

ARCHIVIO STORICO
BERGAMASCO

8

ARCHIVIO STORICO BERGAMASCO

Rassegna semestrale di storia e cultura

8

N. 1, Anno V, 1985

ARCHIVIO BERGAMASCO

Centro studi e ricerche bibliografiche e documentarie

Direttore: Giulio Orazio Bravi

Comitato di Redazione: Paolo Berlanda, Sergio Del Bello, Gabriele Laterza, Giorgio Mangini, Gianluca Piccinini, Paolo Pesenti, Susanna Pesenti, Giuseppe Tognon, Andrea Zonca.

Redazione e Amministrazione: Archivio Bergamasco, via T. Tasso 84 presso Archivio di Stato, Bergamo.

Abbonamenti: L. 18.000; per l'Estero L. 30.000; Sostenitore L. 30.000. L'abbonamento può essere sottoscritto negli Uffici dell'Archivio di Stato, o con l'invio del bollettino di conto corrente postale n. 10952240. (Prezzo del fascicolo singolo L. 12.000).

La rivista è semestrale. Indici nel secondo numero.

Autorizzazione del Tribunale di Bergamo n. 3 del 30-1-1981.

Direttore responsabile: Susanna Pesenti

SOMMARIO

Saggi e Testi

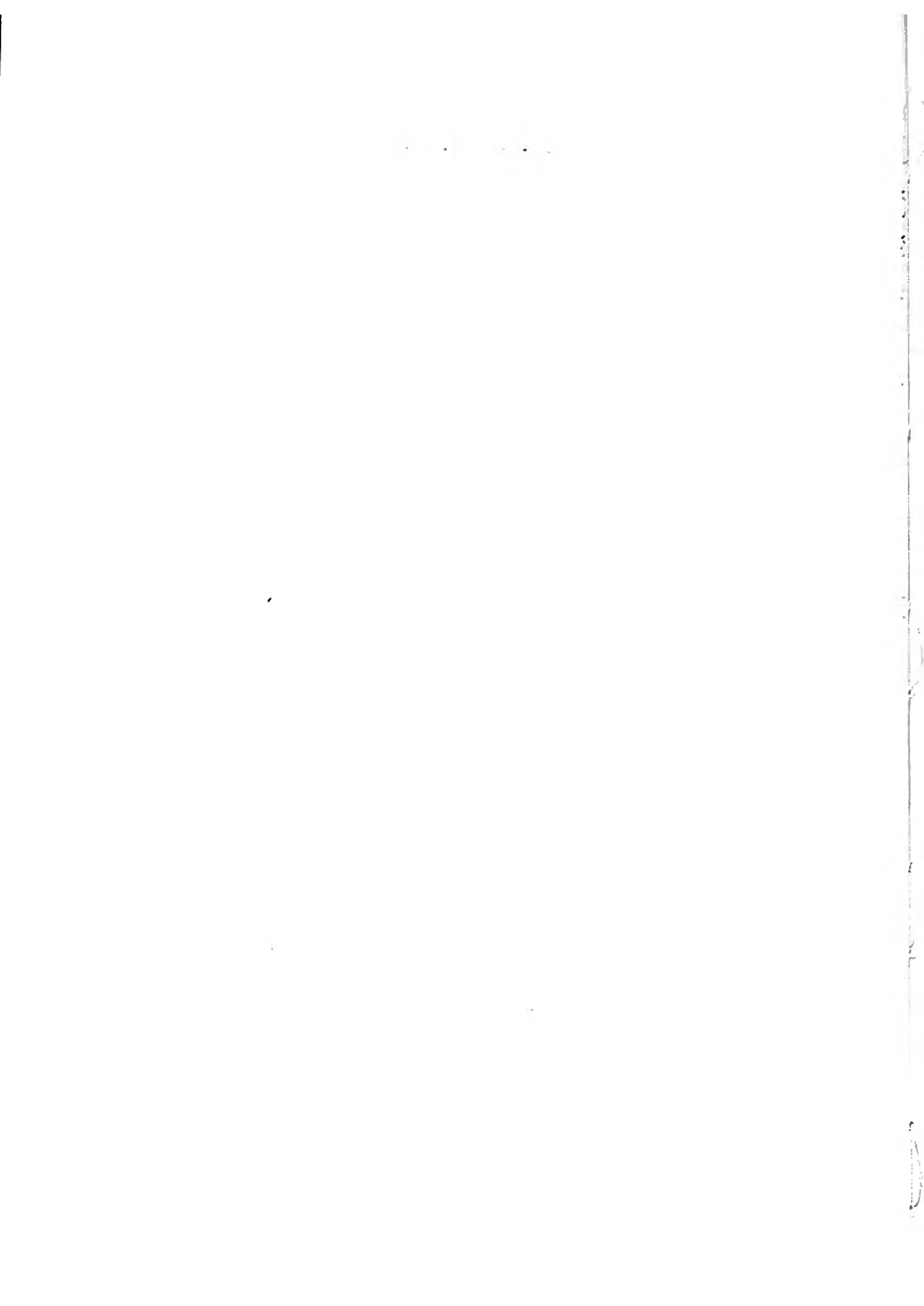
- M. VITALI, San Tomé di Almenno San Bartolomeo: sondaggi archeologici 1984 9
- G. SPINELLI, Il ciclo di S. Spirito di Antonio Cifrondi 21
- M. PANZERI, La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara di Bergamo: un'ipotesi ricostruttiva del primo allestimento (1892) 55
- P. M. SOGLIAN, Alle origini della moderna archivistica: fra Guarguante da Soncino e l'archivio dei carmelitani di Albino 107
- C. SOLZA, Il dibattito artistico degli anni 1930-'40: il premio Bergamo (1939-42) 129

Rassegna

- G. LATERZA, Stato degli studi e bibliografia sul movimento cattolico a Bergamo 149

Recensioni

- G. L. DELLA VALENTINA, *Terra, lavoro e società. Fonti per la storia del Bergamasco in età contemporanea*, Bergamo 1984 (C. FENILI). *Strutture familiari, epidemie, migrazioni nell'Italia medievale*, a cura di R. COMBA, G. PICCINNI, G. PINTO, Napoli 1984 (A. ZONCA). 179



SAN TOME' DI ALMENNO SAN BARTOLOMEO: SONDAGGI ARCHEOLOGICI 1984

Il cosiddetto 'Tempio di S. Tomè', monumento assai conosciuto per la bellezza e singolarità della struttura architettonica, fu eretto nel territorio di *Lemine*, centro già importante in periodo romano, e sede nell'Alto-Medioevo di una *curtis regia* longobarda, di cui si hanno sicure notizie in documenti del sec. VIII.¹

La chiesa ed una cascina che l'affianca sul lato meridionale sorgono isolate, sul colmo della ripa della valletta ove scorre il torrente Tornago, che era superato da un ponte già in età romana: di qui passava la strada militare dell'Arezia che collegava il territorio bergamasco con l'Oltrealpe.

Geologicamente l'intera zona è parte del deposito fluvio-glaciale del fiume Brembo, che scorre ad est, poco distante. Affioramenti di banchi di 'ceppo', conglomerato che si trova anche usato nella muratura della chiesa, sono presenti lungo il declivio della valletta proprio al di sotto della costruzione.

Non si ha nessun documento sicuro che possa indicare il periodo approssimativo della prima fondazione della chiesa. Le prime notizie certe sono del sec. XII, quando è attestata la presenza di un Monastero di *S. Tomé de Lemine*,² di cui la chiesa doveva far parte.

Studiosi e storici nel tempo si sono dovuti basare così solo su interpretazioni e confronti architettonici e stilistici, raffrontando a volte le decorazioni dei capitelli, a volte la pianta della fabbrica o il suo impianto strutturale, con altri esempi simili e di più sicura datazione.³

L'attuale costruzione è comunque di gusto prettamente romanico, a pianta centrale, esternamente scandita da lesene e archetti pensili.

Dal punto di vista archeologico sono importanti le purtroppo insuf-

1. *Codice diplomatico longobardo*, vol. III: *I diplomi dei re longobardi*, ed. C. Bruhl (Fonti per la Storia d'Italia, 64), Roma 1973; doc. n. 27, diploma di Astolfo a favore della chiesa di S. Lorenzo di Bergamo, a. 755.

2. Cit. in C. ROTA-NODARI V. INVERNICI, *La rotonda di S. Tomè in Almenno S. Bartolomeo*, Bergamo 1971.

3. Una rassegna di tali autori è fornita dalla bibliografia di C. ROTA-NODARI V. INVERNICI, op. cit..

ficienti notizie che ci ha lasciato l'ing. Elia Fornoni che, negli anni 1892-95, diresse gli ultimi restauri documentati eseguiti al 'tempio' e che in tale occasione aprì dei saggi di scavo all'interno e nell'area a nord e ovest.⁴

All'interno, nella zona presbiteriale, alla profondità di metri 1.20 dal livello del pavimento, mise in luce tre strutture murarie perpendicolari all'asse del presbiterio, che ne completano il contorno circolare, e precedenti all'attuale.

Lo studioso ricollegò la prima, più profonda e 'ben costruita con solida muratura in pietra di cava', ad avanzi forse di una struttura romana, quadrangolare, di proporzioni limitate; la seconda, in ciottoli e più dimessa, uguale alla fondazione del corpo principale della chiesa, la riferiva al periodo alto-medievale, mentre la terza era in conci regolari uguali ai muri in alzato. Esternamente, nelle zone da lui scavate, trovò varie sepolture senza corredo.

Certo, l'ipotesi più suggestiva sostenuta dagli studiosi ottocenteschi circa la costruzione di S. Tomè sui resti di un tempio romano lungo la strada dell'Arezia, farebbe supporre non casuale la sua edificazione in quella località isolata fra i campi, in un luogo però forse ricco di significati e conosciuto alla popolazione locale. Queste sono per ora solo supposizioni e soltanto un'indagine archeologica più approfondita potrebbe finalmente porre fine a tutte le congetture finora accavallatesi.

STRATIGRAFIA DEL DEPOSITO ARCHEOLOGICO

a) Strategia

Dovendosi verificare la consistenza e la solidità delle strutture di fondazione della chiesa, e quindi operare dei saggi di scavo attorno al suo perimetro, il Comune di Almenno S. Bartolomeo ha interessato la Soprintendenza Archeologica della Lombardia perché si facessero corretti sondaggi di ricerca.⁵ Per la scelta dell'area di scavo si è tenuto conto dei risultati dei sondaggi geognostici e delle prove penetrometriche dinamiche fatti precedentemente eseguire dal Comune in vari punti dell'area.

4. E. FORNONI, *La corte di Lemine e la Chiesa di S. Tomè. Appunti*, Bergamo 1896.

5. Lo scavo è stato condotto da operatori della Società Lombarda di Archeologia s.n.c., sotto la direzione della scrivente, e la supervisione del dott. G.P. Brogiolo della detta Soprintendenza; L. Zigrino ha coordinato i rilievi di documentazione, A. Zonca ha steso i grafici.

Si è pensato di sfruttare il dislivello relativo al sentiero che nella zona a nord della chiesa scende al ponte sul torrente Tornago, per tagliare una sezione est-ovest e controllare così la stratigrafia dell'area nord.

Si sono poi aperti in ordine successivo i saggi A, B, C, D, E, per un totale di mq 51,50 ca, con lo scopo di una verifica diretta, in vari punti del perimetro dell'edificio, della situazione di stabilità delle fondazioni (v. tav. I).

I saggi B ed E, aperti lungo i lati opposti del presbiterio, in corrispondenza dell'attacco di questo con muri di cui rimane in alzato solo la parte direttamente legata alla struttura muraria del presbiterio stesso hanno permesso di evidenziare l'andamento originario di questi muri.

b) Sezione est-ovest (n. 1; v. tav. II)

Durante la rettifica della scarpata si è messa in luce verso est una struttura in ciottoli (ES 1) legati con malta sciolta giallastra, che è stata successivamente riconosciuta come parte della fondazione di ES 7, cioè il muro legato alla parete nord del presbiterio che, partendo da quest'ultimo, con andamento nord-sud, giunge fino al limite del viottolo che scende al torrente.

A ovest, dove ES 7 termina, sono stati individuati uno di seguito all'altro, due avanzi di sepolture ad inumazione. Entrambe sul limite del sentiero, furono probabilmente varie volte intaccate.

c) Saggio A (v. tav. II)

Sempre a nord della chiesa si è aperto un saggio di mq 24, che dai muri del presbiterio e della rotonda si collega alla sez. n. 1.

La pulizia dello strato superficiale di humus (1001) ha evidenziato vari strati: sono riferibili ad una fase recente 1007, 1008, 1017, 1013 ed ES 11 (v. tav. III).

Lo strato 1007, formato da detriti e scarti di lavorazione, specie lastre d'ardesia, è un deposito di macerie e avanzi di costruzioni collegabili all'ultimo intervento sulla chiesa (1892-95), quando il precedente tetto in coppi fu sostituito con l'attuale in ardesia.

Si è verificato poi che la buca ES 11, profonda circa m 2, fu scavata per posizionare il filo a terra del parafulmine della chiesa, tagliando 1038; la parte finale della buca intacca anche lo strato sterile 1041 (v. tav. III).

Lo strato 1008, riconosciuto anche negli altri saggi, gira come una striscia tutt'attorno alla chiesa; è nerastro, friabile, formato da terreno organico e piccoli ciottoli, scaglie d'ardesia e frammenti di laterizi: il suo formarsi è da attribuirsi sia ai recenti interventi, sia al continuo

dilavamento originato dallo sgocciolio delle piogge dai tetti sprovvisti di grondaia.

Al lato opposto di ES 11 si rinvenne la tomba ES 12, formata da lastre rettangolari di pietra locale poste a coltello nel terreno e da pietre più piccole, senza copertura, di forma rettangolare leggermente restringentesi dalla parte della testa e con il fondo in nuda terra. Al suo interno lo scheletro era in posizione supina con il cranio a ovest, in discrete condizioni.

Asportata questa tomba, si è evidenziata una precedente sepoltura (ES 17) addossata alle fondazioni della rotonda e del presbiterio: di forma rettangolare, con andamento nord-sud, conteneva tre crani posti l'uno accanto all'altro nella zona nord e ossa sparse nella zona sud: si trattava di una sepoltura in seconda deposizione.

Sul limite est del saggio è apparsa un'altra tomba (ES 19) con andamento est-ovest e con il lato visibile angolare, costituito di pietre legate da abbondante malta; potrà essere scavata solo in una fase successiva di ampliamento del saggio. Il terreno attorno ad essa, ricco di ciottoli di varia granulometria, pare essere il deposito sterile di tipo fluvio-glaciale.

d) Saggio B (v. tav. II)

È stato aperto direttamente in rapporto con l'avanzo in elevazione del muro ES 7 legato al presbiterio; al di sotto di 1001 e di vari strati presenti anche nel saggio A, o simili a questi, e riferibili agli stessi interventi recenti, apparivano i resti del crollo di ES 7, muro asportato quasi completamente in antico, costruito a sacco, con i lati esterni formati da pietre in filari regolari nel cui interno furono gettati ciottoli e pietre con abbondante malta.

e) Saggi C e D

Aperti lungo il perimetro della rotonda, l'uno a nord-ovest, l'altro a sud-ovest, nel primo è apparso, fra gli altri, lo strato 1033, di notevole spessore, sabbioso con ghiaietta e malta. È probabile che debba essere riferito al reinterramento dopo lo scavo dell'area indagata dal Fornoni, e da questi non meglio localizzata se non con un generico 'lati a monte ed occidente della chiesa'.⁶

Questo strato copriva ES 18, tomba a forma antropoide con andamento est-ovest, costituita da muretti di frammenti di pietre e laterizi con abbondante malta.

6. Vedi nota 4.

Il saggio D, posizionato in modo da indagare sull'anomala 'parasta' ES 24, ha evidenziato recenti interventi, non documentati, per la posa di cavi elettrici e tubazioni cementizie. Sotto il già noto 1008 e strati consimili, nel limitato spazio libero, sono state notate in parte le strutture di due tombe, ES 20 ed ES 21, di lastre di pietra legate da malta, e con andamento est-ovest.

Tale saggio ha però offerto la possibilità di chiarire che la immorsatura visibile in alto nel resto della parasta non è riferibile a resti di una recinzione che legasse la Chiesa con la vicina cascina (ex monastero), dato che si è evidenziata la sua fine nello zoccolo modanato.

f) Saggio E

Infine si è valutata l'entità dell'avanzo del muro legato al presbiterio sul lato S-E. Aperto il saggio di mq. 4,50 sul limite est del terrapieno, sostenuto verso valle da un tardo muretto in ciottoli e terra, si è riscontrata la presenza di altri strati di recenti riporti. È pensabile un loro collegamento con lo strato 1031, altrettanto recente, del saggio D.

Tale indagine ha evidenziato la parte restante del muro ES 14 che, piegando leggermente ad W, si dovrebbe connettere alle strutture dell'ex monastro.

La verifica del collegamento di questa col muro presbiteriale non si è potuta effettuare per la presenza del cavo della massa a terra dell'impianto elettrico della chiesa.

LE SEPOLTURE RINVENUTE: PROSPETTIVE E RICERCHE

Con i vari saggi aperti si sono individuate e in parte scavate varie tombe ad inumazione, complessivamente 16 deposizioni più una con tre crani (ES 17), variamente pervenute, che hanno incontestabilmente dimostrato la presenza di una ricca area cimiteriale in associazione alla chiesa.

Il primo fattore in comune che appare evidente è la loro disposizione E-W con cranio a W (tranne ES 17, con andamento N-S, che conteneva però scheletri in seconda giacitura); l'andamento stesso della chiesa (E-W) potrebbe aver condizionato l'orientamento delle tombe: sembra comunque esistere una precisa organizzazione cimiteriale. Nessuna fra le sepolture scavate conteneva oggetti di corredo.

Da un primo esame tipologico delle forme e di posizionamento delle sepolture rispetto alla chiesa, sembrano appartenere ad un arco cronologico basso-medievale.

La forma a cassa rettangolare formata da lastre, pietre e malta, con fondo in nuda terra e senza coperture, pare il tipo più diffuso.

L'ES 18 (saggio C) è per ora l'unica a forma antropoide, insieme a quella ritrovata nel 1978 sul piazzale durante scavi per impianti.

Il saggio A, dove lo scavo si è potuto approfondire, ha evidenziato nell'angolo fra la rotonda e il presbiterio tre fasi di sepolture in distribuzione verticale.

Si tratta delle ES 12, 17, 19, di cui l'ES 17 è anomala per direzione ed è da riferire ad una raccolta secondaria di precedenti interramenti.

È interessante notare nella sez. n. 2 (tav. III) come le tombe ES 19 e 12 siano disposte esattamente sovrapposte tra loro, particolare che potrebbe essere casuale o indicativo della presenza fino ad una certa epoca di un segnacolo per la localizzazione delle tombe. Tali segnacoli potevano essere formati da mucchi di pietre e cumuli di terra, o pali di legno, comunque materiali e strutture facilmente deperibili.

Si potrebbe anche ipotizzare che 1038 e 1025 indichino i resti di un presunto piano di calpestio, riferibile al periodo di costruzione di tali tombe.

Per quanto riguarda la verifica sulla popolazione della necropoli, allo stato attuale delle ricerche non si può affermare nulla e solo uno studio e analisi su una percentuale abbastanza elevata di resti potrebbe dare risultati di paleodemografia (cioè stime sulla proporzione di maschi e femmine), sulla nutrizione, la salute. Purtroppo questi studi sono in Italia molto difficili da sviluppare per la scarsità di specialisti disposti ad effettuarli e per il costo dell'indagine.

Vari altri tipi di informazioni si potrebbero ricavare dallo studio di una necropoli tarda (studi che in Italia sono ancora agli inizi), ad esempio sulla distribuzione spaziale delle tombe all'interno del cimitero, da cui trarre dati sulla situazione economico-sociale, sul rito funebre, anche attraverso una conoscenza della liturgia dell'epoca, nonché, in questo specifico caso, verificare se tale cimitero fosse solo ad uso del monastero adiacente o anche aperto alla popolazione della vicina contrada.

Indispensabile è poi la localizzazione del confine dell'area cimiteriale per giudicare il valore del campione eventuale studiato.⁷

7. Sul problema dello studio delle necropoli basso-medioevali v. H. BLAKE, *Sepulture*, in 'Archeologia Medioevale', vol. X, 1983 (= Atti del convegno 'Archeologia Medioevale nell'Italia Settentrionale: il prossimo decennio', Pavia 1981), pagg. 175-194.

LE STRUTTURE: PROSPETTIVE E RICERCHE

Nonostante i sondaggi effettuati siano tutto sommato puntiformi rispetto all'intera area, dai risultati si possono trarre delle considerazioni generali sugli interventi subiti dalle strutture e dalla zona nel corso dei secoli.

Partendo dalle fasi a noi più vicine, si evidenzia un intervento di graduale innalzamento dell'area attorno alla rotonda, dalla zona N verso la zona S. Infatti, il primo livello di fondazione della chiesa, che nell'angolo S-W del saggio A è visibile in elevato per cm. 30, nell'area Sud è completamente nascosto dagli strati di riporto, e non è neppure visibile lo zoccolo modanato che circonda tutta la rotonda. Tale situazione potrebbe essere stata accentuata da una precedente conformazione morfologica del terreno (non bisogna dimenticare la pendenza dell'area a Nord e l'effetto di continuo dilavamento), ma soprattutto da un'attività particolare nell'area a Sud.

Va a tale proposito ricordato il supposto collegamento tra la chiesa e il monastero, collegamento che ancora recentemente sussisteva con il fabbricato agricolo, documentato da fotografie. Non ci è dato purtroppo di sapere se e come anticamente questa zona di passaggio fosse utilizzata, ne ci aiuta la piccola porta ora murata, che è presente nel paramento del lato sud del presbiterio.

I resti dei muri ES 7 e ES 24 indicherebbero la volontà della delimitazione dell'area sia monasteriale che cimiteriale, oltre che di probabile necessità del contenimento della zona a nord. Dai reperti provenienti dagli strati di demolizione del saggio B si ipotizza avvenuta verso il XVI-XVII secolo la soppressione di tali strutture, legata magari ad uno dei tanti e vari interventi effettuati sul complesso, quando forse era anche già cessato lo scopo di delimitazione dell'area cimiteriale e monastica.

Riguardo l'oggettiva diversità della tecnica costruttiva delle fondazioni della chiesa fra la zona a Nord e le altre indagate, una ulteriore analisi dei risultati potrebbe dare indicazioni sulle eventuali precedenti emergenze architettoniche (cfr tav. IV).

Fondamentale per la definitiva conoscenza delle origini del complesso, sarebbe la valutazione, attraverso un futuro scavo stratigrafico estensivo, dell'effettiva presenza o meno di avanzi di fabbrica di epoca romana e il loro eventuale collegamento con la strada romana, ciò che porterebbe ad allargare l'indagine sia storico-archeologica che topografica sull'area circostante e ad una sua riscoperta e rivalorizzazione.

MATERIALI

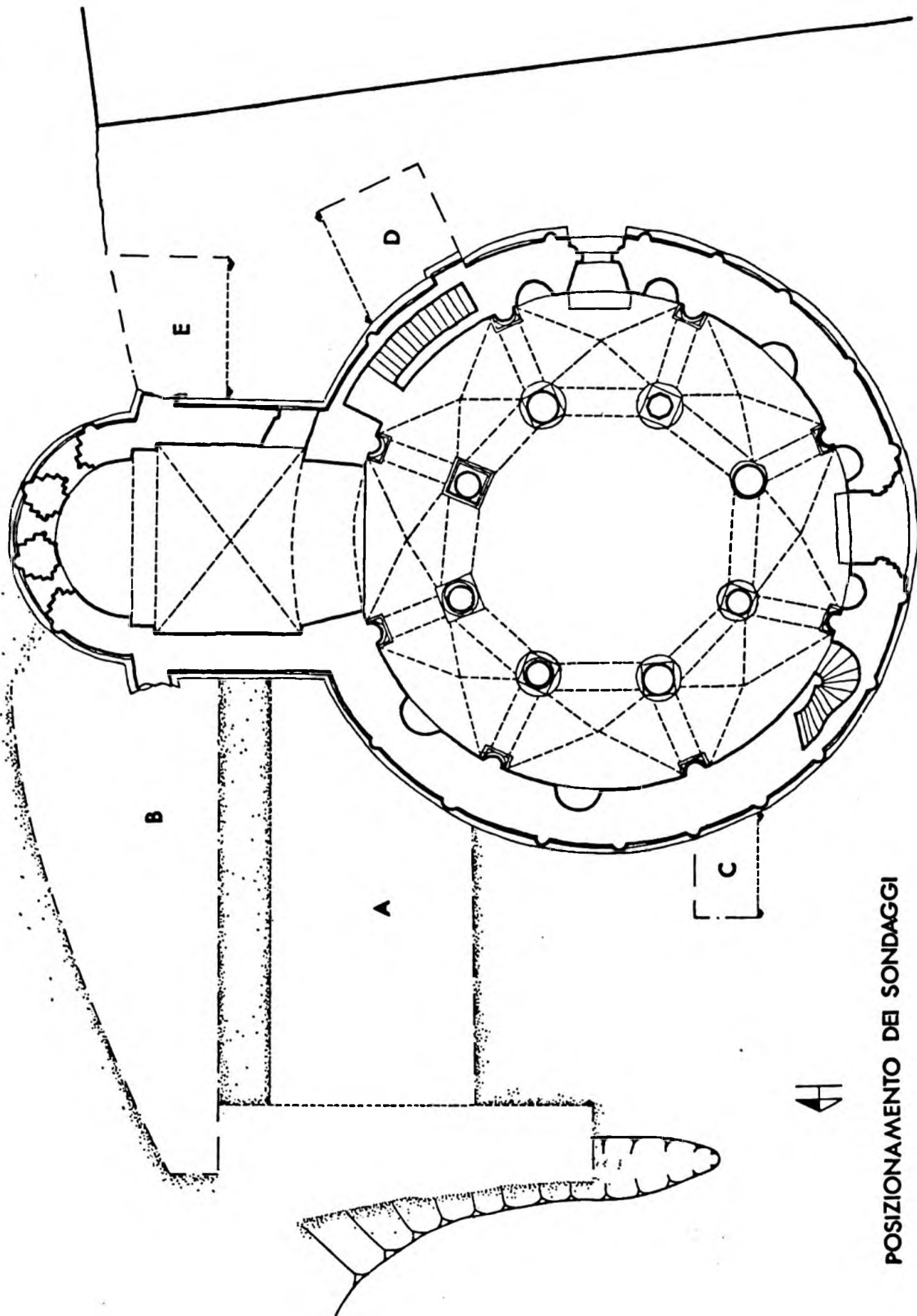
Solo alcuni dei molti strati riconosciuti hanno restituito reperti. L'esiguo numero di questi ultimi è formato da frammenti ceramici e da un frammento di collo di ampolla vitrea. Fra la ceramica si riconosce un frammento di parete di graffita arcaica, frammenti di fondi e orli a decorazione graffita ed invetriate tarde, da attribuire a tazze e scodelle.

Ad un primo esame sono da riferire ad un arco cronologico tra la seconda metà del XV secolo e la fine del XVII. La loro provenienza, in gran parte da strati di macerie, non facilita il loro diretto utilizzo per la datazione delle strutture scavate.

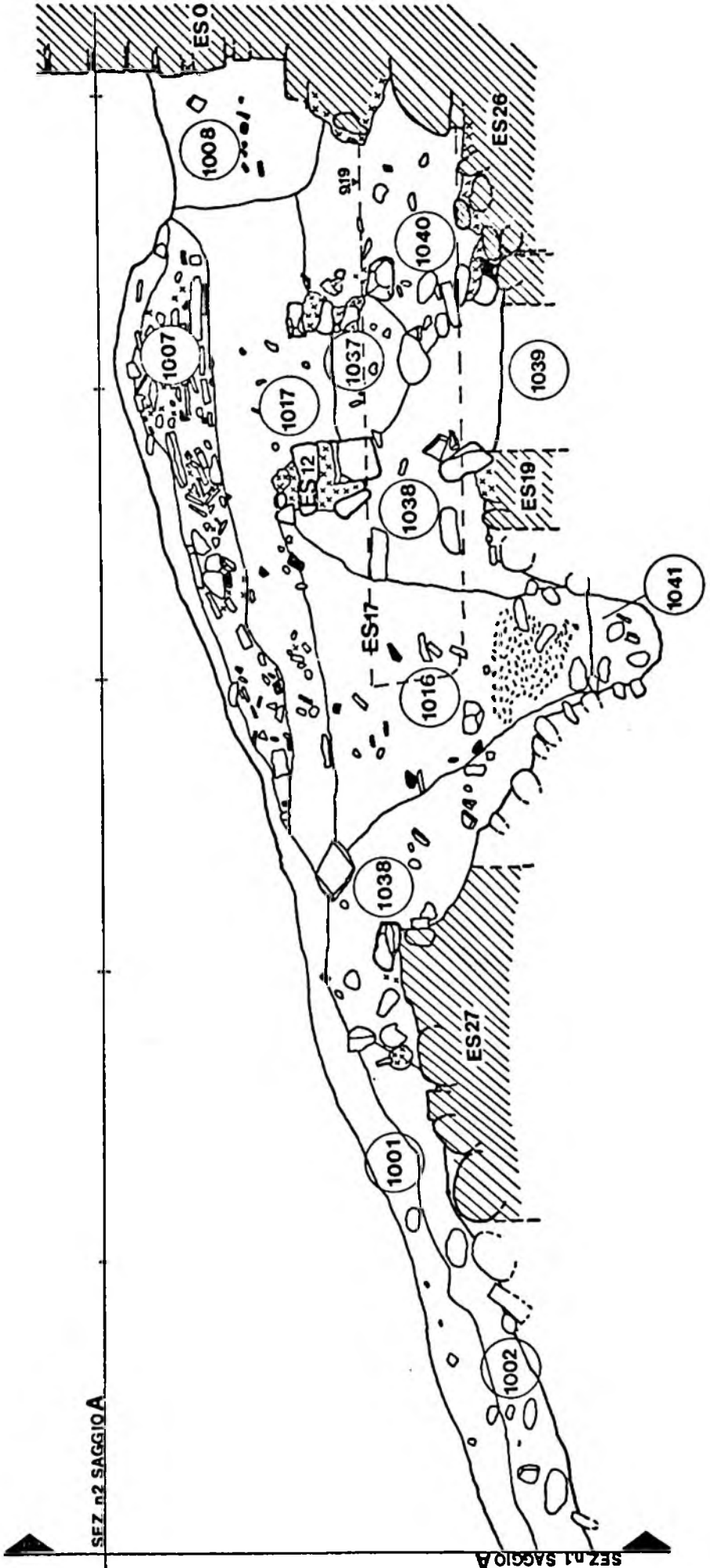
Del resto, nell'area indagata, la lunga destinazione ad uso cimiteriale ha impedito il depositarsi di strati ricchi di materiali di uso domestico.

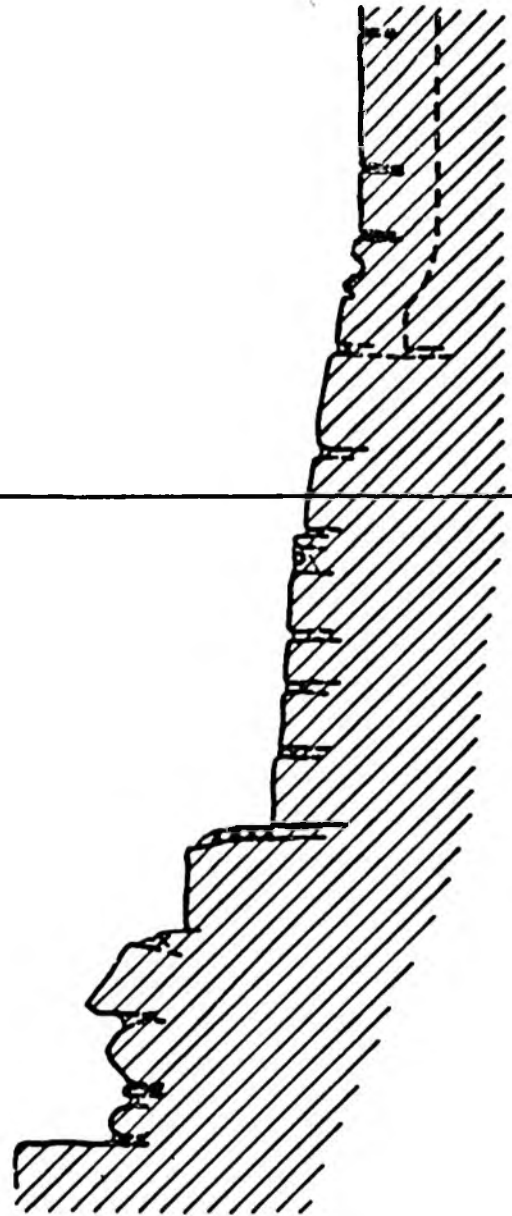
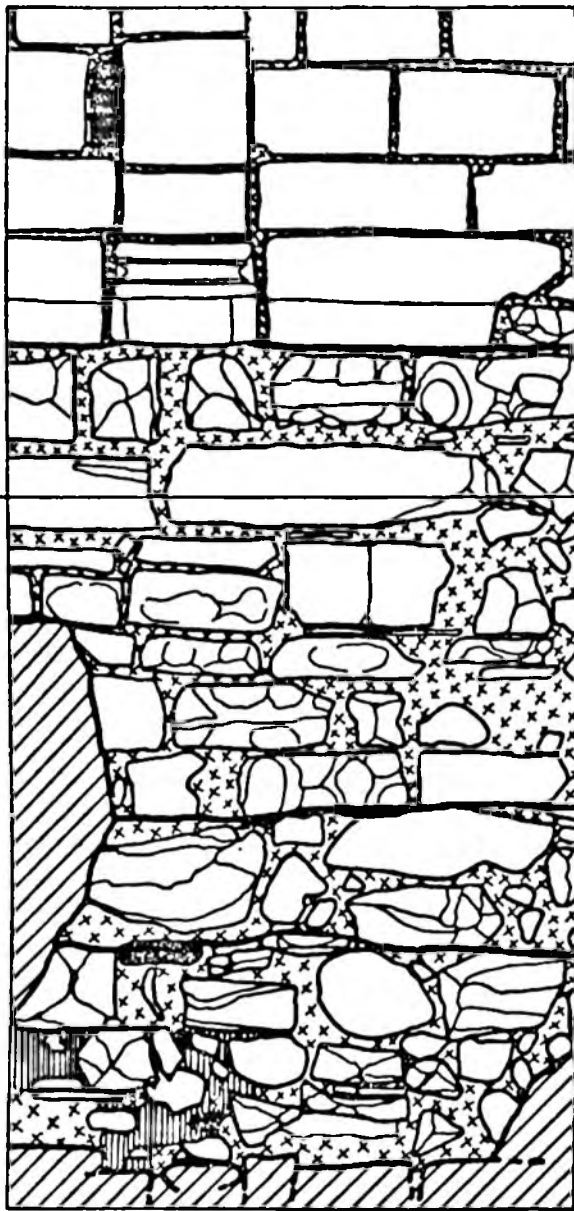
Ulteriori informazioni si potrebbero ricavare da eventuali corredi funebri, anche se bisogna ricordare che nel periodo basso-medievale, a cui sono probabilmente da attribuire la maggior parte delle sepolture, era da tempo stato abbandonato l'uso di deporre corredi.

MARIAGRAZIA VITALI



POSIZIONAMENTO DEI SONDAGGI





SAGGIO **C** TECNICA MURARIA **1**

IL CICLO DI S. SPIRITO DI ANTONIO CIFRONDI

L'inizio degli anni Ottanta ha segnato una fioritura di studi cifrondiani, quasi a compensare l'oblio e la 'sfortuna critica' di cui l'estroso pittore bergamasco, una specie di Lotto settecentesco,² ha patito fino alla recente stroncatura testoriana.³ Il lento ma costante emergere dell'opera di Antonio Cifrondi dalla disistima del pubblico e degli studiosi è stato magistralmente delineato da Paolo Dal Poggetto nella sua recentissima vasta monografia,⁴ inserita nel vol. I de *Il Settecento* per la serie *I pittori bergamaschi*. Il lavoro del Dal Poggetto, che si presenta a detta dell'autore più come 'un punto di partenza che un punto di arrivo',⁵ è in realtà una ricostruzione storico-critica di grandissimo impegno e, nonostante inevitabili lacune e contraddizioni,⁶ degna di viva lode. Quasi contemporaneamente ad esso e del tutto indipendentemente è uscito a Brescia il volume di Luciano Anelli dedicato ad *Antonio Cifrondi a Brescia e il Ceruti giovane*,⁷ per tacere della

1. La felice espressione è di Paolo Dal Poggetto a p. 368 dell'op. cit. alla nota 4.

2. Non solo per la morte in miseria presso il monastero bresciano di S. Faustino Maggiore, il Cifrondi assomiglia al Lotto, ma anche per la sua vena estrosa ed antiaccademica, che si fa talvolta bizzarra ed ironica, per la sua attenzione cordiale alle piccole cose domestiche ed a tutto ciò che forma il mondo degli umili, per la profonda religiosità che si cela sotto un'apparente scanzonatezza nonché per il fatto d'esser praticamente privo d'un maestro ben definito e per aver avuto ben pochi seguaci.

3. "Pittore spaccone e 'ciranesco', ...ultima eco delle rivoluzionarie; iraconde e latrinesche caricature (o bestemmie) del Romanino, ...decoratore di stalla, tronfio pittore che si affloscia come un 'soufflé' mal riuscito..." (G. TESTORI, *Fra' Galgario*, Roma 1970, pp. 48-49). Simili giudizi, ovviamente, si commentano da soli!

4. P. DAL POGGETTO, 'Antonio Cifrondi', *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo: Il Settecento*, I, Bergamo 1982, pp. 35-619. D'ora in poi semplicemente: DAL POGGETTO.

5. DAL POGGETTO, p. 377

6. Contraddizione fondamentale ci sembra quella di inserire fra le opere perdute o disperse dipinti che lo stesso Dal Poggetto dimostra, grazie al suo acume critico, di aver assai ben identificato nel corso del suo catalogo, come avremo presto occasione di dire.

7. L. ANELLI, *Antonio Cifrondi a Brescia e il Ceruti giovane*, Brescia 1982. Non tutti i dipinti attribuiti al Cifrondi in questa monografia, limitata all'ultimo periodo della sua vita (1720-30), sembrano essere veramente opera sua. Francamente ci lasciano un po' perplessi i tre *S. Giovanni Evangelista*, rispettivamente schedati ai nn. 13 (Seminario di Brescia), 13a (Chiesa di S. Giuseppe in Brescia) e 17 (Collezione privata bresciana). I primi due ci sembrano troppo curati e rifiniti sotto il profilo squisitamente estetico per

monografia di Mina Gregori su *Giacomo Ceruti*,⁸ ricca d'inevitabili riferimenti cifrondiani. Infine bisogna segnalare la recente mostra antologica di Bergamo e Clusone, nel cui catalogo⁹ Lanfranco Ravelli, già autore di diverse pubblicazioni d'inediti cifrondiani,¹⁰ ha dato un anticipo della grande monografia sul Cifrondi, alla quale attende da diverso tempo e colla quale arricchirà il già ampio catalogo messo insieme da Paolo Dal Poggetto con circa un centinaio di novità.¹¹

Nonostante queste premesse poco incoraggianti, ci sembra utile rivedere le opere già catalogate nella suddetta pubblicazione dalpoggettiana, allo scopo di rettificarne l'interpretazione iconografica, non sempre corretta, perché, come speriamo di dimostrare, ci sembra che tale operazione consentirà una più esatta individuazione della committenza e, conseguentemente, una maggior conoscenza della cronologia delle opere stesse. Ciò specialmente in ordine al famoso ciclo per la chiesa ed il

appartenere al vecchio Cifrondi. Inoltre va detto che lo stesso illustre studioso bresciano dimostra qualche esitazione nell'assegnare al Cifrondi il *S. Giovanni* della chiesa di S. Giuseppe (n. 13a), che — a nostro modesto avviso — più che da un modello di Louis Le Nain, come vorrebbe l'Anelli, sembra derivare da un originale di Simone Cantarini conservato al Museo di Berlino. Il terzo (n. 17) ci pare un po' troppo approssimativo e troppo scopertamente 'copiato' dalla leonardesca *Vergine delle Rocce* di Londra. Dobbiamo infine segnalare una recentissima monografia dello stesso L. ANELLI, *Giacomo Ceruti in Valle Camonica*, Breno 1984, dove con nuovi interessanti argomenti d'ordine storico vengono ribadite le ascendenze cifrondiane del Ceruti, a suo tempo energicamente respinte dal Testori.

8. M. GREGORI, *Giacomo Ceruti*, Bergamo 1982 ("Monumenta Bergomensia", LVIII).

9. *Mostra celebrativa di Antonio Cifrondi (Clusone 1656 - Brescia 1730): Bergamo, 30 aprile/29 maggio 1983*, Bergamo 1983. Anche se la copertina-frontespizio di questa 'brochure' non lo dice, la mostra è stata replicata a Clusone con alcune significative aggiunte ed il catalogo è interamente dovuto a Lanfranco Ravelli, che lo ha intitolato, in una pagina interna, *Immagini di Antonio Cifrondi*. D'ora in poi perciò citeremo questo catalogo così: RAVELLI, *Immagini*. Tanto della mostra come del catalogo ha fatto una bellissima recensione L. ANELLI: cfr. *Arte veneta*, XXXVII (1983), pp. 288-291.

10. Tali lavori sono apparsi tutti in *La Rivista di Bergamo*, XXXII-XXXIV (1981-83): se ne veda l'elenco completo in RAVELLI, *Immagini*, pp. 108-109.

11. I dipinti catalogati da P. Dal Poggetto, escludendo le *Opere erroneamente attribuite* e le *Opere perdute o disperse*, si aggirano sui 300 (in tutto 201 schede, ma diverse schede abbracciano interi gruppi di dipinti tutti conservati in un medesimo luogo). Il Ravelli ha già annunciato che la sua monografia di prossima edizione catalogherà ben 410 dipinti (ma nel frattempo il loro numero dovrebbe essere ulteriormente cresciuto!): cfr. RAVELLI, *Immagini*, 110 n. 5. Ci sia lecito auspicare da queste pagine una rapida pubblicazione della monografia di Lanfranco Ravelli, da tempo ormai annunciata e purtroppo continuamente rinviata. Il fatto che nel frattempo sia uscita quella di Paolo Dal Poggetto non ne sminuisce in alcun modo l'interesse, anzi lo accresce! Del resto ci sembra che finora lo scopo dei grandi volumi su *I Pittori bergamaschi*, promossi dalla tanto benemerita Banca Popolare di Bergamo, non sia stato tanto quello di dire la parola definitiva in materia quanto piuttosto quello di raccogliere un primo 'corpus' il più ampio possibile di ogni artista, senza del quale non è possibile un serio approfondimento monografico.

monastero di S. Spirito in Bergamo, che il Dal Poggetto ed ancor più il Ravelli considerano in gran parte perduto, mentre secondo noi è ricostituibile al cinquanta per cento attraverso le opere già note.

Rettifiche iconografiche

Seguendo l'ordine stesso delle illustrazioni pubblicate nella monografia di Dal Poggetto, indicheremo pagina per pagina (con tra parentesi il numero della illustrazione) le didascalie suscettibili di correzione,¹² facendo ad esse seguire, sempre tra virgolette, la nostra proposta di rettifica.

- 544(3): 'S. Giacomo in preghiera davanti alla Madonna' - 'Apparizione a S. Giacomo della Madonna del Pilar'.¹³
- 546(6): 'S. Filippo Neri' - 'S. Gaetano Thiene'.¹⁴
- 551(5-6): 'S. Francesco Saverio' e 'S. Valentino' - 'S. Valentino' e 'S. Francesco Saverio'.
- 567(2): 'S. Antonio abate' - 'S. Antonio da Padova appare ai pescatori'.
- 567(3): 'S. Francesco riceve le stimmate' - 'S. Antonio abate'.
- 567(4): 'S. Antonio da Padova appare ai pescatori' - 'S. Francesco riceve le stimmate'.
- 567(7): 'Un Santo porta il viatico ai poveri' - 'S. Antonio da Padova fa inginocchiare la mula davanti all'Eucaristia'.

12. La pagina che noi citeremo si riferisce sempre a quella in cui è stampata la foto, mentre la didascalia che noi cerchiamo di rettificare si trova talvolta stampata nella pagina a lato. Se noi però indicassimo la pagina in cui si trova la didascalia, finiremmo per ingenerare confusione colle altre didascalie della medesima pagina!

13. Dalla foto appare chiaramente che la Madonna poggia su una piccola colonna o pilastro (in spagnolo *pilar*): evidentissima allusione alla leggenda che attribuisce a S. Giacomo Maggiore la fondazione del celebre santuario mariano di Saragozza.

14. La tipologia fisionomica del Santo è chiaramente diversa da quella tradizionalmente attribuita a S. Filippo Neri (sempre più anziano, con barba bianca), ma anche gli attributi iconografici sono diversi: S. Filippo è quasi sempre effigiato con paramenti sacerdotali oppure col tricorno. La prova decisiva è fornita però dal colletto dell'abito che non è di tipo filippino bensì di tipo teatino o, tutt'al più, gesuitico. Siamo tuttavia persuasi che si tratti del fondatore dei Teatini, assai venerato in tutto il territorio della Repubblica di Venezia. Se non fosse lui, potrebbe trattarsi del suo confratello Giovanni Marinoni, nato a Venezia da famiglia oriunda di Clusone (la patria del Cifrondi!) nel 1490, morto a Napoli nel 1562 e beatificato da Clemente XIII nel 1762. Il suo culto tuttavia era già in vigore da almeno un secolo soprattutto in quei luoghi con cui egli aveva avuto qualche relazione: è proprio il caso di Rovetta, paese assai vicino a Clusone, dove il casato dei Marinoni è ancor oggi tanto diffuso! La tela in questione si trova infatti nella parrocchiale di Rovetta.

- 569(4): 'S. Alfonso de' Liguori (?)' - 'S. Ubaldo'.¹⁵
 569(6): 'Ritratto di prelato' - 'S. Francesco di Sales'.¹⁶
 570(1): 'Santo vescovo' - 'S. Ubaldo'.¹⁷
 570(2): 'Santo pontefice' - 'Papa Anastasio IV'.¹⁸
 573(1): 'Sogno di Giuseppe' - 'Elia svegliato dall'angelo'.¹⁹
 577(2): 'S. Pasquale Baylon (?)' - 'S. Francesco Saverio'.²⁰
 577(3): 'Domenicano nello studio' - 'S. Tommaso d'Aquino'.²¹
 581(3): 'L'Immacolata con S. Bernardino, S. Antonio da Padova e S. Giovanni Battista' - 'L'Immacolata con... e S. Giacomo Maggiore'.²²

15. Spiegheremo in seguito i motivi per cui questo santo ci sembra da identificarsi con S. Ubaldo, vescovo di Gubbio (cfr. il par. E della trattazione dedicata al *Ciclo di S. Spirito*). È comunque da escludersi totalmente l'identificazione con S. Alfonso Maria de' Liguori, non tanto per ragioni fisionomiche, quanto piuttosto per ragioni cronologiche: il Liguori, nato a Napoli nel 1696, diventò vescovo di S. Agata dei Goti nel 1762, cioè 32 anni dopo la morte del Cifrondi, il quale perciò non avrebbe potuto mai effigiarlo in abiti episcopali, neppure ritraendolo dal vivo!

16. L'identificazione col santo vescovo di Ginevra (1567-1622) s'impone per evidentiissime ragioni fisionomiche, riconosciute del resto dallo stesso P. Dal Poggetto nella postilla finale della sua monografia (DAL POGGETTO, p. 399) sulla base d'una riedizione del medesimo *Ritratto di prelato* nel secondo volume delle *Collezioni private bergamasche*, Bergamo 1981 ("Monumenta Bergomensia", LIX), fig. 627, dove la didascalia dice esattamente: *S. Francesco di Sales*.

17. Cfr. n. 15.

18. Cfr. n. 15.

19. La rettifica si trova già in RAVELLI, *Immagini*, p. 78.

20. Oltre che dal colletto tipicamente gesuitico e dalla fisionomia fissata dalla tradizione iconografica (giovane e barbuto), il santo è riconoscibile dal fatto che fa 'pendant' col fondatore dei Gesuiti, S. Ignazio di Loyola. Pasquale Baylon non era né sacerdote (quindi non poteva indossare cotta o stola!) né gesuita, bensì laico francescano. Purtroppo questa coppia di santi, conservata presso il Collegio S. Alessandro di Bergamo, già tra visitata da P. Dal Poggetto ha subito un ulteriore inspiegabile travisamento nel catalogo curato dal Ravelli, dove S. Ignazio è diventato S. Pasquale Baylon e S. Francesco Saverio si è ancor più misteriosamente trasformato in S. Giovanni Eudes, morto nel 1680 e mai conosciuto né venerato fuori di Francia, se non dopo la sua canonizzazione avvenuta nel 1925! Cfr. RAVELLI, *Immagini*, pp. 50 e 52 (= nn. 10-11).

21. L'atteggiamento, come avremo occasione di dire anche in seguito, è certamente quello d'un santo dottore della Chiesa, ispirato dall'alto: si tratta quindi d'un'immagine sacra e non d'una figura di genere. Del resto il Cifrondi stesso si è preoccupato di farcelo sapere, scrivendo a chiare lettere sul dorso d'uno solo dei libri accatastati a fianco del personaggio: "D. Thomas Angelicus Doctor". È evidente che non si tratta del titolo del volume, ma dell'intitolazione del dipinto!

22. Il santo che appare alle spalle di sant'Antonio da Padova non ha nulla del Battista, ma è chiaramente un apostolo col caratteristico bastone di S. Giacomo Maggiore, venerato del resto nella chiesa in questione.

- 585(1): 'S. Agostino (?)' - 'S. Emidio (?)'.²³
 586(3): 'La moglie di Augusto fora la lingua della testa mozza di Cicerone' - 'Ottavia, sorella di Augusto e moglie di Antonio, fora la lingua di Cicerone'.
 594(4): 'Tobiolo e l'Angelo' - 'L'angelo Raffaele risana gli occhi del vecchio Tobia'.
 598(1): Idem come sopra.
 600(6): 'Uomo con pesce' - 'S. Andrea apostolo'.²⁴
 606(2): 'Giovane sacerdote con ostensorio' - 'Santo chierico che adora l'Eucaristia'.²⁵

23. La posizione di quest'enigmatica figura di santo vescovo non collima colla tradizionale figurazione di S. Agostino: lo sfondo lascia intendere che ci troviamo in presenza d'una catastrofe naturale (lampi, persone in atteggiamento angosciato ecc.). Non potrebbe trattarsi di S. Emidio, vescovo di Ascoli Piceno, solitamente invocato contro i terremoti?

24. L'abito dell'uomo effigiato è quello tipico degli apostoli, il pesce è attributo iconografico di S. Andrea, pescatore insieme al fratello Simon Pietro, mentre alle spalle si profila un tronco di croce, evidente allusione al martirio del santo. Il dipinto va quindi espunto dal numero delle 'figure di genere' (vecchi, mendicanti, filosofi, ecc.) ed inserito in qualcuna delle numerose serie di apostoli eseguite dal Cifrondi, ma potrebbe trattarsi anche di un 'unicum' di committenza devozionale privata, date le modeste dimensioni (cm. 89 x 67). Per un'analogia iconografica si veda P. MANCIGOTTI, *Simone Contarini il Pesarese*, Pesaro 1975, p. 144.

25. Anche qui l'atteggiamento estatico dell'effigiato induce a ritenerlo più un'immagine sacra che una 'figura di genere' (DAL POGGETTO, p. 482 n. 68). Inoltre non si tratta di un *Giovane sacerdote*, perché non indossa la stola, di prammatica per qualunque sacerdote che tratti coll'Eucarestia (cfr. al riguardo il *S. Burcardo*, in collezione privata bergamasca). Si tratta di un chierico, forse un canonico regolare, data la cotta pieghettata con molta insistenza ed il colletto bianco rivoltato: si potrebbe tentare d'identificarlo col beato Ermanno Giuseppe, canonico regolare vissuto nella Renania tra la fine del sec. XII e la metà del sec. XIII. Sebbene morto anziano, esso viene solitamente effigiato in età giovanile, durante la quale già rifulse per numerosi prodigi e per devozione verso l'Eucarestia. Ma è solo un'ipotesi! Già che abbiamo citato il *S. Burcardo* ci preme di rettificarne l'iscrizione, alterata da cattivi restauri: 'Parochus Reinvedensis a monedula / S. BURKARDUS / Riunitus invatur edocetur' (sic). Il Dal Poggetto commenta: "Questa ricostruzione in 'latino maccheronico' andrà sciolta all'incirca così: 'Parochus Deum videns in monedula / S. BURKARDUS / Divinitas (?) invocat (invocare?) edocetur'" (DAL POGGETTO, p. 481 n. 65). Proponiamo la seguente lettura: 'Parochus Beinwilensis a monedula / S. BURKARDUS / Divinitus iuvatur et docetur'; vale a dire: S. Burcardo, parroco di Beinwil, viene divinamente aiutato ed istruito da una gazza (= *monedula*). La scritta dunque non vuole spiegare ciò che si vede nel dipinto, come crede il Dal Poggetto, che scambia la *monedula* per l'ostia santa, ma vuole informarci che si tratta di S. Burcardo, parroco di Beinwil, solito a ricevere da una gazza divini aiuti ed ammaestramenti. La leggenda dice che egli abbia risuscitato quel volatile, uccisogli da servi malvagi. Cfr. *Bibliotheca Sanctorum*, III, Roma 1963, p. 604.

Il ciclo di S. Spirito

Scrivo al riguardo il più antico e più attendibile biografo del Cifrondi:

Nel principio di questo secolo si trattenne *per molti anni* nel Convento di Santo Spirito de' Canonici Regolari, ove ha dipinto tutti li quadri, che sono nel refettorio, ed in altre vicine stanze, come ancor alcuni quadri nella loro Chiesa, e sagristia; tra li quali i dodici Apostoli, quattro Evangelisti, Mosè colle tavole della legge, ed Elia sul carro di fuoco; un Cristo morto con la Maddalena, ed una elevazione di Croce sul Calvario, con molte figure. Nel coro veggonsi quattro quadri grandissimi rappresentanti il primo la Vergine Annunziata, il secondo il Battesimo di Nostro Signore, il terzo la vocazione delle genti, ed il quarto Simon Mago, che cerca comperare da San Pietro li doni dello Spirito Santo; opere tutte molto pregevoli per l'invenzione non meno, che pel buon disegno, viva espressione, e forza di colorito. Sono pure di sua mano tutti li Santi e Sante dell'ordine Lateranense posti nel refettorio, e nelle stanze adiacenti: Molte altre sue opere sono ne' luoghi della foresteria, rappresentanti varj fatti della sacra Scrittura, e cose di divozione, con alcune mezze figure di Filosofi, e d'altri vecchioni a capriccio.²⁶

Di queste notizie fornite dal conte Francesco Maria Tassi ci preme sottolineare anzitutto l'aspetto cronologico. Esso consiste fondamentalmente in tre dati essenziali e sicuri: 1) la permanenza del Cifrondi presso i Canonici Regolari Lateranensi di S. Spirito in Bergamo si colloca all'inizio del sec. XVIII, cioè nel primo decennio, com'è confermato anche da altri elementi;²⁷ 2) questa permanenza si protrasse *per molti anni*, com'è dimostrato anche dal numero veramente imponente di opere eseguite in tale periodo;²⁸ 3) tale permanenza si chiuse prima del 1712, perché dopo aver lungamente descritto il bozzetto dell'affresco, che il Cifrondi avrebbe dovuto eseguire nella volta della

26. F. M. TASSI, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, II, Bergamo 1793, 36-37. Le frasi che riporteremo in cima ad ogni paragrafo del presente capitolo sono tutte tratte da questo testo e quindi ci dispensiamo dal ripeterne ogni volta la citazione.

27. Conferma fondamentale al riguardo è la firma e la data (*A. Cifrondi P. 1701*), che appaiono su ciascuno dei quattro *Evangelisti* di S. Spirito ed anche sul *S. Pietro*, che inaugura la serie degli Apostoli.

28. Non si riesce a capire come mai il Dal Poggetto ed il Ravelli, pur conoscendo il testo del Tassi che parla di 'molti anni', limitino ad un lustro la permanenza del Cifrondi a S. Spirito, quando la stessa quantità delle opere eseguite per quel solo monastero postula un periodo assai più lungo, che noi non esitiamo a ritenere almeno decennale. Infatti quattro o cinque anni non si possono normalmente definire 'molti anni': tale espressione conviene assai meglio ad un decennio.

stessa chiesa ma che non poté realizzare, il conte Tassi afferma: 'Passato poscia in casa Zanchi nell'anno 1712 cominciò le grandiosissime opere, delle quali è ripieno tutto quel loro nobile appartamento di Campagna, che hanno nella terra di Rosciate...'.²⁹

A questo punto ci sia subito concessa una premessa d'ordine metodologico. Se è assodato che tutto (o quasi) il primo decennio del secolo XVIII fu trascorso dal Cifrondi presso i Lateranensi di S. Spirito, sarà buona norma di ricerca riferire alla loro committenza tutte (o quasi) quelle opere del Cifrondi che tanto per datazione indicata sulla pittura stessa o per elementi stilistici o per elementi iconografici sono riferibili a quel periodo, a meno che ci siano validi e fortissimi motivi in contrario. Si tenga inoltre presente che il gran numero di opere sicuramente eseguite dal Cifrondi per S. Spirito, pur tenendo conto della velocità con cui il pittore lavorava, rende molto difficile pensare che nel medesimo periodo di tempo egli abbia eseguito per altre chiese molte opere del medesimo impegno.³⁰ Sarà quindi cosa ragionevole pensare che le numerose grandi tele cifrondiane, databili al primo decennio del Settecento, oggi in diverse chiese del territorio bergamasco, allorché mancano precisi documenti che ci assicurino della loro destinazione originaria, provengono in larga misura dal complesso conventuale di S. Spirito, la cui soppressione, decretata dalla Repubblica di Venezia nel 1785, diede inizio alla dispersione del patrimonio artistico di quell'insigne monastero.³¹

29. TASSI, p. 38.

30 È vero che il Cifrondi aveva una naturale dote di facilità e velocità che gli consentiva di terminare in poco tempo opere di vasto impegno: tale rapidità nel dipingere, oltre che attestata dai biografi, è dimostrata dalla tecnica stessa con cui i suoi dipinti sono eseguiti e dal loro numero in quanto tale. Ma bisogna tener conto che, a detta dei suoi biografi, egli stava anche molto tempo senza far niente, ogni volta che l'estro non gli arrideva (TASSI, pp. 38-39). In età giovanile egli viaggiò moltissimo e ciò non favorì certo la sua produzione pittorica, almeno dal punto di vista quantitativo. Infine se nel periodo di S. Spirito avesse veramente eseguito tele di grande impegno e intere serie di quadri per altre chiese (Gorlago, Stezzano, S. Antonio d'Adda ecc.), il Tassi non avrebbe mancato di ricordarle, dal momento che la sua rassegna della produzione cifrondiana è piuttosto analitica e precisa.

31. Sulla storia complessiva del monastero di S. Spirito, fondato dal card. Guglielmo de' Longhi per i Celestini all'inizio del sec. XIV e passato ai Canonici Regolari Lateranensi nel 1477, cfr. N. WIDLOECHER, *La congregazione dei Canonici Regolari Lateranensi. Periodo di formazione (1402-1438)*, Gubbio 1929, pp. 264-271; G. LOCATELLI, 'Un'allegrezza e sette dolori dei Celestini di Bergamo', in *Bergomum*, XXIII (1929), pp. 214-217; M. L. ANGELINI, 'Il monastero di S. Spirito dei Celestini', in *Gazzetta di Bergamo*, III (1952), ott., p. 16; T. TORRI, 'Monastero e chiesa di S. Spirito in Bergamo', in *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo*, XXXI (1960-61), pp. 247-300; P. CAPUANI,

Ciò premesso, ricordiamo brevemente quanto gli autori sopra citati considerano irrimediabilmente disperso del grande ciclo di dipinti eseguiti per S. Spirito dal Cifrondi. Il Dal Poggetto elenca fra le opere perdute dell'artista clusonese: *Apostoli* (almeno due); *Elia sul carro di fuoco*; *Elevazione di croce con molte figure*; *Santi Dottori Greci e Latini*; *Santi e Sante dell'Ordine Lateranense*; *Tutti i quadri del Refettorio*; *Fatti della Sacra Scrittura* (foresteria); *Vecchioni a capriccio* (ivi); *Mezze figure di Filosofi* (ivi); *Madonna col Bambino*; *Annunciazione / Vocazione delle genti*; *Paradiso*.³²

Come si può vedere, si tratta della quasi totalità delle opere elencate dal conte Tassi, anche se lo stesso Dal Poggetto più volte nel corso della sua schedatura delle opere superstiti avanza la cauta ipotesi d'una loro possibile provenienza dal disperso ciclo di S. Spirito.³³

Ancor più esitante di Dal Poggetto si è dimostrato il Ravelli nel suo accurato catalogo della recente mostra antologica cifrondiana. Infatti egli scrive:

Attualmente solo diciassette dei dipinti ricordati dal Tassi si possono rintracciare nella chiesa; per di più anche questi collocati, dopo il restauro interno della chiesa avvenuto in questi ultimi tempi sulle pareti della sacristia e in altri locali della canonica. Si aggiunga che tale sistemazione non favorisce la conservazione delle opere già di per se stesse abbisognose di restauro. In chiesa vi è un solo dipinto quel 'Cristo morto con la Maddalena' ricordato dal Tassi (Vol. II, p. 36) che si osserva nella parte alta della parete centrale della cappella Tassi.

Delle opere che, a detta del Tassi adornavano il Coro (l'Annunciazione, il Battesimo di Gesù, la vocazione delle genti, e il Simon Mago), di altre come 'Elia sul carro di fuoco', la 'Crocifissione' e di altre che si trovavano nelle 'stanze adiacenti' il convento e 'ne'

'Cenni di storia della Chiesa di S. Spirito in Bergamo', in *Rivista di Bergamo*, XXIV (1973), lugl., pp. 5-10; E. CAMOZZI, 'Le istituzioni monastiche e religiose a Bergamo nel Seicento. Contributo alla storia della Soppressione Innocenziana nella Repubblica Veneta', I, in *Bergomum*, LXXV (1981), passim.

32. DAL POGGETTO, p. 529. Il *Paradiso* citato per ultimo non è un'opera realizzata dal Cifrondi, bensì semplicemente il bozzetto, che doveva servire per la decorazione della volta della chiesa e che venne acquistato dal conte Giacomo Carrara, subito dopo la soppressione del monastero (TASSI, p. 37).

33. Ad es., quando parla degli *Evangelisti* tuttora in S. Spirito, il Dal Poggetto scrive: 'Sono inoltre da identificare con certezza con dipinti un tempo in S. Spirito le due grandi tele della parrocchiale di Brivio; credo inoltre provengano dallo stesso ciclo le cinque tele di Stezzano (...) e i sette dipinti oggi a S. Antonio d'Adda (...); infine vi sono buone probabilità che fossero un tempo in S. Spirito anche le due tele di Laxolo (Brembilla) e i due *Filosofi* ora nell'Accademia Carrara' (DAL POGGETTO, p. 473 n. 33).

luoghi della foresteria' compresi i 'varj fatti della sacra scrittura', le 'cose di divozione' e 'altre mezze figure di Filosofi' e di 'vecchi a capriccio', *si è persa ogni traccia.*

Paolo Dal Poggetto sostiene a ragione che il 'Battesimo di Gesù' e il 'Simon Mago che cerca di comperare da San Pietro i doni dello Spirito Santo' conservati nella chiesa parrocchiale di Brivio, vanno identificati con i due dipinti che erano nel coro della chiesa di Santo Spirito. Altre proposte avanzate da Paolo Dal Poggetto e tendenti a provare che i dipinti conservati nella chiesa di S. Antonio d'Adda (Caprino Bergamasco) e in quella della Madonna dei Campi di Stezzano provengono da Santo Spirito di Bergamo, *sollevano, invece, a nostro avviso, qualche legittima perplessità.*³⁴

Pur condividendo l'allarmistico grido dell'ottimo studioso bergamasco circa una più opportuna collocazione delle tele superstiti in S. Spirito,³⁵ non ne condividiamo le perplessità circa le proposte avanzate da Paolo Dal Poggetto in merito all'identificazione delle tele di Stezzano e di S. Antonio d'Adda come provenienti da S. Spirito. Speriamo infatti di provare subito come non solo esse, ma anche altre tele del Cifrondi, ora collocate in diverse chiese bergamasche, provengano dal monastero o dalla chiesa dei Canonici Regolari Lateranensi.

In questa nostra dimostrazione, procederemo con quest'ordine: citeremo frase per frase il testo del Tassi, che descrive sia pur sommariamente i vari gruppi di dipinti, e per ognuno di tali gruppi indicheremo quali dei dipinti attualmente conosciuti del Cifrondi possano ad essi ricongiungersi, per un verso o per l'altro. Ci sia consentito precisare che in questa nostra opera di identificazione ci baseremo più su motivi storico-iconografici che su motivi d'ordine stilistico, in quanto questi ultimi ci sembrano più discutibili e meno oggettivi.

A) *'Tutti li quadri che sono nel refettorio, ed in altre vicine stanze...'*

Per quanto questa indicazione possa sembrare estremamente generica, ci sembra che almeno una pista d'individuazione sia ancora percorribile. Tralasciando per il momento una successiva indicazione del Tassi, che ci precisa come tra i quadri 'posti nel refettorio' ci fossero anche 'li Santi e Sante dell'Ordine Lateranense', concentriamoci sugli altri quadri genericamente ricordati in apertura dell'intero ciclo. Il fatto che i quadri fossero parecchi, oltre a dirci le grandiose dimensioni

34. RAVELLI, *Immagini*, pp. 57-59 (il corsivo è nostro).

35. Va detto però che nel frattempo quattro tele sono state restaurate e bellamente esposte al pubblico, cioè i quattro *Evangelisti*. Altre purtroppo giacciono ancora neglette in canonica e sono perciò inaccessibili: *S. Pietro*, *S. Andrea*, *S. Giovanni Battista* e *S. Giovanni Apostolo* (cioè non rientrante nel ciclo degli *Evangelisti*).

del refettorio dei Canonici Regolari,³⁶ ci induce a ritenere che — a differenza di altri refettori monastici e conventuali — quello dei Lateranensi di S. Spirito non possedeva un'unica grande pittura rappresentante l'*Ultima Cena* o un'altra scena conviviale tratta dal Vangelo,³⁷ ma diverse pitture, quasi certamente ispirate al tema del convito, tanto frequente sia nel Vecchio che nel Nuovo Testamento. Orbene non mancano nel 'corpus' cifrondiano, già catalogato sia da P. Dal Poggetto che da L. Ravelli, tele di questo soggetto. Ricordiamole tutte colle loro dimensioni (in cm.) per vedere quali potrebbero fare al nostro scopo: il *Convito di Baldassarre e Mosè che fa zampillare l'acqua* (450x650) nella parrocchiale di Nembro;³⁸ le *Nozze di Cana* e la *Caduta della Manna* (330x240) nella parrocchiale di Vall'Alta;³⁹ *Le Nozze di Cana* (220x245) e l'*Ultima Cena* (195x205) nella parrocchiale di Rosciate;⁴⁰ la *Lavanda dei piedi* (300x300) nella parrocchiale di Gavarno Vescovado, alla quale tela fa da 'pendant' una *Scala di Giacobbe* d'identiche dimensioni.⁴¹ Queste sono le pitture del Cifrondi che per soggetto e dimensioni potrebbero ipoteticamente rientrare nel ciclo del refettorio di S. Spirito. Ovviamente non tutte facevano parte di quel ciclo, non

36. Non è ben chiaro dove fosse collocato il refettorio dei Canonici Regolari. Nella pianta del complesso monumentale di S. Spirito, pubblicata dalla ANGELINI, p. 16, è chiamata refettorio la grande sala con volta a crociera, che oggi serve da sala-mostra dell'Archivio di Stato di Bergamo. Tuttavia nella pianta, assai più corrispondente alla sistemazione attuale, pubblicata in V. ZANELLA, *Bergamo città*, Bergamo 1971, p. 157, gli ambienti segnalati dalla Angelini non corrispondono perfettamente.

37. Sembra invece che così fosse il refettorio dei Domenicani di S. Bartolomeo, che distava in linea d'aria pochi passi da quello di S. Spirito. Scrive infatti il Tassi: 'Nell'anno 1689 fece nel Convento de' Padri Domenicani molte lodevoli pitture, in una delle quali posta alla metà dello scalone vedesi rappresentato San Pio Quinto sul trono circondato da molti Cardinali, che dà il breve al Padre Generale dell'Ordine per fondare il convento di San Bartolomeo; (...); e nel refettorio in grande quadro, che copre tutta una facciata, espresse con la solita sua franchezza le nozze di Cana di Galilea' (TASSI, p. 35). Non si riesce a capire come queste pitture di S. Bartolomeo vengano generalmente indicati come affreschi (DAL POGGETTO, p. 528 n. 281), quando le fonti più antiche le indicano semplicemente come 'pitture' o 'quadroni' (A. PASTA, *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico*, Bergamo 1775).

38. DAL POGGETTO, p. 506 n. 153.

39. DAL POGGETTO, p. 464 n. 1.

40. DAL POGGETTO, p. 509 n. 168.

41. DAL POGGETTO, p. 509 n. 167. Nella stessa chiesa si trova anche una *Disputa di Gesù nel tempio* (cm. 250 x 300), anch'essa, forse, proveniente dal ciclo di S. Spirito, ma difficilmente collocabile nell'antico refettorio dei Canonici Regolari, dato il soggetto. Sulla *Scala di Giacobbe* si vedano le assai pertinenti osservazioni di L. RAVELLI, 'Opere di Artisti Bergamaschi: La Scala di Giacobbe di Antonio Cifrondi' in *La Rivista di Bergamo*, XXXII (1981), dic., pp. 3-6.

fosse altro perché il soggetto delle *Nozze di Cana* vi figura ben due volte: quindi almeno uno dei due quadri non si trovava nel refettorio dei Canonici Regolari Lateranensi.⁴² Un'altro motivo per escludere qualcuno dei suddetti dipinti è senza dubbio la loro accertata committenza da parte delle parrocchie che attualmente li posseggono, ma da questo punto di vista possiamo stare tranquilli: soltanto la chiesa di Rosciate risulta possedere 'ab antiquo' i suoi due splendidi Cifrondi. Possiamo però dire molto di più: le attuali parrocchiali di Nembro, di Vall'Alta e di Gavarno Vescovado non esistevano ancora al momento della morte del Cifrondi (1730).⁴³ La più antica di esse, cioè quella di Nembro, venne interamente ricostruita a partire dal 1742. È ben vero che al loro posto esistevano altri edifici di culto, assai più antichi, dai quali le pitture mobili (tavole e tele) possono esser state trasferite al nuovo edificio sacro, una volta terminato: in certi casi ciò è certamente avvenuto. Ci sia tuttavia concesso di fare due osservazioni che dovranno esser tenute ben presenti anche in seguito: in primo luogo è assai difficile che una vecchia chiesa ormai fatiscente e che, come nel caso di Nembro, si pensa di sostituire nel giro di non molti anni con una nuova, venga adornata di nuove pitture, come sarebbe di fatto avvenuto nel caso di tele cifrondiane, tutte eseguite pochissimi decenni prima delle ricostruzioni suddette. In secondo luogo è opportuno ricordare che talune delle chiese citate, come quella di Vall'Alta e quella di Gavarno Vescovado, all'epoca in cui il Cifrondi operava, erano piccole chiese rurali, assolutamente inadatte ad essere decorate con dipinti di vaste proporzioni.

Ad ulteriore rafforzamento della nostra ipotesi, ricorderemo infine che la data di consacrazione delle suddette chiese è sempre posteriore al 1785, cioè all'anno della soppressione del monastero di S. Spirito. Non c'è quindi alcuna difficoltà ad ammettere che le rispettive fabbricere parrocchiali, trovandosi nella necessità di completare la decorazio-

42. È evidentemente il quadro di Rosciate, perché già prima del 1782 (data di morte del conte Francesco M. Tassi, la cui opera fu edita postuma) esso si trovava col suo 'pendant' in quella parrocchiale: 'due laterali all'altar maggiore nella Parrocchiale di Rosciate' (TASSI, p. 39). Sebbene la fonte non ci parli del soggetto di queste due tele, data la loro particolare collocazione, non c'è alcun problema ad identificarle in quelle che ancor oggi si trovano in quella chiesa, cioè le *Nozze di Cana* e l'*Ultima Cena*, due classici soggetti evangelici allusivi al convito eucaristico e quindi particolarmente adatti ad esser collocati a fianco dell'altar maggiore.

43. Salvo indicazioni più specifiche, tutte queste notizie sulle vicissitudini edilizie sulle chiese bergamasche sono desunte dal volume di L. PAGNONI, *Appunti di Storia e Arte: Chiese Parrocchiali Bergamasche*, Bergamo 1979 ('Monumenta Bergomensia', LII).

ne delle loro chiese, abbiano acquistato dalla competente autorità civile i quadri sacri dell'ex-monastero, che con opportuni adattamenti furono poi collocati per lo più sul presbiterio delle nuove chiese.⁴⁴

Ma si può fare ancora una riflessione a rafforzamento della ipotesi d'una non originaria destinazione delle suddette pitture alle chiese che attualmente le conservano. Quella cioè relativa al soggetto in esse raffigurato ed al più o meno felice accoppiamento dei soggetti stessi. È noto infatti che una commissione originaria risponde sempre a precisi criteri logici, deducibili dal contesto cui le pitture sono destinate. Ai lati di un altar maggiore si tende sempre a collocare scene bibliche allusive al mistero eucaristico ed in simmetria fra di loro. Da questo punto di vista nessuna migliore coppia dell'*Ultima Cena* e delle *Nozze di Cana*, che, oltre ad essere rispettivamente l'ultimo ed il primo banchetto di Gesù raccontati nel Vangelo, sono episodi di immediato riferimento all'Eucaristia.⁴⁵ Altra coppia significativa da questo punto di vista è quella della *Moltiplicazione dei pani* e della *Caduta della Manna*, nel senso che la seconda è la prefigurazione della prima. Lo stesso dicasi ancora della *Caduta della manna* e dell'*Ultima Cena* oppure dei due miracoli, ugualmente riferiti a Mosè, della *Manna che cade dal cielo* e dell'*Acqua che zampilla dalla roccia*, entrambi considerati annunci profetici del 'miracolo' eucaristico. Orbene, a conclusione di tutto, possiamo dire che nessuno di questi accoppiamenti di soggetto si trova nelle chiese da noi ricordate, salvo il caso di Rosciate.

Si tenga inoltre presente l'assurdo accoppiamento di Nembro (*Convito di Baldassarre e Mosè che fa scaturire l'acqua dalla roccia*), assolutamente irreferibile, come tale, al mistero eucaristico ed inspiegabile da solo, ma perfettamente comprensibile se lo si considera come proveniente da un più vasto ciclo biblico sul tema del convito! E lo stesso

44. È il caso appunto di Nembro, dove le due tele del *Convito di Baldassarre* e dell'*Acqua che zampilla dalla roccia* appaiono ampliate da evidenti aggiunte posteriori: su di una poi compare anche il nome del parroco che curò questa nuova sistemazione a sue spese. Il parroco, D. Giuseppe Zambelli, morì nel 1823, com'è stato appurato dal P. Dal Poggetto: è quindi ragionevole pensare che egli non abbia solo finanziato l'ampliamento delle due tele e la loro nuova collocazione, bensì che le abbia anche acquistate a sue spese dall'amministrazione della Pia Casa di Ricovero insediatasi nell'ex-monastero dopo la sua soppressione. Ciò è molto più logico che non ipotizzare una provenienza delle due tele dalla vecchia parrocchiale di Nembro, ormai destinata all'abbandono, quando il Cifrondi era attivo a Bergamo: la prima pietra dell'erigenda nuova chiesa fu posta infatti nel 1742.

45. È questo — come già abbiamo visto — il caso di Rosciate, cioè dell'unica coppia di dipinti con soggetti di convito, che appare eseguita dal Cifrondi per la chiesa stessa in cui oggi si trova. Tutte le altre coppie appaiono assai meno logiche e, quindi, più frutto di accostamenti approssimativi che non di committenza intenzionale.

dicasi esattamente per il falso 'pendant' di Vall'Alta, che, come già abbiamo visto, per le sue proporzioni è difficilmente riconducibile alla originaria e preesistente chiesetta.⁴⁶

Ci sembra allora logico supporre che per tutta una serie di motivi i quadri da noi citati siano, almeno in parte, da ricondurre al ciclo del refettorio di S. Spirito. Non è possibile però al momento precisare con sicurezza quali sì e quali no, perché non sappiamo il numero esatto delle tele ed i soggetti in esse raffigurati.⁴⁷ Tuttavia ci conforta anche da questo punto di vista il parere degli studiosi della pittura cifrondiana, i quali già indipendentemente dalle nostre considerazioni piuttosto estrinseche hanno riscontrato affinità stilistiche tra le tele da noi prese in esame (unicamente a causa del loro soggetto!) e la pittura cifrondiana del primo decennio del Settecento. Infatti le tele di Nembro, che per la loro maturità inducono il Dal Poggetto a 'una sistemazione cronologica tarda', per altri aspetti persuadono il medesimo studioso a collocarle 'poco prima (o, più probabilmente, poco dopo) l'impresa di Rosciate', cioè prima del 1712 e, quindi, negli anni di S. Spirito, per non

46. Lo chiamiamo falso 'pendant' perché le due tele, come scrive il Dal Poggetto, 'furono ... ingrandite in basso nella seconda metà del '700 per inserirle nel nuovo contesto architettonico della chiesa' (DAL POGGETTO, 464 n. 1). Come già abbiamo fatto osservare per Nembro, l'ingrandimento delle tele più che dall'esigenza creatasi a causa del passaggio dalla vecchia chiesa antecedente alla nuova chiesa, che a Vall'Alta fu portata a termine nel 1787 (attenzione alla data!), è motivato dal fatto di adattare al nuovo ambiente ciò che il Cifrondi aveva dipinto per il refettorio di S. Spirito. Cfr. anche RAVELLI, art. cit. a n. 41, p. 6 n. 8.

47. Escludendo i due dipinti di Rosciate, per le ragioni già indicate (cfr. n. 42), si potrebbero accogliere nel refettorio i seguenti soggetti: *Scala di Giacobbe* (Gavarno Vescovado), *Passaggio del Mar Rosso* (perduto, ma potrebbe riferirsi un bozzetto in casa del parroco di Nese: DAL POGGETTO, p. 466 n. 9; RAVELLI, *Immagini*, p. 42), *Caduta della manna* (Vall'Alta), *Mosè fa scaturire l'acqua* (Nembro), *Convito di Baldassarre* (Nembro), *Nozze di Cana* (Vall'Alta), *Moltiplicazione dei pani* (perduta, ma potrebbe riferirsi il bozzetto in collezione privata ad Alzano: DAL POGGETTO, p. 480 n. 60; RAVELLI, *Immagini*, p. 48), *Entrata in Gerusalemme* (come la precedente), *Lavanda dei piedi* (Gavarno Vescovado), *Ultima Cena* (perduta, ma potrebbe riferirsi il bozzetto di Nese, firmato e datato 1701: DAL POGGETTO, p. 465 n. 7; RAVELLI, *Immagini*, p. 46). In tutto dieci scene: cinque dal Vecchio e cinque dal Nuovo Testamento. Alcune di esse non hanno alcun riferimento al convito (*Passaggio del Mar Rosso*, *Scala di Giacobbe*, *Entrata in Gerusalemme*), ma la loro presenza in refettorio può spiegarsi con altri motivi ascetici e mistici. Una volta accettata l'*Entrata in Gerusalemme* come preludio all'*Ultima Cena*, l'*Entrata* diventa l'irizio della Pasqua di Cristo come il *Passaggio del Mar Rosso* significa la Pasqua degli Ebrei. A sua volta la *Scala di Giacobbe* potrebbe essere il logico 'pendant' della *Lavanda dei piedi* (com'è tuttora a Gavarno Vescovado), poiché la mistica scala che Giacobbe vide collegare la terra col cielo fu percorsa dal Figlio di Dio, il quale nella sua umiltà discese al livello degli uomini e si degnò perfino di lavare loro i piedi! (s. BENEDETTO, *La Regola*, c. VII: *Dell'umiltà*, 5-7).

parlare di certi 'revivals' o 'recuperi' di opere ancor più giovanili,⁴⁸ come le *Storie di Cambise* (Bergamo, Centro Culturale 'Il Conventino').

Dal che si deduce la difficoltà d'una precisa collocazione cronologica delle opere del Cifrondi, allorché si è in possesso di elementi puramente stilistici! Prova ne sia il fatto che il Ravelli propende a datare le tre grandi tele di Gavarno Vescovado al periodo 1707-1711 (quindi, l'epoca di S. Spirito!),⁴⁹ mentre il Dal Poggetto commenta a proposito delle medesime pitture: 'Sono gli alti e bassi di un momento di stanchezza del pittore, prima di ritrovare l'ultima vena nei dipinti di cavalletto dell'estremo periodo bresciano'.⁵⁰

B) '*Alcuni quadri nella loro Chiesa, e sagristia; tra li quali i dodici Apostoli, quattro Evangelisti, Mosè colle tavole della legge, ed Elia sul carro di fuoco; un Cristo morto con la Maddalena, ed una elevazione di Croce sul Calvario con molte figure*'. Notiamo subito che per questi dipinti della chiesa e della sacrestia il Tassi non dà indicazioni generiche, come già aveva fatto per il refettorio, ma indica i quadri dettagliatamente, staremmo per dire: uno ad uno. Ciò dimostra che, allorché il Tassi scriveva, gli ambienti interni del monastero non erano tanto facilmente accessibili alle persone secolari, come lo erano invece la chiesa e la sacrestia. Del resto anche Andrea Pasta, che scrisse una ventina d'anni prima del Tassi, nelle sue *Pitture notabili di Bergamo*,⁵¹ non fa alcun cenno delle opere del Cifrondi conservate nel monastero, ma si limita a ricordare in forma ancor più generica quelli della chiesa, senza però precisarne i soggetti, salvo — come vedremo — per i quattro quadroni del coro.

Questa serie di quadri è di facilissima identificazione, perché, oltre al fatto che il Tassi ce ne ha precisati i soggetti, abbiamo la fortuna di ritrovarne ancora una buona parte 'in loco'. Vediamone i singoli gruppi descritti dal Tassi.

1 - '*I dodici Apostoli*': nella sacrestia e nella canonica di S. Spirito si trovano attualmente soltanto sette tele omogenee raffiguranti gli Apostoli a figure di tre quarti, tutti in posizione eretta ed in atteggiamento più o meno estatico, colla sola eccezione dei due corifei del collegio apostolico, cioè *Pietro* e *Paolo*, rappresentati seduti ed in modo da cor-

48. DAL POGGETTO, p. 506 n. 153.

49. RAVELLI, *Immagini*, p. 28 (va tuttavia precisato che per il Ravelli il ciclo di S. Spirito in quegli anni era già chiuso).

50. DAL POGGETTO, p. 509 n. 167 (al termine della scheda).

51. Op. cit. alla n. 37.

rispondersi frontalmente. Gli altri cinque apostoli rimasti a Bergamo sono: *Andrea, Giacomo il Maggiore, Filippo, Tommaso e Matteo* (finora erroneamente ritenuto *Giuda Taddeo*),⁵² a cui bisogna aggiungere un *Giovanni Battista*, che pur non essendo un apostolo, molto probabilmente — per la ragione che diremo — fa parte dello stesso gruppo di questi 'dodici' apostoli. Non dobbiamo però disperare di raggiungere il numero completo di questo 'collegio apostolico'. Infatti nel Santuario della Madonna dei Campi a Stezzano si trova un'altra serie di apostoli cifrondiani, che — manco a farlo apposta! — sono quasi tutti quelli che mancano a S. Spirito, cioè precisamente: *Giovanni* (senza gli attributi che lo caratterizzano come evangelista), *Giacomo il Minore, Giuda Taddeo* (finora erroneamente ritenuto *Paolo*),⁵³ *Simone*. Ma la sorpresa non termina qui, perché nella parrocchiale di Laxolo ci sono ancora due tele del Cifrondi, di identica impostazione a quelle finora elencate, raffiguranti gli apostoli *Bartolomeo e Mattia*. Il 'collegio apostolico' raggiunge così non solo il suo classico numero di dodici, ma s'innalza a tredici per la simultanea presenza di *Mattia* e di *Paolo*, anzi raggiunge il numero di quattordici, perché come già abbiamo detto, bisogna includervi anche il *Battista*, che si trova nella sacrestia di S. Spirito. La stranezza di que-

52. DAL POGGETTO, p. 474 n. 34 (dove però il nome di Giuda Taddeo è seguito da un punto interrogativo). Essendo tutti gli altri apostoli della serie (ivi compresi anche quelli di Stezzano e di Laxolo, come poi diremo) facilmente identificabili e mancando all'appello praticamente il solo Giuda Taddeo, il Dal Poggetto ha pensato bene d'identificarlo nell'ambiguo apostolo con libro della sacrestia di S. Spirito. D'altronde anche S. Matteo manca all'appello ed il Dal Poggetto di ciò non se n'è accorto, forse perché pensava che Matteo faceva già parte del gruppo degli *Evangelisti*. Ma, come avremo subito occasione di dire, la serie degli *Apostoli* di S. Spirito è non solo completa, ma ridondante, perché comprende anche il Battista. Se S. Matteo fosse stato escluso dalla serie degli *Apostoli* perché già inserito in quella degli *Evangelisti*, come mai allora *Giovanni* figura tanto fra gli *Apostoli* che tra gli *Evangelisti*, come lo stesso Dal Poggetto ha fatto giustamente rilevare? Dunque l'apostolo col libro è proprio Matteo, discretamente indicato anche nel suo ruolo di scrittore del primo vangelo, senza dargli tutti gli attributi che gli competono come evangelista (ad es.: l'angelo ispiratore), per non creare un doppione coll'altra serie.

53. Questo errore ha indotto Dal Poggetto a dubitare dell'integrazione degli *Apostoli* di Stezzano con quelli di S. Spirito: 'L'unica ragione per cui ho usato cautela nel presentare questa proposta è il fatto che uno dei *Santi*, quello con la spada in mano, rappresenta quasi sicuramente *S. Paolo*, venendo ad essere un doppione dello stesso Santo tuttora conservato a S. Spirito' (DAL POGGETTO, p. 513 n. 178). Ma questa ragione viene subito meno se si ammette che il presunto *S. Paolo* (?) di Stezzano altri non è che *S. Giuda Taddeo*, raffigurato talvolta con una spada e talvolta con un'ascia od alabarda, che spesso finisce per confondersi colla scure di *S. Mattia*. Del resto è sempre difficile identificare perfettamente una serie di apostoli: si vedano le numerose contraddizioni dei catalogatori degli 'apostolados' dovuti al pennello del Greco, del Velazquez, del Murillo, dello Zurbaran e del Ribera, per tacere di quello di Georges de la Tour (cattedrale d'Alba), al cui realismo plebeo il Cifrondi sembra qui ispirarsi.

sto numero è solo apparente: infatti lo scrupolo di completezza di chi commissionò la serie impedì, come talvolta avviene, l'esclusione di *Mattia* e di *Paolo*, apostoli non scelti direttamente dal Cristo ma pur sempre apostoli, ed allora le leggi della simmetria imposero l'arrotondamento della cifra a quattordici.⁵⁴ Fu quindi necessario aggiungervi il *Battista* per fare in modo che tutte e quattordici le semicolonne della chiesa di S. Spirito, comprese le due che reggono l'arco trionfale, avessero il loro quadrone colla figura d'un apostolo: infatti la tradizione teologica e liturgica della Chiesa considera le colonne dell'edificio sacro come simboli degli Apostoli, i quadri sono appunto le colonne che sostengono la Chiesa di Cristo: 'Le mura della città poggiano su dodici basamenti, sopra i quali sono i dodici nomi dei dodici apostoli dell'Agnello'. (Apoc. 21,14). Del resto proprio a metà del sec. XVII la ristrutturazione borrominiana della basilica di S. Giovanni in Laterano, che i Canonici Regolari Lateranensi considerarono sempre loro culla spirituale e loro ideale 'casa madre', comportò l'inglobamento nei pilastri della navata centrale delle nicchie colle statue degli Apostoli. Ma a S. Spirito la presenza degli Apostoli lungo le pareti della chiesa in corrispondenza delle colonne aveva anche un altro significato ideale: gli Apostoli sono i protagonisti della Pentecoste, che è la festa titolare della chiesa.

Ricordiamo infine che il Cifrondi concluse quasi ufficialmente la sua attività di pittore chiesastico con un altro 'apostolado', quello cioè per la chiesa di S. Giuseppe di Brescia. Firmato e datato 1722.⁵⁵

2 - '*Quattro Evangelisti*': di tutto il famoso ciclo di S. Spirito que-

54. Nella sacrestia di Pontida il collegio apostolico sale a 15 membri, per l'inclusione in esso non solo del Battista ma anche di S. Barnaba.

55. Cfr. ANELLI, pp. 89-101. È curioso come l'Anelli, commentando le figure di questi *Apostoli* bresciani non li metta mai in relazione con quelli di S. Spirito, ma citi come loro antefatti soltanto un *S. Pietro* e un *S. Paolo*, nella chiesa del Paradiso a Clusone (ANELLI, p. 89 note 1 e 2). Invece il *S. Tommaso* di Brescia riprende l'impostazione di quello bergamasco, per tacere delle analogie che si riscontrano fra i due *S. Andrea*, i due *S. Giacomo Maggiore* e i due *S. Filippo*. Ora conosciamo anche un terzo 'apostolado' cifrondiano, che in ordine cronologico è il primo: lo ha identificato e ricostruito il Ravelli presso quattro diverse proprietà private! Si tratta dei dodici *Apostoli*, eseguiti intorno al 1692 per i conti Mapelli e un tempo conservati nel castello della Marigolda, presso Curno (cfr. TASSI, p. 40). È un ciclo giovanile, che però nell'intensità espressiva raggiunge esiti che si ritroveranno ancora nella tarda vecchiaia del Cifrondi: se i documenti ritrovati dal Ravelli non ci assicurassero che questi *Apostoli* furono eseguiti prima del 1693, saremmo indotti a datarli al primo decennio del Settecento, come fa appunto il Dal Poggetto per un *S. Pietro* di collezione privata bergamasca (DAL POGGETTO, p. 480 n. 59), vicinissimo al *S. Bartolomeo* della Marigolda, ora in collezione privata di Valenza Po. Cfr. RAVELLI, *Immagini*, pp. 34-35; ID., 'Documenti per un ciclo di pitture inedite del Cifrondi', *La Rivista di Bergamo*, XXXIV (1983), dic., pp. 23-25.

sto è l'unico gruppo di quadri che non crea alcun problema di identificazione. Infatti sopra la porta d'ingresso della chiesa, perfettamente restaurati (gli unici di tutto il ciclo!) stanno attualmente appesi i quattro quadroni raffiguranti *Matteo, Marco, Luca e Giovanni* coi caratteristici loro simboli animaleschi, che li qualificano appunto come autori dei quattro vangeli. Non sappiamo con certezza se l'attuale collocazione fosse quella originaria. Infatti, se così fosse, essi si troverebbero troppo in alto, rispetto alla posizione occupata dalla serie di *Apostoli*, che, essendo appesi alle colonne, certamente si trovavano ad un livello più ragionevole. Forse essi occupavano i quattro vani parietali a lato rispettivamente dell'arco trionfale (cioè sopra le due porte d'accesso alle sagrestie) e della porta centrale (sopra le due acquasantiere). Però rimane pur sempre poco convincente la loro collocazione all'interno della chiesa ed in aggiunta alla serie degli *Apostoli*, che — come abbiamo visto — già comprendeva due *Evangelisti*, cioè *Matteo e Giovanni*. Ciò avrebbe creato in un medesimo contesto iconografico e devozionale un doppio doppione! Sembra quindi più ragionevole, dal momento che il Tassi non fa distinzione fra quadri della chiesa e quadri della sagrestia, pensare che essi si trovassero in sagrestia, insieme ai quadri, di cui ora diremo.

3 - *'Mosè colle tavole della legge, ed Elia sul carro di fuoco'*: ancor oggi nella sacrestia di S. Spirito (che però, dopo i rimaneggiamenti ottocenteschi del coro e dei locali adiacenti, non corrisponde più a quella settecentesca) si trova un *Mosè colle tavole della legge* a mezza figura,⁵⁶ che ha le stesse esatte dimensioni (165x118) di un *Elia sul carro di fuoco*,⁵⁷ conservato nel suddetto Santuario della Madonna dei Campi di Stezzano, dove si trovano anche le rimanenti tele degli *Apostoli*, che — come abbiamo visto — integrano il mutilo ciclo di S. Spirito. Va però detto che a S. Spirito esiste anche, nella sacrestia, un bellissimo *Adamo*,⁵⁸ non citato dal Tassi, delle stesse dimensioni del *Mosè* e dell'*Elia* ed anch'esso a mezza figura. I tre dipinti formano un bellissimo trittico veterotestamentario, al quale quasi certamente corrispondeva un altro trittico neotestamentario, formato dalle seguenti figure: il *Cristo Salvatore*, *S. Giovanni Battista* e *S. Giovanni Evangelista*.

Diamo qui una spiegazione della nostra ipotesi, che ci sembra assai

56. DAL POGGETTO, p. 474 n. 34.

57. DAL POGGETTO, p. 513 n. 178.

58. DAL POGGETTO, p. 474 n. 34. Nel vasto catalogo cifrondiano caratterizzato da un numero impressionante di figure di vegliardi, questo *Adamo* poco più che adolescente costituisce quasi un 'unicum' di radiosa bellezza, che sarà certamente ancor più evidenziato dall'indispensabile restauro, per la cui rapida attuazione facciamo fervidi voti.

fondata, dal momento che nel ciclo della chiesa e della sagrestia di S. Spirito figurano un *Battista* ed un *Evangelista* di troppo,⁵⁹ sia rispetto alle indicazioni fornite dal Tassi sia rispetto a qualunque ragionevole ricostruzione delle serie complete tanto degli Apostoli che degli Evangelisti. Queste due tele si trovano attualmente nella canonica ed hanno le stesse dimensioni dei *Quattro Evangelisti* già ricordati. Quest'insistenza sulla figura dei due santi Giovanni si può spiegare soltanto tenendo presente che la Congregazione dei Canonici Regolari Lateranensi era intitolata al SS.mo Salvatore e, dopo che nel 1444 Eugenio IV le ebbe affidata l'ufficiatura dell'arcibaslica patriarcale di S. Giovanni in Laterano, venerava come suoi particolari patroni i titolari della basilica lateranense, cioè appunto il Salvatore, S. Giovanni Battista e S. Giovanni Evangelista.⁶⁰ D'altra parte bisogna tener presente che le chiese intitolate al SS.mo Salvatore considerano come loro principale festa quella della Trasfigurazione (6 agosto), che ricorda appunto il misterioso fatto in cui Gesù apparve ai suoi tre discepoli prediletti (fra i quali era Giovanni) mentre conversava con Mosè ed Elia sul monte Tabor.⁶¹ Ecco perché al trittico dei patroni della congregazione (*Il Salvatore, i due Giovanni*) corrisponde in S. Spirito, almeno idealmente, il trittico veterotestamentario (*Adamo, Mosè ed Elia*): se infatti, secondo S. Paolo, Cristo Salvatore è il 'nuovo Adamo' (Rom. 5,12-20; 1 Cor. 15,21-22), per i

59. DAL POGGETTO, p. 473 n. 33, dove questo *Battista* e questo *Giovanni Evangelista* bis vengono erroneamente ritenuti facenti tutt'uno col gruppo dei quattro *Evangelisti*, per semplici ragioni di formato!

60. Per la storia delle origini della congregazione del SS.mo Salvatore Lateranense, oltre all'opera di N. WIDLOECHER (cit. alla n. 31), cfr. C. EGGER, 'Canonici Regolari della Congregazione del SS. Salvatore Lateranense', *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, II, Roma 1975, pp. 101-107. Nel 1471 i Canonici Regolari Agostiniani vennero estromessi dalla Basilica Lateranense, ma Sisto IV dichiarò nel 1472 che la Congregazione del SS. Salvatore Lateranense avrebbe conservato il titolo e i privilegi annessi alla sua dimora presso il Laterano. Da ciò la costante devozione dei Lateranensi per i due santi Giovanni, sempre abbinati come al Laterano. A Brescia, dopo che nel 1487 i Canonici Regolari ebbero preso possesso della chiesa di S. Giovanni Evangelista, il culto del Battista vi ebbe subito pari sviluppo: infatti nel 1521-24 il Moretto eseguì per l'altar maggiore di quella chiesa una *Sacra Conversazione*, in cui figurano colla Madonna i due SS. Giovanni, e per l'organo due ante coi medesimi in atteggiamento di contemplazione dell'*Agnus Dei* (cfr. G. VEZZOLI, 'L'arte nella chiesa', AA.VV., *San Giovanni in Brescia*, I, Brescia 1975, pp. 53-57).

61. Una celebre chiesa intitolata al Salvatore ed officiata dai Lateranensi era quella di Venezia detta ancor oggi 'San Salvador', per il cui altar maggiore Tiziano eseguì verso il 1560 la sua unica *Trasfigurazione*. Nel Santuario di Stezzano, oltre ai quattro già citati *Apostoli* ed al *Profeta Elia*, pubblicati da Paolo Dal Poggetto, si trova anche un *Cristo Risorto* colle dimensioni e col tipo di cornice delle figure sopra ricordate. Non c'è dubbio che esso provenga dal medesimo ciclo di S. Spirito, dove — come abbiamo già

vangeli il Battista è il 'nuovo Elia' (Lc. 1,17; Mt. 16,14; Mt. 17,10-13).
 4 - *'Un Cristo morto con la Maddalena, ed una elevazione di Croce sul Calvario con molte figure'*: il *Cristo morto* è ancor oggi visibile (anche se in pessime condizioni!) sopra la pala dell'altare della quinta cappella (dedicata ai SS. Pietro e Paolo) a sinistra di chi entra nella chiesa.⁶² Nella stessa cappella, a sinistra dell'altare, il Pasta (che non ricorda il *Cristo morto*) afferma che vi era, sempre del Cifrondi, una *Madonna col Bambino*,⁶³ ora dispersa. È andata dispersa anche la *Elevazione della Croce*,

avuto modo di ricordare — il *Salvatore* (che normalmente viene rappresentato come *Cristo glorioso* tanto della *Trasfigurazione* che della *Risurrezione*) era considerato il principale titolare della congregazione dei Canonici Regolari Lateranensi, essendo appunto il principale titolare della basilica del Laterano. Tuttavia per il taglio della figura (tre quarti) come per le dimensioni della tela (cm. 170 x 120) è da escludere che tale dipinto formasse trittico col *S. Giovanni Battista* e col *S. Giovanni Evangelista*, conservati ancora in S. Spirito, come sarebbe stato logico aspettarsi, trattandosi dei tre principali patroni dei Canonici Regolari Lateranensi. Invece sembra che questo *Cristo Risorto* (fig. 16) fosse il quindicesimo elemento del collegio apostolico, dipinto per la chiesa di S. Spirito: ma, stando così le cose, dove era collocato? Se gli *Apostoli* erano appesi ai pilastri della chiesa, il Cristo doveva stare logicamente in centro, ma in centro non c'era che l'altar maggiore, dove nessuna fonte antica ricorda il dipinto. Si potrebbe pensare tuttavia alla controfacciata, sopra la porta centrale, e la qualità del dipinto è talmente mediocre da impedire di pensare ad un posto di maggior esposizione al pubblico. Attualmente il *Cristo Risorto* è collocato nella penitenzieria del Santuario di Stezzano, separato dagli altri *Apostoli*, dispersi un po' in vari anditi della chiesa e un po' nella cancelleria del Santuario. È, di tutto il ciclo, la tela in peggior stato di conservazione e forse ha anche sofferto di qualche maldestro restauro alla mano posata sul petto. Comunque sia, meriterebbe di esser restaurata con cura e, riunita con tutte le altre tele degli *Apostoli* (tanto di Stezzano che di S. Spirito), dovrebbe venir collocata in qualche posto che consenta una maggior valorizzazione dell'intero ciclo. Ringrazio l'amico Ravelli per avermi consentito colla sua gentilezza di pubblicare in anteprima questo inedito cifrondiano da lui scoperto e segnalatomi.

62. "Conservata al di sopra del quinto altare sinistro, la tela è l'unica — tra quelle citate in S. Spirito dalle fonti antiche — che sia rimasta al suo posto, evitando la diaspora (...). Nonostante sia ricordata da varie fonti, a partire dal Tassi (1793), insieme a tutte le altre opere cifrondiane della chiesa e del convento di S. Spirito, questa tela sembra da assegnare a un periodo più tardo rispetto agli altri dipinti — (...) — che con qualche sfumatura cronologica possono essere racchiusi nel breve arco di quattro anni (tra il 1700 ed il 1704) segnalato dal Tassi e confermato dalla data 1701 segnata dal pittore su ben cinque tele (...). Il 'Cristo morto con la Maddalena' (Tassi) mostra al contrario — (...) — di essere più prossimo alla *Pietà* del Monastero della Visitazione di Alzano (...) e alle altre due tele che le fanno *pendant*: opere che, (...) sembrano appartenere a un periodo successivo alla decorazione di Rosciate: e quindi al quinquennio 1715-20" (DAL POGGETTO, p. 474 n. 35). Dimostreremo fra poco come anche i dipinti del Monastero di Alzano provengano con molte probabilità da quello di S. Spirito e, quindi, confermino indirettamente l'esecuzione di questo *Cristo morto con la Maddalena* nel periodo 1701-10 che, secondo noi, è la durata minima di permanenza del Cifrondi presso i Canonici di S. Spirito. Ora però ci preme sottolineare che, contrariamente a quanto afferma il Dal Poggetto, non c'è nel Tassi il ben che minimo indizio che la dimora del Cifrondi a S. Spi-

ricordata sopra dal conte Tassi, ma anch'essa stranamente non citata dal Pasta.

C) *'Nel coro veggonsi quattro quadri grandissimi rappresentanti il primo la Vergine Annunziata, il secondo il Battesimo di Nostro Signore, il terzo la vocazione delle genti, ed il quarto Simon Mago, che cerca comperare da San Pietro li doni dello Spirito Santo'*. Questi quattro quadri sono stati tra i primi ad esser dispersi, anche perché purtroppo nel 1858 il coro ed il presbiterio della chiesa vennero radicalmente ristrutturati ad opera dell'architetto Vincenzo Lucchini.⁶⁴ Perciò oggi, visitando la chiesa di S. Spirito, non si riesce più a capire dove potessero essere collocati: tutto risulta chiaro se invece si tiene presente che l'antico coro aveva uno sviluppo rettangolare ed era assai più vasto di quello attuale semicircolare. Del resto l'esistenza nel coro di S. Spirito di questi quattro quadroni del Cifrondi è ricordata con precisione anche dal Pasta, che scrive: « I quattro laterali Quadroni sono del focoso e sbrigativo *Cifrondi*. I due dalla banda del Vangelo esprimono l'Annunziazione e il Battesimo del Redentore; i dirincontro la Storia di Simon Giuda (*sic!*), e quella del Centurione... ». ⁶⁵ Salvo il comprensibile 'lapsus' di *Simon Giuda* al posto di *Simon Mago*, la testimonianza del Pasta conferma e chiarisce i soggetti già citati dal conte Tassi. Infatti mentre non era chiaro cosa intendesse il Tassi per 'vocazione delle genti' (= predica di S. Pietro nel giorno di Pentecoste?), leggendo il Pasta che parla sbrigativamente di 'Centurione', tutto diventa chiaro. È noto che il centurione Cornelio fu il primo pagano che ricevette il battesimo: esso gli fu amministrato da S. Pietro con qualche perplessità, perché gli Apostoli in quel momento non erano ben sicuri se anche 'le genti', cioè

rito sia racchiusa nel breve arco di quattro anni. Come s'è visto nel testo citato in apertura di tutto questo capitolo sul 'ciclo di S. Spirito' il Tassi parla di 'molti anni' e tutto il suo contesto lascia intendere che il Cifrondi si trattenne a S. Spirito fino al 1712. Secondo noi il *Cristo morto colla Maddalena*, unica opera del ciclo rimasta nel luogo esatto per cui fu dipinta, è la prova più sicura della lunga permanenza del Cifrondi a S. Spirito e dei diversi registri cromatici da lui usati in tale periodo. Tali registri variavano a secondo dei temi trattati: logicamente un compianto funebre, com'è appunto il soggetto qui trattato, viene espresso con mezzi adeguati a rendere l'idea del dolore, cioè con una pittura spoglia, essenziale, tendente al monocromo. Non c'è quindi alcun bisogno di assegnare l'opera al periodo tardo!

63. 'Il laterale appeso dalla banda del Vangelo colla B.V. e il Bambino è vago insieme e forte lavoro del soprannominato *Cifrondi*' (PASTA, p. 119). Il corsivo è nel testo originale.

64. Cfr. TORRI, art. cit., p. 269.

65. PASTA, p. 118.

i pagani, fossero chiamati alla fede. Una visione celeste tolse a Pietro ogni dubbio circa 'la vocazione delle genti' alla fede e, ad ulteriore conferma di ciò, mentre Pietro parlava in casa di Cornelio, "lo Spirito Santo scese sopra tutti coloro che ascoltavano il discorso. E i fedeli circumcisi, che erano venuti con Pietro, si meravigliavano che anche sopra i pagani si effondesse il dono dello Spirito Santo; li sentivano infatti parlare lingue e glorificare Dio. Allora Pietro disse: 'Forse che si può proibire che siano battezzati con l'acqua questi che hanno ricevuto lo Spirito Santo al pari di noi?'. E ordinò che fossero battezzati nel nome di Gesù Cristo" (At. 10,44-48).

Alla luce di questo testo si comprende perfettamente tutto l'insieme del ciclo dei quadroni del coro: è un ciclo neotestamentario dedicato allo Spirito Santo, titolare della chiesa. Le prime due scene si riferiscono alla Vergine ed al Cristo, sui quali lo Spirito discende rispettivamente al momento dell'*Annunciazione* e del *Battesimo*.

A queste due scene, tratte dal Vangelo, ne seguono altre due, tratte dagli Atti degli Apostoli ed aventi per protagonista Pietro o, meglio, la Chiesa, che è composta di Ebrei e di Gentili. A Samaria lo Spirito discende sugli Ebrei ed invano Simon Mago tenta di acquistarlo da Pietro a prezzo di denaro (At. 8,9-24). Invece a Cesarea Marittima nella casa del centurione Cornelio lo Spirito discende gratuitamente sui pagani, che ascoltano con fede le parole di Pietro, il quale, rompendo ogni indugio, conferisce loro il battesimo. Così la tela che rappresenta il *Battesimo di Gesù* viene a trovarsi di fronte a quella con il *Battesimo del Centurione Cornelio*, giustamente definito dal Tassi 'la vocazione delle genti'.

A questo punto uno potrebbe però chiedersi: 'E la Pentecoste?'. Infatti essendo la chiesa dedicata allo Spirito Santo, sembra strano che non vi fosse nel presbiterio una raffigurazione della discesa dello Spirito Santo sugli Apostoli, dal momento che di tutte le manifestazioni dello Spirito ricordate nel Nuovo Testamento questa è senz'altro la principale. Non per niente la festa liturgica di tutte le chiese intitolate a S. Spirito è proprio la Pentecoste. Pensiamo di non essere lontani dal vero, se riteniamo che proprio questo fosse il soggetto di un altro dipinto del Cifrondi, non ricordato dal Tassi, ma vagamente indicato dal Pasta con questi termini: 'I Quadri appesi per la Chiesa (*cioè gli apostoli già ricordati al punto 1*), e quello che è nella testata della nave sopra l'arco del Presbiterio, sono pitture del sopraddetto *Cifrondi*, più gagliarde di colorito di quelle del Coro, e meno sbrigative'.⁶⁶

66. PASTA, p. 120. L'inserito fra parentesi è nostro.

Tenuto conto di quanto già si è detto sull'intitolazione della chiesa e sulla posizione singolarmente centrale ed eminente assegnata a quel quadro indeterminato (*nella testate della nave e sopra l'arco del Prebiterio*), non c'è dubbio che esso raffigurasse la *Pentecoste* e che così si ricollegasse alla serie degli *Apostoli*, che gli faceva in qualche modo corona.

Purtroppo però tanto questa ipotetica *Pentecoste* quanto i ben più sicuri *Annuncio a Maria* e *Battesimo di Cornelio*, posti sopra il coro, sono andati irrimediabilmente dispersi. Sono stati invece felicemente ritrovati nella chiesa parrocchiale di Brivio il *Battesimo di Gesù* e la *Storia di Simon Mago*.⁶⁷

D) *'Sono pure di sua mano tutti li Santi Dottori Greci e Latini'*. L'originaria collocazione di questi otto (quattro Greci e quattro Latini) dipinti non è ben chiara. Dal contesto sembrerebbe quasi che il conte Tassi, dopo aver parlato dei quadri della chiesa, passi a descrivere quelli del refettorio, ma non è certo se l'indicazione del refettorio si riferisca soltanto ai 'Santi e Sante dell'ordine Lateranense', citati di seguito ai 'Santi Dottori Greci e Latini', oppure ad ambo i gruppi. Ciò però è secondario al nostro assunto, anche se personalmente ci pare che, più del refettorio, la biblioteca o la sala capitolare fossero adatti ad ospitare simili dipinti.

Premesso che la devozione ai massimi dottori della Chiesa, tanto orientali che occidentali, era molto viva presso i Canonici Regolari in genere, i quali consideravano tutti i SS. Padri Greci e Latini come loro confratelli,⁶⁸ perché tutti — più o meno — promotori della vita comune del clero, da cui l'ordine canonico traeva le sue remote origini, vogliamo notare che è assai raro trovare nelle chiese di paese cicli di pitture de-

67. DAL POGGETTO, p. 490 n. 98: scheda quanto mai precisa anche per ciò che si riferisce all'ubicazione dei quadri, i quali però nella didascalia relativa alle loro illustrazioni vengono ubicati, anziché nella parrocchiale dei SS. Martiri Alessandro, Sisinio e Martirio, nella chiesa di S. Leonardo (ibid., pp. 428-9 e 565), talmente piccola da non poterli neppure contenere!

68. Anche se la tradizione considera S. Agostino come istitutore e primo legislatore dei canonici regolari, costoro, nel loro periodo così detto preistituzionale, facevano spesso uso di sillogi normative ispirate alle opere dei SS. Padri con particolare preferenza, oltre che per S. Agostino, per S. Gregorio Magno. Cfr. c. EGGER, 'Le regole seguite dai canonici regolari nei secoli XI e XII'. *La vita comune del clero nei secoli XI e XII. Atti della Settimana di studio: Mendola, settembre 1959*, II, Milano 1962, pp. 9-12; c. D. FONSECA, *Medioevo canonico*, Milano 1970, 185-189; R. GRÉGOIRE, *La vocazione sacerdotale. I canonici regolari nel Medioevo*, Roma 1982 ('La spiritualità cristiana: storia e testi', 7), pp. 41-43, 48-54 e 101-104.

dicati a tali santi, per lo più sconosciuti alla devozione popolare. Se talvolta anche nelle chiese di campagna si trovano le immagini dei Padri della Chiesa Latina in rapporto ai quattro Evangelisti, non si può dire ugualmente dei Padri della Chiesa Greca. Essi si possono trovare soltanto nelle chiese dei più dotti fra gli Ordini Religiosi, come appunto presso i Canonici Regolari di S. Agostino.⁶⁹ Giustamente perciò Paolo Dal Poggetto ha identificato nei quattro *Padri della Chiesa Greca*, cioè *Basilio*, *Gregorio Nazianzeno*, *Gregorio Niseno* e *Giovanni Crisostomo* (fig. 1, 3, 5 e 7), che si trovano attualmente nella chiesa di S. Antonio d'Adda, i 'Dottori Greci' del ciclo di S. Spirito.⁷⁰ Le perplessità manifestate al riguardo dal Ravelli non hanno alcuna ragione di sussistere, anche perché è assolutamente impossibile che, prima della morte del Cifrondi, la piccola chiesa di S. Antonio d'Adda abbia commissionato simili pitture. Infatti è risaputo che l'attuale parrocchiale nel suo edificio e nella sua decorazione deve tutto all'opera di due zelanti sacerdoti nativi di Carenno, zio e nipote, entrambi denominati Cosma Rosa.

Il primo costruì la chiesa e morì a 76 anni nel 1814: era dunque nato nel 1738, cioè otto anni dopo la morte del Cifrondi. Il secondo, cioè don Cosma Rosa junior, ampliò ed ornò il tempio costruito dallo zio e ne fu parroco dal 1814 al 1827.⁷¹ I Rosa erano una famiglia assai benestante, che diede diversi sacerdoti alla diocesi bergamasca. Uno di essi, don Carlo Rosa, è famoso per aver acquistato nei primi decenni dell'800 molti libri provenienti dalle biblioteche dei monasteri soppressi duran-

69. Un esempio illustre da questo punto di vista e — come vedremo — assai collegato al caso di S. Spirito è quello offerto dalla chiesa di S. Maria della Passione in Milano, celebre chiesa dei Lateranensi, nella quale si trovano, posti nei due transetti, tanto i quattro *Dottori Occidentali* (Ambrogio, Agostino, Girolamo e Gregorio Magno) che i quattro *Orientali* (Basilio, Atanasio, Giovanni Crisostomo e Gregorio Nazianzeno): se ne vedano le riproduzioni, eccetto il *S. Atanasio*, in AA.VV., *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, Milano 1981 ('Fontes Ambrosiani', LXVI), p. 141.

70. DAL POGGETTO, p. 491 n. 101.

71. Notizie ricavate da una lapide tuttora visibile in una cappella annessa alla chiesa di S. Antonio d'Adda, nel comune di Caprino Bergamasco. Si tenga altresì presente che la prima menzione delle opere del Cifrondi a S. Antonio d'Adda risale al 1820, cioè dopo la totale ristrutturazione della chiesa. Scrive infatti il Maironi da Ponte: 'Questa chiesa è di vaga e recente costruzione, disegnata dal bravo architetto Cantoni, ed è certamente una delle migliori della vallata. Benemeritissimo di questa fabbrica è stato il suo parroco don Cosimo Damiano Rosa, uomo molto colto, e sì generoso verso la chiesa sua, da non esitare di sacrificare la massima parte de' suoi averi in quest'opera di omaggio alla divinità. (...). Questa chiesa ha anche quà e là appesi varj quadri del nostro Cifrondi' (G. MAIRONI DA PONTE, *Dizionario Odeporico o sia Storico-Politico-Naturale della Provincia Bergamasca*, III, Bergamo 1820, pp. 77-78).

te l'età napoleonica e per averli lasciati in eredità alla biblioteca mandamentale di Caprino Bergamasco, nel cui comune sorge la parrocchia di S. Antonio d'Adda. È dunque assai logico ipotizzare che anche don Cosma Rosa junior, nel medesimo periodo di tempo, abbia acquistato a Bergamo alcuni quadri provenienti dall'ex-monastero di S. Spirito, onde arricchirne la propria chiesa.

Poiché nella chiesa di S. Antonio d'Adda, oltre ai citati *Dottori della Chiesa Greca*, vi sono altre tre tele del Cifrondi, cioè le tre *Virtù teologali*,⁷² pensiamo che anch'esse possano provenire dal monastero di S. Spirito, sebbene le fonti non le ricordino espressamente. Di esse infatti, almeno la *Fede* manifesta nel Cifrondi un modo di drappeggiare e di colorire simile a quello che si riscontra nei *Dottori della Chiesa Greca* e nella *Storia di Simon Mago* sopra ricordate.

Ciò che però è maggiormente stupefacente e che nessun autore ha finora mai notato è il fatto che anche i *Dottori della Chiesa Latina* del ciclo di S. Spirito sono tuttora facilmente identificabili. Infatti nella parrocchiale di Gorlago vi sono quattro grandi tele raffiguranti i *Santi Agostino, Gregorio Magno, Ambrogio e Girolamo* (figg. 2, 4, 6 ed 8), di formato pressoché uguale ai quattro *Dottori Greci* di S. Antonio d'Adda ed assai affini per vigoria coloristica ai quattro *Evangelisti* tuttora in S. Spirito. Ciò che merita però di esser sottolineato è che i quattro *Dottori Latini* di Gorlago corrispondono in maniera quasi speculare negli atteggiamenti ai quattro *Dottori Greci* di S. Antonio d'Adda, come le nostre illustrazioni documentano all'evidenza. In particolare, *S. Basilio* (fig. 1) è intento a scrivere, seduto a tavolino, esattamente come *S. Agostino* (fig. 2). *S. Gregorio Nazianzeno* (fig. 3) è assorto in contemplazione e viene illuminato dall'alto, nè più nè meno di *S. Gregorio Magno* (fig. 4). Così pure *S. Gregorio Nisseno* (fig. 5) guarda fisso sullo spettatore, indicando col dito un passo del grande libro che tiene spalancato avanti a sè, così come fa anche *S. Ambrogio* (fig. 6). Infine tanto *S. Giovanni Crisostomo* (fig. 7) come *S. Girolamo* (fig. 8) interrompendo il loro studio, perché improvvisamente folgorati da una rivelazione, che fa loro alzare la destra verso l'alto.

Non c'è quindi alcun dubbio che tanto i *Dottori* di Gorlago quanto quelli di S. Antonio d'Adda appartengano ad un medesimo ciclo originario, eseguito per i Canonici Regolari Lateranensi. Ciò è tanto più evidente, se si pensa che, contrariamente a quanto riteneva il Dal Pog-

72. DAL POGGETTO, p. 491 n. 100, dove giustamente si propugna una loro provenienza da S. Spirito e una loro datazione intorno agli anni 1702-03.

getto, la parrocchiale di Gorlago non poté ricevere direttamente dal Cifrondi le sue quattro attuali tele.⁷³ Infatti la sua ristrutturazione durò dal 1708 al 1727, ma venne consacrata soltanto nel 1761, perché quando fu aperta al culto (1727), era terminata solo nelle parti essenziali: impossibile perciò pensare, in simili circostanze, ad una committenza per tele di significato marginale rispetto all'insieme della decorazione. È invece risaputo che don Giampaolo Martinoni, parroco dal 1752 al 1786, cioè anche dopo la soppressione del monastero di S. Spirito (1785), 'abbellì e arricchì in modo che profuse a larghe mani nel suo ornamento tutte le sue sostanze' la prepositurale di S. Pancrazio in Gorlago. Altrettanto fece il suo successore, don Domenico Ambrosioni, che fu parroco dal gennaio 1787 al 1821.⁷⁴ Certamente l'acquisto dei quattro *Dottori Latini* risale all'epoca di questi due parroci.

Poiché stiamo parlando di Dottori della Chiesa, ci sembra che con una qualche probabilità si possa riferire al ciclo di S. Spirito anche il *Domenicano nello studio*, ora in collezione privata bergamasca, che ad una più attenta lettura iconografica si rivela come un *S. Tommaso d'Aquino*.⁷⁵ Assieme ad altri quadri del genere, raffiguranti probabilmente altri Dottori della Chiesa (S. Anselmo, S. Bernardo, S. Bonaventura,

73. 'Questi quattro Santi infatti, nel loro grandeggiare solitario, sono affini agli *Evangelisti* e ai *Santi* creati per il Convento e la chiesa di S. Spirito nei primi due o tre anni del Settecento (...), ma rispetto ad essi possiedono una sontuosità di ori e di vesti, (...) che siamo immediatamente portati a datarli in un momento più maturo dell'*iter* dell'artista. Nonostante l'assenza di documenti diretti, si può ipotizzare che l'esecuzione di queste quattro tele sia stata in rapporto con la ristrutturazione e il rifacimento della chiesa parrocchiale di Gorlago, iniziato nel 1708 (Pagnoni) e terminato intorno al '15. Una datazione verso il 1707-'09 avallerebbe anche i confronti abbastanza stringenti tra queste tele e i *Santi* ovali della parrocchiale di Azzano San Paolo e con i forti *Ritratti Agliardi* (...), situabili gli uni e gli altri in una datazione intermedia tra il 1705 ed il '10' (DAL POGGETTO, p. 501 n. 134). In questa scheda il critico supera di gran lunga lo storico, perché intuisce esattamente il periodo di esecuzione ed il collegamento fra diversi gruppi di opere cifrondiane che però provengono tutte da un unico ambiente, come andiamo dimostrando, anche perché i tempi di ristrutturazione della parrocchiale di Gorlago non sono quelli affermati da P. Dal Poggetto. Lo esporremo subito nel testo, sulla base d'un'accurata documentazione storica di recente edizione (cfr. n. seg.).

74. Tutte queste notizie sono desunte dal volume: M. MERLINI - C. AMADEO, *Gorlago nella sua storia*, Gorlago 1982, con particolare riferimento alle pp. 266-278 (*La 'fabbrica' della Prepositurale*).

75. MERLINI-AMADEO, pp. 325-328. Si tenga inoltre presente che gli unici quadri di cui è documentata la committenza per la nuova prepositurale, dopo la sua apertura al culto (1727), sono quelli di Francesco Polazzo, che si trovano nell'abside, sopra il coro, e che furono dipinti tra il 1740 ed il 1743. Già nel 1726 però Giulio Quaglio aveva affrescato la volta della navata centrale colla *Gloria di S. Pancrazio*. Tutti gli altri dipinti che adornano la prepositurale provengono dalla vecchia chiesa e sono anteriori al 1700. Cfr. alla n. 21.

ecc.) poteva fungere da sovrapporta della biblioteca o della sala di lettura del monastero di S. Spirito o per lo meno del vicinissimo convento domenicano di S. Bartolomeo.

E) *'come anco li Santi e Sante dell'ordine Lateranese posti nel refettorio, e nelle stanze adiacenti'*. È impossibile dire quanti e quali fossero queste immagini di santi e sante, genericamente ascritti all'ordine canonico. È certo che la Congregazione Lateranense, al pari di altri ordini religiosi, era solita avere nei propri monasteri una serie di dipinti omogenei raffiguranti i santi ed i grandi prelati (papi e cardinali), che a ragione o a torto, si ritenevano aver fatto parte dei Canonici Regolari.⁷⁶

Di queste serie la più celebre è senz'altro quella conservata nella chiesa di S. Maria della Passione a Milano, attribuita a Daniele Crespi ed alla sua scuola.⁷⁷ Fra i santi ed i prelati dell'ordine canonico effigiati a Milano ve ne sono due che dimostrano affinità impressionanti con due tondi del Cifrondi ora nella parrocchiale di Azzano S. Paolo, ma certamente provenienti dal ciclo di S. Spirito e precisamente dal gruppo che stiamo ora tentando di rintracciare. Si tratta del S. *Ubaldo* (fig. 10) e del papa *Anastasio IV* (fig. 12), ai quali corrispondono in larga misura i cifrondiani *Santo Vescovo* (fig. 9) e *Santo Pontefice* (fig.

76. Oltre alla famosa serie di S. Maria della Passione a Milano (di cui alla n. seg.) ricordiamo di passaggio tre tele, certamente appartenute ad una serie eseguita per un monastero dei Canonici Regolari Lateranensi di Vicenza (S. Agostino o S. Bartolomeo?) ed ora presso la chiesa (già abbazia benedettina) dei SS. Felice e Fortunato della stessa città. Sono coeve di quelle di Milano (sec. XVII) ed hanno il medesimo taglio ottagonale. Rappresentano S. *Agostino* (S. P. *Augustinus Summus Ecclesiae Lumen et Canonici Ordinis Restitutor...*), S. *Rumoldo* (S. *Rumoldus Filius Regis Scotorum C. R. L. Epis. Dublin. et Martyr*) e S. *Ildefonso* (S. *Ildefonsus Archiep. Tolet. C. R. L.*). Lasciando da parte la questione della storicità dell'appartenenza dei due ultimi santi, cioè Rumoldo ed Ildefonso, ai Canonici Regolari Lateranensi (C.R.L.), fondati qualche secolo dopo la loro morte, ci preme notare il fatto della diffusione presso le varie case della Congregazione di questa iconografia 'di famiglia', volta ad illustrare, amplificandole, le glorie dell'ordine canonico. Per le tre suddette tele vicentine cfr. F. BARBIERI, 'Le opere d'arte medioevale e moderna', AA. VV., *La basilica dei Santi Felice e Fortunato in Vicenza*, II, Vicenza 1980, pp. 302-303.

77. La sua collocazione nella chiesa è soltanto recente, perché le fonti più antiche ci assicurano che essa si trovava originariamente nel refettorio del monastero, esattamente come a S. Spirito: cfr. G. BORA, 'Due secoli d'arte a Milano: la pittura in Santa Maria della Passione', AA. VV., *Santa Maria della Passione...*, cit. p. 146 (le illustrazioni però alle pp. 140-144, figg. 175-192).

11) di Azzano S. Paolo.⁷⁸ Se il *Santo Vescovo*, così denominato da Paolo Dal Poggetto, poteva con una certa facilità venir identificato per *S. Ubaldo*, sia a causa dell'abito canonico che per il demonietto che appare nascosto alle sue spalle, non c'era per noi alcuna speranza d'identificare quello che Paolo Dal Poggetto chiama giustamente *Santo Pontefice*. La presunzione che egli s'identifichi col papa *Anastasio IV*, non santo ma abate della canonica regolare di S. Rufo di Velletri e grande benefattore della basilica Lateranense,⁷⁹ riposa unicamente sul fatto che c'è notevole corrispondenza d'atteggiamento e di elementi iconografici (sia pur genericissimi) fra l'*Anastasio IV* di Milano ed il *Santo Pontefice* di Azzano S. Paolo dipinto dal Cifrondi.⁸⁰

Potrebbe trattarsi d'una somiglianza casuale, se però il *Santo Pontefice* non facesse coppia fissa con un certissimo *S. Ubaldo* e se quest'ultimo non derivasse con certezza dall'ottagono col medesimo soggetto che si trova nella chiesa di S. Maria della Passione a Milano. Inoltre, l'assoluta mancanza di collegamenti fra i due altrimenti anonimi santi degli ovati di Azzano S. Paolo e la chiesa, in cui oggi si trovano, postula la loro appartenenza ad un ciclo di santi da collocarsi altrove e dal mo-

78. DAL POGGETTO, p. 467 n. 12, dove i nostri due ovali sono ricordati assieme ad altri due delle medesime dimensioni, ma raffiguranti *S. Pietro* e *S. Paolo*. Non prendiamo in considerazione questi ultimi due, perché il loro soggetto li mette in diretto rapporto colla chiesa in cui sono conservati e, quindi, di per sé non inducono a sospettare una loro provenienza dal monastero di S. Spirito, cosa invece sicura per il *Santo Vescovo* ed il *Santo Pontefice*, del tutto avulsi dal contesto iconografico in cui ora si trovano.

79. Anastasio IV ebbe un brevissimo pontificato (12.7.1153-3.12.1154), ma il suo grande impegno nel promuovere la vita comune del clero presso le basiliche romane ed il suo amore per la basilica lateranense, in cui volle esser sepolto, bastarono ai Canonici Regolari Lateranensi per farlo iscrivere di diritto e di fatto nel catalogo dei loro più illustri confratelli. Cfr. M. MACCARONE, 'I papi del secolo XII e la vita comune e regolare del clero', *La vita comune...*, I, cit., pp. 376-377.

80. La corrispondenza sta unicamente nel fatto che ambo le figure si presentano in abiti prelatizi (mozzetta e rocchetto lungo con stola) ma non pontificali, cioè senza tiara, senza pallio e senza piviale od altri paramenti liturgici. La dignità pontificia dell'effigiato è però chiaramente evidenziata dal copricapo (= camauro) e dalla croce papale. Si noti tuttavia come il Cifrondi, pur tenendo ben presente il modello iconografico, lo reinterpreta secondo il suo gusto ed anche lo modernizza. Non solo ne smagrisce il volto, secondo il suo solito, ma toglie solennità e maestà all'atteggiamento, sbilanciandone la figura; l'abito papale poi da secentesco diventa tipicamente settecentesco con piccolissime varianti. Se infatti nella serie milanese, dipinta nella prima metà del sec. XVII, i papi del sec. XII tendevano ad assomigliare nel volto e nell'abito a papi secenteschi come Paolo V, Urbano VIII od Alessandro VII, quelli della serie cifrondiana (a giudicare almeno da quest'unico esemplare superstite) tendevano ad assomigliare ai papi del primo Settecento o tutt'al più del tardo Seicento, non fosse altro che per la presenza della stola ricamata sopra la mozzetta: uso invalso nella ritrattistica pontificia ufficiale a partire da Alessandro VII (1655-1667), ma generalizzatosi soltanto con Innocenzo XII (1691-1700).

mento che fra questi santi v'è con certezza *S. Ubaldo*, veneratissimo presso i Canonici Regolari Lateranensi,⁸¹ il ciclo in questione non può che venire da *S. Spirito*.

Infine da tutti questi rilievi si può fare una deduzione molto importante: il Cifrondi fu certamente a Milano, ospite dei Canonici Regolari di *S. Maria della Passione*, allo scopo di trarre dal loro ciclo di santi ispirazione e suggestioni iconografiche per quanto doveva realizzare a Bergamo. Ciò è confermato anche da un altro suo dipinto, attualmente in collezione privata,⁸² raffigurante un generico *Santo Vescovo* (fig. 13). Potrebbe trattarsi di un *S. Francesco di Sales*, ma la sua impostazione assai vicina ad un *S. Agostino* (fig. 14), che si trova a Milano sempre in *S. Maria della Passione*, c'induce a ritenerlo piuttosto un'opera eseguita durante la permanenza a *S. Spirito* e, quindi, un *S. Agostino* oppure un *S. Ubaldo*, per una certa contiguità fisionomica con altre due mezze figure di *Santi Vescovi*, conservati rispettivamente uno in altra collezione privata bergamasca,⁸³ ed erroneamente creduto *S. Alfonso de' Liguori* (fig. 15), l'altro invece nel Museo Diocesano di Bergamo.⁸⁴ Entrambi questi *Santi Vescovi* hanno qualcosa in comune col *S. Ubaldo* di Azzano *S. Paolo* e ciò può indurci a ipotizzare che forse siano tutte varianti di un unico tema iconografico, replicato per accontentare la devozione privata dei singoli religiosi di *S. Spirito*.⁸⁵

F) '*Molte altre sue opere sono ne' luoghi della foresteria, rappresentanti varj fatti della sacra Scrittura, e cose di divozione...*': notiamo su-

81. Ancor oggi in *S. Spirito* c'è la cappella di *S. Ubaldo*, dalla quale però è stata timossa la statua che si trova in sacrestia. *S. Ubaldo* inoltre, che è il più celebre santo italiano uscito dalle file dei canonici regolari, era effigiato in due affreschi della fine del sec. XV, di cui rimangono soltanto frammenti nel vano d'accesso alla sacrestia e nella sala attigua al presunto ex-refettorio dei Lateranensi di *S. Spirito*.

82. DAL POGGETTO, p. 479 n. 55, dove il dipinto viene indicato presso il restauratore Ezio Bartoli e giustamente datato 'negli ultimi anni del primo decennio del Settecento'.

83. DAL POGGETTO, p. 477 n. 46, dove si propone giustamente la data 1705-'08, coincidente colla permanenza del Cifrondi presso i Canonici Regolari, ma si avanza anche un'assurda identificazione con *S. Alfonso Maria de' Liguori*, morto nel 1787! Cfr. anche la nota n. 15. Tutto lascia sospettare invece che si tratti di *S. Ubaldo*, vescovo di Gubbia, non solo per l'abito corale canonico indossato da questo personaggio ma anche per la sua contiguità fisionomica col certissimo *S. Ubaldo* di Azzano *S. Paolo*. Se l'ipotesi si rivelasse esatta potrebbe trattarsi di un bozzetto per la pala dell'altare del santo nella chiesa di *S. Spirito* o di un quadro destinato alla devozione privata di qualche Canonico Regolare.

84. DAL POGGETTO, p. 468 n. 17, dove si ipotizza una data 'intorno alla fine del primo decennio del Settecento'.

85. Entrerebbero quindi nel numero di quelle *cose di divozione*, che — come vedremo immediatamente — il Tassi dice eseguite per il monastero di *S. Spirito*.



S. Antonio d'Adda (Caprino Bergamasco). Chiesa parrocchiale. Antonio Cifrondi, *S. Basilio*.

Fig. 1



Gorlago, Casa parrocchiale. Antonio Cifrondi, *S. Agostino*.

Fig. 2



S. Antonio d'Adda (Caprino Bergamasco), Chiesa parrocchiale. Antonio Cifroni, S. Gregorio Nazianzeno.

Fig. 3



Corlago, Casa parrocchiale. Antonio Cifroni, S. Gregorio Magno.

Fig. 4



S. Antonio d'Adda (Caprino Bergamasco), Chiesa parrocchiale. Antonio Cifrondi, *S. Gregorio Nissenno*.

Fig. 5



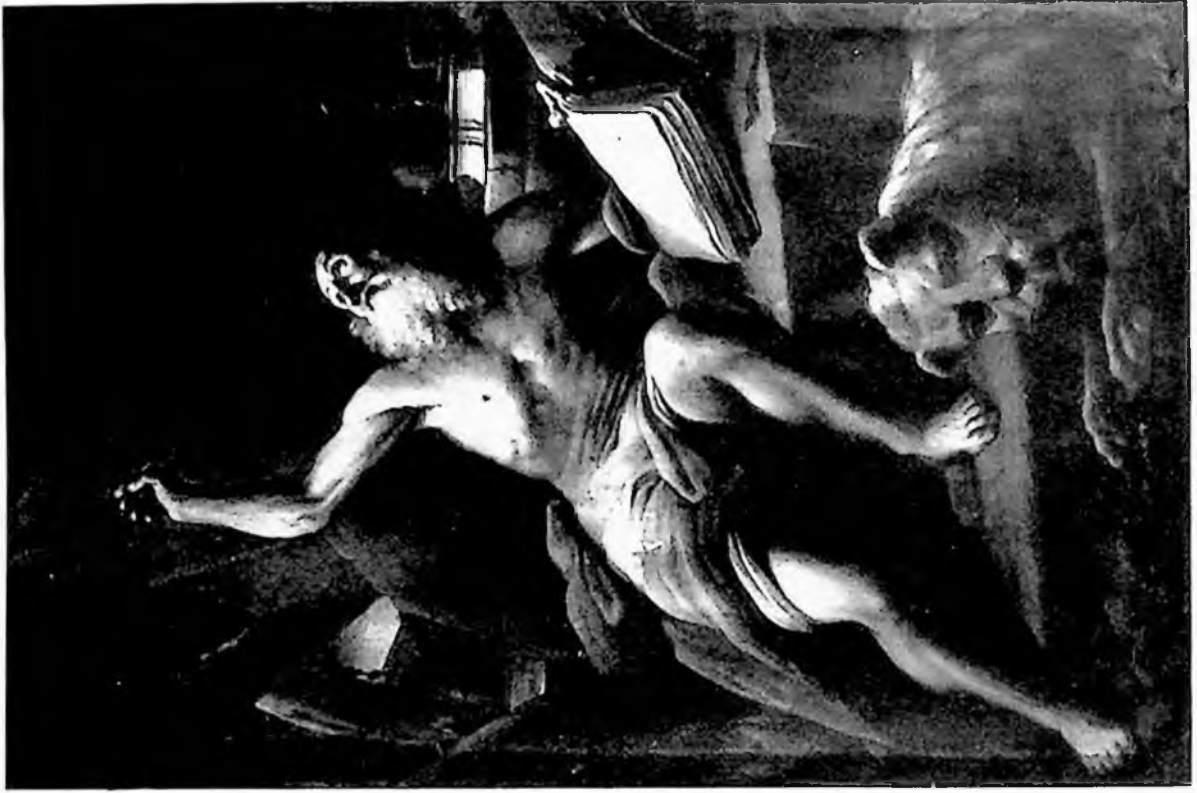
Girolamo, Casa parrocchiale. Antonio Cifrondi, *S. Ambrogio*.

Fig. 6



S. Antonio d'Adda (Caprino Bergamasco), Chiesa parrocchiale. Antonio Cifroni, *S. Giovanni Crisostomo*.

Fig. 7



Gorlago, Casa parrocchiale. Antonio Cifroni, *S. Geronimo*.

Fig. 8



Milano, S. Maria della Passione. Scuola di Daniele Crespi, S. Ubaldo.

Fig. 9



Azzano S. Paolo, Chiesa Parrocchiale. Antonio Cifrondi, S. Ubaldo.

Fig. 10



Milano, S. Maria della Passione. Scuola di Daniele Crespi, *Papa Anastasio IV.*

Fig. 11

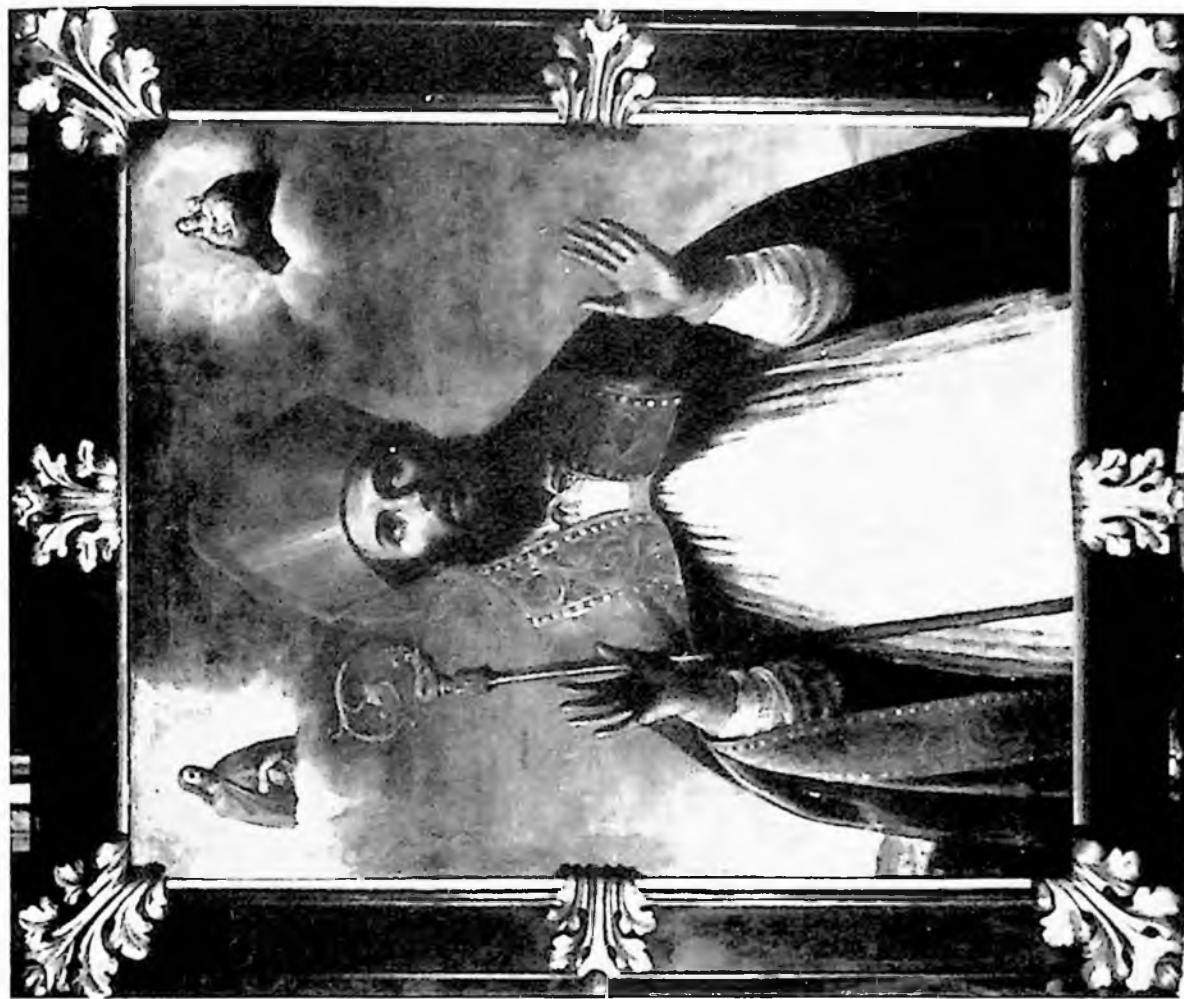


Azzano S. Paolo, Chiesa parrocchiale. Antonio Cifroni, *Papa Anastasio IV (?)*.

Fig. 12



Bergamo, collezione privata. Antonio Cifrondi, *S. Agostino* (?).
Fig. 13



Milano, *S. Maria della Passione*. Giuseppe Vermiglio (?), *S. Agostino*.
Fig. 14



Bergamo, collezione privata. Antonio Cifrondi, *S. Ubaldo (?)*.

Fig. 15



Stezzano, Santuario della Madonna dei Campi. Antonio Cifrondi, *Il Salvatore*.

Fig. 16

bito che qui il Tassi sembra distinguere nettamente tra una serie, che doveva esser abbastanza omogenea, di episodi biblici (*fatti della sacra Scrittura*), che decoravano la foresteria, ed una, tutt'altro che omogenea, di immagini devote (*Madonne col Bambino, Addolorate, Transiti di S. Giuseppe*,⁸⁶ *Santi vari*), certamente conservate nelle celle dei singoli religiosi. Mentre per questo secondo gruppo resta impossibile qualsiasi tentativo d'identificazione, per il primo gruppo, cioè per gli episodi biblici, si può avviare qualche tentativo di ricerca, prendendo in esame quelle tele che raffigurano episodi del vecchio testamento,⁸⁷ privi di precisi riferimenti liturgici o devozionali alle chiese in cui sono conservate. Si tratta in pratica dello stesso metodo seguito per identificare le tele che dovevano stare nel refettorio.

L'esemplificazione potrebbe farsi assai numerosa, ma si rimarrebbe sempre nel campo dell'ipotesi. Ci limiteremo perciò ad un solo caso, quello che ci sembra il più evidente per una serie di ragioni che andremo esponendo.

Nel monastero delle Visitandine di Alzano e precisamente nel coro delle monache si trovano tre tele del Cifrondi, pubblicate per la prima volta da Paolo Dal Poggetto.⁸⁸ Hanno uguali dimensioni e raffigurano precisamente la *Pietà con la Maddalena ed Angeli*, la *Cacciata di Eliodoro* (?),⁸⁹ e *Giosuè che ferma il sole*. È evidente che fra i tre soggetti



86. Se ne contano ben otto nel catalogo fotografico messo insieme da P. Dal Poggetto, su due dei quali vorremmo richiamare l'attenzione. Il primo è quello in collezione privata bergamasca, ma segnalato circa vent'anni fa nella sacrestia della chiesa di S. Antonio d'Adda (DAL POGGETTO, p. 481 n. 64). Avendo già appurato che le attuali tele cifrondiane di S. Antonio d'Adda provengono da S. Spirito resta, assai probabile che anche questo *Transito di S. Giuseppe* abbia la medesima origine. Del resto il Dal Poggetto (loc. cit.) lo data 'ai primissimi anni del secondo decennio del XVIII secolo', vale a dire agli ultimi di permanenza a S. Spirito. Il secondo *Transito di S. Giuseppe*, che ci preme qui ricordare, è quello bellissimo conservato presso l'Istituto dei Preti del S. Cuore di Bergamo (DAL POGGETTO, p. 45 n. 39), ma talmente anomalo rispetto all'intera produzione cifrondiana, da consigliarne, secondo noi, l'eventuale espunzione dal catalogo dell'artista.

87. Ne facciamo solo qualche esempio, senza però in alcun modo ipotizzare alcunché di preciso: toccherà agli studiosi vagliare caso per caso con molta attenzione. Si vedano dunque, ad es., le due tele della chiesetta di S. Pietro a Bagnatica (DAL POGGETTO, p. 468 n. 15), il *Sogno di Elia* (collezione privata bergamasca: *id.*, p. 480 n. 61), la *Benedizione di Giacobbe* (ubicazione ignota: *id.*, p. 519 n. 197), la *Guarigione di Tobia* e l'*Annuncio ai Pastori* già in collezione privata di Clusone (*id.*, p. 505 n. 151), ecc.

88. DAL POGGETTO, p. 465 n. 5. Erano rimaste finora ignote perché il coro delle monache rientra nella clausura ed è quindi di difficile accesso.

89. La *Cacciata di Eliodoro* avvenne all'interno del tempio di Gerusalemme e con modalità assai diverse da quelle qui raffigurate (cfr. 2 Macc. 3, 24-28). Sembra piuttosto trattarsi d'una diversa scena biblica, d'ambientazione notturna. Incliniamo perciò a vedervi l'*Angelo di Sennacherib*, di cui la Bibbia dice: 'Ora in quella notte l'angelo del Signore scese e percosse nell'accampamento degli Assiri 185 mila uomini' (2 Re 19, 35).

non c'è nessun preciso collegamento, così come non ve n'è fra il loro insieme ed il titolo della chiesa, in cui si trovano. Va detto però che il monastero della Visitazione di Alzano, fondato nel 1737, prese il posto di un precedente convento di Terziarie Francescane, la cui chiesa era dedicata a S. Carlo ed ai SS. Angeli Custodi: quindi il Cifrondi avrebbe potuto eseguire le tre tele su committenza delle religiose che prece-dettero in quel posto le monache visitandine. Sappiamo invece che le cose non poterono andare così: infatti a partire dal 1686 tutta l'attività delle religiose venne assorbita nella costruzione di un nuovo monastero, finito il quale esse avrebbero dovuto passare dalla blanda regola del Terz'Ordine di S. Francesco ad una rigida disciplina claustrale, come di fatto avvenne. Nel frattempo continuò a funzionare regolarmente la vecchia chiesetta, che solo nel 1740 cominciò a venir ristrutturata e che nel 1795 venne abbandonata, perché nel frattempo era stata costruita la nuova chiesa, nel cui coro si trovano le tre tele del Cifrondi sopra ricordate.

I lavori della nuova chiesa, iniziata nel 1780, subirono un'interruzione nel 1787 per mancanza di mezzi. La consacrazione ebbe luogo il 21 agosto 1795 e solo a partire da questa data si possono ipotizzare nuovi abbellimenti con acquisti di quadri e di arredi, tenendo conto però che nel frattempo gli avvenimenti dell'età rivoluzionaria e napoleonica rendevano assai precaria la vita del monastero, che si salvò soltanto in grazia dell'educandato femminile aperto dalle monache. Passata la bufera napoleonica, monastero ed educandato ebbero un periodo di forte prosperità e sviluppo, grazie alla protezione del governo austriaco: nel periodo 1820-22 il coro venne provvisto di nuovi stalli ed arricchito con urne contenenti reliquie di SS. Martiri. È probabilmente in questi anni che le tele del Cifrondi furono acquistate e sistemate nella loro attuale cornice.⁹⁰

G) '*... alcune altre mezze figure di Filosofi, e d'altri vecchioni a capriccio*': si conclude qui l'enumerazione delle pitture eseguite dal Cifrondi per la chiesa ed il monastero di S. Spirito in Bergamo. È difficile dire concretamente quali delle numerose mezze figure di 'filosofi' o 'teste di

90. Tali notizie sono desunte dal 'numero unico': *Il Monastero della Visitazione in Alzano Maggiore. Ricordo del Secondo Centenario della Fondazione 1737-1937*, Bergamo 1937. Notiamo per inciso che nel Monastero di Alzano si trovavano fino a non molti anni fa anche due *Storie della Passione* (Orazione nell'orto/Bacio di Giuda), ora al Museo Diocesano di Bergamo (DAL POGGETTO, p. 469 n. 20). Non è da escludere anche per queste due tele una provenienza da S. Spirito.

vecchioni', tanto frequenti nel catalogo cifrondiano ed ora per lo più in collezioni private bergamasche e bresciane, possano risalire agli anni della permanenza del pittore presso i Lateranensi.⁹¹

L'unica cosa che ci preme rilevare è che, contrariamente a quanto scrive il Dal Poggetto, il gusto per le 'mezze figure' di tipo simbolico od allegorico, che il Cifrondi deve aver mutato dal Ribera e da Luca Giordano oltre che dai secentisti francesi (Le Nain, La Tour, ecc.), non deve ritenersi come un'esclusiva produzione dell'ultimo periodo della vita dell'artista, cioè quello bresciano (1720-30). Per inequivocabile testimonianza del conte Tassi, dobbiamo credere che già nel periodo 1701-12 il Cifrondi si compiaceva di simili soggetti. Non è molto esatto quindi il Dal Poggetto, quando scrive a proposito del *Diogene* conservato presso i Preti del S. Cuore di Bergamo: 'Anche se conservata in una quadreria semipubblica di Bergamo, l'opera denota nettamente la sua provenienza bresciana e una datazione che potrà essere indicativamente precisata intorno al 1725. I rapporti con opere che abbiamo supposto coeve (come è noto nessun dato documentario esiste a tutt'oggi per il notevole corpus delle figure quasi monocrome di *Vecchi, Mendicanti, Filosofi, Cucitrici* del Cifrondi) possono essere moltissimi (dai *Vecchi con bastone*, al *Malandrino*, al *Vecchio mendicante*...): è inutile enumerarli, essendo sufficiente ricordare come nascano tutti (verrebbe voglia di dire tutti insieme) da un'unica matrice e in un unico contesto ispiratore'.⁹²

Invece ci sembra di poter dire, concludendo questo già troppo lungo discorso sul ciclo di S. Spirito, che esiste un dato documentario (la testimonianza del Tassi appunto) a riprova che lungo tutta la sua carriera artistica il Cifrondi coltivò l'amore per il fotogramma ora drammatico ora ironico della figura di genere, con una singolare preferenza per il vecchio ed il mendicante, anche se negli anni più tardi questa preferenza tendette a diventare ossessiva ed a trasformarsi in dolorosa meditazio-

91. Certamente non rientrano in questo le due *Teste di Filosofo* dell'Accademia Carrara (DAL POGGETTO, p. 468, n. 16), che — a nostro modestissimo avviso — sono piuttosto da espungere che da includere nel 'corpus' cifrondiano: presentano infatti più analogia con certe 'rembrandtiane' *Teste di vecchio* di Bartolomeo Nazari (Museo di Varsavia) che coi caratteristici *Vecchioni* del Cifrondi. Ci sia permesso lamentare a questo proposito il fatto che proprio il più genuinamente lombardo dei grandi pittori bergamaschi, cioè il Cifrondi, non abbia alla Carrara una sala a lui dedicata. Nella grande pinacoteca cittadina egli è rappresentato soltanto da queste due *Teste di Filosofo*, che forse non gli appartengono neppure! Invece a Brescia, nella Tosio-Martinengo, egli condivide col Ceruti l'onore d'una saletta, in cui figurano ben otto suoi capolavori. Come sempre, *nemo profeta in patria!*

92. DAL POGGETTO, p. 475 n. 40.

ne sulla caducità della vita umana⁹³ e forse anche in strumento di auto-commiserazione.

Così pure ci sembra di aver sufficientemente documentato come il ciclo di S. Spirito, sempre per esplicita affermazione del Tassi, non deve esser compreso negli anni 1701-05, come tendono a fare il Dal Poggetto ed il Ravelli,⁹⁴ ma per la vastità dell'impegno richiesto al pittore e per il gran numero di soggetti da lui trattati nel corso di tale ciclo, esso va dilatato in tutto il primo decennio del sec. XVIII. Ciò spiega la diversità di registri pittorici usati dall'artista e quindi anche l'apparente discontinuità o divergenza stilistica in opere che intrinseche ragioni iconografiche e documentarie postulano come eseguite nello stesso ambiente e nel medesimo contesto cronologico, purché — come dicevamo — tale periodo non venga arbitrariamente limitato a meno di un lustro.

Infine non ci sembra un buon metodo quello di dare sempre per smarrito, quando non si trova più 'in loco', ciò che si sa eseguito per quel determinato ambiente. Come pure non è un buon metodo, in mancanza di documenti certi o di elementi iconografici inoppugnabili, quello di ritenere la maggioranza dei dipinti mobili conservati in una determinata chiesa come eseguiti appositamente per quella chiesa. Le opere d'arte hanno viaggiato molto: specialmente dopo le soppressioni degli ordini religiosi della fine del Settecento.⁹⁵

Poiché non 'sunt multiplicanda entia sine necessitate', tutte le volte che ci troviamo in presenza d'un'opera del Cifrondi di soggetto identico ad un'altra sua opera ritenuta perduta, sarà meglio prima chiedersi se essa non sia proprio quella tale opera perduta che viene ritrovata, anziché escluderlo aprioristicamente in base a criteri stilistici talvolta assai soggettivi e quindi discutibilissimi. Così facendo infatti si rischia di dilatare a proporzioni elefantache il già grandioso 'corpus' cifrondiano, dimenticando altresì che il Cifrondi, come ogni artista, ha avuto i

93. Si tengano presenti le scritte moralistiche che accompagnano alcune di queste figure di vecchi del tardo Cifrondi: 'Risu omnia digna'; 'Cum pulvere cadit', ecc.

94. Cfr. DAL POGGETTO, p. 394 (dove si parla semplicemente di 'primo lustro del Settecento'); RAVELLI, *Immagini*, p. 59 (dove i 'diversi anni' sono sostanzialmente circoscritti al periodo '1701-1706 circa').

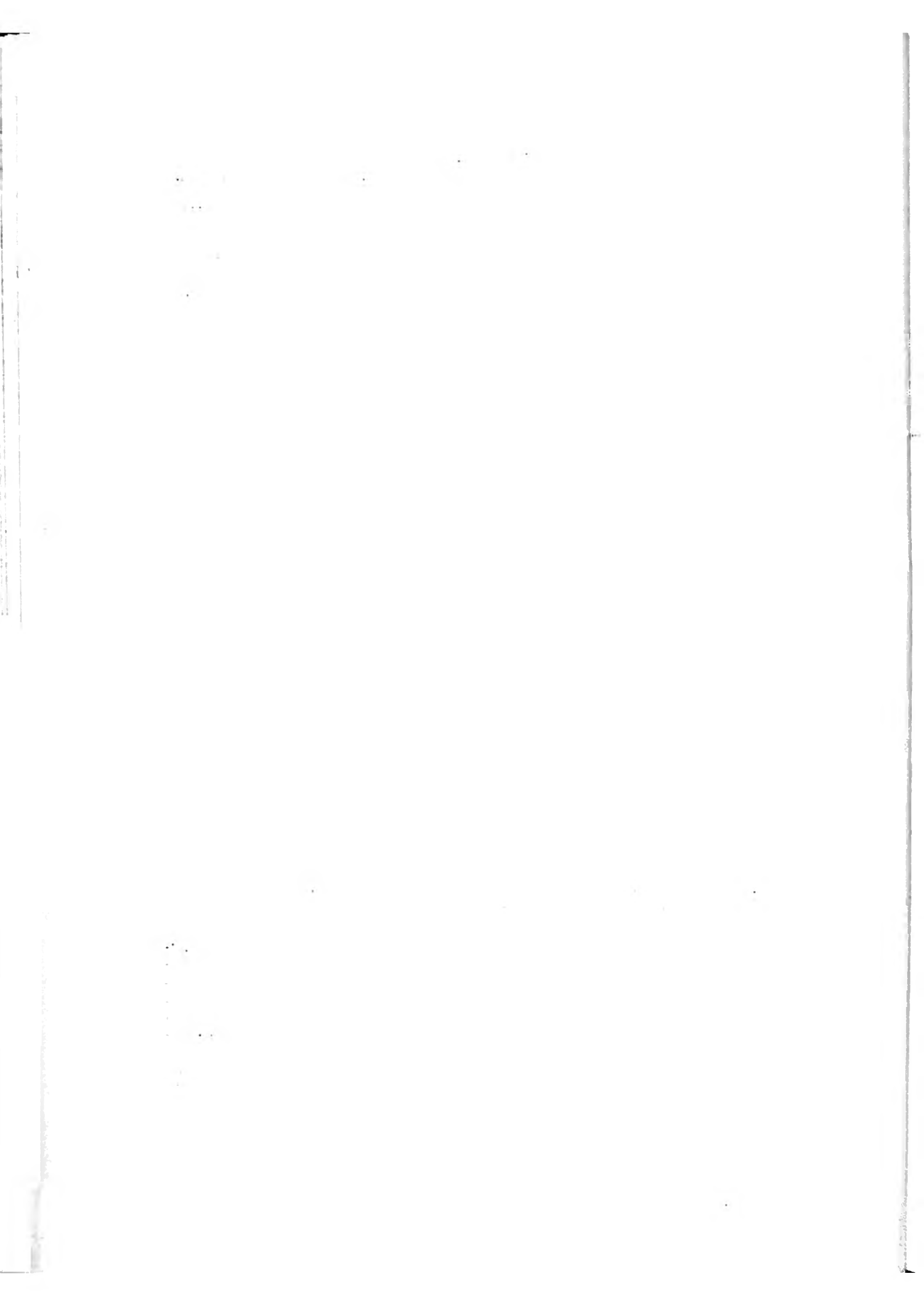
95. Molto si dovrà ancora indagare in questo settore sull'esempio di quanto ha già fatto assai bene G. MARIANI CANOVA, *Alle origini della Pinacoteca Civica di Padova: i dipinti delle corporazioni religiose soppresse e la Galleria Abbaziale di S. Giustina*, Padova 1980 (= *Bollettino del Museo Civico di Padova*, LXIX, 1980); EADEM, 'Tracce per una storia del patrimonio artistico dei monasteri benedettini padovani durante l'Ottocento', in AA. VV., *S. Benedetto e otto secoli (XII-XIX) di vita monastica nel Padovano*, Padova 1980 ('Miscellanea erudita', XXXIII), pp. 225-270.

suoi momenti di stanchezza anche nei periodi di maggior creatività⁹⁶ ed i suoi momenti di vivacità (i suoi *revivals*) anche nei periodi di ripiegamento su se stesso.⁹⁷ Bisognerà tener conto infatti anche del suo felice eclettismo nonché del suo temperamento bizzarro e incostante.

GIOVANNI SPINELLI O.S.B.

96. 'Raccontano che stava alcuni giorni senza lena e spirito per dipingere, e divertivasi frattanto alla caccia, o raccontando alcuni lepidi avvenimenti, che ne' suoi viaggi gli erano accaduti...' (TASSI, p. 39).

97. 'Il penultimo decennio di attività del Cifrondi è caratterizzato da due fatti principali: il già accennato momento di crisi (...); e i nuovi stimoli che contemporaneamente provocarono curiosità naturalistiche,... L'uno e l'altro aspetto si ritrovano, alternati e mescolati, nella vastissima decorazione della Villa di Rosciate... Abbiamo già più volte accennato alla dicotomia che si può notare in questo ciclo.. Le figure tornano a recitare in pose forzate e a volte sguaiate come in alcune opere degli anni novanta, senza però la freschezza di quel momento; i personaggi sono ritagliati contro i fondi, recuperando motivi e tipologie di volti troppe volte usati. Ma, si è detto, in qualche caso il pittore riesce a sollevarsi — pur senza ancora cambiare registro — al livello qualitativo di tante opere dei decenni precedenti...' (DAL POGGETTO, pp. 395-396).



LA RACCOLTA MORELLI NELL'ACCADEMIA CARRARA
DI BERGAMO: UN'IPOTESI RICOSTRUTTIVA
DEL PRIMO ALLESTIMENTO (1892)

'All this is as much as to say
that such a collection should be
studied historically...'

Bernard Berenson (1902)

Difficilmente Bernard Berenson, visitatore d'eccezione, avrebbe potuto esordire altrimenti nell'accingersi a commentare ¹ la raccolta di Giovanni Morelli allora esposta, nell'unità di spazi ostensivi riservati, presso la Pinacoteca dell'Accademia Carrara: le precedenti visite alla collezione nella casa milanese del senatore, ² le reiterate affermazioni di ascendenza metodologica nei confronti del maestro, ³ la convinzione di trovarsi di fronte al 'laboratorio di uno specialista' per lo 'studio scientifico della pittura italiana' piuttosto che ad un'ordinaria raccolta di buona pittura, non potevano che confermare lo studioso nella consapevolezza dello spessore storico-culturale che l'insieme delle opere testimoniava.

1. 'His collection has more than the interest of an ordinary collection of good pictures. It was the laboratory of a specialist who devoted a long life to the scientific study of Italian painting. Its value is not so much in the number of extraordinary masterpieces that it contains, although it is not lacking in masterpieces, as in the fact that it has excellent examples of all the Italian schools, and of a great variety of painters in these schools. All this is as much as to say that such a collection should be studied historically, ...'; B. BERENSON, 'The Morelli collection at Bergamo', *The Connoisseur*, IV, n. 15, novembre 1902, pp. 145-152, e V, n. 17, gennaio 1903, pp. 3-9, p. 145.

2 Berenson fu a Milano presso il Morelli nel 1890: le notizie sulla visita e sulle favorevoli impressioni del senatore nei confronti delle capacità critiche del 'giovane Berenson' sono fornite dallo stesso Morelli in due lettere (18 e 24 gennaio 1890) a Jean Paul Richter; cfr. *Italienische Malerei der Renaissance im Briefwechsel von Giovanni Morelli und Jean Paul Richter (1876-1891)*, a cura di I. e G. RICHTER, Baden Baden, B. Grimm, 1960, pp. 565-567.

3. 'It is thus easy for us, his followers, at times to see clearly where the founder of the method had to grope dimly...'; B. BERENSON, 'The Morelli...', cit., p. 145. Cenni sui pregi e limiti della 'nuova pratica' introdotta dal Morelli sono contenuti in un saggio pubblicato dal Berenson lo stesso anno. Cfr. 'Frammento sul metodo dell'attribuzione' in *Metodo e attribuzioni*, Firenze. Arnaud, 1947, pp. 11-53, in particolare p. 12; il saggio apparve per la prima volta in *The study and criticism of Italian Art*, seconda serie, London, G. Bell, 1902.

Ma se nel commento di Berenson, che a dispetto delle dichiarazioni preliminari non si discostava poi dall'esercizio di una stretta *connoisseurship*,⁴ ci è impossibile rintracciare le peculiarità della figura culturale della collezione,⁵ maggiori elementi non si raccolgono rivisitando la storia museografica della raccolta. Anzi, sopravvissuta ai pur drastici riordini della pinacoteca attuati nel primo Novecento,⁶ la collezione Morelli ha subito successivi scorpori e intromissioni sino a conoscere una totale dispersione ostensiva nell'attuale ordinamento per scuole e cronologie, che vede i dipinti sparsi in più sale e in taluni casi in sezioni della pinacoteca normalmente non accessibili al pubblico.

Forse è da imputare anche a un metalinguaggio museale troppo docile agli imperativi di una storiografia artistica poco interessata ai contesti, siano essi produttivi o collezionistici, la mancanza di studi sulla

4. Il saggio è prevalentemente dedicato all'esame, e in alcuni casi alla correzione, delle attribuzioni morelliane per i dipinti di area italiana; a grave scapito della visione d'insieme, quasi nulla è invece l'attenzione rivolta alla seconda componente fondamentale della raccolta costituita dalle opere fiammingo-olandesi.

5. Sul possibile significato culturale delle collezioni ottocentesche, in relazione all'articolato panorama internazionale dell'epoca, ci si riferisce *in primis* all'ormai classico 'saggio sperimentale' di F. HASKEL, *Rediscoveries in Art*, Oxford, Phaidon Press, 1976; sul versante museologico i problemi e le finalità della restituzione dei nuclei collezionistici sono stati affrontati da A. EMILIANI in particolare in *La collezione Zambeccari nella Pinacoteca Nazionale di Bologna*, Bologna, 1973. È interessante sottolineare come in anni vicini alla pubblicazione del Berenson sulla raccolta Morelli, J. VON SCHLOSSER, seguendo ben diversi orientamenti storiografici, gettò le basi per il recupero dello spessore storico-culturale delle raccolte d'arte con la pubblicazione di *Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance*, Leipzig, Klinkardt und Biermann, 1908. In Italia, verso la fine del secolo XIX, la questione della natura storica delle collezioni veniva posta in termini teorici e pratici nell'attività intrapresa da Adolfo Venturi a seguito della prima esperienza catalogica modenese; cfr. A. VENTURI, *La Galleria Estense in Modena*, Modena, 1882. Un interessante cenno all'operato del Venturi anche in relazione alle posizioni critiche morelliane si trova in: G. AGOSTI, 'La perizia dei quadri Borghese documentata nell'Archivio della Galleria. Adolfo Venturi ed altri tra scienza dell'arte e interessi ministeriali', *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 23, 1984, pp. 45-72.

6. I due primi radicali riordini novecenteschi della pinacoteca (1912 e 1929) furono attuati da Corrado Ricci. L'intervento del 1912 comportò lo smembramento delle raccolte Carrara e Lochis a favore di un'organizzazione, in verità non troppo rigorosamente realizzata, per scuole e cronologie; tale indirizzo fu ulteriormente confermato, trovando più compiuta attuazione, nell'allestimento del 1929. Cfr. *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo*, a cura di C. RICCI, Bergamo, Arti Grafiche, 1912; e C. RICCI, *Accademia Carrara in Bergamo. Elenco dei quadri*, Bergamo, 1930. Cenni sull'evoluzione museografica della pinacoteca sono reperibili in F. RUSGOLI, *Accademia Carrara. Catalogo provvisorio della Pinacoteca*, Bergamo, Arti Grafiche, 1967, in particolare pp. 5-11. Per le vicissitudini ostensive della Raccolta Morelli, ancora intatta nel 1929, si veda più oltre.

collezione del senatore nella pur blasonata, benché frammentaria, bibliografia critica morelliana.⁷

Eppure, come lo stesso Berenson non mancava di notare lodando l'allestimento dell'epoca,⁸ appena giunta presso l'Accademia Carrara la collezione venne prontamente esposta secondo criteri ordinativi certamente assai vicini alle intenzioni del suo creatore.

Pur senza ambire a delinare il profilo culturale complessivo, si vorrebbe qui ricostruire sulla traccia di varie testimonianze d'epoca mai finora interrogate, la consistenza della raccolta, le modalità della sua acquisizione da parte dell'Accademia e il primo esemplare allestimento entro le sale della pinacoteca.⁹

7. La figura di Giovanni Morelli e soprattutto la sua metodologia attributiva sono stati oggetto di stimolanti interventi di E. WIND, 'Critique of connoisseurship', in *Art and Anarchy*, London, Faber and Faber, 1963, pp. 32-51; R. WOLLEIM, 'Giovanni Morelli and the Origin of Scientific connoisseurship' in *On Art and the Mind. Essays and Lectures*, London, Allen Lane, 193, pp. 177-201; C. GINZBURG, 'Spie. Radici di un paradigma indiziario', in AA.VV. *Crisi della ragione*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 57-106; più recentemente di H. ZERNER, 'Giovanni Morelli et la science de l'art', *Revue de l'art*, n. 40-41, 1978, pp. 209-215, e G. PREVITALI, 'A' propos de Morelli', *Revue de l'art*, n. 42, 1978, pp. 27-31. In precedenza il Morelli era stato oggetto di assai contrastanti valutazioni tra il sostanziale favore accordatogli da J. VON SCHLOSSER ('La scuola viennese di storia dell'arte', in *La storia dell'arte nelle esperienze e ricordi di un suo cultore*, Bari, Laterza, 1936, pp. 61-164, in particolare alle pp. 92-102, l'articolo apparve per la prima volta nelle *Mitteilungen des oesterreichischen Institut für Geschichtsforschung*, XII, 2, 1934), le caute riserve di L. VENTURI (*History of Art Criticism*, New York, Dutton and Co. 1936, pp. 242-243 dell'edizione italiana, Torino, Einaudi, 1964), ed i drastici giudizi di C. RAGGHIANI (*Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze, Vallecchi, 1973, pp. 29 e 132-136, la prima edizione del saggio è del 1948, Firenze, Edizioni U). Sul versante biografico, se si eccettua la pur utile sintesi di M. GINOULIAC, 'Giovanni Morelli. La vita, l'opera, il metodo critico', *Bergomum*, n. 2, XXXIV, 1940, pp. 51-74, ben poco è stato aggiunto ai contributi ottocenteschi di Henry Layard, apparso come introduzione a G. MORELLI, *Italian painters, critical studies of their works*, London, Murrey, 1892, pp. [1]-[39], e di G. FRIZZONI, 'Cenni biografici intorno a Giovanni Morelli', in G. MORELLI, *Della pittura italiana*, Milano, Treves, 1897, pp. I-XXVIII; si attendono con interesse le pubblicazioni del carteggio Morelli-Layard della British Library e dei documenti conservati a Bergamo presso gli eredi del senatore. Non esistono trattazioni sistematiche sulla collezione successive agli ormai lontani interventi di G. FRIZZONI, *La Galleria Morelli in Bergamo*, Bergamo, Bolis, 1892, e 'La Galleria Morelli', in *Le Gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo, Arti Grafiche, 1907, pp. 57-72, e di B. BERENSON, 'The Morelli...', cit.

8. Cfr. B. BERENSON, 'The Morelli...', cit., pp. 145 e 3.

9. Competenze superiori a quelle di chi scrive richiederebbe la trattazione sistematica delle attribuzioni e delle provenienze delle opere: per la prima questione, ancora aperta per diversi dipinti, si è scelto di riferirsi alle indicazioni fornite dall'ultimo catalogo della pinacoteca: F. ROSSI, *Accademia Carrara. Catalogo dei dipinti*, Bergamo, Gutemberg, 1979; circa le provenienze, si è ritenuto opportuno offrire una sintesi delle informazioni (esposta nell'appendice relativa al catalogo del 1892) derivanti prevalentemente da quanto dichiarato da Giovanni Morelli e Gustavo Frizzoni negli studi sui dipinti della raccolta, da alcu-

'A mio erede universale nomino mio cugino germano da parte di mia madre, Sig. Cav. Giovanni Zavaritt, cittadino di Bergamo, cogli obblighi seguenti:

1) di consegnare tutti i miei quadri (dipinti) che si trovano tanto in questa mia abitazione di Milano come presso il restauratore Sig. Cav. Cavenaghi a Milano = Alla Accademia Carrara di Bergamo = alle seguenti condizioni, che il Custode di questa mia Raccolta sarà l'amico mio Sig. Dott. Gustavo Frizzoni. L'alto dominio sulla raccolta stessa spetterà al Sindaco della città di Bergamo...'.¹⁰

Con il conciso e serrato testamento olografo del 6 aprile 1889 Giovanni Morelli, assai più preoccupato di assicurare la continuità delle proprie raccolte che non di salvare un pur cospicuo patrimonio economico, disponeva il lascito della propria collezione di dipinti all'Accademia bergamasca. Attraverso tale decisione il senatore veniva a istituire, a seguito della morte sopravvenuta il 28 febbraio 1891, un legame di natura culturale ed artistica con la città di Bergamo che viceversa non era mai stato particolarmente stretto durante gli anni della sua vita.

Le indagini condotte sui fondi documentari ottocenteschi delle maggiori istituzioni culturali cittadine,¹¹ seppure hanno permesso l'individuazione di Giovanni Morelli tra i membri della Commissione Consultiva Conservatrice di Belle Arti¹² e tra coloro che, per conto del Consiglio Municipale, compirono attorno al 1864 la selezione dei dipinti della Collezione Lochis da destinarsi all'Accademia Carrara,¹³ sembrano dimostrare la sostanziale estraneità della persona e della sua attività

ne opere di letteratura artistica locale, e dalle notizie di se stessi che alcuni dipinti rivelano all'esame del retro dei supporti. Per i riferimenti bibliografici si veda più oltre. Desidero precisare che il presente lavoro utilizza e sviluppa alcune ricerche precedentemente intraprese per la mia tesi di laurea: *Per la storia delle istituzioni artistiche di Bergamo: la Pinacoteca dell'Accademia Carrara (1860-1892)*, Università degli Studi di Milano, relatore Prof. Marisa Dalai Emiliani, A.A. 1982/83.

10. Testamento olografo di Giovanni Morelli del 6/4/1889, si veda la trascrizione dell'intero documento in appendice. Desidero ringraziare il Dott. Willy Zavaritt di Bergamo che mi ha fornito una copia fotostatica del documento conservato presso l'archivio della famiglia; recentemente ho potuto rintracciare un'altra copia autenticata presso l'archivio dell'Accademia Carrara (d'ora in poi AAC.), IV Gallerie, Suddivisione IV, Legati e doni di dipinti.

11. Indagini in tale senso sono state svolte presso l'Archivio di Stato di Bergamo, l'Archivio Comunale (sezione di Palazzo Frizzoni, d'ora in poi ARC.), l'AAC., ed il ricco fondo manoscritti della Biblioteca Civica A. Mai di Bergamo.

12. La Commissione Consultiva Conservatrice di belle arti per la provincia di Bergamo, istituita il 3/10/1867 con Regio Decreto n. 3980, nacque sul modello dell'analoga commissione fiorentina creata l'anno precedente; Giovanni Morelli ne fu membro dal 1867 al 1874.

13. L'intervento del Morelli, databile al 1864, è documentato in una minuta conservata in ARC. 1111/XXII/52/9, Accademia Carrara, fasc. 2.

critica dalle vicende artistiche pubbliche locali in generale e da quelle dell'Accademia Carrara in particolare.¹⁴

Il legame tra Morelli e la città di Bergamo, certamente profondo, fu di natura particolare: sicuramente fu rapporto affettivo nei confronti della famiglia materna degli Zavaritt, residenti nel sobborgo cittadino di Gorle (la Gorlow slavizzata delle prefazioni di Jvan Lermolieff); fu di amicizie personali, intrattenute sia con gli esponenti più illuminati della colonia svizzera locale quali i Frizzoni, sia con i più noti aristocratici di tendenze moderate della città; fu ancora, e soprattutto, di natura patriottica e politica.¹⁵

Probabilmente proprio l'amicizia e la sostanziale affinità politico-ideologica con il conte Giovanni Battista Camozzi Vertova,¹⁶ patriota di tendenze moderate, sindaco di Bergamo per molti anni ed autorevole membro della Commissaria dell'Accademia Carrara,¹⁷ costituirono le necessarie premesse da cui maturò la decisione del lascito. Tale decisione dovette trovare ulteriore stimolo, sul piano specifico delle competenze in

14. Lo spoglio sistematico dei Verbali delle sedute di consiglio della Commissaria Carrara (l'organo preposto alla gestione dell'istituzione) per gli anni compresi tra 1845 e 1888, e le ricerche svolte in altre varie sezioni dell'AAC. confermano tale assenza. Influenze morelliane non paiono neppure ravvisabili nel primo catalogo a stampa della pinacoteca, redatto dai commissari Francesco Baglioni e Carlo Lochis nel 1881. Cfr. *Catalogo dei quadri esistenti nelle Gallerie dell'Accademia Carrara di belle arti di Bergamo*, Bergamo, Bolis, 1881.

15. Attivo nel 1848 in una brigata di volontari bergamaschi impegnata a combattere presso Monza e Milano durante le Cinque Giornate, il Morelli fu rappresentante parlamentare della città, militando tra i cavouriani, per cinque legislazioni a partire dal 1860. Gli anni Settanta, a causa del crescente prevalere delle tendenze democratiche, segnarono il suo progressivo distacco dalla politica; fu nominato Senatore del Regno nel 1873. Cfr. G. FRIZZONI, 'Cenni biografici...', cit., pp. VIII e XIV.

16. Membro di un'antica e nobile famiglia bergamasca il Conte Giovan Battista Camozzi Vertova (1818-1906), patriota di tendenze moderate, poté incontrare il favore anche di parte dell'elettorato cittadino di orientamento democratico in virtù dell'attiva partecipazione agli episodi rivoluzionari preunitari. Nominato Senatore del Regno nel 1860, fu Sindaco della città dal 1860 al 1870 conoscendo tre consecutive conferme elettorali. Rivestì la carica di membro della Commissaria, ricoprendo ripetutamente il ruolo di presidente, dal 1882 al 1906. Frammenti dei rapporti epistolari intercorsi tra il Camozzi Vertova ed il Morelli, di natura prevalentemente politica, sono conservati presso la Biblioteca Civica A. Mai di Bergamo.

17. Organo fondamentale della gestione dell'istituzione, la Commissaria dell'Accademia fu istituita per volontà testamentaria dal Conte Giacomo Carrara (1796). Basata sul meccanismo della cooptazione era composta da sette membri, tutti obbligatoriamente appartenenti a famiglie nobili della città, e godeva di piena autonomia deliberativa. Organismo fortemente elitario, rispecchiò per tutto l'Ottocento, sia nella composizione che negli orientamenti del proprio operato, le tendenze dell'ala più conservatrice dell'aristocrazia cittadina.

campo artistico, nella presenza dell'amico e stimato allievo bergamasco Gustavo Frizzoni, cui affidare la custodia della raccolta.

Garantito dunque su più piani, sicuro di vedere collocati i propri dipinti a fianco di collezioni di tutto riguardo quali erano certamente ai suoi occhi quelle di Giacomo Carrara e di Guglielmo Lochis,¹⁸ Morelli poté dare il via all'attuazione dei propri propositi.

Contatti in tale senso tra il senatore e la Commissaria, sempre garante il Camozzi Vertova, erano intercorsi sin dal 1887,¹⁹ anno in cui si definirono i preliminari di accordo per la donazione, che giunse in Accademia sul finire del 1891, pochi mesi dopo la morte di Morelli.

Il testamento sanciva i criteri di ostensione e le modalità di gestione della collezione: i dipinti, posti sotto la diretta sorveglianza di Gustavo Frizzoni e 'l'alto dominio' del sindaco della città, si sarebbero dovuti collocare in tre appositi locali opportunamente muniti di lucernai; eventuali permessi di rimozione, restauro o copia, sarebbero stati concessi a discrezione del Frizzoni stesso che, a tempo debito, avrebbe pure provveduto alla nomina del proprio successore.

Oltre ai dipinti, il lascito all'Accademia comprendeva anche tre terrecotte toscane del XV secolo da collocarsi nelle stesse sale destinate ai quadri. Purtroppo nel testamento manca qualsiasi riferimento ad elenchi o inventari delle opere donate; anche i sondaggi compiuti nell'Archivio dell'Accademia non hanno portato ad alcun risultato.²⁰

La fonte utilizzabile per ricostruire la composizione originaria della collezione è quindi il *Catalogo delle opere del Senatore Dottor Giovan-*

18. Negli anni immediatamente anteriori alla donazione della Raccolta Morelli l'ordinamento della pinacoteca era articolato nelle due sezioni della Galleria Carrara (cui erano dedicate cinque sale che accoglievano 234 dipinti raccolti dal conte Giacomo ed altre 125 opere di provenienza varia) e della Galleria Lochis (tre sale, 242 quadri); ambedue le raccolte erano però state soggette a consistenti ridimensionamenti rispetto alle consistenze originarie. Cfr. il già citato primo catalogo a stampa della pinacoteca del 1881.

19. Cfr. AAC., *Verbali delle sedute di consiglio*, sedute del 16 e 27 aprile 1887, e le lettere del Morelli al Camozzi Vertova in AAC., IV Gallerie, suddivisione IV. Gli accordi per la donazione si svolsero senza particolari difficoltà e le discussioni preliminari in seno alla Commissaria, come le lettere del Morelli, non si discostarono da quanto confluì definitivamente nel testamento.

20. Il ricco ed ancor poco sondato archivio dell'Accademia è stato oggetto di reiterati drastici interventi di smembramento e trasferimento (verificatisi a partire dall'inizio dell'Ottocento e ripetutisi frequentemente sino ad anni assai recenti), nonché di una consultazione non sempre rispettosa da parte degli studiosi; ciò contribuisce a spiegare l'attuale stato di difficile consultabilità del fondo. Chi scrive ritiene tuttavia assai improbabile che possano esistere altri documenti importanti relativi a Giovanni Morelli oltre a quelli già indicati.

ni Morelli legate a questa Accademia,²¹ raro opuscolo compilato probabilmente a cura dei commissari Carlo Lochis e Francesco Baglioni, che, grazie all'organizzazione topografica, fornisce anche elementi utili per la restituzione dell'allestimento delle sale riservate all'esposizione della raccolta. La lettura degli scritti di Gustavo Frizzoni dedicati alla Collezione Morelli, datati al 1892 e 1907²² e corredati da citazioni di note manoscritte morelliane,²³ permette inoltre di illuminare alcuni problemi critici relativi ai dipinti e, in taluni casi, di precisarne la provenienza.

Da queste fonti, certamente degne di fede e assai vicine cronologicamente agli anni della donazione, il numero dei dipinti legati all'Accademia risulterebbe di 110.²⁴ Ma il dato, senza il supporto di altre conferme documentarie, suscita qualche perplessità se confrontato con i risultati dell'inventariazione dei dipinti della pinacoteca dell'Accademia condotta nel 1912 da Corrado Ricci. Nel suo *Catalogo dei quadri esistenti nell'Accademia Carrara*,²⁵ Ricci segnala infatti altre dieci opere, allora collocate nei depositi, come appartenenti alla Collezione Morelli.

L'analisi di questo gruppo di dipinti (se ne veda l'elenco in appendice al testo del catalogo del 1892, qui ripubblicato), citati come opere di autori ignoti nel 1912, ha rivelato una sostanziale omogeneità, sia di generi che di scuole, dimensioni e cronologie, con i quadri della Collezione Morelli; una omogeneità così stretta da indurre a ritenere degna di fede l'indicazione relativa alla provenienza fornita dal Ricci. Il fatto che nel 1892 questi quadri non venissero esposti, si può d'altro canto spiegare tanto con il sensibile scarto di qualità pittorica, quanto con il cattivo stato di conservazione. Nonostante lo strano silenzio del catalogo del 1892 e degli interventi di Frizzoni, questo gruppo di qua-

21. Il catalogo, edito a Bergamo presso Bolis nel 1892, fu probabilmente curato da Carlo Lochis e Francesco Baglioni allora commissari per le gallerie e già redattori del catalogo del 1881, avvalendosi delle indicazioni attributive fornite da Gustavo Frizzoni.

22. G. FRIZZONI, opere cit., si veda anche id., 'La raccolta del senatore Giovanni Morelli in Bergamo', *Archivio Storico dell'Arte*, anno V, fasc. IV, luglio-agosto 1892, pp. 217-232.

23. G. MORELLI, *Nota pe! catalogo della mia raccolta*, ms. [1885 circa], e id., *Catalogo de' quadri che saranno alla mia morte ceduti al Comune di Bergamo per essere collocati nella Galleria Carrara*, ms. [1887 circa], opere oggi d'ubicazione ignota, citate da G. FRIZZONI in *La Galleria...*, cit., pp. 69 e 33.

24. La differenza tra la cifra qui proposta e quella indicata dalla numerazione progressiva del catalogo (109 numeri da cui vanno però detratti i tre relativi alle terrecotte), dipende dall'aver considerato singolarmente i dipinti in serie (nn. 32 e 109) che nel catalogo sono raccolti sotto lo stesso numero.

25. C. RICCI, *Catalogo dei quadri esistenti nell'Accademia Carrara*, ms., 1912, Biblioteca dell'Accademia Carrara, senza segnatura.

dri può essere ragionevolmente considerato parte integrante della collezione del senatore.

Le disposizioni testamentarie, pur nel loro carattere laconicamente elencatorio, impediscono di restringere riduttivamente il collezionismo morelliano al solo esito della raccolta pervenuta all'Accademia. Le collezioni dovettero invece trovare il loro contesto più significante nell'abitazione milanese del critico, situata, a breve distanza dalla Pinacoteca di Brera, in via Pontaccio al numero 14: esse, opportunamente ambientate, comprendevano numerosi disegni e stampe²⁶ (lasciati in eredità al Frizzoni), opere plastiche (oltre alle citate terrecotte, il testamento parla di busti, bassorilievi e bronzetti), mobili antichi e oggetti vari di arte applicata tra cui non mancava, in omaggio a un gusto sempre più diffuso per l'arte orientale, un cofanetto giapponese. Certo però, la raccolta di dipinti giunta all'Accademia assommava in sé i principali connotati dell'attività collezionistica e critica morelliana.

La collezione risulta fondamentalmente incentrata sui due nuclei del Quattrocento italiano, eloquente testimonianza dell'ormai pieno recupero dell'arte del primo Rinascimento, e del Seicento olandese e fiammingo, in linea invece con aspetti più tradizionali del gusto collezionistico; cospicua anche la presenza di opere cinquecentesche italiane, specialmente di area veneta e lombarda, rappresentative soprattutto della pittura dei primi decenni del secolo. A dimostrazione dello scarso interesse di Morelli per le vicende pittoriche successive, quasi totale è la mancanza di opere dei secoli XVIII e XIX.

Tale fisionomia sembra rivelare anzitutto l'assenza di un intento storiografico teso a documentare lo svolgimento delle scuole di pittura rappresentate: conformemente all'attività del critico, del tutto aliena da saggi di ampio taglio diacronico, la collezione evidenzia ambiti specifici di specializzazione, tanto da suggerire una possibile identità tra occasioni collezionistiche e occasioni critiche.

Ciò conferma quel processo evolutivo da conoscitore a critico, che vide la formazione dello studioso incentrata sulla visione diretta delle opere, secondo una prassi che sarebbe divenuta più tardi parola d'ordine contrapposta dal saggista sia alla 'blague' estetica dei tedeschi che al documentarismo, talvolta fuorviante, spesso rimproverato a Crowe e Cavalcaselle.²⁷

26. Cfr. il testamento in appendice; sulla raccolta di disegni si veda G. FRIZZONI, *Collezione di quaranta disegni scelti della raccolta del Senatore Giovanni Morelli*, Milano, Hoepli, 1886.

27. Morelli dichiarò esplicitamente tali posizioni nel saggio introduttivo agli studi

Nell'insieme, la raccolta è testimonianza di oltre trenta anni di attività di ricerca e collezionismo, che affiancò l'opera del consulente e mediatore di fama internazionale.

L'impegno collezionistico di Morelli iniziò, assai prima di quello del saggista, attorno al 1856. In quell'anno, come riferisce il Frizzoni, spronato dall'esempio di Ottone Mundler e forte dell'esperienza maturata con l'assidua frequentazione del critico,²⁸ Giovanni Morelli compì alcuni oculati acquisti: dal *Ritratto di giovane* di Ambrogio de Predis (già in casa Bozzotti a Milano, come opera di Marco d'Oggiono, ma restituito al De Predis dal Morelli stesso nel corso della ricostruzione dell'attività dell'artista;²⁹ cfr. n. 26 del catalogo del 1892), al *Ritratto d'uomo* del Cariani (n. 99),³⁰ alle due tavole di Andrea Solario raffiguranti *San Giovanni Battista* e *Santa Caterina*, reperite presso una collezione privata bergamasca, alla *Madonna con Bambino* di Andrea Mantegna (precedentemente conosciuta come opera di bottega). Queste ultime tre opere, a conferma dell'attività di consulente e mediatore commerciale svolta da Morelli, dovevano passare in seguito nella collezione di Gian Giacomo Poldi Pezzoli a Milano.³¹

sulle gallerie romane (cfr. l'edizione italiana, 'Concetto fondamentale e metodo', in *Della pittura italiana*, Milano, Treves, 1897, pp. 9-61); sui rapporti intercorsi tra Morelli, Crowe e Cavalcaselle si veda D. LEVI, 'L'officina di Crowe e Cavalcaselle', *Prospettiva*, n. 26, Luglio 1981, pp. 74-87.

28. Morelli conobbe Ottone Mundler a Parigi nel 1839; successivamente in occasione dei viaggi in Italia del Mundler, incaricato dalla National Gallery di Londra di acquistare dipinti di area italiana, i due si rividero spesso e talvolta a Milano presso lo studio di restauro di Giuseppe Molteni. Cfr. G. FRIZZONI, 'Cenni biografici...', cit., pp. V e XI.

29. L'acquisto dell'opera è ricordato da Morelli in una lettera, trascritta parzialmente da G. FRIZZONI in 'Cenni biografici...', cit., pp. XI-XII, del 25/5/1856 a Nicolò Antinori; lo stesso Frizzoni indica la provenienza del dipinto segnalando però una precedente attribuzione a Leonardo in *La Galleria Morelli...*, cit., p. 49. L'attività del De Predis fu ricostruita dal Morelli nei suoi studi sulle Gallerie Borghese e Doria Pamphili (cfr. I. LERMO-LIEFF, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien Borghese und Doria Pamphili in Rom*, Leipzig, Brockhaus, 1890, pp. 178-187 dell'edizione italiana *Della pittura...*, cit.).

30. Cfr. la citata lettera del 25/5/1856 all'Antinori.

31. Sull'acquisto delle tre opere poi vendute a Gian Giacomo Poldi Pezzoli in quello stesso anno si vedano, oltre alla già citata lettera all'Antinori, le schede relative del recente catalogo dei dipinti del Museo Poldi Pezzoli curato da Mauro Natale (*Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano, Electa, 1982, pp. 84-85 e 113) che raccolgono anche informazioni sui radicali interventi di restauro subiti dalle opere. Esula dall'ambito di questo articolo la problematica relativa ai restauri: ci si limiterà a segnalare come nella Bergamo del secondo Ottocento, campo d'azione di Morelli, Secco Suardo e Giuseppe Fumagalli, si sviluppò una forte attività di restauro profondamente legata al gusto del collezionismo privato e all'ambiente dell'Accademia. Tale attività, testimoniata con continuità almeno sino agli interventi novecenteschi di Mauro Peliccioli, ha lasciato visibili segni sulle opere

L'anno successivo fu la volta del *San Giovanni Evangelista* e della *Santa Marta* di Ambrogio Bergognone (nn. 40 e 43), frammenti di un polittico proveniente da una chiesa di Bergamo.³²

Il periodo più fecondo per la collezione risale però agli anni posteriori alla missione speciale per il censimento delle opere d'arte nell'Umbria e nelle Marche che, compiuta nel 1861 insieme a Giovan Battista Cavalcaselle, costituì certamente un'importante occasione d'esperienza.³³

Dopo la metà degli anni Sessanta infatti, in corrispondenza con la permanenza fiorentina legata all'attività parlamentare, Giovanni Morelli iniziò a raccogliere opere toscane ricorrendo per lo più ad un mercato antiquario certamente alimentato anche dall'alienazione di patrimoni gentilizi.³⁴ Al 1867 è databile l'acquisizione del *San Giovanni Evangelista* (n. 31),³⁵ oggi attribuito a Lorenzo Costa, che costituì un irrisolto rompicapo attributivo per Morelli, indeciso tra considerarlo come opera di scuola toscana del XV secolo, o riferirlo, in ambito ferrarese, all'attività di Ercole Grandi.³⁶

Probabilmente a quegli stessi anni risalgono anche l'acquisto dell'*Ingresso di cavalieri in una città* di Apollonio di Giovanni (n. 1), allora

della pinacoteca e interessanti testimonianze nell'archivio dell'istituzione. Per alcuni cenni sui personaggi legati a Bergamo si veda: A. CONTI, 'Vicende e cultura del restauro', in *Storia dell'arte italiana*, vol. III, Torino, Einaudi, 1981, pp. 39-112, in particolare, pp. 84-86 e 94-99.

32. Scrivendo all'Antinori nel 1857 (cfr. G. FRIZZONI, 'Cenni biografici...', cit., p. XIV), il Morelli, oltre a ricordare l'acquisto e la preziosità delle due tavole, si sofferma sull'importanza 'd'impedire (...) che le opere veramente belle e rare dell'arte nostra escano fuori d'Italia'. Sulla provenienza e sulla ricostruzione del cosiddetto polittico di San Bernardino, oltre alle indicazioni di G. FRIZZONI in *La Galleria Morelli...*, cit., pp. 51-52, si veda F. ROSSI, 'Pittura a Bergamo intorno al 1500. Ricostruzione di un patrimonio disperso', *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti*, XLI, 1978-1980, pp. 77-96, in particolare pp. 82 e 91n.

33. Sulla significatività dell'esperienza basterà ricordare quanto debole o comunque insufficiente appaia la spiegazione della genesi del metodo attributivo morelliano attraverso la più volte richiamata formazione scientifica del dottor Morelli, mentre il rilevamento puntiglioso e quasi sistematico delle peculiarità di ogni artista appare documentato nei taccuini per immagini del Cavalcaselle. Cfr. G. B. Cavalcaselle, *Disegni da antichi maestri*, catalogo della mostra a cura di Lino Moretti, Vicenza, Neri Pozza, 1973; e D. LEVI, cit.; analogie e differenze sui sistemi di reperimento dei 'dettagli significativi' tra Cavalcaselle e Morelli sono prese in considerazione da Giovanni Previtali in 'A propos...', cit., p. 28.

34. Tale provenienza, nel caso della Raccolta Morelli, è stata sino ad ora verificata per i dipinti n. 1 e 11.

35. Cfr. G. FRIZZONI, *La Galleria Morelli...*, cit., p. 16.

36. I. LERMOLIEFF, *Die Werke italienischer Meister in den Galerien von München, Dresden und Berlin*, Leipzig, Seeman, 1880; p. 112 dell'edizione italiana *Le opere dei maestri italiani nelle gallerie di Monaco, Dresda e Berlino*, Bologna, Zanichelli, 1886.

ritenuto più genericamente opera di scuola toscana del XV secolo, e del frammento di affresco con l'autoritratto di Alessio Baldovinetti, proveniente dal coro della chiesa fiorentina di Santa Trinita (n. 23).³⁷ Altre opere di ambito toscano furono invece acquistate assai più tardi, nel 1883: è il caso della *Storia di Griselda* di Francesco Pesellino (n. 11), del *Ritratto di Giuliano de' Medici* di Sandro Botticelli (n. 21) e della tavola raffigurante *San Gerolamo e San Francesco* (n. 36), oggi attribuita allo Pseudo Pier Francesco Fiorentino, ma creduta dal Morelli opera del Pesellino.³⁸

Negli anni Settanta Morelli viaggiò molto per l'Europa visitando le maggiori pinacoteche ma non dimenticando la propria attività di collezionista: ³⁹ il soggiorno del critico ad Amsterdam (1871) andrà certamente messo in relazione all'acquisto di opere di scuola olandese, e forse in quegli stessi anni il Morelli pose le premesse per il rientro in Italia del *Ritratto di Lionello d'Este* del Pisanello (n. 17), già appartenente alla Collezione Costabili di Ferrara ma poi passato in casa Barker a Londra.⁴⁰

Ma un vero colpo da maestro fu messo a segno, dopo reiterate indagini, nel 1871: all'asta del Monte di Pietà di Roma di quell'anno Morelli si aggiudicò, oltre al *Giovane fumatore* di Jaan Molenaer (n. 87) e al *San Gerolamo in un paesaggio* di Adam Elsheimer (n. 70), la *Storia di Virginia Romana* di Sandro Botticelli (n. 25).⁴¹ La grande tavola botticelliana fu acquistata, per l'irrisoria somma di 5000 lire,⁴² per conto del cugino collezionista milanese Giovanni Melli che, alla sua morte,

37. Cfr. G. FRIZZONI, *La Galleria Morelli...*, cit., pp. 15-16; al verso del dipinto compare la seguente iscrizione ottocentesca ad inchiostro 'Ritratto di Alessio Baldo.ti. Dipin/ di sua propria mano, Ritrovato in/ un Angolo del Coro di/ S. Trinit di Firenze'.

38. Sull'acquisto delle tre opere si vedano le lettere del 3/4, 5/5 e 30/5/1883 di Giovanni Morelli a J. Paul Richter. in *Italienische Malerei...*, cit., pp. 253-254, 256 e 258-260.

39. Per i viaggi di quegli anni si vedano: G. FRIZZONI, 'Cenni biografici...', cit., pp. XV-XVI, e M. GINOULIAC, 'Giovanni Morelli...', cit., pp. 57-59.

40. L'opera citata da Camillo Laderchi nella *Descrizione della quadreria Costabili*, Ferrara, Tip. Negri alla Pace, 1838-1841, vol. IV, pp. 41-42, fu vista a Londra prima del 1871 da Crowe e Cavalcaselle che la menzionarono in *A history of painting in North Italy*, London, Murray, 1871, vol. I, p. 456.

41. Il Monte di Pietà di Roma fu una fonte da cui Morelli attinse ripetutamente, specie per i dipinti di scuola fiamminga. Per l'individuazione delle altre opere di uguale provenienza si vedano le indicazioni fornite nell'appendice sul catalogo del 1892.

42. Sulla valutazione della tavola, per la quale, a detta del Frizzoni, Morelli ricevette offerte 10 volte superiori al prezzo d'acquisto, si vedano G. FRIZZONI, *La Galleria Morelli...*, cit., p. 13, e id., 'La Galleria Morelli' cit., p. 60.

la destinò a giusta integrazione degli altri due Botticelli presenti nella raccolta del senatore.

Non è certamente un caso che queste riscoperte si collochino in anni assai prossimi alle mirabolanti imprese attribuzionistiche di cui fu protagonista Morelli. Raggiunta la piena maturità, trasparente anche nella prosa perentoria ed aggressiva, il senatore iniziò a pubblicare, dal 1874, i suoi studi critici sulle opere della Galleria Borghese prima, e su quelle di Monaco, Dresda e Berlino poi.⁴³

Gli ultimi anni di vita videro il progressivo prevalere dell'opera dello studioso, forte della vasta eco che suscitò la pubblicazione dei suoi saggi, su quella del collezionista, impegnando Morelli nella revisione e riedizione dei propri studi; questo però non lo distolse dal mantenere stretti rapporti con il mercato artistico e il collezionismo sia nazionale che internazionale.⁴⁴

La ricca e selezionata raccolta del senatore giunse dunque all'Accademia nel 1891, suscitando vive attese nella cittadinanza.⁴⁵ Dovette però trascorrere quasi un anno, il tempo necessario per i lavori di ristrutturazione e allestimento degli ambienti, affinché la collezione potesse fare il suo effettivo ingresso, il 3 aprile 1892,⁴⁶ all'interno della

43. Gli scritti sulla Galleria Borghese apparvero tra 1874 e 1876 nella *Zeitschrift für bildende Kunst* e furono poi ripubblicati nel già citato primo volume dei *Kunstkritische Studien* del 1890 (traduzione inglese, con introduzione di Henry Layard, G. MORELLI, *Italian painters, critical studies of their works. The Borghese and Doria Pamphili galleries in Rome, London, Murray, 1892*; traduzione italiana, con introduzione di Gustavo Frizzoni, G. MORELLI, *Della pittura...*, cit.); successivamente Morelli pubblicò: I. LERMOLIEFF, *Die Werke italienischer...*, cit., (1880), tradotto in italiano nel 1886, cit.; I. LERMOLIEFF, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerien zu München und Dresden*, Leipzig, Brockhaus, 1891; id., *Kunstkritische Studien über italienische Malerei. Die Galerie zu Berlin*, Leipzig, Brockhaus, 1893 (ed. postuma a cura di Gustavo Frizzoni).

44. Narra il Frizzoni come talvolta il Morelli riuscisse a fornire autorevoli pareri tramite la visione delle sole fotografie delle opere. È il caso questo della scoperta di due dipinti del Sodoma e di Giulio Romano, posti all'asta a Colonia nel 1890 con l'attribuzione rispettivamente a Leonardo e Raffaello, che il critico riuscì ad accaparrarsi standosene a Milano. Tramite la mediazione del Morelli la Vergine con Bambino e l'agnello del Sodoma, giunse poi alla Pinacoteca di Brera. Cfr., G. FRIZZONI, 'Cenni biografici...', cit., pp. XXIII-XXIV.

45. Ne sono testimonianza gli articoli apparsi sulla *Perseveranza* e sulla *Gazzetta provinciale di Bergamo* tra 1891 e 1892; nel settembre del 1891, in occasione dell'esposizione annuale dei dipinti degli allievi dell'Accademia, furono pure esposte alcune fotografie di quadri appartenenti alla Collezione Morelli. Cfr. 'Vendita e passaggio all'estero d'opera insigne di pittura. Disposizioni per la collocazione dei quadri Morelli, lasciati all'Accademia Carrara', *La Perseveranza*, 8 maggio 1891; e 'L'esposizione di belle arti all'Accademia Carrara', *Gazzetta provinciale di Bergamo*, 5 settembre 1891.

46. Cfr. 'All'Accademia Carrara', *Gazzetta provinciale di Bergamo*, 4 aprile 1892.

pinacoteca dell'Accademia. Le furono destinate le due sale terminali del corpo centrale del secondo piano, adiacenti al Salone d'onore e poste di seguito agli spazi riservati alla Raccolta Carrara. I lavori di ristrutturazione, affidati al Professore di Architettura della Scuola dell'Accademia architetto Giovanni Cominetti, comportarono l'apertura dei due grandi lucernai del soffitto, messi in opera a circa sei metri d'altezza.⁴⁷

Fautore e sovrintendente Gustavo Frizzoni, l'allestimento delle sale realizzò un duplice scopo: la suddivisione per cronologie e scuole delle opere e la messa in evidenza dei dipinti considerati capi d'opera.⁴⁸ Infatti 'il visitatore che avesse a portarsi al centro della prima sala, volgendo lo sguardo all'intorno facilmente s'avvede che la disposizione dei quadri

47. La messa in opera dei due lucernai della Galleria Morelli segnò un'ulteriore tappa dell'annosa attività di ristrutturazione della pinacoteca (realizzata nel corso dell'Ottocento con distinti interventi parziali contemporanei ai vari riordini delle gallerie) volta a recuperare spazi ostensivi nelle pareti tramite l'accecamento delle finestre e a ottenere nel contempo una più funzionale illuminazione dall'alto. All'unico lucernaio presente nel Gabinetto sin dalla costruzione dell'edificio (1810, cfr. la sala n. 7 nella tav. 1), si affiancarono nel 1867 quello della terza sala della Galleria Lochis (n. 4), tra 1869 e 1872 quello del Salone (n.6), nel 1879 quello della sala I della Galleria Carrara (n. 5) e nel 1889 quello della seconda sala della Galleria Lochis (n. 3).

48. La restituzione fotografica dell'allestimento è stata basata, oltre che sul fondamentale catalogo del 1892, sulle descrizioni della galleria fornite da Gustavo Frizzoni (*La Galleria Morelli...*, 'La Galleria Morelli' e 'La raccolta del Senatore...', opere citate) e Bernard Berenson ('The Morelli collection...', cit.). La lettura incrociata dei testi, affiancata al reperimento di puntuali rilievi architettonici delle due sale quali erano anteriormente alla ristrutturazione della pinacoteca degli anni '50 (che permise di ricavare nello spazio già occupato dalla raccolta le attuali sale XIII, XIV e XV), ha permesso una ricostruzione degli ambienti piuttosto puntuale. Le fonti hanno infatti concesso: 1) la certa identificazione di tutti i dipinti e delle tre terrecotte; 2) la sicura suddivisione dei dipinti nei lotti di pertinenza di ogni parete; 3) la certa individuazione delle reciproche posizioni dei quadri per diversi gruppi all'interno di ogni lotto; 4) la precisa conoscenza delle dimensioni degli ambienti in tutti i loro particolari (lucernai, pareti, porte e nicchie). Talvolta si è tuttavia dovuto procedere per ipotesi; è il caso di alcuni gruppi di piccoli quadri situati ai margini delle pareti per i quali non esistono descrizioni: di fronte a tali situazioni si è deciso di seguire, con la maggior aderenza possibile, la sequenza numerica del catalogo. Le cornici dei quadri sono state oggetto di disinvolute operazioni nel corso dei vari riordini; non possedendo notizie precise dalle fonti per tutte le opere, né disponendo d'altro canto di una documentazione fotografica storica, si è scelto di eliminare tali oggetti nella ricostruzione pur tenendo conto dei possibili ingombri. Si è tuttavia derogato a questa decisione nei casi delle cornici incorporate o di quelle minutamente descritte dalle fonti ed ancora sui quadri; attualmente i dipinti che hanno mantenuto la cornice ottocentesca sono una ristretta minoranza.

Desidero ringraziare l'architetto Roberto Sacchi per avermi fornito i puntuali rilievi delle sale eseguiti dal padre architetto Nestorio; preziosa è stata pure la collaborazione prestatami dal professor Bruno Collavo, della Scuola dell'Accademia, per la realizzazione dei disegni architettonici.

è fatta in modo che sul centro di ogni parete abbia a spiccare qualche capo di maggiore importanza'.⁴⁹

Nella prima sala, dedicata prevalentemente alla pittura quattrocentesca toscana e a quella coeva di ambito settentrionale italiano con opere ferraresi, lombarde e venete, i fulcri parietali dell'allestimento erano le due tavole con le storie di Griselda del Pesellino⁵⁰ per la parete ovest (in cui si apriva la porta d'ingresso) e la *Storia di Virginia Romana* per la parete successiva (lato nord, a sinistra entrando).

Attorno ai due capolavori erano collocati, su più file, i quadri più prossimi per scuola o cronologia. I due dipinti del Pesellino erano attornati dalle opere di primitivi di scuola toscana: dalle predelle giottesche con le serie di Santi (nn. 4 e 13, oggi attribuite a Mariotto di Nardo), al *Cristo nel sepolcro* di Lorenzo Monaco (n. 26), alle due tavole raffiguranti episodi della vita di San Bonaventura attribuite a Domenico di Michelino (nn. 5 e 12, oggi riferite allo Pseudo Giovenone). Attorno alla *Virginia Romana* si trovavano gli altri due dipinti riferiti al Botticelli, il *Ritratto di Giuliano de' Medici* (n. 21) e il *Redentore* (n. 29, ora considerato opera di bottega) e le opere di Luca Signorelli (*Madonna con Bambino*, n. 20, e *San Rocco* e *San Sebastiano*, nn. 19, 24 ora ritenuti lavori di bottega), Alessio Baldovinetti (*Autoritratto*, n. 23), Mariotto Albertinelli (*San Giovanni Battista* e *Santa Maria Maddalena*, n. 32, oggi ritenute opere giovanili di Raffaello) e di altri artisti ricondotti, negli studi del Morelli, al medesimo ambito culturale.⁵¹ Il registro superiore di questa parete era invece dedicato ai dipinti di area veneziana e lombarda, rappresentate dalla *Madonna con Bambino* di Giovanni Bellini (n. 27, ora considerata opera di bottega), dal *Ritratto di giovane* del De Predis e da un altro ritratto virile (n. 28) allora creduto di scuola milanese ma oggi ricondotto in ambito ferrarese.

Ai due estremi della stessa parete, in posizione d'angolo, trovavano posto la *Madonna con Bambino* in terracotta di Jacopo della Quercia

49. G. FRIZZONI, 'La Galleria Morelli', cit., p. 58.

50. Riguardo alle due tavole attribuite tradizionalmente al Pesellino, desidero anticipare alcune osservazioni emergenti da uno studio ancora in corso: caratteristiche tipologiche e strutturali del supporto, individuati precedenti iconografici ed una puntuale ricostruzione della sequenza narrativa del Boccaccio, inducono chi scrive a supporre che le due tavole siano in realtà frammenti di un solo dipinto costituente in origine la parte frontale del cassone.

51. I rapporti tra Timoteo Viti e Raffaello furono oggetto di notevole attenzione da parte di Morelli nei suoi saggi sulle gallerie tedesche (cfr. I. LERMOLIEFF, *Die Werke...*, cit., pp. 304-333 dell'edizione italiana). È interessante notare l'adiacenza espositiva voluta dal Frizzoni tra la *Santa Margherita* di Timoteo Viti e le due tavolette dell'Albertinelli che furono poi attribuite a Raffaello giovane da Roberto Longhi.

(n. 16) ed il mutilo *Angelo*, anch'esso in terracotta, di Benedetto da Maiano (n. 35).

Il centro della parete est, di fronte all'ingresso, era occupato da una altra delle opere predilette da Morelli, che poteva anche vantare la preziosità della splendida cornice policroma d'epoca: la *Madonna con Bambino* di Giovanni Bellini (n. 41) proveniente dalla chiesa parrocchiale di Alzano presso Bergamo. Le si affiancavano dipinti per lo più di ambito settentrionale, dalle due tavole del Bergognone (nn. 40 e 43), al *San Gerolamo* di Bartolomeo Montagna (n. 44),⁵² alla tavola del veronese Francesco Bonsignori con il *Miracolo del figlio della vedova* (n. 45), ed a quelli di scuola ferrarese: la *Santa Maria Maddalena* (n. 38, riferita nel 1892 alla scuola di Lorenzo Costa e oggi attribuita a Domenico Panetti) ed il presunto autoritratto del Garofalo (n. 39, oggi indicato più genericamente come opera di scuola ferrarese del Cinquecento).

Quasi ad illustrare le influenze del soggiorno padovano di Donatello sulla formazione di Giovanni Bellini,⁵³ al centro dell'ultima parete, a destra entrando (lato sud), in corrispondenza con le madonne belliniane delle pareti nord ed est, era situato, entro un'apposita nicchia, il bassorilievo donatelliano in terracotta con la *Madonna con Bambino* (n. 53). Tale soggetto, che può essere considerato il tema guida dell'ultimo gruppo di opere della prima sala, era anche riproposto attraverso esempi di altre scuole: dalle tavole dei toscani Neroccio, Lorenzo Credi e Matteo di Giovanni (nn. 47, 49 e 54, l'opera del Credi è oggi attribuita a Ridolfo Bigordi), alle tele di Francesco Morone e Giovan Battista Cima (nn. 52 e 57); un'alternanza tra area toscana e scuole settentrionali che si trovava confermata anche per i restanti quadri della parete, in un serrato confronto che lasciava trasparire anche visivamente l'orientamento toscano-centrico del collezionista.

Meno nitido e sequenziale nelle articolazioni, ma certamente altrettanto riuscito, era l'allestimento delle pareti della seconda sala. Qui il Frizzoni dovette certo incontrare numerose difficoltà per realizzare una

52. I quattro dipinti di Bellini, Bergognone e Montagna furono tutti reperiti dal Morelli nel territorio di Bergamo. Sulla *Madonna con Bambino* del Bellini, già ricordata nelle opere seicentesche di Carlo Ridolfi e Donato Calvi, si vedano le note del Morelli in G. FRIZZONI, 'La Galleria Morelli', cit., pp. 33-34; delle due tavole del Bergognone si è già detto alla nota 32, la tela del Montagna andrà infine identificata con il *San Gerolamo*, firmato e datato, già in casa dei Conti Marenzi in Bergamo alta (cfr. C. MARENZI, *Guida di Bergamo*, ms. [1824 circa], Biblioteca A. Mai di Bergamo, MMB 213, p. 47).

53. Cfr. B. BERENSON, 'The Morelli collection...', cit., p. 3.

adeguata collocazione dei dipinti olandesi e fiamminghi che, nelle intenzioni del Morelli, avrebbero dovuto trovare spazi ostensivi propri.⁵⁴

La soluzione adottata fu quella di destinare due intere pareti, la seconda e la terza entrando (rispettivamente lati nord ed est), privilegiate dall'immediata percezione che se ne aveva dall'ingresso, ai dipinti di scuola straniera; ciò comportò però l'interruzione della sequenzialità per le pareti dedicate alle opere cinquecentesche italiane. Un inconveniente questo di peso relativo, dal momento che tra la prima e la quarta parete restava il legame della contiguità.

Sul confronto dei due ritratti di Marco Basaiti e Paolo Cavazzola (n. 61, *Ritratto virile*, e n. 64, *Ritratto di dama*) era giocato il fuoco centrale della parete d'ingresso (lato ovest) della seconda sala.⁵⁵ Tra essi trovava posto il *Caino e Abele* del Bachiacca (n. 62), mentre lateralmente erano stati collocati i ritratti del Pontormo (n. 59, un presunto ritratto di Baccio Bandinelli ora attribuito a Pier Francesco Foschi) e del Bronzino (n. 65, tale attribuzione è oggi accettata con riserva).

Nella parete nord, che apriva la sequenza fiammingo-olandese organizzata senza una netta distinzione allestitiva tra le due scuole, spiccava, per dimensioni e qualità pittorica, *La favola del satiro e del villano* di Barent Fabritius (n. 77). L'opera, insieme al *Ritratto di dama* di Rembrandt (n. 80, oggi riferito dubitativamente a Ferdinand Bol), costituiva il vanto del senatore, assai compiaciuto di possedere il ritratto del capo scuola ed il quadro del valente allievo. Questo fu certo ben presente al Frizzoni, che dispose i due dipinti uno in prossimità dell'altro.

Accostamenti talvolta mancati, suscitano invece perplessità: è il caso dei due paesaggi di Jan Tielens (nn. 67 e 82), nati come *pendants*, ma esposti addirittura su due pareti differenti.⁵⁶ E ciò non poteva che rendere ancor meno incidente la sparuta presenza dei dipinti fiamminghi rispetto ai ben più numerosi olandesi.

Il centro della terza parete (lato est), di fronte all'ingresso, era occupato dal prediletto *Giovane fumatore* di Jaan Molenaer (n. 87) attorno

54. Cfr. G. FRIZZONI, 'La Galleria Morelli', cit., pp. 68-69, ed il testamento di Morelli in appendice.

55. Cfr. G. FRIZZONI, 'La raccolta del Senatore...', cit., p. 226; e id., 'La Galleria Morelli', cit., pp. 64-65.

56. L'osservazione del distacco ostensivo dei due dipinti si basa sulla ricostruzione fotografica proposta. Le perplessità in ordine ad una siffatta esposizione sono superabili in considerazione della grande distanza dei numeri catalogici dei due dipinti: il catalogo del 1892, come confermato dal confronto con le descrizioni della galleria, fu redatto seguendo rigorosamente l'ordine topografico,

a cui si situavano altri quadri di genere: dai due dipinti in *pendant* di Job Berkheyde (n. 85, *Scena di mercato*, e n. 89, *Interno di una chiesa*), alla *Rissa di contadini* di Peter Bruegel (n. 86), sino al *Banchetto di contadini* di Joos Craesbeck (n. 84). Sul lato sinistro della parete spiccava l'opera dell'altro caposcuola nordico: il *Ritratto virile* di Franz Hals (n. 83, dipinto di indubbia qualità pittorica oggi attribuito dubitativamente a Philippe de Champaigne).

L'andamento piramidale della distribuzione delle opere in questa parete era contraddetto dalla grande tela con il *Ritratto del Senatore Giovanni Morelli* di Franz Lembach (n. 90) all'estrema destra, che, oltre a turbare l'equilibrio visivo dell'allestimento, male si accordava con le preoccupazioni di omogeneità cronologica del Frizzoni. Ma fu certamente il Frizzoni stesso a decidere quella forzatura, per provocare un'esperienza percettiva di sicuro effetto e indiscutibile valenza simbolica: il visitatore in procinto di accedere alla Galleria Morelli, attraverso il canocchiale delle porte in asse delle due sale, avrebbe trovato ad accoglierlo il senatore *in effigie*.⁵⁷

Il centro dell'ultima e stipata parete (lato sud) a destra entrando, era occupato dal *Ritratto virile* del Romanino (n. 98) e dal *Riposo dalla fuga in Egitto* di Giovanni Cariani (n. 100). Al solito, attorno a questi erano collocati quadri affini per cronologia e scuola: la *Madonna con Bambino e San Gerolamo* e *La Samaritana al pozzo* del Moretto (nn. 96 e 101, il primo dei due dipinti è oggi considerato opera di scuola), il *Ritratto virile* del Cariani (n. 99) ed il *Riposo dalla fuga in Egitto* di scuola veneziana (n. 97, ora attribuito a Francesco Vecellio). Marginalmente trovavano spazio anche le poche opere più tarde della raccolta: il *Paesaggio* di Salvator Rosa (n. 92, ora considerato di scuola napoletana del XVII secolo) e il *Ritratto di fanciulla* (n. 94) allora creduto di Pietro Longhi, ma oggi restituito a Jacopo Ceruti. Naturalmente in una raccolta che sottintendeva tante relazioni con Bergamo, non avrebbe potuto mancare un'opera di Giovan Battista Moroni: come tale era proposta il *Ritratto di vecchio* (n. 95) oggi attribuito all'allievo Giovan Paolo Cavagna.

È interessante notare infine come questa parete accogliesse anche due 'cimeli' della *connoisseurship* morelliana: la copia da Giorgione (n. 103) della *Madonna con Bambino e Santi* del Prado, donato da Henry Layard in occasione dell'attribuzione dell'originale al maestro di Castelfranco

57. Cfr. G. FRIZZONI, 'La raccolta del Senatore...', cit., p. 218.

proposta dal Morelli, e la 'riproduzione grafica', posta accanto alla *Samaritana al pozzo*, del *Redentore col devoto* della Raccolta Lochis, attribuito al Moretto dal Morelli stesso.⁵⁸

Parti di predelle e cassoni, lacerti di affreschi strappati, brani di cicli con storie profane, ritagli di tavole, pannelli di polittici smembrati: la raccolta non potrebbe non dichiarare ai nostri occhi ciò che di fatto essa fu, cioè una collezione di frammenti. Né diverso avrebbe potuto essere l'esito dell'assidua attività del conoscitore ottocentesco, il cui campo d'azione era fortemente condizionato da due componenti, l'una di natura estetica, l'altra strutturale legata alle note vicende che segnarono nel XIX secolo la storia del patrimonio artistico italiano.

Tra l'affermarsi del culto del frammento con l'avvento dell'estetica romantica⁵⁹ e il determinarsi di una situazione di sradicamento delle opere d'arte dai contesti d'origine, diretta conseguenza delle 'deportazioni' di quadri nel periodo rivoluzionario e napoleonico, delle reiterate attuazioni di provvedimenti di soppressione di enti religiosi e del progressivo disperdersi delle quadriere gentilizie, sotto la spinta di un mercato artistico sempre più aggressivo in funzione del nuovo collezionismo privato e pubblico, si muoveva la ricerca indiziaria di Giovanni Morelli.

L'ormai riconosciuta autonomia estetica del singolo pezzo da museo, in un periodo che vide la formazione delle principali gallerie nazionali europee, imponeva la necessità di ricondurre criticamente le singole opere ad un 'nuovo' sistema di relazioni: dalla ricerca degli elementi essenziali per ritrovare la perduta identità dei dipinti attraverso l'attribuzione, alla rispettiva ricollocazione nel ricostruito percorso creativo dei singoli artisti sino al riconoscimento dell'appartenenza a scuole e ambiti culturali e al loro reciproco influenzarsi.

Di tale acribia e lavoro critico la Collezione Morelli offriva fondamentale testimonianza nell'allestimento del 1892, forte di precisi richia-

58. Layard e Morelli visitarono insieme il Prado nella primavera del 1872, fu in quell'occasione che Layard commissionò la copia per donarla a Morelli. Cfr. G. FRIZZONI, *La Galleria Morelli...*, cit., pp. 87-88. I sondaggi compiuti sui fondi di disegni e stampe dell'Accademia, attualmente in corso di catalogazione, hanno dato esiti negativi per il reperimento della 'riproduzione grafica' del quadro del Moretto citata da G. Frizzoni in 'La Galleria Morelli', cit., p. 68. Nella restituzione fotografica dell'allestimento la presunta posizione della riproduzione è stata indicata con un quadrato grigio.

59. Il tema estetico del 'culto del frammento' come 'notissima eresia romantica' è stato convincentemente posto in relazione al metodo attributivo morelliano da E. WIND in 'Critique of connoisseurship', cit., p. 65 dell'edizione italiana, Milano, Mondadori, 1977. Sulle implicazioni epistemologiche del metodo si veda il già citato saggio di C. GINZBURG.

mi all'impegno critico del suo creatore sia nelle scelte attributive che nella diretta comparazione sincronica delle scuole.

Gustavo Frizzoni aveva dunque allestito le due sale della Galleria Morelli alla Carrara con intelligente rispetto dei significati dell'attività collezionistica del senatore e con un rigore storiografico che non trovava riscontro nelle altre sale dell'Accademia dove le opere, pur suddivise in sezioni per nuclei di provenienza, erano raggruppate per lo più per generi o dimensioni e solo sporadicamente e a piccoli gruppi per scuole. Certo, egli si trovò ad essere nella posizione migliore per farsi interprete del pensiero allestitivo del Morelli: l'adesione senza riserve agli assunti critici del maestro,⁶⁰ l'assidua frequentazione della sua casa — abitavano molto vicini a Milano — e l'esatta conoscenza delle opinioni del Morelli sulle opere donate (favorita anche dalla possibilità di accedere alle pur incomplete note manoscritte morelliane, appositamente stese per la redazione di un catalogo delle opere da legare all'Accademia), corroborate dalla solida posizione legale che gli derivava dall'essere nel contempo esecutore testamentario e custode della collezione, gli permisero di agire con autorevole cognizione di causa.

Se dalle testimonianze scritte è stato possibile ricostruire la già accennata duplice finalità perseguita dal Frizzoni nell'ordinare la collezione, la restituzione anche visiva dell'allestimento che qui si propone sembra confermare l'efficacia del risultato. Non solo i fulcri parietali erano effettivamente occupati dai 'capolavori' di Pesellino, Botticelli, Giovanni Bellini, Donatello, Fabritius e Molenaer, attorno ai quali si svolgeva il discorso critico delle derivazioni e comparazioni, ma lo stesso andamento piramidale — così inequivocabilmente gerarchico —⁶¹ del profilo allestitivo di ogni parete, oltre a permettere di sfruttare nel migliore dei modi la luce proveniente dall'alto (evitando affollamenti negli angoli,

60. Gustavo Frizzoni espose sistematicamente le proprie valutazioni sulla metodologia critica del Morelli in 'Morelli e la critica moderna', *Archivio Storico dell'Arte*, III, n. 2, 1897, pp. 81-103 e n. 3, 1897, pp. 245-247.

61. Tale gerarchia trova ulteriore conferma nel valore venale attribuito ai dipinti nell'*Elenco dei quadri*, ms., 1893, AAC., VIII Assicurazioni, sudd. 1-2-3, redatto a fini assicurativi. I valori indicati, ben lontani da quelli correnti di mercato com'è desumibile dai già citati cenni di Frizzoni in materia e da un pur relativo confronto con le stime offerte dalla perizia dei quadri della Galleria Borghese del 1897 (cfr. G. AGOSTI, op. cit.), vedono infatti il primato dei quadri di centro parete: dalla *Virginia Romana* del Botticelli (£. 15000), alla *Favola del satiro* di Fabritius (£. 14000) alla *Madonna con Bambino* di Giovanni Bellini (£. 10000); tra le opere di minor stima (£. 50) figurano buona parte dei dipinti posti ai margini delle pareti.

meno illuminati e di più difficile fruibilità per il pubblico), veniva a confermare la gerarchizzazione proposta nell'accentuare ulteriormente la preminenza dei dipinti collocati sull'asse mediano delle pareti.

Nel 1892 erano dunque i tre nuclei Carrara, Lochis e Morelli a caratterizzare il volto della Pinacoteca.

L'ingresso della nuova raccolta impresso insieme un sigillo di novità e di continuità alla storia dell'istituzione: fu ulteriore conferma della vocazione del museo a divenire testimonianza del collezionismo privato cittadino, ben diversificato ed esemplificato nei diversi esiti temporali,⁶² mentre introdusse esempi di scuole pittoriche prima non rappresentate con l'arrivo di consistenti nuclei di opere d'area toscana, ferrarese e soprattutto fiammingo-olandese, sino ad allora quasi del tutto assenti; fu infine indice di nuovi orientamenti storiografici e museografici. Ma soprattutto, l'esempio della donazione del senatore e l'efficace allestimento che ne derivò ridiedero nuova linfa alla tradizione, in quegli anni languente, dei lasciti d'opere d'arte da parte dell'aristocrazia cittadina: il Novecento registrerà infatti significative accessioni a partire da quella assai cospicua della raccolta di Francesco Baglioni (1900).

Ma l'ordinamento della pinacoteca per nuclei collezionistici non era destinato a durare: con il radicale intervento realizzato nel 1912 da Corrado Ricci, che operò la fusione dei nuclei Carrara e Lochis, il carattere fondamentale del museo a oltre un secolo dalla sua fondazione venne abbandonato a favore di un incerto e incompiuto riordino per cronologie e scuole. Né pare possibile affermare che la conservazione del nucleo morelliano nel riallestimento del 1912 fosse dovuta ad altro che all'ottemperanza di ancor troppo recenti vincoli legali. Come

62. Dalla pratica dell'erudito conoscitore settecentesco, al gusto tesaurizzatore dell'amatore di belle arti della prima metà del secolo XIX, sino alla metodologia scientifica del conoscitore del secondo Ottocento, i tre nuclei Carrara, Lochis e Morelli dovevano contrapporsi ed esaltarsi vicendevolmente nell'allestimento dell'epoca. È importante ricordare l'esistenza di numerose fonti sulle consistenze e sugli allestimenti delle raccolte; oltre a quelle già citate in riferimento a Morelli, basti qui segnalare: B. BORSETTI, *Catalogo degli quadri esistenti nella Galleria del Nobile Signor Conte Giacomo Carrara*, ms., 1796, Biblioteca dell'Accademia Carrara, senza segnatura (con schizzi acquarellati delle pareti, documento di fondamentale importanza versa in precarie condizioni di conservazione); e [Giuseppe Fumagalli], *Elenco dei Dipinti. Galleria Lochis*, ms., 1866, AAC., IV Gallerie, sudd. 2.

già accennato il tempo non tardò a svelare il vero orientamento ormai seguito, in linea del resto con quello della quasi totalità dei musei italiani: alle prime intromissioni di dipinti di altra provenienza operate nel 1938,⁶³ fece seguito negli anni post-bellici lo smembramento definitivo della collezione (1952-55),⁶⁴ che rese del tutto illeggibili quei significati storico-culturali così eloquentemente espressi dall'allestimento del 1892.⁶⁵

MATTEO PANZERI

63. Il parziale riallestimento della Galleria Morelli è testimoniato da due progetti del 1938 (AAC., senza segnatura) e dalla fotografia (AAC., senza segnatura) che dimostra l'attuazione di tale intervento.

64. Cfr. L. ANGELINI, 'Il nuovo ordinamento della pinacoteca della Accademia Carrara di belle arti in Bergamo', *Musei e Gallerie d'Italia*, n. 2, 1957, pp. 5-13; e l'opuscolo *Galleria dell'Accademia Carrara di Bergamo. Elenco delle opere esposte*, Bergamo, s. ed., [1958]. Sul tema delle ricostruzioni museali post-belliche e sul rapporto valenze estetiche - valenze storiche delle opere musealizzate, si veda il denso saggio di M. DALAI EMILIANI, 'Musei della ricostruzione in Italia, tra disfatta e rivincita della storia', in *Carlo Scarpa a Castelvecchio*, catalogo della mostra a cura di Licisco Magagnato, Milano, Edizioni di Comunità, 1982, pp. 149-170. Desidero ringraziare la professoressa Dalai Emiliani per i preziosi consigli ed aiuti prestatimi.

65. Tra i diversi e importanti interventi di Andrea Emiliani sulla figura di 'storico potenziale' del museo, oltre al fondamentale saggio 'Musei e museologia', in *Storia d'Italia*, vol. V, t. II, Torino, Einaudi, 1973, pp. 1615-1655, ci si riferisce più specificamente a 'Il museo, opera chiusa', in *Dal museo al territorio*, Bologna, Alfa, 1974, pp. 51-75, e a 'I materiali e le istituzioni', in *Storia dell'arte italiana*, vol. I, Torino, Einaudi, 1978, pp. 98-162, in particolare pp. 146-147.

APPENDICE I

Testamento di Giovanni Morelli. Dagli atti del notaio Gerolamo Alemani di Milano, rogito n. 1765/3308, 2 marzo 1891.

« Testamento.

Milano 6 aprile 1889 nella mia abitazione in Via Pontaccio - 14 - al secondo piano.

Io Giovanni Giacomo Lorenzo Morelli o Morell del fu Giovanni, Senatore del Regno, desidero che quanto sono ora per disporre sia riguardato come l'ultima mia volontà.

A mio erede universale nomino mio cugino germano da parte di mia madre, Sig.r Cav.e Giovanni Zavaritt, cittadino di Bergamo, cogli obblighi seguenti:

1) di consegnare tutti i miei quadri (dipinti), che si trovano tanto in questa mia abitazione di Milano come presso il restauratore Sig. Cav.e Luigi Cavenaghi a Milano = alla Accademia Carrara di Bergamo = alle seguenti condizioni, che il Custode di questa mia Raccolta sarà l'amico mio Sig. Dott. Gustavo Frizzoni. L'alto dominio sulla raccolta stessa spetterà al Sindaco della città di Bergamo. I quadri dovranno esservi collocati in tre apposite stanze o sale, illuminate da un lucernario, secondo i desiderii ed i consigli del suddetto Signor Gustavo Frizzoni, il quale a suo tempo nominerà un suo successore nella custodia e così di seguito. Nessun quadro potrà essere rimosso dal posto o restaurato o copiato senza il permesso del Custode. Qualora l'Accademia Carrara non accettasse queste condizioni, la mia raccolta di quadri passerebbe al Museo Civico di Milano.

2) Tutte le mie stampe, e i disegni originali, che si trovano nel mio appartamento di Milano, li lascio all'amico *Gustavo Frizzoni*, mio esecutore testamentario, colla preghiera di donarli alla sua morte a questo Museo Civico di Milano.

3) Lascio l'angelo in terra cotta di *Benedetto di Maiano*, nonché la Madonna col putto di *Iacopo della Quercia* e l'altra Madonna col putto in terra cotta nella stanza di pranzo alla suddetta Accademia Carrara di

Bergamo coll'obbligo di collocare le tre opere d'arte sopra appositi piedestalli in una delle sale della quadreria, che porterà il mio nome.

4) Lascio il busto di marmo di A. Roscelli ed il bassorilievo in marmo nella stanza detta di *Giambellino*, al mio amico Marchese *Emilio Visconti-Venosta*, in Milano.

5) Lascio il quadretto in legno col ritratto in profilo di giovane donna, creduta opera di Leonardo da Vinci, alla mia buona amica Donna *Laura Minghetti*, a Roma.

6) Lascio la mia scrivania nel salotto del Timoteo Viti alla mia vecchia e cara amica Signora *Clementina Frizzoni*.

7) Lascio il coffanetto istoriato nella mia camera da letto all'amico *Teodoro Frizzoni*.

8) Lascio l'altro coffanetto giapponese nella mia camera da letto alla mia parente Signora *Emma Andreossi*, in Milano.

9) Lascio tutti i miei libri che si riferiscono all'arti belle alla Biblioteca di Brera in Milano.

10) Lascio la piccola scrivania nella stanza di *Giambellino* alla mia cara amica Signora *Lina Ginouliac*, nata *Frizzoni*.

11) Lascio al mio cugino *Giulio Zavaritt*, figlio di Giovanni, lire diecimila, perché se n'acquisti il cavallo da sella da me promessogli.

12) Lascio alla mia figlioccia *Irma Richter*, figlia del Sig. Dott. *Giampaolo Richter*, dimorati in Firenze, lire cinquecento, perché s'acquisti un ricordo di me.

13) Lascio il Ritrattino di *Francesco Pourbus* rappresentante un ragazzo che tiene una mela in mano, a S. M. *l'Imperatrice Vittoria Vedova di Federico III*.

14) Lascio il paracamino ricamato in oro con topolini e uccellame, nella camera così detta degli Olandesi, alla mia buona amica Dama *Mariquita d'Adda*.

15) Lascio i due tappeti persiani l'uno quadrato e l'altro lungo alla Sig. *Ottavia Guerrini*, nata *Antinori*, a Roma.

16) Lascio il bottone di piviale in ottone filigranato, sopra l'étagere nella camera così detta degli Olandesi, all'amico Conte *G. B. Camozzi-Vertova*, Senatore del Regno.

17) Lascio i miei quattro Candelieri d'argento all'amica Marchesa *Natalia Farinola*, nata *Corsini*.

18) Lascio l'orologio da viaggio sulla Caminiera all'amica *Maria Vaj*, a Firenze.

19) Lascio il mio spillo col moretto all'amica Signora *Teresa Vaj*, a Firenze.

- 20) Lascio la piccola seggiola verdognola nella stanza degli Olandesi alla mia buona zia Signora *Amalia Zavaritt*.
 - 21) Lascio la pelle d'orso che mi serviva da tappeto all'amico *Teodoro Frizzoni*.
 - 22) Lascio l'armadio grande nella mia stanza da letto alla mia cara amica *Teresa Vaj* di Firenze.
 - 23) Lascio i miei gemelli d'oro di camicia e la mia spilla colla perla a *Pietro Antinori*.
 - 24) La mia tavola coi piedi di bronzo la lascio alla Signora Marchesa *Emilia Antinori*.
 - 25) Il portacroce dipinto dal Borgognone, nella mia camera da letto, lo lascio alla Sig. *Eleonora Antinori, nata Corsini*.
 - 26) Il mio spillo con greca d'oro lo lascio all'amico *Luigi Cavenaghi*, pittore.
 - 27) Il mio armadio antico con borchie d'argento nella camera degli Olandesi lo lascio all'amico *Roberto Antinori* di Firenze.
 - 28) Lascio i miei tre bronzetti sull'étagere nella stanza degli Olandesi all'amico Dr. *Giampaolo Richter*, a Firenze.
 - 29) Lascio la mia [catena] d'oro dell'orologio alla mia Cugina Baronessa *Elena d'Ellrichshausen*, a Stuttgard.
 - 30) Lascio lire 2.000 = duemila = all'*Istituto dei Rachitici* di Bergamo.
 - 31) Lascio la somma di lire 100.000, diconsi centomila, perché con gli annui interessi di essa somma sia creato un premio da concedersi a quel giovine della città e provincia di Bergamo, il quale in un triennio presenti la migliore opera scientifica. I giudici del concorso saranno nominati uno dall'Ateneo di Bergamo, un altro dall'Accademia Scientifica-Letteraria di Milano, un terzo dall'Accademia ossia Istituto Scientifico di Venezia, un quarto dal Sindaco di Milano ed un quinto dal Ministro della Pubblica Istruzione. Il premio conterà in Lire 5.000 e dovrà servire al premiato per un viaggio di perfezionamento nell'una o nell'altra delle Università di Germania.
 - 32) Lascio inoltre *alle due figlie della Signora Morffa Losanna*, figlia di mia cugina *Emma Paoly*, maritata Keyser, cinquemila lire per cadauna.
 - 33) Lascio *al figlio di Anna Paoly*, maritata Wieland, mia cugina germana, cinquemila lire.
 - 34) Lascio *ai due figli maschi di mio cugino Augusto Paoly*, cinquemila lire per cadauno.
- Desidero d'esser sepolto nel Camposanto di Milano, in mezzo ai miei compaesani italiani e non fra i Protestanti esteri, voglio che il trasporto

della mia salma abbia luogo la mattina *alle ore cinque* e senza alcun accompagnamento ufficiale e pompa, né desidero che si pronuncino discorsi alla mia tomba, né si spediscono degli annunzi di morte ai conoscenti; basterà un semplice avviso nella Gazzetta patria di Bergamo.

Nomino a miei esecutori testamentari i miei amici Signori Teodoro e Gustavo Frizzoni di Bergamo.

Il mio patrimonio consiste in azioni di rendita pubblica (L. 110.000) da me depositata alla Cassa di Risparmio a Milano,

in 20 Azioni della Banca Nazionale Toscana,

in 33 del Prestito Comunale di Livorno,

in 30 Azioni della Banca Nazionale del Regno d'Italia,

in 35 *idem* della Fabbrica Raffineria Zuccheri ligure-lombarda,

in 35 Azioni del Credito Fondiario della Cassa di Risparmio di Milano.

Questi effetti pubblici trovansi nel mio scrigno nella stanza da letto.

= Firmato = Giovanni Morelli Senatore del Regno».

APPENDICE II

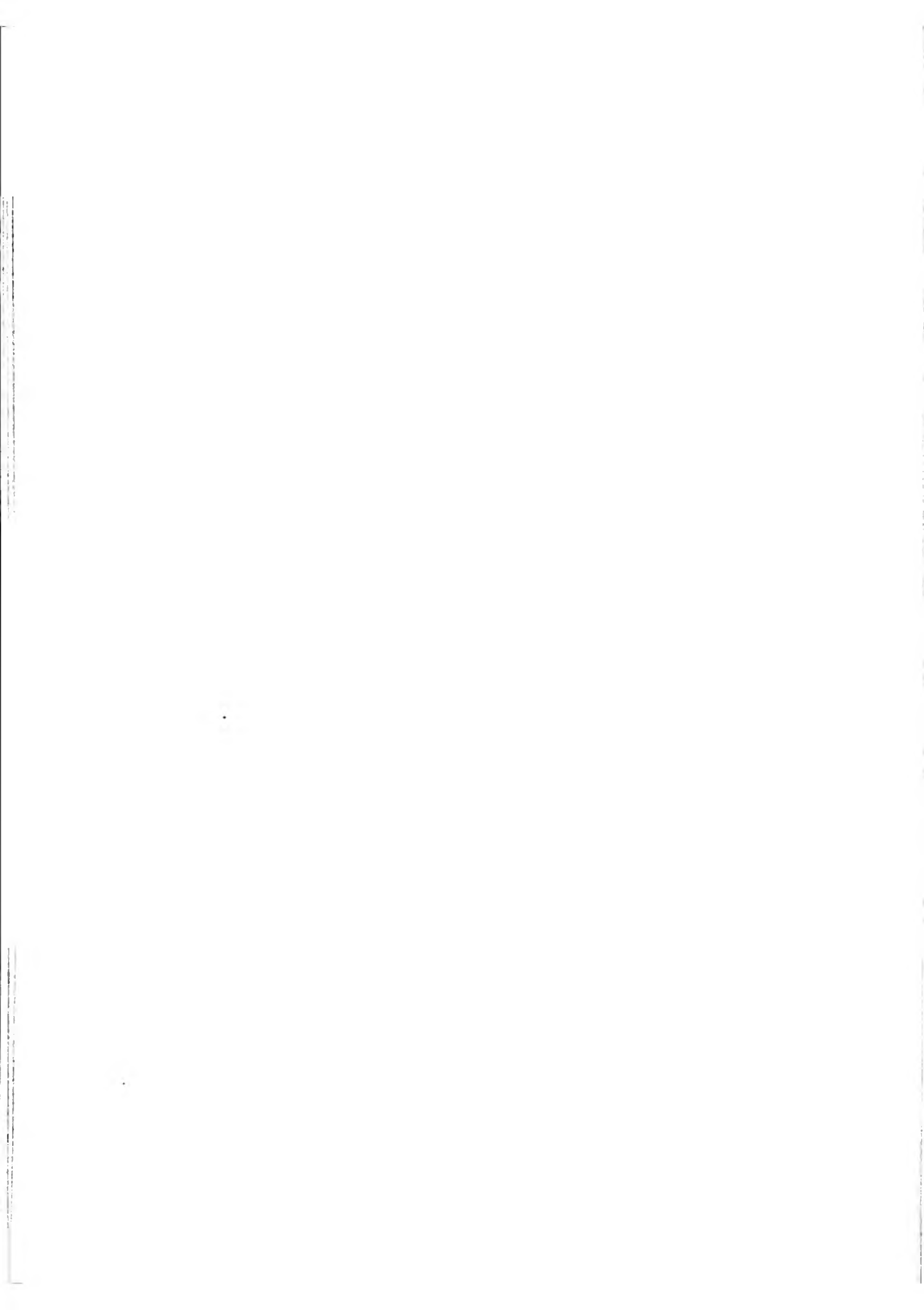
Catalogo delle opere d'arte del Sen. Dott. Giovanni Morelli legate a questa Accademia e costituenti la Galleria Morelli, Bergamo, Bolis, 1892.

Avvertenza:

I dati contenuti nel testo del catalogo, cui è riservata la parte sinistra delle tavole, sono stati integrati, nella parte destra, con le seguenti informazioni:

- 1) numero di catalogo attuale (F. Rossi, 1979);
- 2) attribuzione attuale; ove non compaia, s'intende confermata quella del 1892;
- 3) note sulla provenienza (entro i limiti di quanto esposto nel saggio).

Il Catalogo qui riprodotto è conservato nella Biblioteca Civica di Bergamo.





SALA PRIMA

(Scuola toscana XV secolo).

1. — *Assalto di una città sotto il vessillo fiorentino.*

Davanti di cassone - Tav. m. 0,41 x 1,12 (*)

Carotto Francesco, nato a Verona nel 1470, morto nel 1546. (Scuola veronese).

2. — *Giudizio di Salomone.*

Tav. m. 0,25 x 0,38.

Civerchio o Verchio Vincenzo, di Crema, cittadino onorario di Brescia. Di questo pittore nato nella seconda metà del secolo xv si hanno notizie fino al 1540, allievo del Foppa. (Scuola milanese).

3. — *L'Annunciazione di M. V. e due Santi.*

Altarino a due piccole antelle. Queste sole sono dipinte all'interno ed all'esterno - m. 0,33 x 0,27.

(*) NB. La prima indicata è l'altezza, la seconda la larghezza.

931/503;

Apollonio di Giovanni;
proveniente da Pal. Rucellai di Firenze.

971/504.

974/505.

Giottesco.

4. — *Tavoletta antica con Santi.*

M. o, 25 x o, 45.

(Autore Toscano) probabilmente Domenico di Michelino nato nel 1417, morto nel 1491.

5. — *S. Bonaventura (?)*

Tav. m. o, 28 x o, 32.

Nicolò da Foligno, nato circa il 1430, morto nel 1492. (Scuola umbra).

6. — *Un Angelo.*

Tav. m. o, 23 x o, 18

Luini Bernardino. È ignoto il luogo e l'anno in cui nacque; viveva ancora nel 1530. (Scuola lombarda leonardesca milanese).

7. — *Madonna col bambino e S. Giovanni.*

Tav. m. o, 22 x o, 18.

Tisi Benvenuto detto il Garofolo, nato a Garofolo (Ferrara) nel 1481 morto 1559. (Scuola ferrarese).

8. — *Madonna col bambino.*

Tav. m. o, 13 x o, 11.

917/538;
Mariotto di Nardo.

924/508;
Pseudo Giovenone;
Acquistata a Firenze.

947/514;
Baldassarre Estense.

981/509.

955/510.

Pesello Francesco detto il Pesellino, nato a Firenze nel 1422, morto nel 1457. (Scuola toscana) allievo di Fra Filippo Lippi.

9. — *Un giudizio in tribunale.*

Tav. m. o, 43 X o, 48.

Lorenzo (Don) di Giovanni monaco degli Angeli a Firenze. Nato 1370 (?) morto 1425 (?)

10. — *Cristo morto.*

Tav. m. o, 33 X o, 25.

Pesello Francesco detto il Pesellino, suddetto.

11. — *L'ultima novella del Decamerone di Giovanni Boccaccio* (novella X^a, giornata X^a).

Tav. m. o, 43 X 1. 10.

(Autore Toscano) (come al n. 5).

12. — *S. Tomaso (?) in cattedra.*

Tav. m. o, 28 X o, 32.

Giottesco. (Vedi n. 4).

13. — *Tavoletta antica con Sante*

Tav. m. o, 25 X o, 45.

921/511.

918/515.

922/512;
proveniente da Pal. Gherardi di Firenze.

923/507;
Pseudo Giovenone;
acquistato a Firenze.

916/506;
Mariotto di Nardo.

Cicognara Antonio. (Scuola ferrarese) sec. XV.

14. — *S. Caterina con devota.*

Tav. m. o, 30 x o, 22.

Zaganelli Francesco da Cotignola, (Scuola delle Romagne), scolaro del Rondinelli e operava ancora nel 1518.

15. — *S. Antonio che predica ai pesci.*

Tav. m. o, 21 x o, 28.

Quercia Jacopo (della) nato nel 1371 alla Quercia nel contado sanese, morto nel 1438.

16. — *Madonna col Bambino.*

Terra cotta.

Pisano Vittore, detto il Pisanello, veronese, nato verso il 1380, morto nel 1451. (Scuola veronese).

17. — *Ritratto di Lionello d'Este, Duca di Ferrara,* dal 1441 al 1450, e per il quale eseguì anche diverse medaglie.

Tav. m. o, 28 x o, 19.

1013/516.

1014/517.

S. 28;
bottega di Jacopo della Quercia.

919/519;

già in collezione Costabili, poi in casa Barker a Londra.

(Scuola di Lorenzo Costa), ferrarese.

18. — *Vulcano*.

Tav. forma rotonda diam. 0,22.

Signorelli Luca da Cortona, nato circa il 1441, morto nel 1523. (Scuola toscana).

19. — *S. Rocco*, figura intiera.

Tav. m. 0,30 x 0,17.

Signorelli Luca, suddetto.

20. — *Madonna col bambino*.

Tav. centinata m. 0,52 x 0,35.

Botticelli Sandro di Mariano Filipepi, detto il Fiorentino, nato nel 1447, morto nel 1510. (Scuola toscana).

21. — *Ritratto di Giuliano de' Medici*, busto.

Tav. m. 0,60 x 0,40.

Boltraffo Gio. Antonio, patrizio milanese, nato nel 1467, morto nel 1516, allievo di Leonardo da Vinci. (Scuola lombarda leonardesca milanese).

22. — *Il Redentore*, mezza figura.

Tav. m. 0,26 x 0,21.

952/520;

Francesco Raibolini detto il Francia.

932/521;

bottega di Luca Signorelli.

933/522.

927/524.

927/527;

Andrea Salaino.

Baldovinetti Alessio, nato a Firenze nel 1427, morto nel 1499. (Scuola fiorentina).

23. — *Ritratto dell'Autore*, dipinto di propria mano e ritrovato in un angolo del coro di S. Trinità a Firenze.

Pezzo di muro forma rotonda diam. o, 23.

Signorelli Luca, suddetto.

24. — *S. Sebastiano*, figura intiera.

Tav. m. o, 30 x o, 17.

Botticelli Sandro, suddetto.

25. — *Virginia Romana*.

Tav. m. o, 82 x 1, 65.

Preda o De-Predis Ambrogio, milanese, allievo di Leonardo da Vinci. A Vienna nella collezione d'Ambras, trovasi il ritratto dell'imperatore Massimiliano I^o, in tavola, segnato: Ambrosius de pdis mlanen 1502.

26. — *Ritratto d'uomo*, busto.

Tav. m. o, 43 x o, 35.

Bellini Giovanni, nato a Venezia nel 1428, morto il 29 novembre 1516. (Scuola veneziana).

937/528;
già nella chiesa di S. Trinita di Firenze.

934/523;
bottega di Luca Signorelli.

929/525;
acquistato all'asta del Monte di Pietà di Roma nel 1871 per Giovanni Melli, poi in collezione Morelli a Milano.

975/529;
già in casa Bozzotti a Milano, acquistato nel 1856.

27. — *Madonna col bambino.*

Tav. m. 0,73 x 0,57.

(Scuola milanese). XVI secolo.

28. — *Ritratto d'uomo, mezzo busto, di profilo.*

Tav. m. 0,47 x 0,25.

Botticelli Sandro, suddetto.

29. — *Il Redentore.*

Tav. m. 0,47 x 0,33.

Viti Timoteo, nato a Urbino nel 1467, morto nel 1523. Allievo di Francesco Francia e di Lorenzo Costa. (Scuola bolognese)

30. — *Santa Margherita con un ramo di palma nella mano destra, mentre colla sinistra tiene incatenato il drago.*

Tav. m. 0,28 x 0,20.

(Scuola toscana) XV secolo.

31. — *S. Giovanni Evangelista, due terzi di figura.*

Tav. m. 0,81 x 0,55

Albertinelli Mariotto (di Biagio), nato a Firenze nel 1474, morto nel 1515. (Scuola toscana).

857/530;
bottega di Giovanni Bellini.

976/547;
scuola ferrarese, fine secolo XV.

928/526;
bottega di Sandro Botticelli;
acquistato a Firenze.

944/532;
acquistato a Roma.

938/533;
Lorenzo Costa;
acquistato presso un antiquario di Firenze nel 1867.

32. — *Due Santi.*

Due tavolette di m. 0,38 x 0,19 ciascuna.

(Scuola fiorentina). XV secolo.

33. — *L'Arcangelo con Tobio.*

Tav. m. 0,54 x 0,40.

Tisi Benvenuto detto il Garofolo, suddetto.

34. — *Madonna col bambino e S. Giuseppe.*

Tav. m. 0,37 x 0,30.

Maiano Benedetto (da) intagliatore in legno,
scultore ed architetto, nato a Firenze nel
1442, morto nel 1497.

35. — *Angelo*, in terra cotta.

Pesellino Francesco, suddetto.

36. — *S. Girolamo e S. Francesco.*

Tav. m. 0,47 x 0,30.

Fiorenzo di Lorenzo, di Perugia, nato tra il
1440 ed il 1445, morto intorno al 1522.

37. — *S. Girolamo, penitente.*

Tav. m. 0,38 x 0,28.

939/534 e 940/534;
Raffaello Sanzio.

930/535;
Francesco Botticini;
già in collezione Costabili.

954/536.

S. 27;
acquistata a Firenze.

920/513;
Pseudo Pier Francesco Fiorentino.

946/539.

(Scuola di Lorenzo Costa).

38. — *S. Maria Maddalena.*

Tav. m. o,55 M o,41.

Tisi Benvenuto detto il Garofolo, suddetto.

39. — *Proprio ritratto*, non finito.

Tav. m. o,40 M o,29

Fossano Ambrogio detto il Borgognone milanese operava dal 1483 al 1523. (Scuola milanese).

40. — *S. Giovanni evangelista.*

Tav. centinata m. 1,18 M o,45.

Dono del signor dott. Gustavo Frizzoni per accompagnare il n. 43.

Bellini Giovanni, suddetto.

41. — *Madonna col bambino*, fondo a paese Scognato IOANNES BELLINUS P.

Tav. m. o,83 M o,66.

(Scuola fiorentina). In questo dipinto si riscontrano i modi di Lorenzo di Credi.

42. — *Adorazione del bambino.*

Tav. m. o,20 M o,56.

953/540;

Domenico Panetti;
già in collezione Costabili.

956/541;

scuola ferrarese, secolo XVI;
già in collezione Costabili.

1032/542;

non appartenente alla collezione Morelli a Milano. Già in una chiesa di Bergamo, acquistata dal Morelli nel 1857, poi donata a G. Frizzoni.

958/531;

già nella chiesa di S. Maria della Pace ad Alzano, indi in casa Noli, acquistata nel 1868 per G. Melli, poi in collezione Morelli a Milano.

935/544;

Lorenzo di Credi.

Fossano Ambrogio detto il Borgognone suddetto.

43. — *S. Maria*, figura intiera, coll'aspersorio e il drago ai piedi.

Tav. centinata m. 1,18 x 0,45.

Montagna Bartolomeo, nato a Orzinuovi (Brescia) si ha notizie di questo pittore dal 1480 al 1523 nel qual anno morì in Vicenza (Scuola veneta).

44. — *S. Gerolamo*, segnato *Opus. bartholomei montagna*.

Tav. m. 0,65 x 0,59.

Bonsignori Francesco, nato a Verona nel 1455: operò molto in Mantova ove morì nel 1519. Scolaro probabilmente di Alvise Vivarini, più tardi di Andrea Mantegna. (Scuola veneta padovana).

45. — *Miracolo di un santo*.

Tav. m. 0,34 x 0,51.

Balducci Matteo, nato a Fontignano, territorio di Perugia, tra il 1480 e il 1490.

46. — *Clelia*, che con una sua compagna passa il Tevere a cavallo.

Tav. ottagonata m. 0,7 $\frac{1}{2}$.

978/543;

già in una chiesa di Bergamo, acquistata dal Morelli nel 1857.

960/545;

già in casa dei conti Marenzi a Bergamo alta.

968/546.

945/548;

Amico Aspertini.

Landi Naroccio da Siena, nato nel 1417, morto nel 1500.

47. — *Madonna col bambino.*

Tav. m. o, 53 x o, 38.

Panetti Domenico, nato a Ferrara verso il 1460, morto fra il 1511 e il 1512.

48. — *Tre Santi.*

Tela m. o, 66 x o, 48.

Credi Lorenzo (Lorenzo di Andrea d'Oderigo), nato a Firenze nel 1459, morto nel 1537.

49. — *Madonna col bambino.*

Tav. m. o, 73 x o, 57.

Libri Girolamo (dai) nato a Verona nel 1474, morto nel 1556.

50. — *S. Giovanni con libro in mano.*

Tela m. o, 39 x o, 45.

(Scuola fiorentina).

51. — *Ritratto d'uomo, busto, con mani.*

Tav. m. o, 57 x o, 42.

Morone Francesco, nato a Verona nel 1474 circa e morto nel 1529. (Scuola veronese).

925/549;
già posseduta dal sacerdote Michelangelo Lenzi (1778).

949/550;
già in collezione Costabili.

936/551;
Ridolfo Bigordi detto il Ghirlandaio.

969/552;
Domenico Morone.

1009/553;
Ridolfo Bigordi detto il Ghirlandaio?

52. — *Madonna col bambino.*

Tela m. 0,56 × 0,45

Donatello, scultore fiorentino, nato nel 1386, morto nel 1466.

53. — *Madonna col bambino.*

Basso rilievo in terra cotta, centinato m. 0,76 × 0,63.

Matteo di Giovanni; da Siena, nato intorno al 1435, morto nel 1495.

54. — *Madonna con santi ed angeli.*

Tav. m. 0,68 × 0,44 (triangolato in alto).

Mariotti Bernardino, da Perugia. (Scuola umbra del XV secolo).

55. — *Il Redentore morto con la B. V. e le Pie Donne.*

Tav. m. 0,47 × 0,34.

Coltellini Michele, ferrarese, nato 1480, morto nel 1542.

56. — *Presentazione al Tempio.*

Tav. m. 0,61 × 0,81.

Cima Giovanni Battista da Conegliano. Fiorì dal 1489 al 1508; ignorasi l'anno di sua na-

970/554

S. 29;
imitazione da Donatello;
acquistata a Firenze.

926/556.

943/557.

950/558;
già in collezione Costabili.

scita e credesi morto dopo il 1517. (Scuola veneta).

57. — *Madonna col bambino,*

Tav. m. 0,59 x 0,48.

Grandi Ercole di Giulio Cesare, nato a Ferrara circa il 1460, morto nel 1531. Allievo di Lorenzo Costa. (Scuola ferrarese).

58. — *Caino ed Abele.*

Tela m. 1,18 x 0,78.

959/559;
Giovan Battista Cima da Conegliano?

951/560;
Boccaccio Boccaccino;
già in collezione Costabili.



SALA SECONDA

Pontorno (da) Jacopo di Bartolomeo Car-
rucci nato nel 1494, morto nel 1557. (Scuola
fiorentina).

59. — *Ritratto di Baccio Bandinelli, giovinetto.*

Tav. m. 0,47 x 0,38.

Bazzi Gio. Antonio detto il Sodoma, nato a
Vercelli nel 1477, morto a Siena nel 1549.
(Scuola milanese).

60. — *Madonna col bambino.*

Tav. m. 0,55 x 0,41.

Basaiti Marco, nato nella seconda metà del
XV secolo. Le sue notizie come artista inco-
minciano col 1490 e vanno fino al 1521. (Scuola
veneziana).

61. — *Ritratto d'uomo, mezza figura.*

Tav. m. 0,85 x 0,67.

942/561;

Pier Francesco Foschi.

979/562;

scuola spagnola, secolo XVI.

961/563.

Ubertini Francesco detto il Bachiacca, fiorentino, allievo di Pietro Ferrigno, morto nel 1557. (Scuola toscana).

62. — *Caino ed Abele.*

Tav. m. 0,57 × 0,69.

Ferrari Defendente, da Chivasso. XV e XVI secolo. (Scuola vercellese).

63. — *Un concerto in aperta campagna.*

Tav. m. 0,37 × 0,78.

Cavazzola, Paolo Morando detto il Cavazzola, veronese, nato nel 1486, morto nel 1522. (Scuola veronese).

64. — *Ritratto di dama*, mezza figura.

Tela m. 0,95 × 0,74.

Bronzino Angelo, nato a Monticelli presso Firenze nel 1502, morto nel 1572. (Scuola fiorentina).

65. — *Ritratto d'uomo coperto d'armatura*, mezza figura.

Tav. m. 0,55 × 0,44.

Bazzi Giovanni Antonio detto il Sodoma, suddetto.

941/564.

983/565;
scuola romana, 1530 circa.

973/566.

943/567;
Agnolo Tori detto il Bronzino?

66. — *Ritratto di un individuo fantastico.*

Tav. m. o, 56 x o, 43

Tilen Giovanni, nato nel 1589, morto nel 1630.
(Scuola fiamminga).

67. — *Paesaggio.*

Tav. m. o, 27 x o, 69.

Backer Giacomo, nato nel 1608 o 1609, morto
nel 1651. (Scuola olandese).

68. — *Bambino con nido d'uccelli in mano.*

Tav. m. o, 48 x o, 37.

Hoet Gerardo (il vecchio), nato nel 1648, morto
nel 1733. (Scuola olandese).

69. — *Catacombe.*

Tav. m. o, 16 x o, 22.

Elsheimer Adriano o Abramo da Francfort ove
nacque nel 1578, morto a Roma nel 1620.
(Scuola tedesca).

70. — *Paese con macchiette.*

Rame m. o, 16 x o, 23.

Netscher Gaspare, nato a Eidelberga nel 1668,
morto all'Aia nel 1721. (Scuola olandese).

980/568;
scuola milanese, secolo XVI.

1002/569.

989/576;
dal Monte di Pietà di Roma.

1030/571

1006/572;
acquistata all'asta del Monte di Pietà di Roma nel 1871.

71. — *Ritratto di dama.*

Tela m. 1, 15 M o. 90.

Goijen Giovanni (Van) nato nel 1596, morto nel 1656. (Scuola olandese).

72. — *Marina.*

Tav. ottagonale m. o, 36 M o, 46.

Backer Giacomo, suddetto (Scuola olandese).

73. — *Ritratto di bambino con ghirlanda in mano.*

Tav. m. o, 48 M o, 37.

Savery Rolando, nato nel 1576, morto nel 1639. (Scuola fiamminga).

74. — *Paesaggio.*

Tav. m. o, 25 M o, 37.

Ostade Adriano (Van) nato a Haarlem nel 1610, morto nel 1685. (Scuola olandese).

75. — *Colloquio di contadini.*

Tav. m. o. 20 M o, 10.

Savery Rolando, suddetto.

76. — *Paesaggio*

Tav. m. o, 25 M o, 37.

1029/573.

999/574.

988/575;
dal Monte di Pietà di Roma.

1000/578.

993/577;
Adriaen van Ostade?

1001/579.

Fabritius Bernardo, operava dal 1650 al 1672.
(Scuola olandese).

77 — *La favola del satiro e del villano*. Segnato
B. Fabritius 1662.

Tela m. 0,95 x 1,91.

Palamedes Antonio, nato nel 1601, morto nel
1673. (Scuola olandese).

78. — *Ritratto di giovinetta*.

Tav. m. 0,47 x 0,37.

Maes Nicola, nato nel 1632, morto nel 1693.
(Scuola olandese).

79 — *Ritratto d'uomo*. Segnato *N. Maes*.

Tav. m. 0,53 x 0,46.

Rembrandt (Van-Ryn), nato a Leida nel 1606,
morto nel 1669. (Scuola olandese)

80. — *Ritratto di dama*, datato 1635.

Tela m. 0,78 x 0,64.

Gryef Adriano, fiorì nel secolo XVII si crede
in Anversa. (Scuola fiamminga).

81 — *Cacciagione*.

Tav. m. 0,25 x 0,22.

990/580;
dal Monte di Pietà di Roma.

992/581.

987/582.

986/583;
Ferdinand Bol?;
dal Monte di Pietà di Roma.

1004/584.

Tilen Giovanni, suddetto. (Scuola fiamminga).

82. — *Paesaggio*.

Tav. m. 0,28 x 0,69.

Hals Francesco, nato ad Anversa intorno il 1580, morto in Haarlem nel 1666. (Scuola olandese).

83. — *Ritratto d'uomo*.

Tela m. 0,47 x 0,40.

Braesbeeck (Joos-Van) nato intorno al 1606. Nel 1654 viveva a Bruxelles. (Scuola fiamminga).

84. — *Banchetto di contadini*.

Tav. m. 0,57 x 0,65.

Berck-Heyde Job, nato in Haarlem il 27 gennaio 1630, morto il 23 novembre 1693, scolaro di Francesco Hals e di Iacopo di Wet. (Scuola olandese)

85. — *Mercato*.

Tela m. 0,59 x 0,49.

Brueghel Pietro, nato a Brueghel presso Breda nel 1525, morto nel 1563 a Bruxelles. (Scuola fiamminga).

86. — *Rissa di contadini*.

Tav. m. 0,22 x 0,30.

1003/570.

991/585;
Philippe de Champaigne?
dal Monte di Pietà di Roma.

994/586;
Joos van Craesbeck.

995/587.

1005/589.

Molenaer-Miense Giovanni, nato nel 1600, morto nel 1668. (Scuola olandese).

87. — *Giovane contadino che sta seduto d'avanti al camino fumando.*

Tav. m. 0,70 x 0,55.

Meer Giovanni Van der, nato a Harlem nel 1628, ed ivi morto nel 1691.

88. — *Paesaggio con querce.*

Tav. m. 0,45 x 0,48.

Berck-Heyde Iob suddetto. (Scuola olandese).

89. — *Interno con macchiette.*

Tela m. 0,47 x 0,45.

Lenbach Francesco, vivente.

90. — *Ritratto del senatore dott. Giovanni Morelli.*

Tela m. 1,33 x 0,90.

S. M. l'Imperatrice Vittoria (Imperatrice Federico di Germania)

91. — *Vanitas. Segnato, Victoria 1852.*

Tela m. 1,33 x 0,72.

997/590;
acquistato all'asta del Monte di Pietà di Roma nel 1871.

998/591;
Meindert Hobbema;
dal Monte di Pietà di Roma.

996/588.

915/595;
dono dell'autore a Giovanni Morelli (1886).

1008/611;
dono dell'autore a Giovanni Morelli.

Rosa Salvatore, nato in Arenella (Napoli) nel 1615, morto a Roma nel 1675. (Scuola napoletana).

92. — *Paesaggio*.

Tela m. 0,46 x 0,38.

Caracci Lodovico, nato a Bologna nel 1555, morto nel 1619. (Scuola bolognese).

93. — *Sacra Famiglia*.

Tela m. 0,40 x 0,51.

Longhi Pietro (detto il Falca), nato a Venezia nel 1702, morto nel 1785. (Scuola veneta).

94. — *Ritratto di fanciulla*, mezza figura.

Tela m. 0,65 x 0,59.

Moroni Giovanni Battista, nato a Bondo presso Bergamo, operò dal 1549 al 1578 anno della sua morte. (Scuola veneta).

95. — *Ritratto*, mezza figura.

Tela m. 0,73 x 0,60.

Bonvicino Alessandro detto il Moretto, nato a Brescia nel 1498, morto nel 1555. (Scuola veneta).

985/592;
scuola napoletana, secolo XVII.

984/593;
Giovanni Gioseffo dal Sole.

1007/594;
Jacopo Ceruti detto il Pitocchetto.

965/596;
Giovanni Paolo Cavagna.

96. — *Madonna col bambino e S. Gerolamo.*

Tav. m. 0,53 M 0,50.

(Scuola veneziana) del XVI secolo.

97. — *Madonna col bambino e S. Giuseppe.*

Tela m. 0,50 M 0,66.

Romanino Gerolamo, nato a Brescia intorno al 1486 ed ivi morto nel 1566. (Scuola veneta).

98. — *Ritratto d'uomo*, mezzo busto con mani.

Tela m. 0,71 M 0,55.

Cariani, Giovanni de' Busi detto Cariani, nato a Fuiplano al Brembo, Provincia di Bergamo tra il 1480 e il 1490 e morto nel 1541. (Scuola veneta).

99. — *Ritratto d'uomo*, busto con le mani.

Tela m. 0,71 M 0,55.

Cariani, Giovanni de' Busi, suddetto.

100. — *Madonna col bambino e S. Giuseppe.*

Tela m. 0,61 M 0,77.

Bonvicino Alessandro detto il Moretto da Brescia, suddetto. (Scuola veneta).

101. — *La Samaritana al pozzo.*

Tela m. 0,39 M 0,31.

966/597;
scuola di Alessandro Bonvicino.

1025/598;
Francesco Vecellio.

963/599;
Gerolamo Romani detto Romanino.

962/600;
acquistato nel 1856.

1023/601.

967/602.

Andrea da Manerbio. Secolo XVI. (Scuola veronese).

102. — *Madonna col bambino.*

Tela m. 0,57 M 0,46.

Barbarelli Giorgio detto Giorgione. (Copia all'acquarello da).

103. — *Madonna col bambino e Santi Rocco ed Antonio.* Copia del quadro esistente nella Regia Galleria di Madrid.

Carta m. 0,21 M 0,30.

Anguisola Sofonisba, nata in Cremona da famiglia nobile verso la metà del secolo XVI, morta nel 1616. (Scuola cremonese).

104. — *Sacra Famiglia.* Segnata e datata 1559.

Tela m. 0,35 M 0,30.

Gioffino Nicolò (dal Vasari chiamato Ursino). (Scuola veronese) fioriva in principio del secolo XVI.

105. — *Madonna col bambino.*

Tela m. 0,53 M 0,41.

Plazza Albertino, da Lodi. (Scuola lombarda del XVI secolo).

965/603;
Andrea da Manerbio?

DIS. 2770;
copia ottocentesca, dono di Henry Layard.

982/605.

972/606.

106. — *S. Rosa*, figura intera.

Tav. m. 0,41 M 0,14.

Bassanesco.

107. — *Ritrattino di una ragazza*.

Tela attaccata alla tav. m. 0,19 M 0,15.

(Scuola veronese) XVI secolo.

108. — *Ritrattino di uomo*.

Tav. m. 0,20 M 0,16.

(Ignoto).

109. — *Martirio di Santi*.

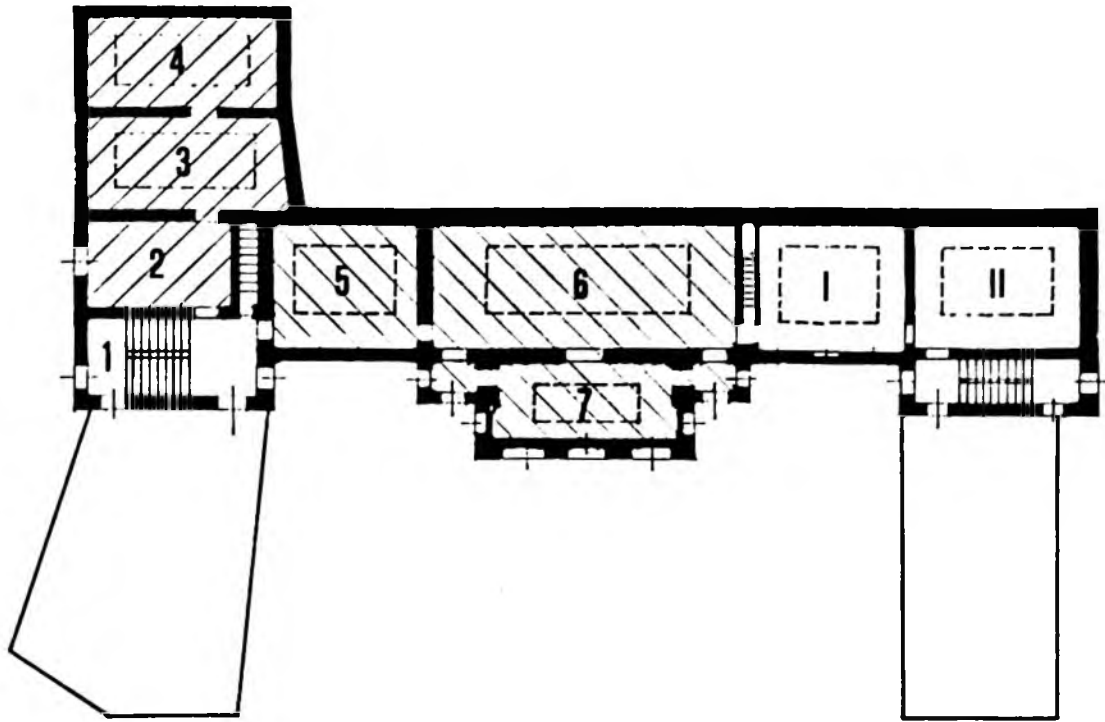
Quattro piccole tavolette, in una cornice, di m. 0,13 M 0,15 cad.

1015/607;
scuola ferrarese, secolo XVI.

1027/608;
Marietta Robusti del Tintoretto?

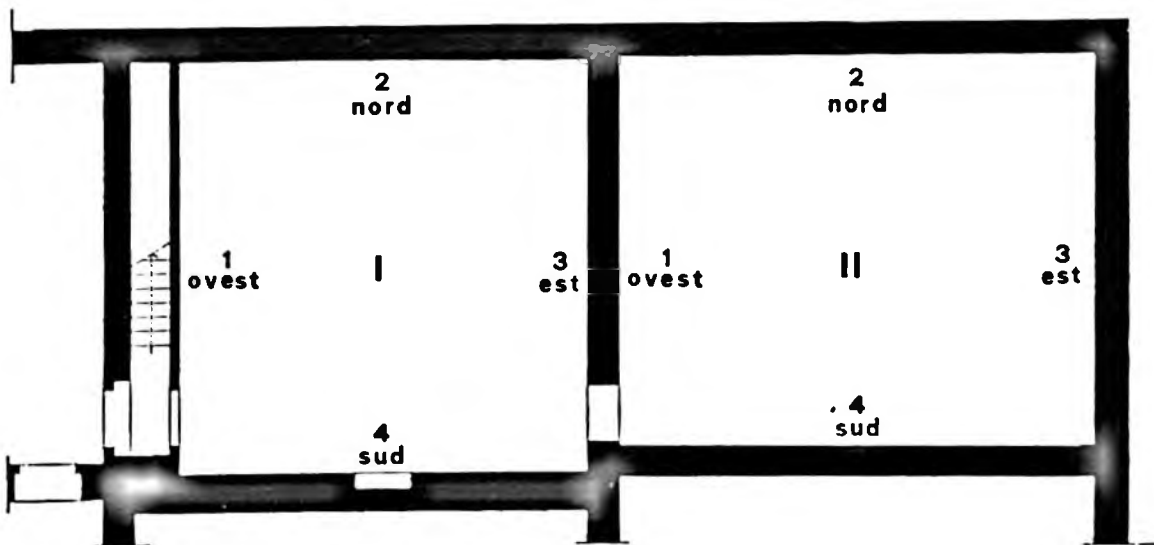
1026/609;
Domenico Brusaporzi?

1012/610;
Bartolomeo Ramenghi detto Bagnacavallo.

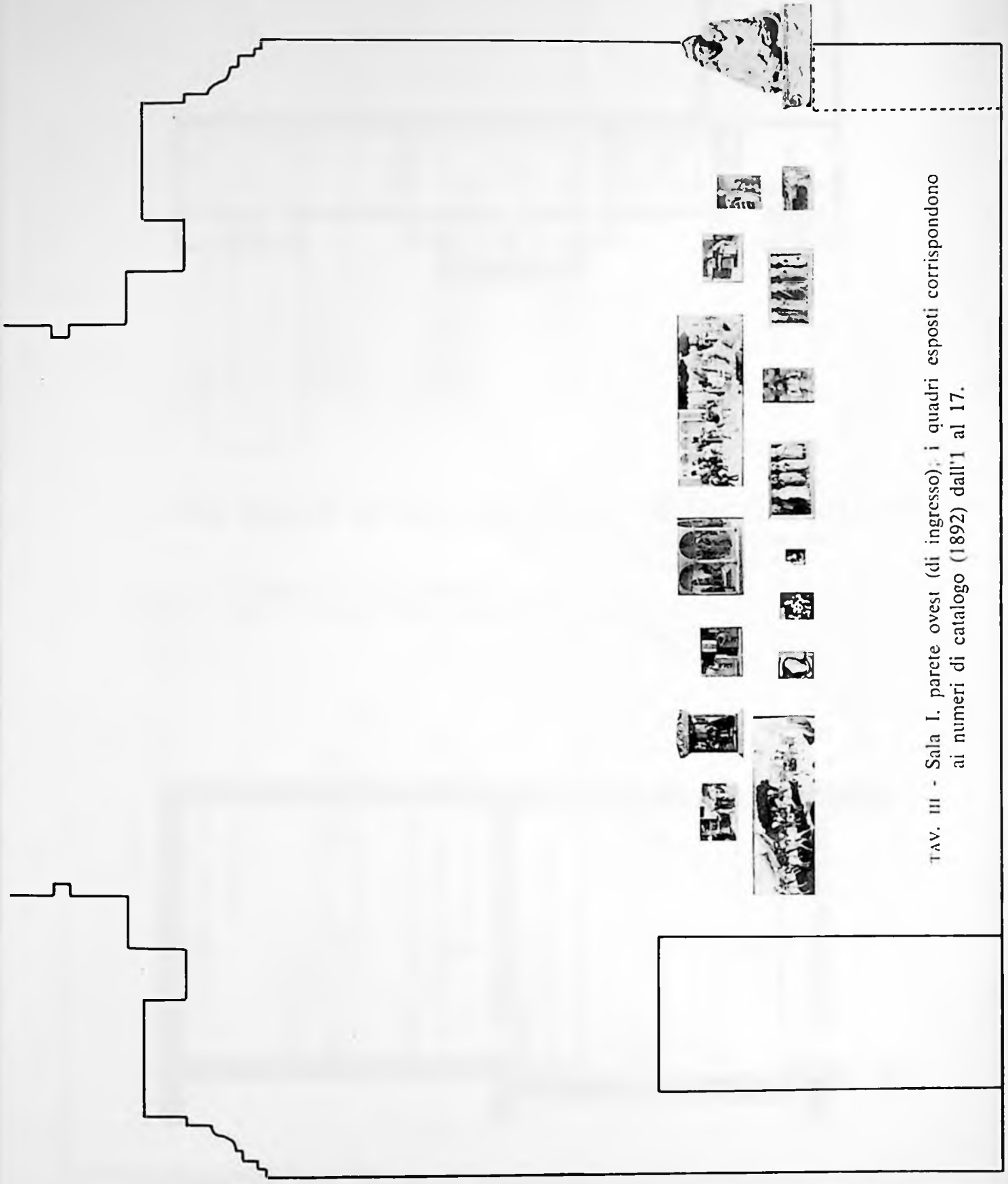


TAV. I - Accademia Carrara. Pianta del secondo piano con indicazione delle sale riservate alle tre collezioni nel 1892.

- 1 - Scalone di accesso
- 2, 3, 4 - Galleria Lochis (rispettivamente sala I, sala II e sala III)
- 5, 6, 7 - Galleria Carrara (rispettivamente sala I, sala II o Salone, sala III o Gabinetto)
- I, II - Galleria Morelli



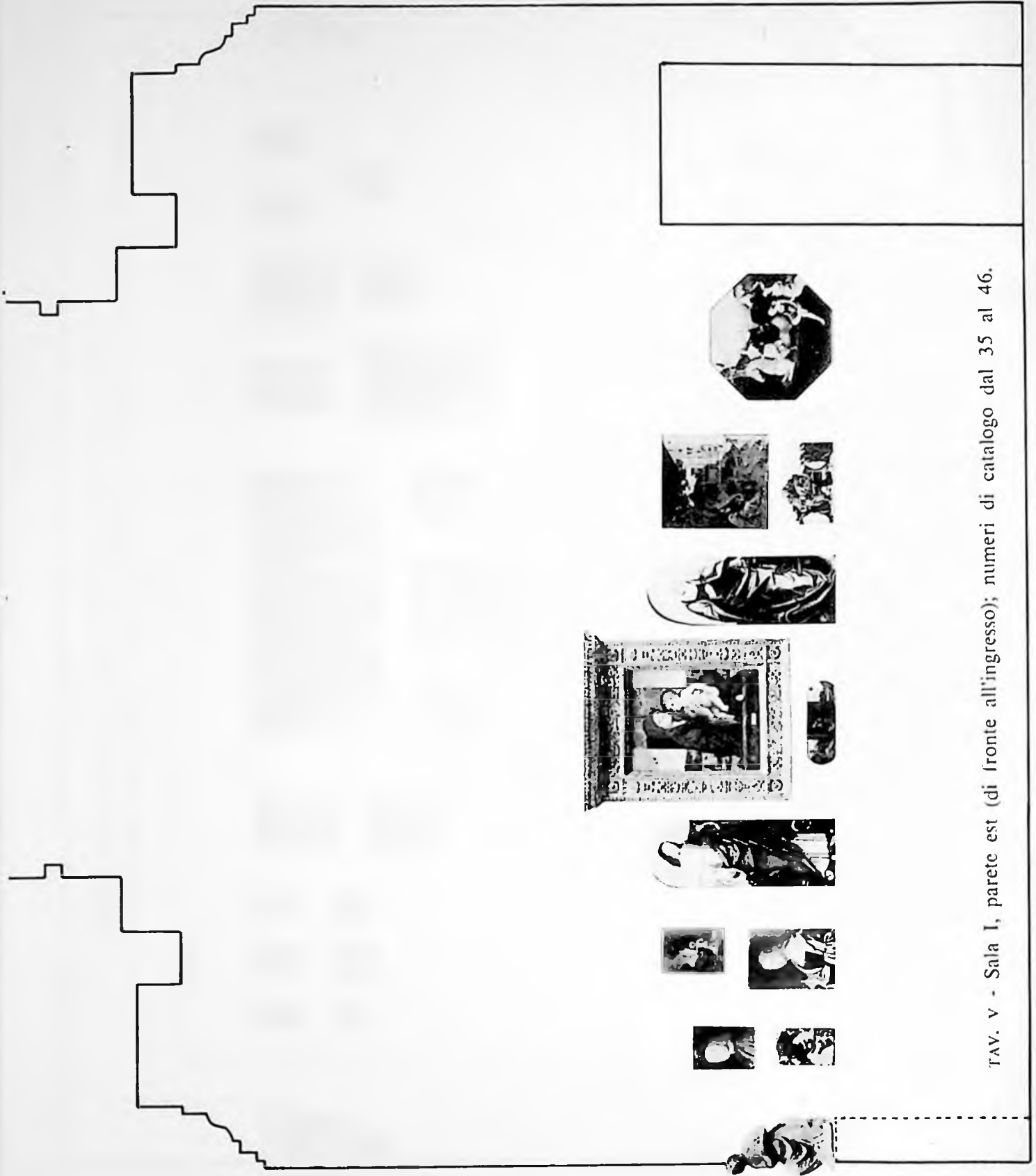
TAV. II - Pianta delle due sale della Galleria Morelli nel 1892 con indicazione della numerazione progressiva delle pareti e del loro orientamento.



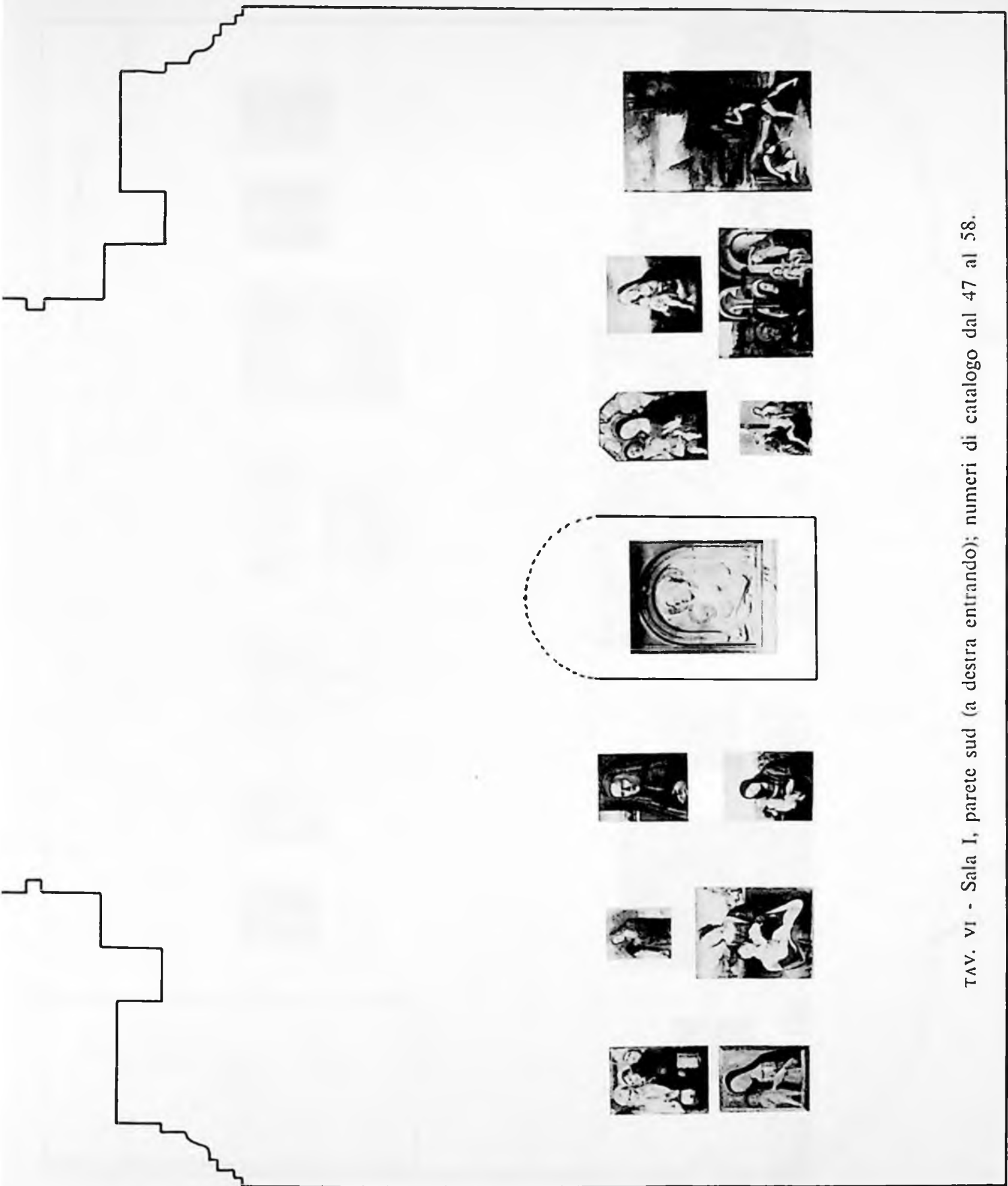
TAV. III - Sala I. parete ovest (di ingresso); i quadri esposti corrispondono ai numeri di catalogo (1892) dall'1 al 17.



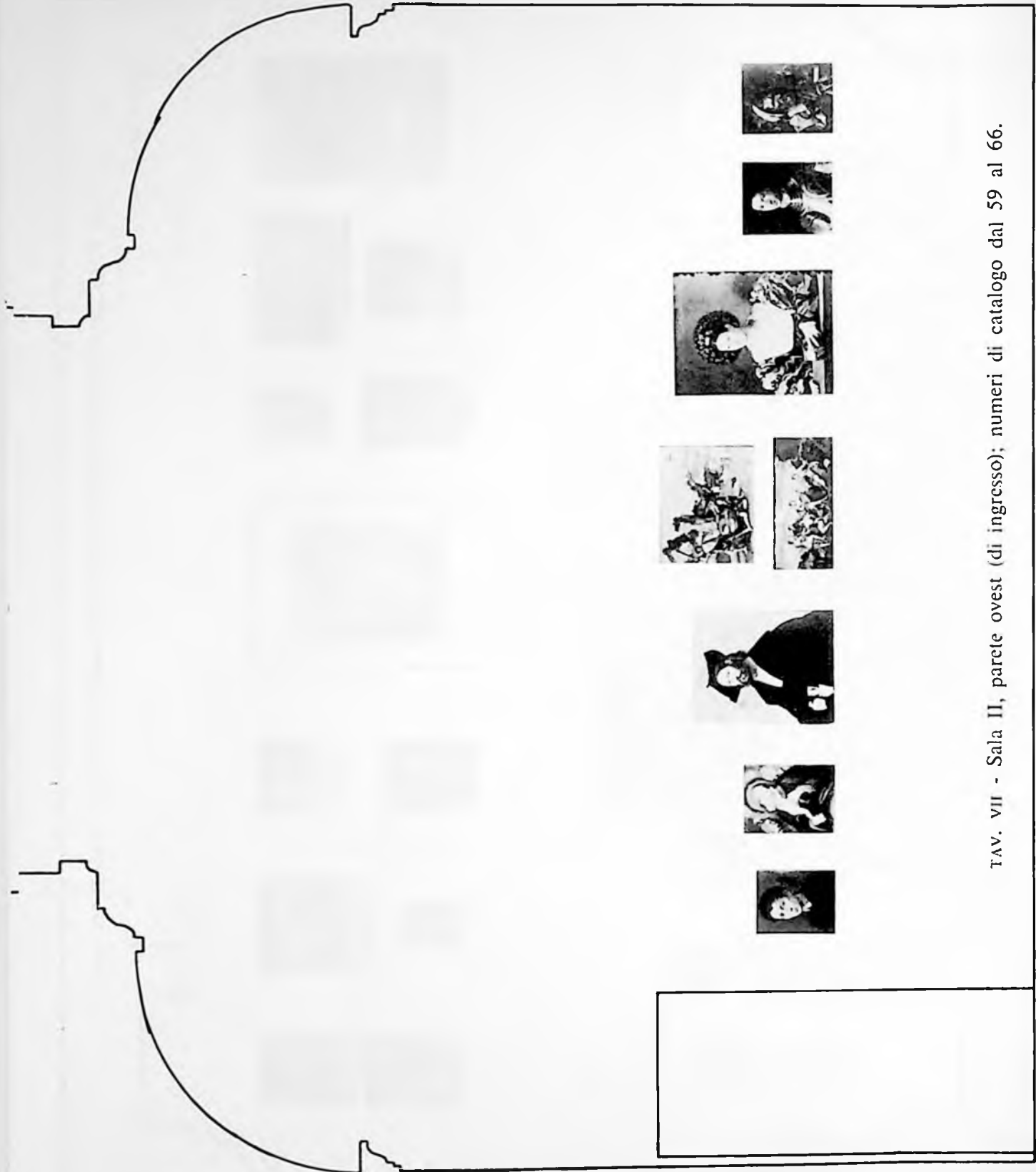
TAV. IV - Sala I, parete nord (a sinistra entrando); numeri di catalogo dal 17 al 35. Le due sculture d'angolo sono le stesse riprodotte nelle pareti ovest e est di questa sala.



TAV. V - Sala I, parete est (di fronte all'ingresso); numeri di catalogo dal 35 al 46.



TAV. VI - Sala I, parete sud (a destra entrando); numeri di catalogo dal 47 al 58.



TAV. VII - Sala II, parete ovest (di ingresso); numeri di catalogo dal 59 al 66.



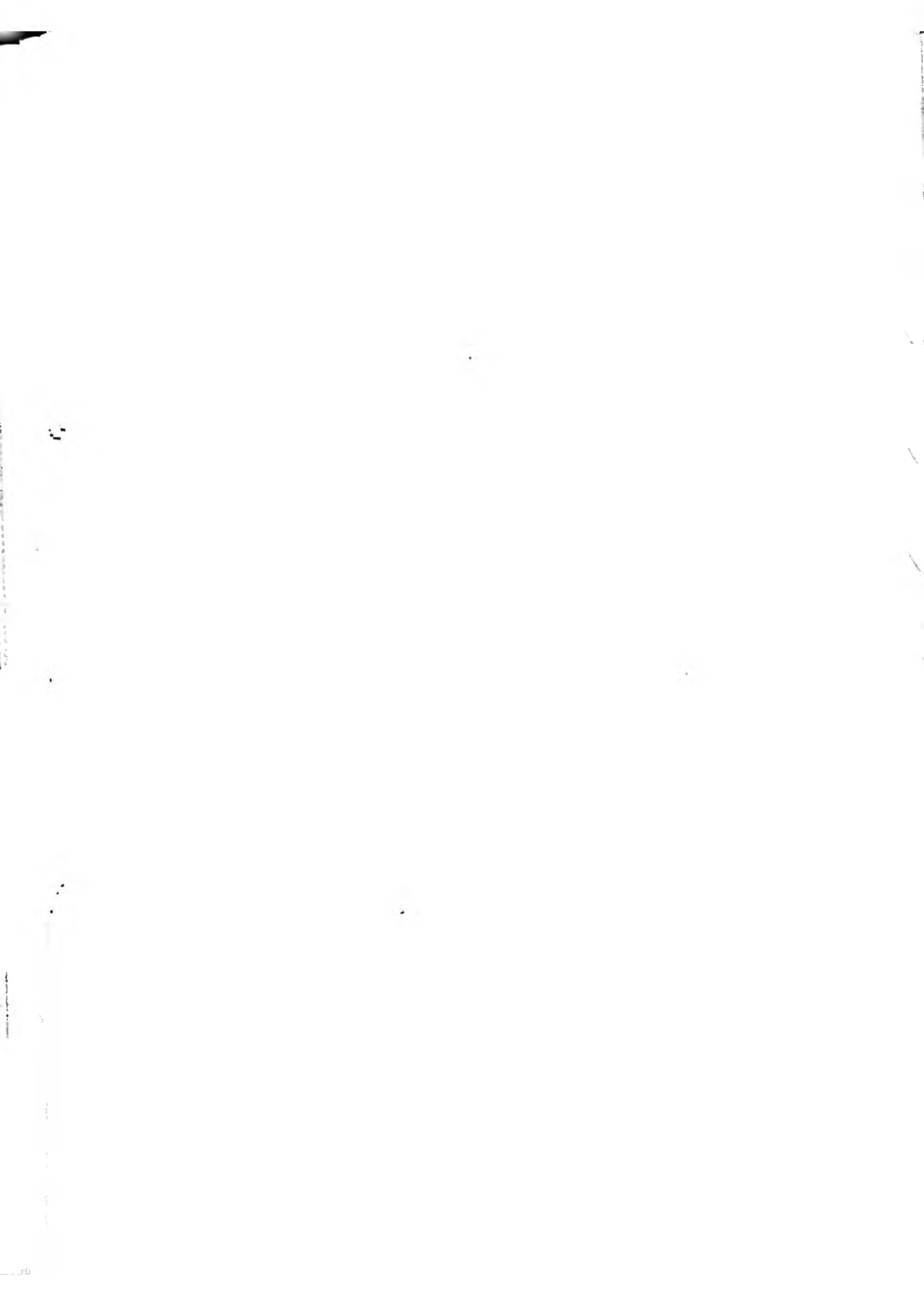
TAV. VIII - Sala II, parete nord (a sinistra entrando), numeri di catalogo dal 67 all'80.



TAV. IX - Sala II, parete est (di fronte all'ingresso); numeri di catalogo dall'81 al 91.



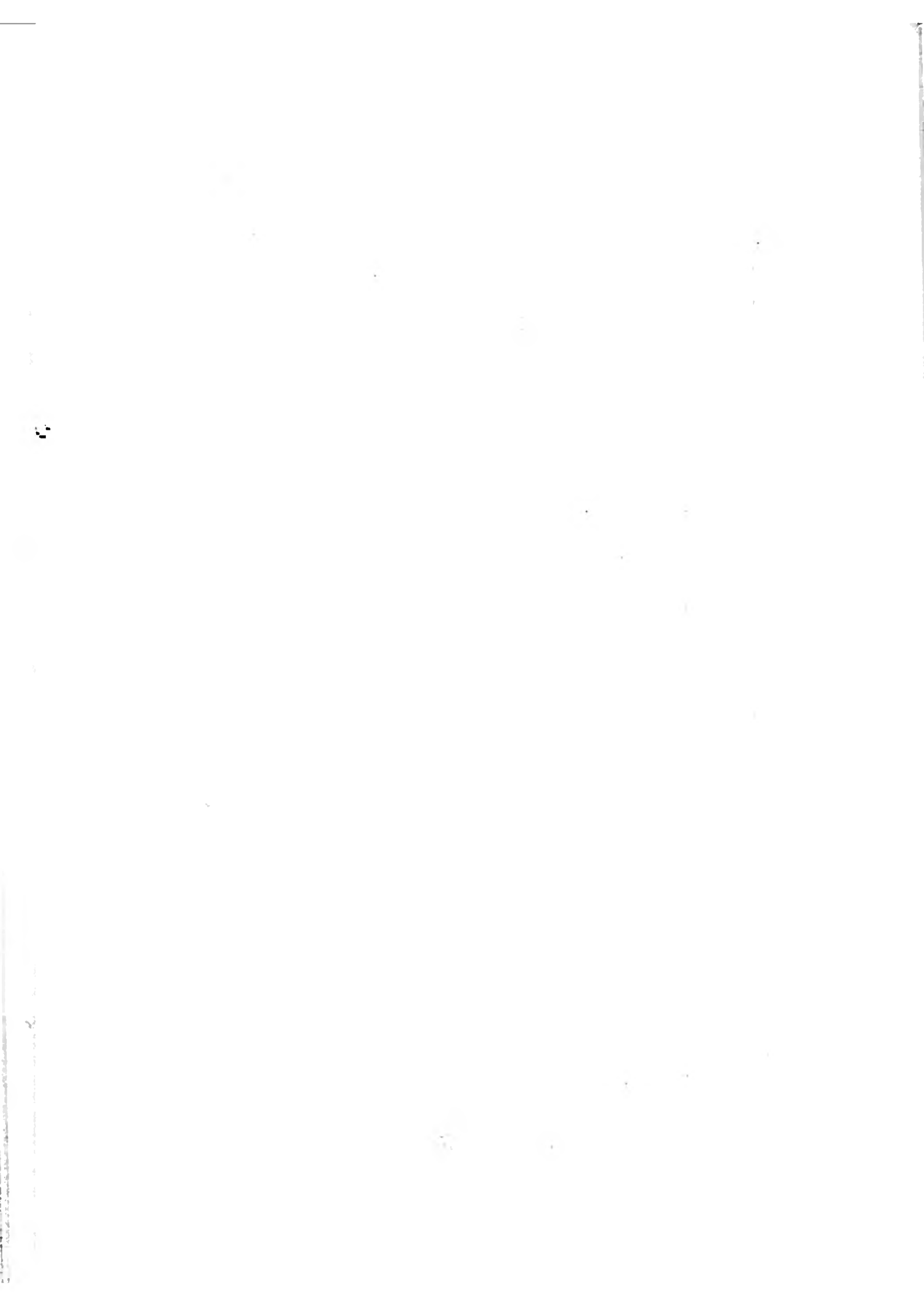
TAV. X - Sala II, parete sud (a destra entrando); numeri di catalogo dai 92 al 109.



QUADRI APPARTENENTI ALLA COLLEZIONE MORELLI NON ESPOSTI NEL 1892

Attribuzione 1911	Soggetto	Dimensioni	Attribuzione attuale	N. cat. attuale
1)	Ignoto Madonna con Bambino	51x39	Sc. fiorentina fine sec. XV	1010/696
2)	Ignoto San Giovanni Evangelista	22x21	Bottega di Benozzo Gozzoli	1011/699
3)	Ignoto Ritratto d'uomo con armatura	25x19	Scuola ferrarese sec. XVI	1016/700
4)	Ignoto Redentore benedicente	70x53	Sc. di Giovan Antonio Boltraffio	1017/694*
5)	Ignoto Madonna con Bambino e S. Giovannino	85x71	Scuola leonardesca	1018/693
6)	Ignoto San Giovannino nel deserto	60x44	Scuola leonardesca	1019/691
7)	Ignoto Sacra Famiglia al lavoro	22x19	Bartolomeo Schedoni	1021/698
8)	Ignoto Madonna con Bambino	86x63	Sc. fiorentina seconda metà sec. XVI	1022/692
9)	Ignoto Sacra Famiglia e San Giovannino	48x77	Francesco Vecellio (?)	1024/690
10)	Ignoto Cristo portacroce	107x90	Hans Holbein il Vecchio	1028/695

* L'opera va probabilmente identificata con il dipinto attribuito da Morelli a B. Luini ove il 'Cristo' è solo e di grandezza naturale', acquistato presso un antiquario di Firenze. Morelli parla del reperimento del quadro in una lettera a Federico Frizzoni trascritta parzialmente, senza indicazioni cronologiche nè di collocazione, da Margherita Ginouliac, cit., p. 55.



ALLE ORIGINI DELLA MODERNA ARCHIVISTICA: FRA GUARGUANTE DA SONCINO E L'ARCHIVIO DEI CARMELITANI DI ALBINO

1. Premessa

Come il precedente saggio dedicato all'Abbazia benedettina di Vallalta (n. 3 di questa rivista), il presente lavoro fa parte di una ricognizione sui documenti manoscritti riguardanti la storia di Albino, che ho tuttora in corso per la parte relativa agli archivi degli enti più antichi e/o soppressi. Al di là del *Repertorio d'archivio* che più avanti proporrò e che spero sia utile per la ricerca storica, colgo qui l'occasione per qualche osservazione sui criteri con cui l'archivio dei Carmelitani della Ripa fu organizzato nel 1666. Non intendo affrontare il problema del riordino degli archivi antichi,¹ ma ritengo quanto meno utile per il ricercatore un tentativo di definizione della 'logica' che ha ispirato l'organizzazione di un archivio, sia per il motivo storico-archivistico dell'unicità dell'archivio rispetto alle caratteristiche dell'ente che lo ha prodotto, sia per il motivo archivistico-pratico dei criteri di archiviazione adottati caso per caso; tanto più evidente e interessante, quest'ultimo aspetto, per l'epoca in questione, il sec. XVII, e tanto più urgente in questo nostro caso, in cui il materiale si presenta attualmente disordinato e tutt'altro che completamente definito, nonché mancante di un valido corredo archivistico.

2. Un archivio e la storia

Costruito il convento entro il 1460, in località Ripa di Desenzano, frazione del Comune di Albino, grazie a donazioni di molti privati e con il patrocinio della famiglia Comenduno, benemerita della Repubblica veneta, vi furono assegnati nel 1465 i Carmelitani della Congregazio-

1. Sull'argomento P. D'ANGIOLINI-C. PAVONE, *Gli archivi*, in *Storia d'Italia* Einaudi vol. 5, t. II (Documenti) pp. 1659 sgg.; G. CENCETTI, *Scritti archivistici*, Roma 1970, e gli articoli di L. SANDRI, C. PAVONE e altri in 'Rassegna degli Archivi di Stato'.

ne mantovana.² Il prosieguo della storia del convento potrà essere chiarito anche grazie alla documentazione da me visitata, almeno fino al 1666; per il secolo successivo gran parte dei documenti sono ancora da reperire, ma qualche atto relativo alla soppressione, antecedente il 1792, si può trovare sparso in diversi fondi dell'Archivio di Stato di Milano, oltre che presso quello di Venezia.

Nel sec. XVI il convento possedeva già due raccolte di 'memorie', realizzate a cura del priore G. Maria da Lonno, accanto a un buon numero di documenti tenuti in disordine: così li trovò fra Giovan Battista Guarguante da Soncino (1604-1682), a cui il Capitolo Generale della Congregazione affidò nel 1642 l'incarico di visitare gli archivi dei Conventi d'Italia per realizzare una storia della Congregazione stessa.³ Il compito venne svolto in più riprese fino alla produzione di tre opere manoscritte: *Collectanea rerum memorabilium in Carmelitica Congregatione* (scritto entro il 1645); *Annali delle cose della Congregazione carmelitana di Mantova...* (1655) e *Annales religionis, Congregationis et conventuum Congregationis Carmelitarum* (atti fino al 1675). Indipendentemente dall'integrità, ordine e agibilità degli archivi (e qualcuno gli fu addirittura vietato per assenza o indisponibilità del Priore),⁴ l'arduo compito non richiedeva a fra Guarguante la visita analitica e tanto meno il riordino di ciascuno di essi; nel caso del convento del Carmine di Bergamo, ad esempio, il suo lavoro produsse un *Quinterno scritto in latino dal padre Guarguante delle antichità del Convento e suo principio*:⁵ esso tratta brevemente della fondazione, della prima famiglia,

2. Per la data 1465, in assenza di fonti di prima mano, riporto il regesto di fra Guarguante negli *Annali: 1465. Breve di Papa Paolo II che commette al Vescovo di Bergamo, che havendo supplicato il Provinciale di Lombardia, et Isnardo Comenduno che una chiesa con casa, et ragioni da detto Isnardo, et Contino suo fratello fabricata, potesse essere data alli Padri Carmelitani d'Osservanza; della qual Chiesa, et casa la rendita è d'un fiorino d'oro. Conoscendo ciò esser vero, potesse mettere detti Frati in possesso. Pergamena. Breve primo.*

3. Su vita e opere di fra Guarguante, L. SAGGI, *La congregazione mantovana dei Carmelitani*, Roma 1954, pp. XXXVII-XXXVIII, con indicazione della collocazione delle opere mss. presso l'Archivio generale dell'Ordine. Dell'incarico del 1642 riferisce il Guarguante stesso, in *Annalia patrum*, c. 168r. Ringrazio per la gentile collaborazione il p. Emanuele Boaga, storico e archivista dell'Ordine.

4. L. SAGGI, *cit.*, p. XXXVIII nota 59, ove si riferisce delle visite di fra Guarguante, in diverse date, ai conventi di Bergamo, Bariano, Gorlago e della Ripa (qui 'Riva', come troveremo spesso in documenti sia dell'epoca che successivi).

5. Archivio di Stato, Milano: Fondo Religione, parte antica, cart. 2097: Carmelitani di Bergamo, Oggetti vari A-Z. Il quinterno reca l'autografo di fra Guarguante: *Ego frater IoBapta Guarguantus s. theologiae magister, Decreto Capituli Generalis (...) ut ex libris et scripturis huius Conventus (...) collegi, sia mea manu fideliter scriptum exposui. Anno 1643 die 3 Februarij.*

della costruzione e consacrazione della chiesa e di poche altre 'cose memorabili', concludendo con un *Catalogus patrum bene meritorum*; dalle citazioni emerge che le fonti sono quasi esclusivamente di seconda mano: *ex libro memorabilium, ex inventariis, ex libro fabricae, ex libro ligatorum*; in pochissimi casi *ex diplomate*. Nel caso invece della Ripa fra Guarguante, divenuto 'di famiglia' del convento, può permettersi un lavoro molto più esauriente:

havendo io f. Gio. Batta. Guarguanti da Soncino per decreto de' superiori viste, et lette le scritture à esso (convento) attinenti l'anno 1642, tuttavolta essendo stata la reuisione sudetta succinta, et breve, ritrovandomi in questo Convento di famiglia l'anno 1666 con maggiore diligenza, et più minutamente rilette tutte le scritture, e libri à instruttione così de' Padri d'esso Convento come universale della Congregatione ho formato la presente relatione, se non efficiente, e perfetta, almeno vicina ad una mediocre sodisfatione ⁶

Al di là dei fini e criteri propri dell'incarico avuto dalla Congregazione e a vantaggio del convento di cui è figlio, il frate si assume il compito del riordino dell'archivio, come appare dall'introduzione agli Annali che ne ha elaborato:

Informatione à Padri del Convento di S. Maria della Riva d'Albino. Havendo più volte conosciuto quanto danno apportasse à questo Convento l'ignoranza delli suoi Interessi et del suo stato, et quanta confusione causasse il tenere le scritture disordinate racchiuse entro à una Cassa, dove si consumavano, et marcivano, desideroso di riparare à tal male, procurai che entro ad un Armario chiuso a chiave fossero riposte, et entro à quello ordinatamente l'ho distinte, acciò quelli che leggeranno questi Annali più facilmente possino ritrovare quanto io riferisco; et per più facilità anco vi ho aggiunto la Tavola per Alfabeto minutissima.

Non faccio poi scusa, se non apportò tutta quella chiarezza, che si desidera, poiché non essendo mio proprio sognare, o fingere, ma solo riferire, et comprobare con evidenza delle scritture, ciò che scrivo; perciò quello, che non ho trovato, non ho potuto scrivere, et registrare.

Invehisco bensì, et deploro la trascuragine grande nella custodia delle scritture; poiche se in questo Convento non vi si trovano gli libri delle entrate così certe, come incerte, et delle spese dal 1464 che hebbe principio il Convento sino al 1585 che passa un

6. Si veda la nota introduttiva di fra Guarguante agli Annali del Convento della Ripa, a c. 11.

secolo; et pure l'entrate, et spese si scrivono sopra libri, come si saranno poi conservate scritte, et foglij separati? Non s'attribuisce dunque à me, ne si dica, che habbia fuggito la fatica di registrarle, ma ben si alla colpa d'altri.

Gradiscano pertanto gli Padri di questo Convento la mia diligenza terminata doppo alquanto tempo il giorno 20 d'Agosto l'anno 1666.

F. Gio Batta Guarguante da Soncino

Con qualche traccia di pathos, perfettamente comprensibile in chi vuol salvaguardare, e vede sparire per 'trascuragine', preziosi monumenti, fra Guarguante dimostra l'orgoglio di chi non parla a vanvera, ma soprattutto manifesta un senso preciso e, se vogliamo, moderno, degli interessi del Convento rappresentati nelle carte. La coscienza dei propri interessi, vale a dire dei privilegi e delle esenzioni, dei decreti dell'autorità civile e religiosa, dell'origine, entità e amministrazione dei beni, dei patti e capitolati, dei livelli attivi e passivi, dei censi e delle taglie, delle donazioni, dei legati e dei rispettivi obblighi; vi giocano delicati rapporti con la Parrocchia e il Vescovo, con il locale Comune e con la Città, con Venezia, con la Congregazione generale, con i giuspatroni, con singoli privati, massari, affittuali; rapporti che bisogna definire più precisamente di quanto permettano la prassi e la consuetudine, in funzione di possibili controversie.

Il '600 è noto per l'alto livello della litigiosità, per i processi pluridecennali, per il fiorire di giurisperiti, causidici e azzecagarbugli, di patroni e arbitri amichevoli; ma sarebbe ingiusto attribuirne la colpa a un particolare carattere sanguigno, pignolo e suscettibile degli uomini del secolo o, peggio, a una loro peculiare litigiosa vanità. Da un altro punto di vista, e in particolare nel caso specifico dell'Italia, siamo in un momento di declino delle città e delle classi dominanti e di incertezza e instabilità degli stati regionali, ma al tempo stesso di permanenza o crescita dell'iniziativa economica nelle campagne, che creano frequenti vuoti legislativi e giuridici e moltiplicano i conflitti d'interesse tra privati e categorie sociali, gonfiano il contenzioso fiscale e le relative complicazioni giudiziarie.⁷

La vita dei conventi respira questo clima anche per altri, più propri, motivi: l'organizzazione sia spirituale che materiale richiede un rilancio

7. Interessanti casi emergono da recenti studi dedicati alla società e all'economia in Lombardia e nel Veneto tra '500 e '600, proprio ove si evidenzia il capovolgersi del rapporto tra città e campagna e il complicarsi del rapporto fiscale tra stato regionale e territorio. Si veda il numero monografico di 'Studi bresciani' n.s. anno IV, n. 12, 1983, con abbondante bibliografia su questi argomenti.

ed un aggiornamento proporzionati a una notevole crescita quantitativa; nelle realtà locali, spesso è il convento a sostituire la parrocchia o a prevalere su di essa, nell'iniziativa di aggregazione, in quella del controllo dei santuari e delle feste, in quella di promozione e guida delle confraternite;⁸ di antica o nuova istituzione, i conventi sono poi sempre rispettabili proprietari terrieri, la cui espansione in un'epoca critica come il '600 supera spesso quella dei laici.⁹ Da parte loro le autorità politiche si preoccupano non poco dell'espandersi di queste comunità: la legislazione veneta in proposito cresce e si articola in quest'epoca toccando aspetti sia giuridici che fondiari che amministrativi. Oltre al decreto 26.3.1605, con cui il Senato Veneto rinnova e rafforza la proibizione di passaggio di beni laici a enti religiosi emanata nel 1536 (di cui peraltro si lamenta che sia rimasta disattesa...),¹⁰ sono da ricordare, per il loro più immediato interesse archivistico, gli ordini dei Provveditori sopra Monasteri del 20.8.1677, che esigono un preciso controllo amministrativo dei conventi da parte dei locali Rettori: ad essi, ad ogni scadenza di mandato, gli amministratori dei conventi dovranno mostrare una lunga e dettagliata serie di libri, che qui sintetizzo:¹¹

- I. *Catastico*: descrizione di tutti i beni, con espressione dei titoli o fondamenti.
- II. *Libro maestro*, fondato sul Catastico: il debito di ciascuna *dita*, in danaro o altro, e il credito di quanto andrà pagando
- III. Libro degli obblighi di messe
- IV. Libro degli *Spogli dei defonti* con relativi inventari
- V. *Libro di Granaro e Caneva*
- VI. *Libro di famiglia*, aggiornato mensilmente, per giustificare le spese
- VII. *Scontri, partite o riceveri* relativi ad acquisti di robbe usuali o

8. Per il problema generale M. ROSA, *Organizzazione ecclesiastica e vita religiosa in Lombardia dall'età dei Borromei al periodo napoleonico*, in *Problemi di storia religiosa lombarda*, Como 1972. Per un'analisi del rapporto tra conventi e confraternite in una zona lombarda (Parabiago-Legnano), D. ZARDIN, *Confraternite e vita di pietà nelle campagne lombarde tra 500 e 600*, Milano 1981.

9. M. ROSA, *cit.*, pp. 165-170. Raffronti interessanti, specie per le implicazioni di carattere fiscale, nei saggi di U. MERONI e N.I. JACOPETTI dedicati a economia, finanza e e fisco di Cremona in età spagnola, specie nei nn. III, X, XIV e XXXI degli 'Annali' della biblioteca cremonese.

10. Biblioteca Civica 'A. Mai', Bergamo, Ducali municipali, R. 99. 17, cc. 332-333.

11. *Ordini stabiliti dagli Ill. Ecc. Sigg. Provveditori sopra li Monasterij, per la buona administratione dell'entrate de mon. Regolari di questa città e stato*, per G. Pietro Pinnelli, stampator ducale, Venezia 1677.

- comestibili, o a pagamenti di Gravezze o Datji, raccolti in libri o filze
- VIII. *Registro in ristretto* di quanto riscosso e quanto resta da esigere, alla fine di ogni mandato
- IX. Libro aggiornato di *Inventario* di Chiesa, Sacrestia, Foresteria, etc.

Altri punti riguardano tempi e modalità di conservazione e consegna, nonché limitazioni al maneggio dei beni, in genere con richiamo di leggi precedenti. È difficile credere che la gelosa autonomia conventuale sia stata effettivamente toccata da questa politica, ma quasi contemporaneamente si muoveva e urgeva l'iniziativa riformatrice papale, definita con il Concilio di Trento, sviluppatasi con Clemente VIII e culminata con l'opera della Congregazione sullo stato dei Regolari e la soppressione dei piccoli conventi che porta il nome di Innocenzo X. Al di qua dei motivi giuridici e storici, per cui rimando a recenti e attente ricerche specialistiche,¹² si evidenzia anche qui il crescere dell'interesse per gli aspetti amministrativi, che mette capo a un'indagine accurata, del 1649, tendente ad appurare origine e storia di ciascun convento, disponibilità di capitali, beni e locali, obblighi e spese, composizione delle famiglie; successivamente viene poi definita la quota minima per il mantenimento di ciascun conventuale.¹³ In previsione di possibili e paventate conseguenze, i Conventi dovevano rispondere urgentemente a dettagliati questionari, il che presumeva una precisa conoscenza dei propri 'interessi' e dei relativi 'fondamenti' (le carte) e le Congregazioni generali mobilitarono personale specializzato là dove ce n'era bisogno.¹⁴

Così, parallelamente, manifestando analoghe preoccupazioni per l'efficienza dei conventi in ordine alle esigenze spirituali, l'una e l'altra autorità pretendono una sempre maggiore chiarezza amministrativa, quindi costringono a rivalutare e riordinare gli archivi adottando una logica analoga e complementare a quella della ricerca storico-celebrativa sulle origini e gli sviluppi di ciascun convento e ciascuna Congregazione, altrettanto vivace in quest'epoca, quasi a testimonianza di quella che è sta-

12. Per il Bergamasco E. CAMOZZI, *Le istituzioni monastiche e religiose a Bergamo nel Seicento. Contributo alla storia della Soppressione Innocenziana nella Repubblica Veneta*, 'Bergomum' numeri monografici 1981 e 1982. Per l'argomento in generale E. BOAGA, *La soppressione innocenziana dei piccoli conventi in Italia*, Roma 1971.

13. E. BOAGA, *cit.*, p. 53 e sgg., per la 'formula'; per la quota di mantenimento dei frati pp. 56-57.

14. *Ivi*, pp. 54-55, nota 5.

ta definita una visione policentrica della vita religiosa.¹⁵ Sono le due linee che, intrecciandosi tra loro, si intravedono alla base del lavoro svolto da fra Guarguante nell'archivio della Ripa.

3. Gli Annali: un archivio per la storia

Si vedrà più avanti, dall'esame delle altre operazioni compiute da fra Guarguante, come il primo e più importante compito per lui dovette essere la compilazione degli Annali, a cui si accinse con criterio di ordine strettamente cronologico e completezza analitica, senza parametri di priorità od esclusione: davanti ad un materiale vario per soggetto, ma anche per natura e forma (carte sciolte, nostrane o pergamenne, libri e registri, raccolte di documenti in copia, quinternetti, elenchi, note...) il frate scelse la soluzione più unitaria, l'individuazione e registrazione di tutte le notizie databili in ordine cronologico. Questa la sua definizione del criterio usato, come si può leggere nella conclusione dell'avvertenza che in parte ho riportato più sopra (v. nota 6):

Dovrei cominciare dalla donazione di questa chiesa fatta alla Congregazione, ma poiché il titolo, et mio determinato pensiero è di procedere in modo d'annali, perciò nel corso dell'anno regolandomi, dico (...)

Ciascun regesto è sintetico ma esauriente (non mancano mai, ad esempio, i nomi dei notai che hanno rogato gli atti) e reca in coda la fonte — o le più fonti concomitanti — mediante annotazioni come *in carta*, *libro memorie*, *registro*, *libro di fabrica*, con eventuale numero di carta o foglio; infine, ma non in tutti i casi, un titolo di serie con numero d'ordine che si ritrovano, per la stessa mano, sulle carte (in corrispondenza peraltro non sempre rigorosa).

Ovviamente, qui, la prima ambiguità e aporia: è evidente che fra Guarguante ha regestato sia veri e propri atti in carte di cui era in possesso, sia notizie su atti, persone, cose, istituzioni, estrapolate sia da atti che da altre fonti indirette, presentandoli senza distinzione: i rimandi non sono così rigorosi e comunque non sarebbero sufficienti per escludere l'esistenza anche di una specifica carta 'oltre' il dato estrapolato oppure per concludere che, quando il rimando è in carta, al dato riferito corrisponda sempre e necessariamente una carta e non si tratti

15. M. ROSA, *cit.*

invece di un'estrapolazione. Ci sono pochi casi evidenti, come il legato Zanchi del 1489, il cui rimando è *in carta nella causa et lite Bernardino Berlendi 1540*: un'estrapolazione dunque da un atto (o raccolta di atti in questo caso) che apparirà sotto una data diversa, con rimando, titolo e numerazione propria; ci verrebbe da osservare che ovviamente il legato Zanchi non ha numerazione propria, ma non è affatto ovvio: il frate non dà numerazione propria a nessun legato, anche se esistono, in diversi casi, le carte corrispondenti (ne vedremo degli esempi nel Repertorio); che dire allora del caso inverso, che si verifica ad esempio nelle Vendite degli anni 1464 e 1465? Il loro rimando non è a carte ma a *libro di fabrica* con relative pagine, eppure recano titolazione e numerazione propria. Su queste incongruenze converrà esaminare, più avanti, il criterio dell'*Indice*, che contiene le serie e i numeri degli atti e che, a mio parere, non nasce dagli Annali, ma vi è stato, per così dire, sovrapposto.

Osserviamo ancora intanto che fra Guarguante non si pose il problema dell'eventuale carattere 'estraneo' di alcuni pezzi, anzitutto di quelli antecedenti, e talora di molti anni, la fondazione del Convento; carattere per cui, pur contrassegnate da diciture d'archivio analoghe alle altre, complementari nella serie e scritte dalla stessa mano, possono apparire anche oggi estranee per soggetto, così come lo sono apparse a chi ha effettuato il riordino delle carte giacenti presso l'Archivio di Stato di Milano, raccogliendole insieme ad altre più probabilmente estranee e catalogandole a parte. Fra Guarguante invece non si azzardò a giudicare estraneo ciò che poteva venire in chiaro in presenza di nuovi atti, anche se in quel momento poteva non essere chiaro per lui; a maggior ragione non dovette considerare estraneo ciò che riguardava, ad esempio, atti e beni di parenti dei frati o della famiglia patrona o dei donatori o anche solo interessanti il Convento per via di confini di case e terre.

Che cosa invece non si trova in questi Annali: stranamente, ma non inspiegabilmente, non contengono notizie tratte da autori di opere pubblicate, che probabilmente il Guarguante conosceva, così come le conosceva Donato Calvi che le pubblicava nel 1677, tratte dall'*Historia* del Celestino,¹⁶ scritta 60 anni prima.

16. C. COLLEONI, *Historia quadripartita di Bergamo et suo territorio*, Bergamo, 1617. Si noti che il Calvi conosce l'opera di fra Guarguante, che cita, anche se con vistose contraddizioni, proprio a proposito del Convento della Ripa; si veda in particolare l'incongruenza delle date relative all'assegnazione della Ripa ai Carmelitani; D. CALVI, *Effe-meride sagro-profana di quanto di memorabile...*, Milano, 1676-77, vol. III, p. 351, vol. II, pp. 279, 331, 381.

Per tutti questi caratteri gli Annali non appaiono come un'opera di storia ma semmai un preliminare repertorio d'archivio, cronologico, qualcosa di più di un inventario, per via della presenza delle notizie estrapolate, tratte comunque da atti dell'archivio stesso.

4. L'Indice o *Tavola per alphabeto minutissima*

Per sua dichiarata intenzione fra Guarguante si propone di far sì che 'quelli che leggeranno questi Annali più facilmente possano ritrovare quanto io riferisco', aggiungendo, allo scopo, una *Tavola per alfabeto minutissima*, quello che oggi chiameremmo un indice analitico. La funzione dell'indice andrebbe considerata da due punti di vista: da un lato l'efficacia della scelta degli 'insiemi' in cui ricondurre i singoli elementi, gli eventuali intrecci tra loro e, problema non secondario, la terminologia da usare; dall'altro l'efficacia del rimando, che dovremmo intendere sia alle carte che ai volumi registri od elenchi. Il rimando da Indice ad Annali non era difficile, data l'impostazione rigorosamente cronologica di questi ultimi, salvo che per il problema delle 'pratiche' che si svolgevano in più anni; tale problema è risolto brillantemente da fra Guarguante annotando di seguito diverse date accanto ad un unico titolo, in modo da permettere di trovare gli sviluppi della pratica sotto i rispettivi anni.

In taluni casi l'Indice è già in sè esauriente: di un livello dell'anno X si dice riscattato nell'anno Y, analogamente per censi e debiti. Molto più complesso, anzi impossibile nella forma datagli dal frate, il rimando corretto dall'Indice alle carte, e ciò anzitutto a causa del criterio (o della mancanza di criterio) di titolazione adottato, cioè il primo problema enunciato sopra, che qui cercherò di esporre. Analogamente agli Annali, ove però il rimedio stava nel rigore dell'ordine cronologico, anche qui il Guarguante non distingue tra soggetti ed atti: oggi si sarebbe proceduto, ad esempio, per nomi di enti o persone e luoghi e cose, il frate invece riserva questo criterio solo ad una parte dell'Indice; l'altra parte segue invece un criterio 'per scritture', per tipi di atto, e per di più tra l'una e l'altra parte inserisce un alto numero di serie e di singoli titoli intermedi e poco definibili. Soggetti in senso stretto sono solo sei: *Frati, Fabbrica (in Convento, in Chiesa, in Perola, in Gavarno), Legati, Oblighi, Priori, Terre*; i dati sono in genere estrapolati da registri od elenchi più o meno specifici e non recano mai una numerazione propria, anche quando invece corrispondono a singole effettive carte. Ognuna di queste serie figura nell'Indice come una vera e propria completa e dettagliata cronotassi; annotiamo che quella dei Priori è stata prolungata fino al

1682; quella delle Terre è un ricco inventario analitico articolato in 8 località dell'Albinese (Comenduno, Perola, Comune Maggiore, Albino, Bruseto, Bondo, Desenzano e 'al Convento') più altre 6 della Bergamasca (Calcinate, Cene, Nembro, Urgnano, Cologno e Gavarno) complessivamente suddivise in 137 particolari toponimi.

Le serie per scritture sono più numerose: le più omogenee e più consistenti sono: Bolle e Brevi (18 atti), Capitoli di Massaro (10), Censi (23), Debiti (12), Donazioni (29), Doti (20), Ducali (9), Investiture (9), Locazioni (31), Liti (56), Livelli (14), Procure (30), Testamenti (23), Transazioni (16), Taglie (10), Vendite (163). Ma oltre a questi esistono più di altri 60 titoli che si aggirano prevalentemente su un numero di atti da 1 a 4: in alcuni casi si tratta di vere e proprie notizie storiche, uniche ed irripetibili, e non hanno numerazione anche se corrispondono a carte esistenti, come *Miracolo*, o *Monache di S. Anna principiano l'anno 1524*, oppure *Capitolo generale celebrato qui l'anno 1498* (titolo che tende a diventare di serie, infatti reca a fianco: *et anco l'anno 1526*); in altri casi si tratta di atti di particolare rilievo, estrapolati ed evidenziati, ma comunque presentati come scritture e non come oggetti: è il caso di *Fede 1*, datata 1462, ma in realtà è un documento del 1578 che testimonia della fondazione del Convento, oppure di *Ordini lasciati nella visita l'anno 1601*, cui viene aggiunto 1638, *nella dieta di Roma*, sotto Ordini, titolo di serie, ma senza numerazione, oppure *Libro di Choro 1550*, ove il rimando è evidente, ma non la data (di edizione, di acquisto, di un documento che ne parla?). L'ambiguità terminologica, dovuta comunque alla scelta di catalogare 'per scritture', costringe talvolta fra Guarguante a condurre sotto lo stesso titolo due o più atti di carattere ed oggetto diverso come nel caso di *Precetto*: sono due atti, il primo è un divieto di pascolo del 1628, il secondo è un ordine a un frate di presentarsi al Convento, del 1634; analogamente *Rinuncia* porta due atti, il primo di privati su terre, il secondo del priore Lorenzo da Mortara al suo priorato. La scelta terminologica ha ambiguità di origine storica: ci sono termini familiari al frate, consolidati dall'uso, come *Essentione*, *Investitura*, *Locatione*, *Procura*, ma esistono termini bivalenti (almeno...) come *Obligo*, nel senso giuridico relativo alle prestazioni di culto, che in un altro titolo il frate deve usare nel senso più generico di 'impegno', ad esempio di privati a rilevare altri nella possessione del Gavarno (1559); meno perspicue ancora serie come *Dannari*, che raccoglie 14 atti di diverso carattere, ricevute e pagamenti, debiti o crediti soddisfatti o non. All'ambiguità terminologica si affianca poi quella più propriamente archivistica, già vista negli Annali e qui resa più complessa, cioè se in ogni

caso si tratti di specifiche carte oppure di estrapolazioni, la cui carta corrispondente si trovi in altra serie, con altro titolo, numerazione e magari data. Solo in alcuni casi supplisce a ciò l'arte del 'rimando' che fra' Guarguante conosce e impiega con accortezza: nei casi in cui, per analogia, ha fuso in una serie elementi di carattere diverso, per esempio *Compere v. Vendite*, ma soprattutto là dove ha voluto evidenziare atti di particolare rilievo, il cui testo però si trova collocato in più vaste serie altrimenti caratterizzate; è il caso di *Scommunica*, che presenta due atti, con due numeri e due date, quasi che fosse una serie di carte a sè, ma reca il rimando *v. Bolle*; analogamente *Permuta*, di terre nel 1629, reca *v. Fede n. 3* e *Pagamento della casa* etc. reca *v. Vendite*. Esiste anche il rimando originato dalla scelta tra più possibili titoli di serie, come *Anniversari v. Oblighi* e *Cause v. Liti*.

In conclusione, la prevista funzione di facilitazione alla ricerca non si realizza, per mancanza di un criterio omogeneo, in rapporto agli Annali, nè in rapporto alle carte; assume invece un valore notevole se intendiamo questo Indice come uno schema logico ispirato dall'esigenza di evidenziare agli occhi degli utenti quali sono gli 'interessi' del Convento e quindi le pratiche più usuali ed importanti. Di qui i due tipi di serie prevalenti. Quello per soggetti evidenzia gli aspetti istituzionali del Convento dal punto di vista amministrativo: consistenza e sviluppi cronologici della 'famiglia', degli edifici e strutture, dei beni in terre e denaro, degli obblighi (en passant si noti che corrispondono a quelli oggetto del questionario del 1649...); questa parte non è dotata di annotazioni archivistiche nemmeno in presenza di carte specifiche, forse perché le fonti largamente prevalenti (libro di fabrica, dei legati, degli obblighi...) hanno già una propria collocazione e un proprio ordine. Quello per 'scritture' raccoglie sotto titoli più o meno ampi e adeguati i tipi di pratica evidenziandone lo sviluppo cronologico: la relativa titolazione e numerazione, pur non riuscendo a istituire un rapporto corretto di rimando alle carte, contribuisce a costruire un ordine abbastanza chiaro in ciascun settore di interesse. Questo criterio, che credo di aver individuato nel lavoro di fra' Guarguante, è molto evidente in un supplemento di iniziativa da lui assunta: agli Annali è allegata una *Nota de livelli di formento del Convento d'Albino*, costituita di registi di 30 atti dal 1463 al 1652. Qui il Guarguante procede per estrapolazione, con registi più ampi rispetto a quelli degli Annali, in modo da evidenziare l'esistenza di livelli nell'ambito di testamenti, donazioni, vendite, ecc. Là dove la fonte è in carta, c'è il rimando *in pergamena*, o *in carta*, talvolta accompagnato dallo specifico titolo di serie, come *in*

carta Posesso o in carta Vendite, altrimenti il rimando è a registri ed elenchi, come *Campione picciolo*, oppure *Registro*, con indicazione della pagina; esistono casi di rimando a fonti concomitanti, come *in pergamena et Registro*. Possiamo dire che l'Indice è strutturato più secondo questo schema che in funzione di un inventario delle carte; perciò non si può concludere quante e quali carte il frate ha trovato e restano forti dubbi su come le avrà disposte, quando dice 'ordinatamente le ho distinte'.

La prima ipotesi, che egli abbia ordinato le carte secondo i titoli e la numerazione dell'Indice, è poco credibile, anche se le carte sono annotate con numero, titolo e data in genere corrispondenti a quelli dell'Indice: non è probabile che le abbia ordinate per più di 80 titoli in successione alfabetica, di cui alcuni assai poco consistenti e altri non consistenti in carte, ma che si sarebbero dovuti rappresentare con ancor meno probabili fogli contenenti un rimando (d'altronde non ne ho trovato nemmeno un esempio); lo stesso argomento vale per le serie più consistenti, che comunque sarebbero rimaste vuote per quei numeri d'Indice costituiti non da carte ma da dati estrapolati; inevitabile poi la confusione nei casi di pratiche sviluppate in più atti: le carte sarebbero state collocate per pratica o per ordine cronologico? Difficile, ma non impossibile, una seconda ipotesi (in cui però si riproporrebbe l'ultimo problema qui sopra enunciato): le carte sarebbero cioè state disposte in stretto ordine cronologico, in corrispondenza quindi con gli Annali e non con l'Indice, recando però diciture corrispondenti a quelle dell'Indice, atte a renderle individuabili rispetto allo schema costituito dall'Indice stesso; resterebbe però da spiegare perché il Guargante dica *ordinatamente l'ho distinte*, ove distinguere non sembra possa significare disporre in un unico ordine cronologico.

In un caso come nell'altro, resta impossibile stabilire quante carte effettivamente il Guargante abbia visto ed ordinato e di conseguenza quante ne siano rimaste fino a noi; motivo per cui nel Repertorio le elencherò nell'ordine, o disordine, in cui si presentano attualmente. Devo fare un'eccezione per i registri ed elenchi, che il Guargante enumera all'inizio dell'Indice:

Libro delli Incerti, l'uno dal 1586, l'altro dal 1662

Libro delli Certi, uno dal 1582

Libro de Dati, uno dal 1541, l'altro dal 1621

Libro di spese, uno dal 1585, l'altro dal 1613, l'altro dal 1658

Libro di fabbrica, uno dal 1642, l'altro dal 1548

Libro Campione longo de Certi dal 1566

Libro dove si scrivono quelli della Compagnia della B.V.

Libro della Compagnia della B.V.

Libro della Scuola della B.V.

Libro delle memorie del Convento

Libro delle Posessioni

Campione nuovo piccolo

Quinternetto in carta

Nota delli oblighi in carta

Nota delli Legati, e Donationi in carta

Filza de offerte in carta

Inventario di Sacristia

Tavola de Benefattori

Manca dall'elenco il fondamentale *Rotulum seu registrum*, che peraltro il Guarguante cita assai spesso come *Registro*; esso ci è rimasto, insieme con pochi altri: il *Libro delle memorie*, il *Libro de la compagnia de la Madona* e le due note di legati e oblighi, nella collocazione che vedremo nel Repertorio. Gli altri registri, che erano contenuti nella cartella 3085 del fondo Religione p.a. dell'Archivio di stato di Milano, sono scomparsi nell'ultima guerra.

PIER MARIA SOGLIAN

REPERTORIO

1. Avvertenza

I documenti trovati negli Archivi di Stato di Venezia e Milano sono inquadrati nell'ordine di cartella e di fascicolo attuali, ma elencati, all'interno di ciascuna unità, secondo l'ordine di serie e numero scritti sulle carte e corrispondenti all'Indice ed agli Annali. Questi si trovano presso l'Arch. di Stato di Milano ed ora in fotocopia anche presso la Biblioteca Comunale Popolare di Albino. La ricerca delle carte, come ho cercato di dimostrare, non può prescindere da questi due strumenti.

Nell'elencare distinguo i pezzi certamente corrispondenti all'Indice da quelli difficilmente attribuibili, da quelli infine posteriori al 1666, raggruppamenti questi ultimi che in genere descrivo sommariamente. Per le carte non numerate da fra Guarguante, come *legati*, uso la formula *s.n.* (senza numero) seguita dalla data.

2. Legenda

AstVE	Archivio di Stato di Venezia. Corporazioni religiose soppresse. (segue titolo e collocazione)
AstMI	Archivio di Stato di Milano. (segue sigla del fondo e n. di cartella)
	BB fondo Bolle e Brevi
	RP fondo Religione, Pergamene
	Cpa fondo Culto, parte antica
	Rpa fondo Religione, parte antica
Raggruppamenti	I. Carte antecedenti il 1666 e corrispondenti all'Indice
	II. Carte non corrispondenti ma pertinenti il Convento
	III. Carte successive al 1666 e pertinenti il Convento
	IV. Carte estranee

AstVE S. Maria della Ripa. Busta unica. Soffitta microfilm (colloc. al 3.XII.1981) (tot. 30 pezzi tra membranacei e cartacei, in disordine, dal 1411 al 1630, di cui 27 certamente appartenenti al Convento e corrispondenti all'Indice)

- I. Breve 15
- Codicillo 3
- Donatione 9, 12, 21
- Dote 6, 12
- Ducale dazi 1
- Essentione decime 1
- Investitura 6
- Legato (s.n., 1567)
- Testamento 10
- Vendita 2, 9, 26, 31, 40, 50, 53, 56, 80, 88, 100, 103, 111, 143, 172

AstVE S. Maria di Vallalta, scat. 4 (collocazione come sopra).

- I. Vendita 48

AstMI BB, cart. 63 (Gregorio XIII, 1577)

- I. Bolla 11 (senza segnatura)

AstMI RP, cart. 31. Albino S. Maria della Riva (sic!), 1417-1582, pezze 20 (in effetti pezze 21, in ordine cronologico).

- I. Donatione 1, 8
- Dote 16 (senza numero)
- Procura 5, 14 (senza numero)
- Testamento 1
- Transattione 4
- Vendita 4, 5, 21, 55, 95, 97, 99, 108, 109, 116, 135, 137 (ma qui 128)
- II. Fede di nascita di fra Gioseffo, 1582
- IV. Il convento di S. Anna compera una casa, 1528

AstMI Cpa, cart. 1630. Carmelitani calzati.
fasc. 10. Ripa d'Albino; 1528 - sec. XVIII
(tot. 27 pezzi, di cui uno usato come copertina, dal 1483 a fine sec. XVIII, non ordinati)

- I. Breve 4
 - Estimo 1
 - Legati (10 carte s.n. da 1483 a 1529)
 - Lite 28 e 47 (una sola carta del 1656)
- III. 10 pezzi di oggetto vario (note di beni e livelli, perticati, spese in causa, ricevute) dal 1680 al 1792
- IV. Una donazione di un frate del convento di Gorlago, 1628
Una memoria sulla fondazione e un libro livellari del convento agostiniano di S. Nicola, Nembro (sec. XVII)

AstMI Rpa Bergamo provincia. Comune di Albino. Convento di S. M. della Ripa Carmelitani.

cart. 3078: PPGG e Oggetti vari da A. a Co.

(I fascicoli sono titolati: Provvidenze generali, Origine e fondazione, Amministratori, Amministrazione, Bilanci, Carteggio (sic!), Circondario-Chiesa, Circondario-Locale del Convento. Non seguo quest'ordine perché del tutto artificioso e riassumo l'intera cartella)

- I. Confraternita restituita...
 - Conservatore del Convento...
 - Fabrica fontana
 - Fede 1
 - Informatione 1
 - Lite 6, 13
 - Obligo (s.n., 1575)
 - Transattione 1
 - Vendita 109
- II.
- III. Registro 'n. 3 Albino' (Annali di f. Guarguante, con Indice e allegata 'Nota de livelli di formento...')
- Copia di Ducale 12.6.1649
- 'Ragionamento in favore de frati (...) fatto dal rev. fr. G.B. Rosso' (s.d.)
- 2 lettere di f. G.B. Marini (1628, 1629)
- 4 bilanci (sec. XVI, XVII, XVIII, 1779)

3 volumi (sigl. A, B, C) di processo contro il Parroco di Desenzano: carte o copie da 1526 a 1730, più dieci carte sciolte.

1 ricevuta della scola della B.V. (1702)

IV. 'Ordine (...) per li confratelli della B.V. del Carmine (...) di Gandino' (s.d.)

AstMI Rpa (titolo generale come sopra)

cart. 3079: Crediti in genere. A-Z

(Oltre a quattro brevi note tutte del sec. XVII e a un frammento slegato, numerato da 3 a 7, di un Mastro dei Censi del 1770, contiene carte relative a legati, livelli e censi in ordine alfabetico per cognomi)

I. Censo 3, 4, 10, 11, 17 (? , sotto cognome Chiodelli), 23

Credito 1, 2

Debito 11, 12

Investitura 9

Lite 25, 26, 35, 47, 48 (ma solo atti del 1650), 49, 56

Livello 4

Obbligo (...) di relevar (...) (s.n., 1559)

AstMI Rpa (tit. gen. come sopra)

cart. 3080: oggetti vari da Cr a E

fasc. Culto, subfasc. Funzioni sacre

I. Decreto 2

Legato (s.n., 1629)

Lite 37 e 54

(gli altri subfascicoli contengono il numero più alto di pezzi successivi al 1666, relativi a ricevute, lettere, fatture per arredi, carteggi per funzioni, un fascicolo di messe celebrate, indulgenze e inoltre 2 pezzi estranei: uno della fondazione della confraternita del Carmelo in Gandellino, 1725 e uno relativo a reliquie già in S. Paolo d'Argon, ora in SS. Faustino e Giovita a Brescia, 1650)

fasc. Debiti

I. Credito 4

Dannari 3

Debito 4, 6, 9, 10

III. un'obbligazione del 1697

fasc. Elemosine

I. Lite 18

fasc. Estranee

(53 pezzi, in ordine alfabetico per cognomi, in gran parte corrispondenti all'indice; per le rimanenti, che catalogo come estranee, dò uno schema sommario)

I. Censo 1, 2, 8, 9

Divisione 3

Donatione 22

Dote 7, 10, 11, 14, 15, 17

Livello 13

Lite 29

Procura 25, 28

Sentenza 4

Testamento 14, 22

Transazione 16

Tutela (s.n.)

Vendita 23, 125, 151, 156

IV. (Dei rimanenti 29 pezzi, la maggior parte sono atti privati; quattro si potrebbero riferire ai beni di un frate, Giovanni Desdotti, in Valcavallina, anni 1622, 1637, 1681. Inoltre: un atto relativo alla scola del Nome di Gesù in Albino, 1686; infine una testimonianza su un fatto d'arme a Bondo, 1535)

AstMI Rpa (tit. gen. come sopra)

cart. 3081: Oggetti vari. Fondi e livelli. In genere e A-Z

(132 pezzi distinti in fascicoli: In genere, Albino, Bergamo, Calcinate, Cenate, Cene, Cividate — n.b. in Valcamonica —, Cologno, Comenduno, Desenzano, Gavarno, Pedrengo, Perola, Scanzo; ciascun fascicolo è in ordine cronologico. Data l'omogeneità dell'argomento, questo schema è utile per la ricerca, ma non esaustivo: consiglio di consultare la voce « Terre » dell'Indice, che reca toponimi più numerosi e dettagliati)

I. Capitoli di massaro di Gavarno 1

Censo 5

Ducale 9

Estimatione s.n.

Fabrica della stalla in Gavarno s.n.

Fede 3
 Investitura 4, 5, 7
 Liberazione 3, 4
 Lite 2 (ma qui 1), 5, 27, 29, 32, 33, 34, 46, 47, 48, 50
 Livello 1, 3
 Locatione 2, 29
 Misura terre 4
 Possesso 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8
 Promessa 1
 Ricevuta 9, 10
 Retrodato s.n.
 Sentenza 2, 5, 6
 Transazione 7, 11, 14, 15
 Vendita 28 (ma qui 27), 36, 39, 40, 43, 51, 52, 57, 58, 60,
 74, 81, 94, 95, 96, 102, 107, 112, 119, 126, 129, 130,
 131, 133, 139, 140, 147, 148, 149, 153, 155, 163

II.

III.

IV. (In ciascun fascicolo: estimi, note di terre, attestazioni di diritti, memorie su beni, perticati e vertenze con Comuni, privati e massari, fino al 1782. In particolare segnalo i carteggi relativi ai beni acquisiti dopo la legge veneta del 1605 a nome sia del Convento che di singoli frati)

AstMI Rpa (tit. gen. come sopra)
 cart. 3082: Oggetti vari da I a O
 (tre fascicoli: Inventari, 2 pezzi 1673 e 1676; Ordinazioni capitolari, in realtà un'ordinanza del Podestà di Bergamo 1700; Legati e donazioni, che contiene il grosso dei documenti, 77, disposti in ordine alfabetico per cognomi, in parte corrispondenti al titolo Legati dell'Indice, che però è ordinato per date)

I. Assegnato 2

Donazione 6, 7, 26, 27

Legati (atti vari dal 1490, qui in ordine alfabetico per cognomi)

Lite 4, 8, 9, 11, 22, 24

Messe 5

Note d'obblighi e legati (nel subfascicolo 'Legati in genere': 8 note dal 1478 al 1620, di cui una Nota d'Obblighi, in 8 car-

- te slegate, e una Nota de Legati, Donationi e Testamenti fatti al Convento con obligi, 1567, 10 carte legate, corrispondono a quelle elencate da fra' Guarguante nei Registri)
- Ricevuta 5
 Testamento 2, 8, 9, 11, 12, 21, 23
 Vendita 51
- II. Acordio tra il convento e la scola della B.V. su obligi di mese, 1650
 Testamento di P. Antonio Marinoni, 1662
 Testamento di Battista fu Dalmazio Raimondi, 1630
- III. Nota e conti di messe, 1695
 Legato Preosti Azzola Maria, 1724
 'Consilio per il ven.do Mon.ro' (sopra un legato del 1587), sec. XVIII

AstMI Rpa (tit. gen. come sopra)

cart. 3083: Oggetti vari da P a Z

Fascicolo 'Privilegi'

I. Breve 12

III. Tre atti dell'autorità civile e religiosa, 1673, 1680-82, 1724

Fascicolo 'Procure'

(26 pezzi in ordine cronologico)

I. Compromesso 1, 2

Procura 2, 5, 6, 7, 9, 10, 11, 12 (ma qui 11), 13, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 30

III. Due procure degli anni 1699 e 1725

Fascicolo 'Religiosi'

subfasc. 'In genere' (4 pezzi di cui uno solo riguarda statistiche di religiosi del sec. XVIII, gli altri tre sono atti dell'autorità civile e religiosa, di carattere amministrativo, 1608, 1680, 1786)

subfasc. 'Religiosi' (32 pezzi in ordine alfabetico per cognomi)

I. Consulto s.n.

Conventione 1

Credito 5

Divisione 2

Donatione 10, 15, 16

Fede 2

Fрати (2 carte con la scritta 'frati' e le date 1634 e 1639)

Lite 15
 Professione 2
 Rinuncia 2 (qui senza numero)
 Testamento 20
 Transazione 5

II.

III. Carte relative a frati del Convento dal 1562 al 1763

Fascicolo 'Taglie, Decime, Contribuzioni diverse'

I. Essentione 1 (in tre copie)

Lite 23, 51

Taglie 1, 2, 4, 5, 8

III. 4 atti relativi a un prelievo di denaro per taglie (1673), ricevute della Scuola della B.V. (1695), ricevute del Carmine di Venezia dal Convento della Ripa (1715 e 1716).

AstMI Rpa (tit. gen. come sopra)

cart. 3084: Registri (Riporto i titoli e commento nell'ordine)

1. *Rotulum seu registrum*: sec. XVI, con ultime pagine compilate nel sec. XVII, di carte 103 legate e numerate. Fatto fare dal priore G. Maria da Lonno e curato dal notaio Lazaro Solario. In ordine non strettamente cronologico contiene copie o estratti di 68 atti dal 1409 al 1675: donazioni, vendite, livelli, censi, legati etc. e un 'Instrumentum miraculi', a carte 6.
2. *1515 al... / Scrituri diversi antichi*: sec. XVII; raccolta di atti relativi a beni di famiglie della Valcavallina, in specie dei Suardi di Bianzano, secc. XV-XVII.
3. *N. 2 RR. Padri d'Albino / Libro delle memorie del Convento della Riva (sic!) d'Albino / 1524-1615*: Registro di 30 carte numerate più 18 aggiunte. Contiene note d'amministrazione e copie di atti, più una nota sulla fondazione del Convento carmelitano femminile di S. Anna, 1525 (a c. 6v) e una su un lavoro del pittore Marinoni, 1526, nella chiesa piccola della Ripa (a c. 14v).
4. *Libro de la Compagnia de la Madona / Albino / 1546-1576*: Registro di 38 carte numerate. Contiene i 'conti de la scola di la Madona' dal 1546 al 1581. Fu iniziato dal Priore G. Maria da Lonno e dal sottopriore Michele da Serina. Una nota riferisce del pagamento a fra Florido per 'comperare la carta pechora (e) riscrivere il primo miracolo de la madona qual è in giesa' (1575).

IL DIBATTITO ARTISTICO DEGLI ANNI 1930-'40:
IL PREMIO BERGAMO (1939-42)

Il primo dopoguerra segna una linea di demarcazione ideale tra due 'epoche' pittoriche, con un irrigidirsi in senso nazionalistico della tematica formale, come reazione all'internazionalismo pittorico precedente ed alle ventate rivoluzionarie di cui era stato portatore. Ogni Nazione si rifà ad una ideale e vaga 'tradizione nazionale', che significava tornare alle passate esperienze, in un clima di rinnovato neo-classicismo. Anche fuori d'Italia s'era levata una ventata classicheggiante: a Parigi risuonava negli anni immediatamente susseguenti la prima guerra mondiale un 'rapel à l'ordre'; queste concomitanze spiegano come Margherita Sarfatti, fattasi banditrice del Novecento, abbia potuto presentarlo come un movimento d'attualità. Mentre in Francia il movimento neo-classicogeggiante era una esperienza artistica fra le tante e ben presto in rapida trasformazione, in Italia invece si scontrò con un movimento politico che l'appesantì di significati retorici e reazionari, e una convergenza si produsse fra le rinascanti inclinazioni plastiche e la retorica della romanità, del genio italico, della grande tradizione artistica italiana esaltata dalla propaganda nazionalistica fascista.

Il 'richiamo all'ordine' basato su una tradizione italiana individuata in sede di 'Valori Plastici', fu alla base del Novecento, che mai però riuscì ad essere definitivamente unitario, e dell'Accademia, che trovò in Roberto Farinacci il personaggio che le assicurò il suo peso politico, lui che già aveva attaccato le 'degenerazioni' novecentiste emerse dalle Triennali, in chiave di una pretesa romanità e che ora si alleava con Ogetti in chiave di quel filonazismo di cui si era fatto l'esponente più qualificante e pericoloso. Tale volontà di restaurazione si traduceva nel rifiuto dell'avanguardia prebellica da un lato, e nel recupero di un'istanza storicistica, dall'altro. I contenuti culturali e politicamente reazionari di questo ritorno all'ordine, sono da leggersi proprio nell'atteggiamento tipico di gran parte della cultura italiana dell'epoca, che tentava di ristabilire un principio di ordine e autorità attraverso impossibili ritorni ad un passato ormai isterilito. Ciò significava difendere dell'arte la sua qualità rappresentativa e con essa il suo carattere di privilegio di classe e di strumento di potere. La coincidenza di aspirazioni fra ambito politico

e quello artistico venne in seguito sottolineata e quindi sfruttata, rendendo la chiusura 'nazionalistica', implicita nelle basi programmatiche del Novecento, una chiusura 'nazional-fascista'. Nel richiamo alla tradizione si attuava una coincidenza di aspirazioni dell'ambiente artistico e di quello politico; del resto erano sempre necessità di ordine etico-politico quelle che chiedevano di rivendicare all'Italia un primato artistico.

Il Premio Bergamo (1939-42) e il Premio Cremona (1939-41) rappresentano il punto di sbocco di una polemica a proposito dell'evoluzione della pittura italiana tra i due conflitti mondiali. Polemica che, a voler schematizzare, si può vedere delineata da Lionello Venturi all'Accademia,¹ alla Triennale,² a Bottai, a Corrente e alle avanguardie, alla posizione della critica più qualificata, ai sopraggiunti influssi delle direttive artistiche attuate nel Terzo Reich,³ alla questione della razza, alle elaborazioni giovanili burrascosamente emerse in sede di Littoriali.⁴

I due premi contrapposti furono espressione di travaglio di una arte tesa a faticose conquiste di 'modernità', arte cui il fascismo si sovrappose soffocante, facendo dapprima apparentemente sue esigenze in-

1. Nello stesso ambiente torinese di Gobetti, Gramsci, Persico, spicca la figura di Lionello Venturi, che in un primo tempo aderì al fascismo — vedi manifesto Gentile — ma se ne staccò ben presto, chiaritisi gli iniziali equivoci, fino a rifiutare, lui docente, il giuramento accademico e ad affrontare l'esilio. La sua presa di posizione verso l'arte contemporanea, lo condusse ad una polemica assai significativa con il massimo esponente della reazione critica, Ogetti. Il nucleo della polemica fu la validità dell'esperienza impressionista e dell'arte moderna contro chi la voleva affossare. Venturi ribadiva la vitale necessità per la pittura italiana di formarsi una cultura europea; si scagliava contro l'otusità della nostra critica, che faceva sì che l'Italia fosse sempre in ritardo.

2. Nel recupero della nostra più gloriosa tradizione italiana, la tematica dell'arte 'monumentale', era la più rappresentativa per esprimerla. Il manifesto della V Triennale lo affermava ufficialmente; cfr. Catalogo 'V Triennale di Milano', Ceschina, Milano 1933, pag. 65.

3. Tale politica artistica sfociò nella creazione, nel maggio 1938, di una commissione per 'procedere alla stima delle opere d'arte degenerata poste sotto sequestro' che furono depositate in un magazzino del porto di Berlino. Alla fine del 1938, dovendosi collocare grano nel magazzino, Hofmann dichiarò che per bruciare le opere con un atto simbolico propagandistico, io mi offro di tenere un discorso funebre condito come si conviene'. Quindi il 20 marzo 1939 si procedette al rogo del 'fondo non valutabile': erano 1004 tra dipinti ad olio ed altri lavori figurativi, 3825 tra acquarelli, disegni e opere grafiche di Kokoscha, Nolde, Chagall, Kandinskj, Klee, ecc. Cfr. H. BRENNER, *La politica culturale del nazismo*, Bari Laterza 1965.

4. I Littoriali, dopo un inizio 'sperimentale' nel '34 a Firenze e nel '35 a Roma; dal '36 al '39 assunsero grande importanza per la spregiudicatezza con cui i giovani vi parteciparono. La documentazione in proposito è assai scarsa, limitandosi quasi esclusivamente agli accenni, per di più ufficiali e addomesticati dalla stampa quotidiana e di Guf, da cui la polemica poco traspare, se non è addirittura eliminata. Cfr. R. ZANGRANDI, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo*, Milano Feltrinelli 1967; G. LAZZARI, *I Littoriali della cultura e dell'arte*, Napoli, Liguori 1979.

novatrici, futuriste, poi, valendosi del 'richiamo all'ordine', del 'Novecento', quando ormai la spinta rivoluzionaria in campo politico (a parole non cessò mai) appariva pericolosa e più importante si faceva l'esigenza di conservazione, nel nome ora di uno spirito 'solare' e 'mediterraneo' contrapposto alle 'fumosità' d'oltralpe, ora di una malintesa 'tradizione italiana', ora di una rinnovata 'romanità'.

Come afferma Tempesti:⁵ 'A cambiare le cose, nelle acque tutto sommato pacifiche e un po' stagnanti (nonostante o malgrado la mite burrasca astratta) dell'assorto formalismo dell'arte italiana nella seconda metà degli anni '30, intervengono eventi per nulla formalistici come le leggi marziali, la guerra e la crisi del regime'. Dopo la proclamazione dell'Impero, il fascismo, quello di Ojetti e dell'Accademia, che imperversava nelle mostre ufficiali, Biennale e Quadriennale, con l'appoggio di Farinacci venne delineando più precisamente quali erano gli obiettivi di un'azione in campo artistico. Azione intesa a creare un'arte di stato, di cui il Premio Cremona era un'esemplificazione destinata a diventare minacciosamente canonica, dato che la legislazione artistica di Bottai era contenutisticamente innocua e dava la possibilità, qualora Bottai e le sue idee fossero stati messi da parte, di inserirvi qualsiasi direttiva in campo artistico. Ma visto che nulla di definitivo era stato elaborato in sede pratica, ancora possibile era discuterne, e la polemica, atta a scongiurare la soluzione minacciosa dell'arte di stato, fu vibrante, e si può distinguere, nella fase preparatoria delle due manifestazioni antitetiche, sostanzialmente in tre correnti che facevano capo l'una all'Accademia di Ojetti, l'altra alle pubblicazioni del Ministero di Bottai (tra cui eccelse *Augustea*, e poi nel '40 *Primato*) una terza infine a Corrente. Questa radunava le aspirazioni dei giovani emerse anche nei Littoriali, ad un'arte che si rifacesse alle conquiste delle avanguardie europee e che fosse impegnata socialmente e politicamente. Il fatto che usassero ancora sul nascere certa terminologia fascista, derivava dai loro legami con gli ambienti dei Guf, che tale terminologia usavano ai Littoriali, dove l'arte nuova era maturata secondo schemi fascisti d'obbligo 'allineamento'. Con la necessità di collegarsi ad una situazione romantica della cultura europea (Delacroix, Renoir, Van Gogh) l'articolo del 1938 (anno di fondazione di Corrente) di Badodi *Pittura e Pubblico* nel periodico del gruppo milanese 'La Vita Giovanile' si ribella al 'richiamo all'ordine' e afferma la necessità di un'autonomia e di un ripensamento interiore. Presa di posizione che si inserisce nella polemica in atto tra

5. F. TEMPESTI, *Arte dell'Italia fascista*, Milano Feltrinelli 1976.

chi voleva un'arte d'avanguardia richiamandosi alle esperienze europee e chi la voleva affossare, polemica che sfocerà nelle manifestazioni del Premio Cremona e Premio Bergamo, cui gli artisti di Corrente parteciperanno in massa. Polemica dalle mille sfumature, generate dall'ambiguo atteggiamento del regime per cui si avranno posizioni diversissime, dalle spasmodiche ricerche sironiane pure esaltatrici nella teoria della tradizione italiana, al conservatorismo del Novecento, a Farinacci e Ogetti con il loro culto di una rinata romanità e del vero artistico confortati dalle esperienze naziste, agli astrattisti, ai neofuturisti, ai giovani che nei Littoriali elaboravano un nuovo concetto di realismo sociale. Il regime aveva avvertito questa esigenza d'impegno sociale da parte degli artisti; Sironi, Bottai, Farinacci avevano provato ad incanalare questa necessità che si andava maturando. Il primo vedendola come portato della coscienza morale e storica dell'artista, Bottai cercando il compromesso tra tutela statale e libertà individuale che postulava entrambe necessarie, Farinacci cercando di strumentalizzarla a propaganda del regime e ad arte di Stato. Intanto il fascismo progrediva nella sua opera di chiarificazione critica tesa a dissipare gli equivoci trascinatasi fin troppo a lungo e a definire veramente le caratteristiche di un'arte degna della trionfale affermazione del regime. Non solo, ma l'esempio del nazismo e della sua politica culturale, sfociata per quel che riguarda l'arte figurativa nella esposizione di Monaco nel '37, costituiva ormai un'indicazione che non poteva essere ignorata da chi, nelle alte sfere del regime, cercava da tempo di dare una soluzione simile al problema della costituzione di un'arte fascista.

Erano maturi i tempi per dare il via al Premio Cremona, all'autentica arte fascista erede dei portati millenari della Razza e della Nazione e dichiarata interprete della gloriosa era mussoliniana. Anche dai Littoriali (specie del '36) emerge il travaglio critico che agitava le giovani generazioni del periodo. Travaglio destinato a sfociare nei Premi Bergamo e Cremona, teso il primo a difendere le aspirazioni delle giovani generazioni (Bottai e la stampa fascista di 'fronda' aveva capito l'importanza delle loro posizioni e dava l'opportunità, con il Premio Bergamo, di affermarla seppur ancora sotto una veste di equivoco fascismo), e dall'altra nella condanna della degenerata arte moderna, alla teorizzazione di un'arte etica italiana e fascista sulla scorta di una tradizione, più che malintesa, ridimensionata ad arte e forzata ad entrare nello schema prefissato.

In un articolo dove inaugurava la Biennale veneziana del 1938,⁶ si

6. G. BOTTAI, 'Discorso inaugurale alla Biennale' in *Meridiano di Roma* 19 giugno 1938.

ebbe una presa di posizione assai significativa di Bottai il quale condannò categoricamente l'arte di stato e le sue teorizzazioni, e che costituì per le avanguardie un punto di riferimento confortante e da contrapporre polemicamente a chi le voleva affossare. Il giovane ministro preannunciava già quella che sarebbe stata la sua direttiva legislativa quando affermava l'assurdità del prolungare nel tempo il dissidio, di residuo ottocentesco, tra arte e pubblico, e la necessità quindi, da parte dello Stato, non di promulgare ed accettare estetiche, bensì del preoccuparsi che 'il fare artistico sia serio', nel senso di un impegno socio-politico non del tutto chiaro, di origine sironiana, quale categoria di spontaneo impegno morale individuale dell'artista, e far sì che le condizioni di vita degli artisti fossero tali da permettere loro un'indispensabile serenità di lavoro. Ad illuminare la posizione di Bottai, il rappresentante della 'fronda' all'ufficialità del regime, interessante è la legislazione delle arti nel periodo in cui fu Ministro dell'Educazione Nazionale, cioè dal 1936 al 1942. La manifestazione bergamasca non bastava certo a 'difendere' l'arte d'avanguardia dalle minacce dell'estetica di stato, e Bottai con lo Ufficio per l'Arte Contemporanea istituito nel 1940, diede il crisma della legalità alla sua azione che scatenerà le amare reazioni della fazione avversa. Le iniziative principali del Ministro furono quindi la creazione di questo ufficio e la Legge cosiddetta del 2% per le arti figurative del 1942.

L'istituzione del Premio Bergamo, patrocinato da Bottai per dare modo alle avanguardie di sopravvivere, è anteriore a questa legislazione delle arti; ma i criteri ispiratori di questo Premio, seppur diluiti in un tentativo di compromesso con la fazione estremista che predicava l'accentramento e l'imposizione, permangono anche in queste due iniziative, di cui la seconda è l'estrinsecazione in campo pratico della prima, riassumendo inoltre in sé un tentativo di sintesi delle tendenze emerse da tempo riguardo l'importanza della pittura murale e dell'arte 'decorativa' in genere, e delle polemiche tra questa e l'architettura, in un periodo di assestamento e di fermento, dall'esperienza di oltralpe, al razionalismo, alla Triennale, all'astrattismo, emerse appunto confusamente al Convegno Volta,⁷ cui si aggiungerà in campo figurativo la nuova esigenza che abbiamo visto, emersa in campo Guf, di un nuovo responsabile realismo. L'Ufficio per l'Arte Contemporanea, che venne posto alle dipendenze della Direzione Generale, finora denominata delle

7. v. GUZZI, 'Il VI Convegno Volta dell'Accademia d'Italia', in *Nuova Antologia*, anno 71, fasc. 1552, 16 novembre 1936.

'Antichità e Belle Arti', ora semplicemente 'delle Arti', ed inserito in una preesistente struttura di competenze tecniche ed amministrative, si proponeva di costituire un archivio nominativo, fotobibliografico, su tutti gli artisti contemporanei, per far sì che gli studi sull'arte contemporanea raggiungessero il livello e la competenza di quelli sull'arte antica. Si proponeva inoltre di sostenere i giovani e le avanguardie individuandoli nelle mostre, di aiutare gli artisti a vendere, e di mobilitare la critica su 'Le Arti', periodico ufficiale del Ministero, per aiutare il pubblico a 'sentire l'esigenza, l'imprescindibile necessità dell'arte alla vita'.⁸

Il ministro affermava inoltre la necessità di tutelare la serietà ed il rigore del lavoro artistico, che sono le sole garanzie della bontà della produzione figurativa: 'La tutela che noi ci proponiamo di esercitare è tutela di fatti e di opere, non di intenzioni e di correnti, è questo un altro punto che conferma l'assoluta unità del nostro metodo di azione nei confronti di un'opera d'arte sia essa antica o recentissima'.

Il discorso sulla serietà del lavoro artistico come una garanzia, e il credere in una condizione ugualmente valida per tutti gli artisti al di là delle varie tendenze e correnti, che vedremo illustrato nell'inaugurazione fatta da Bottai alla prima edizione del Premio Bergamo, verrà ulteriormente ripreso ed ampliato dallo stesso, al terzo Premio Bergamo.

Organizzati ormai gli artisti nei sindacati,⁹ con le loro mostre sindacali, fissate dal ministro: 'il Ministro ha sempre fiancheggiato le manifestazioni artistiche promosse dai sindacati e ha sempre cercato di dare valore al contenuto storico delle mostre d'arte di ogni grado che si sono tenute e si tengono in Italia';¹⁰ preoccupazione di Bottai e del suo entourage era ora il cercare di favorire l'emergere delle nuove generazioni artistiche, cercando di inserire anch'esse, seppur in modo abilmente elastico, nella dialettica di un fascismo teso ad accogliere le nuove espressioni maturate; il che aveva assai dell'utopia, se non si fosse cercato un ibrido, e in definitiva impossibile compromesso, che lasciava nell'equivoco i rapporti arti-regime. Bottai, nella prefazione al libro di Marino

8. G. BOTTAI, 'Per l'arte contemporanea', in *Le Arti*, anno II, 3, febbraio-marzo 1940.

9. Il riconoscimento giuridico dei sindacati degli artisti e la disciplina legislativa delle mostre furono tra i primi atti concreti della politica delle arti. È chiaro che tali provvedimenti venissero presentati come necessarie e valide risposte ad altrettante esigenze di intellettuali e artisti '...hanno bisogno di una tutela artistica, morale e spirituale, sono finiti i tempi del mecenatismo e della bohème', così si esprime Bottai ne 'I compiti dell'Accademia d'Italia' in *La Fiera Letteraria*, 20 febbraio 1927.

10. Giuseppe Bottai, intervista rilasciata al *Corriere della Sera* del 24 gennaio 1940, riportata da *Le Arti*, anno II, 3, febbraio-marzo 1940, pag. 183-87.

Lazzari, *L'Azione per l'Arte* edito nel 1940, affermava inoltre l'intenzione di imprimere all'amministrazione delle arti un impulso tale che un'azione per l'arte antica non dovesse essere concepibile separata da un'azione per l'arte moderna, presupponendo una parità di livello di importanza per l'utilità educativa nei confronti della Nazione delle due forme d'arte, così disegualmente considerate e trattate, a causa dei pregiudizi sussistenti sul loro grado di fruibilità e di importanza storica ed educativa. In questo senso l'azione del Ministero sarebbe stata strettamente collegata a quella dei sindacati, in quanto la loro funzione era di articolare ed organizzare la categoria degli artisti. Il Ministro si affrettava a precisare questo punto, intendendo la non volontà di scavalcare i sindacati nelle loro funzioni, bensì sottintendendo che sarebbero serviti nel tentativo di 'centralizzare' le avanguardie, costringendole a lavorare sotto non già il controllo, ma, in modo più sottile, sotto la tutela dello stato, se non alle dirette dipendenze di questo, come sarà nella Legge per le arti figurative o 2% del 1942. Compito quindi dello Stato è quello di creare le condizioni, l'organizzazione, gli stimoli, l'informazione per permettere alla pittura di raggiungere adeguatamente il pubblico dando modo a questo poi di incontrare, attraverso premi ed incentivi che moltiplichino occasioni e modi di proposta del nuovo e della sua acquisizione, i prodotti artistici. Già in queste iniziative del Ministero era sollevato il problema della 'socialità dell'arte'; ci si preoccupava che in Italia le opere d'arte costassero 'troppo poco', ci si preoccupava di favorire, appoggiare e moltiplicare i collezionisti, 'poiché la azione dei privati non è meno indispensabile che quella dello Stato, affinché l'opera dei singoli artisti concorra a creare un gusto e a definire un piano di cultura'.¹¹ E si preannunciava già la Legge del 2% per favorire la partecipazione sempre più larga degli artisti alle opere edilizie del regime, poiché si identificavano in un unico problema, da risolvere con un'unica soluzione, tutti i problemi dell'arte: scultura, pittura e ar-

11. G. BOTTAI, introduzione al testo di Marino Lazzari, *L'Azione per l'arte*, Firenze Le Monnier 1940. I 'centri di azione per le arti', organismi non prettamente commerciali, affidati a pittori e a critici, con l'intento di esporre e divulgare quanto di meglio pittura e scultura offrano, comprendono anche i privati le cui collezioni accolgano in particolare l'arte del XX secolo. Bottai e i suoi collaboratori, non fanno che prendere atto di un fenomeno macroscopico fiorito dai secondi anni venti e che è difficile non pensare concomitante con le grandi mostre nazionali: il formarsi di raccolte di arte contemporanea, volute da personaggi come Jesi, Della Ragione, Vitali, Mattioli, Feroldi, collezioni il cui interesse sta nel tipo di cultura cui si sono formate 'frutto del formarsi di una microsocietà tra artisti letterati e amatori, che rappresenta un clima ed un costume di notevole interesse', cfr. P. FOSSATI, 'Pittura e scultura tra le due Guerre' in *Storia dell'arte Italiana*, vol 7, Einaudi 1982.

chitettura.¹² Lo Stato fino ad allora si era limitato a cercare di favorire l'arte con acquisti massicci alle esposizioni sindacali, diventando il maggiore acquirente sul mercato, artistico; ora vuole però, sotto la spinta delle correnti intransigenti già sfociate nel Premio Cremona, coinvolgere più direttamente gli artisti nell'opera del regime. Bottai e coloro che ne condividono idee e impegno operano organizzativamente coscienti anche dei rischi impliciti nelle contraddizioni e nelle ambiguità del dibattito razziale, non solo secondo i progetti burocratici sopra accennati, o attraverso le riviste dirette o fiancheggiate dal Ministro,¹³ ma patrocinando una rassegna annuale di pittura, il Premio Bergamo, in concorrenza con l'altra mostra annuale, il Premio Cremona. Precisa indicazione ministeriale era stata quella di sconsigliare chi organizzasse mostre collettive dall'assegnare temi prestabiliti, in modo da non condizionare il lavoro degli artisti. A Bergamo si applica puntualmente la prescrizione.

Il Concorso Nazionale per il Paesaggio Italiano e Bergamasco, che avrà la definizione più tipica, voluta dal Federale, di Premio Bergamo, svoltosi nel settembre-ottobre 1939, cercherà di dare una soluzione con la tematica del paesaggio¹⁴ al problema dibattuto in quegli anni di modernità-tradizione, oltre che uno sbocco che permetterà alle avanguardie di potersi esprimere a livello di competizione nazionale, al problema 'dell'inserimento' degli artisti nella bonifica in corso. Il regolamento del concorso contenuto nel Catalogo, precisa che potranno partecipare artisti espressamente invitati (De Pisis, Menzio, Paolucci, Tosi, Semeghini, Marussing, ecc.) e artisti che siano stati espositori ad almeno una mostra

12. Il provvedimento, presentato il 14 marzo 1942, faceva obbligo alle Amministrazioni dello Stato, agli Enti ed Istituti pubblici e privati che intendessero costruire edifici di pubblica utilità, di assegnare nei progetti, una quota non inferiore al 2% dell'importo preventivo dei lavori per l'esecuzione di opere d'arte figurativa.

13. Verso la fine del 1938 viene pubblicato il primo numero della rivista 'Le Arti' diretta da Marino Lazzari, che si apre con una pagina 'Direttive del Ministero dell'Educazione Nazionale' stampata in tutte maiuscole e firmata da Bottai nella quale si legge: "La rivista 'Le Arti' sarà espressione diretta della politica artistica del regime; dovrà dimostrarne in concreto, la validità di principi. Lo Stato fascista, nella sua dottrina unitaria, considera l'arte elemento indispensabile dell'educazione delle masse"; "desidero che la rivista documenti di fronte al mondo che l'arte e la critica italiana sono del tutto consapevoli della loro funzione, anche politicamente importantissima".

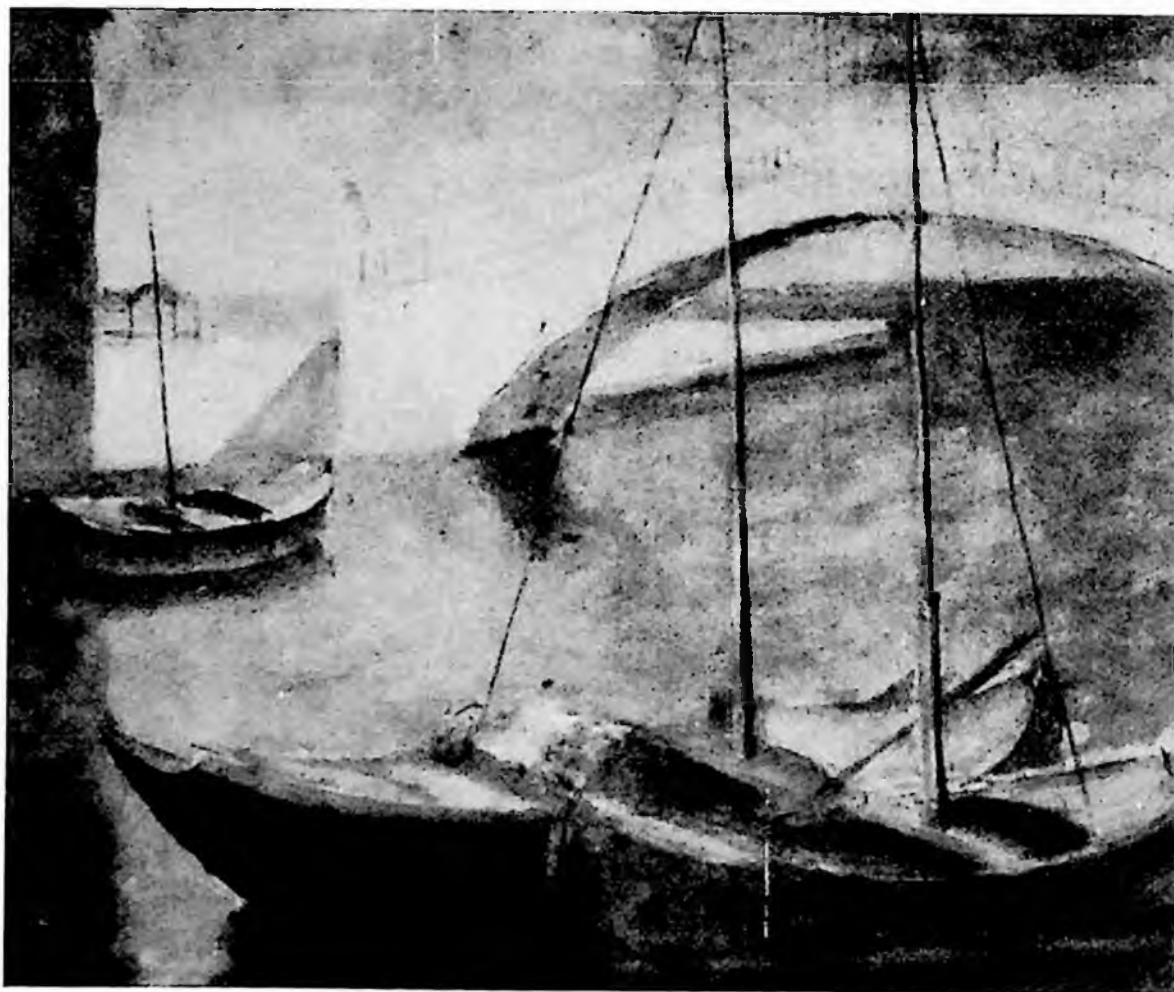
14. Nel gennaio del 1936, F. GIACOMELLI con 'Pittura di paesaggio in Italia' in *Augustea*, poneva le basi concettuali per cui la pittura di paesaggio era tradizionale nell'arte italiana. Non si possono dimenticare, inoltre le parole di L. VENTURI in 'Pretesti di critica' del 1929, dove afferma che è più facile giungere oggi a un risultato artistico concreto con un quadretto di paese che con una composizione di figure: parole la cui realistica verità, il Primo Premio Bergamo, di fatto, fa sua.

Giuria del IV Premio Bergamo (1942).

Da sinistra: *Attilio Podestà, Felice Casorati, Alberto Saliotti,
Orazio Amato, Gino Gallarini, Guglielmo Pacchioni,
Carlo Prada, Giulio Pavoni, Giulio Masseroni.*



Pio Semeghini: *Chioggia*, 1° premio 1939.



Filippo De Pisis: *La Chiesa di Cortina*, 2° premio 1939.



Mario Mafai: *Modelli nello studio*, 1° premio 1940.



Donato Frisia: *Composizione*, 2° premio 1940.



Renato Guttuso: *Fuga dall'Etna*, 3° premio 1940.



Mario Marcucci: *Ritratto*, 1° premio 1941.



Renato Vernizzi: *Carrozzella al mare*, 2° premio 1941.



Francesco Menzio: *Famiglia in campagna*, 1° premio 1942.



Renato Guttuso: *Crocifissione*, 2° premio 1942.



Giovanni Stradone: *Fiori*, 3° premio 1942.



Renato Birolli: *Composizione*, 4° premio 1942.



interprovinciale dell'ultimo quadriennio. La manifestazione viene inserita nel programma predisposto per il Settembre Orobico, assieme al già avviato Teatro Lirico delle Novità. Al Concorso vengono presentanti 585 dipinti, ma la giuria composta da quattro politici (Orfeo Sellani, Cornelio Di Marzio, Giovanni Pieragostini, Bindo Missiroli), un pittore e uno scultore di nomina sindacale (Attilio Selva e Nino Galizzi), e con Giulio Carlo Argan, Felice Casorati, Achille Funi e Roberto Longhi, ne ritiene degni di partecipazione solo 274.

Il primo premio di L. 20.000 viene assegnato al dipinto 'Chioggia' di Pio Semeghini, il secondo di L. 10.000 a Filippo De Pisis con 'La Chiesa di Cortina'. Nel discorso inaugurale pronunciato da Bottai, e riportato anche dal numero di settembre-ottobre della 'Rivista di Bergamo', si precisano i criteri della manifestazione, il cui scopo dichiarato è di affermare la pari validità di tutte le scuole e di tutte le correnti, senza voler rinnegare nessuna 'tradizione italiana', cercando anzi di precisarne meglio la portata e la modernità. Per far questo si era scelto un tema, 'Il Paesaggio Italiano', — che in tale tradizione rientrava, e non già per fare del verismo, preferendolo ad altre forme espressive, ma per immergere gli artisti nella realtà sensibile, il cui contatto dovevano esprimere. Le basi concettuali della manifestazione vengono ulteriormente sottolineate con l'affermazione che la sola condizione affinché l'arte sia tale, è la sincerità dell'artista, la sua serietà ed immediatezza di espressione, che solo la liberamente meditata ispirazione può garantire. Solo così si possono orientare gli artisti 'verso quella tradizione veramente italiana che non si qualifica per la persistenza di contenuti o di forme, o per l'insistenza su determinati modi stilistici — non altrimenti valutabili nel loro storico divenire — ma si qualificano, invece, per ininterrotta continuità delle attuazioni artistiche'. Si trattava comunque solo di un esperimento, di un tentativo abbandonato presto verso più libere soluzioni, di lasciare esprimere le avanguardie e nel contempo di richiamarsi, mediante tema obbligato, alla 'tradizione italiana'; tentativo, sul piano pratico, della ricerca di quel compromesso che il fascismo aveva sempre perseguito nei confronti dell'arte, e che ora, fattosi più autocosciente, cercava in qualche modo di eliminare. Quella di Bottai fu una assurda speranza, unita a velleità culturali, di conciliare l'inconciliabile, l'avanguardia internazionalistica e il fascismo. Fu comunque un sottile tentativo in tal senso, animato da un sincero amore per l'arte ed acume critico vivo, che, se naufragava ancora una volta in un tacito compromesso, dava almeno alle avanguardie la possibilità di esprimersi e di sopravvivere (il motto nell'intenzionalità degli ideatori era 'largo ai gio-

vani') ed in questo senso è spiegabile l'afflusso in massa di queste ad una manifestazione che era pur sempre patrocinata dal regime. In pratica non era che il ripetersi dell'atteggiamento assunto dai giovani nei confronti dei Littoriali, visti come occasione di velata dissidenza; con la differenza che al Premio Bergamo questa si ergeva scopertamente, dissidenza non già politica, perché le avanguardie si dichiaravano ed erano dichiarate — finalità del Premio — fasciste, tuttavia significativamente carica di premesse antifasciste. Anche in questa sede si sosteneva, come già a Cremona, di aver costituito un premio per dare una dimostrazione in campo pratico, al di là delle polemiche, degli assunti sostenuti.

Col Premio Bergamo veniva in definitiva accettata l'apertura europea dell'arte italiana, apertura maturata, attraverso mille sfumature, da 'Valori Plastici' alle avanguardie torinesi e romane degli anni trenta. Apertura propugnata da tempo da Lionello Venturi, che con grande scandalo la ribadiva da una cattedra universitaria, scandalo del fascismo, che vedeva proposti 'modelli' nientemeno che francesi; scandalo della cultura torinese da cui usciva il Venturi, tutta crociana. Si venivano così a sconfessare nettamente, seppure a parole si affermava l'inquadribilità in una fantomatica tradizione italiana delle avanguardie, le istanze del Premio Cremona, nato in netta chiave 'anti-europea', seppur con espliciti richiami alla cultura figurativa della 'nuova' Germania: come al solito, situazioni fluide e assai vicine all'equivoco. Se non ci fu una edizione italiana dell'arte 'degenerata', ci fu in Italia una manifestazione d'arte alla 'tedesca': il Premio Cremona.

Inaugurato nel maggio 1939, tale Premio era suddiviso in due sezioni, su due temi dettati da Farinacci: 'Ascoltazione alla radio di un discorso del Duce' e 'Stati d'animo creati dal fascismo'. I criteri ispiratori della manifestazione furono bene espliciti e chiaramente enunciati alla nazione come un manifesto della 'nuova' estetica. Le opere partecipanti al concorso dovevano essere contrassegnate solo da un motto di riconoscimento, quindi l'anonimato come garanzia di giudizio da parte della giuria esaminatrice in contrapposizione con quanto avveniva a Bergamo dove esplicita intenzione era quella di qualificare la giuria radunando 'le più grosse competenze in fatto di cose d'arte'. Nei criteri ispiratori confluivano, con tipica brutalità e semplicismo, portati razzistici della 'nuova' estetica nazista riguardo all'arte degenerata, grossolanità critica, anti-idealismo, il concetto distorto di una 'tradizione italiana' cui richiamare un'arte destinata a diventare mera propaganda politica, il motivo del 'ricorso' al giudizio del pubblico, tanto caro ad Ogetti, l'imposizione dall'alto di un tema da svolgere come garanzia del

rinascere e dell'impegno 'etico' dell'arte. Il meglio insomma che il fascismo 'ortodosso', quale lo interpretava Farinacci, squadristicamente alieno dalle sottigliezze bottaiane, poteva elaborare. Risulta evidente quindi che alla base stavano due discorsi ben precisi e definiti. Da una parte la volontà politica di avere anche in Italia un'arte di stato su modello nazista (un omaggio ai tedeschi e un'occasione in più per emergere in patria allineandosi con l'ala conservatrice della cultura nostrana) e su modalità formali accademiche e reazionarie (credo sia inutile far presente che tale manifestazione faceva presa soprattutto sugli strati 'popolari' di coloro che facevano professione pittorica in Italia emersi alle sindacali); dall'altra il sottile tentativo di 'inquadrare' le avanguardie, partendo da un discorso culturale, equivoco poiché il fascismo ne era privo, che tenesse presente l'evolversi dei tempi, preferendo un'adeguamento ammortizzatore ed addormentatore, alla repressione pura e semplice nel campo della cultura e delle idee. Ma per 'inquadrare' e 'ammortizzare' occorre avere almeno un parametro culturale proprio cui rifarsi; e, dato che il fascismo, nonostante il 'Minculpop' e la sua azione di 'bonifica', di cui questa non è in definitiva che una propaggine, di tale parametri propri non ne aveva, facile era trovare equivoci compromessi, tipo Bottai e manifestazione bergamasca, di veste così larga da non compromettere in definitiva nessuno, e da lasciare, sotto equivoci e vuoti veli, la porta aperta a tutti. Il che era forse visto come un primo passo verso un'intesa tra avanguardia non ancora equivocamente antifascista e regime. Ciò stonava assai con le repressioni dell'Ovra contro le avanguardie intellettuali; e l'antifascismo latente delle avanguardie era ben capito da Farinacci, alleato delle istanze nazionalistiche e antibolsceviche, che non poteva che vedere con sospetto le direttive 'concilianti' di Bottai e del suo 'entourage'.

Anche in Germania c'era stata, inizialmente, una polemica tra Goebbels e Rosenberg a proposito dell'arte, in cui il primo era stato reo di 'simpatie' per l'arte moderna, ben presto stroncato da Hitler al congresso della NSDAP del settembre 1934, 'nell'arena dei centomila' di Norimberga, in cui il Führer respinse il nuovo tentativo di liberalizzazione della politica artistica traendone pretesto per apportare alla concezione nazional-socialista della politica artistica, le correzioni utili a farne definitivamente un efficiente e moderno strumento di esercizio del potere politico

Il 1940 è già clima di guerra: mobilitazione civile, protezione anti-aerea, oscuramento, tessere annonarie, razionamento. Tuttavia il Premio Bergamo resiste; anzi la sua vitalità pare rinvigorita dal nuovo tema

proposto: 'Un'opera di pittura, in cui due o più figure umane, legate insieme da un'unico tema compositivo sia soggetto preponderante del quadro: la più ampia libertà di interpretazione è lasciata agli artisti, non saranno considerate opere dilettantistiche o retoriche'. Anche la giuria è rinforzata da nomi di risonanza nazionale: Giulio Carlo Argan, Leonardo Borghese, Fausto Brunelli, Carlo Carrà, Giulio Pavoni, Bruno Saetti, Ottone Rosai, Enrico Paolucci, Achille Funi, Carlo Prada, Francesco Dal Pozzo, Giulio Masseroni, Ettore Gianferrari.

Vengono presentate 535 opere di 374 artisti e la commissione ne accetta solo 107 di 95 artisti, più i 30 artisti fuori concorso invitati per accrescere l'interesse della mostra stessa: De Chirico, Casorati, Campigli, Semeghini, Severini, ecc. La giuria quest'anno si mostrò assai severa scartando l'80% delle opere presentate, cosa che venne considerata come titolo di merito a garanzia di serietà artistica. Risultarono vincitori: del primo premio (da L. 25.000) Mario Mafai con l'opera 'Modelli nello Studio'; del secondo premio (da L. 15.000) Donato Frisia con l'opera 'Composizione', e il terzo premio (da L. 10.000) venne assegnato a Renato Guttuso con l'opera 'Fuga dall'Etna'. Vediamo quest'anno il 'Premio dei Giovani' (suddivisione in cinque artisti Alfieri, Cantatore, Martina, Quarti, Nascimbene del quarto premio da L. 10.000), istituzione analoga a quella cremonese, con la differenza che a Bergamo, si tiene a precisare, per incoraggiare i giovani non lo si fa premiando, come a Cremona, un Accademico d'Italia, ma tenendo i pittori affermati fuori-concorso.

Volendo riassumere le divergenze d'impostazione che caratterizzano le due manifestazioni, tenendo presente lo scopo dichiarato da entrambe di non fare questione di scuole o di correnti, si può dire che per Cremona l'originalità del Premio era data dall'anonimato delle opere, contrassegnate da un motto, come garanzia di giudizio obiettivo; dall'importanza del giudizio del pubblico, con il famoso referendum di ogettiana memoria i cui risultati diventavano elementi valutabili dalla giuria; dalle facilitazioni per le giovani generazioni date dal cospicuo ammontare dei premi. Per Bergamo, l'originalità era invece sottolineata dal tema libero, dalla libera interpretazione, dalla garanzia di imparzialità di giudizio, data dall'assegnazione dei premi anteriori all'apertura della mostra, e dalla giuria rigorosamente scelta tra 'i più grossi nomi in fatto di competenze in cose d'arte' per tenere alto il livello della manifestazione, che doveva rispecchiare in tutto e per tutto le 'tendenze nazionali dell'arte del pennello'; quindi nessuna influenza del giudizio del pubblico.

Nel maggio dello stesso anno, alla vigilia dell'entrata in guerra, era

stato inaugurato il secondo Premio Cremona. Si sottolineava di voler fare arte politica, quindi autentica, e se c'era bando a certe opere, era per non trasformare sì alta manifestazione in mostra di deformate degenerazioni, avulse dalla fatale era storica presente e da quella italiana tradizione che aveva garantito il nostro primato artistico nel Rinascimento. Il tema, questa volta unico, dettato dal Duce, era quanto mai attuale: 'La Battaglia del Grano'. Vinse un accademico Pietro Gaudenzi con l'opera 'Balilla'.

Una vera e propria polemica si instaura con 'Regime Fascista' dove la manifestazione bergamasca viene definita 'festival dell'arte giudaica', 'rivincita del ghetto' e gli artisti definiti 'giudei, capponi, cricca milanese' (evidente riferimento al gruppo Corrente), che partecipano alla 'festicciola bergamasca della moderna scuola della deformazione'.¹⁵ È proprio dal 1940 che il Premio Bergamo assume connotati 'politici' in virtù della polemica aperta con Cremona, in quanto si precisa maggiormente e si qualifica come 'palestra delle giovani generazioni di pittori', e data la forte partecipazione delle stesse (Corrente si presenta in massa e Guttuso viene premiato), Bottai assumerà la manifestazione bergamasca per dimostrare la vitalità delle avanguardie che avevano imboccato una strada ormai irreversibile. Anche nel discorso inaugurale della XXII Biennale veneziana del 1940 Bottai sottolineava la necessità per l'arte di una aderenza non soltanto retorica al proprio tempo, come veniva magnificato a Cremona. Definiva del tutto gratuita l'accusa mossa alle avanguardie di asservimento alla cultura straniera e di assenteismo nei riguardi del fascismo (più volte lanciata da Ojetti), e ribadiva l'intervento dello Stato nelle cose dell'arte, non in funzione mecenatizia, bensì responsabilmente collaboratrice. Tracciava inoltre una sintesi su cui si erano mosse le polemiche, dando loro come inizio le diatribe di dopo la Biennale del '38, fino alla Quadriennale e finalmente i Premi Bergamo a Cremona. Esaltava il primato delle giovani generazioni artistiche, invitandole a proseguire senza timori di imposizioni a far grande e a far epico, poiché proprio la loro arte era l'illustrazione del loro tempo. Mai il Ministro fu così decisamente esplicito come in questa occasione verso i giovani, cui rivendicava addirittura un attuale primato artistico italiano, proprio nel momento in cui a Cremona si cercava di affossarli.

Se c'era nelle due precedenti edizioni del Premio Bergamo ancora qualche imprecisione aprioristica sulla definizione di necessità e di complementarietà del contenuto e della forma, nel senso che non era ancora

15. 'L'Anti-Cremona' in *Regime Fascista*, 13 settembre 1940.

del tutto libero da alcune premesse allora condizionanti la definizione di arte, fu soltanto nella terza edizione del 1941 che acquistò una limpida e definita fisionomia data dal tema libero, conclusione logica del graduale processo di liberalizzazione che lo aveva caratterizzato. La giuria, quest'anno composta da: Gino Gallarini, Guglielmo Pacchioni, Achille Funi, Carlo Prada, Mino Maccari. Ottone Rosai, Giovanni Pieragostini, dopo tre giorni di lavoro in cui ha esaminato 2078 opere, ne ritenne degne di esposizione solo 130.

Questa rigorosa selezione (la percentuale degli ammessi è del 6%) chiarisce l'intento perseguito da tutti i membri della Commissione che è quello di mantenere, anzi possibilmente di accrescere il tono di rigorosa scelta e 'l'indirizzo di seria e consapevole attualità' al quale il Premio si era ispirato nelle due precedenti edizioni senza 'preconcette preferenze di tendenze o di gruppi', ma con la rigorosa esigenza che tutti i prescelti mostrassero serio e coscienzioso impegno unito ad una sincera originalità creativa, quali che fossero le fonti della loro ispirazione.

Con decisione unanime da parte della giuria, i premi quest'anno vengono assegnati a Mario Marcussi con 'Ritratto' e Renato Vernizzi con 'Carrozzella al Mare'.

In questa edizione, dove traspare sia nell'impostazione dell'organizzazione (non ci sono inviti, né fuori-concorso) che nei tentativi ufficiali (vedi discorsi alle manifestazioni di Bergamo e Cremona dove Farinacci e Bottai sono entrambi presenti) l'esigenza di comporre la polemica, di conciliare la dibattuta questione nel clima meno vivace del premio, vediamo anche la critica impegnata a fare il punto della situazione. Quasi unanimemente ritorna alla trascorsa edizione, così turbolenta perché metteva in evidenza l'ultima corrente novecentista le cui forze giovani e giovanissime l'ospitale larghezza del secondo Premio Bergamo aveva convocato. La giuria, anziché premiare come nel 1940 pittori di punta su cui sarebbe scoppiato il dissidio, ha sviato il tutto scegliendo con mano 'tattica e leggera' due 'buoni pittori', Marcucci e Vernizzi. L'anno passato "la pittura che per intenderci chiameremo 'moderna', era presente a Bergamo in tutti i suoi aspetti, ma faceva da piedistallo a una tendenza la più giovane, che al visitatore appariva predominante e vittoriosa. Chiamata da alcuni critici con evidente improprietà neo-romanticismo, aveva di romantico solo il desiderio di rompere la forma chiusa di De Chirico e Funi".¹⁶ In un tentativo di chiarificazione della polemica, vediamo impegnata anche la rivista 'Emporium' che evidenzia molto

16. G. PIOVENE, 'Il terzo Premio Bergamo', in *Primato*, settembre 1941.

bene i termini della questione: 'Dire che il Premio Bergamo sia nato polemico sarebbe un errore: la polemica gli era nata intorno semplicemente perché ad esso avevano fatto leva, come ad un porto sicuro, tutte le opere di artisti che costituivano il nerbo militante nella pittura italiana contemporanea'. Queste personalità si ancoravano a Bergamo 'imprimendo così al Premio quella marca significativa da molti considerata polemica e che invece non era che l'andamento normale della nostra pittura'.¹⁷ Nella cerimonia inaugurale, data la presenza anche di Farinacci, Bottai parla di una valida funzione dialettica delle due antitetiche manifestazioni. La polemica stava forse per sopirsi in un altro compromesso, dopo aver minacciato di tagliare in due lo schieramento del regime? In realtà essa si era acuita: Bottai si scagliò contro chi voleva costituire monopoli d'arte, così come Farinacci, a Cremona, si era crudamente scagliato contro le 'degenerazioni' dell'avanguardia. Al discorso venne dato rilievo ufficiale pubblicandolo sull'Organo del Ministero di Bottai, la rivista 'Le Arti'.

Il 15 giugno dello stesso anno venne inaugurato dai discorsi di Farinacci e di Bottai il Terzo Premio Cremona, con il tema 'La Gioventù Italiana del Littorio'. Farinacci dopo essersi chiesto se fosse mai possibile che il Tempo di Mussolini si sarebbe tramandato ai posteri 'attraverso i seni cadenti, le vene varicose, i piedi e le gambe deformi, e le solite nature morte e i paesaggi di maniera' (allusione diretta ai Premi Bergamo), annunciava la sua intenzione di aprire il quarto Premio Cremona anche a tutti gli artisti del Reich, col tema dettato dal Duce: 'Dal Sangue la Nuova Europa'. La Manifestazione si sarebbe svolta nel 1943, come apoteosi della vittoria dell'Asse; e nel frattempo si sarebbe costruito a Cremona un apposito e degno palazzo dell'arte, di hitleriana memoria. È l'ultima edizione del Premio Cremona. Mussolini non prese posizione tra Bottai e Farinacci limitandosi, come lecito supporre, e con scarso successo, a cercare di comporre il dissidio nel 1941, quando i disastri bellici imponevano che il regime apparisse compatto di fronte alla opinione pubblica. Tentativo che si risolse, abbiamo visto, nel fatto che i due gerarchi comparvero insieme all'inaugurazione delle due manifestazioni, ribadendo però ognuno le proprie posizioni nei rispettivi discorsi che tennero in quelle occasioni. Vero però è che il Duce, se non prese mai posizioni vincolanti, si schierò a favore del Premio Cremona del suo 'fedelissimo', dettando personalmente i temi; e non bisogna di-

17. A. CRESPI, 'Il terzo Premio Bergamo', in *Emporium*, settembre 1941.

menticare il glorioso destino che attendeva, se il destino bellico fosse stato più propizio, la manifestazione cremonese.

Nel 1942, anno che vide la svolta bellica che avrebbe determinato la definitiva disfatta dell'Asse, il Premio Bergamo, accanto all'ufficiale Biennale, fu l'unica manifestazione di rilievo, essendo il premio Cremona sospeso in attesa di diventare, a guerra trionfalmente conclusa, manifestazione artistica dell'Asse. Esempio fu la sorte toccata al Quarto Premio Bergamo, cui l'anno precedente Bottai aveva inaugurato e pronosticato splendido successo. Anche quest'anno il tema è rimasto libero così come è libera l'esecuzione delle opere da presentarsi, che possono essere ad olio, ad affresco, ad encausto ed anche a tempera. I premi ammontano a L. 100.000 (sempre molto inferiori a quelli cremonesi) e vengono così assegnati: 1° Premio di L. 50.000 al quadro 'Famiglia in Campagna' di Francesco Menzio, il 2° di L. 25.000 al quadro 'Crocifissione' di Renato Guttuso; il 3° di L. 15.000 al quadro 'Fiori' di Giovanni Stradone; il 4° di L. 10.000 al quadro 'Composizione di Renato Birolli. Quest'anno ricompaiono gli 'inviti' rivolti a soli sei pittori italiani: Campigli, Carrà, Casorati, De Pisis, Rosai e Tosi, per riconfermare la caratteristica di 'rassegna della pittura italiana giovane fusa con le migliori espressioni dell'arte matura e di istituto di primaria importanza nella vita artistica italiana'.¹⁸

La polemica si scatenerà per la premiazione del quadro di Guttuso 'La Crocifissione', che con la ventilata proposta di chiusura anticipata della mostra, varrà al quadro e alla manifestazione la condanna delle autorità religiose,¹⁹ con il pretesto dell'immoralità di una figura ai piedi della croce. Mentre la stampa borghese 'laica' prese una posizione intermedia facendo atto di stima generale verso le qualità e l'ardimento di Guttuso, al tempo stesso discutendo le specifiche soluzioni del dipinto, ci fu una forte reazione dialettica nell'ambito della giovane e meno giovane cultura critica italiana, entro la quale il dipinto venne a provocare discussioni e contrasti indicativi di una particolare dimensione proble-

18. A. PODESTÀ, 'Il Quarto Premio Bergamo', in *Emporium*, settembre 1942.

19. Nel periodico ufficiale della Curia di Bergamo, *La Vita diocesana*, tomo XXXIII, fasc. 9 settembre 1942, compare l'ordinanza del Vescovo con il titolo 'Provvedimenti in merito alla mostra del Premio Bergamo'. In essa si legge: "A tutti i R.R. Parroci è stata spedita la seguente comunicazione ufficiale: d'ordine di S. Ecc. Mons. Vescovo, si dà avviso a tutto il clero della Diocesi e a quello che fosse di passaggio per la nostra città, che è ad esso proibito l'accesso alla mostra del IV Premio Bergamo, pena la sospensione 'a divinis ipso facto incurrenda'. I parroci provvederanno anche ad avvertire i fedeli della sconvenienza di visitare la stessa Mostra".

matica. Violenti sono gli attacchi da parte della stampa cattolica: 'uno scandalo che offende la religione e l'arte', 'uno scandalo fino al sacrilegio'.²⁰ I nuovi artisti (Corrente è schierata al completo) dediti a quella che viene definita 'pratica di deformazione' vengono contestati vivacemente e, riferendosi a Guttuso, 'la deformazione è stata intesa pienamente anche in senso morale' ed egli si è 'voluto cimentare nel sublime tema della Crocifissione, andando incontro ad una meschina parodia'.²¹ Il rapporto deformazione-immoralità porta a scoprire come la posizione del reazionarismo cattolico coincidesse con quella dell'assimilazione deformazione-ebraismo, promossa dalla lunga e accanita polemica fascista per un'edizione italiana dell'operazione nazista 'arte degenerata'.

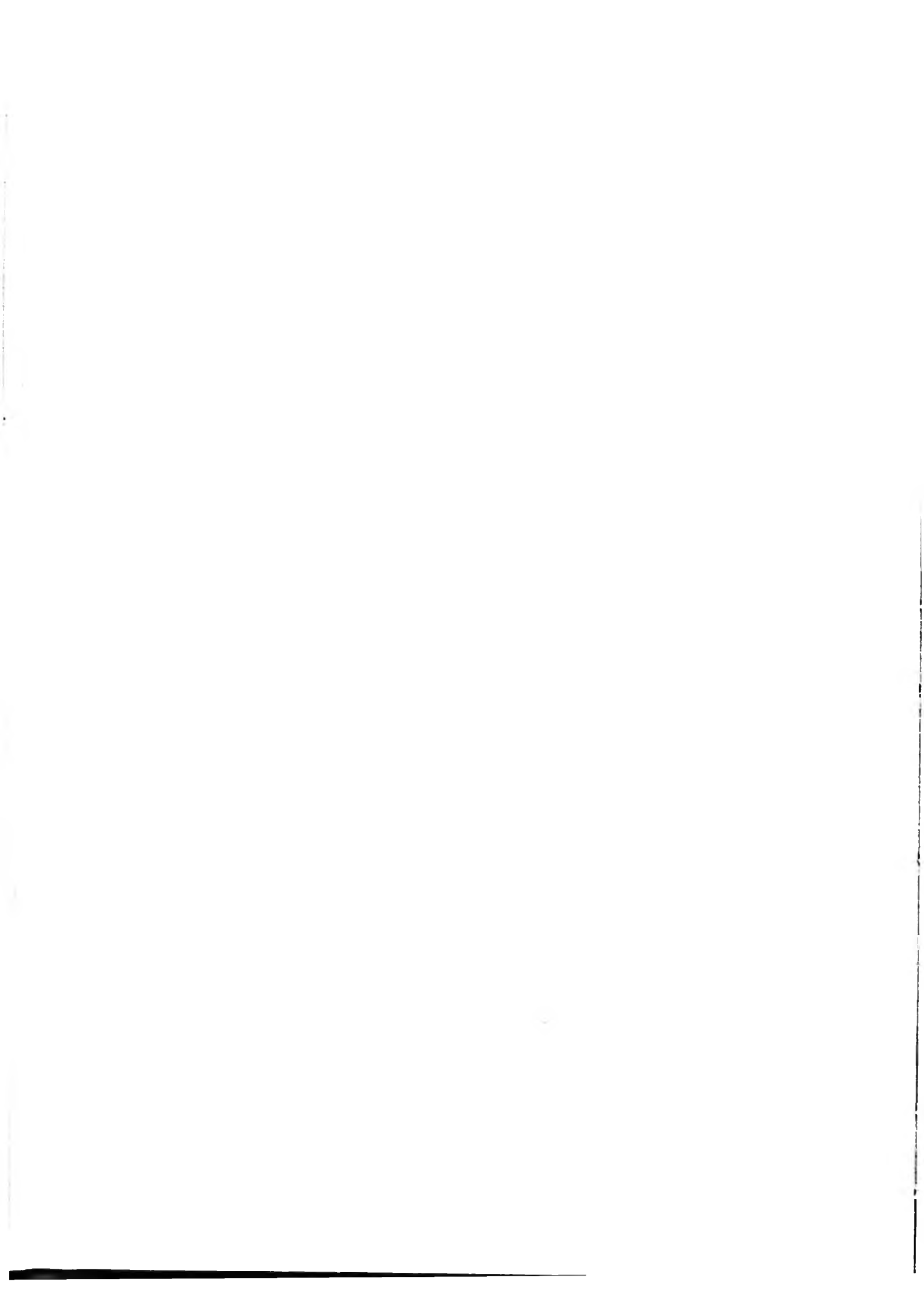
Il fascismo si inserì in questa travagliata dialettica di formazione artistica della pittura italiana tra le due guerre come un elemento che chiuse in un doloroso isolamento ed esasperò polemiche che, da artistiche, diventarono politiche, contribuendo — senza certo volerlo — a dare una coscienza maggiormente approfondita dei reali significati e contenuti sociali, politici e culturali dell'arte alle giovani generazioni artistiche, le quali, maturandola dolorosamente nello squallore di un morale isolamento, recuperarono la coscienza del vero valore dell'arte.

Nell'identificazione dichiarata delle avanguardie italiane nella 'iconoclasta' (e, pericolo ben più grave, vista come internazionalisticamente 'bolscevica'), 'degenerata' arte ebraica, si chiude uno dei periodi più neri, ma anche uno dei più formativi, dell'arte italiana.

CINZIA SOLZA

20. G. DE MORI, 'Arte non è sacrilegio', in *L'Avvenire*, 10 settembre 1942.

21. SIR, 'Postilla al Premio Bergamo', in *L'Avvenire*, 19 settembre 1942.



RASSEGNA

STATO DEGLI STUDI E BIBLIOGRAFIA SUL MOVIMENTO CATTOLICO A BERGAMO

Negli ultimi anni si è rinnovato il dibattito in merito alla storiografia sul movimento cattolico, nel tentativo di proporre un bilancio degli studi e di avanzare nuove prospettive di ricerca. La bibliografia sull'argomento è talmente ampia¹ da esigere queste riflessioni, che permettono di ripercorrere le tappe dei lavori compiuti, a partire da quelli degli anni cinquanta di Giovanni Spadolini, Giorgio Candeloro, Gabriele De Rosa, Fausto Fonzi, a quelli successivi di Angelo Gambasin, Lorenzo Bedeschi, Pietro Scoppola, dello stesso De Rosa — solo per citare alcuni —, fino a giungere alla più recente produzione di ispirazione cattolica, come la *Storia del movimento cattolico*, diretta da Francesco Malgeri, e il *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia 1860-1980*, diretto da Francesco Traniello e Giorgio Campanini, e a quella di orientamento marxista, rappresentata fra gli altri da Mario G. Rossi, Claudio Giovannini e Silvio Lanaro. Sono proprio stati gli ultimi contributi di indirizzo marxista, 'mossi in primo luogo dall'esigenza di verificare a livello strut-

La presente indagine bibliografica è stata promossa dal Centro Studi e Documentazione 'La Porta' di Bergamo.

L'autore è grato al professor Giorgio Campanini, dell'Università degli studi di Parma, per avergli assicurato utili indicazioni e un puntuale confronto.

1. Per una bibliografia generale sul movimento cattolico si vedano, oltre la *Bibliografia storica nazionale*, pubblicata a cura della Giunta Centrale per gli studi storici, a partire dal 1939 (attualmente edita da Laterza, Bari): D. VENERUSO, 'Stato e Chiesa', in *Bibliografia dell'età del Risorgimento in onore di Alberto M. Ghisalberti*, II, Firenze, Olschki, 1972, pp. 585-648; S. ZANINELLI (a cura di), 'Elenco di pubblicazioni sul movimento sociale cattolico edite in Italia dal 1945 al 1972', in *Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia* (d'ora in avanti: *Bollettino*), 1973, 1, pp. 107-164; G. VECCHIO (a cura di), 'Elenco di pubblicazioni sul movimento sociale cattolico edite in Italia dal 1973 al 1975', in *Bollettino*, 1976, 2, pp. 331-352 (si vedano anche gli aggiornamenti successivi, curati da Vecchio, nell'ultimo numero di ogni annata dello stesso *Bollettino*); B. GARIGLIO-E. PASSERIN D'ENTREVES (a cura di), *Introduzione alla storia del movimento cattolico in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1979; si vedano altresì gli elenchi predisposti dalla *Rivista di Storia della Chiesa in Italia* (1947, 1).

2. M.G. ROSSI, 'Il movimento cattolico', in *L'Italia unita nella storiografia del secondo dopoguerra*, a cura di N. Tranfaglia, Milano, Feltrinelli, 1980, p. 162. Per questa storiografia si confronti in particolare lo studio dello stesso Rossi, *Le origini del partito cattolico. Movimento cattolico e lotta di classe nell'Italia liberale*, Roma, Editori Riuniti, 1977.

turale le analisi tradizionali sulla impostazione antimoderata delle forze cattoliche, e quindi la loro reale collocazione non solo in rapporto alla politica delle classi dominanti, ma anche nel quadro dello sviluppo produttivo e sociale del paese',² a rendere vivace il dibattito che ha registrato, da parte cattolica, sia momenti fortemente polemici, che di attenzione nei confronti dell'impostazione marxista, almeno a livello di ipotesi di lavoro.³

Un contributo importante allo sviluppo degli studi storici è stato offerto, come è noto, dalle ricerche di storia locale, che hanno registrato un tale incremento da proporre, anche in recenti convegni,⁴ la necessità di una puntualizzazione sul significato e il valore della storia locale, su i suoi rapporti con la storia generale, sui temi affrontati e da affrontare, sulle fonti utilizzate e da utilizzare e sui metodi da seguire. Nell'ambito di tale sviluppo, dovuto anche ad una nuova attenzione alle classi subalterne registrata a partire dal secondo dopoguerra, un significativo apporto è provenuto da ricerche locali sul movimento cattolico: esse hanno in seguito sollecitato riflessioni metodologiche sull'intreccio fra storia locale e storia del movimento cattolico, così da evidenziarne i caratteri e i risultati, i limiti e le prospettive.⁵ Anche in questo caso si è imposta la necessità di delineare bilanci sulle esperienze storiografiche locali che fossero, al tempo stesso, un punto di partenza per successive ricerche.⁶

Il presente lavoro intende appunto offrire alcune prime riflessioni sullo stato degli studi del movimento cattolico bergamasco e la relativa bibliografia a partire dal secondo dopoguerra, così da offrire un contributo al dibattito in corso e, in particolar modo, uno strumento di lavoro. È ben noto il ruolo di Bergamo nel movimento cattolico italiano. Per gli anticlericali del secondo Ottocento e del primo Novecento Bergamo

3. Per una approfondita puntualizzazione storiografica sul movimento cattolico si veda AA.VV., 'La storiografia sul movimento cattolico', in *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia 1860-1980*, I, Torino, Marietti, 1981, pp. 1-160.

4. È il caso del convegno tenuto a Pisa, per iniziativa della Società Storica Pisana, il 16 e 17 dicembre 1980, su 'Temi, fonti e metodi della ricerca storica locale'. Per gli atti di tale convegno si veda *La storia locale. Temi, fonti e metodi della ricerca*, a cura di C. Violante, Bologna, Il Mulino, 1982; si confronti in particolare l'intervento di G. DE ROSA, 'Aspetti della storia locale, sociale e religiosa nell'età contemporanea', pp. 173-185 e di G. GUDERZO, 'Storia contemporanea, storia locale e didattica della storia', pp. 157-171.

5. A. CANAVERO, 'Storia locale e storia del movimento cattolico: alcune considerazioni', in *Bollettino*, 1982, 2, pp. 261-271.

6. Un primo bilancio sulla produzione storiografica riguardante la Lombardia è stato tracciato da G. VECCHIO, 'Il movimento sociale cattolico in Lombardia: bilancio degli studi e prospettive storiografiche', in *Bollettino*, 1976, 1, pp. 192-215.

era 'l'anticamera del Vaticano', la 'vandeia clericale';⁷ con questi appellativi sia i liberali che i socialisti sottolineavano non solo il loro ironico disprezzo nei confronti di una provincia e di una popolazione che si caratterizzavano anzitutto per la loro piena fedeltà al papa, ma anche — implicitamente — la denuncia della propria sconfitta: l'incapacità di penetrare in un ambiente che si rivelava impermeabile a idee e valori diversi dalla mentalità e dalla fede cattolica. Con ben altra fisionomia era conosciuta e apprezzata Bergamo da parte cattolica; nel 1899, per esempio, Filippo Crispolti, dirigente dell'Opera dei congressi, nel valutare i dati dell'organizzazione cattolica bergamasca, poteva affermare: 'Se Roma è la capitale del mondo cattolico, Bergamo è la Roma dell'Azione cattolica italiana... i cattolici d'Italia in ogni loro sconforto, riprendano lena, pensando che a Bergamo tutto ciò che dai cattolici si sperimenta riesce'.⁸

Valutazioni, queste, ben diverse di un'unica fede e di un unico operato, che offrono tuttavia l'immagine viva di un'esperienza alla quale, al di là delle denigrazioni e delle esaltazioni, la ricerca ha tentato di restituire una più equilibrata fisionomia e collocazione storica.

Nonostante il peso del movimento cattolico bergamasco nella storia locale e il suo ruolo nell'ambito del movimento cattolico nazionale, gli studi relativi sono sostanzialmente recenti. Se si considera l'arco cronologico di questa storiografia, ci si rende infatti conto che solo negli ultimi anni si è verificato un discreto sviluppo degli studi. Fino al secondo dopoguerra anche per Bergamo, come per il resto del paese, esistevano contributi di autori cattolici, spesso di protagonisti, di carattere più apologetico, che propriamente storiografico.⁹ Sulla scorta delle ricostruzioni di De Rosa, Fonzi, Spadolini e Candeloro fu pubblicato nel 1956 il lavoro di Giuseppe Belotti su Nicolò Rezzara, che si presenta come il primo contributo alla locale storia del movimento cattolico, no-

7. L'appellativo di 'anticamera del Vaticano' e di 'vandeia clericale' si trova spesso nella pubblicistica; ancora nel 1923 Romano Cocchi, uscito ormai dalle file cattoliche, se ne serviva in un suo libello violentemente polemico verso gli ambienti cattolici bergamaschi; si veda in proposito R. COCCHI-E. TULLI, *Scandali nella Vandeia clericale*, Milano, Edizioni Avanti!, 1923.

8. La citazione è riportata da B. MALINVERNI, 'L'ambiente cattolico bergamasco all'epoca del vescovo Guindani (1879-1904)', in *Aspetti della cultura cattolica nell'età di Leone XIII*. Atti del Convegno tenuto a Bologna il 27-28-29 dicembre 1960, a cura di G. Rossini, Roma, Ed. Cinque Lune, 1961, pp. 579-580.

9. Fra queste pubblicazioni si segnala F. VISTALLI, *Mons. Guindani nei suoi tempi e nella sua opera*, Bergamo, SESA, 1943.

nostante sia possibile scorgervi intenti commemorativi.¹⁰ Dal primo studio di Belotti e da pochi altri degli anni sessanta, fra i quali si distinguono quelli di Bruno Malinverni,¹¹ occorre giungere agli anni settanta per registrare un incremento, che è venuto consolidandosi fino ad oggi e che fa ben sperare in un ulteriore sviluppo. Anche le tesi di laurea sull'argomento mostrano un andamento quantitativo parallelo a quello delle pubblicazioni: da un numero ristretto tra gli anni cinquanta e sessanta, si è passati ad una forte crescita dagli inizi degli anni settanta ad oggi.¹²

Questo ritardo non è sostanzialmente anomalo rispetto agli sviluppi che, anche altrove, si sono delineati a partire dagli anni settanta nel campo della ricerca storica locale. Dopo la liberalizzazione dell'accesso alle facoltà universitarie, si è avuto un massiccio incremento dei laureati nelle facoltà umanistiche e un corrispondente aumento delle tesi nelle discipline storiche, che anche a Bergamo ha modificato positivamente lo spazio riservato alla storia locale negli istituti culturali già esistenti ed ha altresì contribuito alla nascita e alla affermazione di nuovi istituti di ricerca e di nuove riviste.¹³

Un contributo importante alla storiografia sul movimento cattolico è provenuto in particolare dal locale Istituto per la storia del movimento di liberazione che, sorto nel 1968, ha dato vita a partire dal 1970 ad una rivista che ha offerto ampio spazio agli studi in questione.¹⁴ Nel quadro di una nuova attenzione alla storia bergamasca si inseriscono poi le pubblicazioni e le attività del Seminario, che dal 1972 ad oggi ha edito numerosi lavori e ha promosso importanti convegni di studio.¹⁵ Più recente è la rivista dell'Archivio Bergamasco e l'attività di altri cen-

10. G. BELOTTI, *Nicolò Rezzara nella storia di Bergamo e del movimento sociale cattolico in Italia*, Bergamo, SESA, 1956. Il libro, a tutt'oggi fondamentale, è stato di recente ristampato: G. BELOTTI, *Nicolò Rezzara*, Bergamo, Credito Bergamasco, 1982.

11. Si ricordi in particolare B. MALINVERNI, *La Scuola sociale cattolica di Bergamo*, Roma, Ed. Cinque Lune, 1960.

12. Per un elenco delle tesi si veda: *Repertorio delle tesi di laurea di storia lombarda. Catalogo delle tesi sulla storia della Lombardia dal 1815 ad oggi, discusse nelle Università lombarde (1944-1977)*, Milano, Regione Lombardia, 1979. Questo elenco è ora aggiornato da 'La Lombardia dal 1815 ad oggi nelle tesi di laurea (1976-1981)', a cura di C. Cardelli e A. Paltronieri, in *Studi lombardi*, I, Milano, Cisalpino-Goliardica, 1984, pp. 375-458.

13. Per queste osservazioni si veda G. GUDERZO, *op. cit.*, pp. 158-161.

14. La rivista dell'Istituto nacque nel luglio 1970 col titolo di *Ricerche di storia contemporanea bergamasca*, che cambiò nel novembre 1975, quando divenne *Studi e ricerche di storia contemporanea*.

15. La Collana 'Studi e memorie' pubblicata dal Seminario di Bergamo comprende ormai nove volumi; fra di essi vari si riferiscono alla locale storia del movimento cattolico.

tri culturali, come il Centro Studi e Documentazione La Porta, che in vari casi hanno offerto il loro contributo.¹⁶

La domanda di conoscenza storica, che la nascita di questi istituti e riviste testimonia, esigerebbe un ampliamento delle attuali strutture di ricerca, un collegamento con la ricerca universitaria, una più specifica sensibilità da parte delle amministrazioni locali, perché tale richiesta venga più puntualmente soddisfatta. Se si considera lo stato attuale degli studi ci si rende infatti conto di come non solo si sia ancora ben lontani dalla possibilità di scrivere una sintesi complessiva, ma anche di come molti settori di ricerca non siano ancora stati sondati. Indubbiamente negli ultimi quindici anni è stato in parte colmato il sostanziale vuoto precedente e taluni risultati, la ricostruzione di determinate vicende e alcuni giudizi interpretativi, possono ormai considerarsi come acquisiti ma, a parte le lacune ancora gravi, gli studi compiuti costituiscono a volte solo prime acquisizioni, che attendono ulteriori conferme, integrazioni, ampliamenti di prospettiva, grazie all'utilizzo di nuove fonti, ad un'impostazione più problematica, più attenta alle ipotesi di lavoro interpretative e metodologiche suggerite dalle rinnovate esigenze della storiografia, in modo da superare i limiti che sin qui hanno contraddistinto la storia locale e valorizzarne le potenzialità.

Il settore sul quale più si sono impegnati gli studiosi è quello relativo al movimento sociale cattolico, ai suoi protagonisti, da Rezzara a Medolago Albani, e alle istituzioni cattoliche sorte nell'ultimo quarto del secolo scorso; proprio per questo impegno sociale i cattolici bergamaschi venivano additati ad esempio ai cattolici di tutta Italia ed è a questo stesso impegno che sono stati dedicati numerosi studi, che peraltro non ne hanno ancora colte tutte le implicanze e le problematiche. L'attività sindacale del primo Novecento, che si innesta, pur differenziandosene, sull'azione sociale precedente, ha ricevuto una più recente attenzione per il periodo dell'età giolittiana. Altro campo prediletto dagli studiosi è quello relativo all'azione elettorale dei cattolici bergamaschi, dall'attenuazione del 'non expedit' del 1904, ai primi 'cattolici deputati', alla formulazione del Patto Gentiloni del 1913; anche su questo terreno, come è ben noto, i bergamaschi furono protagonisti di

16. L'Archivio Bergamasco pubblica dal 1981 la rivista semestrale *Archivio Storico Bergamasco* e cura l'edizione di monografie locali. Del Centro Studi La Porta si segnala l'edizione del volume *Il movimento operaio e contadino bergamasco dall'Unità al secondo dopoguerra*, a cura di A. Bendotti, Bergamo, La Porta Centro Studi e Documentazione, 1981, che rappresenta la pubblicazione di un corso svoltosi nel 1980 presso il Centro, in collaborazione con l'Istituto bergamasco per la storia del movimento di liberazione.

scelte che interessarono tutto il movimento cattolico. Alcuni studi biografici sono stati compiuti su personaggi di primo piano, come Rezzara e Medolago Albani. Sono stati indagati alcuni aspetti particolari, come il modernismo, la Scuola sociale cattolica che proprio a Bergamo aveva la sua sede, l'atteggiamento nei confronti della prima guerra mondiale, la tipologia del clero diocesano. Più recenti sono i contributi relativi al partito popolare bergamasco, ai rapporti tra cattolici e fascisti, alla resistenza. Sono state dedicate alcune rassegne alla stampa cattolica, sia provinciale che parrocchiale, per rilevarne il ruolo nella capillare azione sociale, economica, politica dei bergamaschi. Infine si sono compiute alcune indagini archivistiche, per offrire agli studiosi indispensabili strumenti di lavoro.

Rimangono tuttavia inesplorati vari settori di ricerca. Nulla si conosce dell'attività amministrativa, che pure fu così importante nel definire il sostanziale abito clericomoderato di gran parte del movimento cattolico locale. I rapporti fra i cattolici e i liberali e i socialisti necessiterebbero di uno studio sistematico. Taluni personaggi, come i vescovi Guindani e Radini Tedeschi, richiederebbero un'indagine particolare, per non dire di Angelo Roncalli, per il quale la bibliografia è sì imponente come papa, ma davvero poca cosa come sacerdote bergamasco, che pure fu impegnato, almeno fino al 1921, nell'azione cattolica locale. Su Stanislao Medolago Albani manca uno studio relativo all'epoca successiva alla *Rerum Novarum* e che prenda in considerazione la sua influenza sull'ambiente bergamasco, anche in considerazione che Bergamo era la sede della Seconda sezione dell'Opera dei congressi.¹⁷ La biografia sullo stesso Rezzara andrebbe rivista, alla luce delle recenti acquisizioni storiografiche locali e nazionali,¹⁸ per meglio determinare il suo ruolo di esponente nazionale del movimento cattolico. Manca uno studio sulla CIL che colga in modo sistematico il vivace sindacalismo bianco del primo dopoguerra in tutti i suoi aspetti. Di Romano Cocchi, dei suoi rapporti con Miglioli, con Speranzini, dell'estremismo bianco, del ruolo determinato dagli estremisti bergamaschi nella fondazione del partito

17. Su Medolago Albani si veda c. BREZZI, *Cristiano sociali e intransigenti. L'opera di Medolago Albani fino alla 'Rerum Novarum'*, Roma, Ed. Cinque Lune, 1971.

18. Sui limiti della riedizione del lavoro di Belotti su Rezzara, dopo oltre 25 anni dalla sua comparsa, si vedano le osservazioni nella recensione di I. LIZZOLA, 'Fare storia dei cattolici in una provincia bianca', in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1983, 20. pp. 107-111.

cristiano del lavoro nel 1921 poco si conosce.¹⁹ Nulla poi si sa di esperienze che a Bergamo furono sicuramente minoritarie, come la prima democrazia cristiana, ma che pure dovette raccogliere almeno delle simpatie.

I vuoti nell'indagine storiografica si fanno ancora più consistenti se si considera il periodo successivo all'avvento del fascismo. Su questa epoca esistono pochi e recenti contributi, che non esauriscono la questione, ma che sollecitano ricerche sui motivi della diffidenza verso il fascismo di parte almeno del mondo cattolico locale, insieme all'incidenza effettiva che tale diffidenza ebbe nel dar luogo a posizioni di dissociazione non solo antifascista, ma anche antifascista; andrebbe inoltre verificata la portata e il significato del clerico-fascismo. Nell'ambito dell'epoca fascista emergerebbe inoltre la figura e l'episcopato di Adriano Bernareggi e del suo ruolo nella storia del movimento bergamasco.²⁰

Accanto a questi filoni di ricerca ancora inesplorati, di carattere tradizionale, si presenta l'esigenza di altri tipi di indagine, in linea con le nuove esigenze della storiografia.²¹ Andrebbe in questo senso iniziato lo studio della realtà ecclesiale bergamasca, della sua fisionomia e della sua incidenza sull'impegno del laicato; viceversa, occorrerebbe verificare il movimento cattolico locale come aspetto della vita della Chiesa bergamasca, come partecipazione dei laici al rinnovamento della vita ecclesiale locale. Un contributo importante al procedere della ricerca verrà inoltre dallo studio del comportamento religioso dei bergamaschi, dalla storia della loro pietà, per l'incidenza dei comportamenti e della mentalità religiosa, rispetto all'azione sociale, economica, politica. Infine, l'interpretazione marxista, che costituisce 'un'ipotesi certo più che legittima sul piano scientifico, ma che, proprio in quanto ipotesi, deve essere soggetta a convincenti dimostrazioni, correzioni di tiro, completamenti metodologici',²² come ha indicato Giorgio Vecchio, dovrebbe indirizzare verso ricerche che prediligano, come ancora non è stato fatto,

19. Alcune figure della sinistra e dell'estrema sinistra del partito popolare bergamasco, come Carlo Cavalli e Romano Cocchi, trovano spazio, grazie ad un'inedita documentazione, in G. LATERZA, 'I primi anni del Partito Popolare a Bergamo (1919-1922)', in *Archivio Storico Bergamasco*, 1983, 5, pp. 295-343. Numerose figure minori, con le relative indicazioni bibliografiche e archivistiche, sono presenti nel terzo volume del citato *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia 1860-1980*.

20. Per un primo profilo su Bernareggi, si veda R. AMADEI, 'Adriano Bernareggi', in *Dizionario... cit.*, II, pp. 37-40, che comprende anche una completa bibliografia e indicazioni archivistiche.

21. Per queste nuove piste di ricerca si veda M. MARIOTTI, 'Nuove prospettive storiografiche sul movimento cattolico', in *Dizionario... cit.*, I, pp. 130-143.

22. G. VECCHIO, *op. cit.*, p. 193.

i rapporti tra movimento cattolico e borghesia liberale, in modo da verificare se quella stessa interpretazione possa o meno trovare in sede locale una conferma o un aggiustamento.

Un necessario progresso degli studi sia qualitativo, nella rivisitazione di parte almeno dei campi di ricerca già affrontati, che quantitativo, in direzioni ancora inesplorate, potrà derivare da una più corretta considerazione delle fonti.²³ Molti studi, a tutt'oggi, si presentano con uno scarso apparato documentario, che rende ovviamente più debole la ricostruzione e ancor più l'interpretazione delle vicende oggetto di ricerca. Spesso si fa ricorso alle sole fonti a stampa, in particolare all'*Eco di Bergamo* (non sempre considerando l'archivio della sua società editrice, la SESA, fondamentale per comprendere la linea assunta dal quotidiano nei vari momenti della sua esistenza), e spesso non si valorizzano i tanti periodici provinciali e parrocchiali di matrice cattolica; viene compiuto poi un uso assai ridotto della stampa dalla connotazione politica diversa, che pure aveva un suo spazio a Bergamo, e che permetterebbe di cogliere il movimento cattolico da una visuale non interna.²⁴ Vengono raramente utilizzate le pubblicazioni coeve, che pure sono numerose e significative; si tratta in genere di opuscoli e di libelli, a volte commemorativi, a volte propagandistici, in molti casi costituenti dei 'vademecum' per gli organizzatori cattolici o la pubblicazione di conferenze o di relazioni sullo stato dell'azione cattolica; spesso essi offrono dati statistici altrimenti irrimediabili e la possibilità di comprendere l'ideologia cattolica dell'epoca sui molteplici problemi dello Stato, dell'economia, della scuola e la stessa concezione che i cattolici avevano della propria attività.²⁵ Solo di recente è stato compiuto un utilizzo più sistematico e di più ampio raggio delle fonti documentarie, che restano però ancora ampiamente da vagliare. L'archivio della Curia costituisce ovviamente il

23. Su questo punto si veda G. VECCHIO, 'Fonti per la storia del movimento cattolico', in *Dizionario...* cit., I, pp. 155-160.

24. Per i periodici cattolici bergamaschi si veda A. ROBBIATI, *I periodici del movimento sociale cattolico lombardo (1860-1926)*, Milano, Vita e Pensiero, 1978. Per una presentazione e una schedatura di alcuni giornali si vedano di E. QUARENGHI, 'La stampa periodica bergamasca dal 'biennio rosso' all'avvento del fascismo. 2. La squilla dei lavoratori 1919-1925', in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1976, 8, pp. 45-74 e 'La stampa periodica bergamasca dal 'biennio rosso' all'avvento del fascismo. 4. Bandiera bianca (1920-1921) e Conquista sindacale (1921)', in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1981, 16, pp. 57-71.

25. Per un elenco degli opuscoli scritti da Rezzara, peraltro non completo nonostante i suoi 46 titoli, si confronti O. CAVALLERI, *Il movimento operaio e contadino nel Bresciano (1878-1903)*, Roma, Ed. Cinque Lune, 1972, pp. 666-667.

campo privilegiato della ricerca, per il ruolo fondamentale svolto dagli organismi diocesani rispetto al movimento cattolico; non sempre peraltro i documenti conservativi vengono consultati e a volte si considerano solo alcuni fondi, non valorizzandone altri.²⁶ Sarebbe molto importante far riferimento agli archivi parrocchiali, almeno ai principali, per la funzione assunta dalla parrocchia nella promozione delle istituzioni cattoliche e anche di quegli organismi che non erano confessionali, come le sezioni del partito popolare; ma questi archivi, come quelli comunali, rimangono per lo più sconosciuti.

Una più recente attenzione è stata riservata all'archivio centrale dello Stato, soprattutto per i rapporti prefettizi che vi sono custoditi; anche per questo archivio è tuttavia necessario un vaglio più sistematico e completo. L'archivio di Stato di Bergamo attende ancora di essere conosciuto, per il lavoro archivistico ancora non completo relativamente all'epoca post-unitaria.²⁷ Per certi settori di ricerca si dovrebbe far ricorso anche all'archivio dell'Opera dei congressi a Venezia. Non si possono inoltre dimenticare gli archivi del Seminario e quelli superstiti delle varie associazioni cattoliche non depositati presso la Curia. Gli archivi della Camera di commercio, delle banche cattoliche e degli enti assistenziali sono altresì fondamentali, per il massiccio intervento cattolico nell'economia e nell'assistenza locale.²⁸ Un rilievo a parte meritano gli archivi privati, spesso sconosciuti, a volte inaccessibili,²⁹ o che, in qualche caso, non vengono utilizzati perché non sono ad immediata conoscenza degli studiosi.³⁰

26. Sull'archivio della Curia si vedano: A. PESENTI, 'Contributo alla conoscenza delle fonti per la storia sociale e politico-religiosa del sec. XIX nell'archivio di Bergamo', in *Archiva Ecclesiae*, 1960-1961, 3-4, pp. 272-277; A. PESENTI, 'Il fondo Nicolò Rezzara', in *Bollettino*, 1966, 1, pp. 182-184; I. LIZZOLA, 'L'Archivio della Curia vescovile di Bergamo - Il fondo Rezzara', in *Fonti per la storia dell'agricoltura lombarda postunitaria*, Milano, Editrice Bibliografica, 1984, pp. 101-116.

27. Per una guida a questo archivio si veda 'Archivio di Stato di Bergamo', in *Archivio Storico Bergamasco*, 1981, 1, pp. 103-116.

28. G. DELLA VALENTINA, 'Fonti archivistiche per la storia della cooperazione di credito cattolica. Un censimento nella provincia di Bergamo', in *Italia contemporanea*, 1978, 132, pp. 153-159; A. CENTO BULL-G. DELLA VALENTINA, 'L'archivio della Camera di commercio di Bergamo', in *La storia contemporanea negli archivi regionali*, Milano, Regione Lombardia, 1977, pp. 170-202.

29. È il caso, per esempio, dell'archivio del conte Stanislao Medolago Albani conservato dalla famiglia a Medolago (Bergamo).

30. È il caso delle Carte Secco Suardo, che rappresentano l'archivio superstite del partito popolare nel bergamasco, conservate da Dino Secco Suardo e ora dall'archivio dell'Istituto Luigi Sturzo in Roma. Tali carte sono state solo di recente vagliate e utilizzate, nonostante la loro importanza.

È evidente che, data la discreta ampiezza e l'indubbia importanza delle fonti documentarie, senza le quali la ricerca perde ovviamente di valore, si impone la necessità di una ricognizione completa, per dar vita ad un repertorio, che costituirebbe un efficace strumento di lavoro.

L'uso non completo delle fonti, in molti casi dovuto a svariate difficoltà per lo studioso ad accedere agli archivi, e l'utilizzo di fonti per lo più di esclusiva provenienza cattolica costituiscono uno degli aspetti negativi della storiografia sul movimento cattolico bergamasco. Il limite principale è tuttavia quello caratterizzato dal 'considerare il movimento cattolico come un microcosmo all'interno di un altro microcosmo rappresentato dalla realtà locale'.³¹ Solo raramente infatti la storia dei cattolici viene considerata nell'ambito della realtà economica della provincia e affiancata a quella degli altri movimenti politici locali, con la conseguenza di operare delle ricostruzioni per lo più interne al mondo cattolico. Questo stesso microcosmo viene a volte frantumato in molteplici aspetti interni ad esso, così che non solo manca la cornice del quadro, ma non sempre lo stesso quadro è visibile nella sua integrità; sono così presi in considerazione via via le vicende politiche, sindacali, sociali, ecclesiali, col risultato di indagini parziali che non si integrano per dar vita ad una storia complessiva, 'a tutto tondo' del movimento cattolico, visto come aspetto della storia locale.

Un altro limite diffuso è costituito dall'angustia locale con cui vengono presentati i risultati di talune ricerche, in cui manca qualunque riferimento alle parallele o distinte vicende nazionali, non permettendo di verificare la specificità della dimensione locale, ovvero le analogie e le concordanze con la storia del paese. Sono anche assenti gli accostamenti a realtà territoriali vicine a quella esaminata, come le diocesi o le provincie limitrofe, anche nel caso vi operavano gli stessi uomini o vi esistevano problemi analoghi.³²

Non sempre è dato di rintracciare il ricco dibattito interpretativo e metodologico offerto in sede nazionale, col conseguente rischio della descrittività e della sostanziale aporeticità di taluni studi, più grave laddove si tenta non una prima indagine, ma una sintesi o un lavoro che si presenta di ampio respiro.³³ È possibile riscontrare in alcuni casi

31. A. CANAVERO, *op. cit.*, p. 268.

32. Vi sono però eccezioni, come il lavoro di M. MAZZUCCHETTI, *Una scissione nel Partito popolare italiano: l'estremismo bianco a Bergamo, Brescia e Verona (1919-1921)*, Tesi di laurea, Milano, Università degli studi, a.a. 1975/76.

33. Si vedano, in merito allo studio di C. COLOMBELLI PEOLA, *Il movimento sociale cattolico nelle campagne bergamasche (1894-1904)*, Milano, SugarCo, 1977, le osserva-

intenti commemorativi, eccessiva attenzione a vicende e problemi non significativi, dimenticanze non casuali.

A fronte di queste osservazioni, rimane positivo il progresso quantitativo degli studi che, al di là dei limiti, hanno iniziato a portare alla luce la realtà locale del movimento cattolico, facendo superare numerosi luoghi comuni e restituendo una storia ancora poco conosciuta. Fra questi studi è pure possibile registrare egregi lavori che, grazie ad una più raffinata metodologia, confermano la validità e la necessità degli studi locali.

A necessario complemento di questi primi appunti relativi alla storiografia sul movimento cattolico locale, si fa seguire un elenco bibliografico (1945-1984) sul movimento cattolico nella diocesi di Bergamo dall'Unità all'avvento del fascismo fino allo scioglimento dei partiti politici, seguendo una delimitazione locale e una periodizzazione adottate frequentemente e che trovano una rispondenza, ma altre se ne potrebbero ovviamente rinvenire, anche per Bergamo.³⁴ Nell'elenco si trovano

zioni di G. DELLA VALENTINA, 'Il movimento cattolico nelle campagne bergamasche e i limiti di una recente pubblicazione', in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1977, 10, pp. 71-76. Per Della Valentina i limiti del libro della Colombelli sono costituiti da una 'assoluta, disarmante aproblematicità', da una 'piatta descrittività', oltre che da una mancata rielaborazione critica delle fonti (p. 71). Indubbiamente in tale lavoro, che pure è importante per i molti dati che presenta e perché offre una sintesi delle varie istituzioni cattoliche, con particolareggiate e ricche notizie, si avverte l'assenza di un'articolata interpretazione; limite, questo, molto diffuso nel complesso della storiografia locale.

34. Seguendo il criterio della diocesi come ripartizione territoriale, non si sono incluse nell'elenco quelle pubblicazioni relative a figure o vicende di zone non appartenenti alla diocesi bergamasca, e tuttavia interne alla provincia; si tratta per lo più di studi su Ambrogio Portaluppi, operante a Treviglio (diocesi di Milano): U. BERNARDI, 'Mons. Portaluppi pastore e animatore sociale', in *Studi cattolici*, 1975, 176, pp. 588-595; C. MARCORÀ, 'Un grande animatore del movimento sociale cattolico nella diocesi di Milano: Mons. Ambrogio Portaluppi', in *Memorie storiche della Diocesi di Milano*, 1966, 13, pp. 387-529; A. ROBBIATI, 'Motivi e principi nell'azione sociale di Ambrogio Portaluppi', in *Bollettino*, 1969-1970, 4-5, pp. 81-109; C. ROSSI, 'Mons. Ambrogio Portaluppi', in *Diocesi di Milano*, 1962, 2, pp. 124-129. Si veda anche un lavoro su Caravaggio (diocesi di Cremona): G. FRIGERIO, 'Cooperazione di credito ed economia locale nella bassa bergamasca: la Cassa rurale di Caravaggio dal 1902 al 1926', in *Bollettino*, 1980, 2, pp. 173-199.

Gli studi per l'epoca successiva al 1926 sono ben pochi: G. BELOTTI, *I cattolici di Bergamo nella resistenza*, Bergamo, Minerva Italica, 1977; A. PESENTI, 'I contrasti tra il fascismo e la Chiesa nella diocesi di Bergamo negli anni 1937-1938', in *Chiesa, Azione cattolica e fascismo nell'Italia settentrionale durante il pontificato di Pio XI (1922-1939)*. Atti del quinto Convegno di storia della Chiesa, Torreglia 25-27 marzo 1977, a cura di P. Pecorari, Milano, Vita e Pensiero, 1979, pp. 535-563; I. LIZZOLA-E. MANZONI-C. ZOJA, 'La gerarchia ecclesiastica e il mondo rurale bergamasco tra guerra e resistenza', in *Annali dell'Istituto 'Alcide Cervi'*, 1982, 4, pp. 381-399.

incluse le opere dedicate specificatamente alla storia locale bergamasca, mentre sono state escluse quelle pubblicazioni che si occupano solo tangenzialmente, anche se spesso in modo accurato, di Bergamo.³⁵ Non sono comprese neppure quelle opere su Angelo Roncalli e Radini Tedeschi non relative alle loro esperienze bergamasche.³⁶ Per costituire l'elenco si è fatto ricorso, oltre che alle consuete e necessarie rassegne nazionali, alle riviste e alle pubblicazioni periodiche bergamasche.³⁷ Per ogni opera si è data l'indicazione bibliografica e una breve descrizione dell'oggetto della ricerca.

AGAZZI ALBERTO, "I cattolici bergamaschi e l'attenuazione del 'non expedit'. Contributo alla storia del decennio 1904-1913", in *Rassegna storica del Risorgimento*, 1971, 1, pp. 53-77.

Vengono prese in considerazione le elezioni politiche del 1904, 1909 e 1913, di cui si offrono dettagliati dati sia nazionali che locali. È prestata particolare attenzione al contributo bergamasco per l'attenuazione del 'non expedit' e alla duplice tendenza nel campo cattolico di Bergamo nei confronti del Patto Gentiloni.

AGAZZI ALBERTO, 'La socialità cattolica nel pensiero e nell'opera di Nicolò Rezzara', in *Cattolici e liberali veneti di fronte al problema temporalistico e alla questione romana*, Vicenza, Comitato provinciale dell'Istituto del Risorgimento, 1972, pp. 275-300.

35. A Bergamo e al movimento cattolico locale fanno riferimento le varie sintesi generali in diverse occasioni. Si pensi alle figure, e alle vicende ad esse legate, di Rezzara, Medolago, Radini Tedeschi; al IV Congresso cattolico di Bergamo del 1877; alla attenuazione del 'non expedit' del 1904 grazie ai bergamaschi; al Patto Gentiloni, che vide in Bergamo un importante centro propulsore; allo sciopero di Ranica del 1909; all'atteggiamento di Sturzo nei confronti dei clerico-moderati bergamaschi in occasione delle elezioni amministrative del 1920. Fra le sintesi generali, ormai classiche, vanno ricordate almeno quelle di Dino Secco Suardo, bergamasco, protagonista di molte vicende nazionali e locali (Secco Suardo fu uno dei 'pentarchi' che ressero il PPI nei suoi ultimi tempi): D. SECCO SUARDO, *I cattolici intransigenti*, Brescia, Morcelliana, 1962 e *Da Leone XIII a Pio X*, Roma, Ed. Cinque Lune, 1967.

36. Per una bibliografia su Roncalli e Radini Tedeschi se ne consultino le voci nel citato *Dizionario*, II volume.

37. Sono state vagliate: *Archivio Storico Bergamasco*, *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo*, *Bergomum*, *Studi e memorie*, *Studi e ricerche di storia contemporanea*.

Esame della posizione di Rezzara nei confronti della questione sociale e delle sue molteplici iniziative verso la scuola, la stampa, il credito, gli organismi dei lavoratori. Rezzara si interessò anche dell'attività politica assumendo un atteggiamento critico nei confronti del Patto Gentiloni, essendo piuttosto favorevole a candidature autenticamente cattoliche.

AMADEI ROBERTO, 'Appunti sul modernismo bergamasco', in *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 1978, 2, pp. 382-414.

Sono studiate le caratteristiche del clero e del popolo cattolico bergamasco: ad una generale fedeltà alla gerarchia e alla ortodossia, faceva riscontro una modesta preparazione culturale del clero, oltre che della popolazione, nonostante i cambiamenti voluti per il seminario da parte sia del vescovo Guindani, che del suo successore Radini Tedeschi. In tale situazione il modernismo, a Bergamo, non fece che una minima comparsa, coinvolgendo in particolare due giovani insegnanti del seminario, don Giuseppe Moioli e don Angelo Pedrinelli, i quali vennero allontanati dalla scuola al termine dell'anno scolastico 1909-1910.

AMADEI ROBERTO, 'I cattolici bergamaschi e l'avvento del fascismo', in *Chiesa, Azione Cattolica e fascismo durante il pontificato di Pio XI (1922-1939)*. Atti del quinto Convegno di Storia della Chiesa, Torreglia 25-27 marzo 1977, a cura di Paolo Pecorari, Milano, Vita e Pensiero, 1979, pp. 359-399.

La ricerca viene collocata nel contesto religioso, economico e politico-sociale del mondo cattolico bergamasco del primo dopoguerra. In tale situazione, grazie ad una ricca documentazione, viene esaminato l'atteggiamento cattolico nei confronti del fascismo: le posizioni dei dirigenti diocesani; i contrasti interni all'*Eco di Bergamo* sulla linea da assumere; l'antifascismo di vari periodici cattolici e di molta parte del clero; la condotta del vescovo Marelli. Accanto ai motivi di diffidenza, e a volte di opposizione, di larghi settori del cattolicesimo locale, vengono altresì esaminati i rancori del fascismo bergamasco verso un mondo che, forte delle sue tradizioni, sembrava in quegli anni impermeabile al nuovo contesto politico.

AMADEI ROBERTO, 'La tradizione bergamasca e il vescovo Pierluigi Spe-

ranza', in *Alle radici del clero bergamasco 1854-1879*, Bergamo, Edizioni del Seminario, 1981, pp. 15-135.

Ampio esame delle linee portanti dell'episcopato Speranza e della vita religiosa della popolazione bergamasca, fino all'epoca unitaria, quando il vescovo assunse nei confronti del nuovo Stato un atteggiamento fortemente intransigente.

AMADEI ROBERTO, 'Le vicende dell'Ufficio del lavoro (1919-1921)', in *Il movimento operaio e contadino bergamasco dall'Unità al secondo dopoguerra*, a cura di Angelo Bendotti, Bergamo, La Porta Centro Studi e Documentazione, 1981, pp. 81-92.

Dopo un richiamo al primo periodo (1906-1914) di attività dell'Ufficio del lavoro, centro propulsore e coordinatore delle diverse associazioni sindacali cattoliche locali, vengono delineate la sua ripresa (1916), la struttura, l'organizzazione, le attività contrattuali. Da ultimo si presentano i contrasti tra l'Ufficio e la Giunta Diocesana e la conseguente scissione (1920) all'interno del sindacalismo bianco locale.

BELOTTI GIUSEPPE, *Nicolò Rezzara nella storia di Bergamo e del movimento sociale cattolico in Italia*, Bergamo, SESA, 1956, pp. 154.

Ampia biografia di uno dei principali protagonisti del movimento sociale cattolico italiano e ricostruzione della sua molteplice attività nell'ambiente bergamasco.

Si tratta del lavoro a tutt'oggi fondamentale su Rezzara.

BELOTTI GIUSEPPE, *Nicolò Rezzara*, Bergamo, Credito Bergamasco, 1982, pp. 196-LXXX.

Rispetto alla prima edizione, appaiono alcune messe a punto nel testo, qualche nuova segnalazione bibliografica in nota e un'appendice documentaria.

BELOTTI GIUSEPPE, 'I principi dell'attività sociale e politica di Nicolò Rezzara', in *Archivio Storico Bergamasco*, 1983, 4, pp. 173-178.

BONOMINI LUIGI, 'Il sindacalismo cattolico bergamasco nel primo dopoguerra (1919-1920)', in *Ricerche di storia contemporanea bergamasca*, 1971-1972, 3-4, pp. 23-55.

Sono passate in rassegna le agitazioni contadine e quelle operaie

condotte dal sindacalismo bianco, ponendo in risalto la diversità degli obiettivi e dei metodi di lotta tra i clerico-moderati e gli estremisti cocchiani. Breve profilo della scissione sindacale cattolica (1920) ed esame delle vertenze condotte dalla Unione del lavoro di Cocchi e dall'Ufficio del lavoro, ristrutturato secondo le direttive diocesane.

BRAMATI LUCIANA, "Un giornale antifascista: 'L'Idea Popolare'", in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1984, 22, pp. 63-83.

Schedatura dell'organo provinciale del partito popolare bergamasco, edito dal 1923 al 1925 e di chiaro indirizzo antifascista. In appendice i ricordi del suo animatore, Cristoforo Pezzini.

BREZZI CAMILLO, 'Gli inizi dell'attività del Medolago Albani nell'azione sociale cattolica tra il 1880 e il 1885', in *Spiritualità e azione del laicato cattolico italiano*, II, Padova, Antenore, 1969, pp. 619-643.

Il primo importante impegno di Medolago Albani ebbe luogo nel 1877, quando fu nominato presidente del comitato organizzatore del quarto Congresso cattolico, tenutosi a Bergamo. La carica di presidente della Seconda Sezione dell'Opera (1885-1904) lo indusse ad una riflessione, aiutato in ciò da Giuseppe Toniolo, su di una via alternativa nel campo economico, sia all'individualismo liberale che al socialismo, nel senso di un ritorno al corporativismo.

BREZZI CAMILLO, *Cristiano sociali e intransigenti. L'opera di Medolago Albani fino alla 'Rerum Novarum'*. Prefazione di Pietro Scoppola, Roma, Edizioni Cinque Lune, 1971, pp. 565.

Nell'ambito dei cristiano sociali, che si differenziarono dagli intransigenti per mentalità, cultura, interessi, spicca la figura di Medolago Albani, colto dal suo primo impegno giovanile nel Circolo operaio 'S. Giuseppe' di Bergamo e dalla partecipazione al quarto Congresso cattolico di Bergamo del 1877, alla presidenza della Seconda Sezione dell'Opera dei Congressi, alla collaborazione con Toniolo e alla attenzione alle elaborazioni dottrinarie europee. Il lavoro supera quindi decisamente i limiti provinciali, anche se alla storia locale viene dedicato il primo ampio capitolo, nel quale viene preso in considerazione l'ambiente bergamasco che, nel periodo considerato, grazie anche al nuovo vescovo Guindani, divenne un punto di riferimento esemplare per i cattolici italiani.

BREZZI CAMILLO, 'Stanislao Medolago Albani', in *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia 1860-1980*, II, Torino, Marietti, 1982, pp. 366-371.

Sintesi biografica. Indicazioni bibliografiche e archivistiche.

CAMPANINI GIORGIO, 'Don Giovanni Minzoni e la tradizione del cattolicesimo sociale: la Scuola di Bergamo', in *Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia*, 1984, 2, pp. 131-140.

Nel quadro dell'impostazione della Scuola sociale cattolica di Bergamo, della tipologia dei suoi insegnamenti e degli orientamenti dei suoi insegnanti, viene valutata l'esperienza compiutavi dal giovane sacerdote di Argenta.

CANAVERO ALFREDO, 'Bergamo tra neutralità e intervento (1914-1915)', in *Cultura e spiritualità in Bergamo nel tempo di Papa Giovanni XXIII*. Convegno di Studio - Bergamo 19-22 novembre 1981, Bergamo, Pubblicazioni del Seminario, 1983, pp. 185-207.

Nei confronti della prima guerra mondiale i cattolici si schierarono su posizioni neutraliste dalle quali trasparirono, almeno in un primo tempo, marcate simpatie filo-austriache; in un secondo momento, i cattolici sottolinearono la fiducia nei governanti e la loro lealtà di cittadini in caso di guerra, disponendosi all'accettazione del conflitto in caso di necessità.

CASATI LINO, 'Clero e laicato nel Circolo cattolico operaio di S. Giuseppe', in *Alle radici del clero bergamasco 1854-1879*, Bergamo, Edizioni del Seminario, 1981, pp. 429-442.

Brevi annotazioni sulla nascita e sulla attività del Circolo che, con quello di S. Luigi, rappresentò una delle prime forme locali di associazionismo cattolico intransigente.

CAVATORTA ROBERTO, 'Gli emigranti e la parrocchia. I periodici cattolici nelle valli bergamasche 1911-1915', in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1984, 21, pp. 85-98.

Rassegna dei periodici delle valli bergamasche destinati in prevalenza agli emigranti. Vengono esaminati gli scopi, i caratteri, la diffusione di tale stampa, che offre la possibilità di avvicinarsi alla vita, alla mentalità, ai problemi giornalieri delle popolazioni rurali.

COLOMBELLI PEOLA CARLA, *Il movimento sociale cattolico nelle campagne bergamasche (1894-1904)*, Milano, SugarCo, 1977, pp. 166.

Facendo riferimento all'economia locale, fondata sul lavoro dei campi, e richiamando le posizioni dei cattolici di fronte alla questione rurale espresse nei vari congressi cattolici, vengono esaminate la nascita, gli scopi, la natura, le attività delle molteplici istituzioni promosse dall'azione sociale cattolica nel settore contadino: le società di mutuo soccorso, il segretariato del popolo, le cooperative di credito, di consumo, di assicurazione e di produzione, le scuole popolari per adulti, le società per le affittanze collettive dei fondi. Si considera da ultimo la nascita e la diffusione delle unioni professionali rurali. In appendice si rende conto dell'intervento dei cattolici bergamaschi nella cura e nella prevenzione della pellagra.

CONTE LILIANA - CONTRI MARIA DELIA - NEGRI VERA (a cura di), 'Primo elenco dei periodici cattolici a rilevante contenuto sociale editi nelle Diocesi lombarde', in *Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia*, 1966, 1, pp. 187-247.

L'elenco comprende un buon numero di periodici bergamaschi. Di ogni periodico vengono forniti i seguenti elementi: descrizione bibliografica, durata, periodicità, direttore, gerente, formato, pagine, caratteristiche tipografiche, biblioteca o biblioteche in cui è consultabile.

CREMASCHI GABRIELLA, "'Per il maggior bene del popolo'. La nascita del PPI a Bergamo", in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1984, 21, pp. 44-68.

Dopo alcuni riferimenti alla situazione del movimento cattolico bergamasco precedente la costituzione del partito, vengono mostrate le posizioni nei confronti del nuovo schieramento politico. Tali posizioni si differenziarono in modo evidente all'epoca delle elezioni politiche (novembre 1919), sia sulla scelta della tattica elettorale, sia sulla determinazione delle candidature.

DE ROSA GABRIELE, 'Angelo Roncalli e Radini Tedeschi', in LERCARO GIACOMO, *Giovanni XXIII. Linee per una ricerca*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1965, pp. 37-58.

Aspetti della vita e del pensiero di Radini Tedeschi, del suo impegno

nel movimento cattolico italiano e nella diocesi bergamasca. Formazione religiosa di Angelo Roncalli. L'esame dei rapporti fra Roncalli e il vescovo è fondamentale per chi voglia comprendere la formazione giovannea.

DELLA VALENTINA GIANLUIGI, 'Storia delle casse rurali e popolari dal 1893 alla seconda guerra mondiale nella provincia di Bergamo', in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1977, 9, pp. 5-41.

L'intervento dei cattolici nel campo del credito dette vita a partire dal 1893 a molte casse rurali e dal 1902 a casse popolari. Di entrambi gli istituti sono esaminati: la natura, gli scopi, l'area d'azione, la composizione sociale, la dislocazione territoriale, le operazioni abitualmente svolte e le attività collaterali, il significato ideologico del ruolo svolto. Viene inoltre presa in considerazione la parabola temporale delle due istituzioni di credito, con i paralleli mutamenti sia nella natura delle casse, che del loro ruolo nell'economia provinciale.

DELLA VALENTINA GIANLUIGI, 'Il movimento cattolico nelle campagne bergamasche e i limiti di una recente pubblicazione', in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1977, 10, pp. 71-76.

Osservazioni in margine al libro di Carla Colombelli Peola, di cui vengono rilevati limiti a livello metodologico e interpretativo.

DELLA VALENTINA GIANLUIGI, 'Fonti archivistiche per la storia della cooperazione di credito cattolica. Un censimento sulla provincia di Bergamo', in *Italia contemporanea*, 1978, 132, pp. 153-159.

LATERZA GABRIELE, 'I primi anni del Partito Popolare a Bergamo (1919-1922)', in *Archivio Storico Bergamasco*, 1983, 5, pp. 295-343.

Grazie ad un'ampia documentazione, in particolare le Carte Secco Suardo (l'archivio superstite del partito), vengono ricostruite le vicende del PPI nel complesso mondo cattolico bergamasco del primo dopoguerra, ponendo particolare attenzione a Carlo Cavalli e alla sinistra popolare. Questa, diversamente dai prevalenti ambienti clerico-moderati, seppe cimentare parte almeno dei cattolici di Bergamo in una maturazione dell'esperienza popolare vicina all'elaborazione politica di Luigi Sturzo.

LIZZOLA IVO, 'Il 1893 a Bergamo e lo sciopero di Cene', in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1979, 13, pp. 5-39.

Ricostruzione degli scioperi del 1893 a Bergamo e provincia caratterizzati dalla spontaneità operaia. Il ruolo assunto in questi scioperi dal socialista Gallavresi e il delinearsi di una coscienza operaia fra gli scioperanti fecero sì che proprio a partire dal 1893 i dirigenti cattolici bergamaschi si occupassero più a fondo del problema sociale e della questione operaia.

LIZZOLA IVO - MANZONI ELIO, 'Il proletariato nell'età giolittiana e le ni cattoliche: lo sciopero di Ranica (1909)', in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1981, 15, pp. 5-31.

Espressione fra le più conosciute del leghismo bianco dell'età giolittiana, lo sciopero di Ranica viene studiato analiticamente nel quadro socio-economico della provincia e rispetto alle varie posizioni interne al movimento cattolico locale.

LIZZOLA IVO - MANZONI ELIO, 'Il proletariato nell'età giolittiana e le organizzazioni cattoliche e socialiste', in *Il movimento operaio e contadino bergamasco dall'Unità al secondo dopoguerra*, a cura di Angelo Bendotti, Bergamo, La Porta Centro Studi e Documentazione, 1981, pp. 53-68.

Aspetti dell'azione delle organizzazioni cattoliche (dalle prime associazioni paternalistico-assistenziali, alle Unioni professionali, alle leghe bianche) e della Camera del lavoro socialista, a partire dalle prime trasformazioni economiche in senso industriale nel secondo Ottocento, fino all'età giolittiana.

LIZZOLA IVO - MANZONI ELIO, *Dall'azione sociale al sindacato. Proletariato bergamasco e leghe bianche. L'età giolittiana*, Roma, Edizioni Lavoro, 1982, pp. 214.

Puntuale e articolata ricostruzione, sulla base di un'ampia documentazione archivistica, della realtà organizzativa del movimento sociale cattolico bergamasco, studiato con continua attenzione alla situazione economica locale, alle elaborazioni ideologiche dei dirigenti nazionali del movimento cattolico in merito alla questione sociale. L'esperienza di tipo sindacale alla quale i cattolici bergamaschi giunsero con la costitu-

zione dell'Ufficio del lavoro e con il movimento leghista bianco, vide nello sciopero di Ranica (1909) il suo momento più significativo, anche se lo stesso sciopero rivelò le debolezze del proletariato cattolico e delle sue organizzazioni. A tali esperienze sindacali i cattolici erano giunti con molta lentezza, dapprima con un'azione sociale tipicamente assistenziale e paternalistica, dovuta sia alla propria formazione culturale che all'incapacità di cogliere le trasformazioni economiche in atto; in un secondo momento con la costituzione delle Unioni professionali che, con la loro confessionalità, con il riferimento ideale al raggiungimento dell'armonia fra le classi, con la loro direzione verticistica che non permetteva una gestione 'dal basso' delle lotte, si mostravano ancora lontane dal definirsi come moderni organismi sindacali.

Da questo complesso quadro emergono, colte nel vivo della loro azione, le fisionomie, le posizioni di personaggi di primo piano: da Medolago Albani a Rezzara, da Radini Tedeschi a Roncalli.

LIZZOLA IVO, 'Fare la storia dei cattolici in una provincia bianca', in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1983, 20, pp. 107-111.

Considerazioni in margine alla riedizione del libro di Giuseppe Bellotti su Nicolò Rezzara.

LIZZOLA IVO, 'L'archivio della Curia vescovile - Il fondo Rezzara', in *Fonti per la storia dell'agricoltura lombarda postunitaria*, Milano, Editrice bibliografica, 1984, pp. 101-116.

MALINVERNI BRUNO, *La Scuola sociale cattolica di Bergamo (1910-1932)*, Roma, Edizioni Cinque Lune, 1960, pp. 214.

Ampia e documentata ricostruzione della nascita, degli scopi, dell'attività della Scuola, nel corso della sua esistenza, volta alla formazione, secondo le direttive della Chiesa, dei cattolici impegnati nell'azione socio-economica. Appendice documentaria.

MALINVERNI BRUNO, 'L'ambiente cattolico bergamasco all'epoca del vescovo Guindani (1879-1904)', in *Aspetti della cultura cattolica nell'età di Leone XIII*. Atti del Convegno tenuto a Bologna il 27-28-29 dicem-

bre 1960, a cura di Giuseppe Rossini, Roma, Edizioni Cinque Lune, 1961, pp. 569-595.

Dopo alcuni cenni sull'ambiente bergamasco prima dell'arrivo del nuovo vescovo, si passano in rassegna le novità, che contraddistinsero l'episcopato Guindani nel campo della preparazione culturale del clero e del laicato; in quello dell'azione sociale, che fu capillare in tutti i settori; in quello infine della vita civica, che vide i cattolici partecipare dal 1880 alle elezioni amministrative, assicurandosi una forte presenza nei consigli comunali, nel consiglio e nella deputazione provinciale.

MARIANI SERGIO, 'Appunti per una storia del movimento cattolico a Bergamo nell'età giolittiana', in *Rassegna di politica e storia*, 1960, 69, pp. 19-30 e 1960, 71, pp. 15-26.

Sono ripercorsi alcuni aspetti dell'impegno politico dei cattolici bergamaschi tra il 1904 e il 1907: il senso clericico-moderato della partecipazione alle elezioni politiche, che fece seguito alla collaborazione con i liberali sul terreno amministrativo; la posizione di riformismo inorganico e di paternalismo laborioso e attivo dell'azione sociale; i ritardi culturali degli ambienti locali che, in nome della necessaria unità dei cattolici come segno di ossequiente disciplina alla Chiesa, rinunciavano a priori al dibattito sulle diverse posizioni presenti in quegli anni nello schieramento cattolico italiano.

MARIANI SERGIO, 'Appunti per una storia del movimento cattolico a Bergamo nel periodo 1913-1918', in *Benedetto XV, i cattolici e la prima guerra mondiale*. Atti del Convegno di Studio tenuto a Spoleto nei giorni 7-8-9 settembre 1962, a cura di Giuseppe Rossini, Roma, Edizioni Cinque Lune, 1963, pp. 573-588.

Dopo alcuni cenni sull'ostilità dei cattolici di Bergamo alla politica giolittiana e sull'avversione al Patto Gentiloni di una parte almeno di essi, favorevoli a candidature autenticamente cattoliche, viene ricostruito l'atteggiamento nei confronti della guerra: dalla neutralità, dettata dall'allineamento alle posizioni pontificie e dall'interpretazione del sincero spirito pacifista della popolazione, all'intervento leale, come segno del sincero patriottismo e del rispetto alle autorità da parte dei cattolici. Nel corso della guerra continuò l'impegno sociale, organizzato dalla locale Giunta Diocesana.

MAZZOLENI MIRIAM, 'Un quotidiano cattolico tra il delitto Matteotti e l'Aventino. L'Eco di Bergamo 1924-1925', in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1978, 1, pp. 5-36.

Si considera l'ambiguità del quotidiano nei confronti del fascismo, a causa della diversità di posizione di don Bortolotti, direttore, severo nei confronti del fascismo, e dei suoi collaboratori, Massinari e don Signorini, clerico-fascisti. Per porre fine alle incertezze, i tre furono licenziati.

MAZZUCCHETTI MAURIZIO, 'Un'agitazione contadina a San Paolo d'Argon (1908-1911)', in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1978, 11, pp. 81-94.

La *Cronistoria della Parrocchia di San Paolo d'Argon*, di cui vengono edite alcune pagine, permette di verificare un'agitazione contadina, volta ad ottenere l'affittanza collettiva delle terre lavorate, di proprietà dell'Opera pia degli Istituti ospedalieri di Bergamo. Nei confronti di tale agitazione fu diverso l'atteggiamento degli ambienti clerico-moderati della diocesi di Bergamo da quello di monsignor Ambrogio Portaluppi, apostolo delle affittanze collettive, che agiva nel trevigliese.

MAZZUCCHETTI MAURIZIO, 'L'estremismo bianco nel primo dopoguerra', in *Il movimento operaio e contadino bergamasco dall'Unità al secondo dopoguerra*, a cura di Angelo Bendotti, Bergamo, La Porta Centro Studi e Documentazione, 1981, pp. 93-107.

Rapido profilo sull'estremismo bianco operante a Bergamo tra il 1919 e il 1921 e di cui Romano Cocchi fu capo indiscusso.

MEDOLAGO ANTONIO, 'Documenti inediti sulle elezioni del 1904: l'organizzazione elettorale dei cattolici italiani', in *Civitas*, 1973, 11-12, pp. 3-25.

Per mezzo delle carte dell'archivio di Medolago Albani vengono esaminate le vicende relative alle elezioni parziali di Bergamo del giugno 1904 e a quelle generali del novembre successivo.

MEDOLAGO ANTONIO, 'Sulla crisi e sullo scioglimento dell'Opera dei Congressi in Italia', in *Civitas*, 1974, 10, pp. 3-15.

MEDOLAGO ANTONIO, 'Il movimento politico dei cattolici alla vigilia dello scioglimento dell'Opera dei Congressi', in *Civitas*, 1974, 12, pp. 3-18.

MEDOLAGO ANTONIO, 'Lo scioglimento dell'Opera dei Congressi', in *Civitas*, 1975, 1, pp. 3-22.

I tre articoli portano a conoscenza molte carte dell'archivio di Medolago Albani, in relazione alla crisi e allo scioglimento dell'Opera dei Congressi.

MEDOLAGO ALBANI ANTONIO, 'Lo sciopero di Ranica del 1909 nelle carte di Stanislao Medolago Albani', in *Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia*, 1977, 2, pp. 209-259.

Ricostruzione dello sciopero mediante un'ampia documentazione.

MEDOLAGO ANTONIO, "L'aspetto di una interessante polemica sul 'sindacalismo cristiano' negli scritti lasciati dal Conte Stanislao Medolago Albani", in *Bergomum*, 1979, 1-2, pp. 165-186.

Vengono pubblicate molte carte, costituenti soprattutto la corrispondenza epistolare tra Medolago Albani e Pio X in merito alla concezione del sindacalismo cristiano.

MOLINARI FRANCO, 'Giacomo Radini Tedeschi', in *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia 1860-1980*, II, Torino, Marietti, 1982, pp. 527-531.

Sintesi biografica. Indicazioni bibliografiche e archivistiche.

NARDARI FRANCESCO, 'La spiritualità di mons. Radini Tedeschi e la sua influenza sul laicato cattolico italiano', in *Spiritualità e azione del laicato cattolico italiano*, II, Padova, Antenore, 1969, pp. 539-560.

Aspetti fondamentali della biografia di Radini Tedeschi: la formazione culturale, l'attività nell'Opera dei Congressi, l'episcopato a Bergamo dal 1905 al 1914.

NEGRI VERA (a cura di), 'Aggiunta al primo elenco dei periodici cattolici a rilevante contenuto sociale editi nelle Diocesi lombarde dal 1860 al 1914', in *Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia*, 1967, 2, pp. 235-258.

ONGARO CLAUDIO, 'Il 1915 a Bergamo: cattolici e socialisti nel primo anno di guerra', in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1980, 14, pp. 5-33.

Nel corso del 1915 i socialisti furono impegnati nella organizzazione del proletariato nella locale Camera del lavoro e nella propaganda per la neutralità assoluta. I dirigenti cattolici spiegarono la loro posizione di avversità alla guerra e quindi di neutralità, non assoluta, ma condizionata all'evolversi degli avvenimenti. Al momento dell'entrata in guerra, essi si dichiararono pronti all'intervento, nel segno della fiducia e della disciplina verso il governo. La guerra non fece venir meno l'azione sociale cattolica, giustificata non solo dalla necessità di lenire gli orrori bellici, ma anche per preparare i difficili compiti della futura ricostruzione.

ONGARO CLAUDIO, 'Cattolici e socialisti nella prima guerra mondiale', in *Il movimento operaio e contadino bergamasco dall'Unità al secondo dopoguerra*, a cura di Angelo Bendotti, Bergamo, La Porta Centro Studi e Documentazione, 1981, pp. 69-79.

PESENTI ANTONIO, 'L'unione ecclesiastica di S. Bartolomeo (1860-1861)', in *Bergomum*, 1959, 1-2, pp. 45-67.

Costituzione e breve vita dell'associazione, alla quale aderivano sacerdoti liberali e che fu deplorata e sciolta dall'intransigente vescovo Speranza.

PESENTI ANTONIO, 'Contributo alla conoscenza delle fonti per la storia sociale e politico-religiosa del sec. XIX nell'archivio di Bergamo', in *Archiva Ecclesiae*, 1960-1961, 3-4, pp. 272-277.

Si elenca il materiale documentario conservato nei seguenti archivi: archivio della Curia vescovile, archivio generale delle Figlie del S. Cuore, archivio generale delle suore delle Poverelle, archivio generale delle suore Sacramentine, archivio del Seminarino, archivio del collegio S. Alessandro.

PESENTI ANTONIO, 'Il fondo Nicolò Rezzara presso l'Archivio della Curia di Bergamo', in *Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia*, 1966, 1, pp. 182-184.

PESENTI ANTONIO, 'Papa Giovanni e il problema degli studenti a Bergamo nei primi decenni del secolo XX', in *Cultura e spiritualità in Bergamo nel tempo di Papa Giovanni XXIII*. Convegno di Studio - Bergamo 19-22 novembre 1981, Bergamo, Pubblicazioni del Seminario, 1983, pp. 259-269.

I progetti e le realizzazioni di Angelo Roncalli nel campo dell'assistenza e della formazione della gioventù studiosa, negli anni del primo dopoguerra.

PESSINA MARIO, 'L'avvio e le prime realizzazioni del Segretariato del popolo di Bergamo (1895-1906)', in *Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia*, 1977, 1, pp. 82-109.

Dopo aver descritto la natura, gli scopi e la diffusione della nuova istituzione sorta a Torino nel 1895, e la cui costituzione venne raccomandata dal tredicesimo Congresso Cattolico (Torino, 1895), vengono indagate la costituzione e le realizzazioni del Segretariato del popolo a Bergamo. L'organismo si qualificò in particolare nell'offerta di consulenza legale alle classi meno abbienti e, ancor più, nell'attenzione posta al problema degli emigranti, che in quegli anni lasciavano numerosi le valli bergamasche.

QUARENghi ENZO, "La stampa periodica bergamasca dal 'biennio rosso' all'avvento del fascismo: 2. La squilla dei lavoratori 1919-1925", in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1976, 8, pp. 45-74.

Si riportano, anno per anno, i principali articoli e giudizi del giornale, fonte fondamentale per la ricostruzione del sindacalismo bianco bergamasco del primo dopoguerra. Esso fu infatti organo dell'Ufficio del lavoro e, dal febbraio 1921, organo dell'Unione confederale del lavoro, riorganizzazione dello stesso Ufficio del lavoro in base agli statuti della CIL.

QUARENghi ENZO, "La stampa periodica bergamasca dal 'biennio rosso'

all'avvento del fascismo: 4. Bandiera bianca (1920-1921) e Conquista Sindacale (1921)", in *Studi e ricerche di storia contemporanea*, 1981, 16, pp. 57-71.

Schedatura degli articoli e dei giudizi espressi da *Bandiera bianca*, organo dell'Unione del lavoro, il sindacato promosso da Cocchi nell'estate del 1920, e da *Conquista Sindacale*, organo del Partito Cristiano del Lavoro e della Confederazione Sindacale del lavoro, sorti in seguito al Convegno di Palestrina (4 aprile 1921), per iniziativa di Cocchi, Speranzini, Tulli, ormai allontanati dal PPI e dalla CIL.

QUARENghi ENZO, 'La stampa delle organizzazioni politiche e sindacali dal biennio rosso alle origini del fascismo', in *Il movimento operaio e contadino bergamasco dall'Unità al secondo dopoguerra*, a cura di Angelo Bendotti, Bergamo, La Porta Centro Studi e Documentazione, 1981, pp. 109-121.

RINALDI ANGELO MARIA, 'Il vescovo mons. Luigi Speranza cent'anni fa', in *Bergomum*, 1961, 1, pp. 187-199.

Presentazione di alcune fonti sul vescovo Speranza, tratte dalla Biblioteca civica di Treviglio.

ROBBIATI ANGELO (a cura di), *Agostino Cameroni. Documenti e note*, Treviglio, Grafiche Signorelli, 1970, pp. 238.

Vengono presentati gli scritti e gli interventi di Cameroni, 'cattolico deputato' dal 1904 e deputato popolare nel 1919, relativi a questioni politiche, sociali, alla scuola, ai problemi locali del trevigliese.

ROBBIATI ANGELO, *I periodici del movimento sociale cattolico lombardo (1860-1926)*, Milano, Vita e Pensiero, 1978, pp. 256.

Schede di 394 periodici, fra i quali molti bergamaschi.

RONCALLI ANGELO, *Mons. Giacomo Maria Radini Tedeschi vescovo di Bergamo*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1963, terza edizione.

Il volume costituisce un'ampia biografia di Radini Tedeschi, di cui Roncalli fu segretario. Esso si sofferma sia sull'azione pastorale del ve-

scovo, sia sul ruolo da lui assunto nell'ambito del movimento cattolico locale.

Questa terza edizione fa seguito alla prima del 1916 (*In memoria di mons. Giacomo Maria Radini Tedeschi vescovo di Bergamo*, Bergamo, Edizioni S. Alessandro, 1916) e alla seconda del 1923.

ROVETTA ANDREA, 'Lo sciopero di Ranica (2 settembre - 8 novembre 1909)', in *Studi e Memorie*, 1972, 1, pp. 185-204.

Contributo allo studio di uno sciopero che, condotto dall'Ufficio del lavoro con l'appoggio del vescovo Radini Tedeschi e, fra gli altri, di Angelo Roncalli, vide la vittoria dei cattolici, dopo ben cinquanta giorni di agitazioni.

ROSSI MARIO GIUSEPPE, 'Romano Cocchi', in *Il movimento operaio italiano. Dizionario biografico 1853-1943*, II, a cura di Franco Andreucci e Tommaso Detti, Roma, Editori Riuniti, 1976, pp. 58-61.

Sintesi biografica.

TORRI TANCREDI, 'Stanislao Medolago Albani', in *Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo*, Bergamo, 1971, pp. 413-427.

TOSCANI XENIO, 'La biblioteca del Conte Stanislao Medolago Albani', in *Rassegna di politica e storia*, 1966, 137, pp. 76-82.

Rendiconto della composizione della biblioteca di Medolago Albani, peraltro mutilata da divisioni ereditarie. Sono presenti opere di classici italiani, greci e latini, opere di filosofia e di teologia, libri di argomento sociale, economico e politico. Vi sono assenze o scarse presenze significative, riguardanti opere del pensiero liberale, socialista, cattolico-liberale e modernista. La formazione tomista in campo teologico, intransigente in quello politico; la preparazione nel settore degli studi economici, con particolare attenzione alle elaborazioni europee; la conoscenza dei problemi amministrativi, sono tutti aspetti della personalità del conte che trovano conferma nell'esame della sua biblioteca.

TOSCANI XENIO, 'Indicazioni sul clero bergamasco, sulla sua estrazione sociale e su talune condizioni pastorali nel sec. XIX', in *Rivista di Storia della Chiesa in Italia*, 1967, 2, pp. 411-453.

Vengono proposti i risultati di un'indagine sulla popolazione ecclesiastica in rapporto alla popolazione civile, sull'andamento delle ordinazioni, sull'estrazione sociale e geografica del clero e sulle concrete condizioni pastorali nella seconda metà dell'Ottocento. La flessione del clero fu sostanzialmente minore che altrove e si ebbe una discreta ripresa alla fine del secolo, in sintonia con lo sviluppo del movimento cattolico; alle vocazioni contribuirono tutte le classi sociali e le zone geografiche, con predominanza però della montagna rispetto alla collina e alla pianura. Dall'indagine emerge la sostanziale vitalità religiosa della diocesi, che d'altra parte ha mantenuto, a tutt'oggi, uno dei più alti indici di pratica d'Europa.

TOSCANI XENIO, 'Il clero di Bergamo alla fine del XIX secolo', in *Cultura e spiritualità in Bergamo nel tempo di Papa Giovanni XXIII*. Convegno di Studio - Bergamo 19-22 novembre 1981, Bergamo, Pubblicazioni del Seminario, 1983, pp. 113-144.

L'andamento delle ordinazioni del clero bergamasco viene seguito nell'ambito di una valutazione dei principali momenti storici della diocesi nel corso dell'Ottocento. In particolare vengono considerati i rapporti tra i vari vescovi (Dolfin, Mola, Morlacchi, Speranza e Guindani) e il seminario diocesano.

TRANIELLO FRANCESCO, 'Giovanni XXIII', in *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia 1860-1980*, II, Torino, Marietti, 1982, pp. 243-253.

Sintesi biografia. Indicazioni bibliografiche e archivistiche.

TREZZI LUIGI, 'La grande crisi agricola nella stampa cattolica bergamasca e bresciana (1879-1895)', in *Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia*, 1974, 1, pp. 108-147.

Le analogie fra le due diocesi permettono un esame unitario, tramite *Il cittadino di Brescia*, *L'Eco di Bergamo* e *Il Campanone*, dell'atteggiamento cattolico nei confronti della crisi agraria della fine del secolo scorso, per far contro la quale si richiese una politica protezionistica. Sono passati inoltre in rassegna i giudizi cattolici sugli scioperi dei contadini e sulle cause delle gravi condizioni della vita rurale; sugli stru-

menti per risollevarle le sorti delle popolazioni agricole e per migliorare la coltivazione della terra; sui possibili modi di conduzione dei fondi.

TREZZI LUIGI, 'Terra e contadini nella affittanza collettiva di Fara Olivana (1911-1928)', in *Bollettino dell'Archivio per la storia del movimento sociale cattolico in Italia*, 1976, 1, pp. 122-168.

Per far fronte alle miserrime condizioni di vita dei contadini che lavoravano in condizioni di subaffitto il podere di Fara, di proprietà della Congregazione di carità di Bergamo ed affidato ad un affittuale, si costituì la Società agricola di Fara Olivana, che ottenne in affittanza collettiva il podere stesso. Esame delle vicende di tale esperienza, che rientra nel quadro del movimento sociale cattolico locale.

TREZZI LUIGI, 'Nicolò Rezzara', in *Dizionario storico del movimento cattolico in Italia 1860-1980*, II, Torino, Marietti, 1982, pp. 537-540.

Sintesi biografica. Indicazioni bibliografiche e archivistiche.

VECCHIO GIORGIO, 'Politica e Stato nell'insegnamento della Scuola sociale cattolica di Bergamo (1910-1914)', in *Cultura e spiritualità in Bergamo nel tempo di Papa Giovanni XXIII*. Convegno di Studio - Bergamo 19-22 novembre 1981, Bergamo, Pubblicazioni del Seminario, 1983, pp. 157-183.

La Scuola sociale cattolica di Bergamo nacque per far fronte all'esigenza di formare sacerdoti e laici impegnati nel campo socio-economico dell'azione cattolica italiana. La genesi di tale scuola viene considerata nell'ambito delle vicende interne alla Chiesa e al movimento cattolico del tempo, oltre che nei contrasti interni al movimento cattolico locale.

Dei primi anni di vita della Scuola, vengono presi in esame i corsi di sociologia e quelli giuridici, per considerare quali concetti di Stato, politica e società venivano presentati agli allievi. L'esame mostra come i corsi fossero superficiali e decisamente antiquati e tali da non stimolare il superamento della divaricazione tra impegno sociale e impegno politico da parte dei cattolici, tanto che i giovani democratici cristiani e i sindacalisti bianchi li disertarono.



RECENSIONI

SOCIETÀ ED ECONOMIA
METODOLOGIA FONTI E RICERCA LOCALE

Strutture familiari Epidemie Migrazioni nell'Italia medievale, a cura di R. Comba, G. Piccinni, G. Pinto, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1984, pp. 542.

Dovuti ad una trentina di specialisti italiani e stranieri, i contributi raccolti in questo volume, relazioni lette in occasione del Convegno internazionale *Problemi di storia demografica dell'Italia medievale* tenutosi a Siena nel gennaio 1983, coprono tutto l'arco cronologico dal X al XV secolo, seppure con un certo squilibrio nella distribuzione geografica e con una netta prevalenza di studi su Tre e Quattrocento, ben comprensibile poiché il tipo di documentazione generalmente utilizzata per questo tipo di indagini si diffonde solo in questi secoli. Ma, come dimostra la presenza di studi anche sui secoli centrali del Medioevo, tale limite può essere superato non appena si affrontino fonti di altro tipo, nella consapevolezza che questo cambiamento impone uno spostamento anche nelle problematiche indagabili. Più che per altri settori della ricerca storica, la natura della documentazione disponibile costituisce un problema rilevante per la demografia storica quando si volga allo studio dell'età medievale: una documentazione scarsamente quantitativa, o comunque restia ad un'elaborazione in termini quantitativi tale da consentire una soddisfacente applicazione dei metodi di analisi classici, mutuati dalla demografia come scienza sociale del contemporaneo: si pensi, ad esempio, alla difficoltà di tradurre in numero di individui i dati che le fonti di carattere fiscale forniscono per *fuochi*. Per questo, al centro dell'attenzione non sono il calcolo della popolazione globale di un territorio in un certo periodo, lo studio delle sue variazioni, o la determinazione numerica dei vari fattori che concorrono al fissarsi di quei valori, ma ci si accontenta di individuare linee di tendenza, ordini di grandezza, incrementi e decrementi relativi, nello sforzo però di avere sempre presente il rapporto tra fenomeni demografici e fattori economici, sociali, culturali che interagiscono con essi. L'assenza stessa di documenti esplicitamente redatti per fini demografici pone il ricercatore medievista a diretto contatto con una realtà più complessa: non è

possibile, per riprendere l'esempio precedente, utilizzare per fini demografici le rilevazioni fiscali cittadine senza porsi 'automaticamente' il problema del rapporto tra condizione socio-economica dei censiti, consistenza del nucleo familiare e possibilità di sopravvivenza degli individui, e scoprire sensibili variazioni nei valori dei fattori demografici 'classici'. Beninteso, non mancano contributi specifici volti alla determinazione di quei valori in tempi e luoghi circoscritti, come quelli di G. ALBINI sulla mortalità nella Milano del XV secolo, e di M. S. MAZZI su *La peste a Firenze nel Quattrocento*; tuttavia, sia nelle riflessioni metodologiche, sia nei contributi di ambito locale (i più numerosi), che nei tentativi di sintesi a livello regionale (come nel caso di *La restructuration démographique de la Sardaigne aux XIV^e-XV^e siècles* di J. DAY, da almeno un quindicennio impegnato nello studio del popolamento di quella regione), prevale l'attenzione a considerare lo sviluppo demografico, differenziato localmente, come indice di situazioni ben più complesse, in cui si scoprono cause ed effetti di quelle differenze di sviluppo. Così, anche le analisi statistiche, che pure non mancano, non sono l'unico o il privilegiato mezzo di lettura della realtà, che viene comunque sempre interpretata alla luce di altre considerazioni.

Proprio questa caratteristica degli studi raccolti ci pare costituisca lo aspetto più positivo dell'intero volume, poiché accanto al rigore metodologico e alla solidità della documentazione rivaluta anche il contributo attivo, interpretativo, dello studioso di fronte ai 'fatti'. E insieme è da tenere presente la ricchezza di suggestioni di carattere metodologico e — si diceva — problematico che emerge dalla lettura, e che invita alla applicazione e alla verifica in altre realtà locali: si tratta infatti di un campo di ricerca che non può prescindere da un'analisi approfondita a livello locale, sia per la mole della documentazione che necessita di uno spoglio sistematico, sia per l'oggettiva differenziazione di situazioni locali, tratto fondamentale della società medioevale italiana.

Limitandoci a menzionare solo alcuni contributi particolarmente significativi, spicca, per l'ambito cronologico scelto (sec. X-XIII), lo studio di M. MONTANARI *Strutture familiari e forme di conduzione fondiaria durante il Medioevo*, basato sui contratti con coltivatori della Romagna, che evidenzia il rapporto tra andamento demografico, conseguente disponibilità pro capite di terre coltivabili (fattore questo soggetto a variazioni anche in relazioni alle periodiche ondate di bonifica degli spazi incolti) e politica dei proprietari, che induce variazioni sulle forme contrattuali, sulle forme di organizzazione spaziale dei poderi, e sui modelli insediativi stessi. Benché assai differenti per ambiti cronologico e

geografico, gli studi A. GROHMANN *Entità dei focolari e tipologie insediative nel contado perugino del sec. XV*, e di F. PANERO *Popolamento e movimenti migratori nel contado vercellese, nel Biellese e nella Valsesia (secoli X-XIII)*, sono accomunati dall'indirizzo metodologico che porta a studiare il popolamento rurale combinando documentazione scritta e indagini 'sul terreno' delle strutture materiali degli insediamenti. L'ultimo saggio citato richiama l'attenzione su un altro tema ampiamente sviluppato nel volume, quello delle Migrazioni; trattato complessivamente sotto l'aspetto metodologico e problematico in R. COMBA, *Emigrare nel Medioevo. Aspetti economico-sociali della mobilità geografica nei secoli XI-XVI*, questo tema interessa assai da vicino il territorio bergamasco, tradizionalmente una 'area esportatrice di uomini', come la definisce lo stesso Comba, e che appare frequentemente menzionata anche negli altri saggi sul tema delle migrazioni. Tra questi, interessante per i dati e gli spunti immediati che può offrire ad un'eventuale indagine di questo tipo sul nostro territorio, segnaliamo di G. BONFIGLIO DOSIO *L'immigrazione a Brescia fra Trecento e Quattrocento*.

Anche per questo tema, comunque, vale quanto detto sopra, circa la varietà delle cause che localmente agiscono sui processi migratori, anch'essi differenziati quantitativamente e qualitativamente in relazione tanto all'andamento demografico globale quanto al mutare delle esigenze produttive e del mercato.

ANDREA ZONCA

G. L. DELLA VALENTINA, *Terra, lavoro e società. Fonti per la storia del Bergamasco in età contemporanea*, Bergamo, Associazione editoriale Il filo di Arianna, 1984, pp. 254.

Da alcuni anni la Regione Lombardia (assessorato alla cultura e all'informazione) in collaborazione con l'Istituto lombardo per la storia del movimento di liberazione si è impegnata a svolgere una serie di indagini campionarie su fondi archivistici esistenti nella regione. Ne è conseguita la pubblicazione di due interessanti volumi: *La storia contemporanea negli archivi lombardi*, Milano, 'Quaderni di documentazione regionale', n.s., n. 9, 1980, e *Gli archivi storici degli ospedali lombardi. Censimento descrittivo*, Milano, 'Quaderni di documentazione regionale', n.s., n. 10, 1982, che segnano una tappa importante nel processo di co-

noscenza, e di informazione riguardante un bene culturale estremamente prezioso e interessante, del quale molti si auspicano una migliore conservazione e una maggiore valorizzazione.

Con la pubblicazione del volume di Della Valentina, gli studiosi e il pubblico più vasto possono disporre di un utile strumento di conoscenza di un consistente patrimonio archivistico, purtroppo in genere malamente custodito, appartenente a numerose istituzioni che tra l'800 e il 900 hanno operato nella società bergamasca.

Dell'importanza e dei molteplici significati positivi attribuibili a tale opera si dirà oltre, intanto bisogna ricordare che essa rappresenta il terzo volume della collana di storia de *Il filo di Arianna*, un'associazione editoriale costituitasi di recente a Bergamo, con il preciso scopo di pubblicare studi relativi a tematiche di storia contemporanea locale con una impostazione diversa rispetto a quella perseguita dalla tendenza storiografica prevalente nella nostra provincia, la cui produzione è risultata troppo spesso viziata di localismo, agiografismo ed eruditismo. Un'altra importante novità rappresentata dalla predetta associazione è quella di favorire le ricerche inerenti tematiche finora generalmente trascurate in ambito provinciale perché considerate secondarie e non importanti ai fini della ricerca storica, cercando così di rendere praticabili alcune importanti acquisizioni teoriche emerse dalla storiografia nazionale, dalle quali, tra l'altro, è scaturita un'opera di grande valore quale la *Storia d'Italia Einaudi*.

Il volume in oggetto consta di una introduzione di circa quaranta pagine, nella quale l'A. delinea i tratti specifici dell'economia e società bergamasca tra '800 e '900, delle quali in più occasioni in passato ha dimostrato di essere un profondo conoscitore. Nella presente il quadro delineato è arricchito dalle informazioni raccolte nel corso delle nuove indagini archivistiche finalizzate alla pubblicazione di questo volume. In questa parte del libro vengono sostanzialmente riproposte le sue interpretazioni del 'caso Bergamasco', caratterizzato nel corso del periodo storico considerato, dal predominio del settore primario incentrato sulla piccola e media coltivazione prevalentemente mezzadrile. La mezzadria si configurò nelle terre poste tra il corso dell'Adda e quello dell'Oglio, come un patto assai arretrato socialmente ed economicamente anche per le pesanti connotazioni feudali che lo caratterizzavano quali le decime, le regalie e gli appendizi dovuti al proprietario, l'obbligo per tutta la famiglia di svolgere le attività lavorative nei campi, la subordinazione personale nei confronti del proprietario cui era tenuto il capo-famiglia contraente e che coinvolgeva tutti i componenti il nucleo familiare.

La larga diffusione di una organizzazione lavorativa basata su famiglie numerose che coltivavano in modo del tutto autonomo piccole e medie parti di territorio, molte delle quali appartenenti allo stesso proprietario, comportò un notevole ritardo nell'introduzione della meccanizzazione agricola (sia per la mancanza di mezzi per acquistarle, sia perché su tali poderi sarebbero risultate sottoutilizzate), e non rese possibile lo sviluppo di una coscienza e di momenti di solidarietà di classe diversamente dalle 'regioni agrarie' dove si diffuse la grande azienda capitalistica che fece largo utilizzo di braccianti.

Il mezzadro bergamasco ambiva a raggiungere il tanto sospirato traguardo della proprietà che, a livello economico, molto probabilmente poco avrebbe cambiato della sua condizione personale, ma a livello ideale assumeva per lui un grande significato.

Un notevole ostacolo alla diffusione della 'grande agricoltura' fu nel Bergamasco costituito dalla conformazione morfologica della provincia, per 2/3 collocata nella zona montuosa-collinare, e per la restante parte pianeggiante, dalla presenza di intermediari assenteisti che, prese in affitto alle aste le ampie proprietà delle Opere Pie, preferirono farle lavorare frazionatamente a singole famiglie contadine.

Accanto a queste caratteristiche generali dell'agricoltura bergamasca, Della Valentina sempre nell'introduzione, scrive dell'importanza del gelso, in qualità di prodotto essenzialmente commerciale tra le colture prattistiche, del grano, cui si sostituiva la vite nella zona collinare, del mais utilizzato come alimento umano e per gli animali, dell'insufficiente sviluppo della zootecnia nella zona di pianura e quindi della scarsa presenza di ampie estensioni di colture foraggere permanenti. La ridotta presenza di bestiame e quindi la limitata disponibilità di concime è considerata una delle cause della scarsa produttività dei terreni del Bergamasco.

Tale stato di cose è spiegato dall'A. col sussistere da antica data dell'integrazione fornita dalle greggi e dalle mandrie provenienti dalla montagna, che venivano condotte a svernare in pianura, fornendo quindi all'agricoltura della zona il concime naturale di cui abbisognava e che le mancava.

L'A. accenna inoltre all'evolversi della realtà agricola locale durante la crisi agraria degli anni '80 e al nascere dell'industria che, in provincia di Bergamo, non determinò grossi rivolgimenti urbanistici, specie nel capoluogo, proprio perché incentrata prevalentemente sul settore tessile, essa si sviluppò negli interstizi dell'economia agricola, cui era strettamente collegata per i prodotti primi che le forniva, ossia i bozzoli, e

anche per la manodopera esuberante proveniente dalle famiglie contadine prevalentemente donne e bambini.

La localizzazione degli opifici tessili risultò assai sparsa sul territorio provinciale, anche se la bassa valle Seriana rappresentò un'area privilegiata dall'insediamento industriale tessile, e questo per la compresenza nella zona di condizioni favorevoli, quali la disponibilità di energia idraulica, l'ubicazione in prossimità del capoluogo, quindi, delle principali e più importanti arterie di comunicazione della provincia, e le radicate tradizioni di solida professionalità nel settore laniero e serico.

Il tipo di manodopera occupata nel settore tessile, che ancora nel 1911 occupava il 63,5% della popolazione attiva presente nell'industria, fece assumere tratti particolari all'industrializzazione orobica. Questa situazione si modificò abbastanza lentamente anche quando tra la fine del secolo scorso e primi anni del presente nacquero industrie metallurgiche, siderurgiche e cementiere, e bisognerà aspettare la prima guerra mondiale per vedere estendersi la formazione di un 'consistente' proletariato di fabbrica prevalentemente maschile e non più ancorato all'attività primaria.

Nelle pagine introduttive si fa anche riferimento alla realtà demografica e all'emigrazione, alle loro caratteristiche e ai loro andamenti dall'Unità alla crisi degli anni '30 di questo secolo, le cui conseguenze sull'economia bergamasca sono solo accennate.

La descrizione che ho sintetizzato è svolta con stile brillante con frequenti concessioni a espressioni letterarie tra le quali non mancano riferimenti allegorici alla mitologia classica.

Ne risulta un quadro abbastanza completo anche se alcuni aspetti tutt'altro che secondari avrebbero dovuto essere ulteriormente sviluppati, come ad esempio le conseguenze della crisi agraria degli anni 80, l'andamento dei prezzi dei prodotti agricoli nel periodo storico considerato, l'evolversi dei contratti agrari, etc...., ma questo più che ad un limite di analisi o a mancanza di volontà da parte dell'A. deve essere attribuito all'insufficienza e all'indisponibilità al presente di materiale documentario.

Non del tutto convincente e condivisibile, all'interno della interessante ricostruzione storica della realtà bergamasca tra '800 e '900, mi pare il tentativo di ricondurre l'insorgere di tutta una serie di malattie che a partire dalla metà del secolo scorso colpiscono alcune specie vegetali e animali, quali la fillossera per la vite, il calcino per i bachi, le afte epizootiche per i bovini, la pellagra e il colera per l'uomo, ad un unico e indistinto fattore, ossia, 'lo sfruttamento eccessivo di o-

gnuna di esse che aveva oltrepassato ormai da tempo certe soglie fisiologiche' (p. 37). Pare di poter cogliere in questa affermazione un'eccessiva concessione ad un'interpretazione deterministica, che rischia di offuscare la storicità dei singoli morbi.

Il volume si snoda in seguito in 11 capitoli, in ognuno dei quali vengono analizzati uno o più fondi archivistici appartenenti a enti pubblici o privati e a singole personalità che hanno operato (e in molti casi continuano ad operare) in specifici settori istituzionali, economici e culturali. Precisamente si tratta di: Provincia di Bergamo; Comuni di Bergamo, Dalmine, Treviglio, Clusone e Albino; Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura; Società Industriale Bergamasca; Distretto Minerario; Cassa Rurale e Artigiana di Treviglio; Istituto Autonomo case popolari di Bergamo; ingegner Guaitani; Cancelleria delle Società Commerciali; Archivio Notarile Distrettuale; Ospedali Riuniti; Istituto Tecnico Commerciale 'V. Emanuele II' di Bergamo; Istituto Tecnico Industriale 'P. Paleocapa' di Bergamo; Istituto Tecnico Agrario 'G. Cantoni' di Treviglio già Scuola Agraria di Grumello del Monte.

Per alcuni fondi archivistici si tratta di una ripresentazione per lo più in stesura diversa di descrizioni apparse in alcune riviste di storia o in saggi collettanei.

La descrizione del singolo fondo documentario, quasi sempre analitica, ed eventualmente della sua storia, è preceduta da una più o meno breve ricostruzione dell'operato, delle finalità perseguite o delle competenze attribuite loro dalla legge, delle istituzioni cui l'archivio appartiene. Quindi l'archivio non è considerato solo come strumento di studio, ma memoria storica dell'ente che l'ha prodotto e fonte per la storia della società all'interno della quale l'ente stesso ha svolto la propria attività. Ne risultano alcuni spaccati interessanti anche se appena abbozzati e perciò frastagliati, che ci offrono un'immagine più ricca ed articolata della realtà bergamasca, rispetto a quella cui ci ha abituato la storiografia locale. L'articolazione dei singoli 'quadri' risulta essere più o meno ampia a seconda della consistenza delle relative serie documentarie.

In questa parte del libro emerge che i due archivi più corposi ed interessanti per le ricerche storiche a carattere socio-economico, sono quelli dell'Amministrazione provinciale e della Camera di Commercio, anche per le ampie competenze che spettavano a queste due istituzioni.

Sulla base delle descrizioni dei singoli fondi archivistici risulta confermata la possibilità di intraprendere interessanti percorsi di ricerca anche in altre direzioni, ma non sempre la documentazione esistente su

specifiche tematiche è sufficientemente vasta e completa. I fondi documentari delle scuole di istruzione tecnica e del distretto minerario permettono di studiare due aspetti fino ad oggi poco studiati e conosciuti; quello dell'archivio notarile è estremamente importante al fine di scrivere una storia della mentalità di alcune classi sociali. Quelli riportati non sono che alcuni esempi e la descrizione potrebbe continuare, ma preferisco invitare il lettore interessato a individuare per proprio conto le molteplici occasioni di ricerca presenti nel libro.

Purtroppo il patrimonio archivistico 'minore' della provincia si trova in genere in cattivo stato di conservazione e di sistemazione. Tale situazione fa risultare per molti versi del tutto casuale la sopravvivenza degli stessi fondi descritti nel libro. Le eccezioni a riguardo sono più uniche che rare, e come nel caso dell'archivio della Provincia, rende ancor più lodevole l'attenzione riservata a questo bene culturale da parte dei responsabili.

Il volume di Della Valentina conferma in generale il sussistere di una scarsa e pressoché nulla sensibilità da parte degli amministratori di enti pubblici e privati rispetto al problema della tutela dei loro archivi, come del resto era già notato agli inizi degli anni '70 da due insigni archivisti, che in un pregevole articolo sulla situazione archivistica italiana, definirono costoro 'in larga parte inconsapevoli dei valori culturali che custodiscono, comunque poco interessati ad una loro corretta valorizzazione' (cfr. P. D'Angiolini - C. Pavone, *Gli archivi*, in *Storia d'Italia Einaudi. I Documenti*, p. 1686). Questa noncuranza rischia di compromettere definitivamente fondamentali e insostituibili strumenti di ricerca, che in molti casi sono già stati inopinabilmente compromessi. Infatti il cattivo stato di conservazione e di sistemazione preclude la possibilità di utilizzazione degli archivi da parte dello studioso, limitando fortemente la qualità delle sue ricerche.

Concludendo questa riflessione che il volume in oggetto ha suggerito, non resta da auspicare che la sua pubblicazione possa servire a rendere più sensibili le autorità responsabili degli archivi pubblici e privati antichi e moderni non statali della gravità del problema, e le induca a praticare decisioni tendenti a garantire un'adeguata tutela di questi beni culturali. Le esperienze realizzate in provincie vicine e di cui sono a conoscenza dimostrano che, qualora i singoli enti non siano in grado o non vogliano assumersi l'onere della sistemazione e conservazione dei loro fondi archivistici, la decisione più seria e intelligente è quella di affidarli a istituti specializzati o agli Archivi di Stato.

Solo in questo modo è possibile procedere anche alla valorizzazione

di queste preziose risorse culturali, attraverso la pubblicazione di cataloghi o inventari dei singoli fondi, oppure di singoli documenti di particolare interesse, oppure ancora allestendo mostre, etc.... Tali iniziative potrebbero rivolgersi non solo agli specialisti, ma alle scuole e ad un pubblico più vasto, e permetterebbero di arricchire e incrementare ulteriormente la produzione culturale locale.

CESARE FENILI

Composizione e impaginazione: NOVATYPE - Bergamo
Stampa: GRAFITAL - Torre Boldone (Bg)
Bergamo - Luglio 1985

