

# ABELÀSE

## 4

«Ma la totalità delle mie tragedie parendomi a quell'epoca essersi  
fatta oramai cosa matura per una stampa generale, mi proposi  
allora di voler almeno cavar questo frutto dal mio soggiorno  
che sarei per fissare d'allora in poi in Parigi, di farne  
una edizione bella, accurata, **a bell'agio**»

Vittorio Alfieri - *Vita*, IV, 17

*A Carlo Rocca (Ponte S. Pietro, 1939 - 2015)*  
*amico dei libri e delle biblioteche*

Con il contributo di:



Con la collaborazione di:



Con il patrocinio di:



# ABELÀSE

## QUADERNI DI DOCUMENTAZIONE LOCALE

4



SISTEMA BIBLIOTECARIO AREA NORD-OVEST  
PROVINCIA DI BERGAMO  
2015

“Abelàse: quaderni di documentazione locale”

a cura del Sistema bibliotecario Area Nord-Ovest  
della Provincia di Bergamo

numero 4, aprile 2015

*Direzione e redazione:* Sistema bibliotecario Area Nord-Ovest Bergamo  
via Piave, 22 - 24036 Ponte San Pietro (BG)  
telefono 035 610330 - fax 035 4377337

[www.sbi.nordovest.bg.it](http://www.sbi.nordovest.bg.it)

*Coordinamento redazionale:* Gian Luca Baio ([glbaio@yahoo.it](mailto:glbaio@yahoo.it))

*Impaginazione realizzata su piattaforma open source:* Claudio Galante

*Si ringrazia per la preziosa collaborazione:* Pierangelo Usubelli

*Stampa:* ARTI GRAFICHE PAPINI  
Cisano Bergamasco (BG)

*In copertina:* Lorenzo Lotto, *Assunzione della Vergine* (particolare) (olio su tela)  
(Celana di Caprino Bergamasco, Chiesa di S. Maria Assunta)  
(si veda pag. 126)

© Sistema bibliotecario Area Nord-Ovest Bergamo



## PRESENTAZIONE

“**M**ariuccia, ora è poco, telefonava a Zogno, paese brembano, per incaricare qualcuno di avvertire una domestica che rientrasse a Bergamo. Uddi due nomi di paesucoli. A quei nomi si destò con l’acutezza di una lama la verità nativa di una Valle: dopo alquanto tempo che giaceva assopita si destò come memoria, di persona lontana o defunta, precisata in sensazione fisica. Per la durata di un attimo riebbi l’idea e il tono di quei greti di fiume, il verde dei noccioli e dei castagni; certe viti stente nascoste sugli altopiani, dove s’attorcigliano i fagioli”; proprio dalla suggestione di questa preziosa *madeleine* proustiana orchestrata con la consueta sontuosa eleganza di stile dal maestro Gianandrea Gavazzeni e raccolta nel *journal* intimo *Le campane di Bergamo*, ci piace partire per sbizzare la breve nota introduttiva a giustificazione di questo numero della rivista *Abelase*: non solo per il riferimento “brembano” in essa contenuto e che sarà il *leitmotiv* topografico – con parziali ma significativi “sconfinamenti” – in cui si muoveranno le pagine a seguire ma soprattutto per la componente evocativa quasi automatica che la definisce e che vorremmo fosse la stessa – *mutatis mutandis* – alla base del nostro progetto e delle sue finalità.

L’occasione di partenza ci è stata offerta dalla grande esposizione cittadina dedicata al pittore cinquecentesco Palma il Vecchio che – insieme alla tanto attesa riapertura delle sale dell’Accademia Carrara – si presenta come l’evento artistico di copertina da offrire ai bergamaschi e agli ospiti di EXPO 2015; intorno alla mostra si sono immediatamente coese molteplici realtà culturali, sociali ed economiche della terra bergamasca, ciascuna partecipando attivamente alla costruzione di un modello di *partnership* teso a garantire successo alla manifestazione in un grande momento di corallità per la promozione del territorio tutto. Tale circostanza, unita all’origine serinese del pittore e alla presenza – fortunatamente protrattasi fino a oggi – di alcuni suoi capolavori all’interno delle chiese di taluni paesi facenti parte del nostro Sistema bibliotecario, offrivano un’occasione troppo ghiotta per non cercare in qualche modo di contribuire, pur in parte modesta, alla buona riuscita di quel virtuoso sinergismo territoriale tra istituzioni socio-culturali, soggetti economici e *network* formativi che ha visto finalmente città e territorio affiancati in maniera non formale in quello che Angelo Piazzoli ha definito come “metodo Palma”: evento squisitamente culturale su cui costruire un reale contesto attrattivo per intercettare istanze d’alfabetizzazione locale ma anche auspicabili flussi turistici capaci di contribuire a creare effervescenza e indotto in un contesto socio-economico tanto complesso e decisivo.

Tuttavia, non volendo in alcun modo sovrapporci ai contributi specialistici redatti in occasione dell’esposizione cittadina e in linea con l’intento divulgativo

della rivista, abbiamo cercato di “parlare” di Palma il Vecchio in maniera indiretta, “evocandolo” per così dire all’interno della produzione pittorica di quegli artisti a lui contemporanei (alcuni direttamente conosciuti o comunque artisticamente *frequentati*) che hanno lasciato opere-capolavoro assolute, poco conosciute e francamente stupefacenti all’interno delle chiese di alcuni paesi delle valli Brembana, Imagna e S. Martino idealmente raccordate dall’antico e sempre storicamente “decisivo” snodo territoriale di Lemine: vasta area geografica che si sviluppa dal confine occidentale estremo della Terraferma veneziana posto sull’Adda, fino al territorio di Ponteranica, ormai a ridosso della città.

Intorno all’ultimo ventennio del XV secolo le vallate bergamasche sono tra i principali luoghi di destinazione della produzione pittorica d’altare esportata dalle botteghe artistiche veneziane; Palma il Vecchio nasce a Serina probabilmente nel 1480 e di tale produzione senz’altro avrà avuto modo di conoscere da un lato le opere già presenti sul territorio durante la sua giovinezza e le tappe aurorali del suo non precisato alunnato, dall’altro l’abbondanza di capolavori di pittori a lui coevi che nel primo trentennio del ’500 arricchiranno ulteriormente la panoplia artistica di questa porzione di Bergamasca: tutto in una feconda contaminazione fatta di ricezione e di ispirazione, di influsso e mescolanza tra “prendere e dare”, innestandosi per un verso sulla tradizione e facendosi per l’altro tradizione stessa. Da Vittore Carpaccio a Cima da Conegliano, da Lattanzio da Rimini a Lorenzo Lotto, dai polittici fondo oro alle pale unificate con sfondo paesaggistico, dai vivariniani ai belliniani, i contributi contenuti in questo numero di *Abelase* introducono alla conoscenza dei capolavori presenti nel territorio all’epoca di Palma e ne propongono la visione diretta *in situ*, spesso nei medesimi luoghi per cui furono concepiti più di cinque secoli fa e in cui sono miracolosamente rimasti senza soluzione di continuità: in un intrigante gioco “morelliano” alla ricerca di un dettaglio, un accenno, una velata evocazione automatica che possano *convocare* in maniera indiretta ma suggestiva la grande arte palmesca o comunque contribuire a una più piena comprensione della sua epoca, delle tradizioni rinascimentali e in generale di quel *milieu* artistico che lo vide tra i protagonisti assoluti.

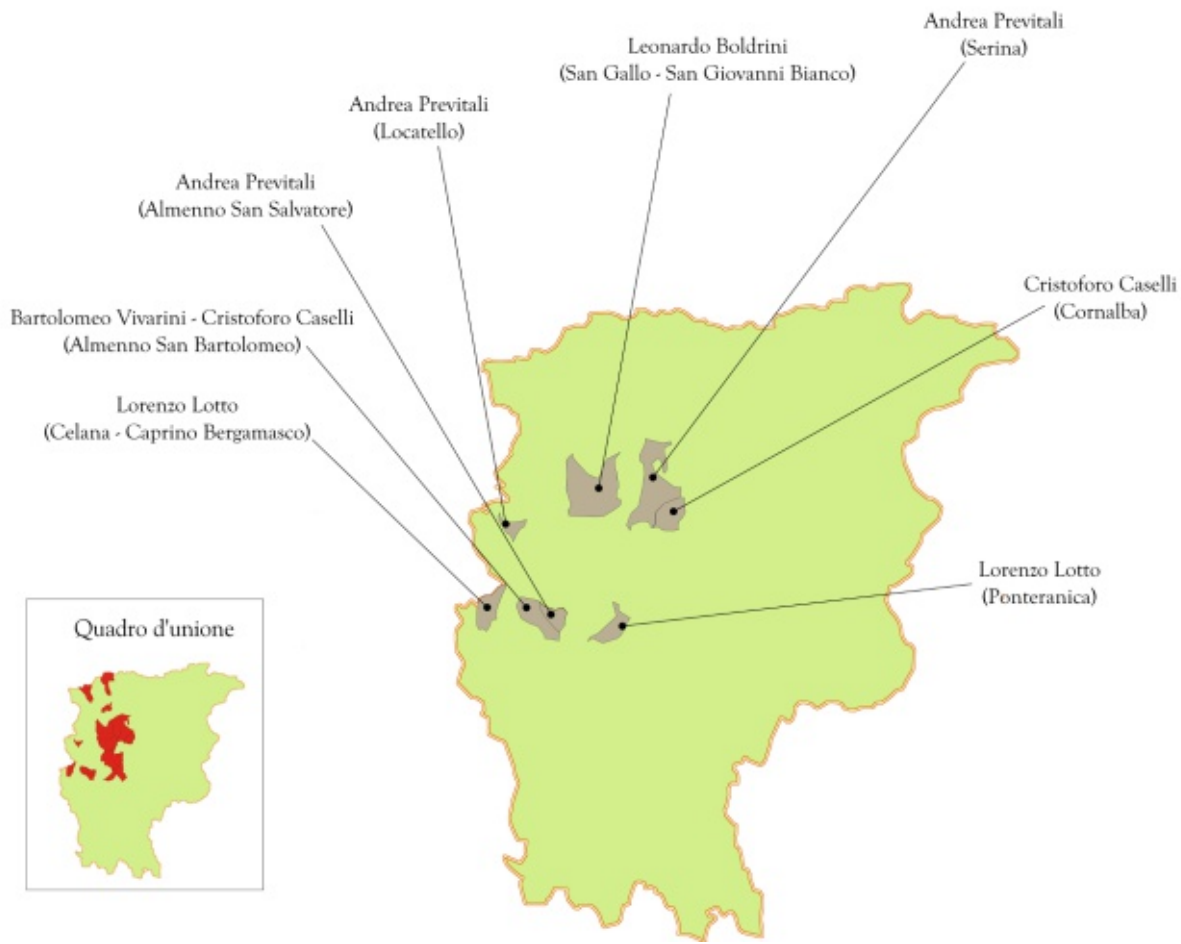
E in accordo con il professor Giovanni C.F. Villa (curatore d’eccezione della mostra dedicata a Palma il Vecchio, amico e sostenitore generoso di questo progetto) la redazione di questi articoli-scheda - chiari e divulgativi, per fornire un agile *vademecum* a chi volesse aggiungere alla visita della mostra in città anche la visione di questo *patrimonio diffuso*, più periferico ma non meno importante - abbiamo voluto affidarla a giovani del territorio, laureati o laureandi in discipline legate alla storia dell’arte, in modo tale da offrire loro una vetrina editoriale speriamo non del tutto inutile al loro curriculum e nel contempo di guardare i fatti artistici

del passato con una prospettiva differente, talvolta “laterale”, più libera da condizionamenti e soprattutto carica di quel futuro che si dovrà a ogni livello contribuire a rendere per loro seducente e fecondo di entusiasmo; nella convinzione che forse solo ridando un futuro attrattivo alle giovani generazioni e investendo con coraggio - e risorse - su di esse si potrà sperare di uscire dall’astenia di questo presente problematico: quindi puntare sui giovani e cogliere l’occasione di EXPO, come ci ha ricordato Carlo Pesenti in una recente intervista.

Dunque pagine di divulgazione artistica ma con una possibile ricaduta collettiva: un modo per “mostrarsi” individuando alcune eccellenze del nostro territorio ma anche uno strumento funzionale alla maturazione dello sguardo storico dell’intera comunità locale, capace anche di definire nuovi spazi di cittadinanza consapevole, vissuta e condivisa. E al termine di questa piccola ma entusiasmante avventura editoriale avremmo da ricordare e ringraziare molti, persone e istituzioni: dall’Università di Bergamo alla Fondazione Credito Bergamasco, dalla Fondazione “Adriano Bernareggi” all’Ufficio diocesano Beni culturali e Arte sacra; per loro e per tutti, lo facciamo con un augurio che nasce da una consapevolezza raccolta proprio nelle parole conclusive del saggio di una delle giovanissime collaboratrici di questo numero della rivista: “Cogliere l’opportunità offerta dalla mostra dedicata a Palma il Vecchio e dedicarsi alla riscoperta dei piccoli e grandi tesori nascosti nella nostra provincia può essere l’occasione per riconoscere alla città il suo valore culturale e dimostrare che in fondo Bergamo è un po’ come Cenerentola: inconsapevole della sua bellezza e magari tutta sporca di cenere... ma pur sempre una regina”. Meglio forse non si poteva dire.

#### I bibliotecari del Sistema dell’Area Nord-Ovest \*

\* Il Sistema comprende le biblioteche di: Antenna Europea del Romanico, Almenno San Bartolomeo, Almenno San Salvatore, Ambivere, Barzana, Bedulita, Berbenno, Bonate Sopra, Bonate Sotto, Bottanuco, Bracca, Brembate di Sopra, Calusco d’Adda, Capizzone, Capriate San Gervasio, Caprino Bergamasco, Carvico, Centro Studi Valle Imagna, Chignolo d’Isola, Cisano Bergamasco, Corna Imagna, Cornalba, Costa Serina, Costa Valle Imagna, Cusio, Filago, Fui piano Imagna, Lenna, Locatello, Madone, Mapello, Medolago, Oltre il Colle, Palazzago, Piazza Brembana, Ponteranica, Ponte San Pietro, Pontida, Presezzo, Roncola, Rota d’Imagna, San Giovanni Bianco, San Pellegrino Terme, Santa Brigida, Sant’Omobono Terme, Sedrina, Serina, Solza, Sorisole, Sotto il Monte Giovanni XXIII, Stozza, Suisio, Terno d’Isola, Ubiale Clanezzo, Valbrembilla, Valbrembo, Valnegrà, Villa d’Adda, Zogno (per una breve nota sul Sistema bibliotecario dell’Area Nord-Ovest si veda pagina 123).



Artisti oggetto di analisi nelle Schede-saggio e collocazione geografica delle loro opere



## Le schede-saggio





Leonardo Boldrini, *Polittico di San Gallo* (particolare)





## Due veneziani del tardo Quattrocento per l'orgoglio dei migranti bergamaschi: Bartolomeo Vivarini e Leonardo Boldrini

Quando si parla di come la cultura figurativa veneta, e segnatamente quella veneziana, abbia influito sulla pittura bergamasca nella seconda metà del XV secolo, non si può prescindere dal ruolo giocato dalla committenza. Il tessuto sociale, gli scambi economici, le esigenze devozionali e culturali hanno influito profondamente sulle richieste fatte agli artisti, sulle scelte estetiche e sulla creazione di un immaginario figurativo che, a livello locale, nella seconda metà del Quattrocento si orientava ancora verso i due poli di Milano e Venezia. Il territorio bergamasco era diventato parte integrante dei domini della Serenissima dagli anni Venti del secolo e, da provincia decentrata qual era, nelle opere d'arte figurativa prediligeva spesso - non senza eccezioni - un linguaggio ancora molto vicino alla tradizione tardogotica, nonostante i fermenti di aggiornamento rinascimentale fossero già saldamente patrimonio di varie città dell'Italia settentrionale. Un fenomeno largamente diffuso nelle valli bergamasche nel secondo Quattrocento fu l'importa-

zione di opere di fattura veneziana; ciò è testimoniato, ad esempio, dalla *Madonna col Bambino in trono* di Bartolomeo Vivarini e dal *Polittico di San Gallo* di Leonardo Boldrini. Si tratta di opere somiglianti sotto molti aspetti ed appartenenti al medesimo contesto: sono anzitutto coeve, databili all'ultimo ventennio del Quattrocento, e realizzate da due pittori veneziani legati da rapporti di collaborazione o alunnato, affini nelle scelte stilistiche e iconografiche. Sono dipinti di carattere devozionale destinati a chiese di piccoli borghi vallivi bergamaschi, dove le esigenze di culto e la sensibilità popolare restavano saldamente ancorate alla tradizione tardo medievale dei polittici a fondo oro, con scarso interesse verso le novità linguistiche più avanzate del rinascimento fiorentino o padovano-ferrarese (in cui si diffondevano, gradualmente, la pala unificata e lo sfondo paesaggistico). Infine, ma di primaria importanza, furono verosimilmente commissionate da bergamaschi emigrati a Venezia che, avendo fatto fortuna, offrirono alle loro

comunità d'origine, spesso molto povere, un segno di devozione e affetto, ma soprattutto un simbolo della prosperità economica raggiunta in terre lontane, rivolgendosi a pittori di sicura fama - lagunari naturalmente - che fossero ancora aderenti a stilemi più tradizionali rispetto a quegli aggiornamenti richiesti dalla committenza veneziana. Questo è il caso delle botteghe di Bartolomeo Vivarini e Leonardo Boldrini che, specialmente nella fase finale della loro attività, scelsero di rinunciare alle committenze locali e ampliare il loro mercato alle aree geograficamente più marginali e culturalmente più attardate della Serenissima, pur di rimanere fedeli al linguaggio della loro originaria formazione.

È forse quest'ultimo l'aspetto che accomuna maggiormente le due opere esaminate in questo scritto, che si propone di essere una "guida alla visione" di due dipinti rinascimentali poco noti del patrimonio bergamasco. L'osservazione ravvicinata dei dettagli spesso svela, piacevolmente, molto più di quanto ci si aspetti da un dipinto devozionale antico, perciò parallelamente alla lettura si suggerisce una visione diretta delle opere.

Ottimo pretesto per una passeggiata alla scoperta del nostro "patrimonio diffuso".

**Bartolomeo Vivarini, *Madonna col Bambino in trono*, (firmato e datato 1485), Almenno San Bartolomeo, Chiesa parrocchiale di S. Bartolomeo apostolo.**

### Il contesto

La chiesa parrocchiale di Almenno San Bartolomeo, edificio neoclassico realizzato tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo dall'architetto Girolamo Salvatore Lucchini come rimaneggiamento di più antiche vestigia quattrocentesche, accoglie interessanti opere d'arte tra cui spiccano la pala quattrocentesca di Bartolomeo Vivarini (Venezia 1430 circa - post 1491) e quella cinquecentesca firmata da Giovan Battista Moroni con le *Nozze mistiche di Santa Caterina d'Alessandria*. La *Madonna* di Vivarini è conservata nella cappella di san Timoteo (la prima sulla sinistra rispetto all'ingresso), in una posizione laterale e di discreta altezza rispetto al piano di calpestio.

Bartolomeo Vivarini nacque attorno al 1430 in una nota famiglia di pittori di Murano (Venezia), dove apprese l'arte del dipingere sotto la guida del fratello maggiore Antonio, dal quale in seguito ereditò anche la bottega e la clientela. La sua fu una formazione di stampo veneto, dove la tradizione tardogotica veniva in quegli anni gradualmente aggiornata alle novità rinascimentali, specialmente attra-





Bartolomeo Vivarini, *Madonna col Bambino in trono* (particolare)

verso la figura di Giovanni Bellini. Le sue esperienze lavorative si estesero però anche oltre la natia Venezia e le province dell'entroterra, raggiungendo l'ambiente artistico padovano, dove Bartolomeo approfondì la conoscenza delle avanguardie linguistiche di Andrea Mantegna e della bottega di Francesco Squarcione, oltre che di Donatello, orientati al recupero del linguaggio e dell'iconografia della classicità in chiave antiquaria e archeologizzante. Lo spiccato plasticismo delle loro forme lo influenzò al punto da divenire uno dei tratti distintivi dello stile di Bartolomeo, assieme a un disegno fortemente incisivo e all'uso di colori intensi, smaltati e luminosi. La sua produzione fu caratterizzata dalla prevalenza di polittici e pale devozionali e si estese nelle terre della Serenissima fino a raggiungere la Bergamasca, specialmente nella fase finale del suo percorso artistico (gli ultimi trent'anni del Quattrocento) quando, ormai superato in patria da artisti più aggiornati come Giovanni Bellini, Antonello da Messina e dal suo stesso nipote Alvise, vide restringersi il suo mercato ad aree geograficamente più defilate e culturalmente più attardate e conservatrici, che ancora apprezzavano stilemi e iconografie tradizionali. La *Madonna* di Almenno infatti fu solo il primo di una serie di opere commissionate a Vivarini

per la Bergamasca tra gli anni Ottanta e Novanta del secolo, prevalentemente in valle Seriana, portandolo al punto di monopolizzare il mercato artistico delle valli.

### L'opera

Il dipinto è realizzato con colori a tempera su tavola. Attualmente si mostra isolato e munito di una semplice cornice dorata, ma originariamente costituiva la pala centrale di un trittico, i cui scomparti laterali ospitavano probabilmente le rappresentazioni dei santi Giovanni Battista e Bartolomeo, purtroppo dispersi in seguito allo smembramento del complesso avvenuto presumibilmente nel XVIII secolo. È stata ipotizzata la presenza originaria anche di un secondo ordine di tavole o almeno di una cimasa di coronamento superiore, la quale potrebbe corrispondere al *Cristo morto e due angeli* attualmente conservato a Greenville (South Carolina, USA).

Dal punto di vista iconografico, la pala di Almenno della *Madonna col Bambino in trono* mostra un'immagine devozionale molto diffusa tra l'epoca gotica e quella rinascimentale e sottolinea anzitutto il ruolo di Maria come *Madre di Dio* e *Sedes sapientiae*, ossia sede della Sapienza Divina incarnata in Cristo, perché la Vergine assisa è a sua volta il trono del Figlio, nonché

“sede” per il suo concepimento umano e tramite virginale della sua venuta al mondo. Questo tipo di rappresentazione è detta anche *Madonna in maestà*, derivando proprio dalla presenza del trono una connotazione regale e di dominio. Qui si tratta di un trono architettonico in marmo grigio-rosato, dalle forme pulite ed essenziali arricchite solo da modanature tipiche dell’architettura classica. Scaldano la freddezza di questa seduta l’inserito in marmo mazzato del basamento, ai piedi della Madonna, e lo stendardo purpureo che fa risaltare le figure rispetto al fondo oro. Quest’ultimo è un retaggio della cultura tardogotica e, ancor prima, di quella delle icone bizantine, che a queste date risulta una scelta molto arcaizzante, già ampiamente superata dagli sfondi naturalistici che caratterizzano la coeva pittura veneta più aggiornata, specialmente quella di Giovanni Bellini e Antonello da Messina. Nel Rinascimento però l’immagine di Maria col Bambino ha ormai perso l’impassibile ieraticità tipica di questo tipo di rappresentazione nell’epoca medievale, per lasciare posto a un atteggiamento molto più umano e caloroso: il Bambino, che gioca con un uccellino sgambettando sul suo cuscino, è trattenuto teneramente dalla madre; il suo sguardo vispo si volge a lei, la quale però abbassa gli occhi in atteggiamento

sommesso e pensoso, esprimendo così la sua consapevolezza del futuro del piccolo che le sarà crudelmente strappato dagli eventi della Passione. Infatti il suo sguardo è indirizzato al variopinto cardellino che, in mano al Bambino che pare mostrarlo alla madre, simboleggia l’anima umana redenta dal sacrificio di Gesù: il suo nome latino, *carduelis*, era infatti collegato dagli esegeti medievali alla simbologia del cardo, pianta spinosa interpretata come allusione alla corona di spine di Cristo. Inoltre, nel caso di questo dipinto, persino il suo dispiegare ostentatamente le ali come per liberarsi dalla presa sembra accennare alla forma della croce. Da notare, infine, un curioso e sorprendente “errore” iconografico che riguarda la mano sinistra del Bambino, con la quale afferra il cardellino: è stata infatti rappresentata come una mano destra, creando così un’aberrazione anatomica. Tale imprecisione, da imputarsi forse a un erroneo utilizzo di qualche cartone o modello di repertorio, denuncia la fattura prevalentemente “di bottega” di questa pala.

Quest’opera infatti non è un *unicum* ma, pur essendone stata riconosciuta la buona qualità, è frutto di una produzione quasi seriale e comunque con largo intervento della bottega di Vivarini. Esistono infatti altre due *Madonne col Bambi-*

no contemporanee e decisamente affini a quella di Almenno: la tavola conservata all'Accademia Carrara e quella appartenente al *Polittico di San Cristoforo* attualmente alla Pinacoteca Ambrosiana. La serialità di questo tipo di produzione sarebbe confermata, secondo gli storici, anche dall'epigrafe scritta sul cartiglio che compare sul basamento marmoreo, ai piedi della



Bartolomeo Vivarini,  
*Madonna col Bambino in trono*

Madonna: «FACTUM VENETIIS PER BARTHOLOMEUS VIVARINUM DE MURIANO PINXIT 1485». Ciò indicherebbe inequivocabilmente che l'opera fu realizzata a Venezia dalla bottega di Bartolomeo: l'espressione «PER BARTHOLOMEUS» segnalerebbe la prevalenza dell'intervento di allievi nella realizzazione del dipinto, mentre l'indicazione «VENETIIS» ne preciserebbe la provenienza geografica. Il dipinto è pertanto considerato probabile frutto della committenza di qualche almennese emigrato in laguna che ha inteso omaggiare la chiesa d'origine - ed esaltare il proprio riscatto sociale - con un dono tanto prezioso quanto di pubblica fruizione.

L'impressione di assoluta sobrietà dell'immagine è data sia dalla parsimonia nei dettagli ornamentali, sia da scelte cromatiche equilibrate. Solo il trono marmoreo infatti è elegantemente arricchito da dettagli ornamentali di ascendenza classica (modanature aggettanti, dentelli quadrati, elementi sferici) e qualche venatura rosata, seguendo un tipo di iconografia molto diffusa nella pittura veneta coeva, mentre i tessuti degli abiti e dello stendardo non presentano ricami né ornamentazioni: la loro preziosità è suggerita solo dalla lucentezza dei panneggi, che ricorda quella dei tessuti di seta, e la nota più esplicita in questo senso è il cuscino di un cangiante rosa-verde su cui siede



il Bambino. Sfuggono però a questa impostazione alcuni dettagli e piccole notazioni naturalistiche di gusto “descrittivo”, di ascendenza ancora tardogotica: il fondo oro e i nimbi dorati, che evocano attraverso la preziosità materiale la dimensione divina in cui si colloca simbolicamente l’immagine; le maniche di Maria, i cui polsini sono chiusi da un piccolo bottoncino; la resa dello stendardo, con la struttura dorata elegantemente lavorata alle estremità e il cordoncino in tinta col tessuto, segnato da linee che lo suddividono in quadrati come se fosse appena stato dispiegato dopo essere stato accuratamente riposto per lungo tempo.

Lo stile di Bartolomeo (e naturalmente della bottega da lui diretta) si esprime attraverso una linea disegnativa molto netta e incisiva, memore della plasticità “scultorea” di ascendenza mantegnesca, e che si evidenzia particolarmente nella scelta di un trono in marmo e nel fitto pannello degli abiti mariani, talvolta un po’ troppo spigoloso ma che intende forse suggerire la consistenza “crocante” del tessuto serico. I colori sono smaltati e brillanti, spesso accostati in modo da creare contrasti netti tra colori primari (blu, rosso, giallo), che si esaltano a vicenda restituendo un’impressione ottica estremamente luminosa.

**Leonardo Boldrini, Polittico di San Gallo, (firmato, 1490 circa), San Giovanni Bianco, frazione San Gallo, Chiesa parrocchiale di S. Maria Assunta e S. Gallo.**

### Il contesto

Il polittico di Leonardo Boldrini (Venezia, notizie 1454-1498) è conservato nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta e San Gallo, nella graziosa frazione di San Gallo di San Giovanni Bianco (valle Brembana); l’attuale edificio, realizzato dall’architetto Girolamo Salvatore Lucchini nella prima metà dell’Ottocento su preesistenze di epoca rinascimentale, ha subito parziali rimaneggiamenti negli anni Sessanta del secolo scorso.

L’attuale collocazione del polittico nella cappella laterale di sinistra (fig. a pag. 19) è conseguente ai recenti interventi di restauro, presentati al pubblico nel marzo 2014, che l’hanno restituito alla comunità nel suo splendore cromatico e materico dopo averlo rimosso dalla precedente collocazione absidale – retrostante all’altare maggiore e di cui restano ancora i sostegni incassati a muro – che ne rendeva difficile la fruizione pubblica.

Leonardo Boldrini nacque probabilmente a Murano precedentemente al 1452 (forse negli anni Trenta), ed è documentato come pittore attivo prevalentemente a Venezia. La sua formazione avvenne

probabilmente all'interno della fiorentine bottega muranese di Antonio e Bartolomeo Vivarini, dove lavorò in qualità di allievo o collaboratore. Qui assimilò la graduale trasformazione del linguaggio tardogotico che si stava aprendo alla nuova visione rinascimentale, soprattutto alla luce delle novità padovane (bottega dello Squarcione e Mantegna) e ferraresi (Cosmè Tura), rilette però dai veneti (in particolare Giovanni Bellini) in termini cromaticamente più morbidi. La sua ascendenza stilistica così strettamente vivariniana, che si scorge nella tendenza a forme saldamente plastiche e graficamente disegnate, a panneggi infittiti e a un gusto ornamentale un po' datato, ha condannato per molto tempo Boldrini a una buona dose di sfortuna critica: tra la fine dell'Ottocento e quasi tutta la prima metà del Novecento è stato infatti ritenuto un artista di scarso livello qualitativo, le cui figure sono state giudicate come una riproposizione caricaturale di quelle dei maestri Antonio e Bartolomeo Vivarini. Solo dagli anni Quaranta, critici come Roberto Longhi e Federico Zeri ne hanno rivalutato la figura, contestualmente all'inizio di una ricostruzione rigorosa del suo profilo storico-artistico.

### L'opera

Il polittico è composto da sei tavole

lignee centinate (con la sommità curvilinea), dipinte con colori a olio e disposte su due registri sovrapposti. Perduta la cornice originaria, l'attuale struttura lignea che incornicia e sostiene le tavole è un manufatto realizzato nel 1922 in stile neorinascimentale su disegno di Luigi Angelini, in concomitanza con un intervento di restauro. L'assemblaggio che ne è conseguito ha però alterato gli originali rapporti proporzionali tra le singole pale, cosicché la critica ha talora ipotizzato una provenienza delle stesse da due diversi trittici di Boldrini. Ciò è stato tuttavia smentito dal fatto che il complesso è testimoniato nella sua forma attuale fin dal Seicento e che i tre pannelli inferiori, in origine, erano certamente allineati in modo da restituire la continuità visiva tra i basamenti marmorei su cui poggiano le figure, e probabilmente erano analogamente allineati alla base anche i tre scomparti superiori tra loro.

Le scene di maggior rilevanza sono quelle centrali di tema mariano: l'*Annunciazione e Padre Eterno* (registro superiore) e l'*Incoronazione della Vergine Maria* (registro inferiore), che suggeriscono un legame profondo con la dedicazione di questa chiesa a Maria Assunta. Le figure di quattro santi completano lateralmente il complesso, attirando l'attenzione del fedele sulle scene mariane verso le quali si rivolgono



Leonardo Boldrini, *Polittico di San Gallo*

con la loro posa e il loro sguardo: si tratta, in senso orario dall'alto, di *San Pietro*, *San Sebastiano*, *San Giovanni Evangelista* e *San Gallo*.

L'Annunciazione (fig. a pag. 10) mostra l'arcangelo Gabriele inginocchiato di fronte alla giovane Maria, colta in atteggiamento di umile meditazione sulle Sacre Scritture e che, portando entrambe le mani al petto, sembra esprimere la fiduciosa offerta di sé («*Eccomi, sono la serva del Signore, avvenga di me quello che hai detto*» Lc 1, 38). Al di sopra appare Dio Padre che, sorretto da un nugolo di paffuti angioletti multicolori, benedice il momento del concepimento virginale avvenuto per tramite dello Spirito Santo, qui simboleggiato dalla colomba (fig. a pag. 21). I pavoni che passeggiano sopra il recinto sono emblema di resurrezione e il loro piumaggio maculato, che ricorda gli occhi, allude all'onniscienza divina. Le ali di Gabriele ricordano il variopinto piumaggio di un uccello esotico, mentre l'ampia sopravveste rossa, ricamata e impreziosita da perle e gemme, echeggia la dalmatica dei diaconi. L'offerta del giglio allude alla verginità di Maria, la quale è abbigliata in modo più sobrio, in sintonia con il suo atteggiamento dimesso. Nonostante ciò, è circondata da un arredo di tutto rispetto: un inginocchiatoio completo di seggio, in legno finemente intagliato con ornamentazioni clas-

sicheggianti e un curioso sportello a scomparsa che, lasciato negligenemente aperto, svela un vano interno per custodire quei libri sacri finemente rilegati, posti sul leggio. Anche l'ambientazione, una sorta di chiostro recintato (*hortus conclusus*) che ribadisce simbolicamente la purezza virgineale, rivela un raffinato gusto "antiquario" – tipico rinascimentale – per le architetture classiche (si notino le tarsie marmoree geometriche sul pavimento e il fregio vegetale a palmette sulla sommità del recinto ad arcatelle cieche). L'Incoronazione di Maria (fig. a pag. 23) è un'immagine estranea al racconto evangelico, ma molto frequente nell'iconografia mariana. Il cerimoniale, officiato trinitariamente dal Padre, dal Figlio e dallo Spirito Santo in forma di colomba, ricorda una cerimonia di investitura reale e in questo senso sono da interpretare gli attributi principali: le corone, simbolo di dignità regale; il globo in mano a Cristo, emblema di dominio sul mondo da lui redento; il trono, segno di autorità sovrana. La scena è ambientata all'interno di un giardino che simboleggia il Paradiso (gli angioletti che si intravedono sul fondo oro lo ribadiscono), ed è cinto sul fondo da un roseto, tipico attributo di Maria che è definita la "rosa senza spine" perché immune dal peccato originale. Da notare la monumentalità architettonica del



trono marmoreo, decorato col tipico motivo classicheggiante della “candelabra” (fregio vegetale emergente da un vaso, palesemente richiamato dall’Angelini nella sua cornice “in stile” del 1922), a ricordare il gusto antiquario rinascimentale che anche qui si abbina a un compiaciuto gusto descrittivo per i materiali sontuosi come i tessuti damascati e i gioielli.

*San Pietro*, il più anziano degli apostoli, è rappresentato con i tipici attributi della chioma canuta, la folta e corta barba che incornicia tratti somatici ampi e grossolani, l’abito e il mantello apostolico, in mano il libro delle Sacre Scritture e la chiave, a ricordo della parole con cui Gesù confermava il suo primato sugli apostoli («A te darò le chiavi del Regno dei cieli» Mt 16, 19) dopo che egli l’aveva riconosciuto come Figlio di Dio («Tu sei il Cristo, il Figlio del Dio vivente» Mt 16, 16); in questo senso, il suo sguardo rivolto

verso l’immagine dell’Incarnazione di Cristo nel momento dell’Annunciazione assume una particolare pregnanza simbolica.

Per *San Sebastiano*, soldato romano e martire d’epoca paleocristiana, Boldrini sceglie l’iconografia più arcaica, in cui il giovane compare abbigliato come un cavaliere e non seminudo. In questo caso la foggia degli abiti rispecchia perfettamente la moda maschile nobiliare del XV secolo, con una preziosa sopravveste corta in broccato bicolore e mantello damascato, completato dalla calza rossa aderente richiamata cromaticamente dal copricapo di panno. La spada ricorda la sua professione militare (secondo la tradizione era una guardia dell’imperatore), mentre le frecce sono quelle che lo trafissero quando, legato a un palo, subì il martirio per la sua fede in Cristo. Il *San Giovanni Evangelista* è invece molto tradizionale: raffigurato nella



Leonardo Boldrini, *Polittico di San Gallo* (particolare)

sua età matura, come si deduce dalla folta e candida capigliatura, in semplici abiti apostolici, mostra il volume delle Sacre Scritture aperto sulla prima pagina del suo Vangelo. La splendida calligrafia da codice miniato consente persino di leggerne le parole: «*In principio erat verbum [...]*». Il significato di questo noto brano evangelico allude al potere creativo di Dio e, conseguentemente, al mistero della Incarnazione di Cristo («*In principio era il Verbo, il Verbo era presso Dio e il Verbo era Dio. Egli era in principio presso Dio: tutto è stato fatto per mezzo di lui, e senza di lui niente è stato fatto di tutto ciò che esiste*» Gv 1, 1-3). Sul basamento ai piedi del santo un cartiglio riporta la firma dell'artista: «OP(us) LEONARDI BOLDRINI B(e)NE(di)CTI» (interpretato come “opera di Leonardo Boldrini figlio di Benedetto”).

*San Gallo*, vescovo di Aosta nel VI secolo, è un santo particolarmente venerato a livello locale in quanto condivide il patronato della parrocchia assieme all'Assunta. Indossa un ricco e completo corredo liturgico episcopale, costituito dalla *mitra* (copricapo a due punte) ricamata e gemmata, le *chiroteche* (guanti cerimoniali), un raffinato bastone *pastorale* cesellato a fogliami e statue, e un sontuoso *piviale* (mantello cerimoniale) in broccato rifinito dallo stolone, ricamato con figurine di santi entro nicchie e

chiuso sul petto da un'enorme fibbia gemmata.

Alla luce della lettura delle singole scene, si possono fare alcune considerazioni che le riguardano complessivamente.

Dal punto di vista iconografico, le varie immagini sono accomunate dalla scelta dello sfondo dorato (con la sola eccezione dell'*Annunciazione*, dove il Padre Eterno sbuca da un fitto ammasso di nubi dietro cui si intravede un limpido cielo), che colloca simbolicamente i personaggi in una dimensione ultraterrena. Dal punto di vista stilistico però questa scelta rimanda alla tradizione più arcaica dei “fondi oro”, palesando la presenza di strascichi del tardogotico nello stile di Boldrini. Considerate individualmente, anche le singole rappresentazioni propongono un tipo di iconografia tradizionale (se non addirittura arcaizzante, come nel caso di *San Sebastiano*) e vengono descritte con minuziosità e notevole attenzione per i dettagli, specialmente quelli “suntuari”, ossia legati alla lussuosità di oggetti, abiti e paramenti.

Emergono così talvolta degli spiragli sulla moda dell'abbigliamento e dell'arredo quattrocentesco, non privi di un certo fascino, e anche questo tipo di approccio naturalistico è un retaggio della tradizione tardogotica. Sono state riconosciute numerose affinità e citazioni stilistiche e iconografiche da dipinti



Leonardo Boldrini, *Polittico di San Gallo* (particolare)

di Bartolomeo Vivarini e Vittore Carpaccio, in particolare il modo un po' rigido di panneggiare i tessuti, l'incisività del disegno, l'eleganza algida delle espressioni. Particolarmente insistita è l'attenzione ai dettagli ornamentali e alla preziosità dei materiali. Questo tipo di stile ha indotto a datare l'opera agli anni Novanta del Quattrocento, in corrispondenza della fase terminale dell'attività di Boldrini. Anche la committenza di quest'opera rientra quindi nella predilezione per lo stile vivariniano radicato nelle vallate bergamasche sul finire del Quattrocento.

\*\*\*\*\*

Le due opere esaminate sono un'eloquente testimonianza di quelle correnti di importazione di opere d'arte da Venezia che interessarono il territorio delle valli bergamasche nel secondo Quattrocento, fenomeno che proseguì nel secolo successivo quando anche un numero crescente di artisti locali emigrarono in laguna per aggiornare il loro linguaggio figurativo, come nel caso di Palma il Vecchio, Andrea Previtali e Giovanni Cariani. Sono oggetti d'arte sacra che rendono testimonianza della realtà sociale e culturale bergamasca dell'epoca, che emerge tra le pieghe delle scelte stilistiche e iconografiche: una società povera e arretrata, culturalmente conservatrice, che stimava le immagini sacre per il loro valore "iconico" e devoziona-

le, la loro capacità di comunicare in modo chiaro e didascalico i contenuti dottrinali, e non tanto come attestazione di avanguardie pittoriche che la popolazione vallisiana non avrebbe potuto apprezzare. Ciò spiega le numerose affinità tra le due opere, come lo stile "mantegnesco" basato sulla solidità plastica e designativa delle figure, le cromie brillanti, ma anche la commistione tra la minuziosità descrittiva di gusto tardogotico e le più aggiornate ed erudite citazioni dall'architettura classica. Inoltre, la predilezione per l'arcaica struttura a polittico presentava indubbiamente l'agevolezza del trasporto, che avveniva dapprima via acqua e poi via terra e a dorso di mulo sui sentieri più impervi, consentendo l'assemblaggio finale direttamente *in loco*.

Oggetti d'arte intesi dalla probabile committenza, gli emigrati in laguna, come emblema di un'affermazione economica e sociale avvenuta inevitabilmente lontano dalla patria, ma pur sempre memore delle prospettive culturali della propria gente. In queste opere risiede la volontà di riscatto simbolico dalla condizione di migranti ma, al contempo, il desiderio di sollevare dall'emarginazione culturale le valli bergamasche da cui provenivano e con le quali spesso mantenevano stretti legami familiari.

**Gaia Maffioletti**

**Bibliografia di riferimento:**

R. Longhi, *Per Leonardo Boldrini*, in "Arte veneta", 1, Milano 1947.

R. Pallucchini, *I Vivarini: Antonio, Bartolomeo, Alvise*, in "Saggi e studi di storia dell'arte", 4, Venezia 1962.

*Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1991.

L. Pagnoni, *Chiese parrocchiali bergamasche. Appunti di storia e arte*, Bergamo 1992.

*I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento, II*, [direttore F. Mazzini], Bergamo 1994.

M. E. Olivari, *Pittura veneziana fra '400 e '500 nelle valli bergamasche*, Bergamo 1998.

*Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto. 1510-1530*, catalogo della mostra (Bergamo 2001), a cura di F. Rossi, Milano 2001.

*Itinerario d'arte tra le chiese di Almenno San Bartolomeo*, a cura di C. Rota Nodari, Bergamo 2007.

**Repertori utili:**

*Enciclopedia dei Santi. Bibliotheca sanctorum*, Roma 1961.

R. Van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, New York 1970.

G. Kaftal, *Iconography of the saints in the painting of north west Italy*, Firenze 1985.

A. Cattabiani, *Santi d'Italia. Vite leggende iconografia feste patronati culto*, Roma 1993.

G. Heinz-Mohr, *Lessico di iconografia cristiana*, Milano 1995.

*Enciclopedia dell'arte medievale*, Roma 1991-2002.

L. Impelluso, *La natura e i suoi simboli: piante, fiori e animali*, Milano 2003.





Cristoforo Caselli detto il Temperello, *Cristo fra i dodici apostoli*



## Le opere di Cristoforo Caselli detto il Temperello, tra origini emiliane e ascendenze veneziane

**T**ra l'ultimo decennio del Quattrocento e il primo del Cinquecento la valle Brembana è protagonista di un fenomeno artistico dagli interessanti risvolti culturali, che ha portato a concentrare un significativo insieme di opere d'arte provenienti dall'ambito veneziano - di indirizzo stilistico specificatamente belliniano - in un'area compresa nell'arco di pochi chilometri. Si tratta di commissioni poco più tarde di quelle che, nel contesto di un analogo fenomeno sviluppatosi nell'area della valle Seriana, han visto nascere una sorta di monopolio della bottega di Bartolomeo Vivarini. In entrambi i casi è possibile ricondurre le committenze a bergamaschi valligiani emigrati nei territori della Serenissima: come sottolinea Francesco Rossi, infatti, il ruolo degli emigranti è in quegli anni essenziale per la sopravvivenza stessa della provincia bergamasca. Rientra dunque in una tale logica il cosiddetto fenomeno dei «tesori degli emigranti», la tendenza, cioè, a commissionare opere d'arte di varia natura da rimandare in patria come segno di prestigio e ricchezza acquisiti, ma anche come espressione di un legame simbolico e al contempo

concreto con la terra natia.

Tra le chiese parrocchiali di Cornalba e Almenno San Bartolomeo, passando per l'Accademia Carrara di Bergamo e il Detroit Institute of Arts, si conservano nove tavole disperse dopo lo smembramento di un superbo e luminoso polittico. Centro di questa macchina spettacolare era il *San Pietro in Cattedra*, oggi apprezzabile nella parrocchiale di Almenno San Bartolomeo, affiancato da due coppie di Santi nei pannelli laterali e sovrastato da una *Madonna con Bambino* a sua volta al centro di una doppia coppia di Santi. La predella, conservata nella parrocchiale di Cornalba, a tre scomparti, mostra infine il Cristo tra gli apostoli. Una tale ricostruzione è l'esito di una lunga vicenda critica che, tra ipotesi e proposte, ha potuto offrire un'immagine complessiva del *Polittico di Cornalba* di Cristoforo Caselli detto il Temperello, straordinaria testimonianza del fenomeno dell'importazione del linguaggio belliniano nella valle Brembana.

Cristoforo Caselli nasce a Parma intorno al 1460, ma poco è noto sulla sua prima formazione nella terra d'origine. Del resto, la sua cultura figurativa si svilupperà più

apertamente entrando in contatto con l'area culturale veneziana di fine Quattrocento, tanto che il Tempestini arriva a definirlo «pittore veneto più che emiliano». Nella città lagunare l'artista è documentato a partire dal 1488 e fino al 1496, anno in cui fa ritorno in patria, restandovi fino alla morte sopraggiunta nel 1521. Fondamentale, per l'elaborazione di un linguaggio aggiornato alle istanze figurative lagunari, fu l'impresa iniziata l'anno successivo al suo arrivo in Venezia, sotto la guida di Giovanni Bellini - del quale probabilmente è stato allievo per un breve periodo - e a fianco, tra gli altri, di Alvise Vivarini e Lattanzio da Rimini: le perdute decorazioni della Sala del Maggior Consiglio in Palazzo Ducale a Venezia. Lo stile del Caselli si precisa, in questi anni veneziani, entrando in contatto con un Bellini che, a queste date, aveva già avuto modo di interiorizzare l'influenza di Antonello da Messina nella resa volumetrica e luminosa, ma anche di precisare la sua poetica di intimo legame pittorico e spirituale con il mondo naturale e il paesaggio. Ma la Venezia cui guarda il Temperello è anche quella del Carpaccio, con la sua freschezza narrativa e con l'apertura ad un mondo fiabesco che sarà esplicitata pienamente nel 1499 con l'*Adorazione dei Magi* della chiesa abbaziale di San Giovanni Evangelista a

Parma. Ne nascerà così uno stile composito, non estraneo alle morbide influenze di Cima da Conegliano e destinato a declinarsi con variazioni nel corso della sua carriera, elaborando in modo personale la molteplicità di spunti dai quali può di volta in volta attingere.

Intorno alla metà dell'ultimo decennio del Cinquecento, con ogni probabilità, l'artista entra in contatto con emigranti cornalbesi di stanza a Venezia, committenti di un grande polittico da destinare alla parrocchiale del proprio paese. Non sono purtroppo note indicazioni più precise rispetto alla loro identità o alle vicende di genesi dell'opera; nonostante ciò, grazie in particolare ai contributi di Simone Facchinetti, si è giunti ad una più chiara ricostruzione della struttura del polittico e delle vicende che portarono al suo smembramento.

Datata dallo studioso non oltre il 1496, l'opera dev'essere stata ultimata dal Caselli in Venezia: ultimo lavoro qui eseguito prima del rientro a Parma. Per lungo tempo si è ritenuto che Almenno San Bartolomeo fosse il luogo di originaria destinazione del polittico e quindi patria degli emigranti che lo commissionarono: la presenza del *San Pietro in Cattedra* - pannello centrale dell'opera - nella parrocchiale di questo paese infatti poteva facilmente lasciare intendere una tale



ipotesi. In realtà il *San Pietro* arriva ad Almenno intorno all'ultimo quarto del Settecento, quando il polittico venne smembrato – probabilmente nel 1760 a seguito di un danneggiamento della parrocchiale di Cornalba, causato da un fulmine – per disperdersi poi nel mercato antiquario. L'intero ordine superiore fu acquistato dal conte Giacomo Carrara (che già ignorava provenienza e autore, essendo firmata solo la tavola centrale) mentre i pannelli laterali confluirono nella collezione della contessa Noli; dopo vari passaggi di proprietà questi ultimi elementi giungeranno nella loro sede definitiva, il Detroit Institute of Arts.

Solo le tre componenti della predella sono rimaste nel luogo di origine, ma l'allontanamento delle parti più importanti del polittico ha portato a disperdere la memoria della funzione originaria di queste tavolette. Molto scarsa è stata, infatti, la loro fortuna critica: pas-

sando per numerose attribuzioni, da anonimi di scuola veneta a Butinone, da Gavasio alla scuola dei Vivarini, sono giunti, infine e solo di recente, alla loro definitiva restituzione alla mano del Temperello. Le fonti confermano, nella visita pastorale del vescovo Ruzzini del 1699, che alla fine del XVII secolo ancora esisteva a Cornalba un importante dipinto, collocato nel coro della chiesa parrocchiale, dedicato a san Pietro. Il restauro delle tavolette, eseguito nel 2002, ha poi facilitato la lettura – anche ad occhio nudo – di uno strano elemento scuro che emerge in trasparenza sotto la sfera tenuta in mano dal Cristo, al centro della tavola mediana. L'intenzione originale del pittore, alla luce di ciò, doveva essere quella di dedicare anche la predella alla figura di san Pietro, collocandolo in posizione centrale con l'attributo delle chiavi, emerse appunto sotto il globo del Cristo. La pressione dei committenti,



Cristoforo Caselli detto il Temperello,  
*Cristo fra i santi Matteo, Paolo, Andrea e Giacomo Maggiore*

---

tuttavia, deve aver poi spinto alla sua sostituzione con la figura di Cristo e dunque a modificare il progetto originario della predella; tale lettura, in ogni caso, è indice di una chiara pertinenza di queste tavole al polittico dedicato a san Pietro.

**Cristoforo Caselli detto il Temperello, *I santi Filippo, Tommaso, Simone e Giuda Taddeo* (tavola, 17 x 42 cm).**

***Cristo fra i santi Matteo, Paolo, Andrea e Giacomo Maggiore* (tavola, 17 x 47 cm).**

***I santi Giovanni, Giacomo Minore (?), Bartolomeo e Pietro* (tavola, 17 x 42 cm). Cornalba, Chiesa parrocchiale di S. Pietro.**

Oggi apprezzabili nella cornice del banco dei parati sulla parete destra del presbiterio, le tre tavolette raffigurano Cristo tra i dodici apostoli.

Presenza costante e unificatrice, che attraversa tutti gli scomparti, è una sorta di balaustra che offre sostegno e chiara definizione di spazio ai personaggi: come affacciati su questo elemento orizzontale, i Santi vengono trattati dall'artista con grande varietà. Il Temperello costruisce così una struttura molto chiara, in cui emerge con limpidezza la centralità del Cristo: figura quasi ieratica nella sua frontalità, non manca di misurare lo spazio con il libro aperto posto sulla balaustra o con il pannello ripiegato sul braccio destro. A fianco si dispongono gli apostoli, orientati verso il Cristo in modo vario ma riecheggiando una sicura simmetria. Nel pannello mediano, rivolti di tre quarti verso il centro, sono san Paolo, con la spada, alla destra di Gesù e sant'Andrea, che porta la tipica croce, alla sua sinistra. Agli estremi del pannello sono raffigurati un probabile san Matteo (si intravede un libro sotto la balau-



Cristoforo Caselli detto il Temperello, *I santi Filippo, Tommaso, Simone e Giuda Taddeo*

stra) a sinistra e san Giacomo Maggiore a destra, riconoscibile per il bastone da pellegrino. Entrambi si rivolgono all'esterno del pannello, artificio che è occasione per rappresentare un gioco di torsioni. Il pannello di sinistra mostra i santi Filippo, Tommaso, Simone (con lo strumento del suo martirio, la sega, posto trasversalmente sulla balaustra a sottolineare la profondità spaziale) e Giuda Taddeo. La porzione finale di predella, infine, rappresenta i santi Giovanni, Giacomo Minore, Bartolomeo e Pietro: quest'ultimo, rivolto verso gli altri, mostra una resa pittorica molto meno curata, con ogni probabilità perché il Temperello dovette aggiungerlo all'ultimo, a causa della sostituzione del san Pietro pensato in origine, con la figura di Cristo. Nel suo complesso la predella definisce una sorta di moto ondulatorio che vive delle rotazioni dei busti e dei volti dei personaggi: a partire dal san Filippo

della predella sinistra, rivolto verso l'esterno, tale sinusoidale culmina nella centralità di Cristo, enfatizzata dalla simmetria dei personaggi che lo circondano, per poi concludersi nella predella destra, con san Pietro rivolto questa volta verso l'interno. L'artista cerca, in questo modo, di rompere l'arcaicità di un'eccessiva simmetria (che pure si intravede), variandola con le pose e movimentandola con gli assi verticali costituiti dagli attributi dei santi: in particolare la croce di sant'Andrea e il bastone di san Giacomo maggiore, controbilanciati dall'alabarda di Giuda Taddeo (strumento del suo martirio); ma anche la lancia di san Giacomo Minore e la squadra di san Tommaso (attributo che caratterizza questo santo in memoria di un palazzo che doveva costruire in India). Per quanto riguarda il colore, il Temperello sceglie una cromia sobria ma non banale, che definisce in maniera talvolta un poco semplificata i



*I santi Giovanni, Giacomo Minore (?), Bartolomeo e Pietro*

volumi, costruendo però un'atmosfera complessivamente calda e ben tornita. I personaggi si stagliano su un cielo che sfuma dall'azzurro intenso al bianco: ancora al limite tra naturale e simbolico, questo fondo già dialoga in termini di luce con le figure rappresentate, contribuendo al tono luminoso complessivo della predella. Negli elementi maggiori del polittico il cielo diventerà pienamente atmosferico, instaurando un forte legame con i personaggi: in questo il Temperello rimanda alla sua sensibilità veneta, al mondo naturale di Cima e di Bellini. Un'eco di quest'ultimo artista, in particolare, non può non essere ravvisata nella tenerezza della *Madonna con Bambino* che campeggia al centro del registro superiore del *Polittico di Cornalba* (oggi all'Accademia Carrara), o nelle delicate nubi che riempiono il cielo delle coppie di santi che la affiancano.

**Cristoforo Caselli detto il Temperello, *San Pietro in Cattedra* (tavola, cm 100,5 x 53). Almenno San Bartolomeo, Chiesa parrocchiale di S. Bartolomeo apostolo.**

Il senso straordinariamente terso e limpido che il lume chiaro e diffuso del Temperello sa dare, si coglie pienamente anche nelle tre tavole principali dell'opera e, in particolar modo, nel *San Pietro in Cattedra*, oggi conservato sulla parete laterale

della seconda cappella sinistra della parrocchiale di Almenno San Bartolomeo. L'artista presenta la figura imponente del santo assiso in trono, mentre regge un libro con la mano sinistra e solleva l'indice della destra, in segno benedicente; ai suoi piedi sono posate le chiavi, suo attributo, cercando con esse un ardito scorcio prospettico. San Pietro viene proposto dal Temperello nelle vesti solenni del pontefice, con tiara e piviale: se l'intercessione e l'esempio dei santi che affollano il polittico è proposto come lo strumento principale per accedere ad una maggiore conoscenza del divino (dai dodici apostoli della predella ai santi dei pannelli laterali, culminando nella *Madonna con il Bambino della cimasa*), la centralità di san Pietro e la sua immagine quale fondatore della Chiesa di Roma vogliono sottolineare, in particolare, il ruolo della Chiesa stessa quale punto di riferimento per il fedele, legittimata dall'eredità del primo pontefice.

Come già per la predella, anche nelle tre tavole principali il Caselli inserisce un elemento in grado di facilitare la lettura spaziale del complesso: un piccolo muretto a incrostazioni marmoree che corre alle spalle dei personaggi e chiude lo spazio del piano di calpestio. È, in particolare, nella tavola centrale che la ricerca volumetrica si fa più marcata: l'artista presta molta





Cristoforo Caselli detto il Temperello, *San Pietro in Cattedra*

attenzione alla resa prospettica dei gradini del trono (sui quali, a destra, appone la firma *christophorus parmensis/p.*), collocando su di essi un virtuosistico drappeggio rosso, che lascia intuire i volumi sottostanti. Tale elemento dà vita ad una forte accensione cromatica richiamata da analoghe tonalità sapientemente distribuite tra il piviale e la veste del santo, o nelle bordature della cortina alle sue spalle; posta all'altezza di un possibile osservatore, la sontuosa accensione di rosso prepara alla straordinaria luminosità che esplode nel candore delle vesti di san Pietro. La luce così ottenuta riecheggia, infine, nel delicato cielo solcato da poche nubi, che fa capolino oltre la balaustra sfumando dall'azzurro al bianco.



Cristoforo Caselli detto il Temperello,  
*San Pietro in Cattedra* (particolare)

La percezione complessiva, dunque, è quella di una straordinaria unità nell'intonazione luministica, centrata sull'abbagliante biancore dell'abito del santo ma bilanciata dal rosso del drappeggio e dai raffinati richiami cromatici di tutto l'insieme. La scelta di una cromia scura per il muretto di fondo, infine, favorisce un avvicinamento della figura e una maggiore profondità spaziale. Nel complesso, la cultura veneta dell'artista emerge chiaramente nel lume e nelle cromie, ma anche nella relazione tra ambiente e paesaggio (anche se permane una certa arcaicità nella semplificazione di questi rapporti).

Il Temperello non manca, poi, di mostrare una vena narrativa di fondo: minuta è l'attenzione nella resa di dettagli come i santi sullo stolone del piviale, la preziosa borchia incastonata di perle o la ricchissima tiara che il santo porta sul capo (un gusto che torna nella rappresentazione dei molti particolari e negli atteggiamenti dei santi nei pannelli laterali e nella cimasa). Se l'unità di questo polittico è ormai irrimediabilmente perduta, disperso com'è tra differenti luoghi, è comunque ancora possibile apprezzare quel senso di luce e di intimità che le tavole, anche se divise, sanno offrire.

Inseguendo un filo che dalla piccola predella conduce al maestoso *San Pietro in Cattedra*, possiamo allora re-

cuperare le suggestioni di un'atmosfera, di un cielo luminoso e terso: possiamo riavvicinarci a quella personale declinazione della cultura veneta di fine Quattrocento che il Temperello ha portato in terra bergamasca.

**Giacomo Gelmi**

### **Bibliografia di riferimento:**

A. Tempestini, *Caselli Cristoforo (ad vocem)* in *Dizionario biografico degli italiani*, 21, Caruso-Castelnuovo, Roma 1978.

*La pittura in Italia. Il Quattrocento. II*, a cura di C. Bertelli et al., Milano 1987.

F. Rossi, *Presenze venete in I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento, II*, [direttore F. Mazzi], Bergamo 1994.

F. Colalucci, *Bergamo negli anni di Lotto: pittura, guerra e società*, [s.l.] 1998.

P. Humfrey, *L'importazione di dipinti veneziani a Bergamo e nelle sue valli, da Bartolomeo Vivarini a Palma il Vecchio in Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto. 1510-1530*, catalogo della mostra (Bergamo 2001), a cura di F. Rossi, Milano 2001.

S. Facchinetti, 1. *Cristoforo Caselli detto il Temperello*, in *Da Bergognone a Tiepolo: scoperte e restauri in provincia di Bergamo*, Cinisello Balsamo 2002.

*Itinerario d'arte tra le chiese di Almenno San Bartolomeo*, a cura di C. Rota Nodari, Bergamo 2007.



Andrea Previtali, *Trinità con Sant'Agostino e il Beato Giorgio da Cremona*





## La pittura veneziana di Andrea Previtali: un itinerario tra le valli Imagna e Brembana

**P**oco si conosce di Andrea Previtali, pittore *Bergomensis*, su cui sarebbe auspicabile scoprire di più ma, come spesso accade, le fonti sono avare di informazioni biografiche. Si ritiene che egli sia nato negli anni Settanta del Quattrocento e, in ogni caso, entro il 1480. Potrebbe essere originario di Brembate di Sopra, dove la sua famiglia si trasferì da Berbenno, in valle Imagna. Il padre, Martino, era un merciaio ambulante, ragione per cui Andrea, nelle sue opere, talvolta pospose alla propria firma le parole “Cordelle Agi” (corde e aghi). Ciò trasse in inganno alcuni studiosi, che giunsero a sostenere l’esistenza di due distinti pittori. Come egli stesso tenne a rimarcare, si formò a Venezia nella bottega di Giovanni Bellini, fucina di numerosi talenti, quali Tiziano, Giorgione e Lorenzo Lotto. La città lagunare rappresentava un polo d’attrazione irresistibile per gli artisti del tempo, provenienti da varie località italiane ed europee (si pensi ad Albrecht Dürer). La prima opera firmata e datata di Andrea Previtali (la *Madonna con il Bambino e donatore*, conservata presso il Museo Civico

di Padova) presenta una marcata impronta belliniana. Si ritiene che Previtali possa aver favorito l’ingresso di Palma il Vecchio nella bottega dell’anziano maestro: entrambi vissero per un periodo nel quartiere di San Moisè e le opere d’esordio del serinese denotano l’influenza del linguaggio figurativo di Previtali. I rapporti con Venezia, tuttavia, non si esaurirono allo scadere del periodo di formazione: Previtali, infatti, avrebbe continuato a recarvisi anche in seguito. A quel tempo Bergamo era assoggettata al dominio della Serenissima e i bergamaschi potevano raggiungere la capitale senza troppe difficoltà, contando su una rete di amicizie e di appoggi che ne facilitava l’inserimento e la permanenza. Nel primo decennio del Cinquecento, l’artista fu attivo anche in alcuni centri di terraferma, quali Vittorio Veneto e Conegliano, dove operarono anche Giorgione e Cima. Nel 1510 prese in affitto un ampio locale a Bergamo, vicino alla chiesa di San Michele all’Arco, dove forse stabilì il proprio studio. Con grande rapidità, egli seppe adeguare il proprio stile alla cultura figurativa lombarda,

allora dominante in città. Nel 1512 realizzò la pala di San Sigismondo, custodita nella chiesa di Santa Maria del Conventino, e gli affreschi per la villa Zogna di Paolo Cassotti in Borgo Santa Caterina (ora presso la villa Suardi a Trescore Balneario), mentre l'anno successivo Bartolomeo e Giovannino Cassotti Mazzoleni gli commissionarono un dipinto per la cappella di famiglia nella chiesa di Santo Spirito. Nel 1518 affrescò una lunetta con l'Adorazione dei Magi nel santuario della Madonna dei Campi a Stezzano. È bene ricordare che, seppure tendenzialmente inquadrato come pittore devozionale, Previtali si misurò anche con soggetti profani e con il genere ritrattistico. Nel 1523 gli furono assegnati alcuni lavori per il coro della basilica di Santa Maria Maggiore, teatro, proprio in quegli anni, dell'impresa delle tarsie lignee di Lorenzo Lotto e Giovan Francesco Capoferri. Previtali e Lotto si conoscevano già e il loro sodalizio si consolidò negli anni successivi: nel 1524 Lorenzo Lotto e Antonio Boselli stimarono la pala d'altare di Previtali destinata alla cappella di San Benedetto nella cattedrale di Bergamo, mentre nel 1525 l'artista bergamasco traspone su legno un disegno di Lotto da tradurre poi in tarsia. Lo stile di Previtali risenti chiaramente dell'influenza lottesca: le cromie si fecero più squillanti, le soluzioni compositive

più ardite e dinamiche. Il rapporto di amicizia e di stima instauratosi tra i due proseguì anche dopo l'allontanamento di Lotto da Bergamo: questi chiese al collega di soprintendere alla trasposizione dei suoi disegni per le tarsie del coro della basilica di Santa Maria Maggiore. A quel tempo Previtali svolgeva parallelamente un'attività commerciale: nel 1525 vendette dei tessuti al mercante Francesco Casicci, che possedeva un negozio a Venezia. Le ultime opere di Andrea Previtali tradiscono uno spiccato interesse per l'arte tedesca: nella *Crocefissione* della sagrestia di Sant'Alessandro della Croce, ad esempio, la resa espressionistica della natura è quanto di più lontano dalla serenità che permea i paesaggi di Giovanni Bellini. Andrea Previtali morì di peste il 7 novembre 1528 nella sua abitazione bergamasca, sita in prossimità della chiesa di Sant'Andrea, dove si conserva una delle sue ultime realizzazioni, un *Compianto sul Cristo morto*.

L'itinerario che qui si propone tocca tre località delle valli Imagna e Brembana, dove si conservano quattro dipinti di Andrea Previtali.

***Trinità con Sant'Agostino e il Beato Giorgio da Cremona, (1517) (tavola trasportata su tela, 147 x 130 cm), Almenno San Salvatore, Chiesa di S. Nicola.***

L'opera (fig. a pag. 36) è esposta nella chiesa di Santa Maria della Consolazione, meglio nota come San Nicola, ad Almenno San Salvatore, per la quale fu commissionata. Trattasi di una chiesa edificata dai frati agostiniani e consacrata nel 1518. Nella navata si aprono sei cappelle per lato, sormontate dal matroneo. Il profondo presbiterio, a terminazione poligonale, fu rimaneggiato nel Settecento e ospita una tela di Antonio Cifrondi. Degni di nota sono il pregevole soffitto, costituito da travi lignee e formelle in cotto dipinte, il pavimento in cotto originale, entro cui sono allineate numerose lastre tombali, e il grande organo Antegnati, costruito a partire dal 1588. L'intervento di rivestimento delle pareti per mezzo di stucchi, avvenuto intorno alla metà del Seicento, ha profondamente alterato l'aspetto primitivo della chiesa.

Il dipinto di Previtali è posto sopra l'altare della terza cappella a destra. Originariamente eseguito su tavola, fu trasportato su tela in un momento imprecisato, probabilmente alla fine dell'Ottocento. Il pittore ha adottato un'iconografia della Trinità di matrice gotica: Dio Padre assiso in trono regge la croce su cui giace il corpo del figlio ormai morto. In alto compare la colomba dello Spirito Santo, sospesa in volo ad ali spiegate. Forse influenzato

dalla pittura fiamminga, l'artista ha ambientato la scena in uno spazio domestico di stampo rinascimentale, coperto da un soffitto a travi lignee. Un ampio drappo rosso dispiegato dietro il trono (memore della soluzione già adottata da Alvise Vivarini nel 1480 per la pala di San Francesco a Treviso) isola la visione miracolosa in primo piano, separandola dal fondo della stanza, dove si scorgono due finestre dai vetri piombati a cerchi, i cosiddetti "rulli veneziani": alla finestra sinistra mancano tre tasselli (artificio già sperimentato dal pittore nell'*Annunciazione* della chiesa di Santa Maria Annunziata in Meschio, a Vittorio Veneto), mentre quella a destra è socchiusa; entrambe lasciano così intravedere



Andrea Previtali, *Trinità con Sant'Agostino e il Beato Giorgio da Cremona* (particolare)

il cielo azzurro.

La luce che pervade l'ambiente proviene da una fonte luminosa esterna: scende diagonalmente da destra verso sinistra, proiettando ombre nette e definendo chiaramente piani e volumi. Essa è di chiara ascendenza lottesca e concorre a creare l'impressione di una scena sospesa nel tempo.

Ai lati della gradinata centrale, Sant'Agostino, a sinistra, e il beato Giorgio Laccioli da Cremona, a destra, pregano, l'uno di fronte all'altro, al cospetto dell'apparizione trinitaria. La presenza di queste due figure, identificate dai nomi sullo scalino inferiore, forse aggiunti a posteriori, è riconducibile ai committenti del dipinto, i padri agostiniani di Almenno San Salvatore. Non è dato sapere se anche le soluzioni arcaizzanti presenti nell'opera siano loro ascrivibili.

Sant'Agostino è uno dei quattro Dottori della Chiesa latina occidentale. Nacque a Tagaste (l'attuale Souk Ahras, in Algeria) e visse tra il IV e il V secolo. Fu un autorevole teologo, insegnò filosofia e retorica a Tagaste, Cartagine, Roma e Milano. Seguì le predicazioni di Sant'Ambrogio e fu da questi battezzato nel 386. Fu ordinato sacerdote nel 391 e cinque anni più tardi divenne vescovo di Ippona (oggi Annaba). Nel dipinto il santo indossa anacronisticamente l'abito

dell'Ordine a lui ispirato, porta una folta barba grigia e si è tonsurato i capelli. La cortina rossa alle sue spalle è leggermente scostata, come se egli fosse sopraggiunto da poco. Dopo aver posato a terra la mitria, ossia il copricapo vescovile, Agostino prega a mani giunte, fissando intensamente il crocifisso.

Il beato Giorgio Laccioli studiò a Padova e a Bologna, nel 1434 divenne maestro di teologia e l'anno successivo reggente degli studi all'Università di Padova. Nel 1442 fu nominato priore del monastero di Cremona ed entrò nella Nuova Congregazione Agostiniana di Lombardia, a Crema. Nel 1445 diede inizio all'Osservanza milanese, divenendo il primo priore del monastero dell'Incoronata di Milano, sino a quel momento retto dai Padri di San Marco. Deceduto nel 1451 a causa della peste, fu sepolto nella chiesa dell'Incoronata, nella cappella di San Nicola da Tolentino o della Purificazione, in seguito a lui dedicata. Fu beatificato per acclamazione popolare, ma non fu mai canonizzato dalla Chiesa. Nel dipinto il beato china lievemente il capo e porta le braccia al petto, incrociandole. Egli indossa l'abito dell'Ordine agostiniano: una tunica nera dalle ampie maniche, l'almozia (un cappuccio attaccato allo scapolare, la mantelletta che gli copre le spalle) e una cintura stretta in vita. Affascinante la lettura di

Mauro Lucco, secondo cui, sia la luce che ne avvolge la figura, sia l'aria fresca che penetra attraverso le finestre, intenderebbero glorificare il beato, portatore di rinnovamento nell'Ordine.

L'impianto piramidale e simmetrico, di ascendenza quattrocentesca, è un elemento ricorrente nella produzione di Previtali. Coerentemente con la posizione sopraelevata della tavola nella cappella che la ospita, la scena è leggermente scorciata dal basso verso l'alto, in funzione del punto di vista dell'osservatore.

È curioso osservare come i rivoli di sangue, che fluiscono dagli arti inferiori di Cristo, scorrono, senza macchiarlo, dietro il cartiglio bianco applicato al centro della gradinata, su cui compaiono la firma dell'artista e la data di esecuzione dell'opera.

***Madonna col Bambino e i santi Giovanni Battista e Gerolamo*** (1523) (olio su tela, 240 x 140 cm), Locatello, Chiesa di S. Maria Assunta.

Locatello è una delle più antiche comunità della valle Imagna. La chiesa parrocchiale, di antica fondazione, fu più volte riedificata e rinnovata. La struttura attuale risale all'Ottocento e la decorazione interna agli anni Trenta del secolo scorso, quando Luigi Angelini pro-

gettò la cupola e i quattro altari laterali. Vi si conserva un'opera firmata e datata di Andrea Previtali, che mette in scena una *Sacra Conversazione*, ovvero la rappresentazione della Vergine con il Bambino circondata da santi, in questo caso Giovanni Battista e Gerolamo (fig. a pag. 42).

La Vergine siede al centro con il Bambino tra le braccia; quest'ultimo è in piedi e si volge verso San Gerolamo, benedicendolo. Le figure dei santi seguono l'iconografia tradizionale: San Gerolamo, uno dei quattro Padri della Chiesa d'Occidente, nato in Dalmazia nel 342, traduttore della prima versione della Bibbia in latino (la *Vulgata*), è raffigurato come un uomo anziano, dalla lunga barba bianca e dagli abiti laceri, in riferimento al periodo trascorso in eremitaggio. Ai suoi piedi giace il galero, ossia il cappello cardinalizio, a indicare la sua totale noncuranza per gli onori terreni. Stringendo al petto un crocifisso, egli si prostra verso il Bambino. A sinistra compare il Battista, che indossa un abito di peli di cammello intrecciati, in relazione alla vita ascetica che condusse nel deserto, e regge un lungo bastone sormontato da una piccola croce su cui è avvolto un cartiglio con la citazione evangelica "Ecce agnus Dei". Egli si rivolge direttamente allo spettatore indicando l'unica possibile via di





Andrea Previtali, *Madonna con Bambino e i santi Giovanni Battista e Gerolamo*



salvezza: il Bambino, di cui fu precursore e nunzio. La sua figura non può esulare dall'esperienza leonardesca. La scena si svolge all'aperto, sotto un cielo che volge all'imbrunire. Il paesaggio è improntato al principio della *varietas*: al centro, dietro la Madonna, si staglia una collina su cui sorge un grande albero; in lontananza si scorgono un corso d'acqua, un ponte, montagne, ma anche un mare solcato da una nave in prossimità della baia, una scelta decisamente insolita per Previtali, che tuttavia compare anche nel *Ritratto di famiglia* conservato in palazzo Moroni a Bergamo.

L'impianto compositivo ricorda le due versioni del *Riposo durante la fuga in Egitto*. In secondo piano, un santo anziano incede lungo un sentiero: si tratta di Sant'Antonio, facilmente riconoscibile grazie al bastone e alla cinta senese che lo segue (incarnazione del diavolo sconfitto dal santo, che non cedette alle tentazioni; inoltre, pare che con il lardo di maiale ed erbe officinali si preparasse un rimedio medicamentoso contro l'*herpes zoster*, il cosiddetto "fuoco di Sant'Antonio"). L'opera viene ritenuta esemplare della "crisi" che colpì Previtali nei primi anni Venti del Cinquecento, quando, a seguito del sopraggiungere di Lorenzo Lotto a Bergamo, si discostò dai temi contemplativi ed idillici che caratterizzavano la sua produzione precedente.

**San Pietro martire e San Nicola da Tolentino, (1515-1525 circa) (olio su tavola, 90 x 40 cm), Serina Alta, Chiesa della Santissima Annunziata (sagrestia).**

La chiesa parrocchiale di Serina fu ricostruita nel XVIII secolo, su progetto di Giovan Battista Caniana, in sostituzione dell'edificio quattrocentesco, di cui si conserva il protiro che sormonta il portale. Essa presenta una sola navata, in cui si aprono tre cappelle per lato, ed è sormontata da una cupola ellissoidale. Tra le opere di particolare pregio e interesse si segnalano alcuni dipinti del serinese Jacopo Nigreti detto Palma il Vecchio: un polittico smembrato, di cui si conservano tutte le tavole, più volte spostate all'interno della chiesa, raffiguranti la *Presentazione della Vergine e i santi Giovanni Evangelista, Francesco, Apollonia, Giuseppe e Alberto carmelitano*. Al medesimo artista si deve la tavola con il *Redentore*, che costituiva il pannello centrale di un polittico a cinque scomparti scorporato intorno alla metà del Settecento. La struttura comprendeva originariamente altri due pannelli con *San Filippo e San Giacomo*, tuttora presenti in chiesa, ma aggregati al *Polittico della Presentazione della Vergine*, e due tavole con figure di sante, andate perdute. La sagrestia della chiesa, situata dietro l'abside, costituisce una vera e

propria quadreria, dove, tra le opere conservate, è possibile ammirare due dipinti di Andrea Previtali ritraenti *San Pietro martire* e *San Nicola da Tolentino*. Alla fine del Settecento nella chiesa della Santissima Annunziata erano attestate tre tavole dell'artista, probabili frammenti di un polittico smembrato. Lo



Andrea Previtali,  
*San Pietro martire*

scomparto mancante è stato identificato da Meyer nel *Sant'Agostino vescovo* conservato in una collezione privata. Analoga è la composizione: i santi, stanti, statuari e un po' rigidi, sono inseriti entro uno stretto spazio centinato.

Chi sono i protagonisti dei dipinti? San Pietro martire nacque a Verona intorno al 1205 e, affascinato dalle prediche di San Domenico, decise di entrare nell'Ordine da questi fondato. Grazie alla sua eccezionale abilità oratoria, nel 1232 papa Gregorio IX lo nominò inquisitore per l'Italia settentrionale. Fu ucciso per ritorsione durante un'imboscata tesagli da due nobili veneziani, seguaci del catarismo, cui erano stati confiscati dei beni. I sicari da loro assoldati assassinarono Pietro colpendolo con una mannaia, arma che, nelle rappresentazioni pittoriche, trafigge il cranio del santo, costituendone il principale attributo iconografico. Secondo la tradizione, poco prima di morire, San Pietro martire riuscì a scrivere col proprio sangue "Credo in Deum". Previtali ha ritratto il santo frontalmente, mentre volge lo sguardo allo spettatore. Indossa l'abito bianco e nero dei domenicani, una mannaia gli trapassa la testa e un coltello gli trafigge il petto all'altezza del cuore, nella mano destra regge un libro, nella sinistra la palma del martirio. Il piede destro avanza lievemente rispetto al sini-



Andrea Previtali, *San Nicola da Tolentino*

stro, ma aderisce saldamente al terreno, concorrendo a conferire un'impressione di staticità.

San Nicola da Tolentino nacque nel 1245 a Sant'Angelo in Pontano (Macerata). Entrato a far parte dell'Ordine agostiniano, a soli diciotto anni fu ordinato sacerdote, nel 1270. Operò in qualità di predicatore, direttore spirituale e taumaturgo, occupandosi di numerosi malati e bisognosi.

Visse per trent'anni nel convento di Tolentino, città in cui riuscì a sedare le lotte tra guelfi e ghibellini e a praticare numerose conversioni. La raffigurazione del santo nella tavola di Serina rispecchia fedelmente i canoni dell'iconografia cristiana: Previtali lo ha ritratto come un giovane longilineo, dal viso glabro, con l'abito nero dell'Ordine agostiniano ed i suoi attributi più caratteristici, ovvero un ramo di giglio fiorito, una stella sul petto (allusiva alla cometa o all'astro apparso in cielo al momento della sua nascita), il libro delle *Regole* e il crocifisso. Il santo poggia il piede sinistro su una sfera di cristallo che riflette un paesaggio montuoso attraversato dal corso sinuoso di un fiume o di una strada che si perde all'orizzonte, mirabile esempio di analisi lenticolare della realtà, di matrice fiamminga. Alle sue spalle s'intravede uno scenario naturale. La figura di San Nicola presenta stringenti affinità con quella di san

Giacomo arcidiacono nella pala di San Giovanni in Santo Spirito a Bergamo, datata 1515. Indagini diagnostiche hanno rivelato che Previtali aveva originariamente inserito San Nicola da Tolentino nel dipinto di Bergamo. Da ciò si evince non solo che l'artista utilizzò lo stesso modello per entrambe le opere (pratica cui ricorse più volte), ma che i loro estremi cronologici devono essere assai prossimi. Pinetti sostiene che le tavole non risentirebbero dell'influenza lottesca, pertanto la loro esecuzione sarebbe antecedente l'arrivo del pittore veneziano a Bergamo. Mauro Lucco ritiene, al contrario, che i dipinti di Serina siano stati eseguiti una decina d'anni dopo la pala di Santo Spirito. L'unica voce fuori dal coro è quella di Heinemann, secondo cui le due tavole di Serina sarebbero opera di bottega.

**Simona Turani**

**Bibliografia di riferimento:**

F. M. Tassi, *Vite de' pittori scultori e architetti bergamaschi*, I, Milano 1969.

Pietro Zampetti, *Andrea Previtali in I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Cinquecento, I*, [direttore: P. Zampetti], Bergamo 1975.

M. E. Olivari, *Pittura veneziana fra '400 e '500 nelle valli bergamasche*, Bergamo 1998.

*Andrea Previtali* [testo di R. Paccanelli], Bergamo [s.d.].

P. Manzoni, *S. Maria della Consolazione (S. Nicola), Almenno S. Bartolomeo (Bg)* 2000.

*Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto. 1510-1530*, catalogo della mostra (Bergamo 2001), a cura di F. Rossi, Milano 2001.

M. Zanchi, *Andrea Previtali: il coloritore prospettico di maniera belliniana*, Bergamo 2001.

A. Mazzotta, *Andrea Previtali*, Bergamo 2009.

P. Manzoni, *Agostiniani ad Almenno: la chiesa, il convento di S. Maria della Consolazione (S. Nicola), la chiesa e il convento di S. Caterina di Tremozia, le terziarie della Costa, S. Omobono Terme (Bg)* 2012.





Lorenzo Lotto, *Polittico di Ponteranica*





## Il *Polittico di Ponteranica* e l'Assunzione della Vergine di Celana dipinti da Lorenzo Lotto

**N**el maggio del 1516, dopo anni convulsi caratterizzati da repentini e continui cambiamenti nello scacchiere geopolitico della penisola italiana, la città di Bergamo e l'annesso territorio tornavano definitivamente sotto il dominio di Venezia. Si trattava di una soluzione evidentemente auspicata da tempo da una parte dei bergamaschi se, anche al fine di celebrarla, Alessandro Martinengo Colleoni già dal 1513 aveva commissionato al veneziano Lorenzo Lotto (circa 1480 - circa 1556) una grande ancona, la cosiddetta *Pala Martinengo*, destinata all'ormai perduta chiesa dei domenicani di Santo Stefano (oggi nella chiesa di San Bartolomeo) e consegnata proprio nel 1516. Divina giustizia Soave giogo è, infatti, il senso dell'impresa che, a coronare il gruppo di santi riuniti attorno alla Vergine col Bambino, campeggia nella parte superiore della pala, dove, ai cartigli con le scritte *Divina* e *Soave* si collegano rispettivamente i simboli della bilancia e del giogo, testimonianza a un tempo dell'entusiastica sottomissione al potere politico della giustizia amministrato dal governo della Serenissima e a quello spiri-

tuale esercitato da papa Leone X, il cui simbolo è appunto il giogo. La pala rappresenta anche l'esordio del pittore in città e l'avvio di una fortunata stagione destinata a protrarsi fino al 1525, anno del suo rientro in patria, vera e propria epoca d'oro per questo artista notoriamente inquieto e incline alla malinconia, costellata di splendide realizzazioni per chiese urbane e confraternite e illuminata dal favore della ricca borghesia cittadina, per la quale produrrà anche numerosi ritratti. In questi lavori il pittore infonderà tutta la forza di una tavolozza fatta di squillanti tonalità - dai rossi vivi ai blu profondi, dai gialli brillanti ai verdi più teneri - retaggio di una formazione svoltasi tra i vapori della laguna veneta filtrata attraverso la recente esperienza centro italiana - le Marche e Roma - e destinata a trasfondersi in un linguaggio decisamente anti-classico, caratterizzato da declinazioni squisitamente popolari, ricche di pathos e a tratti ironiche, ma sempre, e inequivocabilmente, umanissime. Ne sono chiaro esempio, tra gli altri, le pale realizzate per Santo Spirito e San Bernardino (1521), gli affreschi con *Scene della*

*vita di Maria* in San Michele al Pozzo Bianco (1525) e i ritratti di *Lucina Brembati* (1518, Bergamo, Accademia Carrara) e di *Marsilio Cassotti e la moglie Faustina* (1525, Madrid, Prado).

Il territorio circostante la città aveva visto infiltrarsi fin dal secolo precedente il “verbo” di artisti lagunari del calibro dei Vivarini – soprattutto Bartolomeo, in valle Seriana – di Cima da Conegliano, Carpaccio in valle Brembana, a testimonianza di un antico e fecondo scambio con la Serenissima retto essenzialmente dai legami affettivi persistenti tra le famiglie bergamasche emigrate a Venezia e i luoghi d’origine, tramite attorno al quale si erano andate snodando, tra la fine del Quattrocento e l’inizio del Cinquecento, anche le carriere di artisti nativi bergamaschi, o di origine orobica, come Francesco di Simone da Santacroce, Andrea Previtali, Giovanni Cariani, Palma il Vecchio, operanti sull’asse Venezia-Bergamo e, stilisticamente, di strettissima osservanza veneziana. Città e contado, due realtà apparentemente distinte ma ormai contrassegnate, in questa nuova fase, dalla corale adesione ad un rinnovamento artistico che segnerà per la prima una netta cesura rispetto agli orientamenti precedenti, fino allora indirizzati verso l’area culturale milanese, per la seconda il graduale aggiornamento sulle novi-

tà che da tempo fervevano all’ombra di San Marco.

Ma non si tratterà di una evoluzione continua e senza interruzioni: soprattutto fuori città, il persistere di una linea più tradizionale favorirà l’impiego del formato del polittico ben oltre il limite cronologico suggerito dai nuovi indirizzi artistici, ormai orientati verso la pala unificata. Basta gettare lo sguardo su alcuni eloquenti casi: il polittico di Palma il Vecchio realizzato per la chiesa della Santissima Annunziata di Serina (1520-1522), oggi scomposto tra le tavole del *Redentore* e quelle di *San Filippo e San Giacomo* (queste ultime accorpate al polittico della *Presentazione della Vergine*), e il *Polittico di Ponteranica* di Lotto (1522, Ponteranica, Chiesa dei Santi Vincenzo e Alessandro), entrambi frutto di commissioni da parte di confraternite votate al culto eucaristico, rispettivamente quella del Santissimo Sacramento e quella del Corpo di Cristo, sintomatica adesione ad una forma di sensibilità spirituale che proprio in questi primi decenni del XVI secolo stava raggiungendo accenti di intensa partecipazione popolare. Per una simile confraternita, quella del Corpo di Cristo e di San Giuseppe, Lorenzo Lotto stava realizzando, in questo stretto giro di anni, lo splendido e delicatissimo *Compianto sul Cristo morto* per la chiesa di Sant’Alessandro in Co-

lonna, in Città bassa, consegnato probabilmente entro la Settimana Santa del 1523 e da ritenersi atto finale di un percorso meditativo svoltosi attorno al tema della Passione di Cristo che aveva preso avvio dal *Commiato di Cristo dalla Madre* (1521, Berlino, Gemäldegalerie), tela di carattere squisitamente devozionale realizzata per la nobildonna bergamasca Elisabetta Rota.

**Lorenzo Lotto, *Polittico di Ponteranica* (olio su tavola, 270 x 140 cm), Ponteranica, Chiesa parrocchiale dei SS. Vincenzo e Alessandro.**

In queste formulazioni, in cui ad istanze teologiche e simboliche si affiancano elementi di patetismo di derivazione nordica, evidenti nella tela di Sant'Alessandro, e tenere declinazione popolari, il *Polittico di Ponteranica* (fig. a pag. 48) rientra a pieno titolo contenendo tutti gli elementi costitutivi il mistero della Redenzione, chiave di lettura cui si tornerà dopo aver descritto il capolavoro nelle sue singole parti. Il recente restauro, eseguito in occasione della sua esposizione presso le Scuderie del Quirinale (Roma, 2 marzo - 12 giugno 2011), consente oggi una migliore lettura dell'opera attraverso la restituzione della squillante tavolozza dei panneggi e degli incarnati, delle fi-

nissime aureole, della precisa esecuzione dei tratti fisionomici, delle capigliature e delle barbe, e permette di meglio evidenziare alcuni dettagli di non secondario ordine, come la firma e la data (L. Lotvs 1522) poste sul piedestallo di roccia che ospita San Giovanni, emergenza che pone fine a qualsiasi controversia cronologica. Il polittico si compone di sei tavole ad olio su legno di pioppo racchiuse entro una cornice non originale e distribuite su due registri: in quello inferiore, al centro, si dispone *San Giovanni Battista* (135,6 x 70,1 cm), a sinistra *San Pietro* (119,2 x 57,8 cm) e a destra *San Paolo* (118,5 x 57,9 cm); in quello superiore, al



Lorenzo Lotto,  
*Polittico di Ponteranica* (particolare)

centro *Il Redentore* (135 x 70 cm), a sinistra *l'Angelo Annunciante* e a destra la *Vergine Annunciata* (entrambi 75 x 56 cm). Nel registro inferiore un paesaggio marino di fondo – forse la costa adriatica a sud di Ancona, ricordo del recente soggiorno marchigiano del pittore – percorre unitariamente le tavole forzando la frammentazione naturalmente imposta dal formato del polittico mentre, a segnalare lo spazio della scena, due pesanti cortine di velluto rosso cadono alle spalle dei santi laterali. Tutto in questa parte del capolavoro riferisce elementi di un naturalismo attento agli effetti della forza di gravità, come le tende annodate e trattenute da corde tese dal loro peso, alla densità della materia, leggibile nella consistenza dei tessuti rigonfi, nella conformazione della roccia, dei ciottoli, delle erbe, e alla verità fisionomica e umana dei protagonisti, quasi veri e propri ritratti di popolani, che non nascondono i piedi nudi e tozzi e i segni del tempo sui volti. I singoli personaggi vengono individuati nel pieno rispetto delle usuali formule iconografiche. San Giovanni avvolto in una pelliccia di animale – ricordo del suo eremitaggio, come l'incolta barba e la lunga capigliatura – regge un bastone crociato recante un cartiglio con la formula *Ecce Agnus Dei* (ecco l'Agnello di Dio) che ne fa il Precursore di Cristo, colui che

ne dà l'annuncio ai popoli, vocazione confermata dal motto leggibile sul rotolo svolazzante alle sue spalle, EGO VOX CLAMANTIS IN DESERTO / PARATE VIAM DOMINI (Io sono la voce di uno che grida nel deserto: preparate la via del Signore) e dall'Agnello dal costato ferito che, rispettosamente, sostiene in un drappo rosso sangue; San Pietro assume le sembianze di un anziano, con barba e capelli corti ricci e grigi, mantello giallo e veste azzurra (talvolta verde) e reggente un libro in una mano e le chiavi nell'altra, a ricordo della *Traditio clavium*, la consegna delle chiavi da parte di Cristo con conseguente conferimento del primato sugli altri apostoli; San Paolo, in veste di filosofo con tunica rossa e pallio verde, porta capelli radi e barba lunga e nera e mostra la spada, simbolo del suo martirio, accompagnata da un libro appoggiato a terra, reminiscenza delle sue *Lettere* indirizzate alle prime comunità cristiane.

Il registro superiore diviene un retroscena etereo percorso da nubi luminose solo nel pannello centrale, a sottolineare la dimensione "celeste" dell'epifania divina, mentre nei laterali sono un semplice drappo verde posto alle spalle della Vergine e il leggio a ricordare come il mistero dell'Incarnazione di Cristo sia avvenuto nella stanza di una comune casa di Nazareth. Un vento divino scuote le vesti e i capelli

dell'*Angelo Annunciante* (fig. a pag. 51), dona un movimento bizzarro al perizoma del *Redentore*, irrompe nella camera della *Vergine Maria* a scompaginare il libro posto sul leggio e a portare il trambusto e la sorpresa della rivelazione.

Il *Redentore* riprende l'iconografia già proposta da Giovanni Bellini nell'omologo dipinto della National Gallery di Londra (1460), tutta incentrata sullo zampillo del sangue che, schizzando dal costato spremuto di Cristo, viene raccolto nel calice eucaristico da un angelo, efficace testimonianza del Sacrificio per la Redenzione dei popoli moltiplicata, nel dipinto di Lotto, da fiotti provenienti anche da mani e piedi e ribadita dalle ferite sulla fronte, risultato dell'apposizione della corona di spine; un Cristo-Passione che pur divenendo Cristo-Resurrezione nel candido perizoma annodato sul fianco, la cui inconsueta lunghezza non può che rievocare il sudario che ne ha avvolto il corpo, non rinuncia a mostrare la propria corporeità nelle carni diafane e a stabilire un contatto diretto con il fedele attraverso la patetica declinazione del capo e lo sguardo diretto, interrogativo e propositivo. Apparizione celestiale è anche l'*Angelo Annunciante* a sinistra, celeberrimo episodio fra le realizzazioni di Lotto e da sempre evocato per l'indefinito colore rosa della veste - fluorescente o trasparente secondo

l'incidenza luminosa e la sensibilità di chi guarda - ottenuto mescolando vetro polverizzato al pigmento; ali molto naturalisticamente rappresentate lo sostengono nell'atterraggio, mentre la mano destra si protende in segno di benedizione e la sinistra regge il giglio bianco, simbolo della purezza della prescelta da Dio. Dal cielo lo Spirito Santo, in forma di colomba entro un'aureola luminosa, lo accompagna. La *Vergine Annunciata* a destra, in tradizionale abito rosso e mantello blu, è colta di sorpresa dall'irruzione e dall'annuncio; le vesti sono scomposte nello scatto della torsione del corpo, le braccia aperte a mostrare i palmi delle mani, in segno di rassegnazione e accettazione. Come era stato anticipato, l'opera contiene tutti gli elementi che ne sottendono una lettura alla luce del mistero della Redenzione, a cominciare dall'*Annunciazione* del registro superiore, condizione preliminare all'Incarnazione del Verbo il cui destino sacrificale viene preannunciato da San Giovanni Battista, il Precursore, che ne espone e propone al fedele il simbolo per eccellenza, l'Agnello ferito, affiancato da San Pietro e San Paolo, metafore del potere e della dottrina della Chiesa, e che trova compimento nella figura del *Redentore*, Cristo glorioso e risorto accompagnato dal calice dell'Eucarestia, esplicito riferimento all'attitu-

dine devozionale della confraternita committente.

La particolare combinazione di componenti riscontrata nel *Polittico di Ponteranica* - l'attenzione al contenuto teologico della rappresentazione esplicito attraverso ponderate scelte iconografiche, l'esaltazione della dimensione celeste perseguita attraverso taluni espedienti figurativi e, soprattutto, di quella umana tramite il ricorso a citazioni del "minimo" e del quotidiano - costituiscono importanti linee guida nell'interpretazione della poetica di Lorenzo Lotto in questi fervidi anni di lavoro.

**Lorenzo Lotto, *Assunzione della Vergine* (olio su tela, 250 x 210 cm), Celana, Caprino Bergamasco (Bg), Chiesa di S. Maria Assunta.**

I medesimi elementi, trasposti in una soluzione più ampia e ariosa - non fosse altro che per il formato adottato, finalmente una pala unificata - si ritrovano puntualmente anche in un'opera realizzata probabilmente quando il pittore si trovava già a Venezia da tempo, ma ancora per una committenza provinciale bergamasca, l'*Assunzione della Vergine* di Celana (olio su tela, cm 250 x 210, Celana, Caprino Bergamasco, Chiesa di Santa Maria Assunta) firmata e datata, sul rotulo posto a terra in primo piano, Laurentius Lotus 1527. Non ancora

provata da un punto di vista documentario, ma certamente suggestiva e verosimile, è l'ipotesi di un coinvolgimento nel lavoro da parte di Balsarino Marchetti de Angelini, un mercante di panni bergamasco trasferitosi a Caprino Bergamasco nel primo Cinquecento, a vario titolo coinvolto nelle vicende biografiche del pittore - già committente della *Madonna in trono con santi* di Santo Spirito a Bergamo (1521) e più tardi rappresentante legale di Lotto per le *Storie di Santa Lucia* (1532, Jesi, Pinacoteca Civica) - e candidato ottimale per posizione, potere politico ed economico quale committente della pala. Il tema dell'Assunzione della Vergine non trova riferimenti concreti nelle Sacre Scritture canoniche, ma viene abbondantemente illustrato in diversi scritti apocrifi che, pur con minime varianti, si caratterizzano per alcuni tratti comuni nel racconto, tra i quali la descrizione del transito di Maria tra luci, canti e cori angelici. Tra questi testi solo certuni riferiscono dell'arrivo differito dello scettico Tommaso rispetto agli altri apostoli - trasportati invece istantaneamente da nubi luminose dai più lontani distretti ad assistere all'evento miracoloso - e della consegna allo stesso della cintola da parte di Maria, quale prova del trapasso e dell'ascensione ai cieli. Si tratta, in particolare, dello pseudo vangelo di Giuseppe





Lorenzo Lotto, *Assunzione della Vergine*

d'Arimatea e della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varazze, probabili fonti cui il pittore, contemplando queste particolarità nella sua realizzazione, può avere attinto per via diretta o indiretta. La formula iconografica adottata dall'artista nelle sue linee generali, in ogni caso diffusa da tempo in tutto l'occidente, era stata recentemente "riportata alla ribalta" dall'ineludibile versione proposta da Tiziano Vecellio in *Santa Maria dei Frari a Venezia* (1518), esempio per certi versi sconvolgente nel panorama figurativo contemporaneo, soprattutto in forza dell'inedita grandiosità, e termine di confronto per valutare appieno il carattere più corsivo e sensibile della realizzazione di Lorenzo Lotto. La compostezza classica della pur movimentata compagine degli apostoli di Tiziano diviene in Lotto turbolenza e passione, e ogni personaggio esprime peculiari stati d'animo attraverso l'adozione di posture al limite del naturale, di gesti amplificati ed espressioni esasperate. Lotto mette in scena un'umanità concreta che nulla concede alla posa: così San Paolo, in primo piano a sinistra - qui convenuto in qualità di "tredicesimo" apostolo e connotato dalla spada a terra - tende il braccio verso la Vergine e quasi perde il sandalo del piede sinistro nello slancio mentre l'apostolo in primo piano e di spalle, genuflesso, mostra letteralmente le piante dei

piedi; dietro a Paolo, San Pietro, riconoscibile per gli attributi già visti nel *Polittico di Ponteranica*, esprime stupore e meraviglia attraverso l'eloquente posa delle mani; un simpatissimo e sempre incredulo San Tommaso, dotato di occhiali, indaga scientificamente il vuoto del sepolcro, ormai ricolmo solo di fiori, e, alla sua destra, San Giacomo Maggiore, con il bastone del pellegrino, lo osserva incuriosito; il gruppo di apostoli posto in primo piano a destra - in cui una tradizione non confermata vorrebbe riconoscere nel primo a sinistra un autoritratto di Lorenzo Lotto - si abbraccia nella condivisione della gioia mista alla stupefazione. A incorniciare la scena, un bel paesaggio agreste si distende sullo sfondo. Sulla collinetta di sinistra, nella piccola figura nimbata che protende il braccio verso la cintola che si scioglie dalla vita della Vergine, sarà da riconoscere ancora San Tommaso, chiara citazione delle leggende prima menzionate ed evidente interpolazione di momenti narrativamente diversi in un unico episodio figurativo, mentre sull'altura di destra, ai piedi di un picco, un anziano seduto ed un bambino costituiscono una presenza certamente non casuale, ma di difficile interpretazione. La luce altissima e quasi innaturale che pervade la scena prelude alla rappresentazione viva del miracolo

dell'Assunzione di Maria al cielo: due putti svolazzanti all'ombra del suo mantello sembrano sospingerne il corpo nell'ascesa, mentre ai suoi lati due angeli con ali nere e mani giunte al petto le fanno strada. La Vergine, avvolta in panni mossi dal vento, con lo sguardo supplichevole e desideroso rivolto verso l'alto e le mani giunte in preghiera, partecipa con gioia, protagonista dell'evento. Il cielo, sereno e immobile sul paesaggio di fondo, qui si squarcia in una fosca nube - vestigia dell'antica mandorla luminosa di medievale memoria - per lasciare intravedere la luce divina del firmamento pronto ad accoglierla, anima e corpo.

Nel 1527, anno in cui Lotto licenzia la tela di Celana, questi si trovava a Venezia forse da un paio d'anni; si tratta dell'ennesimo spostamento dell'artista, con un soggiorno che si protrarrà fino al 1533 seguito poi da altri fino alla morte, avvenuta a Loreto nel 1566. Nei lavori di questo periodo - in particolare nel *Cristo portacroce* (1426, Parigi, Louvre) e nella *Pala di San Nicola* (1527-1529, Venezia, Santa Maria dei Carmini) - la critica ha creduto di intravedere i sintomi di un tentativo di riadeguamento al clima figurativo lagunare, profondamente mutato in assenza del pittore il quale, nel frattempo, ave-



Lorenzo Lotto, *Assunzione della Vergine* (particolare)

va sviluppato un linguaggio del tutto peculiare e ben distante, se non per certi versi contrapposto, all'idioma imperante nella capitale che vedeva nei lasciti di Giovanni Bellini e Giorgione da Castelfranco, ma soprattutto nella deflagrante forza dell'emergente Tiziano, riferimenti assolutamente ineludibili. Non sorprenderà dunque immaginare un ormai maturo Lorenzo Lotto profondamente a disagio nella sua stessa patria, divenuta ormai estranea e matrigna. Unico accento affettuoso di questo soggiorno si può forse intravedere in un'altra opera, la *Madonna col Bambino e i santi Caterina d'Alessandria e Tommaso* del 1528-30 (Vienna, Kunsthistorisches Museum) da più parti ritenuta un omaggio al da poco scomparso Palma il Vecchio (1528): la collocazione dei personaggi in un ambiente aperto, la loro disposizione attorno al gruppo centrale, costituito dalla Madonna col Bambino, e il particolare gioco di sguardi e gesti che li lega in un insieme continuo e circolare non può non ricordare il modello della Sacra Conversazione "en plein air", considerata invenzione e apporto originale del maestro di Serina del quale, stando alla testimonianza di Giorgio Vasari, il Lotto fu "compagno et amico".

Fausto Fracassi

### Bibliografia di riferimento:

*Sul contesto storico e artistico di Bergamo e territorio annesso, fra Quattrocento e Cinquecento:*

P. Humfrey, *L'importazione di dipinti veneziani a Bergamo e nelle sue valli, da Bartolomeo Vivarini a Palma il Vecchio*, in *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto. 1510-1530*, catalogo della mostra (Bergamo 2001), a cura di F. Rossi, Milano 2001.

F. Rossi, *Immagine e mito di Venezia. Committenza artistica e progetto politico a Bergamo tra il 1512 e il 1525*, in *Bergamo. L'altra Venezia* cit.

*Sul periodo bergamasco di Lorenzo Lotto:*

P. Humfrey, *Lorenzo Lotto: la vita e le opere*, in *Lorenzo Lotto. Il genio inquieto del Rinascimento*, catalogo della mostra (Bergamo 1998), a cura di D. A. Brown, P. Humfrey e M. Lucco, Ginevra-Milano 1998.

M. Lucco, *Bergamo, 1513-1525: gli anni d'oro*, in *Bergamo. L'altra Venezia* cit.



*Sui contenuti politici della Pala Martinengo:*

F. Cortesi Bosco, *Riflessi del mito di Venezia nella Pala Martinengo di Lorenzo Lotto*, in "Archivio Storico Bergamasco", 5, 1983.

*Sul Compianto sul Cristo morto in S. Alessandro:*

F. Cortesi Bosco, *La Pietà di Lotto "opera molto affettuosa"*, in *Lorenzo Lotto. Il Compianto sul Cristo morto: studi, indagini, problemi conservativi*, atti della giornata di Studio (Bergamo 2001), I, Quaderni del Museo Bernareggi, Milano 2002.

*Sul Polittico di Ponteranica:*

P. Bianchi Piatti, in *Lorenzo Lotto, catalogo della mostra* (Roma 2011), a cura di Giovanni C. F. Villa, Milano 2011 (cat. n. 8, pp. 116-119, con bibliografia precedente).

M. Gargiulo, *Il Polittico di Ponteranica. La vicenda storico artistica*, in *Lorenzo Lotto. Un lustro per tre capolavori*, Bergamo 2011.

*Sull'Assunzione della Vergine di Celana:*

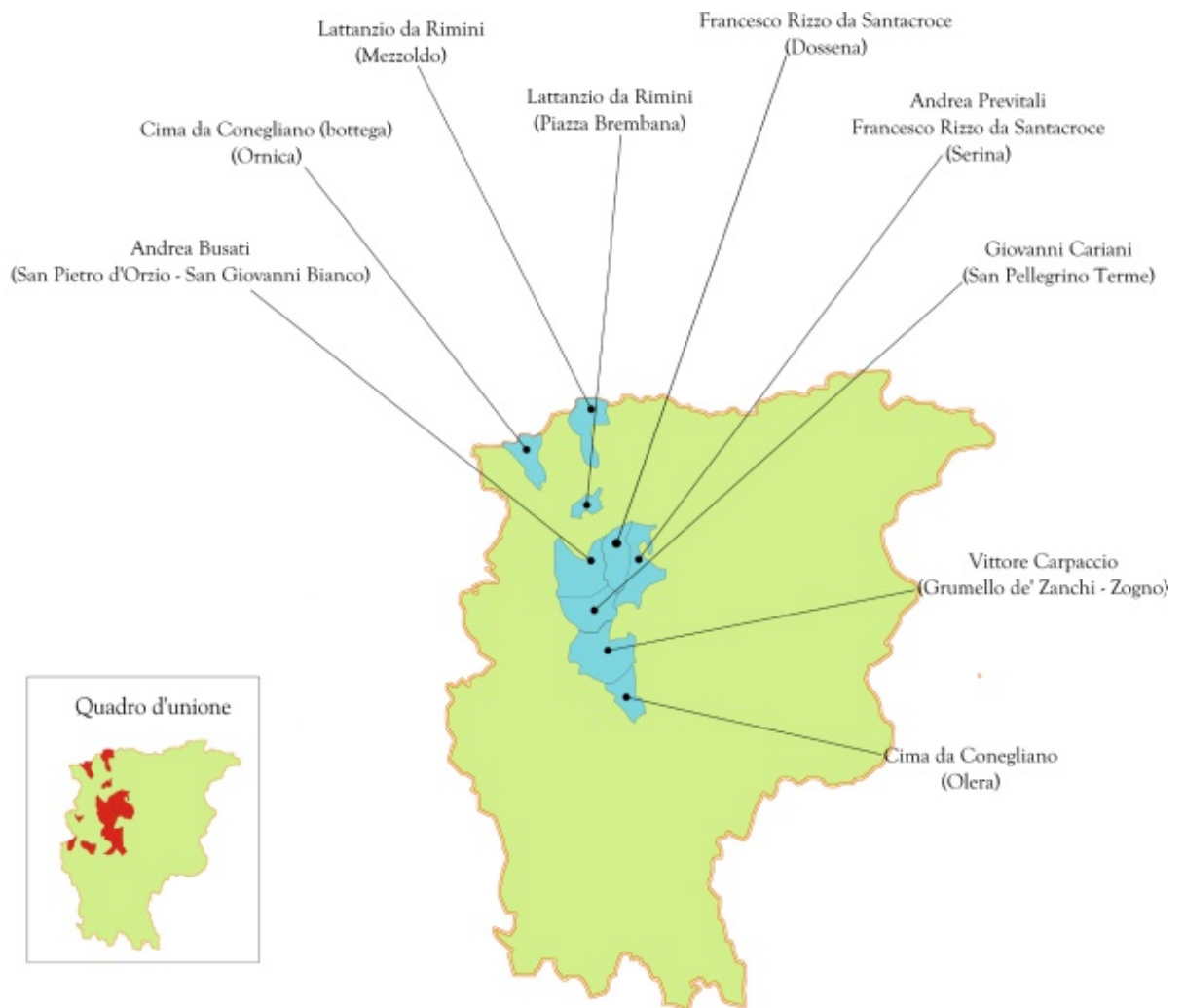
G. Vasari, *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti*, [1550 e 1568], introduzione di M. Marini, Roma 1991.

Jacopo da Varazze, *Legenda Aurea*, nuova edizione a cura di A. e L. Vitale Brovarone, Torino 1995 e 2007.

G. L. Baio, G. Rota, *Lorenzo Lotto. Assunzione della Vergine. Chiesa di Celana*, presentazione di P. Zampetti, Caprino Bergamasco (Bg) 1998.

*I Vangeli apocrifi*, a cura di M. Craveri, Milano 2006.





Artisti oggetto di analisi negli *Articoli* e collocazione geografica delle loro opere



# Gli articoli





Cima da Conegliano (bottega), *Polittico di Ornica*



## Da Conegliano a Bergamo: Cima e la sua bottega tra le valli Seriana e Brembana

**I**l dominio di Venezia su Bergamo, che ebbe inizio nel 1428, lasciò forti tracce non soltanto a livello politico ed economico, ma anche culturale, e in particolare nel campo delle arti figurative. Si verificò un duplice flusso: da un lato, molti bergamaschi si recarono nelle botteghe della città lagunare per apprendere il mestiere; dall'altro, numerosi furono i pittori veneziani che lavorarono per la provincia bergamasca. Tra gli artisti che seguirono il primo tipo di percorso si deve almeno ricordare Palma il Vecchio, che lasciò Serina - paese della valle Brembana - per avviarsi alla pittura in Laguna. Giovanni Battista detto Cima da Conegliano compì invece la traiettoria inversa: nato appunto a Conegliano nel 1459 o 1460, si stabilì a Venezia nel 1492 e dalla sua bottega uscirono numerose opere destinate alla provincia. Il nome dell'artista compare raramente nelle fonti antiche fino alla fine del XVIII secolo: le citazioni si limitano a ricordarlo come allievo e imitatore di Giovanni Bellini o lo confondono spesso con altri pittori. Vasari, ad esempio, lo cita solo brevemente all'interno della vita di Vittore Carpaccio. La

sua formazione è tuttora avvolta nel mistero: è ampia la rosa di artisti a cui gli studiosi assegnano il ruolo di maestri di Cima, ma senza dubbio i nomi che maggiormente ricorrono sono quelli di Giovanni Bellini, Antonello da Messina, Alvise Vivarini, Bartolomeo Montagna e dei fratelli Lombardo. Cima seppe cogliere i diversi suggerimenti e li miscelò con originalità dimostrando grande eclettismo: prese un poco da tutti, senza risultare uguale a nessuno.

I suoi capolavori raggiunsero Olera, piccolo paese di origine medievale oggi frazione di Alzano Lombardo, nella cui chiesa parrocchiale è custodito un meraviglioso polittico dell'artista trevigiano. Prossimo al Cima e con ogni probabilità uscito direttamente dalla sua bottega è invece il *Polittico di S. Ambrogio* di Ornica, località dell'alta valle Brembana. Viene naturale chiedersi perché un'opera di Cima, personaggio di spicco della scena artistica veneziana, sia giunta in un minuscolo borgo come quello di Olera, che attualmente registra circa duecento abitanti. Per darne ragione, va ricordato che in quegli anni erano numerosi coloro che,

per sfuggire alla povertà della terra natale, cercavano fortuna a Venezia. Molti emigranti, per testimoniare l'affetto nei confronti dei luoghi d'origine, facevano realizzare dagli artisti veneziani opere che venivano poi inviate nei paesi d'origine. La bellezza dell'arte consentiva ai committenti di esprimere la loro spiritualità e la loro particolare devozione; si trattava infatti di una fede estremamente legata alle manifestazioni materiali, tangibili, in grado di impressionare lo spettatore. Gli emigrati erano spesso al corrente dei nuovi linguaggi figurativi e si rivolgevano ad artisti di primo piano (anche per una logica di competizione con i paesi vicini), ma le loro richieste miravano a unire queste novità con il gusto della cultura di provincia e con la necessità di stupire: da qui la profusione di oro, lacche e materiali preziosi. Questo particolare tipo di "rimessa" degli emigranti ha dunque una forte valenza sociale, ma possiede un valore linguistico minore, nel senso che gli artisti dovettero spesso adattarsi alle richieste dei committenti, adottando necessariamente particolari soluzioni che erano considerate ormai superate a Venezia. Una di queste è la scelta del formato del polittico, divenuto ormai obsoleto e sostituito dalla pala a campo unificato. Nel caso delle opere inviate ai luoghi d'origine si rendeva indispensabile

adottare la soluzione del polittico innanzitutto per motivi pratici: era infatti più agevole trasportare tavole da assemblare all'arrivo piuttosto che un'unica grande tavola. A questo si aggiungeva il fatto che i committenti probabilmente apprezzavano ciò che conoscevano meglio, ovvero un formato tradizionale come quello del polittico. Le opere di Olera e Ornica testimoniano appieno l'intrecciarsi di tutte queste questioni.

### **Il polittico di Olera**

Olera è un piccolo paese di origine medievale, oggi frazione di Alzano Lombardo (inizio della valle Seriana) ma in passato parte della valle Brembana inferiore; si trovava infatti alle dipendenze di Poscante e ancora prima di Zogno, in quanto posto sull'unica strada di accesso dalla pianura all'alta valle Brembana prima dell'apertura della strada Priula. Il *Polittico* di Cima da Conegliano si trova nella chiesa parrocchiale di S. Bartolomeo. Dal momento che la prima chiesa parrocchiale del luogo era diventata insufficiente a contenere tutti i fedeli, nel XV secolo si iniziò la costruzione di una nuova e più capace chiesa, che venne consacrata nel 1471 con il titolo, appunto, di S. Bartolomeo apostolo. La chiesa venne costruita sfruttando anche la superficie di un torrente (che ancora oggi scorre sotto di essa) a causa dell'esiguo



spazio disponibile. Nel corso dell'Ottocento si resero necessari ulteriori interventi eseguiti tra gli anni 1875 e 1880. La chiesa attuale, neogotica, presenta una facciata in pietra con due finestre ogivali ai lati

di un rosone mentre l'interno è diviso in tre navate. Il polittico è posto nel coro e corona l'altare maggiore. È composto da otto tavole laterali poste su doppio registro; al centro, in una nicchia, vi è una



---

Cima da Conegliano, *Polittico di Olera*

statua lignea raffigurante san Bartolomeo (riconoscibile dal coltello) e in alto l'opera è conclusa da una tavola raffigurante la Madonna col Bambino sormontata da una lunetta con il Padreterno benedicente. Le tavole del registro superiore raffigurano san Gerolamo (in abiti da eremita, con il crocifisso e il leone), santa Caterina da Alessandria (con la ruota), santa Lucia (che regge la lampada) e san Francesco d'Assisi (che indossa il saio); quelle del registro inferiore raffigurano san Sebastiano (trafitto dalle frecce), san Pietro (con le chiavi), san Giovanni Battista (con gli abiti da eremita e la croce) e san Rocco (individuabile grazie alla piaga sulla coscia). L'abilità di Cima nel rendere le figure umane è straordinaria: i corpi paiono quasi scultorei, grazie al recupero del

senso classico delle proporzioni (derivato probabilmente dalla statuaria dei fratelli Lombardo) che genera una sensazione di calma ed equilibrio. I santi vengono rappresentati quasi come eroi classici. La compostezza delle figure ben si adatta alla preziosità dell'originale cornice dorata e riccamente intagliata in cui il polittico è racchiuso, sulla cui realizzazione i critici sono discordi. Alcuni ritengono che la manifattura sia veneziana (vi è chi propone l'attribuzione a Vettor Scienza, autore della cornice del *Polittico di Capodistria* dello stesso Cima, ma è stata avanzata anche l'ipotesi di Pietro Isabello, autore della cornice del *Martirio di S. Pietro da Verona* di Palma il Vecchio che si trova sempre ad Alzano Lombardo). Altri credono invece che sia stata eseguita da un artista locale. Sembra invece più probabile la realizzazione della scultura di san Bartolomeo ad opera di un artista bergamasco. L'incertezza riguarda anche la committenza: pare che furono i tagliapietre originari di Olera emigrati a Venezia a richiedere l'opera, ma la scarsità di documenti impedisce di averne conferma. Tale carenza di notizie è dovuta senza dubbio alla posizione geografica decentrata di Olera, in cui il polittico si trova, ma è stata ulteriormente aggravata da un incendio che distrusse l'archivio parrocchiale nel 1630. Uno degli eventi attestati è il tentativo, da parte degli alzanesi, di



Cima da Conegliano,  
*Polittico di Olera* (particolare)

vendere l'opera all'Accademia Carrara nel 1878 per pagare i costosi rifacimenti della chiesa, tuttavia la trattativa ebbe esito negativo. Una citazione di rilievo fu quella di san Carlo Borromeo che, nel 1575, definì il polittico "*iconam magnam inauratam et ornatam*". La profusione di oro e la ricchezza ornamentale dell'opera colpirono, dunque, perfino il Borromeo. È naturale chiedersi, ad ogni modo, perché un artista noto per il suo straordinario modo di leggere il paesaggio realizzò un polittico con fondo oro. Ciò può essere connesso alla fase della vita artistica di Cima in cui l'opera venne eseguita (ovvero intorno al 1487 circa) anche se, con ogni probabilità, si trattò di un'imposizione della committenza, maggiormente legata alle forme tradizionali. Tale soluzione è infatti estranea al resto della produzione: altri polittici, come quello conservato a Miglionico (provincia di Matera) presentano uno sfondo paesaggistico. Per quanto il fondo dorato costituisca una componente arcaica, l'abilità di Cima riesce a fare in modo che le figure non ne vengano assorbite: la luminosità e la profondità cromatica permette loro di stagliarsi e risaltare. Ulteriori elementi tradizionali sono invece l'importanza visiva della cornice, l'imponenza a livello dimensionale della statua di san Bartolomeo e la presenza di un solo santo per scomparto. Anche la costruzione

spaziale è piuttosto semplice: l'opera è pensata per essere fruita da uno spettatore posto davanti ai santi dell'ordine superiore, raffigurati a mezza figura, come affacciati a una balconata. I santi dell'ordine inferiore sono a figura intera e sono disposti su un gradino marmoreo, come sotto un portico. A tutto ciò si aggiunge poi, quale principio tradizionale, l'interpretazione del polittico come un oggetto di devozione, ovvero come testimonianza di fede e ringraziamento (che si riflette peraltro nella scelta di materiali preziosi quali l'oro e i lapislazzuli che colorano il manto della Vergine).

### **Il polittico di Ornica**

Il fondo oro, lo splendido isolamento delle figure e lo stile delle figure stesse ricorrono nel polittico custodito a Ornica, che è stato attribuito a un artista uscito dalla bottega di Cima (fig. a pag. 62). Anticamente Ornica dipendeva da Milano: per questo sia la chiesa, sia il polittico sono dedicati a sant'Ambrogio (il passaggio sotto la diocesi di Bergamo avvenne solo nel 1787). Fino alla metà del Quattrocento il borgo apparteneva alla parrocchia di Santa Brigida; ottenne di poter divenire autonomo solo quando la comunità raggiunse una certa consistenza demografica: la separazione da Santa Brigida



avvenne così nel 1476. La preesistente chiesa gotica, nata come piccola cappella ampliata in un momento successivo, venne abbattuta all'inizio del Settecento (conservando soltanto la parte absidale) e tra il 1710 e il 1722 fu eretta la nuova chiesa parrocchiale. Durante il dominio di Venezia, Ornica si vide riconoscere privilegi fiscali e normativi che le consentivano una certa autonomia, nonché la possibi-

lità di intrattenere rapporti diretti con le autorità lagunari. Questo contesto rese certamente più facile il contatto con artisti veneziani. Il polittico è organizzato su quattro registri e conserva la cornice originale. Nello scomparto centrale del primo registro è raffigurato sant'Ambrogio vescovo (con il pastorale e il flagello, in quanto castigatore dell'eresia ariana); sul lato sinistro si trovano sant'Antonio Abate (che regge il ba-



Cima da Conegliano, *Polittico di Ornica* (particolare)

stone con il campanello) e san Giovanni Battista (in abiti da eremita), mentre a destra si possono individuare san Pietro (con le chiavi e il libro) e san Paolo (anch'egli con il libro). Nel secondo registro, lo scomparto centrale è occupato dalla Vergine con il Bambino; da sinistra appaiono Caterina d'Alessandria (santa identificata dalla presenza della ruota), san Gerolamo (ritratto intento nello studio), san Giacomo (con la croce) e santa Chiara (che indossa gli abiti sacri dell'ordine delle Clarisse e regge il libro della *Regola*). Nel terzo registro il Cristo in pietà si trova in mezzo all'Angelo Annunciante (a sinistra) e alla Madonna Annunciata (a destra). La parte centrale è sormontata da una lunetta con il Padreterno benedicente, dipinto su fondo azzurro e non oro, in quanto collocato nell'Empireo.

Le due opere, dunque, seppur con alcune differenze strutturali (come la presenza della statua lignea o il numero degli scomparti) e qualitative (le figure del *Polittico di S. Ambrogio* appaiono infatti più acerbe), possono essere accomunate sia sul piano visivo (il formato, la cornice dorata, il fondo dorato, la semplice costruzione spaziale), sia dal punto di vista del contesto in cui furono eseguite: molto vicini sono gli artisti che le hanno realizzate, simile è la situazione econo-

mica dei borghi coinvolti, identica è la volontà devozionale dei committenti. È dunque possibile accostare i due polittici in una lettura volta a rendere testimonianza di un fenomeno che interessò fortemente le valli bergamasche, e che consentì al territorio di arricchirsi di opere di qualità straordinaria, realizzate da alcuni dei maggiori artisti del tempo.

**Chiara Germiniasi**

#### **Bibliografia di riferimento:**

*Cima da Conegliano*, catalogo della mostra (Treviso 1965), a cura di L. Menegazzi, Venezia 1962.

P. Humfrey, *Cima da Conegliano*, Cambridge 1983.

*I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento, II*, [direttore F. Mazzini], Bergamo 1994.

*Inauratam et ornatam: il polittico di Cima da Conegliano a Olera*, a cura di E. Daffra, Azzano San Paolo (Bg) 2005.

*Cima da Conegliano: poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano 2010), a cura di Giovanni C. F. Villa, Venezia 2010.





Vittore Carpaccio, *Sant'Antonio abate in un paesaggio*



## Narratore, trovarobe o vedutista precoce? Le opere di Vittore Carpaccio a Grumello de' Zanchi

*“De i quali Vittore come più avventurato, dalla scuola di Santa Orsola, da San Giovanni e Paolo di Vinegia ebbe a fare assai storie in tela a tempera, de le faccende ch'ella fece insino a la sua morte; le fatiche della quale egli seppe sì ben condurre col valor dell'altro, che n'acquistò nome, se non fra gli altri e grandi ingegni, almeno di accomodato e pratico maestro”.*

G. Vasari, *Le Vite*, 1568

**A**utore di celebri teleri per le più importanti confraternite di Venezia, Carpaccio diventa protagonista assoluto di questo genere, tanto da meritare una citazione nel trattato fiorentino-centrico di Giorgio Vasari *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri*.

Della vita di Carpaccio non ci sono date certe: i critici hanno fissato la sua nascita tra il 1460 e il 1465 a Venezia, nella parrocchia dell'Angelo Raffaele.

È ricordato per la prima volta adulto solo nel 1486, mentre dalla Mariiegola della Scuola di Sant'Orsola, lo statuto dei diritti e dei doveri

degli aggregati, si apprende che nel 1488 i confratelli accantonarono del denaro per far eseguire i teleri dedicati alle vicende agiografiche della patrona, serie che lo rese celebre nel corso dei secoli.

Questo particolare genere di pittura su tela di grandi dimensioni si diffuse a Venezia negli anni Sessanta del Quattrocento: i soggetti erano di tipo narrativo o storico, spesso legati a miracoli o a episodi della vita dei santi che costituivano un pretesto per l'inserimento di grandi spaccati cittadini e per scene corali.

Il Carpaccio ambientava le sue narrazioni all'interno di spazi rigorosi e prospettici, arricchendoli di dettagli e figurette di grande vitalità, utilizzando tonalità cromatiche accese e brillanti.

Sulla formazione pittorica di Vittore non sussistono riferimenti precisi. Sono state formulate alcune ipotesi sulla misteriosa sede dei suoi esordi e altrettante, conseguentemente, sui suoi probabili maestri: Gentile Bellini, in Oriente a Costantinopoli; Iacopo Bellini; Bartolomeo Montagna e Alvise Vivarini; i pittori veronesi; Ercole de'

Roberti e gli artisti ferraresi; Andrea Mantegna a Padova; Perugino, Signorelli, Pinturicchio e Ghirlandaio a Roma; Piero della Francesca a Urbino.

È però certo che nel tempo in cui incominciò a operare, si stava manifestando a Venezia un interesse per lo studio inteso come rigore scientifico e metodo umanistico: le conquiste del pensiero si traducevano spontaneamente in termini pittorici.

Fin dalle sue prime prove, Vittore Carpaccio diede sfoggio di talento nell'immergersi nei particolari, isolandoli e addensandovi una carica simbolica, per renderli immagini di fantasie fiabesche e di cronaca tradotta in leggenda. Per questo motivo è da rintracciare nelle sue opere un'ascendenza di natura fiamminga, celebre per la visione particolareggiata della realtà e il gusto per il miniaturismo.

Il 1505 rappresenta, per alcuni studiosi, l'apice dell'arte del Carpaccio, scorgendo nelle opere appena successive già dei sintomi d'involuzione. Più di frequente, ormai, la produzione carpaccesca si adagiava su schemi da troppo tempo collaudati, cui si univa la tendenza a un massiccio intervento di collaboratori, che infiacchiva maggiormente le sue ultime opere, marcando lo scarto con quelle che erano eseguite negli stessi anni da Giorgione e Tiziano, attenti a una visione più

terrestre e concreta. Egli non volle o non seppe far conto con i nuovi indirizzi, non accolse la luce e il colore profano bensì continuò a dipingere nella vecchia cornice, ripetendo le storie di Madonne e Santi e attenendosi alla sua narrazione, con un tono di capriccio che lo lega, a distanza di secoli, al Canaletto e al Guardi.

Nel 1526 il figlio Pietro accennava alla morte del pittore; nel 1527 la moglie di Carpaccio, Laura, fu designata in un documento come vedova di Vittore.

Carpaccio visse in un'epoca di passaggio: a Venezia, infatti, tra Quattrocento e Cinquecento una fase culturale si stava chiudendo e se ne apriva un'altra più ricca. In questo delicato momento egli non si presentò come un inventore o una di quelle personalità che aprono un'epoca, bensì come un uomo fuori dal giro dell'arte e degli affari pubblici; egli era legato alla sua esperienza particolare, alle sue predilezioni e proprio come tale assolutamente originale e inconfondibile.

Era un uomo di indole solitaria ma informato, con una visione personale della realtà, innamorato degli oggetti, dello spettacolo quotidiano della vita, di natura eminentemente ricettiva e curiosa: un raccoglitore.

Lo stile di Carpaccio è dettato dalla semplicità che si esprime con una capacità di seguire la propria natu-



Vittore Carpaccio, *San Gerolamo in un paesaggio*

ra, utilizzando nel modo più conveniente il materiale fornito dalla propria esperienza: egli rappresentava solo ciò di cui aveva un'esperienza diretta e quotidiana, come le architetture, i personaggi e la luce veneziani.

Dava, infine, estrema attenzione alla realtà, osservando con una curiosità lucida tutto ciò che era visibile: era un uomo stupefatto dall'enorme ricchezza che la realtà gli offriva e la stessa realtà gli chiedeva di lasciarsi vedere, scoprire, senza che nulla ne restasse fuori. Ciò si rispecchiava nella sua arte di mettere un'infinità di cose dentro lo spazio limitato di una tela.

### **Bergamo, l'ultima propaggine del dominio veneziano**

Nell'epoca in cui operò Vittore Carpaccio, Bergamo viveva un periodo di pace e prosperità grazie alla dominazione della Serenissima, della quale rappresentava l'ultimo baluardo sulla Terraferma.

La lunga dominazione permise che tra la città di Venezia e il suo entroterra ci fosse una molteplicità di scambi nei più diversi campi: dalla politica all'economia, dal commercio alle attività produttive, senza trascurare l'ambito culturale e in particolare quello delle arti figurative.

Proprio in quest'ultimo campo si assistette a quel fenomeno che oggi definiremmo "fuga di cervelli": artisti bergamaschi migrarono verso

Venezia alla ricerca di lavoro, dove appresero le nuove tecniche pittoriche direttamente nelle botteghe più in voga del periodo (tra le più note si ricordano quelle dei Vivarini e dei Bellini); allo stesso tempo alcuni pittori veneziani lavorarono per Bergamo e la sua provincia.

Bergamo era quindi terreno fertile per molti artisti concentrati nella capitale: essi producevano opere su commissione di bergamaschi che, per motivi soprattutto commerciali ed economici, si erano trasferiti nella terra di San Marco ma che continuavano a mantenere un legame con la terra d'origine, inviandovi pale d'altare e arredi liturgici per decorare le chiese parrocchiali.

La scelta dell'artista dipendeva in qualche caso da motivi affettivi, anche se spesso vigeva una scelta imitativa: le opere non erano mai commissionate direttamente dalle chiese e dai borghi di destinazione, bensì ordinate direttamente dagli emigrati bergamaschi.

Probabilmente in quest'ordine di cose si ascrive l'arrivo dell'opera di Carpaccio in bergamasca, nella chiesa di Grumello de' Zanchi, frazione di Zogno in valle Brembana, valle in cui sono stati accolti i dipinti dell'area più propriamente belliniana, cui Vittore era legato.

Il *Polittico* di Grumello non rientra nel genere pittorico che ha reso Vittore noto ai più, ossia quello dei teleri, bensì riflettendo un gusto



conservatore dei committenti e un senso delle priorità, per cui si dava più importanza alle necessità devozionali consacrate dalla tradizione che all'inventività estetica, si attarda sia a livello stilistico, sia per i supporti utilizzati, come la maggior parte delle opere giunte nell'entroterra: se a Venezia la pala d'altare era unica e di grande formato (pala unificata), per le valli venivano ancora commissionati i polittici a più scomparti di medio-piccole dimensioni, che venivano montati sul posto all'interno di sontuose cornici.

La chiesetta in cui l'opera è conservata è dedicata a Santa Maria Assunta e fu eretta a parrocchiale nel 1456, ma se ne ignora la data di consacrazione. Subì diversi interventi che ne hanno determinato l'aritmica simmetria dell'insieme, fino all'ultima aggiunta risalente al 1924 del portichetto esterno; il campanile fu eretto nel 1748 ed ebbe il sopralzo nel 1925.

Nella chiesa sono contenute opere di eccezionale valore artistico: oltre alle tavole di Carpaccio, spiccano la pala della Madonna del Rosario, che campeggia al centro del coro, firmata da Leandro Bassano, mentre ai lati si trovano due tavolette rappresentanti sant'Antonio abate e sant'Antonio di Padova di chiara ispirazione palmesca; tra gli arredi sacri si distingue una croce astile d'argento dorato con figurette

sbalzate, risalente al 1559.

### **Un tocco veneziano in valle Brembana: il Polittico di Grumello de' Zanchi**

Il complesso o alcuni dei suoi elementi potrebbero essere stati donati alla chiesa parrocchiale di Grumello dalla famiglia Zanchi, che fondò la stessa borgata, nota fino ai primi anni dell'Ottocento con il nome di "Parentela de' Zanchi".

Quasi certamente il polittico fu inviato con i singoli elementi smontati per facilitarne il trasporto via acqua (da Venezia all'Adda) e per le strade di montagna (nell'ultimo tratto fino a Grumello de' Zanchi).

Esso è ora sistemato ad adornare la prima cappella di sinistra della parrocchiale e si compone di tavole di diverse dimensioni ma raggruppabili due a due, eseguite con la tecnica dell'olio su tavola, raffigurante san Giovanni Evangelista, san Giacomo Apostolo, san Gerolamo in un paesaggio e sant'Antonio Abate in un paesaggio.

Nulla si conosce della struttura originaria del Polittico, né se le parti costituissero un unico complesso: secondo alcuni studi doveva un tempo essere collocato nell'abside della chiesa dedicata all'Assunzione, il cui scomparto centrale, ora

mancante, raffigurava con molta probabilità una Madonna Assunta. Un discorso a parte va fatto per l'Eterno, considerato da alcuni come cimasa dell'opera, ora collocato nella stessa cappella ma in posizione più defilata, sulla parete sinistra, che pare essere però un'imitazione posteriore del timbro carpaccesco e che quindi non è considerato parte del *Polittico* originale.



Vittore Carpaccio,  
*San Giacomo Apostolo*

Il polittico sfuggì quasi completamente alle fonti antiche e vi accenna solo il conte Giacomo Carrara in un appunto e in un disegno che riproduce esattamente lo scomparto di san Giacomo Apostolo.

Per secoli i critici si sono quindi arrovelati con molteplici quesiti sulla disposizione originaria, la mancata corrispondenza cronologico-stilistica, la difficoltà di lettura delle fonti e l'attribuzione: il primo a fare il nome di Carpaccio per il complesso è Roberto Longhi, nel 1932, cui si accosta l'attribuzione quasi contemporanea di Giuseppe Fiocco.

Altro problema è quello della datazione: la non omogeneità del complesso ha da sempre prodotto delle discordanze di giudizio. Le due tavole minori non corrispondono né per dimensioni né per cifra stilistica ai pannelli verticali: l'esecuzione dei due santi a figura intera è da collocare attorno al 1496 mentre le tavolette minori sono da spostare all'inizio del Cinquecento, notandosi nell'esecuzione dei paesaggi di sfondo un influsso giorgionesco.

Il complesso è stato restaurato ripetutamente: nel 1932 da Mauro Pelliccioli, nel 1955 da Dante Paravisi e nel 1975 da Antonio Benigni dopo il recupero dell'opera che era stata rubata nel 1973 e ritrovata l'anno successivo.

Il *San Giovanni Evangelista* e il *San Giacomo Apostolo* sono considerate dal Longhi fra le opere più belle del maestro e descritte in questi termini: “*Torreggianti su una veduta di lago, da una ribalta marmorea dove l'ombra striscia lucida e leggibile*”.

I due Santi sono rappresentati con scabra semplicità, indice del conservatorismo di committenti rassegnati ad accettare opere in cui il lavoro della bottega era preponderante; campeggiando da protagonisti su un cielo appena accennato che richiama da vicino la pittura ferrarese, denotano un'impassibilità emotiva, sembrando dei “manichini” sorretti da drappeggi inamidati.

Immaginati a occupare lo scomparto maggiore, alcuni dubbi sulla loro collocazione nascono dal fatto che entrambi i santi guardano a destra, dovendo quindi trovarsi alla sinistra dello scomparto centrale: sembra pertanto che si siano perdute tre tavole vale a dire l'Assunta centrale e i due santi di destra.

San Giovanni Evangelista, autore del quarto *Vangelo*, di tre *Lettere* e dell'*Apocalisse*, è ritratto con il libro in mano e l'aquila accanto, suo attributo perché con la sua visione descritta nel libro dell'*Apocalisse*, avrebbe contemplato la Vera Luce del Verbo, come descritto nel Prologo del suo *Vangelo*, così come l'aquila può fissare direttamente la luce solare.

San Giacomo è rappresentato come un uomo maturo, severo, con la barba, i capelli divisi in cima alla testa e ricadenti in due spioventi simili a quelli che comunemente si attribuiscono a Cristo; il suo attributo è il libro, che sta a simboleggiare la sua opera di diffusione del *Vangelo*.

Il *San Gerolamo* e il *Sant'Antonio abate* penitenti sono invece ritenute



Vittore Carpaccio,  
*San Giovanni Evangelista*



Ipotesi di ricomposizione del *Polittico di Grumello de' Zanchi*



opere autografe (figg. a pag. 73 e 70).

Il loro stato conservativo è particolarmente drammatico e sono state vittime di una grossolana ridipintura nello sfondo paesistico che ha sciupato l'atmosfera rarefatta e incantata che doveva caratterizzare l'incombente ambientazione naturale; neppure gli interventi di restauro sono riusciti a risanare il danno.

Si possono però apprezzare delle felici invenzioni quali gli occhiali di san Gerolamo momentaneamente posati sull'erba, lo scorrere dell'acqua sorgiva, il coinvolgimento di sant'Antonio nella preghiera al punto tale da dimenticarsi un pregiato volume presso la panca del romitaggio.

Il paesaggio trasognato e minuziosamente descritto ricorda la sua caratteristica vena narrativa per la precisione dei particolari e per la poesia con cui sono rappresentate le cose.

San Gerolamo, qui nella versione di eremita, è riconoscibile per i molti attributi presenti nella tavola: sull'albero si vede un teschio, simbolo di penitenza e un crocefisso, cui rivolgere l'adorazione; il leone cui tolse la spina dal piede; il libro in mano.

Sant'Antonio abate è invece identificato con il bastone terminante in una croce a tau, usata dagli eremiti, la campanella, il maiale e il libro

delle Sacre Scritture.

L'opera di Carpaccio conservata nella parrocchia di Santa Maria Assunta è solo una delle molteplici bellezze dislocate nelle valli bergamasche e provenienti da Venezia, che fu nel periodo del suo massimo splendore terra gloriosa e fucina di talenti. È auspicabile che queste opere, sconosciute ai più, vengano inserite in un progetto di valorizzazione dell'intera provincia, attraverso dei percorsi che portino a riscoprire quanto di bello e prezioso si nasconde nel territorio bergamasco.

**Roberta Carminati**

#### **Bibliografia di riferimento:**

*L'opera completa del Carpaccio*, presentazione di M. Cancogni, apparati critici e filologici di G. Perocco, Milano 1967.

P. Humfrey, *Carpaccio: catalogo completo dei dipinti*, Firenze 1991.

*Carpaccio*, [testi di S. Zuffi], Milano 1993.

*I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento, II*, [direttore F. Mazzini], Bergamo 1994.

*Carpaccio*, a cura di L. Borean, [Milano] 2009.





Lattanzio da Rimini, *Polittico di S. Martino*



## Un pittore veneziano in alta valle Brembana: i polittici di Lattanzio da Rimini

**I**l dominio della Serenissima sul territorio bergamasco ebbe inizio l'8 maggio 1428, quando la città venne presa in consegna dai provveditori di Venezia.

La dominazione veneziana - riconosciuta nel 1433 con la seconda "pace" di Ferrara e consolidatasi giuridicamente nel 1454 con la pace di Lodi - definì nell'Adda e nel "fosso bergamasco" i propri limiti espansionistici verso ovest e quindi verso Milano, la cui influenza politica su Bergamo era durata a lungo anche a motivo della prossimità geografica. In realtà l'influsso ambrosiano sul capoluogo orobico non cessò dal punto di vista culturale, e - a livello artistico - soltanto la presenza a Bergamo dal 1513 di Lorenzo Lotto e di altri artisti di formazione lagunare fu in grado di arginare l'influenza della pittura milanese: un parziale ritorno degli artisti di tradizione "lombarda" si registrò alla partenza di Lotto e all'uscita di scena di altri pittori di solida formazione veneziana, come Cariani, rientrato a Venezia nel 1523, o Previtali, morto nel 1528.

Se in città questo avvicendamento può essere considerato frutto di un

consapevole progetto "ideologico", volto alla formazione e al consolidamento del mito di Bergamo come "altra Venezia", nel territorio delle valli la presenza dei veneziani ebbe origine e motivazioni differenti.

In valle Brembana e in valle Seriana le opere di artisti veneziani comparvero già negli ultimi due decenni del Quattrocento: mentre in città si affermavano artisti di scuola milanese come Antonio Boselli e Jacopino Scipioni, nelle valli venivano importate opere di provenienza lagunare. Come è noto la valle Brembana accolse opere d'ispirazione belliniana, mentre in valle Seriana si diffusero dipinti di ambiente quasi esclusivamente muranese.

Secondo Francesco Rossi questa netta distinzione avrebbe origine da un "fenomeno imitativo" che caratterizzò i committenti bergamaschi residenti a Venezia, riuniti in gruppi fortemente omogenei a livello di provenienza. Avendo fatto fortuna essi commissionarono agli artisti veneziani opere destinate alle chiese delle comunità d'origine, con le quali avevano mantenuto

saldi legami; committenti provenienti da paesi vicini sceglievano quindi artisti veneti della stessa scuola: così si spiegherebbe il fiorire di opere di pregio in territori – come le valli bergamasche – tutto sommato depressi dal punto di vi-



Lattanzio da Rimini,  
*Polittico di San Martino* (particolare)

sta economico e con una popolazione decimata a causa della forte emigrazione. Chiese e borghi, sprovvisti di mezzi finanziari adeguati, difficilmente avrebbero potuto acquisire opere di tale rilievo; il ricco repertorio che ancor oggi è disseminato nel territorio delle valli venne quindi favorito da speciali condizioni sociali e culturali nel sottile contrappunto di relazioni tra emigrati e paesi d'origine. Per Francesco Rossi, queste opere sono ancor oggi la “manifestazione più clamorosa di una cultura intesa in senso lato e sfumato, la cultura della emigrazione e della emarginazione, e della rivincita su di essa. Esse sono segno di devozione, momento di nostalgia, volontà di riproporre nei paesi d'origine la bellezza e il fulgore della nuova patria veneziana: immagini come simbolo, non come segno linguistico”.

E il caso di Lattanzio da Rimini è esempio perfetto di tali dinamiche: alcuni documenti relativi al polittico di San Martino oltre la Goggia ce ne forniscono un quadro molto chiaro e sono particolarmente utili per comprendere in quale modo venisse gestita la commissione di un'opera destinata all'esportazione periferica.

### **Lattanzio da Rimini: vita e formazione**

La conoscenza della vita di Lattanzio

da Rimini è ancor oggi lacunosa; non conosciamo gli estremi cronologici della sua esistenza ma abbiamo notizie di lui dal 1492 al 1524. Sappiamo che fu allievo di Giovanni Bellini a Venezia e nel 1492 viene menzionato tra i principali collaboratori del maestro nel ciclo di teleri per la Sala del Maggior consiglio in Palazzo ducale. Giovanni Fiocco riconobbe in Lattanzio un “affettuoso attaccamento al maestro”, manifestato anche nella propria firma: nel 1508, infatti, al proprio nome aggiunse anche la segnatura “Discipulus Johannis Bellini”. Le notizie ce lo danno attivo a Venezia anche dopo l’abbandono della bottega belliniana; Sansovino e Boschini gli attribuirono la *Predica di San Marco* per la cappella dell’Annunciata nella chiesa di Santa Maria dei Crociferi, realizzata nel 1499 (rimossa e dispersa prima del 1674 a causa delle vicissitudini dell’edificio; in quell’occasione lavorò con Cima da Conegliano). Sempre a Venezia Lattanzio lavorò anche alle due opere destinate alla valle Brembana delle quali si dirà tra poco e la sua presenza è documentata in Laguna fino al 1504. Dal 1509 al 1524 Lattanzio si trova a Rimini: nel 1509 è registrato tra i membri del Consiglio comunale mentre nel 1511 e nel 1524 assiste a due rogiti. Si presume che nella città natale abbia concluso la propria esistenza,

in un anno imprecisato.

Così come la vita, anche il catalogo di Lattanzio da Rimini è di difficile definizione; soprattutto nella sua produzione giovanile, i critici avvicinano la mano di Lattanzio da Rimini a quella di Giovanni Bellini mentre in seguito risulta più marcata l’influenza di Cima da Conegliano e di Carpaccio. Le pale d’altare bergamasche gli sono attribuite con certezza e da qui la loro importanza per la definizione dello stile e come riferimento comparativo per altre opere di paternità invece incerta.

#### **La parrocchia e la chiesa di S. Martino oltre la Goggia**

La parrocchia di San Martino oltre la Goggia è un caso singolare nel territorio bergamasco; infatti comprende due centri abitati differenti, quello di Piazza Brembana e quello di Lenna, collocati rispettivamente alle pendici del monte Torcola e nei pressi della confluenza tra Brembo occidentale e Brembo orientale.

Il toponimo “oltre la Goggia” deriva probabilmente da una caratteristica geomorfologica del territorio, ovvero dal restringimento della valle presso la confluenza del torrente Parina nel Brembo.

Il termine, che significa “ago”, indicherebbe il restringimento dei versanti oppure i picchi rocciosi sovrastanti; da questo punto la valle



si allarga nella piana di Lenna fino a Piazza Brembana, dove sorge la chiesa.

L'edificio è menzionato in una pergamena del 1260 circa, ma la sua origine è molto più antica e fatta risalire ai tempi della dominazione dei Franchi (VIII-IX sec.), popolazione notoriamente devota a San Martino di Tours. L'attuale edificio è del XIX sec. ma prima ve ne furono almeno altri due:

quello altomedievale e quello quattrocentesco. Del primo impianto non rimane nulla, mentre della chiesa del '400 ci restano alcuni frammenti nel locale attiguo al campanile, inglobati nella parete nord e sotto il portico sud; le fonti la descrivono ad un'unica navata con tre archi trasversali e un soffitto a travi.

Già nella seconda metà del Cinquecento si era persa memoria dell'anno di costruzione della chiesa e contemporaneamente venivano effettuate le prime modifiche agli altari, alla struttura interna e alla destinazione di

alcune aree. L'ultima descrizione della chiesa quattrocentesca risale al 1859: l'edificio era in uno stato appena tollerabile. Nove anni dopo la chiesa venne nuovamente colpita da un fulmine – era già successo nel 1820 – e ciò spinse la popolazione a raccogliere fondi per la costruzione di un nuovo tempio, su progetto dell'architetto Antonio Preda. Dopo varie vicissitudini l'edificio fu



Lattanzio da Rimini, *Polittico di San Martino* (particolare)



completato nel 1873 e consacrato nel 1883 con l'antico titolo di San Martino vescovo. Alcuni lavori di perfezionamento si protrassero fino agli anni Sessanta del Novecento. L'edificio che oggi vediamo non è quindi lo stesso per il quale venne realizzato il polittico di Lattanzio da Rimini.

### Il Polittico di S. Martino

L'opera realizzata da Lattanzio per la parrocchia di San Martino è, come già detto, uno dei pochi lavori firmati e attribuitigli con certezza: rappresenta, quindi, un punto di riferimento non prescindibile per la ricostruzione del suo catalogo.

Ma l'importanza del polittico è data anche da un altro straordinario fatto: a differenza di ciò che solitamente si verifica, in questo caso i documenti relativi alla commissione e alla realizzazione dell'opera si sono conservati e sono per noi una testimonianza fondamentale per conoscere i rapporti tra committenza e artista.

Peter Humfrey ricostruisce nel dettaglio la storia del polittico: un gruppo di rappresentanti di una confraternita emigrati a Venezia, nel giugno 1499 si incontrò per discutere della commissione di un dipinto d'altare per la parrocchiale d'origine; essi decisero di stanziare 225 ducati d'oro, sufficienti per far eseguire l'opera dai migliori artisti in circolazione. Poco dopo i rappre-

sentanti si riunirono di nuovo, insieme a un religioso proveniente da San Martino oltre la Goggia, per ordinare la cornice all'intagliatore Alessandro da Caravaggio. Nel giugno dell'anno seguente Lattanzio fu incaricato di dipingere – entro diciotto mesi e per 80 ducati – cinque tavole le cui figure fossero tanto belle e apprezzabili quanto quelle del recente *Battesimo di Cristo* di Cima da Conegliano per San Giovanni in Bràgora a Venezia (“in ogni bonta belezza... taliter che siano laudate de tanta bonta... (?) zoe de belezza de quele che sono sopra la pala grande de San Zuan Bragola”). Pittore e corniciario furono congiuntamente incaricati di portare l'opera da Venezia alla sua lontana destinazione, all'estrema periferia di Terraferma; i documenti ci confermano quindi l'abitudine degli emigrati di donare alle parrocchie opere realizzate appositamente nella capitale e l'esplicito incarico dato a Lattanzio e ad Alessandro da Caravaggio di “accompagnare” personalmente il dipinto a destinazione mostra la volontà dei committenti di evitare ogni possibile guasto potesse occorrergli durante il lungo e non facile viaggio. Ai due spettava anche il compito di controllare che il polittico venisse montato correttamente una volta giunto a destinazione.

Ma come si svolgeva questo viaggio? Le spedizioni di oggetti voluminosi

e pesanti non erano rare; venivano sfruttate, per quanto possibile, le vie d'acqua: da Venezia attraverso l'Adriatico fino al delta del Po, e poi risalendo i corsi del Po e dell'Adda; quindi era necessario utilizzare il trasporto via terra, prima su carri trainati da buoi e poi, quando le strade cominciavano a farsi troppo strette e impervie, a dorso di mulo. È evidente come fosse più semplice trasportare i singoli elementi che costituivano un polittico (le tavole dipinte, i pezzi della cornice) piuttosto che il largo campo unificato di una pala e i pezzi altrettanto larghi della relativa cornice; secondo Philip Rylands la predilezione per i polittici nelle valli bergamasche, anche dopo che questo formato era caduto in disuso a Venezia, sembra proprio da imputare non tanto o non solo al gusto attardato della provincia quanto a ragioni pratiche dovute alle modalità di trasporto verso aree tanto periferiche e di difficile accesso.

Ma osserviamo il polittico da vicino; il visitatore dovrà cercarlo sulla parete sinistra del presbiterio, sopra la cantoria, perché qui si decise di collocarlo all'inizio del Novecento. L'opera è firmata e anche datata «LATANTIO ARIMINENSIS[IS] 1503» e secondo i documenti relativi alla commissione, le cinque tavole attualmente conservate non completerebbero il polittico perché

mancherebbero altre tre tavole, tra cui una Pietà; la cornice inoltre non è quella originale e l'opera è stata restaurata nel 1949 da Arturo Cividini.

Al centro del polittico, Lattanzio raffigura san Martino nell'episodio più conosciuto e tramandato dalla tradizione e dall'iconografia, quello in cui il santo dona metà del proprio mantello ad un povero. Martino, soldato pagano, è in sella al suo cavallo e ha già rivestito l'uomo della metà del mantello che gli apparteneva (l'altra rimane sulle sue spalle visto che non può disporne proprio perché parte dell'uniforme del soldato romano e quindi di proprietà imperiale); da questo gesto di pietà e generosità derivò la conversione di Martino al cristianesimo: in quella notte stessa, infatti, gli apparirà Cristo coperto dalla metà del mantello che aveva donata.

I due personaggi poggiano su un terreno arido i cui cambi di livello forniscono l'idea della profondità. A fianco di san Martino un albero frondoso ospita alcuni uccelli; sullo sfondo si riconoscono alcune figure umane (forse viandanti), e più in lontananza altri personaggi che sembrano dirigersi verso gli edifici che completano il paesaggio. All'orizzonte si scorgono alcune colline coperte di boschi e infine montagne dalle cime spigolose.

Negli altri quattro scomparti del

politico sono raffigurati diversi santi: in basso a sinistra Pietro e Paolo e a destra Giacomo e Giovanni evangelista; anch'essi a figura intera come san Martino e il povero, poggiano sullo stesso terreno



Lattanzio da Rimini, *Polittico di San Martino* (particolare)

sassoso e, alle loro spalle, riconosciamo paesaggi simili a quelli del pannello centrale, ma privi di figure animate. In alto a sinistra si riconoscono Antonio da Padova e Michele arcangelo (patrono di Valnegrà) e a destra Giovanni Battista e Bernardo da Chiaravalle (patrono di Piazza Brembana), dipinti a mezza figura e con sullo sfondo un cielo nuvoloso: le figure, disposte in modo rigidamente simmetrico, richiamano il Carpaccio. Il pittore aggirò sapientemente la "limitazione spaziale" imposta dal formato del politico e unificò le tre scene inferiori servendosi, in primo piano, della balza del piano sassoso delineata nel dettaglio (che ritroveremo anche nella pala di Mezzoldo) e, sul fondo, con la linea continua del paesaggio. E proprio al contesto paesistico sembra facessero riferimento i committenti citando come modello il *Battesimo di Cristo* di Cima da Conegliano; l'opera di Lattanzio non ha nulla a che vedere con esso tranne per lo sfondo montuoso che ha il pregio di umanizzare i personaggi di stampo belliniano. L'ampio panorama di Lattanzio costituisce una cesura netta rispetto ai piatti fondi dorati che fino ad allora avevano caratterizzato i politici importati nelle valli e l'opera dovette risultare innovativa, da questo punto di vista, in un contesto come quello brembano.

Per questa maniera di trattare il paesaggio, credo possa essere illuminante rifarsi alle espressioni usate da Terisio Pignatti per Giovanni Bellini: le figure dei santi sono “su un lembo, neutro e quasi immateriale, della scena terrena che si compone, in pace”; gli elementi naturali, le costruzioni e le figure umane “restano al di là dell’altra scena, quella divina, trattenuti in una sospensione che non è per poca parte nell’effetto d’incanto, d’imminente rivelazione”. Dal proprio maestro, Lattanzio apprese l’arte della costruzione di “fantasie” paesistiche, composte da elementi reali e domestici.

Nell’opera di Lattanzio, Tarchiani segnalò un “chiarore che investe e taglia in larghi piani e squadri decisi le figure dei santi e gli edifici, e si diffonde poi su tutto, per tutto”; a suo parere le figure dei santi sono massicce e monumentali, costruite robustamente alla maniera di Antonello da Messina (“Le teste specialmente appaiono come costruite più che modellate a grandi zone di luce e d’ombra. Nei santi dei pannelli superiori del polittico, avvolti in un vibrato chiarore di contro al cielo nuvoloso, tale nota acquista maggiore singolarità. Chiarore quasi lunare per la mancanza di penombre”).

Infine, secondo Giuseppe Fiocco, “nella figura del cavaliere benefico nell’atto di tagliare il proprio

mantello per vestirne il povero nudo che gli si presenta, si riscontra l’influenza di Carpaccio, e nelle figure degli scomparti laterali e nella spartizione stessa del polittico c’è un richiamo a Cima da Conegliano”, mentre l’influenza belliniana sarebbe riconoscibile proprio nell’intonazione lattea dell’effusione del colore.

### La parrocchiale di Mezzoldo

Non molto tempo dopo, a Lattanzio venne commissionata una pala d’altare per la chiesa di Mezzoldo. Il paese si trova a 835 metri d’altitudine, sulle pendici della diramazione occidentale dell’alta valle Brembana percorsa dal Brembo di Mezzoldo.

Si ha testimonianza della chiesa dedicata a San Giovanni Battista già nel 1446. Nel 1566 il reverendo Cermenati vi si recò in visita su incarico di Carlo Borromeo e la descrisse: essa sorgeva adiacente alla casa parrocchiale e al cimitero, fiancheggiata da una torre campanaria e da un portico sotto al quale si trovava un altare dedicato a san Rocco.

Due porte permettevano di accedere all’interno, illuminato dalla luce che filtrava attraverso tre finestre; l’alzato era ad una sola navata con soffitto a volta decorato di pitture oggi completamente perdute. Negli atti della visita pastorale è segnalata la bellissima ancona della cappella



Lattanzio da Rimini, *San Giovanni Battista e Santi*



maggiore, ovvero la pala di Lattanzio da Rimini, che si trovava ancora nella sua cornice originaria, in legno intagliato e dorato. Nel 1665 la chiesa venne rinnovata e forse in quello stesso periodo la cornice venne sostituita dall'ancora attuale, in marmo nero fiancheggiata da colonne corinzie e sormontata da un timpano spezzato.

### La pala di S. Giovanni Battista

La pala si trova ancor oggi nella cappella maggiore, sopraelevata rispetto al piano della navata e curata nell'arredo più del resto della chiesa. Essa fu eseguita da Lattanzio a Venezia nel 1505, su commissione di emigrati brembani, e raffigura il Battista (a cui è intitolata la chiesa) con san Pietro e Giovanni evangelista; oltre alla pala, Lattanzio realizzò anche il Cristo in pietà tra la Madonna e san Giovanni Evangelista, inserito oggi nel timpano, che probabilmente fungeva da cimasa della vecchia cornice. Come l'opera di Piazza Brembana, anche la pala di Mezzoldo è firmata: in un cartiglio ai piedi del Battista è scritto "LATANTIO DE ARI / MINO".

Il pittore inoltre si definisce discepolo di Giovanni Bellini.

Stavolta non siamo più al cospetto di un polittico ma a uno spazio unificato che rappresentò certamente una novità molto avanzata e per questo, secondo Nello Tarchiani, con scarso seguito nelle valli

bergamasche (polittici verranno infatti richiesti anche ai più moderni e talentuosi Lorenzo Lotto e a Palma il Vecchio).

La composizione scelta era già in uso nelle pale veneziane; Antonello da Messina e Giovanni Bellini ponevano il Battista tra san Pietro e Giovanni evangelista all'interno di un'architettura. Lattanzio seguì invece l'esempio di Cima da Conegliano e optò per un paesaggio largo e aperto, collinoso, disseminato di alberi e case e vitalizzato da un gruppo di cavalieri diretti verso un castello; ritorna, come nel polittico di san Martino, il terreno tagliato frontalmente.

I santi, raffigurati in scorcio e da un punto di vista ribassato, vengono investiti da una luce proveniente da destra che accende gli incarnati, definisce le ricche pieghe dei panneggi e si diffonde nel paesaggio senza penombre, su modello belliniano. La luce ha anche una forte carica simbolica: essa è infatti espressione di Dio, colpisce le figure ma anche lo spettatore, a cui si rivolge solo l'Evangelista.

La figura del Battista è costruita, come quelle di Piazza Brembana, in modo robusto e monumentale. Giuseppe Fiocco notò nell'opera l'influenza di Cima da Conegliano: "Il gruppo dei tre santi è mutuato dalla pala della Madonna dell'Orto di Cima, a Venezia. Tutti gli elementi si pongono tra Cima e

Carpaccio, mentre rimane poco di Bellini, forse perché modello più temibile”. Il Battista, tuttavia, è ispirato alla pala di Bellini per la chiesa di Santo Stefano a Venezia, oggi scomparsa. Fiocco ne lesse la sincerità e la severità, l’espressione pensosa e dolce allo stesso tempo; anche san Pietro è contraddistinto da questo umano contrasto, essendo monumentale e arcigno ma anche paterno.

Contrariamente a quanto fatto per il polittico di san Martino, ho scelto di esaurire gli aspetti stilistici prima di descrivere il soggetto di questa pala, per avere la possibilità di concentrarmi sull’interessante analisi che Vilmos Tatrai fa di un dipinto attribuito ad un “seguace di Bellini”; ritengo che alcuni concetti possano essere ben applicati anche al san Giovanni Battista di Lattanzio da Rimini.

Le tre figure si trovano in un contesto desertico, arido; immediatamente dietro i loro corpi, infatti, non vi è alcun paesaggio ma solo una distesa oca, sabbiosa. Spostandoci con l’occhio nella parte superiore della pala il colore vira in un tenero verde, che ben presto si trasforma in paesaggio: colline, alberi frondosi e alberi nudi, un pastore che pasce i suoi animali, un cervo, alcune costruzioni, una via tortuosa percorsa da due figure a cavallo dirette ad un castello. Sullo sfondo in lontananza altre colline

boschive e montagne.

Tatrai notò che nel caso del Giovanni Battista del seguace di Bellini il paesaggio era scandito in tre parti; in primo piano il terreno arido rimanda alla vita e alla predicazione del Battista (“*Vox clamantis in deserto*”) e al versetto biblico: “*Vi dico che Dio può far sorgere figli di Abramo da queste pietre*” (Mt 3, 9); in secondo piano si notano piante cresciute selvaggiamente mentre sullo sfondo subentra un paesaggio antropizzato, con costruzioni, coltivazioni e alberi da frutto (secondo Tatrai il paesaggio si fa quindi metafora della vita cristiana e del prodotto della predicazione, associata nei testi sacri allo spargimento del seme e al raccolto). Da una situazione iniziale di aridità (il cuore dell’uomo che non ha conosciuto Cristo), si passa all’esito della predicazione: un lussureggiante e fecondo paesaggio (come il cuore dell’uomo che ha accolto la *Buona Novella*).

Nella pala di Lattanzio da Rimini questi tre piani paesaggistici non sono nettamente distinti, ma possiamo distinguere almeno il primo e il terzo; non è da escludere che Lattanzio e il “seguace di Bellini” abbiano tratto dal loro comune maestro una concezione religiosa del paesaggio, traduzione in immagini delle Sacre scritture, come Eugenio Battisti ha argutamente colto. Tatrai coglie anche un altro interes-

sante elemento: Giovanni Battista, predicatore e profeta dell'imminente venuta di Cristo e della salvezza, testimone della natura divina di Gesù, precursore del Messia, subisce una metamorfosi: il profeta e la persona presagita nella sua profezia sembrano diventare un tutt'uno, l'asceta che annuncia il Verbo nel deserto assume le sembianze del Cristo risorto, glorificato. Così come ne anticipò la vita di povertà e obbedienza fino al martirio, allo stesso modo il Battista di Lattanzio da Rimini si avvicina a Cristo, nel gesto della mano destra (simile a quello del Pantocratore), nella croce col vessillo, nella capigliatura e nella barba "nazarena". Il Battista di Lattanzio da Rimini abbandona la propria iconografia tradizionale, il vestito con pelle di capra o di montone, il favo di miele e l'agnello, e anticipa anche nel proprio aspetto - oltre che nella condotta di vita - il Salvatore. E il visitatore non frettoloso che entrando nella chiesa di Mezzoldo scorderà la pala sull'altare non potrà che cadere nell'illusione di questa metamorfosi.

Sara Pesenti

### Bibliografia di riferimento:

N. Tarchiani, *Una mostra d'arte antica a Bergamo*, in *Emporium*, 51, 306, giugno 1920.

G. Fiocco, *Piccoli maestri, I, L. da Rimini*, in *Bollettino d'arte*, II, 1922.

*Lattanzio da Rimini*, ad vocem, in *Enciclopedia Italiana*, Roma 1933.

B. Berenson, *I pittori italiani del Rinascimento*, Firenze 1959.

A. Tempestini, *I collaboratori di Giovanni Bellini*, in *Saggi e memorie di storia dell'arte*, 33, 1960.

F. Heinemann, *Giovanni Bellini e i belliniani*, Venezia 1962.

R. Ghiotto, *Libertà di uno spirito religioso*, in T. Pignatti, *L'opera completa di Giovanni Bellini*, Milano 1969.

T. Pignatti, *L'opera completa di Giovanni Bellini*, Milano 1969.

A. Gentili, *Giovanni Bellini, la bottega, i quadri di devozione*, in *Venezia Cinquecento, I*, 1991.

E. Battisti, *Le origini religiose del paesaggio veneto*, in *Venezia Cinquecento, I*, 1991.

L. Pagnoni, *Chiese parrocchiali bergamasche. Appunti di storia e arte*, Bergamo 1992.

F. Rossi, *Presenze venete*, in *I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento, II*, [direttore F. Mazzini], Bergamo 1994.

P. Humfrey, *Bartolomeo Vivarini's Saint James Polyptych and Its Provenance*, in *The J. Paul Getty Museum Journal*, 22, 1994.

A. De Maddalena, *Bergamo sotto il manto dogale*, in *Storia economica e sociale di Bergamo. Il tempo della Serenissima, L'immagine della Bergamasca*, Bergamo 1995.

E. Bianchi, *S. Giovanni Battista in Mezzoldo*, Bergamo 1998.

S. Martino *oltre la Goggia in Piazza Brembana e Lenna*, Bergamo 1998.

M. E. Olivari, *Pittura veneziana fra '400 e '500 nelle valli bergamasche*, Bergamo 1998.

*Guide d'Italia*, Touring Club Italiano, Lombardia, Milano 1999.

V. Tatrai, *Paesaggio allegorico nel dipinto di un seguace di Bellini*, in *Nuova Corvina, rivista di italianistica dell'Istituto Italiano di Cultura per l'Ungheria*, 7, 2000.

Bergamo. *L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto. 1510-1530*, catalogo della mostra (Bergamo 2001), a cura di F. Rossi, Milano 2001.

R. Faraglia, *Lattanzio da Rimini*, ad vocem in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64, Roma 2005.

P. G. Pasini, *Guida ai tesori dell'arte riminese*, Rimini 2005.

#### Sitografia:

<<https://www.youtube.com/watch?v=6H52ShmVIYc>>

<<http://www.fondcarim.it/uWeb/main.php>>



Andrea Busati, *Pietà di San Pietro d'Orzio*





## La *Pietà* di San Pietro d'Orzio tra imprinting veneziano e ascendenze fiamminghe

**È** un'opera per certi versi enigmatica ma dal fascino aspro e immediato, al cui interno riecheggia la lezione stilistica e iconografica di maestri del calibro di Giovanni Bellini e Cima da Conegliano e la stessa circostanza che la sua esecuzione venne variamente attribuita – oltre ai succitati – ad Antonello da Messina, Bartolomeo Veneto, Andrea Previtali o uno dei Santacroce, basterebbe da sola a testimoniare qualità e valore.

Il dipinto di cui parliamo, conosciuto e commentato fin dalla seconda metà del XVI secolo e noto con il nome di *Pietà*, è conservato nella chiesa di San Pietro d'Orzio, frazione minuscola ma dal fascino intatto posta nel territorio del comune di San Giovanni Bianco; si tratta di un olio su tavola (115 x 86 cm) databile intorno al 1505-1510, raffigurante la Madonna che sorregge il corpo ormai senza vita del Cristo, dopo la passione e la deposizione dalla croce.

L'opera – definita “molto bella” da san Carlo Borromeo durante la visita pastorale del 1575 – è menzionata da Maironi da Ponte nel *Dizionario odeporico* (1819-20) che ne precisò anche il soggetto e la collo-

cazione “in fondo alla chiesa [e] rappresentante la Beata Vergine Addolorata col cadavere del figlio in braccio”; allo stato attuale degli studi, il dipinto desta notevole interesse per le considerevoli raffigurazioni allegoriche in esso contenute e per la ormai più che probabile attribuzione, oltre che naturalmente per la bellezza delle linee e delle cromie, legate in una perfetta armonia.

La chiesa di San Pietro d'Orzio è considerata tra le più antiche di questa porzione di territorio brembano e i primi documenti che la menzionano risalgono al medioevo; l'edificio religioso esisteva già nel 1237 come confermato da un documento dell'Archivio capitolare di Bergamo e da una pergamena del 1249 nella quale la chiesa è menzionata come assoggettata alla pieve di Dossena.

La *Pietà* è attualmente collocata nella nicchia del primo altare di destra (ristrutturato nel 1926 da don Mosca) dedicato alla Madonna Addolorata, ma l'esplicita iconografia eucaristica fa supporre che la tavola fosse destinata a un altare per il culto del Santissimo Sacramento; non se ne conosce la

committenza ma si presume che l'opera fu voluta da abitanti del luogo emigrati a Venezia, come segno devozionale verso la loro chiesa d'origine.

### L'enigma dell'attribuzione

Molti critici e storici dell'arte cercarono di acclararne la paternità artistica e tra questi anche Adolfo Venturi (1898) che l'attribuì a Bartolomeo Veneto per la chiara somiglianza del paesaggio di fondo - la rocca sul monte, la città sul lago e il pastore col gregge - con una delle sue opere, la *Madonna col Bambino* (1505, Bergamo, Accademia Carrara). Seguirono nel 1903 i pareri di Bode e Ludwig e nel 1905 di Burckhardt, i quali sostennero

che lo stile delle figure si avvicinava molto più ai modi di Cima da Conegliano, come riscontrabile in opere come il *Cristo in pietà sorretto dalla Madonna* e il *Compianto sul Cristo morto*.

Ma fu la presenza di una firma poco leggibile sul cartiglio, posizionato in primo piano a sinistra, l'elemento fondamentale per risalire all'attribuzione del dipinto; infatti, nel 1931 Pinetti decifrò la prima parte della firma come "ANTONELLUS R..." escludendo di fatto Bartolomeo Veneto e anche Antonello da Messina per altro assai lontano stilisticamente. Solamente nel 1975 la Chiappini riscontrò, grazie a una analisi all'infrarosso, un'alterazione della scritta di cui le lettere autentiche risultavano essere le prime "AN..."; da qui e dopo un attento studio stilistico, si è giunti all'attribuzione ad Andrea Busati.

### Andrea Busati, tra Bellini e Cima da Conegliano

Poche sono le notizie biografiche di questo artista, vissuto tra il 1470 e il 1528 circa e citato sempre in Venezia con la qualifica di pittore; la sua attività artistica è documentata da pochi dipinti tra i quali la *Madonna con Bambino e San Simone* a New York, la *Ma-*



Andrea Busati,  
*Pietà di San Pietro d'Orzio* (particolare)

donna con Bambino a Copenaghen e le due rappresentazioni di *San Marco Evangelista in trono* all'Accademia di Venezia. Nonostante la chiara adesione agli stilemi belliniani - come lui stesso ricorda nel cartiglio del *Compianto sul Cristo morto* della National Gallery di Londra - e nonostante avesse probabilmente accesso ai disegni del maestro veneziano, il Busati va considerato principalmente un allievo di Cima da Conegliano con cui presumibilmente collaborò nella bottega; quasi nulla invece si conosce dei suoi due fratelli Luca Antonio e Francesco, entrambi pittori ma di scarsa notorietà.

### **Il tema del *Compianto funebre***

Busati mutua dal Bellini e da Cima da Conegliano il tema del "compianto funebre" che trovò in quel periodo ampia fortuna, determinando l'affermarsi di una tradizione iconografica ben precisa nell'ambito della pittura veneziana. In realtà, nell'Europa centrale, già dal Trecento la rappresentazione del compianto funebre era un soggetto iconografico diffuso, noto con il nome di *Vesperbild*; la parola significa letteralmente "immagine del tramonto" o "del vespro" e designa una serie di piccole sculture in legno, in gesso o in terracotta rappresentanti la Madonna seduta

che, con il capo chino e con lo sguardo abbassato, sostiene sulle proprie gambe il corpo irrigidito del figlio appena depresso dalla croce. Poiché tale soggetto non è contenuto in alcuna narrazione neotestamentaria e neppure nei *Vangeli apocrifi* che narrano vicende della vita di Cristo, gli artisti si sono basati sull'interpretazione popolare che descriveva ciò che verosimilmente poteva essere accaduto subito dopo la deposizione di Gesù dalla croce; un dato certo che i testi sacri raccontano è che al momento della crocifissione e della sepoltura, la Madonna era presente al fianco di Gesù. A partire dal XVI secolo questo tipo di scultura conobbe una notevole espansione in alcune regioni italiane e il *Vesperbild* favorì l'affermarsi del tema iconografico della Pietà.

### **La Pietà della chiesa di S. Pietro**

Venendo all'opera, è necessario premettere che la rappresentazione paesaggistica *en plein air* posta sullo sfondo del soggetto sacro è una caratteristica della pittura di Giovanni Bellini, come belliniana è la declinazione di un paesaggio immaginario ma incardinato su schemi iconografici ricorrenti, caratterizzati dalla presenza di castelli, città turrite e murate, complessi religioso-monastici: un paesaggio realistico e contemporaneo, privo di quei riferimenti alla classicità grecoromana,

tipici del magistero mantegnesco ma con toni d'ascendenza fiamminga volti a una visione particolareggiata della realtà e a un gusto miniaturistico screziato da una vena di patetismo nordico.

Come già premesso, Andrea Busati fu evidentemente influenzato dal Bellini e attraverso di lui trasfuse in questo dipinto gli evidenti elementi derivati dall'arte delle Fiandre che vi si possono osservare: la resa fisica e psicologica dei personaggi svelati dalla luce, il paesaggio di sfondo immerso in un delicato tramonto, la resa diffusa e atmosferica della luminosità, la propensione per un

maggior naturalismo e realismo, grazie alla presenza – anche insistita – di un gran numero di dettagli.

A prima vista la *Pietà* di Busati rimanda, per il soggetto e il contesto naturalistico, alla belliniana *Pietà* (Donà dalle Rose) datata 1505; tuttavia, attraverso uno studio minuto della rappresentazione iconografica, è possibile riscontrare ulteriori riferimenti artistici a pittori coevi al Busati, come lo stile delle figure – il corpo di Gesù e il volto della Madonna – che rimanda a Cima da Conegliano, in particolare al *Cristo in pietà sorretto dalla Madonna* (1489-1492, Venezia, Accademia) e al *Compianto sul Cristo morto* (1459-1517, Modena, Galleria Estense).

Il corpo morto di Cristo, rappresentato in una postura quasi innaturale, è contraddistinto dal braccio destro inerte che pende verso il suolo (fig. a pag. 101), ascrivibile allo stilema iconografico del cosiddetto “braccio di Meleagro” o “braccio della morte”: una ben precisa tipologia iconografica ripresa dai sarcofagi marmorei romani del II secolo d.C raffiguranti il trasporto funebre di Meleagro, eroe della mitologia greca, il cui corpo, completamente abbandonato, è caratterizzato dal braccio che pende, senza vita, verso il terreno. Questo



Andrea Busati, *Pietà di San Pietro d'Orzio* (particolare)

*archetipo* è riscontrabile in molti sarcofagi romani e il repertorio venne a rinnovarsi fra Due e Cinquecento, divenendo uno schema assai diffuso nelle arti figurative.

La Madonna - intensa e coinvolgente - dallo sguardo assorto, sembra avvolgere con la sua ampia veste il corpo nudo del Cristo; l'accurato pannello e i colori delle vesti - i cui accostamenti cromatici di viola e blu risultano vicini a quelli della *Pietà* del Bellini - uniti ai minuziosi elementi ornamentali come il polsino sinistro e la cintura annodata che richiama la croce ansata simbolo della vita ultraterrena, le conferiscono un aspetto di grazia ed eleganza.

La prospettiva è costituita su tre piani successivi: partendo dallo sfondo è possibile osservare a sinistra la collina del Calvario, luogo di crocifissione di Gesù, noto anche come Golgota; a destra è rappresentata, sulla sommità del colle, la Rocca di Monselice, un avamposto militare veneto collegato al borgo medievale sottostante, che è stata utilizzata da scenario per numerosi quadri soprattutto della scuola veneziana, come nella *Madonna con bambino* (Bergamo, Accademia Carrara) e nella *Madonna con il bambino e San Giovannino* (Milano, Pinacoteca Ambrosiana) di Bartolomeo Veneto, e nella *Resurrezione* e

nel *Paesaggio con le tre Marie* di Giovanni Bellini (bottega). Le linee discendenti del paesaggio collinare di sfondo - sia a destra, sia a sinistra del Cristo sorretto dalla Vergine - sono l'espedito prospettico di cui si serve l'artista per indirizzare la visione e quindi l'*attenzione spirituale* dello spettatore verso il fulcro dell'evento raffigurato posto al centro: contrapponendosi alle due linee ascendenti del primo piano che paiono invece staccare l'evento sacro dal contesto, elevandolo a un grado di rappresentatività culturale e quasi "teatrale", che contrappunta l'analogica elevazione del monte Calvario - evidenziato dalle tre croci - non a caso in asse con la testa reclinata del Cristo.

### **La straordinaria ricchezza simbolica dell'opera**

Nel piano intermedio sono presenti molte figurazioni che riempiono lo scenario e caricano l'opera di importanti valenze metaforiche; l'abitato medievale è caratterizzato da diverse torri e da un ponte che varca il lago, elementi che si configurano come "anelli" di congiunzione tra cielo e terra, rappresentanti l'aspirazione dell'uomo verso l'infinito. La presenza di un canale all'interno del borgo e dunque dell'acqua è un elemento allegorico



molto importante che simboleggia la purificazione delle anime e rimanda al sacramento del battesimo. E non a caso, sullo specchio d'acqua si intravede una barca con a bordo tre persone: la barca è infatti un simbolo ricco di significato; nella letteratura ebraica, la nave non riveste soltanto un'accezione salvifica come mezzo per uscire dal naufragio o dal pericolo dei marosi, secondo il racconto biblico dell'arca di Noè, ma è anche vista come il viaggio felice dell'anima da questa vita all'eternità. Le prime rappresentazioni cristiane della nave appaiono nell'arte sepolcrale sin dal III secolo come segno di eterna speranza e per esprimere due precisi temi teologici: la croce e la Chiesa. La simbologia della croce è

richiamata dall'antenna orizzontale della nave che tagliando l'albero ne assume l'aspetto; probabilmente è il significato più antico della nave che persisterà anche quando questa sarà identificata con la Chiesa.

Nel Nuovo Testamento l'attribuzione simbolica si riferisce alla barca di Pietro e alla presenza del lago di Tiberiade dove Gesù dalla barca ammaestrava le folle; invece, il simbolismo ecclesiale è ricondotto all'episodio della tempesta sedata nel vangelo di Marco (4, 35-39) in cui i dodici apostoli si trovano sulla barca attorno a Gesù che calma il mare in burrasca: barca divenuta luogo di salvezza in mezzo al mondo che rassomiglia al mare in tempesta. Nello *Pseudo Clemente*, si dice: "Il corpo intero della Chiesa è

come una grande nave che trasporta uomini di provenienza molto diversa"; la nave richiama altresì lo spazio fisico della chiesa: infatti si chiama appunto *navata* l'ambiente sviluppato in senso longitudinale che collega l'ingresso della chiesa e conduce il fedele all'altare dove si svolge l'eucarestia.

Sulla destra del dipinto è rappresentato il buon pastore con il gregge (fig. a pag. 102), spesso identificato con la figura di Ge-



Andrea Busati, *Pietà di San Pietro d'Orzio* (particolare)

sù pronto a dare la vita per le proprie pecore; ma in questo caso, il gregge è costituito non da sole pecore ma anche da capre, il che richiama il vangelo di Matteo (25, 31-33) dove si afferma che come il pastore separa le pecore dalle capre e pone le pecore alla sua destra e le capre alla sinistra, così Gesù giudicherà e porrà a destra i “benedetti dal Padre” poiché hanno amato il prossimo e l’hanno aiutato, e alla sua sinistra i “maledetti”, destinati al fuoco eterno perché non hanno accolto il prossimo. La figura del pastore e del suo gregge risulta identica al disegno di bottega *Paesaggio con le tre Marie* di Bellini.

Al di sotto, si osserva una giovane cerva e di fianco un cervo che guarda verso la cittadella; sulla stessa linea, al di là della strada, un giovane cervo e una cerva sdraiata. Si credeva infatti che i cervi fossero acerrimi nemici dei serpenti e che li uccidessero calpestandoli con le zampe: e Gesù fa lo stesso con il diavolo. Nell’iconografia religiosa questo atto allude al trionfo del bene sul male. Il parallelismo cervo/Cristo è legato anche ad un’altra caratteristica di questi animali, cioè l’annuale rigenerazione del palco delle

corna; tale segno di rinascita è stato spesso associato al concetto di resurrezione. Mentre, nel *Salmo 42* si trova un’esplicita metafora riguardante proprio la cerva: “Come la cerva anela ai corsi d’acqua così l’anima mia anela a te, o Dio” indicante la sete del credente che anela alle sorgenti d’acqua viva del Cristo, simbolo dell’anima che anela a Dio.

In angolo a sinistra, davanti al cartellino che riporta le iniziali del nome dell’autore, si nota una quaglia; e anche in questo caso si tratta di un simbolo cristologico, infatti nel medioevo si pensava che la quaglia donasse la vita per i propri piccoli e quando questi fossero in pericolo essa si fingeva morta per sacrificarsi ai cacciatori e quindi



Andrea Busati, *Pietà di San Pietro d'Orzio* (particolare)

salvarli; come Gesù che – secondo il vangelo di Giovanni (13, 1) – “ha tanto amato i suoi che li ha amati sino alla fine, al sacrificio di sé”. Analogo richiamo al simbolo cristologico è presente nella celebre *Madonna della quaglia* (1420) del Pisanello in cui la quaglia è abbinata proprio a Maria e Gesù bambino: in quel caso come prefigurazione del sacrificio e della passione di Gesù, nella *Pietà* di San Pietro d’Orzio come compimento di tale prefigurazione.

Ma altri animali sono presenti nel dipinto, la cui precisa valenza simbolica è talvolta complessa (ad esempio le volpi oppure la tartaru-

ga che nella tradizione cristiana viene considerato simbolo ambiguo, a volte con riferimento al demonio, altre a Cristo).

A sinistra dell’opera, sono raffigurate due pie donne, con l’angelo che annuncia loro che il Figlio è risorto, come narra l’evangelista Matteo (28, 1-7); questa scena, che simboleggia la resurrezione e la fede, risulta identica – per forma e cromie – a quella della *Resurrezione* (1478) di Berlino, e al *Paesaggio con le tre Marie*, disegno di bottega, il che attesta che il Busati aveva libero accesso ai disegni di Giovanni Bellini.

Al centro, le figure di Gesù e Maria che – quasi sovrapposte al paesaggio – occupano lo spazio focale della rappresentazione risultando quasi fuori scala, probabilmente per una precisa scelta dell’artista tesa a sottolinearne la centralità tematica e teologica.

I tre piani in prospettiva sono collegati tra loro dalla strada che, partendo dalla rocca sul monte e attraversando la cittadella sul lago, giunge al primo piano dove si trova il gruppo di figure: in tal modo la strada sembra fungere da filo conduttore tra la figura di Maria dolente e il paesaggio retrostante.



Andrea Busati, *Pietà* di San Pietro d’Orzio (particolare)

A fronte di questa analisi allegorica sembrerebbe evidente il tema dominante la composizione: la croce eucaristica. Ma non solo; infatti, mentre in primissimo piano è raffigurata la *Pietà* e dunque la morte di Cristo, necessaria premessa alla sua Resurrezione, tutt'attorno si sviluppano elementi riferibili a quest'ultima: la nave come traghettatrice delle anime verso la vita eterna, il pastore che divide le pecore dalle capre come Gesù si fa giudice e separa le anime meritevoli da quelle indegne, i tre arbusti di cui uno spoglio e gli altri due verdeggianti come simbolo di rinascita, i palchi delle corna dei cervi che ogni anno si rigenerano, la quaglia che si sacrifica donando la propria vita per i piccoli, l'angelo che annuncia la resurrezione di Cristo; parrebbe quindi, secondo una visione d'insieme, che la *Pietà* di Andrea Busati esprima il trionfo del bene sul male, portando lo spettatore a meditare su questo avvenimento unico: la morte di Cristo come premessa della sua resurrezione.

**Alice Rota**

### **Bibliografia di riferimento:**

G. Maironi da Ponte, *Dizionario odepotico o sia storico-politico-naturale della Provincia di Bergamo*, Bergamo 1819-20.

Adolfo Venturi, «Corriere di Lombardia», in *L'arte*, I, 1898.

G. Ludwig, «Archivalische Beiträge zur Geschichte der Venizianischen Malerei, a. Die Bergamasken in Venedig», in *Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen*, Beiheft, XXXIV, 1903.

A. Pinetti, *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, I, La provincia di Bergamo*, Roma 1931.

*I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento, II*, [direttore F. Mazzini], Bergamo 1994.

*Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto. 1510-1530*, catalogo della mostra (Bergamo 2001), a cura di F. Rossi, Milano 2001.

*San Pietro d'Orzio: la comunità parrocchiale e la sua chiesa*, [s.l.] [s.n.], stampa 2002.





Francesco Rizzo da Santacroce, *Polittico di S. Giovanni Battista*





## Da Francesco di Simone a Francesco Rizzo da Santacroce: la fierezza dei pittori emigrati a Venezia per le opere inviate in terra vallisiana

**G**ia a partire dagli ultimi decenni del Quattrocento, il territorio di Bergamo ha sviluppato legami complessi e profondissimi con la cultura artistica veneziana. Come è largamente noto, la valle Brembana ha accolto dipinti dell'area più propriamente veneziana e in specie della bottega belliniana (Vittore Carpaccio, Cristoforo Caselli, Cima da Conegliano, Lattanzio da Rimini, Andrea Busati, Leonardo Boldrini) mentre la valle Seriana opere di ambiente muranese (Antonio Vivarini e il fratello minore Bartolomeo). Le opere richieste dalla committenza vallisiana dovevano soddisfare un indirizzo stilistico omogeneo, orientato verso pittori come Giovan Battista Cima da Conegliano (1460 circa-1517) e Giovanni Bellini (1433-1516), senza dimenticare che la struttura privilegiata era sempre quella del polittico, indizio e probabile conseguenza di una condizione culturale appartata e ritardataria, in un certo senso marginale. Plausibilmente, agli emigrati brembani importava più il fatto di inviare a proprio ricordo un'opera della nuova patria veneziana, piuttosto che

l'attualità del linguaggio di cui tale opera si faceva portavoce e a cui i compaesani rimasti erano del tutto indifferenti.

Se tale repertorio artistico locale non è valso alla definizione di una scuola *veneto-bergamasca*, ha altresì agito come uno stimolo iniziale sugli orientamenti degli artisti brembani di seconda generazione; inoltre è bene evidenziare l'apporto che emigrati brembani quali Palma il Vecchio (1480 circa-1528) e Giovanni Cariani (1485-1547 circa) hanno fornito alla scuola veneziana del pieno Rinascimento.

Tra gli emigrati bergamaschi a Venezia figuravano già alla fine del secolo vere e proprie generazioni di artisti originari della valle Brembana, come i Boneri o i Gavasio ed, entrando nel vivo del tema, i Santacroce. Nel loro complesso, questi ultimi hanno costituito una componente di peso non irrilevante nella civiltà artistica lagunare, già dominata da pittori quali Giorgione e Tiziano.

Il trasferimento a Venezia della famiglia, dal natio paese di Santacroce, parrocchia autonoma dal 1482 nei pressi di San Pellegrino Terme

in valle Brembana, risale agli ultimi anni del Quattrocento.

I Santacroce, suddivisi in due distinte botteghe, “amministrarono” la loro arte sino al 1622, anno in cui è ricordato come già defunto Pietro Paolo, ultimo artista dei Santacroce. Nonostante la più nota delle botteghe facesse capo a Girolamo da Santacroce (1480/85 - 1556), attivo a Venezia già agli inizi del Cinquecento, capostipite della famiglia è stato Francesco di Simone (1440/45 - 1508), documentato in laguna tra il 1492 e il 1508 e allievo di Giovanni Bellini, dal quale però ha attinto soltanto temi iconografici e tipologie, senza traguardare il suo equilibrio formale e la magistrale armonia determinata dal rapporto tra luce e colore. Quasi sicuramente nato a Santacroce, come testimoniato dalle firme sulle opere conosciute, Francesco di Simone ha mantenuto in vita un forte legame con la Bergamasca, tale da portarlo a predisporre un lascito per la parrocchia del paese d’origine, dove risultano presenti due delle opere oggi all’Accademia Carrara: *L’Annunciazione*, già nella chiesa di Spino al Brembo, e il *Trittico del Redentore* di Lepreno, località poco distante da Santacroce. L’accoglienza della lezione di Bellini si evince osservando la meditata dolcezza insita nei paesaggi rappresentati dal maestro, così poetici e di ampio respiro, memori di una reli-

giosità semplice e schietta come doveva essere quella degli ultimi conterranei bergamaschi.

### Francesco Rizzo da Santacroce

La nascita di Francesco Rizzo da Santacroce, appartenente alla famiglia De Vecchi, è attestata con buona probabilità a Santacroce attorno al 1485: egli ha infatti condiviso l’abitudine di molti discendenti bergamaschi immigrati a Venezia di trasformare in cognome il proprio paese d’origine. Documentato a Venezia per la prima volta nel 1505, Francesco ha studiato nella bottega di Francesco di Simone da Santacroce, guadagnandosi la stima del maestro e rimanendo attivo in città sino al 1545. Figlio di Bernardo, “*mensurator frumenti*”, il pittore era sposato con una bergamasca, Adriana di Vincenzo, condizione statisticamente anomala nella cerchia degli immigrati, che registrava una percentuale di donne minore rispetto agli uomini; nel 1530 l’artista appare iscritto alla *Fraglia dei Pittori* di Venezia.

Stilisticamente, Francesco Rizzo da Santacroce è legato ai modi di Giovanni Bellini non ancora aggiornati sulla svolta giorgionesca, e mediati dall’opera di Francesco di Simone, da cui però egli si discosta per una struttura formale più semplificata e un panneggio più rigido, statico ed impostato.

Non sappiamo con esattezza quando

Francesco Rizzo sia entrato nella bottega di Francesco di Simone, tuttavia possiamo ipotizzare che attorno al 1508 - anno del testamento di Francesco di Simone - fosse maturato un legame benevolo tra il garzone e il maestro, tale da giustificare l'importante passaggio dei materiali di bottega, ossia dei colori, di ogni altro strumento dell'arte della pittura e, soprattutto, dei preziosi modelli grafici costituiti da alcuni "designia" del pittore veneziano Giovanni Bellini. I due si erano legati in virtù di una comune provenienza familiare da Santacroce e abitavano entrambi nella contrada di San Cassiano, la stessa dove risiedeva pure Vincenzo, fratello di Francesco Rizzo.

Da un punto di vista operativo, Francesco di Simone procedeva secondo modalità costruttive artigianali di montaggio, attraverso modelli che egli stesso considerava autorevoli, con particolare riferimento al corposo fascicolo di invenzioni afferenti a un ampio arco cronologico dell'attività di Giovanni Bellini.

### **Il Polittico per la Chiesa di S. Maria Annunciata di Serina**

Il 15 settembre 1517 Francesco Rizzo ha sottoscritto il contratto con il rettore Lorenzo Cararia per il polittico destinato alla chiesa di Santa Maria Annunciata di Serina; come attestato dalla scritta "France-

sco Rizo da S. depense questa opera in Venetia 1518", il dipinto venne ultimato l'anno seguente. Esso doveva risultare simile, e anche migliore, di quello poco tempo prima fornito dal maestro Francesco di Simone alla vicina parrocchiale di Lepreno. Questa è stata proba-



Francesco Rizzo da Santacroce, *Polittico di Serina* (particolare)

bilmente l'unica occasione in cui il Rizzo è rientrato in patria.

Del polittico del Rizzo, smembrato nel 1667, sopravvivono una *Pietà*, che doveva corrispondere in origine alla cimasa, un *San Pietro* (fig. a pag. 107) ed un *San Giovanni Battista*, oltre ad un *San Girolamo* e ad una *Santa Maddalena*, oggi scomparsi. Triste constatazione è quella secondo cui le esigenze del committente non sono state esattamente rispettate, poiché la *Pietà* del Rizzo ripropone vecchi schemi di Giovanni Bellini in maniera piuttosto sterile; in particolare dalla *Pietà*

dell'Accademia Carrara riprende la gestualità delle mani dolenti, rese con un'anatomia rozza e priva di plasticità. La naturalezza delle espressioni drammatiche nel volto di san Giovanni e della Madre, propria del Bellini, viene alterata in modo da apparire quasi impostata, artificiosa.

Un recente restauro ha restituito una certa vivacità cromatica all'opera attraverso la rimozione delle ridipinture ottocentesche. Nonostante ciò, la percezione complessiva è quella di un polittico abbastanza obsoleto, con tanto di parapetto



Francesco Rizzo da Santacroce, *Polittico di Serina* (particolare)

marmoreo, elemento arcaico quattrocentesco legato ai modi dei Vivarini. Anche senza tenere in considerazione il materiale grafico lasciato in eredità da Francesco di Simone da Santacroce al suo allievo Francesco Rizzo, risulta immediato il riferimento ad altre opere di Giovanni Bellini; osservando attentamente la tavola con *Cristo morto sorretto da Maria Vergine e San Giovanni Evangelista* è possibile confermare l'aderenza del pittore alla Vergine belliniana del *Compianto sul Cristo morto* degli Uffizi di Firenze e alla gestualità tra la Vergine e il Cristo del *Compianto sul Cristo morto* dello Staatliche Museum di Berlino.

Per citare un altro esempio dell'importanza del grande pittore veneziano nell'opera del Rizzo, possiamo ricordare la sua copia fedele di una Madonna belliniana nella *Sacra famiglia con i Santi Zaccaria e Giovannino* del Keresztesy Múzeum di Esztergom.

Successivamente, verosimilmente tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento, sugli altari della stessa chiesa giunsero, oltre all'opera di Francesco Rizzo, un trittico di Andrea Previtali (1470 ca-1528) e due polittici di Palma il Vecchio. Tuttavia, i due capolavori non oscurarono di certo l'importanza attribuita al polittico del Rizzo, esaltato in quanto oggetto proveniente da Venezia e inviato in terra-

ferma da un pittore emigrante. Al centro del trittico di Francesco Rizzo si trovava una scultura lignea con la "Madonna sedente di rilievo indorata": una commistione tra pittura e scultura molto amata a quei tempi che Simone Facchinetti, storico dell'arte e conservatore del Museo Adriano Bernareggi di Bergamo, sospetta possa appartenere ad Antonio Boselli (1490-1527), scultore bergamasco attivo agli inizi del Cinquecento.

L'opera, come già affermato in precedenza, risulta oggi frammentaria, poiché manchevole delle due tavole originarie dell'ordine superiore con santa Maria Maddalena e san Gerolamo, della scultura lignea sovracitata e della cornice intagliata e dorata da Pietro Maffei di Zogno.

Dopo l'esecuzione del trittico di Serina, non abbiamo la certezza di un rientro di Rizzo nel bergamasco per la pala di Endine che, passata in collezione privata nel 1867, risulta purtroppo perduta. L'opera avrebbe permesso di comprendere l'evoluzione stilistica di Francesco, in particolare la svolta palmesca.

### **Il Polittico della Madonna del Rosario per la Chiesa di S. Giovanni Battista a Dossena**

Nell'antica chiesa di S. Giovanni Battista in Dossena, consacrata il 26 maggio 1549 dal vescovo Vittore Soranzo e oggetto di successivi interventi di restauro sino alle





Francesco Rizzo da Santacroce, *Polittico della Madonna del Rosario*

straordinarie operazioni condotte negli anni 1975-77, è contenuto un altare in legno dipinto a finto marmo, che racchiude nell'ancona l'opera d'arte più antica della chiesa stessa: il polittico unanimemente attribuito a Francesco Rizzo da Santacroce, realizzato nel 1515. Essendo collocato all'interno della cappella della Madonna del Rosario, già dedicata all'Immacolata Concezione un tempo sede di una Confraternita omonima costituita da sole donne, il polittico ha ricevuto la medesima denominazione e ospita oggi, al centro, la statua della Madonna del Rosario, donata nel 1680 da ignoti benefattori residenti a Venezia; è possibile ipotizzare che anticamente il pannello centrale raffigurasse l'Immacolata Concezione, visto che la cappella era dedicata alla Confraternita della Madonna.

Le nove tavole che costituiscono il polittico sono composte da due predelle di autore ignoto raffiguranti gli apostoli con al centro san Pietro e san Paolo; da un san Rocco e un sant'Antonio abate a figura intera, rispettivamente a sinistra e a destra della Madonna del Rosario, e dal registro superiore suddiviso tra le due tavolette con gli evangelisti Giovanni e Marco a mezzo busto e la cimasa con Dio Padre. Le immagini dei santi sono descritte con i loro attributi: san Rocco con il bastone del pellegrino, mentre mostra la piaga della peste sulla

gamba, e sant'Antonio abate con i campanelli che servivano a scacciare gli spiriti maligni e che alludono alle tentazioni subite, nella mano destra il bastone dell'abate e, nella mano sinistra, la fiamma che si riferisce alla pratica dei monaci di curare le infiammazioni (fuoco di sant'Antonio). I due evangelisti Giovanni e Marco presentano gli attributi con i quali vengono comunemente identificati: l'aquila e il leone. Dio Padre è raffigurato in gesto di accoglienza, fiancheggiato dal profeta Isaia e da una sibilla che reggono un cartiglio con un'iscrizione.

Il tutto è sagomato da una cornice, coeva, in legno dorato e intagliato con motivi a grottesca; il polittico è poi circondato da quindici quadretti in cuoio raffiguranti i Misteri del Rosario donati nel 1599 da due dossenesi emigrati a Venezia, Evaristo Omacini e Antonio Olivi.

### **Il Polittico di S. Giovanni Battista per la Chiesa di S. Giovanni Battista a Dossena**

Nella stessa chiesa si trova anche il *Polittico di San Giovanni Battista* (fig. a pag. 104), un polittico composto da sei tavole collocato al centro dell'abside della cappella maggiore, attribuito ad un artista locale influenzato da Palma il Vecchio e che molti studiosi hanno identificato in Francesco Rizzo di

Bernardo da Santaroce.

Commissionato nel 1524 dalla scuola del Corpus Domini, una delle confraternite nate nella seconda metà del Quattrocento che aveva sede proprio presso l'altare maggiore, il polittico è stato in passato smembrato e ricomposto su una struttura moderna; aveva in antico una ricca cornice, simile a quella del polittico della Madonna del Rosario nella stessa chiesa.

Per rievocare il titolo di chiesa battesimale e la dedicazione della parrocchia a san Giovanni Battista, al centro dell'ordine inferiore è stato inserito il *Battesimo di Cristo*, secondo un'iconografia tipicamente cinquecentesca. Il paesaggio dove si svolge la scena prosegue anche nelle tavole laterali, dove sono rappresentati gli apostoli Pietro e Paolo identificabili grazie alle chiavi e alla spada. Nel pannello centrale della parte superiore è presente la Sacra Famiglia con santa Apollonia, riconoscibile dalla tenaglia che tiene in mano, con cui, secondo la tradizione, le strapparono i denti. Rispettivamente a destra e a sinistra del registro superiore troviamo santa Margherita di Antiochia, vergine e martire, e santa Caterina d'Alessandria, con palma e ruota del martirio. Gli attributi di santa Margherita di Antiochia sono la croce e il drago poiché, secondo la tradizione agiografica, dopo essere stata imprigionata a causa della sua

fede, la santa riuscì ad uscire illesa dalle viscere del drago (Satana) che l'aveva divorata, grazie alla croce che aveva con sé.

Con il passare del tempo, risulta sempre più difficile individuare nella produzione di Francesco Rizzo la matrice delle numerose sacre conversazioni continuamente replicate e rielaborate. A tal proposito possiamo menzionare opere quali la *Madonna con il Bambino tra i Santi Giovanni Battista e Francesco d'Assisi* della chiesa di S. Bernardo a Nasolino e la *Madonna con il Bambino tra i Santi Caterina d'Alessandria e Francesco d'Assisi*, proveniente da una collezione privata di Bergamo.

Le influenze palmesche, riscontrabili verso il 1520, conferiscono all'opera del Rizzo maggiore apprezzabilità senza tuttavia innalzarne la qualità; sono caratterizzate da un ampliamento delle figure e dall'arricchimento di vesti e panneggi, secondo un progressivo distacco dai modi di Francesco di Simone.

Malgrado non esista alcun documento relativo all'attività della bottega di Palma il Vecchio, è di indiscutibile vigore il suo impatto sui pittori minori attivi a Venezia dal secondo decennio del Cinquecento. Un ingente numero di dipinti nel suo stile, che sono normalmente designati "opere di bottega", sono di fatto indistinguibili dalle opere autografe ma danneggiate e restaurate, o dalle

imitazioni.

Se volessimo trovare un interessante filo conduttore tra l'attività di Francesco Rizzo da Santacroce e quella di Palma il Vecchio, dovremmo considerare il legame intercorso tra due dei loro "maestri": Francesco di Simone da Santacroce e Andrea Previtali erano infatti entrambi allievi di Giovanni Bellini a Venezia.

### Beatrice Secchi

### Bibliografia di riferimento:

*I Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento, II*, [direttore F. Mazzini], Bergamo 1994.

*Tesori d'arte a Bergamo. Per un progetto di conoscenza e di consultazione in internet del patrimonio artistico e culturale del territorio*, a cura di E. Bianchi, A. Civai e P. Rimaboschi, Bergamo 2001.

*Dizionario biografico dei pittori bergamaschi*, a cura di F. Noris, Bergamo 2006.

*Santacroce: artisti e artigiani nelle botteghe bergamasche*, Bergamo 2008.

S. Facchinetti, *Intorno ai Santacroce*, (Arrigoniana, 2), Bergamo 2010.

*Palma il Vecchio. Lo sguardo della Bellezza*, catalogo della mostra (Bergamo 2015), a cura di Giovanni C. F. Villa, Milano 2015.





Giovanni Cariani, *Compianto sul Cristo morto*





## Il *Compianto sul Cristo morto*: un piccolo tesoro artistico a San Pellegrino Terme

### Il Rinascimento a Bergamo, questo sconosciuto

**S**arà perché Città Alta offusca tutto il resto, con i meravigliosi edifici di Santa Maria Maggiore, Cappella Colleoni e Cattedrale, o forse perché, stretta tra Milano e Brescia, Bergamo si sottovaluta e trascura il suo patrimonio culturale: fatto sta che, per bergamaschi e turisti, scoprire che qui ai piedi delle Orobie si trova un'incredibile ricchezza di testimonianze artistiche è sempre ragione di grande stupore; come se non fosse possibile che qualcuno di importante, oltre Garibaldi coi suoi Mille, sia passato per queste contrade.

Fortunatamente la realtà è molto diversa: la città di Bergamo e la sua provincia custodiscono autentici gioielli di architettura, scultura e pittura, talvolta conosciuti ma poco valorizzati, e talvolta ancora tutti da scoprire.

In questo senso la mostra di Bergamo dedicata a Palma il Vecchio (marzo-giugno 2015) assume un significato tutto particolare e si configura come l'occasione perfetta per dare valore e popolarità a quelle magnifiche pagine di storia

dell'arte scritte a Bergamo tra 1510 e 1530. Proprio dalla mostra, per gli appassionati e per i curiosi, può iniziare un avvincente percorso alla scoperta dei pittori bergamaschi che hanno contribuito a diffondere nel Nord Italia lo stile che, in termini un poco datati, si può definire "maniera moderna": si tratta del Rinascimento, una delle più importanti fasi artistiche e culturali della storia occidentale, che da Firenze, Roma e Venezia diffuse in Italia e in Europa un linguaggio artistico ispirato al mondo classico grecoromano.

Il Rinascimento, quindi, è passato anche da Bergamo, in un contesto di forti rivolgimenti politici e culturali che hanno avuto un inevitabile riverbero sulla produzione di opere d'arte; erano, in fondo, gli anni turbolenti in cui la città cominciava a credere che assoggettarsi a Venezia fosse l'unica soluzione per porre fine alle continue invasioni e scorrerie delle truppe straniere nel suo territorio, gli stessi anni in cui Lorenzo Lotto decideva di stabilirsi appena fuori la Porta Dipinta di Città Alta.

### Una vera e propria *Età dell'oro*

Mentre spagnoli, francesi e lanzichenecchi minacciavano la città, dal punto di vista artistico Bergamo viveva la sua stagione artistica più felice. Grazie alle buone condizioni economiche, le commissioni si moltiplicavano e nelle opere iniziavano ad apparire caratteristiche del tutto nuove rispetto alla produzione precedente; erano entrambi sintomi di come l'idea di "arte" stava cambiando nei bergamaschi: confraternite, nobili e borghesi non "assoldavano" quasi più artisti provenienti da Milano e dintorni, a differenza di quanto era accaduto solo fino a pochi anni prima, ma si rivolgevano a pittori di scuola veneta. La ragione di questo mutamento non va ricondotta a un capriccio dei committenti, ma a un preciso intento politico: scegliere un artista di Venezia significava fare



Giovanni Cariani,  
*Compianto sul Cristo morto* (particolare)

una sorta di voto di lealtà alla Serenissima, come allo stesso modo, in passato, i nobili *supporters* di Milano avevano arredato case e chiese con opere provenienti da quell'area culturale.

In questa battaglia combattuta a colpi di stile, emersero alcune personalità artistiche interessanti, tra cui Lorenzo Lotto, Palma il Vecchio, Andrea Previtali e quel Giovanni Cariani che dipinse il *Compianto sul Cristo Morto* di San Pellegrino Terme di cui, tra breve, parleremo.

### Giovanni Cariani, un bergamasco a Venezia

Visto che la figura del Cariani è certo nota al grande pubblico ma non così diffusamente come si potrebbe credere, è opportuno premettere qualche osservazione legata alla sua personalità artistica; per farlo si può cominciare ponendosi la semplice domanda: "Perché Giovanni Cariani è importante?".

Quasi sempre le domande semplici implicano risposte difficili, ma stavolta ci si potrebbe cavare d'impaccio così: nel tempo in cui visse, Giovanni Cariani seppe creare un linguaggio personale interessante, che riscosse un certo successo non solo a Bergamo, ma anche in altre città, come Venezia e Crema. Il risultato fu che le sue opere contribuirono a codificare il nuovo stile rinascimentale che, di lì

a poco, si diffuse in tutto il Nord Italia. D'altra parte, per molti anni è stato difficile individuare il preciso linguaggio dell'artista, sia per mancanza di dati documentari, sia perché le opere firmate giunte fino a noi sono esigue: questo, unito al fatto che Cariani visse nello stesso periodo di pittori ben più innovatori di lui, lo ha relegato per lungo tempo nell'oblio.

Tornando alle buone ragioni per cui soffermarsi su Giovanni Cariani, è importante ricordare che a renderlo tanto speciale agli occhi dei suoi contemporanei fu la capacità di fondere suggestioni appartenenti ad aree culturali molto lontane fra loro; seppe, insomma, portare qualcosa di nuovo riadattando ciò che aveva imparato dai suoi maestri.

In primo luogo, egli conobbe e rielaborò lo stile "naturalistico" che da sempre i critici attribuiscono alla sensibilità dei pittori di origine lombarda: dopotutto, Cariani era di famiglia bergamasca, probabilmente nato a Fuipiano al Brembo nel 1485. Lo stile che apprese nella sua terra d'origine consisteva nell'imitazione della realtà, con una particolare attenzione a riprodurre gli effetti della luce e i tratti caratterizzanti dei volti. Il risultato fu che nei dipinti dedicava grande attenzione ai dettagli e che, nei ritratti, tendeva a non idealizzare i soggetti.

La seconda suggestione che agì sulla sua personalità fu il "classicismo veneziano", caratterizzato dalla sensibilità all'uso dei colori e ispirato dalla pittura e dalla statuaria antica, con le relative regole di simmetria e proporzione. Come poté Giovanni Cariani conoscere lo stile veneziano, se era nato in valle Brembana? Ne ebbe la possibilità perché, come molti bergamaschi alla ricerca di opportunità di lavoro, suo padre decise di trasferirsi con la famiglia nella città lagunare.

Il nostro pittore ebbe quindi la fortuna di vivere i primi anni della sua carriera in una città estremamente viva dal punto di vista culturale ed economicamente florida; per un artista come lui, questo significava lavoro garantito e, tra l'altro, l'opportunità di imparare il mestiere dai migliori maestri del tempo: la bottega di Giovanni Bellini era certamente tra le più celebri, ma non la sola ad attirare decoratori e pittori dalla valle Brembana e tagliapietre, scalpellini e muratori dalla valle Seriana. Per essere più precisi, nel giro d'anni in cui Cariani si trovava a Venezia, era Giorgione l'esponente di spicco degli artisti all'avanguardia che, con la sua "pittura tonale", otteneva sulla tela effetti luministici mai visti prima, capaci di conferire morbidezza e consistenza materica ai suoi soggetti. Giorgione aveva inoltre una grande attitudine per l'intro-

spezione psicologica, che si riverberava nelle figure che dipingeva: se in passato i soggetti rappresentati erano tendenzialmente ritratti in atteggiamento rigido e solenne, Giorgione vi conferì movimento creando legami eterei, fatti di gesti e di sguardi colmi di sentimento.

Questi furono i meriti e la carica innovativa di Giorgione, che Giovanni Cariani colse e rielaborò; fu proprio la sua apertura verso le ultime novità che gli consentì di farsi notare a Venezia e di ottenere diverse commissioni.

Quando, nel 1517, un nobile bergamasco gli propose di realizzare una pala d'altare da collocare nella chiesa di San Gottardo appena fuori le mura di Città Alta, Giovanni Cariani tornò in patria e fu immediatamente salutato come il portatore della "maniera moderna" proveniente da Venezia. Conteso tra i nobili sostenitori della Serenissima, realizzò dipinti di piccolo formato, opere destinate alla devozione domestica, molti ritratti e l'intera decorazione ad affresco di palazzo Roncalli in piazza Mascheroni, di cui oggi, purtroppo, restano solo esigui lacerti.

Il nostro artista restò in città fino al 1523, anno in cui prese la decisione di tornare a Venezia; da questo momento in avanti la sua produzione artistica conobbe una significativa battuta d'arresto, sia in termini di quantità, sia di qualità. La ragio-

ne non è ben chiara, mancando documenti e carteggi che contengano informazioni a riguardo: forse la concorrenza spietata di un mostro sacro come Tiziano ebbe un peso determinante, o forse Cariani ottenne un lavoro che gli rendeva più della pittura; resta il fatto che, negli ultimi anni della sua vita, egli ripiegò su uno stile meno innovativo, influenzato da Palma il Vecchio e dalle suggestioni provenienti dal Nord Europa. Da Venezia spediva le opere ai suoi committenti e, a Bergamo, probabilmente inviò dipinti come la *Madonna dei colombi* del Duomo, *L'invenzione della Croce* dell'Accademia Carrara e il *Compianto sul Cristo morto* della parrocchiale di San Pellegrino Terme.

### **Il *Compianto sul Cristo morto***

Veniamo finalmente alla tela di San Pellegrino, che Cariani dipinse intorno al 1527, e cerchiamo di capire cosa rappresenta (fig. a pag. 114).

Nell'opera è proposta una variante sul tema del *Compianto sul Cristo morto*, iconografia che in Italia e in Europa si è diffusa a partire dal secolo XIV; come l'espressione stessa lascia intendere, il soggetto mostra vari personaggi che attorniano Gesù depresso e che ne piangono la morte.

Giovanni Cariani sceglie di rappre-

sentare la scena basandosi sul *Vangelo*: vi si legge che, nei drammatici momenti della morte, deposizione e sepoltura del Cristo, erano presenti sua madre Maria, l'apostolo Giovanni, Maria Maddalena, le pie donne, Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo.

Nella tela sono presenti tutti, e riconoscerli non è troppo complesso se si comincia dai personaggi più conosciuti.

Gesù, appena deposto dalla croce, è privato della corona di spine e sta per essere avvolto in un sudario bianco. Il suo corpo esanime è sostenuto da tre donne ammantate di nero, tra le quali si individua facilmente Maria. A consentire il riconoscimento intervengono il colore azzurrastro del mantello che le ricade sulla spalla, la posizione centralissima e il rapporto privilegiato con il Figlio: tra tutti i personaggi, l'unica a "scambiare" uno sguardo con il Cristo è proprio lei, sua madre.

Le altre due figure in nero sono due delle pie donne, le discepole di Cristo che non lo abbandonarono neanche sulla via della croce; nella memoria collettiva sono definite "le Tre Marie" ma, in realtà, i *Vangeli* le identificano piuttosto bene. Tra loro si menziona Maria, madre di Giacomo il minore e di Joses, che guardò il Crocifisso da lontano e acquistò gli oli aromatici per imbalsamare Gesù insieme a Salo-

me, madre dei figli di Zebedeo, e a Maria di Magdala (Mc 15, 40-47; 16, 1; Mt 27, 56). Le donne vestite di nero sono, quindi, Maria madre di Giacomo il minore e Salome.

Maria di Magdala, invece, è collocata nell'angolo in basso a destra,



Giovanni Cariani,  
*Compianto sul Cristo morto* (particolare)



con una lunga chioma ramata a identificarla. Nel *Vangelo* è riportato un episodio in cui una non meglio definita “peccatrice” lava i piedi di Gesù con le lacrime e li asciuga coi capelli (Lc 7, 36-50): sebbene il nome di questa donna non sia scritto da nessuna parte, nella tradizione iconografica italiana è abitudine associare i lunghi capelli a Maria di Magdala (o Maria Maddalena) che, in realtà, il *Vangelo* definisce come una discepola di Cristo da cui erano stati scacciati sette demoni (Lc 8, 2-3).

Dalla parte opposta del dipinto c'è un giovane uomo con lo sguardo rivolto verso l'alto: è l'apostolo Giovanni, l'unico dei Dodici ad aver seguito il Maestro sin sotto la croce. I tratti che lo identificano sono il mento sbarbato, la tunica all'antica che caratterizza tutti gli apostoli e il colore del suo mantello tra il rosa e il rosso.

Gli ultimi personaggi, che si scorgono in secondo piano a destra, sono i due uomini vicino alle croci: si tratta di Nicodemo e di Giuseppe d'Arimatea. Di loro si dice:

*“Dopo queste cose, Giuseppe d'Arimatea, che era discepolo di Gesù, ma in segreto per timore dei Giudei, chiese a Pilato di poter prendere il corpo di Gesù, e Pilato glielo permise. Egli dunque venne e prese il corpo di Gesù. Nicodemo, che in precedenza era andato da Gesù di notte, venne anch'egli,*

*portando una mistura di mirra e d'aloe di circa cento libbre. Essi dunque presero il corpo di Gesù e lo avvolsero in fasce con gli aromi, secondo il modo di seppellire in uso presso i Giudei”* (Gv 19, 38-40).

Dal punto di vista iconografico, hanno entrambi le sembianze di uomini maturi, ma Nicodemo porta gli abiti di un fariseo, mentre Giuseppe d'Arimatea è abbigliato riccamente. Giovanni Cariani inserisce i suoi otto personaggi entro un paesaggio livido, turbato da un clima instabile, dominato dalle tre croci del Golgota con la scala usata per deporre i corpi: è una scelta che richiama lo stile di Giorgione e Tiziano, che collegano lo stato d'animo dei personaggi allo sfondo, amplificandone la carica emotiva. L'equilibrio di fondo che caratterizza la composizione risente del romanismo del Pordenone, artista friulano che, dopo il suo soggiorno a Roma, portò nell'Italia settentrionale il gusto per le citazioni delle opere classiche. Riguardo invece al disegno delle figure umane, con le teste leggermene dilatate, Giovanni Cariani rivela l'influsso che Palma il Vecchio ebbe sul suo stile durante gli ultimi anni di attività.

### **Ancora due parole**

Per vedere il *Compianto* di Giovanni Cariani bisogna recarsi nella chiesa parrocchiale di S. Pellegrino Terme,

dedicata proprio a san Pellegrino vescovo, situata nella parte bassa del paese. La chiesa oggi non appare molto antica; come molti edifici religiosi costruiti nel secolo XV, infatti, subì un importante rifacimento nel corso del Settecento. Il rinnovo, che si poneva più come una ricostruzione che come un restauro, mutò definitivamente l'aspetto della chiesa, riorganizzandone gli spazi e, di conseguenza, la collocazione degli arredi liturgici.

La tela di Giovanni Cariani in origine era posta nell'altare del *Corpus Domini*, gestito e decorato dall'omonima confraternita di laici costituitasi a San Pellegrino nel 1490.

Per anni ricondotta alla mano di altri pittori, l'attribuzione a Giovanni Cariani è stata avanzata solo in tempi piuttosto recenti da Simone Facchinetti, in occasione dell'esposizione "Bergamo. L'altra Venezia" organizzata nel 2001 dall'Accademia Carrara; è quindi una tela sulla quale il dibattito critico non ha ancora probabilmente esaurito le sue possibilità interpretative, come d'altra parte si potrebbe dire delle molte opere disseminate nel territorio di Bergamo.

Per questo mi sento di dire che cogliere l'opportunità offerta dalla mostra dedicata a Palma il Vecchio e dedicarsi alla riscoperta dei piccoli e grandi tesori nascosti nella no-

stra provincia può essere l'occasione per riconoscere alla città il suo valore culturale e dimostrare che in fondo Bergamo è un po' come Cenerentola: inconsapevole della sua bellezza e magari tutta sporca di cenere... ma pur sempre una regina.

**Miriam Ghezzi**

#### **Bibliografia di riferimento:**

L. Gallina, *Giovanni Cariani: materiali per uno studio*, [s.l.] 1953.

*Giovanni Cariani*, a cura di R. Pallucchini e F. Rossi, Bergamo 1983.

M. Zanchi, *Giovanni Cariani: il giorgionesco dal realismo terragno*, Clusone (Bg) 2001.

*Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto. 1510-1530*, catalogo della mostra (Bergamo 2001), a cura di F. Rossi, Milano 2001.

A. Simone, *Giovanni Busi detto il Cariani*, Bergamo 2009.



*Mapa della rete bibliotecaria bergamasca*



## Il Sistema bibliotecario dell'Area Nord-Ovest della provincia di Bergamo

Il Sistema bibliotecario intercomunale dell'area Nord-Ovest della provincia di Bergamo è stato istituito nel 2001 e ha il compito di attuare la cooperazione tra biblioteche di un unico insieme territoriale e di garantire a tutti i cittadini del sistema un servizio omogeneo di accesso all'informazione e alla fruizione di beni librari e documentari. L'ambito territoriale di riferimento del sistema comprende tutta l'area nord-occidentale della Bergamasca (Isola, bassa Valle San Martino, Valle Imagna e Valle Brembana), con un'utenza potenziale di 200 mila abitanti (81 Comuni di riferimento). Alla biblioteca di Ponte San Pietro compete il ruolo di biblioteca centro sistema e sede operativa del sistema bibliotecario.

Le Amministrazioni comunali aderenti al sistema sono 57 e sono i comuni di: Almenno San Bartolomeo, Almenno San Salvatore, Ambivere, Barzana, Bedulita, Berbenno, Bonate Sopra, Bonate Sotto, Bottanuco, Bracca, Brembate di Sopra, Calusco d'Adda, Capizzone, Capriate San Gervasio, Caprino Bergamasco, Carvico, Chignolo d'Isola, Cisano Bergamasco, Corna Imagna, Cornalba, Costa Serina, Costa Valle Imagna, Cusio, Filago, Fuipliano Valle Imagna, Lenna, Locatello, Madone,

Mapello, Medolago, Oltre il Colle, Palazzago, Piazza Brembana, Ponteranica, Ponte San Pietro, Pontida, Presezzo, Roncola, Rota d'Imagna, San Giovanni Bianco, San Pellegrino Terme, Santa Brigida, Sant'Omobono Terme, Sedrina, Serina, Solza, Sorisole, Sotto il Monte Giovanni XXIII, Strozza, Suisio, Terno d'Isola, Ubiale Clanezzo, Val Brembilla, Valbrembo, Valnegra, Villa d'Adda, Zogno.

Partecipano al sistema la Comunità Montana Valle Imagna, il Centro Studi Valle Imagna e l'Antenna Europea del Romanico.

La realtà delle biblioteche del sistema è molto sviluppata e pienamente integrata nel territorio. Per esempio, nell'anno 2013 si sono registrati complessivamente i seguenti dati statistici: prestiti: 632.418; utenti attivi (utenti che hanno preso in prestito almeno un documento nell'anno di riferimento): 48.015; patrimonio documentario complessivo: 828.038 unità.

Il 26 ottobre 2014, il Sistema bibliotecario ha ottenuto il '*Premio Santo Papa Giovanni XXIII 2014*' «per l'impegno profuso [...] a favore della diffusione della cultura e della lettura nell'Isola Bergamasca e nell'area Nord-Ovest della Provincia di Bergamo».

## SOMMARIO

Presentazione pag. 5

► Le schede-saggio :

Gaia Maffioletti

*Due veneziani del tardo Quattrocento per l'orgoglio  
dei migranti bergamaschi: Bartolomeo Vivarini  
e Leonardo Boldrini* pag. 11

Giacomo Gelmi

*Le opere di Cristoforo Caselli detto il Temperello,  
tra origini emiliane e ascendenze veneziane* pag. 27

Simona Turani

*La pittura veneziana di Andrea Previtali:  
un itinerario tra le valli Imagna e Brembana* pag. 37

Fausto Fracassi

*Il Polittico di Ponteranica e l'Assunzione della Vergine  
di Celana dipinti da Lorenzo Lotto* pag. 49

◀ Gli articoli :

Chiara Germiniasi

*Da Conegliano a Bergamo: Cima e la sua bottega  
tra le valli Seriana e Brembana* pag. 63



Roberta Carminati

*Narratore, trovarobe o vedutista precoce? Le opere  
di Vittore Carpaccio a Grumello de' Zanchi* pag. 71

Sara Pesenti

*Un pittore veneziano in alta valle Brembana:  
i polittici di Lattanzio da Rimini* pag. 81

Alice Rota

*La Pietà di San Pietro d'Orzio tra imprinting  
veneziano e ascendenze fiamminghe* pag. 95

Beatrice Secchi

*Da Francesco di Simone a Francesco Rizzo da Santacroce:  
la fierezza dei pittori emigrati a Venezia  
per le opere inviate in terra valligiana* pag. 105

Miriam Ghezzi

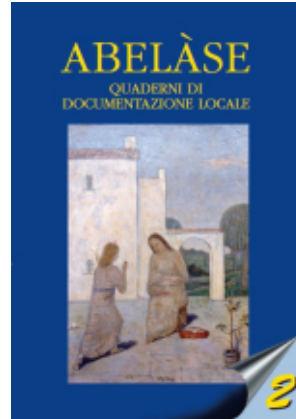
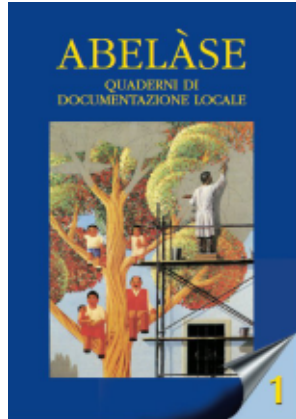
*Il Compianto sul Cristo morto: un piccolo tesoro  
artistico a San Pellegrino Terme* pag. 115

● Il Sistema bibliotecario dell'Area Nord-Ovest pag. 123



### *In copertina*

La copertina di questo numero di *Abelase* è dedicata all'opera di Lorenzo Lotto *Assunzione della Vergine* firmato e datato (sul *rotulo* posto a terra in primo piano) "*Laurentius Lotus 1527*", il capolavoro lottesco (olio su tela, cm 250 x 210) è conservato presso la Chiesa di S. Maria Assunta a Celana, frazione del comune di Caprino Bergamasco in valle S. Martino.



Finito di stampare  
nel mese di aprile del 2015  
dalla PAPINI ARTI GRAFICHE  
di Cisano Bergamasco (BG)