



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea
Magistrale
in Storia delle Arti e
conservazione dei
Beni artistici

Tesi di Laurea

**Gli allestimenti dell'Accademia Carrara di Bergamo tra XX
e XXI secolo**

Relatrice

Prof.ssa Stefania Ventra

Correlatore esterno

Prof. Paolo Plebani

Correlatrice interna

Prof.ssa Giulia Zaccariotto

Laureanda

Fabiana Cattoi

Matricola 886923

Anno Accademico

2022 / 2023

Introduzione.....	2
Capitolo I – La Collezione.....	4
1.1 La nascita della galleria: Giacomo Carrara e la sua donazione nel contesto bergamasco di fine Settecento	4
1.2 L’incremento della collezione nell’Ottocento: le donazioni Lochis e Morelli	16
1.3 L’incremento della collezione in epoca contemporanea: le donazioni Zeri e Scaglia	29
Capitolo II – La forma del museo.....	37
2.1 L’allestimento di Corrado Ricci, 1912	38
2.2 L’allestimento di Fernanda Wittgens, 1953	52
2.3 L’allestimento del 2015	68
2.4 L’allestimento del 2023	82
Conclusioni.....	106
Appendice.....	108
Bibliografia di riferimento.....	119

Abstract:

L'Accademia Carrara di Bergamo, nata dall'iniziativa e dalla donazione del Conte Giacomo Carrara, rappresenta una realtà museale peculiare per essersi formata esclusivamente tramite donazioni di collezionisti. Si distingue per la ricchezza e la qualità delle opere conservatevi, ma anche per la sua conformazione museologica e museografica che - pur essendosi mantenuta nell'edificio di primo Ottocento volto ad ospitare una scuola d'arte e una collezione di dimensioni modeste rispetto allo sviluppo successivo - si dimostra sempre in prima linea nell'ammodernamento degli spazi, nel riordinamento e riallestimento delle sale e nell'adeguarsi agli standard europei di fruizione pubblica. Tuttavia, manca ancora ad oggi una ricostruzione organica della storia delle forme che il museo ha assunto nel corso del tempo. Le fonti e le testimonianze sugli allestimenti susseguiti dal Settecento ad oggi sono a dir poco rare, nonostante questi portino i nomi di grandi personalità come Corrado Ricci e Fernanda Wittgens. A gennaio 2023, dopo soli otto anni dalla riapertura del museo con un nuovo allestimento, la Carrara si mostra completamente rinnovata, con l'aggiunta di nuovi spazi, nuovi colori e nuove acquisizioni di opere.

Questo studio intende offrire una ricostruzione della storia del museo dal punto di vista museografico e museologico, soffermandosi in particolare su quelli che possiamo ritenere i più significativi interventi novecenteschi, cioè l'allestimento del 1912 diretto da Corrado Ricci e quello del 1953 diretto da Fernanda Wittgens, per poi giungere ad analizzare i due riallestimenti del XXI secolo. Attraverso questi passaggi si dimostrerà come l'Accademia Carrara sia sempre stata al passo con gli sviluppi museologici e museografici, al punto di ripensare le proprie forme in momenti sempre più ravvicinati nel tempo per assecondare i ritmi sempre più frenetici con i quali la società contemporanea muta, richiedendo alle strutture museali di rinnovarsi per rispondere al meglio alle nuove esigenze del pubblico.

Introduzione

L'Accademia Carrara di Bergamo è rimasta per lo più esclusa dagli studi museologici e museografici, con poche pubblicazioni prodotte per lo più dalla storiografia locale. Questo ha contribuito a renderlo un museo poco conosciuto e sottovalutato, a discapito delle straordinarie collezioni che custodisce. Nel gennaio 2023, a distanza di sette anni dall'ultima ristrutturazione, il museo apre le sue porte con un nuovo ordinamento, allestimento e ambiziosi progetti in cantiere, non senza suscitare perplessità e proteste. Da qui nasce la necessità di indagare la storia dei cambiamenti avvenuti, cercando di ricostruire, tramite la esigua documentazione esistente, gli allestimenti principali. Si è deciso qui di soffermarsi particolarmente sui due allestimenti che nel Novecento hanno fatto della Carrara un museo al passo con gli sviluppi della museologia, dando vita ad allestimenti esemplari quanto le personalità che li hanno condotti: Corrado Ricci nel 1912 e Fernanda Wittgens nel 1953. In

seguito, verranno presentati i due allestimenti del ventunesimo secolo: quello del 2015 e quello del 2023.

L'elaborato è suddiviso in due ampi capitoli: il primo, dedicato alla Collezione, indagherà la personalità del Conte Giacomo Carrara, studioso e collezionista illuminato che si cimentò nel corso della sua vita nella costituzione di una raccolta che potesse illustrare lo sviluppo dell'arte della penisola tramite tutte le scuole principali. Dalla sua volontà nasce l'Accademia di pittura Carrara, cui egli voleva garantire la fruizione della sua collezione, allestita nello stesso edificio appositamente costruito, per la preparazione dei futuri pittori. Si noterà quindi l'incremento della collezione dalla fine del Settecento a oggi, tramite le straordinarie donazioni di quattro grandi personalità: Guglielmo Lochis (1859), Giovanni Morelli (1892), Federico Zeri (1998) e Mario Scaglia (2022). Il secondo capitolo si concentra invece sulla forma del museo, e quindi sui quattro allestimenti. Tramite questa ricerca si vuole innanzitutto fornire uno studio originale: la raccolta in un unico elaborato delle testimonianze in nostro possesso per gli allestimenti del passato e una presentazione dettagliata dell'allestimento corrente per gli studi futuri. Inoltre, si vuole dimostrare la grandezza dell'Accademia Carrara come museo esemplare per la capacità di mutare ed evolversi pur costretto in spazi poco adatti, e di richiamare all'attenzione il mondo dell'arte e il pubblico senza tradire la sua eccezionale personalità.

Capitolo I – La Collezione

1.1 La nascita della galleria: Giacomo Carrara e la sua donazione nel contesto bergamasco di fine Settecento

Nella seconda metà del Settecento Bergamo manifestò un risveglio vivace, caratterizzato da una certa autonomia culturale¹. Già dal XVI secolo, aveva preso avvio quella che fu la lunga decadenza della Repubblica veneta, che aveva perso la sua competitività commerciale. Con la caduta della Repubblica di Venezia nel 1797, Bergamo vide esaurirsi i due principali supporti della sua economia (il commercio che transitava da Venezia verso la Svizzera e la manifattura legata alla lana), e dovette rilanciare la sua tradizione commerciale e finanziaria dirottando gli investimenti nella produzione della seta filata; cominciò così un progressivo consolidamento del centro cittadino.

Il panorama artistico bergamasco nel Seicento e Settecento fu influenzato da diverse correnti artistiche dell'epoca, soprattutto dal Barocco e dal Rococò, e rimanda ai nomi di Carlo Ceresa (1609-1679)², Evaristo Baschenis (1617-1677)³, Antonio Cifrondi (1656-1730)⁴ e Vittore Ghislandi (1655-1743)⁵, detto Fra Galgario. Nello stile di questi pittori si nota una comune attenzione ai dettagli e la capacità di rappresentare in modo realistico soggetti come figure umane, paesaggi e oggetti. Questo realismo dettagliato è evidente nei ritratti, nelle nature morte e nelle opere religiose. Un altro elemento distintivo è l'uso abile e accattivante del colore e della luce, della creazione di sfumature e di giochi di luce che conferiscono vivacità e profondità alle loro opere. La precisione e la maestria tecnica erano evidentemente i valori

¹ R. Paccanelli, M. G. Recanati, F. Rossi (a cura di), *Giacomo Carrara e il collezionismo d'arte a Bergamo*, Accademia Carrara di Bergamo, Bergamo, 1999, p.11.

² M. Gregori, *Ceresa, Carlo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 23, Roma 1979, *ad vocem*.

³ L. Angelini, *Baschenis, Evaristo*, *ivi*, Volume 7, Roma 1970, *ad vocem*.

⁴ P. Dal Poggetto, *Cifrondi, Antonio*, *ivi*, Volume 25, Roma 1981, *ad vocem*.

⁵ F. Frangi, *Ghislandi, Vittore*, *ivi*, Volume 54 Roma, 2000, *ad vocem*.

fondamentali per i pittori bergamaschi, così come la cura dei dettagli, la resa accurata delle forme e delle prospettive che in queste opere riflettono un elevato livello di abilità artistica. Queste caratteristiche che accomunano diversi tra gli artisti più apprezzati dell'epoca, contribuirono a plasmare l'identità artistica della zona, delineando, nella seconda metà del Settecento, una Scuola bergamasca e conferendole un posto rilevante nel panorama artistico italiano.

Uno dei nomi più importanti legati a Bergamo in questo periodo è però quello di Giovanni Battista Tiepolo (1696-1770)⁶, celebre pittore veneziano, che lavorò a diverse opere nella città e nella provincia bergamasca. Le sue opere si caratterizzano per l'uso magistrale del colore e per la grandiosità delle composizioni, con affreschi e dipinti che decorano molte chiese e palazzi della regione. Un esempio notevole è la serie di affreschi nella Chiesa di Santa Maria Maggiore, dove il suo stile dinamico e l'uso magistrale della prospettiva sono evidenti. Il terzetto Tiepolo, Giovanni Antonio Amadeo (1447-1522)⁷, Francesco Fontebasso (1707-1769)⁸ è fortemente rappresentato negli affreschi della Cappella Colleoni in cui lavorarono. Anche la scultura ebbe un ruolo significativo anche grazie all'opera di artisti come Andrea Fantoni (1659-1734)⁹, famoso per le sue opere in bronzo e per la realizzazione di numerosi altari e opere sacre nella zona bergamasca.

La città di Bergamo, con le sue istituzioni culturali e religiose, ha svolto un ruolo fondamentale nell'ispirare e sostenere gli artisti locali, fornendo commissioni per opere d'arte che oggi sono considerate importanti esempi dell'arte del Settecento bergamasco.

⁶ Si veda: E. Lucchese, *Tiepolo, Giambattista*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 95, Roma 2019, *ad vocem*; M. Gemin, F. Pedrocchi, *Giambattista Tiepolo. I dipinti. Opera completa*, Venezia 1993; A. Morassi, *Giovan Battista Tiepolo*, Londra 1955; A. Pallucchini, *L'opera completa di Giambattista Tiepolo*, Milano, 1968; A. Rizzi, *Giambattista Tiepolo*, Milano, 1990; R. Calasso, *Il rosa Tiepolo*, Milano 2006; T. Gabriele, *La pala d'altare a Venezia tra Tiziano e Tiepolo (1580-1720)*, Udine 2022; M. Abeni, *Grande Tiepolo, anzi grandissimo: cronaca di un restauro*, in *Tiepolo a Verolanuova*, 2023, pp.43-69.

⁷ E. Arslan, *Amadeo, Giovanni Antonio*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 2, Roma 1960, *ad vocem*.

⁸ P. Scafella, *Fontebasso, Francesco*, *ivi*, Volume 4, Roma 1997, *ad vocem*.

⁹ A. M. Pedrocchi, *Fantoni, Andrea*, *ivi*, Volume 44, Roma 1994, *ad vocem*.

In questi anni, anche le collezioni private si arricchirono e la passione di un mecenate come il Conte Giacomo Carrara (1714-1796) consegnò alla città un patrimonio straordinario, frutto di anni di collezionismo sulla penisola e all'estero. Il panorama del collezionismo a Bergamo nel Settecento, al di fuori di Giacomo Carrara, è stato scarsamente esplorato, nonostante vari contributi iniziati con il lavoro di Angelo Pinetti¹⁰. Nonostante il vasto materiale documentario fornito dalle edizioni critiche delle opere di Francesco Maria Tassi¹¹ e della Guida di Bergamo di Girolamo Marenzi¹², insieme alla catalogazione presente nella serie de *I pittori bergamaschi*¹³, molte di queste informazioni non sono state seguite da un'analisi critica e storica approfondita. Questo ha portato Bergamo a rimanere ai margini delle ricerche più ampie, come quelle condotte da Krzysztof Pomian¹⁴. Francesco Rossi, storico dell'arte e direttore museale dell'Accademia Carrara dal 1973 al 2004, nel suo *Collezioni e collezionisti d'arte a Bergamo all'epoca del conte Carrara*¹⁵, ha cercato di colmare questa grave lacuna. Il suo intento non è stato tanto quello di ricostruire oggettivamente la situazione (visto che gran parte dei tentativi di attribuzione delle opere è affetto da una carenza totale di documentazione storica), quanto piuttosto quello di condurre un'indagine sistematica sui dati concreti riguardanti il collezionismo bergamasco nel XVIII secolo. Giacomo Carrara viene riconosciuto da Rossi come uno dei pochi collezionisti "puri". Infatti lui, Giovan Battista Zanchi¹⁶ e Giacomo Bettame¹⁷, a differenza degli altri collezionisti a

¹⁰ Si vedano: A. Pinetti, *Per la storia della pittura bergamasca nel cinquecento* in Bollettino della civica biblioteca di Bergamo vol. 2,4 1908; A. Locatelli Milesi, *Le collezioni artistiche private in Bergamo nei secoli XVI-XIX*, "Bergomum", 1928, n. 1; T. Torri, *Rassegna storica sotto i portici di Palazzo Vecchio sul finire del secolo XVIII*, "La rivista di Bergamo", 1964, dic.; R. Paccanelli, *La formazione della Galleria di Giacomo Carrara fino al Catalogo del 1796*, Tesi di laurea, Milano 1976-1977, primo grande tentativo di sintesi, rimasto però privo di pubblicazione; per ulteriori indicazioni, cfr. Rossi, in Paccanelli-Recanati-Rossi, 1999, p.39.

¹¹ F. M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo 1793.

¹² G. Marenzi, *Guida di Bergamo del Conte Girolamo Marenzi*, Bergamo 1824, trascrizione e indici di C. Solza, con saggi introduttivi di M. Panzeri e M. E. Manca, Bergamo 1985.

¹³ *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo*, 16. Voll., Bergamo 1975-1996.

¹⁴ K. Pomian, *Collezionisti, amatori e curiosi. Parigi-Venezia XVI-XVIII secolo*, Milano 1989.

¹⁵ R. Paccanelli, M. G. Recanati, F. Rossi (a cura di), *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo*, Accademia Carrara di Bergamo, Bergamo 1999.

¹⁶ La collezione di Giovan Battista Zanchi è citata da Francesco Maria Tassi in F. M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo, I, 1793, p. 125.

¹⁷ Giovanni Battista Angelini ne descrive la collezione in G. B. Angelini, *Bergamo descritta*, Bergamo 1720.

loro contemporanei sul territorio bergamasco, formarono essi stessi le proprie raccolte d'arte, attingendo solo marginalmente ai beni di famiglia. Secondo Rossi, la collezione Carrara si distingue soprattutto per questo motivo dalle altre raccolte d'arte del Settecento, che appaiono limitate a una struttura chiusa e consolidata dalla tradizione familiare e che spesso mutavano molto lentamente.

Ma va fatta un'altra importante considerazione, che riguarda gli obiettivi dell'attività collezionistica nel contesto bergamasco del Settecento. Emerge una particolarità evidente nella posizione del conte Giacomo Carrara, il quale già negli anni Settanta permetteva l'accesso alla sua collezione ai visitatori e addirittura nel 1781 preparava un apposito edificio a tale scopo. A Bergamo infatti, solo due collezioni bergamasche sono descritte in modo sistematico: quelle di Giovan Battista Zanchi e dei marchesi Terzi, entrambe descritte da viaggiatori francesi - rispettivamente Lalande e Cochin¹⁸ - che furono ospitati dai collezionisti interessati. Considerando che delle altre collezioni abbiamo solo informazioni frammentarie e che nessuna di esse viene menzionata nelle *Guide* settecentesche di Bartoli e di Pasta¹⁹, si può dedurre che il patrimonio artistico delle grandi famiglie bergamasche fosse considerato esclusivamente privato. La fruizione pubblica sembrava esclusa e l'accesso era concesso solo a personalità eccezionali, anch'esse provenienti dalla nobiltà. In questo contesto, la decisione del conte Carrara di aprire la sua collezione alla fruizione pubblica, anche se limitata agli "esperti", appare completamente rivoluzionaria per Bergamo.

Nato a Bergamo nel 1714, Giacomo Carrara rivelò, fin da ragazzo, un'inclinazione alle arti figurative, che lo portarono a studiare disegno a Verona, dove, al contempo, si appassionò agli studi storico-umanistici che stimolarono la sua passione collezionistica. Tale vocazione

¹⁸ J. J. L. de Lalande, *Voyage en Italie*, II edizione, Parigi 1786 [1765-1766], XI, pp. 262-263; C. N. Cochin, *Voyage d'Italie*, Parigi 1773, III, pp. 236-238.

¹⁹ F. Bartoli, *Le pitture, sculture ed architetture delle Chiese e d'altri luoghi pubblici di Bergamo, descritte da Francesco Bartoli bolognese e dedicate al Nobile ed Eminentissimo Signor Conte Giacomo Carrara, gentiluomo della stessa città*, 1774; A. Pasta, *Le pitture notabili di Bergamo, che sono esposte alla vista del pubblico*, 1775.

fu però ostacolata per molti anni dal padre Carlo, che la riteneva un'attività troppo costosa per la famiglia, agiata ma non ricca.

Ci sono scarse notizie sul periodo di formazione di Giacomo Carrara fino ai 23 anni, quando entrò in contrasto con il padre poiché desiderava recarsi in Francia per un viaggio di studio a cui dovette rinunciare per ragioni economiche, negandosi un'esperienza che forse avrebbe allargato i suoi orizzonti culturali e determinato scelte diverse anche nel campo dei suoi interessi artistici e collezionistici. Coltivò quindi a Bergamo le sue inclinazioni su due complementari filoni di ricerca: da un lato la raccolta e lo studio della letteratura artistica, dall'altro una diretta conoscenza della tradizione pittorica locale. Negli anni Quaranta nacque il sodalizio di Giacomo Carrara con Francesco Maria Tassi (1710-1782)²⁰, scrittore d'arte bergamasco: accomunati dalla stessa passione artistica, sembrano condividere l'interesse per la ricostruzione della storia dell'arte di Bergamo, che li vede impegnati in un'indagine a tappeto sul territorio e nel reperimento di fonti storiche.

Il conte Carrara costruì ben presto un efficace rete di relazioni, testimoniata dalle lettere conservate. Il rapporto instaurato con gli artisti, utilizzati anche come suoi emissari e ricercatori sul mercato antiquario delle varie città in cui vivevano (Venezia, Verona e Milano), consentirà al Carrara di incrementare la pinacoteca familiare e di fungere da mediatore e consulente per altri collezionisti.

Giacomo dovette aspettare la morte del padre, nel 1755, per intraprendere il suo primo viaggio di studio durante il quale visitò Bologna, Firenze, Parma, Pisa e Roma e concluse l'acquisto dei dipinti che, insieme ai quadri ereditati dal padre (tranne la parte che andò al fratello, il cardinale Francesco), costituì il fulcro della nuova raccolta.

²⁰ Enciclopedia italiana Treccani on-line, 1937. Per le notizie sulla vita e sulle opere di Tassi, vedi la prefazione di Carlo Marenzi alle *Vite de pittori, scultori e architetti bergamaschi*; J. von Schlosser, *La letteratura artistica.*, trad. it., Firenze 1935.

Negli acquisti successivi al suo viaggio a Roma, distribuiti negli anni e proseguiti fino alla morte, la collezione del Conte cambiò fisionomia, spostandosi dalle iniziali scelte volte all'imitazione degli antichi e della natura idealizzata (i cosiddetti gusti "accademici"), verso un gusto via via più complesso e moderno. Sembra che inizialmente il Carrara abbia proceduto per acquisizione di intere raccolte di famiglia - come quella dei conti Bettami - e solo in un secondo tempo dopo il 1770 gli acquisti si fecero più mirati, volti a colmare quelle che il Carrara considerava delle "lacune"²¹ nella realizzazione del suo intento di mostrare «la pittura rinascende e li progressi della stessa nelli principali autori di tutte le scuole principalmente d'Italia»²². Il processo di sviluppo e trasformazione della sua collezione, partendo dalle sue origini nel 1755 fino alla sua configurazione finale nel 1796, richiede una valutazione che vada al di là delle singole opportunità d'acquisto o delle varie offerte di mercato. È più importante, infatti, considerare la chiara intenzione del collezionista di raccogliere in modo conservativo e educativo tutto ciò che potesse testimoniare la storia e l'avanzamento dell'arte. Questo intento potrebbe essere nato inizialmente da un forte interesse per la storia locale, forse influenzato dall'amicizia con Tassi, e anche da un comprensibile desiderio di promuovere e diffondere la tradizione artistica di Bergamo. In quel periodo, questa tradizione non era ancora chiaramente distinguibile da quella di Brescia e Venezia, e sembra essere stato lo scopo di Carrara quello di individuarne una – che in realtà stava prendendo forma proprio in quegli anni – e valorizzarla.

Per questi scopi egli si avvalse sia delle sue consolidate conoscenze nel mondo antiquario, specie a Milano, Venezia e Bologna, sia della acquisita notorietà di "conoscitore", che gli apriva le porte delle più esclusive raccolte private di Bergamo, lo metteva in contatto con le chiese in piena fase di ammodernamento e gli consentiva di commissionare opere ad artisti

²¹ F. Rossi (a cura di), *I grandi disegni italiani dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Milano 1985, p. 10.

²² Giacomo Carrara a Pier Antonio Serassi, Bergamo, 2 novembre 1784, Biblioteca civica Angelo Mai, 66, R, 8, fasc. 6

contemporanei come Francesco Zuccarelli (1702-1788)²³, Francesco Capella (1711-1774)²⁴ e Bartolomeo Nazari (1693-1758)²⁵. Giacomo Carrara era diventato un punto di riferimento essenziale nella maggior parte delle iniziative artistiche di rilievo sia in città che in provincia, cosa che gli consentiva di avere un rapporto privilegiato con gli ambienti accademici di recente istituzione come quello di Parma, di Venezia (di cui divenne Accademico d'Onore nel 1774) e di Milano. Da tutte le sue attività sul territorio, lo studio, i contributi alla letteratura artistica²⁶ e gli interventi culturali, si capisce che il conte si dedicava alla formazione della sua raccolta d'arte come a un'attività nella quale l'atto di acquisto rappresentava solo il momento conclusivo di un lungo percorso di studio, di ricerca e di esercizio nell'riconoscere la qualità e il carattere distintivo degli artisti.

Già nel 1757, dunque con largo anticipo rispetto all'effettiva realizzazione del progetto, Giacomo Carrara esprimeva in un testamento la volontà di contribuire al rinnovamento della scuola pittorica bergamasca attraverso l'educazione dei giovani artisti in una struttura istituzionale, legando la propria immagine alla creazione di una Accademia d'Arte.²⁷

La volontà di Giacomo Carrara di istituire un'Accademia d'Arte a Bergamo si inserisce nel contesto più ampio di rinascimento artistico e di sviluppo delle istituzioni culturali in Europa. Nel XVIII secolo, molti mecenati, nobili e membri dell'élite sociale in tutta Europa stavano sostenendo attivamente le arti. Questo periodo è stato caratterizzato da un rinnovato interesse per la cultura, la conoscenza e l'educazione, con molte personalità influenti che vedevano nell'arte un mezzo per esprimere idee, valori e stili di vita. L'istituzione di accademie d'arte, come quella auspicata da Carrara, era una tendenza diffusa in molte parti d'Europa. In Italia,

²³ M. Bonanomi, *Zuccarelli, Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 100, Roma 2010, *ad vocem*.

²⁴ A. B. Brini, *Capella, Francesco, detto il Daggiù o Dagiù, Ivi*, Volume 18, Roma 1975, *ad vocem*.

²⁵ F. Fisogni, *Nazari, Bartolomeo, Ivi*, Volume 78, Roma 2013, *ad vocem*.

²⁶ Si veda: I. Serati, *Il contributo di Giacomo Carrara (1714-1796) alla letteratura artistica attraverso l'epistolario*, Università Sapienza di Roma, A.A. 2020-2021.

²⁷ I testamenti del Conte Carrara sono stati trascritti e si trovano in: R. Paccanelli, M. G. Recanati, F. Rossi (a cura di), *Giacomo Carrara e il collezionismo d'arte a Bergamo*.

il concetto di accademia artistica era già stato introdotto nel Rinascimento e nel periodo barocco, con città come Firenze, Roma, Venezia e Bologna che ospitavano importanti istituzioni accademiche per gli artisti. Queste scuole fornivano ai giovani talenti una struttura formale per apprendere e perfezionare le loro abilità, tramite programmi educativi che comprendevano lo studio del disegno, della pittura, della scultura e di altre discipline artistiche. Quindi, la volontà di Carrara di contribuire al rinnovamento della scuola pittorica bergamasca attraverso un'Accademia d'Arte fa di lui un vero erudito della sua epoca, consapevole dei movimenti culturali internazionali e desideroso di innalzare la sua città al pari delle grandi capitali della cultura.

Il conte Giacomo Carrara morì il 20 Aprile 1796, e divenne pertanto esecutivo il testamento redatto il 24 Settembre 1795, con il quale egli aveva istituito «*erede universale d'ogni suo avere di stabili, mobili, denari ed ogni altra cosa, siccome de' crediti, ragioni ed azioni di qualunque sorta, niente eccettuato, la Galleria con la Scuola di Disegno da lui eretta in Borgo S. Tommaso...*»²⁸. Egli aveva incaricato della gestione una Commissaria di cinque membri da lui stesso indicati, tra cui la vedova Marianna Passi Carrara. Viene così per la prima volta ufficializzata l'esistenza della Scuola di disegno, cui il Carrara aveva dato il via solo nel 1793, chiamando al ruolo di professore il pittore Carlo Dionigi Sadis, come sappiamo dal *Promemoria per la scelta del pittore, (sopra tutto che abbia buono e corretto disegno) da portarsi a Bergamo a presiedere alla scuola di dieci-dodici poveri figlioli*²⁹.

La Scuola progettata dal Carrara era modesta: a inizio Ottocento era ancora sistemata in due soli locali al piano terra e accoglieva un massimo di dodici allievi, che il testamento Carrara prevedeva venissero scelti tra i meno abbienti. Infine, l'insegnamento si limitava al disegno senza che vi fosse ancora spazio per l'Accademia del nudo. Francesco Rossi, definisce la

²⁸ R. Paccanelli, M. G. Recanati, F. Rossi (a cura di), *Giacomo Carrara e il collezionismo d'arte a Bergamo*, p.370.

²⁹ R. Paccanelli, *Tra erudizione e mecenatismo: itinerario biografico di un collezionista illuminato*, in Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo, Bergamo 1999, p. 140.

Scuola di disegno pensata dal conte Carrara come «qualcosa di intrinsecamente settecentesco, a matrice illuministica: da un lato ispirata a ideali umanitaristici al confine con l'assistenzialismo, dall'altro finalizzata alla formazione di maestranze specializzate [...]»³⁰. Infatti, l'idea di fondare una scuola di pittura affiancata a una galleria d'arte rifletteva un'aderenza agli ideali degli illuministi del periodo. In particolare, in Francia, gli illuministi avevano trasformato i musei in luoghi dedicati all'educazione artistica e ai valori umani, credendo che le opere esposte potessero insegnare più dei libri stessi. Allo stesso tempo, ritenevano che la pratica attiva del disegno, della pittura e della scultura fosse un complemento essenziale per una comprensione autentica delle opere d'arte.

La Galleria del conte Carrara è ad oggi una delle pochissime raccolte private settecentesche di cui si abbia un inventario completo e coevo, redatto da una persona che era stata a lungo collaboratrice dello stesso Carrara: Bartolomeo Borsetti, che lavorava nella Galleria come restauratore. Ciò ci dà l'impressione che la Galleria sia interamente ricostruibile con fedeltà, tramite le descrizioni e i prospetti dimensionali pervenuti affiancati allo studio del patrimonio a noi giunto, tuttavia, questa rimane per l'appunto un'impressione. Alla morte di Carrara, la raccolta aveva una consistenza di circa 1.400 dipinti, raccolti in un edificio appositamente ammodernato e tutti diligentemente inventariati ad opera di Borsetti³¹. Questa imponente raccolta, che già ai suoi tempi spiccava tra le maggiori collezioni private d'Italia e che fin dal 1796 era aperta ai visitatori, è stata in gran parte venduta all'asta nel 1835 ed è dunque difficilmente giudicabile, ridotta com'è ad un terzo della sua originaria consistenza e, soprattutto, modificata nella sua struttura per la vendita di quasi tutto il repertorio del Sei e Settecento. Come anticipato, i due nuclei originari erano costituiti dal patrimonio di famiglia, una tipica raccolta della media aristocrazia con chiara prevalenza dei ritrattisti locali Carlo Ceresa e Fra' Galgario, e dagli acquisti effettuati durante il viaggio in Italia

³⁰ F. Rossi (a cura di), *I grandi disegni italiani dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Milano 1985, p. 14.

³¹ *Ivi*, p. 10.

centrale (un Plutone, copia da Ludovico Carracci; paesaggi dell'ambito di Poussin; telette sacre emiliane tra Cinquecento e Seicento...). Ma gli acquisti successivi modificarono questa struttura iniziale e, il contatto con la realtà locale unito ad una nuova capacità critica (testimoniata anche dalla ricca biblioteca) indusse il Carrara ad orientarsi verso le scuole pittoriche a lui più vicine: quella bergamasca e quella veneta. Per quanto riguarda la scuola veneta, facilmente disponibile anche a Bergamo per la precedente appartenenza al territorio della Serenissima, la scelta converge sul Cinquecento, con una serie imponente di opere di Giorgione (ca. 1478/1479-1510)³², Tiziano (ca.1488/1490-1576)³³, Paolo Veronese (1528-

³² Per Giorgione si veda: G. Vasari, *Le vite...* (1550), L. Bellosi, A. Rossi (a cura di), con presentazione di G. Previtali, Torino 1986, pp. 557-560; P. Molmenti, *Giorgione*, in "Bollettino d'arti, industrie e curiosità veneziane", II (1878), 2, pp. 1-7; A. Gentili, P. Zampetti, *L'opera completa di Giorgione*, Milano 1968; S. Settis, *La "Tempesta" interpretata. Giorgione, i committenti, il soggetto*, Torino 1978; G. Padoan, *Il mito di Giorgione intellettuale*, in R. Pallucchini (a cura di), *Giorgione e l'umanesimo veneziano. Atti...* Venezia 1978, I, Firenze 1981, pp. 425-455; A. Gentili, C. Cieri (a cura di), *Giorgione e la cultura veneta tra '400 e '500. Atti...* Roma 1978, Roma 1981; A. Gentili, *Giorgione non finito, finito, indefinito*, in R. Varese (a cura di), *Studi per P. Zampetti*, Ancona 1993, pp. 288-299; M. Lucco, *Giorgione*, Milano 1995; R. Maschio, M. Colombo, *Giorgione e la città cinquecentesca*, in D. Dal Pos (a cura di), *Castelfranco Veneto. La città di Giorgione*, Castelfranco Veneto 1997, pp. 70-117; Vescovo, *Preliminari giorgioneschi, I, Gabriele Vendramin e la Tempesta*, in *Wolfenbütteler Renaissance Mitteilungen*, XXIII, 1999, 3, pp. 103-118; A. Gentili, *Giorgio da Castelfranco, detto Giorgione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 55, Roma 2001, *ad vocem*; M. Ruffini, *La maniera moderna nelle due biografie di Giorgione*, in *Le tre età*, 2022, pp.147-154.

³³ Per Tiziano Vecellio si veda: A. Maier, *Della imitazione pittorica, della eccellenza delle opere di T. e della vita di T. scritta da Stefano Ticozzi*, libri 3, Venezia 1818; L. Cicognara, *Elogio di Tiziano Vecellio*, in Laurenti-Gasparoni, *Opuscoli*, I (1874); Crowe, Cavalcaselle, *Tiziano, Leben und Werke*, Lipsia 1879; A. Venturi, *Tiziano*, in *Storia dell'arte italiana*, IX, iii, Milano 1928, pp. 183-186; Gallerie dell'Accademia di Venezia, S. Moschini Marconi, *Opere d'arte del secolo XVI*, Roma 1962, *ad Indicem*; P. Humfrey, *Tiziano*, 2007; *Studi tizianeschi*, Annuario della Fondazione Centro Studi Tiziano e Cadore, Milano 2023; R. Battaglia, *Tiziano 1508: agli esordi di una luminosa carriera*, Firenze 2023.

1588)³⁴, Tintoretto (1519-1594)³⁵, Bassano (ca. 1510-1592)³⁶: una serie difficile da valutare vista una certa “disinvoltura” dei conoscitori settecenteschi nell’attribuzione delle opere, ma di cui fecero comunque parte dipinti di sicuro valore storico e artistico, da Andrea Schiavone (1510 ca.-1563)³⁷ a Palma il Giovane (1548ca.-1628)³⁸. Alcune scelte miravano ad un recupero dei “primitivi”, specie se operanti nel bergamasco, come Jacobello di Antonelli (figlio di Antonello da Messina), Vincenzo Catena (1480-1530 ca.)³⁹, Bartolomeo Vivarini⁴⁰ e Cristoforo Caselli (1460 ca.-1521)⁴¹. Il Conte Carrara aveva quindi selezionato con cura quel che riteneva più significativo della pittura italiana del periodo sei-settecentesco (incluso anche alcuni dipinti francesi e fiamminghi), privilegiando un criterio di rappresentatività rispetto a un'esposizione esaustiva della storia. Era una raccolta concepita

³⁴ Per Paolo Veronese si veda: P. Caliarì, *P. Veronese, sua vita e sue opere*, Roma 1888; R. Pallucchini, *Mostra di Paolo Veronese* (catal.), Venezia 1939; C. Ridolfi, *Le meraviglie dell'arte* (1648), a cura di D. v. Hadeln, I-II, Berlin 1914-24, *ad Ind.*; M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco*, 1660, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966, *ad Indicem.*; G. Delogu, *Veronese. La Cena in casa di Levi*, Milano 1951; B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance. Venetian School*, Londra 1957, I-II, *ad Indicem.*; A. M. Brizio, *Paolo Veronese*, in *Rinascim. europeo e Rinascim. veneziano*, Firenze 1967, pp. 223-231; C. Gould, *Caliari, Paolo, detto il Veronese*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 16, Roma 1973, *ad vocem.*; A. M. Monaco, *Veronese e i monumenti dei Dogi nelle incisioni di Giacomo Barri...*, in *La storia dell'arte illustrata...*, 2022, pp.363-371.; F. Meneghetti (a cura di), *La cena di San Gregorio Magno di Paolo Veronese*, Milano 2023.

³⁵ Per Tintoretto si veda: L. Dolce, *Dialogo della pittura...* (1557), in P. Barocchi (a cura di), *Trattati d'arte del Cinquecento*, I, Bari 1960, pp. 141-206; G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori...* (1568), a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, V, Firenze 1984, pp. 468-472; C. Ridolfi, *Vita di Giacomo Robusti detto il Tintoretto...*, Venezia 1642; H. Tietze, *Tintoretto, the paintings and drawings*, Londra 1948; R. Pallucchini, *La giovinezza del Tintoretto*, Milano 1950; R. Pallucchini, P. Rossi, *Tintoretto. Le opere sacre e profane*, I-II, Milano 1982; G. Romanelli, *Tintoretto. La Scuola Grande di San Rocco*, Milano 1994; R. Krischel, *Jacopo Tintoretto, das Sklavenwunder*, Francoforte sul Meno 1994; *Jacopo Tintoretto nel quarto centenario della morte. Atti del Convegno internazionale...*, Venezia... 1994, a cura di P. Rossi, L. Puppi, Padova 1996; V. Mancini, *Per la giovinezza di Jacopo Tintoretto...*, in “Venezia Cinquecento”, XIII, 2003, 25, pp. 183-201; M. Grosso, *Robusti, Jacopo, detto Tintoretto*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Volume 88, Roma 2017, *ad vocem.*; A. D. Basso, *Nell'anno di Tintoretto: riflessioni, ricerche, restauri: atti delle giornate di studio*, Saonara 2022.

³⁶ Per Jacopo Bassano si veda: *Jacopo Bassano c.1510-1592*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa, Museo Civico, 5 settembre-6 dicembre 1992; *Jacopo Bassano e lo stupendo inganno dell'occhio*, catalogo della mostra di Bassano del Grappa, Museo Civico, 6 marzo-13 giugno 2010, a cura di A. Ballarin e G. Ericani, Milano 2010; AA.VV. *Capolavori che ritornano, una dinastia di pittori: Jacopo Bassano, i figli e la bottega*, Vicenza 2013; F. Del Torre Scheuch, *Il genio di Jacopo Bassano: invenzione e imprenditorialità*, in AA. VV., *La fabbrica del Rinascimento*, Venezia 2021; P. Marini, *Jacopo Bassano, Jacopo Tintoretto e la maniera, Venezia 1548-1549*, in A. D. Basso (a cura di), *Nell'anno di Tintoretto...*, 2023, pp.87-94.

³⁷ L. Bortolotti, *Medolla, Andrea, detto lo Schiavone*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Volume 73, Roma 2009, *ad vocem.*

³⁸ S. Mason, *Negretti, Jacopo, detto Palma il Giovane, ivi*, Volume 78, Roma 2013, *ad vocem.*

³⁹ E. A. Safarik, *Catena, Vincenzo, ivi*, Volume 22, Roma 1979, *ad vocem.*

⁴⁰ G. Russo, *Vivarini, Bartolomeo, ivi*, Volume 100, Roma 2020, *ad vocem.*

⁴¹ A. Tempestini, *Caselli, Cristoforo, ivi*, Volume 21, Roma, 1978, *ad vocem.*

con uno scopo didattico dichiarato, pensata per soddisfare le esigenze specifiche dell'istruzione, ma si allineava anche alle moderne tendenze del collezionismo sia pubblico che privato. Questo nuovo approccio alla raccolta d'arte vedeva sempre più collezioni aperte al pubblico, strutturate non più in base a preferenze e gusti personali, bensì seguendo criteri di rappresentatività più ampi.

Il rapporto con il territorio (e specie con le chiese, cui il Carrara forniva consulenza per il rinnovo delle pale d'altare), permise al Conte di acquisire opere importanti di origine chiesastica (Andrea Previtali, Giovanni Gavazzi, Palma il Giovane) e si inserisce nel quadro degli studi che egli compiva alla riscoperta dell'arte bergamasca, dalle origini ai suoi giorni. In questo quadro rientrano anche alcune attività di cui siamo a conoscenza, come il contributo finanziario concesso dal Conte all'istituzione di un museo antiquario, l'interesse manifestato alla pubblicazione di una *Guida artistica di Bergamo* di Francesco Bartoli (1777) e la sua partecipazione – come supervisore – alla pubblicazione delle *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*⁴² dell'amico Francesco Maria Tassi, pubblicate postume nel 1793.

⁴² F. M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, 2 voll., Bergamo, 1793 (ed. critica a cura di F. Mazzini, Bergamo, 1970).

1.2 L'incremento della collezione nell'Ottocento: le donazioni Lochis e Morelli

Nel corso dell'Ottocento, l'Accademia fu caratterizzata da numerose iniziative di carattere museologico da parte della Commissaria in riferimento soprattutto alla successione di acquisti, lasciti, donazioni e depositi da parte di mecenati cittadini che dimostrano l'affetto per quello che da sempre è stato considerato dai bergamaschi il loro museo personale.

I primi anni dell'Ottocento furono segnati da due eventi di notevole importanza: l'acquisizione della collezione veneziana di Salvatore Orsetti (1804) e la costruzione del nuovo edificio dell'Accademia (fig.1), affidata al bergamasco Simone Elia dopo un concorso che lo vide prevalere sul più quotato Leopoldo Pollack.

Della collezione Orsetti, forte di più di 200 dipinti, esistono due inventari: il primo redatto dal proprietario in funzione della vendita (poi conclusa sulla base di un vitalizio), il secondo compilato da Carlo Marenzi dopo un'ispezione diretta, e denso di note su attribuzione e conservazione delle opere: per tentare una ricostruzione bisogna basarsi su queste, dato che anche la raccolta Orsetti fu in parte dispersa nel 1835 (restando in dotazione alla Pinacoteca solo 54 dipinti su 240).

Si trattava di una tipica raccolta patrizia, nella quale risaltavano le tre celebri copie del Padovanino dei *Baccanali* di Tiziano, integrate da un *Trionfo di Teti* dello stesso Alessandro Varotari (1588-1649)⁴³. Il nucleo più consistente era costituito da dipinti veneziani del Cinquecento (Domenico Tintoretto, Leandro Bassano, Palma il Giovane) e del Seicento (Contarini, Carpioni, Strozzi), con l'aggiunta di qualche "primitivo" (Lazzaro Bastiani, Basaiti, Rocco Marconi) e di alcune isolate tele del Settecento (Tiepolo, Nogari, Lazzarini). Un settore a sé, era la Galleria dei ritratti, tra cui spiccavano Raffaello (in realtà copia del *Ritratto di giovane* già a Cracovia) e un Giorgione andato disperso. L'acquisizione avvenne

⁴³ F. Pagotto, *Varotari, Alessandro, detto il Padovanino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 98, Roma 2020, *ad vocem*.

alla fine del 1804, e le opere furono immediatamente unite a quelle della raccolta Carrara, a loro volta integrate nello stesso anno - dopo la morte di Marianna Passi Carrara - da quelle già conservate nel palazzo Carrara in via Pignolo. Con questa iniziativa, viene di fatto alterato il modello museologico che il Carrara aveva attuato: una galleria costruita al di fuori di ogni ricerca storicistica e di ogni intenzione ideologica, non selettiva sul piano tematico o stilistico ma solo su quello della qualità pittorica intesa in un senso immediato⁴⁴. La Commissaria risulta così in potere di intervenire sul patrimonio, instaurando criteri autonomi di gestione e di allestimento, che porteranno di lì a poco alla selezione e dispersione della raccolta.

Nella stessa ottica va intesa la successiva decisione di abbandonare l'edificio ristrutturato dal Carrara e di costruirne un altro, anche per necessità di spazio. Venne indetto un concorso, vinto dall'architetto bergamasco Simone Elia, finanziato con fondi provenienti dalla vendita dell'antico palazzo Carrara in via Pignolo, e poi completato entro il 1810. Si tratta dell'attuale sede della Pinacoteca: un imponente edificio neoclassico con corpo centrale serrato tra due profonde ali e segnato in asse da un blocco aggettante, con quattro semi-colonne corinzie e timpano triangolare. Molti fanno notare che il palazzo di Elia è sostanzialmente inadatto ad una funzione museografica: e ciò nonostante i ripetuti interventi di ristrutturazione interna. Solo una piccola parte del nuovo edificio, infatti, era destinata a contenere le raccolte unificate Carrara-Orsetti: le otto sale al secondo piano. Tutto il resto del complesso era destinato alla Scuola, e aveva quindi un'organizzazione interna in aule di studio e laboratori. Di fatto, ciò significava una pesante riduzione della Galleria dei dipinti, che fu subito sottoposta a selezione.

⁴⁴ R. Paccanelli, M. G. Recanati, F. Rossi (a cura di), *Giacomo Carrara e il collezionismo d'arte a Bergamo*, p. 165.

La Commissaria decise di privilegiare un singolo aspetto della attività del Carrara, bloccando lo sviluppo della Pinacoteca e puntando a creare una Accademia di pittura, all'altezza delle altre scuole della penisola.

Si trattò dunque di una decisione radicale e gravida di conseguenze: destinata a migliorare la formazione di giovani artisti bergamaschi come il Piccio (1804-1873)⁴⁵ e Giacomo Treccourt (1812-1882)⁴⁶ e a far convergere sulla Accademia i più grandi artisti locali come Pietro Ronzoni (1781-1862)⁴⁷ e il Nebbia (1784-1853)⁴⁸, ma anche a condannare al progressivo degrado la Galleria dei dipinti e di disegni. Fu, infatti, a partire dalla ristrutturazione del 1810 che il repertorio grafico riunito dal conte Carrara fu di fatto abbandonato, o affidato alle mani non sempre esperte e attente degli allievi e dei professori che li utilizzavano come puro strumento didattico. E ciò nell'arco di un secolo almeno, fino al riordino del 1912 e alla successiva redazione di un Inventario per mano di Valentino Bernardi.

All'asta del 1835 furono battuti 73 lotti di consistenza diversa, per un totale di 2.182 dipinti⁴⁹, riducendo così la raccolta Carrara a 407 opere e a 54 la collezione Orsetti impoverendo e depauperando il patrimonio artistico della Pinacoteca con conseguenze di cui ancora oggi non si conosce la gravità.

Scorrendo l'elenco delle opere che nel 1836-38 furono restaurate o dotate di cornice, e quindi destinate all'esposizione, la componente sei-settecentesca appare ridotta - forse anche a causa di un generale disinteresse per la pittura barocca e rococò - ma non assente. Tra le opere vendute è invece ricca la rappresentanza di pittori del Cinquecento, e anche dei maestri locali tra cui i tanto amati Moroni e Fra' Galgario. Risulta invece particolarmente moderna

⁴⁵ M. Valsecchi, *Carnovali Giovanni, detto il Piccio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 20, Roma 1977, *ad vocem*.

⁴⁶ M. Bonanomi, *Trécourt, Giacomo*, *ivi*, Volume 96, Roma 2019, *ad vocem*.

⁴⁷ F. Franco, *Ronzoni, Pietro Maria*, *ivi*, Volume 88, Roma 2017, *ad vocem*.

⁴⁸ V. Caprara, *Deleidi, Luigi, detto il Nebbia*, *ivi*, Volume 36, Roma 1988, *ad vocem*.

⁴⁹ F. Rossi (a cura di), *I grandi disegni italiani dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Milano, 1985, p. 22.

la decisione riguardante i “primitivi”, nessuno dei quali fu alienato e ai quali venne dedicata una sala.

Nel 1859 moriva Guglielmo Lochis, membro e poi presidente della Commissaria della Carrara nonché uno tra i più grandi collezionisti dell'Ottocento. La vita del conte Guglielmo Lochis (1821-1859)⁵⁰, membro della Guardia Lombardo-Veneta sin dal 1816, fu scandita dalle numerose nomine ricevute: dall'ammissione all'Imperial Regia Corte (1838) fino al conferimento del titolo di Ciambellano (1854). Ottenne anche prestigiosissime cariche cittadine: da quella di Podestà di Bergamo (1842-1848), a quelle di Direttore onorario dell'Imperial Regio Liceo (1850), di Ispettore Provinciale Scolastico (1852) e di Presidente dell'Ateneo di Scienze, Lettere e Arti (1852). Nel 1835 diventò membro della Commissaria e già nel 1838 ne divenne presidente. Il conte rivestì un ruolo fondamentale nelle scelte adottate dal consiglio, come nel 1835, in occasione della vendita all'asta di molti dipinti della collezione Carrara e probabilmente anche di parte di quelli acquistati dal museo nel 1804 da Salvatore Orsetti a Venezia. Alla vendita peraltro partecipò anche lui acquistando numerose opere per la sua raccolta personale. È probabile che fosse partecipe anche alle vicende della Scuola e, infatti, si fece ritrarre dal miglior allievo uscito dall'accademia: Giovanni Carnovali detto il Piccio. Nel corso degli anni Venti, Lochis iniziò a comporre la sua collezione d'arte, acquisendo sin da allora opere di innegabile pregio. Tra queste, dipinti di

⁵⁰ G. Brambilla, *Guglielmo Lochis patrizio bergamasco e connoisseur europeo*, in Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo, 1995-1996.

maestri quali Lorenzo Lotto (1480-1556)⁵¹, Giovanni Bellini (ca.1427-1515)⁵², Carlo Crivelli, Carpaccio (ca.1455/1465-ca. 1525/1526)⁵³, Tiziano, Dürer (1471-1528)⁵⁴, Canaletto (1697-1768)⁵⁵ e Raffaello (1483-1520)⁵⁶. Con l'espansione costante della sua

⁵¹ Per Lotto si veda: G. Vasari, *Le vite* (1568), a cura di G. Milanesi, V, Firenze 1906, pp. 249-253; B. Berenson, *L. L.: an essay in constructive art criticism*, Londra-New York 1895; B. Berenson, *Lotto*, Milano 1955; G. Liberali, *Lotto, Pordenone e Tiziano a Treviso. Cronologie, interpretazioni ed ambientamenti inediti*, Venezia 1963; *L'opera completa del Lotto*, presentazione di R. Pallucchini, apparati critici e filologici a cura di G. Mariani Canova, Milano 1975; R. Longhi, *L. L. "accanto" a Raffaello a Roma*; F. Grimaldi, *Cronologia di L. L.*, in *L. L. a Loreto e Recanati*, Loreto 1980; K. Christiansen, *L. L. and the tradition of epithalamic painting*, in "Apollo", CXXIV (1986), 295, pp.166-173; F. Cortesi Bosco, *La presenza di L. L.*, in *Pittura a Bergamo dal romanico al neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano 1991, pp. 14-17, 233-237; G. Petró, *Sulle tracce di L. L. a Bergamo: amici e committenti*, in *L. L. nella Bergamo del '500*, in "La Rivista di Bergamo", n.s., 1998, nn. 12-13, pp. 74-127; *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di L. L. 1510-1530* (catalog., Bergamo), a cura di F. Rossi, Milano 2001.

⁵² Per Giovanni Bellini si veda: G. Vasari, *Le Vite*, a cura di G. Milanesi, III, Firenze 1878, p. 149; B. Berenson, *The venetian painters of the Renaissance*, New York 1894, pp. 86 s.; G. Gronau, *Die künstlerfamilie Bellini*, Leipzig 1909; C. Gamba, *Giovanni Bellini*, Milano 1937, p. 124; A. M. Brizio, *Considerazioni su Giovanni Bellini, Arte veneta*, 1949, pp. 31, 36, 38; R. Pallucchini, *Giovanni Bellini*, Milano 1959, pp. 80, 143; F. Heinemann, *Giovanni Bellini e Belliniani*, Vicenza 1962, p. 8; E. Arslan, *Studi belliniani*, in "Bollettino d'arte", XLVII (1962), pp. 40-58; S. Bottari, *Tutta la pittura di Giovanni Bellini*, Milano 1963, v. II p. 20; T. Pignatti, *Bellini, Giovanni, detto Giambellino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 7, Roma 1970, *ad vocem*; *Relazioni sull'intervento di asportazione delle vernici soprammesse e dei ritocchi alterati. Giovanni Bellini, Madonna di Alzano*, Bergamo 1979; A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano 2000, pp. 110-112; O. Batschmann, *Giovanni Bellini. Meister der Venezianischen Malerei*, Monaco 2008, pp. 81, 83-84, 127; AA VV, *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento*, Milano 2018, pp. 314-319, n. III.24.

⁵³ Per Carpaccio si veda: G. Ludwig, *Vittore Carpaccio*, Archivio storico dell'arte, 1897, pp. 405 e segg.; G. Ludwig, P. Molmenti, *Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, Milano 1906, pp. 124, 191, 206-208; G. Perocco, *Tutta la pittura del Carpaccio*, Milano 1960, p. 68; P. Fortini Brown, *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*, New Haven 1988, pp. 290-291; P. Humfrey, *Vittore Carpaccio, La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, 1990 v. II p. 740; P. Humfrey, *La pittura veneta del Rinascimento a Brera*, Firenze 1990 p. 73; S. Mason, *Carpaccio: i grandi cicli pittorici*, Ginevra 2000, pp. 170-177.

⁵³ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori*, Firenze 1550, p. 492; H. Uhlmann, *Sandro Botticelli*, Monaco 1893, p. 139; A. Venturi, *Botticelli*, Roma 1925, p. 85; G. C. Argan, *Botticelli*, Roma 1957, p. 128; R. Salvini, *Tutta la pittura del Botticelli*, Milano 1958, p. 63; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School*, Londra 1963, p. 33; AA. VV., *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento*, Milano 2018, pp. 96-101, n. I.30.

⁵⁴ Per Albrecht Dürer si veda: E. Panofsky, *La vita e l'opera di Albrecht Dürer*, 1923; N. Wolf, *Dürer*, 2013; J. Sander (a cura di), *Albrecht Dürer, His Art in Context*, 2013; G. M. Fara, *Albrecht Dürer nelle fonti italiane antiche (1508-1689)*, 2014; G. M. Fara, *La prima ricezione di Albrecht Dürer incisore nella pittura veneta: alcuni esempi significativi entro il primo decennio del XVI secolo*, in *Fucata vetustas*, 2023, pp. 41-66;

⁵⁵ F. J. B. Watson, *Canal, Giovanni Antonio, detto il Canaletto*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 17, Roma 1974, *ad vocem*.

⁵⁶ Per Raffaello si veda: G. Vasari, *Vita di Raffello da Urbino pittore et architetto*, in *Le vite...* (1550 e 1568), R. Bettarini, P. Barocchi (a cura di), IV, Firenze 1976, pp. 154-214; G. Campori, *Notizie e documenti per la vita di Giovanni Santi e di Raffaello Santi da Urbino*, in *Atti e memorie delle RR. Deputazioni di Storia patria per le province modenesi e parmensi*, V, 1870, pp. 297-309; A. Crowe, G. B. Cavalcaselle, *Raphael. His life and works*, Londra 1882-1885 (trad. it. Firenze 1884-1891); A. Venturi, *Documenti relativi a Raffaello*, in "L'Arte", XXII (1919), 4-6, pp. 197-210; A. Venturi, *Raffaello*, Roma 1920; H. Focillon, *Raphael*, Parigi 1926; R. Longhi, *Percorso di Raffaello giovine* (1955), in *Cinquecento classico e Cinquecento manieristico 1951-1970*, Firenze 1976, pp. 11-23; P. De Vecchi, *Raffaello. La mimesi, l'armonia e l'invenzione*, Firenze 1995; P. L. De Vecchi, *Lo sposalizio della Vergine di Raffaello Sanzio*, Milano 1996; J. Shearman, *Studi su Raffaello*, a cura di B. Agosti, V. Romani, Milano 2007; S. Ginzburg, *Vasari e Raffaello*, in B. Agosti, S. Ginzburg, A. Nova (a cura di), *Giorgio Vasari e il cantiere delle "Vite" del 1550*, Atti del Convegno, Firenze... 2012, Venezia 2013, pp. 29-46; *Collecting Raphael. Raffaello Sanzio da Urbino nelle collezioni e nella storia*

raccolta, il Conte decise di commissionare all'architetto Luigi Fontana la costruzione di una villa di gusto neoclassico. Questa struttura, eretta tra il 1840 e il 1841 nella zona della Crocetta di Mozzo, poco distante da Bergamo, venne appositamente concepita per ospitare la sua collezione d'arte, presentata seguendo le più moderne e aggiornate concezioni museografiche. Alla sua morte, il testamento legava la sua raccolta al Comune di Bergamo, con il duplice impegno di mantenerne la sede nella villa Lochis alle Crocette di Mozzo, e di farne la vera Pinacoteca di Bergamo.

Nella sua collezione, che fu tra le più vaste ed articolate raccolte private italiane dell'Ottocento, il Lochis si era sforzato di riunire una rappresentanza di tutte le maggiori scuole (più quella bergamasca) per costruire una storia dell'arte per immagini⁵⁷. Per lui la Galleria Carrara rappresentava un modello negativo di insieme disorganico e mal conservato di dipinti di diversa estrazione, e voleva contrapporvi la sua raccolta come modello. In verità questo obiettivo risulta ampiamente disatteso, poiché analizzando la raccolta si ricava una sostanziale assenza della pittura del Seicento. La mancanza sostanziale di opere pittoriche del Seicento nella collezione di Lochis mette in evidenza quanto sia improbabile trovare una raccolta d'arte completamente immune dalle preferenze personali e dalle inclinazioni ideologiche del collezionista. Nonostante il suo intento di creare un panorama completo dell'evoluzione artistica, la presenza o l'assenza di determinate opere nel suo arsenale artistico è inevitabilmente filtrata attraverso le lenti del suo gusto personale e delle sue prospettive. Questo fenomeno evidenzia la sfida intrinseca nel tentare di costruire una collezione d'arte che sia completamente libera da influenze soggettive, sottolineando come, anche nelle più ambiziose e imponenti raccolte, sia difficile preservare una visione completamente neutrale e oggettiva dell'arte.

del collezionismo, Atti del Convegno..., Roma 2017; F. P. Di Teodoro, *Santi, Raffaello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 90, Roma 2017, *ad vocem*.

⁵⁷ F. Rossi (a cura di), *I grandi disegni italiani dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Milano 1985, p. 28.

Nonostante il testamento di Lochis, il Comune di Bergamo, subendo le pressioni della Commissaria della Carrara che puntava alla fusione delle due raccolte, iniziò una trattativa con l'erede Lochis che condusse nel 1866 alla concessione di due terzi della raccolta al Comune con il permesso di depositarla presso la Galleria dell'Accademia Carrara, e il restante patrimonio fu lasciato agli eredi Lochis. Entrarono così in Accademia opere di grandissimo pregio di artisti italiani e stranieri tra cui Raffaello, Tiziano, Bellini e Moroni, elevando la collezione dell'Accademia ad un alto livello artistico, e costituendo la più importante raccolta dell'intera collezione. Questa importante acquisizione portò, finalmente, a un riordino della Pinacoteca che fu aperta al pubblico nel 1881 e dotata del suo primo Catalogo a stampa⁵⁸.

Dal Catalogo appena citato si desume che le opere fossero esposte solo al secondo piano, dove si aprivano due sequenze diverse a partire dal pianerottolo con cui termina lo scalone d'accesso. Qui troviamo ancora oggi le monumentali porte in legno intagliato con le iscrizioni a carattere dorato "GALLERIA CARRARA" e "GALLERIA LOCHIS". L'esposizione delle due raccolte era dunque separata. La collezione Carrara iniziava sullo scalone e occupava poi principalmente le cinque sale in facciata, per un totale di ben 353 opere. Nelle cinque sale, ai dipinti erano accostate: alcune stampe e disegni antichi, disposti in vetrine nella sala I; due scudi da parata rivestiti in cuoio dipinto e sette tavolette a rilievo in rame nella sala II, e infine un cassettoni dei Caniana con sopra diversi oggetti in bronzo nella sala IV. La collezione Lochis, consistente in 240 dipinti, era sistemata invece nelle tre sale di quello che oggi è il braccio verso nord. In queste ultime sale il catalogo del 1881 non riporta alcuna presenza di arredi e oggetti che, pur presenti nel catalogo della collezione Lochis del 1858, non erano poi pervenuti in Accademia Carrara. Il catalogo si chiudeva con una descrizione dedicata ai "libri" dei quali si sottolineava il pregio ma non veniva precisata

⁵⁸ *Catalogo dei quadri esistenti nelle Gallerie della Accademia Carrara di Belle Arti, Bergamo, 1881.*

l'ubicazione. Si può supporre, quindi, che l'attività accademica vera e propria si svolgesse allora principalmente nelle sale dell'intero primo piano e forse anche al pianterreno. Nonostante ciò è probabile che gli allievi lavorassero anche nelle sale dove erano esposti dipinti, come ad esempio la sala maggiore del secondo piano, l'unica con un lucernario antico ottocentesco che forse, anche per la sua grande luminosità, era destinata alla copia dal nudo o dai gessi.

Si assiste in questi anni a un cambio di direzione: la Scuola di pittura assunse un ruolo marginale mentre la Pinacoteca, forte di nuovo prestigio, si arricchì di numerosi lasciti privati. Questa modalità di acquisizione per piccoli donativi portò la Carrara a configurarsi come il museo collettivo del collezionismo bergamasco.

La terza grande raccolta, pervenne all'Accademia Carrara nel 1891 dal senatore e critico d'arte Giovanni Morelli. Giovanni Morelli (1816-1891)⁵⁹ fu medico, senatore del Regno d'Italia e storico dell'arte. Egli si distinse in particolar modo nell'attribuzione dei dipinti sulla base di un metodo scientifico – oggi conosciuto come “metodo Morelli”- che si basava sull'osservazione dei dettagli che nei dipinti tradivano la mano del pittore (il modo in cui Botticelli disegnava orecchie e mani ad esempio). Divenne quindi l'uomo maggiormente consultato per fare attribuzioni e per distinguere gli originali dalle copie.

Giovanni Morelli costituì la sua raccolta seguendo soprattutto il proprio gusto. I primi acquisti sembrano risalire alla metà degli anni Cinquanta - con il *Ritratto maschile* di Ambrogio de Predis⁶⁰ e il *San Giovanni Evangelista* e la *Santa Marta* di Bergognone⁶¹ - ma la raccolta si sviluppò soprattutto negli anni Sessanta e Settanta, con opere fiorentine, senesi,

⁵⁹ Per Morelli si veda: *Giovanni Morelli: da collezionista a conoscitore* (catal.), I-III, Bergamo 1987; G. Agosti, M. E. Manca, M. Elisabetta, *et al.*, *G. M. e la cultura dei conoscitori*. Atti del Convegno internazionale, Bergamo... 1987, I-III, Bergamo 1993; G. Bora, *I disegni della collezione Morelli*, Bergamo 1988; T. Casini, *Morelli, Giovanni Giacomo Lorenzo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 76, Roma 2012, *ad vocem*; J. Anderson, *La vita di Giovanni Morelli nell'Italia del Rinascimento*, Milano 2019.

⁶⁰ *Ritratto maschile*, olio su tavola, 44,8 cm x 33,2 cm, cat. 00644359.

⁶¹ *San Giovanni Evangelista*, olio su tavola, 43,6 cm x 120,4 cm, Fondo Morelli, cat. 00644417; *Santa Marta*, olio su tavola, 44,1 cm x 120,4 cm, Fondo Morelli, cat. 00644362.

ombre; dipinti emiliani e ferraresi acquistati dalla collezione Costabili; e infine i gioielli della raccolta: il *Giovane fumatore* di Jan Molenaer⁶², la *Storia di Virginia romana* di Botticelli⁶³, entrambe acquisite alle aste del Monte di Pietà di Roma; il *Ritratto di Lionello d'Este* di Pisanello⁶⁴ comprato a Londra. Alla morte del Conte Morelli, nel 1891, la raccolta arredava le stanze della sua abitazione a Milano e l'anno seguente, per volontà testamentaria, giunse all'Accademia Carrara.

La collezione pervenuta in Accademia consisteva in 117 dipinti e 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. Il testamento di Morelli sanciva i criteri di esposizione e le modalità di gestione della collezione: i dipinti, posti sotto la diretta sorveglianza dell'amico Gustavo Frizzoni⁶⁵ (storico dell'arte, critico e accademico di fama) e 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 di Frizzoni stesso che avrebbe poi provveduto alla nomina del proprio successore⁶⁶. La Carrara si impegnava dunque ad esporre la collezione separata dagli altri nuclei (facendo delle modifiche al secondo piano) e ad affidarla ad un apposito custode.

Per tentare di ricostruire la composizione originaria della collezione Morelli facciamo riferimento al *Catalogo delle opere del Senatore Dottor Giovanni Morelli legate a questa Accademia*⁶⁷, un opuscolo compilato forse a cura dei commissari Carlo Lochis e Francesco Baglioni (già redattori del catalogo del 1881) che fornisce anche degli elementi utili a

⁶² *Giovane fumatore*, olio su tavola, 71 cm x 54,3 cm, Fondo Morelli, inv. 58MR00063.

⁶³ *Storia di Virginia Romana*, tempera su tavola, 83,3 cm x 165,5 cm, Fondo Morelli, cat. 0300644313.

⁶⁴ *Ritratto di Lionello d'Este*, tempera su tavola, 19,6 cm x 29,2 cm, Fondo Morelli, cat. 00644303.

⁶⁵ G. Kannes, *Frizzoni, Gustavo*, in Dizionario biografico degli italiani, Volume 50, Roma 1998, *ad vocem*.

⁶⁶ M. Panzeri, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara di Bergamo: un'ipotesi ricostruttiva del primo allestimento (1892)*, in: Archivio Storico bergamasco – Rassegna semestrale di storia e cultura, n°1, anno V, 1985, pp. 55-75.

⁶⁷ *Catalogo delle opere del Senatore Dottor Giovanni Morelli legate a questa Accademia*, Bergamo 1892.

ricostruire l'allestimento delle relative sale. Da questo documento il numero dei dipinti legati all'Accademia risulterebbe di 110 ma il dato, senza il supporto di altre conferme documentarie, suscita perplessità se confrontato con l'inventario dei dipinti della pinacoteca compilato nel 1912 da Corrado Ricci (1858-1934)⁶⁸. Ricci, critico e storico dell'arte di cui si tratterà nel capitolo dedicato, fu una figura chiave nel mondo della cultura italiana. È particolarmente noto per il suo impegno nell'ambito della valorizzazione del patrimonio artistico italiano e per le sue ricerche sull'arte rinascimentale e barocca. La sua carriera straordinaria e il suo contributo nello sviluppo museale italiano è indiscutibile e anche l'Accademia Carrara - come vedremo successivamente - ne trasse grande beneficio. Nel suo *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Ricci segnala infatti altre dieci opere, allora collocate nei depositi e attribuite a autori ignoti del 1892, come appartenenti alla Collezione Morelli. In effetti, questo gruppo di dipinti è molto simile, per genere, scuole, dimensioni e cronologia, ai quadri della collezione Morelli. Forse nel 1892 questi quadri non vennero esposti a causa del cattivo stato di conservazione e di una qualità pittorica ritenuta inferiore?

La collezione di Morelli era incentrata su due nuclei principali: quello del Quattrocento italiano, e quello del Seicento olandese e fiammingo. Grazie alla sua sostanziale diversità dagli altri nuclei, la collezione Morelli completava il panorama artistico fino ad allora poco rappresentato (con dipinti di Botticelli, Pontormo, Bellini e Pisanello), documentando epoche e scuole che i precedenti collezionisti avevano per lo più trascurato: il Rinascimento ferrarese, i seguaci milanesi di Leonardo, le scuole tosco-umbra e fiamminga. Giovanni Morelli, infatti, aveva incentrato le sue ricerche di studio sul Rinascimento del centro Italia ed era anche considerato uno dei massimi esperti di pittura fiamminga e olandese del Seicento. Nella sua collezione mancavano completamente invece opere del Settecento e

⁶⁸ C. Bertoni, *Ricci, Corrado*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 87, Roma 2016, *ad vocem*; per una bibliografia si veda il capitolo II: La forma del museo, p.35.

Ottocento, a dimostrazione del suo disinteresse per le epoche pittoriche successive. Questa fisionomia rivela l'assenza di un intento storiografico, a favore dell'attività di critico su ambiti specifici di specializzazione. Furono destinate alla collezione le ultime due sale del corpo centrale al secondo piano, adiacenti al Salone d'onore e vennero compiuti lavori di ristrutturazione che comprendevano l'apertura dei due grandi lucernai sul soffitto. Le opere vennero divise in ordine cronologico e per scuole e ogni parete vedeva posta al centro l'opera considerata di maggiore importanza: nella prima sala spiccavano le due tavole con le *Storie di Griselda* di Pesellino⁶⁹ e la *Storia di Virginia Romana* di Botticelli, nonché la *Madonna con Bambino* (Madonna di Alzano) di Giovanni Bellini e lo stesso soggetto nel bassorilievo donatelliano in terracotta. Attorno a ciascuna di queste opere prescelte erano collocati, su più registri, i dipinti più simili per scuola e datazione. Nella seconda sala due pareti intere vennero destinate ai dipinti di scuola straniera (olandesi, fiamminghi), interrompendo però la sequenzialità delle pareti dedicate al Cinquecento italiano. Sulla parete di entrata della seconda sala si giocava il confronto dei due ritratti di Marco Basaiti e Paolo Cavazzola (*Ritratto d'uomo*⁷⁰ e *Ritratto femminile*⁷¹); sulla parete nord spiccava *Satiro e il contadino* di Barent Fabritius⁷², vicino al *Ritratto di dama* del suo maestro, Rembrandt (oggi di attribuzione incerta). Al centro della parete est c'era il *Giovane fumatore* di Jaan Molenaer⁷³ e la parete sud era governata dal *Ritratto maschile* del Romanino⁷⁴ e dal *Riposo dalla fuga in Egitto* di Giovanni Cariani. Gustavo Frizzoni aveva allestito le due sale con un rigore storiografico che non si vedeva nelle altre sale dell'Accademia, dove le opere erano raggruppate per lo più per generi o dimensioni. Dalla ricostruzione operata da Matteo

⁶⁹ A. Ugoccioni, *Francesco di Stefano, detto Pesellino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 50, Roma 1998, *ad vocem*.

⁷⁰ *Ritratto d'uomo*, olio su tavola, 56,1 cm x 47,5 cm, inv. 81LC00188.

⁷¹ *Ritratto femminile*, olio su tela, 96,4 cm x 74,2 cm, Fondo Morelli, inv. R0566.

⁷² *Satiro e il contadino*, olio su tela, 194,5 cm x 94,5 cm, Fondo Morelli, inv. R0580.

⁷³ *Giovane fumatore*, olio su tavola, 71 cm x 54,3 cm, Fondo Morelli, inv. 58MR00063.

⁷⁴ *Ritratto maschile*, olio su tela, 52 cm x 44 cm, inv. 58AC00201.

Panzieri e pubblicata nella *Rassegna semestrale di storia e cultura* del 1985⁷⁵, emerge un allestimento efficace sotto molti aspetti. Innanzitutto, ogni parete valorizzava i dipinti considerati di migliore qualità, attorno ai quali si stimolava un discorso critico con derivazioni e comparazioni. Poi, come mette in luce lo studioso, la collocazione dei dipinti con andamento piramidale su ciascuna parete, permetteva di sfruttare al meglio la luce proveniente dall'alto, risparmiando i dipinti dagli angoli più bui; inoltre, veniva così confermata la gerarchizzazione proposta nel valorizzare i dipinti al centro.

Lasciando la sua collezione al museo, il senatore Morelli aveva probabilmente intuito ciò che l'Accademia Carrara stava divenendo: un museo non espressivo del gusto di un singolo, né punto di convergenza di una specifica area geografica e culturale, bensì il Museo del collezionismo in sé. Sapeva di avere qui la possibilità di lasciare traccia del suo gusto e delle sue scelte collezionistiche, cosa che in altri musei non sarebbe certamente avvenuta.

Nel ventennio successivo avvennero altre importanti acquisizioni di raccolte private, che richiesero una completa revisione dell'assetto organizzativo e visuale del museo. La prima è quella acquisita nel 1900 di Francesco Baglioni, nobile che fu Commissario dell'Accademia e curatore insieme a Carlo Lochis del primo catalogo a stampa. L'anno successivo ci fu l'acquisizione di opere scelte dal patrimonio di Antonietta Noli Marenzi. Mancano i dati sulle opere scartate ma, da ciò che invece è stato scelto, sembra che la selezione mirasse ad incrementare il repertorio bergamasco (Previtali, Moroni, Santacroce). Queste acquisizioni costituiscono la prima azione programmata di gestione del Museo dove, invece di acquisire la collezione a "scatola chiusa", viene operata un'accurata selezione da parte dei conservatori.

⁷⁵ M. Panzeri, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara di Bergamo: un'ipotesi ricostruttiva del primo allestimento (1892)*, in: *Archivio Storico bergamasco – Rassegna semestrale di storia e cultura*, n°1, anno V, 1985, pp. 55-75.



Figura 1 L'edificio neoclassico di Simone Elia in una fotografia dei primi anni del Novecento. Archivio dell'Accademia Carrara, Bergamo.

1.3 L'incremento della collezione in epoca contemporanea: le donazioni Zeri e Scaglia

Nel 1912 si celebrava la riapertura della Pinacoteca Carrara completamente riordinata e dotata di Catalogo a stampa⁷⁶ a cura di Corrado Ricci – già Direttore generale delle Antichità e Belle Arti - segnando la nuova collaborazione tra la Commissaria e lo Stato. In quello stesso anno la Scuola di pittura veniva dotata di un'apposita sede separata dal museo, un blocco edilizio nel giardino retrostante il palazzo, consentendo alla Pinacoteca di occupare interamente l'edificio di Simone Elia. Corrado Ricci, chiamato a ridisegnare il percorso espositivo, doveva affrontare nuove questioni: l'ipotesi di un inserimento nel percorso espositivo della collezione di Giovanni Morelli, l'arrivo di nuovi lasciti (Baglioni del 1900, Noli Marenzi del 1901 e altri minori) e di dipinti "moderni", la recente donazione di Paolo Gaffuri (1911) nonché la separazione tra attività museale e attività accademica.

Per la prima volta Corrado Ricci doveva affrontare il problema di una completa funzione museale dell'edificio.⁷⁷ Si trattava di un profondo mutamento di destinazione rispetto all'iniziale ragion d'essere di una Galleria creata soprattutto per l'Accademia. L'intento di Ricci di caratterizzare in senso museale il nuovo ordinamento lo portò a riunire tutti i dipinti delle collezioni Carrara e Lochis per poi riordinarli divisi per scuole e per cronologia. Egli dimostra quindi un intento didattico, volendo venire incontro al pubblico per agevolare la conoscenza dei vari caratteri storici delle scuole. Ricci creò anche una nuova sezione, una piccola galleria di arte contemporanea, la cui sistemazione venne affidata al pittore bergamasco Ponziano Loverini, allora direttore dell'Accademia di belle arti.⁷⁸

Il museo era distribuito sui tre piani, secondo una precisa successione di visita. Il piano terra aveva carattere prevalentemente archeologico e scaturiva dai fondi Mantovani e Sozzi-

⁷⁶ C. Ricci, *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo 1912.

⁷⁷ A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello – musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Ravenna 2008, pp. 248-261.

⁷⁸ Per un approfondimento sull'attività museale di Corrado Ricci si rimanda al capitolo 2.1, pag.37.

Vimercati, e ospitava la raccolta storico-topografica donata da Paolo Gaffuri (prevalentemente disegni e stampe) nel 1911 e a cui veniva evidentemente attribuita la funzione di introduzione storica alla visita.

Grazie al Catalogo, il quale sanciva la conclusione di un lavoro di completa rivoluzione dell'allestimento, conosciamo l'esatto modo in cui si presentava il museo dell'epoca.

Al primo piano trovavano posto un nucleo di disegni, miniature e stampe disposti in vetrine nel salone, allora diviso in tre parti da colonne, e tutti i pittori di Bergamo di ogni epoca, fino a Fra' Galgario, con l'aggiunta di due sale dedicate ai "pittori moderni", anch'essi prevalentemente bergamaschi: dunque le sette sale si presentavano come Museo della pittura bergamasca. Nel secondo piano, infine, erano distribuite le opere di autori non bergamaschi, con partizione cronologica e per scuole geografiche che metteva in risalto i pittori veneti e gli stranieri. Le ultime due sale ospitavano la raccolta Morelli, l'unica a mantenere la sua integrità. Si trattava dunque di raccogliere le opere più importanti e illustri a livello estetico-critico. Per ottenere una tale sistematicità, Ricci mescolò inestricabilmente i dipinti di provenienza Carrara, Orsetti, Lochis e tutte le collezioni minori: anche qui affiora l'impostazione positivista intesa a privilegiare la "storia antica" dei quadri, la loro origine cioè, rispetto alla loro vicenda storica e collezionistica. Le uniche trasgressioni a questa rigidità di impostazione furono la sistemazione della raccolta Morelli, rimasta integra per precisi vincoli testamentari.

La prima guerra mondiale fu decisiva per le sorti dell'Accademia Carrara che si ritrovò, con l'inflazione del primo dopoguerra, del tutto priva di mezzi autonomi di sostentamento. La crisi fu superata nel corso degli anni Venti, soprattutto per l'iniziativa del nuovo presidente Luigi Angelini, attivissimo promotore di sottoscrizioni private e successivamente mediatore alla formazione di un Consorzio di Enti sovventori (Comune e Provincia di Bergamo,

Camera di Commercio), che prese corpo nel 1927 e valse a garantire quanto meno una decorosa sopravvivenza alla Carrara.

Agli anni Venti risalgono tre lasciti importanti perché da un lato segnano il costituirsi di un primo nucleo di opere di arte moderna e contemporanea, e dall'altro rivelano l'accostarsi alla Pinacoteca di collezionisti di estrazione borghese, rompendo quindi l'antica tradizione elitaria aristocratica. Tra questi ricordiamo Giovanni Marenzi, che in due riprese nel 1921 e nel 1926 legava all'Accademia Carrara la sua intera raccolta di famiglia. La struttura della collezione comprendeva alcune tradizionali scelte bergamasche (Ceresa, Baschenis, Fra' Galgario, Piccio) e la consueta presenza di antichi veneti, ma vi era anche un interessante repertorio di dipinti ottocenteschi e una vasta dote di porcellane e bronzetti.

Decisivo appariva l'apporto di opere "moderne". In una raccolta in cui il secolo XIX era rappresentato quasi esclusivamente dai pittori bergamaschi, era pressoché inedita la presenza di artisti romantici veneti, napoletani, e soprattutto lombardi. Infine, la presenza del tardo-romantico *Paolo e Francesca* di Gaetano Previati⁷⁹ si poneva come apertura ad una Galleria d'arte contemporanea.

Nel 1924 giunse in Accademia Carrara il Legato del bergamasco Carlo Ceresa, una raccolta molto personalizzata di 28 dipinti che andavano dall'arte antica (Bonifacio Bembo, Peter Lely, Salomon Adler) a qualche esponente dell'Ottocento italiano (Giacomo Favretto, Filippo Palizzi). Questa raccolta fu sistemata in una sala appositamente costruita al secondo piano, con fondi forniti dallo stesso testamento Ceresa. Fu questo il primo di una serie di ampliamenti e ristrutturazioni interne, generalmente curate da Luigi Angelini, che portarono un nuovo riordino generale della Pinacoteca, concluso nel 1929.

Del nuovo ordinamento, spicca lo scarso spazio destinato alla raccolta storico-archeologica e a quella storico-topografica di Paolo Gaffuri, ormai confinate in due salette al piano terra

⁷⁹ *Morte di Paolo e Francesca*, olio su tela, 98 cm x 227 cm, Collezione privata Cairati Gerolamo, cat. 00643925.

e presto destinate al Museo archeologico la prima e alla Biblioteca «Angelo Mai» la seconda. Ampio terreno era invece stato concesso alle raccolte di recente accessione. Il grande salone al primo piano era ormai sede esclusiva della raccolta Marenzi, e la saletta vicina era dedicata alla raccolta Baglioni: si trattava degli unici vani “a ostensione mista⁸⁰” caratterizzati cioè dall’alternanza di quadri, mobili e oggetti d'arte, un tipo di allestimento che aveva prediletto Luigi Angelini. Al secondo piano, l'ala sinistra era stata notevolmente ingrandita per l'aggiunta di tre nuove sale, dedicate rispettivamente alla raccolta di Cesare Pisoni, al Legato Ceresa, e ad una selezione di disegni e stampe prevalentemente tratti dal fondo Carrara. Era stato dunque completamente abbandonato il progetto di una stretta connessione tra documentazione storica e repertorio più propriamente artistico, per privilegiare un ordinamento di Museo come insieme di raccolte diverse. Alla distribuzione storico-cronologica voluta da Ricci (e causa della avvenuta fusione delle collezioni Carrara e Lochis) si affiancavano spazi indipendenti, sia al primo piano (raccolte Marenzi e Baglioni) che al secondo (raccolte Pisoni, Ceresa e Morelli).

Come mette in luce Francesco Rossi, in questo allestimento che rimase inalterato fino agli anni Cinquanta, si contrapponevano senza fondersi almeno tre diverse anime, tre concezioni museologiche: quella storico-didattica inaugurata da Corrado Ricci, quella privatistica risalente al Morelli e impersonata da Valentino Bernardi, e infine quella storico-culturale propugnata da Luigi Angelini. Data l’incapacità di combinare queste opposte tendenze la linea espositiva risultava confusa e contraddittoria: quella stessa che faceva della Pinacoteca bergamasca una sorta di “antro delle meraviglie⁸¹”, ricco di capolavori ma privo di un ordine apparente.

L'assetto della Pinacoteca descritta da Francesco Rossi nei primi anni Ottanta del Novecento, è nella sostanza quello definito dall'ultimo riordino sistematico, realizzato negli anni 1953-

⁸⁰ F. Rossi (a cura di), *I grandi disegni italiani dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Milano 1985, p. 64.

⁸¹ *Ivi*, p. 66.

54 sotto la guida di Fernanda Wittgens (1903-1957)⁸², allora Sovrintendente a Milano, di cui parleremo più dettagliatamente nel capitolo II.

In questo caso il riordino non era imposto da necessità espositive, dato che dal 1926 in poi, l'incremento del patrimonio era stato estremamente modesto per quantità e qualità di opere: anche a causa di un nuovo dissesto finanziario conseguente alla Seconda Guerra Mondiale. La vera ragione dell'intervento era invece una rimediazione sul progetto Ricci, ritenuto inadeguato perché rappresentativo di un'impostazione museologica in quel momento ritenuta arretrata e per carenza di strutture. Il riordino fu affidato per la parte scientifica a Fernanda Wittgens, appena reduce dalla ricostruzione della Pinacoteca di Brera, e per la parte tecnica all'architetto Nestorio Sacchi con la consulenza di Mario Portaluppi, progettista appunto di Brera.⁸³

L'idea di Wittgens era quella di creare due percorsi separati, distinti e paralleli: una soluzione già presente nel progetto Ricci, ma ora basata non sull'antica partizione tra pittori bergamaschi e non, ma su una valutazione essenzialmente qualitativa⁸⁴. Il secondo piano venne ampliato con l'aggiunta di quattro nuove sale in coda all'ala sinistra dell'edificio, e vi si sistemarono le opere considerate di maggiore importanza storico-artistica, notevolmente spaziate tra di loro e generalmente private della cornice originale, in modo da far risaltare i puri valori pittorici. Come accennato, questo allestimento si è sostanzialmente mantenuto fino agli anni Ottanta, a parte certe modifiche settoriali imposte da alcuni lasciti successivi: quelli di Mario Frizzoni, di Franco Daina de' Valsecchi, degli eredi Antonio Pesenti, della

⁸² *Fernanda Wittgens* in Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte, Bononia University Press, 2007, *ad vocem*; per una bibliografia si veda il cap. II: La forma del museo, p. 35.

⁸³ Su Fernanda Wittgens a Brera si veda: G. Ginex, *Fernanda Wittgens e la "socialità dell'arte (1903-1957)*, Milano 1989; M. C. Cavallone, *Fernanda Wittgens – Clara Valenti: tra impegno politico e storia dell'arte*, in "Concorso", VI, 2012-2014, pp. 30-51; E. Bernardi, *Franco Russoli – Fernanda Wittgens: le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi*, "Concorso", VI, 2015, pp. 52-64; G. Ginex (a cura di), *Sono Fernanda Wittgens. Una vita per Brera*, Milano 2018; G. Ginex, R. Percoco, *L'Allodola*, Milano 2020; S. Cecchini, *La militanza di Fernanda Wittgens per il museo*, "Il capitale culturale", Supplementi 13, 2022, pp. 695-714.

⁸⁴ Le scelte museologiche e museografiche di Wittgens, qui solo accennate, vengono approfondite al capitolo 2.2.

signora Antonietta Noli Marenzi. Al primo piano fu programmata una parallela esposizione delle opere “di consultazione”, distribuite su più file in modo da evocare l'immagine della vecchia Galleria settecentesca da cui la Pinacoteca aveva avuto origine. Inoltre, il progetto esecutivo avviò il totale rifacimento della pavimentazione e delle strutture murarie di superficie e, al piano superiore, l'apertura di grandi lucernari ad illuminazione solare indiretta, integrata da telai luminosi nei sottotetti e, successivamente, schermata con pellicole protettive; al primo piano, invece, furono mantenute le grandi vetrate verticali, schermate con tende.

Il museo di Rossi presentava quindi (nell'85), quindici sale limpide e luminose allineate, e una serie di interventi di ammodernamento tecnico (installazione di un moderno impianto di allarme, climatizzazione a mezzo di umidificatori, correzione dell'illuminazione per una miglior protezione dai raggi ultravioletti...) che migliorarono la situazione di conservativa e di sicurezza. In quegli anni, inoltre, la revisione dei cataloghi, culminata nell'edizione di un nuovo Catalogo generale⁸⁵ nonché nella programmazione di una campagna fotografica sistematica e di un sistema di ricerca computerizzata, ha reso effettivamente fruibile anche a livello scientifico il patrimonio della Pinacoteca. Infine, l'Atto di Immissione del Comune di Bergamo nella titolarità della Accademia, con cui l'Amministrazione pubblica della città si è di fatto assunta nel 1985 la gestione amministrativa della Pinacoteca, ha garantito all'antica istituzione una vita più stabile e programmata, e aperto la via ad una fruizione pubblica via via crescente.

Rossi fa notare che questo rinnovato vigore di iniziativa fece emergere alcuni inconvenienti di fondo. L'inconveniente più vistoso derivava ancora una volta dalla struttura stessa dell'edificio, nato in funzione di una Scuola di pittura e successivamente ampliato e integrato adattandosi alle necessità contingenti: il caratteristico procedere “a tana di volpe”, con un

⁸⁵ F. Rossi, *Accademia Carrara Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo, 1979.

allineamento di sale che vieta ogni percorso alternativo. Si sentiva quindi la necessità di costruire un'ala di raccordo, che moltiplicasse le possibilità di accesso ai singoli ambienti e consentisse una possibilità di scelta da parte del visitatore.

Il secondo inconveniente era la risultante dell'assetto stesso della Pinacoteca, con la scelta di un'esposizione "capolavoristica", una visione in quel momento superata, soprattutto a livello museografico: tale assetto finiva infatti per confermare quell'antica fisionomia di museo di *élite* che da sempre caratterizzava la Pinacoteca della Accademia Carrara, e che appariva ormai incompatibile con la sua struttura e le sue finalità di museo pubblico.

Nel 1998 morì Federico Zeri⁸⁶, considerato l'ultimo dei grandi "conoscitori" e storico dell'arte di fama internazionale, lasciando una parte della sua collezione di sculture composta da 42 pezzi, all'Accademia Carrara. Durante la sua brillante carriera, Zeri collaborò alla catalogazione delle collezioni in diversi musei, tra i quali il Metropolitan Museum of New York e l'Accademia Carrara dove, nel 1986, si unì al Direttore Rossi nella pubblicazione del catalogo scientifico della raccolta Morelli, il primo dei *connosieur* moderni.

Amico sia di Francesco Rossi che di Federico Zeri è Mario Scaglia, ingegnere la cui passione per l'arte è stata certo alimentata da queste frequentazioni. Scaglia si appassionò a medaglie e placchette rinascimentali e barocche, al punto da creare una delle più significative raccolte

⁸⁶ Per Federico Zeri si veda: M. Bona Castellotti, *Conversazioni con F. Z.*, Parma 1988; M. Gregori (a cura di), *Venti modi di essere Zeri*, Torino 2001; R. Gioia, M. Pigozzi, *F. Z. e la tutela del patrimonio culturale*, Bologna 2006; A. Bacchi (a cura di), *I colori del bianco e nero: fotografie storiche nella Fototeca Zeri, 1870-1920*, Bologna 2014; A. Bonanno, *F. Z. (1921-1998). Per un profilo biografico*, Tesi di laurea, Milano A.A. 2014-2015; G. Alberti, F. Candi, *F. Z. e i cataloghi del Gabinetto fotografico nazionale*, in P. Cavanna, F. Mambelli (a cura di), *Un patrimonio da ordinare: i cataloghi a stampa dei fotografi*, Bologna 2019, pp. 337-359; AA.VV. (a cura di), *Federico Zeri, lavori in corso*, Bologna 2019; E. Sambo, *Un archivio d'autore: la Fototeca di Federico Zeri*, in "Rivista storica calabrese", N.s., anno 40, suppl. speciale, 2019, pp.63-73; G. Zavatta, *Antonio Morassi, Federico Zeri e un falsario di disegni guardeschi...*, in "Storia dell'arte", 2, 150 (lugl.-dic. 2018), 2019, pp.127-135; M. Natale, *Zeri, Federico*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 100, Roma 2020, *ad vocem*; A. Bacchi, A. Di Lorenzi (a cura di), *Federico Zeri e Milano: giorno per giorno nella pittura*, Milano 2021; A. Bacchi, D. Benati, M. Natale (a cura di), *Il mestiere del conoscitore. Federico Zeri*, Milano 2021; A. Bacchi, L. Mattedi, *Italian paintings: Federico Zeri e il Metropolitan Museum (1948-1988)*, Bologna 2022; E. Sambo, *Bibliografia di Federico Zeri*, Milano 2022; A. Agosti, *Un carteggio esemplare*, in "Prospettiva", n. 186 (aprile 2022), Firenze 2023, pp.88-101.

esistenti al mondo. Sulle orme di Zeri, Scaglia decide di lasciare la sua collezione all'Accademia Carrara. Grazie a questi due lasciti, la Carrara ha potuto portare all'interno delle sue collezioni di dipinti, due nuovi generi, dedicandogli due sale distinte: una a medaglie e placchette, l'altra alla scultura.

Nei primi anni 2000, la Carrara è stata chiusa per dare avvio a un lungo processo di ristrutturazione dell'edificio, durato sette anni, fino alla riapertura del museo - ampliato e rinnovato - nel 2015.

Capitolo II – La forma del museo

Mi soffermerò ora nell'analizzare i due allestimenti storici che rappresentano maggiormente le innovazioni museologiche e museografiche apportate all'Accademia Carrara nel corso della sua storia: il museo di Corrado Ricci (1912) e quello di Fernanda Wittgens (1953-54). Per il primo, mi avvarrò del Catalogo a stampa dello stesso⁸⁷, del suo discorso nel giorno della riapertura del museo, riportato dai giornali dell'epoca custoditi presso l'Archivio dell'Accademia Carrara e dei numerosi studi intorno alla figura di Ricci⁸⁸. Per l'allestimento Wittgens invece, rimangono il prezioso contributo di Luigi Angelini, pubblicato sul «Bollettino dell'Associazione Nazionale dei Musei italiani» con le sue fotografie, un opuscolo trovato nell'Archivio Luigi Angelini che riporta l'elenco delle opere esposte nel 1958 e gli articoli pervenuti dai giornali e conservati nel detto archivio e presso la Biblioteca Angelo Mai di Bergamo, nonché le recenti pubblicazioni su Wittgens.⁸⁹

⁸⁷ C. Ricci, *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo 1912.

⁸⁸ Per Corrado Ricci si vedano: L. Rava, *Corrado Ricci. Le prime armi a Ravenna*, in *In Memoria di Corrado Ricci*, Roma 1935, pp. 85-103; M. Mazzotti, *Corrado Ricci*, in "Studi Romani", 1954, 15, pp. 305-310; A. Emiliani, D. Domini (a cura di), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno (Ravenna, 27-28 settembre 2001), Ravenna, pp. 195-210; M. Domenicali, *Corrado Ricci, l'«Italia artistica» e l'immagine del paesaggio italiano*, in A. Varni (a cura di), *A difesa di un patrimonio nazionale. L'Italia di Corrado Ricci nella tutela dell'arte e della natura*, 2002, pp. 53-90; L. Balestri, *Il colore di Milano. Corrado Ricci alla Pinacoteca di Brera*, Bologna 2006; A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello – musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Ravenna 2008; G. Valagussa, *L'ordinamento del 1912 della Galleria dell'Accademia Carrara*, in A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Milano 2008, pp. 248-271; S. Cecchini, *Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di comunicare ad un ampio pubblico*, in "Il capitale culturale", VIII, 2013, pp. 51-68; C. Cantelli, *Corrado Ricci: le radici estetico-antropologiche di una politica museale*, in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 11(2), 2018, pp. 287-299.

⁸⁹ Per Fernanda Wittgens si vedano: L. Arrigoni, *Wittgens Fernanda*, in *Dizionario biografico dei Soprintendenti Storici dell'Arte (1904-1974)*, Bologna 2007, *ad vocem*; F. Wittgens, *Concerti, radio, televisione, visite guidate*, in *Atti del Convegno di museologia*, Perugia 18-20 marzo 1955, Roma, pp. 57-62; M. Salmi, *Fernanda Wittgens (1903-1957) in memoriam*, "Commentari", 8, 1957, pp. 292-293; G. Ginex, *Fernanda Wittgens e la "socialità dell'arte (1903-1957)*, Milano 1989; M. Dalai Emiliani, "Faut-il bruler le Louvre?". *Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni '30 del Novecento e le esperienze italiane*, in *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il "saper mostrare" di Carlo Scarpa*, Venezia 2008, pp. 13-49; M. C. Cavallone, *Fernanda Wittgens – Clara Valenti: tra impegno politico e storia dell'arte*, "Concorso", VI, 2012-2014, pp. 30-51; E. Bernardi, *Franco Russoli – Fernanda Wittgens, Le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi*, "Concorso", VI, 2012-2014, pp. 53-64; M. Mignini, *Subire e combattere: Paola Della Pergola e Fernanda Wittgens, due storiche dell'arte di fronte alle leggi razziali (1938-1945)*, in P. Coen (a cura di), *Vedere, sentire, comprendere l'altro: Auschwitz 27 gennaio 1945, temi, riflessioni, contesti*, Roma 2013, pp. 229-247; G. Ginex, R. Percoco, *L'Allodola*, Milano 2020; A. C. Cimoli, *Carla Marzoli e Fernanda*

2.1 L'allestimento di Corrado Ricci, 1912

Corrado Ricci ebbe un percorso professionale eccezionale nell'ambito della direzione di importanti istituzioni artistiche italiane. Il suo impegno nell'Amministrazione provinciale per l'arte antica iniziò come coadiutore presso la Pinacoteca di Parma, dove prese le redini della direzione nel giugno del 1893. Ha lavorato intensamente per riorganizzare la collezione, dedicando il suo impegno al nuovo allestimento che ha portato avanti fino all'anno successivo. Dal 1894 al 1898 inoltre, ha diretto la prestigiosa Galleria Estense di Modena. Durante questo periodo è stato investito del grado ufficiale di direttore di Musei, Gallerie e Scavi assumendo il comando della sovrintendenza speciale per i monumenti di Ravenna nel 1897. Il suo impegno e la sua competenza lo hanno portato alla direzione della rinomata Pinacoteca di Brera nel 1898. Successivamente, nel 1903, è stato nominato a capo dei Musei e della Galleria Nazionale di Firenze.⁹⁰

La sua gestione è stata notevolmente influente, soprattutto per i riallestimenti della Pinacoteca di Brera e degli Uffizi. Le sue azioni hanno suscitato grande ammirazione sia per l'efficacia con cui sono state condotte, sia per l'innovazione dei metodi adottati. Contro le tendenze estetiche predominanti dell'epoca, Ricci ha riorganizzato le opere per scuole ed epoche, introducendo misure di sicurezza all'avanguardia per l'Italia e dotando le gallerie di archivi fotografici. Ha inoltre ampliato le collezioni con numerosi acquisti, tra cui spicca l'acquisizione della celebre *Madonna col Bambino* di Jacopo Bellini⁹¹ per gli Uffizi.

Wittgens: la libreria la Bibliofila e altri spazi di resistenza culturale nella Milano antifascista, "L'Uomo nero", anno XVII, n. 17-18, 2021, pp. 245-260; S. Cecchini, *Sul Cenacolo di Leonardo - il restauro italiano attraverso il confronto Brandi-Wittgens-Pelliccioli*, in S. Cecchini, M. B. Failla, F. Giacomini, C. Piva (a cura di), Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo, Venezia 2022, pp.91-108; N. Federica, *Fernanda Wittgens, Guido Gregoriotti e il sogno di una scuola del restauro a Milano*, in *Ivi*, pp.269-281; S. Cecchini, *La militanza di Fernanda Wittgens per il museo*, "Il capitale culturale", Supplementi 13, 2022, pp. 695-714; C. Bombardini, *Fernanda Wittgens e le opere di Giambattista Tiepolo a Milano*, *Ivi*, pp. 675-693.

⁹⁰ C. Bertoni, *Ricci, Corrado*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 87, Roma 2016, *ad vocem*.

⁹¹ *Madonna con Bambino*, tavola/pittura a tempera, 74x51 cm, Galleria degli Uffizi, Inv. 1890, 3344.

Grazie alla sua determinazione nell'ottenere maggiori fondi per la gestione del patrimonio artistico, divenne una figura popolare nel mondo della cultura e della stampa. Nel 1906 ottenne la direzione di Antichità e Belle Arti del ministero della Pubblica Istruzione, soprattutto grazie al forte sostegno ottenuto da numerosi intellettuali e periodici. Dopo il trasferimento a Roma, Ricci ottenne un fondo dedicato alle Belle Arti, promosse un nuovo catalogo generale dei beni artistici e un Bollettino d'Arte mensile. Ma soprattutto, fu il promotore di due leggi cruciali: quella del 27 giugno 1907, che sostituì le vecchie sedi locali con sovrintendenze divise in tre settori (monumenti, scavi, musei) e stabilì che le assunzioni di personale avvenissero solo tramite concorso; e quella del 20 giugno 1909, che regolamentò chiaramente la vendita dei tesori storici, artistici e archeologici, limitando le esportazioni e il commercio illecito, correggendo la precedente legge, troppo flessibile.⁹²

La sua carriera non si può certo riassumere in queste poche righe, ma è sufficiente in questa sede a testimoniare l'importanza della figura di Ricci sullo scenario culturale dell'epoca e l'autorevolezza dei suoi contributi. In questi anni di intensissimo impegno e lavoro, si dedicò con passione anche al riallestimento dell'Accademia Carrara, che considerava uno fra i musei più rilevanti sul territorio italiano, come si evince dal suo discorso in occasione dell'inaugurazione delle gallerie riordinate dell'Accademia Carrara, giovedì 5 settembre 1912:

Quale sia il valore della Galleria di Bergamo, nel suo magnifico complesso tutti gli studiosi di arte sanno. In essa, ogni scuola, anche straniera, è degnamente rappresentata, e spesso rappresentata da opere di primo ordine. Quasi tutti i più grandi nomi dell'arte e vi appaiono con pitture di autenticità indiscussa. Il nucleo veneto ad esempio, e quello lombardo sono dei più copiosi che si conoscano. [...]

⁹² C. Bertoni, *Ricci, Corrado*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 87, Roma 2016, *ad vocem*.

Qui fermiamoci un po' per esaminare le ragioni dell'ordinamento di questa, come di altre gallerie. I vari indirizzi delle scuole pittoriche, le varie influenze, le derivazioni per così dire, sentimentali (come ad esempio quelle cui abbiamo accennato ora per la pittura veneziana e la lombarda) sono cose che gli studiosi hanno sempre compreso e veduto e comprendono e vedono in grazia di lunghi studi. Ma perché noi, potendo, non andiamo incontro ai giovani, agli amatori, ai curiosi, al pubblico in genere, con lo intento di agevolare la conoscenza di tali balzi, dei vari caratteri storici delle scuole nostre?

Io so bene che certi esteti censurano oggi gli ordinamenti per i scuole e per cronologia, sino a chiamarli (bontà loro!) bestiali, e imboccano ordinamenti musicali (la parola non è mia!) per accordi cioè, per armonie, e anche per salti e per dissonanze. Taluni dicono: è bello contemplare Velásquez vicino a Rubens, a Rembrandt a Michelangelo da Caravaggio per vedere come l'anima loro si svolge, pure in diversi paesi nel clima dello stesso tempo, nel calore della stessa stagione; altri amano guardare quei grandi vicino a Tiziano per cernere quanto di questo è passato in loro; altri infine vogliono vedere Cimabue vicino al Tiepolo per avere la gioia di afferrare, ad un tratto il cammino vertiginoso dell'arte. Altri bramano accostamenti cromatici e fra questi alcuni di affinità e alcuni di contrasto, altri chiedono accostamenti sentimentali [...].

Ma chi non vede che tali ordinamenti non hanno altra base che quella del gusto personale? Chi non vede che ogni direttore generale delle belle arti o direttore dei singoli istituti vorrebbe e potrebbe, seguendo pareri opposti a quelli del suo predecessore, imporre una continua e pericolosa ridda ai dipinti? Chi non comprende che se anche i criteri estetici possono talora essere più nobili, più sfolgora e genti, sono però così intimamente collegati a un'anima da non poter servire di scorta ad un'altra? Chi non prevede che ogni più grande disordine dei dipinti frutto del disordine mentale di chi lo ha commesso, verrebbe difeso in nome della estetica e del gusto?

Ora tutto ciò in pubblici istituti non può avvenire. Alla loro sistemazione debbono presiedere criteri precisi indiscutibili, concordemente afferrabili da chi studia (per chi bighellona tutti gli ordinamenti e disordinamenti sono uguali). E che questo principio sia il buono, il sano, il sicuro lo prova il fatto che tutte le maggiori pinacoteche del mondo, dalla Galleria Nazionale di Londra alle più cospicue della Germania, dalle italiane a quelle americane di recente formazione, sono ordinate o si vanno

ordinando o riordinando per iscuole e per cronologia. La estetica ha la bellezza, la lieta vivacità e il vario splendore della onda marina, ma sull'acqua non si costruisce.

E in questa nostra Galleria [...] quadri sacri, alternati i ritratti che tanto piacquero a vostri artisti, dal Moroni nobilmente distinto, al frate della chiesa di Galgario, gagliardo nella espressione dei volti e nel colorito avvampante delle celebratissime lacche; ma paesaggi e vedute di città, e scene mitologiche e di costume, e animali e miscellanee di natura morta... di istrumenti, tutto quanto, cioè, piacque agli amatori durante più che quattro secoli, e fu decoro domestico: decoro domestico, ambito come oggi è spesso furioso argomento di commercio di fronte alla pazza offerta americana. Tale innegabile pregio della galleria di Bergamo viene appunto dal fatto che essa non è prodotta di spoliazioni o soppressioni ecclesiastiche e, diciamolo pure, di pirateria; ma prodotto della passione, del buon gusto e della patriottica generosità di parecchi mecenati. Perché nessuna città, io credo, può vantare un simile acervo di doni meravigliosi come le raccolte Carrara, Lochis, e Morelli, o cospicui come le raccolte Baglioni, Noli, Marenzi e quella topografica del Gaffuri, senza indugiare sulle minori offerte.

E Bergamo ne va superba e lieta, dirò col fecondo Passeroni, superba e lieta anche per i nomi di certi donatori, quello, ad esempio del conte Giacomo Carrara che volse l'anima e destino agli averi alla riabilitazione artistica di questa città incantevole, e quello di Giovanni Morelli, che strappò la critica di arte al cicaleccio accademico per portarla nel fertile campo dell'indagine tecnica.

Ora tanto tesoro di arte è stato messo in ordine, e conviene dire che la Commissaria, presieduta dal vigile spirito del conte Gianforte Suardi, ha ben adempiuto al dover suo. La galleria di Bergamo è una delle prime che lo straniero incontra scendendo nel nostro paese, di quelle appunto, che più delle altre, possono influire sul suo giudizio. [...]

Questi istituti di tutela artistica sono navi veleggianti nel mare della civiltà, e valgono anche essi a tener alto e difeso il prestigio di un paese. Seguiamo dunque con i nostri voti questa mirabile nave, che oggi si vara, piena di inestimabili tesori di bellezza e di gloria.⁹³

⁹³ L'inaugurazione delle gallerie riordinate dell'Accademia Carrara – I discorsi dell'on. Suardi e del comm. Corrado Ricci, "Gazzetta di Bergamo", giovedì 5 settembre 1912, anno 52, N. 208.

Con questo discorso, Ricci esplica in modo assolutamente eloquente le ragioni per le quali appariva essenziale scegliere un ordinamento didattico, rispetto a uno basato su canoni estetici. Si legge la necessità che gli ordinamenti siano regolati da criteri precisi, “concordemente afferrabili da chi studia”. Oltre agli studiosi, Ricci pensava ai giovani, agli amatori, ai curiosi e “al pubblico in genere”: riteneva che fosse responsabilità del museo venire in contro a questi pubblici così diversi, per accompagnarli nella visita aiutandoli a capire e a conoscere in modo chiaro e immediato. Quello che Ricci voleva era quindi un museo nel quale i visitatori potessero entrare e seguire da subito il filo del discorso, un discorso che si traduceva in un viaggio nella storia dell’arte e quindi nei suoi sviluppi, presentati necessariamente in ordine cronologico: il più coerente e sicuro. Questo era a parer suo l’unico modo per sfuggire ad esposizioni basate sul gusto personale di poche persone, che non può essere apprezzato o compreso da tutti. Inoltre Ricci accennava alla problematicità del fatto che ogni allestimento seppur disordinato e apparentemente insensato avrebbe potuto essere giustificato in nome di valori estetici.

Nel periodo compreso tra il 1893 e il 1904, Corrado Ricci, nel suo ruolo di direttore dei musei, intraprese un'interessante sperimentazione. La sua politica di riordino museale, come si evince anche dal suo discorso, era ispirata alle più moderne politiche museali europee e aveva lo scopo di rendere i musei accessibili a un pubblico più ampio, non solo agli esperti del settore. Per fare ciò, creò spazi espositivi innovativi, organizzando le sale in base a categorie tipologiche e iconografiche. Questa nuova disposizione diede vita a ambienti come le sale storico-topografiche e le sale dei ritratti.⁹⁴ La sala storico-topografica di Ricci era ispirata alla «raccolta congenera»⁹⁵ del Kunsthistorisches Museum di Vienna e aveva lo scopo di rendere il museo un ambiente integrato alla vita della città e del territorio in cui si

⁹⁴ S. Cecchini, *Musei parlanti. Corrado Ricci e la sfida di comunicare ad un ampio pubblico*, “Il capitale culturale”, VIII, 2013, pp. 51-68.

⁹⁵ C. Ricci, *La R. Galleria di Parma*, Parma 1896.

trovava, in modo tale che gli abitanti potessero percepirlo come parte della loro stessa realtà e storia, riconoscendo anche nelle opere i luoghi della loro vita. L'obiettivo di Ricci fu quindi quello di creare un punto di connessione tra gli spazi cittadini e le sale dei musei, un ponte tra il presente della vita quotidiana e il passato immortalato nelle opere d'arte.⁹⁶ La sala dei ritratti era mossa dallo stesso obiettivo. Era una sala «dedicata ai ritratti delle famiglie nobili che [avevano] influito in modo significativo sulla storia della città. [...]. Le opere d'arte parlano e quei volti raccontano la storia dei regnanti, e allo stesso tempo quella degli abitanti della città»⁹⁷. Nella presentazione di *Italia Artistica*, la collana di monografie illustrate ideata e diretta da Ricci tra il 1901 e il 1934, egli espresse la sua opinione sul modo in cui l'arte potesse parlare alle persone e raccontare la storia con le sue sole immagini, senza bisogno di ulteriori commenti. Questo «linguaggio delle cose» era per Ricci così concreto da poter essere completato – per il grande pubblico – con «pochi cenni di storia, di commenti o di riferimenti».⁹⁸ In effetti, nella sua collana volta a illustrare le città d'arte italiane, le immagini sono protagoniste, accompagnate solo da brevi commenti storico-artistici. Nella presentazione Ricci sottolineava, infatti, come il pubblico avesse sì bisogno della cultura ma anche da un tipo di apprendimento rapido e immediato, e che il modo migliore era quindi apprendere direttamente dalle immagini.⁹⁹

⁹⁶ S. Cecchini, *Musei parlanti. Corradi Ricci e la sfida di comunicare ad un ampio pubblico*, “Il capitale culturale”, VIII (2013), p. 51.

⁹⁷ *Ivi*, p. 57.

⁹⁸ C. Ricci, *Ravenna*, Collezione di monografie illustrate, “Italia artistica”, Serie I, Bergamo 1903.

⁹⁹ C. Cantelli, *Corrado Ricci: le radici estetico-antropologiche di una politica museale*, in *Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell'estetico*, 11(2), 2018, pp. 289-290.

Questa visione venne inizialmente implementata nella Galleria Reale di Parma e successivamente replicata nella Galleria Estense di Modena nella sua mostra temporanea dedicata all'arte antica senese¹⁰⁰ e nell'Accademia Carrara di Bergamo¹⁰¹.

Si può ripercorrere l'itinerario di Ricci osservando il catalogo¹⁰² da lui redatto e le fotografie di Luigi Angelini - custodite in formato digitale presso l'Archivio della Carrara - a partire dalla Sala I "Vestibolo" che corrisponde all'ambiente piccolo e con vetrate dell'ingresso, per proseguire nelle quattro Sale II, III, IV e V "Museo" che saranno quindi da individuare di seguito come i quattro ambienti al piano terra (senza considerare le due Barchesse adibite a sala del Consiglio, uffici di segreteria e casa del custode).

Probabilmente, da qui bisognava salire la scala principale fino al primo piano, dove si incontra la Sala VI "Raccolta storico-topografica di Bergamo", che purtroppo Ricci non descrive, né descrive la successiva Sala VII "Miniature, disegni e stampe", evidentemente quella adiacente, sempre nel braccio verso settentrione del primo piano.

A questo punto il catalogo annuncia la Sala VIII "Dipinti - Bergamaschi minori", dove sono sistemate diverse opere, in prevalenza di Cavagna e Talpino.

Segue a questo punto un "Passaggio dalla Sala VIII alla IX", dove erano sistemate due nature morte di Baschenis con strumenti musicali e una *Testa di giovine*, attribuito alla scuola di Fra Galgario¹⁰³. Dopo questo svincolo si entrava finalmente nel vivo della pinacoteca: la Sala IX "Fra' Vittore Ghislandi detto Frate di Galgario", con venti dipinti tra autografi, opere

¹⁰⁰ E. M. Stella, *Cronache da Siena: la Mostra dell'antica arte senese del 1904*, "Ricerche di Storia dell'Arte" 73, 2001, pp. 13-20; M. Civai, *L'invenzione del museo. Il Palazzo Pubblico e la Mostra dell'Antica Arte Senese del 1904*, in Cantelli, G., Pacchierotti, L. S. Pulcinelli, (a cura di), *Il segreto della civiltà. La Mostra d'Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, Siena 2005, pp. 41-49.

¹⁰¹ G. Valagussa, *L'ordinamento del 1912 della Galleria dell'Accademia Carrara*, in A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Milano 2008, pp. 248-271; *L'inaugurazione delle gallerie riordinate dell'Accademia Carrara – I discorsi dell'on. Suardi e del comm. Corrado Ricci*, "Gazzetta di Bergamo", giovedì 5 settembre 1912, anno 52, N. 208.

¹⁰² C. Ricci, *Elenco dei quadri dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo 1912.

¹⁰³ Oggi attribuito a Fra Galgario, *Ritratto di fanciullo*, olio su carta, 53 cm x 38 cm, Collezione Carrara, cat. 00643491.

di bottega e di allievi. Una grandiosa schiera di ritratti, disposti sulle tre pareti con almeno due registri, ben illuminati dalla grande finestra rivolta a nord, verso il giardino.

Seguiva poi il “Passaggio dalla Sala IX alla X”, ossia un corridoio stretto che oltrepassa il salone d'ingresso, affacciandosi sui balconcini della facciata, che era arredato con tre opere di ambito moroniano e una del Lolmo, prima del trionfo di pittura della Sala X.

La Sala X “Lotto - Cariani – Moroni” è infatti, come fa notare Valagussa¹⁰⁴, un indubbio colpo di genio di Corrado Ricci già addirittura nella formulazione dei tre nomi, quasi troppo grandi per un unico spazio, che facevano così presagire la grandezza della raccolta che si stava per ammirare. I quarantacinque dipinti che erano disposti su tre pareti, avendo sul quarto lato un uguale finestrone a nord, dovevano essere una sorta di impressionante dimostrazione di tensione formale, tra analogie e contrasti, in una disposizione che non seguiva del tutto né l'autografia, né la cronologia, malgrado le intenzioni dichiarate da Ricci. È la sala di tutto il percorso che conosciamo meglio, grazie alle fotografie di Luigi Angelini (fig.2 e 3). Ricci abbandona qui il percorso didattico, ma riuscendo comunque a creare un discorso su tutto il Cinquecento bergamasco e sul dialogo a distanza con Venezia.

La Sala XI “Previtali - Santa Croce”, con altri quarantadue pezzi, affiancava a Previtali e Santacroce, personaggi come Gian Giacomo Gavazzi e un buon numero di tavole genericamente assegnate ad “Antica scuola bergamasca”. L'ultimo scorcio di questo primo piano bergamasco, portava in modo del tutto coerente alle due sale allestite da Ponziano Loverini, con i dipinti più recenti¹⁰⁵. La Sala XII e la Sala XIII, entrambe dedicate agli “Artisti moderni”, contenevano 29 opere la prima e ben 47 la seconda, coprendo l'intero arco dell'Ottocento e il primissimo Novecento: da Andrea Appiani (1754-1817)¹⁰⁶ e Giuseppe

¹⁰⁴ G. Valagussa, *L'ordinamento del 1912 della Galleria dell'Accademia Carrara*, in A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Milano 2008, pp. 248-271.

¹⁰⁵ A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello – musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Museo d'Arte della Città di Ravenna, Ravenna, 2008.

¹⁰⁶ A. Ottino della Chiesa, *Appiani, Andrea*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Volume 3, Roma 1961, *ad vocem*.

Diotti (1779-1846)¹⁰⁷, Giovanni Carnovali detto il Piccio, Giacomo Trécourt e Cesare Tallone (1853-1967)¹⁰⁸, con una scultura, *La Primavera*, di Pietro Bernasconi, per finire con Loverini.

Arrivati qui, occorre che il visitatore tornasse indietro ripercorrendo le sale fino a quella di Fra' Galgario per uscire da lì su un pianerottolo della scala. La salita verso il piano superiore veniva accompagnata, come già avveniva nell'allestimento descritto nel catalogo del 1881, da una serie di affreschi staccati provenienti da chiese della città: undici numeri in tutto che conservano, non sappiamo se nelle stesse collocazioni, tutti gli otto strappi già presenti in precedenza, aggiungendone soltanto tre nuovi che sono il *Cristo portacroce*, di Giovan Battista Castello (fine XVsec.- 1569)¹⁰⁹, una *Vergine con le Marie*, attribuita a Cesare da Sesto (1477ca.-1523)¹¹⁰ e la *Deposizione*, assegnata a “Scuola lombarda del sec. XVI”, donata dal conte Giovanni Secco Suardo (1798-1873)¹¹¹.

Dalla sommità dello scalone si iniziava a questo punto il percorso del secondo piano, entrando prima nelle tre sale del braccio a settentrione dedicate ai “Quadri piccoli”, dove curiosamente Ricci si lascia andare a un raggruppamento per formato. Nella Sala XV “Pittori veneti del sec. XV”, ci si avviava a incontrare di nuovo una serie di trentaquattro capolavori. Qui svettavano le opere di Andrea Mantegna, Jacopo e Giovanni Bellini, Carlo Crivelli e Alvise Vivarini, Vittore Carpaccio e Giorgio Schiavone, Giovanni d'Alemagna (con due martirii di sante che allora si assegnavano a “Scuola veneta antica”) e il dossale con la firma falsa di Jacobello del Fiore. Insomma, tutto il secondo Quattrocento veneto, con i suoi massimi esponenti.

¹⁰⁷ R. Mangili, *Diotti, Giuseppe, ivi*, Volume 40, Roma 1991, *ad vocem*.

¹⁰⁸ M. Cavenago, *Tallone, Cesare, ivi*, Volume 94, Roma 2019, *ad vocem*.

¹⁰⁹ G. Rosso Del Brenna, *Castello, Giovanni Battista, detto il Bergamasco, ivi*, Volume 21, Roma 1978, *ad vocem*.

¹¹⁰ G. Bora, *Cesare da Sesto, ivi*, Volume 24, Roma 1980, *ad vocem*.

¹¹¹ S. Cecchini, *Secco Suardo, Giovanni, ivi*, Volume 91, Roma 2018, *ad vocem*.

La successiva Sala XVI “Pittori veneti dei secoli XVI-XVIII”, proseguiva il discorso geografico e cronologico con addirittura sessantadue opere, scalate sull'arco di tempo assai lungo che va da Tiziano a Francesco Guardi, o da Romanino a Tiepolo, passando per Zuccarelli, Pietro Longhi, Canaletto e molti altri (fig.4).

Il braccio settentrionale anche al secondo piano si concludeva con il terzo e ultimo ambiente, la Sala XVII “Emiliani - Liguri- Lombardi-Toscani e Umbri”, una sorta di mescolamento di tutto ciò che non è veneto, dal Quattrocento al Settecento, ma caratterizzato da un formato abbastanza piccolo. La sala conteneva ben ottantatré dipinti, tra i quali potrebbe apparire persino inutile individuare nuclei più significativi. Anche in questo caso osserviamo la foto riprodotta nell’articolo di Angelini: su un lato si vede una delle pareti brevi, centrata attorno al *San Sebastiano* di Raffaello, con altre opere dell’Italia centrale, mentre la parete lunga accanto ospita dipinti lombardi di primo Cinquecento, con Bergognone a far da fulcro tra Zenale, Boltraffio, Solario e così via (fig.5).

Ritornati indietro da queste tre fittissime stanze, ridisegnate in quella che fino a quel momento era stata la Galleria Lochis, si rientrava per l’ultimo tratto del percorso nella serie delle cinque sale disposte lungo la facciata principale dell'edificio. Le prime due, la Sala XVIII “Scuole varie italiane”, e insieme quella successiva, la Sala XIX “Scuole venete”, cioè il grandissimo ambiente con il vecchio lucernario, ripercorrevano sostanzialmente le fasi storico-artistiche già affrontate nelle tre salette precedenti, adottando l'unico criterio discriminante del maggior formato delle opere qui esposte. Non potendo contare qui neppure sulle foto di Angelini, non ci resta che immaginare una prima sala, con 46 opere, dominata dagli scomparti di polittico di Ambrogio Bergognone e dal gran trittico di Girolamo Giovenone.

Subito dopo troviamo la sala più solenne dell'intera esposizione, con 61 opere, dove trovano spazio due grandi trittici di Bartolomeo Vivarini, molti dipinti di scuola veneta

cinquecentesca e soprattutto le quattro imponenti tele di Mario Varotari, detto Padovanino, tre delle quali sono le copie dei *Baccanali* di Tiziano per lo Studiolo di Alfonso d'Este, già nella collezione di Cristoforo Orsetti a Venezia.

La successiva Sala XX “Quadri di pittori stranieri”, sistemata nel piccolo andito dietro al meccanismo dell'orologio che si trova in facciata, era posta a chiusura del percorso. Qui erano collocati addirittura 69 pezzi - tra i quali però anche alcuni quadri di piccole dimensioni – che testimoniavano il gusto di Carrara e Lochis, (ma anche di Baglioni e Noli Marenzi), che si spingeva ben oltre i confini della Repubblica veneta, raggiungendo le Fiandre, la Spagna, l'Olanda e la Francia. Prevalgono in questa parte i paesaggi e le battaglie, insieme numerosi ritratti e scene di interni.

Finiva qui il nuovo ordinamento di Corrado Ricci, prima delle due ultime sale che non aveva potuto modificare: quelle dedicate già da vent'anni alla collezione Morelli, cioè la XXI e la XXII della nuova sistemazione: le ultime due della serie in facciata, dove la collezione del grande conoscitore rimaneva intatta.

Il visitatore, che ormai era qui giunto alla fine del suo percorso, doveva dunque ripercorrere a ritroso le ultime sale per raggiungere di nuovo lo scalone e da lì ridiscendere verso l'uscita. Sarebbe da considerare qualche aspetto dell'arredo delle sale. Le foto, già più volte citate, dell'articolo di Angelini, mostrano ambienti con pareti abbastanza scure, con dipinti collocati nelle loro cornici museali genericamente ottocentesche. (fig.2-5). Angelini evidenzia un “unico elemento superstite di uno sforzo più puntuale” in un oggetto che se davvero risale all'allestimento del 1912, sarebbe molto interessante. Si tratta di un supporto lavorato in legno scuro, su cui si innesta una teca girevole adatta a esporre una piccola anconetta centinata in rame, dipinta su entrambe le facce con l'*Adorazione dei Magi e Gesù giudicato*, di Francesco Bassano (1549-1592)¹¹², sistemata secondo il catalogo nella Sala XVI. Non è

¹¹² L. A. Vinco Da Sesso, *Dal Ponte, Francesco, il Giovane, detto Bassano*, in Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 32, Roma 1986, *ad vocem*.

del tutto certo che la teca sia stata realizzata in occasione del nuovo allestimento e potrebbe essere forse anche più antica, ma quasi certamente è del momento dell'allestimento Ricci la base adatta a collocarla ad altezza occhi nel centro della stanza. E anche le cornici dei dipinti, eliminate e sostituite nel nuovo allestimento della metà degli anni cinquanta, risultano invece oggi assai più adatte ed eleganti, se restaurate, di quelle più moderne.

Alla fine però di tutta questa operazione piuttosto complessa rimarranno solo delle indirette conseguenze positive, come l'incremento importante delle donazioni nei due decenni successivi (Marenzi, Pisoni, Ceresa, ecc.) e soprattutto la decisione di un consistente ampliamento dell'edificio nella prosecuzione del braccio settentrionale, con quattro nuove sale, pronte nel 1930. Con il catalogo di quest'ultimo allestimento, firmato ancora da Ricci nel 1930, si vedono però rimescolate in modo non del tutto comprensibile, le decisioni adottate nel 1912.¹¹³

¹¹³ G. Valagussa, *L'ordinamento del 1912 della Galleria dell'Accademia Carrara*, A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Milano 2008, p. 271.



Figura 2 La Sala X "Lotto - Cariani - Moroni" dell'allestimento del 1912, Archivio dell'Accademia Carrara. Si riconoscono da sinistra: Giovan Battista Moroni con *Ritratto di gentildonna trentenne*, *Ritratto di Isotta Brembati Grumelli*, *Ritratto di un podestà*, *Ritratto di Paolo Vidoni Cedrelli*; Busi Giovanni detto Cariani con *I musici* e la *Madonna Baglioni*, Lorenzo Lotto con *Ritratto di Lucina Brembati*, *Sacra famiglia con Santa Caterina di Alessandria*, *San Domenico resuscita Napoleone Orsini*, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, *Lapidazione di Santo Stefano* e il *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria con il donatore Niccolò Bonghi*.



Figura 3 La Sala X "Lotto - Cariani - Moroni" dell'allestimento del 1912, Archivio dell'Accademia Carrara. Si riconoscono da sinistra: Giovan Battista Moroni con *Ritratto di Bernardo Spini* e *Ritratto di Pace Rivola Spini*, *Ritratto di una bambina di casa Redetti*, *Ritratto di sacerdote*, *Ritratto di vecchio seduto*, *Ritratto di vecchio*, *Ritratto d'uomo con barba*; Lorenzo Lotto con il suo *Ritratto di giovane*; Cariani con *Ritratto di Giovanni Benedetto Caravaggi*.

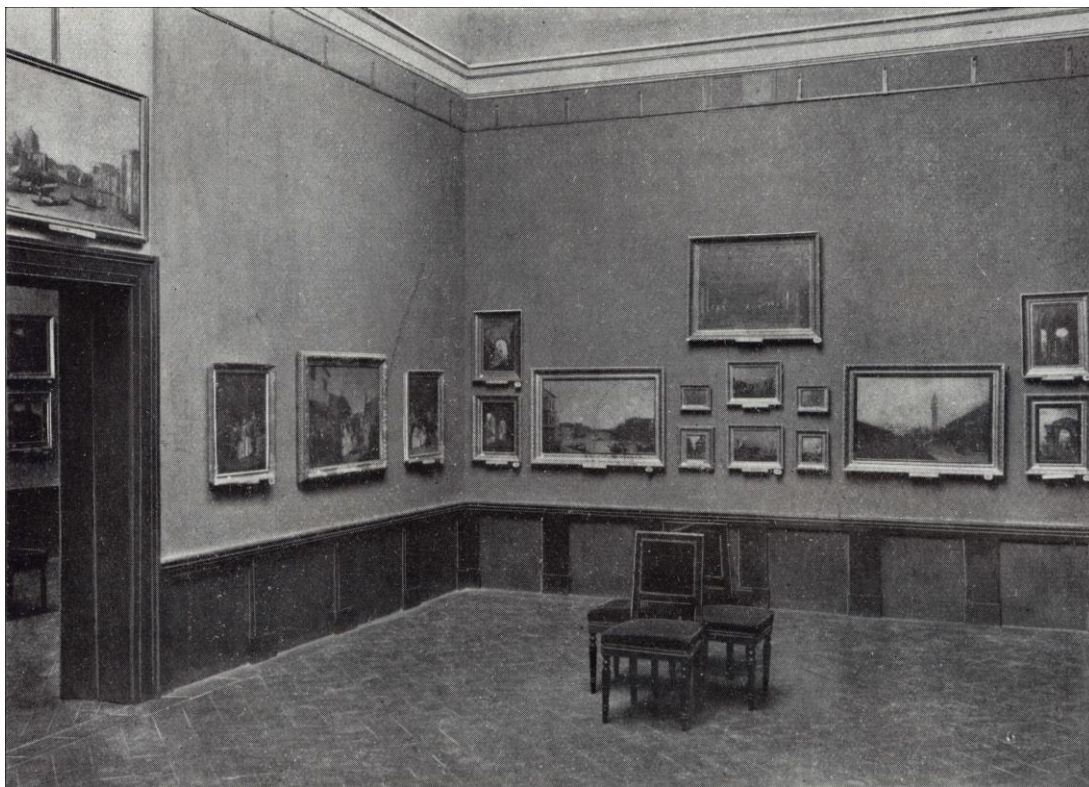


Figura 4 Sala XVI "Pittori veneti dei secoli XVI-XVIII" dell'allestimento del 1912, Archivio dell'Accademia Carrara. Riconosciamo *Il Ridotto* e *Il baciavano* di Pietro Longhi; *Il Canal Grande da Ca' Foscari verso il ponte di Rialto* di Canaletto; *Ricevimento in villa Widmann a Bagnoli* di Andrea Pastò; la *Veduta di piazza San Marco* di Francesco Guardi.



Figura 5 La Sala XVII "Emiliani - Liguri- Lombardi-Toscani e Umbri" nell'allestimento del 1912, Archivio dell'Accademia Carrara. Da sinistra si riconoscono: *Bergognone*, *Madonna che allatta il Bambino*; *Madonna che allatta il Bambino* di Boltraffio; *Zenale con Madonna che allatta il Bambino*; *Ecce Homo* di Solario; *Natività* di Perugino e bottega; *San Sebastiano* di Raffaello.

2.2 L'allestimento di Fernanda Wittgens, 1953

Fernanda Wittgens (1903 –1957)¹¹⁴ è stata una figura di spicco nell'ambito della storia dell'arte e della museologia in Italia. Pioniera in vari ambiti, è stata la prima donna in Italia ad assumere la carica di direttore di un prestigioso museo, la Pinacoteca di Brera. Nel 2014 il suo impegno e la sua dedizione nella lotta contro il nazi-fascismo sono stati riconosciuti con l'inclusione tra le Giuste tra le Nazioni.

Il suo nome è indissolubilmente legato a quello della Pinacoteca di Brera dove viene assunta nel 1928 come "operaia avventizia", per diventare assistente del Direttore Ettore Modigliani (1873-1947)¹¹⁵ nel 1931 e ispettrice nel 1933. Nel 1940 Wittgens vince il concorso per la direzione della Pinacoteca di Brera, diventando la prima donna direttrice di un importante museo italiano. La sua fama si deve soprattutto al suo impegno nella salvaguardia delle opere d'arte dalla distruzione dovuta ai bombardamenti del 1943 e dalle requisizioni naziste. Nel 1944 viene arrestata per la sua attività antifascista e condannata a quattro anni di prigione ma, rilasciata pochi mesi dopo, diventa nel 1945 pro-direttore e commissario per l'Accademia delle Belle Arti di Brera, contribuendo alla ricostruzione del museo. Nel 1946 affianca Modigliani nella ricostruzione della Pinacoteca, portata a termine nel 1950 e diventa soprintendente nel 1947. Nel 1951, inizia una rivoluzionaria attività didattica ed espositiva nella Pinacoteca ricostruita e riesce a convincere il Comune di Milano ad acquistare la *Pietà Rondanini* di Michelangelo¹¹⁶. Nel 1955 istituisce una sezione didattica e riceve una medaglia d'oro per le azioni svolte in soccorso agli ebrei perseguitati. Nel libro intitolato "Sono Fernanda Wittgens" curato da Giovanna Ginex viene raccontata la vita della prima donna direttrice di un museo, con resoconti dettagliati del suo intenso lavoro alla Pinacoteca

¹¹⁴ *Fernanda Wittgens* in Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte, 2007, *ad vocem*; Giovanna Ginex (a cura di), *Sono Fernanda Wittgens. Una vita per Brera*, Milano 2018; per una bibliografia vedi p. 37.

¹¹⁵ *Modigliani, Ettore* in Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte, Bologna 2007, *ad vocem*.

¹¹⁶ *Pietà Rondanini*, scultura in marmo, 70 x 73 x 196, Coll. Di sculture del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco.

di Brera. Nelle sue pagine leggiamo quella che fu una delle mete principali da lei perseguite, realizzare cioè un «Museo “vivente” in continuo progresso»¹¹⁷. Di “museo vivente” aveva parlato già negli anni Trenta lo storico dell’arte Henri Focillon, protagonista francese dei dibattiti intorno ai musei, il quale dichiarava: «L’essentiel, c’est qu’un musée soit vivant» e ancora «S’il doit avoir part à la vie morale d’une génération, il faut qu’il commence par vivre lui-même, et la vie, c’est moins s’accroître que se renouveler et rester jeune»¹¹⁸. Museo vivo non significava solo un museo ricco di iniziative attraverso le quali riesce a parlare a tutti, ma anche in grado di crescere seguendo gli sviluppi della storia dell’arte, per valorizzare artisti e scuole prima scarsamente considerati, nonché gli sviluppi della società stessa. Questa idea dinamica presupponeva un incremento della collezione ottenuto attraverso donazioni e acquisizioni¹¹⁹. Possiamo immaginare che Wittgens, la quale aveva fatto della creazione di un “museo vivo” la sua missione, avesse a cuore il rinnovamento di un museo prezioso come l’Accademia Carrara ma, benché vi si sia dedicata con passione, nelle pubblicazioni a lei dedicate non viene mai approfondito (e spesso mai menzionato) il lavoro svolto a Bergamo negli anni Cinquanta.

Come abbiamo già accennato, il primo dopoguerra costrinse la Carrara a sopravvivere come poteva, senza poter usufruire dei fondi pubblici che erano stati stanziati per i musei bombardati o danneggiati dalla guerra. Inoltre, va ricordato che all’epoca l’Accademia Carrara era ancora una fondazione privata. Le cose cambiarono solo nel 1947, grazie agli accordi – proposti dalla stessa Wittgens - con la Direzione del Kunsthaus di Zurigo che organizzò una mostra di “Tesori d’Arte di Lombardia” per la quale la maggior parte delle opere (sessantaquattro) fu prestata dall’Accademia Carrara, garantendole così entrate

¹¹⁷ G. Ginex (a cura di), «Sono Fernanda Wittgens». *Una vita per Brera*, Milano 2018, p.106.

¹¹⁸ H. Focillon, *La conception moderne des musées*, in *Actes du Congrès d’Histoire de l’Art* (Paris 26 septembre – 5 octobre 1921), Parigi 1923-1924, I: Communications presentées aux première et troisième sections du congrès, 1923, p. 91; Sul pensiero di Focillon si veda: A. M. Ducci, *Focillon e il museo, nel contesto*, in M. B. Failla, F. Varallo (a cura di) 2020.

¹¹⁹ G. Ginex (a cura di), «Sono Fernanda Wittgens». *Una vita per Brera*, Milano 2018, p.106.

significative¹²⁰. Inoltre, il Presidente della Commissione Carrara di allora, l'architetto Luigi Angelini, ottenne dal Ministero della Pubblica Istruzione i finanziamenti per restaurare tetti e lucernari di tre sale della Pinacoteca. Come ricorda lo stesso Angelini¹²¹, riviste e giornali dell'epoca invocavano un nuovo riordino per la Carrara, più moderno, che si discostasse dal carattere delle vecchie quadreterie con le opere accostate e disposte su più file, richiamando ciò che stava succedendo in città come Pisa, Milano, Napoli, Venezia e Firenze. In effetti, in un articolo del 1949 dal titolo "I Musei si vestono a nuovo", il critico d'arte Marco Valsecchi riassume le condizioni dei musei italiani che, dopo il duro colpo inferto dalla guerra, si apprestavano – seppur con lentezza - a riaprire le porte al pubblico per mostrarsi restaurati e riordinati. Egli manifestava la necessità di «approfittare del ritorno delle opere dai rifugi di guerra per una sistemazione, fra l'altro, attuata con criteri moderni, non più di erudizione, per cui le sale apparivano sovraffollate come magazzini d'antiquario, secondo i gusti ottocenteschi, ma qualitativi, tali da sfollare le gallerie e permettere un maggior godimento delle opere maggiori, sia rinnovando gli arredamenti e le illuminazioni, sia accostando tra di loro coteste opere non solo per ragioni di numerazione.»¹²² Valsecchi prendeva come esempio proprio la pinacoteca dell'Accademia Carrara per descrivere una «fastidiosa impressione di saturazione, di affastellamento, che proviene da quelle sale male illuminate, strette, con tappezzerie stinte, i quadri messi uno addosso all'altro e, spesso, su due o tre file sovrapposte [...]»¹²³ Durante la Giornata di Studi promossa dalla Rete dell'800 Lombardo e resa disponibile on-line dalla Fondazione Brescia Musei¹²⁴, il dott.

¹²⁰ *Il nome di Bergamo s'impone alla Mostra dei tesori d'arte a Zurigo*, "Eco di Bergamo", 15 novembre 1948, Archivio Luigi Angelini, ritaglio di giornale, faldone 106.

¹²¹ L. Angelini, *Il nuovo ordinamento della pinacoteca della Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo*, in *Musei e Gallerie d'Italia*, "Bollettino dell'Associazione Nazionale dei Musei italiani", 1957, p.25.

¹²² M. Valsecchi, *I Musei si vestono a nuovo, Le gallerie d'arte italiane, quasi tutte rinnovate, attendono i turisti dell'Anno Santo*, 29 settembre 1949, Archivio Luigi Angelini, ritaglio di giornale.

¹²³ *Ivi*.

¹²⁴ *Giornata di Studi promossa dalla Rete dell'800 Lombardo. Museo del Risorgimento*, Fondazione Musei Brescia, giornata II, 13 ottobre 2023, <<https://www.youtube.com/watch?v=jeZEL7lbVPI&t=860s>>, intervento del dott. P. Plebani, minuto 0:00-32:00 (consultato il 05/02/2024).

Paolo Plebani, attuale conservatore presso l'Accademia Carrara, presentava la sua ricerca (ancora in corso) sull'allestimento Wittgens. Nel farlo citava Angelini che, nel suo testo dedicato dal titolo *Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo: il suo passato e il suo avvenire* pubblicato nel 1950 scriveva: «Nuove visioni sul valore educativo dell'opera d'arte, rinnovati intendimenti sull'assestamento dei Musei e delle Pinacoteche, nuovi concetti sulle attrattive che le gallerie debbono presentare perché il pubblico meglio le frequenti e le apprezzi, hanno imposto modifiche e norme di ordinamento ormai divenute da alcuni anni necessità per adattarsi allo spirito dei tempi. Gli esempi prima americani e poi dei maggiori musei europei e recentemente di parecchie gallerie italiane hanno mutato il concetto della tradizionale quadreria ove opere insigni, per sola ragione cronologica, si accostavano ad opere di minor valore e di limitato pregio, ed ove l'eccessivo addensamento nuoceva alla educazione del gusto del pubblico e particolarmente alle nuove generazioni»¹²⁵. Nel 1934 si era tenuta a Madrid una celebre conferenza¹²⁶ in cui venivano riassunti e discussi i principali temi della museografia dell'epoca che vedeva una diffusa volontà di rinnovare il museo "di ambientazione" derivato dall'Ottocento.¹²⁷ Il recente riordino del Prado aveva infatti messo in atto molti moderni criteri museologici e museografici quali il doppio percorso, la selezione delle opere, le sale con i dipinti "secondari" messi a disposizione per gli studiosi e l'utilizzo della luce naturale. L'architetto Clarence Stein (1882-1975)¹²⁸, nella sua relazione alla Conferenza di Madrid, aveva focalizzato l'attenzione proprio sul ruolo

¹²⁵ L. Angelini, *Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo: il suo passato e il suo avvenire*, 1950.

¹²⁶ Sulla conferenza di Madrid, intitolata *Museographie. Architecture et aménagement des Musées d'Art*, e i cui atti sono pubblicati in *Museographie 1935*, vedi: M. B. Failla, F. Varallo (a cura di), *Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934, un dibattito internazionale*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino 26-27 febbraio 2018), Genova 2020; in particolare sulla presenza italiana: G. Kannés, *Vittorio Viale e la partecipazione italiana alla Conferenza internazionale di museografia di Madrid del 1934*, "Studi e notizie. Palazzo Madama", a. II, 2011-2012, pp. 70-79; M. Nezzo, *La partecipazione italiana al convegno di Madrid: spunti e riflessioni*, in M. B. F. Failla, Varallo 2020, pp. 23-31.; S. Cecchini, *La museografia negli anni Trenta: a Madrid una mostra, un manuale, l'ombra del conflitto*, in M. B. F. Failla, Varallo 2020, pp. 235-248.

¹²⁷ M. T. Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano-Torino, 2018, p.156.

¹²⁸ The Columbia Electronic Encyclopedia, Columbia University Press, 6th ed. 2024, *Stein Clarence*.

della luce che egli considerava al pari degli altri elementi della composizione architettonica, dichiarando che era perciò impossibile separare la progettazione del museo da quella del sistema illuminotecnico. Con i rallentamenti dovuti alla guerra, i principi affermati a Madrid ci misero quasi vent'anni per affermarsi sulla museografia italiana e, come vedremo, furono al centro della trasformazione della Carrara. I musei dovevano aggiornarsi su diversi aspetti: creare locali più semplici e raccolti, alleggerire le pareti ed evitare l'affollamento di opere, sostituire le vecchie tappezzerie con tinteggi di tonalità chiare, realizzare un percorso logico che assecurasse i criteri di ordinamento e studiare al meglio le condizioni di illuminazione fruttando più il possibile la luce naturale. Oltre a ciò, nasceva l'esigenza di creare nuovi spazi utili come laboratori per il restauro delle opere, sale per organizzare esposizioni temporanee, sale per lo studio e per ospitare conferenze... insomma tutto ciò che potesse rendere il museo un luogo più "vivo".¹²⁹ Fu proprio Milano - luogo in cui musei erano stati maggiormente colpiti dalla guerra - una delle città che nei primi anni Cinquanta manifestarono le più significative proposte in ambito museografico. La Pinacoteca di Brera aveva riaperto nel 1950, con una ristrutturazione diretta da Ettore Modigliani, Piero Portaluppi e Fernanda Wittgens. Il museo si presentava con pareti chiare e libere, opere disposte su un solo registro e dotate di nuovi sistemi di illuminazione ma con pavimenti in marmo che conferivano agli spazi un'eleganza solenne. Gli stessi principi furono seguiti da Wittgens nel riordino del Museo Poldi Pezzoli e poi a Bergamo.

Tra il 1947 e il 1949 venne stabilito che il principale intento nella modifica dell'allestimento della Carrara fosse proprio quello di rarificare la disposizione delle opere per alleggerire lo sguardo sulle sale, dando loro un aspetto più moderno e in linea con i cambiamenti che avvenivano in quegli anni. A questo scopo si pensò a un progetto di massima che prevedeva l'aggiunta di tre sale al secondo piano, collegando con un cavalcavia gli spazi del fabbricato

¹²⁹ M. T. Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano-Torino, 2018, p.162.

che ospitava la Scuola. Nel frattempo era stata creato un Comitato per il riordino della pinacoteca che ben rispecchia la virtuosa collaborazione tra storici dell'arte, architetti e ingegneri che caratterizzò la museografia italiana del secondo dopoguerra. Esso era costituito da Paolo d'Ancona, Alberto dell'Acqua, Angela Ottino della Chiesa, Giovanni Pandini, Luigi Angelini, Achille Locatelli Milesi, Nestorio Sacchi, Pietro Portaluppi e Fernanda Wittgens.¹³⁰ Di quest'ultima abbiamo un discorso tenuto nel salone della Camera di Commercio a Bergamo per iniziativa dell'Università Popolare pubblicato sul quotidiano locale "Eco di Bergamo" il 16 maggio 1953, dunque due mesi prima dell'apertura delle sale rinnovate. Wittgens dichiarava così le intenzioni del nuovo intervento:

*L'opera che noi dobbiamo svolgere è delicatissima, e di questa opera ho voluto parlare perché tutti i bergamaschi avessero la certezza che sarà affrontata con grande cautela e profondo amore e profondo studio. [...] Si tratterà di mettere in luce i tesori di queste raccolte, così che lo stupendo Giambellino trovi giusta sistemazione fra le opere del suo periodo, ed anche l'austero ed architettonico Foppa, lo splendido Antonello, il cui possesso ci è invidiato da tutto il mondo. Nulla però verrà distrutto dell'atmosfera raccolta che attualmente definisce il carattere della Carrara. Nessun esperimento verrà tentato, stiano tranquilli i bergamaschi [...] che nel riordinamento le gemme della raccolta risulteranno più preziose e meglio collocate.*¹³¹

In questo discorso dichiarava soprattutto l'intento di riordinare le opere in modo che fossero coerentemente sistemate in ordine cronologico e singolarmente valorizzate. Come vedremo però, alcune affermazioni di Wittgens riguardo l'atmosfera raccolta che caratterizza il museo, risultano smentite.

Prima degli interventi di Wittgens, il museo si trovava nella forma datagli da Corrado Ricci con i suoi due riordinamenti negli anni 1912 (analizzato nel capitolo precedente) e 1924 e

¹³⁰ L'esatta composizione del comitato è poco chiara, poiché l'Angelini riporta alcuni nomi mentre gli altri articoli reperibili nella Biblioteca Angelo Mai e nell'Archivio Luigi Angelini ne riportano di diversi. Ho scelto così di inserire tutti coloro a cui viene attribuito un ruolo in queste operazioni.

¹³¹ *Come apparirà all'UNESCO la nostra Accademia Carrara, La storia delle origini della "Carrara" e del mecenatismo illuminato del suo fondatore, Il riordino della Pinacoteca che è la più importante raccolta privata del mondo*, "Eco di Bergamo", 16 maggio 1953, Biblioteca Angelo Mai.

presentava al primo piano nove sale per tutte le opere degli artisti bergamaschi, al secondo piano dieci sale per gli artisti non bergamaschi delle raccolte Carrara, Lochis e del lascito Morelli, quest'ultimo ancora in due sale dedicate. Per le tendenze della critica d'arte contemporanea sorgeva ora l'esigenza di evitare nette separazioni fra artisti e scuole, costruendo piuttosto un percorso logico e coerente che fondesse le raccolte sotto un unico ordine cronologico. L'unico ostacolo a questo intento consisteva nelle indicazioni testamentarie di Morelli, il quale voleva la sua collezione separata dalle altre, ma questo problema fu in parte risolto trovando un accordo con Mario Frizzoni - custode della raccolta - che acconsentì allo spostamento di alcuni dipinti. Nel 1952 si deliberò, in accordo fra Fernanda Wittgens (Soprintendente alle Gallerie), la Commissaria Carrara e gli Enti Cittadini, un rinnovo totale delle vecchie sale del secondo piano, con l'aggiunta di lucernari e impianti di riscaldamento e illuminazione.

Il 13 luglio 1953 in occasione della seduta di chiusura del Congresso dell'ICOM (International Council of Museums) tenutasi proprio a Bergamo, viene inaugurata la Carrara riordinata alla presenza di oltre cento rappresentanti di 24 nazioni. Dell'evento abbiamo un ampio resoconto pubblicato sul «Giornale del Popolo» di lunedì 13 luglio 1953 dove la riapertura viene definita come «il primo passo sulla via della rinascita dell'Accademia Carrara»¹³². In effetti, le sale visitate il 13 luglio dai componenti dell'I.C.O.M. erano soltanto tre sale “campione” che erano in un certo senso provvisorie, una sorta di piccola mostra dimostrativa allestita per l'occasione. L'autore dell'articolo in questione ne descrive l'impressione in questo modo:

Le pareti – chiarissime – fiaccano i colori di molti pezzi: la lettura di alcuni testi pittorici che si è, pensiamo, ritenuto di render più agevole diventa invece più difficile per le corniciature semplicissime e semplicistiche, e per i vetri delle custodie. A nostro avviso quindi la soluzione adottata, se può

¹³² L. G., *Il primo passo*, “Giornale del Popolo”, 13 luglio 1953, Archivio Angelo Mai, Bergamo, p. 3.

essere eccellente per alcuni dipinti diventa per altri dannosa: ciò discende, presumibilmente, dalla convinzione che i Primitivi sian tutti riducibili ad una esigenza di lettura uniforme, sotto l'angolo di vista d'una nudità, d'una assenza di ambiente e di atmosfera che in realtà non si può accettare senza molti distinguo: accettarla per il Vivarini significa non poterla accettare per il Foppa [...]. Quel che preme è sapere se – per prima cosa - tutto ciò resterà immutato: e ancora se, nelle sale che seguiranno [...] assisteremo allo stesso spirito iconoclasta e purista a un tempo. Certo l'ideale sarebbe costituito dalla possibilità di adoperare cornici dell'epoca (solo, però, se realmente belle se no è preferibile una imitazione onesta) [...]. Ordinamento a parte è certo che le sale nuove, molto migliori per illuminazione e via dicendo, non hanno possibilità – soprattutto se verranno impiegate tinte come quelle usate – di offrire alcunché di personale e di caldo, di intimo. [...] il rapporto fra ambiente e quadro [...] è un rapporto puramente spaziale, non è più un rapporto affettuoso e spirituale, così come è stato, in gran parte, mantenuto al Poldi Pezzoli. [...] solo vorremmo che le nuove [sale] potessero conservare qualcosa del vecchio spirito «borghese e illuminato» che mosse il Carrara.¹³³

Questo articolo ci offre una testimonianza diretta dell'effetto che le nuove visioni della museografia potevano suscitare su un visitatore abituato a stanze colorate, calde, probabilmente più simili a quei salotti borghesi cui si fa riferimento, arricchiti dalle sontuose cornici Settecentesche. L'allestimento diretto da Wittgens dunque, seppur appena agli esordi, aveva sicuramente adempiuto allo scopo di creare spazi più ariosi e “puliti” ma con il risultato di apparire freddi, poco accoglienti e incapaci di creare quell'atmosfera che i visitatori locali desideravano trovare, un'atmosfera che li trasportasse nel passato.

Le tre sale al secondo piano ospitavano pezzi significativi del Tre e Quattrocento: su pareti molto chiare e luminosissime grazie agli ampi lucernari, i quadri erano collocati in cornici «schematiche»¹³⁴, alternandosi secondo i criteri di una «museografia nuova, senza

¹³³ *Ivi.*

¹³⁴ *La visita all'Accademia – I lavori a Palazzo della Ragione – A Trescore per gli affreschi del Lotto*, “Giornale del Popolo”, Archivio Luigi Angelini, 13 luglio 1953. p.3.

distinzioni di scuole e di riferimenti»¹³⁵. Evidentemente l'autore non aveva considerato che il riferimento di queste sale era dettato dall'ordine cronologico che stava a cuore a Wittgens, o comunque, questo ordinamento non lo soddisfaceva, non era sufficiente. Con gli occhi di una fruitrice museale del ventunesimo secolo, viene spontaneo comprendere questo punto di vista per via dell'assenza, all'epoca, di cartellini e testi esplicativi. Il visitatore, seppur s'intendesse di arte, poteva avere difficoltà nel comprendere il pensiero che stava dietro alla collocazione delle opere che solo apparentemente erano prive di "distinzioni" e "riferimenti".

Nei due anni successivi i lavori proseguirono con la sistemazione del secondo braccio della Pinacoteca, destinato ad accogliere le opere del Sei e Settecento, escludendo completamente l'Ottocento. Come nella Galleria Nazionale di Siena, che grazie al suo celebre riallestimento veniva posta come paragone cui aspirare da storici e giornalisti, la pinacoteca Carrara presentava allora le opere considerate più rappresentative raggruppate tutte al secondo piano del Palazzo, dove i nuovi lucernari distribuivano una generosa quantità di luce dall'alto (fig. 7 e 8). Rimaneva ancora da riordinare il primo piano, destinato ai dipinti "minori" di scuole italiane e degli artisti bergamaschi distribuiti in sei sale, cui aggiungere le opere di scultura e di altro genere. Possiamo osservare l'allestimento frutto della direzione Wittgens grazie alla descrizione che ne dà Luigi Angelini nella sua pubblicazione sul Bollettino dell'Associazione Nazionale dei Musei italiani del 1957¹³⁶, corredata dalle preziose fotografie che costituiscono l'unica testimonianza visiva del museo dell'epoca (fig.7-10) Le sale vengono presentate da Angelini in ordine cronologico e di esposizione. Se lo confrontiamo con un opuscolo reperibile all'Archivio Angelo Mai dal titolo "Elenco delle

¹³⁵ *Ivi.*

¹³⁶ L. Angelini, *Il nuovo ordinamento della pinacoteca della Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo*, in *Musei e Gallerie d'Italia*, "Bollettino dell'Associazione Nazionale dei Musei italiani", 1957, pp. 10-13.

opere esposte”¹³⁷ e datato 1958 (l’anno successivo rispetto alla pubblicazione di Angelini), otteniamo un ordinamento pressoché identico. Se questi due documenti sono effettivamente gli unici a disposizione di chi voglia ricostruire l’allestimento avviato sotto la guida Wittgens, conviene a questo punto far riferimento al secondo, più completo per l’indicazione delle singole opere. Ho deciso pertanto di trascrivere l’elenco dell’opuscolo, consultabile in appendice.

Confrontando questa lista con le opere esposte oggi, emerge che i dipinti che accomunano i due musei sono una scarsa trentina. Ciò fa riflettere sulla grandezza del patrimonio della Carrara e sui cambiamenti delle scelte espositive oltre che del costante incremento della raccolta. Già a colpo d’occhio è possibile notare la suddivisione per contesti, epoche e soggetti. Angelini spiega che le sale, curate dagli architetti Portaluppi e Sacchi, vennero costruite secondo i caratteri consueti degli allestimenti contemporanei: i pavimenti erano al centro in legno con decorazione a spina di pesce, mentre lungo i bordi delle pareti correvano ampie strisce in marmo. Sotto di essi era stato impiantato il riscaldamento a serpentina e sopra, i soffitti piani presentavano i lucernari centrali. I muri erano stati ripuliti dalla precedente suddivisione data da un bordo ligneo alla base, le pareti colorate nella fascia alta a ospitare i dipinti e il superiore muro bianco, come possiamo vedere nelle fotografie del 1933¹³⁸(fig.6). Infine, a detta di Angelini¹³⁹, le tinte utilizzate per le pareti ora libere mantenevano dei toni chiari ed erano armonizzate sala per sala con l’insieme delle opere che dovevano ospitare. Possiamo quindi immaginare che l’effetto delle prime sale Wittgens considerato da alcuni troppo freddo fosse stato intiepidito con delle tinte che, seppur chiare,

¹³⁷ *Gallerie dell’Accademia Carrara di Bergamo. Elenco delle opere esposte*, 1958, Archivio Luigi Angelini, faldone 106 cartella 1061.

¹³⁸ Archivio dell’Accademia Carrara.

¹³⁹ L. Angelini, *Il nuovo ordinamento della pinacoteca della Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo*, in *Musei e Gallerie d’Italia*, “Bollettino dell’Associazione Nazionale dei Musei italiani”, 1957, pp. 10-13.

dovevano rendere gli ambienti più accoglienti e gradevoli e valorizzare le opere con i loro stessi toni.

Nel 1957 erano dunque esposte 318 opere distribuite nelle quindici sale al secondo piano. Calcolando che a queste sarebbero stati aggiunte le opere “minori”¹⁴⁰ insieme alle sculture, i bronzi, le miniature e le ceramiche che andavano collocati nelle sette sale del primo piano, si arrivava ad esibire un totale di quasi cinquecento pezzi. Considerando che nell’ordinamento di Ricci le opere esposte erano 705, possiamo considerare l’intento di sfoltire le sale largamente raggiunto.

I lavori avviati nel ’52 da Fernanda Wittgens sono in realtà stati portati avanti per diversi anni e da diverse Commissioni, tanto che sui giornali del 1962 si festeggiava la riapertura della Pinacoteca con i lavori finalmente portati a termine e “le venticinque sale pronte per essere presentate al Presidente della Repubblica”¹⁴¹. Il merito di quest’ultimo lavoro veniva attribuito a una Commissione appositamente istituita, presieduta dall’allora Presidente dell’Accademia, Ippolito Pipia, da Franco Russoli della Soprintendenza alle Gallerie della Lombardia, dal restauratore Mauro Pelliccioli, dall’architetto Luigi Angelini e dai pittori Trento Longaretti e Sandro Pinetti. Le testimonianze relative a questa ultima apertura della Pinacoteca rivelano però che si era ripresentato l’iniziale problema del sovraffollamento. Sull’*“Eco di Bergamo”*, alla data 15 settembre, Umberto Ronchi scriveva «Taluno potrà forse osservare che le nuove sale risultano particolarmente affollate di quadri. Ciò in parte è vero; tuttavia bisogna tener conto che non si poteva continuare a lasciare nei depositi quadri che erano stati donati per essere esposti, conosciuti e studiati. E fra questi, molti avevano particolare valore. Per questo non condividiamo l’indirizzo seguito dalla Commissione e non meno opportuno troviamo che la Commissione [...] abbia provveduto a collocare in corridoi

¹⁴⁰ *Ivi*.

¹⁴¹ *La Carrara rinata a nuovo lustro, Felice realizzazione*, “Eco di Bergamo”, 15 settembre 1962, Archivio Luigi Angelini, faldone 106, ritaglio.

ed in ambienti diversi, tutti quei quadri, che, pur non figurando nelle gallerie e nelle nuove sale, possono tuttavia rappresentare motivo di ricerca da parte degli studiosi.»¹⁴² Inoltre Ronchi esprimeva l’augurio – già espresso da Pipia - della costruzione di un nuovo edificio riservato alla Galleria d’Arte Moderna, per consentire lo sviluppo nel tempo del museo che non ospitava ancora nessun’opera del Novecento. Ancora una volta è Luigi Angelini a fornirci una descrizione delle nuove sale dell’Accademia Carrara a distanza di quattro anni dalla sua pubblicazione su Musei e Gallerie d’Italia. Nel suo lungo articolo sull’«Eco di Bergamo» egli spiega:

Era evidentemente necessario, a sistemazione avvenuta delle sale del secondo piano, proseguire il riordino delle sale del primo piano e i locali del pianterreno. I quadri del primo collocamento erano complessivamente 318: ma esistevano ancora delle vecchie raccolte oltre quattrocento altre opere varie, di cui molte ancora di pregio, che dovevano essere selezionate e ordinate in quel gruppo di sale residue del palazzo. È cosa nota che in tutte le pinacoteche d’Europa e d’America gli ordinamenti del dopoguerra si sono tutti affermati sul concetto di formare due settori: quello di maggior valore raccogliente le opere più significative per il carattere e l’importanza della Galleria ed un altro denominato di “sale complementari” più particolarmente destinato agli intenditori [...] in genere formate dalla presentazione, spesso alquanto addensata, di opere di autori vari e di differente natura e talvolta allestite senza un coordinamento strettamente cronologico, ma solo in complessi che risultino armoniosamente composti. [...] Eseguita una prima selezione globale delle opere, non fu facile il collocamento stante la varietà dei dipinti, il carattere, le dimensioni. Rimase tuttavia il concetto generico di ordine cronologico progressivo dal sec. XV al XVIII. Sulle pareti delle singole sale del primo piano (5 grandi sale e il passaggio centrale) vennero così di volta in volta predisposte [...] le opere [...]. Tutte le opere di piccola misura, anziché sulle pareti, si concretò

¹⁴² *La Carrara rinata a nuovo lustro*, “Eco di Bergamo”, 15 settembre 1962, Archivio Luigi Angelini, faldone 106, ritaglio.

*fossero collocate accostate fra loro entro vetrine a piano inclinato e regolarmente restaurate e incorniciate prima del loro collocamento.*¹⁴³

Di seguito Angelini descrive la composizione delle sale. La prima ospitava i quadri del Quattrocento e primo Cinquecento bergamasco e veneto. Nel passaggio centrale che conduceva alla seconda sala erano esposti tre dipinti, sei disegni, una statua in legno e una vetrina con sette bronzi del Cinquecento. La seconda sala era dedicata agli artisti stranieri, la terza ospitava opere del Seicento e Settecento italiano e la quarta, la più grande del piano, presentava tre alti pannelli trasversali ed era riservata a quadri di grande formato di artisti veneti, bresciani, ferraresi e bergamaschi. La quinta sala esibiva altri “pittori vari” del Cinquecento e Seicento. Inoltre, a lato del grande salone di ingresso vennero restaurate altre tre sale che potevano accogliere così le opere ottocentesche e successive, una delle quali era dedicata esclusivamente a G. Carnevali, detto il Piccio. Angelini calcola che il totale delle opere esposte ammontava allora a 730, un numero quindi maggiore di quello esposto nell’allestimento Ricci. In questo allestimento è evidentemente prevalsa l’intenzione di mettere in mostra quante più opere possibile, a costo di sistemarle nei corridoi e lungo le scale del palazzo. A questo scopo venne sistemata anche una grande sala a lato della scuola, con due attigue salette, dove furono posti altri quadri vari, mobili, vetrine con bronzi, arte decorativa e sculture e una parete con incassi lignei per ospitare dodici terracotte fantoniane da poco donate da Betty Ambiveri.

Dai dati raccolti possiamo concludere che i lavori effettuati all’Accademia Carrara a partire dal 1952 sotto la direzione di Fernanda Wittgens, e protratti fino al 1962 con la riapertura sotto Ippolito Pipia, hanno trasformato radicalmente la forma e l’aspetto del museo. La Carrara risultava rinnovata, oltre che nell’ordinamento più attento al discorso cronologico, soprattutto nel suo aspetto di museo moderno e perfettamente al passo con gli sviluppi della

¹⁴³ L. Angelini, *Dalla fondazione dell’Accademia al suo ultimo e attuale riordino*, “Eco di Bergamo”, 15 settembre 1962, p.4, Archivio Luigi Angelini, faldone 106, ritaglio.

museografia contemporanea. Gli ambienti appaiono ripuliti dalla pesantezza degli anni Venti e Trenta. Le pareti libere e chiare accolgono una luce nuova conquistata grazie ai lucernari aperti sul soffitto dell'edificio di Elia e il tutto assume un carattere arioso e minimalista, che si manifesta soprattutto nell'utilizzo di cornici semplici e spoglie, scelte per mettere in enfasi il dipinto ma che lo privano inevitabilmente di fascino, intaccandone l'identità antica e la magnificenza.



Figura 6 Una sala del museo nelle fotografie del 1933, Archivio dell'Accademia Carrara. Si riconosce in primo piano Andrea Pastò con *Ricevimento in villa Widmann in Bagnoli*; Pietro Longhi con *Il baciamento*; *Satiro e il contadino* di Fabritius Barent; *Ritratto di bambina con ghirlanda* di Jacob Backer Adriaensz; *Ritratto di giovane donna* di Dirck Dircksz van Santvoort *Giovane fumatore* di Moleanaer.



Figura 7 La sala III dotata del nuovo lucernario nelle fotografie del 1955, Archivio dell'Accademia Carrara. Da sinistra vediamo: *Madonna di Alzano* di Giovanni Bellini; *Nascita di Maria e San Rocco con devoto* di Carpaccio; *Ritratto di giovane* di Lorenzo



Figura 8 La sala III dotata del nuovo lucernario nelle fotografie del 1955, Archivio dell'Accademia Carrara. Da sinistra si vedono: *Madonna col Bambino* di Giovanni Bellini e *Madonna col Bambino* di Andrea Mantegna; *Madonna con Bambino tra Santi* di Francesco Morone; *Madonna col Bambino e un devoto* di Marco Marziale; *Madonna di Alzano* di Giovanni Bellini.



Figura 9 La "manica lunga" (Galleria Lochis) nelle fotografie del 1955, Archivio dell'Accademia Carrara. Ai lati riconosciamo *Tre crocifissi* di Vincenzo Foppa e *Madonna che allatta il Bambino* di Bergognone. Sul fondo *Matrimonio mistico di santa Caterina d'Alessandria con il donatore Niccolò Bonghi* di Lorenzo Lotto.



Figura 10 Il salone del secondo piano nelle fotografie del 1955, Archivio dell'Accademia Carrara. A sinistra riconosciamo *Ritratto del conte Gerolamo Secco Suardo* e *Ritratto del conte Giovanni Secco Suardo con servitore* e *Ritratto di giovane pittore* di Fra' Galgario.

2.3 L'allestimento del 2015

Con l'avvento degli anni Settanta si avviavano in tutto il mondo interventi volti ad adeguare il museo ad accogliere il pubblico "di massa".¹⁴⁴ Le istituzioni museali del mondo dovevano adoperare nuovi sistemi per rendere l'esperienza museale più fruibile a persone di ogni estrazione sociale, con diversi livelli di istruzione e di comprensione delle arti. Il museo cominciava a presentarsi come un luogo sì di istruzione ma anche di svago, sempre più simile ai grandi magazzini e ai parchi divertimenti. A questo scopo vennero costruiti musei maestosi, moderni, che divenivano parte integrante delle grandi città europee e americane. Tutti i musei erano dotati di didascalie sotto alle opere, indicando ai visitatori almeno il titolo dell'opera che potevano ammirare, il nome dell'artista che l'aveva creata, e gli anni a cui risaliva. In questo modo il museo si proponeva di fornire un'esperienza educativa e conoscitiva coinvolgente, in modo tale che chiunque, visitandolo, potesse concretamente imparare qualcosa e uscirne ancora più arricchito. L'Italia è stata toccata solo marginalmente dalle innovazioni degli "ipermusei"¹⁴⁵ poiché i musei costruiti *ex novo* all'inizio degli anni

¹⁴⁴ Sui temi museologici e museografici verso il XXI secolo si vedano: M. Augè, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia delle surmodernità*, Milano 1993; M. Foucault, *Eterotopia. Luoghi e non luoghi metropolitani*, tr.it di P. Tripodi, Milano 1994; A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, (1999), tr. it. di S. Paparelli, Bologna 2002, in C. Baldacci, "Archivi Impossibili", Cremona 2016, p. 24; N. Serota, *Esperienza o interpretazione. Il dilemma del museo d'arte moderna*, materiali a c. di M. Costanzo, 2002; D. F. Cameron, *Il museo: tempio o forum*, in C. Ribaldi (a cura di), *Il nuovo museo. Origini e percorsi*, Milano 2005; J. Kinard, *Intermediari tra il museo e la comunità*, in *Ivi*; C. Prete, *Aperto al pubblico. Comunicazione e servizi educativi nei musei*, Firenze 2005; H. Belting, *Il museo: riflessione e sensazionalismo?*, in F. Luisetti e G. Maragliano (a cura di), *Dopo il museo*, Torino 2006; M. A. Fusco, *L'educazione alla contemporaneità: una sfida per il museo moderno*, in S. Zuliani (a cura di), *Il museo all'opera. Trasformazioni e prospettive del museo d'arte contemporanea*, 2006; A. Abruzzese, *Spazi museali. Le discariche del mondo moderno e il loro perturbante*, in *Nuovi musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumismo*, 2008; J. Baudrillard, *L'effetto Beaubourg. Implosione e dissuasione*, in M. G. Brega (a cura di), *Simulacri e impostura. Bestie, Beaubourg, apparenze e altri oggetti*, Milano 2009; S. Zuliani, *Vitrine de référence. Alcune premesse e qualche ipotesi sul museo del XXI secolo*, in *Le funzioni del museo. Arte, museo, pubblico nella contemporaneità*, Firenze 2009; P. Werner, *Musei s.p.a.*, Milano 2009; A. Demma, *Il museo come spazio critico. Artista-Museo-Pubblico*, Milano 2016; C. Bishop, *Museologia Radicale. Ovvero, cos'è contemporaneo nei musei di arte contemporanea?* (2013), tr.it di N. Poo, 2017; M. T. Fiorio, *Il museo nella storia, dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano-Torino 2018; Aksoy S., *The 21st Century Art Museum: Is Context Everything?* Sidney, Museum of Contemporary Art Australia, intervento alla conferenza annuale 2019 del Cimam (International Committee for Museums and Collections of Modern Art).

¹⁴⁵ Sugli "ipermusei" si veda P. Ciorra, F. Purini, S. Summa, *Nuovi musei. I luoghi dell'arte nell'era dell'iperconsumismo*, 2008.

Due mila furono solo il MART di Rovereto, progettato da Mario Botta nel 2002, il MAXXI di Roma, progettato da Zaha Hadid nel 2010, e il MUSE, il museo delle scienze di Trento, progettato da Renzo Piano e inaugurato nel 2013.¹⁴⁶ Al di fuori di queste eccezioni in Italia prevaleva la scelta di collocare i musei in edifici ristrutturati e rifunzionalizzati, e ai musei che, come la Carrara, trovano spazio in edifici storici non restava che tentare di rielaborare gli spazi per venire in contro alle nuove esigenze di fruizione pubblica. Da quanto vediamo dalle fotografie (fig.11-12) il più significativo cambiamento avvenuto tra gli anni Settanta e i primi anni Duemila rispetto al precedente allestimento sembra risiedere nella sostituzione delle sedie di legno con qualche divano in velluto rosso, scelto probabilmente con l'intento di creare uno spazio più caldo e accogliente (come un salotto di casa) e nell'aggiunta dei cartellini. Vediamo installato una sorta di corrimano di legno sottostante i dipinti, lungo tutta la parete, che viene in fuori per avvicinarsi al visitatore creando una sorta di bassa barriera tra di esso e l'opera. Sul corrimano erano attaccati i cartellini bianchi in corrispondenza delle opere, che recavano una fotografia del soggetto e le indicazioni essenziali. Nel 2008 il museo venne chiuso per dare inizio a importanti lavori, destinati a cambiare radicalmente il museo, dopo molti anni di staticità, per aggiornarlo alle politiche museali contemporanee.

Il 23 aprile 2015 dopo ben sette anni di chiusura e di ritardi dovuti a gravi problemi strutturali dell'edificio, con una cerimonia spettacolare¹⁴⁷ la Carrara riaprì le sue porte al pubblico, completamente rinnovata per presentarsi come un museo degno del XXI secolo. Ne leggiamo un primo giudizio da un'intervista di Stefania Burnelli (Bergamo News), a Trento Longaretti (1916-2017)¹⁴⁸, pittore, Professore e Direttore dell'Accademia di Belle Arti Carrara dal 1953 al 1978. L'intervistatrice domandò a Longaretti se avesse riconosciuto la

¹⁴⁶ M. T. Fiorio, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Pearson Italia, Milano-Torino 2018, p.199.

¹⁴⁷ La festa di apertura si può vedere sulla pagina YouTube della Carrara:
<<https://www.youtube.com/watch?v=1Bsns1JWj1A>> (consultato il 03/02/2024)

¹⁴⁸ P. Artoni, *Trento Longaretti: una vita per la pittura*, Torino 2002.

Carrara dopo il nuovo “restyling” e, nella sua breve risposta, si leggono già i più importanti cambiamenti avvenuti: «No, non l’ho riconosciuta perché è totalmente cambiata. In meglio, è più importante, più grande, più raffinata come esposizione, più bella. E poi, mentre prima erano 450 le opere in mostra, adesso sono 600. E’ una sorpresa positiva, senz’altro».¹⁴⁹ Alla domanda di cosa gli fosse piaciuto maggiormente, il pittore rispose: «[...]». Poi mi sono piaciute le cornici che hanno messo, io le ho viste prima che le togliessero, nel ’53. Nel ’55 la scelta fu razionalistica, furono tolte le cornici, messi i listelli, i dipinti tutti allineati su una linea. Questa commissione ha riordinato e ripristinato con sensibilità e intelligenza: fortunatamente, le cornici in gran parte erano state conservate e stanno molto bene sui quadri restaurati. Anche la sistemazione per scuole regionali è molto interessante. Così la Carrara si conferma un grande museo». Egli nominò poi l’unico aspetto di cui si dispiaceva: «Prima si entrava nel salone e la scala d’accesso alle collezioni era sulla sinistra. Era una scala comoda, ampia, si saliva da lì nelle sale. Adesso invece si passa da una porticina sulla destra, mi sembra un po’ misero come ingresso [...]». L’intervista terminava con alcune considerazioni sulle nuove opere esposte, dove Longaretti si dichiarava soddisfatto: «[...] Adesso c’è un buon settore di arte dell’800 e ‘900 che prima non era in vista. Inoltre, mi è piaciuta la valorizzazione del quadro ‘Ricordo di un dolore’¹⁵⁰, messo a chiusura di percorso, di Pellizza da Volpedo, uno dei massimi pittori dell’Ottocento. L’Accademia non ha altri segni della sua presenza, eppure lui veniva a Bergamo a studiare con Cesare Tallone [...]. E in segno di riconoscenza donò questo quadro alla nostra istituzione. E’ un documento d’arte e di storia molto importante». Grandezza, raffinatezza, incremento delle opere esposte, ripristino delle cornici, sistemazione per scuole regionali. Tutti questi sono gli elementi che

¹⁴⁹ S. Burnelli, *Longaretti e la nuova Carrara “Non l’ho riconosciuta, è più bella, più raffinata”*, “Bergamo News”, 24 aprile 2015, <<https://www.bergamonews.it/2015/04/24/longaretti-e-la-nuova-carraranon-lho-riconosciuta-e-piu-bella-piu-raffinata/203568/>> (consultato il 03/02/2024).

¹⁵⁰ *Ricordo di un dolore*, olio su tela, 81 cm x 107 cm, Collezione privata Pellizza Giuseppe da Volpedo, cat. 00643700.

dovevano saltare all'occhio dei visitatori, ma altrettanti interventi meno visibili avevano reso il museo così diverso dal precedente. Sul volantino pubblicato dall'Accademia Carrara in presentazione della riapertura troviamo espliciti quelli che sono stati i campi di intervento¹⁵¹: il completo aggiornamento dei servizi per il pubblico, la ristrutturazione della sede neoclassica, la campagna di restauri dei capolavori e la valorizzazione della collezione in Italia e nel mondo, il nuovo allestimento. Tutto ciò fu realizzato grazie al sostegno economico del Comune di Bergamo e dalla Fondazione Credito Bergamasco.

Per quanto riguarda i servizi al pubblico vediamo la creazione di uno spazio didattico nella barchessa di sinistra al piano terra, un'aula didattica dedicata all'organizzazione di attività educative e laboratoriali; di un *museum shop* al piano terra, accanto al salone d'ingresso; una sala video di accoglienza e il fondamentale sito internet <www.lacarrara.it>. Nella sala video si riconosce un efficace stratagemma per svecchiare l'ambiente e attirare fin da subito l'attenzione del visitatore che, guardando un breve film dedicato ai quattro grandi collezionisti (Carrara, Lochis, Morelli e Zeri), riceve gli strumenti essenziali per la comprensione del museo che sta per visitare. Inoltre, dal nuovo sito internet si può accedere alle informazioni fondamentali per organizzare le visite, nonché accedere al catalogo on-line con le immagini in alta definizione del patrimonio esposto, costituendo così un principio di percorso di visita virtuale. I lavori di ristrutturazione dell'edificio prevedevano il rinnovo del sistema di riscaldamento e condizionamento (forse l'intervento più importante di tutta la ristrutturazione in quanto fino ad allora il museo si riscaldava con i vecchi termosifoni) ora sofisticato e adeguato alla conservazione delle opere, l'aggiunta di scale anti incendio, il rifacimento della facciata verso il giardino, la revisione degli infissi e molto altro. I finanziamenti hanno permesso di avviare anche un'importante campagna conservativa, con il restauro di circa 130 opere. Per la politica di valorizzazione invece, il museo si è premurato

¹⁵¹ *Vediamoci*, dal 23 aprile 2015 Riapre la Carrara, Pisanello, Mantegna, Raffaello, Lotto, Moroni, Fra Galgario, Un viaggio nella storia dell'arte italiana.

– durante gli anni di chiusura per lavori – di organizzare mostre in Italia e all'estero (Svizzera, Ungheria, Francia, Belgio, Svezia, Australia, USA, Polonia, Russia) con lo scopo di rendere nota la collezione a un pubblico sempre più vasto: dal Metropolitan Museum of Arts di New York con la mostra *Bellini, Titian, and Lotto, North Italian Paintings from the Accademia Carrara*¹⁵² al Museo Puškin di Mosca per la mostra *Maestri del Rinascimento: dipinti italiani del XVI e XVII secolo dall'Accademia Carrara di Bergamo* fino alla Royal Academy di Londra, con la mostra *Giovan Battista Moroni*¹⁵³. Inoltre, per tutta la durata dei lavori, una sala nel Palazzo della Ragione nella città alta di Bergamo è stata allestita a sede temporanea dalla Carrara, dove venivano esposti a rotazione i dipinti della collezione. Uno stratagemma quest'ultimo – rivelatosi provvidenziale visti i lunghi ritardi nella riapertura del museo - per garantire ai cittadini di poter accedere, almeno in piccola parte, al prezioso patrimonio artistico.

Per pubblicizzare la riapertura è stata avviata un'efficace campagna di comunicazione dal titolo *Vediamoci*, un invito rivolto ai visitatori dagli stessi volti dipinti che si trovano nel museo, così da creare un rapporto diretto tra l'immagine e chi la guarda.¹⁵⁴

Il museo del 2015 si presentava composto da ventotto sale, delle quali tredici al primo piano e quindici al secondo, che esponevano un totale di Seicento opere.¹⁵⁵ È significativa qui l'apertura al pubblico del primo piano, dove le sale hanno soffitti più bassi e che in precedenza erano adibite a magazzino. Questo primo piano ampliava quindi notevolmente lo spazio espositivo, consentendo di mostrare circa Seicento opere, rispetto alle Quattrocento esposte in precedenza (inclusa l'intera collezione Zeri, prima esposta solo in minima parte). Il nuovo percorso si sviluppava coprendo un arco temporale che andava dall'inizio del

¹⁵² A. Bayer, M. C. Rodeschini, *Bellini, Titian, and Lotto, North Italian Paintings from the Accademia Carrara, Bergamo*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2012.

¹⁵³ <<https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/giovanni-battista-moroni>> (consultato il 04/02/2024).

¹⁵⁴ *Vediamoci*, dal 23 aprile 2015 Riapre la Carrara, Pisanello, Mantegna, Raffaello, Lotto, Moroni, Fra Galgario, Un viaggio nella storia dell'arte italiana, p.7.

¹⁵⁵ *Ivi*, p.1.

Quattrocento alla fine dell'Ottocento, toccando le principali scuola pittoriche italiane, più un assaggio di Fiandre e Olanda. La direzione dell'accademia definiva il nuovo allestimento come un «percorso storico-artistico ed emozionale, dai grandi nomi della pittura di tutti i tempi agli esempi della ricchezza e vastità della raccolta, da piccoli capolavori assoluti a opere solenni, da spazi caratterizzati da un'atmosfera più raccolta a sale più ampie illuminate da grandi vetrate.»¹⁵⁶

Venne istituita una commissione museografica composta da Massimo Ferretti, Enrica Pagella e Giovanni Romano, che ha formulato un progetto insieme alle soprintendenti Sandrina Bandera e Caterina Bon Valsassina, Giuseppe Napoleone e i responsabili del museo, Cristina Rodeschini e Giovanni Valagussa.¹⁵⁷ L'idea alla base dell'esposizione era quella di isolare di volta in volta, in ogni sala, dei nuclei stilistici significativi, come se ogni sala fosse una singola mostra, un'esposizione che là dove iniziava poteva considerarsi conclusa.

Nel museo del 2015 si potevano apprezzare le sale di nuovo libere dai cartellini con le didascalie, trasferite invece direttamente sul muro sotto a ogni opera. Si otteneva così un effetto molto elegante e discreto, ma di certo non comodo per il visitatore che legga le didascalie. Dovendo sottostare a una linea continua che percorreva le sale sotto ai dipinti, erano collocate davvero troppo in basso, richiedendo ai più di doversi inchinare per poterli leggere fino in fondo. Questa operazione può sembrare fattibile all'inizio, ma già dopo tre sale di continui inchini il visitatore era fortemente scoraggiato a fruire delle descrizioni. Fortunatamente, questo problema era in parte risolto dalle nuove audioguide disponibili in più lingue.

Le pareti erano dipinte ancora con tinte sui toni del grigio chiaro che mettevano in risalto le cornici dorate, imponenti e brillanti. Le collezioni erano inoltre valorizzate da un nuovo

¹⁵⁶ *Ibid.*

¹⁵⁷ *Ivi*, p.4

sistema di illuminazione a luci LED, creando ambienti talvolta luminosi, talvolta più bui (con pareti quasi nere) e i faretti a valorizzare le singole opere creando così un'atmosfera suggestiva. Ogni sala era numerata e introdotta da un testo applicato su appositi pannelli che si mimetizzavano con le pareti e contestualizzavano le opere presentate. Le sale erano caratterizzate da una metodologia museale molto efficace, che prevede di valorizzare il quadro più significativo di ogni sala posizionandolo in modo che catturi immediatamente lo sguardo di chi entra. In questo modo vengono soddisfatti anche i visitatori più frettolosi, che sanno dove devono prestare attenzione prima di passare alla sala successiva. Oggi possiamo ancora apprezzare il museo rinnovato tramite un tour virtuale guidato dal Conservatore Paolo Plebani per Allianz Experience e reperibile sulla relativa pagina YouTube¹⁵⁸, consentendoci di rivivere il museo di quegli anni muovendoci veramente all'interno degli spazi.

Il percorso iniziava al primo piano, con una sala dedicata al passaggio dalla pittura gotica a quella dell'Umanesimo (fig.13), impreziosita con artisti come Pisanello con il *Ritratto di Lionello d'Este*¹⁵⁹, Donatello, Vincenzo Foppa con i *Tre Crocifissi*¹⁶⁰ e Mantegna con la *Madonna col Bambino*¹⁶¹. La seconda sala era dedicata alla pittura veneta del secondo Quattrocento, con il *Ritratto di giovane* attribuito a Giovanni Bellini e la sua *Madonna col*

¹⁵⁸ Allianz Grand Tour, Accademia Carrara, Bergamo, Allianz Experience, 4 dic. 2020:

<https://www.youtube.com/watch?v=mCc8_pf_4z0> (consultato il 04/02/2024).

¹⁵⁹ *Ritratto di Leonello d'Este*, tempera su tavola, 19,6 cm x 29,2 cm, Fondo Morelli, cat. 00644303.

¹⁶⁰ Su Vincenzo Foppa si vedano: G. Vasari, *Le vite...* (1568), a cura di G. Milanesi, IV, Firenze 1878, pp. 448; F. Wittgens, *Vincenzo Foppa*, Edizioni d'Arte Amilcare Pizzi, Milano; M. G. Balzarini, *Vincenzo Foppa*, Milano 1997; G. Agosti, M. Natale, G. Romano, *Foppa*, 2003; AA.VV., *Vincenzo Foppa – Lo Stendardo di Orzinuovi*, Brescia 2023.

¹⁶¹ Per Mantegna e la *Madonna col Bambino* si veda: P. Kristeller, *Andrea Mantegna*, Londra 1901, pp. 129, 145, 438; R. Fry, *Andrea Mantegna*, "Quarterly Review", 1902; R. Fry, *Mantegna as a mystic*, "The Burlington Magazine", 1905, p. 91; A. Venturi, *La pittura del Quattrocento, Storia dell'arte italiana*, 1914, v. VII/3 p. 228; G. Fiocco, *L'arte di Andrea Mantegna*, Venezia 1927; H. Tietze, E. Conrat, *Mantegna. Paintings, drawings, engravings*, Londra 1955, pp. 20, 179; B. Berenson, *Pitture italiane del Rinascimento*, Milano 1968, p. 239; K. Christiansen, *Devotional works: Mantua, Andrea Mantegna*, 1992, p. 154; *Indagini e conservazione. La Madonna con il Bambino di Andrea Mantegna dell'Accademia Carrara di Bergamo*, OPD Restauro, 1994; G. Agosti, *Su Mantegna I. La storia dell'arte libera la testa*, Milano 2005, p. 4; *Riscoprire la Carrara. Mantegna, Bellini, Raffaello e Moroni. Restauro e capolavori in dialogo*, Milano 2014, pp. 22-27.

*Bambino (Madonna di Alzano)*¹⁶²; e naturalmente Carpaccio con la *Nascita di Maria*¹⁶³. Poi i toscani e le opere del centro Italia, con la *Storia di Virginia romana* di Botticelli¹⁶⁴, il *San Sebastiano* di Raffaello¹⁶⁵ e molto altro. Si passava poi per sale più piccole che ospitavano i pittori nordici e i fondi oro, per poi tornare, con la Sala V, sulla pittura veneta del primo Cinquecento – la Scuola di Giovanni Bellini, la *Madonna col Bambino tra i santi Gerolamo e Anna* di Andrea Previtali¹⁶⁶, infine, spazi più raccolti ospitavano il resto delle opere rinascimentali suddivise nelle sale nominate: Milano e la Lombardia; La scuola di Leonardo; Il Piemonte; Bologna e Ferrara. Qui si veniva accolti dalla splendida *Madonna che allatta il Bambino* attribuita allora a “Maestro bramantesco”¹⁶⁷ per poi incontrare Andrea Solario con

¹⁶² C. Gamba, *Giovanni Bellini*, Milano 1937, p. 124; A. M. Brizio, *Considerazioni su Giovanni Bellini*, *Arte veneta*, 1949, pp. 31, 36, 38; R. Pallucchini, *Giovanni Bellini*, Milano 1959, pp. 80, 143; F. Heinemann, *Giovanni Bellini e Belliniani*, Vicenza 1962, p. 8; S. Bottari, *Tutta la pittura di Giovanni Bellini*, Milano 1963, v. II p. 20; *Relazioni sull'intervento di asportazione delle vernici soprammesse e dei ritocchi alterati. Giovanni Bellini, Madonna di Alzano*, Bergamo 1979; A. Tempestini, *Giovanni Bellini*, Milano 2000, pp. 110-112; O. Batschmann, *Giovanni Bellini. Meister der Venezianischen Malerei*, Monaco 2008, pp. 81, 83-84, 127; AA VV., *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento*, Milano 2018, pp. 314-319, n. III.24.

¹⁶³ G. Ludwig, *Vittore Carpaccio*, 1897, pp. 405 e segg.; G. Ludwig, P. Molmenti, *Vittore Carpaccio: la vita e le opere*, Milano 1906, pp. 124, 191, 206-208; G. Perocco, *Tutta la pittura del Carpaccio*, Milano 1960, p. 68; P. Fortini Brown, *Venetian narrative painting in the age of Carpaccio*, New Haven 1988, pp. 290-291; P. Humfrey, *Vittore Carpaccio, La pittura nel Veneto. Il Quattrocento*, 1990 v. II p. 740; P. Humfrey, *La pittura veneta del Rinascimento a Brera*, Firenze 1990 p. 73; S. Mason, *Carpaccio: i grandi cicli pittorici*, Ginevra 2000, pp. 170-177.

¹⁶⁴ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori e scultori*, Firenze 1550, p. 492; H. Uhlmann, *Sandro Botticelli*, Monaco 1893, p. 139; A. Venturi, *Botticelli*, Roma 1925, p. 85; G. C. Argan, *Botticelli*, Roma 1957, p. 128; R. Salvini, *Tutta la pittura del Botticelli*, Milano 1958, p. 63; B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. Florentine School*, Londra 1963, p. 33; AA. VV., *Accademia Carrara Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento*, Milano 2018, pp. 96-101, n. I.30.

¹⁶⁵ A. C. Quatremère de Quincy, *Istoria della vita e delle opere di Raffaello Sanzio di Urbino, voltata in italiano, corretta, illustrata e ampliata per cura di Francesco Longhena*, Milano 1829, pp. 7-8; J. D. Passavant, *Raphael d'Urbino et son père Giovanni Santi*, Parigi 1860, pp. I-76 II-30; G. Carotti, *Le opere di Leonardo, Bramante, Raffaello*, Milano 1905, p. 214; A. Venturi, *Raffaello*, Roma 1920, p. 110; R. Longhi, *Percorso di Raffaello giovine*, “Paragone”, 1955, p. 20; P. L. De Vecchi, *L'opera completa di Raffaello*, Milano 1966, p. 88 n. 17; C. Caldari Giovannelli, *Raffaello Sanzio, Lorenzo Lotto nelle Marche. il suo tempo il suo influsso*, 1981, p. 74; P. L. De Vecchi, *Raffaello. La mimesi, l'armonia e l'invenzione*, Firenze 1995, p. 202 n. 8; *Raffaello e Urbino. La formazione giovanile e i rapporti con la città natale*, Milano 2009, pp. 174-175; M. C. Rodeschini (a cura di), *Riscoprire la Carrara. Mantegna, Bellini, Raffaello e Moroni. Restauro e capolavori in dialogo*, Milano 2014, pp. 36-43.

¹⁶⁶ A. Scrinzi, *Arte retrospettiva: Andrea Previtali*, “Emporium”, 1921, p. 96; J. Meyer zur Capellen, *Andrea Previtali*, Würzburg 1972, pp. 154-155; F. Heinemann, *Giovanni Bellini e Belliniani*, Vicenza 1962, p. 157; I. Chiappini, *Andrea Previtali, I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, 1975, v. I p. 128; M. Zanchi, *Andrea Previtali. Il coloritore prospettico di maniera belliniana*, Clusone 2001, p. 30.

¹⁶⁷ *Madonna che allatta il Bambino*, oggi attribuita a Ambrogio da Fossano detto Bergognone (1453 ca./1523). Per notizie si vedano: Lochis G., *La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo: con notizie biografiche degli autori dei quadri*, Milano 1846, n. 28; L. G. Calvi, *Notizia sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*,

*Ecce Homo*¹⁶⁸, la *Madonna del latte* di G. Antonio Boltraffio¹⁶⁹ e la *Madonna in trono tra i santi Sebastiano e Rocco* del Garofalo (Benvenuto Tisi)¹⁷⁰.

Al secondo piano ci si ritrovava davanti ad alcuni pittori nordici per raccontare il Rinascimento Europeo, e poi veniva introdotta la pittura bergamasca di Cariani (Giovanni Busi)¹⁷¹ e Lorenzo Lotto, con il suo iconico *Ritratto di Lucina Brembati* e le *Nozze mistiche di santa Caterina d'Alessandria*¹⁷², per proseguire con Tiziano e la sua *Madonna col Bambino in un paesaggio*, e il Cinquecento. A questo punto si costituivano dei nuclei tematici per la ritrattistica del Cinquecento dove Moroni (1521-1524/ 1579-1580)¹⁷³ aveva una sala a lui dedicata. Rispetto al precedente allestimento, si dava poi grande spazio alla

Milano 1865, p. 123; G. Valagussa, *Accademia Carrara di Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento, Catalogo completo*, Milano 2018, p.180.

¹⁶⁸ G. Lochis, *La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo: con notizie biografiche degli autori dei quadri*, Milano 1846, n. 156; L. De Schlegel, *Andrea Solario*, "Rassegna d'Arte", 1913, pp. 93, 105; L. De Schlegel, *Andrea Solario*, Milano 1913, p. 14; K. Badt, *Andrea Solario. Sein Leben und seine Werke. Die Galerie Lochis zu Bergamo*, Leipzig 1914, p. 189; L. Cogliati Arano, *Andrea Solario*, Milano 1966, pp. 40, 55-56; D. A. Brown, *Andrea Solario*, Milano 1987, pp. 15, 86, 142; F. Rossi, *Un Cristo 'pietoso' all'Accademia Carrara*, 1988. p. 38.

¹⁶⁹ L. C. Arano, *Boltraffio, Giovanni Antonio*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, Volume 11, Roma 1969, *ad vocem*; G. Vasari, *Le vite...*, a cura di G. Milanesi, IV, Firenze 1879, pp. 51 s.; L. De Schlegel, *Arte retrospettiva: di alcuni dipinti di G. A. B.*, in "Emporium", XLVI, 1917, pp. 197-205; M. T. Fiorio, *Giovanni Antonio Boltraffio. Un pittore milanese nel lume di Leonardo*, 2000.

¹⁷⁰ G. Vasari, *Le vite...* (1550 e 1568), a cura di R. Bettarini, P. Barocchi, V, Firenze 1984, pp. 413-419; A.M. Fioravanti Baraldi, *Il Garofalo. B. T. pittore (c. 1476-1559)*, Rimini 1993; A. Neppi, *Il Garofalo. B. T.*, Milano 1959; A. Pattanaro, *Garofalo e Cesariano in Palazzo Costabili a Ferrara*, in "Prospettiva", 1994, nn. 73-74; A. Pattanaro, *La maturità del Garofalo. Annotazioni ad un libro recente*, "Prospettiva", no. 79, 1995, pp. 39-53.

¹⁷¹ F. M. Tassi, *Vita de' pittori... bergamaschi*, Bergamo 1793, I, pp. 33-38; C. Marenzi, *La pittura in Bergamo*, Bergamo 1822, pp. 25 8.; P. Locatelli, *Illustri bergamaschi...*, Bergamo 1869, II, pp. 1-54; A. J. Rusconi, *La Galleria Carrara a Bergamo*, in "Les Arts", XII, 1913, n. 141, pp. 4, 10, 12; R. Bassi-Rathgeb, *Un altro ignoto dipinto di G. Cariani*, in "Bergomum", L, 1956, p.111; *Appunti e notizie. Circa un Cariani delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, p. 113; E. Safarik, *Busi, Giovanni, detto il Cariani*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 15, Roma 1972, *ad vocem*.

¹⁷² Per Lorenzo Lotto e le opere citate: B. Berenson, *Lorenzo Lotto: an essay in constructive art criticism*, New York 1895, pp. 185-186; C. Caversazzi, *Una donna bergamasca di quattrocent'anni fa riconosciuta in un ritratto de l Lotto*, "Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo", 1913, pp. 23-25; A. Locatelli Milesi, *Arte retrospettiva: Lorenzo Lotto e il ritratto patetico*, "Emporium", 1932, p. 157; A. M. Brizio, *Il percorso dell'arte di Lorenzo Lotto*, *Arte veneta*, 1953; P. Bianconi, *Tutta la pittura di Lorenzo Lotto*, Milano 1955; G. Mascherpa, *Lorenzo Lotto in Bergamo*, Bergamo 1971; P. Zampetti, *Lorenzo Lotto a Bergamo, I pittori bergamaschi. Il Cinquecento*, 1975; F. Cortesi Bosco, *Gli affreschi dell'Oratorio Suardi. Lorenzo Lotto nella crisi della Riforma*, Bergamo 1980, pp. 49-51; A. Gentili, *Lorenzo Lotto e il ritratto cittadino: Leoncino e Lucina Brembati, Il ritratto e la memoria. Materiali 1*, 1989, pp. 174-177; P. Humfrey, *Lorenzo Lotto*, New Haven-London 1997; G. Petrò, *Sulle tracce di Lorenzo Lotto a Bergamo: amici e committenti*, "La rivista di Bergamo", Numero speciale: Lorenzo Lotto nella Bergamo del '500, 1998, pp. 92, 97; *Bergamo. L'altra Venezia. Il Rinascimento negli anni di Lorenzo Lotto 1510 -1530*, Milano 2001; *I grandi veneti. Da Pisanello a Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo. Capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo*, Cinisello Balsamo 2010, pp. 106-107 n. 35; M. Di Tanna, *Lorenzo Lotto, 1523: nozze mistiche di S. Caterina*, 1990, pp. 58-67.

¹⁷³ A. De Lillo, *Moroni, Giovan Battista*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Volume 77, Roma 2012, *ad vocem*.

pittura sacra e di genere del secondo Cinquecento e del Seicento, con Jacopo Bassano (ca. 1510-1592)¹⁷⁴ e Paris Bordon (1500-1571)¹⁷⁵, Matthias Stomer e Sassoferrato (1609-1685)¹⁷⁶. La grande sala che chiude la “manica lunga” (quella che era la Gallerie Lochis) era dedicata a Fra Galgario (Vittore Ghislandi) e la ritrattistica tra Sei e Settecento, con Carlo Ceresa e il bellissimo *Ritratto di fanciulla con ventaglio* di Giacomo Ceruti¹⁷⁷. Nella sale grandi della manica lunga, va detto, le opere erano disposte su due ordini, spesso a gruppi di quattro o cinque, a seconda del formato.

A questo punto, tornando indietro, il percorso proseguiva con una sala dedicata al Settecento veneziano, con opere come il *Martirio di san Giovanni vescovo di Bergamo* di G. Battista Tiepolo e *Il ridotto* di Pietro Longhi. Ora il visitatore ritornava all’ingresso della manica lunga per immergersi nella “Galleria Carrara”, dove trovava una sala tematica dedicata alle nature morte - con protagonista indiscusso Evaristo Baschenis (fig.14) e i suoi strumenti musicali- i paesaggi di Canaletto (Antonio Canal) e Francesco Guardi, e le battaglie.

A questo punto si entrava nel salone dotato del grande lucernario (fig.15) dove erano collocate le sculture della donazione Zeri che venivano unite per la prima volta in un unico ambiente e presentate insieme a paesaggi del Settecento e alle sculture della bottega dei Fantoni, con la loro gigantesca alcova in legno intagliato. Questa sala risultava piuttosto suggestiva, tempestata di colonnine grigie la cui parte inferiore, rivestita da specchi, rifletteva il pavimento circostante, dando l’impressione che le colonne fluttuassero nell’aria. Queste erano distribuite a due a due al centro della lunga sala, sulle quali erano posate le sculture, protette da cubi di vetro e ben illuminate. Il visitatore poteva così muoversi

¹⁷⁴ W. R. Rearick, *Dal ponte, Jacopo, detto Bassano*, in *Ivi*, Volume 32, Roma 1986, *ad vocem*.

¹⁷⁵ C. Gould, *Bordone, Paris*, in *Ivi*, Volume 12, Roma 1971, *ad vocem*.

¹⁷⁶ S. Blasio, Salvi, *Giovanni Battista, detto il Sassoferrato*, in *Ivi*, Volume 90, Roma 2017, *ad vocem*.

¹⁷⁷ G. Delogu, *Appunti su Jacopo Ceruti bresciano detto il Pinturicchio*, “L’Arte”, 1931; G. Fiocco, *Giacomo Ceruti a Padova*, “Bollettino d’arte”, 1935, p. 152; G. Fiocco, *Segnalazioni per Giacomo Ceruti*, “Emporium”, 1953; R. Longhi, *Giacomo Ceruti*, “L’Oeil”, 1961, p. 41; M. Gregori, *Giacomo Ceruti*, Bergamo 1982, pp. 18, 454.

liberamente attorno ad esse, intervallando l'attenzione con i dipinti esposti sulle pareti. Il tutto risultava però fortemente appesantito dall'imponente presenza dell'alcova lignea con *Gamenide rapito dall'aquila*¹⁷⁸, di colore troppo scuro e dalla struttura troppo imponente per inserirsi armoniosamente nella sala. Anche la presenza di sculture e rilievi addossati alle pareti, unite alla quantità di dipinti collocati su più ordini, faceva sì che l'esposizione apparisse affollata. Dove viene data importanza a tutte le opere, nessuna finisce per essere veramente importante perché l'occhio, iper-stimolato, non può concentrarsi nemmeno sulle opere più notevoli. Su questa sala era stata aperta una nuova finestra sull'edificio dell'Accademia di Belle Arti, creando una sorta di veranda vetrata che esce dalle pareti originali per sporgersi sul cortile. Qui erano collocate le statue di dimensioni maggiori, come l'*Andromeda* di Pietro Bernini, che poteva godere di un piccolo palco tutto per sé e della luce naturale proveniente dalle vetrate, creando anche un contesto con la vicina scuola, di cui si potevano notare le facciate affrescate (seppur gravemente degradate).

Per finire, tre sale erano dedicate all'Ottocento e raccontavano la storia dell'Accademia di Belle Arti, con i suoi maestri e gli allievi migliori, dove Giovanni Carnovali (il Piccio) era protagonista con il suo *Ritratto della contessa Anastasia Spini*, con Cesare Tallone e il *Ritratto di Maria Gallavresi bambina con la madre*, per arrivare a Giuseppe Pellizza da Volpedo – insegnante all'Accademia - che chiudeva la visita con l'iconico *Ricordo di un dolore*.

In questi anni l'Accademia Carrara si distingueva per l'impegno nelle proposte educative, l'organizzazione di eventi culturali di vario genere, rendendo il museo fruibile anche come spazio in cui assistere a un concerto o a uno spettacolo.

¹⁷⁸ *Gamenide rapito dall'aquila* o *Alcova di Gamenide* (ca.1774-1775) dalla bottega dei Fantoni guidata allora da Grazioso il Giovane. In Catalogo generale dei Beni Culturali: https://catalogo.beniculturali.it/detail/Lombardia/HistoricOrArtisticProperty/C0150-00323_R03 (consultato il 04/02/2024).

Fu proprio la riapertura del 2015 a stimolare la Carrara ad aprire una pagina Instagram, anticipando di quasi un anno gli Uffizi.¹⁷⁹ Mi riferisco alla pagina Instagram perché oggi è il social con maggior visibilità - e all'epoca dimostrava da parte del museo un impegno nel rimanere al passo con la modernità - ma naturalmente la Carrara esisteva anche su Facebook, YouTube e Twitter. Durante questi anni l'Accademia Carrara è cresciuta notevolmente sui social network, un aspetto rivelatosi provvidenziale, viste le sorti che hanno visto la provincia di Bergamo protagonista nei duri colpi inferti dalla pandemia da Covid-19 a partire da febbraio 2020 e alle conseguenti chiusure delle Istituzioni su tutto il territorio. Il Museo si è attivato per offrire ai cittadini uno sguardo alle opere attraverso brevi video realizzati dallo staff museale e pubblicati sui canali YouTube e Instagram e si è da subito interrogato sulle sorti del museo del futuro.



Figura 11 Il museo nelle fotografie degli anni Novanta, Archivio dell'Accademia Carrara. Il punto focale è rappresentato da *San Sebastiano* di Raffaello.

¹⁷⁹ Il primo post su Instagram di @accademia_carrara risale al 6 ottobre 2015, quello di @uffizigalleries risale al 14 agosto 2016.



Figura 12 La "manica lunga" nelle fotografie degli anni Novanta, Archivio dell'Accademia Carrara.



Figura 13 La prima sala dell'allestimento del 2015, Archivio dell'Accademia Carrara. Da sinistra vediamo: *Ritratto di Leonello d'Este* di Pisanello; *San Bernardino da Siena* di Andrea Mantegna; *San Francesco riceve le stigmate* di Bonifacio Bembo; *Assunzione e gloria di Maria* di Stefano de 'Fedeli; *San Girolamo penitente nel deserto* e *Tre Crocifissi* di Vincenzo Foppa; *San Girolamo estrae una spina dalla zampa del leone* di Bugatto Zanetto (attr.); tabernacolo portatile con *Annunciazione* di Vincenzo Civerchio.



Figura 14 La prima sala della Galleria Carrara, dedicata alle nature morte. Archivio dell'Accademia Carrara. Sopra: *Natura morta con strumenti musicali e metronomo* di Bartolomeo Bettera; *Strumenti musicali e statuetta* di Evaristo Baschenis; *Natura morta con strumenti musicali* di Bartolomeo Bettera. Sotto: *Strumenti musicali e tendone verde*, *Strumenti musicali* e *Strumenti musicali e tendone rosso* di Evaristo Baschenis.

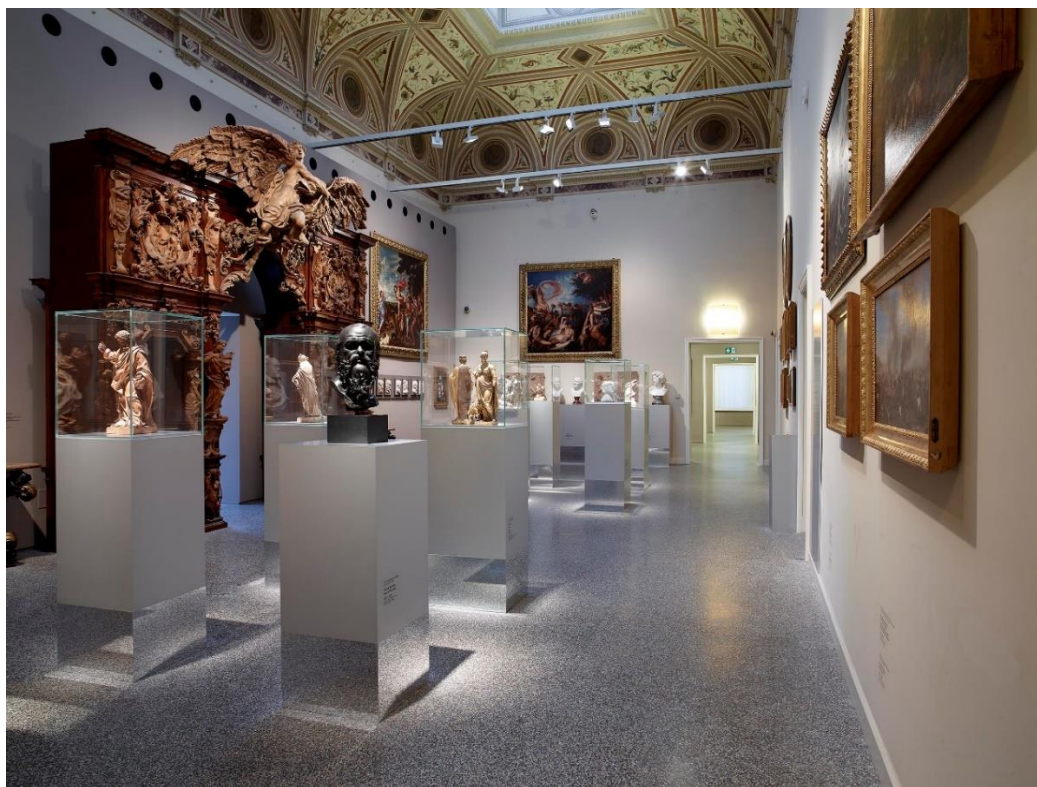


Figura 15 Il salone con la collezione Zeri come si presentava nel 2015, con la *Testa di Socrate* in marmo nero di uno scultore non identificato e l'alcova fantoniana con *Gamenide rapito dall'aquila*, Archivio dell'Accademia Carrara.

2.4 L'allestimento del 2023

Il 17 dicembre 2021, su Bergamo News, appare un articolo dal titolo *Accademia Carrara, terza ristrutturazione e opere in prestito: "logica da supermarket"*¹⁸⁰. L'articolo riportava una lettera pervenuta al Comune di Bergamo da un gruppo di cittadini allarmati:

Siamo un gruppo di cittadini bergamaschi molto preoccupati dalla prospettiva della terza ristrutturazione dell'Accademia Carrara nel giro di soli 6 anni, incluso il periodo di chiusura per Covid.

[...] *Dopo 7 anni di tormentatissimo cantiere, la Pinacoteca viene riaperta il 23 aprile 2015 (con lo slogan: 100 opere in più!), per essere poi in tempi recenti ulteriormente risistemata e anche spogliata di 54 quadri mandati a Shanghai¹⁸¹ con un compenso piuttosto modesto.*

[...] *Il Progetto riduce gli spazi dell'esposizione museale al solo secondo piano, con 250 opere esposte invece delle attuali 500, lasciando il primo piano per esposizione a rotazione delle altre opere o eventuali mostre temporanee.*

[...] *I prestiti sono poi continuati sino a quello di Shanghai. Per "far fruttare il patrimonio artistico" e valorizzare la Pinacoteca in Italia e all'estero, si dice. La riduzione stessa delle opere esposte sarebbe funzionale a una logica di 'risparmio'.*

A noi sembra piuttosto una logica da supermarket (dal ricavato scarso per di più) in cui si è persa la funzione precipua della Pinacoteca, cioè l'esposizione stabile e il più possibile completa delle opere come di un insieme che ha senso proprio nella sua complessità e non solo nella specificità della singola opera. [...]

Come dichiarato l'attuale progetto di risistemazione della Pinacoteca ne prevede più o meno un dimezzamento: il fior fiore in mostra e il tessuto connettivo come pura casualità. Logica che viene paradossalmente ribaltata quando vengono invece allestite mostre estemporanee: in quel caso si fa

¹⁸⁰ *Accademia Carrara, terza ristrutturazione e opere in prestito: "logica da supermarket"*, "Bergamo News", 17 dicembre 2021 <<https://www.bergamonews.it/2021/12/17/accademia-carrara-terza-ristrutturazione-e-opere-in-prestito-logica-da-supermarket/482736/>> (consultato il 5/02/2024)

¹⁸¹ Sulla mostra a Shanghai: S. De Martin, *Bergamo-Shanghai A/R: I capolavori dell'Accademia Carrara volano in Oriente*, Arte.it, 12/08/2021; *From Renaissance to the 19th Century*, Bund One Art Museum: <<http://www.bundoneartmuseum.com/en/category/exhibition/detail!from-renaissance-to-the-19th-century>> (consultato il 05/02/2024).

leva su un'unica opera di qualche rilevanza e le si 'cuce' intorno una mostra spesso costosa e che sovente delude, fallisce e va in 'perdita'. [...]

La lettera si concludeva con 51 firme, e veniva seguita dalla puntuale ed esaustiva risposta della Fondazione Accademia Carrara, che difendeva le ragioni delle sue azioni e ribadiva il senso e la qualità dei progetti avviati:

[...] Il progetto di rinnovamento dell'allestimento museale, già presentato nelle opportune sedi pubbliche, risponde ad approfondite valutazioni di miglioramento dell'offerta, di razionalizzazione della proposta espositiva, di un rinnovato rigore scientifico e, solo marginalmente, seppur l'argomento non sia meno rilevante ai fini della stabilità dell'Istituzione, a esigenze di tipo economico.

Il progetto di una Carrara rinnovata entra nelle sale, seleziona i capolavori delle collezioni da esporre, crea la possibilità di sviluppare progetti di valorizzazione del vastissimo e prezioso patrimonio non esposto, porta i grandi eventi espositivi all'interno della sede della Pinacoteca - attualmente a loro sono destinati gli spazi delle antistanti Scuderie, a scapito della GAMeC- permette di realizzare un percorso di visita molto più lineare (grazie al recupero di un collegamento esterno tra primo e secondo piano) e consente di recuperare gli oltre 3mila metri quadrati di giardino esterno, ora inutilizzati, per destinarvi anche un servizio, fino a ora assente, di caffetteria-bistrot, fortemente richiesto dal pubblico del museo.

Il tutto per rendere definitiva l'idea di una Carrara finalmente strutturata con i necessari servizi alla visita di cui un museo della sua statura necessita. Alla base di questa iniziativa, che presenterà la Carrara ancor più internazionale nella sua proposta per il 2023, il desiderio di renderla sempre più attraente, vivace, preziosa e attuale.

Con questi obiettivi, una commissione scientifica di profilo nazionale e internazionale, composta da Keith Christiansen, Francesco Frangi, Mattia Vinco, Fernando Mazzocca e Giulia Zaccariotto, oltre che da M. Cristina Rodeschini, Paolo Plebani e Giovanni Valagussa, lavora da due anni per presentare un museo all'altezza dei più alti standard mondiali. [...]

Altre considerazioni sottolineavano un problema non trascurabile. Le mostre temporanee organizzate dal Museo venivano allestite nell'edificio delle antiche Scuderie, sede del GAMeC (Galleria di Arte Moderna e Contemporanea situata di fronte alla Pinacoteca). Il fatto che il museo non fosse autonomo in questo senso, dovendo “chiedere il permesso” agli spazi di GAMeC, rendeva le operazioni più lunghe e rigide. Inoltre – citando nuovamente il testo della lettera - emerse che «anziché trarre vantaggio dal richiamo delle mostre temporanee, la visita dell'allestimento permanente – collocata nella sede della Pinacoteca – si è trovata ogni volta penalizzata, nonostante le facilitazioni di biglietteria volte a favorire la fruizione di entrambe le esposizioni.» In effetti, per un pubblico più pigro, l'idea di visitare due musei separati invece che uno doveva sembrare eccessivo e finivano per scegliere l'opzione più veloce o più economica.

A creare maggior scalpore sembra essere stata la velocità con cui la Direzione ha avviato un nuovo riallestimento a così breve distanza dal primo, e il fatto che questo nuovo progetto prevedeva di dimezzare nuovamente lo spazio a disposizione della mostra permanente. Per quanto riguarda le tempistiche va precisato che c'è stato un valido incentivo. Nel 2023 Bergamo, insieme a Brescia, è stata nominata Capitale italiana della Cultura¹⁸², incoraggiando lo staff dell'Accademia Carrara a riaprire le porte del museo, rinnovato, proprio a gennaio di quell'anno. Una felice coincidenza che metteva in luce la città da una parte, come a confermare di meritare ancor più questa importante nomina, e il museo dall'altra, che poteva approfittare del nuovo fervore turistico e culturale per farsi ammirare da un pubblico più ampio.

Facendo un passo indietro, possiamo capire meglio il contesto in cui sono sorte le riflessioni intorno al riallestimento. In un'intervista per Wannenes Art Magazine, la Direttrice

¹⁸² Bergamo-Brescia 2023, Ministero della cultura <<https://capitalidellacultura.cultura.gov.it/bergamo-brescia/>> (consultato il 05/02/2024).

dell'Accademia Carrara Maria Cristina Rodeschini raccontava il passaggio che ha condotto la pinacoteca a rimeditare il suo allestimento.

«Dopo che nel 2015 avevamo ristrutturato il museo e dato un nuovo ordinamento alla collezione permanente, l'attività della fondazione Accademia Carrara ha preso il via con le grandi mostre, come Raffaello e l'eco del mito nel 2018. Tuttavia, nel 2020 sono accaduti i fatti tragici che tutti conosciamo e la pandemia ha messo in forte crisi anche le istituzioni culturali, innescando un processo di ripensamento del ruolo del museo e invitando a riconsiderare, a rivalutare, come sarebbe stato il dopo. Accademia Carrara, senza perdere tempo, ha creato un tavolo di discussione su questo tema, e già nell'autunno del 2020 ha avviato una ponderata riflessione che ha avuto come presupposto la domanda se il museo, così come era stato ideato nel 2015, avesse ancora le prerogative di fruizione iniziali. Se un istituto culturale come il museo non coglie immediatamente e non vive la realtà del posto in cui è nato, in cui cresce, in cui dialoga con il proprio pubblico, manca un obiettivo fondamentale, e la tragedia gravissima che ci ha colpiti, e Bergamo come tutti sanno in modo ancora più sconvolgente, è stata alla base del processo di revisione dei percorsi, della distribuzione funzionale degli spazi all'interno della sede storica. Naturalmente, ha fatto la sua parte l'esperienza maturata nei cinque anni seguiti alla ristrutturazione del 2015 fino a marzo 2020. All'inizio di quell'anno tutta Italia si è fermata per la pandemia e presto ci siamo interrogati su un dato imprescindibile: il pubblico usufruirà degli spazi del museo nello stesso modo? Godrà della qualità delle collezioni con la stessa modalità? Questi temi, per un anno e mezzo, sono stati oggetto di studio da parte di una commissione scientifica internazionale preposta alla revisione del museo. [...]»¹⁸³

Da queste riflessioni si è giunti a individuare due principali punti di intervento¹⁸⁴. Il primo, punta a ridefinire gli spazi del museo concentrando la collezione permanente al secondo

¹⁸³ M. C. Rodeschini in *Accademia Carrara. La casa dei collezionisti*, "Wannenes art magazine", <<https://wannenesgroup.com/magazine/accademia-carrara-la-casa-dei-collezionisti/>> (consultato il 05/02/2024).

¹⁸⁴ L'evento di presentazione del nuovo progetto *Le nuove Carrara*, con gli interventi - tra gli altri - di C. Rodeschini e dell'architetto A. Ravalli è disponibile sulla pagina YouTube Accademia Carrara al link: <<https://www.youtube.com/watch?v=03D1Xvcts5w&t=28s>> (consultato il 05/02/2024).

piano per lasciare il primo piano a disposizione delle mostre temporanee e all'esposizione a rotazione delle opere in deposito. Un cambiamento importante questo, che serviva anche rinnovare la curiosità dei visitatori e farli tornare nelle mura della pinacoteca. Il secondo, ancora più ambizioso, suggerito dall'architetto progettista Antonio Ravalli, prevedeva la costruzione di un'infrastruttura esterna all'edificio, che rendesse fruibili e valorizzati i 3.000 metri quadrati di giardino di pertinenza e le mura proprio dietro all'edificio. La struttura sarebbe un piccolo ambiente che si apre dall'ultima sala della cosiddetta "manica lunga" e che costituirebbe una piccola zona di pausa dalla quale è visibile il baluardo di Sant'Agostino, parte delle mura costruite dalla Serenissima, costituendo una relazione geografica tra la Carrara e la città. Seguendo una piega del terreno, tramite una rampa e un ascensore i visitatori potevano scendere nel giardino, nel quale il vecchio edificio del custode avrebbe ospitato una caffetteria e, infine, un sentiero consentiva di risalire dal basso lungo tutto il parco fino alle mura. In questo modo, oltre a consentire finalmente un percorso in cui il visitatore non dovesse tornare sui propri passi ripercorrendo a ritroso la Galleria Lochis per uscire, sarebbero stati finalmente valorizzati i grandiosi giardini, altrimenti in disuso, offrendo ai visitatori una comoda pausa all'aria aperta prima di tornare all'interno per visitare la mostra al primo piano.

Oltre a ciò il progetto prevedeva di istituire un deposito per le opere più moderno e visitabile, nell'ala sinistra dell'edificio. Infine, una grandissima novità era l'ingresso nella pinacoteca della più grande collezione privata di medaglie e di placchette donata al museo da Mario Scaglia, che venne integrata nel salone che già ospitava la collezione Zeri, unendo così le due maggiori collezioni di opere non pittoriche in un'unica zona.

Alla riapertura del gennaio 2023, non tutti i progetti appena esposti sono stati compiuti. Infatti, i lavori dedicati all'affaccio sul cortile non risultano ancora avviati. Il percorso museale si presenta scandito in due momenti: le prime sei sale hanno un profilo

sostanzialmente sovraregionale e sono dedicate all'arte italiana tra Gotico e Rinascimento, con l'ovvio accento sui dipinti del Quattrocento veneto. Le sale 7-12 sono invece incentrate sulla tradizione figurativa lombarda e, soprattutto, bergamasca (fig.16). Ripercorreremo in questa sede l'intero percorso, così come si presentava al momento della riapertura.

La visita comincia alla destra del salone di accoglienza con una sala video buia e dotata di sedute. Il video proiettato sull'intera parete mostra le opere ospitate nel museo, mentre una voce narrante (e un narratore in lingua dei segni) raccontano le origini della raccolta e le varie donazioni. Con questo video si vuole rendere omaggio a tutti i collezionisti che hanno contribuito a rendere la Carrara quella che è oggi, presentando i personaggi, le raccolte e l'origine di ciascuna opera.

Successivamente si accede al giro scale, decorato dalla nuova installazione *site-specific* intitolata "conversazioni sacre" (fig.17), che celebra la collezione e la città di Bergamo tramite un collage di fotografie e disegni a tema vegetale e floreale applicati sulle pareti, sviluppandosi in una dimensione immersiva lungo tutta la scala dal piano terra al secondo piano. L'installazione porta la firma del duo artistico californiano Fallen Fruit (David Allen Burns e Austin Young)¹⁸⁵ ed è particolarmente apprezzata per l'originalità e la freschezza che trasmette. Inoltre, rende piacevole e accattivante la salita delle due rampe di scale che conducono al secondo piano (ma anche l'interno dell'ascensore è opportunamente decorato), consentendo al visitatore di scoprire nuovi suggestivi angoli ad ogni suo movimento e accendendo il giusto entusiasmo.

Sala 1 – *Italia Centrale tra Gotico e Rinascimento*. Al termine della scala si accede direttamente alla prima sala della pinacoteca che, con le pareti dipinte di un rosso scuro, immerge subito il visitatore in un clima riflessivo e sacrale. Non viene indicato se c'è una suddivisione per collezioni o se si propone un viaggio nella storia dell'arte, e non vi è

¹⁸⁵ Per informazioni si veda il sito <<https://www.fallenfruit.com/background>> (consultato il 05/02/2024).

nessuna indicazione riguardo ai collezionisti e la provenienza delle opere dalle rispettive raccolte. Un testo in due lingue stampato sul muro presenta al pubblico il titolo della sala e il contesto da cui provengono le opere esposte. Le didascalie sotto alle opere sono di nuovo scritte su appositi rettangolini neri in metallo che sporgono all'infuori, in modo tale da essere facilmente leggibili, e riportano anche la collezione di provenienza dell'opera. A partire da sinistra (cioè dove è collocato il testo di presentazione della sala, sono esposti, in ordine: *Crocifissione con Maria e san Giovanni, san Nicola di Bari, san Giovanni Battista* di Grifo Tancredi; *Sposalizio della Vergine* del Maestro di santa Verdiana; *Nozze mistiche di santa Caterina d'Alessandria con angeli e santi, Dio Padre in trono, Annunciazione* di Paolo di Giovanni Fei; *Cristo in Pietà (Vir dolorum)* di Lorenzo Monaco (Piero di Giovanni); *Madonna col Bambino e angeli (Madonna dell'Umiltà)* di Benozzo Gozzoli; *Storia di Griselda di Pesellino* (Francesco di Stefano), composta da due quadri ma, non essendo indicato, qualcuno potrebbe rimanere perplesso dalla assenza di didascalia sotto al secondo quadro. Poi l'incantevole *Madonna col Bambino* di Neroccio di Bartolomeo de' Landi a confrontarsi con la vicina *Madonna col Bambino* di Fra Carnevale (Bartolomeo Corradini). Sala 2 – *Italia Settentrionale tra Gotico e Rinascimento*. Le piccole sale si susseguono a tana di volpe, con le pareti dello stesso colore. Sono sempre numerate, intitolate e presentate tramite il breve testo sul muro. L'introduzione alla seconda sala inquadra la doppia presenza del Gotico e del Rinascimento nel gusto delle corti italiane.

Da sinistra incontriamo: la tavola con la *Madonna col Bambino adorata da san Domenico e da una monaca domenicana e Storie della vita di Cristo* di Lorenzo da Venezia (Maestro di Ceneda); sei medaglie di Pisanello (Antonio di Puccio Pisano) e una di Amadio da Milano, incastonate in un plexiglass che consente la visuale di entrambe le facce; il *Ritratto di Lionello d'Este* di Pisanello, *Sant'Apollonia privata dei denti* di Giovanni d'Alemagna; la *Madonna col Bambino* di Jacopo Bellini; *Sant'Apollonia accecata* di d'Alemagna, *San*

Francesco riceve le stigmate di Bonifacio Bembo seguito dai tarocchi di quest'ultimo, esposti in verticale su tre file ad altezza occhi e ben illuminati in una struttura nera, rendendoli particolarmente attraenti e facili da ammirare senza doversi piegare su un tavolo.

Sala 3 – *Attorno a Mantegna*. L'introduzione di questa sala riassume il contesto nel quale lavorava Mantegna e accenna al dialogo con Giovanni Bellini, le cui opere dominano la sala. Aprono la strada *San Pietro e San Paolo* del bergamasco Maestro dei cartellini, poi la *Madonna col Bambino* di Carlo Crivelli ci conduce al grandioso *Cristo in Pietà tra la Vergine e san Giovanni evangelista* di Giovanni Bellini e al *Ritratto di giovane* a lui attribuito. Poi *Resurrezione di Cristo* di Andrea Mantegna e la sua straordinaria *Madonna col Bambino*, non più nella cornice argentea e liscia dell'ultima esposizione, ma in una possente cornice d'oro intagliata. Entrambe le soluzioni si prestano bene all'opera, proprio per la presenza di toni oro ma anche argentei. Poi troviamo il *San Bernardino da Siena* di Mantegna; il *San Gerolamo* dello Schiavone (Giorgio Chiulinovich), la *Madonna col Bambino* di Cosmè Tura, e *Sant'Alessio* di Schiavone, come a chiudere un trittico.

Sala 4 – *Giovanni Bellini. Venezia e la Terraferma nel secondo Quattrocento*. A questo punto si entra nella sala grande, con il soffitto a volta e il lucernario, con le pareti rosse anch'essa (fig.18). Specifico qui che la fascia più bassa delle pareti delle sale e gli stipiti delle porte sono sempre neri. L'accostamento del nero fa sembrare il rosso più scuro di quello che è in realtà, conferendo agli ambienti una certa pesantezza e, a lungo andare, un vago senso di oppressione. Rispetto al 2015 questa sala rappresenta il cambiamento più significativo. Al centro della lunga sala rettangolare troviamo adesso solo una lunga seduta in pelle nera e una teca con quattro bronzetti e una lanterna bruciapfumi appartenenti alla collezione Scaglia. All'entrata della sala, in una teca a muro (fig.19), il *San Gerolamo penitente* di Vivarini viene messo in dialogo con cinque placchette in bronzo con la stessa iconografia, sempre provenienti dalla collezione Scaglia. Incontriamo poi la *Nascita di*

Maria di Vittore Carpaccio; l'imponente Polittico di Scanzo di Bartolomeo Vivarini composto da *Madonna col Bambino in trono* al centro, la *Trinità* al di sopra, *San Pietro* e *San Michele arcangelo* ai lati; una nuova teca a muro, speculare alla prima, vede il dialogo tra *Ritratto di gentiluomo* di Vittore Carpaccio e cinque medaglie con altri ritratti. Sul lato corto in fondo alla sala troviamo poi *Angelo che piange* di Vicino da Ferrara; *San Giovanni Battista e santa Caterina d'Alessandria* di Cristoforo Caselli, la sua *Madonna col Bambino* e anche *Santa Maria Maddalena e san Giacomo Maggiore*, chiude la sequenza Lorenzo Costa con *San Giovanni evangelista*. Sul lato lungo a destra vediamo un susseguirsi di dipinti eccezionali accomunati dallo stesso soggetto: *Madonna col Bambino e un devoto* di Marco Marziale; *Madonna col Bambino e san Giovannino* di Altobello Melone; *Madonna col Bambino tra i santi Gerolamo e Anna (Madonna Baglioni)* di Andrea Previtali; *Madonna col Bambino* di Giovanni Bellini e la sua *Madonna di Alzano*, seguite da *Madonna col Bambino* di Jacopo di Antonello, che chiude la sequenza. Tornando sul lato corto vicino all'entrata possiamo vedere *Madonna col Bambino in trono tra i santi Sebastiano e Rocco* di Bartolomeo Montagna (Bartolomeo Cincani); *San Sebastiano* attribuito a "pittore veneto"; *San Gerolamo a Betlemme* di Montagna e *Devoto che prega davanti al Crocifisso* di Vittore Belliniano (Vittore di Matteo).

Sala 5 – *La collezione Mario Scaglia. Per la storia della medaglia e della placchetta* (fig.20).

La sala si apre a metà del salone lungo, sulla sinistra e custodisce la collezione Scaglia. Le pareti di questa sala sono dipinte di nero ed è molto buia, nonostante il piccolo lucernario schermato aperto sul soffitto. L'intenzione sembra quella di attrarre il visitatore come nello scrigno di un tesoro, dove il focus è sulle placchette e le medaglie poste verticalmente nelle teche a muro ben illuminate, per un effetto "gioielleria" molto accattivante. Le opere godono così di un'ottima visibilità e attirano anche un pubblico poco affascinato da questi manufatti artistici.

Sala 6 – *La raccolta di sculture di Federico Zeri*. Parallelamente alla sala 5 si colloca la sala ospitante le sculture della collezione Zeri (fig.21). Si tratta di quella piccola apertura sul cortile con l'Accademia di Belle Arti, uno spazio totalmente diverso dagli altri. Purtroppo, per come è organizzata, la sala crea una certa confusione nel visitatore. Ai suoi occhi si apre infatti uno spazio piuttosto ampio, ma inaccessibile. Si tratta di un palco profondo (circondato dalle tre vetrate) sul quale si potrebbe salire tramite dei gradini proprio davanti all'entrata che sono sbarrati. Sul palco, intorno alla scala, sono sistemate cinque sculture alle quali quindi lo spettatore non può avvicinarsi. Sulla destra si trova invece il testo introduttivo che presenta la personalità di Federico Zeri e del suo rapporto con l'Accademia Carrara, e a fianco, due bassorilievi. Su un altro pannello nero sono disegnate le *silhouette* delle statue con le relative didascalie. Nella selezione, di certo drastica rispetto al precedente allestimento, troviamo: *La Virtù sottomette il Vizio* di Pietro Bernini; *Testa di Socrate* attribuita a "Scultore attivo a Roma"; *Busto di Alessandro Rondinini* di Domenico Guidi, *Busto di Papa Paolo V Borghese* di Nicolas Cordier; *Andromeda* di Pietro Bernini e due rilievi di Francois Duquesnoy (*Angelo con drappo* e *Putto con corona di alloro*). Il palco e le pareti sono nere, come nella sala 6, ma qui l'atmosfera è alleggerita dalla luce naturale proveniente dalle vetrate, seppur per metà schermate. È sicuramente vincente l'idea di creare due sale così particolari per accogliere le collezioni Zeri e Scaglia. Dividere visivamente le arti consente di poterle apprezzare meglio, e questo funziona ancor di più creando ambienti con luci e forme diversi da quelli destinati a presentare i dipinti. Tuttavia, la sala Zeri andrebbe rivista per consentire al visitatore di muoversi un poco all'interno dello spazio e di guardare la scultura da più punti di vista per poterla apprezzare meglio.

Sala 7 – *Italia Centrale dal tardo Quattrocento alla Maniera Moderna*. Nella descrizione troviamo un inquadramento delle produzioni artistiche italiane tra Quattrocento e Cinquecento e allo stile di Botticelli, Perugino e Raffaello. Qui troviamo in ordine

Sant'Agostino che battezza i catecumeni di Girolamo Genga; *Deposizione di Cristo nel sepolcro* di Pedro de Campaña (Pieter de Kempeneer); *San Giovanni Evangelista e Santa Maria Maddalena* di Mariotto Albertinelli; *San Sebastiano* di Raffello Sanzio; *Natività* di Perugino (Pietro Vannucci) e bottega. Poi, sulla parete lunga di fronte a una seduta svettano i tre Botticelli: *Ritratto di Giuliano de' Medici*, *Storia di Virginia romana* e *Vir Dolorum (Cristo benedicente)*. Sull'ultimo lato corto sono esposte in una teca nera poggiata a terra quattro monete con ritratti, di Adriano Fiorentino, Bertoldo di Giovanni, Niccolò Fiorentino e Francesco di Giorgio Martini, seguite dalla tavola con *Madonna col Bambino e angeli* di Bernardino Fungai e dalla scultura di un *Angelo adorante* di Benedetto da Maiano (Benedetto di Leonardo).

Uscendo dalla sala ci si ritrova sul pianerottolo della scala marmorea che scende al primo piano. E' un ambiente bianco e luminoso che fornisce un momento di "respiro" al visitatore, rimasto a lungo nell'oscurità delle prime sette sale. Sul pianerottolo si affacciano le due porte originali in legno intagliato recanti la scritta "GALLERIA CARRARA" (da cui si è appena usciti), e "GALLERIA LOCHIS" su quella a fianco. Le porte in legno vengono tenute aperte, in modo tale che i due sportelli non vengano toccati e utilizzati dai visitatori. La funzione di isolamento è compiuta da ante in vetro scuro inseriti tra gli stipiti che i visitatori devono utilizzare (fig.21).

Sala 8 – *Foppa e Bergognone. Alle origini dell'identità lombarda*. L'ambiente in cui si entra è molto scuro, con le pareti nere, al punto che dal pianerottolo guardando la porta a vetri non si riesce a scorgere nulla. Questo fattore rende lo spettatore dapprima perplesso, ma subito incuriosito e invogliato ad entrare, con uno spirito un po' avventuriero, nella galleria. Come vedremo, questa curiosità viene incoraggiata e infine "premiata" dal susseguirsi delle sale, (sempre a tana di volpe) nelle quali le pareti assumeranno tinte via via più luminose, fino all'ultima, caratterizzata da un azzurro chiaro. Il testo introduttivo alla sala presenta

Vincenzo Foppa e Ambrogio Bergognone come gli interpreti d'eccezione dei gusti internazionali della corte degli Sforza. La sala 8 è piuttosto piccola, e ospita a partire da sinistra: *Santa Caterina d'Alessandria con una monaca* di Antonio Cicognara; *Assunzione e gloria di Maria* di Stefano de' Fedeli; il tabernacolo portatile di Vincenzo Civerchio con *l'Assunzione, san Benedetto e santa Scolastica*; *San Gerolamo* di Vincenzo Foppa e il suo *Tre crocifissi*; *San Gerolamo leva la spina al leone* di "pittore lombardo o ligure"; *La circoncisione* di Bernardino Butinone; *Incontro di sant'Ambrogio con l'imperatore Teodosio* di Bergognone (Ambrogio da Fossano) e la sua *Madonna che allatta il Bambino* che cattura immediatamente lo sguardo di chi entra.

Sala 9 – *Milano e il Piemonte tra Quattrocento e Cinquecento*. Un blu scuro incornicia la sala 9, più ampia della precedente dedicata alla schiera di allievi e collaboratori di Leonardo da Vinci da un lato, e alle influenze mediterranee, francesi e fiamminghe dell'arte piemontese dall'altro. Ad aprire la sequenza sul lato sinistro troviamo ancora Bergognone con *San Gerolamo, San Giovanni evangelista e Santa Marta*. È un peccato che, mentre gli ultimi due sono completati dalla stessa, raffinatissima cornice, il primo abbia solo un nudo rettangolo dorato a circondarlo. Poi ci sono: *Madonna che allatta il Bambino* di Bernardo Zenale, *Madonna che allatta il Bambino* di Giovanni Antonio Boltraffio, *Ecce Homo* di Andrea Solario. Passando sul lato destro troviamo *Adorazione del Bambino* di Bernardino Luini (Bernardino de Scapis); *San Bonaventura docente* e *San Bonaventura nello studio* di "Pseudo Giovenone"; *Ritratto di giovane gentiluomo* attribuito a Giovanni Ambrogio de' Predis; *Flagellazione di Cristo* di Defendente Ferrari e sua *Cristo in meditazione seduto sulla croce*, appaiati dalla stessa cornice; *Adorazione dei pastori* ancora di Ferrari; il lato corto ospita solo la pala di Gerolamo Giovenone con *Madonna col Bambino, san Michele, santa e devoto, santa Lucia, sant'Alberto e devota*; poi *Madonna col Bambino* di Gaudenzio Ferrari a chiudere la sala.

Sala 10 – *Bergamo e la Terraferma veneta*. Qui le sale diventano molto ampie, e ospitano ciascuna una seduta e un supporto a griglia posto al centro della sala, al quale sono appesi due quadri dello stesso formato schiena contro schiena (fig.23). Questo inserto consente di non interrompere lo sguardo sulle sale, rendendo apprezzabile la sequenzialità degli ambienti via via più chiari, ma rompe un po' l'armonia complessiva con delle griglie metalliche che non valorizzano certo i dipinti che supportano. Inoltre, i bellissimi inserti di marmo che incorniciano i passaggi tra le sale (la caratteristica migliore, forse, dell'intero edificio) sono anche qui circondati dai bordi neri che caratterizzano gli stipiti nella Galleria Carrara, rendendo le sale fortemente indurite e appesantite da un'atmosfera molto severa. Se pensiamo alle iconiche sale dell'allestimento Wittgens, dove il marmo era circondato da una cornice bianca, ci ricordiamo quanto risultassero luminose pulite, leggere ed eleganti. La sala 10 presenta il lustro dell'attività bergamasca di Lotto, Previtali e Cariani, come diffusori delle novità veneziane sulla terraferma. Tiziano Vecellio avvia la sequenza con *Orfeo ed Euridice*, seguito da *Cristo portacroce e un devoto* del Moretto (Alessandro Bonvicino) per poi tornare su Tiziano con *Madonna col Bambino in un paesaggio*. Abbiamo visto più volte la scelta di intervallare due dipinti dello stesso autore da un altro. Si prosegue con *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Maddalena* di Palma il Vecchio (Jacopo Negretti); *Madonna col Bambino e i santi Paolo e Agnese con i donatori Paolo e Agnese Cassotti (Madonna Cassotti)* di Andrea Previtali; *Nozze mistiche di santa Caterina d'Alessandria, un angelo e Nicolò Bonghi* di Lorenzo Lotto e la sua *Sacra famiglia con santa Caterina d'Alessandria*; *Madonna col Bambino e san Giovannino* di Jacopo Bassano (Jacopo da Ponte); *Sacra famiglia* di Sofonisba Anguissola; un plexiglas con sette medaglie dalla collezione Scaglia di Maffeo Olivieri, Jacopo Nizzola (due), Fra Antonio da Brescia, "scultore bresciano", Antonio Vicentino e Pastorino de' Pastori. Anche queste poste verticalmente in modo da poterne vedere entrambi i lati. Poi ancora *Ritratto di gentiluomo*

di Altobello Melone, *Ritratto di Giovanni Benedetto Caravaggi* di Giovanni Cariani (Giovanni Busi) e sua *Madonna col Bambino e un devoto (Madonna Baglioni)*; i tre Lorenzo Lotto con *San Domenico resuscita Napoleone Orsini*, *Deposizione di Cristo nel sepolcro*, *Lapidazione di Santo Stefano*; poi di nuovo Giovanni Cariani con il *Cristo portacroce* e *I musicisti*. Chi ha trovato il suo infelice posto sulla grata di metallo è il bellissimo *Ritratto di Lucina Brembati* di Lotto (dal lato da cui si arriva) e l'ipnotico sguardo del *Ritratto di giovane*, sempre di Lotto, dall'altro lato. (fig.24)

Sala 11 – *Giovan Battista Moroni. Il ritratto nel Cinquecento*. La didascalia sul muro della sala racconta dello sviluppo della ritrattistica nel Cinquecento e introduce la figura di Moroni, come uno dei maggiori interpreti di questo genere. I dipinti sono disposti come sempre su un solo ordine e ben distanziati tra loro, a differenza dei raggruppamenti su due ordini di sette anni prima. La sala apre con il *Ritratto di un podestà* di Moroni, con una lucentezza rinnovata dopo un lungo restauro, poi *Ritratto di gentildonna con libro* di Gian Paolo Cavagna; *Ritratto di Giovan Crisostomo Zanchi* di Moroni, il suo *Ritratto di gentiluomo ventinovenne* e l'iconico *Ritratto di vecchio seduto*; *Ritratto di Paolo Vidoni Cedrelli*; *Ritratto di vecchio*; poi *Ritratto di Giulio Boccamaggiore* di Vincenzo Campi; *Autoritratto* di Simone Peterzano; per tornare su Moroni con gli affascinanti *Ritratto di una bambina di casa Redetti* e *Ritratto di gentildonna trentenne*; poi Gian Paolo Lolmo con *Ritratto di Francesco Colleoni* e, al centro della parete, gli imponenti ritratti dei coniugi Spini (*Ritratto di Bernardo Spini*, *Ritratto di Pace Rivola Spini*) di Moroni, seguiti dai suoi *Ritratto di Isotta Brembati* e per finire, *Ritratto di sacerdote*.

Sala 12 – *Ceresa, Baschenis, Fra Galgario. Pittura della realtà*. La sala 12, di un azzurro polveroso è dedicata alle grandi nature morte e ai ritratti della Bergamo del Settecento, grandi per il loro verismo impeccabile, come esplicita chiaramente il titolo della sala. Qui si incontra subito Fra Galgario (Giuseppe Ghislandi) che occupa tutto il lato sinistro della sala

con: *Ritratto di giovane gentiluomo*, acquistato da poco dallo Stato e destinato alla Carrara dalla Direzione Regionale Musei Italia e che trova una perfetta collocazione a fianco del *Ritratto di gentiluomo di casa Marenzi*; poi *Autoritratto*, *Ritratto del conte Gerolamo Secco Suardo*, *Ritratto di Francesco Maria Bruntino*, *Ritratto del conte Filippo Marenzi* e *Ritratto del conte Giovanni Secco Suardo col servitore*. Sul lato destro della sala vediamo il *Ritratto di Jacopo Fadini Tiraboschi* di Carlo Ceresa e, sul lato lungo, la collezione di Evaristo Baschenis: *Strumenti musicali e tendone verde*, *Strumenti musicali e statuetta*, e l'eccezionale *Ragazzo con canestra di pane e dolci*, che ha fatto il suo ingresso in Carrara con il lascito Scaglia (fig.25). A questo ritratto è dedicata – non per niente – la copertina della *Guida alla visita* e di diversi volantini, diventando fin da subito uno dei grandissimi volti del museo. Poi di nuovo *Strumenti musicali*, *Strumenti musicali e tendone rosso* e, sul lato corto a guardare Jacopo Fadini, un altro Ceresa: *Ritratto di gentiluomo di casa Marenzi*. Infine, appesi alla griglia troviamo il *Ritratto di giovane pittore* di Fra Galgario e il meraviglioso *Ritratto di fanciulla con ventaglio* di Giacomo Ceruti.

Sala 13 – *Venezia tra Seicento e Settecento*. In questa sala le pareti sono azzurro scuro e la didascalia annuncia dei nuovi generi di moda nella Venezia dei Sei e Settecento, il capriccio e la veduta cittadina. La sala si apre con il busto marmoreo della *Lucrezia* di Orazio Marinali, proveniente dalla donazione Zeri; poi *Profilo di vecchio* e *Profilo di vecchia* di Giusto Le Court, che si guardano l'un l'altro, seguiti dai suoi *Profilo di giovane uomo* e *Profilo di giovane donna*; poi troviamo Luca Carlevarijs con *Ricevimento di un ambasciatore*; Pietro Longhi con *Il Ridotto* e *Il baciamento*; Andrea Pastò con *Ricevimento in villa Widmann a Bagnoli*. Sulla parete centrale (fig.26) che mette fine al susseguirsi di archi marmorei, si posano elegantemente cinque vedute (le tre di formato maggiore divise dalle due più piccole): *Veduta di Vaprio d'Adda* di Gaspare Vanvitelli (Gaspar Adriaensz van Wittel), *L'arco di Tito a Roma* di Bernardo Bellotto, *Il Canal Grande da Ca' Foscari verso il ponte*

di *Rialto* di Canaletto, *Il Rio dei Mendicanti* di Francesco Guardi e la sua *Veduta di piazza San Marco*. Sul muro di destra troviamo *La Trinità e santi domenicani in gloria* di Gaspare Diziani; *San Procolo, vescovo di Verona, visita i santi Fermo e Rustico* di Giovan Battista Tiepolo seguito dal suo *Martirio di san Giovanni vescovo di Bergamo* e *La Trinità in gloria appare a papa Clemente I*; poi gli *Angeli reggi candeliere* di Filippo Parodi, in una teca di vetro; *Allegoria delle Scienze, della Poesia e della Storia* di Giovanni Antonio Pellegrini; altri due bassorilievi donati da Zerri con *Profilo di san Luca* e *Profilo di san Marco* di Giovanni Bonazza e un ultimo busto, la *Maria Maddalena penitente* di Tommaso Rues.

Sala 14 – *La stagione del Romanticismo storico*. Dalla sala 13 si accede alla 14 e alla 16, due sale piccole poste una accanto all'altra ma non comunicanti tra loro. Lo spettatore quindi prosegue a destra entrando nella saletta 14, dedicata al romanticismo storico dell'Ottocento, secolo introdotto dall'azzurro chiaro scelto per le pareti. Qui trovano posto il *Ritratto del conte Giovanni Battista Sommariva* di Andrea Appiani; il *Ritratto di Antonio Canova* di Gaspare Landi, il *Busto di Antonio Canova* di Antonio d'Este, collocato all'angolo della sala; su una parete dedicata svetta l'opera di Francesco Hayez, *Caterina Cornaro riceve l'annuncio della sua deposizione dal Regno di Cipro*; poi *Ritratto del poeta Pietro Ruggeri da Stabello* di Enrico Scuri e il suo *Torquato Tasso che medita alcun poetico concetto*.

Sala 15 – *Da Piccio a Tallone. La nuova pittura della realtà* (fig.27). Si giunge così all'ultima sala delle “manica lunga”, la penultima del percorso espositivo. È una sala molto ampia colorata di un azzurro chiaro ancora più delicato. Questa sala è dedicata ai ritratti dell'Ottocento e in modo particolare ai due artisti della Scuola di pittura Carrara che portarono avanti la tradizione di ritrattistica autentica e “senza filtri” che caratterizzava Bergamo: Piccio e Tallone. Per le sue dimensioni e per la continuità della parete (non più spezzata dagli ampi passaggi marmorei), si presta molto bene ad ospitare alcune opere di grande formato. Si comincia con *Ritratto del colonnello Vittore Tasca* e *Ritratto di Maria*

Gallavresi con la madre Alma Carminati di Cesare Tallone; su una parete dedicata è posata la grande tela con *La maledizione della madre* di Ponziano Loverini; poi *Flora con scialle rosso* e *Flora con mazzolino di rose* di Piccio (Giovanni Carnovali), i suoi *Autoritratto con tavolozza*, *Ritratto del pittore Giacomo Trécourt*, *Ritratto della contessa Anastasia Spini*, *Ritratto del conte Pietro Andrea Spini*; poi si introduce Giuseppe Diotti a interrompere la splendida galleria di Piccio con *Ritratto dell'ingegnere idraulico Giovan Antonio Tadini* per tornare subito su Piccio con *Ritratto del conte Guglielmo Lochis* e *Ritratto di Giovanni Maironi da Ponte*; poi Giacomo Trécourt con *Ritratto di Beatrice (Bice) Presti Tasca*, Francesco Coghetti con *Ritratto di Giovanni Presti*.

Sala 16 – *Verso il Novecento*. La didascalia della sala 16 ci parla di Enrico Scuri, la cui morte nel 1884 chiuse un'epoca. Fu direttore della Scuola di pittura della Carrara per quasi quarant'anni, e alla sua morte venne bandito un concorso per decidere chi sarebbe stato il suo successore. A vincere fu Cesare Tallone, grande ritrattista, il quale aprì le aule dell'Accademia alle istanze del vero e al confronto diretto con la realtà. Tra i suoi allievi si può vedere qui esposto Pellizza da Volpedo. La sala si apre con *Ritratto della figlia Irene (Ragazza con rose)* di Cesare Tallone; sulla parete lunga è esposto *Paolo e Francesca* di Gaetano Previati. Ancora una volta si è scelto di chiudere l'esposizione con lo sguardo potente di *Ricordo di un dolore (Ritratto di Santina Negri)* di Giuseppe Pellizza da Volpedo, come a ricordare al visitatore che l'arte può essere emozionante. *Ricordo di un dolore* è un invito a tornare.

Questo è il punto in cui è previsto di poter uscire all'aperto prima di raggiungere il primo piano per visitare la mostra. In effetti, è proprio il momento in cui il visitatore anela a una boccata d'aria fresca e di luce, dopo questa lunga sequenza di sale buie e colori pesanti, senza mai poter volgere lo sguardo su una finestra. Nel nuovo progetto è stato colto anche il forte bisogno di ritrovare il senso dell'orientamento, di capire dove ci si trova all'interno del

museo ma anche rispetto alla città. A un anno di distanza l'esterno ancora non è visitabile, ma scendendo al primo piano le sorprese sono state notevoli.

La prima mostra tenutasi nel 2023 era intitolata “Cecco del Caravaggio – l’Allievo Modello”¹⁸⁶ e costituiva la prima esposizione mai dedicata a Francesco Boneri, allievo Jacopo Merisi. È stato allestito un percorso di circa cinquanta opere: 19 dei 25 dipinti conosciuti di Boneri, due dipinti di Caravaggio e altri artisti intorno ad essi. Il colore delle pareti prescelto era ancora il rosso scuro, che accompagnava la mostra in tutte le sale, piuttosto piccole, che si snodano l’una dietro l’altra tramite stretti passaggi bui, che fanno ancora una volta perdere completamente l’orientamento al visitatore. La mostra è stata molto apprezzata per la sua originalità, a dimostrazione di come la storia dell’arte sia una materia viva, ancora capace di scoprire e di sorprendere. Nel resto dell’anno si sono susseguite poi le mostre “Vette di luce. Naoki Ishikawa sulle Alpi Orobie”¹⁸⁷ e “Tutta in voi la luce mia. Pittura di Storia e Melodramma”¹⁸⁸, nonché altri progetti paralleli che hanno portato alla Carrara i due *Angeli* di Franciszek Olenski dal Museo Nazionale di Leopoli¹⁸⁹; il *Ritratto di Pietro Aretino di Tiziano* - allestito nella sala 11- dagli Uffizi e le fotografie di Hiroshi Sugimoto¹⁹⁰ dal Giappone.

¹⁸⁶ Per informazioni sulla mostra su Cecco del Caravaggio: < <https://www.lacarrara.it/mostra/cecco-del-caravaggio/>> (consultato il 05/02/2024).

¹⁸⁷ Per informazioni sulla mostra “Vette di luce”: <<https://www.lacarrara.it/mostra/vette-di-luce/>> (consultato il 05/02/2024).

¹⁸⁸ Per informazioni sulla mostra “Tutta in voi la luce mia”: <<https://www.lacarrara.it/mostra/tutta-in-voi-la-luce-mia/>> (consultato il 05/02/2024).

¹⁸⁹ Si veda: <<https://www.lacarrara.it/mostra/leopoli-qui/>> (consultato il 05/02/2024).

¹⁹⁰ Si veda: <<https://www.lacarrara.it/mostra/hiroshi-sugimoto-opera-house/>> (consultato il 05/02/2024).

PIANO SECONDO PERCORSO MUSEALE

7 ESPOSIZIONE PERMANENTE

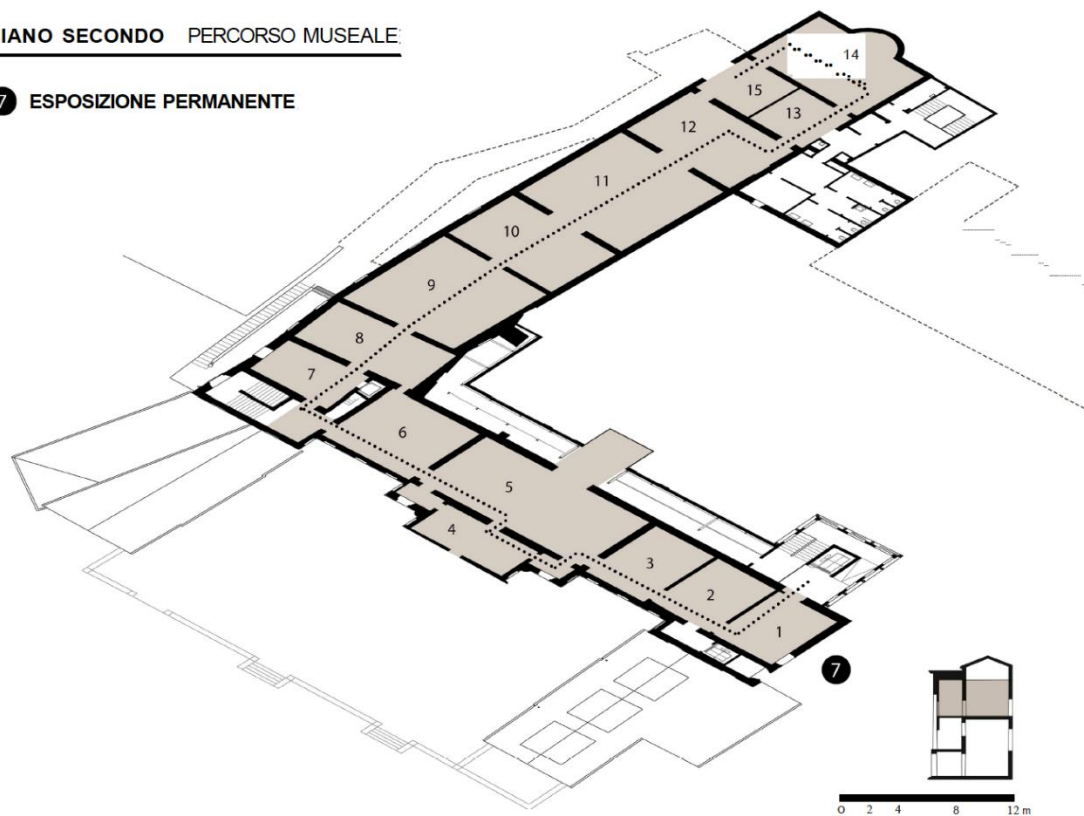


Figura 16 Pianta del percorso museale della collezione permanente. Archivio dell'Accademia Carrara.



Figura 17 L'installazione "Conversazioni sacre" di Fallen Fruit, che decora le scale che conducono al secondo piano.



Figura 18 La Sala 4 "Giovanni Bellini. Venezia e la Terraferma nel secondo Quattrocento".

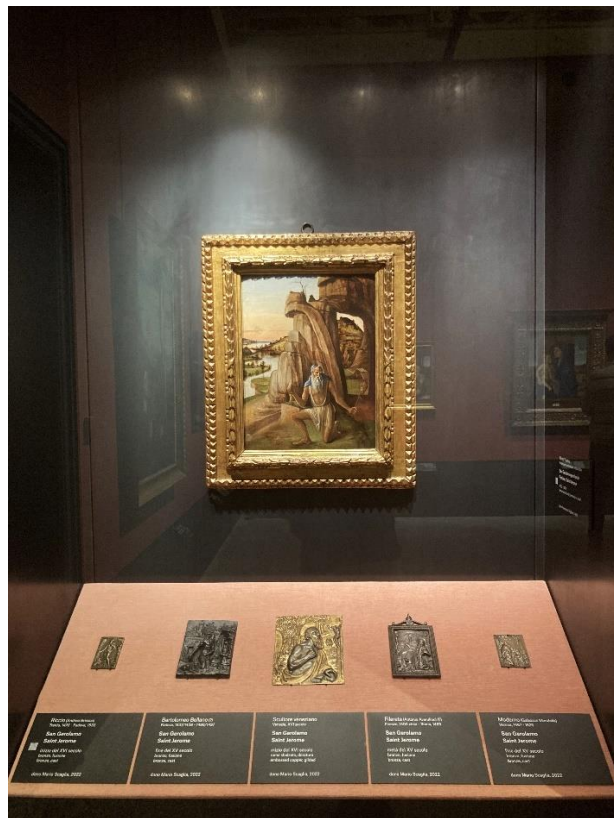


Figura 19 La teca con il *San Gerolamo penitente* di Vivarini e le placchette della collezione Scaglia.



Figura 20 La Sala 5 con la collezione di Mario Scaglia.



Figura 21 La sala 6 con la collezione di Federico Zeri. Vediamo il Busto di Alessandro Rondinini di Domenico Guidi e Busto di papa Paolo V Borghese di Nicolas Cordier.



Figura 22 La porta originale in legno che conduce alla "manica lunga".



Figura 23 Le sale della Galleria Lochis con i nuovi colori. A sinistra si vede l'*Autoritratto* di Simone Peterzano e a destra *Ritratto di una bambina di casa Redetti* di Giovan Battista Moroni.

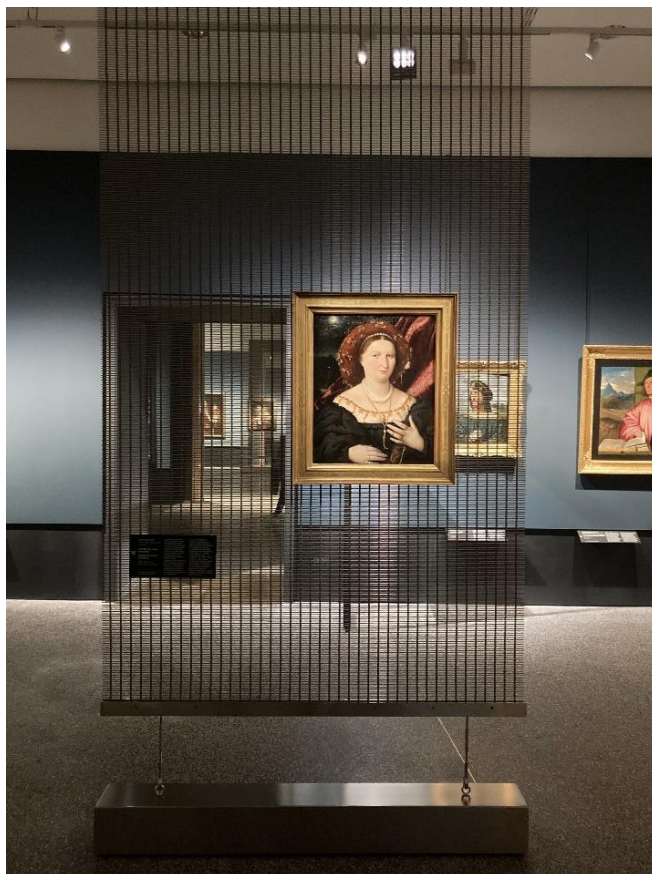


Figura 24 Uno dei supporti "a griglia" con il *Ritratto di Lucina Brembati*.

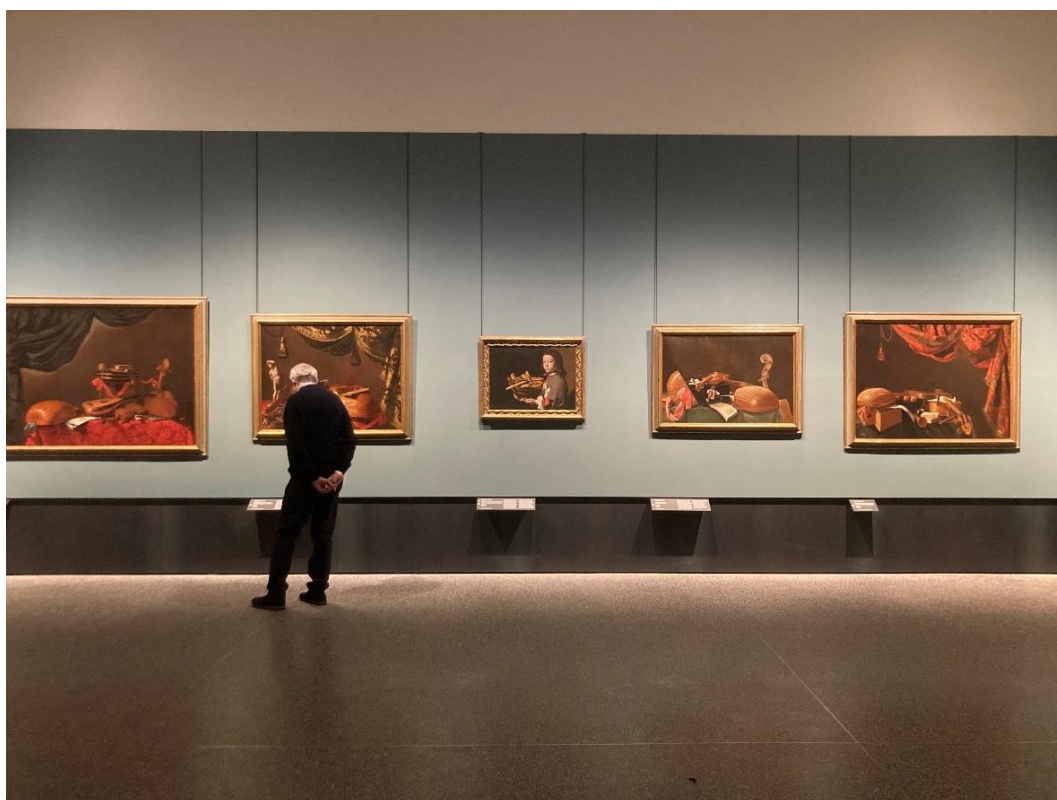


Figura 25 La parete della sala 12 dedicata a Evaristo Baschenis. Da sinistra: *Strumenti musicali e tendone verde*; *Strumenti musicali e statuetta*; *Ragazzo con canestra di pane e dolciumi*; *Strumenti musicali*; *Strumenti musicali e tendone rosso*.

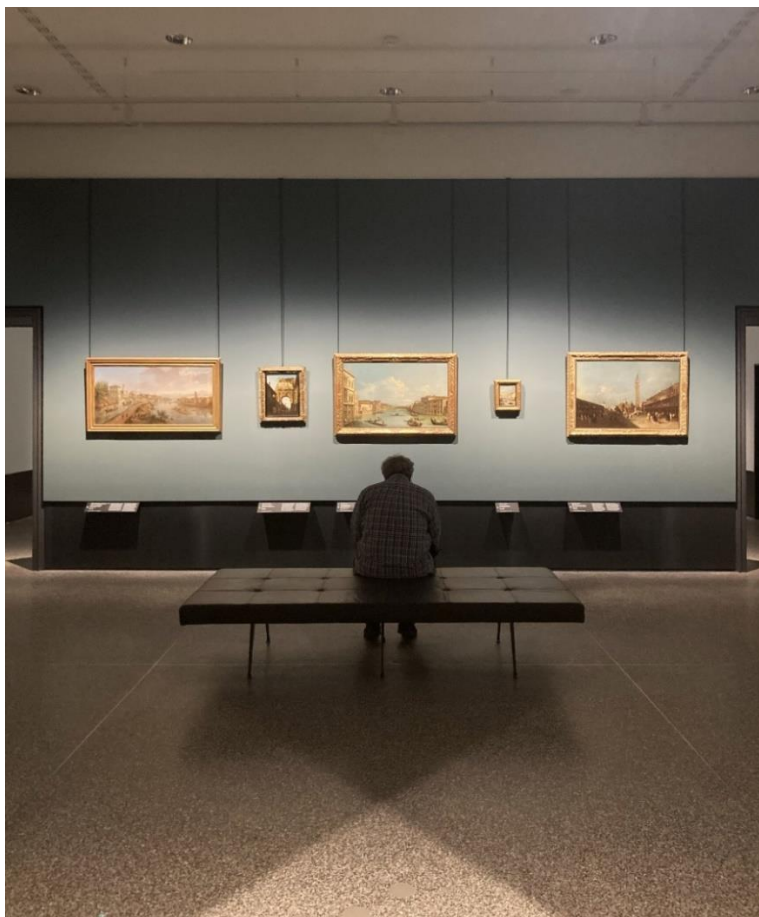


Figura 26 La sala 13 dedicata a "Venezia tra Seicento e Settecento". Da sinistra: *Veduta di Vaprio d'Adda* di Gaspare Vanvitelli; *L'arco di Tito a Roma* di Bernardo Bellotto; *Il Canal Grande da Ca' Foscari verso il ponte di Rialto* di Canaletto; *Il Rio dei mendicanti* e *Veduta di piazza San Marco* di Francesco Guardi.

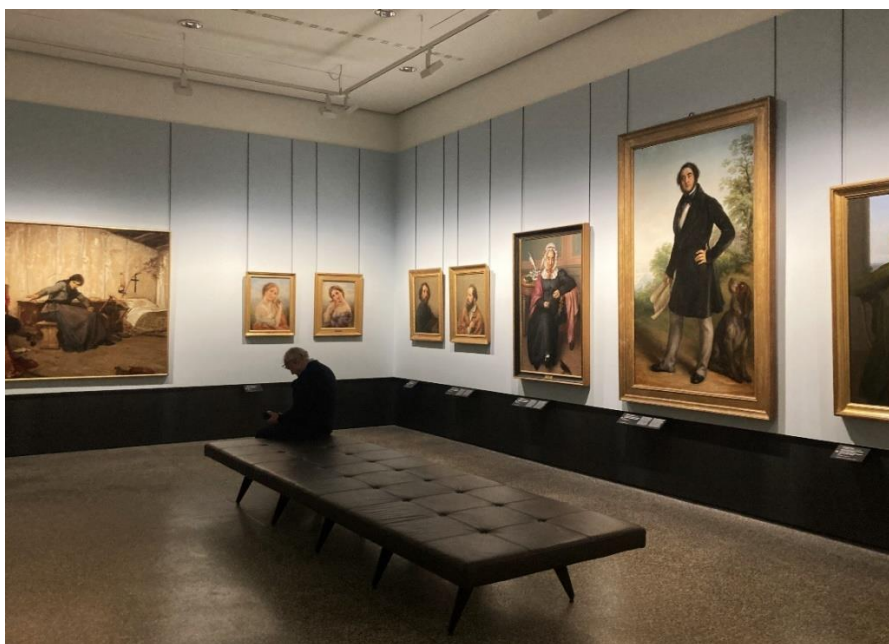


Figura 27 La sala 15, l'ultima della Galleria Lochis, dipinta di un azzurro molto chiaro. Da sinistra: *La maledizione della madre di Ponziano* di Lovreni; poi Giovanni Carnovali detto Piccio con: *Flora con scialle rosso*, *Flora con mazzolino di rose*, *Autoritratto con tavolozza*, *Ritratto del pittore Giacomo Trécourt*, *Ritratto della contessa Anastasia Spini* e *Ritratto del conte Pietro Andrea Spini*.

Conclusioni

Il riallestimento dell'Accademia Carrara di Bergamo del 2023 è stato fonte di dubbi e proteste. In molti non hanno condiviso la scelta di un cambiamento così drastico come quello di ridurre l'offerta espositiva da 500 a 350 pezzi. Tuttavia, è naturale per un museo con spazi così ridotti e così poco adatti dover giungere a compromessi. L'obiettivo non deve essere quello di rendere visibile, tutto in una volta, l'intero patrimonio, ma di ridurlo se necessario per valorizzare al meglio i singoli pezzi e l'esperienza dei fruitori. Sicuramente la commissione incaricata della Carrara ha compreso quanto sia più conveniente (se non necessario) attuare quindi una strategia diversa: una strategia di continuo movimento. Rinnovare il museo ogni sette anni può sembrare eccessivo agli occhi di molti ma, se consideriamo la velocità dei cambiamenti della società odierna appare invece il minimo indispensabile. Il pubblico è oggi particolarmente esigente proprio per il continuo mutamento apportato dagli sviluppi tecnologici, dalle evoluzioni del gusto e dai bisogni di intrattenimento e per richiamarlo nelle sale di un museo che - per la sola ragione di non trovarsi a Firenze, Venezia, Roma, Milano – gode di minor fama, la continua offerta di novità sembra invece una prerogativa indispensabile. Inoltre, la maggior flessibilità e autonomia ottenuta grazie alla possibilità di organizzare mostre all'interno del museo, consentirà paradossalmente di mettere a disposizione dei cittadini un numero maggiore di dipinti, pochi alla volta ma per questo meglio inquadrati e valorizzati. Ci si augura che la Carrara si impegnerà in questo senso, rivedendo e controllando con continuità i depositi per selezionare le opere meno in vista ed organizzare mostre specifiche e ragionate, volte a mettere in luce anche le opere che vengono spesso considerate "minori". Solo in questo modo i cittadini che si erano espressi contrari potranno rivalutare le intenzioni della Direzione e godere del proprio patrimonio, tornando al museo più volte nel corso di ogni anno.

Il progetto – ancora in fase di realizzazione – che prevede l’accesso agli spazi esterni e a una caffetteria fruibile anche dai cittadini di passaggio è un passo fondamentale per la valorizzazione del paesaggio e nella messa a disposizione di spazi preziosi, semi-abbandonati, che finalmente potranno costituire un luogo di ritrovo e di sosta nelle vicinanze del centro culturale più importante della città bassa. Sempre più le persone avvertono l’importanza degli spazi verdi e li cercano in ogni occasione, ed è quanto mai necessario offrirli ad un pubblico museale che ha trascorso due ore in un edificio privo di finestre.

Tramite lo studio condotto si è dimostrato che più volte nel corso della storia l’Accademia Carrara ha saputo mantenersi al passo con i tempi, apportando le giuste modifiche all’edificio neoclassico e all’allestimento delle sale nei momenti più opportuni. Con il museo didattico di Corrado Ricci, l’allestimento leggero e luminoso di Fernanda Wittgens fino alle sale suggestive del museo attuale, la Carrara si è presentata sempre aggiornata secondo le norme museologiche e museografiche contemporanee. Con gli ultimi allestimenti non ha fatto che confermare questa caratteristica di evoluzione continua, dimostrandosi un museo attento e laborioso, sempre pronto a reinventarsi, degno di essere considerato tra i più grandi musei italiani.

Appendice

Trascrizione dell'opuscolo relativo alle opere esposte nel 1958, frutto dell'allestimento di Fernanda Wittgens:

Gallerie dell'Accademia Carrara di Bergamo – Elenco delle opere esposte¹⁹¹

SALA I

- 1- Scuola senese della fine del sec XIV *Sposalizio di S. Caterina e Santi*
(Cat. N. 321 – Legato Baglioni)
- 2- Maniera di Agnolo Gaddi, *Sposalizio della Madonna*
(Cat. N. 311 – Raccolta Lochis)
- 3- Scuola lombarda della metà del sec. XV, *Scena di corte*
(Cat. N. 278 – Legato Noli-Marenzi)
- 4- Bonifacio Bembo, *S. Francesco*
(Cat. N. 1103 – Legato Ceresa)
- 5- Maestro veneto della la metà del sec. XV, *Madonna col Bambino e sei scene della vita di Gesù*
(Cat. N. 182 – Raccolta Lochis)
- 6- Antonio Vivarini, *S. Ambrogio battezza S. Agostino*
(Cat. N. 281 – Raccolta Lochis)
- 7- Antonio Vivarini, *Martirio di S. Lucia*
(Cat. N. 180 – Legato Noli-Marenzi)
- 8- Jacopo Bellini, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 164 – Raccolta Lochis)
- 9- Antonio Vivarini, *Martirio di S. Apollonia*
(Cat. N. 179 – Legato Noli-Marenzi)
- 10- Maniera di Bonifacio Bembo, *S. Paolo*
(Cat. N. 119 - Raccolta Carrara)
- 11- Cerchia dello Squarcione, *Angioletti con strumenti della passione*
(Cat. N. 127 – Raccolta Carrara)
- 12- *Ivi*
(Cat. N. 128 – Raccolta Carrara)
- 13- Maniera di Bonifacio Bembo, *S. Nicola di Bari*
(Cat. N. 122 – Raccolta Carrara)
- 14- Maniera di Bonifacio Bembo, *S. Pietro*
(Cat. N. 118 – Raccolta Carrara)
- 15- Nella vetrina: Bonifacio Bembo e Antonio Cicognara (attr.), *Ventisei carte da giuoco del Tarocco*
(Legato Baglioni)

SALA II

- 16- Alessio Baldovinetti, *Autoritratto*
(Cat. N. 528 – Raccolta Morelli)
- 17- Sandro Botticelli, *Storie di Virginia romana*
(Cat. N. 525 – Raccolta Morelli)
- 18- Maestro fiorentino della metà del secolo XV, *S. Bonaventura, S. Tommaso*
(Cat. N. 507, 508 – Raccolta Morelli)
- 19- Sandro Botticelli, *Il Redentore*
(Cat. N. 526 – Raccolta Morelli)
- 20- Sandro Botticelli, *Ritratto di Giuliano de' Medici*
(Cat. N. 524 – Raccolta Morelli)
- 21- Francesco Botticini, *L'arcangelo Raffaele con Tobiolo*

¹⁹¹ Gallerie dell'Accademia Carrara di Bergamo. *Elenco delle opere esposte*, 1958, Archivio Luigi Angelini, faldone 106, opuscolo.

- (Cat. N. 535 – Raccolta Morelli)
- 22- Francesco Pesellino, *Storie di Grinelda*
(Cat. N. 511 – Raccolta Morelli)
- 23- *Ivi*,
(Cat. N. 512 – Raccolta Morelli)
- 24- Domenico di Bartolo (?), *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 317 – Raccolta Lochis)
- 25- Fra Giovanni da Fiesole detto il Beato Angelico, *Madonna col Bambino e angeli*
(Cat. N. 324 – Raccolta Lochis)
- 26- Antonio Pisano detto il Pisanello, *Ritratto di Lionello d'Este*
(Cat. N. 519 – Raccolta Morelli)
- 27- Lorenzo Monaco, *Cristo in Pietà*
(Cat. N. 515 – Raccolta Morelli)
- 28- Bernardino Fungai, *Madonna col Bambino e due angeli*
(Cat. N. 319 – Proprietà della chiesa di S. Alessandro della Croce)
- 29- Scuola Toscana della fine del XIV secolo, *Cinque santi*
(Cat. N. 538 – Raccolta Morelli)
- 30- Neroccio, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 549 – Raccolta Morelli)
- 31- Scuola toscana della fine del secolo XIV, *Cinque sante*
(Cat. N. 506 – Raccolta Morelli)
- 32- Matteo di Giovanni, *Madonna col Bambino, Santi e angeli*
(Cat. N. 556 – Raccolta Morelli)
- 33- Maestro fiorentino della metà del secolo XV, *Assalto di una città*
(Cat. N. 503 – Raccolta Morelli)
- 34- Pseudo Pieri Francesco Fiorentino, *I Ss. Gerolamo e Francesco*
(Cat. N. 514 – Raccolta Morelli)
- 35- Benedetto da Maiano, *Angelo*. Terracotta
(Cat. N. 547 – Raccolta Morelli)
- 36- Maniera di Jacopo della Quercia, *Madonna col Bambino*. Terracotta
(Cat. N. 518 – Raccolta Morelli)

SALA III

- 37- Bottega di Bartolomeo Vivarini, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 175 – Raccolta Lochis)
- 38- Bartolomeo Vivarini, *San Martino tra i Santi Giovanni e Sebastiano*
(Cat. N. 383 – Raccolta Carrara)
- 39- Jacopo di Valenza, *Il Redentore*
(Cat. N. 165 – Raccolta Lochis)
- 40- Bartolomeo Veneto, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 159 – Raccolta Lochis)
- 41- Gentile Bellini, *Ritratto virile*
(Cat. N. 183 – Raccolta Carrara)
- 42- Giovanni Bellini, *Pietà*
(Cat. N. 174 – Raccolta Lochis)
- 43- Maniera di Gentile Bellini, *Ritratto d'uomo*
(Cat. N. 171 – Raccolta Carrara)
- 44- Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 167 – Raccolta Lochis)
- 45- Andrea Mantegna, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 170 – Legato Marenzi)
- 46- Cima da Conegliano, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 151 – Raccolta Lochis)
- 47- Marco Basaiti, *Il Redentore*
(Cat. N. 389 – Raccolta Carrara)
- 48- Giovanni Mansueti, *S. Girolamo penitente*
(Cat. N. 152 – Raccolta Carrara)
- 49- Vittore Carpaccio (attr.) *Ritratto virile*
(Cat. N. 166 – Raccolta Carrara)
- 50- Francesco Morone, *Madonna col Bambino e Santi*
(Cat. N. 201 – Raccolta Carrara)
- 51- Marco Marziale, *Madonna col Bambino e un devoto*

- (Cat. N. 395 – Raccolta Lochis)
- 52- Vittore Carpaccio (attr.), *Sei Santi*
(Cat. N. 104 – Raccolta Lochis)
- 53- Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino* (“Madonna di Alzano”)
(Cat. N. 531 – Raccolta Morelli)
- 54- Giovanni Bellini, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 530 – Raccolta Morelli)
- 55- Francesco Bonsignori (?), *Ritratto di Gian Francesco Gonzaga*
(Cat. N. 399 – Raccolta Lochis)
- 56- Vittore Carpaccio, *Natività di Maria*
(Cat. N. 155 – Raccolta Lochis)
- 57- Vittore Carpaccio, *S. Rocco e un devoto*
(Cat. N. 162 – Raccolta Lochis)
- 58- Lorenzo Lotto (?), *Ritratto di giovane uomo*
(Cat. N. 72 – Raccolta Lochis)
- 59- Bartolomeo Montagna, *S. Girolamo*
(Cat. N. 545 – Raccolta Morelli)
- 60- Antonello da Messina (attr.), *S. Sebastiano*
(Cat. N. 168 – Raccolta Lochis)
- 61- Bartolomeo Montagna, *Madonna col Bambino tra i Ss. Rocco e Sebastiano*
(Cat. N. 153 – Raccolta Lochis)
- 62- Giovanni Bellini (attr.), *Ritratto di giovane uomo*
(Cat. N. 173 – Raccolta Lochis)
- 63- 64,65,66 Bartolomeo Vivarini, *Madonna con il Bambino tra i Ss. Pietro e Michele; La Trinità*
(Cat. N.I 382, 380 – Raccolta Carrara)
- 67- Bartolomeo Vivarini, *Due angioletti*
(Cat. N.I 379, 381 – Raccolta Carrara)
- 68- Antonio Vivarini (attr.), *S. Barnaba* (?)
(Cat. N. 378 – Raccolta Carrara)
- 69- Carlo Crivelli, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 172 – Raccolta Lochis)
- 70- Antonio Vivarini (attr.), *Santo leggente*
(Cat. N. 377 – Raccolta Carrara)

SALA IV

- 71- Ambrogio da Fossano, detto il Bergognone, *S. Giovanni Evangelista; S. Paolo*
(Cat. N.I 290, 291 – Legato Baglioni)
- 72- Lorenzo Costa, *San Giovanni Evangelista*
(Cat. N. 533 – Raccolta Morelli)
- 73- Francesco Zaganelli, *Sacra Famiglia*
(Cat. N. 255 – Raccolta Lochis)
- 74- Maestro veneto della seconda metà del sec. XV, *San Gerolamo nel deserto*
(Cat. N. 280 – Legato Baglioni)
- 75- Giorgio Chiulinovich detto Schiavone, *San Girolamo*
(Cat. N. 177 – Raccolta Lochis)
- 76- Cosmè Tura, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 263 – Raccolta Lochis)
- 77- Giorgio Chiulinovich detto Schiavone, *S. Alessio*
(Cat. N. 178 – Raccolta Lochis)
- 78- Maestro lombardo del sec. XV (da Rogier van Der Weyden), *S. Girolamo*
(Cat. N. 277 – Raccolta Lochis)
- 79- Vincenzo Foppa, *San Girolamo*
(Cat. N. 279 – Raccolta Lochis)
- 80- Vincenzo Foppa, *I tre Crocifissi*
(Cat. N. 284 – Raccolta Carrara)
- 81- Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, *S. Ambrogio e l'imperatore Teodosio*
(Cat. N. 288 – Raccolta Lochis)
- 82- Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 280 – Raccolta Lochis)
- 83- Maestro lombardo della seconda metà del sec. XV, *S. Antonio da Padova*
(Cat. N. 282 – Legato Noli-Marenzi)
- 84- Bernardino Butinone, *Circoncisione*

- (Cat. N. 283 – Raccolta Carrara)
- 85- Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, *S. Giovanni Evangelista*
(Cat. N. 542 – Raccolta Morelli)
- 86- Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, *Pietà*
(Cat. N. 334 – Raccolta Carrara)
- 87- Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, *Santa Marta*
(Cat. N. 543 – Raccolta Morelli)
- 88- Alvise Vivarini (attr.), *Due santi vescovi e un santo francescano con il donatore*
(Cat. N. 285 – Raccolta Lochis)
- 89- Scuola ferrarese del sec. XV, *San Gerolamo*
(Cat. N. 986 – Raccolta Carrara)
- 90- Scuola lombarda del principio del secolo XVI, *Cristo coronato di spine*
(Cat. N. 873 – Raccolta Carrara)
- 91- Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 202 – Raccolta Lochis)
- 92- Maestro padovano della seconda metà del sec. XV, *S. Bernardino da Siena*
(Cat. N. 163 – Raccolta Carrara)
- 93- Antonio Cicognara, *S. Caterina e una devota*
(Cat. N. 516 – Raccolta Lochis)
- 94- Cerchia dei Bembo, *Assunzione di Maria*
(Cat. N. 160 – Raccolta Lochis)

SALA V

- 95- Giovanni Cariani, *La Trasfigurazione*
(Cat. N. 132 – Raccolta Carrara)
- 96- Andrea Previtali, *Madonna col Bambino e San Giovannino*
(Cat. N. 1135 – Legato Marenzi)
- 97- Vincenzo Catena, *La cena in Emaus*
(Cat. N. 390 – Raccolta Carrara)
- 98- Andrea Previtali, polittico: *S. Antonio Abate, S. Quirino, S. Lorenzo, S. Pietro, S. Paolo, S. Francesco, S. Rocco, Pietà*
(Cat. N. 136 – Dono Mapelli)
- 99- Giovanni Cariani, *Invenzione della Croce*
(Cat. N. 89 – Raccolta Carrara)
- 100- Giovanni Cariani, *Ritratto d'uomo*
(Cat. N. 85 – Raccolta Carrara)
- 101- Andrea Previtali, *Madonna col Bambino, S. Paolo e S. Agnese*
(Cat. N. 110 – Raccolta Carrara)
- 102- Andrea Previtali, *Madonna col Bambino, S. Agostino e S. Elisabetta*
(Cat. N. 111 – Legato Baglioni)
- 103- Giovanni Cariani, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 759 – Raccolta Carrara)
- 104- Marco Basaiti, *Resurrezione di Gesù*
(Cat. N. 396 – Raccolta Carrara)
- 105- Andrea Previtali, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 114 – Deposito della Congregazione di Carità di Bergamo)
- 106- Francesco di Simone da Santacroce, *Annunciazione*
(Cat. N. 102 – Raccolta Carrara)
- 107- Andrea Previtali, *Madonna col Bambino e Santi*
(Cat. N. 108 – Raccolta Lochis)
- 108- Vittore Belliniano, *Crocifisso e un devoto*
(Cat. N. 400 – Raccolta Lochis)
- 109- 110, 111, Francesco di Simone da Santacroce, trittico: *Gesù in veste di pellegrino tra S. Giovanni Battista e S. Alessandro*
(Cat. N. 101 – Dono del Cav. G. Piccinelli)

SALA VI

- 112- Lorenzo Lotto, *Ritratto di Lucina Brembati*
(Cat. N. 54 – Raccolta Carrara)
- 113- Giovanni Cariani, *Madonna col Bambino e l'offerente*

- (Cat. N. 92 – Legato Baglioni)
- 114- 115,116, Lorenzo Lotto, Tre parti di predella: *Martirio di S. Stefano, Cristo deposto nel sepolcro, S. Domenico resuscita un fanciullo ucciso da un cavallo*
(Cat. N.I 58, 57, 56 – Raccolta Carrara)
- 117- Giovanni Cariani, *Ritratto di Giov. Benedetto da Caravaggio*
(Cat. N. 74 – Raccolta Lochis)
- 118- Giovanni Cariani, *Busto di giovane donna*
(Cat. N. 70 – Raccolta Lochis)
- 119- Giovanni Cariani, *Musici*
(Cat. N. 90 – Raccolta Lochis)
- 120- Lorenzo Lotto, *Sposalizio di S. Caterina e un offerente*
(Cat. N. 55 – Raccolta Carrara)
- 121- Giovanni Cariani, *Ritratto di donna* (“La Schiavona”)
(Cat. N. 78 – Deposito dell’Ospedale di Bergamo)
- 122- Lorenzo Lotto, *Sacra Famiglia e S. Caterina*
(Cat. N. 53 – Raccolta Lochis)
- 123- Palma il vecchio, *Madonna col Bambino, il Battista e la Maddalena*
(Cat. N. 63 – Raccolta Lochis)
- 124- Tiziano Vecellio, *Orfeo e Euridice*
(Cat. N. 205 – Raccolta Lochis)
- 125- Tiziano Vecellio, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 195 – Raccolta Lochis)

SALA VII

- 126- Andrea Solario, *Madonna che allatta il Bambino*
(Cat. N. 299 – Raccolta Lochis)
- 127- Bernardino Luini, *Presepio*
(Cat. N. 302 – Raccolta Lochis)
- 128- Mariotto Albertinelli, *Gesù Crocifisso e tre monaci*
(Cat. N. 325 – Raccolta Lochis)
- 129- Benvenuto Tisi detto il Garofalo, *Madonna col Bambino e Santi Sebastiano e Rocco*
(Cat. N. 269 – Raccolta Lochis)
- 130- Lorenzo di Credi, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 551 – Raccolta Morelli)
- 131- Girolamo Genga, *S. Agostino battezza i catecumeni*
(Cat. N. 322 – Raccolta Lochis)
- 132- Maniera del Perugino, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 316 – Raccolta Lochis)
- 133- Maniera del Pintoricchio, *Predicazione di Sant’Antonio da Padova*
(Cat. N. 315 – Raccolta Lochis)
- 134- Pietro Perugino (attr.) *Presepio*
(Cat. N. 312 – Raccolta Lochis)
- 135- Raffaello Sanzio, *S. Sebastiano*
(Cat. N. 314 – Raccolta Lochis)
- 136- Giovanni Cariani, *Ritratto d’uomo in bianco*
(Cat. N. 79 – Raccolta Lochis)
- 137- Girolamo Romani detto il Romanino, *Soldati dormienti*
(Cat. N. 207 – Raccolta Lochis)
- 138- Lorenzo Lotto (?), *Tre scene della vita di S. Stefano*
(Cat. N.i 59, 60, 61– Raccolta Lochis)
- 139- Andrea Meldolla detto lo Schiavone, *S. Girolamo*
(Cat. N. 193 – Raccolta Lochis)
- 140- Jacopo Robusti detto il Tintoretto, *Ritratto di vecchio*
(Cat. N. 416 – Raccolta Lochis)
- 141- Andrea Meldolla detto lo Schiavone, *Scena mitologica*
(Cat. N. 188 – Raccolta Lochis)
- 142- Francesco Beccaruzzi, *Ritratto di giovane donna*
(Cat. N. 412 – Raccolta Lochis)
- 143- Paris Bordone, *La vendemmia*
(Cat. N. 204 – Raccolta Lochis)
- 144- Paris Bordone, *Cristo benedicente*
(Cat. N. 856 – Legato Ricotti-Caleppio)
- 145- Paris Bordone, *La vendemmia*

- (Cat. N. 203 – Raccolta Lochis)
- 146- Lodovico Toeput detto Pozzoserrato, *Giardino con figure*
(Cat. N. 206 – Raccolta Lochis)
- 147- Gian Francesco Caroto, *Adorazione dei Magi*
(Cat. N. 200 – Raccolta Lochis)
- 148- Girolamo Muziano, *San Girolamo*
(Cat. N. 350 – Raccolta Lochis)
- 149- Gian Francesco Caroto, *Natività di Maria*
(Cat. N. 1045 – Legato Frizzoni)
- 150- Maniera di Andrea Del Sarto (?), *Ritratto di dama*
(Cat. N. 349 – Legato Caleppio)
- 151- Giov. Antonio Boltraffio, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 297 – Raccolta Lochis)
- 152- Francesco Francia, *Gesù con la croce*
(Cat. N. 267 – Raccolta Lochis)
- 153- Bernardino de' Conti, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 330 – Raccolta Lochis)
- 154- Gaudenzio Ferrari, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 343 – Raccolta Carrara)
- 155- Scuola di San Leonardo, *Sposalizio di S. Caterina*
(Cat. N. 340 – Raccolta Carrara)
- 156- Andrea Solario, *Ecce Homo*
(Cat. N. 300 – Raccolta Lochis)
- 157- Maestro lombardo del principio del sec. XCVI, *Ritratto di giovane uomo*
(Cat. N. 547 – Raccolta Morelli)

SALA VIII

- 158- Ambrogio De Predis (attr.), *Ritratto d'uomo*
(Cat. N. 229 – Raccolta Morelli)
- 159- Mariotto Albertinelli (?), *Due Santi*
(Cat. N. 534 – Raccolta Morelli)
- 160- Scuola ferrarese del secolo XVI, *Santa Maria Maddalena*
(Cat. N. 540 – Raccolta Morelli)
- 161- Giovanni Cariani, *Ritratto d'uomo*
(Cat. N. 600 – Raccolta Morelli)
- 162- Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Gesù e la Samaritana*
(Cat. N. 602 – Raccolta Morelli)
- 163- Marco Basaiti, *Ritratto d'uomo*
(Cat. N. 563 – Raccolta Morelli)
- 164- Jacopo Carrucci detto il Pontormo, *Ritratto di Baccio Bandinelli giovanetto*
(Cat. N. 561 – Raccolta Morelli)
- 165- Francesco d'Ubertino detto il Bachiacca (?), *Caino e Abele*
(Cat. N. 564 – Raccolta Morelli)
- 166- Paolo Morando detto il Cavazzola, *Ritratto di signora*
(Cat. N. 566 – Raccolta Morelli)
- 167- Luca Signorelli, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 522 – Raccolta Morelli)
- 168- Fiorenzo di Lorenzo, *San Girolamo*
(Cat. N. 539 – Raccolta Morelli)
- 169- Francesco Zaganelli, *Sant'Antonio che predica ai pesci*
(Cat. N. 517 – Raccolta Morelli)
- 170- Scuola umbra del secolo XVI (?), *Martirii di santi*
(Cat. N. 610 – Raccolta Morelli)
- 171- Giovanni Antonio Boltraffio, *Cristo Benedicente*
(Cat. N. 527 – Raccolta Morelli)
- 172- Bernardino Luini, *Madonna col Bambino e S. Giovannino*
(Cat. N. 509 – Raccolta Morelli)
- 173- Vincenzo Civerchio, Altarolo - all'esterno degli sportelli: *Annunciazione*. All'interno: *un Santo e una Santa martire*
(Cat. N. 505 – Raccolta Morelli)
- 174- Scuola di Lorenzo Costa, *Vulcano*
(Cat. N. 520 – Raccolta Morelli)

- 175- Timoteo Viti, *S. Margherita*
(Cat. N. 532 – Raccolta Morelli)
- 176- Lorenzo di Credi, *Sacra Famiglia*
(Cat. N. 544 – Raccolta Morelli)
- 177- Maestro ferrarese della seconda metà del sec. XV, *Testa di santo*
(Cat. N. 514 – Raccolta Morelli)
- 178- Matteo Balducci, *Clelia che traversa il Tevere*
(Cat. N. 548 – Raccolta Morelli)

SALA IX

- 179- Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Sacra Famiglia con S. Giovannino*
(Cat. N. 202 – Raccolta Lochis)
- 180- Altobello Meloni (attr.), *Ritratto di gentiluomo*
(Cat. N. 368 – Raccolta Lochis)
- 181- Alessandro Bonvicino detto il Moretto, *Cristo e un devoto*
(Cat. N. 192 – Raccolta Lochis)
- 182- Altobello Meloni (attr.), *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 344 – Raccolta Lochis)
- 183- Giambattista Moroni, *Madonna col Bambino, S. Barbara e S. Caterina*
(Cat. N. 77 – Raccolta Lochis)
- 184- Giambattista Moroni, *Ritratto di giovane uomo*
(Cat. N. 84 – Raccolta Carrara)
- 185- Giambattista Moroni, *Ritratto di vecchio*
(Cat. N. 78 – Raccolta Carrara)
- 186- Giambattista Moroni, *Ritratto di Isotta Brembati Grumelli (?)*
(Cat. N. 88 – Legato Noli-Marenzi)
- 187- Giambattista Moroni, *Ritratto di vecchio*
(Cat. N. 93 – Deposito dell' Ospedale di Bergamo)
- 188- Giambattista Moroni, *Ritratto di giovane uomo*
(Cat. N. 86 – Raccolta Lochis)
- 189- Giambattista Moroni, *Ritratto di Bernardo Spini*
(Cat. N. 68 – Raccolta Carrara)
- 190- Giambattista Moroni, *Ritratto di Pace Rivola Spini*
(Cat. N. 69 – Raccolta Carrara)
- 191- Giambattista Moroni, *Ritratto di una bambina*
(Cat. N. 71 – Raccolta Lochis)
- 192- Giambattista Moroni, *Ritratto di un vecchio seduto*
(Cat. N. 82 – Raccolta Carrara)
- 193- Giambattista Moroni, *Ritratto di sacerdote*
(Cat. N. 81 – Raccolta Carrara)
- 194- Giambattista Moroni, *San Girolamo*
(Cat. N. 75 – Raccolta Lochis)
- 195- Giambattista Moroni, *Ritratto di donna con libro*
(Cat. N. 91 – Raccolta Lochis)
- 196- Giambattista Moroni, *Ritratto di Isotta Brembati Grumelli*
(Cat. N. 87 – Raccolta Carrara)

SALA X

- 197- Albrecht Dürer (attr.), *Andata al calvario*
(Cat. N. 468 – Raccolta Lochis)
- 198- Maestro fiammingo ca. 1520, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 463 – Raccolta Lochis)
- 199- Maestro di Bruges, circa 1500, *Ritratto d'uomo*
(Cat. N. 470 – Raccolta Carrara)
- 200- Scuola francese del secolo XVI, *Ritratto d'uomo*
(Cat. N. 465 – Raccolta Lochis)
- 201- Dierick Bouts (attr.), *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 472 – Legato Baglioni)
- 202- Albrecht Dürer, *S. Sebastiano*
(Cat. N. 469 – Raccolta Lochis)

- 203- Francois Clouet, *Ritratto di Saint Marsault*
(Cat. N. 477 – Raccolta Lochis)
- 204- Scuola fiamminga del secolo XV, *Pietà*
(Cat. N. 473 – Raccolta Lochis)
- 205- Pedro de Campaña, *Deposizione nel sepolcro*
(Cat. N. 328 – Raccolta Lochis)
- 206- Luis Morales (attr.), *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 562 – Raccolta Morelli)
- 207- Jan Van Scorel, *Ritratto di fanciullo*
(Cat. N. 474 – Raccolta Lochis)
- 208- Defendente Ferrari, *Cristo flagellato*
(Cat. N. 303 – Legato Baglioni)
- 209- Girolamo Giovenone, trittico: *Madonna col Bambino, Quattro Santi e donatori*
(Cat. N. 342 – Raccolta Lochis)
- 210- Defendente Ferrari, *Cristo seduto sulla croce*
(Cat. N. 304 – Legato Baglioni)

SALA XI

- 211- Daniele Van Den Dijck, *Ritratto del figlio di G. B. Bonometti*
(Cat. N. 718 – Pr. Dell'E.C.A. - Bergamo)
- 212- Giovanni Paolo Cavagna, *Madonna col Bambino, santi e offerenti*
(Cat. N. 850 – Pr. Comune di Bergamo)
- 213- Enea Talpino detto il Salmeggia, *S. Anna e la Vergine*
(Cat. N. 776 – Raccolta Carrara)
- 214- Luca Giordano, *Deposizione*
(Cat. N. 910 – Legato Prof. Pasino Locatelli)
- 215- Bernardo Strozzi, *Ritratto di ecclesiastico*
(Cat. N. 372 – Raccolta Carrara)
- 216- Scuola spagnola (?), *Ritratto di un cavaliere di Calatrava*
(Cat. N. 362 – Raccolta Lochis)
- 217- G. B. Castiglione detto il Grechetto, *Presepio*
(Cat. N. 247 – Raccolta Carrara)
- 218- G. Nuvolone, *Madonna col Bambino*
(Cat. N. 1357 – Legato Signora Bonetti ved. Volpi)
- 219- Daniele Van Den Dijck, *Ritratto d'uomo*
(Cat. N. 446 – Raccolta Carrara)
- 220- Carlo Ceresa, *Ritratto di un frate*
(Cat. N. 7 – Raccolta Carrara)
- 221- Daniele Van Den Dijck, *Ritratto di donna*
(Cat. N. 445 – Raccolta Carrara)
- 222- Sofonisba Anguissola, *Sacra Famiglia*
(Cat. N. 605 – Raccolta Morelli)
- 223- Daniele Crespi, *Testa di S. Giovanni Battista*
(Cat. N. 355 – Raccolta Lochis)
- 224- P. F. Mazzucchelli detto il Morazzone, *Madonna col Bambino e i Santi Cosma e Damiano*
(Cat. N. 257 – Raccolta Carrara)
- 225- G. F. Barbieri detto il Guercino, *Bagno di Diana*
(Cat. N. 249 – Raccolta Lochis)
- 226- Scarsellino, *Sacra famiglia con S. Giovannino*
(Cat. N. 270 – Raccolta Carrara)
- 227- Ludovico Carracci, *Sacra Famiglia*
(Cat. N. 593 – Raccolta Morelli)
- 228- G. C. Procaccini, *La casta Susanna*
(Cat. N. 250 – Raccolta Carrara)
- 229- Scuola di Guido Reni, *Davide*
(Cat. N. 374 – Raccolta Carrara)
- 230- G. B. Salvi detto il Sassoferrato, *Madonna*
(Cat. N. 371 – Raccolta Lochis)

SALA XII

- 231- Fra Galgario, *Ritratti del Conte Giov. Suardo e del suo domestico*
(Cat. N. 38 – Dono C.te G. Secco Suardo)
- 232- Evaristo Baschenis, *Strumenti musicali*
(Cat. N. 25 – Dono C.te Paolo Lupi)
- 233- Fra Galgario, *Ritratto di gentiluomo*
(Cat. N. 1143 – Legato Marenzi)
- 234- Fra Galgario, *Ritratto di un pittore*
(Cat. N. 1134 – Legato Marenzi)
- 235- Fra Galgario, *Ritratto di Giacomo Bettamini de' Baizini*
(Cat. N. 28 – Raccolta Carrara)
- 236- Evaristo Baschenis, *Strumenti musicali*
(Cat. N. 27 – Pr. Comune di Bergamo)
- 237- Fra Galgario, *Ritratto del Conte Girolamo Secco Suardo*
(Cat. N. 47 – Raccolta Carrara)
- 238- Evaristo Baschenis, *Strumenti musicali*
(Cat. N. 1137 – Legato Marenzi)
- 239- Fra Galgario, *Ritratto della Sig.ra Pievani Guidotti*
(Cat. N. 1145 – Prop. Ospedale Maggiore di Bergamo)
- 240- Fra Galgario, *Ritratto di Giovane*
(Cat. N. 34 – Raccolta Carrara)
- 241- Fra Galgario, *Autoritratto*
(Cat. N. 41 – Raccolta Carrara)
- 242- Fra Galgario, *Ritratto di gentiluomo*
(Cat. N. 1142 – Legato Marenzi)
- 243- Fra Galgario, *Ritratto di giovane pittore*
(Cat. N. 35 – Raccolta Carrara)
- 244- Fra Galgario, *Ritratto di G. B. Tiepolo*
(Cat. N. 30 – Raccolta Carrara)
- 245- Fra Galgario, *Ritratto del Conte Giacomo Carrara*
(Cat. N. 33 – Raccolta Carrara)
- 246- Fra Galgario, *Ritratto di Giovinetto*
(Cat. N. 36 – Raccolta Lochis)
- 247- Fra Galgario, *Ritratto di Francesco Maria Bruntino*
(Cat. N. 37 – Raccolta Carrara)
- 248- Fra Galgario, *Ritratto di vecchia signora*
(Cat. N. 43 – Raccolta Carrara)
- 249- Fra Galgario, *Insegna della bottega del barbiere Oletta*
(Cat. N. 39 – Raccolta Carrara)
- 250- Carlo Ceresa, *Ritratto di Giovinetta*
(Cat. N. 737 – Legato Marenzi)
- 251- Carlo Ceresa, *Ritratto d'uomo*
(Cat. N. 1141 – Legato Marenzi)
- 252- Evaristo Baschenis, *Strumenti musicali*
(Cat. N. 1138 – Legato Marenzi)
- 253- Carlo Ceresa, *Ritratto di Jacopo Tiraboschi*
(Cat. N. 14 – Raccolta Carrara)

SALA XIII

- 254- G. Jordanes (?), *Gesù in casa di Marta e Maria*
(Cat. N. 449 – Raccolta Carrara)
- 255- G. Jordanes (?), *Priamo e Tisbe*
(Cat. N. 454 – Raccolta Carrara)
- 256- Antonio Van Dyck (Copia da), *La famiglia del Conte Filippo di Pembroke*
(Cat. N. 448 – Raccolta Lochis)
- 257- Giacomo Backer, *Bambino con nido di uccelli*
(Cat. N. 576 – Raccolta Morelli)
- 258- R. Savery, *Paesaggio*
(Cat. N. 579 – Raccolta Morelli)
- 259- B. Fabritius, *Il satiro e il villano*
(Cat. N. 580 – Raccolta Morelli)
- 260- R. Savery, *Paesaggio*
(Cat. N. 578 – Raccolta Morelli)

- 261- Giacomo Backer, *Bambino con ghirlanda*
(Cat. N. 575 – Raccolta Morelli)
- 262- F. De Champaigne (?), *Ritratto d'uomo*
(Cat. N. 585 – Raccolta Morelli)
- 263- Giovanni Van Goyen, *Marina*
(Cat. N. 574 – Raccolta Morelli)
- 264- Giovanni Van Der Meer, *Paesaggio*
(Cat. N. 591 – Raccolta Morelli)
- 265- P. P. Rubens, *Martirio di S. Agnese*
(Cat. N. 484 – Raccolta Lochis)
- 266- A. Palamedesz, *Ritratto di giovinetta*
(Cat. N. 581 – Raccolta Morelli)
- 268- Diego Velazquez (attr.), *Ritratto di bambina*
(Cat. N. 481 – Raccolta Lochis)
- 269- D. Teniers il Giovane, *Taverna con bevitori*
(Cat. N. 494 – Raccolta Lochis)
- 270- Maniera di A. Van Ostade, *Contadini*
(Cat. N. 577 – Raccolta Morelli)
- 271- D. Teniers il Vecchio, *Festa campestre*
(Cat. N. 491 – Raccolta Lochis)
- 272- Giovanni Wynantz, *Paesaggio*
(Cat. N. 486 – Raccolta Lochis)
- 273- Adamo Elsheimer, *S. Girolamo in un paesaggio*
(Cat. N. 572 – Raccolta Morelli)
- 274- Gerbrandt Van Den Eeckhout, *Autoritratto (?)*
(Cat. N. 492 – Raccolta Lochis)
- 275- Giovanni Mienze Molenaer, *Giovane fumatore*
(Cat. N. 590 – Raccolta Morelli)
- 276- Josse Van Craesbeck, *Banchetto di contadini*
(Cat. N. 586 – Raccolta Morelli)

SALA XIV

- 277- Pietro Longhi, *Il Baciamento*
(Cat. N. 223 – Raccolta Lochis)
- 278- Francesco Zuccarelli, *Ritratto di Margherita Tassi*
(Cat. N. 213 – Legato Baglioni)
- 279- Luca Carlevalis, *Ricevimento veneziano*
(Cat. N. 227 – Raccolta Lochis)
- 280- Francesco Zuccarelli, *Ritratto di bambino*
(Cat. N. 214 – Legato Baglioni)
- 281- Pietro Longhi, *Maschere veneziane*
(Cat. N. 224 – Raccolta Lochis)
- 282- G. B. Piazzetta, *Autoritratto*
(Cat. N. 746 – Raccolta Carrara)
- 283- G. Bazzani, *San Giuseppe con Gesù bambino*
(Cat. N. 1112 – Legato Ceresa)
- 284- G. Bazzani (?), *Sogno di S. Giuseppe*
(Cat. N. 1123 – Legato Ceresa)
- 285- F. Cappella, *Autoritratto*
(Cat. N. 747 – Raccolta Carrara)
- 286- Giuseppe Zais, *Paesaggio*
(Cat. N. 219 – Raccolta Carrara)
- 287- Francesco Zuccarelli, *Paesaggio con pastore*
(Cat. N. 216 – Raccolta Carrara)
- 288- Pietro Longhi (?), *Giochi in villa*
(Cat. N. 225 – Legato Baglioni)
- 289- Francesco Zuccarelli, *Paesaggio con figure*
(Cat. N. 212 – Raccolta Carrara)
- 290- Francesco Zuccarelli, *Paesaggio*
(Cat. N. 217 – Raccolta Carrara)
- 291- 292- Giuseppe Nogari, *Due figure*
(Cat. N. i 220, 221 – Raccolta Carrara)

- 293- Giacomo Ceruti, *Ritratto di fanciulla*
(Cat. N. 594 – Raccolta Morelli)
- 294- Francesco Zuccarelli, *Paesaggio con figure*
(Cat. N. 218 – Raccolta Carrara)
- 295- Giuseppe Zais, *Paesaggio*
(Cat. N. 252 – Raccolta Carrara)
- 296- Giuseppe Zais, *Paesaggio*
(Cat. N. 253 – Raccolta Carrara)
- 297- Francesco Zuccarelli, *Paesaggio*
(Cat. N. 215 – Raccolta Carrara)

SALA XV

- 298- G. B. Tiepolo, *Battesimo di Gesù*
(Cat. N. 242 – Raccolta Carrara)
- 299- Jacopo Marieschi, *Veduta da S. Geremia del Palazzo Labia e del Ghetto di Venezia*
(Cat. N. 184 – Legato Baglioni)
- 300- Jacopo Marieschi, *Canal Grande colla veduta della Chiesa della Salute*
(Cat. N. 222 – Legato Baglioni)
- 301- G. B. Tiepolo, *Predica di S. Giovanni Battista*
(Cat. N. 241 – Raccolta Carrara)
- 302- Francesco Guardi, *Atrio e scala di un palazzo*
(Cat. N. 237 – Raccolta Lochis)
- 303- Francesco Guardi, *Ponte di Rialto in Venezia*
(Cat. N. 232 – Raccolta Lochis)
- 304- G. B. Tiepolo, *Martirio di S. Giovanni Nepomuceno*
(Cat. N. 243 – Raccolta Lochis)
- 305- Francesco Guardi, *L'isola di S. Giorgio a Venezia*
(Cat. N. 233 – Raccolta Lochis)
- 306- Francesco Guardi, *Architettura con macchiette carnevalesche*
(Cat. N. 228 – Raccolta Lochis)
- 307- Francesco Guardi, *Architettura ispirata dal cortile di Palazzo Ducale*
(Cat. N. 220 – Raccolta Lochis)
- 308- Antonio Canal detto il Canaletto, *Il Canal Grande*
(Cat. N. 226 – Raccolta Lochis)
- 309- Francesco Guardi, *Arco con macchiette*
(Cat. N. 238 – Raccolta Lochis)
- 310- G. B. Tiepolo, *I Santi Massimo ed Osvaldo*
(Cat. N. 245 – Raccolta Lochis)
- 311- Francesco Guardi, *Piazza S. Marco a Venezia*
(Cat. N. 236 – Raccolta Lochis)
- 312- G. B. Tiepolo, *Martirio di S. Giovanni Vescovo*
(Cat. N. 244 – Legato Baglioni)
- 313- Francesco Guardi, *Chiostro dei frati a Venezia*
(Cat. N. 230 – Legato Baglioni)
- 314- Francesco Guardi, *Il Rio dei Mendicanti a Venezia*
(Cat. N. 235 – Raccolta Lochis)
- 315- Francesco Guardi, *Portico in riva a un lago*
(Cat. N. 234 – Legato Baglioni)
- 316- Francesco Guardi, *Atrio di una villa con scala*
(Cat. N. 231 – Legato Baglioni)
- 317- Bernardo Bellotto, *L'Arco di Tito a Roma*
(Cat. N. 240 – Raccolta Carrara)
- 318- Gaspare Diziani, *Santi Domenicani in gloria*
(Cat. N. 239 – Dono Sig.ra Zappettini)

Bibliografia di riferimento

- AA.VV. (a cura di), *Federico Zeri, lavori in corso*, Bologna 2019.
- R. ALOI, *Musei - architettura – tecnica*, Milano 1962.
- J. ANDERSON, *The Morelli Conference in Bergamo*, in “The Burlington Magazine”, sett. 1987, Jstor.
- G. B. ANGELINI, *Bergamo descritta*, Bergamo 1720.
- L. ANGELINI, *Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo: il suo passato e il suo avvenire*, 1950.
- L. ANGELINI, *Il nuovo ordinamento della pinacoteca della Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo*, in *Musei e Gallerie d’Italia*, “Bollettino dell’Associazione Nazionale dei Musei italiani”, 1957, p.25-32.
- A. AGOSTI, *Un carteggio esemplare*, in “Prospettiva”, n. 186 (aprile 2022), Firenze 2023, pp.88-101.
- F. ARCORACI, *Ripensare il ruolo delle istituzioni museali per il contemporaneo. Una prospettiva critica e dialogica*, Tesi di laurea, Venezia, A.A. 2020-2021.
- L. ARRIGONI, *Corrado Ricci e la nuova Pinacoteca di Brera*, in A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Milano 2008, pp. 198-209.
- A. BACCHI, A. DI LORENZI (a cura di), *Federico Zeri e Milano: giorno per giorno nella pittura*, Milano 2021.
- A. BACCHI, D. BENATI, M. NATALE (a cura di), *Il mestiere del conoscitore. Federico Zeri*, Milano 2021.
- A. BACCHI, L. MATTEDI, *Italian paintings: Federico Zeri e il Metropolitan Museum (1948-1988)*, Bologna 2022.
- R. BASSI-RATHGEB, *Un altro ignoto dipinto di G. Cariani*, in “Bergomum”, L, 1956.
- L. BALESTRI, *Il colore di Milano. Corrado Ricci alla Pinacoteca di Brera*, Bologna 2006.
- A. BAYER, M. C. RODESCHINI, *Bellini, Titian, and Lotto, North Italian Paintings from the Accademia Carrara, Bergamo*, The Metropolitan Museum of Art, New York, 2012.

- B. BELOTTI, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, volume I/VIII, Bergamo 1989.
- E. BERNARDI, *Franco Russoli – Fernanda Wittgens: le prime lettere tra Pisa, Milano e Parigi*, “Concorso”, VI, 2015, pp. 52-64.
- A. M. BRIZIO, *Fernanda Wittgens*, in *Raccolta Vinciana*, Milano 1960.
- C. BOMBARDINI, *Fernanda Wittgens e le opere di Giambattista Tiepolo a Milano*, “Il capitale culturale”, Supplementi 13, 2022, pp. 675-693
- M. BONA CASTELLOTTI, *Conversazioni con Federico Zeri*, Parma 1988.
- A. BONANNO, *Federico Zeri (1921-1998). Per un profilo biografico*, Tesi di laurea, Milano A.A. 2014-2015.
- G. BRAMBILLA, *Guglielmo Lochis patrizio bergamasco e connoisseur europeo*, in *Atti dell’Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo*, 1995-1996.
- L. G. CALVI, *Notizia sulla vita e sulle opere dei principali architetti scultori pittori che fiorirono in Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, Milano 1865, p. 123.
- C. CANTELLI, *Corrado Ricci: le radici estetico-antropologiche di una politica museale*, in “Aisthesis. Pratiche, linguaggi e saperi dell’estetico”, 11(2), 2018, pp. 287-299.
- I. CARLETTINI, *Nel segno di Corrado Ricci. L’arte d’Abruzzo nell’editoria illustrata del primo Novecento*, in AA. VV. (a cura di), *Storia dell’arte “on the road”*, Roma 2022, pp.391-396.
- Catalogo dei quadri esistenti nelle Gallerie della Accademia Carrara di Belle Arti*, Bergamo, 1881.
- Catalogo delle opere del Senatore Dottor Giovanni Morelli legate a questa Accademia*, Bergamo 1892.
- M. C. CAVALLONE, *Fernanda Wittgens – Clara Valenti: tra impegno politico e storia dell’arte*, in “Concorso”, VI, 2012-2014, pp. 30-51.
- S. CECCHINI, *Musei parlanti. Corradi Ricci e la sfida di comunicare ad un ampio pubblico*, in “Il capitale culturale”, VIII (2013), pp. 51-68.
- S. CECCHINI, *Sul Cenacolo di Leonardo - il restauro italiano attraverso il confronto Brandi-Wittgens-Pelliccioli*, in S. Cecchini, M. B. Failla, F. Giacomini, C. Piva (a cura di), *Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo*, Venezia 2022, pp.91-108.

S. CECCHINI, *La militanza di Fernanda Wittgens per il museo*, “Il capitale culturale”, Supplementi 13, 2022, pp. 695-714.

S. CECCHINI, M. B. FAILLA, F. GIACOMINI, C. PIVA (a cura di), *Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo*, Venezia 2022.

A. C. CIMOLI, *Carla Marzoli e Fernanda Wittgens: la libreria la Bibliofila e altri spazi di resistenza culturale nella Milano antifascista*, “L’Uomo nero”, anno XVII, n. 17-18, 2021, pp. 245-260.

P. CIORRA, F. PURINI, S. SUMA, *Nuovi musei. I luoghi dell’arte nell’era dell’iperconsumismo*, Libria, 2008.

M. CIVAI, *L’invenzione del museo. Il Palazzo Pubblico e la Mostra dell’Antica Arte Senese del 1904*, in G. Cantelli, L. S. Pacchierotti, B. Pulcinelli, (a cura di), *Il segreto della civiltà. La Mostra d’Antica Arte Senese del 1904 cento anni dopo*, Siena 2005, pp. 41-49.

M. DALAI EMILIANI, “*Faut-il bruler le Louvre?*”. *Temi del dibattito internazionale sui musei nei primi anni ’30 del Novecento e le esperienze italiane*, in *Per una critica della museografia del Novecento in Italia. Il “saper mostrare” di Carlo Scarpa*, Venezia 2008, pp. 13-49.

M. DOMENICALI, *Corrado Ricci, l’«Italia artistica» e l’immagine del paesaggio italiano*, in A. Varni (a cura di), *A difesa di un patrimonio nazionale. L’Italia di Corrado Ricci nella tutela dell’arte e della natura*, 2002, pp. 53-90.

A. DRAGONI, *L’arte in Bergamo e l’Accademia Carrara*, A cura del Circolo Artistico di Bergamo e col concorso dell’Accademia Carrara nel primo centenario della sua fondazione, 1897.

A. EMILIANI, C. SPADONI (a cura di), *La cura del bello – musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Museo d’Arte della Città di Ravenna, Ravenna 2008.

A. EMILIANI, D. DOMINI (a cura di), *Corrado Ricci storico dell’arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno, Ravenna, 27-28 settembre 2001, pp. 195-210.

M. B. FAILLA, F. VARALLO (a cura di), *Musei in Europa negli anni tra le due guerre. La conferenza di Madrid del 1934, un dibattito internazionale*, Atti del convegno internazionale di studi (Torino 26-27 febbraio 2018), Genova 2020.

N. FEDERICA, *Fernanda Wittgens, Guido Gregoriotti e il sogno di una scuola del restauro a Milano*, in S. Cecchini, M. B. Failla, F. Giacomini, C. Piva (a cura di), *Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo*, Venezia 2022, pp.269-281.

- M. T. FIORIO, *Il museo nella storia. Dallo studiolo alla raccolta pubblica*, Milano-Torino, 2018.
- H. FOCILLON, *La conception moderne des musees*, in *Actes du Congrès d'Histoire de l'Art* (Paris 26 septembre – 5 octobre 1921), Parigi 1923-1924, I: Communications presentees aux premiere et troisieme sections du congres, 1923, pp. 85-94.
- G. FRIZZONI, *Le gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Collezione di monografie illustrate, Serie V: Raccolte d'arte, n° 4, Bergamo 1907.
- G. GINEX, *Fernanda Wittgens e la "socialità dell'arte (1903-1957)*, Milano 1989.
- G. GINEX (a cura di), *Sono Fernanda Wittgens. Una vita per Brera*, Milano 2018.
- G. GINEX, R. PERCOCO, *L'Allodola*, Milano 2020.
- R. GIOIA, M. PIGOZZI, *Federico Zeri e la tutela del patrimonio culturale*, Bologna 2006.
- A. GIOLI, *L'ordinamento della Pinacoteca di Brera*, in A. Emiliani, D. Domini (a cura di), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno, Ravenna, 27-28 settembre 2001, pp. 105-123.
- M. GREGORI, *Giacomo Ceruti*, Bergamo 1982, pp. 18, 454.
- M. GREGORI (a cura di), *Venti modi di essere Zeri*, Torino 2001.
- D. LEVI, *Appunti su Corrado Ricci e la sua attività museografica*, in A. Emiliani, D. Domini (a cura di), *Corrado Ricci storico dell'arte tra esperienza e progetto*, Atti del convegno, Ravenna, 27-28 settembre 2001, pp. 51-63.
- G. KANNÉS, *Vittorio Viale e la partecipazione italiana alla Conferenza internazionale di museografia di Madrid del 1934*, "Studi e notizie. Palazzo Madama", a. II, 2011-2012, pp. 70-79.
- G. LOCHIS, *La Pinacoteca e la Villa Lochis alla Crocetta di Mozzo presso Bergamo: con notizie biografiche degli autori dei quadri*, Milano 1846.
- G. MARENZI, *Guida di Bergamo del Conte Girolamo Marenzi*, Bergamo 1824.
- G. MASCHERPA, F. ROSSI, *I grandi disegni dell'Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo 1886.
- M. MAZZOTTI, *Corrado Ricci*, in "Studi Romani", 1954, 15, pp. 305-310.

M. MIGNINI, *Subire e combattere: Paola Della Pergola e Fernanda Wittgens, due storiche dell'arte di fronte alle leggi razziali (1938-1945)*, in P. Coen (a cura di), *Vedere, sentire, comprendere l'altro: Auschwitz 27 gennaio 1945, temi, riflessioni, contesti*, Roma 2013, pp. 229-247.

A. MORASSI, *La galleria dell'Accademia Carrara in Bergamo*, in "Itinerari dei musei e monumenti d'Italia", n°30, Roma 1934.

F. MUCCIANTE, *Il problema delle esportazioni delle opere d'arte nel carteggio Giovanni Poggi – Corrado Ricci (1904-1932)*, in "Rivista d'arte", Serie 5°, vol. 9, 2019, pp.207-231.

F. NORIS, *Accademia Carrara di Bergamo. Catalogo dei dipinti dell'Ottocento*, Edizione illustrata, 2005.

F. NURCHIS, *Fernanda Wittgens, Guido Gregorietti e il sogno di una scuola del restauro a Milano*, in Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo, 2022, pp.269-281.

A. OTINO DELLA CHIESA, *Accademia Carrara*, in *Gallerie e Musei del mondo*, Bergamo 1955.

R. PACCANELLI, M. G. RECANATI, F. ROSSI (a cura di), *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo*, Accademia Carrara di Bergamo, Bergamo 1999.

A. PACIA, *Settecento inedito a Bergamo. Pittori, decoratori e stuccatori per Palazzo Terzi*, Bergamo 2023.

M. PANZERI, *La raccolta Morelli nell'Accademia Carrara di Bergamo: un'ipotesi ricostruttiva del primo allestimento (1892)*, in "Archivio Storico bergamasco – Rassegna semestrale di storia e cultura", n°1, anno V, 1985, pp. 55-75.

V. PEDRALI, *L'Accademia Carrara di Bergamo: proposta per un nuovo polo culturale per la città*, Tesi di laurea magistrale, Milano A.A. 2012-2013.

G. PERINI FOLESANI, *Count Giacomo Carrara and the Foundation of an Art Academy in Bergamo*, in *Academies of Art between Renaissance and Romanticism*, "Leids Kunsthistorisch Jaarboek" V-VI, Leida, 1986-1987.

G. PERINI FOLESANI, *Copie ed originali nelle collezioni settecentesche italiane: il "parere" di Giacomo Carrara e la progressiva definizione della figura del conoscitore in Italia*, in *Atti e memorie*, Accademia Clementina, N. S. 28/29, 1991, pp.169.208.

A. PINETTI, *Il Conte Giacomo Carrara e la sua galleria – secondo il catalogo del 1796*, Bergamo 1922.

L. RAVA, *Corrado Ricci. Le prime armi a Ravenna*, in *In Memoria di Corrado Ricci*, Roma 1935, pp. 85-103.

- C. RICCI, *La R. Galleria di Parma*, Parma 1896.
- C. RICCI, *Ravenna*, Collezione di monografie illustrate, “Italia artistica”, Serie I, Bergamo 1903.
- C. RICCI, *Elenco dei quadri dell’Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo 1912.
- M. C. RODESCHINI (a cura di), *Riscoprire la Carrara. Mantegna, Bellini, Raffaello e Moroni. Restauro e capolavori in dialogo*, Milano 2014.
- F. ROSSI, *Accademia Carrara*, Bergamo 1976.
- F. ROSSI, *Accademia Carrara Bergamo. Catalogo dei dipinti*, Bergamo 1979.
- F. ROSSI (a cura di), *I grandi disegni italiani dell’Accademia Carrara in Bergamo*, Milano 1985.
- F. ROSSI, *La Raccolta Morelli nell’Accademia Carrara*, Bergamo 1986.
- F. ROSSI, *Un Cristo 'pietoso' all’Accademia Carrara*, Bergamo 1988.
- F. ROSSI, *Accademia Carrara: sculture, bronzi, porcellane e ceramiche*, Bergamo 1992.
- F. ROSSI, (a cura di) *Maestri e artisti: 200 anni del l’Accademia Carrara*, Bergamo 1996.
- F. RUSSOLI (a cura di) *Accademia Carrara di Bergamo: catalogo ufficiale*, Bergamo 1967.
- E. SAMBO, *Bibliografia di Federico Zeri*, Milano 2022.
- I. SERATI, *Il contributo di Giacomo Carrara (1714-1796) alla letteratura artistica attraverso l’epistolario*, Università Sapienza di Roma, A.A. 2020-2021.
- E. M. STELLA, *Cronache da Siena: la Mostra dell’antica arte senese del 1904*, in “Ricerche di Storia dell’Arte” 73, 2001, pp. 13-20.
- E. M. STELLA, *Carteggio di guerra (1914-1919), Corrado Ricci e la protezione del patrimonio artistico durante la Grande Guerra*, Roma 2021.
- F. M. TASSI, *Vite de’ pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Bergamo 1793.
- G. VALAGUSSA, *L’ordinamento del 1912 della Galleria dell’Accademia Carrara*, in A. Emiliani, C. Spadoni (a cura di), *La cura del bello: musei, storie, paesaggi per Corrado Ricci*, Milano 2008, pp. 248-271.

G. VALAGUSSA, G. C. F. Villa (a cura di), *I Grandi veneti; da Pisanello e Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo* in Capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo, Milano 2010.

G. VALAGUSSA, *Accademia Carrara di Bergamo. Dipinti italiani del Trecento e del Quattrocento, Catalogo completo*, Milano 2018, p.180.

F. WITTGENS, *Concerti, radio, televisione, visite guidate*, in Atti del Convegno di museologia, Perugia 18-20 marzo 1955, Roma, pp. 57-62.

Archivio storico dell'Accademia Carrara:

L'inaugurazione delle gallerie riordinate dell'Accademia Carrara – I discorsi dell'on. Suardi e del comm. Corrado Ricci, "Gazzetta di Bergamo", giovedì 5 settembre 1912, anno 52, N. 208.

Archivio Luigi Angelini presso la Biblioteca Angelo Mai:

L. Angelini, *Dalla fondazione dell'Accademia al suo ultimo e attuale riordino*, "Eco di Bergamo", 15 settembre 1962, p.4, Archivio Luigi Angelini, faldone 106, ritaglio.

Il nome di Bergamo s'impone alla Mostra dei tesori d'arte a Zurigo, "Eco di Bergamo", 15 novembre 1948, Archivio Luigi Angelini, ritaglio di giornale, faldone 106.

Gallerie dell'Accademia Carrara di Bergamo. Elenco delle opere esposte, 1958, Archivio Luigi Angelini, faldone 106, opuscolo.

M. Valsecchi, *I Musei si vestono a nuovo, Le gallerie d'arte italiane, quasi tutte rinnovate, attendono i turisti dell'Anno Santo*, 29 settembre 1949, Archivio Luigi Angelini, ritaglio di giornale, faldone 106 bis.

Come apparirà all'UNESCO la nostra Accademia Carrara, La storia delle origini della "Carrara" e del mecenatismo illuminato del suo fondatore, Il riordino della Pinacoteca che è la più importante raccolta privata del mondo, "Eco di Bergamo", 16 maggio 1953, Biblioteca Angelo Mai.

Biblioteca diocesana di Bergamo:

Personalità di 24 Nazioni ammirano i nostri tesori d'arte, "Eco di Bergamo", 13 luglio 1953, Biblioteca diocesana di Bergamo.

SITOGRAFIA

Giornata di Studi promossa dalla Rete dell'800 Lombardo. Museo del Risorgimento, Fondazione Musei Brescia, giornata II, 13 ottobre 2023,
<<https://www.youtube.com/watch?v=jeZEL7IbVPI&t=860s>> , intervento del dott. P. Plebani, minuto 0:00-32:00.

Documento di presentazione riapertura 2015, “Vediamoci”:
<https://www.adicorbetta.org/sites/default/files/testi_accademiacarrara.compressed.pdf>

Relazione nuovo ordinamento LaCarrara23, scaricabile dal sito La Carrara verso il 2023:
<<https://www.lacarrara.it/road-to-2023>>

M. C. Rodeschini in *Accademia Carrara. La casa dei collezionisti*, “Wannenes art magazine”, <<https://wannenesgroup.com/magazine/accademia-carrara-la-casa-dei-collezionisti/>>

L'evento di presentazione del nuovo progetto *Le nuove Carrara*, con gli interventi - tra gli altri - di C. Rodeschini e dell'architetto A. Ravalli è disponibile sulla pagina YouTube Accademia Carrara al link: <<https://www.youtube.com/watch?v=03D1Xvcts5w&t=28s>>

Accademia Carrara, terza ristrutturazione e opere in prestito: “logica da supermarket”, Bergamo News, 17 dicembre 2021 <<https://www.bergamonews.it/2021/12/17/accademia-carrara-terza-ristrutturazione-e-opere-in-prestito-logica-da-supermarket/482736/>>

Per informazioni sulla mostra su Cecco del Caravaggio:
<<https://www.lacarrara.it/mostra/cecco-del-caravaggio/>>

Per informazioni sulla mostra “Vette di luce”: <<https://www.lacarrara.it/mostra/vette-di-luce/>>

Allianz Grand Tour, Accademia Carrara, Bergamo, Allianz Experience, 4 dic. 2020:
<https://www.youtube.com/watch?v=mCc8_pf_4z0>.

Ringraziamenti

Ringrazio la Prof.ssa Stefania Ventra, il Prof. Paolo Plebani e la Prof.ssa Giulia Zaccariotto per i consigli e l'aiuto nell'orientarmi in questo lavoro.

Ringrazio il personale della Biblioteca Angelo Mai e dell'Archivio Luigi Angelini per la gentilezza, la professionalità e la disponibilità sconfinata.

Ringrazio infine Gabriella per il suo aiuto costante e tutta la mia famiglia per il sostegno senza il quale non avrei mai potuto raggiungere questo importante traguardo.