche l'uso di cangiantismi e di una ricca gamma di materiali preziosi, la cui intensità timbrica è accentuata dalle caratteristiche di macinazione dei pigmenti oltre che dall'interferenza reciproca e rispetto al fondo preparatorio. L'evidente differenziazione stratigrafica delle varie campiture doveva restituire una composizione dai forti contrasti cromatici e di riflessione della luce tra la parte inferiore, caratterizzata da campiture brune più assorbenti, e la parte superiore, con chiara valenza simbolica: l'accentuato degrado degli strati pittorici, oggi, ne lascia immaginare solo in parte lo splendore originario.

Stato di conservazione - I dipinti sono pervenuti gravemente compromessi così da decidere, già in fase progettuale, l'esecuzione di una serie di indagini strumentali a supporto dell'intervento (fig.10-11): ne è emerso un quadro drammatico che confermava quanto suggerito dall'osservazione visiva. Si riscontravano diffusissimi sollevamenti ad esfoliazione degli strati pittorici, un'estesa fratturazione del film pittorico, motivata da operazioni di arrotolamento, e lacune estesissime quantificabili intorno al 30% della superficie totale. Il degrado dei legan-

Fig. 10 *Madonna in gloria tra Santi*, immagine prima del restauro, fronte e retro

ti aveva indotto gravi fenomeni di decoesione e polverizzazione delle campiture più magre o sensibili, come quelle gialle ad orpimento, mentre vaste aree erano interessate da fenomeni di erosione per corrosione chimica ed abrasione meccanica: ne derivava un quadro conservativo caratterizzato da ampie aree interessate dalla dissoluzione delle stesure, con formazione di gore brunastre e macchie. Si rilevavano l'alterazione cromatica di alcune campiture, in particolare quelle realizzate ad orpimento ed a smaltino, la formazione di patine grigiastre, fenomeni di sbiancamento, depositi filmogeni soprammessi, alterati e cristallizzati, oltre a pesantissimi depositi di particellato, reso parzialmente coerente dall'umidità. La lunetta presentava, inoltre, la vistosa deformazione del supporto indotta dall'errato funzionamento del telaio. L'analisi delle patologie di degrado ha consentito di ascriverne la genesi a tre cause tra esse correlate: tecnica esecutiva, condizioni di conservazione, restauri. La prima causa si evidenziava in una non ottimale interazione tra le stesure pittoriche ed il supporto: l'impiego di una tela ad armatura diagonale ha comportato l'insorgenza, in condizioni ambientali ad elevato gradiente igrometrico, di tensioni anisotrope, sollecitando in tal modo gli strati pittorici. Si aggiungevano le sollecitazioni indotte dallo smontaggio e dall'arrotolamento della pala a seguito della soppressione del convento nel 1788, riconoscibile nell'andamento parallelo delle lesioni (fig.12). Dei restauri antichi non si hanno notizie precise. Dalle caratteristiche tecniche rilevate sui supporti pare che almeno un restauro, importante, possa datarsi alla metà del XX secolo, nonostante un'operazione di pulitura che denuncia l'adesione a metodi ancora legati alla tradizione ottocentesca. Le analisi condotte hanno accertato la totale assenza di vernici resinose superficiali, di ridipinture (ad eccezione di alcuni ritocchi puntuali sul volto della Madonna sulla lunetta) e di stuccature, mentre il grave degrado è stato innescato da puliture estremamente aggressive, cui si è aggiunta la presenza di uno

spesso film di colla proteica applicato dal recto. Micro-lacune circolari, diffuse su tutta la superficie, tipiche dei fenomeni di corrosione, denunciavano l'utilizzo di materiali caustici, confermati dalle indagini che hanno evidenziato la presenza di potassio ed alluminio su tutti i campioni analizzati. Si ritiene, quindi, che l'operazione sia stata eseguita proprio con allume (solfato di alluminio e potassio), o potassa, anche nella sua forma caustica, materiale consigliato ed impiegato diffusamente nel restauro antico, in alternativa alla soda. Secco Suardo la consigliava evidenziando la necessità di operare su piccole zone, velocemente, rilevando la sua pericolosità in corrispondenza di campiture a base organicae l'impossibilità di una sua completa rimozione con conseguente reiterazione dell'azione corrosiva per l'elevata igroscopicità, "riducendo quindi il colore in condizioni disastrose: bianchiccio ed opaco a somiglianza della cenere". Per prevenire tali effetti Secco Suardo suggeriva "prima di applicare la potassa di togliere al quadro la facoltà di assorbire", impregnando e saturando il dipinto con colla proteica. Nel particolare degrado dei dipinti della Ripa, sembra, quindi, di poter identificare i modi di una pratica consolidata, ma condotta in modo poco sapiente anche rispetto alle conoscenze già divulgate. Sono riconoscibili alcuni procedimenti operativi che hanno comportato l'avanzatissimo degrado del film pittorico, come il lavaggio diretto con

Fig. 11 Lunetta prima del restauro (a), immagine a luce radente (b) la data 1592 (?) riportata lungo la finta cornice in pietra grigia ed il sigillo in basso a destra da riferirsi all'epoca della soppressione del convento (c). I bordi della lunetta si presentano rifilati e ripiegati sui fianchi del telaio evidenziandone la riduzione dimensionale

Fig. 12 Pala: distacchi per esfoliazione del film pittorico (a-b), lesioni superficiali e deformazioni a seguito dell'arrotolamento del dipinto; l'immagine (a) evidenzia anche la differenza stratigrafica delle campiture

Fig. 13 fenomeni di solubilizzazione del film pittorico (a) e di corrosione a seguito dell'azione di solventi alcalini (b-c)

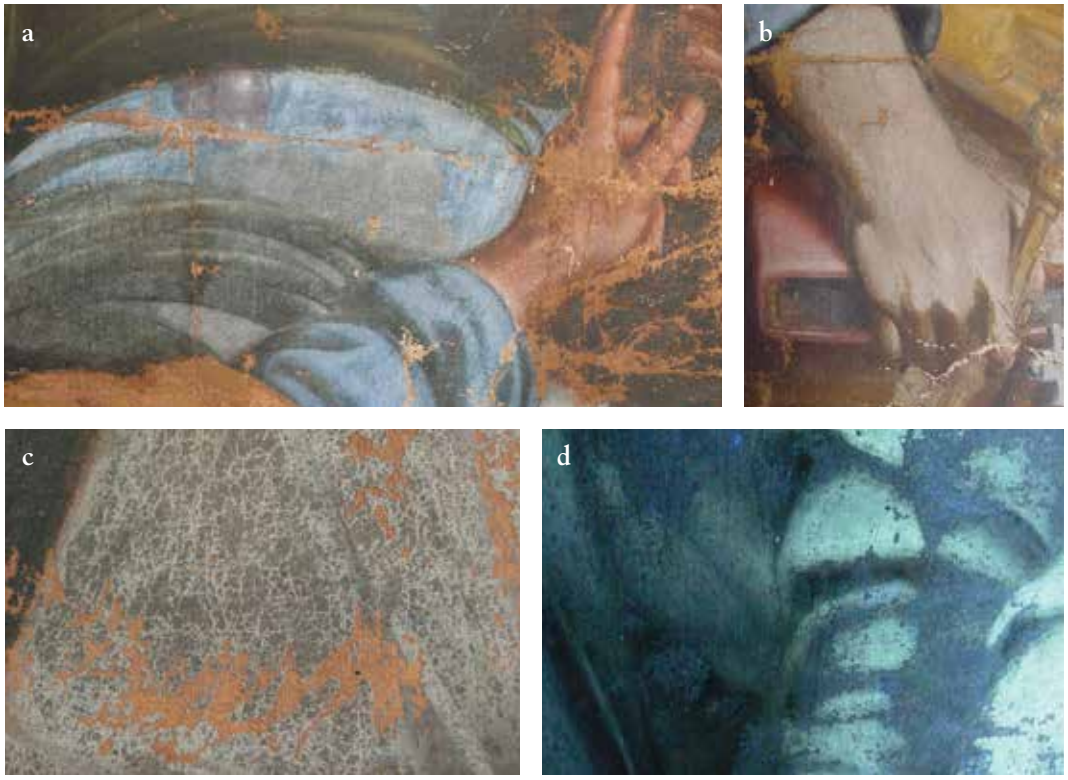


Fig. 14 Pala: patine di ossalato (a-b); lunetta: film proteico cristallizzato (c) e fluorescenza UV dello stesso (d)

acqua senza impregnazione oleosa, l'azione condotta su ampie porzioni e su pigmenti di certa sensibilità, la saturazione con colla proteica. Si ritiene che, oltre alla corrosione iniziale del film pittorico, proprio la permanenza salina sulla superficie, in ambiente fortemente umido, abbia determinato, nel tempo, la progressione dell'azione con la perdita di tutte le parti scure che presentano effetti di forte solubilizzazione non altrimenti spiegabili. In particolare, le campiture brune della parte inferiore, in cui maggiore era la quantità di legante in rapporto alla frazione pigmentante, e che prevedevano l'impiego di terre e di bruni organici(fig.13). Alla medesima causa possono essere attribuiti la degenerazione dei leganti organici oleosi e della stessa colla proteica con formazione di patine di ossalato (fig.14) estremamente tenaci, gli effetti di forte sbiancamento, soprattutto sulle campiture blu oltremare, e l'elevata sensibilità dei film pittorici originali, dove la degenerazione dei leganti ha lasciato esposti i pigmenti a problemi di dissoluzione e polverizzazione: tali fenomeni presentavano caratteristiche di assoluta criticità in corrispondenza delle campiture gialle.

Intervento - Dopo alcune operazioni indispensabili per la messa in sicurezza delle parti più fragili e la verifica delle caratteristiche strutturali del supporto e del telaio, si è deciso, in accordo con il direttore lavori, Amalia Pacia, di operare nel modo meno invasivo possibile. Nella pala, l'assenza di deformazioni del supporto, ad eccezione di quelle prodottesi con la foderatura e da ritenersi parzialmente irreversibili o il cui recupero avrebbe indotto un ulteriore stress sui materiali pittorici, testimoniava l'efficienza sia della foderatura che del telaio che, pertanto, sono stati conservati con alcune operazioni di manutenzione. Il consolidamento dei supporti tessili è stato realizzato mediante riadesione dei rari punti di scollamento ed applicando fasce di tessuto monofilato poliestere, precollato con Aquazol 500 a sandwich, a protezione dei bordi. Il fissaggio corticale si è alternato alle operazioni di pulitura per ga-

Fig. 15 Pala: tasselli di pulitura

Fig. 16 Lunetta : tassello di pulitura

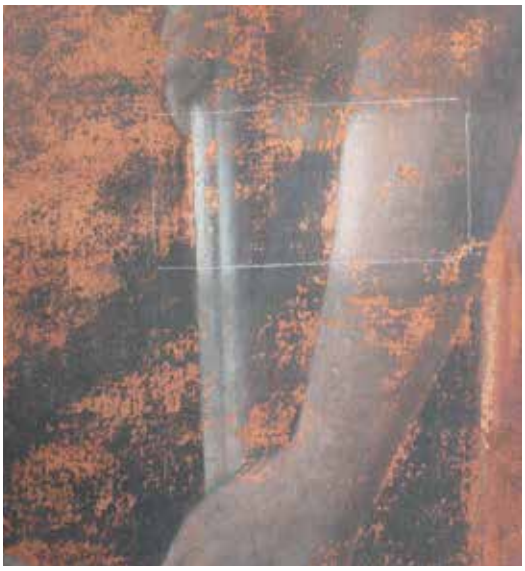


Fig. 17 Lunetta: tassello di pulitura

Fig. 18 Pala: particolare prima e dopo il restauro

rantire la progressiva efficacia di entrambi i trattamenti. La lunetta è stata sottoposta alla fermatura del colore mediante due applicazioni successive di Aquazol 200 all'1% in dispersione idroalcolica, mentre per la pala si è optato per Beva 371 in diluizione di solvente organico, a concentrazioni differenziate fronte-retro, applicato a spruzzo e a pennello ed attivato in tavola a bassa pressione. L'intervento di pulitura, per le caratteristiche del degrado, ha richiesto la maggiore attenzione sia a livello progettuale che esecutivo. La fase iniziale ha previsto l'esecuzione di test puntuali, svolti sulle differenti campiture cromatiche mediante miscele di riferimento normate con soluzioni di solventi organici e chelanti, seguiti poi da sondaggi di tipo stratigrafico più estesi (fig.15-16-17). Alcune prove eseguite con compresse enzimatiche (Proteasi) hanno fornito risultati solo parzialmente soddisfacenti in funzione dello stadio di degrado del film proteico. Si è così formulata una metodologia in grado di operare selettivamente in funzione della differente consistenza dei depositi e della diversa sensibilità dei materiali costitutivi, ottenendo un risultato complessivo equilibrato, nonostante l'estrema disomogeneità superficiale conferita dal degrado differenziale. La procedura si è basata su di un processo estrattivo, attuato con tecniche ad impacco e mediante tavolo aspirante, con l'uso di carte giapponesi e carte assorbenti, evitando il più possibile ogni azione meccanica. La scelta finale dei prodotti solventi si è orientata su una soluzione di triammonio citrato in acqua distillata, a concentrazioni variabili tra l'1-2% per nebulizzazione, o attraverso applicazioni in emulsione stearica. Sulla pala, in corrispondenza delle aree interessate anche da fenomeni di sbiancamento, è stata impiegata emulsione grassa a pH 7.5, preceduta da un impacco di triammonio citrato all'1% in acqua deionizzata. Il recupero delle deformazioni della lunetta è stato ottenuto in camera umida a vapore secco non superiore all'80%, con successivo tensionamento su nuovo telaio autoregolante mediante fasce perimetrali.

Le operazioni di restituzione estetica hanno implicato un'attenta riflessione, data l'entità delle

Fig. 19 Pala: particolare prima e dopo il restauro

Fig. 20 Lunetta: particolari prima del restauro a luce diffusa (a), a luce radente (b), dopo il restauro (c)

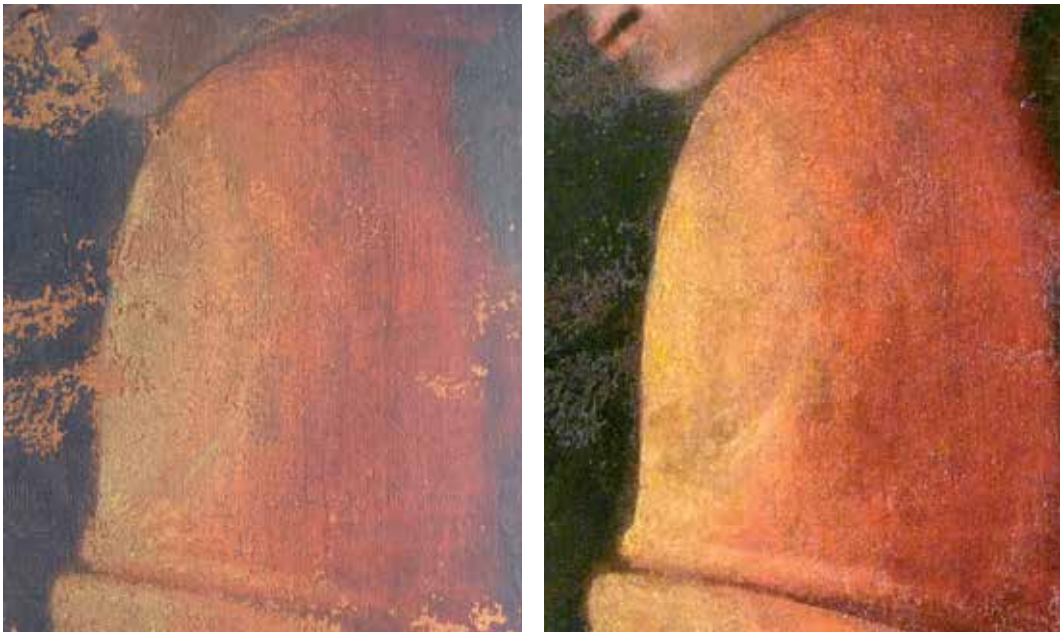


Fig. 21 Lunetta: particolari prima e dopo il restauro della veste gialla ad orpimento dell'angelo

lacune con perdita di parti significative, soprattutto nella sezione inferiore della pala. L'obiettivo era di ottenere un'adeguata leggibilità dell'opera senza incorrere in ricostruzioni arbitrarie e garantendo un equilibrio formale e cromatico dell'insieme: la simulazione virtuale dell'integrazione ha fornito un valido supporto all'intervento. L'operazione di stuccatura si è rivelata inadeguata per l'eccessiva estensione, per la disomogeneità di spessore degli strati pittorici circostanti le lacune e per la frammentarietà pittorica originale, che rischiava di essere inglobata e resa irriconoscibile. Pertanto, si è optato, sulla pala, per un'integrazione mimetica condotta con colori a vernice direttamente sul supporto: la riconoscibilità delle integrazioni è stata delegata al leggero sotto livello, creatosi per l'assenza di stuccature, ed alla differente riflessione ottica. Sulla lunetta, dove gli strati pittorici apparivano quasi privi di spessore, l'integrazione è avvenuta con colori ad acquerello e velature a vernice. La necessità di ottenere toni estremamente brillanti, evitando l'interferenza del fondo bruno, ha suggerito l'impiego di pastelli acquerellabili in corrispondenza delle campiture chiare. Le operazioni si sono concluse con la verniciatura superficiale, applicata anch'essa in modo diversificato. (fig.18-19-20-21)

Roberta Grazioli

[1] Il supporto della pala presenta armatura diagonale a saia con filati di canapa di mediograssa grammatura, ritorti a Z, tessitura molto compatta e regolare, tensionato su di un telaio di forma centinata (cm.390x264). La realizzazione ha previsto l'assemblaggio di tre teli di dimensioni regolari giuntate con cuciture verticali a sopraggitto eseguite con estrema precisione.Tipica dei dipinti di area veneta l'armatura a saia è impiegata in via quasi esclusiva dal Salmeggia. Il supporto pare essere stato inchiodato sui fianchi del telaio prevedendo ca.cm.1/2 di bordo per la sovrammissioni della cornice dell'ancona: lungo il bordo inferiore sono state rinvenute tracce di oro presumibilmente lasciate dalla cornice dorata. La lunetta è anch'essa ad armatura a saia, ma presenta filati di lino di grammatura fine e tessitura estremamente regolare. La realizzazione è in tre teli (due fasce lungo la sezione inferiore ed una pezza maggiore) con cuciture di assemblaggio a sopraggitto. I bordi ripiegati si presentano dipinti e rifilati, con tracce irregolari di precedenti chiodature, suggerendone una riduzione dimensionale, forse funzionale ad una differente collocazione.

[2] Le preparazioni prevedono l'aggiunta di carbonato di calcio e poco gesso nel primo strato, e la loro differenziazione granulometrica, più sottile nello strato a diretto contatto col film pittorico. L'osservazione a luce radente ha evidenziato la stesura mediante pennellessina, di ca. 3-4 cm. di larghezza, e la leggera raschiatura a coltellino.

[3] La lunetta misura cm136,5x268.

[4] Se ne riconosce la presenza, ad esempio, nel panneggio della veste della Madonna o nei tratti del volto del Santo Vescovo.

[5] Nella lunetta, le tracce del riporto sono riconoscibili soprattutto in corrispondenza delle due figure di Venturina e dell'angelo alle sue spalle su cui si leggono anche i tratti più larghi eseguiti a mano libera per tratteggiare i capelli. Sulla pala i segni a carboncino appaiono più contenuti, ma nitidi, limitati ad alcuni punti di riferimento, forse meglio occultati dal ripasso a pennello.

[6] Si vedano in proposito di Enea Salmeggia, l'*Annunciazione* della parrocchiale di San Pantaleone, (Negrone di Scanzorosciate) o il *Miracolo di Sant'Alessandro* (Bergamo, collezione Piazzini-Albani). I dipinti, restaurati dallo studio Grazioli nel 1992, riportavano i segni regolari della battuta del filo nella preparazione fresca e dei forellini lasciati dal chiodo di ancoraggio dei fili stessi; l'impiego della quadratura è testimoniato anche da un buon numero di disegni, già predisposti ed utilizzati dal pittore come pratica di bottega. Si veda in proposito il catalogo della mostra *Prima della Pittura-Enea Salmeggia 1565(?)-1626*, a cura di F. Rossi, Bergamo, 1986.

[7] Si citano a confronto anche dipinti non ascrivibili a tali categorie, quali la tela di *San Defendente* di Vincenzo Civerchio (1508-1512) (Romano di Lombardia, Chiesa di S. Defendente) e l'*Assunzione della Vergine* di Callisto Piazza (Crespi d'Adda, Chiesa parrocchiale) (restauri studio Grazioli, 1998-2001); la Deposizione di Lorenzo Lotto del 1521 (Bergamo, chiesa di S. Alessandro in Colonna) e *La Fuga in Egitto* di Paolo Farinati (1524-1606), Milano Pinacoteca di Brera (restauro studio Grazioli, 2009), tutte opere accomunate dall'impiego di tele preparate a colla o con preparazioni magre sottilissime e da una tecnica che prevede l'uso parziale o totale di legante proteico, con varianti che contemplano legante oleoso.
L'opera mostra una completa fedeltà raffigurativa al racconto del miracolo: l'enfatizzazione del clima notturno è ottenuta con l'uso della preparazione rossa sotto le campiture scure.

[8] Paolo Bensi, *La tecnica della pittura a tempera su tela nella produzione artistica tra Quattro e Cinquecento e nel "Libro spese" diverse di Lorenzo Lotto*, in *Lorenzo Lotto. Il Compianto sul Cristo morto:studi, indagini, problemi conservativi*, in "I Quaderni del Museo Bernareggi", Cinisello Balsamo, 2002 cit., pp.87-97.

[9] Il film si trova applicato direttamente sull'imprimitura oleosa rossa nel campione di azzurro e tra le due stesure pittoriche gialle nel campione giallo del cielo.

[10] Per l'approfondimento scientifico su pigmenti e tecnica applicativa si rimanda al contributo di Fabio Frezzato in questo testo.

[11] Sono state eseguite indagini in ultravioletto per avere informazioni sul grado di invecchiamento dei materiali organici superficiali ela presenza eventuale di ridipinture, all'infrarosso (riflettografia e falso colore) ed analisi della fluorescenza X, per l'approfondimento della tecnica esecutiva e degli interventi successivi, ed indagini microstratigrafiche su sezione lucida (analisi ESEM/EDS, microspettrofotometria FTIR) per l'identificazione quantitativa e qualitativa di materiali organici e non. Le indagini non invasive sono state condotte da Gianluca Poldi, mentre quelle sui campioni ed in fluorescenza X dalla C.S.G.Palladio).

[12] L'intervento era consistito in una foderatura del supporto in doppia tela, nel suo rimontaggio sul telaio originale riadeguato, su quello nuovo per la lunetta, oltre ad alcune operazioni sugli strati pittorici. Lo smontaggio dell'ancona ha evidenziato, infatti, la presenza di un telaio centinato, forse originale, rinforzato da staffe e chiodature applicate nel corso del vecchio restauro, costruito in legno di abete ben stagionato, privo di sacche resinose, dalle dimensioni adeguate al ruolo strutturale di sostegno per un dipinto di formato considerevole. Il telaio mostra i segni di più chiodature sui fianchi escludendo, così, un suo impiego ex-novo al momento della foderaturacui pare riferibile, cronologicamente, la carpenteria di rinforzo.

[13] Tra gli altri citano l'uso della potassa Mèrimèe, Burtin, Dèon,Prange, Forni, Appiani ed i suoi successori.

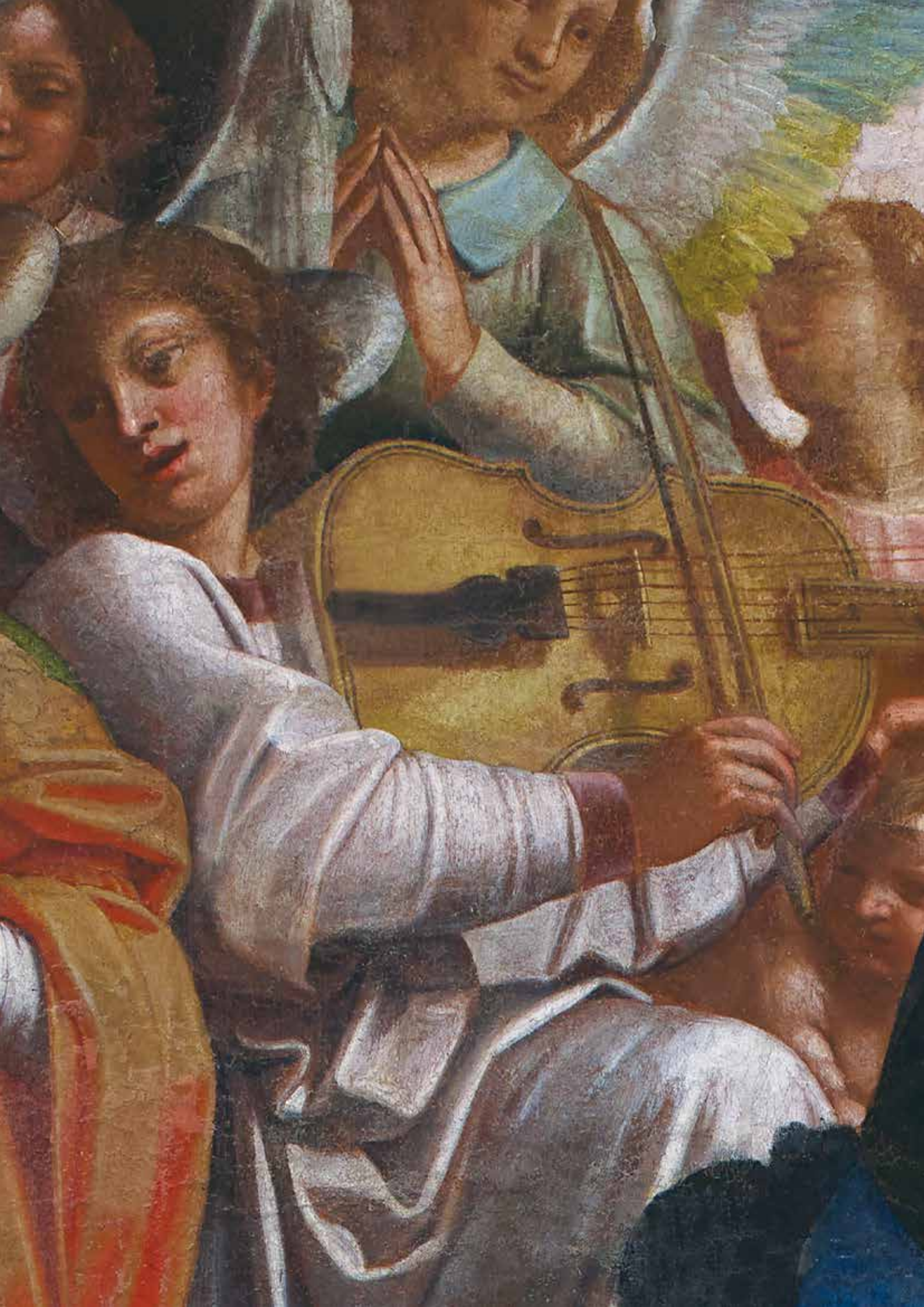
[14] *L'Arte del restauro – Il restauro dei dipinti nel sistema antico e moderno-secondo le opere di Secco-Suardo e del Prof.R.Mancia*, a cura di G. Piva, III ed, Milano 1997, pp.145-170 e AA.VV. *Materiali tradizionali per il restauro dei dipinti.Preparazione e applicazione secondo il Manuale di Giovanni Secco Suardo*, Studio Grafico Pubblicitario s.r.l., Dalmine, 1995. Sulle pagine del manuale di Secco Suardo troviamo una serie di informazioni utili a decodificare i dati materiali riscontrati sulla superficie dipinta nel corso dell'attuale restauro. L'utilizzo della soda e della potassa è previsto sia in forma liquida, la famosa Acquetta Lechi (ricetta n. 9), di grande diffusione non solo fra i restauratori italiani, sia in forma di pomata emolliente (ricetta n. 4 *dissoluzione di potassa detta olio di tartaro*). La pomata poteva essere rafforzata per impieghi più aggressivi con l'utilizzo di potassa caustica (ricetta n. 5- *pomata caustica o corrosiva*).

[15] Secco Suardo consigliava di assorbire immediatamente la soluzione alcalina con carta assorbente e di effettuare un successivo lavaggio con un *piumaccio* di cotone impregnato di una miscela composta in parti uguali di olio di noce, di lino e acquaragia al fine di inertizzare per saponificazione i residui alcalini, mentre "..volendo levar gli alcali versandovi dell'acqua come si usa talvolta, o si sciupa o si corre pericolo grave di rovinarlo".

[16] Il lieve cedimento del telaio sull'asse verticale è stato corretto mediante l'inserimento di un puntone in asse con la sezione della centina: l'operazione sul telaio è stata eseguita dal restauratore GianBattista Gritti mediante la spinottatura dei regoli orizzontali e la messa in opera di due sezioni ad incastro per ogni campata per permetterne l'inserimento. Si è ottenuto un leggero tensionamento attraverso espansori metallici resi autoregolanti mediante molle preventivamente calibrate. La leggera perdita di tenuta di viti e chiodi in ferro dolce, in corrispondenza della centina, ha consentito di estendere il tensionamento anche alla parte superiore.

[17] Il consolidamento è stato preceduto da test di solubilità e sulle caratteristiche ottiche dei materiali per la scelta del prodotto adesivo più idoneo.

[18] L'elevatissima solubilità delle campiture gialle, in alcuni casi interessate da un'alterazione cromatica irreversibile che impediva il completo recupero delle qualità cromatiche, hanno consentito solo un alleggerimento del film proteico degradato.



Finito di stampare nel mese di febbraio 2016
da Intese Grafiche S.r.l. - Montichiari (Bs)

© Copyright 2016 Fondazione Credito Bergamasco, Bergamo. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

ISBN 978-88-941613-0-4

Ringraziamenti:

Laura Paola Gnaccolini
Roberta Grazioli
Alessandra Pozzi
Giampiero Tiraboschi

FONDAZIONE
CREDITO
BERGAMASCO

Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

www.fondazionecreberg.it

FONDAZIONE
CREDITO
BERGAMASCO