

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BERGAMO

Facoltà di Lettere e Filosofia

Corso di Laurea Triennale in Lettere

**I CICLI PITTORICI PROFANI
NELLA BERGAMO DEL
CINQUECENTO**

Relatore: Prof. Giovanni C.F. Villa

Autore: Marco Bombardieri 1015938

Anno accademico 2012-2013

SOMMARIO

INTRODUZIONE	4
1. Bergamo nel Cinquecento	5
2. I palazzi nobili	6
3. L'arte bergamasca nel Cinquecento	8
4. I pittori dei palazzi: protagonisti del Rinascimento a Bergamo	9
Andrea Previtali (1480 circa - 1528)	9
Cristoforo Baschenis il Vecchio (1520 circa – 1580 circa)	10
Giovanni de'Busi detto Cariani (1485 circa - 1547).....	10
Lucano Gagio da Imola (1495 circa - 1566).....	11
Antonio Boselli (1496 circa - 1536)	11
Giovan Battista Castello detto il Bergamasco (1525/26 - 1569)	11
Giovan Battista Guarinoni d'Averara (1548 circa - 1579).....	12
Antonio Maria Caneva (1550 – post 1616)	13
VILLA ZOGNA	14
1. Il palazzo	14
2. Le tredici lunette del Previtali	14
MUSEO DI SCIENZE NATURALI	16
1. Cenni storici	16
2. Le due figure monumentali	16
PALAZZI RONCALLI E BENAGLIO	18
1. Breve storia dei palazzi	18
2. Le decorazioni parietali: l'intervento di Cariani	18
CASA BOTTANI	23
1. Cenni storici sull'edificio	23
2. Gli affreschi della facciata	23
PALAZZO MARTINENGO BONOMI	27
1. Il palazzo	27
2. Il <i>Fregio con putti danzanti</i>	27

PALAZZO TASSIS	29
1. Il palazzo	29
2. Le Storie di Carlo V	29
PALAZZO DA PONTE-PESENTI.....	32
1. Il palazzo e la famiglia	32
2. Le storie di Lucano da Imola	32
PALAZZO BALDINI MOSER.....	37
1. Il palazzo	37
2. Le storie dell'Orlando furioso	37
3. I valori morali dell'iconografia dell' <i>Orlando furioso</i>	40
4. Le tavolette lignee del soffitto	41
ABITAZIONE PRIVATA DI VIA COLLEONI 3	42
1. Cenni storici.....	42
2. Il Fregio.....	42
PALAZZO GRATAROLI	43
1. Il palazzo	43
2. Gli affreschi di Cristoforo Baschenis il Vecchio	43
VILLA LANZI.....	45
1. La famiglia Lanzi e la Casa Quadra	45
2. Castello e Ulisse tra Gorlago e Genova	45
3. Le Storie di Ulisse di Gorlago	46
Ulisse acceca Polifemo	48
Il Concilio degli Dei	49
La tempesta	50
Il duello col mendicante Iro davanti ai Proci	50
Ulisse stermina i Proci con l'aiuto di Minerva	51
Assegnazione delle armi di Achille a Ulisse e suicidio di Aiace.....	52
4. Ulisse nel Cinquecento.....	52
PALAZZO MANDELLI-MAZZOLA.....	54
1. Cenni alla storia del palazzo	54
2. <i>La Battaglia tra Marfisa e Bradamante</i>	54

PALAZZO TINI GUERINONI	56
1. Il palazzo	56
2. Ciclo di affreschi con Storie di Orbecche e grottesche	56
PALAZZO MORANDO.....	59
1. La famiglia e il palazzo	59
2. I cicli del Guarinoni	59
Sala di Amore e Psiche	61
Salotto di Apollo	64
Sala di Furio Camillo	65
EX ALBERGO “LE DUE GANASCE”	67
1. Cenni storici.....	67
2. Scena di battaglia	68
CASA DELL’ARCIPRETE.....	69
1. La “bellissima palazzina dalla facciata marmorea”	69
2. Gli affreschi dell’androne e il soffitto decorato.....	70
PORTA DEL PANTANO INFERIORE	71
1.Cenni storici	71
2. Gli affreschi	71
PALAZZO GRUMELLI PESENTI.....	74
1. Il palazzo	74
2. Le grottesche del Caneva	74
CONCLUSIONI	76
BIBLIOGRAFIA	78

I

INTRODUZIONE

L'obiettivo della mia prova finale è recensire e descrivere il maggior numero possibile di cicli profani presenti nei palazzi nobili della città di Bergamo. Ho lavorato su undici palazzi, che nel mio elaborato sono disposti in ordine cronologico, e ne ho analizzato i rispettivi cicli: si tratta di affreschi, alcuni ancora in loco, altri spostati per ragioni conservative o per passaggi di proprietà, che furono realizzati tra gli inizi del Cinquecento, come il fregio di sapore lottesco con *Putti danzanti*, fino al termine del secolo stesso, come il soffitto decorato dal Caneva. Come si potrà notare nel corso dell'elaborato, purtroppo non ci sono pervenuti molti cicli risalenti al XVI secolo e non sempre ci sono giunti in condizioni conservative ottimali: questo in parte è anche dovuto ai profondi cambiamenti che i palazzi hanno subito nel corso dei secoli e che talvolta ne hanno anche modificato la destinazione d'uso.

Gli artisti che lavorarono in questi edifici sono quasi esclusivamente bergamaschi (unica eccezione Lucano Gagio da Imola che ha operato in Palazzo Baldini Moser e in Palazzo Da Ponte Pesenti) e, se da una parte abbiamo un costante aggiornamento sulle innovazioni del panorama artistico europeo, basti pensare al manierismo quasi michelangiolesco del Castello, dall'altro vi è tuttavia uno stretto legame con certi arcaismi ancora quattrocenteschi, come nel caso delle storie di Palazzo Grataroli del Baschenis.

Anche le iconografie, del resto, si rifanno sia alla tradizione subito precedente sia alle novità e ai recuperi del mondo classico. Non dobbiamo dimenticare che Bergamo era la capitale di terraferma della Repubblica di Venezia e ultimo baluardo prima del Milanese: grazie a questa posizione strategicamente centrale la città non poteva rimanere immune ai cambiamenti delle mode e del gusto estetico. A riprova di questa centralità basti considerare il ciclo dell'*Orlando Furioso* di Palazzo Baldini Moser:

questi affreschi dimostrano che Bergamo non fu impassibile davanti al dilagare di una vera e propria moda iconografica e cioè quella dell'epica cavalleresca, che irromperà nell'Italia settentrionale: ricordiamo il delizioso ciclo di Vincenzo de Barberis di Palazzo Besta a Teglio o quello anonimo che decora Villa Gozzini a Gorlago.

Il ciclo di *Orbecche* collocato nel Palazzo Tini Guerinoni è una prova, invece, della ricettività del milieu culturale bergamasco capace di riproporre una tragedia nuova, molto importante per il suo valore letterario e teatrale. Infatti, l'autore di questo dramma, Giambattista Giraldi Cinzio, applicò per la prima volta a un'opera scritta in una lingua europea moderna i canoni della tragedia greca classica. Nonostante la portata innovativa dell'*Orbecche*, sicuramente non ebbe lo stesso successo a livello iconografico del poema ariostesco, ma questa questione la affronteremo meglio nel capitolo dedicato a Palazzo Tini Guerinoni.

Nei cicli dei palazzi bergamaschi ritroviamo anche un interesse verso la storia antica e la mitologia classica, spesso fonti inesauribili di modelli virtuosi che sarebbe bene seguire, testimoniato dai cicli guarinoneschi di Palazzo Morando con le *Storie di Amore e Psiche* tratte da Ovidio e le *Storie di Furio Camillo* riprese da Plutarco oppure le *Storie di Ulisse* di Villa Lanzi del Castello sono una chiara testimonianza.

Prima di parlare dei bei palazzi che ancora oggi costituiscono una delle prove più alte dell'arte bergamasca, sarà utile fare una breve introduzione in cui offrire al lettore dei lineamenti storici e artistici che permettano di collocare le opere nel giusto contesto.

1. BERGAMO NEL CINQUECENTO

Gli inizi del Cinquecento furono per Bergamo un periodo molto difficile. Infatti, oltre a dover affrontare la situazione di instabilità politica e militare dovuta ai continui scontri tra Francia e Spagna per il dominio della penisola, la città vide ripresentarsi anche la carestia e le pestilenze. La situazione migliorò solo nel 1536 quando la Serenissima decise di adottare una politica di cauta neutralità che, ribadita dopo la pace di Cateau-Cambrésis, sarebbe stata osservata sino alla dissoluzione della Repubblica. Così a partire dal 1540 circa, Bergamo conobbe un periodo di ripresa socio-economica, anche se, purtroppo, fame e malattie continuavano a mietere molte vite.¹

¹ A.DE MADDALENA, *Fugaci soste su frammenti di storia bergamasca (secoli XI-XVIII)*, in M.GREGORI (a cura di), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano, 1991, p.319

A partire dalla metà degli anni Sessanta del XVI secolo il fervore del clima controriformistico diede un forte impulso all'Inquisizione e si assistette quindi a una forte intolleranza religiosa che portò a veri e propri massacri degli "infedeli" protestanti. La paura delle invasioni spagnole indusse Bergamo a dotarsi di nuovi apparati difensivi: nel 1561 iniziò la costruzione delle imponenti mura venete che segnarono in modo irreversibile il tessuto urbanistico della città. Infatti, per la loro edificazione furono distrutti numerosi palazzi e centinaia di case, oltre alla maestosa basilica paleocristiana di sant'Alessandro. Nel 1579 le mura furono completate e la città fu racchiusa in una formidabile cinta difensiva; tuttavia lavori di manutenzione e ulteriore rafforzamento continuarono senza sosta e a questi si accompagnò un generale rinnovamento edilizio che condusse alla risistemazione di antichi palazzi e alla costruzione di nuovi.

2. I PALAZZI NOBILI

Nella città di Bergamo e generalmente in Lombardia possiamo parlare di palazzi nobili solo a partire dal XVI secolo. Infatti, prima di questa data le condizioni politiche e in particolare le continue lotte tra guelfi e ghibellini avevano condizionato pesantemente l'architettura delle dimore dei potenti, rendendole più simili a delle fortezze e accentuandone quindi la funzione difensiva piuttosto che estetica. Di conseguenza anche le sale interne erano prive di qualsiasi decorazione.

L'affermarsi delle signorie nella seconda metà del Quattrocento e, quindi, una situazione di maggiore tranquillità rispetto agli anni precedenti, e una generale rinascita economica e commerciale permisero alle famiglie bergamasche più abbienti di dedicare maggiore attenzione alla cura e all'abbellimento delle loro case, simbolo del loro potere. Il fenomeno della costruzione dei palazzi privati va collocato, di conseguenza, in un arco temporale che va dal XV al XIX secolo e ciò fu possibile grazie al ceto nobile, desideroso di ostentare la propria ricchezza e il proprio status sociale. Per questo motivo le più ricche famiglie di Bergamo iniziarono a chiamare pittori sia locali sia forestieri con l'obiettivo di fare decorare le stanze più importanti e rappresentative delle proprie dimore.

Se prima del Cinquecento i luoghi scelti per l'edificazione di palazzi-castelli erano luoghi tutt'altro che ospitali per motivi militari di difesa e di controllo, a partire dal XVI secolo si iniziò a designare luoghi decisamente più accoglienti e suggestivi, magari

immersi nel verde dei boschi o delle campagne oppure presso dei freschi corsi d'acqua. In quegli splendidi palazzi, espressione della ricchezza e dello status economico-sociale della famiglia proprietaria, i signori trascorrevano le loro giornate di riposo durante il periodo dell'afa estiva.²

Nel Cinquecento iniziarono a sorgere grandi palazzi anche nelle città e si moltiplicarono durante i periodi barocco e neoclassico. Questi edifici sono architetture solenni e maestose, dotate di ampi porticati con cortili ornati da statue e colonne, di spettacolari scaloni con balaustre in ferro battuto o in pietra che conducono alle sale dei piani superiori, decorate con splendide tappezzerie e con cicli pittorici rappresentanti per lo più scene mitologiche.

Molti pittori furono coinvolti nella decorazione dei palazzi nobili nel corso del Rinascimento e questi presero ispirazione per la realizzazione dei loro capolavori dai grandi testi dell'antichità classica che l'Umanesimo aveva recuperato dall'oblio del Medioevo. I soggetti dei cicli non erano scelti sempre dall'artista, anzi, molto spesso era lo stesso committente a ordinare al pittore cosa dipingere con l'obiettivo di comunicare e trasmettere particolari messaggi di celebrazione ed esaltazione della famiglia-committente. Così troviamo glorificazioni di vittorie militari, di onori civili, di meriti scientifici o letterari oppure allegorie nuziali rappresentate con i miti di Amore e Psiche o di Imene. Non mancano anche le raffigurazioni di fatti storici. La scelta di un soggetto piuttosto che un altro varia anche in relazione alla funzione dell'ambiente stesso: nelle sale di musica ritornano frequentemente le Muse e in particolare Euterpe, la musa della lirica, Apollo che suona la cetra e decorazioni con strumenti musicali, mentre nelle biblioteche abbiamo molto spesso Clio, la musa della storia, oppure delle allegorie delle lettere e delle scienze. Molto rari sono invece i temi biblici che venivano scelti piuttosto per edifici sacri e questo non tanto per distinguere i palazzi nobili dai palazzi ecclesiastici, ma piuttosto perché le scene bibliche, con l'assenza di donne bellissime, di possenti figure erculee o di perfetti e snelli corpi apollinei, si prestavano poco alle autocelebrazioni dinastiche.³ Unica eccezione in tal senso è costituita dal ciclo con le *Storie di san Giuliano ospitaliero* conservato in Palazzo da Ponte-Pesenti e risalente alla metà del Cinquecento. L'artista, dunque, doveva riuscire a creare un parallelismo tra i

² G.C.BASCAPÈ e C.PEROGALLI, *Palazzi privati di Lombardia*, Banco Ambrosiano, Milano, 1964, p.18

³ G.C.BASCAPÈ e C.PEROGALLI, *Palazzi privati di Lombardia*, cit., p.25

soggetti del mondo passato, mitologici o storici che fossero, e i membri della famiglia committente, con l'ovvio obiettivo di dare lustro alla casata.

3. L'ARTE BERGAMASCA NEL CINQUECENTO

L'arte bergamasca del XV e del XVI secolo non aveva ancora delle caratteristiche proprie ben definite, infatti, risentiva sia dell'arte lombarda che dell'arte veneta, quest'ultima soprattutto in seguito all'annessione di Bergamo alla Repubblica di Venezia nel 1428. Con l'entrata della città nei territori della Serenissima, gli scambi commerciali e culturali tra le due si intensificarono molto e grazie a ciò anche Bergamo poté aggiornarsi in materia di stili e tecniche nuovi che avevano fatto tappa in laguna.



Figura 1: Lorenzo Lotto, *Pala di Santo Spirito*, 1521, Bergamo, Chiesa di Santo Spirito

Un assoluto punto di svolta per la pittura bergamasca è il soggiorno nel territorio orobico di Lorenzo Lotto tra il 1513 e il 1526 che contribuì a far maturare il linguaggio artistico locale: la produzione di artisti come Andrea Previtali, Giovanni Cariani e Jacopo Palma il Vecchio ne sono una chiara testimonianza.

Tra il 1525 e il 1530 scompariva da Bergamo un'intera generazione di grandi artisti, tra cui Lotto, Previtali e Cariani, senza lasciare eredi: le imprese più significative degli anni Trenta e Quaranta sono da assegnare alla mano del Moretto e del Romanino, unici degni continuatori della proposta morale e linguistica lottesca. Un altro momento di svolta nell'arte bergamasca del Cinquecento è il sesto decennio, anni in cui si afferma da una parte la pittura manierista di Giovan Battista Castello e dall'altra il linguaggio controriformista di Giovan Battista Moroni. Proprio al Moroni spetterà il grande merito, partendo dallo studio presso la bottega bresciana del Moretto e dalle meditazioni sul Concilio di Trento, di aver recuperato il gusto per la quotidianità della scuola bergamasca.⁴ Neppure l'arte moroniana ebbe una discendenza diretta nella seconda metà del XVI secolo e negli inizi del XVII: spesso le pale d'altare dei pittori locali retrocedono a un classicismo impoverito che risaliva ai modelli del primo Cinquecento su cui si innestavano le istanze post-tridentine: la produzione di Gian Paolo Lolmo è molto esemplificativa di questo processo. Verso la fine del secolo si assiste alla vasta diffusione del venetismo, di cui Gian Paolo Cavagna è uno dei massimi esponenti, e a un recupero del linguaggio raffaellesco con le opere di Enea Salmeggia.⁵

4. I PITTORI DEI PALAZZI:

PROTAGONISTI DEL RINASCIMENTO A BERGAMO

ANDREA PREVITALI (1480 CIRCA - 1528)

Di origini bergamasche, il giovane Previtali era già a Venezia nel 1502 dove lavorava presso la bottega di Giovanni Bellini e vi rimase fino al 1510, occupandosi di committenze private e poche imprese più impegnative per aree provinciali. Nel 1512 lo troviamo a Bergamo, dove lavorava come pittore di opere sacre, diffondendo un linguaggio molto legato a quello del Bellini, come testimonierebbe, tra le altre, la pala

⁴ F.ROSSI, *Il Rinascimento: 1512-1570*, in M.GREGORI (a cura di), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano, 1991, pp.17-26

⁵ M.GREGORI, *La pittura della realtà e il periodo della Controriforma*, in M.GREGORI (a cura di), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano, 1991, pp.26-30

della *Trasfigurazione* del 1513 ora a Brera. Verso la fine del terzo decennio del Cinquecento, l'influenza di Lotto e del nuovo colorismo veneto, quest'ultimo conosciuto grazie a Giovanni Cariani, assunsero un ruolo sempre più significativo nella produzione del Previtali. L'artista morì nel 1528 di peste.⁶

CRISTOFORO BASCHENIS IL VECCHIO (1520 CIRCA – 1580 CIRCA)

Cristoforo Baschenis, detto il Vecchio per distinguerlo dall'omonimo nipote detto il Giovane, appartiene alla celebre famiglia di pittori che animarono l'arte rinascimentale e barocca dell'Italia settentrionale. La sua data di nascita va collocata indicativamente intorno al 1520 a Santa Brigida presso Averara e si formò nella bottega del padre Simone II, come dimostrano le sue opere in cui si riscontrano debiti non indifferenti derivanti dalla pittura paterna. Intorno al 1564 si collocerebbe la realizzazione della sua prima grande opera come pittore indipendente, vale a dire le *Storie di san Bernardino* a Lallio. Negli anni Settanta Cristoforo aprì una bottega in Bergamo dove numerosi artisti locali si formarono seguendo modelli antiquati e per nulla innovativi o in linea con il Manierismo che in quegli anni dilagava in molte zone d'Europa. La sua morte andrebbe collocata intorno al 1580.⁷

GIOVANNI DE'BUSI DETTO CARIANI (1485 CIRCA - 1547)

Cariani nacque intorno al 1485 forse a Fuipiano al Brembo e dal 1508 è a Venezia, dove però non sembra che ricevette incarichi ufficiali. Nel 1517 era a Bergamo e realizzò una serie di importanti commissioni, come la *Pala di san Gottardo*, i *Sette ritratti Albani* e il ciclo di affreschi del Palazzo Roncalli-Benaglio. Nel 1523 tornò a Venezia, ma in laguna la sua attività artistica si ridusse notevolmente, dedicandosi quasi esclusivamente alla ritrattistica sino alla morte, sopraggiunta nel 1547. Cariani fu un importante ritrattista e intrattenne stretti contatti con la cultura tedesca e in particolare con Dürer. Il suo giorgionismo sembra riducibile ai soli anni giovanili a Venezia, poiché durante il soggiorno a Bergamo accentuò l'imitazione del colorismo di Palma il Vecchio, da un

⁶ F.ROSSI, *Andrea Previtali*, in M.GREGORI (a cura di), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano, 1991, p.240

⁷ B.PASSAMANI, *Cristoforo Baschenis il Vecchio. Scene bibliche*, in *I pittori Bergamaschi, Il Cinquecento IV*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1978, pp.49-50

lato entrando in alternativa al linguaggio lottesco, dall'altro interessandosi ai bresciani e ai cremonesi.⁸

LUCANO GAGGIO DA IMOLA (1495 CIRCA - 1566)

Lucano nacque a Tossignano, in provincia di Bologna nell'ultimo decennio del Quattrocento. Proprio come il padre, si dedicò all'attività pittorica e i suoi esordi si collocano a Imola. Si trasferì a Bergamo attorno al 1530 e la prima testimonianza della sua presenza in città è il primo pagamento per il coro di Santa Maria Maggiore del 1532. Nel 1565 tornò a Imola e morì entro il 1566.⁹

ANTONIO BOSELLI (1496 CIRCA - 1536)

Antonio Boselli, originario di San Giovanni Bianco in Valle Brembana, è citato per la prima volta nei documenti nel 1490. Dopo alcuni lavori in provincia, nel 1506 arrivò a Bergamo ed ebbe inizio un periodo contraddittorio da commissioni di particolare rilevanza, una su tutte la splendida pala con *San Lorenzo e altri Santi* del 1517, oggi conservata all'Accademia Carrara. In questi stessi anni entrò anche in contatto con Jacopino Scipioni e Jacopo Scanardi. Negli ultimi anni Boselli risulta ancora residente in città, ma gli incarichi più significativi ormai provengono esclusivamente dalla provincia. Da un'attenta analisi della sua produzione artistica, è possibile dedurre che Boselli subì una profonda influenza dallo studio delle opere di Bernardo Zenale.¹⁰

GIOVAN BATTISTA CASTELLO DETTO IL BERGAMASCO (1525/26 - 1569)

Giovan Battista Castello nacque forse a Trescore Balneario o a Gandino tra il 1525 e il 1526, ma non sicuramente a Crema come si è sostenuto spesso in passato. Molto giovane entrò in contatto con Aurelio Busso, un pittore cremasco allievo di Polidoro da Caravaggio che, dopo un soggiorno a Roma, realizzò negli anni Quaranta degli affreschi a Genova che era allora dominata dal manierismo di Perin del Vaga. Aurelio Busso portò con sé a Genova il piccolo Giovan Battista e da lì lo inviò a Roma da Tobia Pallavicino, un mercante genovese in ascesa finanziaria nonché suo futuro committente. Nella città pontificia Castello ebbe modo di conoscere e studiare la produzione di Baldassarre Peruzzi, di Raffaello e di Pellegrino Tibaldi e con quest'ultimo collaborò tra

⁸ F.ROSSI, *Giovanni de'Busi detto Cariani*, in M.GREGORI (a cura di), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano, 1991, p.242

⁹ E.PRANTONI, *Lucano da Imola. Pittore, detto "Gaggio" Bergomi Habitor (sec. XV-XVI)*, Bacchilega Editore, Imola, 2011, pp.20-22

¹⁰ F.ROSSI, *Antonio Boselli*, in M.GREGORI (a cura di), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano, 1991, p.230

il 1543 e il 1544 nella decorazione della sala Paolina in Castel Sant'Angelo.¹¹ Dopo essere tornato a Genova, soggiornò nuovamente a Crema dove collaborò tra il 1547 e il 1548 con Busso nella decorazione di Palazzo Zurla-De Poli. Intorno al 1550 Castello ricevette la committenza della famiglia Lanzi di Gorlago di affrescare un salone del loro palazzo: si tratta del ciclo delle *Storie di Ulisse*, oggi conservato nel Palazzo della Prefettura a Bergamo. Questo ciclo fondamentale nel panorama della pittura manierista lombarda fu realizzato tra il 1551 e il 1555 e dimostra la conoscenza dei modelli romani, mediati dal linguaggio emiliano di Tibaldi. Concluso il ciclo, Giovan Battista tornò a Genova, senza perdere ovviamente i contatti con Bergamo, e lavorò moltissimo per l'aristocrazia e la classe mercantile genovesi in veste di pittore, decoratore, architetto e consulente artistico sia per quanto riguardava la pittura sacra che profana. Intorno al 1560 realizzò le splendide decorazioni della Villa delle Peschiere, commissionate da Tobia Pallavicino, mentre tra 1560 e il 1565 decorò con Luca Cambiaso una sala in Villa della Meridiana per Giovan Battista Grimaldi. Nel 1567 Castello si trovava a Madrid, presso la corte di Filippo II che lo nominò architetto e pittore di corte con obbligo di residenza nella capitale. Per la corona spagnola eseguì dei progetti architettonici e delle decorazioni destinati al monastero di El Escorial e per le residenze reali di El Pardo, Madrid, Aranjuez, Segovia e Toledo.¹² Morì improvvisamente nel 1569 a Madrid.

GIOVAN BATTISTA GUARINONI D' AVERARA (1548 CIRCA - 1579)

Giovan Battista Guarinoni nasce ad Averara o a Genova intorno al 1548. La formazione del giovane artista va collocata sul finire degli anni Cinquanta e negli anni Sessanta e in questa ebbe un ruolo fondamentale lo studio della pittura di Giovanni Battista Castello, conosciuta non solo attraverso le opere della Cappella Colleoni, purtroppo perdute, e della Villa Lanzi di Gorlago, ma anche e soprattutto grazie agli spettacolari cicli genovesi. Si può, infatti, tranquillamente ipotizzare un soggiorno di Guarinoni a Genova durante il quale ebbe modo di studiare, oltre ovviamente alle pitture di Castello, anche quelle di Luca Cambiaso. L'attività artistica di Guarinoni si svolge quasi esclusivamente a Bergamo, se si esclude la pala con *La Vergine e il Bambino con quattro sante* dipinta

¹¹ M. LORANDI, *Giovanni Battista Castello*, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano, 1991, p.256

¹² G. ROSSO DEL BRENNO, *Giovanni Battista Castello. Affreschi con soggetti mitologici*, in *I pittori Bergamaschi, Il Cinquecento II*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1976, p.383

nel 1576 per la chiesa parrocchiale di Averara. La decorazione di Villa Lanzi a Gorlago e i successivi cicli di Cremona e Milano inducono nella committenza bergamasca un nuovo orientamento del gusto, pienamente acquisito dal Guarinoni al quale vengono affidate le imprese decorative più impegnative degli anni Settanta a Bergamo, scavalcando la bottega di Cristoforo Baschenis il Vecchio, ancora legata a modelli antiquati.¹³ Nel 1572 datò gli affreschi con le *Storie di Orbecche*, realizzati nel palazzo signorile di Antonio Pighetti nella vicinia di San Lorenzo. Tra il 1574 e il 1575 completò uno dei suoi capolavori, nonché una delle testimonianze più significative della pittura profana cinquecentesca bergamasca, vale a dire le tre sale di Palazzo Morando. Nel 1577 firmò e datò la decorazione della sala del Collegio dei Giuristi in Palazzo del Podestà, e delle scene bibliche nel presbiterio di San Michele al Pozzo Bianco. L'ultima grande opera di Guarinoni è il ciclo di affreschi eseguito tra il 1578 e il 1579 con la collaborazione del giovane Cavagna nella Cappella del Corpus Domini nella Chiesa di sant'Alessandro in Colonna. Giovan Battista morì poco più che quarantenne nel 1579.¹⁴

ANTONIO MARIA CANEVA (1550 – POST 1616)

Nato forse intorno al 1550 a Porlezza in provincia di Como, il Caneva non fu solo pittore, ma anche decoratore, architetto e progettista. Pochi sono i capisaldi cronologici nella sua produzione: tra questi abbiamo il ciclo di casa Guarnieri oggi Gozzini a Gorlago, datato e firmato (“ANT.O/MARIA/CANEVA/PT./1591”). Tra il 1605 e il 1610 lo ritroviamo tra gli artisti che operano nel Palazzo Nuovo del Comune, mentre nel 1613 collabora con altri architetti per il completamento del Duomo cittadino. L'ultima attestazione che abbiamo del Caneva è nel 1616, quindi la data di morte va collocata dopo questo anno.¹⁵

¹³ F. CORTESI BOSCO, *Giovan Battista Guarinoni d'Averara. Ciclo di affreschi con soggetti mitologici e storie di Furio Camillo*, in *I pittori Bergamaschi, Il Cinquecento IV*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1978, pp.91-92

¹⁴ F. CORTESI BOSCO, *Giovan Battista Guarinoni*, cit., p.85

¹⁵ M LORANDI, *Antonio Maria Caneva*, in M. GREGORI (a cura di), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano, 1991, p.259

II

VILLA ZOGNA

1. IL PALAZZO

La villa, sita in via Suardi angolo via degli Albani, nella zona tra la torre del Galgario e Borgo Santa Caterina, fu costruita su commissione della famiglia Cassotti de'Mazzoleni agli inizi del XVI secolo, come testimoniano le forme architettoniche pienamente cinquecentesche e perfettamente in linea con lo stile di Pietro Isabetto. Nei secoli successivi l'edificio passò nelle mani degli Albani, dei Suardi e nel 1885 fu trasformato in un ospedale militare.¹⁶ Fino a qualche anno fa il palazzo era adibito a caserma.

2. LE TREDICI LUNETTE DEL PREVITALI

Queste lunette in origine erano collocate in un salone della Villa Zogna, ma nell'Ottocento, al momento della conversione del palazzo in ospedale militare, gli affreschi furono staccati su richiesta dell'allora proprietario, il conte Gianforte Suardi, che li trasferì prima nella sua dimora di Bergamo e poi nella Villa Suardi di Trescore dove tutt'ora sono conservate. Le lunette raffigurano alcune professioni liberali e arti meccaniche, e più precisamente:

1. la Pittura;
2. la Giustizia;
3. l'Architettura e la Scultura;
4. la piazzetta di San Marco a Venezia;
5. la Navigazione nei mari;
6. il Commercio;

¹⁶ V. ZANELLA, *Bergamo Villa Zogna*, in C. PEROGALLI, M.G. SANDRI, V. ZANELLA, *Ville della provincia di Bergamo*, Rusconi immagini, Milano, 1983, pp.212-213

7. la Pastorizia;
8. l'Agricoltura
9. l'Arte della tintoria;
10. l'Arte dei falegnami;
11. la Fucina;
12. la Bottega del barbiere;
13. la Magistratura.

Questi affreschi, realizzati nel 1512 dopo il ritorno del Previtali da Venezia, quindi in uno dei periodi più fecondi dell'artista, sono ricchi di influenze derivanti dalla produzione lagunare e, in particolare, sono ben evidenti i richiami alle opere di Giorgione e di Vittore Carpaccio. Per esempio il paesaggio della lunetta con la *Pastorizia* non può non richiamare alla mente gli arcadici paesaggi giorgioneschi.¹⁷



Figura 2: Andrea Previtali, *Fucina*, 1512, Trescore Balneario, Villa Suardi



Figura 3: Andrea Previtali, *Arte della tintoria*, 1512, Trescore Balneario, Villa Suardi

¹⁷ P. ZAMPETTI, *Andrea Previtali. Tredici lunette*, in *I pittori bergamaschi, Il Cinquecento I*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1975, p.140

III

MUSEO DI SCIENZE NATURALI

1. CENNI STORICI

L'edificio fu costruito nel Trecento ed era una parte dell'Hospitium Magnum o Cittadella Inferiore, residenza fortificata dei Visconti. Nel corso del XV secolo subì pesanti rimaneggiamenti interni ed esterni a cui ne seguirono altri in periodo prima napoleonico e poi austriaco¹⁸. Oggi l'edificio è adibito a Museo di Scienze Naturali.

2. LE DUE FIGURE MONUMENTALI

La facciata del Museo presenta ben cinque stesure pittoriche sovrapposte che vanno dal XV al VIII secolo. Quella che prenderemo in considerazione è la seconda, che si colloca agli inizi del Cinquecento. Il nucleo decorativo del secondo strato si condensa principalmente attorno al passaggio carrabile al piano terra e presenta due figure monumentali, una per lato. A sinistra c'è una figura maschile barbata che tiene nella mano destra un bastone e porta sull'avambraccio sinistro un bracciale metallico, a destra, invece, è dipinta una figura femminile deturpata nella parte superiore della testa da una sovrapposizione di più strati¹⁹.

In considerazione delle numerose figurazioni mitologiche presenti nella Bergamo a cavallo tra XV e XVI secolo, Arnaldo Gualandris (2008) propone di vedere nei due personaggi le divinità romane Giove e Giunone.

Le fonti riferiscono le due figure monumentali ad Antonio Boselli (1496-1536), pittore bergamasco vicino al linguaggio di Bernardo Zenale, ma non esiste nessun documento a sostegno di tale attribuzione.

¹⁸ T.ROSSI, *Bergamo Urbs Picta. Le facciate dipinte di Bergamo tra XV e XVII secolo*, IKONOS, Treviolo, 2009, p.91

¹⁹ A.GUALANDRIS, *La città dipinta. Affreschi, dipinti murali, insegne di Bergamo Alta*, U.C.A.I. Unione Cattolica Artisti Italiani, Bergamo, 2008, p.32



Figura 4: Antonio Boselli (attr.), *Figure monumentali*, primi decenni del Cinquecento, Bergamo, Museo delle Scienze Naturali

IV

PALAZZI RONCALLI E BENAGLIO

1. BREVE STORIA DEI PALAZZI

Questo palazzo, situato al civico 3 di piazza Mascheroni in Città Alta, fu costruito nel XVI secolo per volere della Serenissima, affidando il progetto ad Andrea di Giacomo Ziliolo e la realizzazione a Francesco Cleri e a Pietro Isabello. In origine l'edificio fu adibito a Loggia Nuova o della mercanzia del Comune. Nel XVIII secolo il palazzo fu acquistato dalla famiglia Sonzogno che lo rimodellò in base ai gusti dell'epoca: l'impresa fu portata a termine nel 1786 da Giovanni Francesco Lucchini (1755-1826) su progetti di Ferdinando Caccia (1690-1778). Nel corso dei secoli successivi il palazzo subì ulteriori modifiche e ristrutturazioni, nonché diversi passaggi di proprietà (prima Albani e poi Roncalli). Nel XVIII secolo in palazzo Roncalli fu inglobata una parte dell'edificio appartenuto alla famiglia Benaglio. Oggi è adibito a residenze di privati.²⁰

2. LE DECORAZIONI PARIETALI: L'INTERVENTO DI CARIANI

La facciata di palazzo Roncalli presenta un interessante apparato pittorico, scoperto nel 1981 durante dei lavori di restauro condotti dall'architetto Francesco Gilardi, creduto perduto in seguito all'intervento settecentesco di Caccia. Si tratta della «loza» cinquecentesca di cui parlano diverse fonti.

La decorazione si distribuisce in diverse aree della facciata, in maniera irregolare: accanto ai peducci delle arcate isabelliane abbiamo due teste di leoni dalla folta criniera e un giovane che impugna uno scettro, entrambi realizzati in uno splendido monocromo.

²⁰ T.ROSSI, *Bergamo Urbs Picta*, cit., p.97



Figura 5: Busto di giovane con scettro inserito in un peduccio dell'arcata isabelliana, intorno al 1520, Bergamo, Palazzo Roncalli

Più a destra una Venere distesa sembra quasi braccata da un satiro; questa scena, purtroppo molto danneggiata dalla scialbatura, è affiancata da un bel flautista in abito bianco e rosso.²¹



Figura 6 e 7: Giovanni Cariani, *Venere e satiro* e *Flautista*, intorno al 1520, Bergamo, Palazzo Roncalli

²¹ A.GUALANDRIS, *La città dipinta*, cit., p.77

I frammenti della Venere e del musico ricordano le opere di Giorgione e il loro autore fu non a caso un suo allievo: Giovanni Cariani. Diverse fonti, anche antiche (Michiel, 1516²²), attribuiscono la realizzazione degli affreschi al pittore bergamasco che nel corso della formazione in laguna ebbe modo di studiare i capolavoro del maestro di Castelfranco. Anche dopo la scialbatura, il ricordo di questi capolavori non venne mai meno. Infatti li troviamo citati e descritti anche in scrittori ottocenteschi, e in particolare il Locatelli ce ne offre una vivida analisi:

«Sul muro di casa Benaglio, posta nell'istessa piazza, al lato che ora risponde al vicolo Colleoni, non sono molti anni ammira vasi ancora del Cariani un giovincello, che suonava il liuto, dipinto con grazia e al tempo stesso con forza impareggiabile. Eravi anche una bella Ciprigna distesa ignuda sopra drappo verde ed un procace Satiro poco discosto a guardarla; Eolo che batte i venti ed altre figurazioni [...]»²³.

Come possiamo dedurre dalla descrizione del Locatelli, accanto alla scena della «bella Ciprigna» doveva esserci un'altra scena, purtroppo perduta che faceva da pendant al giovane flautista: si trattava di una rappresentazione del dio dei venti Eolo.



Figura 8: Giovanni Cariani, Scena di trattazione di granaglie, post 1528, Bergamo, Palazzo Benaglio

²² “La loza e la fazzada nova sopra la piazza nova verso la Cittadella fu dipinta da Zuan di Busi Bergamasco”

²³ P.LOCATELLI, *Illustri Bergamaschi. Studi critico biografici. Pittori*, vol.II, Bergamo, 1869

Sul fronte della porzione di palazzo Benaglio, adiacente e perpendicolare a palazzo Roncalli, sono stati riscoperti, sempre dal Giraldi nel 1981, due lunette che sarebbero da attribuire ancora a Giovanni Cariani (Venturoli, 1989 e Rossi, 1983). Nella lunetta di sinistra vediamo raffigurati un uomo e una donna davanti a un sacco di grano forse in atteggiamento amoroso. In realtà, osservando più attentamente l'immagine, i due personaggi stanno guardando e valutando dei chicchi di grano. Il soggetto si collega alla funzione dell'edificio che fu adibito, come abbiamo detto, a Loggia per le mercanzie.

Al di sotto delle lunette, corre un fregio monocromo a girali fantastici con putti, cavalli e uccelli, e più sotto ancora una scena molto deteriorata, quasi illeggibile, dove si scorge a fatica una donna nuda distesa su un panno bianco e un uomo col turbante intento a suonare il flauto.²⁴



Figura 9: Anonimo (Giovanni Cariani?), *Donna nuda e flautista*, prima metà del XVI secolo, Bergamo, Palazzo Benaglio

²⁴ A.GUALANDRIS, *La città dipinta.*, cit., p.78



Figura 10: Giovanni Cariani, *Fregio*, post 1528, Bergamo, Palazzo Benaglio

Nel catalogo *Giovanni Cariani* Francesco Rossi ribadisce come le fonti non parlino mai di quest'altra porzione di affreschi che tuttavia viene comunque attribuita a Cariani. Ciò che li differenzia è la datazione, poiché le opere di palazzo Benaglio sarebbero da collocare in un momento leggermente più tardo, posteriore al 1528.

V

CASA BOTTANI

1. CENNI STORICI SULL'EDIFICIO

L'edificio fu costruito nel XIII secolo e tra il Trecento e il Quattrocento subì modifiche in senso gotico e rinascimentale. Si tratta della casa dei Bottani, una famiglia originaria della Valsassina molto dedita al commercio che, proprio grazie all'attività mercantile, ebbe modo di frequentare molto Venezia e proprio dalla Serenissima riuscì a ottenere il titolo nobiliare. A oggi è l'unica casa rimasta a Bergamo dall'aspetto e dalle modanature alla "veneziana", ulteriore prova dello stretto rapporto tra i Bottani e Venezia²⁵.

2. GLI AFFRESCHI DELLA FACCIATA

Fino alla fine dell'Ottocento la facciata di Casa Bottani era uno dei migliori esempi di pittura parietale a Bergamo, ma nel corso del Novecento gli affreschi sono deperiti notevolmente e oggi, nonostante gli interventi di restauro e di conservazione, se ne conserva una pallida traccia. Della splendida facciata resta un acquerello realizzato nel 1899 dal pittore D'Andrea che ci permette di avere un'idea della spettacolarità dell'apparato decorativo.

Osservando l'acquerello, si può notare che il primo registro, delimitato da lesene decorate con anfore e girali monocromi, presenta negli spazi tra le finestre due scene. La scena di sinistra è ambientata in Piazza San Marco, come testimoniano lo scorcio di Palazzo Ducale e le colonne con il leone e san Teodoro. La scena di destra, invece, sempre con figure umane in primo piano, è una vista della vecchia Venezia nel sestiere di Dorsoduro. Tra il primo e il secondo piano corre un fregio rosso decorato con

²⁵ T.ROSSI, *Bergamo Urbs Picta*, cit., p.118

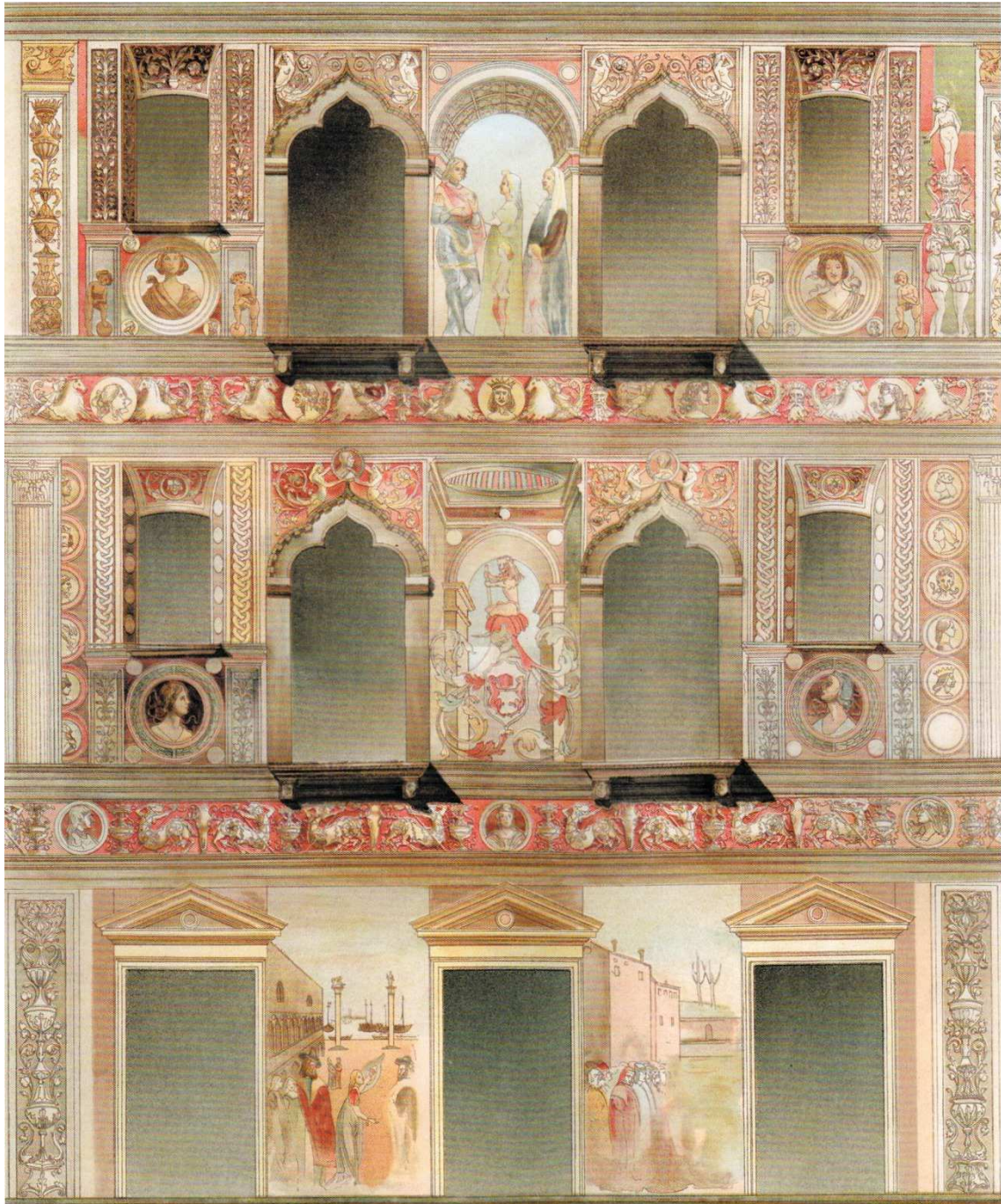


Figura 11: Angiolo D'Andrea, *Facciata di Casa Bottani*, 1899

centauri, anfore e tre medaglioni. Il secondo piano, delimitato da due colonne corinzie, è dominato da due finestre trilobate sormontate da medaglioni sorretti da una coppia di sirene. In questo registro troviamo anche due visi, uno maschile e uno femminile, e al centro una complessa composizione con due leoni rampanti che sostengono una botte al di sopra della quale vi è seduto un uomo dalla testa leonina. Una fascia decorativa a

fondo rosso con cavalli marini cavalcati da ragazzi e intercalate da medaglioni di personaggi laureati e coronati separa il secondo dal terzo piano. L'ultimo piano presenta



Figura 12: Giovanni Cariani, *Facciata di Casa Bottani*, 1520-1530, Bergamo, Casa Bottani

un'impostazione decorativa molto simile a quella del secondo, dominata dalla scena centrale rappresentante un soldato che sta conversando con due donne gravide, accompagnate da bambini.²⁶

La facciata fu dipinta nella prima metà del Cinquecento e le fonti assegnano l'apparato decorativo alla mano di Giovanni Cariani, che avrebbe eseguito gli affreschi durante uno dei suoi soggiorni a Bergamo.

²⁶ A.GUALANDRIS, *La città dipinta*, cit., pp.150-151

VI

PALAZZO MARTINENGO BONOMI

1. IL PALAZZO

La costruzione di questo palazzo sito in via Pignolo 70 nei pressi della Chiesa di sant' Alessandro della Croce fu affidata nel 1500 da Alessandro Martinengo Colleoni, un condottiero veneziano discendente del grande Bartolomeo, all'architetto Antonio Moroni. L'edificio nel corso del tempo subì diversi interventi, alcuni anche di notevole entità. Nelle stanze al suo interno si trovano delle decorazioni di grande pregio, tra cui una soffittatura in legno decorata con tavolette raffiguranti uccelli, animali marini, armi e strumenti musicali, e un fregio con puttini in passato assegnato a Lotto.²⁷

2. IL FREGIO CON PUTTI DANZANTI

In uno dei saloni del piano nobile, sede degli ambienti più rappresentativi, si trova un lungo fregio affrescato che si sviluppa sotto il soffitto raffigurante puttini, grifoni, sirene e disegni ornamentali disposti su un fondo blu.



Figura 13: Anonimo lottesco, *Fregio con putti danzanti*, prima metà del Cinquecento, Bergamo, Palazzo Martinengo Bonomi

²⁷ N. SACCHI, *Palazzo Martinengo Colleoni-Bonomi*, Rivista di Bergamo, Bergamo, 1969, n.5, pp.3-4

L'indubbio valore e la notevole eleganza compositiva hanno indotto ad attribuire questo fregio addirittura alla mano di Lorenzo Lotto, tesi avvalorata dal fatto che nel 1517 Alessandro Bartolomeo Colleoni, il proprietario del palazzo, aveva commissionato sempre al Lotto la grande *Pala Martinengo* una volta in Santo Stefano al Fortino e oggi in San Bartolomeo.²⁸

Nel Settecento lo studioso Francesco Maria Tassi diceva nelle sue *Vite*, e più precisamente in quella di Lorenzo Lotto, che il pittore veneziano aveva dipinto:

“tutto il fregio della sala superiore de' Conti Albani di Urganò”.²⁹

Oggi ancora nessuno si è mai dedicato ad approfondire questo splendido ciclo e l'attribuzione a Lotto, anche se non viene assolutamente smentita, meriterebbe un'attenta verifica.³⁰

²⁸ N.SACCHI, *Palazzo Martinengo*, cit., p.4

²⁹ F.M.TASSI, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Stamperia Locatelli, Bergamo, 1793, p.125

³⁰ G.PETRÒ, *Le case di Paolo e di Zovanino Cassotti*, in “Lorenzo Lotto nella Bergamo del '500”, 1998, n.12-13, gennaio-giugno, p.116

VII

PALAZZO TASSIS

1. IL PALAZZO

Gabriele Tasso, cugino di Domenico Tasso, proprietario del palazzo sito in via Pignolo 80, entrò in possesso di questa casa edificata tra il XIII e il XIV secolo intorno al 1512 e procedette a un ampliamento e a una risistemazione generale tra il 1517 e il 1523. Nel corso del tempo, purtroppo, Palazzo Tassis ha subito pesanti alterazioni che lo hanno progressivamente impoverito e della sua ricchezza originale resta ben poco. Il cortile conserva il loggiato su due lati e le sue colonne e i suoi archi contrastano molto con la povertà delle murature. Anche gli interni sono stati stravolti e della decorazione ad affresco restano solo dei frammenti di un ciclo che narra forse l'entrata di Carlo V a Genova e un soffitto a volta con figure allegoriche e decorazioni tardoseicentesche.³¹ Agli inizi del Novecento il palazzo subì pesanti interventi e diventò il convento delle Suore Domenicane del Santo Rosario, funzione a cui assolve tutt'oggi.

2. LE STORIE DI CARLO V

Si tratta di un fregio che, nel corso del tempo, è stato spezzato e oggi si distribuisce in due ambienti: la sala della biblioteca e il refettorio. Questo fregio che forse rappresenta l'entrata dell'imperatore asburgico Carlo V a Genova sarebbe stato realizzato nella prima metà del Cinquecento poiché le caratteristiche dei costumi e delle fogge nonché l'impaginazione formale della scena mostrano ancora dei retaggi della cultura tardogotica.³²

³¹ G.PETRÒ, *Le case dei Tasso nel Cinquecento a Bergamo*, Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo, vol. LVIII (1997), Bergamo, p.214

³² M.LORANDI, *Le poste, le armi gli onori: i Tasso e la committenza artistica*, in *Le Poste dei Tasso, un'impresa in Europa*, Comune di Bergamo, Bergamo, 1994, pp.112-113



Figura 14: Anonimo, *Storie di Carlo V* (part.), prima metà del Cinquecento, Bergamo, Palazzo Tassis

La famiglia Tasso raffigurò Carlo V in una delle sale più rappresentative della loro dimora perché i rapporti tra la corona imperiale e la casata bergamasca erano molto stretti. D'altronde i Tasso erano molto ammirati dagli Asburgo a causa della loro assoluta fedeltà all'impero e alla religione cattolica. Proprio per questa ragione nel corso del tempo la casata acquisì vari titoli nobiliari concessi dall'imperatore e, da semplici equites, diventarono poi baroni, marchesi e infine principi. Non dobbiamo infine dimenticare che i Tasso gestivano il servizio postale in tutta Europa in nome degli Asburgo e del Papato: questa è un'ulteriore prova dello stretto rapporto di fiducia che doveva legare la casata bergamasca all'imperatore.



Figura 15: Anonimo, *Storie di Carlo V* (part.), prima metà del Cinquecento, Bergamo, Palazzo Tassis

In passato il ciclo fu variamente attribuito. Secondo il Tassi sarebbe di mano di Giovan Battista Guarinoni d'Averara e nelle sue *Vite* scrive:

«Credesi pure di sua mano la pittura a fresco nella sala di mia casa, che forma il fregio all'intorno, e rappresenta l'ingresso di Carlo Quinto Imperatore nella città di Genova, e sebbene da alcune antiche tradizioni

sia tale pittura riputata di Lorenzo Lotto, pure potendo esser anco dell'Averara, per le circostanze de'tempi, ne lasceremo memoria in questo luogo, come opera di molto pregio e ben conservata.»³³

Il Locatelli ritiene il ciclo un'opera del Romanino.³⁴ Nei frammenti pervenutici possiamo vedere o intravedere degli uomini a cavallo in movimento seguiti da un carro sul quale c'è un soldato seduto sopra affusti di artiglieria, un altro uomo seduto su un altro carro in movimento con un'alabarda nella mano sinistra, numerose altre figure di uomini a cavallo. Tutte queste scene si svolgono in un delicato paesaggio agreste.



Figura 16: Anonimo, *Storie di Carlo V* (part.), prima metà del Cinquecento, Bergamo, Palazzo Tassis

Le condizioni di conservazione sono tutt'altro che buone: purtroppo ci sono pervenuti solo alcuni frammenti in pessimo stato e questo ne rende assai ardua la lettura. Le scialbature effettuate nel corso del tempo hanno seriamente danneggiato il materiale pittorico, facendo perdere molti brani del fregio.

³³ F.M.TASSI, *Vite de' pittori*, cit., p.54

³⁴ F.CORTESI BOSCO, *Giovan Battista Guarinoni d'Averara. Cicli di affreschi con storie di Carlo V*, in *I pittori Bergamaschi, Il Cinquecento IV*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1978, p.110

VIII

PALAZZO DA PONTE-PESENTI

1. IL PALAZZO E LA FAMIGLIA

Il palazzo fu costruito nel 1539 sulle fondamenta di un edificio sempre della famiglia Da Ponte del XIV secolo da Bartolomeo Cavazzi detto Morgante, un architetto profondamente influenzato dalla classica compostezza bramantesca. L'edificio fu commissionato dal nobile Giampietro Da Ponte nel 1529, come testimonia una lapide muraria. Ereditato dalla figlia Paola Da Ponte che fu data in sposa a Bartolomeo Martinengo-Colleoni, discendente dal ramo bresciano del grande condottiero, questo palazzo passò al nipote Francesco Martinengo-Colleoni, una figura molto importante per il contesto politico della seconda metà del Cinquecento.³⁵

2. LE STORIE DI LUCANO DA IMOLA

Questo ciclo apparteneva alla decorazione cinquecentesca del palazzo e si trovava in un salone al primo piano, successivamente intramezzato da tavolati che portarono alla rovina di alcune porzioni di affreschi. Queste pitture, secondo lo studioso Angelo Pinetti, rappresentano la storia di san Giuliano ospitaliero, tratte dalla *Legenda aurea* di Jacopo da Varazze, un arcivescovo genovese vissuto nel XIII secolo. Secondo un'altra studiosa, Maria Previto, in due dei cinque riquadri andrebbero individuate scene del mito di Diana e Atteone, narrato da Ovidio nelle sue *Metamorfosi*.

Il tempo non ha danneggiato particolarmente i riquadri, a esclusione della scena dell'uccisione dei genitori, culmine della storia, che purtroppo è andato perduto quando il proprietario, per salvarli, li staccò dalle pareti e li ricollocò sotto il portico d'ingresso.

³⁵ A.PINETTI, *La leggenda di san Giuliano Ospitaliero negli affreschi di casa Pesenti*, in "Rivista di Bergamo", 1923, n.4, pp.811-824

La prima scena, *La caccia*, si svolge in un bosco, e rappresenta una delle tante partite di caccia che i nobili del Rinascimento erano soliti fare come passatempo, come divertente esercizio di guerra. Secondo Pinetti tra i giovani che vi partecipano c'è anche Giuliano. Al suon di trombe e corni, un gran numero di cani va scovare le prede: a sinistra, infatti, due uomini stanno trasportando una preda mentre a destra alcuni cani hanno bloccato una cerva dalle splendide corna ramosi in attesa che i padroni li raggiungano. A dire della Previto, invece, questo riquadro rappresenterebbe un momento del mito di Diana e Atteone e più precisamente a sinistra Atteone, tramutato in cervo, si sta specchiando in uno stagno mentre arrivano i cani e a sinistra Atteone-cervo viene aggredito dai suoi stessi cani che non lo riconoscono.³⁶

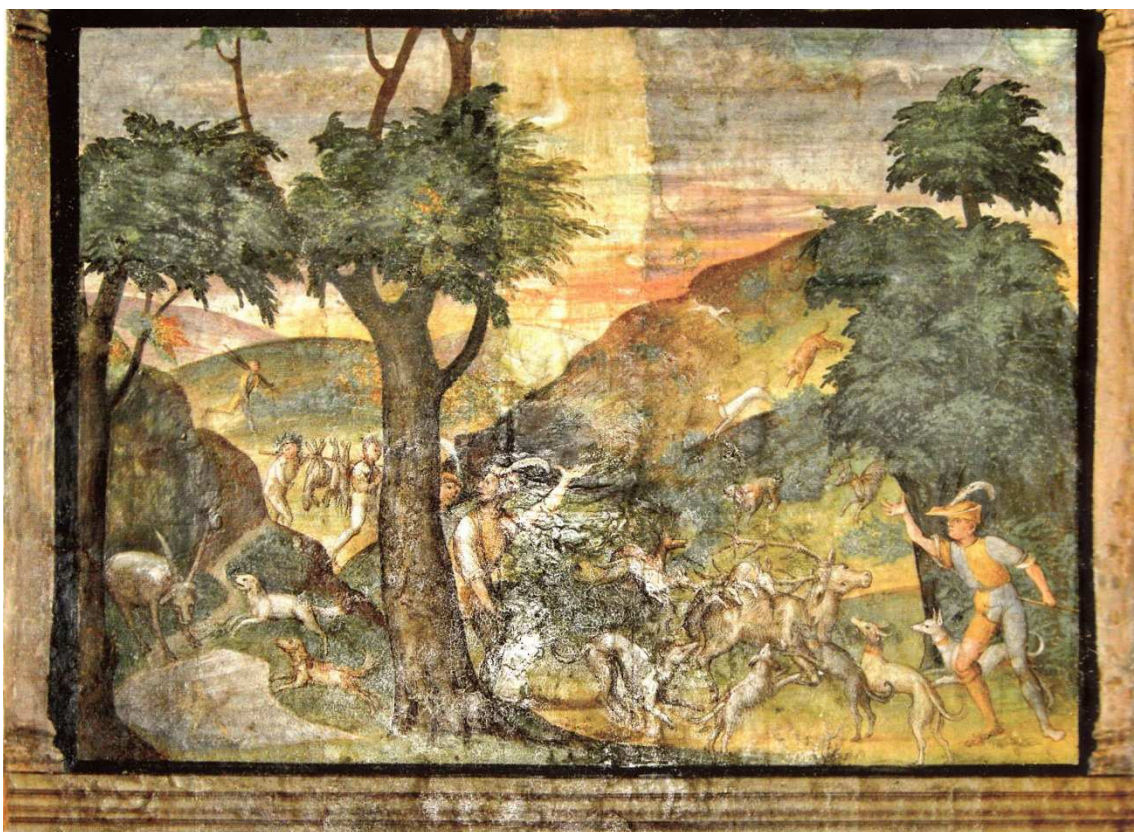


Figura 4: Lucano da Imola, *La caccia*, 1533, Bergamo, Collezione privata

Nella seconda scena, *Il vaticinio*, la caccia continua e Giuliano insegue una cerva bianca che, girandosi, gli annuncia che egli avrebbe ucciso i genitori. Il tutto si svolge ancora nella foresta, oltre la quale vediamo un grande specchio d'acqua su cui si affaccia una

³⁶ E.PRANTONI, *Lucano da Imola*, cit., p.54

città fortificata.



Figura 5: Lucano da Imola, *Il vaticinio*, 1533, Bergamo, Collezione privata

Il terzo riquadro, *La partenza dalla città natale*, è ambientato in un porto dove stanno sostando numerose navi. Il giovane Giuliano, per evitare che il vaticinio si compia, decide di abbandonare la città natale.

Nella quarta scena, *L'insinuazione della gelosia*, torniamo nuovamente in un bosco, dove Giuliano continua a dedicarsi alla caccia anche dopo essersi sposato. Il pittore lo ritrae mentre dorme sotto un albero, circondato dai suoi cani e dalla ricca selvaggina; il diavolo, sotto le vesti di un compagno, gli insinua nel cuore una violenta gelosia verso la moglie che nel frattempo stava facendo riposare i genitori di Giuliano che erano giunti lì alla ricerca del figlio scomparso. Questa è l'interpretazione del Pinetti. La Previto vede Atteone che sorprende Diana al bagno e, infatti, un'ancella sta coprendo la

dea dagli occhi del mortale cacciatore. Nel frattempo Atteone si sta trasformando in cervo. Purtroppo le figure di Atteone e di Diana sono molto rovinate, quasi abrase, forse a causa delle nudità scandalose.³⁷



Figura 6: Lucano da Imola, *L'insinuazione del dubbio*, 1533, Bergamo, Collezione privata

La quinta scena che doveva rappresentare il consumarsi della tragedia, con l'assassinio dei genitori per mano di Giuliano che pensava fossero la moglie adultera con l'amante, purtroppo non ci è pervenuta.

La sesta scena, *L'ospizio nell'isola deserta*, rappresenta l'isola solitaria circondata da gorghi pericolosi dove morirono molti viaggiatori: lì Giuliano si ritirò in penitenza, aiutando gli sfortunati viandanti.

Ciò che colpisce in questo ciclo sono la libertà e la narratività con cui l'artista ci restituisce questa storia che viene inserita in contesti paesaggistici contraddistinti da una grande freschezza.

³⁷ E.PRANTONI, *Lucano da Imola*, cit., p.54

Ogni scena è racchiusa all'interno di una corniciatura architettonica con architrave e colonne lisce corinzie che dà unitarietà all'intero ciclo.³⁸



Figura 7: Lucano da Imola, *L'ospizio nell'isola solitaria*, 1533, Bergamo, Collezione privata

Osservando attentamente le varie scene, sono dello stesso parere della Previto e di Piantoni, nell'indicare come soggetto degli affreschi non solo le Storie di san Giuliano ospitaliero, ma anche il mito di Diana e Atteone. Il riquadro con *L'insinuazione del dubbio/Trasformazione di Atteone* lascia pochi dubbi. Non è molto credibile l'ipotesi di individuare in Atteone che si sta trasformando in cervo una rappresentazione del demonio, come credevano Pinetti e la mano forse ottocentesca che ha impietosamente sfregiato e abraso, il povero cacciatore.

³⁸ A.PINETTI, *La leggenda di san Giuliano Ospitaliero*, cit., pp.811-824

IX

PALAZZO BALDINI MOSER

1. IL PALAZZO

Palazzo Baldini Moser, sito in via Pignolo, fu costruito nel Cinquecento su un lotto medievale e al suo interno si collocano il grande ciclo di affreschi realizzato su commissione della famiglia Alessandri da Lucano Gagio da Imola negli anni Quaranta, e le tavolette del soffitto raffiguranti un bestiario. Per molto tempo si pensò che il palazzo fosse stato costruito dai Tasso, infatti, diversi documenti lo denominano Palazzo Tassi o come uno dei lati di Palazzo Tasso.³⁹ Nel corso dei secoli l'edificio ha subito numerose trasformazioni: in particolare nel Seicento, quando era di proprietà della famiglia Mapelli, l'intero corpo di fabbrica che dà sulla strada è stato completamente ricostruito.⁴⁰

Nell'Ottocento, quando il palazzo era nelle mani del conte Vimercati Sozzi, l'edificio diventò casa-museo ed era un perfetto esempio di Wunderkammer, con la sua collezione di sculture antiche, medaglie, monete, pergamene, libri e altro.

2. LE STORIE DELL'ORLANDO FURIOSO

Questi riquadri che narrano le storie dell'*Orlando furioso* di Ludovico Ariosto furono commissionate nel XVI secolo da Annibale Alessandri o dai figli a Lucano da Imola. Le scene, collocate nella parte alta delle pareti, subito al di sotto del soffitto, sono complessivamente dieci e narrano i momenti più significativi del grande romanzo cavalleresco dell'Ariosto.

³⁹ G.MOSER, *Il Palazzo Alessandri in via Pignolo di Bergamo*, Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo, vol. LXVII (2005), Bergamo, pp.255-261

⁴⁰ G.PETRÒ, *Le case dei Tasso*, cit., p.220

Maria Previto ha individuato la fonte d'ispirazione di Lucano: si tratterebbe delle xilografie poste agli inizi dei vari canti dell'edizione dell'*Orlando furioso* del 1542 edita a Venezia da Gabriele Gioli de Ferrari.⁴¹ Queste xilografie ebbero un certo successo nel Cinquecento, infatti, sono utilizzate come materiale iconografico anche dagli artisti che hanno affrontato il tema dell'*Orlando furioso* in Palazzo Besta a Teglio e in Villa Gozzini a Gorlago.



Figura 9: Lucano da Imola, *Ruggero rapito dall'Ippogrifo*, 1543-1550, Bergamo, Palazzo Baldini Moser

Consideriamo ad esempio il secondo riquadro, rappresentante *Ruggero rapito dall'Ippogrifo*, il cui soggetto è tratto dal canto 4 dell'*Orlando furioso*:

*«Vi sorge in mezzo un sasso che la cima
d'un bel muro d'acciar tutta si fascia;
e quella tanto inverso il ciel sublima,
che quanto ha intorno, inferior si lascia.»*

(C.4 – str.XII – vv.1-4)

.....

*«Da quattro canti era tagliato, e tale
che pareva dritto a fil de la sinopia.
Da nessun lato né sentier né scale
v'eran, che di salir facesser copia...»*

(C.4 – str.XIII – vv.1-4)

⁴¹ G.MOSER, *Il Palazzo Alessandri*, cit., p.275

Confrontiamo ora la scena in considerazione con la xilografia dell'edizione veneziana Gabriel Giolito del 1543 con il medesimo soggetto: le corrispondenze sono molto evidenti. Lucano si è chiaramente ispirato a queste xilografie.



Figura 10: *Ruggero rapito dall'Ippogrifo*, xilografia, 1543, Venezia, edizione Gabriel Giolito

Un altro riquadro particolarmente interessante è il sesto che rappresenta la *Pazzia di Orlando*, uno dei momenti di maggior tensione dell'intera opera.



Figura 11: Lucano da Imola, *Pazzia di Orlando*, 1543-1550, Bergamo, Palazzo Baldini Moser

Ariosto racconta:

*«In tanta rabbia, in tanto furor venne,
che rimase offuscato in ogni senso.*

*Di tor la spada in man non gli sovenne;
che fatte avria mirabil cose, penso.
Ma né quella, né scure, né bipenne
era bisogno al suo vigore immenso.
Quivi fe' ben de le sue prove eccelse,
ch'un alto pino al primo crollo svelse.»*
(C.23 – str.134 – vv.1-8)

Quel che colpisce particolarmente in questo riquadro è la fortissima somiglianza tra la grotta col laghetto con quella nell'affresco di Casa Pesenti, raffigurante il mito di Atteone.⁴² Questa particolarità non fa altro che avvalorare l'attribuzione a Lucano da Imola degli affreschi di Palazzo Da Ponte Pesenti.

Secondo il Capuani:

«La tecnica con cui sono affrescati i singoli episodi ed effigiate le figure, le piante, le fortezze, le armi, le navi ed i paesi, chiaramente rivela un pittore che si è dedicato per lungo tempo a lavori d'intarsio con applicazione paziente e laboriosa ad un disegno analitico, stilizzato e particolareggiato, quasi calligrafico»⁴³.

3. I VALORI MORALI DELL'ICONOGRAFIA DELL'*ORLANDO FURIOSO*

Il tema iconografico dell'*Orlando furioso*, come abbiamo detto, è affrontato più volte in diversi edifici dell'Italia settentrionale. Oltre agli affreschi di Lucano appena affrontati, consideriamo due esempi e cioè i cicli di Palazzo Besta a Teglio e quello di Villa Gozzini a Gorlago. La scelta di questo soggetto iconografico non è assolutamente casuale. Infatti, nel pieno Cinquecento la storia di Orlando non era semplicemente vista come un'appassionante avventura cavalleresca, bensì veniva caricata di valori morali, di esaltazione della virtù e di condanna del vizio, in rapporto con il difficile clima religioso dominato dalle divisioni tra cristiani. Proprio come per il ciclo di Palazzo Baldini Moser, anche l'*Orlando furioso* di Palazzo Besta deriva dalle xilografie di Gabriele Gioli de Ferrari. Queste narrazioni del poema ariostesco sarebbero state dipinte da

⁴² E.PRANTONI, *Lucano da Imola*, cit., p.86

⁴³ P.CAPUANI, *Opere inedite: un ciclo di affreschi di Lucano Gagio da Imola sull'Orlando Furioso*, Bergamo Arte n.13, marzo 1973, p.19

Vincenzo de Barberis, un pittore bresciano attivo nella prima metà del XVI secolo che sempre in Palazzo Besta realizzò lo splendido *Ciclo dell'Eneide*.

Sempre in chiave allegorica sono da leggere anche le scene dell'*Orlando furioso* dipinte da un anonimo pittore tra il 1575 e il 1580 nella Villa Gozzini. Di particolare interesse è il riquadro con *Astolfo che si lava alla fonte*, dove l'atto del lavarsi diventa metafora della purificazione e della liberazione dai peccati che attanagliano l'anima dell'uomo.⁴⁴

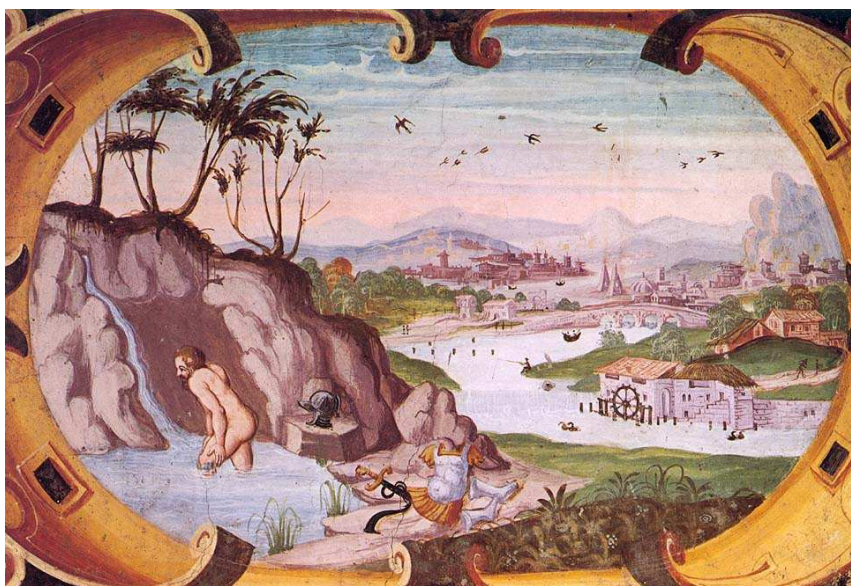


Figura 12: Anonimo, *Astolfo che si lava alla fonte*, 1575-1580, Gorlago, Villa Gozzini

4. LE TAVOLETTE LIGNEE DEL SOFFITTO

Il salone principale, oltre al ciclo di Lucano, è decorato anche da una serie di 78 tavolette lignee rappresentanti animali di vario genere. Un simile apparato decorativo era tipico dei palazzi lombardi del XV e del XVI secolo, ma ce ne sono giunti pochi in uno stato di conservazione paragonabile a quello di Palazzo Moser. I soggetti rappresentati sono animali della fauna locale e di quella esotica e alcuni nascondono dei significati allegorici e moralistici. L'autore di questi dipinti, di cui ignoriamo l'identità, prese ispirazione non solo dai bestiari medievali, caratterizzati da immagini fantasiose, ma anche da disegni dal vero, raccolti in taccuini e libri di modelli presenti in Lombardia già dal XIV secolo, primo su tutti quello di Giovannino de' Grassi.⁴⁵

⁴⁴ M.OLIVARI, *Artisti minori o anonimi. Affreschi*, in *I pittori Bergamaschi, Il Cinquecento IV*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1978, pp.581-584

⁴⁵ G.MOSER, *Il Palazzo Alessandri*, cit., pp.281-283

ABITAZIONE PRIVATA DI VIA COLLEONI 3

1. CENNI STORICI

Si tratta di un edificio medievale sito in via Colleoni 3, costruito tra il XIII e il XIV secolo. Nel corso del Settecento e dell'Ottocento subì molte modifiche. Oggi il piano terreno è adibito a esercizio commerciale, mentre i piani superiori ad abitazioni.⁴⁶

2. IL FREGIO

Nel sottotetto dell'edificio si trova una fascia di fregio cinquecentesco a fondo rosso bruno che corre lungo tutto il fronte della casa. Realizzato da un artista anonimo, il fregio presenta figure di musicanti alati e lo stemma della famiglia Suardi, committente dell'affresco: uno scudo spaccato giallo e rosso, con un'aquila nel campo giallo e un leone rampante nel campo rosso.⁴⁷



Figura 26: Anonimo, *Fregio*, prima metà del XVI secolo, Bergamo, edificio di via Colleoni 3

⁴⁶ T.ROSSI, *Bergamo Urbs Picta*, cit., p.145

⁴⁷ A.GUALANDRIS, *La città dipinta*, cit., pp.90-92

XI

PALAZZO GRATAROLI

1. IL PALAZZO

Il palazzo fu fatto costruire dal celebre medico Guglielmo Grataroli nel XVI secolo lungo l'attuale via Pignolo al numero 72, la via che conduceva da Bergamo, passando per Brescia, Verona e Vicenza, alla capitale della Serenissima, Venezia. L'identità dell'architetto a cui il committente affidò la realizzazione dell'opera resta tutt'ora incerta, anche se il Michiel riferisce che sia opera dell'unico figlio di Alessio Agliardi. Nel corso dei secoli l'edificio subì diverse modifiche e interventi, soprattutto tra Settecento e Ottocento, quando gli interni subirono degli interventi decorativi in pieno stile neoclassico.⁴⁸ Attualmente il palazzo è di proprietà della famiglia De Beni che avviò nella seconda metà del Novecento una serie di interventi di restauro.

2. GLI AFFRESCHI DI CRISTOFORO BASCHENIS IL VECCHIO

Questo ciclo di affreschi, strappati e restaurati nel 1968, rappresenta diversi episodi biblici e più precisamente: *Creazione di Adamo*, *Creazione di Eva*, *Cacciata dall'Eden*, *Arca di Noè*, *Diluvio universale*, *Sacrificio di Noè dopo il diluvio*, *Scherno di Cam*, *Divisione delle pecore*, *Abramo e Loth*. A queste scene veterotestamentarie si aggiungono le figure di quattro divinità pagane (*Apollo*, *Marte*, *Venere*, *Diana*) entro finte nicchie fiancheggiate da mascheroni, sfingi o semplici mensole, e tre paesaggi marini o fluviali. Questi pannelli dovevano molto probabilmente costituire il fregio di una sala o di uno studiolo in cui le scene bibliche si alternavano alle divinità e ai paesaggi. Considerato insieme e da lontano il ciclo appare di buona qualità, ma se

⁴⁸ R. FERRANTE e P. DA RE, *Palazzo Grataroli (ora De Beni)*, in *Palazzi nobili di Bergamo*, Grafica e Arte, Bergamo, 1988, pp.120-144

considerate le scene separatamente e da vicino si vedono i caratteri sommari e fiacchi che possono far rientrare l'opera nell'orbita del Baschenis.⁴⁹



Figura 27: Cristoforo Baschenis il Vecchio, *Cacciata dall'Eden*, intorno alla metà del XVI secolo, Bergamo, Palazzo Grataroli



Figura 213: Baschenis il Vecchio, *Diana*, intorno alla metà del XVI secolo, Bergamo, Palazzo Grataroli

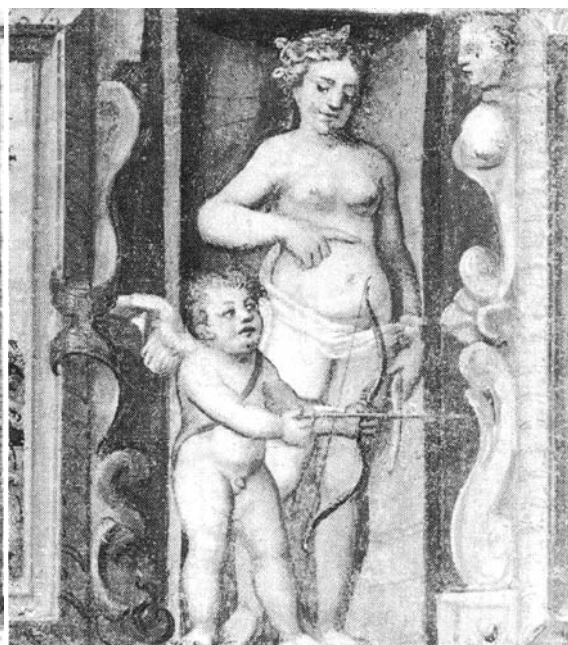


Figura 214: Cristoforo Baschenis il Vecchio, *Venere e Amore*, intorno alla metà del XVI secolo, Bergamo, Palazzo Grataroli

⁴⁹ B. PASSAMANI, *Cristoforo Baschenis il Vecchio*, cit., p.52

XII

VILLA LANZI

1. LA FAMIGLIA LANZI E LA CASA QUADRA

La famiglia Lanzi di Bergamo apparteneva a una nobiltà illustre di schieramento ghibellino che, in seguito all'affermazione del potere di Venezia, dovette ritirarsi in esilio e subire l'espropriazione di molti suoi beni. Solo nella seconda metà del Quattrocento i Lanzi poterono tornare a Bergamo e si stabilirono a Gorlago, dove costruirono una villa, chiamata la "Casa Quadra", al di fuori dell'antico borgo fortificato. Non sappiamo quasi nulla del committente che chiamò Giovan Battista Castello a decorare il grande salone della casa: secondo una testimonianza, peraltro non molto attendibile, di Pasino Locatelli, sembrerebbe che un Lanzi (forse Luca o Alessandro) si recò a Bergamo per incontrare il pittore e chiedergli di affrescare la villa di Gorlago.⁵⁰

Dobbiamo ipotizzare che tra i Lanzi e i Pallavicino, i grandi committenti genovesi del Castello, ci fossero dei legami economici, infatti, Gorlago era un importante centro economico nel XVI secolo, famoso nel commercio di panni di lana e di seta al punto che venivano esportati sin nelle Fiandre.

2. CASTELLO E ULISSE TRA GORLAGO E GENOVA

Sia per i Lanzi che per Tobia Pallavicino, Giovan Battista Castello dipinse delle *Storie di Ulisse*, in cui viene celebrata la Giustizia trionfatrice: si tratta di cicli con chiari fini morali di esaltazione della giusta vendetta contro i malvagi e i reprobri. Sempre a Genova il Castello realizzò un altro ciclo con le storie dell'eroe omerico, eseguito nella Villa della Meridiana per la famiglia Grimaldi, ma in quest'ultimo caso manca la componente moralistica e si tratta piuttosto della riproposizione di una letteratura

⁵⁰ M.MERLINI e C.AMADEO, *Famiglia Lanzi*, in "Gorlago nella sua storia", Comune di Gorlago, 1982, pp.149-154

d'evasione e di un ludus umanistico colto e raffinato.⁵¹ Negli affreschi realizzati per il Pallavicino il Castello guardò ai modelli emblematici delle *Storie di Perseo* di Perin del Vaga nell'appartamento di Andrea Doria a Fassolo e del *Concilio degli dei* della scuola di Raffaello nella Loggia della Farnesina.

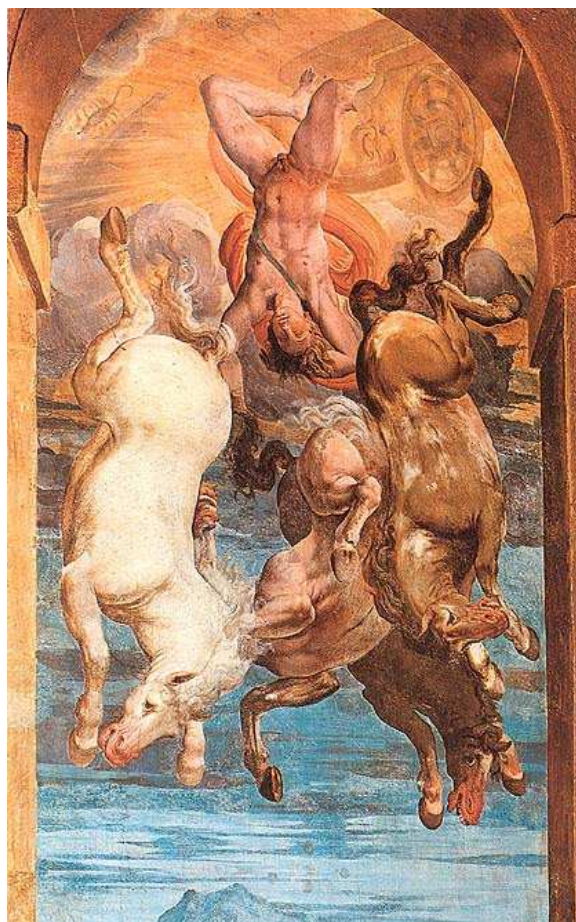


Figura 15: Giovan Battista Castello, *La caduta di Fetonte*, 1558-1561, Genova, Villa delle Peschiere

3. LE STORIE DI ULISSE DI GORLAGO

Questo ciclo fu realizzato da Giovan Battista Castello intorno al 1556 nel salone della Casa Quadra o Villa Lanzi a Gorlago e ivi rimase fino al 1869 quando il principe veneziano Giovanelli decise di donarli al Comune di Bergamo. Si provvide allora a staccarli, operazione delicatissima affidata al pittore e restauratore Antonio Zanchi, e furono ricollocati in un salone del Palazzo della Prefettura sotto la direzione dello

⁵¹ M.LORANDI, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Jaca Book, Milano, 1996, p.66

scenografo Carlo Rota che eseguì tutta la parte ornamentale di collegamento tra le composizioni figurate. Nella ricostruzione ci sono molte alterazioni del complesso creato ed eseguito dal Castello, dovute alla maggior larghezza della nuova sala rispetto alla precedente e alla mancata apertura delle quattro finestre che si aprivano in corrispondenza di altrettante lunette. Tra le varie modifiche ricordiamo l'aggiunta di due lunette, una con motivo ornamentale e l'altra con un ritratto del pittore, con relativo sconvolgimento della successione degli episodi della storia di Ulisse, e il completamento con paesaggi di altre due lunette (*Nausicaa dona la veste a Ulisse* e *Ulisse agli Inferi*) tagliate in origine dalle due finestre verso il giardino.⁵²

Nel ciclo sono chiaramente riscontrabili le influenze derivanti dal soggiorno romano del Castello. Infatti, il soffitto con l'*Assegnazione delle armi di Achille a Ulisse e il suicidio di Aiace* inserita all'interno di uno schema decorativo lineare con arazzo centrale recupera la soluzione di Raffaello per la Sala di Psiche alla Farnesina, le pose particolarmente plastiche dei personaggi sono talvolta precise citazioni dal fregio di Polidoro Caldara da Caravaggio di Palazzo Milesi, e le fisionomie sono riconducibili a un attento studio delle opere di Giulio Romano e di Pellegrino Tibaldi. Le lunette poi mostrano precisi riferimenti all'ambiente lombardo-veneto e in particolare a Romanino e a Lotto.⁵³ Tutti questi elementi portano la Rosso del Brenno ad anticipare la realizzazione del ciclo al 1540-1550, cioè prima del gruppo di opere genovesi, che si distinguono dalle *Storie* di Gorlago per complessità e movimento maggiori, oltre che dall'introduzione frequente della decorazione a stucco.⁵⁴

Le tredici lunette che narrano le vicende di Ulisse in ordine cronologico sono un magnifico esempio di *ut pictura poësis* e di penetrazione della Maniera in ambito lombardo⁵⁵ e rappresentano

1. La finta pazzia di Ulisse
2. L'assedio di Troia
3. Ulisse acceca Polifemo
4. L'incontro tra Ulisse e Circe
5. La caccia agli armenti del Sole

⁵² G.ROSSO DEL BRENNO, *Giovanni Battista Castello*, in *I pittori bergamaschi, Il Cinquecento II*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1976, p.443

⁵³ G.ROSSO DEL BRENNO, *Giovanni Battista Castello*, cit., p.444

⁵⁴ G.ROSSO DEL BRENNO, *Giovanni Battista Castello*, cit., p.444

⁵⁵ M.LORANDI, *Giovanni Battista Castello*, cit., p.257

6. Ulisse e Calypso
7. La tempesta
8. Nausicaa dona la veste a Ulisse
9. L'arrivo di Ulisse presso i Feaci e la gara di lancio del disco davanti al re Alcino
10. Il Concilio degli Dei
11. Ulisse agli Inferi
12. Il duello col mendicante Iro davanti ai Proci
13. Ulisse stermina i Proci con l'aiuto di Minerva

Il ciclo delle *Storie di Ulisse* è in realtà una grande allegoria morale sulla supremazia dell'intelletto umano, impersonato da Ulisse e dalle figure mitologiche della parte superiore della decorazione (Apollo, Minerva, le Muse), sulla violenza istintiva, impersonata da Aiace e dalle figure della porzione inferiore dell'apparato decorativo (Marte, Guerrieri antichi).⁵⁶

Le fonti iconografiche sono quasi esclusivamente letterarie e sono principalmente l'*Odissea*, la *Genealogia deorum* di Boccaccio, e soprattutto l'*Ovidio moralizzato*.

ULISSE ACCECA POLIFEMO

Castello raffigura il Ciclope sdraiato a terra, occupando una grossa porzione della superficie pittorica, nel momento in cui Ulisse sta per conficcargli nell'occhio una lancia che lo accecherà. All'interno di questa lunetta l'artista inserisce due momenti diversi: da una parte l'accecamento di Polifemo e dall'altro la fuga verso le navi.



Figura 16: Giovan Battista Castello, *Ulisse acceca Polifemo*, 1556, Bergamo, Palazzo della Prefettura

⁵⁶ M.LORANDI, *Giovanni Battista Castello*, cit., p.257

Nella realizzazione di questa composizione ebbe un ruolo determinante lo studio delle illustrazioni delle varie volgarizzazioni delle *Metamorfosi* ovidiane a partire da quella del 1533 di Nicolò degli Augustini.⁵⁷

IL CONCILIO DEGLI DEI

La lunetta rappresenta il momento in cui Minerva intercede presso Giove perché liberi Ulisse dal suo soggiorno presso Calypso. Il modello formale discende direttamente nel Cinquecento da Raffaello e dalla volta affrescata della Farnesina nella Loggia di Psiche, anche se hanno avuto un ruolo tutt'altro che marginale anche lo studio delle mediazioni

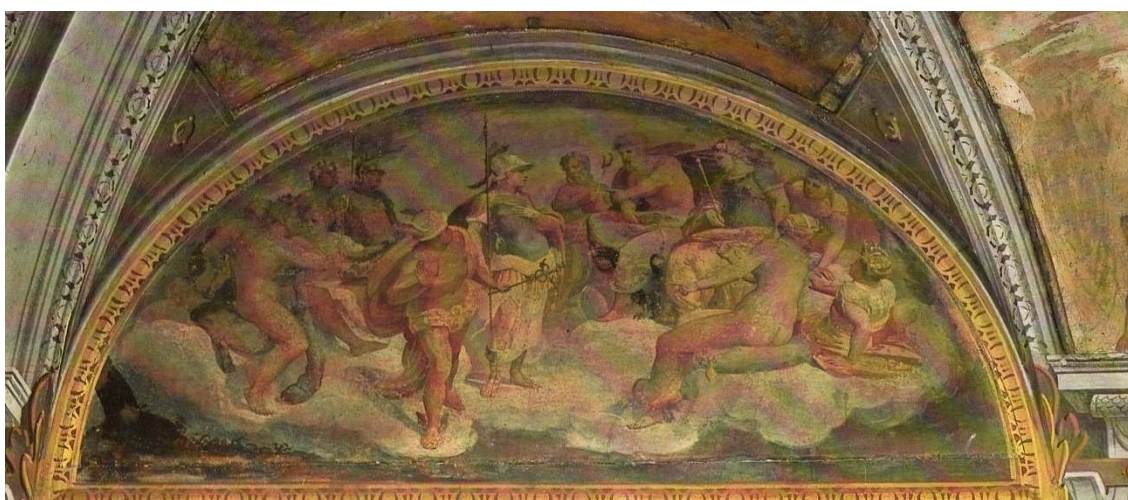


Figura 17: Giovan Battista Castello, *Il concilio degli dei*, 1556, Bergamo, Palazzo della Prefettura

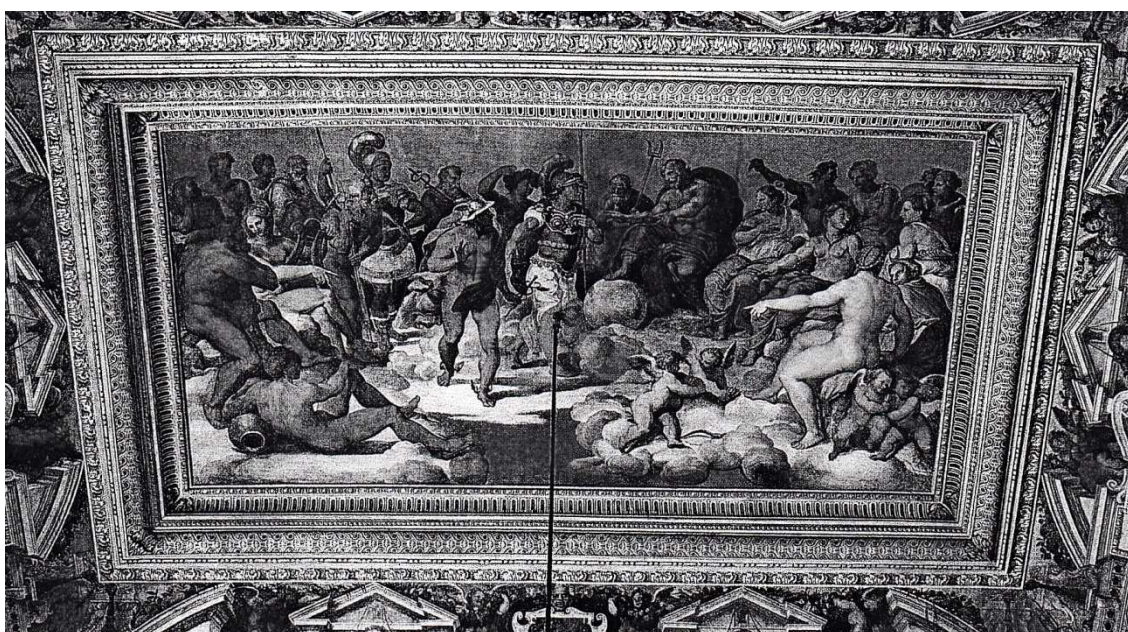


Figura 18: Giovan Battista Castello, *Il concilio degli dei*, 1558-1561, Genova, Villa delle Peschiere

⁵⁷ M.LORANDI, *Il mito di Ulisse*, cit., pp.534-535

manieriste dell'Italia settentrionale e in primis il Perin del Vaga di Palazzo Doria a Fassolo e il Giulio Romano di Palazzo Te a Mantova.⁵⁸ È interessante notare anche lo strettissimo rapporto tra lo schema compositivo e le pose dei vari personaggi di questa lunetta con il soffitto di analogo soggetto dipinto sempre dal Castello a Genova in Villa Pallavicini delle Peschiere. Il soggetto del Concilio degli Dei è ripreso dalla favola di Amore e Psiche contenuta nelle *Metamorfosi* di Ovidio.

LA TEMPESTA

La lunetta versa in un cattivo stato di conservazione e questo impedisce una chiara lettura della composizione. Ulisse si trova nella porzione in basso a destra e sembra sporgere dalla cornice, ma l'interesse di Castello non verte principalmente sull'eroe, bensì sugli effetti disastrosi del naufragio: il pittore, infatti, concentra la sua attenzione non tanto a riprodurre la disperazione dei naufraghi, quanto a restituirci l'effetto meteorologico dei turbini dei venti e della furia degli elementi. Castello in questa lunetta vuole sottolineare come le forze naturali possano diventare uno strumento divino per castigare gli uomini, in questo caso colpevoli di aver mangiato le carni delle vacche del Sole.⁵⁹

IL DUELLO COL MENDICANTE IRO DAVANTI AI PROCI

Si tratta di una scena poco ricorrente nelle varie raffigurazioni della vita di Ulisse.



Figura 19: Giovan Battista Castello, *Il duello col mendicante Iro davanti ai Proci*, 1556, Bergamo, Palazzo della Prefettura

⁵⁸ M.LORANDI, *Il mito di Ulisse*, cit., pp.89-90

⁵⁹ M.LORANDI, *Il mito di Ulisse*, cit., pp.374-375

Infatti, non ha lo stesso valore morale delle altre imprese dell'eroe omerico, ma si tratta di una simpatica e piacevole digressione. Si tratta di uno degli episodi più pittoricamente definiti per la capacità straordinaria dell'artista di fondere vivacità espressiva e resa formale dell'avvenimento.⁶⁰ Castello riesce a restituire all'osservatore una composizione decisamente scultorea che raggiunge il suo acme nella lotta tra Ulisse e Iro, e, osservando con attenzione la figura del mendicante, è chiarissima la derivazione dalle composizioni di Polidoro da Caravaggio.

ULISSE STERMINA I PROCI CON L'AIUTO DI MINERVA

Questa scena, a cui Castello dà molta importanza, rappresenta l'exemplum inoppugnabile della giustizia divina che trionfa e verrà ripresa anche nei cicli di Villa della Meridiana, di Villa delle Peschiere e molto probabilmente anche in quello perduto del palazzo reale di Madrid. Il primo piano è occupato dalla strage perpetrata da Ulisse e da Minerva a danno dei Proci, mentre lo sfondo presenta un paesaggio urbano silente e armonico, in cui compaiono anche delle reminiscenze romane, come testimonia l'edificio a pianta circolare che ricorda il Mausoleo di Adriano e il Colosseo.⁶¹



Figura 20: Giovan Battista Castello, *Ulisse stermina i Proci con l'aiuto di Minerva*, 1556, Bergamo Palazzo della Prefettura

⁶⁰ M.LORANDI, *Il mito di Ulisse*, cit., pp.136-138

⁶¹ M.LORANDI, *Il mito di Ulisse*, cit., pp.242-243

ASSEGNAZIONE DELLE ARMI DI ACHILLE A ULISSE E SUICIDIO DI AIACE

La scena, disposta a imitazione di un grande arazzo teso che domina la volta, rappresenta l'assemblea dei capi greci guidati da Agamennone davanti ai quali Ulisse prova a convincerli a consegnarli le armi di Achille, additando la statua di Minerva; nel frattempo, nella porzione sinistra dell'opera, Aiace sta per darsi la morte, trafiggendosi il petto con una spada. Gli edifici sullo sfondo sono un'ulteriore prova dell'interesse di Castello per le rovine dell'antica Roma. L'impostazione dell'opera, a finto arazzo, è di chiarissima derivazione raffaellesca, e più precisamente dalla volta della Loggia di Psiche della Farnesina, mentre alcune figure ricordano i personaggi dei *Trionfi di Cesare* di Andrea Mantegna ora a Hampton Court e quelli della sala Paolina in Castel Sant'Angelo di Pellegrino Tibaldi.⁶² Questa scena è molto più vicina alle composizioni di Villa delle Peschiere che a quelle delle lunette di Villa Lanzi e questo ci induce a pensare a una data diversa da quella della realizzazione delle lunette per la volta.



Figura 21: Giovan Battista Castello, *Assegnazioni delle armi di Achille a Ulisse e suicidio di Aiace*, 1556, Bergamo, Palazzo della Prefettura

4. ULISSE NEL CINQUECENTO

Nel Rinascimento assistiamo alla diffusione di una letteratura alla moda su Ulisse. La sua vita avventurosa era considerata un'allegoria morale che insegnava a evitare il vizio

⁶² M.LORANDI, *Il mito di Ulisse*, cit., pp.275-277

e a conquistare la virtù. Proprio per questa ragione fu oggetto di numerosissime allegorizzazioni, quasi tutte pubblicate tra la fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento, che ebbero un ruolo fondamentale per la comprensione dei vari cicli a soggetto odissiaci, tra cui ovviamente quelli genovesi e bergamaschi del Castello.

L'esegesi morale profondamente neoplatonica compare per esempio nelle anonime *Interpretazioni morali dei vagabondaggi di Ulisse* del 1531 (in versione greca) e del 1542 (in versione latina). Altrettanto importante fu la *Compendiosa Explicatio in Errores Ulyssis Odysseae Homericae, cum contemplatione morali elaborata, opera ac studio Vicen. Obsopoei edita* redatta in greco ma con una prefazione in latino del 1542. Gli uomini del Rinascimento avevano quindi numerosi testi prima in latino e poi sempre più anche in volgare in cui potevano attingere a un Omero letto in chiave allegorica e moralizzante. Un altro testo significativo per comprendere il successo dell'*Odisea* è la volgarizzazione versificata di intonazione allegorico-morale delle avventure di Ulisse nelle *Trasformazioni* del 1553 di Ludovico Dolce. L'opera di Dolce può essere considerata una delle numerose esegesi didascaliche che rileggevano in un'ottica controriformista le peripezie di Ulisse. In realtà l'opera che rende l'eroe di Omero un vero e proprio archetipo morale è il complesso di dieci libri che formano le *Mythologiae sive explicationum fabularum* di Natale Conte del 1551. Da quel che abbiamo potuto osservare sino ad ora moltissimi scrittori hanno dedicato fiumi di inchiostro per restituire al lettore una nuova immagine di Ulisse, una nuova lettura dell'eroe che ci permetterebbe di capire per quale motivo i viaggi e le avventure odissiache abbiano avuto una tale diffusione a livello europeo per tutto il Cinquecento.

Un ulteriore aspetto che non dobbiamo trascurare è il peso che Carlo V ha avuto nel rendere noto il personaggio di Ulisse. Infatti, il motto dell'imperatore era «non plus ultra», in riferimento alle colonne d'Ercole che Ulisse superò. A riprova di questo rapporto Carlo V-Ulisse possiamo anche considerare la dedica che Dolce ha apposto alle sue *Trasformazioni*: «All'Invittissimo e Gloriosissimo Imperatore Carlo Quinto. Di Vinegia il di primo di maggio MDLIII». Per comprendere bene i motivi che portarono alla diffusione dei soggetti odissiaci non si deve nemmeno dimenticare che Ulisse era l'emblema della virtù della saggezza di vita e di governo, assimilato a Ercole e a Enea. Inoltre molti degli avvenimenti più significativi del poema si svolgevano nella corte dei Feaci: spazio relazionale identificabile con la corte rinascimentale.

XIII

PALAZZO MANDELLI-MAZZOLA

1. CENNI ALLA STORIA DEL PALAZZO

Sito al civico 5/a in Piazza Lorenzo Mascheroni, l'edificio costruito per volere del governo della Serenissima ospitava in origine botteghe, magazzini e abitazioni. Nel XIX e nel XX secolo subì diversi passaggi di proprietà e modifiche, anche radicali (1961).⁶³

2. LA BATTAGLIA TRA MARFISA E BRADAMANTE

Unico riquadro su quattro a essere giunto sino a noi, raffigura una scena tratta dall'*Orlando Furioso* di Ariosto, un tema molto in voga nel Cinquecento, come testimonia anche un altro ciclo pittorico presente sempre a Bergamo di analogo soggetto in Palazzo Baldini Moser eseguito da Lucano Gagio da Imola tra il 1543 e il 1550.

Il Ridolfi (1648) assegna l'affresco a Giovanni Cariani, ma si tratta di un'attribuzione impossibile: le armi dei tre combattenti non coincidono con quelle utilizzate intorno agli anni venti del Cinquecento, bensì con quelle usate intorno al 1570. La datazione dell'opera andrebbe dunque spostata attorno al terzo quarto del XVI secolo e dunque dopo la morte del Cariani, sopraggiunta nel 1546. Francesco Rossi (1983) propone un'attribuzione a Giovanni Battista Guarinoni d'Averara, che in quegli stessi anni stava lavorando nel cantiere di San Michele al Pozzo Bianco.⁶⁴

La *Battaglia tra Marfisa e Bradamante* ha subito svariate ridipinture nel corso dei secoli, ma ciò non ci impedisce di gustare i colori vivi e freschi che animano la scena.

⁶³ T.ROSSI, *Bergamo Urbs Picta*, cit., pp.94-95

⁶⁴ F.ROSSI e R.PALLUCCHINI, *Giovanni Cariani*, Monumenta Bergomensia LXIII, Bergamo, 1983, p.262



Figura 37: Giovanni Battista Guarinoni d'Averara, *Battaglia tra Marfisa e Bradamante*, 1570 circa, Bergamo, Palazzo Mandelli-Mazzola

XIV

PALAZZO TINI GUERINONI

1. IL PALAZZO

Questo palazzo sito all'interno del Borgo San Lorenzo esisteva già sicuramente nel Quattrocento ed era in origine molto probabilmente un edificio del tipo di casa fortificata. Nel Cinquecento subì pesanti modifiche che sono proseguite anche durante il Seicento.⁶⁵ Un ruolo molto importante nella storia del palazzo è stato ricoperto da Antonio Pighetti che negli anni Settanta del Cinquecento commissionò la decorazione di un salone al piano terra. Antonio e il fratello Lorenzo, nobili di recente investitura, abitavano rispettivamente nell'ala sinistra e nella destra dell'edificio. Ai fratelli Pighetti spetta anche una più generale ristrutturazione del palazzo e delle sue adiacenze in seguito alle demolizioni e agli sbancamenti dovuti alla costruzione delle mura venete.⁶⁶ Attualmente è la dimora privata della famiglia Palma.

2. CICLO DI AFFRESCHI CON STORIE DI ORBECCHIE E GROTTESCHE

Gli affreschi, scoperti sotto delle scialbature ottocentesche nel 1955, decorano la volta e le lunette di una sala del piano terreno del palazzo. Lo stato di conservazione del ciclo è molto compromesso in diversi punti e il processo di scialbo ha avuto un ruolo decisivo nel danneggiamento del materiale pittorico; alcune porzioni sono oramai illeggibili, mentre altre si leggono con difficoltà. Il riquadro centrale della volta rappresenta, inseriti in un unico contesto architettonico che dà unitarietà alla composizione, i quattro momenti salienti della vicenda di Orbecche: *Sulmone, padre di Orbecche, uccide il genero Oronte; Sulmone uccide i due figli di Orbecche; Orbecche, ricevute le teste del*

⁶⁵ V.ZANELLA, *Bergamo città (II edizione)*, Azienda autonoma di Turismo, Bergamo, 1977, p.20

⁶⁶ F.CORTESI BOSCO, *Giovan Battista Guarinoni d'Averara. Ciclo di affreschi con storia di Orbecche e grottesche*, in *I pittori Bergamaschi, Il Cinquecento IV*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1978, p.110

marito e dei figli, uccide il padre; Suicidio di Orbecche. La fonte da cui è stato estrapolato il soggetto dell'affresco è la tragedia *Orbecche*, composta nel 1541 da Giambattista Giraldi Cinzio. A sinistra, nella trabeazione, troviamo scritto « AN. SAL. MDLXXII | MENSE IV N II ». L'impaginazione architettonica è strutturata come uno spazio scenico costruito con una prospettiva a cannocchiale. I peducci e le unghie sono decorati con grottesche e con motti moraleggianti, dei quali solo alcuni sono ancora leggibili: l'autore di questa porzione di affreschi non è lo stesso delle *Storie di Orbecche*.

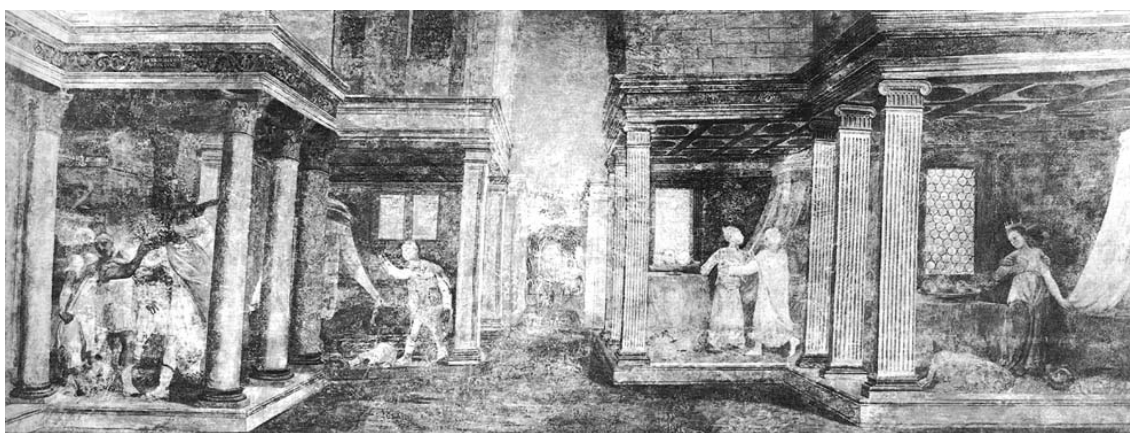


Figura 38: Giovan Battista Guarinoni, *Storie di Orbecche*, 1572, Bergamo, Palazzo Tini Guerinoni

Il Ridolfi osserva nelle sue *Meraviglie dell'arte*:

*“Nelle case de’ signori Pighetti, fece nella sala la tragedia d’Orbecche, nel soffitto la morte del re Sulmone suo padre, de’ figliuoli, e di lei medesima (come riferisce il Giraldi) e sotto la loggia della stessa casa la figura della Vergine, di san Giuseppe e di san Bartolomeo.”*⁶⁷

La scelta di questo tema iconografico è tutt'altro che consueta, anzi, facendo ulteriori ricerche, non ho trovato nessun altro ciclo cinquecentesco che rappresenti la tragica vicenda di Orbecche. Ciò è probabilmente riconducibile all'enorme successo che riscossero le epiche cavalleresche nel Rinascimento, come d'altronde testimonia la produzione letteraria che vanta nel giro di un centinaio di anni ben tre grandi poemi cavallereschi: l'*Orlando innamorato* di Boiardo del 1483, l'*Orlando furioso* di Ariosto

⁶⁷ C.RIDOLFI, *Le meraviglie dell'arte ovvero vite dei pittori veneti e dello Stato*, Tipografia e Fonderia Cartallier, Padova, 1835, vol. I, p.193

del 1516 e la *Gerusalemme Liberata* di Tasso del 1581. Un soggetto tratto dalla mitologia cavalleresca avrebbe dunque avuto un impatto decisamente superiore, rispetto a molti altri temi, su un committente cinquecentesco che desiderava per la sua dimora una decorazione in linea con le mode del tempo.

Accanto al salone con le *Storie di Orbecche* si trova un piccolo oratorio decorato con stucchi che circondano una *Creazione degli astri*, mentre sulle pareti ci sono delle *Storie della Genesi* in cattivo stato di conservazione. L'intervento del Guarinoni si può limitare alle sole *Storie di Orbecche*, e non estendere anche al ciclo dell'oratorio.⁶⁸



Figura 39: Artista cinquecentesco, *Creazione degli astri*, seconda metà del Cinquecento, Bergamo, Palazzo Tini Guerinoni

⁶⁸F.CORTESI BOSCO, *Giovan Battista Guarinoni*, cit., pp.109-110

PALAZZO MORANDO

1. LA FAMIGLIA E IL PALAZZO

Agli inizi del Cinquecento la casa e l'orto della vicinia di San Giovanni appartenevano a Paolo o G. Paolo Olmo, membro di una famiglia, quella degli Olmo o meglio dei Mascheroni detti Olmo dalla località brembana di origine, scesa a Bergamo nel XIV secolo. Leggendo attentamente i numerosi atti pervenutici possiamo stabilire che tra il 1516 e il 1519 l'edificio era già in costruzione e il progettista era molto probabilmente il maestro cementario Zaninio di Giovanni Carrara. Tra il 1535 e il 1536, per una qualche violenza, Paolo Olmo era stato bandito dalla Serenissima e i suoi beni erano stati confiscati e messi all'asta a Venezia. Nel 1536 a Venezia G. Giacomo di Andrea Olmo acquistò gli immobili confiscati e li rivendette subito al cugino Antonio che, alla morte, decise di lasciare tutto al nipote Paolo. Prima del 1560 Paolo morì lasciando i possedimenti al figlio Battista che all'epoca aveva all'incirca 16 anni. Il 29 marzo 1572 Battista, d'accordo con la madre Daria, vendette la casa a G. Giacomo e ad Alessandro, figli di G. Maria Morando, un ricco mercante di stoffe. I Morando, desiderosi di mettersi in mostra, fecero ampliare la casa che si sviluppa attorno a un grande cortile porticato su tre lati. Una prova dei numerosi lavori sull'edificio sono testimoniati dal testamento di G. Giacomo Morandi del 1592 in cui si ricorda che la casa fu «fabricata con grossa spesa». Tra gli interventi più significativi dobbiamo ricordare la decorazione di tre sale al piano terra con soggetti mitologici realizzata da Giovanni Battista Guarinoni d'Averara tra il 1574 e il 1575.

2. I CICLI DEL GUARINONI

Grazie ad alcuni dati d'archivio possiamo stabilire che l'epoca di esecuzione degli affreschi delle tre sale di Palazzo Morando dovrebbe seguire l'acquisto dell'edificio da

parte dei fratelli Gian Giacomo e Alessandro Morando, mercanti di stoffe, nel 1572, e quindi collocarsi attorno al 1574. Il ciclo fu commissionato anche grazie alla netta ripresa della produzione di panni a Bergamo che dal 1540 al 1596 risulta triplicata. Dal programma iconografico pare emergere un desiderio di qualificazione culturale, sociale e politica dei committenti secondo temi già affrontati a Roma, a Firenze, a Mantova, a Venezia e soprattutto a Genova. Abbiamo un costante riferimento alla pittura decorativa genovese, dominata dalla personalità di Giovanni Battista Castello e Luca Cambiaso, conosciuti durante un soggiorno non documentato nella città ligure, ma avvenuto con certezza tra gli anni Cinquanta e Sessanta. Una prova di questo stretto rapporto è costituita dal confronto tra le versioni che il Castello e il Guarinoni danno della scena di *Psiche ammira Amore dormiente*, rispettivamente nella Villa delle Peschiere a Genova e in Palazzo Morando a Bergamo: osservando le due opere vediamo come il pittore di Averara sia debitore del Castello.



Figura 40: Giovan Battista Castello, *Psiche ammira Amore dormiente*, 1561, Genova, Villa delle Peschiere



Figura 41: Giovan Battista Guarinoni, *Psiche ammira Amore dormiente* (part.), 1575, Bergamo, Palazzo Morando

Il tema che collega i tre cicli del palazzo è l'esaltazione della gloria nei suoi tre gradi: terrena, spirituale e divina, rispettivamente conseguita dal valore (*Storie di Furio Camillo*), dalla virtù (*Storie di Amore e Psiche*) e dalla sapienza (*Storie di Apollo*).⁶⁹

SALA DI AMORE E PSICHE

Si tratta della prima sala di Palazzo Morando e le scene rappresentate hanno come tema la storia di Amore e Psiche narrata da Apuleio nelle sue *Metamorfosi*, un testo molto letto e diffuso nel Rinascimento in tutt'Europa. La scelta di questa storia, una storia che racconta del duro e lungo travaglio di Psiche che deve riconquistare la fiducia di Amore, ha, secondo la Cortesi Bosco, fini didattici e morali, infatti, anche grazie alle didascalie apposte sotto ogni riquadro, l'artista crea un parallelismo tra la storia di Psiche e quella dell'uomo che punta a un miglioramento di se stesso e quindi al conseguimento della gloria e della fama.

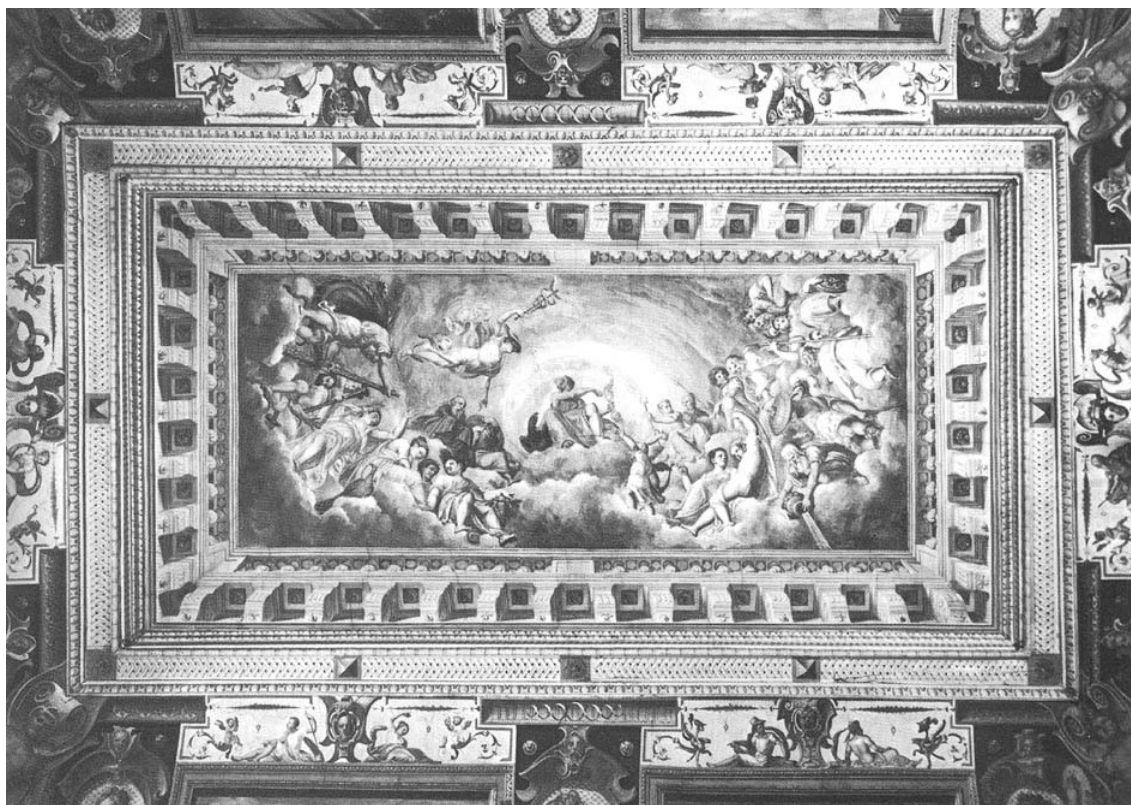


Figura 42: Giovan Battista Guarinoni, *Amore che intercede per Psiche di fronte al concilio degli Dei*, 1575, Bergamo, Palazzo Morando

⁶⁹ F.CORTESI BOSCO, *Giovan Battista Guarinoni*, cit., p.107

Questa ipotesi interpretativa sembrerebbe confermata dalla scena con *Amore che intercede per Psiche di fronte al concilio degli Dei*, in cui Ercole e Vulcano sono in realtà dei ritratti e rappresenterebbero rispettivamente Gian Giacomo e Alessandro: Gian Giacomo è raffigurato nei panni di Ercole per alludere al suo impegno civile che viene perciò accostato alle fatiche che l'eroe dovette affrontare, mentre Alessandro è accostato a Vulcano per la sua operosità che ha permesso alla famiglia Morando di arricchirsi. In tal modo Guarinoni vuole sottolineare come la virtù dei Morando abbia portato all'affermazione della famiglia stessa e l'unica guida in questo processo di ascesa è rappresentata dalla figura di Apollo, simbolo della vittoria della virtù sul vizio; negli angoli della volta sono, infatti, dipinte a coppie quattro coppie di virtù-vizi che si inseriscono perfettamente in questo ciclo dal forte valore morale.

Nei sette riquadri che raccontano il mito Guarinoni rappresenta più momenti all'interno della stessa scena, dislocati su vari piani.

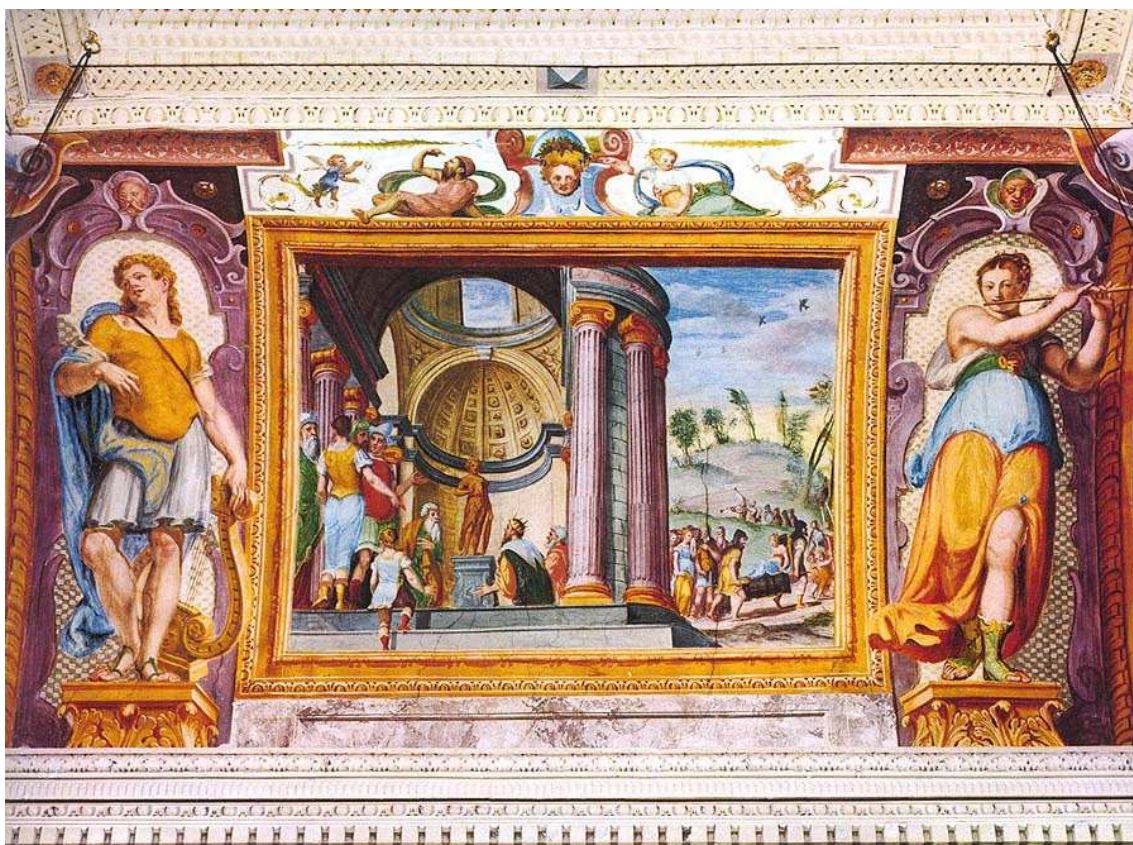


Figura 43: Giovan Battista Guarinoni, *Responso di Apollo al padre di Psiche*, 1575, Bergamo, Palazzo Morando

Il tutto si svolge sia all'aperto che in spazi architettonici classicheggianti contraddistinti da un uso molto particolare dei colori, infatti, per esempio l'artista sceglie di utilizzare un rosa-lilla per le colonne del Tempio di Apollo nella scena del *Responso di Apollo al padre*. Ogni riquadro ha una corniciatura dipinta ed è affiancato da due possenti figure femminili che non possono non richiamarci alla memoria i michelangioteschi guerrieri che il Castello dipinse attorno al 1550-1555 nella Villa Lanzi di Gorlago, mentre i colori cangianti dei loro abiti, che vanno dagli azzurri ai rosati intensi, sono un'ulteriore prova che l'artista era a conoscenza degli affreschi realizzati sempre dal Castello nella Villa delle Peschiere a Genova tra la fine degli anni Cinquanta e gli inizi degli anni Sessanta. Dietro alla composizione delle singole scene è riscontrabile l'influenza diretta non solo del Castello di Gorlago e di Genova, come dimostrano per l'appunto le Muse e l'Apollo appena citati, ma anche le incisioni realizzate dal cosiddetto Maestro del Dado su disegni di Raffaello Sanzio intorno alla metà del Cinquecento. Guarinoni, infatti, recupera nei vari riquadri schemi compositivi molto simili se non identici a quelli del Maestro del Dado, anche se, in un'unica scena, l'artista concentra momenti e suggerimenti iconografici ripresi da più fogli.



Figura 44: Maestro del Dado, *Psiche tormentata dalle Furie*, prima metà del XVI secolo



Figura 45: Giovan Battista Guarinoni, *Psiche tormentata dalle Furie (part.)*, 1575, Bergamo, Palazzo Morando

In tutti i riquadri Guarinoni adotta uno scorcio di sotto in sù che accentua la monumentalità delle scene e un colorismo particolarmente vivace, entrambi riconducibili allo studio delle opere dei Campi, anche se il nostro artista non riuscirà

mai a raggiungere la saldezza plastica, la sofisticata finezza del disegno, l'ondulata eleganza e il ritmo compositivo dei lavori dei maestri cui guarda. Lungo le pareti corre un fregio ligneo decorato con figurette mitologiche, tra cui ninfe, divinità fluviali, cavalli marini, tritoni, nereidi, putti con delfini. Questo fregio, realizzato con mano veloce e disinvolta, non può non essere collegato a certe pitture pompeiane su fondo scuro eseguite con una tecnica compendiaria.⁷⁰



Figura 46: Giovan Battista Guarinoni, *Fregio con delfini e divinità marine (part.)*, 1575, Bergamo, Palazzo Morando

SALOTTO DI APOLLO

Si tratta di una sala più piccola di quella di Amore e Psiche e di quella di Furio Camillo e da un punto di vista qualitativo è quella in cui la sua pittura diventa più rigida e sommaria. Il soffitto è decorato con un grande ovale centrale raffigurante *Il carro di Apollo*, circondato da quattro storie della vita di Apollo e dalle allegorie delle Stagioni. Nell'ovale con *Il carro di Apollo* Guarinoni prese spunto dagli affreschi di Luca Cambiaso, ma, a differenza dei risultati dell'artista genovese, quelli del pittore bergamasco non sono altrettanto brillanti, infatti, il movimento si irrigidisce nelle forme gessose degli animali. Il medesimo soggetto iconografico fu ripreso da Cavagna in una tela per il soffitto di una sala della casa già Valetti e questa corrispondenza indusse in passato ad attribuire anche i cicli di Palazzo Morando allo stesso Cavagna.

Nelle scene con l'allegoria delle Quattro Stagioni e nelle storie di Apollo (Apollo e Creusa, Sfida tra Apollo e Amore, Apollo uccide il pitone, Apollo e Daphne) le disparità di esecuzione e alcune rilevanti incertezze formali e tecniche dimostrano che Guarinoni si avvale senza ombra di dubbio di aiuti. Queste raffigurazioni sono

⁷⁰ F.CORTESI BOSCO, *Giovan Battista Guarinoni*, cit., pp.107-109

intervallate da riquadri con figurine e grottesche su fondo bianco dallo squisito sapore classicheggiante.⁷¹



Figura 47: Giovan Battista Guarinoni, *Il carro di Apollo*, 1575, Bergamo, Palazzo Morando

SALA DI FURIO CAMILLO

Questa sala fu l'ultima a essere stata affrescata e il ruolo degli aiuti è tutt'altro che trascurabile. Il soffitto è molto interessante ed è bipartito: ognuna delle due parti ha al centro una balaustra da cui si affaccia un bambino, esempio di grande freschezza e veridicità; attorno alle balaustre si distribuisce una decorazione a grottesche con statue dipinte e piccoli paesaggi racchiusi in una finta corniciatura dai colori particolarmente brillanti. In queste scene di paesaggio con splendide montagne, specchi d'acqua e rovine di antichi edifici, la pennellata si fa vibrante e restituisce con grande delicatezza i passaggi da un colore all'altro. L'autore del soffitto e di alcune scene del fregio ha una cultura molto vicina a quella del Guarinoni, profondamente influenzata dalla pittura

⁷¹ F.CORTESI BOSCO, *Giovan Battista Guarinoni*, cit., pp.108-109

genovese, ma dall'Averara si distingue per una maggiore selettività che lo allontana dall'eclettismo di Battista. Questo ignoto pittore lavorò anche nella decorazione della Sala della Fama in Casa Franchetti-Gozzini a Gorlago, dove dipinse storie di virtus romana e una *Natività*. Le dieci scene rappresentano storie della vita di Furio Camillo riprese dalle *Vite* di Plutarco e rientrano in quel programma iconografico di esaltazione del valore che in questo caso porta al raggiungimento della gloria terrena.⁷²



Figura 48: Giovan Battista Guarinoni, *Camillo sconfigge nel Lazio l'esercito dei Galli*, 1575, Bergamo, Palazzo Morando

⁷² F.CORTESI BOSCO, *Giovan Battista Guarinoni*, cit., p.109

EX ALBERGO “LE DUE GANASCE”

1. CENNI STORICI

Demolito nel 1890, l'ex Albergo “Le due Ganasce” o Ganasse o Ganazze esisteva già nel XVI secolo. Al suo posto oggi sorgono attività commerciali e abitazioni private.

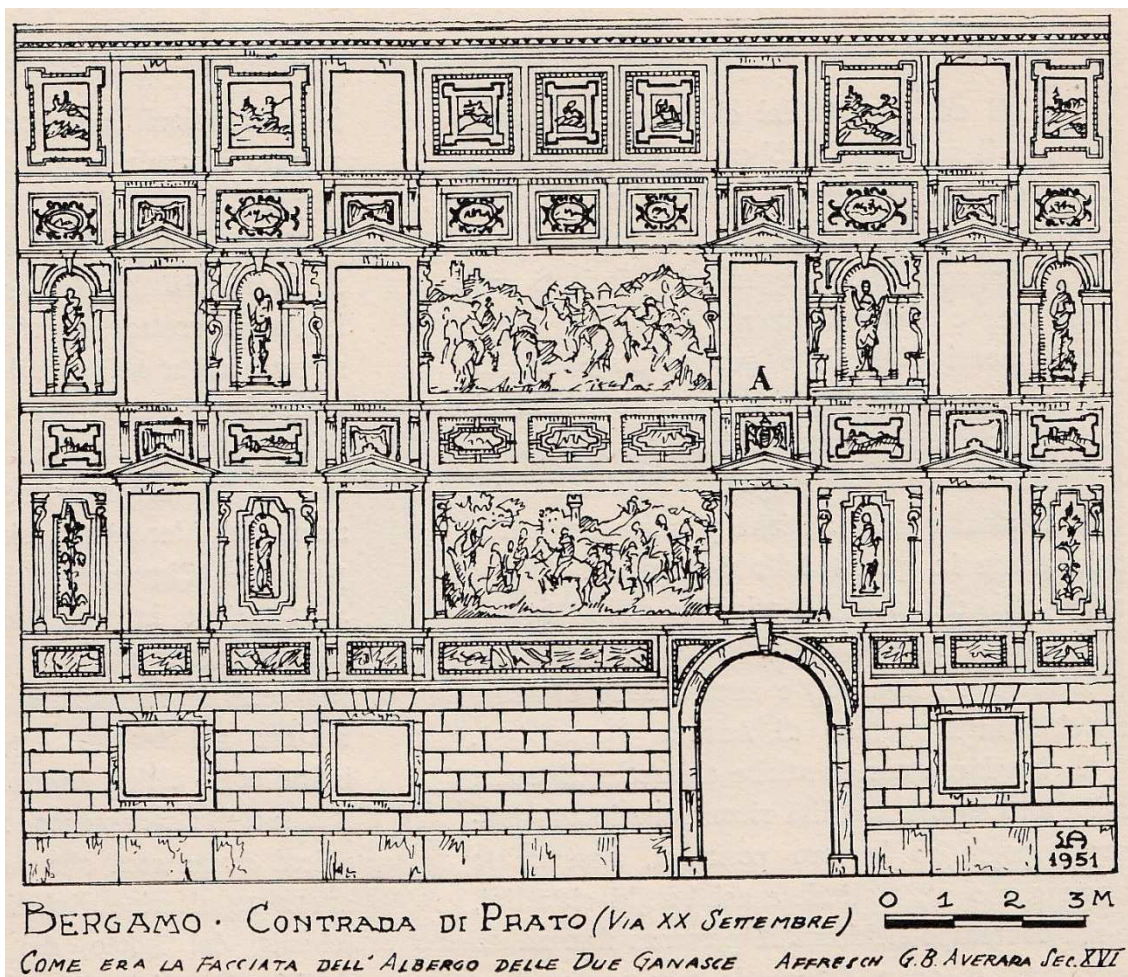


Figura 49: Ricostruzione della facciata dell'Albergo “Le due Ganasce” in Bergamo

2. SCENA DI BATTAGLIA

La facciata dell'Albergo era decorata con un ciclo pittorico che comprendeva uno stemma sostenuto da due putti, scene di battaglia e paesaggi entro quadrature architettoniche, figure allegoriche in finte nicchie, storie del Vecchio Testamento, corniciatura e timpanatura delle finestre e specchiature.⁷³

Prima della demolizione avvenuta nel 1890, furono strappati uno stemma, attualmente conservato nell'Ufficio Riproduzioni della BCB, e una *Scena di battaglia*, collocata nella Sala dei Giuristi in Palazzo della Ragione.

La *Scena di battaglia* fu eseguita probabilmente nel quarto decennio del Cinquecento e le fonti la attribuiscono talvolta a Giovanni Battista Baschenis d'Averara, altre alla mano di Giovan Battista Guarinoni d'Averara.⁷⁴

Le condizioni di conservazione dell'opera sono tutt'altro che buone e ciò non facilita gli storici nel processo di attribuzione al Baschenis piuttosto che al Guarinoni.



Figura 50: Giovanni Battista Baschenis d'Averara o Giovan Battista Guarinoni d'Averara, *Scena di battaglia*, 1570-1590, Bergamo, Palazzo del Podestà, Sala dei Giuristi

⁷³ L.ANGELINI, *Il volto di Bergamo nei secoli*, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1951, p.79

⁷⁴ T.ROSSI, *Bergamo Urbs Picta*, cit., pp.165-166

XVII

CASA DELL'ARCIPRETE

1. LA “BELLISSIMA PALAZZINA DALLA FACCIATA MARMOREA”⁷⁵

Questo edificio, sito in quella che era l'antica contrada di San Cassiano, fu realizzato verso la fine del Quattrocento su commissione di Benedetto Ghislandi, importante giurista e figlio di Tonino Ghislandi, importante membro del consiglio degli Anziani. Capolavoro indiscusso dell'architettura rinascimentale a Bergamo, l'edificazione del palazzo fu a lungo assegnata a Pietro Isabello e collocata erroneamente attorno al 1520 dal Tassi e dal Marenzi, ma le fonti d'archivio hanno invece dimostrato che nel 1499 la casa era già abitata. La facciata fu quindi progettata molto probabilmente da un architetto operante a Venezia, che aveva studiato la Scuola Grande di San Marco realizzata da Mario Codussi e dai Lombardo, e che creò un'opera perfettamente in linea con il gusto architettonico della fine del Quattrocento.⁷⁶ Nel Settecento il palazzo fu venduto al conte Antonio Fogaccia, da cui il nome con cui è anche conosciuto l'edificio, vale a dire Palazzo Fogaccia. Nell'Ottocento l'allora proprietario, l'arciprete della cattedrale Lorenzo Tomini Foresti, lasciava in eredità la casa ai suoi successori e da qui deriva il nome con cui è meglio conosciuta: Casa dell'Arciprete.

Al suo interno, secondo dei documenti cinquecenteschi, si conservava un grande ciclo di affreschi che decorava la «camera dipinta» dell'ultimo piano, ma questo è purtroppo andato perduto nel corso dei secoli. Sono giunti sino a noi, invece, altre due stanze

⁷⁵ T.TORRI, *Un bel palazzo della rinascenza a Bergamo Alta. La Casa dell'Arciprete*, in “La Rivista di Bergamo”, 1937, n. 6-7, giugno-luglio, p.291

⁷⁶ G.PETRÒ, *La casa di Benedetto Ghislandi in via Donizetti 3 nota come la casa dell'arciprete*, in “La Rivista di Bergamo”, XLIV (1993), n.10, ottobre, p.8

dipinte dal pittore neoclassico Vincenzo Bonomini agli inizi dell'Ottocento su commissione dell'allora residente Carlo Gritti Morlacchi, futuro vescovo di Bergamo.⁷⁷

2. GLI AFFRESCHI DELL'ANDRONE E IL SOFFITTO DECORATO

L'androne del palazzo presenta frammenti di affreschi molto malconci che una volta facevano parte di un programma decorativo più ampio che ornava il cortile. Questi frammenti andrebbero attribuiti o alla bottega del Guarinoni o a quella del Caneva. All'interno del palazzo si possono ancora ammirare delle deboli tracce di figure monocrome e di grottesche, attribuibili a Cariani, che in passato furono purtroppo vittime dello scialbo.⁷⁸

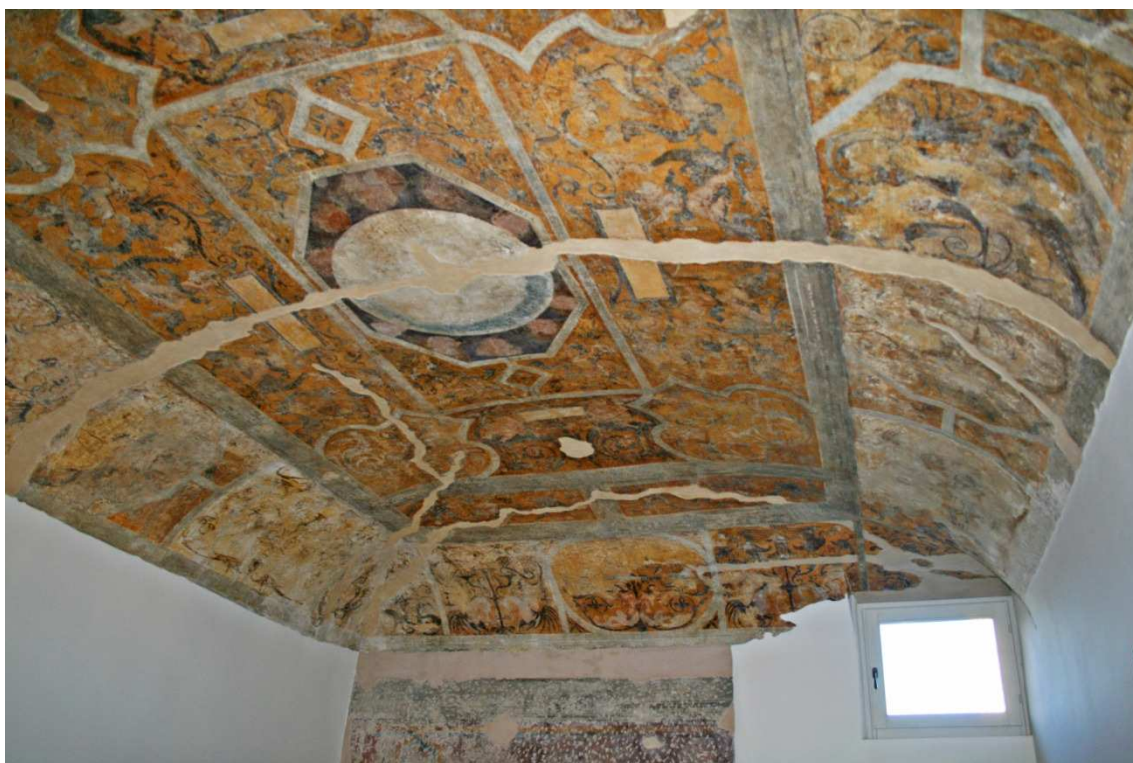


Figura 51: Anonimo, *Soffitto decorato*, seconda metà del XVI secolo, Bergamo, Casa dell'Arciprete

⁷⁷ G.PETRÒ, *La casa del giurista Benedetto*, in "Lorenzo Lotto nella Bergamo del '500", 1998, n.12-13, gennaio-giugno, pp.85-88

⁷⁸ G.PETRÒ, *La casa del giurista Benedetto*, cit., p.86

XVIII

PORTA DEL PANTANO INFERIORE

1. CENNI STORICI

Sita al civico 8 di via Boccola, la Porta del Pantano è un passaggio pedonale e carrabile, di origine trecentesca, con sovrapposti due piani che a partire dal XIX secolo furono adibiti ad abitazioni private. Per diversi secoli la Porta era, con la gemella Porta del Pantano Superiore, demolita nell'Ottocento, l'unico accesso alla città dai colli ed era presidiata da una piccola guarnigione, che richiedeva anche un dazio a chiunque la oltrepassasse, sia in entrata che in uscita. Fino al 1428 fu di proprietà dei Visconti che in seguito la cedettero alla Serenissima, diventando la casa del Capitano. Restò tale fino al 1797 e, dopo essere stata adibita a diverse funzioni, tornò a essere abitazione privata nel Novecento quando fu acquistata dai Signorelli.⁷⁹ Attualmente è abitata da privati.

2. GLI AFFRESCHI

La facciata è dominata, all'altezza del primo piano, dalla raffigurazione della Fama, messaggera di Giove. La dea, realizzata in uno splendido monocromo ocra, è rappresentata alata e dalla capigliatura scomposta mentre suona una tuba.

Nello spazio compreso tra il primo e il secondo piano corre una doppia fascia di decorazioni: la fascia inferiore presenta specchiature rettangolari dalla cornice viola e con all'interno un mascherone caprino color ocra che regge un festone. La fascia superiore, invece, presenta dei riquadri e degli ovali con storie di Giove. Partendo da sinistra abbiamo una figura virile ritta, Giove e la capra Amaltea, Leda e il Cigno, Giove ed Europa, Amore e Venere e un'altra figuretta.

⁷⁹ T.ROSSI, *Bergamo Urbs Picta*, cit, p.100



Figura 52: Anonimo, *Fama*, fine del XVI secolo, Bergamo, Porta del Pantano Inferiore

Al centro di queste scenette mitologiche campeggiava uno stemma, oggi quasi completamente scomparso, sormontato da un cammello e da un cartiglio con la scritta “USQUE QUO”. La scelta dell’animale è da ricondurre al valore allegorico di cui era dotato: il cammello era simbolo della sobrietà e della moderazione, ma anche di un carattere forte, difficile e orgoglioso⁸⁰.



Figura 53: Anonimo, *Amore e Venere e un'altra figuretta*, fine del XVI secolo, Bergamo, Porta del Pantano Inferiore

⁸⁰ A.GUALANDRIS, *La città dipinta*, cit, p.85

Questo apparato decorativo, riportato alla luce nel 1992, sarebbe stato realizzato forse verso la fine del Cinquecento da un artista di cui non conosciamo l'identità.



ù

Figura 54: Anonimo, *Leda e il cigno*, fine del XVI secolo, Bergamo, Porta del Pantano Inferiore

XIX

PALAZZO GRUMELLI PESENTI

1. IL PALAZZO

Il palazzo fu costruito a partire dal 1530 circa su commissione del nobile bergamasco Marc' Antonio Grumelli e alla sua morte solo una parte del palazzo era stata completata. L'edificio passò allora nelle mani dei figli Gian Gerolamo e Marc' Antonio che nel 1575 decisero di dilatare la fabbrica del palazzo scavalcandole mura medievali, diventate inutili dopo la costruzione delle mura venete. Il cortile è dotato di un loggiato con colonne di marmo di Zandobbio e capitelli scolpiti da Alessandro Fantoni da Rosciano e da Battista Malossi di Gorlago.⁸¹

2. LE GROTTESCHE DEL CANEVA

In *Bergamo città* lo Zanella scrive a proposito di una sala di Palazzo Grumelli Pesenti:

*«Un ambiente laterale all'androne ha una volta a ombrello finemente decorata».*⁸²

La saletta in questione ha una decorazione limitata al soffitto articolato in otto spicchi, legati tra loro da motivi vegetali che corrono lungo i bordi degli spicchi, creando un effetto simile a un pergolato. È molto probabile che la decorazione proseguisse sulle pareti della sala sino a coprirne almeno la metà superiore, come accade anche in Casa Guarneri, l'altro grande capolavoro del Caneva.

Gli spicchi della volta sono occupate da figurette mitologiche, da animali e da stemmi giunteci in condizioni più o meno buone. La parte meglio conservata dell'affresco è il fondo costruito con foglie d'oro zecchino, accostate tra loro a mo' di mosaico. Questo

⁸¹ G.PETRÒ, *Il Palazzo Grumelli ora Pesenti in via Porta Dipinta*

⁸² V.ZANELLA, *Bergamo città (II edizione)*, cit., p.34

programma decorativo recupera gli schemi di grottesche tanto in voga nel Cinquecento e portati alla ribalta da Raffaello e la sua scuola nei primi decenni del XVI secolo.⁸³

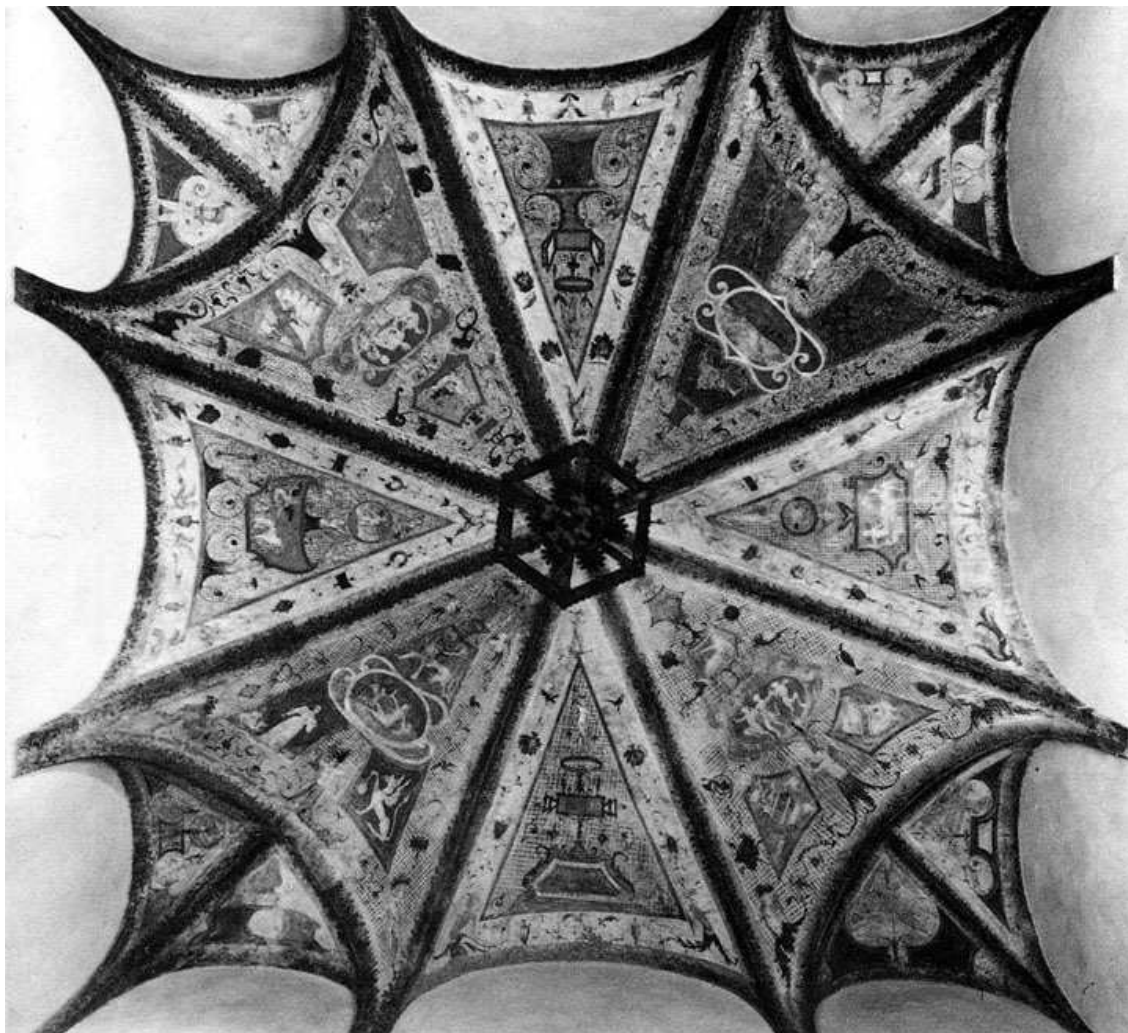


Figura 55: Antonio Maria Caneva, *Soffitto con grottesche*, 1590, Bergamo, Palazzo Grumelli Pesenti

⁸³ F.NORIS, *Antonio Maria Caneva. Grottesche*, in *I pittori bergamaschi, Il Seicento II*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1984, p.143

XIII

CONCLUSIONI

Possiamo delineare gli sviluppi della pittura nella città di Bergamo considerando i vari cicli analizzati nel corso dell'elaborato. I primi affreschi che ho inserito sono le lunette di Villa Zogna di Andrea Previtali risalenti al secondo decennio del Cinquecento che sono una prova del diffondersi del gusto veneto in città. Infatti, sono particolarmente evidenti i richiami alla pittura di Giorgione che Previtali ebbe sicuramente modo di studiare durante il suo soggiorno in laguna. Sulla scia della pittura veneta possono inserirsi anche gli affreschi dei palazzi Roncalli e Benaglio e la facciata di Casa Bottani, attribuiti a Cariani, un altro artista che si formò studiando l'opera di Giorgione. Reminescenze milanesi sono invece palesi nei frammenti collocati sulla facciata dell'attuale Museo di Scienze Naturali. Segue il fregio con *Putti danzanti*, in passato assegnato alla mano di Lotto, ma non ancora sufficientemente studiato per avanzare un'attribuzione certa. L'opera dimostra l'importanza che ha avuto Lotto negli sviluppi dell'arte bergamasca cinquecentesca. Infatti, sin da subito molti pittori si avvicinano alla sua arte e ne diffondono il linguaggio. Se da un lato abbiamo l'innovazione lottesca, dall'altro permane un certa nostalgia per l'arte della tradizione locale: ecco che si spiega l'arcaismo degli affreschi di Cristoforo Baschenis il Vecchio. Sempre per restare in tema di legami con la produzione del passato non possiamo trascurare l'anonimo ciclo con le *Storie di Carlo V*, oggi assai frammentario ma ancora testimone di un gusto tardogotico. Bergamo, come abbiamo visto con Lotto, fu una città che accolse numerosi artisti forestieri, e tra questi ci fu anche Lucano da Imola, detto Gaggio, che diffuse in città un linguaggio molto particolare: un'arte inserita quasi in una dimensione onirica e trasognata. Verso la metà del secolo arrivano anche a Bergamo le grandi innovazioni del linguaggio manierista e michelangiotesco di Giovan Battista Castello che in città erano testimoniate dai dipinti che una volta adornavano la Cappella Colleoni, purtroppo

perduti. Oggi però a rappresentare l'arte di questo grande artista in Bergamo abbiamo le *Storie di Ulisse* che, in seguito a un passaggio di proprietà, sono state trasferite da Gorlago a Bergamo. La lezione del Castello non rimase fortunatamente inascoltata. Sarà Giovan Battista Guarinoni d'Averara a raccogliere la sua eredità e a continuare il processo di diffusione del linguaggio manierista in città, come testimoniano gli splendidi cicli di Palazzo Morando, che costituiscono senz'altro uno dei capolavori del Cinquecento bergamasco. La rassegna si chiude con un soffitto del Caneva, un pittore vissuto a cavallo tra XVI e XVII secolo, che, dopo aver recepito gli insegnamenti del Castello e del Guarinoni, si pone come un epigono della Maniera a Bergamo. Purtroppo questo soffitto non è sufficientemente rappresentativo dell'arte di Caneva che trova degna rappresentazione negli affreschi di Villa Gozzini a Gorlago. Insomma, con Caneva si apre quella strada che nel giro di qualche decennio porterà alla diffusione del linguaggio barocco nella città, perfettamente rappresentato dalle decorazioni di Gian Giacomo Barbelli.

È stato un lavoro di ricerca molto affascinante e stimolante, anche se tutt'altro che semplice. Le difficoltà incontrate nella realizzazione di questo elaborato sono state diverse, in primis l'impossibilità di visionare liberamente le opere poiché si trovano in edifici privati e non aperti al pubblico, e poi anche la scarsità di materiale bibliografico, dato che mi sono potuto appoggiare quasi esclusivamente ai volumi de *I pittori bergamaschi*. Accanto ai non pochi problemi ci sono state anche enormi soddisfazioni. Un aspetto che mi è piaciuto molto di quest'esperienza lavorativa è stato contattare diversi storici dell'arte e studiosi che lavorano per varie università italiane per avere dei confronti o dei consigli utili per la buona prosecuzione della ricerca. Ringrazio moltissimo gli studiosi che mi hanno aiutato per la loro cordiale e attenta collaborazione, in particolare il dottor Gianmario Petrò che mi ha illuminato circa alcune discrepanze riscontrate nella lettura del materiale bibliografico.

BIBLIOGRAFIA

AA.VV., *Le Poste dei Tasso, un'impresa in Europa*, Comune di Bergamo, Bergamo, 1994

ANGELINI Luigi, *Il volto di Bergamo nei secoli*, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1951

BASCAPÈ Giacomo Carlo e PEROGALLI Carlo, *Palazzi privati di Lombardia*, Banco Ambrosiano, Milano, 1964

DELL'ACQUA Gian Alberto (a cura di), *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento I*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1975

DELL'ACQUA Gian Alberto (a cura di), *I pittori Bergamaschi. Il Cinquecento II*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1976

DELL'ACQUA Gian Alberto (a cura di), *I pittori Bergamaschi. Il Cinquecento IV*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1978

DELL'ACQUA Gian Alberto (a cura di), *I pittori bergamaschi. Il Seicento II*, Raccolta di studi a cura della Banca Popolare di Bergamo, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1984

FERRANTE Roberto e DA RE Paolo, *Palazzi nobili di Bergamo*, Grafica e Arte, Bergamo, 1988

FRANCO-LOIRI LOCATELLI Andreina e PETRÒ Gianmario, *Lorenzo Lotto nella Bergamo del '500*, 1998, n.12-13, gennaio-giugno

GREGORI Mina (a cura di), *Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, Milano, 1991

GUALANDRIS Arnaldo, *La città dipinta. Affreschi, dipinti murali, insegne di Bergamo Alta*, U.C.A.I. Unione Cattolica Artisti Italiani, Bergamo, 2008

LOCATELLI Pasino, *Illustri Bergamaschi. Studi critico biografici. Pittori*, vol.II, Bergamo, 1869

LORANDI Marco, *Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del Cinquecento italiano*, Jaca Book, Milano, 1996

MERLINI Mario e AMADEO Costantino, *Gorlago nella sua storia*, Comune di Gorlago, 1982

MOSER Giorgio, *Il Palazzo Alessandri in via Pignolo di Bergamo*, Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo, vol. LXVII (2005), Bergamo

PEROGALLI Carlo, SANDRI Maria Grazia e ZANELLA Vanni, *Ville della provincia di Bergamo*, Rusconi immagini, Milano, 1983

PETRÒ Gianmario, *La casa di Benedetto Ghislandi in via Donizetti 3 nota come la casa dell'arciprete*, in "La Rivista di Bergamo", XLIV (1993), n.10, ottobre

PETRÒ Gianmario, *Le case dei Tasso nel Cinquecento a Bergamo*, Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo, vol. LVIII (1997), Bergamo

PRANTONI Emilio, *Lucano da Imola. Pittore, detto "Gaggio" Bergomi Habitatore (sec. XV-XVI)*, Bacchilega Editore, Imola, 2011

PINETTI Angelo, *La leggenda di san Giuliano Ospitaliero negli affreschi di casa Pesenti*, in "Rivista di Bergamo", 1923, n.4

RIDOLFI Carlo, *Le meraviglie dell'arte ovvero vite dei pittori veneti e dello Stato*, Tipografia e Fonderia Cartallier, Padova, 1835

ROSSI Tosca, *Bergamo Urbs Picta. Le facciate dipinte di Bergamo tra XV e XVII secolo*, IKONOS, Treviolo, 2009

ROSSI Francesco e PALLUCCHINI Rodolfo, *Giovanni Cariani*, Monumenta Bergomensia LXIII, Bergamo, 1983

SACCHI Nestorio, *Palazzo Martinengo Colleoni-Bonomi*, Rivista di Bergamo, Bergamo, 1969, n.5

TASSI Francesco Maria, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, Stamperia Locatelli, Bergamo, 1793

TORRI Tancredi, *Un bel palazzo della rinascenza a Bergamo Alta. La Casa dell'Arciprete*, in "La Rivista di Bergamo", 1937, n. 6-7, giugno-luglio

ZANELLA Vanni, *Bergamo città (II edizione)*, Azienda autonoma di Turismo, Bergamo, 1977