



## Lo specchio della Città

*Il ritratto tra '800 e '900 attraverso le  
collezioni nascoste dell'Accademia Carrara*

# Lo specchio della Città

*Il ritratto tra '800 e '900 attraverso le  
collezioni nascoste dell'Accademia Carrara*

---

Bergamo, 4 – 31 ottobre 2019  
Palazzo Storico Credito Bergamasco

*Curatori*

Angelo Piazzoli  
Paolo Plebani

*Registrar*

Paola Silvia Ubiali

*Organizzazione*

Sara Carboni  
Cristina Romeo

*Progetto grafico*

Drive Promotion Design

*Art Director*

Giancarlo Valtolina



---

Si ringraziano



# Lo specchio della Città

*Il ritratto tra '800 e '900 attraverso le  
collezioni nascoste dell'Accademia Carrara*



# L'Accademia della meraviglia

Angelo Piazzoli\*

## Una storica prossimità

Da sempre Fondazione Creberg è attenta e sensibile alla creazione e alla cura dei luoghi della memoria, i musei. Lo è geneticamente; venne infatti istituita dal Credito Bergamasco in occasione di un intervento di restauro, che ha generato la sede della Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea di Bergamo, poi donata alla città per celebrare il centenario della Banca fondatrice. In seguito, la Fondazione ha ampliato le sue attività ai campi dell'arte e della cultura, della salvaguardia del patrimonio storico/artistico, della ricerca medica e scientifica, della solidarietà, con gli attuali quattrocento interventi annui in tali ambiti.

In tale logica, essa si è naturalmente innestata nello storico rapporto di prossimità all'Accademia Carrara da parte del Credito Bergamasco (ora Banco BPM), caratterizzato nel tempo da importanti interventi nella Pinacoteca, della quale la GAMeC stessa è parte; si pensi, ad esempio, ai numerosi restauri di Sale espositive e di opere realizzati a partire dagli anni Cinquanta del Novecento ovvero alla catalogazione e digitalizzazione di circa 1.800 dipinti della raccolta, tutti fotografati e, per larga parte, disponibili alla consultazione *online*.

L'Accademia Carrara è unanimemente considerata tra le principali Pinacoteche civiche d'Italia, frutto dell'illuminato e generoso collezionismo bergamasco. Giacomo Carrara, Guglielmo Lochis e Giovanni Morelli sono solo alcuni dei più noti e munifici donatori dell'istituzione. È un'eccellenza del territorio; proprio per questo, Credito Bergamasco e Fondazione Creberg l'hanno storicamente affiancata e sostenuta.

In occasione della chiusura per il restauro generale dell'edificio ci è parso naturale intervenire sostenendo – con un significativo investimento economico a fondo perduto – il processo di riallestimento del museo, atto storico di grande importanza e di rilevante valenza socio/culturale. Esso è stato preceduto da un'approfondita riflessione museografica, promossa dal Comune di Bergamo, che ha portato alla decisione tecnica di aumentare significativamente il fronte ostensivo della Pinacoteca. Il risultato finale è stato di grande qualità e suggestione; grazie al competente lavoro dei professionisti e dello staff della Pinacoteca, l'Accademia rinnovata è tornata ad esserci familiare.

Dal 23 aprile 2015 – giorno aureo della ripartenza avvenuta in una vera e propria festa di popolo – l'Accademia Carrara nulla ha da invidiare ai più prestigiosi musei internazionali, con un allestimento attento e sobrio, teso a valorizzare la straordinaria qualità delle opere; esso ha reso confortevole ed emozionante l'esperienza di visita al museo con i Capolavori che esso custodisce. Un luogo di grande fascino, l'Accademia della meraviglia.

---

\* Segretario Generale Fondazione Creberg

Dopo la riapertura del Museo, la nostra Fondazione ha proseguito attivamente nel suo sostegno promuovendo, dall'origine, la costituzione e le attività della Fondazione Accademia Carrara che, dalla fine del 2015, sta gestendo la Pinacoteca Cittadina con grande impegno e dedizione. E non abbiamo fatto mancare il nostro apporto a successivi restauri che l'Accademia Carrara ha programmato; tra i più recenti ricordo l'imponente *Madonna della Cintura* di Giovan Paolo Cavagna, due opere del *Trittico di Locatello* di Giovanni Cariani e, nell'estate 2019, il telero di Palma il Giovane raffigurante *La Trinità con Cristo morto*, che ora esponiamo nell'ambito della rassegna "Grandi Restauri".

### Il Maestro di Caravaggio

Da oltre dieci anni Fondazione Creberg è impegnata in una accurata e intensa programmazione volta alla salvaguardia di capisaldi del patrimonio artistico con interventi su qualificate opere d'arte, che vengono poi restituite alle Comunità di appartenenza riportate all'originario splendore.



Simone Peterzano, *Il miracolo dei SS. Paolo e Barnaba a Listri*, olio su tela, 400 x 400 cm, Milano, chiesa di San Barnaba - La restauratrice Delfina Fagnani (Sesti Restauri) e i suoi collaboratori al lavoro nella Sala Consiglio di Palazzo Creberg.

Il nuovo fronte di collaborazione con l'Accademia Carrara è legato a una importante campagna di restauri *in itinere*; Fondazione Credito Bergamasco si è impegnata a realizzare, a sua cura e spese, il restauro di due monumentali opere milanesi di Simone Peterzano, grande artista cinquecentesco di origine bergamasca, protagonista di una mostra monografica a cui sta lavorando Accademia Carrara per la primavera del 2020.

Proprio attraverso la storica rassegna *Grandi Restauri* – che, ad oggi, ha comportato il recupero e la restituzione di circa 90 dipinti – intendiamo presentare la figura di uno straordinario artista di famiglia originaria del nostro territorio, poco conosciuto al grande pubblico. Formatosi a Venezia presso Tiziano e stabilito in seguito a Milano dove lavorò per un'illustre committenza – portandovi le novità della pittura veneta più aggiornata – Peterzano fu, a partire dal 1584, il maestro di Michelangelo Merisi, il Caravaggio.

Il restauro del primo capolavoro, *Il miracolo dei SS. Paolo e Barnaba a Listri*, è stato effettuato interamente presso la Sala Consiglio di Palazzo Creberg dove, in occasione della consueta fase espositiva autunnale, è visibile al pubblico insieme ad alcuni dipinti di Palma il Giovane – tre di proprietà di Parrocchie bergamasche, uno dell'Accademia Carrara – anch'essi protagonisti del progetto *Grandi Restauri* per il secondo semestre del 2019.

Per il secondo, *La chiamata alla missione dei SS. Paolo e Barnaba*, le fasi di consolidamento e pulitura avranno luogo a Palazzo Creberg (novembre 2019 / gennaio 2020), a cui seguirà poi una fase finale di ripristino, il cosiddetto risarcimento pittorico.

Il nostro intervento sui due dipinti e la fase espositiva sono funzionali e ancillari alla successiva grande mostra presso la Pinacoteca; in una logica di collaborazione tra soggetti virtuosi, ci proponiamo infatti di stimolare la curiosità del grande pubblico sulla figura e sull'opera di Simone Peterzano in attesa e in preparazione della mostra di Accademia Carrara. L'occasione di presentare le opere della chiesa di San Barnaba farà toccare con mano la qualità pittorica e sarà molto utile nella divulgazione, anche tramite visite guidate gratuite ed eventi culturali, di un eccellente artista che, pur se di grandi qualità, non è noto per quanto meriterebbe.

### Lo specchio della Città

Per la mostra autunnale a Palazzo Creberg abbiamo chiesto in prestito ad Accademia Carrara una selezione di dipinti (ben sedici) appartenenti alla "collezione nascosta" – normalmente non fruibile nel percorso museale – di grande interesse per il nostro pubblico essendo strettamente legata al territorio; a questo proposito abbiamo scelto un titolo evocativo di tale intensa *liaison*, *Lo specchio della Città*. A completamento del progetto espositivo vengono presentati anche due capolavori della Collezione Permanente della Pinacoteca: il famoso ed affascinante *Ritratto di Bice Presti Tasca* di Giacomo Trécourt e la straordinaria *Ragazza con rose* di Cesare Tallone.

Attraverso i diciotto ritratti – distribuiti in quattro sezioni (*La città degli artisti*, *La città delle professioni*, *La città dell'aristocrazia* e *La città al femminile*) – il pubblico potrà pertanto ripercorrere parte della storia di Bergamo e dei bergamaschi tra '800 e '900 con ritratti che lasciano percepire i cambiamenti di gusto che si manifestano nella classe borghese e aristocratica.

"Specchiandoci" in queste opere, suggestive e dense di fascino, per un mese vivremo a Palazzo Creberg avvolti nella aulica "meraviglia" – che quotidianamente si respira nella celebre Pinacoteca – rafforzata dall'ammirazione suscitata dai capolavori restaurati di Simone Peterzano e di Palma il Giovane.



## Un ritratto sociale

Maria Cristina Rodeschini\*

Il ritratto è un genere attraverso il quale gli artisti rivelano l'unicità delle persone rappresentate. D'altra parte il pittore incaricato del ritratto individua il gusto, il temperamento della persona con la quale solitamente stabilisce un rapporto per familiarizzare con lei. Per meglio conoscere il modo di atteggiarsi, di porsi rispetto all'ambiente in cui vive, dove si sente a suo agio, talvolta la circonda degli arredi e degli oggetti che costituiscono il suo orizzonte domestico o professionale.

L'immagine ha spesso un risvolto pubblico ponendosi come di sola memoria o di celebrazione.

Se la persona raffigurata ha posato è partecipe del risultato. Vedere il proprio volto attraverso gli occhi del pittore è un modo per riconsiderarsi sotto una nuova luce. E qui sta il nodo della questione: la conciliazione tra come ci si vede e come ci vedono gli altri. L'artista di solito sottopone la persona da ritrarre a un'indagine meticolosa, cerca di scoprirne le peculiarità, fisiche e psicologiche e, se possibile, mette in atto tutti quei dispositivi per stabilire una relazione.

Il risultato, fedele o meno alla realtà, è solitamente il punto di equilibrio tra l'apparire, il sentire della persona e come coloro che la conoscono la immaginano nell'ambiente sociale in cui vive. In questo senso il ritratto ha un valore sociale e gli artisti attraverso di esso interpretano la società.

Questa scelta di ritratti ottocenteschi e di primo Novecento dalle collezioni dell'Accademia Carrara è dunque la costruzione di un racconto della città, un'indagine intorno a una comunità di cui narrare l'articolazione sociale, fatta non solo da uomini, ma anche da donne e bambini.

La ricerca condotta con la consueta cura da Paolo Plebani ha assicurato diverse novità sui personaggi raffigurati, anche dal punto di vista dell'informazione storica. Ha dato esiti interessanti il confronto tra pittura e fotografia, poiché l'affermarsi di quest'arte nella seconda metà dell'Ottocento, oltre a introdurre una tecnica rivoluzionaria, ha fatto bene alla pittura che ha dovuto necessariamente rinnovare in modo profondo se stessa nel suo rapporto con la realtà.

*Lo specchio della Città* è un progetto di studio ed espositivo che nell'aver stimolato una ricerca puntuale, offre un caleidoscopico atlante dell'esistenza delle persone ritratte.

Si tratta di una mostra che condivide molto con la città e proprio per questo i cittadini di Bergamo sono invitati a visitarla come opportunità di un incontro con un pezzo della propria storia.

Alla Fondazione Credito Bergamasco va la gratitudine del museo, per la sensibilità con la quale ha voluto sostenere il progetto e per la costante attenzione che riserva alla valorizzazione dell'eccezionale patrimonio custodito dalla Carrara, secondo una visione che riconosce alla pinacoteca un ruolo primario nella cultura e nella vita della città.

---

\* *Direttore Fondazione Accademia Carrara*



# Lo specchio della Città Il ritratto tra '800 e '900 attraverso le collezioni nascoste dell'Accademia Carrara

Paolo Plebani\*

*Portrait. Le difficile est de rendre le sourire.*  
(Gustave Flaubert, *Dictionnaire des idées reçues*)

## 1. Il secolo lungo della ritrattistica

L'Ottocento è stato per molte ragioni il secolo del ritratto. Nell'Ottocento – da intendere quanto a cronologia in maniera estesa, perlomeno sino al primo conflitto mondiale – il ritratto si guadagna i favori della committenza e del pubblico delle esposizioni d'arte, non solo come strumento per registrare l'aspetto di una persona, ma anche e soprattutto per attestare uno status sociale e professionale. In un'epoca di grande mobilità, di fortune improvvise quanto di rovinose cadute, il ritratto diventa uno dei mezzi più efficaci per promuovere le aspirazioni dei ceti borghesi emergenti. Inoltre, verso la fine del secolo, in un momento che vede la nascita della moderna psicologia, il ritratto recepisce le istanze delle nuove ricerche sulla psiche e si trasforma anche in uno scandaglio per sondare gli abissi dell'animo umano<sup>1</sup>.

Non è un mistero, tuttavia, che in tema di ritratto, perlomeno all'inizio, i critici fossero ancora in buona parte arroccati sulle posizioni del passato e quindi lo considerassero un genere minore rispetto alla pittura di storia e di tema letterario. Si trattava di un soggetto poco valutato nella suddivisione dei generi artistici proposta dalle accademie, collocato agli ultimi gradini di un'ideale scala gerarchica al cui vertice si trovava la pittura storica. Non mancarono difese appassionate e intelligenti della ritrattistica, ad esempio il saggio di Anton Neu-Mayr (1833) che recuperava il valore memoriale e di esempio morale del ritratto, ma si trattava di un'eccezione, peraltro da leggere e comprendere all'interno del contesto culturale veneziano di riferimento per il suo autore<sup>2</sup>. Nella pubblicistica dell'epoca, perlomeno fino alla metà del secolo, si registra con qualche preoccupazione il dilagare di ritrattisti alle esposizioni d'arte: un successo visto con sospetto dalla maggior parte della critica ufficiale e anche da quella più mondana, come testimonia il sarcastico profilo delineato da Opprandino Arrivabene nel 1840. «Il ritrattista è tra i pittori quello che il sonettista per nozze, per morte, per monacazione e per prima messa, è tra i poeti. Già s'intende che però vi sono dei ritrattisti di valore sommo; e che sono grandi pittori, o, a dir meglio, vi sono dei grandi pittori, i quali fanno dei ritratti appunto come dei grandi poeti scrivono per nozze, per morte, ecc»<sup>3</sup>.

L'invenzione della fotografia è senza dubbio un avvenimento capitale nella storia del ritratto, non solo ottocentesco. All'inizio i fotografi – molto spesso giovani che si erano formati come artisti – mutuarono dai pittori il loro armamentario concettuale e compositivo, facendo tesoro di una tradizione secolare. Ben presto, tuttavia, pittura e fotografia svilupparono un rapporto vivacemente dialettico e il ritratto fu uno dei terreni privilegiati della sfida tra i due media, perché proprio nel campo della ritrattistica il fotografo aveva delle armi affilate per contendere al pittore un primato, quello della raffigurazione dell'uomo come individuo, che sino a quel momento era stato di sua competenza esclusiva. Non è necessario naturalmente rileggere le vicende del ritratto pittorico dopo il 1839, data ufficiale dell'invenzione della fotografia, sol-

---

\* Conservatore Fondazione Accademia Carrara

tanto come una risposta alla sfida lanciata da quest'ultima, ma è indubbio che alcune vicende ed anche alcune opzioni di stile e di gusto, come la preferenza per il formato monumentale, la tendenza a raffigurare i personaggi a figura intera e a grandezza naturale, la scelta di intensificazione espressiva e psicologica nella caratterizzazione degli effigiati, il diffondersi di modi esecutivi che facevano della rapidità e della immediatezza del gesto il loro punto di forza – tendenze che si registrano in molta ritrattistica a partire dalla fine degli anni Settanta – tentavano di portare il ritratto pittorico su terreni che al ritratto fotografico erano in qualche maniera intrinsecamente negati<sup>4</sup>.

Tali filoni proseguono ben dentro anche il secolo successivo, ma le ricerche delle Avanguardie storiche con la messa in crisi di codici figurativi secolari e soprattutto con l'abbandono di una estetica della somiglianza e della mimesi, sancivano la fine di una tradizione di ritratto che durava da almeno cinque secoli. Non era tuttavia la fine del ritratto *tout court*, poiché il tema della raffigurazione dell'uomo ha saputo trovare anche in seguito un proprio posto all'interno della civiltà delle immagini: un posto e un ruolo peraltro non secondari.

## 2. Il ritratto nell'Ottocento attraverso le collezioni dell'Accademia Carrara

Bergamo è stata città di grandi ritrattisti e la tradizione del ritratto caratterizza la storia artistica cittadina per più di quattro secoli, a partire quanto meno da Giovan Battista Moroni, se non da Lorenzo Lotto, passando attraverso Carlo Ceresa e Fra Galgario, per ricordare soltanto alcuni dei protagonisti di una lunga vicenda. Tale tradizione di ritrattistica schietta e sincera, senza orpelli e digressioni, votata a una restituzione senza mediazioni del dato naturale, che è parte integrante, e in alcuni momenti caratterizzante, di quella più ampia vicenda che va sotto il nome di pittura della realtà in Lombardia, non si interrompe alla fine del Settecento. La Scuola di Pittura dell'Accademia Carrara, nata per volontà del conte Giacomo Carrara insieme al Museo che raccoglieva le sue collezioni d'arte, ha coltivato questa tradizione per tutto l'Ottocento e oltre, dando perciò un contributo rilevante allo sviluppo del genere, soprattutto attraverso l'esempio di due tra i più grandi ritrattisti dell'Ottocento italiano che frequentarono le aule bergamasche: Giovanni Carnovali detto Piccio come allievo e Cesare Tallone come titolare della cattedra di pittura<sup>5</sup>.

Per ragioni quindi eminentemente storiche le raccolte dell'Accademia Carrara custodiscono un numero molto rilevante di ritratti e consentono di ripercorrere le vicende della ritrattistica locale e non solo in maniera puntuale. Ciò vale anche per tutto l'Ottocento e per il primo Novecento, poiché il nucleo originario delle collezioni di Giacomo Carrara è stato significativamente ampliato da donazioni, legati, depositi di opere di proprietà comunale o di istituzioni pubbliche, che hanno arricchito il patrimonio del Museo anche sul fronte delle testimonianze ottocentesche, ancor più incrementate con l'arrivo in Accademia Carrara delle collezioni e dei materiali della Scuola di Pittura, le cui vicende nel 1914 si sono separate da quelle della Pinacoteca. Tale patrimonio è documentato e in parte anche esaminato nelle numerose pubblicazioni museali uscite a partire dalla metà degli anni Settanta, nelle monografie e nelle ricerche sui singoli artisti, soprattutto i più importanti, ma attende ancora di essere studiato in maniera approfondita<sup>6</sup>. L'esposizione e la presente pubblicazione accompagnatoria si propongono l'obiettivo di riportare l'attenzione su questo patrimonio meno conosciuto, che ha trovato uno spazio circoscritto nell'allestimento inaugurato nel 2015, una scelta obbligata vista la straordinaria ricchezza delle raccolte di pittura antica dell'Accademia Carrara. Attingendo in minima parte al patrimonio esposto – era uno dei vincoli che ci si è autoimposti nella selezione delle opere – e cercando quindi in quella riserva a volte fin troppo mitizzata che sono i depositi del Museo, si sono selezionati diciotto dipinti che consentono di ripercorrere alcune vicende della storia del ritratto a Bergamo tra l'età neoclassica e le prime avvisaglie della modernità. È un percorso che non aspira all'eshaustività, e nemmeno poteva pretendere di farlo, ma che soffermandosi su alcuni episodi piuttosto noti e su altri invece meno noti e meritevoli quindi di maggiori attenzioni, prova a

gettare uno sguardo nuovo, si spera anche qualche luce inedita, sugli sviluppi della ritrattistica a Bergamo tra l'inizio dell'Ottocento e i primi due decenni del Novecento.

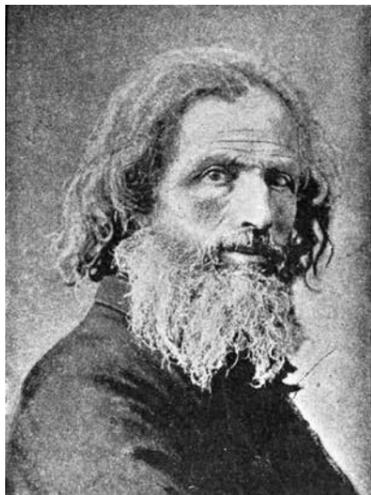
I temi che emergono dalla scelta delle opere convocate per la mostra sono diversi. Si proverà ora a illustrare i principali, mentre qualche precisazione di circostanza, a volte qualche puntualizzazione sui singoli dipinti è stata consegnata ai testi delle schede. Essi non hanno l'ambizione di esaurire la discussione sulle opere, ma di offrire i primi risultati di una ricerca che è solo agli inizi. Anche per questo motivo le indicazioni bibliografiche sono state ridotte alle voci essenziali e non hanno la pretesa della completezza. Una ricerca approfondita, ad esempio, andrà condotta sistematicamente sui giornali dell'epoca, fonte ineludibile per cercare di guardare queste opere con gli occhi dei contemporanei e di comprenderle dentro il loro tempo e il contesto che le ha viste nascere. Per questa occasione, tale lavoro è stato soltanto avviato.

## 3. Tra Restaurazione e Romanticismo

Se l'arrivo di Giuseppe Diotti a Bergamo – dove si insedia come titolare della Scuola di Pittura dell'Accademia Carrara a partire dal 1810 – segna un punto di rottura con quella tradizione di ritratto realistico che in città prevaleva da molto tempo e l'affermazione di un modello di ritratto severo ed eroico a cui i suoi allievi seppur temporaneamente si adeguano, la figura di Giuseppe Luigi Poli, il cui profilo emerge sempre più come quello di un protagonista non secondario delle vicende della ritrattistica a Bergamo tra la metà degli anni Dieci e la metà degli anni Trenta dell'Ottocento, probabilmente non va interpretata come quella di un semplice divulgatore delle proposte di Diotti, soprattutto ora che sappiamo che la sua formazione avvenne a Roma e non a Bergamo. L'atmosfera vagamente *biedermeier* che si coglie nel suo *Autoritratto* (cat. 1), una sorta di preziosa miniatura ingrandita, e che si ritrova anche in altri suoi lavori, costituisce in fondo una opzione di gusto inedita per Bergamo. Forse la scoperta di nuove opere o un accurato lavoro di scavo nelle recensioni giornalistiche delle mostre di Bergamo e di Milano, consentiranno di delineare con maggiore precisione la figura di Giovanni Scaramuzza e soprattutto il suo ruolo nelle vicende locali del ritratto tra la fine degli anni Trenta e gli anni Quaranta. In un dipinto dall'innegabile qualità come il *Ritratto del sarto Giuseppe Pallavicini* (cat. 2), egli sembra cercare e trovare una mediazione fra il rigore del maestro, Giuseppe Diotti, e il vibrante realismo di un collega di studi come Piccio. Si tratta di un risultato isolato o della proposta consapevole di una ritrattistica che conciliasse sensibilità non facilmente coniugabili? Non è semplice al momento rispondere a questa domanda, ma la precoce scomparsa di Scaramuzza non mise del tutto fine a queste ricerche che dovettero invece interessare anche l'amico e compagno di studi Giacomo Trécourt, come testimonia la replica dell'*Autoritratto* di Scaramuzza da lui realizzata (cat. 3). La stagione romantica nelle sue diverse declinazioni è rappresentata da alcuni capolavori di Trécourt e di Piccio, messi a confronto con due ritratti di Francesco Coghetti, un allievo di Diotti che aveva fatto fortuna a Roma. Il *Ritratto di Lena Presti bambina* (cat. 7) è un documento tangibile dello stretto dialogo fra Trécourt e l'amico Piccio oltre ad essere una delle diverse immagini indimenticabili dell'infanzia di cui l'Accademia Carrara può fregiarsi. Il *Pietro Ghidini* del Carnovali (cat. 8) è invece un capolavoro dell'artista forse un poco sottovalutato e un dipinto che permette di comprendere il debito di Piccio nei confronti della tradizione



Fotografo non identificato, Giuseppe Diotti, 1870 circa; riproduzione fotografica da dagherrotypo del 1844 circa (tratta da Domenico Lucchetti, *Fotografi pionieri a Bergamo*, Bergamo, Galleria dell'Immagine, 2004).



Fotografo non identificato, *Ritratto di Giovanni Carnovali detto Piccio*, 1867-1870 circa, riproduzione fotografica da stampa tipografica, Museo delle storie di Bergamo, Archivio fotografico Sestini, Raccolta Domenico Lucchetti, Fondo eventi, ritratti e vedute.

locale, Moroni in particolare. Il naturalismo del pittore di Albino sembra magicamente e intelligentemente rivivere in questa tela accanto e insieme alla commovente complicità che Piccio sapeva instaurare con i suoi soggetti.

Alla temperie romantica appartengono anche un notevole insieme di ritratti provenienti dal legato di Bice Presti Tasca, madre della piccola Lena raffigurata da Trécourt. Il *Ritratto del signor Presti* e quello del figlio *Giovanni Presti*, marito di Bice, sono eseguiti da Francesco Coghetti (cat. 4-5), mentre quello incantevole di Bice (cat. 6) è opera nuovamente di Trécourt, che in questa tela pare per un momento soggiogato dall'elegante stilizzazione e dalle cromie squillanti della pittura purista. Marito e moglie si ritrovano l'uno accanto all'altra per la prima volta dopo diverso tempo e compongono, grazie anche alle garbate cornici originali, uno straordinario *pendant* che meriterebbe l'onore dell'esposizione permanente in museo. Le ragioni della storia in questo caso si uniscono a quelle della storia dell'arte, consentendo il confronto diretto tra due artisti, Coghetti e Trécourt, che hanno lasciato un segno importante nella vicenda del ritratto a Bergamo durante l'Ottocento.

Se la giovane coppia dei coniugi Presti chiede di allargare il discorso oltre il confine delle mura cittadine, invitando a leggere le vicende locali

dentro il quadro più generale degli sviluppi nazionali, quella un poco più attempata dei coniugi Luzac, raffigurata da Giuseppe Rillosi (cat. 9-10), rammenta ancora una volta la forza che la lunga tradizione di ritratto realistico coltivata in Città, e di cui l'Accademia Carrara custodiva diversi esempi, era in grado di esercitare sugli allievi della Scuola di Pittura. Il volto di Giuseppe Luzac indagato con tanta acribia nell'anatomia e nell'espressione un poco malinconica è la testimonianza in fondo di come Rillosi riesca a far proprio il naturalismo senza compromessi dei ritratti di Moroni studiati e copiati nelle sale della Pinacoteca.

#### 4. Nello studio di Tallone

La pattuglia di opere di Cesare Tallone in mostra costituisce quasi un capitolo a parte, una piccola monografica all'interno di un'esposizione più ampia: segno, da un lato, di come questo artista meriterebbe una iniziativa mirata che lo consegni al posto che gli spetta nella storia del ritratto in Italia; parziale risarcimento, dall'altro, del silenzio in cui sta trascorrendo il centenario della sua morte. Le quattro tele di Tallone che si presentano in questa occasione sono soltanto una parte di quelle che l'Accademia Carrara custodisce, ma rappresentano l'intero arco della felice esperienza bergamasca del pittore, iniziata nel 1885 con la vittoria al concorso per la successione alla cattedra di Enrico Scuri, direttore della Scuola di Pittura, e conclusa nel 1899 con la chiamata a Brera.

L'arrivo a Bergamo del giovane ma già celebre pittore è senza dubbio un momento di svolta nella storia artistica cittadina, soprattutto dopo due decenni di aspre polemiche sulla didattica di Scuri. Lo si comprende anche dallo spazio che le testate giornalistiche cittadine dedicano all'artista. Documento prezioso di un ambiente e di un'epoca è in questo senso la descrizione dello studio di Tallone all'Accademia Carrara



Fotografo non identificato, *Ritratto di Cesare Tallone*, 1885-1895 circa, gelatina ai sali d'argento, Milano, Civico Archivio Fotografico, inv. RLB 2088.

comparsa sulla *Gazzetta Provinciale* nel gennaio del 1887: «un amore di studio che è un piacere a vedersi. Vi ricorda il gusto di Fortuny e di tutti i più fortunati pittori moderni: la predilezione per le ricche stoffe, i fiori, le pelli, le maioliche, i cristalli, infine di tutto ciò che è ricco, splendido, elegante. Lo studio del prof. Tallone in passato era una specie di cella da eremita: sulle nude pareti lo sfarzo delle tinte, la vivacità del colorire de' suoi quadri producevano uno strano contrasto. Non era davvero un ambiente adatto a racchiudere de' lavori grandiosi, nei quali la vivacità, l'impronta del genio lampeggiano in ogni sfumatura, in ogni pennellata. Ora invece è tutto cambiato. I quadri hanno il loro ambiente, lo studio la sua degna cornice. Non si tratta di un arredamento burocratico, metodico, composto dalle solite poltrone per starci rannicchiati come sfingi, dei soliti tavoli tondi per prendervi il caffè o giocare al tre sette; neppure delle solite tende di tulle alla finestra e de' soliti tappeti di juta stesi sopra uno strato di fieno e di vecchi giornali. Per terra vedete un soffice tappeto a corda d'un rosso scarlato: il tono fiammante fa spiccare una pelle d'orso bianco, che vi mette i brividi addosso, non perché il figlio delle regioni polari si rianimi e vi faccia in due bocconi, ma perché il pelo lucido e fino vi ricorda i numerosi martiri della scienza morti di freddo in quelle desolate regioni. Dal soffitto pende una lampada giapponese di cristallo verde; v'immaginate subito i dolci sogni che potessimo fare al blando chiarore della sua fiamma velata, misteriosa, sdraiati voluttuosamente sopra morbidi cuscini. Più in alto, davanti il finestrone invetriato, spiega la sua cupola variopinta un ombrellino del Celeste Impero. Vi sembra d'essere trasportati nel paese de' draghi d'oro, delle peonie, de i pesci rossi, e delle anitre cangianti che veleggiano ne' laghi color cielo dopo la pioggia. Poi posati sopra zoccoli, mezzi nascosti da tende persiane e, vasi di porcellana, le cui anse slanciandosi con curva elegante danno alla massa leggerezza e bel garbo. E dentro, in confuso – piante tropicali e de' nostri giardini, spighe delle alte erbe delle pampas calpestate dai bisonti e begonie acclimatate ai nostri salotti – ventole di carta di riso che hanno fatto ombra agli occhietti di triglia delle figlie di Pechino, e borracce che hanno forse dissetato qualche brigante abruzzese. E alla vista di questa collezione svariata di arazzi, di ninfoli, di piante, di cose messe a gruppi, sparpagliate, disposte a caso, situate dove porta il capriccio, messe in evidenza quando domina la predilezione, vi sentite ricreare la mente, rallegrare l'animo, respirando l'arte da tutti i pori. Ed ecco che il bravo professore vi si presenta tutt'altro che in guanti bianchi e marsina nera: il suo abito da combattimento è una veste di tela; il suo scudo, l'ampia tavolozza di sua invenzione; le armi, i pennelli, che sotto la sua mano potente compiono miracoli di bellezza»<sup>7</sup>.

L'armamentario descritto dal giornalista si ritrova nelle ambientazioni dei dipinti di Tallone e il prepotente e scorbutico *Cesare Maironi da Ponte* (cat. 12), un capolavoro per forza monumentale e sprezzatura esecutiva, sembra realizzato di getto, durante una conversazione nello studio tra i due amici, con Maironi accomodatosi temporaneamente su una scaletta per la posa del modello. Anche la figlia Irene (cat. 16) pare colta nell'atmosfera quotidiana dello studio e pure l'avvocato Tiraboschi (cat. 14) e Francesco Salvi (cat. 13) sostarono in quelle stanze così ingombre e affastellate.

Che già a Bergamo Tallone, per evitare lunghe ed estenuanti sedute di posa, ricorresse a qualche scatto fotografico non è al momento accertabile. Questa pratica è documentata saltuariamente in seguito, quando con il trasferimento a Milano, l'impegno nella ritrattistica divenne a tratti soverchiante. Eppure, tale domanda sorge spontanea se si esamina attentamente il *Ritratto di Francesco Salvi*: immortalato a figura intera, in piedi, ma senza quel guizzo nella posa che sempre contraddistingue i migliori dipinti dell'artista.



Fotografo non identificato, *Cesare Tallone che ritrae la figlia Irene*, 1896 (tratta da Gigliola Tallone, *Cesare Tallone*, Milano, Electa, 2005).

## 5. Ritratti fin du siècle

L'eredità lasciata da Tallone a Bergamo non riguarda soltanto la svolta verista di molti suoi allievi alla Carrara, ma significa pure il confronto dell'ambiente artistico cittadino con quanto andava succedendo in altri centri della penisola e con quelle ricerche tecniche, contenutistiche e formali che a Milano, Torino e Roma erano il segno di una nuova stagione culturale e politica. Ai suoi allievi Tallone consegnò anche il ricordo di un clima di lavoro amicale e fraterno, che in alcuni casi travalicò i confini delle aule scolastiche.

Il caso di Romeo Bonomelli, la sua amicizia con Pelizza da Volpedo, nata proprio a Bergamo in Accademia Carrara, è forse la testimonianza più eloquente di questo fatto. Alla luce di queste relazioni e delle esperienze condotte con il maestro si comprende meglio un precoce exploit come l'*Ombrellino rosso* (cat. 15). La sorella del pittore è ritratta all'aria aperta, immersa nel verde di un giardino o di un parco cittadino, in un confronto diretto con il dato naturale, ma senza rinunciare a una salda e sicura costruzione della figura. Il risultato è un dipinto che non trova termini di paragone nella coeva produzione di altri giovani artisti bergamaschi, ma che nella sua lieve tonalità malinconica si confronta prudentemente con le istanze del simbolismo.

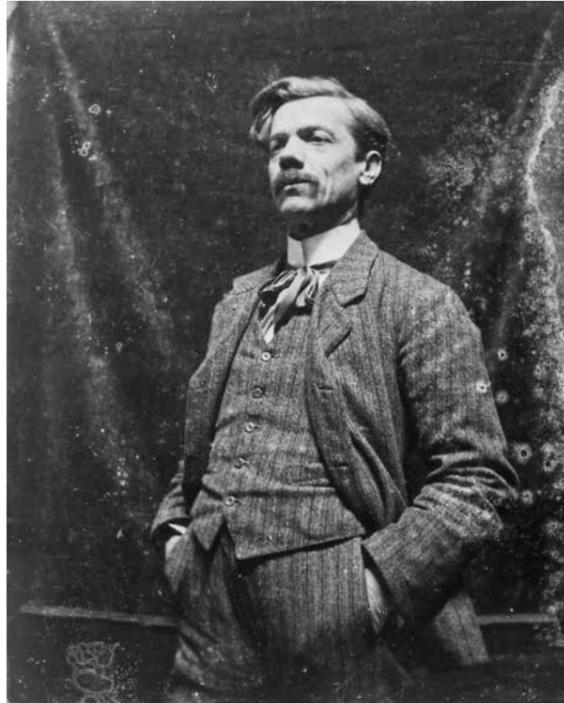
Nella schiera degli allievi di Tallone non rientra invece Pietro Bouvier, ma la tela raffigurante *Giulia Teresa*



Fotografo non identificato, *Ritratto di Giorgio Oprandi*, 1920-1930 circa (tratta da Fernando Rea, *Giorgio Oprandi*, Bergamo, Studio d'Arte Bertulezzi, 1999).

*Marenzi in giardino* (cat. 17), una delle sue rare committenze orobiche, si può leggere in contrapposizione al dipinto di Bonomelli, anche perché entrambe le opere sviluppano il medesimo soggetto. I risultati tuttavia sono agli antipodi e in fondo l'accostamento di queste due immagini mostra quanto la committenza aristocratica fosse di tendenze più conservatrici e prediligesse ancora la rassicurante e certosa esecuzione dell'anziano pittore milanese.

Giorgio Oprandi frequentò la scuola bergamasca negli anni di Ponziano Loverini, successore di Tallone. Il *Ritratto di Giovanni Ambiveri*, eseguito nel 1916 (cat. 18), è una riscoperta importante e di qualità, di cui è stata viatico la bella mostra monografica sull'artista svoltasi l'anno scorso all'Accademia Tadini di Lovere. Il dipinto ha alle sue spalle il non breve soggiorno romano di Oprandi ed è quindi l'esito dell'incontro del pittore con il *milieu* artistico internazionale che frequentava la Città eterna. Forse proprio in una certa distanza dalle tendenze di moda a Bergamo vanno cercate le ragioni della rinuncia del committente a tenere il dipinto con sé? Inoltrandosi nel Novecento, la tela di Oprandi mostra in ogni caso quanto l'eredità del ritratto di gusto borghese, trovi per qualche tempo ancora



Agostino Rossetti, *Ritratto di Romeo Bonomelli*, 1905-1915 circa, riproduzione fotografica, Museo delle storie di Bergamo, Archivio fotografico Sestini, Raccolta Domenico Lucchetti, Fondo eventi, ritratti e vedute.

un suo spazio anche nel secolo della modernità trionfante e della rottura avanguardistica, ed è quindi sembrata una degna conclusione del percorso della mostra.

## 6. La città allo specchio

Fare storia del ritratto vuol dire fare storia dei ritrattisti, ma vuol dire anche fare storia di chi è ritratto, di chi ha scelto di mettersi di fronte alla tela consegnando al pittore la propria immagine. Vuol dire entrare nelle vite di queste persone da un ingresso per certi versi privilegiato, anche se non sempre immediatamente eloquente. Nelle schede delle opere redatte per la presente pubblicazione si è cercato quindi di fornire informazioni precise e circostanziate sui personaggi effigiati: alcuni molto noti, altri meno, alcuni soltanto un poco dimenticati, qualcuno ancora nell'anonimato. Nel racconto di una vita, anche in quello di una vita condensata in un'immagine, vi è un fascino insondabile che si spera costituisca un altro motivo di interesse della selezione di dipinti proposta.

Presi nel loro insieme tutti questi volti, tutte queste storie consentono di allestire una piccola galleria di protagonisti e comparse della vita di Bergamo e del suo territorio nell'arco di oltre un secolo. Sono frammenti di una storia lunga e articolata, nella quale le vicende individuali raccontano con la forza e la concretezza che solo esse possiedono delle grandi trasformazioni sociali, politiche e culturali. Emergono inoltre in questo modo le tante anime di una Città e di un territorio. La città di un'aristocrazia costretta a trovare un nuovo ruolo all'interno di una giovane nazione, ma anche la città dei professionisti e degli imprenditori in inarrestabile ascesa, ad esempio. La città degli intellettuali, rissosa e polemica quanto serve, e quella degli artisti, un vero e proprio mondo a parte, con le sue regole, le sue consuetudini, i suoi ritrovi. Emerge anche la città delle donne, la cui voce inizia timidamente proprio in questi decenni a reclamare una propria autonomia. È insomma il racconto della varietà e della vitalità di un tessuto sociale diversificato in un momento di grandi cambiamenti. È il racconto di un breve tratto della nostra storia.

<sup>1</sup> Sul ritratto ottocentesco la bibliografia è vasta. Tra le sintesi recenti, relative alla situazione italiana: Francesco Leone, *Dall'ideale classico all'avanguardia futurista. Per una storia del ritratto italiano dell'Ottocento*, in Francesco Leone, Maria Vittoria Marini Clarelli, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi (a cura di), *Da Canova a Modigliani. Il volto dell'Ottocento*, catalogo della mostra (Padova, Palazzo Zabarella, 2 ottobre 2010 - 27 febbraio 2011), Venezia, Marsilio, 2010, pp. 3-29.

<sup>2</sup> Anton Neu-Mayr, *Il pittore ritrattista*, in «Giornale di Belle Arti», I, 5 settembre 1833, pp. 247-261.

<sup>3</sup> Opprandino Arrivabene, *Il ritrattista*, in «Corriere delle Dame», XL, 24, 30 aprile 1840, pp. 185-187 (p. 187).

<sup>4</sup> Sui rapporti tra fotografia e pittura nell'ambito della ritrattistica: Marina Miraglia, *Il ritratto fotografico e il superamento della mimesi*, in Francesco Leone, Maria Vittoria Marini Clarelli, Fernando Mazzocca, Carlo Sisi (a cura di), *Da Canova a Modigliani... cit.*, 2010, pp. 67-73.

<sup>5</sup> Sul ritratto a Bergamo nell'Ottocento: Francesco Rossi, *La ritrattistica 1800-1850*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. Volume primo. Il primo Romanticismo. L'Accademia*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 18-22; Francesco Rossi, *Ritrattistica 1850-1900*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. Volume terzo. L'età del Simbolismo*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 9-12.

<sup>6</sup> Tra le pubblicazioni museali relative a questa sezione del patrimonio: Francesco Rossi, *Accademia Carrara Bergamo. Catalogo dei dipinti*, collaborazione storico-bibliografica di Rosanna Paccanelli, Bergamo, Grafica Gutenberg, 1979; Francesco Rossi (a cura di), *Accademia Carrara. 4. Catalogo dei dipinti. Secolo XIX*, Bergamo, Accademia Carrara, 1995; *Accademia Carrara. I dipinti dell'Ottocento*, Milano, Skira, 2005. Si segnalano inoltre i quaderni dedicati agli allievi della Scuola di Pittura nell'Ottocento: Fernando Rea, Francesco Rossi (a cura di), *Primizie d'artista. Dipinti degli allievi di Diotti, Scuri e Tallone in Accademia Carrara*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 16 giugno - 22 luglio 2001), Bergamo, Accademia Carrara, 2001; Francesco Rossi (a cura di), *Primizie d'artista, 2. Ponziano Loverini e i suoi allievi in Accademia Carrara*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 23 giugno - 14 luglio 2002), Bergamo, Accademia Carrara, 2002.

<sup>7</sup> *Una capata allo studio del prof. Tallone*, in «Gazzetta Provinciale di Bergamo», XVI, 23, 29 gennaio 1887.



Opere in mostra

## 1. Giuseppe Luigi Poli

Alzano Maggiore, Bergamo, 1770 - (?), ante 1855

### *Autoritratto*

1828-1830 circa

olio su tela, cm 62 x 55

Bergamo, Accademia Carrara

legato Teresa Milesi Poli, 1874

inv. n. 58 AC 00538

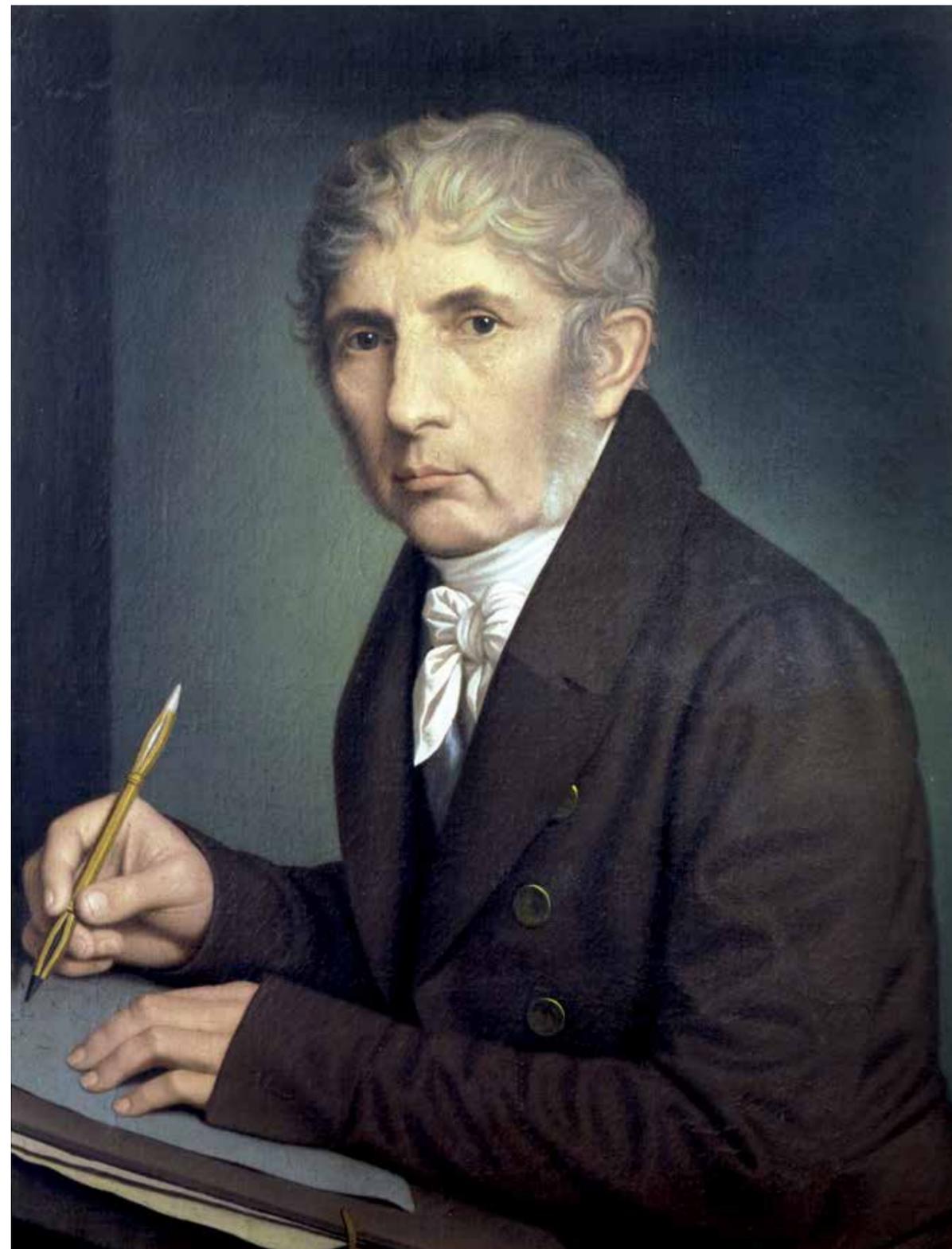
### *Bibliografia essenziale*

Rossi 1979, pp. 403-404; Rodeschini Galati 1992a, pp. 281, 282; Pacia 2018, p. 36.

Le notizie biografiche sul pittore e incisore bergamasco Giuseppe Luigi Poli erano finora piuttosto scarse. Studi recenti (Pacia 2018) hanno però consentito di ampliare il catalogo ritrattistico dell'artista, di accertare la sua data di nascita e di raccogliere nuove informazioni sulla sua vita. Figlio di un medico di Alzano Maggiore, nel 1789, a diciannove anni, Poli si reca a Roma per perfezionare la sua educazione artistica e nella città eterna frequenta la prestigiosa Accademia diretta da Domenico Corvi (1721-1803). Rientrato in patria in data imprecisata, tarda ad affermarsi; infatti ha già superato i quarant'anni quando gli vengono affidati i primi incarichi di un certo rilievo: la commissione pubblica per l'esecuzione del *Ritratto dell'architetto Giacomo Quarenghi* (1811; Bergamo, Palazzo Frizzoni); la chiamata in Accademia Carrara per sostituire temporaneamente il maestro Giuseppe Diotti (1817 e 1827); la realizzazione dell'ovale con *Ester e Assuero* per la Cappella Colleoni (1822); la stesura, insieme a Diotti, della perizia dei quadri del conte Pietro Pesenti (1827). La sua fama è tuttavia legata alla specializzazione nel ritratto, genere nel quale si propone, tra la metà degli anni Dieci e i primi anni Trenta, come alternativa a Giuseppe Diotti.

L'*Autoritratto* è giunto in Accademia Carrara nel 1874, tramite il legato della nipote dell'artista, Teresa Milesi Poli, che tre anni dopo donava al museo anche altri lavori del pittore rimasti nello studio dopo la morte, tra cui un piccolo ma interessante gruppo di disegni e il dipinto raffigurante *Paolo e Francesca* del 1827.

La tela non è databile con sicurezza, ma è stata collocata all'inizio degli anni Trenta, probabilmente perché Poli nell'immagine è già piuttosto anziano. Tuttavia, credo che si possa anticipare leggermente questa cronologia e suggerire una datazione alla fine degli anni Venti. L'artista si raffigura al lavoro, ma non al cavalletto, bensì mentre disegna, con una cartella appoggiata sulle gambe dalla quale spuntano dei fogli, quasi a sottolineare quel primato del disegno rispetto alla pittura, che certamente gli era stato inculcato negli anni di formazione. La giacca è quella delle occasioni importanti, con i bottoni dorati e le lunghe maniche che coprono buona parte della mano; la cravatta bianca è annodata sul collo. Nel bel viso incorniciato dai capelli e dai favoriti color argento spicca per profondità lo sguardo, fisso verso lo spettatore. Un'immagine quotidiana e ufficiale allo stesso tempo, che testimonia, anche nell'esecuzione lenticolare, quasi da miniatore, l'adesione di Poli a quel gusto *troubadour* che si era conquistato i favori di larga parte della borghesia europea.



## 2. Giovanni Scaramuzza

Rivolta d'Adda, Cremona, 1818 - Roma, 1844

### *Ritratto del sarto Giuseppe Pallavicini*

1840

olio su tela, cm 49 x 40

Bergamo, Accademia Carrara

acquisto tramite sottoscrizione pubblica, 1885

inv. n. 58 AC 00526

#### *Bibliografia essenziale*

Rossi 1979, p. 404; Rossi 1985, p. 63; F. Rossi, in Rea, Rossi 2001, pp. 36-37, n. 11.

Il dipinto fu acquistato tramite una sottoscrizione pubblica promossa nel 1885 da Giovanni Mora, titolare insieme ai fratelli di una ditta produttrice di mobili e decorazioni in stile, con sede a Bergamo e a Milano. Alla sottoscrizione parteciparono numerosi artisti, già compagni di studi di Scaramuzza in Accademia Carrara, e diversi appassionati d'arte. Tra i nomi si segnalano quelli del professore Enrico Scuri, dei pittori Cesare e Alberto Maironi da Ponte, di Ponziano Loverini, ma anche quelli dell'ingegnere Antonio Curò, del conte Ottavio Lochis e di Giovan Battista Camozzi Vertova. Esposto in Accademia Carrara per qualche mese, nel dicembre del 1886, il dipinto veniva offerto in dono al museo dal promotore dell'iniziativa, Giovanni Mora; ed entrava così definitivamente nelle raccolte dell'istituzione bergamasca.

Giovanni Scaramuzza aveva frequentato la Scuola di Pittura dell'Accademia Carrara dal 1831 sino al 1843 ed era stato allievo di Giuseppe Diotti. Un sintetico ma circostanziato profilo del percorso di studi di questo artista poco conosciuto è stato tracciato recentemente da Bernardo Falconi, che ha accertato anche la data della morte a Roma, il 16 aprile 1844, all'età di soli ventisei anni (B. Falconi, in Mazzocca, Valagussa 2007, pp. 93-94). I cataloghi delle esposizioni della Carrara e delle mostre annuali di Brera lasciano scorgere l'immagine di un giovane e promettente artista, impegnato nella pittura sacra, ma specializzato soprattutto nel ritratto, produzione di cui il dipinto in esame è una delle rare testimonianze al momento conosciute. All'esposizione di Bergamo del 1838 presentava ben cinque ritratti: due commissionatigli da Luigi Manzi, Imperial Regio Commissario Distrettuale di Caprino, due proprietà del vicedirettore del Collegio di Celana e un altro appartenente alla signora Marina Locatelli Zuccalà. L'anno successivo sempre a Bergamo esponeva il ritratto del padre, Girolamo Scaramuzza, mentre nel 1841 presentava un ritratto di commissione del Signor Pietro Mora e un «Ritratto dal vero per commissione del sig. Giuseppe Pallavicini di Bergamo» (*Esposizione* 1841, p. 13, n. 78); in quest'ultimo riconosciamo facilmente il dipinto della Carrara, che sul retro della tela originale presenta una iscrizione a pannello che recita: «1840 Bergamo / Scaramuzza / fecit / Pallavicini / Sarto». Inoltre, la felice vena ritrattistica di Scaramuzza è confermata da quattro magnifici disegni a matita giunti in Accademia Carrara grazie al dono di Carlo Rumi (Rossi 1997, pp. 6, 9).

Non abbiamo notizie su Giuseppe Pallavicini, che doveva essere un sarto molto in vista a Bergamo e probabilmente un sostenitore della causa italiana, visto che tra il luglio e l'agosto del 1848 risultano effettuati diversi pagamenti a suo favore per le spese di equipaggiamento della Guardia Nazionale Mobile Bergamasca (*Ragioni* 1863, pp. VII-VIII). Scaramuzza lo ritrae abbigliato con sobria eleganza in un rigoroso mezzo busto, che ha fatto giustamente pensare a certa produzione di Piccio degli anni Trenta, ad esempio a opere come il *Ritratto di Guglielmo Lochis* (1835; Bergamo, Accademia Carrara). Il giovane artista individua tuttavia una via di mezzo tra la severa disciplina disegnativa del maestro Diotti e le vibranti stesure dell'allievo più talentuoso della Scuola di Pittura bergamasca: una soluzione trovata nel segno di una semplicità d'impaginato e di una accostante naturalezza che sembra a tratti correre in parallelo con quanto sperimentato negli stessi anni da Giacomo Trécourt; proprio quel Trécourt che avrebbe immortalato l'amico in un dipinto giunto a sua volta in Accademia Carrara (cat. 3).



### 3. Giacomo Trécourt

Bergamo, 1812 - Pavia, 1882

#### *Ritratto del pittore Giovanni Scaramuzza*

1842

olio su tela, cm 42,5 x 35

Bergamo, Accademia Carrara

dono Associazione Amici dell'Accademia Carrara, 1992

inv. n. 06 AC 00953

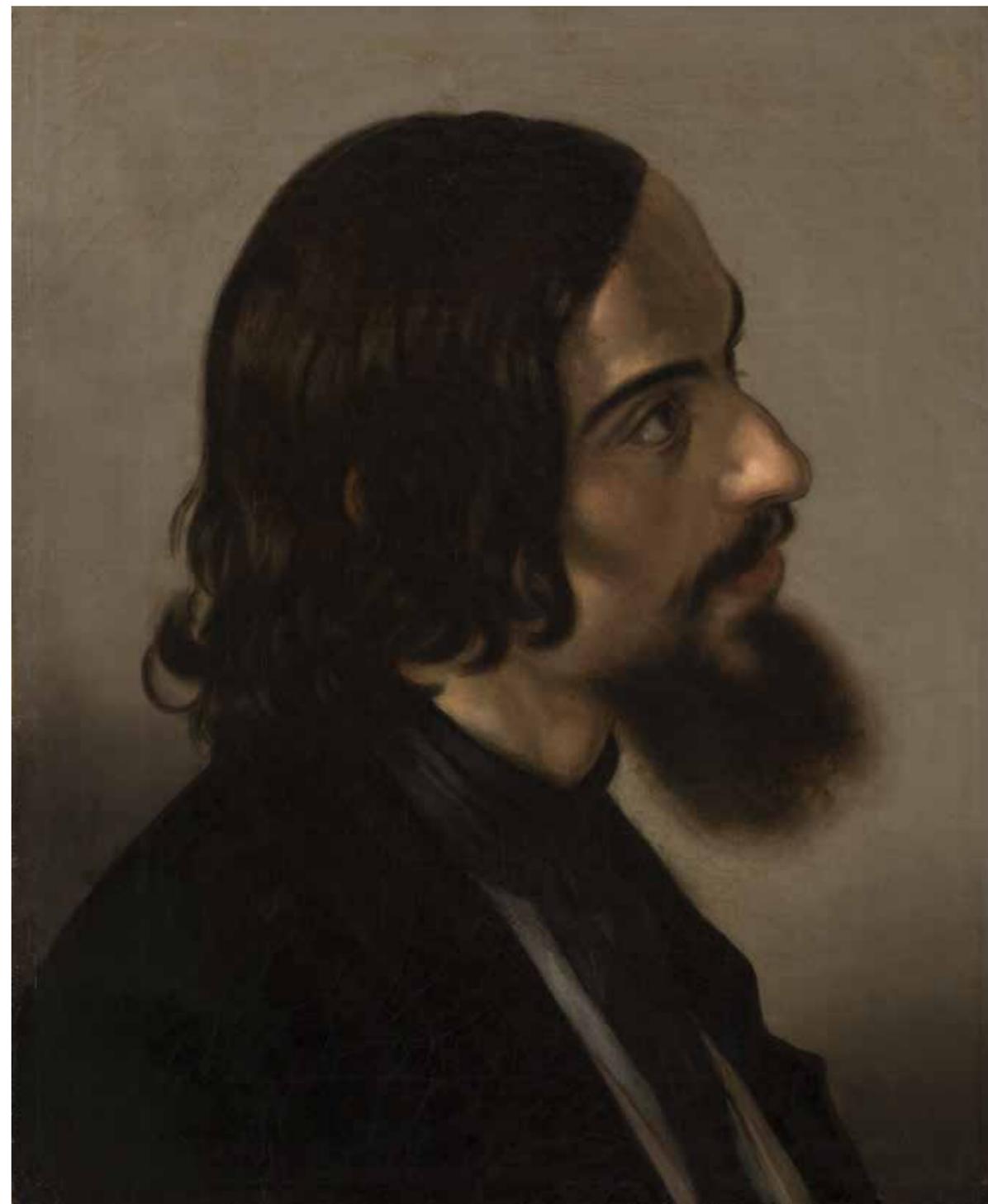
#### *Bibliografia essenziale*

Rossi 1995, p. 146; F. Rossi, in Rea, Rossi 2001, pp. 36, 144; Rossi 2004, p. 34; *Accademia Carrara* 2005, p. 82, n. 116; B. Falconi, in Mazzocca, Valagussa 2007, p. 93.

Il dipinto è entrato nelle raccolte dell'Accademia Carrara nel 1992, insieme a un'opera di Giuseppe Diotti, *Il Conte Ugolino* (inv. n. 06 AC 00952), entrambe acquistate a Roma e offerte in dono al museo dall'Associazione Amici dell'Accademia Carrara.

Sul retro della tela si legge un'iscrizione che offre precise indicazioni su autore, soggetto e cronologia dell'opera: «1842 / Ritratto / del Pittore / Scaramuzza / di Rivolta / fatto di Giacomo / Trécourt». Si è ipotizzato che il dipinto derivi da un inedito *Autoritratto* del pittore Giovanni Scaramuzza (Rivolta d'Adda, 1818 - Roma, 1844), segnalato da Giovanni Valagussa in una collezione privata bergamasca (B. Falconi, in Mazzocca, Valagussa 2007, p. 93). Dall'*Autoritratto* è desunto probabilmente un terzo ritratto di Scaramuzza eseguito invece da Francesco Corbari (Soresina, 1826 - Milano, 1898). Anche la paternità di queste ultime due opere – che presentano identiche dimensioni (cm 46 x 36), ma sono poco più grandi di quella dell'Accademia Carrara (cm 42,5 x 35) – è indicata da iscrizioni apposte sul retro dei dipinti. Va rammentato a questo punto che i tre artisti frequentarono la Scuola di Pittura dell'Accademia Carrara: Trécourt e Scaramuzza furono allievi di Giuseppe Diotti, mentre Corbari seguì, tra il 1844 e il 1847, le lezioni di Enrico Scuri, per poi trasferirsi a Pavia, dove invece fu allievo proprio di Trécourt, diventato professore di pittura alla locale Scuola Civica nel 1842.

Il dipinto dell'Accademia Carrara è in primo luogo la testimonianza dell'amicizia che legò il suo autore al poco conosciuto Scaramuzza, morto a soli ventisei anni; ma è anche un'occasione per gettare un'occhiata tra le mura della Carrara e per respirare l'aria di un ambiente che Diotti prima, e i suoi successori in seguito, intesero più simile a una bottega medievale o a un cenacolo di artisti che a un'aula scolastica. Il numero contenuto di iscritti consentiva infatti una stretta relazione tra maestro e allievi e un coinvolgimento diretto del primo nelle vite dei secondi, oltre a una grande complicità tra gli studenti stessi. Una prova straordinaria di questo clima e della didattica di Diotti è la tela del 1840 (Roma, Galleria Carlo Virgilio) in cui alcuni allievi, tra gli altri anche Trécourt e Scaramuzza, copiavano alcune teste del quadro *La selezione dei neonati Spartani* (Milano, Collezione privata) che il loro professore stava eseguendo. Il dipinto del maestro era diventato immediatamente modello su cui condurre un'esercitazione, attraverso lo strumento pedante ma necessario della copia. A questo proposito va rilevato come all'esposizione annuale della Carrara del 1842, anno di esecuzione del dipinto in esame stando all'iscrizione, nelle sale del museo erano esposte ben tre copie da quadri di Scaramuzza: la prima di Francesco Meriss di Bergamo, le altre due di Angelo Ceroni di Albino, che copiava un «Sant'Antonio abate» e un «Ritratto di vecchio» (*Esposizione* 1842, pp. 6, n. 10, pp. 14, nn. 54-55). La tela di Trécourt si comprende all'interno di questa concezione della didattica e del rapporto tra originale e derivazione, ma è anche un esempio di quella tradizione delle *effigies amicorum* di cui gli allievi dell'Accademia Carrara furono affezionati interpreti.



#### 4. Francesco Coghetti

Bergamo, 1801 - Roma, 1875

##### *Ritratto del signor Presti*

1842

olio su tela, cm 128 x 93

Bergamo, Accademia Carrara  
legato Beatrice Presti Tasca, 1910  
inv. n. 58 AC 00729

##### *Bibliografia essenziale*

Mazzocca 1992a, p. 119; F. Mazzocca, in Mazzocca, Valagussa 2007, p. 117, n. 30.

A dispetto di quanto sinora affermato, nel dipinto non è raffigurato un esponente dei Tasca di Seriate, ma Giuseppe Presti, padre di Giovanni Presti, ritratto nel 1842 da Coghetti in un'altra tela ora all'Accademia Carrara (cat. 5). Le opere furono donate nel 1910 al museo bergamasco dalla moglie di Giovanni, Beatrice Tasca, che lasciò anche il suo ritratto e quello della figlia Lena, eseguiti da Giacomo Trécourt (cat. 6, 7). L'identificazione dei personaggi effigiati in questi dipinti è precisata nel testamento di Bice, menzionato nella corrispondenza tra gli esecutori testamentari della gentildonna e i responsabili dell'Accademia Carrara, conservata nell'Archivio Storico dell'istituzione museale.

La tela presenta un formato e dimensioni identiche a quelle del *Ritratto di Giovanni Presti* (cat. 5), esposto a Bergamo e a Milano nel 1843, e per tale motivo anche l'esecuzione del dipinto in esame è generalmente collocata in questo anno. Tuttavia, i «due ritratti» commissionati a Coghetti dal «sig. Giovanni Presti» e menzionati nelle *Rime bortoliniane* di Pietro Ruggeri da Stabello – pubblicate a Bergamo presso la stamperia Mazzoleni nel 1842 – si possono identificare con i due dipinti di Coghetti del dono Presti Tasca alla Carrara, anticipando quindi di un anno l'esecuzione delle due opere.

Alla presentazione spavalda e all'abbigliamento alla moda che conferiscono al *Ritratto di Giovanni Presti* un fascino del tutto particolare, si contrappongono nella tela in esame soluzioni molto più in linea con la ritrattistica di Coghetti e che richiamano alla memoria gli esempi del suo primo maestro Diotti. Il gentiluomo è raffigurato seduto, volto leggermente di tre quarti, con il mantello che copre lo schienale della sedia e si adagia sulle sue gambe. L'abbigliamento e la pettinatura sembrano tuttavia rimandare ad una stagione di poco precedente, come se a posare per il pittore fosse un esponente dell'eroica stagione di inizio secolo. Inedita è tuttavia, anche in questo caso, la messa in scena, che rinuncia ad ogni tentativo di ambientazione, collocando il personaggio davanti a un fondale spoglio, per concentrare tutta l'attenzione sul volto e sul suo sguardo indomito e fiero.



## 5. Francesco Coghetti

Bergamo, 1801 - Roma, 1875

### *Ritratto di Giovanni Presti*

1842

olio su tela, cm 128 x 93

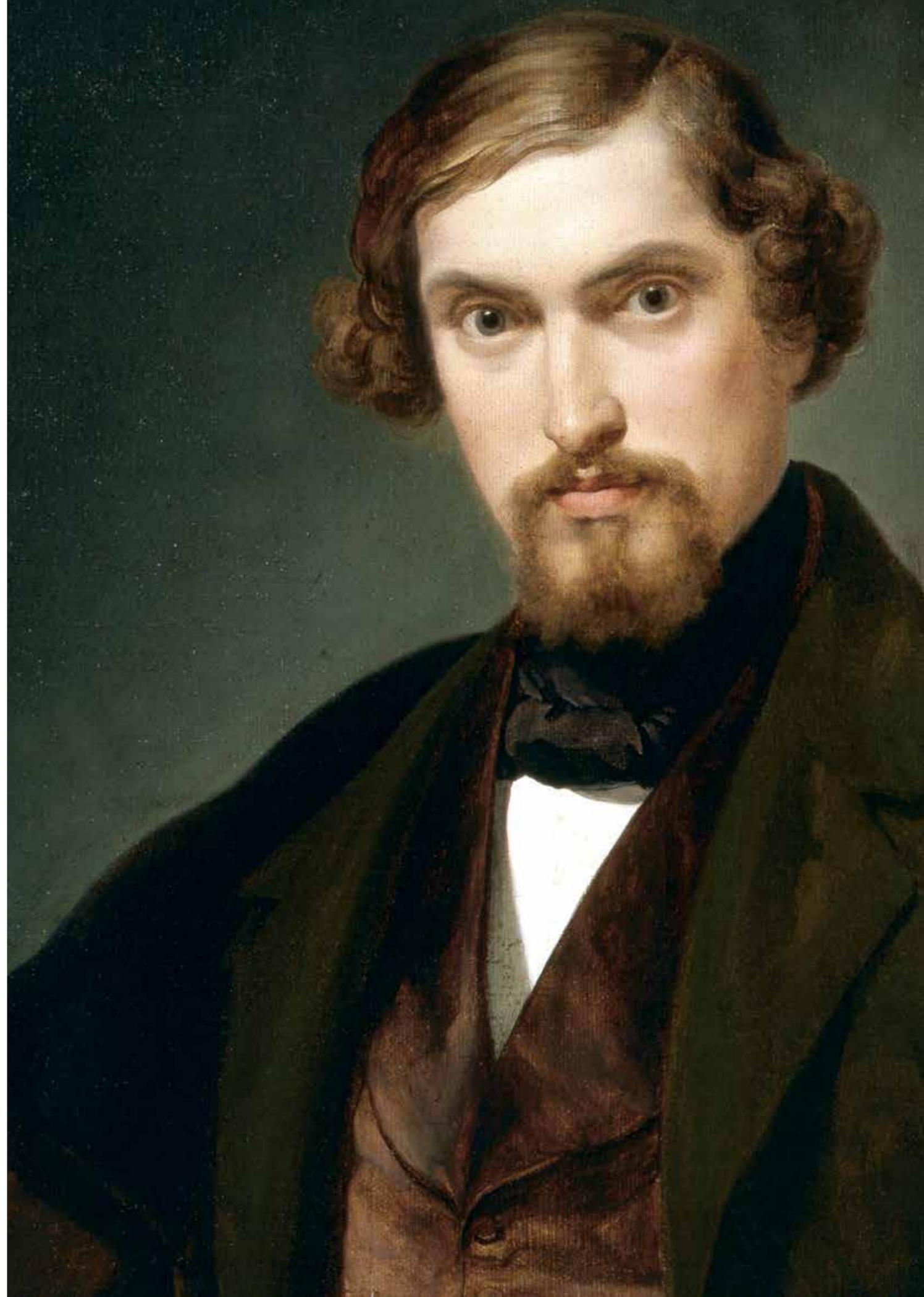
Bergamo, Accademia Carrara  
legato Beatrice Presti Tasca, 1910  
inv. n. 58 AC 00728

#### *Bibliografia essenziale*

Mazzocca 1992a, p. 119; F. Mazzocca, in Rossi 1996, p. 247, n. I.19; F. Mazzocca, in Mazzocca, Valagussa 2007, p. 117, n. 31.

Non sono molte le informazioni che si riescono a raccogliere su Giovanni Presti. Verso la fine del 1843, o poco dopo, si univa in matrimonio con Beatrice Tasca (1825-1910), figlia del poeta e patriota bergamasco Ottavio Tasca (1795-1872). La data delle nozze si deduce da un sonetto augurale composto dall'amico Zaccharia Baglioni e pubblicato nel febbraio 1844 sulla rivista milanese *Il Pirata* (IX, 69, 27 febbraio 1844, p. 274). L'amicizia tra genero e suocero e una traccia delle passioni musicali del giovane Presti è testimoniata dalla dedica a Giovanni di un articolo sul violoncellista bergamasco Alfredo Piatti, uscito a firma di Ottavio sul *Giornale della Provincia di Bergamo* (12, 9 febbraio 1847, pp. 77-79) e poi nuovamente ne *Il Pirata* (XII, 66, 12 febbraio 1847, pp. 246-247). Il legame tra i due uomini era peraltro suggellato dalla comune militanza tra i fautori dell'indipendenza italiana. Il giovane Presti all'inizio degli anni Quaranta era molto attivo anche nelle vesti di committente d'arte e la sua raccolta ospitava opere di Luigi Deleidi detto il Nebbia, una "statua" dello scultore Giovanni Maria Benzoni e "due ritratti" di Coghetti, secondo la testimonianza di Pietro Ruggeri da Stabello (1842, p. 9). Inoltre, nel 1843 Enrico Scuri esponeva alla mostra annuale dell'Accademia Carrara un dipinto attualmente disperso intitolato *Ultima scena del Filippo di Vittorio Alfieri* commissionata di nuovo da Giovanni Presti. A quest'ultima mostra faceva la sua comparsa anche il dipinto in esame, la cui esecuzione forse era già terminata nel 1842, visto che la tela della Carrara si potrebbe riconoscere in uno dei "due ritratti" ricordati da Ruggeri da Stabello proprio in quell'anno.

Giovanni è raffigurato in piedi, vestito come un giovane alla moda. Un giaccone a larghe falde e un cappotto avvolto lungo il braccio ne disegnano la figura, caratterizzata dal panciotto scuro che contrasta con la candida camicia bianca. Nella mano sinistra tiene un elegante bastone da passeggio, nella destra un paio di guanti, e i suoi occhi fissano intensamente lo spettatore. All'interno della galleria di personalità immortalate da Coghetti in oltre mezzo secolo, il dipinto sembra ritagliarsi uno spazio tutto suo, distante dai toni ufficiali e a tratti pomposi della ritrattistica cardinalizia. La naturalezza della posa, sapiente rielaborazione di una tradizione che affondava le sue radici nel ritratto cinquecentesco, unitamente alla scioltezza dell'esecuzione e alla meditata rielaborazione delle novità provenienti dalla Milano di Hayez e dalla Roma dei Puristi raccolti intorno a Villa Medici, contribuiscono a inserire il dipinto tra gli esempi più riusciti di quella ritrattistica di gusto borghese allora ancora agli esordi e a farne un apice della produzione di Coghetti in questo ambito, accanto al *Ritratto di Donizetti* di collezione privata.





## 6. Giacomo Trécourt

Bergamo, 1812 - Pavia, 1882

### *Ritratto di Beatrice (Bice) Presti Tasca*

1845

olio su tela, cm 131 x 95

Bergamo, Accademia Carrara

legato Beatrice Presti Tasca, 1910

inv. n. 58 AC 00727

#### *Bibliografia essenziale*

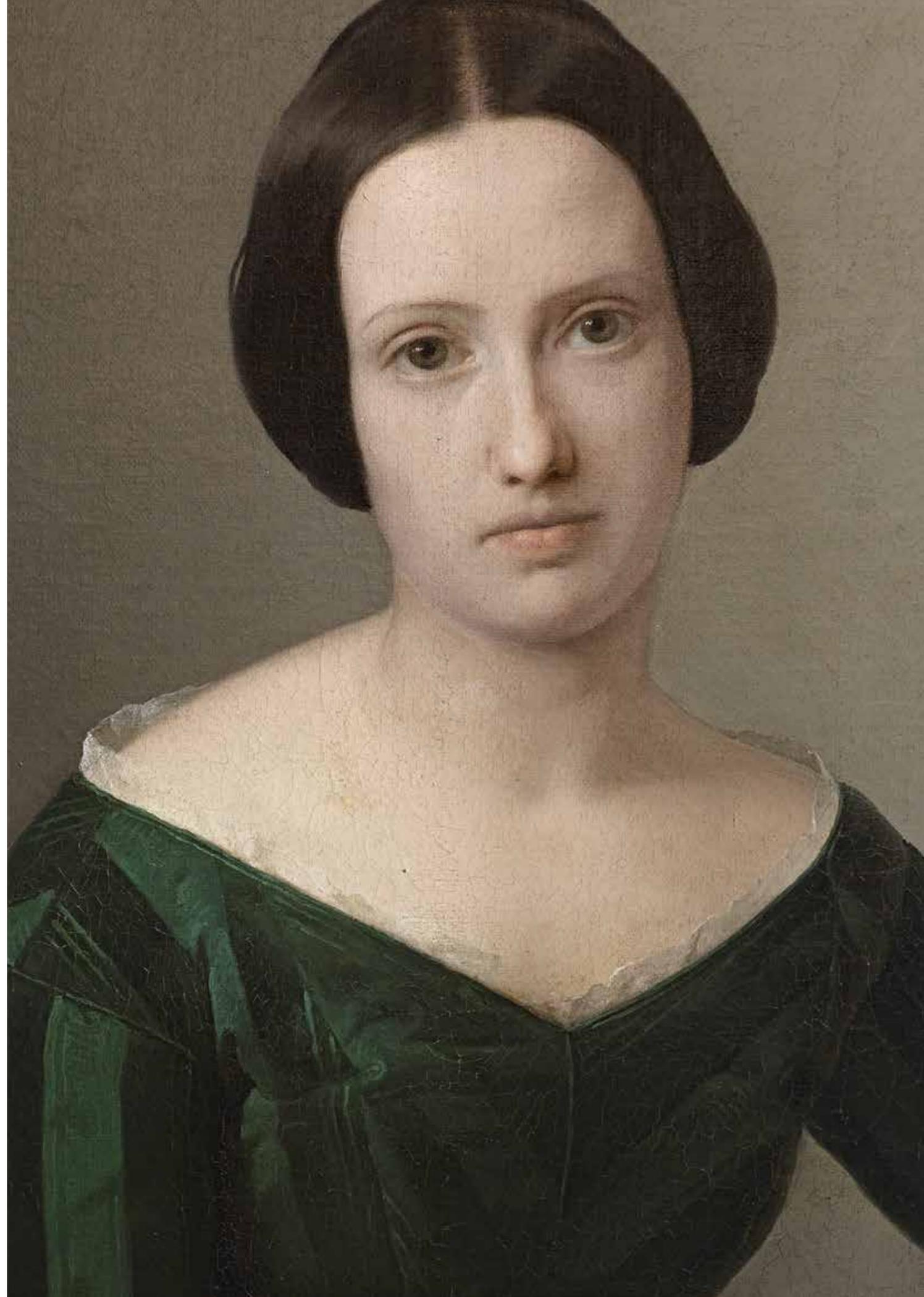
Mazzocca 1992b, p. 471; F. Mazzocca, in Rossi 1996, p. 248, n. I.26.

Esposto a Brera nel 1845 e terminato probabilmente poche settimane prima dell'invio alla mostra, il ritratto raffigura Beatrice Tasca, figlia del poeta e patriota bergamasco Ottavio Tasca (1795-1872) e della marchesa Francesca Bossi, immortalata da Enrico Scuri nel 1830, due anni prima della sua scomparsa. Beatrice all'epoca del ritratto di Trécourt aveva vent'anni ed era da qualche mese la sposa di Giovanni Presti, fervido sostenitore della causa dell'indipendenza italiana e committente dell'opera. Abiterà a lungo nella villa di famiglia a Seriate, ora Villa Ambiveri, dove morirà nel 1910, lasciando gran parte dei suoi beni all'Opera Pia Bolognini, salvo un piccolo nucleo di ritratti famigliari che furono legati per testamento all'Accademia Carrara: il dipinto in esame e quello della figlia Lena (cat. 7) opera di Trécourt; il ritratto del marito (cat. 5) e quello del suocero (cat. 4), eseguiti nel 1842 da Francesco Coghetti.

Nato in una famiglia di modeste condizioni, Giacomo Trécourt studia all'Accademia Carrara sotto la guida di Giuseppe Diotti, diventando nel 1842 direttore della Civica Scuola di Pittura di Pavia. Il *Ritratto di Bice Presti Tasca* è uno dei capolavori dell'artista nel campo della ritrattistica, ambito in cui si cimentò di frequente, oscillando tra i poli di un temperato naturalismo e di un raffinato purismo formale.

A quest'ultimo appartiene il dipinto della Carrara, nel quale la giovane Beatrice indossa un abito verde smeraldo che fa risaltare il suo incarnato di porcellana e l'elegante profilo della figura sembra misurarsi con quello sinuoso del vaso orientale posto sopra la *consolle*.

Immagine di raffinata e distillata bellezza, il ritratto sancisce la momentanea adesione di Trécourt alle tendenze puriste, che trovavano fortunata accoglienza in particolare a Roma, dove si era trasferito un altro celebre esponente della scuola pittorica bergamasca, Francesco Coghetti, autore due anni prima di un ritratto del marito di Beatrice (cat. 5) esposto alla mostra annuale dell'Accademia Carrara nel 1843, con il quale l'immagine di Bice sembra voler gareggiare.





## 7. Giacomo Trécourt

Bergamo, 1812 - Pavia, 1882

### *Ritratto di Lena Presti bambina*

1848-1850 circa

olio su tela, cm 77 x 65

Bergamo, Accademia Carrara  
legato Beatrice Presti Tasca, 1910  
inv. n. 58 AC 00544

#### *Bibliografia essenziale*

Mazzocca 1992b, pp. 457-458; F. Mazzocca, in Zanella Manara, Mazzocca 1998, p. 102, n. 25; Mangili 2007, p. 70.

Il dipinto è giunto in Accademia Carrara tramite il legato testamentario effettuato nel 1910 da Beatrice Presti Tasca, madre della bambina raffigurata nel ritratto. Conosciamo la data del decesso di Lena: 26 gennaio 1899 (Carnazzi 1900, p. 41). Non si conosce invece la data di nascita, che deve però essere successiva al 1843, anno in cui i genitori, Beatrice Tasca e Giovanni Presti, si sposano. Beatrice è ritratta nel 1845 proprio da Giacomo Trécourt (cat. 6), Giovanni è immortalato invece da Francesco Coghetti nel 1842 (cat. 5). La bambina è raffigurata immersa nella natura, in ginocchio ai piedi di un albero che ha già i colori dell'autunno; guarda teneramente verso lo spettatore tenendo in grembo dell'uva e delle pesche; gli stessi frutti che, adagiati sul terreno davanti a lei, compongono una vera e propria natura morta, soggetto raramente frequentato dal pittore. Un ampio paesaggio velato da un cielo grigio si apre sullo sfondo. Pur nella dominante funzione ritrattistica del dipinto, sono stati sottolineati i legami tra quest'opera e le lunette sovrapposte di tema arcadico commissionate a Trécourt nel 1838 dal conte Paolo Tosio per il suo Palazzo a Brescia (ora sede dell'Ateneo). In questi lavori la rappresentazione della natura ha un peso equivalente a quello della figura, convivendo in un perfetto equilibrio compositivo. Il confronto con questi dipinti ha suggerito una collocazione negli stessi anni anche per la tela dell'Accademia Carrara: una cronologia che tuttavia non concorda con quanto sappiamo del personaggio che vi è raffigurato. La nascita di Lena è infatti successiva al matrimonio dei genitori, avvenuto nel 1843, e la bambina immortalata da Trécourt dimostra tra i quattro e i sei anni; l'esecuzione del dipinto si deve perciò collocare intorno alla fine degli anni Quaranta, non prima.

Si tratta di una stagione felice per l'artista, inaugurata nel 1842 dalla nomina a professore di pittura presso la Civica Scuola di Pavia e occupata in seguito soprattutto dal nuovo impegno nella didattica. Non mancano pure le commissioni di grande respiro, soprattutto in ambito sacro, come la grande pala dell'*Immacolata* collocata nel 1847 sul secondo altare a sinistra della parrocchiale di Adrara San Martino. Il *Ritratto di Lena Presti* dovrebbe cadere poco dopo e costituisce l'ennesimo episodio di un dialogo ininterrotto condotto da Trécourt con il collega e fraterno amico Giovanni Carnovali detto Piccio. La stesura abbreviata e a tratti corsiva, la naturalezza della scena, pervasa da una lieve nota malinconica e da una fragile quanto commovente declinazione sentimentale, non si spiegano senza un confronto ravvicinato con la pittura di Piccio e sono caratteri che si ritrovano anche nel bellissimo *Ritratto della famiglia Perico* (Bergamo, Collezione privata), già in passato accostato al dipinto dell'Accademia Carrara.





## 8. Giovanni Carnovali, detto Piccio

Montegrino, Varese, 1804 - Cremona, 1873

### *Ritratto di Pietro Ghidini*

1848

olio su tela, cm 49 x 42

firmato al centro a destra: «Piccio f. / 1848»

Bergamo, Accademia Carrara

legato Giuseppe Ferrari, 1919

inv. n. 58 AC 00567

### *Bibliografia essenziale*

Caversazzi 1946, pp. 143, 153; M. Piatto, in De Vecchi 1998, p. 165, n. 110; Mangili 2014, p. 287, n. I/132.

Pietro Ghidini apparteneva a una famiglia di imprenditori tessili le cui fortune erano cominciate con l'acquisto da parte del padre e del fratello di un grande filatoio per la lavorazione della seta situato in contrada Rocchetta a Bergamo, vicino al Ponte della Morla in Borgo Palazzo (Abbattista Finocchiaro 2010, p. 19). I quattro figli – Angelo, Lorenzo (1829-1899), Giuseppe e Pietro – proseguirono l'attività paterna, continuando a coltivare quella passione per l'arte che consentì loro di costituire un'importante collezione di dipinti intorno alla metà dell'Ottocento. Agostino Locatelli nel 1852 ricorda ad esempio che la raccolta dei fratelli Ghidini alla Rocchetta era «assai distinta massime in classiche opere di nostri pittori» e che annoverava opere di Lorenzo Lotto, Andrea Previtali, Giovan Battista Moroni, Salmeggia, Cavagna ed «altri antichi pittori bergamaschi e stranieri» (Locatelli 1852, p. 74). In casa Ghidini si ammiravano ad esempio la *Madonna col Bambino in trono tra i santi Rocco e Sebastiano* di Lotto ora alla National Gallery of Canada a Ottawa, e il *San Gerolamo* già Harewood di Moroni. Il ritratto dell'Accademia Carrara, datato 1848 e giunto in museo grazie al legato dell'avvocato Giuseppe Ferrari, si colloca al centro dei rapporti di Piccio con la famiglia Ghidini: l'anno prima, nel 1847, Carnovali aveva immortalato il padre di Pietro, Nicola Ghidini, in un magnifico ritratto di collezione privata, un vero e proprio manifesto della pittura della realtà a dimostrazione di come questa tradizione proseguiva a Bergamo anche nell'Ottocento. Nel 1849 Piccio dipingeva il *Ritratto di Lorenzo Ghidini* ora in una collezione privata ed è probabile che anche il *Ritratto di uomo con gli occhiali* sempre di collezione privata raffiguri un altro dei fratelli Ghidini, Angelo. Pietro inoltre nel dicembre del 1849 versava al pittore per conto della fabbrica di Adrara San Martino una parte del compenso per l'esecuzione della *Madonna del Rosario*, collocata sul secondo altare a destra della parrocchiale soltanto poche settimane prima.

Impostato con una straordinaria naturalezza di messa in scena, il *Ritratto di Pietro Ghidini* è un capolavoro di Piccio, forse meno conosciuto di quanto meriterebbe. Le dimensioni contenute della tela e il suo formato tendente al quadrato consentono all'artista di concentrare tutta la sua attenzione sul volto del personaggio, raffigurato a mezzo busto, visto leggermente dall'alto, lo sguardo vivace e consapevole dietro gli occhiali, l'accento di un sorriso sulle labbra. Il ritratto non restituisce soltanto i tratti fisiognomici e il carattere del personaggio in maniera fedele e partecipata, ma è anche l'immagine in presa diretta di una nuova generazione borghese in ascesa che nello studio e nel lavoro, non più sul blasone, fondava il proprio status sociale.



## 9. Giuseppe Rillosi

Bergamo, 1811-1884

### *Ritratto di Giuseppe Luzac*

1851

olio su tela, cm 115 x 88

firmato in basso a destra: «G. Rillosi»

Bergamo, Accademia Carrara

legato Fanny Finardi Luzac, 1906

inv. n. 58 AC 00696

#### *Bibliografia essenziale*

Cremonesi 1851; Rossi 1979, p. 404; Mosca 1989-1990, I (1989), p. 102 (fig. 151); Rodeschini Galati 1992b, pp. 290, 299.

Il dipinto, come il suo *pendant* discusso di seguito (cat. 10), è giunto in Accademia Carrara nel 1906, adempiendo alle volontà testamentarie di Fanny Finardi Luzac, scomparsa a Bergamo nel settembre dello stesso anno. Vi è raffigurato il padre della donatrice, Giuseppe Luzac, esperto di diritto civile e penale austriaco, autore di diversi saggi e compendi specialistici, che ricoprì dal 1836 al 1843 la carica di Presidente del Tribunale di Bergamo e in precedenza aveva ricoperto la medesima carica anche a Rovigo. Il dipinto fu commissionato dal marito di Fanny, Angelo Finardi, esponente di una nobile famiglia bergamasca e fu presentato alla mostra annuale dell'Accademia Carrara nel 1851 (*Esposizione 1851*, p. 4).

Rillosi fu tra gli allievi prediletti di Giuseppe Diotti presso la Scuola di Pittura bergamasca, al punto che il maestro regalò a lui il cartone (Lovere, Accademia Tadini) della grande tela manifesto raffigurante *Antigone condannata a morte da Creonte* dell'Accademia Carrara (attualmente in deposito presso il Museo Diotti di Casalmaggiore). Attivo come restauratore e all'occasione mercante d'arte tra Bergamo e Milano, dove frequentò lo studio di Giuseppe Molteni, Rillosi fu impegnato tra la fine degli anni Trenta e la prima metà degli anni Cinquanta nella pittura di soggetto storico e in quella di tema sacro, ma la sua affermazione e la sua notorietà sono legate soprattutto alla specializzazione nel ritratto, che eseguiva anche «dal cadavere», come in più di un'occasione specificano le descrizioni delle opere presentate alle esposizioni bergamasche. Agli incarichi privati, ambito nel quale i risultati più alti sono due ritratti di gruppo, quello della famiglia Enderlin del 1844 (Lugano, Masi) e quello successivo della famiglia Terzi (Collezione privata), si affiancarono anche le commissioni pubbliche, come nel caso del *Ritratto di don Carlo Botta* delle Istituzioni don Carlo Botta di Bergamo, portato a termine nel 1849.

Di poco successivo è il «Ritratto del defunto sig. Luzach» come recita la dicitura riportata nel catalogo dell'esposizione del 1851. Pare ipotesi maggiormente verosimile, tuttavia, che il termine «defunto» non vada inteso come riferimento ad un ritratto *post mortem*, ma semplicemente come l'indicazione che il personaggio ritratto all'epoca dell'esposizione era già morto, forse da non molto. Lo straordinario realismo della raffigurazione, soprattutto nella restituzione del volto e delle mani, lo sguardo rassegnato e stanco ma ancora pieno di vita del gentiluomo, l'ombra che si proietta sulla parete, possono essere soltanto il risultato di un confronto diretto del pittore con il suo modello. Rivive in questa immagine tutta una tradizione ritrattistica lombarda all'insegna del vero e della realtà, che Rillosi aveva imparato ad apprezzare proprio in Accademia Carrara, soprattutto attraverso le opere di Giovan Battista Moroni. Nel ritratto di quest'uomo anziano, seduto con il libro in mano, davanti a un fondale neutro, in una presentazione senza fronzoli, si può cogliere, filtrato attraverso la rigorosa disciplina disegnativa del maestro Diotti e le morbide e libere stesure di Piccio, un altro estremo, ma non ultimo episodio, di quella gloriosa tradizione.





## 10. Giuseppe Rillosi

Bergamo, 1811-1884

### *Ritratto di Giuseppina Luzac Weiss*

1851 (?)

olio su tela, cm 115 x 88

Bergamo, Accademia Carrara  
legato Fanny Finardi Luzac, 1906  
inv. n. 58 AC 00692

#### *Bibliografia essenziale*

Rossi 1979, p. 404; Rodeschini Galati 1992b, p. 299.

Il dipinto raffigura Giuseppina Weiss, moglie di Giuseppe Luzac, Presidente del Tribunale di Bergamo, ritratto nel 1851 sempre da Rillosi in una tela che costituisce il *pendant* dell'opera in esame (cat. 9). Non abbiamo notizie sulla gentildonna, già sposata nel 1828, quando a Venezia nasceva la figlia Fanny, proprietaria dei dipinti che lasciava nel 1906 all'Accademia Carrara.

Nell'esigua letteratura relativa all'opera si è rilevata la qualità un poco più inerte del ritratto di Giuseppina, rispetto a quello del marito, che invece è da annoverare tra i capolavori di Rillosi. L'impaginazione è decisamente più tradizionale e meno vivace nell'effetto, ma anche l'esecuzione risulta un poco di routine e il pittore sembra divagare nell'attenzione un poco pedante al dato di costume, alla resa delle stoffe e dei tessuti: il velluto della ingombrante seduta, la seta dell'abito scuro, le trasparenze della cuffia.

Proprio il confronto fra i due dipinti compagni è il motivo che ha spinto in passato a ipotizzare per il ritratto di Giuseppina, la quale sembra indossare l'abito vedovile, una datazione successiva a quella del dipinto raffigurante il marito. Sebbene l'indicazione non sia priva di fondamento, mancano al momento indizi che consentano di confermarla e di individuare una data più precisa.





## 11. Giovanni Cavalleri, detto Rana

Sabbio, Bergamo, 1858 - Bergamo, 1934

### *Testa d'uomo con barba*

1881 (?) o 1884 (?)

olio su tela, cm 46 x 37

firmato e datato in basso a destra: «G. Cavaleri di Bergamo / detto Rana / 188[1] o [4]»

Bergamo, Accademia Carrara

legato Ermenegildo Agazzi, 1945

inv. n. 58 AC 00564

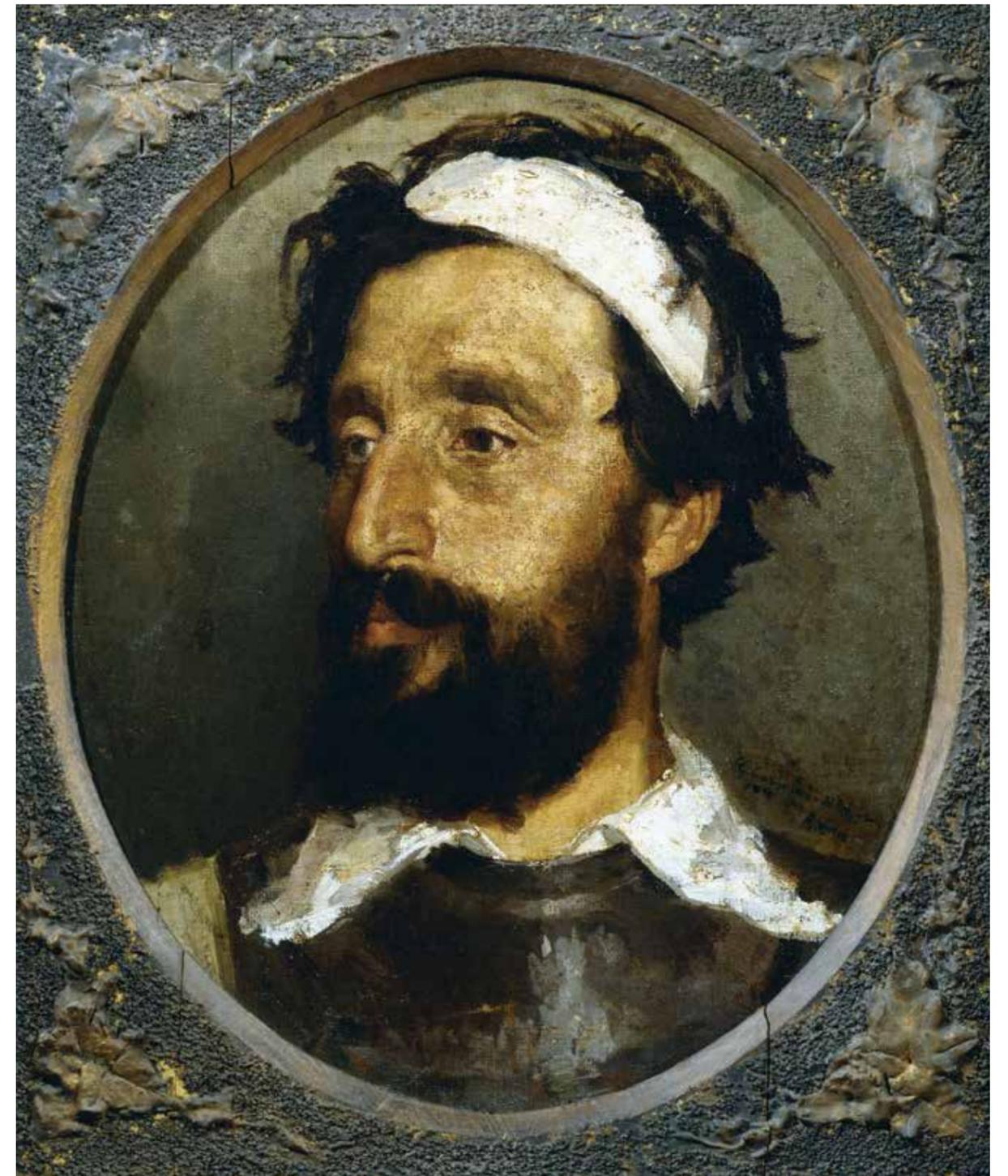
### *Bibliografia essenziale*

Rossi 1979, p. 415; Lorandi 1992b, pp. 181, 183-184; Rea 1992a, p. 32; Rossi 1992, p. 11; A. Scotti, in Rossi 1996, p. 259, n. IV.17.

Le pubblicazioni del museo degli ultimi decenni hanno riconosciuto in questo dipinto un autoritratto giovanile dell'autore, il pittore Giovanni Cavalleri, detto Rana. Tuttavia, la verifica nella documentazione relativa al legato di Ermenegildo Agazzi del 1945, concretizzatosi con l'arrivo delle opere d'arte in museo l'anno successivo, sembra smentire tale ipotesi. Nelle carte del legato la tela è infatti descritta come «una magnifica testa d'uomo con barba», descrizione generica, ma degna di fede, se si pensa al lungo e stretto rapporto di amicizia che unì Rana e il donatore, il pittore Ermenegildo Agazzi. Come proposto in altre sedi, il dipinto è molto probabilmente uno studio di testa maschile, per il quale Cavalleri utilizzò qualche collega o un modello.

Il giovane frequentò tra il 1871 e il 1880 i corsi della Scuola di Pittura della Carrara, diretta all'epoca da Enrico Scuri, stringendo una salda amicizia con Rinaldo Agazzi, fratello maggiore di Ermenegildo. Le relazioni di Scuri alla Commissaria dell'Accademia Carrara hanno consentito di ricostruire dettagliatamente la carriera scolastica di Cavalleri, segnata dall'insofferenza per una didattica sentita come antiquata e dai rapporti contrastati e tesi con il maestro, che pure apprezzava il giovane.

Il dipinto presenta in basso a destra la firma del pittore e una data, letta sinora come 1881. L'opera è stata quindi interpretata come una testimonianza del precocissimo interesse di Cavalleri per una pittura di gusto verista, capace di trascrivere con grande immediatezza e scioltezza la realtà. Tuttavia, la lettura della data non è così sicura: le ultime due cifre sono leggermente sovrapposte e vi è la possibilità che l'anno indicato sia il 1884. Una simile interpretazione collocherebbe il dipinto al cuore della breve stagione romana (1882-1885) vissuta da Cavalleri insieme all'amico Rinaldo Agazzi, in un momento decisivo per la maturazione del giovane artista, che si entusiasma dinanzi alle opere di Domenico Morelli e di Antonio Mancini viste all'Esposizione Internazionale di Belle Arti del 1883. Alla luce di tali esperienze si comprende meglio la tela in esame, non distante nell'esecuzione spigliata da un dipinto come *Suonatore di chitarra* (Collezione privata), eseguito nel 1884 e presentato lo stesso anno alla mostra dell'Accademia Carrara, accanto ad altre opere, tra cui una serie di studi dal vero.



## 12. Cesare Tallone

Savona, 1853 - Milano, 1919

### *Ritratto di Cesare Maironi da Ponte*

1886

olio su tela, cm 225 x 125

firmato in basso a destra: «Tallone C.»

Bergamo, Accademia Carrara

legato Sergio Arnoldi, 2009

inv. n. 06 AC 01037

#### *Bibliografia essenziale*

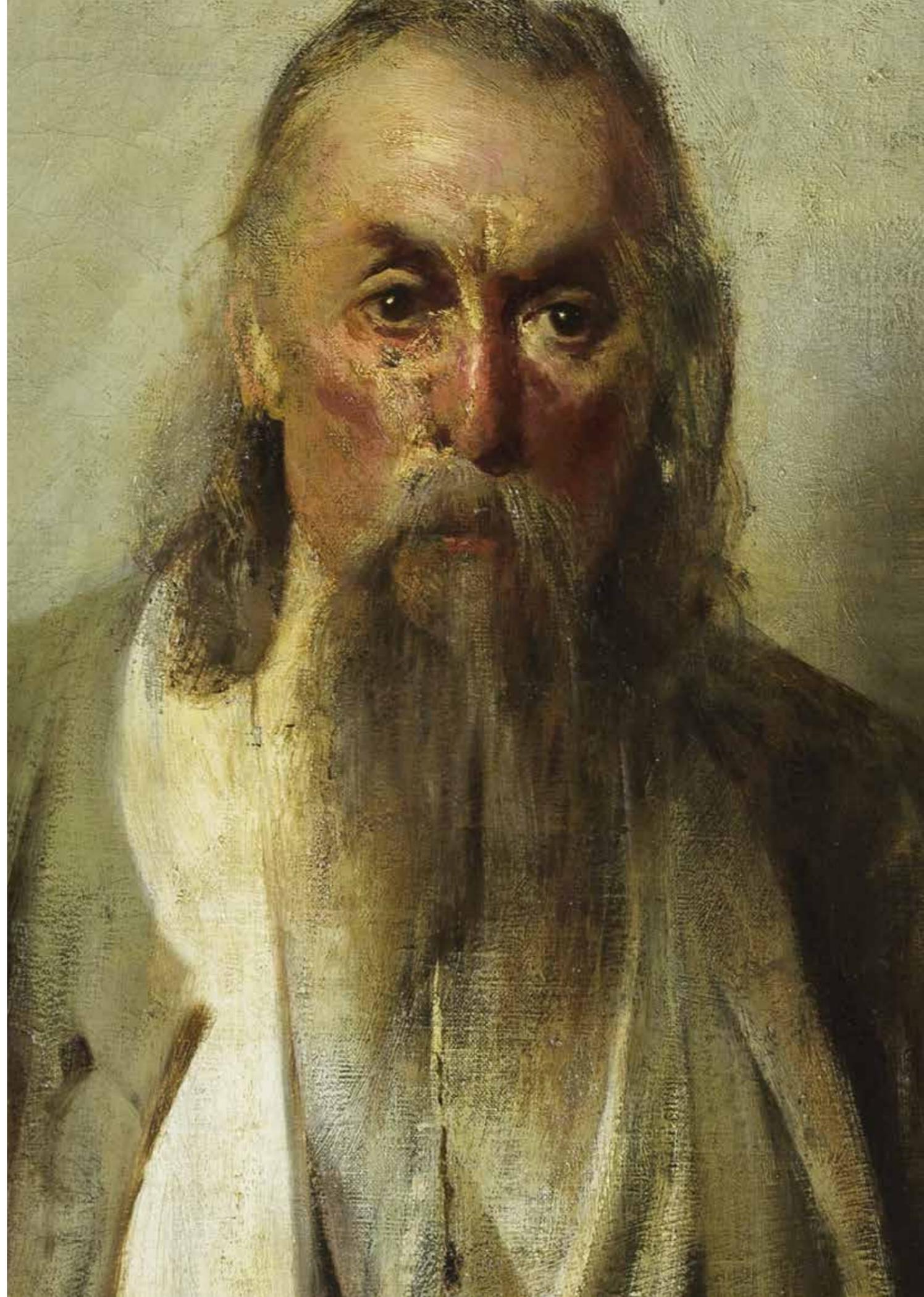
Somaré 1928, II, p. 256; Somaré 1933, p. 196; Tallone 1936; Somaré 1945, pp. 15, 153, tav. 37; Tallone 2005, p. 35.

Il dipinto è tra le prime opere realizzate da Tallone dopo il suo arrivo a Bergamo nell'aprile 1885, in seguito alla vittoria del concorso di Direttore della Scuola di Pittura dell'Accademia Carrara. Non si conoscono le circostanze precise della sua esecuzione, ma la monumentale tela era presentata con successo nel 1886 a Milano, all'esposizione annuale di Brera, ed è stata per molto tempo, soprattutto subito dopo la morte di Tallone nel 1919, una delle opere più celebrate e commentate del pittore.

Il recente dono all'Accademia Carrara tramite il legato di Sergio Arnoldi ha riportato l'attenzione sul dipinto, che raffigura un personaggio molto noto nella scena artistica bergamasca della seconda metà dell'Ottocento, il pittore Cesare Maironi da Ponte (Valtesse, Bergamo, 1824 - Bergamo, 1891). Nipote di Francesco Coggetti, Cesare si formò con Giuseppe Diotti alla Scuola di Pittura dell'Accademia Carrara, per perfezionarsi a Roma presso lo zio, dove rimase per quasi due anni, tra il 1847 e il 1849. Rientrato a Bergamo per l'improvvisa morte del padre, per gran parte della sua vita Cesare dovette far fronte ai debiti ricevuti in eredità e i suoi problemi economici sono il tema di molta della corrispondenza con lo zio a Roma. Tuttavia, carattere fiero e orgoglioso, si affermò come pittore e decoratore in ambito sacro, affiancando a questa attività anche quella di ritrattista (Solza 1992a; Solza 1992b). Collaborò in più di un'occasione con il fratello minore, Alberto (Cenate Sotto, Bergamo, 1836 - Bergamo, 1915), che aveva militato in gioventù tra le file dei volontari garibaldini. Cesare non fu coinvolto direttamente in quelle battaglie, ma fu animato per tutta la vita da fervido spirito patriottico. Egli frequentò lungamente l'ambiente dell'Accademia Carrara, dove Tallone insegnava, e insieme al fratello fu ben inserito in quel *milieu* di imprenditori, professionisti e intellettuali di orientamento progressista che Tallone frequentava assiduamente e che spesso posavano nel suo studio. Sono Vittore Tasca, Emilio Gallavresi e l'ingegnere Guglielmo Davoglio, tra gli altri.

Alla seconda metà degli anni Ottanta, quelli dell'amicizia con Tallone, si colloca la realizzazione di alcune importanti sculture che i due fratelli Maironi eseguono in collaborazione: il monumento in bronzo dedicato a Giuseppe Garibaldi inaugurato a Bergamo in Piazza Vecchia nel settembre del 1885 e poi spostato alla Rotonda dei Mille, dove si trova tuttora (Bortolotti 2012); il *Monumento a Garibaldi*, l'*Erma a Benedetto Cairoli* e i bassorilievi con gli episodi dei Mille per il giardino della villa di Vittore Tasca a Brembate, completati nel 1889 (Carlessi, Oberti 2004, pp. 50-62). Lavori, questi ultimi, in parte distrutti, ma ampiamente commentati nei giornali dell'epoca (*La villa* 1889) e documentati da una serie di fotografie eseguite dallo studio Terzi-Cavaliè, di cui esemplari si conservano all'Accademia Tadini di Lovere, dove sono giunti con il fondo di Giovan Battista Zitti, un altro garibaldino che come Vittore Tasca fu ritratto da Tallone nei suoi anni bergamaschi.

L'immagine dell'anziano ma indomito pittore – all'epoca del ritratto Cesare Maironi aveva 62 anni – è tra quelle memorabili nella galleria di personaggi immortalati da Tallone. Eseguito a grandezza naturale e caratterizzato da un verismo quasi sfacciato sia nella vitalità della posa che nella sicurezza della scrittura pittorica e delle stesure, il dipinto esprime una forza e una potenza che rammentano quella di altri capolavori di questo momento, in particolare il *Beone* di collezione privata e il *Ritratto di Vittore Tasca* dell'Accademia Carrara, entrambi eseguiti nel 1886. Seduto su una scala per la posa del modello, dinanzi a una tela bianca, il pennello nella mano destra, un quaderno o un libro in quella sinistra, Maironi appare così come lo ricordava l'anonimo redattore de *L'Unione*, organo del partito liberale bergamasco, nel gennaio 1892, a pochi mesi dalla morte: «capigliatura lunga e spiovente, naso aquilino, sotto l'alta fronte occhio nero di fiera vivacità».





### 13. Cesare Tallone

Savona, 1853 - Milano, 1919

#### *Ritratto di Francesco Salvi*

1886

olio su tela, cm 215 x 110

firmato in basso a sinistra: «C. Tallone»

Bergamo, Accademia Carrara (deposito Comune di Bergamo, 1899)

dono al Comune di Bergamo degli eredi Salvi, 1899

inv. n. 06 CB 00222

#### *Bibliografia essenziale*

Somaré 1945, p. 154, tav. 49; Tallone 2005, pp. 36, 80 nota 198.

Nato a Bergamo nel febbraio 1843 da Giuseppe Salvi e Cecilia Bana, dopo gli studi presso il Collegio Valsecchi e quindi presso il Collegio Celana, Francesco Salvi inizia a lavorare nella ditta paterna, ma spinto da una convinta adesione agli ideali patriottici si arruola nel 1866 tra le fila dei volontari garibaldini nella campagna del Tirolo. Rientrato a Bergamo, sposa Egilda Ravasio; la coppia non avrà figli.

Nella lunga carriera politica ricoprì numerosi incarichi nella amministrazione del Comune e della Provincia, nella rappresentanza di istituzioni pubbliche e di società: Assessore municipale e relatore dei Revisori del Bilancio, membro della Commissione Provinciale per le imposte dirette, Censore della Banca Nazionale, Presidente della Società dei Veterani e Reduci, Presidente della Commissione della Gazzetta Provinciale di Bergamo, Sindaco di Capriate d'Adda, ottenendo anche il titolo di Cavaliere della Corona d'Italia. Muore improvvisamente, a causa di un problema cardiaco, il 27 maggio 1887.

Come scrive l'amico Pasino Locatelli, in un puntuale quanto partecipe necrologio, fonte indispensabile per ricostruire la carriera politica di questo rappresentante del liberalismo bergamasco, Salvi fu uomo «colto, amante delle Arti e degli artisti, non mancò di farsene protettore, di abbellire la casa sua di città e di campagna di lavori acquistati da lui, e di circondarsi di una scelta preziosissima libreria, che con generoso dispendio egli in un breve periodo di tempo aveva saputo mettere insieme» (Locatelli 1887, p. 153). Qualche traccia della sua raccolta e della sua azione come committente d'arte emerge consultando i cataloghi delle esposizioni dell'Accademia Carrara dei primi anni Ottanta. Opere come *La bolla di sapone* di Giovanni Pezzotta (1882; Collezione privata), *l'Uomo nudo disteso su un tappeto* di un giovane Ponziano Loverini (1884; Accademia Carrara) e come *Il Beone* di Cesare Tallone (1886; Collezione privata) delineano il profilo di un collezionismo attento soprattutto a quanto andavano facendo gli artisti più in vista e promettenti della città. La sua vasta raccolta libraria, preceduta da un manoscritto del *Dizionario latino-volgare* di Ambrogio da Calepio che Salvi aveva acquistato a Firenze e aveva donato alla biblioteca cittadina nel 1886, è invece giunta integralmente alla Biblioteca Civica "Angelo Mai" dopo la sua morte, grazie alla generosità della moglie, corredata da un apposito elenco a stampa del dono (*Catalogo* 1888). Egilda Ravasio moriva nel maggio 1898 a soli 48 anni nella sua villa di Capriate e il ritratto del marito eseguito da Tallone giungeva l'anno successivo al Comune di Bergamo, grazie ad Alberto Valsecchi, rappresentante degli eredi Salvi, per poi essere immediatamente depositato in Accademia Carrara.

Nel dipinto Salvi è presentato a figura intera e a dimensioni naturali, vestito di un elegante completo marrone, secondo un modulo tipico della ritrattistica dell'artista. Qualche settimana prima della sua esposizione alla rassegna annuale di Brera, tra l'agosto e il settembre del 1887, un anonimo redattore della *Gazzetta Provinciale di Bergamo* forniva ai lettori del giornale una descrizione in anteprima della tela, vista nello studio del pittore: «Il ritratto del compianto Cav. Salvi possiede gli stessi pregi della scuola Tallone: potenza di colorito, riuscita perfetta di ambiente. Forse non rispecchia troppo fedelmente la fisionomia del caro estinto; ma bisogna considerare che alcuni temperamenti modificano, a seconda delle sensazioni, la espressione del volto; e noi crediamo che quella del compianto cav. Salvi fosse mobilissima» (*Nuovi* 1887).



#### 14. Cesare Tallone

Savona, 1853 - Milano, 1919

##### *Ritratto dell'avvocato Tiraboschi*

1892

olio su tela, cm 65 x 49

firmato in basso a destra: «Tallone»

Bergamo, Accademia Carrara

legato Marco, Editta e Camilla Tiraboschi, 1960

inv. n. 06 AC 00907

##### *Bibliografia essenziale*

Rossi 1979, p. 393; Palma, Bianchi 2008, p. 85, n. 4, tav. n. 4; Tallone 2005, p. 33.

Non è del tutto convincente la proposta, che si rintraccia nell'esigua letteratura dedicata al dipinto, di riconoscere nel personaggio un celebre avvocato bergamasco, Alessandro Tiraboschi (1873-1962). Pioniere del movimento socialista tra le mura cittadine e nella provincia (Galizzi 1962), nonché suo primo storiografo (Tiraboschi 1922), Alessandro apparteneva a quel gruppo di personalità della Bergamo liberale e progressista, come Guglielmo Davoglio o Emilio Gallavresi, che Tallone frequentava assiduamente, ed è quindi sembrato il candidato ideale per l'identificazione dell'uomo ritratto in questa tela. Tuttavia, l'iscrizione che si legge sulla targhetta metallica applicata alla cornice, probabilmente all'arrivo dell'opera nelle collezioni dell'Accademia Carrara, fornisce informazioni precise e circostanziate in merito: «CESARE TALLONE 1892 / AVV. LUIGI TIRABOSCHI / 23 DICEMBRE 1898 / DONO DEI FIGLI / MARCO - EDITTA - CAMILLA». Purtroppo, non sono molte le notizie che si riescono a radunare su quest'altro principe del foro di Bergamo. Sposato con Amelia Bontempelli e padre di tre figli, Luigi Tiraboschi era colpito il 22 dicembre 1898 da commozione cerebrale e spirava prematuramente il giorno successivo, all'età di 43 anni (*L'Unione*, VIII, 320, 23-24 dicembre 1898; Carnazzi 1900, pp. 33, 34).

Per le dimensioni della tela e l'impostazione dell'immagine il dipinto si colloca, accanto a lavori come il *Ritratto di Giovan Battista Zitti* di collezione privata, nell'ambito di quella tipologia di formato medio che a volte Tallone utilizza al posto del consueto formato verticale e monumentale, dove i personaggi sono rappresentati a figura intera. La presentazione del personaggio è semplice ed essenziale. L'avvocato Tiraboschi è raffigurato a mezzo busto, sobriamente abbigliato con una giacca scura e il suo profilo si staglia netto contro uno sfondo uniforme dalle tonalità ocra.



## 15. Romeo Bonomelli

Bergamo, 1871-1943

### *Ombrellino rosso (Dopo la passeggiata)*

1895

olio su tela, cm 127 x 67

firmato e datato in basso a sinistra: «RBonomelli / 95»

Bergamo, Accademia Carrara

legato Carmela Maestroni, 1939

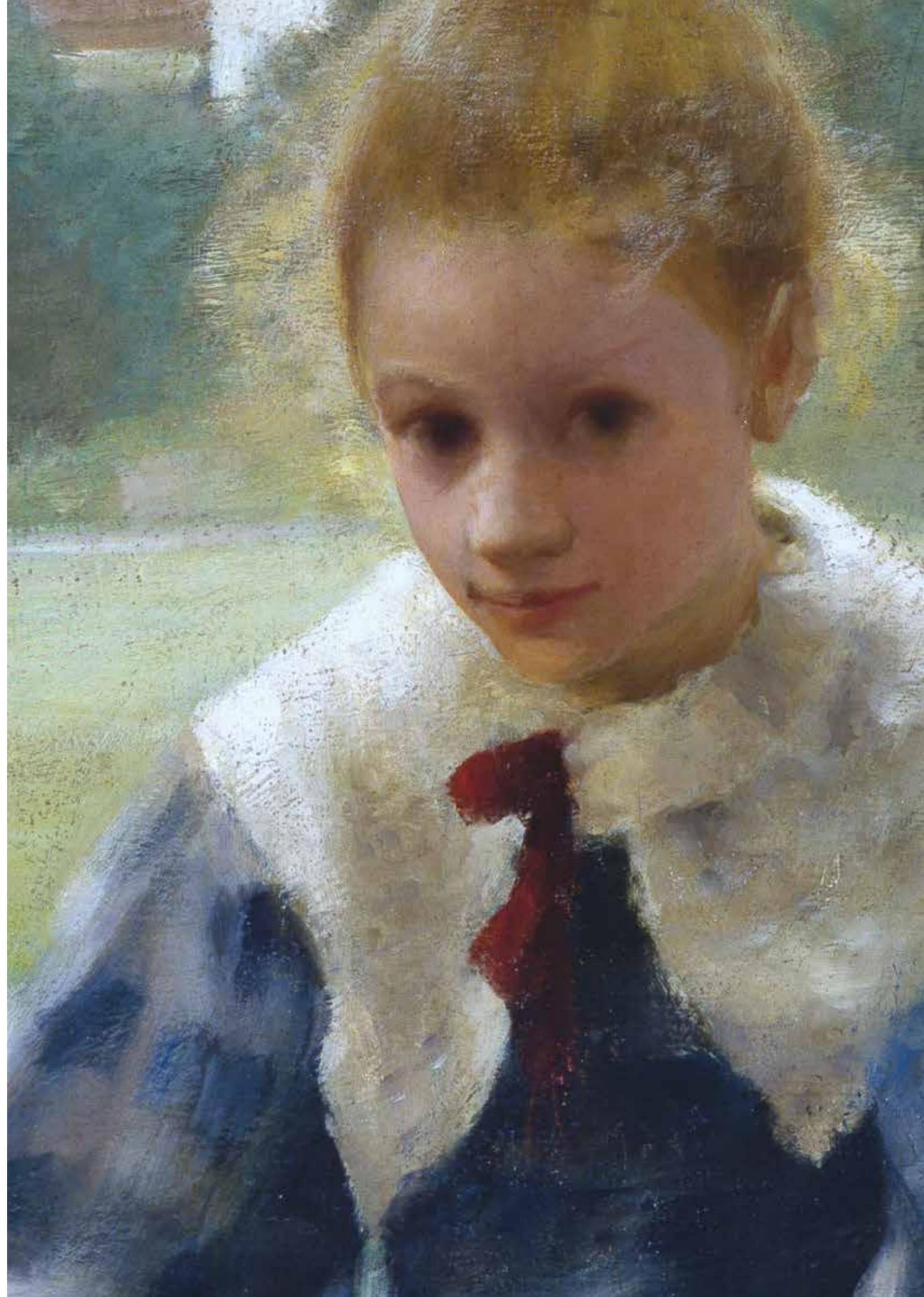
inv. n. 58 AC 00689

#### *Bibliografia essenziale*

*L'Esposizione* 1896; Angelini, Bellotti 1955, tav. II; Rea 1982, p. 29, n. 30; Rea 1992b, pp. 127, 130; Rea 1995a, pp. 250, 331, n. 49; A. Scotti, in Rossi 1996, pp. 257-258, n. IV.11; F. Rea, in Rea, Rossi 2001, p. 104, n. 37.

Allievo della Scuola di Pittura dell'Accademia Carrara dal 1883 al 1896, Romeo Bonomelli frequentò per qualche mese i corsi di Enrico Scuri, per poi diventare un discepolo del successore di Scuri, Cesare Tallone. A partire dal 1889, anno del suo esordio pubblico all'esposizione dell'Accademia Carrara, Bonomelli fu per oltre trent'anni una presenza fissa alle mostre cittadine, quelle della Carrara e quelle del Circolo Artistico, che peraltro contribuì a fondare. Amico fraterno di Giuseppe Pellizza da Volpedo, suo compagno di studi a Bergamo per un biennio, Bonomelli intrattenne con l'artista piemontese un carteggio che si è rivelato una fonte straordinaria per comprendere meglio il percorso di Pellizza, il suo legame con gli amici bergamaschi e con il maestro Tallone (Rea 1995b). Il dialogo con Pellizza fu cruciale anche per quella breve ma intensa fase di adesione ai principi del divisionismo e a tematiche genericamente simboliste che caratterizza la pittura di Bonomelli a cavallo del secolo. Negli anni inoltre, accanto alla produzione a olio, si dedicò all'acquaforte, affermandosi come efficace e virtuoso interprete di questa tecnica.

*Ombrellino rosso* è giunto nel 1939 in Accademia Carrara grazie alla generosità di una allieva di Bonomelli, la pittrice Carmela Maestroni (Ponte San Pietro, 1898-1987; Reborà, 1992). Nella lettera inviata ai responsabili del museo la donatrice suggeriva di esporre il quadro accanto a *Ricordo di un dolore* di Pellizza da Volpedo, legato al museo nel 1897 dallo stesso Pellizza. L'indicazione non fu accolta, ma non era del tutto fuori luogo. Oltre allo stretto legame d'amicizia che aveva unito i due artisti, altre motivazioni meno palesi, ma altrettanto significative, avvicinano i due dipinti. Se Pellizza ritraeva nel dipinto la modella Santina Negri, trasfigurando nel volto assorto della donna il dolore per la morte dell'amata sorella Antonietta, Bonomelli per il suo dipinto aveva fatto posare la sorella Angela, allora tredicenne e soggetto in quegli anni di numerosi suoi lavori. Nell'ottobre del 1895, forse negli stessi giorni in cui eseguiva la tela, Romeo Bonomelli in una lettera accorata comunicava all'amico la notizia dell'improvvisa scomparsa della sorella Rina (Rea 1995b, p. 362). La tela, che ha goduto di una singolare quanto meritata fortuna espositiva, è senza dubbio il capolavoro giovanile dell'artista, oltre che una delle sue immagini più note, accanto ai vivacissimi autoritratti. Eseguita nel 1895 ed esposta pochi mesi dopo la prima mostra del Circolo Artistico Bergamasco, l'opera raccoglieva l'apprezzamento del pubblico e il plauso dei critici: «Il Bonomelli espone parecchie tele. Una scena invernale cittadina davanti la chiesa dell'ospitale ci pare notevolissima per movimento e per ambiente [...]; ma la bambina seduta *en plein air* ci fa vedere meglio le egregie qualità dell'artista; la delicatezza pensata dei toni, l'arditezza dello sfondo luminoso e verde, l'espressione ingenua e patetica della testina dai fini capelli biondi, rendono un senso di quiete primaverile e di candore adolescente che attesta la viva e propria emozione estetica del pittore» (*L'Esposizione* 1896). *Ombrellino rosso* è una testimonianza cruciale degli inizi di Bonomelli, un primo risultato maturo in cui il giovane dimostra di guardare oltre gli insegnamenti che riceveva nelle aule della Carrara. La salda costruzione pittorica dell'immagine deve ancora molto al magistero di Tallone, alle sue corpose stesure a larghe tacche di colore, ma la tavolozza schiarita, in cui sul basso continuo dato dai toni del verde del bianco e del blu si alza l'acuto del rosso dell'ombrellino, tiene conto delle ricerche condotte dall'amico Pellizza in opere come *Mammine* (1892; Collezione privata) e sembra timidamente accogliere, ad esempio nel velo di malinconia che si stende sul volto della fanciulla, alcune prime suggestioni simboliste.





## 16. Cesare Tallone

Savona, 1853 - Milano, 1919

### *Ritratto della figlia Irene (Ragazza con rose)*

1898

olio su tela, cm 105 x 80

firmato e datato in basso a destra: «C. Tallone / Bergamo 98»

Bergamo, Accademia Carrara (deposito Comune di Bergamo)

dono al Comune di Bergamo della famiglia Caprotti, 1961

inv. n. 06 CB 00231

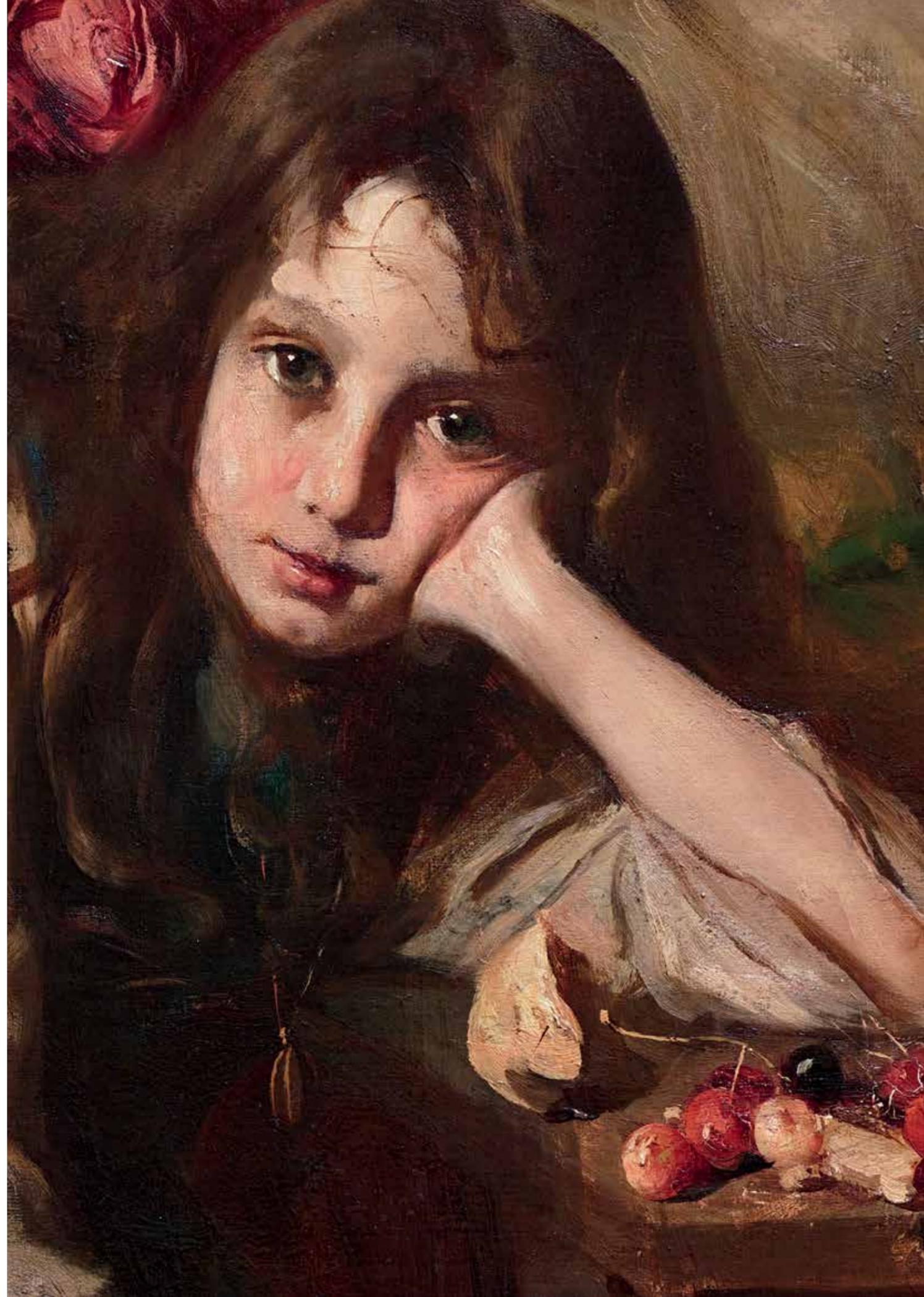
#### *Bibliografia essenziale*

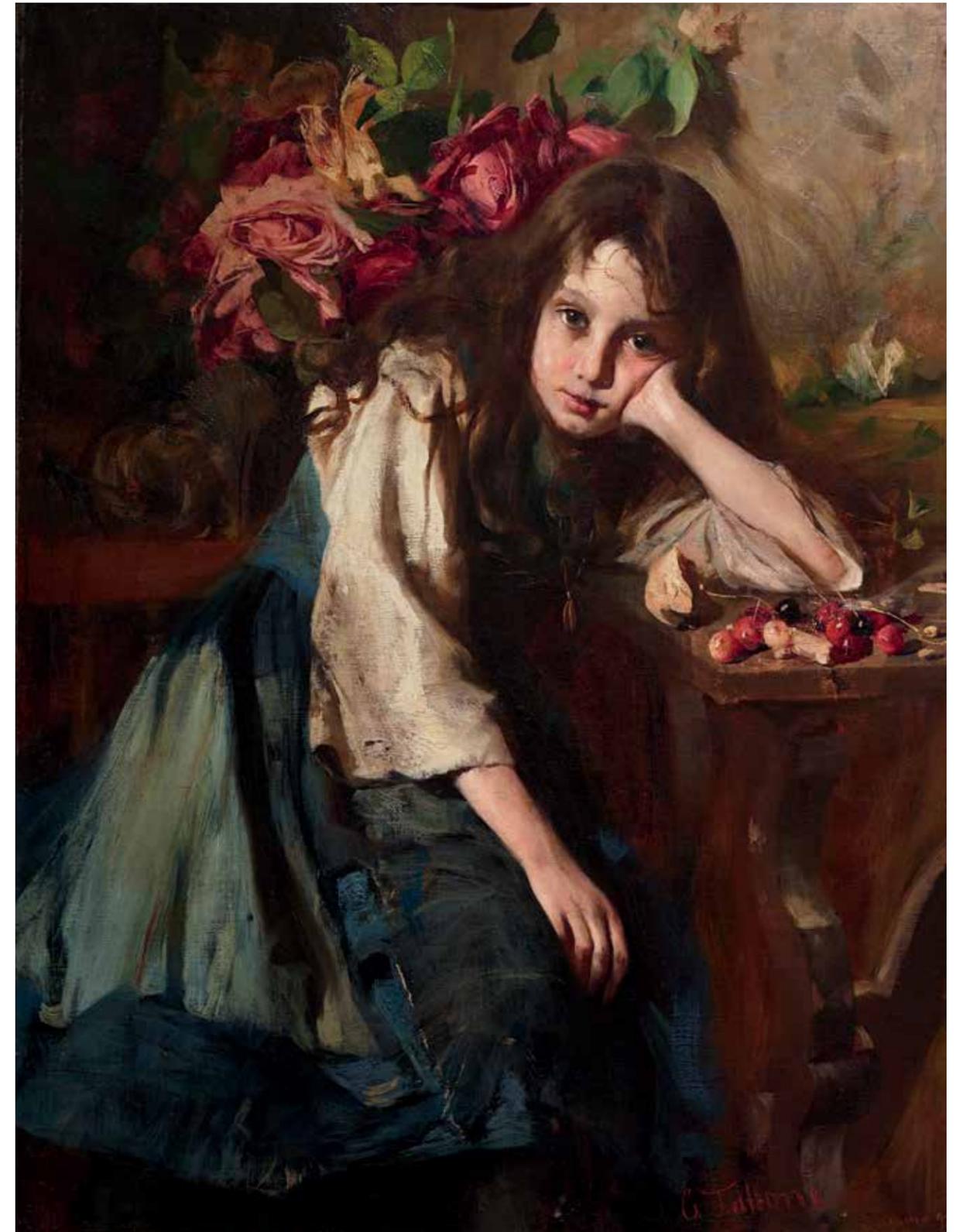
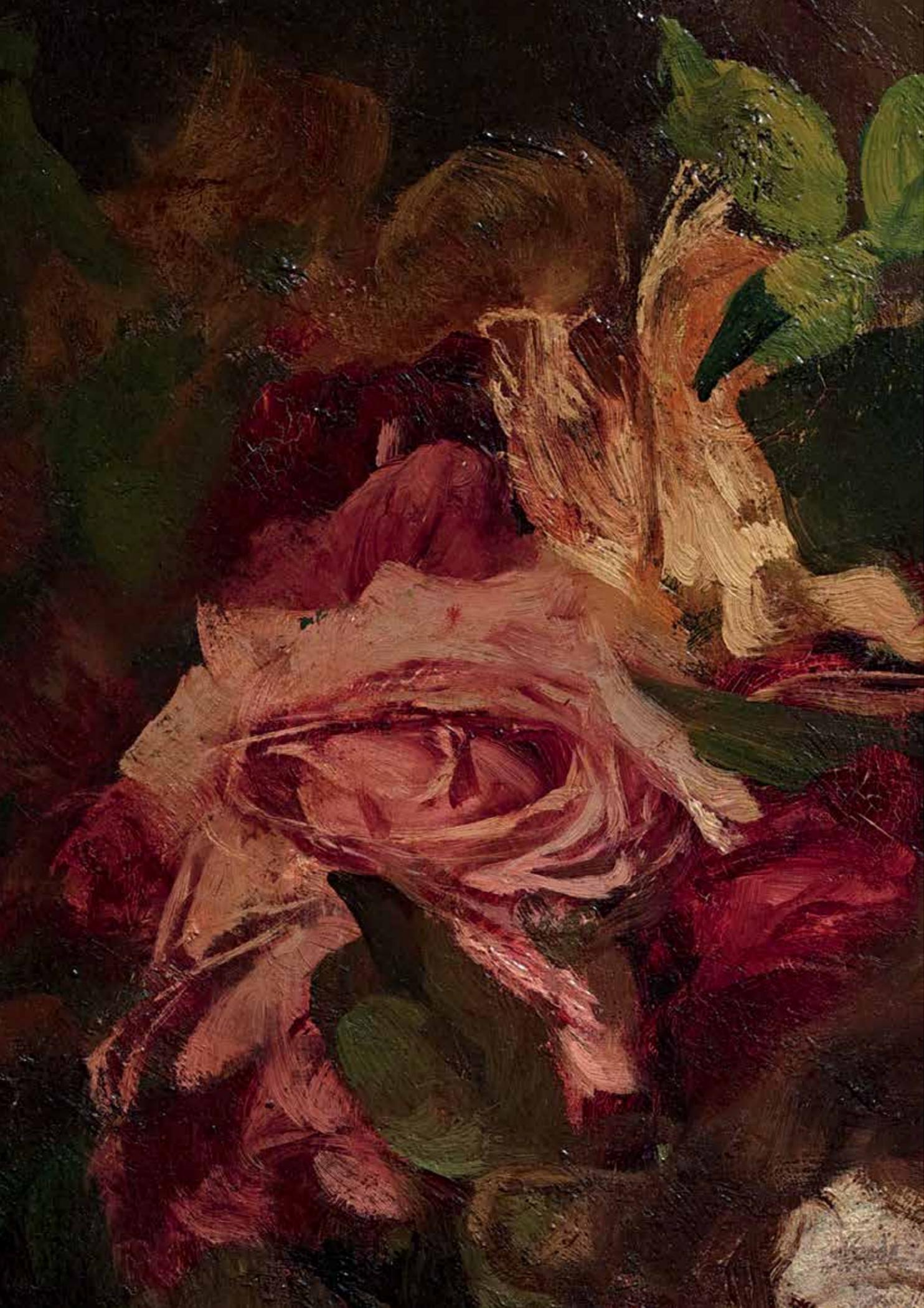
*Un nuovo* 1922; Zucchelli 1953, p. 38, n. 35, tav. 11; Tallone 2005, pp. 35, 44, 82 nota 260; Palma, Bianchi 2008, p. 87, n. 12, tav. n. 12.

Artista dalla solida formazione accademica, dopo un brillante esordio nelle vesti di pittore storico, Tallone si è imposto rapidamente come uno degli ultimi grandi interpreti del ritratto. Nel 1885, a soli trentadue anni, vince il concorso per la cattedra di pittura all'Accademia Carrara, avviando un profondo rinnovamento dei metodi di insegnamento, che Tallone imposta su un confronto diretto con il vero. A Bergamo rimane fino al 1899 per poi trasferirsi a Milano, dove è nominato professore di pittura e nudo all'Accademia di Brera e dove la sua fama di ritrattista si consolida definitivamente.

Eseguito a Bergamo nel 1898, come indica l'iscrizione autografa sul dipinto, la *Ragazza con rose* dell'Accademia Carrara si trova a metà strada tra il ritratto e la scena di genere o di costume, un soggetto quest'ultimo frequentato da Tallone nel corso degli anni Novanta in opere come *La massaia*, inviato a Milano alla Triennale del 1894 (Milano, Galleria d'Arte Moderna), o *La pastorella*, esposto a Torino nel 1898, nei quali l'artista impiega la moglie e i figli come modelli. In questa tela è raffigurata la primogenita Irene (Bergamo, 1889 - Milano, 1905), nata dal matrimonio con Eleonora Tango, che il pittore sposava a Roma il 18 aprile 1888. La giovane, che all'epoca della tela aveva nove anni, aveva già posato l'anno prima per un celebre ritratto che Tallone aveva inviato alla esposizione internazionale d'arte di Venezia e che ora si trova alla Galleria d'Arte Moderna di Roma. Il padre sembra averla colta in un momento di riposo, come se la giovane fosse entrata nello studio dell'artista per osservarlo al lavoro. Irene è seduta e con la mano sorregge teneramente il capo. L'abbigliamento è quello di tutti i giorni: una grande gonna blu e una camicia bianca dalle larghe falde. I lunghi capelli si adagiano lungo le spalle, mentre il suo sguardo annoiato fissa lo spettatore. Sul tavolo accanto alla fanciulla si trovano alcune ciliegie che, oltre a ricordare l'arrivo dell'estate, compongono una deliziosa natura morta, mentre alle spalle della ragazza si notano le rose che danno il titolo al quadro.

Realizzato da Tallone con l'abituale immediatezza e scioltezza esecutiva, il dipinto deve il suo fascino al fragile equilibrio trovato dall'artista tra l'aderenza al dato naturalistico e le convenzioni della scena di genere. Il patetismo un poco stucchevole che accompagnava sovente questo genere di raffigurazioni è abilmente evitato da Tallone a favore di una tenera immagine della giovinezza e dell'amore filiale.





## 17. Pietro Bouvier

Milano, 1839-1927

### *Ritratto di Giulia Teresa Marenzi in giardino*

1904

olio su tela, cm 114 x 146

firmato in basso a destra: «Pietro Bouvier / 1904»

Bergamo, Accademia Carrara

legato Isabella Delmati Marenzi, 1921

inv. n. 58 AC 00477

#### *Bibliografia essenziale*

Lucilio 1905-1906, p. 379; S. Regonelli, in Benati, Mazzocca, Morandotti 2010, p. 242, n. 81.

Il dipinto è giunto in Accademia Carrara nel 1921 come dono “particolare” della contessa Isabella Delmati Marenzi, nell’ambito del più ampio legato disposto a favore del museo dal marito Giovanni Marenzi (1861-1921). La tela, che era collocata nella villa Secco Suardo e poi Marenzi di Torbiato, commemorava una delle figlie di Isabella e Giovanni, entrambe scomparse prematuramente. Al medesimo intento rispondeva anche il ritratto in scultura di Giulia Teresa, ordinato dai coniugi Marenzi al cremonese Luigi Secchi (1853-1921) e da questi portato a termine nel 1902. Giunsa a sua volta in Carrara nel 1921 (inv. n. 58 SC 00023), la scultura raffigura la bimba in una posa molto simile a quella del dipinto, tanto da far supporre che i due artisti si siano serviti di una fotografia della fanciulla, immortalata in un momento di festa, probabilmente la sua prima comunione, come è stato recentemente ipotizzato. Il dipinto è completato da una fastosa cornice appositamente realizzata che presenta al centro un cartiglio con versi di Alphonse de Lamartine: «Je la vois devant moi, la nuit, comme une étoile / Dont la lueur me cherche et vient me caresser / Le jour, comme un portrait détaché de la toile / Qui s’élance pour m’embrasser».

Esposta nel 1906 a Milano, alla Mostra Internazionale per l’inaugurazione del nuovo valico del Sempione, con il titolo generico di «Ritratto di bimba» la tela non riscuoteva significativi consensi. Soltanto Lucilio nella sua rassegna della manifestazione ricordava il «ritratto di bambina bianca seduta sopra un sedile di pietra, con in mano viole e mughetti, in un giardino verzicante, fiorito di gigli e di glicine». Una descrizione efficace del dipinto, dove alla raffigurazione diligente della fanciulla corrisponde la restituzione attenta ed esatta dei fiori di un lussureggiante giardino.

Allievo di Raffaele Casnedi e di Giuseppe Bertini a Brera, Bouvier dopo gli esordi nella pittura di storia si dedicò prevalentemente alle scene di genere e al ritratto, affermandosi per la sua pittura minuziosa, tecnicamente impeccabile. Agli inizi del Novecento si registra un nuovo interesse per i temi del paesaggio e della raffigurazione della natura; a questo momento appartiene anche il ritratto dell’Accademia Carrara, dove l’esecuzione meticolosa di ogni dettaglio, dai merletti ricamati del vestito della bimba al bouquet di fiori, per non dire della lenticolare esecuzione dei cespugli di margherite, traduce nei termini cari a Bouvier il gusto per il simbolismo floreale di moda all’inizio del secolo.





## 18. Giorgio Oprandi

Lovece, 1883-1962

### *Ritratto di Giovanni Ambiveri*

1916

olio su tela, cm 116 x 90

firmato in basso a destra: «G. Oprandi»

Bergamo, Accademia Carrara (deposito Accademia di Brera, 1946)

acquisito dall'Accademia di Brera come saggio finale del Pensionato Oggioni, 1916

inv. n. 58 AC DP016

#### *Bibliografia essenziale*

Curti 1916, pp. 129-130; Dauli 1916, p. 5; Marangoni 1931; Lorandi 1987, p. 16; Lorandi 1992a, pp. 331 (fig.), 334; Capponi 2018, pp. 28, 30 nota 28, 31 nota 39.

Imprenditore tessile, amministratore pubblico e filantropo, Giovanni Ambiveri è una figura cruciale della classe dirigente bergamasca tra la fine dell'Ottocento e la prima metà del Novecento. Nato nel 1857 a Trescore Balneario, nel 1879 ereditò insieme al fratello l'azienda paterna, attiva nel settore della bachicoltura, portandola a un rapido sviluppo. Sposatosi nel 1886 con Chiara Radici, dalla quale ebbe sette figli, nel 1890 acquistò la villa settecentesca di proprietà della famiglia Tasca a Seriate. Nel corso della sua vita ricoprì numerose cariche pubbliche. Fu presidente per oltre cinquant'anni dell'Opera Pia Bolognini di Seriate; consigliere, vice-presidente e infine presidente della Camera di Commercio di Bergamo (1920-1922); consigliere del Comune di Bergamo (1902-1908) e quindi Consigliere Provinciale (1914-1915; 1928-1930). L'adesione convinta al Fascismo procurò all'Ambiveri nuove responsabilità, in particolare come Presidente della Commissione Provinciale per l'incremento della produzione granaria (1925-1930) e come membro del Consiglio d'Amministrazione della Banca Industriale di Bergamo dal 1926. Il suo interesse per la ricerca e per la divulgazione scientifica lo spinse a raccogliere una biblioteca specializzata in pubblicazioni relative all'industria serica, una raccolta lasciata alla Civica Biblioteca "Angelo Mai" di Bergamo (Gambirasio 1966, pp. 82-86; Pirastu 2008), dove giunse nel 1940, anno di morte di Ambiveri.

Esposto per la prima volta a Milano nel 1916, il dipinto suscitava l'attenzione degli addetti ai lavori. Il critico dell'*American Art News* ricordava la tela tra i ritratti meritevoli di segnalazione, mentre il recensore di *Pagine d'arte*, scriveva entusiasta: «Non conoscevo nulla di Giorgio Oprandi, né mi è avvenuto di sentirne ripetere il nome. A questa Biennale egli espone un *Ritratto d'uomo*. Che i signori critici si siano soffermati davanti a codesta tela dell'Oprandi, io non so, ma se non l'hanno fatto hanno avuto torto. Non mi preoccupo in ogni modo, della opinione altrui, ed affermo senza esitare, che questo *Ritratto* è fra le cose più pregevoli dell'esposizione. Da una tecnica tutta personale egli ha saputo trarre concezioni plastiche quali raramente è dato di ammirare. A mio avviso l'Oprandi è un artista nel senso più largo e schietto» (Curti 1916, pp. 129-130).

Oprandi si formò inizialmente alla Scuola d'Arte applicata all'Industria di Bergamo (1899-1900), per frequentare in seguito le lezioni di Ponziano Loverini all'Accademia Carrara, dove rimase fino al 1907. Presenza costante e apprezzata alle esposizioni lombarde a partire dal 1905, nel 1913 vince il Pensionato Oggioni, una borsa di studio triennale che gli consentiva di ritornare a Roma per un periodo di perfezionamento. Il *Ritratto di Giovanni Ambiveri* si colloca a chiusura di questa lunga stagione giovanile, suggellata dalla partenza per il fronte dell'Adamello nel luglio 1916. La salda impostazione della figura risente ancora di Loverini, ma guarda anche alla monumentalità di Cesare Tallone. Cifra distintiva della personalità di Oprandi è invece il raffinatissimo gioco cromatico. L'immagine è costruita attraverso una gamma ristretta di toni sapientemente modulati, che vanno dal nero, al blu di prussia, al verde petrolio, sui quali s'accendono il rosa dell'incarnato e il bianco della camicia. È stato osservato come le atmosfere del dipinto richiamino *L'Archivista*, eseguito nel 1922 e ora al Seminario Vescovile di Bergamo; anche se un confronto forse più calzante è quello con il bel *Ritratto muliebre* anch'esso custodito presso il Seminario bergamasco, a sua volta caratterizzato da una stesura liquida e vibrante, di consistenza perlacea, per piccoli tocchi di colore accostati che fanno emergere gradatamente la figura dallo sfondo.





# Bibliografia

## Abbattista Finocchiaro 2010

Antonia Abbattista Finocchiaro, *Caritatevoli benefattori*, in Maria Mencaroni Zoppetti, Antonia Abbattista Finocchiaro, *I volti della generosità. Ritratti della borghesia illuminata della Bergamo dell'Ottocento, dalla fondazione Casa di ricovero S. Maria ausiliatrice onlus*, Bergamo, Officina dell'Ateneo, 2010, pp. 15-22.

## Accademia Carrara 2005

*Accademia Carrara. I dipinti dell'Ottocento*, Milano, Skira, 2005.

## Angelini, Bellotti 1955

Luigi Angelini, Severino Bellotti, *Romeo Bonomelli*, introduzione di Achille Locatelli Milesi, Milano, Silvana, 1955.

## Benati, Mazzocca, Morandotti 2010

Daniele Benati, Fernando Mazzocca, Alessandro Morandotti (a cura di), *Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh*, catalogo della mostra (Forlì, Musei di San Domenico, 24 gennaio - 20 giugno 2010), Cinisello Balsamo, Silvana, 2010.

## Bortolotti 2012

Adriana Bortolotti, *Il monumento a Garibaldi in Bergamo, aspetti politici e artistici*, in *Musei lombardi a tre colori. Materiali tra storia e arte*, Torino, Allemandi, 2012, pp. 105-114.

## Capponi 2018

Silvia Capponi, *Riflessioni sull'avvio della carriera artistica di Giorgio Oprandi*, in Marco Albertario, Silvia Capponi (a cura di), *Giorgio Oprandi 1883-1963. Lo sguardo del viaggiatore*, catalogo della mostra (Lovere, Galleria dell'Accademia Tadini, 30 giugno - 9 settembre 2018), Bergamo, Lubrina Bramani, 2018, pp. 22-31.

## Carlessi, Oberti 2004

Maria Cornelia Carlessi, Gualtiero Oberti, *Vittore Tasca e la sua villa di Brembate*, Cinisello Balsamo, Silvana, 2004.

## Carnazzi 1900

Felice Carnazzi, *Diario-Guida della città e Provincia di Bergamo. Anno Ottavo. 1900*, Bergamo, Bolis, 1900.

## Catalogo 1888

*Catalogo della libreria del fu cav. Francesco Salvi, donata dalla di lui vedova signora Egilda Ravasio (Biblioteca civica di Bergamo)*, Bergamo, Cattaneo-Gaffuri e Gatti, 1888.

## Caversazzi 1946

Ciro Caversazzi, *Giovanni Carnovali: il Piccio*, 3. ed., Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1946.

## Cremonesi 1851

Giovan Battista Cremonesi, *Esposizione di Belle Arti nell'Accademia Carrara in Bergamo - 1851*, in «Giornale di Bergamo», 74, 16 settembre 1851.

## Curti 1916

Antonio Curti, *Alla Biennale di Brera. Note. La pittura*, in «Pagine d'arte», III, 17, 30 ottobre 1916, pp. 129-131.

## Dauli 1916

Gian Dauli, *Art news from Italy*, in «American Art News», XV, 3, 28 ottobre 1916, pp. 1-8.

## De Vecchi 1998

Pierluigi De Vecchi, *Giovanni Carnovali detto il Piccio. Catalogo ragionato*, schede di Maria Piatto, Milano, Motta, 1998.

## Esposizione 1841

*Esposizione dei concorsi ai premi e delle opere degli artisti e dilettanti allievi dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo, Crescini, 1841.

## Esposizione 1842

*Esposizione dei concorsi ai premi e delle opere degli artisti e dilettanti allievi dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo, Crescini, 1842.

## Esposizione 1851

*Esposizione dei concorsi ai premi e delle opere degli artisti e dilettanti allievi dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo, Crescini, 1851.

## Galizzi 1962

Gian Pietro Galizzi, *In memoria dell'avv. Tiraboschi*, in «Bergomum», LVI, 1-2, 1962, pp. 141-143.

## Gambirasio 1966

Giacinto Gambirasio, *Seriato nella storia*, Bergamo, Edizioni Orobiche, 1966.

## La villa 1889

*La villa del colonnello Tasca a Brembate - Monumenti e ricordi patriottici*, in «Gazzetta Provinciale di Bergamo», XVIII, 265, 30 novembre 1889.

## L'Esposizione 1896

*L'Esposizione al Circolo Artistico*, in «L'Unione. Organo del Partito Liberale bergamasco», VI, 2, 3-4 gennaio 1896.

## Locatelli 1852

Agostino Locatelli, *Guida commerciale industriale artistico statistica di Bergamo e sua provincia. Anno II. 1852*, Bergamo, Terraneo, 1852.

## Locatelli 1887

P.L. [Pasino Locatelli], *Francesco Salvi*, «Bergamo o sia Notizie Patrie. Almanacco Scientifico-Artistico-Letterario per l'anno bisestile 1888», LXXIV, serie VII, Bergamo, Pagnoncelli, 1887, pp. 150-155.

## Lorandi 1987

Marco Lorandi, *Giorgio Oprandi*, Bergamo, Grafica e Arte Bergamo, 1987.

## Lorandi 1992a

Marco Lorandi, *Giorgio Oprandi*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. Volume quarto. La generazione del Novecento*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 319-350.

## Lorandi 1992b

Marco Lorandi, *Giovanni Cavalleri detto Rana*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. Volume terzo. L'età del Simbolismo*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 174-193.

## Lucilio 1905-1906

Lucio Lucilio, *Le Belle Arti all'Esposizione di Milano*, in «Natura ed Arte», 1905-1906, XVIII, pp. 371-382.

## Mangili 2007

Renzo Mangili, *L'occhio del Piccio sulla natura*, in Fernando Mazzocca, Giovanni Valagussa (a cura di), *Piccio l'ultimo romantico*, catalogo della mostra (Cremona, Centro Culturale Santa Maria della Pietà, 24 febbraio - 10 giugno 2007), Cinisello Balsamo, Silvana, 2007, pp. 69-79.

## Mangili 2014

Renzo Mangili, *Piccio. Tutta la pittura e un'antologia grafica*, Bergamo, Lubrina, 2014.

## Marangoni 1931

Guido Marangoni, *Cronache bergamasche. La mostra Oprandi*, in «Emporium», LXXIII, 434, febbraio 1931, pp. 123-124.

## Mazzocca 1992a

Fernando Mazzocca, *Francesco Coggetti*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. Volume primo. Il Primo Romanticismo. L'Accademia*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 102-144.

## Mazzocca 1992b

Fernando Mazzocca, *Giacomo Trécourt*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. Volume primo. Il Primo Romanticismo. L'Accademia*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 444-481.

## Mazzocca, Valagussa 2007

Fernando Mazzocca, Giovanni Valagussa (a cura di), *Piccio l'ultimo romantico*, catalogo della mostra (Cremona, Centro Culturale Santa Maria della Pietà, 24 febbraio - 10 giugno 2007), Cinisello Balsamo, Silvana, 2007.

## Mosca 1989-1990

Pietro Mosca, *Arte e costume a Bergamo. Ottocento - Novecento*, presentazione di Raffaele De Grada, ricerca iconografica di Emilio Agazzi, 2 voll., Bergamo, Grafica e Arte Bergamo, 1989-1990.

## Nuovi 1887

*Nuovi quadri del professor Tallone*, in «Gazzetta Provinciale di Bergamo», XVI, 157, 9 luglio 1887.

## Pacia 2018

Amalia Pacia, *Giuseppe Luigi Poli ritrattista a Bergamo tra*

*Neoclassico e Biedermeier*, in «La Rivista di Bergamo», 93, gennaio-marzo 2018, pp. 30-37.

## Palma, Bianchi 2008

Cristina Palma, Matteo Bianchi (a cura di), *Cesare Tallone 1853-1919*, catalogo della mostra (Bellinzona, Museo Villa dei Cedri, 16 marzo - 15 giugno 2008), Bellinzona, Pagine d'arte, 2008.

## Pirastu 2008

Alessandro Pirastu, *Giovanni Ambiveri*, in «La Rivista di Bergamo», 53, gennaio-marzo 2008, pp. 33-38.

## Ragioni 1863

*Ragioni di Gabriele Camozzi col Governo Italiano per i fatti del 1848 e 1849 nella Guerra dell'Indipendenza*, Bergamo, Bolis, 1863.

## Rea 1982

Fernando Rea, *Romeo Bonomelli*, presentazione di Giorgio Longo, Bergamo, Edizioni Il Conventino, 1982.

## Rea 1992a

Fernando Rea, *Ermenegildo Agazzi*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. Volume terzo. L'età del Simbolismo*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 24-55.

## Rea 1992b

Fernando Rea, *Romeo Bonomelli*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. Volume terzo. L'età del Simbolismo*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 118-148.

## Rea 1995a

Fernando Rea (a cura di), *Mostra del centenario*, in *Circolo Artistico Bergamasco. Centenario della fondazione 1895-1995. Mostra del Centenario. Pittura a Bergamo da Tallone a Loverini*, catalogo della mostra (Bergamo, Sant'Agostino, 22 settembre - 20 ottobre 1995), Bergamo, Mariani & Monti, 1995, pp. 199-349.

## Rea 1995b

Fernando Rea (a cura di), *Epistolario Bonomelli-Pellizza*, in *Circolo Artistico Bergamasco. Centenario della fondazione 1895-1995. Mostra del Centenario. Pittura a Bergamo da Tallone a Loverini*, catalogo della mostra (Bergamo, Sant'Agostino, 22 settembre - 20 ottobre 1995), Bergamo, Mariani & Monti, 1995, pp. 352-372.

## Rea, Rossi 2001

Fernando Rea, Francesco Rossi (a cura di), *Primizie d'artista. Dipinti degli allievi di Diotti, Scuri e Tallone in Accademia Carrara*, catalogo della mostra (Bergamo, Palazzo della Ragione, 16 giugno - 22 luglio 2001), Bergamo, Accademia Carrara, 2001.

## Rebora 1992

Sergio Rebora, *Carmela Maestroni*, in *I pittori bergamaschi*

dell'Ottocento. Volume quarto. *La generazione del Novecento*, Bergamo, Bolis, 1992, p. 242.

#### Rodeschini Galati 1992a

Maria Cristina Rodeschini Galati, *Giuseppe Luigi Poli*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. Volume primo. Il Primo Romanticismo. L'Accademia*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 276-282.

#### Rodeschini Galati 1992b

Maria Cristina Rodeschini Galati, *Giuseppe Rillosi*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. Volume primo. Il Primo Romanticismo. L'Accademia*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 288-304.

#### Rossi 1979

Francesco Rossi, *Accademia Carrara Bergamo. Catalogo dei dipinti*, collaborazione storico-bibliografica di Rosanna Pacca-nelli, Bergamo, Grafica Gutenberg, 1979.

#### Rossi 1985

Francesco Rossi (a cura di), *Per una Galleria d'Arte Moderna*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 9 novembre 1985 - 31 marzo 1986), Bergamo, Accademia Carrara, 1985.

#### Rossi 1992

Francesco Rossi, *Ritrattistica 1850-1900*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. Volume terzo. L'età del Simbolismo*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 9-12.

#### Rossi 1995

Francesco Rossi (a cura di), *Accademia Carrara. 4. Catalogo dei dipinti. Secolo XIX*, Bergamo, Accademia Carrara, 1995.

#### Rossi 1996

Francesco Rossi (a cura di), *Maestri e artisti. 200 anni della Accademia Carrara*, catalogo della mostra (Bergamo, ex Monastero di Sant'Agostino / Circolo Artistico Bergamasco, 20 settembre - 1 dicembre 1996), Milano, Skira, 1996.

#### Rossi 1997

Francesco Rossi (a cura di), *Il segno romantico. La donazione Carlo Rumi. I taccuini di viaggio di Daniele Farina*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 30 giugno - 31 agosto 1997), Bergamo, Accademia Carrara, 1997.

#### Rossi 2004

Francesco Rossi (a cura di), *Il museo in dono. 10 anni di doni, legati, depositi all'Accademia Carrara di Bergamo*, catalogo della mostra (Bergamo, Accademia Carrara, 20 giugno - 29 agosto 2004), Bergamo, Accademia Carrara, 2004.

#### Ruggeri da Stabello 1842

Pietro Ruggeri da Stabello, *Rime bortoliniane*, Bergamo, Mazzoleni, 1842.

#### Solza 1992a

Cinzia Solza, *Alberto Maironi da Ponte*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. Volume secondo. Dal Romanticismo al Verismo*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 241-250.

#### Solza 1992b

Cinzia Solza, *Cesare Maironi da Ponte*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento. Volume secondo. Dal Romanticismo al Verismo*, Bergamo, Bolis, 1992, pp. 251-264.

#### Somaré 1928

Enrico Somaré, *Storia dei pittori italiani dell'Ottocento*, 2 voll., Milano, L'esame, 1928.

#### Somaré 1933

Enrico Somaré, *Cronache bergamasche. Una mostra postuma di Cesare Tallone*, in «Emporium», LXXVIII, 465, 1933, pp. 194-197.

#### Somaré 1945

Enrico Somaré, *Cesare Tallone*, Milano, Edizioni dell'Esame, 1945.

#### Tallone 1936

Enea Tallone, *Il periodo bergamasco di Cesare Tallone, grande pittore moderno*, in «L'Eco di Bergamo», 3 settembre 1936.

#### Tallone 2005

Gigliola Tallone, *Cesare Tallone*, Milano, Electa, 2005.

#### Tiraboschi 1922

Alessandro Tiraboschi, *Il socialismo in bergamasca*, in «La Rivista di Bergamo», I, 4, aprile 1922, pp. 178-181.

#### Un nuovo 1922

*Un nuovo ritratto di Cesare Tallone*, in «Emporium», LVI, 335, 1922, p. 324, tav. 335.

#### Zanella Manara, Mazzocca 1998

Emma Zanella Manara, Fernando Mazzocca (a cura di), *Giuseppe De Albertis (1763-1845). Un pittore della realtà tra Appiani e Hayez*, catalogo della mostra (Milano, Museo di Storia Contemporanea, 19 maggio - 14 giugno 1998; Arona, ex Convento della Purificazione, 27 giugno - 30 agosto 1998; Gallarate, Museo della Società Gallaratese per gli Studi Patri, 17 settembre - 18 ottobre 1998), Milano, Mazzotta, 1998.

#### Zucchelli 1953

Nino Zucchelli (a cura di), *Tallone. Catalogo della mostra celebrativa per il centenario della nascita*, testi di Carlo Carrà e di Ciro Claversazzi, Bergamo, Conti, 1953.

Finito di stampare nel mese di settembre 2019 da GRAFICA & ARTE – Bergamo

**GRAFICA & ARTE** 

© Copyright 2019 Fondazione Credito Bergamasco, Bergamo. I diritti di traduzione, riproduzione e adattamento totale o parziale, con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.

© 2019 Gli autori per i loro testi

Crediti Fotografici

© Fondazione Credito Bergamasco

© Fondazione Accademia Carrara

© Museo delle storie di Bergamo, Archivio fotografico Sestini

© Milano, Civico Archivio Fotografico

ISBN 978-88-85478-17-6

La mostra *Lo specchio della Città. Il ritratto tra '800 e '900 attraverso le collezioni nascoste dell'Accademia Carrara* ha carattere divulgativo e non ha scopi di lucro; l'ingresso all'esposizione è libero e il presente catalogo è a disposizione gratuita del pubblico fino ad esaurimento delle copie.

La Fondazione Credito Bergamasco manifesta la sua più sentita gratitudine a Camozzi Automation e Nettuno Srl per il sostegno assicurato nel 2019 alle iniziative culturali della Fondazione stessa.



Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo

www.fondazionecreberg.it





FONDAZIONE  
CREDITO  
BERGAMASCO

