



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
http://cav.unibg.it/elephant_castle

LE EMOZIONI

a cura di Riccardo Antoniani
settembre 2014

OLGA PICCOLO

**Il “potere delle immagini” tra Illuminismo e Romanticismo.
Fruizione e interpretazione dell’opera d’arte a Bergamo tra
1770 e 1870 attraverso alcuni nuovi documenti dell’epoca**

“Ero arrivato a quel punto di emozione dove si incontrano le sensazioni celestiali date dalle belle arti e i sentimenti appassionati. Uscendo da Santa Croce avevo quel batticuore che a Berlino chiamano nervi; ero sfinite, camminavo temendo di cadere”, così alla data del 22 gennaio 1817, in *Roma, Napoli e Firenze*, Stendhal (Vettori 1969: 220) descriveva il suo stato d’animo all’uscita dalla chiesa di S. Croce a Firenze, dopo avere ammirato il soffitto con le *Sibille* del Volterrano. L’approccio dello scrittore francese non era quello di uno specialista che mira alla conoscenza sistematica dell’opera d’arte, ma quello di uno spettatore molto particolare in termini di sensibilità estetica e che si interrogava sui meccanismi che lo coinvolgevano emotivamente di fronte alla visione diretta delle opere d’arte nelle città che visitava, con un orientamento nuovo in rapporto all’epoca.

Stendhal scriveva alle soglie del Romanticismo quando ad un atteggiamento di più razionale rassegna scientifica ed enciclopedica dell’opera d’arte, che aveva contraddistinto l’era illuminista, si stava sostituendo un interesse maggiormente rivolto alle componenti di espressione individuale della produzione artistica e allo stato d’animo interiore dell’osservatore coinvolto nella fruizione dell’opera. Quella che Stendhal descrive nel passo citato è un’emozione intesa, “ai limiti del malessere fisico e psicologico” (Ugolini 2007-8), ed è a partire da tale descrizione che nel 1989 la psichiatra e psicoanalista fiorentina Graziella Magherini ha coniato il termine,

divenuto poi celeberrimo, “Sindrome di Stendhal”, dedicando al tema un libro esito delle esperienze cliniche con alcuni suoi pazienti colti da particolari stati emotivi in seguito alla visione diretta di opere d'arte conservate a Firenze. In realtà già dalla seconda metà dell'Ottocento, proprio grazie ad alcune delle conquiste del Romanticismo, si era sviluppato un apposito comparto della psicologia, la “Psicologia dell'arte”, allo scopo di studiare i processi psicologici che caratterizzano la produzione artistica e il rapporto che si instaura tra l'osservatore e l'opera d'arte, un “rapporto considerato altrettanto interessante e denso di implicazioni quanto la relazione tra un artista e la sua opera” (Ugolini 2007-8). Da allora la psicologia dell'arte si confronta con la Storia e la critica d'arte per raccogliere elementi utili al progredire delle sue indagini e si incontra con alcune delle frontiere di ricerca dei recenti studi di “Cultura visuale”.

Durante il breve soggiorno bergamasco, avvenuto tra la primavera e l'estate del 1801, il padre della “Sindrome” non si sofferma, tuttavia, sulla descrizione di opere d'arte del territorio, diversamente da quanto avverrà per altre città d'arte visitate più tardi. Dalle pagine del *Diario*¹ si evince, infatti, che Stendhal parte da Milano verso Bergamo il 2 maggio 1801 (a soli cinque anni di distanza dall'ingresso di Napoleone in città), al seguito del generale Claude-Ignace-François Michaud, di cui diverrà aiutante di campo, e si trattiene sino al 7 luglio dello stesso anno. Segue lezioni di italiano, scherma, clarinetto, passeggia a cavallo ed è assiduo frequentatore delle rassegne teatrali tanto da risolversi a tradurre in francese la commedia di Carlo Goldoni *Gli amori di Zelinda e Lindoro* che vede rappresentata per la prima volta in un teatro bergamasco. I riferimenti a caratteristiche “visive” della città di Bergamo sono correla-

¹ Il *Diario*, o *Journal*, come Stendhal lo definisce, è un manoscritto di memorie di viaggio, senza finalità di divulgazione, la cui stesura inizia il 18 aprile 1801 per farsi sempre più frammentaria dopo il 1813, quando il materiale autobiografico assume una forma più letteraria. con un esteso spoglio bibliografico di cui, per ragioni di spazio e finalità, si sintetizzano i risultati principali.

ti a stati d'animo di trasporto emotivo solo verso il paesaggio.²

La strada da Milano a Bergamo è magnifica e attraversa la più bella contrada al mondo [...]. Da casa Terzi,³ dove ha preso alloggio il generale Michaud, si distinguono chiaramente gli Appennini, a ventinque leghe di distanza [...]. Ci sono due teatri, uno molto bello nel Borgo, cioè nella zona in piano della città, l'altro di legno sulla piazza della città vecchia. Tutte le sere andiamo a quest'ultimo, vicinissimo alla nostra abitazione. L'altro è a mezz'ora di strada [...]. Dopo la lezione di scherma, ho girato tutt'intorno alla catena di colline a cui Bergamo è addossata. Paesaggio magnifico, posti incantevoli [...]. Il paesaggio di Bergamo è davvero il più bello che io abbia mai visto. I boschi sulle colline dietro Bergamo sono quanto di più incantevole si possa immaginare [...]. (*Diario*, 1801, in Rizzi 1977: I, 4-16).

A distanza di diversi anni dal soggiorno a Bergamo la città riemerge come un luogo della memoria e nella forma del ricordo romanizzato. Nei *marginalia*,⁴ il primo settembre 1806, lo scrittore francese rievoca la vista panoramica che si ha dalla città paragonandola al paesaggio di Montmorency, nell'Île-de-France: una “vista immensa che mi ricorda quella di Bergamo”⁵ (Del Litto 1981-2: I, 460). In *Roma, Napoli e Firenze* (1817) – il testo della “Sindrome” – è presente un riferimento analogo: “Vado a passare qualche ora a Bergamo per amore della bella vista che si gode di lassù. Potete

² Per valutare come Stendhal si sia riferito alle opere d'arte di Bergamo è stata condotta una ricerca mirata, coordinata dalla Prof.ssa Nunzia Palmieri (che ringrazio), con un esteso spoglio bibliografico di cui, per ragioni di spazio e finalità, si sintetizzano i risultati principali.

³ Palazzo Terzi, abitazione del Marchese Terzi, nell'attuale “città alta”.

⁴ Annotazioni che Stendhal apponeva sui manoscritti delle opere a cui stava lavorando, sui libri in lettura, o su fogli sparsi o interi quaderni che faceva rilegare, realizzando delle miscellanee che portava con sé nel corso dei suoi viaggi. I *marginalia* sono conservati a Parigi, Grenoble, Roma e Milano e sono solo parzialmente editi.

⁵ Traduzione dell'autore.

fare il giro del mondo, che non trovereste nulla di più bello”⁶ (Del Litto 1973: 175).

L'assenza di osservazioni a opere d'arte bergamasche nella produzione diaristica e letteraria di Stendhal è probabilmente viziata dal fatto che l'obbligo del servizio prestato nelle fila dell'esercito napoleonico tennero lo scrittore lontano da impegni di natura più leggera, ma è anche segno (forse) che, in quel 1801, l'approccio illuminista verso l'arte era dominante ed era ancora limitato il riconoscimento delle qualità artistiche delle opere del territorio. Nonostante Bergamo, specie per le sue opere d'arte di fine Quattrocento e primo Cinquecento e di influenza veneta, sia stata riconosciuta dalla critica moderna come un “centro” artistico a tutti gli effetti, tra la fine del XVIII secolo e la prima metà del successivo veniva considerata un territorio di frontiera culturale, di “periferia conflittuale” (Castelnuovo, Ginzburg 1979): il suo patrimonio artistico rivestiva dunque scarsa rilevanza agli occhi del giudizio critico dell'epoca e del gusto collezionistico sia italiano, sia internazionale. Da tale mancanza di interesse l'arte bergamasca si emanciperà solo tra il 1790 e il 1870, periodo che Francis Haskell definiva come il “più clamoroso” tra quanti ci siano noti per densità di cambiamenti storici e sovvertimento dei valori artistici (Haskell 1982: 22). L'analisi visiva delle opere d'arte, diretta e non mediata da altri supporti, assumerà un peso sempre più consistente proprio in tale lasso di tempo, divenendo foriera di una duplice novità, che procede su binari paralleli, ma anche in clamoroso conflitto tra di loro. Da un lato determinerà un'evoluzione nella disciplina storico artistica, con la formazione della nuova figura del “conoscitore d'arte” per il quale, per la prima volta, la visione diretta dell'opera assurgerà a metodo di lavoro; dall'altro il dipanarsi di un approccio che, seguendo la linea di pensiero romantica, si aprirà al riconoscimento e addirittura allo studio dell'influsso emozionale dell'arte sull'osservatore. Tale ultimo versante di studi, attraversando, nella

⁶ Traduzione dell'autore.

seconda metà dell'Ottocento, la rivoluzionaria scoperta dell'inconscio freudiano, approderà alla fondazione della psicologia dell'arte; mentre, la maturazione della consapevolezza della genesi emozionale dell'arte, nel senso della produzione artistica, condurrà alla “rivoluzione psicologica” dei “pittori dell'immaginario” (Briganti 1977).

Sebbene, infatti, per Nelson Goodman (1968) l'emozione nell'esperienza estetica è uno strumento per discernere quali proprietà siano possedute ed espresse da un'opera, sin dalle teorie di fine Settecento del filosofo tedesco Johann Gottfried Herder, si è venuto sempre più chiarendo che l'efficacia emotiva dell'arte non è un dato che si mantiene stabile nel tempo, ma dipende da molteplici variabili storico culturali, quali la forma mentis e il “gusto” artistico dell'epoca in cui vive l'osservatore e soprattutto, e questo è l'elemento chiave su cui affonda le sue radici la psicologia dell'arte, la soggettività dell'osservatore e la sua dimensione psicologica. L'arte tocca, infatti, la sfera del “perturbante” freudiano, del ritorno del dimenticato o del rimosso, e come tale, con il suo linguaggio simbolico, può agire riportando alla luce esperienze emozionali passate, inconscie o rimosse, e parti del sé non simbolizzate (Magherini 1989: 172).

Il contatto diretto con l'opera d'arte nel periodo di transizione tra Illuminismo e Romanticismo varierà dunque la sua osservazione e interpretazione. La prospettiva che qui si presenta è aperta pertanto agli studi multidisciplinari di cultura visuale e si pone lo scopo di mettere in luce alcuni elementi per valutare il modo in cui era considerato il “potere delle immagini” (Freedberg 1989) nella Bergamo di fine Settecento e Ottocento, per cogliere quali erano le funzioni attribuite all'arte e come la si valutava: la *Bild* di Aby Warburg, ovvero l'immagine che dell'opera si conservava in altri supporti materiali (disegno e stampa fotografica, nel caso analizzato) e immateriali (narrazioni coeve, a stampa e manoscritte, edite e inedite) e valutare così come tali “immagini” abbiano introdotto nuove forme di “valore” (Mitchell 2009).

Per cogliere la portata innovata dell'approccio di Stendhal all'arte

bisogna risalire indietro nel tempo. All'inizio del Settecento l'arte veniva ancora repertoriata tra le scienze meccaniche, trattata quindi alla stregua di un asettico reperto scientifico, ma è nel corso di quel secolo che si iniziarono a conquistare innovativi criteri di giudizio, servendosi dell'intuizione: si fece strada il concetto di "forma interiore", prodotta dalla creatività dell'uomo, assieme a quello dell'estetica del "piacere disinteressato" di Immanuel Kant. Il bello nella *Critica della ragione pura* (1781/1787) "era finalmente una questione di sentimento" (Kultermann 1997: 39). Si misero così le basi per una nuova visione delle arti figurative, fondata sull'esperienza visiva diretta e personale, la quale non solo superava l'idea invalsa sino ad allora che l'unico a giudicare l'arte potesse essere l'artista, ma poneva attenzione alla necessità di educare l'osservatore al gusto artistico - da cui la diffusione di Accademie e musei nel periodo dell'Illuminismo - e di valutare l'arte in un modo più personale e intuitivo, nell'ottica aperta dal Romanticismo.

L'imperativo, che divenne sempre più categorico nel corso dell'Ottocento, di uno studio visivo accurato e diretto delle opere d'arte aveva dunque radici profonde. Già il Conte di Caylus (Anne-Claude-Philippe de Tubières), figura eclettica di archeologo, antiquario e pittore, autore della *Recueil d'antiquités* egiziana, etrusca e greco-romana (1752-1767), raccomandava la conoscenza diretta dell'opera, e non mediata dalle riproduzioni a stampa, come la prerogativa fondamentale per lo sviluppo di un vero conoscitore d'arte in un'epoca in cui al contrario la produzione di stampe dilagava. Sin da allora si venne quindi a creare una sorta di dicotomia tra il conoscitore, che dava rilevanza al valore "materiale" dell'opera, lavorando su attribuzione e autenticità, e il filosofo che creava un linguaggio capace di rendere intelligibile con le parole la dimensione dell'esperienza emotiva dell'arte. Una dicotomia che non si è ancora completamente sopita.

Il territorio di analisi eletto per questo studio - "Bergamo e din-

torni" -⁷ è un punto di incontro di personalità che hanno contribuito all'evoluzione della storia dell'arte italiana e internazionale: la figura del conoscitore d'arte ha trovato qui un terreno di sviluppo forte per i contatti che la zona permetteva di intessere con la cultura europea più avanzata e vi si è sviluppato un collezionismo artistico, italiano ed estero (privato e museale), particolarmente progredito.

La rivalutazione critica, condotta a partire dal periodo in esame, di due artisti veneto-bergamaschi, quali Lorenzo Lotto e Giovanni Cariani, procede in parallelo all'evolversi di un atteggiamento critico volto all'analisi delle componenti emotive dell'arte. Poco considerato il primo ed escluso del tutto dalla trattazione delle *Vite* di Vasari (1550/1568) il secondo, sono entrambi artisti di rottura degli schemi rinascimentali più classici e tra i primi ad introdurre nell'arte italiana l'espressione dei sentimenti mediante la resa visiva dell'interiorità dei personaggi. Come tali, sono considerati emblemi dell'elaborazione di un Rinascimento veneto che in terra bergamasca assume connotazioni "altre" e che avrà la sua linea di sviluppo nel linguaggio del "Realismo lombardo", il cui apice è segnato dalla rivoluzione caravaggesca. L'*ekphrasis*, in testimonianze dell'epoca, di alcune loro opere bergamasche, che diverranno significative in sede critica solo alla fine dell'Ottocento, sarà quindi presa come termine di valutazione dell'evolversi di una nuova "sensibilità" verso l'arte.

Letteratura di viaggio e taccuini da studioso: Lalande e Lanzi (1765/6, 1793)

Al genere della letteratura di viaggio, e in una forma ancora illuminista ed enciclopedica, che spazia dal patrimonio artistico e ar-

⁷ Prendendo in prestito un'espressione di un conoscitore d'arte di fine Ottocento di cui si dirà.



Fig. 1
Lorenzo Lotto, *Pala di S. Spirito*, 1521, olio su tela, 287 x 268 cm, firmata e data-ta "L. LOTUS 1521", Bergamo, S. Spirito.

cheologico, alla varietà della natura e del paesaggio, dalle scienze alla politica, dall'economia ai costumi, si colloca l'attività dell'astro-nomo e scrittore francese Joseph Jérôme de Lalande che dedica una sezione del *Voyage en Italie*, esito del suo "Grand-tour" italiano del 1765-1766, alla "Descrizione di Bergamo" (Lalande ed. 1790: VII, 240-263).⁸ Lo scrittore francese si sofferma su una selezione di dipinti conservati in collezioni private e pubbliche considerati significativi per offrire una panoramica dell'arte della città. La descrizione delle opere è particolarmente icastica e si sente che la prospettiva di analisi è quella di uno scienziato, non di un esperto d'arte, inoltre solo a tratti trapela un trasporto emotivo verso l'arte.

⁸ Il testo non esiste in versione italiana, per cui le successive citazioni sono di traduzione dell'autore.

Fig. 2
Lorenzo Lotto, *Pala Martinengo*, 1516, olio su tavola, 520 x 250 cm, firmata e data-ta "LAURENTIUS LOTUS MDX-VI", Bergamo, S. Bartolomeo.



La pala di Lorenzo Lotto in S. Spirito a Bergamo [Fig. 1] è semplicemente segnalata tra le opere meritevoli della chiesa, mentre quella in S. Bartolomeo [Fig. 2] è descritta come "un grande dipinto di Lorenzo Lotto di Bergamo, su legno" pagato "500 scudi d'oro", come se l'alto prezzo della commissione fosse un indicatore sicuro del merito. L'opera di Giovanni Cariani, presa in considerazione quando si trovava ancora nel luogo di origine (la chiesa di S. Gottardo a Bergamo) [Fig. 3], è "uno dei più bei dipinti" dell'artista "allievo di Giorgione". Emerge, dunque, nonostante la visione diretta delle opere, un'evidente difficoltà nel descriverle da un punto di vista storico critico o "semplicemente" del kantiano "piacere disinteressato". Il criterio razionale della selezione degli artisti e delle loro opere è assurdo a metodo di osservazione pressoché esclusiva.

Alcune opere d'arte bergamasche sono descritte nel successivo



Fig. 3
Giovanni Cariani, *Pala di S. Gottardo*, 1517-1518 circa, olio su tela, 270 x 211 cm, Milano, Pinacoteca di Brera (inv. n. 116).

taccuino esito del *Viaggio del 1793 per lo stato Veneto e Venezia stessa* dell'abate Luigi Lanzi (pubblicato solo in epoca moderna: Levi 1989). Seppur non scritto di getto davanti all'opera d'arte, ma rielaborato in un secondo momento con l'ausilio delle fonti storiografiche e di una probabile rete di corrispondenti per le ricerche sul luogo (Levi 1989: XXVII), il "Viaggio veneto" di Lanzi è un precoce esempio di applicazione a fini di studio, e con un approccio che diviene più scientifico, del metodo di analisi diretta delle opere. Dopo il punto di svolta rappresentato dalla *Storia dell'arte nell'antichità* di Johann Joachim Winckelmann (1764), impostata sulla ricerca di un tratto comune che connettesse tra loro le singole opere, per cui alla storia biografica degli artisti nel senso inaugurato dal Vasari, doveva essere contrapposta la concezione, nuova nei principi, di una storia complessiva dell'arte basata su fasi storiche, l'ottica di Lanzi è quella di unire, all'indagine (che inizia ad essere critica e non pedissequa) delle fonti storiografiche precedenti, l'esame diretto delle opere, per ricostruire un profilo storico basato sul concetto di "scuole artistiche" e delle loro filiazioni. Per tali ragioni, la descrizione lanziana delle opere d'arte bergama-

Fig. 4
Lorenzo Lotto, *Pala Martirengo*, 1516, dettaglio dell'Angelo di sinistra che regge la corona, olio su tavola, 520 x 250 cm, firmata e datata "LAURENTIUS LOTUS MDXVI", Bergamo, S. Bartolomeo.



sche di Lotto e Cariani è molto più elaborata che nell'esempio precedente, il linguaggio è più tecnico e trasparente il tentativo di dare un giudizio stilistico sulle opere, ancora condizionato, però, dai canoni di visione e gusto della tradizione accademica. Così nella descrizione della pala di Lotto in S. Bartolomeo è posta una discreta enfasi sulle posizioni variate delle figure e sulla loro espressività [Fig. 2, Fig. 4]; la resa dei panneggi è invece valutata buona in quanto non troppo evidente, mentre il nudo dei santi di destra è definito senza molto "stile". Inoltre, sono valutati positivamente la "quieta" resa dell'insieme e la ripresa di caratteristiche della pittura di Tiziano, in rapporto al quale tuttavia l'opera è considerata non "dilettare" abbastanza.

A Bergamo in San Bartolomeo il quadro dell'altar maggiore. Nostra Signora in alto col Santo Bambino atteggiati a riverire o favellare verso una parte. In basso, d'ambi i lati, quattro o cinque Santi tutti in diverse mosse di testa e in posizioni diverse. Non ho veduto Tiziano di coloriti sì vivi e sì ben mantenuti, benché il quadro sia intatto, né mai

ripulito. Il tono generale è piuttosto chiaro, i volti belli, il vestire di una Santa Martire e di un Santo Vescovo sfoggiati quanto basta; così il San Lorenzo. Il nudo ne' SSan [sic] Sebastiano e Giovanni (la cui positura mi parve men felice) bello senza molto stile. L'aria assai chiara su cui que' colori spiccano meravigliosamente. L'unione di Tiziano e la quiete appaga più, ma non diletta maggiormente. (Levi 1989: 53).

La pala di Cariani in S. Gottardo è assimilata a Lotto per la forza dei colori, l'abile selezione delle idee compositive e la varietà nella resa di vestiti e fisionomie [Fig. 3]. La caratteristica più apprezzata è però l'armonia dell'insieme che appare, anche in tale caso, un po' forzatamente individuata. Tiziano è di nuovo metro di paragone e, per incarnato e colori, l'opera è assimilata alla "scuola veneta" di pittura.

A San Gottardo di Bergamo (Serviti) una Nostra Signora quasi la stessa della Galleria Carrara, dipinta dal Lotti con vari Santi dintorno: è quadro tinto quasi colla medesima forza, scelto nelle idee, variato di tinte ne' vestiti e di fisionomie differenti. Vi è un paese affatto tizianesco, un San Girolamo in lontananza. Tre fanciulli graziosissimi e tizianeschi fanno un concilio a' piè della Madonna, altri di sopra. Opera stupenda per tutti i riguardi e specialmente per l'armonia. Colori vivi anche di porpora nella Madonna. Carni lucide e di un colorito vero e naturale quanto in qualunque di scuola veneta. (Levi 1989: 26).

La ricognizione di Lanzi è di rilievo non solo per i criteri di analisi progrediti in rapporto all'epoca, ma anche in quanto fornisce un quadro del patrimonio artistico alla vigilia della dominazione napoleonica e della conseguente dispersione di opere d'arte che lo avrebbe contraddistinto.

L'approccio all'arte nel periodo napoleonico (1796-1814)

Per trovare altre descrizioni di opere d'arte bergamasche bisogna

attendere l'epoca napoleonica: nel luglio del 1796 l'arrivo dei francesi a Bergamo pone termine a quasi quattro secoli di dominazione veneta della città e del suo territorio, Serenissima Repubblica di Venezia dal 1428.⁹ Nello stesso 1796 viene istituita in Francia la *Commission pour la recherche des objets de sciences et arts en Italie* con il compito di visionare e selezionare una parte del patrimonio artistico italiano degno di essere musealizzato. Il progetto napoleonico, impostato su idee di matrice illuminista, prevedeva, infatti, di affidare rilevanza al museo, intendendolo come luogo atto a testimoniare l'evoluzione storica della produzione artistica dai primordi al presente e idoneo a diffondere nel pubblico la conoscenza dell'arte e l'educazione del gusto.

Primo "Musée Napoléon" fu il Louvre di Parigi, inaugurato nel 1793 seguendo le scelte museografiche del primo direttore, Jean-Dominique Vivant Denon, eclettica figura, in linea con l'enciclopedismo dell'epoca (è disegnatore, scrittore, esperto di archeologia e diplomatico), e dalla citata *Commission*, presieduta da Gaspard Monge, matematico e anch'egli disegnatore: personalità quindi ancora non versate allo studio esclusivo dell'arte. Dopo il Louvre, il progetto napoleonico comportò l'istituzione in Francia di una rete capillare di musei provinciali per raccogliere e conservare le opere requisite nei territori di conquista e non selezionate per il museo centrale.¹⁰

⁹ Questa sezione dell'articolo deriva alcuni spunti di indagine da una ricerca, ancora in corso, per un dottorato in "Studi umanistici e interculturali" (indirizzo *Teoria e analisi del testo*), presso l'Università degli studi di Bergamo, relatore Prof. Giovanni Carlo Federico Villa, correlatrice Prof.ssa Nunzia Palmieri, correlatore esterno Prof. Alessandro Rovetta. Una parte della ricerca è focalizzata sul rapporto tra soppressioni (venete e napoleoniche) e opere d'arte a Bergamo (in particolare di influenza veneta e di Quattro-Cinquecento) e ha preso avvio dallo spoglio e dalla selezione dei numerosi documenti (la maggior parte dei quali ancora inediti) conservati presso l'Archivio della Biblioteca civica Angelo Mai di Bergamo e l'Archivio dell'Accademia Carrara Bergamo, gli Archivi di Stato di Venezia, Milano e Bergamo. Gli interventi a stampa più aggiornati sull'argomento sono di Simone Facchinetti, Conservatore del Museo Diocesano di Bergamo, che ringrazio per gli utili confronti. In questa sede si sintetizzano solo alcune delle novità emerse e con un taglio focalizzato sul rapporto arte ed emozioni.

¹⁰ Non è stata trovata traccia dell'eventuale esportazione alla volta della Francia di opere d'arte di Bergamo e territorio.

Per mettere in atto il suo ambizioso progetto, Napoleone procedette alla nazionalizzazione dei beni mobili (oltre che immobili) di proprietà ecclesiastica attraverso l'istituto giuridico delle soppressioni degli enti religiosi; per valutare l'entità di tali beni (definiti ancora di "scienze ed arti") promosse un'innovativa e capillare inventariazione degli stessi nelle zone interessate dalla sua dominazione. Le opere giudicate più significative, secondo i criteri invalsi all'epoca (però), dovevano essere musealizzate, mentre quelle considerate di minor pregio essere rese alienabili. Le alienazioni, condotte tramite il sistema delle aste pubbliche o con forme di trattativa privata non ancora del tutto chiarite,¹¹ sarebbero servite per il finanziamento della macchina statale, gravata dalle ingenti spese belliche della politica napoleonica tesa alla continua conquista di territori.

L'operazione assunse molti risvolti criticabili. Dal punto di vista economico fu un fallimento totale, anche perché le aste andavano sovente deserte, si verificarono inoltre molteplici casi di illecita sottrazione di opere, condotte (specie in sede locale) con la finalità di "preservarle" dalle requisizioni, e clamorosi errori attributivi o di giudizio storico-artistico che portarono all'immissione sul mercato dell'arte di veri e propri capolavori. Lo studio del caso bergamasco è emblematico in tal senso in quanto ha fatto emergere un conflitto di competenze particolarmente radicato tra il governo centrale (di Milano), che doveva mettere in atto le direttive impartite dalla Francia, e quello locale che tentava – con la colpevole ma giustificata compiacenza di parte della popolazione – delle strategie per arginare lo sradicamento delle opere dal territorio. Del resto fu proprio un letterato francese, Antoine Quatremère de Quincy, autore della *Lettres sur les préjudices qu'occasionnerait aux arts et à la science le déplacement des monuments de*

¹¹ Per il Veneto napoleonico e austriaco la documentazione archivistica sulle vendite dei beni mobili si è in parte conservata (anche se è emerso che probabilmente non tutte le procedure venivano registrate), mentre per il territorio di Bergamo è di difficilissimo reperimento o andata pressoché completamente distrutta. Ringrazio le Dott.sse Alessandra Schiavon (Archivio di Stato di Venezia) e Isabella Cecchini (Università Ca' Foscari, Venezia) per le indicazioni sul Veneto.

l'art de l'Italie (1796), ad agire come principale avversario del governo francese e di Denon, ammonendoli a non deportare le opere d'arte italiana dalle località d'origine, in quanto potevano essere comprese solo in relazione al contesto di origine.

Nonostante tali macroscopiche contraddizioni, il progetto napoleonico ebbe il merito di considerare – per la prima volta – l'inventariazione e la descrizione "critica" delle opere come uno strumento di tutela (nel senso della conservazione museale) e con elementi di novità in termini di metodo: si pose, infatti, al passo con l'evolversi della critica d'arte dell'epoca. L'analisi dei documenti del primo periodo napoleonico su Bergamo fa emergere, infatti, come la disciplina storico artistica stesse ancora elaborando i mezzi di indagine più idonei. Non esistendo ancora una vera e propria figura di storico dell'arte, mancavano persone in grado di giudicare le opere, per cui i primi inventari napoleonici rinvenuti (1797)¹² sono redatti da funzionari statali o esponenti del clero che si mostrano del tutto inadeguati al compito. Solo in sporadici casi contengono riferimenti agli autori delle opere, anche se già resi noti dalla letteratura, limitandosi per lo più ad un'elencazione dei soli soggetti rappresentati, ma sempre molto sommaria. Le opere d'arte inoltre vennero considerate di pari dignità o addirittura secondarie rispetto alle suppellettili religiose. Sfuggirono quindi ad una più meticolosa inventariazione, e a conseguenti procedure di azione governativa, alcuni capolavori d'arte: uno dei casi più clamorosi è quello del dipinto di Lotto nella sagrestia della chiesa di S. Grata a Bergamo che, per mancata prontezza di giudizio o in quanto già illecitamente asportato dal luogo di origine,¹³ non è segnalato nel relativo inventario dei beni,¹⁴ per cui confluisce

¹² Sono comprensivi anche delle suppellettili liturgiche in materiali preziosi e sono conservati presso l'Archivio della Biblioteca civica Angelo Mai (Specola, doc. 997), dove mi sono stati segnalati dallo studioso locale Gianmario Petroni che ringrazio, e l'Archivio di Stato di Bergamo (*Dipartimento del Serio, Culto*, cart. 81 I), dove sono stata coadiuvata nella ricerca dalla Dott.ssa Maria Pacella, Vicedirettrice dell'archivio.

¹³ In una postilla (di A. Piccinelli, 1863-1865 circa) al testo delle *Vite* di Tassi (Mazzini 1969-1970: II, 197), confermata in un documento del 1809 (inedito e citato dopo), risulta che l'opera sia stata sottratta poco prima della soppressione del convento (1798).

¹⁴ Archivio di Stato di Bergamo, *Dipartimento del Serio, Culto*, cart. 81 I, *Inventario dei mobili del convento e chiesa di S. Grata*, 1797.



Fig. 5
Lorenzo Lotto, *La Vergine con il Bambino tra S. Rocco e S. Sebastiano*, 1521-1524 circa, olio su tela, 81,8 x 108,5 cm, firmata "L. Lotus", Ottawa (Canada), National Gallery of Canada (inv. n. 18620).

nel mercato collezionistico prima locale e poi internazionale, per approdare in epoca moderna (1976) al museo canadese di Ottawa, dove ancora oggi si conserva [Fig. 5].

Già nei due anni successivi si fece tuttavia avanti l'esigenza di una più specifica attenzione alla catalogazione delle opere d'arte: in alcune circolari diramate da Milano tra 1798-1799, si prescrivevano agli "Agenti dei beni nazionali" le modalità da seguire per accertare l'esistenza di dipinti e sculture di pregio nel territorio di competenza e redigerne i relativi elenchi, consigliando l'intervento di esperti, anche locali, qualora non vi fossero sufficienti competenze da parte degli agenti stessi; veniva inoltre auspicata la nomina di un "Commissario superiore" per coordinare a livello centrale le operazioni di inventariazione locale, valutare l'esatto pregio delle opere ed evitare così la dispersione delle stesse mediante vendite sommarie o clandestine (Sicoli 1990: 75-78; Sicoli 2010: 88, 101,

note 69-71).

Fu proprio grazie al contributo di un erudito, verosimilmente bergamasco (ma ancora anonimo), che venne redatta, con ordine impartito da Milano (1798), un'inedita descrizione delle opere d'arte più meritorie di Bergamo e territorio.¹⁵ Il lungo manoscritto è rilevante per molteplici ragioni: è un precoce esempio di osservazione diretta delle opere d'arte, in un periodo in cui era una pratica ancora scarsa e lacunosa, ed è preso in rassegna l'intero territorio (e non i beni dei soli enti soppressi o in procinto di esserlo)¹⁶ con criteri di analisi nell'insieme progrediti in rapporto al tempo.

La ricognizione delle opere presenti in città è basata esclusivamente sulle *Pitture notabili* di Andrea Pasta (1775) che vengono riprese come una sorta di autorità critica, anche se senza dichiararlo espressamente. Rispetto a tale fonte, l'estensore del documento si è limitato a selezionare alcune opere, molto probabilmente sulla scorta di una verifica visiva condotta a posteriori, ovvero con il testo come guida alla selezione: sono infatti precisate alcune nuove collocazioni. I giudizi critici dello scrittore bergamasco sono ripresi fedelmente, ivi compresi alcuni errori attributivi, poi superati dalla storiografia successiva, e avvalendosi delle medesime espressioni linguistiche: ciò si spiega con la difficoltà di forgiare ex novo un lessico tecnico appropriato e (forse) con esigenze di tempistica per cui dovette sembrare più semplice lavorare adattando all'ordine governativo una guida già esistente. La *Pala Martinengo* di Lotto [Fig. 2, Fig. 4] è descritta pertanto con le medesime parole adoperate dal Pasta ben venti anni prima:

Il quadro principale del coro è quella meravigliosa e stupenda tavola

¹⁵ *Catalogo dei quadri più preziosi ed altri monumenti relativi alle belle arti che esistono in Bergamo* (9 marzo 1798); *Catalogo delle pitture e sculture sparse per il Dipartimento del Serio* (23 aprile 1798): Archivio di Stato di Milano, *Studi, parte antica*, cart. 193. L'esistenza di tali inventari è stata accertata per la prima volta da Paratico (2002).

¹⁶ Ovviamente (viste le finalità del programma napoleonico) sono catalogati soli i beni pubblici ecclesiastici.

del Lotto di cui scrisse il Muzio, che non abbia pari nell'Italia tutta. Costò 500 scudi d'oro e che sia un capo d'opera l'universale e costante applauso chiaramente il dimostra. Rappresentasi in essa la Beata Vergine col Bambino coronata di angeli con addietro una ben intesa architettura e appié e allato del trono i SS. Alessandro, Caterina martire, Domenico, Sebastiano e Giovanni battista.¹⁷

Analogamente avviene per le altre opere segnalate, tra cui la pala di Cariani, registrata come ancora in S. Gottardo [Fig. 3]. Alla fine della sezione del manoscritto su Bergamo il ricorso a fonti orali e il riferimento alla visione diretta delle opere emerge tra i criteri adoperati per l'estensione dell'inventario delle opere presenti fuori città: "le opere di sommo merito sparse nel territorio è necessario esaminarle per non avere altri documenti che quelli della pubblica fama". Le fonti storiografiche a disposizione erano, infatti, piuttosto scarse e frammentarie soprattutto per il territorio. L'unica attestazione precedente, almeno tra quelle sino ad ora edite, di una descrizione delle opere *extra* città suddivisa per luogo è rappresentata dalle *Memorie di alcuni quadri esistenti nelle chiese del territorio di Bergamo* tratte dai materiali di Francesco Maria Tassi, l'autore delle *Vite dei pittori bergamaschi* (1740-1750 circa, edite nel 1793). Il confronto tra le due fonti mette in luce molteplici differenze nella selezione di luoghi e opere e nei giudizi di merito, per cui sembrerebbe che tali *Memorie*, peraltro di difficile datazione e di mano forse non tassiana (Mazzini 1970: 5, 42-53), non siano state vagliate.

L'ultima parte del documento sul territorio contiene inoltre un elenco di località bergamasche con opere "accennate da alcuni scrittori", ma che "non meritano tutta la credenza", tra cui il *Polittico di Ponteranica* [Fig. 6] e l'*Assunzione di Celana* di Lotto [Fig. 7], opere segnalate, quest'ultima da Carlo Ridolfi (nelle *Meraviglie dell'arte*: 1648)¹⁸ ed entrambe nelle *Vite* del Tassi, ma molto sinte-

¹⁷ *Catalogo dei quadri più preziosi ed altri monumenti relativi alle belle arti che esistono in Bergamo* (9 marzo 1798): Archivio di Stato di Milano, *Studi, parte antica*, cart. 193.

¹⁸ Lo scrittore (1648, ed. 1965: I, 144) ricorda l'opera come "molto lodata".



Fig. 6
Lorenzo Lotto, *Polittico di Ponteranica*, 1522, dettaglio con *Angelo Annunciate*, olio su tavola, 75 x 56 cm (singolo pannello), firmata e datata "L. Lotus 1522", Ponteranica (Bergamo), SS. Alessandro e Vincenzo martiri.



Fig. 7
Lorenzo Lotto, *Assunzione di Maria*, 1527, olio su tela, 250 x 210 cm, Celana (Caprino bergamasco, Bergamo), S. Maria Assunta.

ticamente: saranno infatti considerate significative all'interno della "rivoluzione emotiva di Lotto" (Villa 2011: 114) solo dalla fine dell'Ottocento. Sembrerebbe quindi che fonti orali e fonti scritte siano state vagliate in senso critico, dando maggiore rilievo al riscontro diretto delle opere fuori città - che risultano infatti "ocularmente verificate" -, riscontro che ha permesso (viceversa) di far emergere opere trascurate dalle fonti precedenti. La ricognizione visiva e il vaglio critico delle fonti appare dunque un precoce esempio di affinità al metodo di stesura dei taccuini del Lanzi e ha in nuce alcuni degli esiti avanzati di secondo Ottocento propri delle ricerche sul territorio di Giovanni Battista Cavalcaselle.

Al 1800-1803 risale l'inventario dei dipinti oggetto delle prime requisizioni napoleoniche in Bergamo e che erano stati trasferiti dai luoghi di origine al deposito di Palazzo civico (attuale Biblioteca civica Angelo Mai). Il manoscritto è redatto da Pietro Roncalli, un artista locale, ancora una volta non propriamente un esperto d'arte, che era stato eletto delegato governativo per la selezione, raccolta e custodia delle opere bergamasche. Roncalli agiva alle dipendenze del pittore milanese Andrea Appiani, membro della citata *Commission* e Commissario straordinario con l'incarico di sovrintendere a livello centrale l'operazione locale di selezione delle opere. Anche in tale inventario è catalogata l'opera di Cariani [Fig. 3], che nel frattempo era stata trasferita in Palazzo civico in seguito alla soppressione della chiesa di appartenenza (1798), ponendo in rilievo l'eccellenza del pittore all'interno della pittura "bergamasca", descrivendo il soggetto, appurandone lo stato di conservazione e, fatto meritorio in relazione all'epoca, cogliendone la qualità di espressività del santo che legge.

N. XXIV, Dalla chiesa di S. Gottardo, Giovanni Cariani, eccellente pittore bergamasco, esprime la Santissima Vergine seduta su d'un piedistallo col Bambino e avanti ad essa S. Giuseppe con vari santi all'intorno ed un Santo vescovo che attentamente legge un libro ed un gruppo di puttini appiedi del trono della Vergine con paese indietro, opera sorprendente per il vero colorito giorgionesco e per la sem-

plicità delle azioni, particolarmente si distingue nella figura del vescovo che legge e sembra parlante, con una laceratura nel gruppo dei puttini e qualche minute crepature nel totale del quadro specialmente al basso del quadro medesimo [...].¹⁹

Sulla base di tale elenco (o di uno similare) e di un apposito sopralluogo di rilevazione, Appiani scelse l'opera per trasferirla a Milano e per esporla presso la Pinacoteca di Brera,²⁰ il più rilevante museo napoleonico d'Italia, dove è visibile ancora oggi. In un successivo inventario inedito (1805), redatto dopo l'istituzione del Monte Napoleone (ente con sede a Milano²¹ deputato all'alienazione dei beni requisiti per la gestione del debito pubblico), Roncalli valutava la medesima opera ben 2.432 Lire, un prezzo alto per l'epoca e il maggiore in rapporto alle altre opere requisite dal territorio e registrate nell'elenco, precisando che era difficile stabilire il valore pecuniario a causa del "prezzo di affezione", una sorta di legame "emozionale" soggettivo e influenzato dal variare dei tempi.

Le ricerche, il genio e le combinazioni hanno sempre formato il prezzo alle celebri opere di pittura che si è chiamato prezzo d'affezione e quindi continuamente variabile. Nell'impegno però in cui sono d'as-

¹⁹ *Inventario de' quadri riservati di ragione della Nazione, che erano in consegna della cessata Agenzia de' beni nazionali, e sotto il Governo Austriaco passati alla Congregazione Governativa della città e Provincia di Bergamo, fatto compilare dall'Amministrazione del Fondo di Religione col mezzo del cittadino Pietro Roncalli pittore delegato d'intelligenza del comitato dell'interno di questa Amministrazione municipale e dipartimentale, come a sua lettera l'O [Termale] anno VIII Repubblicano: Archivio di Stato di Milano, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1. L'inventario è conservato (in tre copie, con varianti) anche presso l'Archivio della Biblioteca civica Angelo Mai di Bergamo. La datazione non è ancora certa, ma dovrebbe risalire ad un periodo compreso tra 1800 e 1803.*

²⁰ Mentre la predella con la *Fuga in Egitto*, considerata di minore rilevanza, fu scorporata dall'opera e, dichiarata alienabile, fu più tardi venduta tramite un'asta dei beni nazionali: A. Piccinelli in (Mazzini 1969-1970: II, 189, nota 2).

²¹ Nel luogo della via che ne prende il nome.

segnare un valore ai quadri che formano il presente elenco trovo difficile il precisarlo, sia per la differenza delle opinioni che per la circostanza del tempo. La mia regola intanto a far questo è stata la pratica dei negozianti e compratori di tal genere, il risultato della quale io sottopongo ed abbandono ad un miglior giudizio [...].²²

La ricerca ha messo inoltre in luce come il merito delle opere venisse valutato in base alla storiografia d'arte e alla letteratura locale (in particolare i testi di Pasta e Tassi),²³ ma che proprio grazie ai sopralluoghi di rilevazione emergevano anche opere trascurate da fonti e documenti precedenti. In una relazione sui dipinti di pregio del territorio e sul loro stato di conservazione (1809) Roncalli segnalava l'Assunzione di Lotto a Celana [Fig. 7] come opera meritoria di essere esposta in uno dei principali musei napoleonici: "la chiesa del Collegio di Cellana tiene un quadro dipinto in tavola di Lorenzo Lotti esprime l'Assunta con gloria d'angeli ed appiedi li dodici apostoli, opera degna di ornare le prime gallerie del Regno" e osservava (finalmente) che il dipinto in S. Grata [Fig. 5, Fig. 8], definito come "il più bel quadro di Lorenzo Lotti", era stato illecitamente asportato dalle monache del convento "col mezzo di un prete suo domestico", in previsione della soppressione, e poi venduto allo stesso "chi sa per qual vil prezzo" (intendendo con "vile" un prezzo basso in rapporto al merito).²⁴

²² *Inventario de' quadri nazionali descritti nell'elenco generale dei quadri nazionali riservati che pendente il Governo austriaco furono riconsegnati alle Corporazioni sotto di quelle rimesse quali per ordine di questa Agenzia de' beni nazionali impartiti al pittore delegato Pietro Roncalli, con lettera 28 [Frimale] anno X Repubblicano, sono stati dallo stesso riconosciuti e suggellati col sigillo del Fondo di Religione e postovi a ciascheduno il numero progressivo e corrispondente a questo che segue, avendovi anche ritirate le detagliate ricevute che restano a questo unite: Archivio di Stato di Milano, Amministrazione del Fondo di Religione, cart. 213/1, ante 15 agosto 1805.*

²³ Che sono i più frequentemente citati nei documenti su Bergamo.

²⁴ Relazione di Pietro Roncalli su "stato e circostanze" dei quadri del "Dipartimento del Serio", Archivio di Stato di Bergamo, *Dipartimento del Serio, Studi*, cart. 1554, 23 agosto 1809. Il religioso citato è da identificarsi nel Sacerdote Giovanni Ghedini (o Ghidini), come attestano le postille di Piccinelli citate alla nota 13 e nella cui collezione l'opera sarà in seguito visionata (cfr. infra).



Fig. 8
Lorenzo Lotto, *La Vergine con il Bambino tra S. Rocco e S. Sebastiano*, 1521-1524 circa, dettaglio, olio su tela, 81,8 x 108,5 cm, firmata "L. Lotus", Ottawa (Canada), National Gallery of Canada (inv. n. 18620).

Viceversa i documenti rinvenuti non menzionano opere rilevanti per la critica moderna, per la verità per lo più situate in luoghi decentrati e trascurate anche dalle fonti precedenti, che emergeranno dall'area grigia solo negli ultimi decenni dell'Ottocento, con l'evolversi della disciplina storico artistica e l'avvento della generazione dei conoscitori d'arte. Uno dei casi più significativi è il Polittico



Fig. 9
Giovanni Battista Cima da Conegliano, *Polittico di Olera*, 1487 circa, dettaglio con S. Caterina, tempera e olio su tavola, 56,5 x 46 cm (singolo pannello), Olera (Alzano lombardo, Bergamo), S. Bartolomeo apostolo.

di Cima da Conegliano [Fig. 9, Fig. 10] ad Olera (un piccolo borgo valligiano, ancora oggi defilato). Preso in considerazione dalla storiografia locale (con iniziali difficoltà attributive) solo a partire dal 1820 e poi da quella di più ampio respiro, oggi è giustamente ritenuto uno dei dipinti più significativi del territorio (Villa 2010: 92-93).

Gli epigoni tedeschi e inglesi del “conoscitore d’arte” (1825-1840 circa)

Un decennio dopo la fine della dominazione napoleonica (1814), in Germania e in Inghilterra soprattutto, i taccuini di viaggio, esito delle rilevazioni di opere d’arte sul territorio da parte di studiosi d’arte, iniziarono a diventare una letteratura artistica specializzata, a partire dalla pubblicazione degli scritti di Karl Friedrich von Ru-

Fig. 10
Giovanni Battista Cima da Conegliano, *Polittico di Olera*, 1487 circa, dettaglio con S. Lucia, tempera e olio su tavola, 56,5 x 46 cm (singolo pannello), Olera (Alzano lombardo, Bergamo), S. Bartolomeo apostolo.



mohr (1826-1831), all’epoca il più accreditato conoscitore di arte italiana del Rinascimento, Johann David Passavant (1833), pittore, storico dell’arte e curatore museale, Gustav Friedrich Waagen (1837-1839), anch’egli storico dell’arte e precoce studioso “attribuzionista” delle collezioni private e museali (fu tra i candidati alla direzione della National Gallery di Londra) e Franz Theodor Kugler (1837, 1842), studioso anche di dipinti visti in Italia. Tali scritti, una specie di “guida ai tesori” delle collezioni pubbliche e private europee, furono presto tradotti in inglese e influirono notevolmente sulla pratica, già corrente all’estero, dell’attribuzionismo, divenendo una base di lavoro per le generazioni successive di storici dell’arte e per stimolare l’interesse nell’attività del conoscitore d’arte (Levi 1988).

Mentre, infatti, in Italia (anche dopo la dominazione napoleonica) stentavano ad affermarsi sia la disciplina storico artistica in quanto

tale, sia la figura professionale dello storico dell'arte, è in ambiti museali e mercantili stranieri che la conoscenza pratica dell'arte aveva già assunto rilevanza, divenendo strumento necessario per la gestione dei musei di nuova istituzione e per la politica di acquisizioni. L'Italia si trovò quindi, di nuovo (dopo l'epoca napoleonica), ad essere considerata un fondamentale bacino di approvvigionamento di capolavori artistici e, nella seconda metà dell'Ottocento, anche il patrimonio bergamasco fu soggetto ad un'attenzione sempre più crescente da parte del collezionismo museale (ma anche privato), specie di Old Masters.

I “diari” di Mündler ed Eastlake su Bergamo (1855-1857)

Dopo la nomina a direttore della National Gallery di Londra (1855), Sir Charles Lock Eastlake, diede avvio ad una politica di acquisizioni per conto del museo che implicò una fitta serie di viaggi all'estero, soprattutto in Italia, allo scopo di esaminare dipinti. Durante tali viaggi, Eastlake redasse un *Travel Notebooks* manoscritto.²⁵ Per un'assistenza di rinforzo alla propria attività e consentire ai *Trustees* del museo di ottenere il prima possibile le informazioni sulle opere d'arte appena erano offerte in vendita, Eastlake chiese che un mercante e storico dell'arte tedesco, anch'egli uno dei fondatori della disciplina del conoscitore d'arte, Otto Mündler, venisse nominato “travelling agent” della National Gallery. Si trattò della prima e unica nomina del genere nella storia del museo e, sebbene inizialmente Mündler avesse ricevuto l'incarico per non meno di cinque anni, la sua mansione fu abolita dopo soli tre anni (1855-1858). Su suggerimento dello stesso Eastlake, Mündler tenne lui stesso un *Travel diary*²⁶ basato su osservazioni ricavate dalla visio-

ne diretta di opere d'arte che potevano essere offerte in vendita e a metà strada tra un resoconto ufficiale ai *Trustees* e un *memorandum* personale (Anderson, in Togneri Dowd 1985). I taccuini di viaggio di Mündler ed Eastlake non erano infatti stati pensati per la pubblicazione ma per riscontri visivi e di mercato e come tali contengono riferimenti su attribuzioni, stato di conservazione, rilevanza storica delle opere ed eventuali contatti presi con proprietari o mediatori, prendendo in rassegna dipinti in collezioni private o ecclesiastiche (in quanto all'epoca alienabili).

Dal diario inglese di Mündler si evince che fu a Bergamo in più occasioni tra il 1855 e il 1857, dimostrandosi interessato ad alcune opere d'arte che nel periodo napoleonico erano sfuggite ai controlli governativi, tra cui il dipinto di Lotto da S. Grata [Fig. 5, Fig. 8] che vide nella Collezione Ghedini nel 1855 e una seconda volta due anni dopo: “Un Lorenzo Lotto (firmato): una *Vergine con Bambino, San Sebastiano e San Rocco*, estremamente graziosa, dai colori luminosi e brillanti. Sicuramente piuttosto manierata, ma lo stesso incantevole” (Togneri Dowd 1985: 154-155).²⁷ Anche Eastlake visitò Bergamo in più riprese tra il 1854 e il 1863, anno in cui tornò a rivedere la pala di Lotto in S. Bernardino (già visionata nel 1855) [Fig. 11, Fig. 12]:

S. Bernardino, altare, “L. Lotus MDXXI”, Madonna con Bambino in trono, parte superiore in ombra per una tenda tenuta sopra le due figure da angeli in scorcio, due santi per ogni lato, un angelo con drappo ai piedi del piedistallo mentre scrive, niente di perfetto, molte cose discutibili, ma ancora sorprendente per la sua originalità. (Avery-Quash 2011: 652).²⁸

I dipinti di Lotto, anche se ancora con alcune riserve, cominciava-

²⁵ Conservato presso il museo londinese e solo recentemente pubblicato (Avery-Quash 2011).

²⁶ Pubblicato nella versione meno estesa in inglese (Togneri Dowd 1985), mentre la variante tedesca è ancora inedita.

²⁷ Traduzione dell'autore.

²⁸ Traduzione dell'autore.



Fig. 11
Lorenzo Lotto, *Pala di S. Bernardino*, 1521, olio su tela, 287 x 268 cm, firmata e datata "LLOTUS/MDXXI", Bergamo, S. Bernardino in Pignolo.



Fig. 12
Lorenzo Lotto, *Pala di S. Bernardino*, 1521, dettaglio degli angeli reggi cortina a destra, olio su tela, 287 x 268 cm, firmata e datata "LLOTUS/MDXXI", Bergamo, S. Bernardino in Pignolo.

no quindi ad essere considerati in sede internazionale.

I "fogli bergamaschi" di Cavalcaselle (1866-1869), il metodo Morelli e gli sviluppi di fine Ottocento

In un contesto in cui era ancora difficile tracciare una linea di demarcazione tra artisti e storici e tra taccuino da studioso o per expertise si inseriscono anche i taccuini di viaggio del veneto Giovanni Battista Cavalcaselle (1819-1897), uno dei principali fondatori della disciplina del conoscitore d'arte, che seppe unire ad un'indagine meticolosa delle fonti documentarie e storiografiche, portata avanti grazie alla collaborazione con l'inglese Joseph Archer Crowe (1825-1896), lo studio delle qualità formali delle opere d'arte, riprendendo ed evolvendo alcuni nuovi elementi di indagine sull'arte emersi in Germania e Inghilterra.

In Italia la storiografia artistica prima di Cavalcaselle era ancorata su posizioni retrive, basate sulla sola ricerca archivistica o su un impianto teorico legato alla divulgazione di teorie filosofico-estetiche, senza il confronto diretto con le opere. Per tali ragioni, l'innovativo approccio di Cavalcaselle e Crowe fu accolto con ritardo: i loro testi, commissionati e stampati in Inghilterra, ancora oggi non sono stati del tutto tradotti in italiano.

Nel corso dei suoi numerosi viaggi alla ricerca di opere da visionare in collezioni pubbliche e private di tutto il mondo, Cavalcaselle redigeva su "fogli volanti" o su pagine rilegate di taccuini, osservazioni e disegni traendoli dalla visione diretta delle opere e talvolta aggiornandoli in un secondo momento. Tali materiali servivano come base di lavoro per Crowe, che li organizzava per la stampa: nel caso della ricognizione bergamasca di Cavalcaselle essi confluirono nella minuta, di mano di quest'ultimo, della *History of Painting in North Italy* conservata presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e riversata, con un apporto quindi minoritario di Crowe, nel testo a stampa (1871). I luoghi da visitare erano preventivamente selezionati in base alla storiografia artistica del passato (inizialmente Vasari), agli itinerari contenuti negli *Handbooks for travel-*

lers, editi proprio in quegli anni dall'editore Murray, e mediante il vaglio delle fonti locali. Per il territorio di Bergamo, visitato da Cavalcaselle nel 1866 e nel 1869 (Levi 1988: 250) - come confermano alcune date sui fogli volanti conservati a Venezia, un nucleo consistente dei quali reca la dicitura autografa *Bergamo e dintorni* -²⁹ furono fondamentali alcune delle fonti locali già in essere nelle ricognizioni del passato (le *Vite* del Tassi soprattutto), con l'aggiunta delle nuove fonti che nel frattempo si rendevano a disposizione, tra cui probabilmente il testo sui pittori bergamaschi (1867-1869) di Pasino Locatelli.³⁰ Cavalcaselle si avvaleva inoltre delle ricognizioni sul territorio di altri conoscitori. Nel 1857, ad esempio, aveva incontrato Eastlake e Mündler a Padova approfittando della loro esperienza per scambiare informazioni orali, indicazioni sui luoghi da visitare, indirizzi di persone a cui rivolgersi (Levi 1988) e forse anche notizie di prima mano sul territorio bergamasco che i due conoscitori stavano visitando. Una volta arrivato sul luogo (e anche nella fase di preparazione del viaggio) si avvaleva del contributo di eruditi locali, restauratori e informatori, che lo aggiornavano sui recenti ritrovamenti documentari o su opere da visionare, come confermano alcuni nomi riportati, taluni con grafia diversa, sui fogli bergamaschi.

La novità assoluta dei taccuini e fogli di viaggio di Cavalcaselle non è quindi quella di abbinare testo e disegni, pratica già invalsa all'epoca, ma di usarli come documentazione mnemonica - in un pe-

²⁹ Questa parte dell'articolo deriva dalle ricerche di cui alla nota 9, una cui sezione è dedicata all'analisi dei fogli inediti di Cavalcaselle (con disegni e appunti) conservati presso la Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia e inerenti le ricognizioni su opere bergamasche; in particolare sui seguenti documenti sino ad ora individuati all'interno del "Fondo Cavalcaselle": Cod. IT. IV, 2032, VII, fogli con segnature sparse (sulle opere di Bergamo e territorio); Cod. IT. IV, 2032, XV, fogli con segnature sparse (sulle opere che da Bergamo furono trasferite alla Pinacoteca di Brera, dopo le requisizioni, e che Cavalcaselle visionò); Cod. IT IV, 2032, XVIII, ff. 1r-84 v, quest'ultimo è il nucleo più consistente ed è quello che reca la dicitura autografa *Bergamo e dintorni*. Tali documenti sono stati messi a disposizione per finalità di studio grazie alla cortese disponibilità della Dott.ssa Susy Marcon, Conservatrice della sezione manoscritti della Biblioteca Marciana.

³⁰ Nome che compare alcune volte sui "fogli bergamaschi".

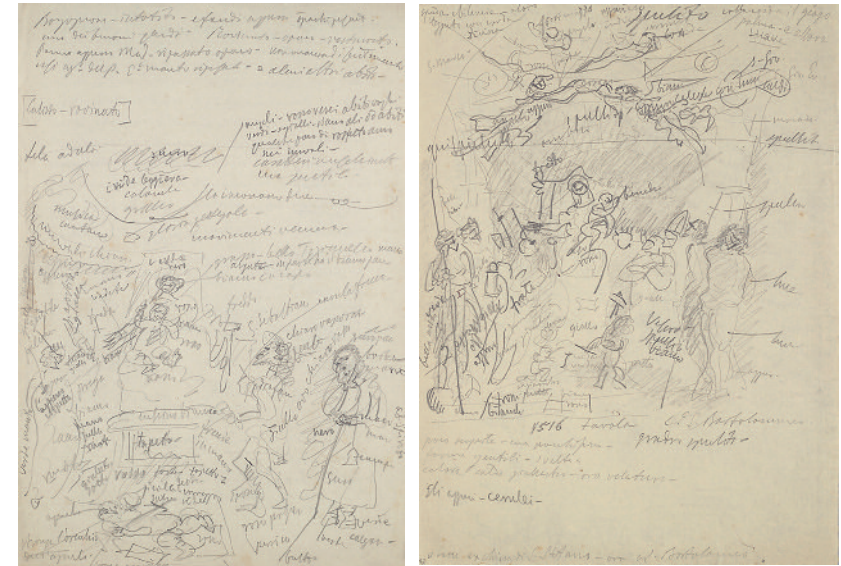


Fig. 13 e Fig. 14

Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. IT. IV, 2032, XVIII, f. 33 v, disegno tratto dall'opera di Lorenzo Lotto in S. Spirito (Bergamo) e Cod. IT. IV, 2032, XVIII, f. 42 r, disegno tratto dall'opera di Lorenzo Lotto in S. Bartolomeo (Bergamo), entrambi su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione.

riodo in cui le fotografie tratte dalle opere erano ancora poco diffuse - e per esaminare i dipinti da un punto di vista stilistico e formale [Fig. 13, Fig. 14], per cui (da artista qual era lui stesso) si sforzava di adeguare il disegno allo stile dei dipinti, con un approccio diverso dai taccuini più interpretativi e "romantici" di John Ruskin. In età matura, Cavalcaselle alternava disegni più rifiniti con altri dal tratto più sintetico: il metodo "analitico" e di "dissezione" (Levi 1988: 48) delle opere era stato impostato; al raggiungimento dello scopo potevano bastare rapidi schizzi corredate da apposite osservazioni.

Rispetto alle precedenti ricognizioni condotte sul territorio, quelle di Cavalcaselle differiscono inoltre per la capillarità e la diligenza che lo portarono a visitare, anche nel caso di Bergamo, paesini sperduti, obbligandolo a lunghi percorsi a piedi, a cavallo o in carrozza. Una conferma di ciò si ha in alcune indicazioni dei fogli a Ve-

nezia:

[...] da Bergamo a Zogno vettura tutti i giorni [...], da Zogno a Grumello de' Zanchi, un antico, da Zogno a Serinalta tre ore a cavallo, quadri di Palma il Vecchio, veduto; da Serinalta in Dossena (un'ora a cavallo), Francesco Rizzo e Paolo Veronese, stato [...], da Alzano a Nese indi in Olera, chiesa dove sta il creduto Cima [Fig. 9, Fig. 10], 15 pezzi fondo oro, un'ora, veduto; da Bergamo a Oneta per andare a Clusone, 4 ore di vettura, prender l'appuntamento, Girolamo da S. Croce, stato. (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. IT. IV, 2032, XVIII, ff. 29 r - 30 r).

In tal modo Cavalcaselle riuscì a visitare località non prese in rassegna nelle precedenti ricognizioni, come nel caso di Olera (dove vide il Polittico di Cima da Conegliano [Fig. 9, Fig. 10]) e Grumello de' Zanchi (dove visionò le tavole di Vittore Carpaccio). Uno degli esiti più innovativi dei suoi sopralluoghi fu, infatti, anche quello di rivendicare l'importanza di opere e artisti fino ad allora trascurati o del tutto ignoti, riuscendo a liberare la storia dell'arte da molti errori attributivi e approssimazioni, oltre che a perfezionare il concetto lanziiano di "scuole artistiche". Nal caso di Bergamo Cavalcaselle individuò precocemente alcuni tratti comuni (tra cui anche l'espressività nella resa delle figure)³¹ negli artisti di formazione veneta, ma che avevano lavorato nel territorio, enucleando una sorta di scuola "bergamasca" (Levi 1988: 272-275), classificazione che peraltro già compariva nei documenti napoleonici. Particolarmente interessante in tal senso sarà confrontare, tenendo conto delle dovute differenze di prospettiva, il citato manoscritto napoleonico sulle opere del territorio, con i fogli bergamaschi di Cavalcaselle. L'epoca di stesura - 1798 il primo, 1866-1869 i secondi - è

³¹ Come traspare in alcune osservazioni contenute nei fogli conservati a Venezia sulle rilevazioni di opere bergamasche di Lotto, per cui l'Angelo annunciatore del Polittico di Pontenonica [Fig. 6] è "affettato e gentile", nella Pala di S. Spirito i "movimenti" sono "veementi" [Fig. 1, Fig. 13] e in quella in S. Bartolomeo le "forme" sono "gentili" e "svelte" [Fig. 2, Fig. 4, Fig. 14].

diversa, come anche il taglio e le finalità, entrambe sono però rilevazioni dell'arte del territorio ancora inedite e condotte tramite il vaglio critico della letteratura precedente e il riscontro visivo. Utile sarà anche rilevare quali dipinti, confluiti in collezioni private bergamasche dopo le soppressioni, Cavalcaselle visionò e soprattutto come li valutò. Il Lotto da S. Grata [Fig. 5, Fig. 8], ad esempio, fu esaminato quando si trovava nella Collezione del Conte Piccinelli a Seriate (Bergamo)³² [Fig. 15]:

[...] tela, Correggio, 1516-1520, dal Monastero di S. Grata, il Ridolfi ne parla, il Tassi ed il Calvi nell'Efemeridi [sic], alla soppressione dei

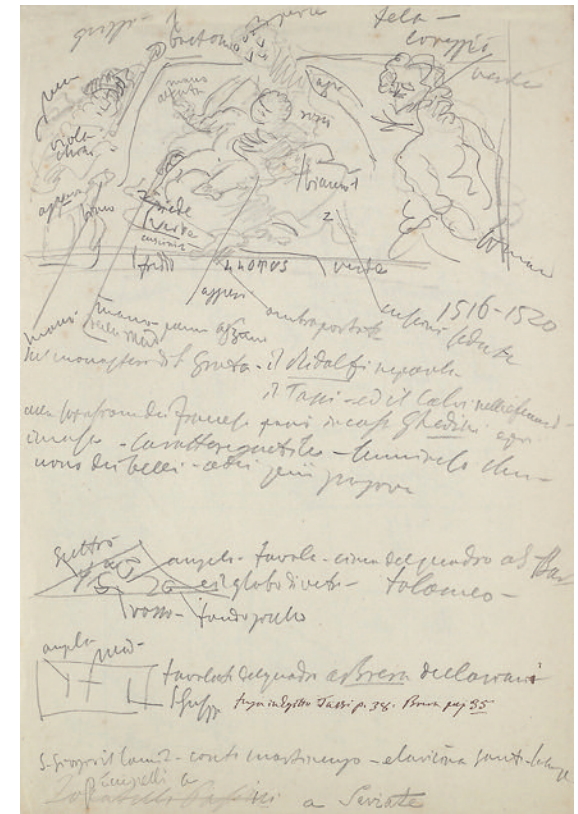


Fig. 15
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. IT. IV, 2032, XVIII, f. 69 v, disegno tratto dall'opera di Lorenzo Lotto, quando era nella Collezione Piccinelli a Seriate (Bergamo), ora Ottawa (Canada), National Gallery of Canada, su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione.

³² Nella collezione dal 1864 per il riferimento contenuto nelle postille Piccinelli (si veda nota 13), riprese da F. Fracassi, in (Villa 2011: 174-175).

francesi passò in casa Ghedini e poi rimase, carattere gentile, luminoso, cedri più porpora. [...] Piccinelli, Seriate [...] (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. IT. IV, 2032, XVIII, f. 69 v).

È appurato inoltre che Cavalcaselle adoperava i suoi materiali in modo eterogeneo e flessibile e che assolveva a compiti di “mediatore” artistico, anche se solo occasionalmente e in veste non ufficiale, per conto di vari esponenti del mondo dell’arte. Ciò trova conferma in alcuni fogli dove è segnalato l’ammontare del prezzo delle opere, accompagnato, in un caso, dal nome “Eastlake”,³³ personalità per la quale già risulta che Cavalcaselle avesse eseguito perizie (Levi 1988): incrociando tali dati sembrerebbe quindi che il direttore della National Gallery (deceduto nel 1865) avesse proposto ben 60.000 Lire³⁴ per i dipinti di Lotto in S. Bernardino [Fig. 11, Fig. 12] e forse anche S. Spirito [Fig. 1], che aveva effettivamente visionato solo qualche anno prima. In relazione alla pala di Lotto in S. Spirito Cavalcaselle annotava, infatti, su uno dei fogli a Venezia:

[...] L. Lotus, 1521. Colore fluido, leggero, 60.000. Putto tizianesco il carattere ed uno dei belli, quadro bello, alcuni caratteri alla Palma, conservato, un poco viziato il disegno, gloria angeli meschini, Madonna colla mano stesa e colla sinistra tiene il putto che è seduto sul suo grembo, nelle glorie Correggio e grande Lotto, meschino, putto sdraiato che tiene l’agnello per collo ridendo, Correggio e come Raffaello nella Galatea, ride, tela quarto altare e dritta, bello assai [...]. (Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. IT. IV, 2032, XVIII, f. 39 v).

Tramite l’intercessione di Mündler, nel 1857 Cavalcaselle conobbe

³³ L’osservazione “60.000 Eastlake” è posta in calce ad uno dei disegni tratti dall’opera di Lotto in S. Bernardino: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. IT. IV, 2032, XVIII, f. 40 v.

³⁴ O che Cavalcaselle li avesse così valutati.

Giovanni Morelli (1816-1891), storico dell’arte italiano, ma con un bagaglio di studi poliedrico e internazionale. Dopo avere studiato Medicina e Anatomia comparata in Germania, Morelli si era dedicato alla storia dell’arte mettendo a punto un metodo di analisi³⁵ che si basava su quanto era già stato svolto in ambito pratico da Cavalcaselle e che, significativamente, apparve a Sigmund Freud, nel *Mosè di Michelangelo* (1914), simile a quello da lui usato in psicoanalisi. Freud vide, infatti, un parallelismo tra la sua tecnica “analitica” di esplorazione della personalità umana e il metodo di attribuzione, altrettanto analitico, portato avanti dal conoscitore italiano (Anderson 1991: 14-15), il quale metteva l’analisi isolata delle forme artistiche al centro dell’interesse, con un accento sul “dettaglio” che costituì un passo necessario nel cammino che rese la storia dell’arte una disciplina scientifica (Kultermann 1997). Prendendo in prestito alcune nozioni di studio del corpo umano acquisite in campo medico, Morelli si focalizzò sull’analisi di tre categorie principali: posizione e movimento delle figure, particolari anatomici (quali mani, orecchie, piedi...) e modi caratteristici che l’artista trasferisce “inconsapevolmente” (oggi diremo “inconsciamente”) nell’opera d’arte, cercando quindi dei criteri oggettivi con cui si potesse individuare, con un ottimo margine di certezza, l’epoca in cui è stato realizzato un dipinto, la mano di un artista da quella di un altro artista, un’opera autentica da una falsificata. Per il *milieu* artistico di Bergamo, dove fu di casa per lungo tempo, Morelli assunse una funzione di primo piano, con scritti sull’arte locale e contribuendo ad orientarne le scelte collezionistiche: fu chiamato a selezionare le opere della celebre collezione di Guglielmo Lochis per l’Accademia Carrara (1866), museo a cui (1891) donò la sua collezione di dipinti e disegni, tra cui la *Madonna di Alzano* di Giovanni Bellini [Fig. 16]. Illecitamente confluita in mano privata in epoca napoleonica, anche perché oggetto di particolare “venerazione” (era conservata sotto cristallo)³⁶, fu costantemente ricerca-

³⁵ Divulgato nel 1874-1876 in articoli in tedesco pubblicati con lo pseudonimo “Ivan Lemorlieff” e precisato in altri interventi nel corso degli Anni 80 e 90 dell’Ottocento.

³⁶ Sul valore “iconico” attribuito all’opera si veda: P. Humfrey in (Lucco, Villa 2008: 232-233).

ta nei documenti rinvenuti:³⁷ Cavalcaselle la visionò quando era confluita nella Collezione della Contessa Noli a Bergamo, osservando che il volto della Madonna esprimeva “sentimento” [Fig. 17] e suggerendo a William Boxall, successore di Eastlake alla direzione della National Gallery londinese, di andare a vederla.³⁸

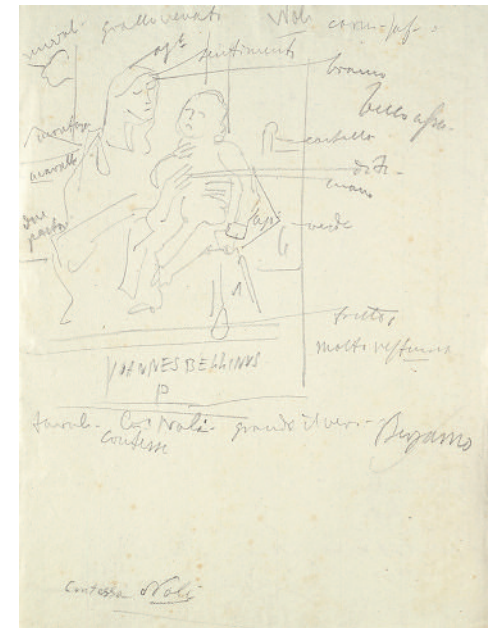


Fig. 16
Giovanni Bellini,
*Madonna con
Bambino* (o
“Madonna di Al-
zano”), 1485
circa, olio su ta-
vola, 84,3 x
65,5 cm, firmata
“IOANNES BEL-
LINVS”, Berga-
mo, Accademia
Carrara (dono di
Giovanni Morelli,
1891, inv. n.
958).

³⁷ Le vicende su tale opera, asportata dalla chiesa di appartenenza in previsione della soppressione, sono state messe in luce grazie ai rinvenimenti documentari di Giulio Pavoni (1973), che ringrazio per gli utili confronti. Altri documenti napoleonici inediti, relativi a richieste di ricerca dell’opera quando era in collezione privata, saranno resi noti in altra sede.

³⁸ Il disegno di Cavalcaselle relativo è in: Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. IT. IV, 2032, XVIII, f. 50 v. Mentre il riferimento alla vicenda Boxall è in Levi (1988: 324). Stranamente l’opera non è stata pubblicata nella *History of Painting* (1871), ma compare solo in una nota del curatore Borenius alla riedizione del testo (1912).

Fig. 17
Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana, Fondo Cavalcaselle, Cod. IT. IV, 2032, XVIII, f. 50 v, disegno tratto dall’opera di Giovanni Bellini, quando era nella Collezione Noli (ora Bergamo, Accademia Carrara), su concessione del Ministero dei Beni e delle Attività Culturali e del Turismo - Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione.



Con l’avvento dei conoscitori d’arte terminò l’epoca delle conoscenze ricavate solo dall’indagine critica delle fonti, caratteristica dell’Illuminismo, e dei risultati ottenuti per via intuitiva, propria del Romanticismo: “la storia dell’arte aveva portato la prova della propria emancipazione e aveva dimostrato che, in presenza di un metodo esatto d’indagine scientifica, aveva saputo raggiungere risultati conclusivi” (Kultermann 1997: 142). Nonostante tale dato di fatto e nonostante Morelli scrivesse (nel 1885) che “l’estetica e quella che oggi viene definita storia della cultura” non avevano “niente a che fare con la scienza dell’arte” (Anderson 1991: 568), il metodo del conoscitore va tuttavia aggiornato all’oggi. L’arte va, infatti, considerata come determinata e agente sulle dinamiche psicologiche non solo di un singolo, ma anche dell’epoca in cui è calato (secondo la prospettiva del pensiero di Carl Gustav Jung) e in un particolare contesto di prassi artistica, come è emerso negli studi sulla percezione visiva di Ernst Gombrich (1959) che hanno trovato una continuazione nell’approccio multidisciplinare della cultura visuale, in particolare di Michael Baxandall (1972), versato all’analisi

si delle influenze tra arte e aspetti diversi della società.

L'approccio di Stendhal e quello del conoscitore d'arte furono dunque i due poli estremi di osservazione dell'arte che si svilupparono nel corso dell'Ottocento, le due modalità opposte di mettersi in viaggio alla ricerca dell'arte: una da semplice spettatore che, con il suo soggettivo bagaglio emotivo, si lasciava coinvolgere nel flusso inconscio delle emozioni visive, l'altra da studioso che cercava di sublimare tale flusso nell'analisi meticolosa dell'opera, la quale, tuttavia, per divenire più scientifica - come mise in luce il metodo Morelli - non poteva prescindere dalle componenti emotive insite nel linguaggio artistico.

Concetti che rendono valido ancora oggi, aprendolo, però, al confronto con le nuove prospettive di studio indicate, il metodo del conoscitore d'arte, e che rendono l'osservazione di matrice "stendhaliana" dell'opera d'arte (e la sua interpretazione) in continuo divenire, soggetta com'è al variare della psiche umana e del tempo. Per cui l'assioma arte - emozione si rinnoverà continuamente.

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON J. (a cura di, 1991), *Della pittura italiana. Studii storico-critici. Le Gallerie Borghese e Doria-Pamphili in Roma*, Adelphi, Milano.
- AVERY-QUASH S. (a cura di, 2011) *The Travel Notebooks of sir Charles Eastlake*, produced for the Walpole Society by the Charlesworth group, Huddersfield, 2 voll.
- BAXANDALL M. (1972), *Paintings and Experience in Fifteenth-Century Italy: a Primer in the Social History of Pictorial Style*, Clarendon Press, Oxford.
- BRIGANTI G. (1977), *I pittori dell'immaginario: arte e rivoluzione psicologia*, Electa-Mondadori, Milano.
- CASTELNUOVO E., GINZBURG C. (1979), "Centro e periferia", in *Storia dell'arte italiana*, Einaudi, Torino, vol. I, pp. 282-352.
- CAVALCASELLE G. B., CROWE J. A. (1871), *A History of Painting in North Italy: Venice, Padua, Vicenza, Verona, Ferrara, Milan, Friuli, Brescia, from the Fourteenth to the Sixteenth Century*, John Murray, London, 2 voll. (la II edizione è curata da T. Borenius, 1912, 3 voll.).
- DEL LITTO V. (1973), *Stendhal, Voyages en Italie*, textes établis, présentes et annotés par V. Del Litto, Gallimard, Paris.
- DEL LITTO V. (1981-1982), *Stendhal, Oeuvres intimes*, édition établie par V. Del Litto, Gallimard, Paris, 2 voll.
- FREEDBERG D. (2009), *Il potere delle immagini*, Torino (ed. originale Chicago 1989).
- GOMBRICH E. H. (1965), *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino (ed. originale Washington 1959).
- GOODMAN N. (1968), *Languages of Art: an Approach to a Theory of Symbols*, Bobbs-Merrill, Indianapolis.
- HASKELL F. (1982), *Riscoperte nell'arte. Aspetti del gusto, della moda e del collezionismo*, Edizioni di Comunità, Milano.
- KULTERMANN U. (1997), *Storia della storia dell'arte*, Neri Pozza Editore, Vicenza.
- LALANDE J. J. (1790), *Voyage en Italie. Contenant l'histoire et les*

anecdotes les plus singulières de l'Italie et sa description; les usages, le gouvernement, le commerce, la littérature, les arts, l'histoire naturelle et les antiquités; avec des jugemens sur les ouvrages de peinture, sculpture et architecture, troisième édition, revue, corrigée et augmentée, Genève (I. ed. 1765-66, pubblicata con il titolo: *Voyage d'un François en Italie, fait dans les années 1765 et 1766*).

LEVI D. (1988), *Cavalcaselle il pioniere della conservazione dell'arte italiana*, Einaudi, Torino.

LEVI D. (a cura di, 1989), *Luigi Lanzi: Viaggio nel Veneto*, Studio per Edizione Scelte, Firenze (ed. del taccuino del 1793: *Viaggio del 1793 per lo stato Veneto e Venezia stessa*).

LUCCO M., VILLA G. C. F. (a cura di, 2008), *Giovanni Bellini*, catalogo della mostra (Roma, settembre 2008 – gennaio 2009), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano).

MAGHERINI G. (1989), *La Sindrome di Stendhal*, Ponte delle Grazie, Firenze.

MAZZINI F. (a cura di, 1969-1970), *Francesco Maria Tassi, Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Labor, Milano, 2 voll.

MITCHELL W. J. T. (2009), *Pictorial turn. Saggi di cultura visuale*, a cura di M. Cometa et. altri, duepunti, Palermo.

PARATICO C. (2002), in S. Facchinetti (a cura di), *Da Bergognone a Tiepolo: scoperte e restauri in Provincia di Bergamo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (MI), pp. 28-33, scheda n. 2.

PASTA A. (1775), *Le pitture notabili di Bergamo che sono esposte alla vista del pubblico raccolte da Andrea Pasta, con alcuni avvertimenti intorno alla conservazione e all'amorosa cura de' quadri*, Francesco Locatelli, Bergamo.

PAVONI G. (1973), *Antichi monasteri di Alzano*, Stamperia Editrice, Bergamo.

RIDOLFI C. (1648), *Le maraviglie dell'arte, ovvero Le vite degli illustri pittori veneti e dello Stato descritte da Carlo Ridolfi*, Venezia 1648, ristampa anastatica dell'edizione a cura di Detlev Freiherrn von Hadeln (Berlino, 1914-1924), Società multigrafica editrice Somu, Roma 1965, 2 voll.

RIZZI E. (a cura di, 1977), *Stendhal, Diario*, nota introduttiva di E.

Faccioli, Einaudi, Torino, 2 voll.

SICOLI S. (1990), "La politica di tutela in Lombardia nel periodo napoleonico. La formazione della Pinacoteca di Brera: il ruolo di Andrea Appiani e Giuseppe Bossi", in *Ricerche di Storia dell'arte*, n. 38, 1989, La nuova Italia scientifica, Urbino, pp. 71-87.

SICOLI S. (2010), "Per una ricostruzione storica del profilo istituzionale di Brera", in *Milano 1809: la Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, a cura di S. Sicoli, atti del Convegno (Milano, 2-3 dicembre 2009), Electa-Mondadori, Milano, pp. 81-104.

TOGNERI DOWD C. (a cura di, 1985), *The travel diaries of Otto Mündler: 1855-1858*, introduction by J. Anderson, The Walpole Society, London.

VETTORI G. (a cura di, 1969), *Stendhal, Roma, Napoli e Firenze*, traduzione di S. Battisti, Avanzini e Torraca, Roma.

VILLA G. C. F. (a cura di, 2010), *Cima da Conegliano. Poeta del paesaggio*, catalogo della mostra (Conegliano, febbraio – giugno 2010), Marsilio, Venezia.

VILLA G. C. F. (a cura di, 2011), *Lorenzo Lotto*, catalogo della mostra (Roma, marzo – giugno 2011), Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo (Milano).

SITOGRAFIA

UGOLINI S. (2007-2008), "Il potere delle immagini: la sindrome di Stendhal", in *PsicoArt. La psicologia dell'arte a Bologna*, interventi a.a. 2007-2008, I edizione del Festival della psicologia, <http://www.psicoart.unibo.it/Interventi/Interventi%20Ugolini%20festival.pdf>, giugno 2014.