

UNIVERSITÀ CA' FOSCARI VENEZIA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali

L'UNZIONE DI BETANIA

Un singolare dipinto in Bergamo

Relatore Prof. Augusto Gentili

Tesi di laurea di:
Carrara Michele
Matricola 786098

Anno Accademico
2013-2014
Sessione autunnale

*A Monsignor Antonio Pesenti
maestro di sapienza, fede e umanità*

Sommario

INTRODUZIONE	3
1 ANALISI DELL'OPERA	5
1.1 Descrizione.....	5
1.2 La scena biblica.....	12
2 il CONTESTO STORICO - CULTURALE	21
2.1 La Collocazione originaria dell'opera.....	21
2.2 Storia del "Pio Luogo della Maddalena" in Bergamo.....	24
2.3 La chiesa di Santa Maria Maddalena	31
2.3.1 <i>Gli affreschi della chiesa</i>	35
2.3.2 <i>L'Oratorio superiore</i>	39
2.4 Il passaggio all'attuale collocazione	42
3 IL PROBLEMA ICONOGRAFICO	45
3.1 Il tema scelto	45
3.2 La composizione della scena.....	50
3.3 Gli elementi accessori alla scena biblica.....	56
3.4 I ritratti	60
3.4.1 <i>Il ritratto maschile</i>	64
3.4.2 <i>Il ritratto femminile</i>	66
4 CONSIDERAZIONI SULL'ATTRIBUZIONE	70
5 IL RESTAURO	78
5.1 Le fasi dell'intervento	78
5.2 Descrizione del lavoro effettuato	79
CONCLUSIONE	84
ALLEGATI.....	87
Allegato 1°: Excursus: stilemi e impressioni palmesche.....	87
Allegato 2°: fotografie della tela nelle varie fasi di restauro.....	99
TAVOLE	102
SIGLE DEGLI ARCHIVI CONSULTATI.....	125
BIBLIOGRAFIA	126

INTRODUZIONE

Il presente studio intende considerare e conoscere più a fondo un dipinto su tela a soggetto religioso di proprietà ecclesiastica; l'opera è conservata a Bergamo, più esattamente, nella residenza della Comunità Missionaria dei Preti del Sacro Cuore. Chi scrive, e con lui molte altre persone, ha la possibilità di avere quotidianamente l'opera sotto i propri occhi; nonostante ciò essa è, a tutt'oggi, pressoché sconosciuta. È stata fotografata, per la prima volta, solo negli anni Novanta del secolo scorso in occasione del censimento dei dipinti presenti nella struttura abitativa in cui si trova. Essa non è stata considerata nemmeno nell'importante opera di inventariazione e studio effettuata per l'edizione della collana *I Pittori Bergamaschi*¹, promossa dalla Banca Popolare di Bergamo negli anni Settanta del Novecento, che pure teneva conto di altre tele presenti nello stesso edificio. Una causa di ciò può essere forse la sua collocazione interna, nel refettorio della Comunità dei Preti del Sacro Cuore.

Certamente ha contribuito all'oblio anche la scarsa leggibilità dell'immagine. Per questi motivi la tela non ha mai avuto un titolo e molti, vedendola, senza troppo bene osservarla, la considerano erroneamente una rappresentazione dell'Ultima Cena. Finalmente nel 2006 è stata oggetto di restauro e nel luglio 2011 catalogata nell'Inventario dei Beni Storico Artistici delle Diocesi Italiane.

In queste pagine se ne vorrebbe chiarire il soggetto, la genesi, la provenienza ed eventualmente ipotizzarne l'autore, la committenza e i significati culturali e religiosi che essa veicola. Non tutte queste informazioni forse si potranno ottenere. Sicuramente però, grazie ai dati prodotti dal restauro e dall'analisi iconografica e documentale, si renderà più leggibile un bene di non poca qualità, unico nel suo genere, che è restato per troppo tempo coperto dai rifacimenti e dall'indifferenza.

Anche il tema scritturistico proposto nel dipinto, poco frequentato in genere dagli artisti, darà la possibilità di scoprire la ricchezza delle letture e

¹ G. A. DELL'ACQUA, M. BOSKOVITS, F. MANZINI, *I Pittori Bergamaschi*, Poligrafiche Bolis, Bergamo 1980.

interpretazioni del testo sacro. Inoltre si potrà conoscere meglio l'affascinante e ricca storia di comunità e istituzioni locali, animate nei secoli da una fede salda e laboriosa. Questa fede ha saputo per l'appunto rendersi visibile in esperienze associative assistenziali, le quali si basavano su una cultura dell'impegno civile e religioso, riuscendo a lasciarci, se non proprio capolavori, opere di notevole interesse artistico, come quella analizzata in questo studio.

1 ANALISI DELL'OPERA

1.1 DESCRIZIONE

L'opera è un dipinto realizzato ad olio su tela che misura, dopo il restauro, 421 centimetri in larghezza per un'altezza di 98² (fig. 1). Di proprietà dell'ente ecclesiastico denominato Istituto Diocesano Preti del Sacro Cuore di Bergamo, essa è collocata, insieme ad altre tele, nella sala da pranzo della comunità dei sacerdoti; il grande quadro pare, a prima vista, databile tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo. La scena neotestamentaria rappresentata è quella dell'unzione dei piedi di Cristo da parte di una donna durante un banchetto in un interno (cf. Gv 12, 1-11; Lc 7, 36-49).

Il Cristo, raffigurato assiso al centro della lunga tavolata, sottolinea il gesto della donna che gli unge i piedi stando davanti al tavolo, in primo piano; con il Maestro sono i Dodici, due di essi sono identificabili dagli attributi propri: Giacomo il Maggiore con la mozzetta verde e Giuda Iscariota con il sacchetto dei trenta denari. Compare anche una figura che potrebbe rappresentare Simone, l'ospite che ha accolto Cristo nella propria dimora (cf. la narrazione evangelica di Luca) oppure Lazzaro, amico di Gesù (cf. la versione di Giovanni). Tale figura maschile si distingue per il particolare abbigliamento, con foggia contemporanea all'epoca della realizzazione del quadro e perciò moderna rispetto all'abito delle altre persone facenti parte della scena attorno al tavolo e, unica tra tutte le ventiquattro figure – fatti salvi i due ritratti – volge lo sguardo al riguardante. Vi sono poi intorno ai commensali alcuni indaffarati servitori intenti a portare vivande e stoviglie.

A tavola, assisi con il Cristo, ci sono solamente i dodici Apostoli e il probabile ospite. Altre figure estranee non compaiono.

² Prima del restauro la misura dell'altezza del dipinto era maggiore dell'attuale, perché in un rifacimento precedente, probabilmente ottocentesco, era stata aumentata aggiungendo nella parte superiore una striscia di tela di circa cm 20 per tutta la lunghezza dell'opera.



1- Intero del dipinto dopo il restauro.

Il Maestro di Nazareth è seduto dietro il tavolo e di lui sono visibili il busto e i piedi sotto le tovaglie, scoperti dalla donna che li sta unguendo. Alla sua destra si trova, partendo dall'estremità alla nostra sinistra, un apostolo anziano che tiene quello che sembra essere un vistoso coltello nella mano sinistra, che non è da considerarsi l'attributo classico del martirio dell'apostolo San Bartolomeo³, ma una posata da tavola con cui distribuire il cibo. L'anziano uomo raffigurato è Pietro anche se non ha il consueto attributo delle due chiavi usate quando è rappresentato fuori dai contesti evangelici. La raffigurazione del Principe degli apostoli è espressa, per prassi consolidata, dalla tipologia del volto, dal colore giallo-oro (qui non accompagnato come al solito dal blu) dell'abito e soprattutto dall'essere posto a destra del Maestro. Anche nella *Cena in casa di Levi* alle Gallerie dell'Accademia il principe degli apostoli ha in mano un coltello (figg. 5 e 17).

A questo personaggio segue Giacomo il Maggiore, fratello di Giovanni (cf. Mt 4, 21-22; Mc 1, 19; Lc 5, 10), identificabile dalla pellegrina verde indossata sopra le vesti, decorata da una crocetta bianca, a mo' di segno distintivo del pellegrino⁴. Tra essi si inserisce un servitore con copricapo rosso che posa (o raccoglie) un piatto metallico sulla tavola davanti a Giacomo. Di fronte a quest'ultimo sta, di profilo, seduto su una poltroncina, Giuda Iscariota. Questi è riconoscibile dal sacchetto che tiene nella mano destra; ha anche la particolarità di essere calvo, o meglio rasato e sbarbato, secondo una delle possibili rappresentazioni classiche del traditore⁵. Tornando dall'altro lato del tavolo, dietro la spalla sinistra di Giuda, fa capolino un altro dei Dodici, della cui testa si vedono i pochi capelli canuti. Dietro costui vi è un servitore con turbante, volto al centro della tavolata, che pare nell'atto di gridare. Questi tiene alzato un piatto fondo, che passa al cameriere

³ La tradizione agiografica racconta che il martirio di Natanaele/Bartolomeo avvenne per scorticamento.

⁴ Come è sempre raffigurata anche nell'iconografia di S. Rocco, dove, al posto della croce, c'è la conchiglia (che, da questa collocazione, dà il nome comunemente usato per lo stesso mollusco bivalve di cui fa parte, *Pecten Jacoboëus*, Cappasanta appunto).

⁵ Altre volte Giuda è invece descritto con i capelli rossi o il volto arcigno, dai tratti somatici caricaturali del tipo "etnico" giudaico. In dipinti più antichi ha addirittura un'aureola nera; nelle raffigurazioni dell'Ultima Cena spesso intinge nel piatto del Cristo, secondo quanto narra l'evangelista Giovanni (13, 26-27). È spesso situato all'ultimo posto della tavolata o, come nella nostra tela, messo al di qua del tavolo, in tanti casi addirittura da solo in chiara situazione di esclusione dal collegio apostolico.

sopra descritto. Poco oltre vi è un Apostolo che ha la postura tipica di chi sta pensando, col gomito destro sulla tavola e la mano sulla guancia a reggersi la testa. Tra questo e l'ultimo Apostolo (di cui si intravede parte del volto, di profilo) sta il probabile padrone di casa, Lazzaro o Simone (cf. Gv 12,2 o Lc 7,40). Quest'ultimo, dalla corporatura grassoccia, indossa una giacca rosa, che, stando alla lucentezza, pare essere di raso ricamato, sul capo ha un piccolo berretto nero: egli guarda verso di noi. A coprire l'ultima figura di Apostolo c'è, davanti al tavolo, una donna a figura intera in piedi che si regge il grembiule con la mano sinistra e lo indica con l'indice della destra⁶. Vi sono poi due servi nella penombra vicino a un tavolo d'appoggio accostato a una credenza da mostra⁷. Uno di essi indossa un copricapo rosso e porta verso la tavolata un piatto metallico coperto, da cui sale il vapore delle vivande contenute; l'altro, di spalle, cinto di grembiule con cuffia bianca, sta sistemando gli alimenti sul tavolo di servizio.

Alla sinistra del Cristo vi è la figura di Giovanni (il "Discepolo che Gesù amava", cf. Gv 13,23), riconoscibile dai lunghi capelli e dalla mancanza di barba, come tradizionalmente rappresentato a indicarne la giovane età (fig. 2). Appresso a lui, vestito di rosso con un tovagliolo nella destra, un condiscipolo il cui volto è poco definito e che pare volgersi a Pietro intessendo un dialogo alle spalle di Giovanni e del Signore stesso. Poi, dal lato opposto del tavolo, un Apostolo con turbante bianco, seduto come il traditore su una poltroncina con braccioli, in maniera simmetrica rispetto a lui. Sotto la sedia di quest'ultimo è acquattato un gatto che sorge con il capo dal lato posteriore e fissa anch'esso il riguardante.

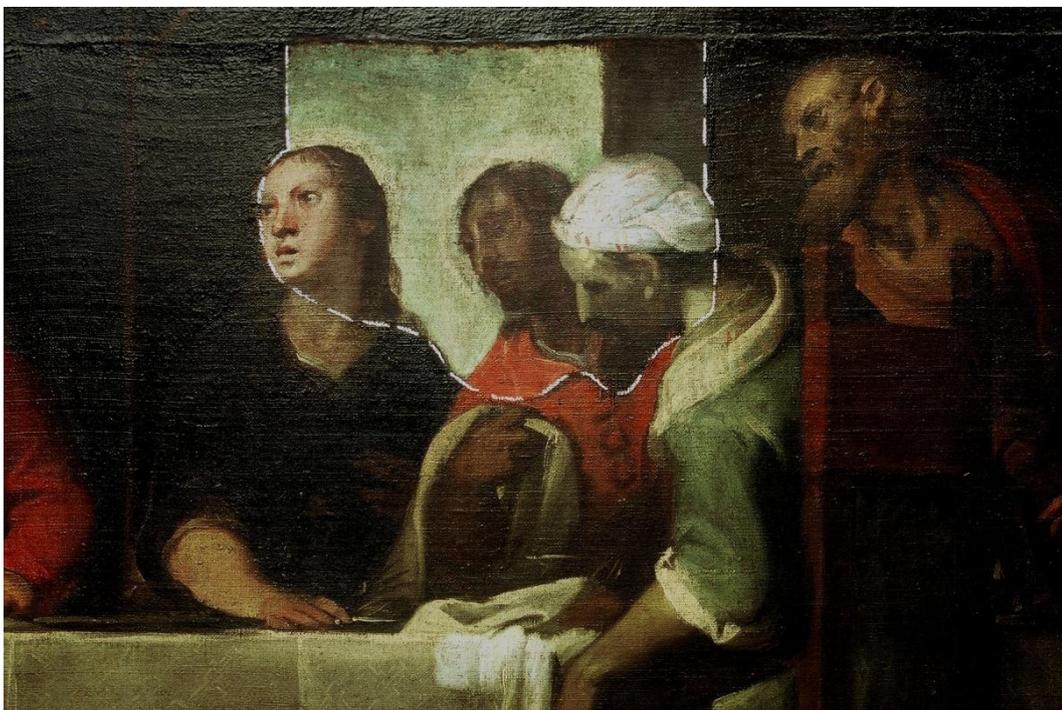
Tornando all'altro lato, vi è un apostolo anziano in piedi che si volge al centro della tavolata, quindi un altro seduto con coltello nella mano sinistra, volto verso la propria sinistra a discorrere con l'ultimo seduto a capotavola, anch'egli assiso su una poltroncina, ma con la destra protesa sul tavolo a richiamare l'attenzione dell'altro anziano appena menzionato, o forse ad indicare la donna che unge.

Infine altri due servi sono intenti a una tavola di servizio, su cui si nota un elegante vaso d'ottone con coperchio, davanti a un'altra piattaja; essi sono come gli altri, vestiti con brache e giubba color ocre: uno col consueto copricapo rosso,

⁶ Potrebbe invece indicare la dama ritratta sotto di lei.

⁷ D. ROMOLI, *La singolare dottrina ...*, in *Arte della cucina*, Venezia 1560, p. 354.

l'altro con un piccolo turbante bianco a corona. In primo piano, infine, all'estrema destra, vi è un ultimo servitore (fig. 3): questi, scalzo, sale il gradino, su cui stanno le altre figure, recando con la sinistra una grande brocca metallica ben evidente.



2 - Particolare di San Giovanni e altri apostoli in fase di restauro con parte di un'apertura riemersa grazie alla pulitura.

Ha il berretto rosso come alcuni degli altri e sulla schiena, infilato nella cintura, un bastoncino con le estremità metalliche, probabilmente un utensile attinente al servizio della tavola.

Sotto il gradino sta poi, all'estremità sinistra, a mezza figura, di profilo volto a sinistra, un giovane con cuffia rossa che reca un vassoio con coperchio, da cui spunta la zampa di un volatile.

Posta tra la serva e la sedia di Giuda, una donna a mezzo busto, di tre quarti, volta alla propria sinistra, con due collane e abiti contemporanei all'epoca di esecuzione del dipinto, guarda verso di noi; poi, a figura intera, in ginocchio, china sui piedi di Gesù, di profilo, è la Maddalena con davanti a se il vaso di unguento da cui intinge con la mano destra. In corrispondenza di Giovanni, rivolto verso la donna a mezzo busto descritta sopra, c'è un uomo in abito nero e colletto

bianco; potrebbe essere il committente ed è in primissimo piano come la dama di fronte a lui, che probabilmente è la moglie dello stesso.



3 - Particolare, parte destra.

La mensa è coperta da un tappeto rosso sopra il quale è stesa una tovaglia bianca con piccole frange di cui sono evidenti le pieghe della stiratura. Su di essa sono posti piatti metallici con alcune pietanze non chiaramente distinguibili e poi coltelli, bottiglie e calici di vetro. Alcuni dei commensali hanno in mano ampi tovaglioli bianchi.

Con il restauro si sono rivelate le proporzioni originali dell'opera e sono apparse due aperture rispettivamente alle spalle di Pietro e di Giovanni (fig. 2); esse lasciano vedere il cielo, che era stato coperto per uniformare lo sfondo con un colore bruno scuro.

Sono apparse inoltre, in basso, sotto la ridipintura, che aveva inteso cancellarle, le figure a mezzo busto dei due probabili committenti: la donna a sinistra e l'uomo a destra, ma in posizione più centrale. Sono evidentemente due ritratti che si discostano dal resto della scena davanti alla quale si trovano per una maggiore caratterizzazione del volto e una migliore definizione pittorica.

Il contesto architettonico in cui è ambientata la cena è solo vagamente accennato dai due contrafforti, che si stagliano ai lati accanto alle credenze con le piattaie.

Verso il centro l'ambiente acquista profondità. Le aperture da cui si vede il cielo sono, però, più avanzate e la spazialità risulta inverosimile, se non proprio insensata. Il gradino porta la scena verso l'alto, allontanandola dal riguardante e dandole così un senso di sacralità. La maggior parte dello spazio è occupata dalle figure, quasi si volesse dare un senso di affollamento. Questo ultimo effetto era stato sminuito dall'ingrandimento ottocentesco della tela.



4 - Intero.

Nel complesso la disposizione dei ventisei personaggi mostra una certa simmetria (fig. 4), sia per coloro che sono disposti a tavola, sia per i servitori visti in lontananza e indaffarati alle credenze. Gli apostoli alla sinistra di Gesù, oltre Giovanni, sono ben visibili e in atteggiamento di discussione: certamente si scambiano opinioni attorno al fatto eclatante della donna. Quelli alla destra del Maestro, oltre la posizione di Giuda, quasi spariscono seminascondi, defilati. Di uno appare addirittura solo la parte superiore della testa, sopra l'Iscriota; un altro lascia intravedere solo parte del volto di profilo, accanto al padrone di casa, un terzo è raccolto in meditazione così da sembrare quasi addormentato. Evidentemente il pittore ha voluto usare un espediente: ha disposto in secondo ordine questi tre Apostoli e due di essi sono rivolti uno all'altro avendo in mezzo a loro l'ospite, che altrimenti si sarebbe confuso nel mucchio. Questi è inoltre situato più in profondità rispetto ad essi e c'è stato bisogno di un altro accorgimento per attirare l'attenzione su di lui: rivolgere a noi il suo sguardo, interrogante e quasi attonito.

Egli sta come dietro le quinte quasi rispecchiando chi guarda la scena; catturando col proprio il nostro sguardo ci invita così a meditare insieme a lui su ciò che accade al centro della rappresentazione sacra.

1.2 LA SCENA BIBLICA

Osservando attentamente il nostro quadro possiamo riconoscere la rappresentazione di un episodio biblico che nei vangeli è riportato in due versioni, le quali descrivono situazioni distinte.

La prima, cui il quadro appare più aderente, è definita come l'Unzione di Betània e si trova descritta nella redazione di Giovanni ai versetti 1-11 del capitolo 12:

¹Sei giorni prima della Pasqua, Gesù andò a Betània, dove si trovava Lazzaro, che egli aveva risuscitato dai morti. ²E qui fecero per lui una cena: Marta serviva e Lazzaro era uno dei commensali. ³Maria allora prese trecento grammi di profumo di puro nardo, assai prezioso, ne cosparses i piedi di Gesù, poi li asciugò con i suoi capelli, e tutta la casa si riempì dell'aroma di quel profumo. ⁴Allora Giuda Iscariota, uno dei suoi discepoli, che stava per tradirlo, disse: ⁵“Perché non si è venduto questo profumo per trecento denari e non si sono dati ai poveri?”. ⁶Disse questo non perché gli importasse dei poveri, ma perché era un ladro e, siccome teneva la cassa, prendeva quello che vi mettevano dentro. ⁷Gesù allora disse: “Lasciala fare, perché essa lo conservi per il giorno della mia sepoltura. ⁸I poveri infatti li avete sempre con voi, ma non sempre avete me”.

⁹Intanto una grande folla di Giudei venne a sapere che egli si trovava là e accorse, non solo per Gesù, ma anche per vedere Lazzaro che egli aveva risuscitato dai morti. ¹⁰I capi dei sacerdoti allora decisero di uccidere anche Lazzaro, ¹¹perché molti Giudei se ne andavano a causa di lui e credevano in Gesù⁸.

⁸ C.E.I., *La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna, 2008. Traduzione italiana del testo originale greco reso in lingua latina dalla Vulgata nel modo seguente:

Iesus ergo ante sex dies Paschae venit Bethaniam, ubi Lazarus fuerat mortuus, quem suscitavit Iesus. Fecerunt autem ei cenam ibi, et Martha ministrabat, Lazarus vero unus erat ex discumbentibus cum eo. Maria ergo accepit unguenti nardi pistici pretiosi, et unxit pedes Iesu et extersit pedes eius capillis suis; et domus impleta est ex odore unguenti. Dixit ergo unus ex discipulis eius, Iudas Iscariotes, qui erat eum traditurus: Quare hoc unguentum non veniit trecentis denariis et datum est egenis? Dixit autem hoc, non quia de egenis pertinebat ad eum, sed quia fur erat et loculos habens ea quae mittebantur portabat. Dixit ergo Iesus: Sinite illam ut in diem sepulturae meae servet illud. Pauperes enim semper habetis vobiscum, me autem non semper

L'altra versione è nel vangelo di Luca (7, 36-50) e narra l'episodio conosciuto come "Cena in casa di Simone Fariseo":

³⁶Uno dei farisei lo invitò a mangiare da lui. Egli entrò nella casa del fariseo e si mise a tavola. ³⁷Ed ecco, una donna, una peccatrice di quella città, saputo che si trovava nella casa del fariseo, portò un vaso di profumo; ³⁸stando dietro, presso i piedi di lui, piangendo, cominciò a bagnarli di lacrime, poi li asciugava con i suoi capelli, li baciava e li cospargeva di profumo. ³⁹Vedendo questo, il fariseo che l'aveva invitato disse tra sé: "Se costui fosse un profeta, saprebbe chi è, e di quale genere è la donna che lo tocca: è una peccatrice!".

⁴⁰Gesù allora gli disse: "Simone, ho da dirti qualcosa". Ed egli rispose: "Di' pure, maestro". ⁴¹"Un creditore aveva due debitori: uno gli doveva cinquecento denari, l'altro cinquanta. ⁴²Non avendo essi di che restituire, condonò il debito a tutti e due. Chi di loro dunque lo amerà di più?". ⁴³Simone rispose: "Suppongo sia colui al quale ha condonato di più". Gli disse Gesù: "Hai giudicato bene". ⁴⁴E, volgendosi verso la donna, disse a Simone: "Vedi questa donna? Sono entrato in casa tua e tu non mi hai dato l'acqua per i piedi; lei invece mi ha bagnato i piedi con le lacrime e li ha asciugati con i suoi capelli. ⁴⁵Tu non mi hai dato un bacio; lei invece, da quando sono entrato, non ha cessato di baciarmi i piedi. ⁴⁶Tu non hai unto con olio il mio capo; lei invece mi ha cosperso i piedi di profumo. ⁴⁷Per questo io ti dico: sono perdonati i suoi molti peccati, perché ha molto amato. Invece colui al quale si perdona poco, ama poco". ⁴⁸Poi disse a lei: "I tuoi peccati sono perdonati". ⁴⁹Allora i commensali cominciarono a dire tra sé: "Chi è costui che perdona anche i peccati?". ⁵⁰Ma egli disse alla donna: "La tua fede ti ha salvata; va' in pace!"⁹.

habetis. Cognovit ergo turba multa ex Iudaeis quia illic est, et venerunt non propter Iesum tantum, sed ut Lazarum viderent, quem suscitavit a mortuis. Cogitaverunt autem principes sacerdotum ut et Lazarum interficerent, quia multi propter illum abibant ex Iudaeis et credebant in Iesum.

⁹ Idem. Traduzione italiana del seguente testo della Vulgata:

Rogabat autem illum quidam de pharisaeis ut manducaret cum illo. Et ingressus domum pharisaei discubuit. Et ecce mulier, quae erat in civitate peccatrix, ut cognovit quod accubisset in domo pharisaei, attulit alabastrum unguenti et stans retro secus pedes eius lacrimis coepit rigare pedes eius et capillis capitis sui tergebat et osculabatur pedes eius et unguento ungebat. Videns autem pharisaeus, qui vocaverat eum, ait intra se dicens: Hic si esset propheta, sciret utique quae et qualis est mulier quae tangit eum, quia peccatrix est. Et respondens Iesus dixit ad illum: Simon, habeo tibi aliquid dicere. At ille ait: Magister, dic. Duo debitores erant quidam faeneratori: unus debebat denarios quingentos et alius quinquaginta. Non habentibus illis unde redderent, donavit utrisque. Quis ergo eum plus diligit? Respondens Simon dixit: Aestimo quia is cui plus donavit. A ille dixit ei: Recte iudicasti. Et conversus ad mulierem dixit Simoni: Vides hanc mulierem? Intravi in domum tuam, aquam pedibus meis non dedisti; haec autem lacrimis rigavit pedes meos et capillis suis tersit. Osculum mihi non dedisti; haec autem ex quo intravit, non cessavit oculari pedes meos. Oleo caput meum non unxisti; haec autem unguento unxit pedes meos. Propter quod dico tibi: Remittuntur ei peccata multa, quoniam dilexit multum. Cui autem minus dimittitur minus diligit. Dixit autem ad illam: Remittuntur tibi peccata. Et coeperunt qui simul accumbabant dicere

Riguardo a questo fatto, nei vangeli di Matteo¹⁰ e Marco¹¹ troviamo i testi paralleli, i quali raccontano che a Betania, nella casa di Simone lì chiamato il Lebbroso, una donna anonima versa sul capo di Gesù un vaso pieno di profumo prezioso. All'indignazione di alcuni per lo spreco Gesù risponde: «Lasciatela stare; perché le date fastidio? Ella ha compiuto verso di me un'opera buona, i poveri infatti li avete sempre con voi e potete beneficiarli quando volete, me invece non mi avrete sempre» (Mc 14, 6-7).

Nel brano di Luca (7, 37. 39) la donna è definita peccatrice e suscita il dialogo tra Gesù e Simone. Per Giovanni invece è Maria la sorella di Marta e Lazzaro, amici di Gesù, e il fatto ha luogo dopo il miracolo della risurrezione di quest'ultimo.

È da segnalare il fatto che la tradizione cristiana ha fuso quelle qui descritte e altre diverse figure bibliche di donne nell'unico personaggio che prende il nome da una di esse, Maria Maddalena. Esse sono Maria di Magdala, testimone della crocifissione e dell'apparizione del Risorto, l'adultera salvata dalla lapidazione, Maria di Betània, sorella di Marta e Lazzaro amico di Gesù; infine la peccatrice della cena lucana in casa del fariseo. Questo personaggio onnicomprensivo, la "Maddalena" appunto, è descritto anche da Jacopo da Varagine nella sua

intra se: Quis est hic, qui etiam peccata dimittit? Dixit autem ad mulierem: Fides tua te salvam fecit; vade in pace.

¹⁰ Mt 26, 6-15: «Mentre Gesù si trovava a Betània, in casa di Simone il lebbroso, gli si avvicinò una donna con un vaso di alabastro di olio profumato molto prezioso, e glielo versò sul capo mentre stava a mensa. I discepoli vedendo ciò si sdegnarono e dissero: "Perché questo spreco? Lo si poteva vendere a caro prezzo per darlo ai poveri!". Ma Gesù, accortosene, disse loro: "Perché infastidite questa donna? Essa ha compiuto un'azione buona verso di me. I poveri infatti li avete sempre con voi, me, invece, non sempre mi avete. Versando questo olio sul mio corpo, lo ha fatto in vista della mia sepoltura. In verità vi dico: dovunque sarà predicato questo vangelo, nel mondo intero, sarà detto anche ciò che essa ha fatto, in ricordo di lei". Allora uno dei Dodici, chiamato Giuda Iscariota, andò dai sommi sacerdoti e disse: "Quanto mi volete dare perché io ve lo consegna?". E quelli gli fissarono trenta monete d'argento».

¹¹ Mc 14, 3-10: «Gesù si trovava a Betània nella casa di Simone il lebbroso. Mentre stava a mensa, giunse una donna con un vasetto di alabastro, pieno di olio profumato di nardo genuino di gran valore; ruppe il vasetto di alabastro e versò l'unguento sul suo capo. Ci furono alcuni che si sdegnarono fra di loro: "Perché tutto questo spreco di olio profumato? Si poteva benissimo vendere quest'olio a più di trecento denari e darli ai poveri!". Ed erano infuriati contro di lei. Allora Gesù disse: "Lasciatela stare; perché le date fastidio? Ella ha compiuto verso di me un'opera buona; i poveri infatti li avete sempre con voi e potete beneficiarli quando volete, me invece non mi avete sempre. Essa ha fatto ciò ch'era in suo potere, unguendo in anticipo il mio corpo per la sepoltura. In verità vi dico che dovunque, in tutto il mondo, sarà annunziato il vangelo, si racconterà pure in suo ricordo ciò che ella ha fatto". Allora Giuda Iscariota, uno dei Dodici, si recò dai sommi sacerdoti, per consegnare loro Gesù».

*Leggenda Aurea*¹² che fu il riferimento basilare per le raffigurazioni successive. L'autore domenicano del XIII secolo¹³ descrive la scena biblica da noi considerata all'interno di una più ampia vita della Santa; in questa biografia Maria Maddalena è descritta come bella e ricchissima che «non rifiutava al proprio corpo alcun piacere tanto che era da tutti chiamata la peccatrice»¹⁴; inoltre la descrive, dopo la conversione nell'epoca apostolica, tutta dedicata invece alla predicazione, narrando del suo arrivo a Marsiglia, del ritorno come pellegrina in Terra Santa, dei miracoli, delle apparizioni angeliche, della morte e della venerazione per le sue reliquie. L'odierna esegesi biblica distingue le diverse donne che ebbero a che fare con Gesù e che per tanti secoli sono state riunite in un unico personaggio.

Santa Maria Maddalena era tradizionalmente considerata, con San Giovanni Battista e San Girolamo, tra i principali santi penitenti, modello di vita eremitica, di preghiera e di astinenza.

Certamente anche la scena dell'unzione è stata considerata, secondo questa tradizione, unendo le varie versioni, anche se a prevalere nelle rappresentazioni pittoriche o a stampa solitamente sono gli elementi propri della cena in casa del fariseo Simone della redazione lucana. In particolare, lo stesso ospite rappresentava un partito religioso, quello dei farisei contro cui Gesù spesso si scagliava, come riportato nei testi evangelici, e che sono diventati per questo

¹²J. DA VARAGINE, *Leggenda Aurea*, pp. 393-404.

¹³ Jacopo/Giacomo nacque a Varazze (*Varagine* o *Voragine*) probabilmente nel 1226. Nel 1244 entrò nell'*Ordo Praedicatorum* e nel 1265 fu priore del convento e in seguito, per due volte, provinciale di Lombardia (corrispondente quasi interamente all'Italia settentrionale). Nel 1292 divenne arcivescovo di Genova fino alla morte avvenuta nel 1298. In tale ministero si distinse come pacificatore tra le fazioni guelfe e ghibelline. Secondo una tradizione non provata avrebbe redatto una delle prime traduzioni in volgare della Bibbia. Pio VII nel 1816 ne confermò il culto locale dichiarandolo Beato.

L'opera che lo fece passare alla storia fu una raccolta di vite di santi che segue l'anno liturgico. Scritta in lingua latina, dal titolo *Leggenda Aurea*, essa raccoglie i racconti di santità vissuta di molti cristiani, dalla vita spesso avventurosa che vengono proposti come modello di conversione e familiarità con Cristo. Le fonti sono la Scrittura, i Padri della Chiesa, le storie tramandate oralmente. Fu per secoli fonte d'ispirazione per altre opere letterarie in tutta Europa e punto di riferimento imprescindibile per la determinazione e lo sviluppo dell'iconografia cristiana riguardo ai santi. Di quest'opera infatti esistono a tutt'oggi più di 1400 manoscritti. Numerose inoltre furono ad esempio in Venezia le edizioni a stampa tra il 1505 ed il 1571.

Per quel che riguarda S. Maria Maddalena qui si fa riferimento anche ai *Sermones* scritti dallo stesso autore (cf. la nota 63).

¹⁴ Op. cit., p. 392.

motivo sinonimo proverbiale di persone ipocrite¹⁵. La figura dell'uomo vestito all'orientale è spesso caratterizzata in modo forte nelle rappresentazioni artistiche (di cui si riportano qui alcuni esempi nelle tavole I-XXXII), a volte con abiti di magistrato. Ciò sottolinea l'aspetto polemico della situazione e in particolare l'ottusità di chi non capisce la prevalenza dell'amore predicata dal Cristo.

Il testo di Lc 7, 36-50 è immediatamente seguito da tre versetti¹⁶ in cui si menzionano alcune donne che seguivano Gesù e l'unico nome riportato è quello di Maria chiamata Maddalena, dal luogo di provenienza, ossia la città di Màgdala, situata sulla sponda occidentale del lago di Tiberiade; per questo la tradizione cristiana ha collegato questo nome alla peccatrice della narrazione precedente.

Tornando al nostro quadro e valutando quale tra i due testi biblici sopra riportati sia il più concorde all'immagine sulla tela, pare potersi concludere che essa sia più attinente al fatto descritto nel testo giovanneo (12, 1-11). Pur mancando la caratterizzazione evidente dei fratelli della donna: Marta e Lazzaro, che erano, come lei, amici di Gesù, si potrebbe però riconoscere Lazzaro nell'uomo che si distingue per fisionomia e abbigliamento, cui potremmo

¹⁵ Il movimento farisaico si sviluppò all'interno del popolo d'Israele nel II secolo a. C. A differenza dei Sadducei, appartenevano a tutte le classi sociali; erano organizzati in confraternite ed erano per lo più laici anche se alcuni di loro, sacerdoti, appartenevano al Sinedrio. I Farisei erano "conservatori", in quanto molto rispettosi delle regole di purità rituale prescritte dalla Legge e per questo evitavano ogni contatto con i peccatori. Gli Scribi farisei (detti anche maestri della Legge) si dedicavano all'interpretazione della Torah e i loro scritti diventavano parte di una legislazione orale, che teneva conto dell'evoluzione dei tempi e delle esigenze pratiche quotidiane. Si opponevano al gruppo "ultraconservatore" dei sacerdoti del Tempio. Si mostravano infatti aperti alle nuove dottrine, come quella della risurrezione dei morti. Dai Vangeli, come nel fatto in esame, risultano rapporti difficili con Gesù, che spesso ne attaccava il comportamento incoerente. Ma probabilmente il Cristo stesso ebbe una sensibilità vicina a questo movimento, in particolare riguardo alla risurrezione dopo la morte e all'attesa del Messia. Spesso Gesù era invitato a tavola da farisei e alcuni di essi lo misero al corrente delle trame di Erode Antipa. Inoltre, nella Passione non sono citati e il rabbino fariseo Gamaliele avrebbe poi difeso Pietro davanti al Sinedrio.

Lo scontro si ebbe riguardo al Sabato, alle regole di purità, alla concezione della Salvezza oltre la Legge. Questa corrente ebraica fu l'unica a sopravvivere alla distruzione di Gerusalemme nel 70 d. C. e fu poi coinvolta nella persecuzione dei primi cristiani (San Paolo era fariseo): per questo la Chiesa ne tramandò un'immagine negativa.

¹⁶ Lc 8, 1-3: «In seguito egli se ne andava per le città e i villaggi, predicando e annunziando la buona novella del regno di Dio. C'erano con lui i Dodici e alcune donne che erano state guarite da spiriti cattivi e da infermità: Maria di Màgdala, dalla quale erano usciti sette demòni, Giovanna, moglie di Cusa, amministratore di Erode, Susanna e molte altre, che li assistevano con i loro beni».

attribuire in alternativa il ruolo di Simone il fariseo, qualora seguissimo la versione lucana.

Si può certamente anche riconoscere la sorella Marta nella figura femminile posta in piedi davanti alla tavolata (fig. 4); essa si delinea imponente ed è colta nell'atto di indicare il proprio grembiule; quest'ultimo è consacrato quale segno del servizio che il Cristo stesso mette in atto verso i suoi discepoli (cf. la versione giovannea). È certamente un rimando a un altro fatto evangelico descritto da Luca, in cui il Maestro è accolto in casa dalle due sorelle. In quella occasione Marta è intenta nei lavori domestici per l'accoglienza dell'ospite e si lamenta di essere stata lasciata sola dalla sorella; Gesù però le fa presente che Maria si è scelta "la parte migliore"¹⁷. L'esortazione di Cristo è chiara: si tratta di ascoltare lui, il Signore, ma anche di riservare a ogni altra persona un'attenzione psicologica e spirituale, non solo quella materiale; è più importante una disponibilità interiore che non un attivismo esasperato e distratto. Perciò si sottolinea una distinzione tra il fare e l'ascoltare, potremmo dire forse: tra le opere e la fede.

In Gv 12, 1-11 è scritto che «Marta serviva» e non si aggiunge altro, mancano cioè recriminazioni. Certo qualcosa è cambiato in lei, nel suo atteggiamento. Così nella nostra tela la donna con il grembiule che può essere identificata con la sorella di Maria e Lazzaro, indica il grembiule, ma non parla, ha un fare discreto, sa che il Maestro, dato ciò che si è detto sopra, non disprezza certo il servizio e le opere manuali, ma richiama all'ascolto come condizione indispensabile prima di ogni azione. Nel quarto vangelo inoltre è riportato il dialogo di Gesù con il Traditore che, tenendo la cassa, era l'amministratore del gruppo degli apostoli e, per questo, denuncia l'inopportunità dello spreco del profumo da parte della donna. Questa discussione è resa, nella nostra rappresentazione, da gesti e sguardi intercorrenti tra Giuda e il Maestro. Infatti, il Signore si volge a lui con lo sguardo e allunga la mano destra aperta in risposta alla sua sinistra un po' in ombra che,

¹⁷ Lc 10, 38-42: «Mentre erano in cammino, entrò in un villaggio e una donna, di nome Marta, lo accolse nella sua casa. Essa aveva una sorella, di nome Maria, la quale, sedutasi ai piedi di Gesù, ascoltava la sua parola; Marta invece era tutta presa dai molti servizi. Pertanto, fattasi avanti, disse: "Signore, non ti curi che mia sorella mi ha lasciata sola a servire? Dille dunque che mi aiuti". Ma Gesù le rispose: "Marta, Marta, tu ti preoccupi e ti agiti per molte cose, ma una sola è la cosa di cui c'è bisogno. Maria si è scelta la parte migliore, che non le sarà tolta"».

indicando la donna, interroga sull'opportunità di un simile sciupio di unguento. Giuda tiene nella mano destra, appoggiata al bracciolo della sedia, la borsa di denaro, forse non ancora il premio della denuncia, ma semplicemente la cassa comunitaria; comunque è il segno che contribuisce ad identificarlo come l'Iscriota, il Traditore.

Per una lettura giovannea della scena propende anche la mancanza di un personaggio posto in evidenza e caratterizzato quale il fariseo Simone nel vangelo di Luca. Tale presenza, spesso quasi ingombrante, è immancabile nella costante tradizione della raffigurazione pittorica che rappresenta la scena lucana. Ha sempre, come detto sopra, un turbante o altro particolare copricapo, per renderne evidente la qualifica di persona notevole.



5 - Particolare, parte sinistra.

Oltre ai presunti committenti, le figure più caratterizzate sono quindi quelle che entrano in scena nei brani neotestamentari della peccatrice: il Cristo, la donna, l'ospite - anche se defilato - e Giuda Iscriota (Gv 12, 4-8). Gesù, come detto sopra, volge lo sguardo a quest'ultimo e con la mano pare proporre il gesto della donna quale esempio che è necessario imitare (fig. 6). Inoltre, vicini al Signore, sono riconoscibili i tre discepoli principali, che sono con lui nei momenti più

significativi della sua esperienza terrena (ad es. la trasfigurazione sul Tabor e l'agonia nel Getsèmani: Mc 14, 32-33): Pietro Giacomo e Giovanni; Pietro è alla destra del Cristo con in mano un coltello. Accanto a lui Giacomo di Zebedeo, fratello di Giovanni, col tradizionale attributo della pellegrina verde, e un ben preciso taglio di capelli e barba. A destra il discepolo prediletto Giovanni, imberbe, con i capelli lunghi, in quella che è la sua iconografia tipica nell'Ultima Cena, a dare l'aspetto giovanile quasi muliebre. Come notato sopra il coltello detenuto da Pietro serve per tagliare e distribuire il cibo, così è ad esempio nella veronesiana *Cena in casa di Levi* delle Gallerie dell'Accademia e in altre numerose rappresentazioni dell'Ultima cena.



6 - Parte centrale durante il restauro.

Come sottolinea Maria Elena Massimi¹⁸ a riguardo di quella misteriosa cena, dipinta per il convento veneziano dei Santi Giovanni e Paolo, l'apostolo Pietro solitamente nelle rappresentazioni della Cena non tocca il cibo e, se in quel dipinto lo fa, è perché ne sia sottolineato il ruolo di guida. Nella nostra tela, pur non toccando il cibo, detiene il coltello in modo evidente. Forse l'autore ha visto quell'opera e vuole così indicare l'ansia che il principe degli apostoli ha di darsi

¹⁸ M. E. MASSIMI, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese. Il processo riaperto*, Marsilio, Venezia, 2011, p. 45.

da fare, la sua irruenza, il suo desiderio di agire per evitare difficoltà al Maestro così come appare spesso nei Vangeli¹⁹.

La mano sinistra della Maddalena, non visibile, solleva le tovaglie; la destra invece tocca l'interno del vasetto ed è posta al centro esatto della larghezza dell'opera, sotto il Cristo e vicino ai suoi piedi, che ella sta per ungere. I piedi scalzi di Gesù si sovrappongono a croce, il sinistro sul destro (fig. 6), rivolti verso l'esterno.

Giuda, come abbiamo osservato nel descrivere l'opera, è caratterizzato da un aspetto particolare: con la barba e i capelli rasati, cioè in un modo di presentarsi che, per gli israeliti, era segno di lutto e atteggiamento penitenziale, ma anche di impurità, ludibrio o autocensura²⁰; la figura anticipa già la situazione di infamia derivante dal tradimento. Ha nella mano destra il sacchetto che, come abbiamo notato, se non lo è già, prefigura certamente quello del "prezzo".

¹⁹ Gv 18, 10-11 (cf. Mc 14, 46-47; Mt 26, 51-53; Lc 22, 49-51).

²⁰ Bar 6, 30: «Nei templi i sacerdoti siedono con le vesti stracciate, la testa e le guance rasate, a capo scoperto». Ez 27, 30-31: «Faranno sentire il lamento su di te e grideranno amaramente ... si raderanno i capelli per te e vestiranno di sacco; a te piangeranno nell'amarezza dell'anima con amaro cordoglio». Anche Ger 41, 5; 47, 5; 48, 37. Forse in questo senso anche At 18, 18: «Paolo [...] a Cenchrea si era fatto tagliare i capelli a causa di un voto che aveva fatto».

2 IL CONTESTO STORICO - CULTURALE

2.1 LA COLLOCAZIONE ORIGINARIA DELL'OPERA

La provenienza di questo nostro quadro risulta ignota. Si cercherà qui di dimostrare che probabilmente l'opera, come suggerisce il tema in essa rappresentato, è nata nell'ambito del complesso ospedaliero - religioso annesso alla chiesa di Santa Maria Maddalena in Bergamo.

Questo luogo, è infatti, molto vicino a quello dove attualmente l'opera si trova almeno fin dal 1909²¹; qui sono giunte altre opere provenienti dalla stessa chiesa, dopo le soppressioni napoleoniche. Entrambi i complessi si trovano nel territorio della parrocchia di Sant'Alessandro in Colonna, molto vicini alla chiesa prepositurale, nel borgo detto tradizionalmente "di San Leonardo". Tale nome ha origine dal titolo di un'altra chiesa poco distante, in fondo alla Via Sant'Alessandro, che dalla Piazza Pontida sale fino alla porta San Giacomo, una delle quattro aperte nelle mura venete che cingono la città alta.

Della proprietà immobiliare dello stesso ente ecclesiastico dei Preti del Sacro Cuore fanno parte il caseggiato, in cui si trova attualmente la *Cena* in questione e la chiesa di San Giuseppe, nel cui coro è collocata una pala d'altare di Francesco Polazzo, datata 1712.

Proprio quest'ultima ci permette di ricostruire la collocazione originaria della nostra tela. Essa raffigura Santa Maria Maddalena insieme a San Giovanni Battista infante e a Sant'Antonio di Padova, in venerazione della Vergine col Bambino (fig. 7)²²; tale opera fu in un oratorio (usato, fino al XVIII secolo, dai Disciplini bianchi) dove la vide nel 1775 Andrea Pasta²³, che la descrisse nel suo testo sui dipinti di Bergamo e che la attribuì a un autore morto solo due decenni

²¹ Anno della fondazione della comunità e costruzione della casa dei Preti del Sacro Cuore da parte del Vescovo Giacomo Maria Radini Tedeschi.

²² Cf. L. DE ROSSI, *Francesco Polazzo*, pp.150-153.

²³ Andrea Pasta (Bergamo, 1706 - 1782) fu medico, ricercatore e insegnante di medicina, noto in tutta Europa per le sue scoperte. Personaggio dalla spiccata religiosità, pur avendo studiato a Padova e collaborato con molte università, non abbandonò mai Bergamo, dove fu medico presso il tribunale della sanità e priore del collegio dei nobili fisici. La sua propensione allo studio lo portò ad appassionarsi anche di arte.

prima. Nella descrizione delle tele presenti nello stesso oratorio²⁴: «Spicca fra gli altri all'Altare una ben intesa e ben colorita produzione del Polazzi nella Vergine in alto col bambino in braccio, e con corteggio di Angeli, e sotto a destra la Maddalena, e a sinistra S. Antonio di Padova», il Pasta indica anche un dipinto che egli descrive sommariamente così: «Il diriconto, dove la Maddalena unge i piedi al Redentore, seduto a mensa col Fariseo» e continua dando la propria idea sull'attribuzione: «è opera studiata e finita delle migliori del Carobbio».



7 - F. POLAZZO, *Madonna in gloria con i santi Maria Maddalena, Giovanni Battista e Antonio di Padova*, 1712, Coro della Chiesa di san Giuseppe, Bergamo.

²⁴ A. PASTA, *Le pitture notabili di Bergamo*, p. 77.

Descrive un'immagine, che può benissimo essere quella dipinta nel nostro quadro; è posta quindi di fronte alla pala d'altare di Francesco Polazzo. È all'epoca nell'*Oratorio de' Disciplini della Maddalena* attiguo alla chiesa principale del complesso dell'ospedale. Non ci riporta le dimensioni, né la tecnica esecutiva.

Da quel che scrive l'erudito bergamasco risulta che l'opera era collocata in controfacciata sopra il luogo dove probabilmente vi era la porta principale. Il formato, in cui la larghezza prevale sull'altezza (cm 421 x 96), così come l'ambientazione della scena farebbero pensare a un'opera realizzata per un refettorio di comunità, così come è nell'attuale collocazione. Anche la posizione in controfacciata, segnalata dal Pasta, parrebbe comunque plausibile, a causa delle dimensioni e del tema indirettamente eucaristico²⁵.

In tale posizione il dipinto era visibile soprattutto e, di fatto, quasi esclusivamente a chi stava sull'altare. Il messaggio veicolato dall'opera potrebbe essere rivolto al sacerdote celebrante e agli altri eventuali ministri dell'altare o usato come ultimo messaggio a chi esce dalla chiesa dopo le celebrazioni. Nei secoli successivi, a partire dalla metà del XVII secolo, si attuerà spesso questo uso. Così è con *La caduta della Manna* o *Il Serpente di bronzo* e con la rappresentazione di Cristo che caccia i cambiavalute dal Tempio con la frusta (cf. Mt 21, 12-13; Mc 11, 15-17; Lc 19, 45-46; Gv 2, 14-19)²⁶ poste sopra la porta

²⁵ Nella scena rappresentata la donna si prende cura del corpo di Cristo e il *Corpo di Cristo* è per la comunità cristiana l'Eucaristia, che è oggetto di latria da parte dei fedeli.

²⁶ Col tema *Gesù Cristo caccia i mercanti dal Tempio* nella Diocesi di Bergamo si trovano, situate sulla controfacciata della chiesa, le seguenti opere:

- G. A. ORELLI, sec. XVIII, parrocchiale di S. Pietro in Scanzorosciate, dipinto murale;
- Ambito lombardo, sec. XVII, parrocchiale di S. Giovanni Battista in Malpaga, dipinto;
- F. CAPELLA, sec. XVIII, parrocchiale dei SS. Nazario e Celso in Urganò, dipinto;
- L. QUERENA, 1839, parrocchiale di S. Giorgio Martire in Treviolo, dipinto;
- F. FERRARIO, 1760, parrocchiale di S. Vittore Martire in Bottanuco, dipinto;
- Ambito bergamasco, sec. XVIII, B. V. Annunziata a Cabanetti di Bonate Sopra, dipinto murale;
- G. MANZONI, sec. XIX, parrocchiale di S. Antonio Abate in Berbenno, dipinto;
- ZANCHI, sec. XVII-XVIII, parrocchiale dell'Annunziata in Ascensione di Costa Serina, dipinto;
- G. CAVALLERI, 1890, parrocchiale di S. Bartolomeo in Cornalta di Bracca, dipinto murale;
- P. MORO, 1786, parrocchiale di S. Maria Assunta in Solto Collina, dipinto;
- G. B. EPIS, 1867, parrocchiale di S. Maria Immacolata della Grazie in Bergamo, dipinto murale;
- Ambito bergamasco, sec. XVIII, parrocchiale di Tutti i Santi in Rovetta, dipinto;
- E. VOLONTERIO, 1938, parrocchiale di S. Maria Ass.ta in Grumello de' Zanchi di Zogno, dipinto;
- Ambito lombardo, sec. XVIII, parrocchiale di S. Martino in Adrara San Martino, dipinto murale;
- Ambito lombardo-veneto, sec. XVI-XVII, S. Maria nei Gafforelli in Foresto Sparso, dipinto;
- Ambito bergamasco, sec. XVIII, parrocchiale di S. Colombano in Parzanica, dipinto murale;

principale d'ingresso. Ancor oggi la "Cacciata" resta posta proprio in controfacciata in ben diciotto chiese bergamasche. Evidentemente era un invito rivolto ai ministri del culto perché riflettessero sul rischio di diventare mercanti del sacro e si impegnassero, invece, a farsi servitori fedeli e veri intercessori come l'antico patriarca Mosè. La nostra tela trasmette, come vedremo, messaggi pure indirizzabili al clero.

Si può infine ipotizzare una iniziale collocazione non specificatamente sacra in un refettorio, dato il contesto conviviale dell'unzione, e successivamente la sua introduzione nell'oratorio.

Il luogo ove si trovava l'opera secondo questa testimonianza non esiste più: infatti del complesso dei Disciplini della Maddalena resta solo la chiesa principale; le adiacenze, compreso l'oratorio descritto dal Pasta dietro o sopra l'abside, sono state abbattute e sostituite da cortili e altri edifici novecenteschi. Al posto del fabbricato, dove era ubicato l'oratorio in questione, è stato ricavato un cortile, che ora fa parte dei nuovi edifici ospitanti una sezione del Tribunale di Bergamo.

2.2 *STORIA DEL "PIO LUOGO DELLA MADDALENA" IN BERGAMO*

I Disciplini Bianchi, dal XIV al XVIII secolo, ebbero nella chiesa della Maddalena la sede centrale della propria confraternita per il territorio bergamasco e gestirono accanto ad essa un luogo di ricovero per ammalati, in particolare malati di mente. Nei documenti che lo riguardano, dispersi in vari archivi²⁷, questo complesso religioso e ospedaliero insieme è spesso denominato "Consorzio dei Disciplini del Pio Luogo della Maddalena".

- G. POLONI, 1905, parrocchiale di S. Michele in Arcene, dipinto murale;

- L. QUERENA, 1813, parrocchiale di S. Maria Assunta e S. Giovanni Battista in Clusone, dipinto.

²⁷ APLMBg e "Archivio Comunale del Novecento" presso la BCBg; Archivio Comunale di Bergamo; APSCBg; ASBg; ASMi; "Archivio storico dei restauratori italiani" dell'Associazione Giovanni Secco Suardo di Lurano; ASDBg.

I confratelli, oltre l'accoglienza specifica ai malati psichici effettuata nella sede centrale, agivano nei distaccamenti a livello parrocchiale distribuendo elemosine e dedicandosi alle opere di misericordia corporale²⁸.

I Disciplinati o Disciplini, che dall'undicesimo secolo si diffusero presto in tutta Italia ed in gran parte dell'Europa, oltre che praticare la loro forma di penitenza, attraverso la flagellazione con una sferza detta "disciplina"²⁹ si dedicavano intensamente ad esercizi di pietà e di carità: facendo elemosine, visitando i carcerati, accompagnando i defunti alla sepoltura e soprattutto assistendo gli infermi. La loro opera negli ospedali da loro stessi fondati e diretti ebbe considerevole importanza per la gestione della salute pubblica nei secoli XIV e XV. Nei momenti celebrativi i membri vestivano un saio di lana di colore naturale con lungo cappuccio con solo due fessure per vedere, cinto da un cordone da cui pendeva il flagello o un piccolo teschio.

Le confraternite di "Disciplini" altrimenti detti "Battenti" o "Battuti" erano probabilmente presenti in Bergamo già dal secolo XIII³⁰; secondo il Marenzi già nel 1264 fu loro assegnata la piccola chiesa di Santa Maria Maddalena dal Capitolo di Sant'Alessandro, cui era stata attribuita dal papa Lucio II nel 1144. Nel 1317 il papa Giovanni XXII scrisse ai Battenti un breve per confermarne privilegi e indulgenze concessi in passato³¹.

Nel 1336 le diverse confraternite dei Disciplini presenti nella diocesi vennero riunite in un'unica organizzazione che fu approvata dal vescovo Cipriano degli Alessandri. Il Vescovo, stando a ciò che riporta il Calvi³², per essa consacrò in Borgo San Leonardo, accanto alla parrocchiale di Sant'Alessandro in Colonna, dentro le mura medioevali, una chiesa ricostruita dopo la demolizione della precedente del 1264; in tale occasione concesse indulgenze a chi avrebbe aiutato la confraternita nelle sue necessità.

²⁸ Dar da mangiare agli affamati, dar da bere agli assetati, vestire gli ignudi, alloggiare i pellegrini, visitare gli infermi, visitare i carcerati, seppellire i morti.

²⁹ Nel secolo XI, su spinta di San Pier Damiani, si diffuse nei monasteri la pratica della flagellazione con la sferza detta "disciplina". Fu però a Perugia nel 1260 che si costituì la prima compagnia dei "Disciplinati di Cristo", impegnati a far penitenza su esortazione dell'eremita Ranieri Fasani.

³⁰ C. MARENZI, *Guida di Bergamo*, p. 104: «La confraternita dei Disciplini, chiamati anche Battenti, ebbe in Bergamo i suoi principi l'anno 1236 e si unì nella chiesa di S. Lorenzino».

³¹ C. AGAZZI, *Una gloriosa confraternita bergamasca* p. 20.

³² D. CALVI, *Effemeride sagro profana*, vol. II, p.465.

In quegli anni ci fu in città la predicazione del domenicano Venturino da Bergamo, che probabilmente incoraggiò la spiritualità penitenziale³³.

Tra il 1342 e il 1344 la rinnovata vitalità data dalla fusione delle diverse confraternite si espresse nel completamento della nuova chiesa³⁴. In quei primi anni si intensificarono le opere caritative e fu creato nel 1352 lo Spedale di Santa Maria Maddalena, accolto in un edificio annesso alla chiesa, «per dare ivi ricovero ai poveri, infelici, infermi, mentecatti o invalidi ... Nei primi tempi si dava anche alloggio ai pellegrini che fossero passati di là»³⁵.

Già nel 1363 la chiesa fu demolita e ricostruita più grande, così com'è ancor'oggi³⁶. Sorsero contrasti tra la Confraternita e il clero della parrocchia, ma tutti i vescovi di Bergamo diedero sostegno negli anni allo Spedale e la questione fu risolta nel 1383 dal vescovo Branchino che sottopose l'opera alla potestà dei parroci.

La federazione era governata da un Ministro Generale eletto annualmente dai capi delle singole confraternite dette anche Scuole, assistito da un Consiglio e da un Canevaro. Secondo il medesimo schema era gestita ogni Scuola particolare, ma sempre in dipendenza dalle direttive centrali.

Gli appartenenti alla confraternita erano uomini e donne che avevano gli obblighi comuni dei fedeli laici e inoltre dovevano recitare quotidianamente dieci *Pater* e dieci *Ave Maria*³⁷, confessarsi almeno cinque volte l'anno, comunicarsi a Natale oltre che a Pasqua e fare digiuno in ulteriori giorni stabiliti. Gli statuti indicavano le intenzioni per le quali dovevano essere recitate le orazioni: la fede,

³³ Il Beato Venturino da Bergamo, o Venturinus de Lemen (Bergamo, 9 aprile 1304 - Smirne, 28 marzo 1346), al secolo Venturino de Apibus, nacque da Lorenzo degli Artifoni di Almenno (che mutò il cognome in de Apibus). Fra i suoi fratelli Jacopo Domenico, Pierina e Caterina; il primo fu in rapporti di amicizia col Petrarca e di Caterina si sa che entrò nel convento di Santa Marta fondato a Bergamo dallo stesso Venturino attorno al 1334.

Venturino indossò a quattordici anni il saio domenicano a Bergamo nel convento di Santo Stefano e completò gli studi a Genova dove fu ordinato sacerdote. Fu un teologo e predicatore che si caratterizzava per la veemenza delle proprie parole a difesa della pace in un periodo storico sconvolto dalle lotte fra i Guelfi e i Ghibellini.

³⁴ D. CALVI, *idem*.

³⁵ A. G. RONCALLI, *La "Misericordia Maggiore"*, p. 83.

³⁶ D. CALVI, *op. cit.*, vol. I, p.320.

³⁷ G. TAMMI, *Lo Statuto dei disciplini di santa Maria Maddalena*, p. 262: «E sia obligata a dire omnia di almanco X pater noster e ave maria per li vivi e per li morti de la dita congregatione a reverentia de li X comandamenti de Dio».

la Chiesa, il Santo Sepolcro, la città di Bergamo, i pellegrini, i benefattori, i confratelli, i persecutori e i malfattori; il Ministro poteva aggiungerne di particolari.

Gli uomini vivevano anche quello che era l'esercizio specifico di appartenenza, la flagellazione o Disciplina, nelle domeniche e feste eccetto Natale, Ascensione e Pentecoste, nei venerdì di Quaresima, il giovedì, venerdì e sabato della Settimana Santa. Questa forma di penitenza doveva essere vissuta come preghiera all'interno di un rito, celebrato insieme, nell'oratorio della propria Scuola particolare o nella chiesa parrocchiale alla presenza dei soli confratelli; senza queste condizioni l'esercizio della disciplina non poteva essere fatto, ciò per evitare scandali o abusi³⁸. I disciplini dovevano essere uomini di pace e astenersi dal partecipare a qualsiasi fazione.

Nel 1399 giunsero in città i disciplini "Bianchi" con la propria forma di devozione data da nove giorni di processioni, effettuate da un paese all'altro, per suscitare in ogni località un nuovo gruppo di penitenti. I Bianchi, provenienti dalla Francia, a differenza dei flagellanti, erano guidati da sacerdoti, diocesani o regolari. La loro azione era volta a far esprimere nella penitenza le aspirazioni religiose del popolo. Modalità simili erano comunque già presenti nella diocesi di Bergamo. Non vi erano flagellazioni e i partecipanti erano più composti, incappucciati e vestiti con abiti bianchi, seppur con un'apertura sulla schiena a ricordo dell'antica forma penitenziale (fig. 8-9). I raduni coinvolgevano migliaia di persone e si chiudevano con la Confessione sacramentale e la Santa Messa predicata sul tema della pace. Uno degli animatori più coinvolgenti fu un certo padre domenicano Oprandino da Cene³⁹.

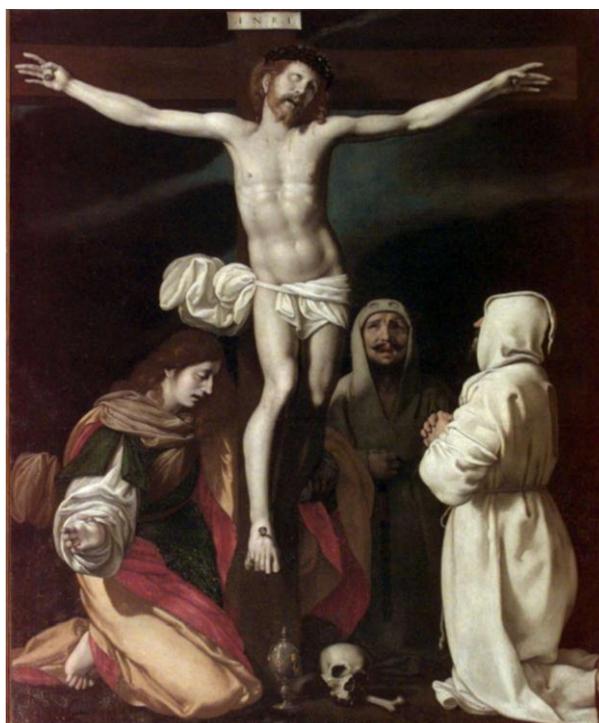
Una componente comprimaria nella vita delle confraternite, oltre alla penitenza, era l'acquisto delle indulgenze. A partire dal primo giubileo, indetto nel 1300 dal papa Bonifacio VIII, ci fu un aumento esponenziale della richiesta di indulgenze. Resa privata la pratica penitenziale, i Disciplini della Maddalena si dedicarono all'amministrazione delle indulgenze largite e lucrabili, concesse per privilegio da vescovi e papi ai membri della confraternita.

³⁸ A. PESENTI, *La Signoria viscontea*, in *Diocesi di Bergamo*, p.135.

³⁹ G. RONCHETTI, *Memorie storiche*, vol. V, p. 222.



8 - G. P. CAVAGNA, *Disciplini bianchi in adorazione della Trinità*, c. 1590-1592, Museo d'Arte Sacra San Martino, Alzano Lombardo.



9 - C. CERESA, *Cristo in croce con santa Maria Maddalena e due disciplini*, 1641, Chiesa Parrocchiale di San Michele, Mapello.

Nel 1428 la Confraternità si affrancò ottenendo l'esonazione dalla potestà episcopale e nel 1458 evitò l'accorpamento toccato ad altre istituzioni ospedaliere che confluirono nel nuovo complesso di San Marco.

Degno di nota è il fatto che l'ospedale della Maddalena fu il primo luogo, nella diocesi di Bergamo, dove San Girolamo Emiliani (o Miani) nel secolo XVI raccolse fanciulli abbandonati e donne traviate. Qui, inoltre, raccolse una confraternita di devoti che chiamò Compagnia dei servi dei Poveri. Quest'ultima fu approvata dal Vescovo Pietro Lippomano⁴⁰ nel 1538 e da papa Pio V nel 1568, divenendo la Congregazione dei Chierici Regolari di San Girolamo in Somasca, dal nome della località dove il santo si trasferì e dove morì nel 1537 assistendo gli appestati.

Il nobile veneziano Girolamo Emiliani aveva promosso iniziative caritative a Venezia, Padova, Vicenza, Verona e Brescia; era stato chiamato a Bergamo nel 1532 dal concittadino vescovo Lippomano che l'anno seguente esortò i fedeli ad aiutare l'opera del nobile ex militare veneziano.

Nel 1614 i Chierici Somaschi lasciarono l'ospedale di Santa Maria Maddalena per trasferirsi presso la non lontana chiesa di San Leonardo, che dà nome al Borgo.

Soprattutto nelle parrocchie più grandi della diocesi si trovavano i gruppi dei Disciplini che hanno lasciato luoghi decorati da opere a ricordare la propria devozione. Un esempio su tutti è quello di Clusone, il più noto, in cui di fronte alla chiesa arcipresbiterale plebana si trova l'oratorio dei Disciplini (cf. più avanti a p. 38). All'interno di questo luogo si trova un ciclo di affreschi sulla Passione di Cristo e all'esterno l'imponente affresco del 1485 dipinto dal pittore clusonese

⁴⁰ Pietro Lippomano (1505-1548?) fu vescovo di Bergamo dal 1517 al 1544, "ereditando" la sede episcopale dallo zio Nicolò. Il suo ministero episcopale a Bergamo, che cominciò effettivamente solo nel 1520, fu anticipatore delle istanze del Concilio di Trento: fece infatti tre visite pastorali, si impegnò per conciliare i due capitoli cattedrali presenti in città, vigilò perché nella sua diocesi non entrasse alcun seme di eresia luterana, favorendo a tale scopo una intensa predicazione. Oltre a Girolamo Miani, accolse in città nel 1535 i frati Cappuccini, che tanta parte avrebbero avuto nella vita diocesana seguente. Pur esercitando seriamente l'ufficio episcopale, al contempo si comportò secondo il malcostume dell'epoca riguardo a benefici e attribuzioni di uffici ecclesiastici, tanto che ottenne di far nominare come proprio coadiutore il nipote Luigi che, dopo Pietro Bembo e Vittore Soranzo, gli sarebbe succeduto alla guida della diocesi orobica (1558-1559), dopo essergli già succeduto a Verona. Fu poi nominato appunto alla sede di Verona, dove non mise piede, e infine nunzio in Scozia dove morì quasi subito.

Giacomo Borlone de Buschis, che riunisce il *Trionfo della morte* e la *Danza macabra*.

All'epoca di San Carlo Borromeo l'istituzione della Maddalena con il suo ospedale è ancora vitale con settanta scuole federate, di cui cinquanta fedeli allo statuto ed impegnate, oltre che nella disciplina, nell'esercizio di attività caritative. Il Borromeo diede nuove regole volte a incrementare la pratica sacramentale e a rendere più presente nella loro gestione il clero parrocchiale⁴¹. Infatti i disciplini si fecero promotori di iniziative nelle singole parrocchie divenendo, anche in quest'epoca, mecenati di opere d'arte. Furono anche committenti della bottega degli scultori bergamaschi Fantoni in diverse chiese della diocesi⁴².

Nel 1735 si arrivò nella diocesi a 103 gruppi parrocchiali, che persero pian piano la caratterizzazione penitenziale a favore di quella caritativa e di quella liturgica: organizzavano le funzioni della Settimana Santa nelle diverse parrocchie.

All'inizio del XIX secolo l'ospedale accoglieva 140 persone tra "fatui e imbecilli". I ricoverati, che fossero in buone condizioni di salute, venivano applicati a lavori di tessitura, i più "stupidi" polverizzavano con mazze i mattoni rossi per il cemento usato nei condotti d'acqua⁴³.

Ma la confraternita fu soppressa dai decreti napoleonici; nel 1807 il nuovo governo si assunse il compito di provvedere per legge ai poveri malati di mente e con la confraternita fu chiuso l'ospedale che già nel 1808 passò sotto la protezione della Congregazione di Carità⁴⁴. I beni furono trasferiti nel 1812, insieme ai degenti anziani, presso il complesso di origine francescana delle Grazie (oggi chiesa tardo ottocentesca di Santa Maria delle Grazie) dove furono uniti a quelli del Consorzio dei Carcerati, poco distante, lasciando alla Maddalena i malati di mente fino al 1832, quando furono portati all'ex monastero vallombrosano di Astino. Nel 1850 furono sloggiati anche gli orfanelli di San Martino ancora presenti dai tempi dell'Emiliani e cominciò la rovina degli edifici. Dopo il 1870 la

⁴¹ Cf. G. ZANCHI, *La religiosità popolare*, in *Diocesi di Bergamo*, p.208.

⁴² Ad esempio il Crocifisso snodabile per il Venerdì Santo a Vertova e i gruppi scultorei del *Compianto su Cristo morto* di Solto Collina e di Clusone.

⁴³ A. G. RONCALLI, *La "Misericordia Maggiore"*, p. 84.

⁴⁴ Idem.

chiesa fu chiusa e ridotta a maneggio della caserma alloggiata nell'antico ospedale (poi ridotto nelle dimensioni).

Nel 1908 fu adibita a palestra delle Scuole Tecniche, nel 1924 si dichiarò il vincolo a norma della Legge n. 364 del 1909 preservando il monumento dai ripetuti tentativi di demolizioni e rifacimenti, nel 1940 passò ad uso della scuola di Avviamento Professionale e Commerciale, poi Scuola Media fino al 1964. In seguito non più usata come palestra fu adibita occasionalmente a spazio espositivo

In fine nel 2009, terminato il restauro conservativo, è stata adibita dal Comune di Bergamo, che ne è l'attuale proprietario, a sala per conferenze ed esposizioni temporanee.

2.3 *LA CHIESA DI SANTA MARIA MADDALENA*

La chiesa, cuore del complesso architettonico del Pio Luogo della Maddalena è, in esso, l'edificio più antico (1264, 1336 e 1363) e l'unico ancora oggi esistente. Vi si accede dalla via Sant'Alessandro (che dal Borgo San Leonardo sale verso la "Città Alta"), attraverso uno stretto passaggio all'interno di un alto edificio seicentesco. Il portale d'ingresso, variamente datato dagli studiosi tra il XIV e il XV secolo, presenta stipiti strombati polilobati, in conci di pietra di colori e altezze diversi, terminanti con due angeli in pietra rannicciati che hanno le mani appoggiate alle ginocchia, sorreggenti l'architrave. Nella lunetta soprastante è stata scolpita ad altorilievo la figura di Santa Maria Maddalena (fig. 10), probabilmente opera di uno scultore locale della seconda metà del XV secolo, che si è servito di pietre di vari colori. Appena sotto il profilo a capanna della facciata si trova un rosone in pietra decorato nell'intradosso con piccole teste alate. Questa apertura è stata parzialmente demolita e tamponata nella parte inferiore per consentire l'apertura di una finestra rettangolare.

All'interno, la chiesa misura mq 470 ed è costituita da un'ampia navata (fig. 11), con tetto a capanna, che è linearmente ritmata da arconi traversi a sesto acuto, impostati su grossi pilastri, privi di base, ma con capitelli e mensole. Sulla grande parete di fondo si aprono le tre cappelle absidali, tra loro comunicanti, a pianta quadrangolare con copertura a crociera.



10 - Facciata della chiesa.



11 - Interno della chiesa durante i restauri.

Esse furono edificate col rifacimento del 1363 dal Vescovo Lanfranco che ne pose la prima pietra il 16 marzo; la cappella centrale è di dimensioni doppie rispetto alle altre. Sulle loro pareti sono visibili ampie tracce degli affreschi sovrappostisi nel corso dei secoli. L'ingegner Elia Fornoni, agli inizi del XX secolo, riferiva che la loro originaria dedicazione alla Natività, per quella di destra, e ai Santi Apostoli per la sinistra, fu modificata nel secolo XVII intitolandole nuovamente rispettivamente alle sante martiri Agata e Apollonia.

Le pareti subirono ripetute imbiancature dopo le pestilenze del 1346, del 1399 e del 1629/30 e quindi nuove decorazioni pittoriche. All'ultima epidemia seguì un intervento di decorazione a stucco, così come avvenne nella Basilica di Santa Maria Maggiore e nella chiesa monastica di Santa Grata⁴⁵ nella Città Alta. Va notato che, nella volta della cappella principale, la decorazione a stucco ha occultato gli elementi architettonici trecenteschi.

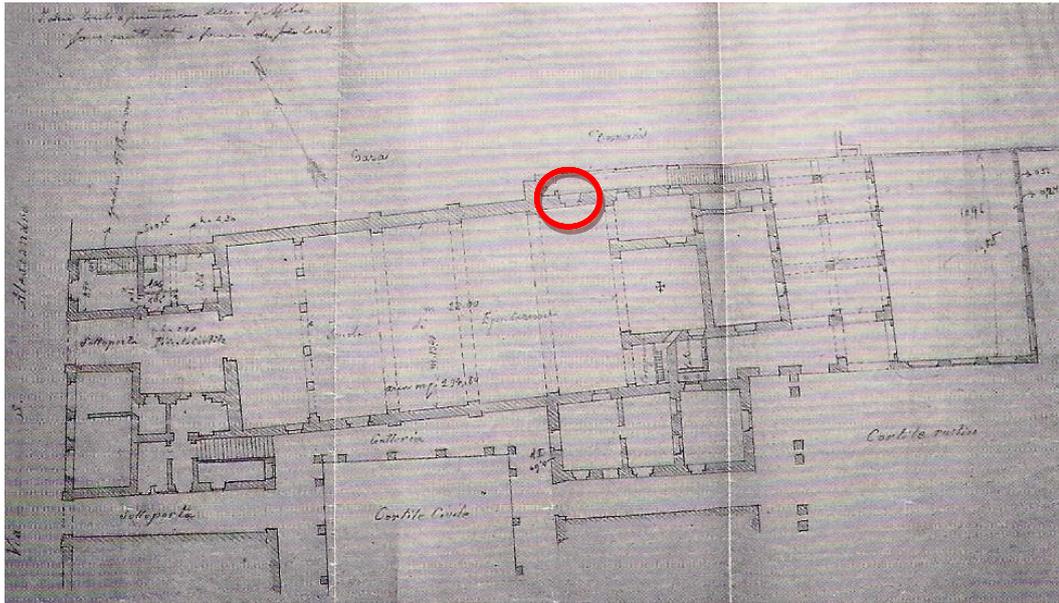
Le due cappelle laterali dovevano, in origine, avere le stesse dimensioni: mentre quella di destra è rimasta inalterata in quanto superiormente si sviluppa la torre campanaria, quella di sinistra ha subito uno sfondamento, come testimoniano l'arco a sesto ribassato di diversa altezza delle volte a crociera e il rilievo planimetrico. Inoltre, nella parete di fondo è visibile la porta d'ingresso che accedeva ai retrostanti locali della sacrestia sostituita dal cortile attualmente di pertinenza del Tribunale.

L'illuminazione è garantita dalle cinque finestre sulla parete destra e dalle due, più piccole, a sinistra.

Sempre lungo il lato settentrionale si trova una porta con stipiti di pietra, attualmente tamponata (figg. 11-13). Proprio questa apertura permetteva l'ascesa all'Oratorio superiore. Si può notare dalle planimetrie di Pierre Mortier su la *Ville de Bergame*⁴⁶, come essa immetta su un corridoio al termine del quale appare una scala che conduce al piano superiore (figg. 12-13 e 17).

⁴⁵ E. FORNONI, *La chiesa della Maddalena e i suoi dipinti*, in *L'eco di Bergamo* n.° 131 del 12-13 giugno 1909.

⁴⁶ Pubblicate in A. FUMAGALLI, *Le dieci Bergamo*, Lorenzelli-Bolis. Cf. L. P. BELLOCCHIO- L. DI BELLA, *La chiesa della Maddalena, Storia e intervento conservativo*, Grafica & Arte, Bergamo, 2009, p. 51.



12 - Rilievo dell'ex chiesa di S. Maria Maddalena, Scuola di equitazione (BCBg, Arc. Com. 900, cart.1134).



13 - M. Milesi, *Mezzati superiori al primo piano del fabbricato della Maddalena...*, BCBg, Arc. Com. 900, cart. 1134.

Nel 1576 la parete del presbiterio fu interamente affrescata con scene della vita della Maddalena a opera di Giovanni Battista Guarinoni d'Averara. Nel 1644, come detto sopra, per esigenze igieniche Andrea Borani ricoprì di calce le pareti

della chiesa, del refettorio e del dormitorio. Nello stesso anno furono eseguiti lavori di ampliamento dell'Oratorio superiore.

La chiesa iniziò così ad essere inglobata dagli edifici circostanti.

Nel 1775 (anno della visita di Andrea Pasta) si mise mano al rifacimento del cortile interno e della facciata verso la strada, su disegno dell'architetto Costantino Gallizioli.

2.3.1 Gli affreschi della chiesa

Sull'arco trionfale e nelle cappelle della chiesa della Maddalena sono presenti diverse decorazioni pittoriche. In seguito ai restauri delle superfici murarie interne, effettuati tra il 2006 e il 2008, sono riemersi ulteriori affreschi coperti negli ultimi secoli.

Il ciclo pittorico si può suddividere in grandi raggruppamenti, tra cui un nucleo più antico di un anonimo autore della seconda metà del secolo XIV, chiamato "Maestro dei Battuti Bianchi"; suo è il *Cristo Benedicente con sei santi e disciplini in adorazione* (fig. 15) sopra l'arco d'ingresso della cappella di destra, il gruppo di *San Paolo, San Pietro, Santa Maria Maddalena e la Madonna del Parto* sulla parete di fondo della stessa cappella.

Un ulteriore ciclo è quello con storie della Maddalena eseguito sulla parete sinistra dell'abside, ma strappato nel 1951 e posto all'Accademia Carrara e poi nel 1991 al Palazzo della Ragione: oggi nella chiesa resta leggibile la sinopia. Esso è opera di artista attivo in bergamasca tra la fine del secolo XIV e il primo decennio del XV, chiamato per questo Maestro della leggenda della Maddalena, notevole esponente della cultura tardogotica locale.

Gli affreschi più antichi risalenti al 1300 situati nell'abside e nelle cappelle hanno linguaggio popolare, ma bizantineggiante, con forte cromatismo, opera di anonimi pittori locali difficilmente collocabili in correnti definite.

Il terzo e più recente ciclo decorativo orna la parete dell'arco trionfale e fu realizzato nel 1576 da Giovanni Battista Guarinoni detto "d'Averara", che l'anno dopo decorò la cappella laterale destra di San Michele al Pozzo Bianco in Città Alta. Parte di quest'opera è andata perduta a causa dei restauri novecenteschi che hanno riportato alla luce gli affreschi precedenti, tra cui il Cristo benedicente.



14 - Affreschi del Guarinoni sull'arco trionfale, parte sinistra.



15 - Affreschi del Guarinoni, nel contesto architettonico e iconografico dell'arco trionfale, parte destra.

Quest'autore inserisce le storie della Patrona del Pio Luogo dentro un'illusionistica struttura architettonica, che segue lo schema strutturale delle cappelle sottostanti (fig. 14).

Quest'ultimo è anche quello che occupa la maggior parte della parete sopra gli archi del presbiterio e delle cappelle laterali. In esso il Guarinoni rappresenta la risurrezione di Lazzaro a sinistra, la Maddalena penitente fuori da una spelonca al centro e l'assistenza di Marta agli infermi a destra. Sono perciò rappresentati i tre fratelli amici del Signore, probabili protagonisti anche della nostra tela. Nel registro inferiore a sinistra, a livello dell'arcone centrale, sopra quello della cappella di sinistra, è raffigurata a *tromp l'oeil* una nicchia con una statua personificante la Fede. Accanto a quest'ultima è visibile un riquadro sottostante degli inizi del quattrocento che raffigura il Cristo di Passione, sotto il quale è scritto il testo di una lauda, intonata dai disciplini a suffragio dei defunti.

Oltre ai suddetti cicli vi sono molte immagini e lacerti di difficile collocazione, rappresentanti la santa patrona ripetuta in molti riquadri, altri santi, la Vergine del parto e, sul pilastro sinistro d'ingresso alle cappelle, l'ultima scoperta fatta con i recenti restauri, una Trinità rappresentata con tre identiche figure umane assise in trono.

Il ciclo centrale, quello più recente con tre scene dalla vita della Maddalena, di Marta e di Lazzaro, è di poco precedente al nostro quadro essendo datato al 1570.

Questi affreschi sono attribuiti dal Bartoli a Battista d'Averara, dal Pasta e poi dal Fornoni a Giovan Battista Baschenis d'Averara⁴⁷ e dal Tassi a Cristoforo Baschenis⁴⁸; il Locatelli li assegna a Battista Averara, così la Ottino.

Secondo Francesca Cortesi Bosco⁴⁹ i dipinti sono una delle prime opere di Giovan Battista Guarinoni d'Averara eseguite sotto l'influsso genovese di Luca Cambiaso e Giovanni Battista Castello. In particolare ciò risulta dal confronto con gli affreschi con storie di San Matteo nella omonima chiesa di Genova, dei quali è citata l'impostazione architettonica che incornicia le scene, così come l'assembramento delle figure e la loro concitazione. Tante sono le similitudini e le

⁴⁷ A. PASTA, *Le pitture notabili di Bergamo*, p. 76.

⁴⁸ F. M. TASSI, *Vite de' pittori scultori e architetti bergamaschi*, t. I, p. 185.

⁴⁹ Cfr. F. CORTESI BOSCO, *Giovan Battista Guarinoni d'Averara*, in "I Pittori Bergamaschi", pp. 104-105.

citazioni nella realizzazione delle figure che alla Cortesi Bosco fanno segnalare una stretta parentela con le pitture genovesi. Il Guarinoni però non è all'altezza del prototipo cambiasesco e del Castello, cui pure cerca di rifarsi.

Nel quadro centrale la Maddalena penitente è in piedi all'ingresso di una grotta, confortata da angeli musicanti che circondano in cielo l'Eterno Padre.

Il piccolo monte in cui si trova la grotta è circondato da un variegato paesaggio che dimostra una concezione non unitaria dello spazio. Così come le architetture si riducono ad arredo scenico.

Dalla mano dell'Eterno si svolge verso la santa un cartiglio che reca la citazione di Lc 10, 42: OPTIMAM PARTEM SIBI ELEGIT MARIA, «Maria si è scelta la parte migliore».

Buona parte delle rappresentazioni originali, a cura di Gian Battista Guarinoni da Averara, sono state strappate dai muri della chiesa già nel 1951.

Se vogliamo istituire una relazione tra queste opere e la nostra, che era, a quanto detto, collocata in un locale dietro di esse, troviamo innanzitutto vicinanza nell'epoca di esecuzione, cioè la seconda metà del secolo XVI per gli affreschi e un periodo tra la fine di questo e il successivo, per la tela della cena.

Così è molto simile la tendenza a riempire lo spazio con molte figure che partecipano o assistono alla scena principale.

Anche nel Guarinoni si nota una difficoltà nell'impaginazione architettonica che fa da contesto alle scene rappresentate.

L'autore del nostro quadro sembra però avere una mano più sicura nella realizzazione della figura umana, che, seppur abbozzata, ha migliori proporzioni e naturalezza di posture che non quelle presenti sia nei riquadri della Maddalena, che in quelli di San Michele al Pozzo Bianco e nelle storie di Amore e Psiche in Palazzo Morandi.

Se osserviamo la figura della Maddalena, notiamo nella nostra tela una descrizione della postura, dell'acconciatura e dell'abbigliamento vicine all'impostazione delle donne tipica di Paolo Veronese (cf. tavole XXIII-XXIV); diversa è invece la caratterizzazione del Guarinoni.

2.3.2 L'Oratorio superiore

In merito alla collocazione dell'oratorio sappiamo che, per maggior comodità e riservatezza, i Disciplini si «ritirarono nell'oratorio superiore che fu poi nell'anno 1644 ampliato per la metà, et ornato d'ogni intorno»⁵⁰. Abbandonarono così il precedente luogo di riunione corrispondente alla cappella di destra della chiesa, come richiesto dal Borromeo nella visita apostolica del 1575. Vi si accedeva «tosto una scala, per cui si sale al vago e spazioso Oratorio de' Disciplini della Maddalena. Egli è ornato di nobili pitture a olio e a fresco»⁵¹: è la stanza in questione con le opere di “Carobbio”, Polazzo e Capella⁵².

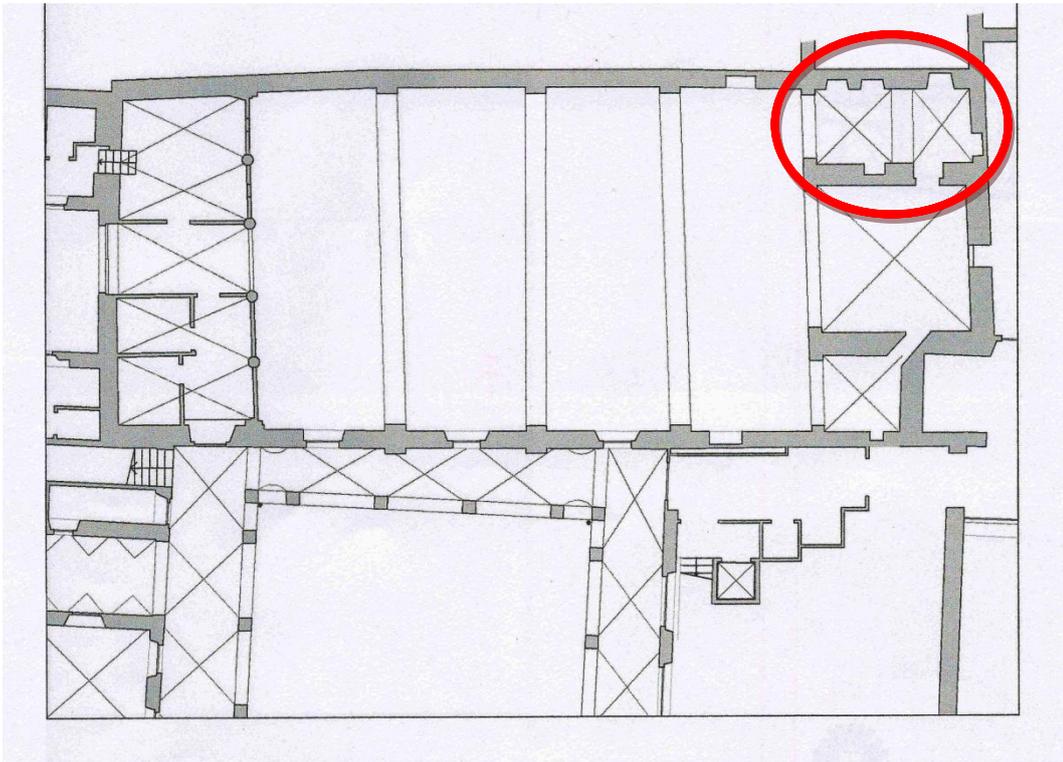
Questa camera era un luogo di culto al primo piano, come si vede dalle planimetrie (figg. 12 e 17); fino a che non fu demolito, infatti, c'era una scala che conduceva ad esso. Ancor'oggi è presente in chiesa, lungo la parete sinistra, un portale murato che dava accesso a tale scala. L'oratorio era situato perciò o sopra la cappella *in cornu evangelii* o sopra l'ambiente retrostante il vano del presbiterio. Che fosse sopra la cappella di sinistra o dietro l'abside, si affacciava comunque sul presbiterio con una finestra; tutt'oggi sono infatti visibili due finestre nella muratura della chiesa, una sul lato sinistro e una su quello di fondo del vano dell'altar maggiore.

Questo tipo di collocazione e uso di una stanza annessa alla chiesa principale è attualmente ancora visibile nell'Oratorio dei Disciplini di Clusone (cf. sopra a p. 28). Nell'edificio ora musealizzato, di fronte alla Chiesa arcipresbiterale plebana di Santa Maria Assunta e San Giovanni Battista al primo piano, si trova una cappella, dotata di altare in muratura, posta sopra due atri che introducono alla chiesa dei Disciplini. Anche in questo caso, sebbene dalla parte opposta al presbiterio, l'oratorio appartato superiore si affaccia alla chiesa con una finestra a livello del pavimento che permette di assistere alle celebrazioni in modo riservato. È lo stesso schema che si trovava nella sede centrale della Maddalena che stiamo considerando.

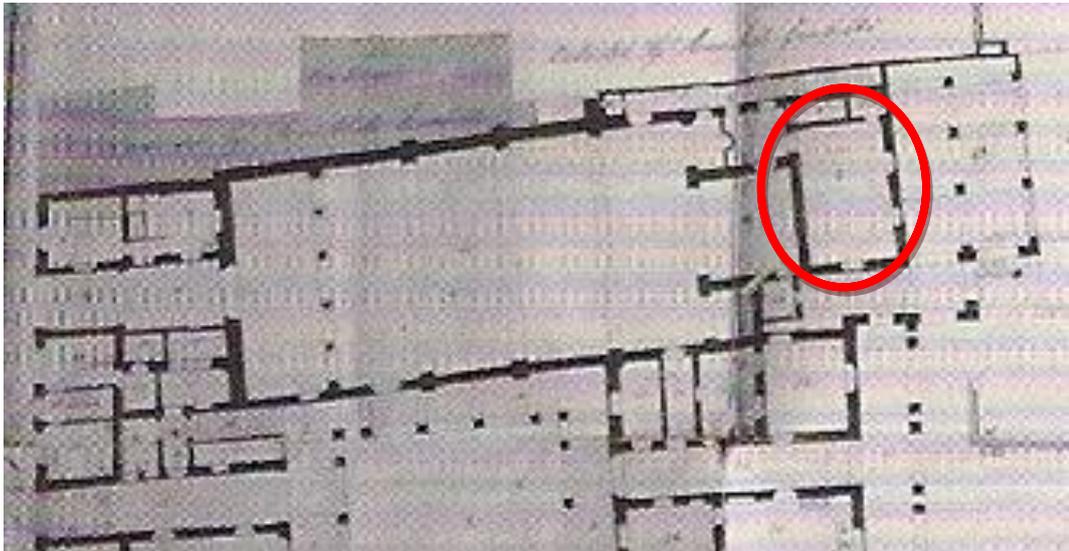
⁵⁰ Notizia dell'origine dei Disciplini del Gonfalone di santa Maria Maddalena, ms. 1703, in *Atti della visita pastorale del vescovo Ruzzini*, f. 301, 1703, ASDBg.

⁵¹ A. PASTA, op. cit., p. 77.

⁵² Idem: «I due laterali sono di *Francesco Capella*: nell'uno effigiò il Crocifisso con sotto la Maddalena, Sant'Apollonia, ed alcuni Disciplini; nell'altro la Vergine col Puttino, S. Giuseppe, S. Anna, ec.»



16 - Pianta della chiesa.



17 - M. MILESI, *Pianterreno del fabbricato della Maddalena...*, BCBg, Arc. Com. 900, cart. 1134.

Su questo in base ai disegni planimetrici degli spazi ancora esistenti e di quelli cambiati dalle demolizioni si possono fare le seguenti osservazioni: nel caso fosse sopra la cappella di sinistra le dimensioni del locale sarebbero state di circa mq 26 cioè m 6,5 x 4 (fig. 16), nell'altro caso molto più grandi, circa mq 78 (fig. 17). Pare più adeguato ad accogliere la nostra opera il secondo luogo, poiché la tela nel lato maggiore misura m 4,21 e a tutt'oggi si trova sul lato minore di una sala di m 10 x 6,5.

Quell'oratorio dei Battuti posto al piano superiore era il luogo proprio di ritrovo dei confratelli per la preghiera, dato che l'esercizio della disciplina, da quando cominciò ad essere usato il locale, dopo l'intervento di San Carlo Borromeo (1575), era probabilmente già in disuso.

Negli atti della visita pastorale del vescovo Ruzzini del 1703 è descritto il contenuto della cappella in questione, ma si citano genericamente quattro quadri ed altre sette tele sul presbiterio.

Anche negli inventari dei beni della chiesa e dell'oratorio della Maddalena⁵³ si trovano indicazioni, relative alla presenza di alcuni grandi quadri con scene della vita della Santa, ma anch'esse sono purtroppo molto generiche. Questi resoconti, scritti uno di seguito all'altro, per l'appunto elencano e descrivono tutti gli arredi, i paramenti, i lini liturgici, ma non descrivono in alcun modo, salvo poche eccezioni, le opere pittoriche.

L'inventario del 14 febbraio 1800 ripete le precedenti indicazioni. Troviamo tuttavia in esso una precisazione che attribuisce un titolo a tre opere, di cui una è detta *Cena di Gesù Cristo* (cf. la nota 52), subito dopo l'«Ancona dedicata alla B V S Mia Maddalena e S'Antonio» del Polazzo, che si trova ora, come detto sopra, in nuova collocazione nello stesso complesso abitativo della nostra opera.

⁵³ APSCBg, Faldone 10 A, fascicolo 3 b, *Inventari dei beni mobili e stabili che si trovano nella Confraternita dei Disciplini di santa Maria Maddalena:*

- 29 giugno 1693 «Cinque quadri di pittura [...] uno con S. M. Maddalena [...] Quadri grandi con diverse pitture della vita di S.ta M. Maddalena intorno all'Oratorio N° sei»;
- 27 Aprile 1699 idem;
- 28 Aprile 1706 idem;
- 14 Febbraio 1800 «N. 3 Quadri laterali uno di S'Anna l'altro del SS Crocefisso altro la Cena di Gesù Cristo».

2.4 IL PASSAGGIO ALL'ATTUALE COLLOCAZIONE

Nel 1798 il prevosto della parrocchia di Sant'Alessandro in Colonna Giovan Battista Locatelli Zuccàla annota nel proprio diario che «l'oratorio della Maddalena ch'era separato dalla chiesa grande dell'Ospitale dello stesso nome fu pure considerato di ragione della Confraternita dei Battenti e colpiti dal Decreto [di soppressione], ma poco ne conseguì il fisco, perché povero. L'oratorio fu lasciato aperto»⁵⁴. Riporta poi che il governo dell'ospedale fu affidato a un gruppetto di cittadini guidati da un Ministro, il quale manteneva perciò l'antico nome. Nel 1807 il viceré Napoleone Eugenio rinnovò il decreto di proibizione di tutte le confraternite e associazioni laicali ad eccezione di quelle del Santissimo Sacramento. Nel 1812, nonostante alcuni tentativi di resistenza, la confraternita cessò di esistere dopo quasi cinquecento anni di storia. Pochi anni dopo «l'ospitale una volta de' Fatui ed imbecilli detto della Maddalena» diviene «ora orfanatrofio de' poveri di S. Martino. V'è annesso anche un ritiro pei frenetici»⁵⁵. La chiesa fu riaperta: in essa e nei locali attigui restavano visibili gli affreschi e le tele descritti dal Pasta.

Come già osservato in precedenza, la grande tela era posta sul lato di fondo della chiesina dove i membri della confraternita nel XVII secolo si ritrovavano separatamente poiché la chiesa maggiore era a servizio dell'Ospedale e dei suoi ospiti.

Ora la tela si trova nel refettorio della Comunità dei Preti del Sacro Cuore dove fu collocata probabilmente dopo la costruzione della casa nel 1909, ma pervenne in questo luogo già nel 1815. Si hanno notizie a riguardo in ciò che asserisce uno dei primi membri della comunità, Monsignor Luigi Facchinetti⁵⁶, nelle *Memorie* scritte nel 1912, riguardanti la Chiesa di San Giuseppe. A pagina 7 del suo

⁵⁴ G. B. LOCATELLI ZUCCALA, *Memorie Storiche*.

⁵⁵ G. MAIRONI DA PONTE, *Dizionario odepotico*, p. 89.

⁵⁶ Uno dei primi Preti del Sacro Cuore, istituto diocesano che, succedendo al Collegio Apostolico, fu fondato dal vescovo di Bergamo Giacomo Maria Radini Tedeschi il 4 novembre 1909.

manoscritto afferma che il sacerdote Don Bernardo Caroli⁵⁷, cappellano dei Disciplini Bianchi alla Maddalena, vedendo le condizioni di abbandono in cui versava detta chiesa di San Giuseppe di proprietà di un certo Ermenegildo Dall'Ovo, decise di acquistarne la proprietà e di trasferirvi la confraternita dei Disciplini rimasta senza sede. Per ridare dignità alla chiesa il Caroli ricoprò gli arredi sacri, essendo andati persi gli originali con la soppressione da cui fu colpito il convento di cui faceva parte. I Disciplini inoltre portarono parte degli arredi della chiesa della Maddalena⁵⁸.

Il Facchinetti scrive che da quel luogo proviene innanzitutto la pala del Polazzo, la tela del Capella raffigurante l'Immacolata, ora posta come pala dell'unico altare laterale nella chiesa di San Giuseppe, così come la reliquia del dente di Sant'Apollonia custodito in un reliquiario a pisside del secolo XV esposto in una nicchia dedicata alla santa martire nella stessa chiesa⁵⁹.

Dell'opera di Polazzo riporta in nota che *era ancona d'altare dell'oratorio dei disciplini e «fu fatta fare da Casa Badalla da un Pittore Piatti (leggi Polassis) di Venezia e donato all'oratorio»*⁶⁰.

Non si sa da dove sia stata tratta l'informazione virgolettata riguardo alla committenza del dipinto di Polazzo e purtroppo nulla si dice per quella della Cena.

⁵⁷ Di lui e della sorella Lodovica (ex monaca cassinese del vicino soppresso Monastero di San Benedetto, che abitava in una casetta vicino alla chiesa) sono presenti i ritratti nella quadreria dei Preti del Sacro Cuore.

⁵⁸ Riguardo alla presenza di vari arredi provenienti dal Pio Luogo della Maddalena se ne può ricostruire la storia tramite i documenti presenti nell'archivio dei Preti del Sacro Cuore (faldoni 4, 10 e 10 A): la chiesa ed il caseggiato di S. Giuseppe furono di proprietà delle monache terziarie francescane, che li edificarono tra il 1647 ed il 1692. Colpito il convento dalla soppressione napoleonica il 10 maggio 1810 e sciolta la comunità il 4 settembre dello stesso anno, nel 1812 i beni furono venduti dallo stato ad Ermenegildo Dall'Ovo, il quale li rivendette a più riprese fino al 1832 al sacerdote Don Bernardo Caroli cominciando appunto dalla chiesa nel 1815. Alla di lui morte nel 1846 la proprietà passò ai nipoti eredi e titolari del *jus patronato* sulla chiesa, quindi nel 1870 venduta ai canonici Alessandro Pesenti Magazzeni e Luigi Brignoli, cappellani della stessa, infine nel 1888, ancora per vendita, da Maria Teresa Pesenti Magazzeni al canonico Giuseppe Facchinetti primo membro della comunità dei Preti del Sacro Cuore, fondata il 3 novembre 1909 e tuttora proprietaria della chiesa, del caseggiato e degli arredi contenuti.

⁵⁹ G. B. ANGELINI, *Per darti notizie del paese*, c. 47r, a. all'ottava terzina recita:

Si fan però le feste condecanti

Delle Sante Apollonia, e Maddalena.

S'onora d'Apollonia uno de i denti.

⁶⁰ APSCBg, fald. N. 4/30, p. 123.

Il Facchinetti continua: «*pare che anche il quadro della Cena sia pervenuto a noi dalla Maddalena*» e poi cita come provenienti dalla Congregazione altri arredi tra cui il reliquiario col dente di Sant'Apollonia a tutt'oggi visibile in chiesa e due quadri ovali: un *Ecce homo* e un *San Girolamo*, presenti fino a un recente passato nella casa dei Preti del Sacro Cuore.

Evidentemente Don Facchinetti scrive della nostra opera, già citata, come visto sopra, anche negli inventari del Pio Luogo.

3 IL PROBLEMA ICONOGRAFICO

3.1 IL TEMA SCELTO

Per quel che risulta dalle schede di catalogazione dei beni culturali mobili ecclesiastici della Diocesi di Bergamo il tema della cena in casa di Simone il Fariseo non è molto frequentato nell'iconografia locale. Nelle tavole I-XVI sono riprodotte opere a stampa, su tela e a fresco presenti nel territorio diocesano.



18 - Particolare, centro della scena.

Considerando la produzione artistica pittorica generale questo non è uno dei soggetti maggiormente visitati. Perché dunque è stato scelto un testo evangelico, rappresentato così poco frequentemente? Qual è precisamente la versione messa in scena? quella secondo Luca o quella secondo Giovanni?

Cerchiamo di rispondere a queste domande considerando il periodo storico in cui probabilmente fu eseguito il quadro.

Nella seconda metà del Cinquecento e più precisamente nel 1573 troviamo un'edizione veneziana dei *Sermoni sui santi per tutto l'anno* di Jacopo da Varagine: l'autore medioevale dedica alla nostra santa cinque prediche (186-190); nel primo sermone sottolinea il fatto che la Maddalena sia stata mal considerata da chi la conosceva. Come peccatrice fu disprezzata dal fariseo ospite di Gesù all'atto dell'unzione in casa sua (cf. Lc 7, 36-50). Come oziosa fu rimproverata

dalla “sorella” Marta (cf. Lc 10, 38-42); Giuda l’additò come sprecona di denari altrimenti utilizzabili per beneficenze verso i poveri (cf. Gv 12, 4-6). Infine gli altri discepoli l’accusarono di falsità per la sua testimonianza sulla risurrezione (cf. Lc 24,9-11)⁶¹. Nella quinta predica riflette dapprima sul fatto che la donna è guarita da Cristo medico⁶². Egli la liberò oltre che dai sette demoni, che l’avevano posseduta, soprattutto dalla condizione di peccato che segnava la sua esistenza. Poi l’autore domenicano si sofferma diffusamente sul gesto di accoglienza compiuto in casa del fariseo Simone che esprime in diversi modi la grande carità di questa donna, che ama «de oculis lachrymas emittendo, capillis pedes tergendo, pedes Christi osculando & unguenti eos unguendo»⁶³.

I malati di mente erano forse una categoria per molti versi assimilabile a certe caratteristiche di questa santa, condannati com’erano per la loro condizione psichica a una vita di emarginazione. Come lei, erano bisognosi d’amore e al contempo capaci di gesti privi di un calcolo interessato. Bene evidenzia questa problematica Gian Battista Angelini che nel 1720, descrivendo in rime l’atmosfera dell’ospedale della Maddalena, mostra implicitamente di comprendere la grande importanza del servizio svolto per la società dalla confraternita:

E questi son che senza sentimento
Per trastullo da noi sono derisi,
E ch’han fra santi infine il godimento.

Con que’ suoi semplicissimi sorrisi
Gli più saggi deridono del mondo
Se si vedranno un giorno in cielo assisi,

Mentre quei forse col saper profondo
L’alma salvare non avran saputo,
E questi sì col cuore semplice, e mondo.

⁶¹ Idem, p. 271 v.

⁶² Idem, p. 273 r.

⁶³ «Stillando lacrime dagli occhi, pulendo i piedi coi capelli, baciando i piedi di Cristo e ungendoli di unguento» in J. DE VORAGINE, *Sermones*, p. 265 v.

Or questo stuolo insipido, e gozzuto
L'ottantesimo numero sorpassa,
Ed è dal loco pio ben mantenuto.⁶⁴

Senz'altro la scelta di questo episodio evangelico, pur non essendo chiaramente distinguibili le varie versioni, è stata fatta per proporre un messaggio. In particolare è sottolineato il gesto della Maddalena, la patrona dell'Ospedale e del Pio Luogo, che pone sia un atto di penitenza e umiliazione di sé, che un rendimento di culto a Dio, così come un'opera di amore generoso verso il prossimo. Il gesto è disinteressato, infatti la donna "spreca" una sostanza preziosa, raccoglie il disprezzo degli astanti e si nasconde, senza voler pubblicizzare il fatto. È da segnalare che i trecento grammi di nardo sono valutati da Giuda per trecento denari, ovvero un valore equivalente a circa quindicimila euro odierni, cioè alla retribuzione annuale di un lavoratore⁶⁵.

A tal proposito è curioso e inquietante notare che l'Iscriota stesso "venderà" a suo tempo il proprio Maestro per un decimo soltanto di questa cifra usata per l'unzione dei suoi piedi.

La figura della peccatrice/Maria (fig. 18), identificata nella Maddalena, titolare del Pio Luogo, rappresenta in egual misura due aspetti: da un lato la fede in Cristo Redentore, a cui chiedere perdono, riparando con amore e penitenza per i propri peccati, dall'altro l'attenzione al prossimo, inteso come fratello indigente. Questi erano i due aspetti propri del *carisma* dei Disciplini di Bergamo e si concretizzavano nell'esercizio della penitenza e nell'amministrazione dell'ospedale per dementi poveri, categoria particolarmente fragile e bisognosa di cure.

La donna pone un'azione con significato spirituale, anticipatore della Pasqua e al contempo con un forte senso sociale, di riscatto per chi come lei era emarginato e disprezzato per la propria condizione. Va infine incontro a un bisogno affettivo di attenzione da parte del prossimo, in questo caso il Salvatore stesso. È un

⁶⁴ G. B. ANGELINI, op cit., c. 46v, b. Dalla nona alla dodicesima terzina.

⁶⁵ Spesso nel testo evangelico le cifre sono iperboliche per indicare l'infinita e inestimabile misura della grazia divina. Così ad esempio i 10.000 talenti nella parabola del servo debitore (Mt 18, 24) equivalenti a circa due miliardi e mezzo di euro.

bisogno di cura del corpo, ma soprattutto di accoglienza, di disponibilità all'ascolto.

Il messaggio è rivolto agli stessi associati, alla comunità dei Disciplini che ricordavano e rappresentavano solennemente il proprio carisma generale di espiazione penitenziale e in particolare - in questa sede - di assistenza ai malati.

A tutto ciò hanno evidentemente voluto associarsi le due persone che si sono fatte effigiare alle soglie di quell'episodio biblico (fig. 6).

Nella tela in esame l'indicazione del grembiule da parte della figura femminile in piedi sulla sinistra – che potrebbe essere una qualsiasi servente oppure Marta, a seconda delle letture – così come l'evidenza della grossa brocca portata dal giovane servitore all'estrema destra possono far ricordare il tema del servizio e della carità, alludendo alla Lavanda dei Piedi descritta nel vangelo di Giovanni (13, 1-20). Nel quarto vangelo infatti non è narrata l'istituzione dell'eucaristia e nemmeno una vera e propria ultima cena. Vi è invece da parte di Gesù un lungo discorso di addio sviluppato nei capitoli 13-17 che comprende il gesto della lavanda dei piedi per la quale Gesù, prima di versare acqua nel catino, si cinge di un grembiule, che diventa così simbolo nella tradizione cristiana dell'umile servizio verso i fratelli. Il Figlio di Dio dà l'esempio al discepolo che deve farsi ospitale fino al gesto tipico dei servi, i quali lavavano i piedi del padrone dopo un viaggio sulle strade polverose.

Come tipico del Cinquecento l'immagine pittorica fissa nella mente dei devoti la rappresentazione di persone ed eventi ascoltati nella predicazione o letti nei testi di meditazione: è qui un aiuto nell'orazione mentale per giungere a figurarsi la passione di Cristo. Il tema dell'unzione è, infatti, legato fortemente alla passione del Signore, in quanto ne è anticipatore: questo fatto accade subito prima dell'ingresso trionfale di Cristo in Gerusalemme e quindi della sua Passione e Morte. Perciò introduce alla meditazione dell'evento centrale della Salvezza.

Nella nostra rappresentazione non c'è il *topos* dell'Eucaristia, non c'è la distribuzione del pane eucaristico, anche se la tavolata e la disposizione delle

figure rimandano all'Ultima Cena⁶⁶. Quest'ultimo tema, a differenza del nostro, è tema assai più frequentato sul finire del XVI secolo per il fiorire delle scuole del Corpo di Cristo, a seguito della riscoperta centralità del Sacramento dell'Eucaristia nella vita della Chiesa. Questa fu riaffermata e incentivata nella liturgia, nella devozione e nell'arte da parte del Concilio tridentino. In particolar modo a Venezia si evidenzia questa proliferazione di immagini destinate a decorare le pareti delle aree presbiteriali e le cappelle delle confraternite.

Chi guarda l'opera senza troppa attenzione infatti pensa a quella cena di Cristo, la Cena per eccellenza, e non coglie la presenza, pur evidente, della donna nel caratteristico gesto dell'unzione dei piedi di Gesù. L'impostazione infatti è più tradizionale di quella fatta, ad esempio, dal Veronese nella *Cena in casa di Simone*, conservata alla pinacoteca di Brera e di ogni altra raffigurazione dell'unzione. Chi doveva vedere l'opera – i disciplini ai quali era destinata nell'oratorio superiore del Pio Luogo – sapeva bene di che cosa si trattasse, rappresentando essa il momento culmine della conversione della propria patrona, Santa Maria Maddalena.

Qui non c'è la complessità significativa che si ritrova nella cena in casa di Levi, dipinta per il refettorio del convento domenicano dei Santi Giovanni e Paolo da Paolo Veronese nel 1573, ora alle Gallerie dell'Accademia. Anche quell'opera viene ora identificata unanimemente, più propriamente, come una cena in casa del Fariseo; in occasione del processo, intentatogli per la presunta blasfemia della tela, lo stesso Calliari ne parla, come di «ultima cena in casa di Simone»⁶⁷. Non la casa di Levi/Matteo (cf. Mt 9, 9-13; Mc 2, 14-17; Lc 5, 27-32) dunque, ma, come sottolineato da Maria Elena Massimi⁶⁸, la dimora di un esponente della scuola farisaica di nome Simone.

La nostra cena quindi è più completa nel riferimento evangelico poiché riporta il fatto dell'unzione che in Veronese non appare. Non ha però tutta la complessità

⁶⁶ M. E. MASSIMI, *La cosiddetta Cena in casa di Levi di Paolo Veronese*, in Venezia Cinquecento, 27, XIV, Bulzoni Editore, Roma, 2004, p. 131.

⁶⁷ M. E. MASSIMI, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese*, p. 179 (Archivio di Stato di Venezia, Sant'Uffizio, busta 33).

⁶⁸ M. E. MASSIMI, *La regola e l'eccezione: le argomentazioni della "Cena in casa del fariseo" e le ragioni della committenza domenicana*, in Venezia Cinquecento, 29, XVI, Bulzoni Editore, Roma, 2005, p. 146.

simbolica che la Massimi scopre in quella riguardo alla contrapposizione tra antico e nuovo sacerdozio, tra purezza evangelica e irrigidimenti legalistici veterotestamentari. Veronese infatti costruisce un'iconografia occasionale a tavolino, per rispondere alla richiesta dei frati domenicani di un testo pittorico che ritraesse la conflittualità tra le due anime della vita religiosa in quegli anni di fine Cinquecento. L'anima conventuale e quella osservante evidenziavano il loro desiderio di scegliersi una guida che consideravano più adatta, più paterna facendo al contempo riflettere durante la refezione⁶⁹.

Si è sopra accennato come la donna che unge del nostro quadro è simile nell'aspetto e in particolare nell'acconciatura alle Maddalene veronesiane, che appaiono nelle molto affollate *Cene in casa di Simone* della Brera e della Galleria Sabauda a Torino (tavole XXIII e XXIV). Evidentemente il pittore ha presente le opere del Calliari e in particolare anche quella per il refettorio dei Santi Giovanni e Paolo.

Qui, però, la scena biblica dell'unzione non rimarca due diversi modi di pensare la chiesa o i due atteggiamenti del pastore d'anime a guida della comunità ecclesiale come in Veronese, piuttosto invece è scelta per evidenziare la sintesi tra diversi aspetti dell'essere disciplini e, prima ancora, discepoli di Cristo. Il brano evangelico è usato in questo caso per porre l'attenzione su di un'idea programmatica per la confraternita: vivere la propria fede non scindendo il culto dato a Cristo dall'ossequio riservato ai poveri.

3.2 LA COMPOSIZIONE DELLA SCENA

Osservando alcune opere di diversi autori e di varie epoche, che hanno lo stesso titolo o affrontano lo stesso tema, si possono trarre interessanti riflessioni.

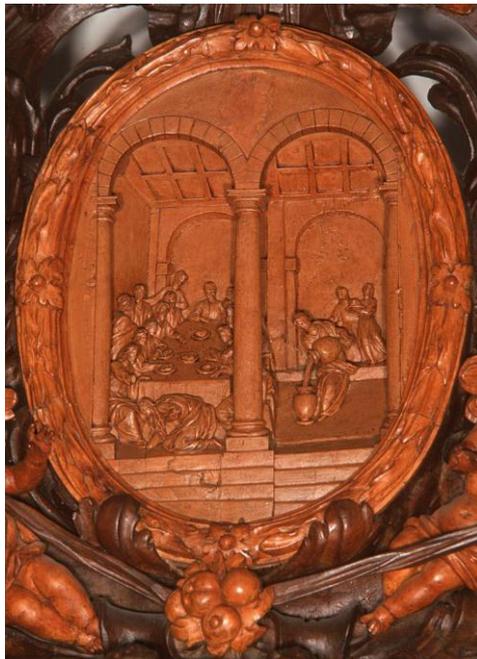
Innanzitutto la scena biblica dell'unzione è rappresentata in tutte le opere considerate secondo uno schema fisso: in casa di Simone durante la cena. Così, pur nella diversità di epoca, è resa visibile la descrizione fatta nel testo evangelico con un schema fisso, che ha di volta in volta piccole varianti interpretative da un'opera all'altra. Anche nelle produzioni artistiche presenti sul territorio

⁶⁹ M. E. MASSIMI, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese*, pp. 132-137.

bergamasco il tema è trattato secondo una precisa impostazione iconografica, siano esse pitture a fresco (fig. 19), tele, sculture (fig. 20) o stampe.



19 - Ambito lombardo-veneto, sec. XVII, Chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta e Santissimo Redentore, Curno.



20 - Bottega di A. Fantoni, *Cena in casa di Simone* 1690-1701, Chiesa parrocchiale di San Martino, Alzano Lombardo.

Il fatto biblico, pur non essendo rappresentato molto frequentemente, come detto, ha comunque un suo prototipo che è il seguente: attorno a un tavolo si svolge la cena cui partecipano Cristo e gli Apostoli con il Fariseo ospitante e la donna, colta nel gesto dell'unzione; a volte le persone si riducono ai soli Cristo, Simone e la donna con un apostolo o addirittura i soli servitori.

Generalmente il Cristo si trova seduto a un estremo della mensa, a volte davanti ad essa dalla parte del riguardante (figg. 19-21 e tavole I-XXXI), in certi casi persino con le spalle rivolte ad esso, come nella settecentesca stampa di P. A. KILIAN nella Chiesa parrocchiale dei Santi Marco e Martino a Ciserano (tavola XVI). Quest'ultima però rappresenta la versione matteaana (Mt 26, 6-13) in cui viene unto il capo del Signore e non i piedi.

In alcuni casi, come nell'ultimo descritto, Gesù è sdraiato su un triclinio così da rendere la rappresentazione più aderente alla realtà storica del fatto biblico, nella quale probabilmente doveva essere d'uso cenare alla maniera romana o più probabilmente sdraiati o accoccolati a terra; comportamento osservabile ancora oggi in certe popolazioni; così è pure nella tela seicentesca di autore ignoto nella chiesa prepositurale di Ardesio (tavola IV).

Tutto ciò si nota anche in opere più vicine alla nostra per quanto riguarda l'epoca, essendo realizzate nel Cinquecento o nel primo Seicento. Il modo di rappresentare la cena con l'unzione è sempre quello secondo la versione lucana, in casa di Simone ed è sempre il medesimo sopra descritto (tavole I-XXXI). Questa scelta è un accorgimento obbligato che permette di non far confondere detta cena con quella più nota della celebrazione della Pasqua nel cenacolo, cioè l'Ultima Cena, la Cena per antonomasia. Ad essa nella riflessione sui testi evangelici rimandano tutte le altre ed essa stessa è considerata anticipatrice di quella celeste.

Un esempio particolare, situato in territorio bergamasco, anche se molto più tardo del nostro dipinto, è la pala di Giovanni Raggi realizzata nel 1741 e collocata nel primo vano di sinistra nella chiesa parrocchiale di Verdellino, sopra il mobile confessionale (fig. 21). In questa rappresentazione il pittore compone la scena collocando in primo piano il Cristo, in posizione centrale, davanti alla mensa; egli ha accanto a se il presunto padrone di casa, al quale si sta rivolgendo;

ai piedi del Maestro, a sinistra, la Maddalena, che, china ad ungerli, lascia intravedere alcuni commensali dietro la tavola, intenti a commentare tra loro il suo gesto⁷⁰.

Da questo si conclude che tutti gli autori seguono, pur con qualche variazione, l'impostazione consueta, mostrando come il fatto biblico dell'unzione durante la cena in casa di Simone sia affrontato sempre con uno schema sostanzialmente invariato, per quanto riguarda la disposizione dei protagonisti.

La nostra opera invece è presentata, come abbiamo già osservato in precedenza, in modo totalmente diverso. L'artista utilizza appunto la tradizionale impostazione dell'Ultima Cena. Questa risale già ai primi secoli dell'era cristiana: il Maestro Gesù siede in posizione centrale, dietro una lunga mensa e, accanto a lui, a destra e a sinistra sono disposti frontalmente gli apostoli. In questo modo per l'appunto è rappresentata anche la cena nel nostro quadro, tanto che, ad una prima superficiale osservazione dal vivo, chiunque veda la tela pensa al momento più importante nel cenacolo con l'istituzione dell'Eucaristia. Il particolare della donna che unge è relegato nella parte bassa dell'immagine e rischia di non essere notato se non si considera attentamente l'opera.

Tuttavia questa impostazione permette, pur senza darle grande evidenza, di porre la Santa e il suo gesto al centro della rappresentazione, lasciando Gesù seduto dietro la tavola e non togliendo nemmeno a lui la centralità nella scena. Come si è appena osservato, questa particolare iconografia, usata qui per impaginare l'unzione, pare essere più unica che rara nel panorama pittorico e più in generale artistico (un rarissimo esempio della stessa impostazione si riscontra nella miniatura alla tavola XXXII); anche nelle opere di scultura, infatti, la composizione del tema trattato è impostata nello stesso modo (fig. 20 e tavola XXV).

⁷⁰ Nel quadro del Raggi si intravede, tra gli apostoli, una persona che molto ci ricorda quello che, nel nostro dipinto, dovrebbe essere Simone (o Lazzaro) l'Ospite e qui con il volto probabile dell'autore.



21 - G. RAGGI, *Cena in casa di Simone*, 1741, chiesa parrocchiale di Sant' Ambrogio, Verdellino.



22 - P. VERONESE, *Cena in casa di Levi*, 1573, Gallerie dell' Accademia, Venezia.

Come detto, così costruita la scena induce lo spettatore a pensare all'Ultima Cena. L'unicità di questa scelta fa pensare che essa non sia casuale, ma che l'autore o i committenti abbiano voluto legare i due avvenimenti biblici, rappresentandone uno, ma rammentando nel contempo l'altro.

Anche Paolo Veronese nel rappresentare l'unzione pone sempre il Cristo unto a lato e non al centro, per togliere immediatamente ogni possibilità di confusione con l'Ultima Cena. La grande tela delle Gallerie dell'Accademia, come la nostra, conduce al primo sguardo il riguardante alla figura del Cristo (fig. 22) che è posto al centro geometrico della raffigurazione⁷¹.

Rimanendo ancora al confronto con l'opera del Veronese, possiamo notare che le tre figure centrali di Pietro, Gesù e Giovanni sono simili nei due dipinti, con la differenza che nella nostra tela il Cristo si rivolge a Giuda seduto di fronte a se. Anche qui però non sta parlando, ma lo ha appena fatto o lo sta per fare. Anche qui si rivela fulcro solo apparente dell'immagine in cui invece si conduce lo spettatore a quello reale che sarà la Maddalena. Se in Veronese c'è un passaggio da Cristo a Giovanni per giungere a Pietro, prototipo dell'ecclesiastico modello, nella nostra Unzione si va da Cristo a Giuda per finire alla Maddalena.

Come accade per la Cena in casa di Levi di Veronese una rappresentazione riassume più avvenimenti biblici svoltisi a tavola in occasioni diverse.

Tornando a noi, entrambi i fatti della vita di Cristo, che in un certo senso sono condensati nell'opera in studio, evidenziano l'amore come *charitas* nelle due direzioni: da parte dell'uomo l'unzione, da parte di Dio stesso la cena, che anticipa e rende presente il Sacrificio della croce.

La rappresentazione dell'unzione è comunque tradizionalmente sempre resa, nelle diverse opere, secondo il testo lucano (Lc 7, 36-50) non citando invece il dialogo tra Cristo e Giuda Iscariota riguardo all'opportunità economica del gesto, descritto nel testo giovanneo (Gv 12, 1-11), che invece è visibile nel nostro quadro.

Possiamo concludere che la tela che stiamo considerando rappresenta l'unzione dei piedi molto probabilmente nella versione giovannea e per questo non è

⁷¹ M. E. MASSIMI, *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese*, p. 97.

evidenziato il fariseo. Tale testo non è visitato dai pittori perché, come notato sopra, sottolinea meno il tema dell'amore che cerca misericordia e più la polemica con Giuda sull'elemosina ai poveri.

La singolare modalità di impostazione della scena avalla il fatto che non si tratti della Cena in casa del Fariseo, realizzata sempre nel modo suddetto, ma appunto dell'Unzione di Betània, fatto biblico, come detto, non frequentato dagli artisti.

L'opera in esame costituisce quindi un *unicum* per due motivi: la composizione della scena e la scelta del testo biblico di Giovanni. Questo ha permesso all'autore di introdurre più temi teologici collegandoli tra loro.

C'è da aggiungere che la scena viene impaginata con un ulteriore espediente visivo (cf. l'*excursus* nell'allegato 1°): il pittore descrive la cena osservata da sotto un gradino. Questo fatto rialzandola la pone in un ambito di separazione rispetto allo spettatore sottolineandone il senso di sacralità.

Il fatto biblico descritto non è però fuori portata per chi guarda e medita la scena, infatti il servitore che sale introduce dalla nostra realtà a quella evangelica; quasi che anche noi seguendolo potessimo entrare nella sala del banchetto e avvicinarci al Maestro come la Maddalena. Così colui che sulla sinistra porta un piatto coperto pare dialogare con la probabile Marta che indica il grembiule.

Il Cristo, «che è venuto per servire e non per essere servito» (cf. Mc 10, 45), può essere imitato dai Disciplini solo rendendosi disponibili al servizio e praticando la virtù dell'umiltà.

3.3 GLI ELEMENTI ACCESSORI ALLA SCENA BIBLICA



23 - Particolare, gli alimenti e le stoviglie sulla tavola.

Il lungo tavolo che funge da mensa a Cristo e ai suoi apostoli è allestito con un tappeto orientale rosso a decorazioni geometriche più scure; esso non giunge fino a terra, ma se ne discosta di una decina di centimetri. È a sua volta coperto, come

di consueto in queste rappresentazioni, da una tovaglia bianca frangiata secondo la moda dell'epoca; è intessuta a disegnare piccoli rombi tra loro raccordati. Nella tovaglia la frangia è raccolta in ciuffi triangolari e sono evidenti le pieghe della stiratura. I convitati hanno a disposizione dei tovaglioli anch'essi frangiati che in molti casi tengono ben stretti in mano.

Il desco è imbandito con piatti di metallo, quattro brocche di vetro, di cui due non chiaramente visibili, ma intuibili dai riflessi luminosi; si vedono inoltre solo due calici di cristallo: uno davanti a Giacomo Maggiore e l'altro davanti al primo commensale dopo Giovanni. Le pietanze poste sui piatti sono poco definite, di color bruno, probabilmente pezzi di agnello o di qualche volatile (fig. 23).



24 - Particolare, muso e zampa destra del gatto sotto la sedia di un apostolo.

Un altro elemento accessorio, ma quasi sempre presente nelle raffigurazioni dell'Ultima Cena e a volte anche nelle Unzioni, è un gatto⁷². Appare anche nel nostro quadro parzialmente visibile, seminascosto sotto una sedia, con lo sguardo rivolto a noi (figg. 3 e 24). In genere, quando è insieme ad un cane con il quale si pone in contrasto, rappresenta il Male nemico del Bene e pronto alla lotta; altre volte indica più specificatamente Giuda il traditore, in quanto il felino uccide la sua preda dopo aver giocato con essa. Altre volte ancora, ed è il nostro caso, è segno di Cristo che cattura l'anima. Il gatto, di cui si scorge il muso e la bianca zampa destra, non si trova infatti sotto la sedia del Traditore, ma sotto quella dell'apostolo opposto a lui. Dobbiamo notare che nell'episodio dell'unzione di Betània il Maestro è colui che ha conquistato l'anima della peccatrice conducendola alla conversione.



25 - Tavolo e piattaja di sinistra.



26 - Tavolo e piattaja di destra.

⁷² Così come in certe Annunciazioni.

Agli estremi laterali della sala in cui si svolge il banchetto sono visibili, uno per parte, due tavoli di servizio presso i quali sono intenti dei servitori che maneggiano stoviglie con pietanze.

Sopra ognuno di essi ci sono delle piattaie addossate al muro o, meglio, si notano i piatti metallici ad esse appoggiati su file sovrapposte. È questa una presenza tipica delle cene cinquecentesche, evidentemente un modo per contestualizzare il fatto biblico in un ambiente di casa e renderlo più verosimilmente accostabile alla contemporaneità di coloro cui era indirizzato il quadro.

Il servo che a destra sale il gradino porta con la sinistra una grossa brocca metallica, elemento essenziale in ogni banchetto per lavare le mani e perciò simbolo di purificazione spirituale. È anche, come si è detto sopra, emblema del servizio esemplare proposto da Cristo.



27- Particolare, sedia di sinistra.



28 - Particolare, le due sedie di destra.

Le tre sedie che appaiono davanti al tavolo e al capo sinistro (figg. 27-28), occupate da Giuda e da altri due apostoli, sono poltroncine con braccioli, la seduta e lo schienale sono in cuoio rosso con l'aggiunta di frange, fissati da grosse borchie alla struttura lignea. Questa tipologia le colloca tra gli arredi tipici della seconda metà del secolo XVI.

Tutto sommato non c'è grande attenzione ai particolari gastronomici o di arredo né al contesto architettonico; questo perché evidentemente la fattura è più

compendiaria, rispetto ad esempio alle citate cene di Veronese nelle quali è più dettagliata la resa dei particolari. È data più attenzione ai gesti e alle posizioni delle persone, in particolare quelli del Cristo e della Maddalena.

3.4 I RITRATTI

Sono ignoti i committenti dell'opera; facilmente fu la stessa confraternita a richiederla per decorare l'oratorio superiore. Va tuttavia considerata anche la presenza dei due ritratti (figg. 29-30). Sono riapparsi con il restauro e, come è risultato dalle operazioni di pulitura, essi sono stati un'aggiunta successiva e potrebbero essere due persone che hanno beneficiato il Pio Luogo e che per riconoscenza sono state introdotte nel quadro dell'Unzione. Oppure sono coloro che se ne sono assunti posteriormente la spesa.

Dal restauro (cf. il capitolo 6) si è evinto che il personaggio femminile è stato certamente sostituito a un altro precedente (di cui resta parte della spalla destra). Ciò non è avvenuto con una semplice ridipintura, ma ritagliando e ricucendo la tela originaria in un rettangolo che misura cm 31/32 di larghezza per cm 39 di altezza. Il quadro è stato realizzato su di un tessuto in armatura "tela"⁷³.

La piccola pezza rettangolare su cui è ritratta la dama è stata inserita forse in epoca di poco posteriore all'esecuzione dell'intera opera. L'inserito è costituito da un tessuto sempre in armatura "tela" ma prodotto con un filato di diversa grammatura, molto più sottile rispetto al resto della canapa usata per il dipinto. I due tessuti sono tra loro cuciti con dei punti lanciati a mo' di rammendo.

Probabilmente con questo intervento si volle cancellare l'effigie di una dama per sostituirla con un'altra (forse quella di una nuova consorte). Ma questo si sarebbe potuto fare semplicemente dipingendo il nuovo volto sopra il precedente; perché allora l'inserimento di una nuova pezza di tela? Forse in quel punto l'opera subì un danno o uno sfregio inteso a eliminare un viso non gradito?

⁷³ La tessitura della canapa non è a lisca di pesce e questo elemento farebbe propendere per la esclusione di una provenienza veneta.

La donna ritratta indossa una collana a giro collo di perle e una più lunga catena d'oro; è posta davanti alla tavola in posizione più decentrata rispetto alla figura maschile (fig. 1).

L'uomo, che porta i baffi e i capelli molto corti, è vestito di nero con il risvolto del colletto della camicia bianco (fig. 30).



29 - Ritratto femminile.



30 - Ritratto maschile.

Entrambe le figure sono state coperte ridipingendo sopra di loro la tovaglia e il sottostante gradino. Riportate alla luce, mostrano segni di sporcizia sotto le ridipinture, che sono state perciò fatte molto tempo dopo, probabilmente nel secolo XIX dopo il passaggio alla nuova sede, quando si è proceduto alla copertura del cielo oscurando le aperture sullo sfondo (allegato 2° foto 1).

Ciò avvenne senz'altro perché nella nuova collocazione i due mezzi busti erano visivamente ingombranti e poco sensati, essendosi persa la conoscenza della loro identità.

Anche la posizione di questi due devoti fa pensare a una introduzione non pensata originariamente con il quadro: ecco perché non son posti simmetricamente, ma sono situati nello spazio libero risultante tra i personaggi biblici: l'uomo quasi al centro e la donna verso l'estremità sinistra.



31 - Bottega di Nicolò Renieri, *Ultima cena*, 1635, Chiesa Arcipresbiterale di San Giovanni B., Dossena.



32 - Palma il Giovane, *Maria Immacolata, i santi Marco e Francesco con i fratelli Agostino e Bernardino Agazzi oranti*, ante 1620, Chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta, Romano di Lombardia.

Solitamente infatti, in situazioni figurative analoghe, i committenti, anche se più d'uno, sono inseriti a un lato o all'altro e, anche se vicini, sempre ad un estremo del quadro.

Anche in altri dipinti conservati nelle chiese della bergamasca non è raro trovare appunto gli offerenti inseriti in una modalità simile a quella dei nostri, quasi a introdurre lo spettatore alla rappresentazione della scena biblica o a farsene contemplativi testimoni.

Un'alta concentrazione di molti casi analoghi ricorre nei dipinti della chiesa arcipresbiterale di San Giovanni Battista a Dossena (fig. 31 e tavola XXXVIII). Anche nella chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta di Romano di Lombardia si trova la pala dell'Immacolata di Palma il Giovane con i due fratelli Agazzi oranti disposti simmetricamente di profilo ed evidentemente previsti nel progetto dell'opera come parte integrante di essa (fig. 32). Nella nostra tela invece è chiaro come detto poc'anzi che, considerando la totalità del quadro, i due ritratti sono stati introdotti dove risultavano spazi vuoti sufficientemente estesi, per non coprire le figure già presenti.

A ben guardarli non possiamo definirli devoti in senso proprio in quanto non stanno contemplando la scena e non sono presentati in atteggiamento raccolto.

L'identità di queste due persone ritratte alla base del quadro (figg. 29-30) è ignota. Nei summenzionati archivi che conservano i documenti relativi al Pio Luogo della Maddalena non si sono trovati riferimenti a ordinativi per il quadro o ricevute di pagamenti.

Si può supporre che la committenza abbia voluto contribuire al completamento dell'apparato iconografico dell'oratorio e del complesso religioso, in cui le opere pittoriche sono prevalentemente incentrate sulla figura della Santa titolare.

I due busti con abiti più probabili per il XVII secolo sono perciò state aggiunte ad opera già conclusa. Supposizioni si possono fare sulla vicenda dell'inserimento posteriore della porzione di tela che riproduce la dama, forse per sostituire un ritratto precedente; così hanno rilevato le restauratrici dopo la pulitura e la rimozione delle ridipinture, che avevano coperto i due soggetti (cf. p. 81). Se il

quadro fu dipinto in altra città si è delegato ad altro autore che potesse aggiungere i ritratti avendo sott'occhio le due persone dal vivo. Data però la posizione rimediata dei due mezzibusti è più probabile che il loro inserimento sia stata una scelta posteriore per riconoscere chi, pur non avendo commissionato la tela, l'ha poi pagata o ha fatto qualche altra elargizione.

3.4.1 Il ritratto maschile

Dall'osservazione attenta del particolare della nostra opera si possono fare alcuni confronti tra la figura del ritratto virile in primo piano e ritratti di personaggi illustri rappresentati a stampa in opere dell'epoca; un esempio si trova in un testo di Donato Calvi⁷⁴, nel quale appaiono brevi descrizioni di letterati bergamaschi, preceduti da incisioni con i loro ritratti. Senza voler trovare specificatamente la persona effigiata nel nostro quadro, si rileva, tuttavia, che nel Seicento si rappresentavano gli uomini del secolo precedente con il taglio dei capelli, della barba e con l'abbigliamento identici a quelli del nostro personaggio in primo piano: ne sono esempio la figura di Marco Publio Fotana rappresentato alla pagina 450 (fig. 34) del seicentesco libro a stampa e quella di Paolo Lanzi alla pagina 425 del medesimo testo (tavola XXXVII).



33 - Particolare col ritratto.



34 - D. CALVI, *La scena letteraria*, Bergamo, 1664, p. 450.

⁷⁴ D. CALVI, *La scena letteraria*, Bergamo, 1664.

L'abbigliamento e la capigliatura della figura maschile ricordano inoltre quelli dei numerosi ritratti virili di Daniele Crespi, pittore milanese del primo Seicento⁷⁵. In essi si ripete la moda maschile dell'epoca dell'abito nero con semplice colletto bianco; per quanto riguarda l'acconciatura, i capelli sono nella maggioranza dei casi tagliati molto corti e i baffi portati soli o con pizzetto di barba o un piccolo ciuffo sotto le labbra (figg. 35-36 e tavole XXXV-XXXVI). I ritratti maschili di Giovan Battista Moroni (tavole XXXIII-XXXIV) ad esempio, in pieno secolo XVI, mostrano un più diffuso uso della barba che non invece quelli di Daniele Crespi o Carlo Ceresa⁷⁶ eseguiti un secolo dopo.



35 - D. CRESPI, *Ritratto di Manfredo Settala*, 1630, Pinacoteca Ambrosiana, Milano.



36 - D. CRESPI, *ritratto di Antonio Olgiati*, 1622, Collezione Koelliker, Milano.

⁷⁵ Daniele Crespi (Busto Arsizio, 1598 - Milano, 1630) allievo del Cerano, si formò presso la scuola di pittura istituita da Federico Borromeo presso la Pinacoteca Ambrosiana.

Fu influenzato dal manierismo accademico di Camillo Procaccini, da quello più sofferto di Cerano e dal realismo di Andrea De Ferrari, del Morazzone, di Rubens, di Van Dyck e dei pittori spagnoli come Zurbarán.

Raggiunse i punti più alti nella *Cena di San Carlo Borromeo* (chiesa di Santa Maria della Passione, Milano) e nel *Ciclo di San Bruno* (Certosa di Garegnano, Milano), terminato nel 1629, per alcune novità apportate nella lettura e nell'analisi del tema, come la definizione degli ambienti, gli scenari architettonici, e l'indagine psicologica dei personaggi. Morì nel 1630, vittima della grande pestilenza.

⁷⁶ Carlo Cerèsa (S. Giovanni Bianco 1609 - Bergamo 1679). Allievo di Daniele Crespi, risentì anche del Guercino. Dipinse quadri d'altare, per lo più nelle chiese di Bergamo e del territorio, e notevoli ritratti, di uno stile asciutto e verace, che sviluppa con larghezza secentesca la tradizione di G. B. Moroni e che mostra assonanze con la ritrattistica spagnola. Ne seguirono l'attività i figli Giuseppe (1643-1683) e Antonio (1644-1682).

Ciò permette di affermare che la figura in questione è caratterizzata come persona riferibile alla prima metà del Seicento, probabilmente infatti la sua realizzazione, essendo posteriore alla scena principale, è proprio un ritratto dal vivo.

3.4.2 Il ritratto femminile

La donna ritratta è a sua volta raffigurata come una dama di fine sec. XVI inizio XVII (fig. 39). I capelli chiari e ricci sono raccolti sulla nuca, il volto è quasi paffuto, l'abito ha una profonda scollatura tonda. Porta orecchini d'oro, una lunga catena dello stesso e un filo di perle a giro collo.

È molto simile ad esempio al modo in cui Palma il Giovane rappresenta la propria madre Giulia Palma in un disegno a gessetto probabilmente precedente al 1567, conservato alla Pinacoteca di Brera (fig. 37)⁷⁷ e al ritratto di Adriana Palma dello stesso autore realizzato a penna e sanguigna, conservato alla Pierpont Morgan University di New York, firmato e datato 1605⁷⁸, che effigia la moglie morta in quello stesso anno (fig. 38). Una certa somiglianza si ravvisa anche nella presentazione della figura della dogaressa Mocenigo che, velata per la sacralità della circostanza, assiste all'omaggio alla Vergine fatto dal marito per la vittoria di Lepanto nel dipinto di Palma il Giovane nella chiesa di San Fantin (fig. 40).

Similitudini nel modo di ritrarre le dame contemporanee si riscontrano in Bernardino Licinio, un altro autore attivo a Bergamo tra il XVI e il XVII secolo (fig. 41, tavola XXXIX) e Giovanni Cariani (tavola XL), che presentano lo stesso tipo di collane con una scollatura più aperta che fa presupporre una posteriorità della nostra dama iscrivibile in una "morigeratezza" più seicentesca.

⁷⁷ Cf. *I Pittori Bergamaschi. Il Cinquecento III*, p. 596/434.

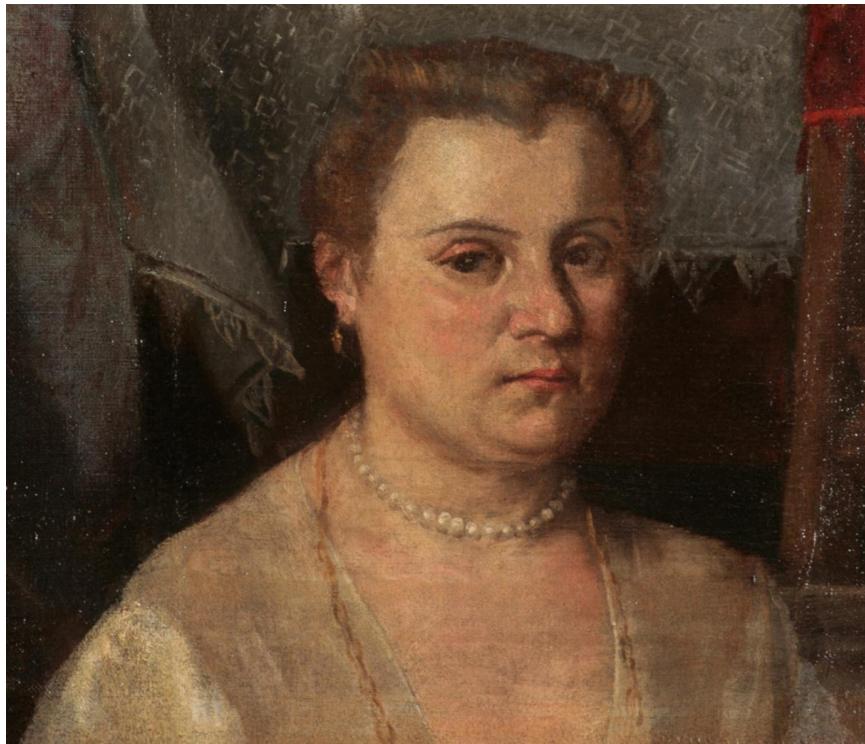
⁷⁸ Cf. *Op. cit.*, p. 596/438.



37 - PALMA IL GIOVANE, *Ritratto di Giulia Palma*, ante 1567, Pinacoteca di Brera, Milano.



38 - PALMA IL GIOVANE, *Ritratto di Adriana Palma*, 1605, Pierpont Morgan Library, New York.



39 - Particolare, ritratto della dama.



40 - PALMA IL GIOVANE, *Il doge Luigi Mocenigo ringrazia la Vergine per la vittoria di Lepanto*, 1590-1600, Chiesa di San Fantin, Venezia, particolare col ritratto della moglie del doge.



41 - B. LICINIO, *Dama che mostra ritratto virile*, 1500 circa, Civiche raccolte del Castello Sforzesco, Milano.

In Bergamo, dopo l'eccellenza di Moroni⁷⁹, ci furono altri pittori locali che si cimentarono con ottimi risultati nella ritrattistica come Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550 - 1627) e il citato Carlo Ceresa. I nostri personaggi però parrebbero ricordare i modi di Francesco Cavagna⁸⁰, che oscilla tra moduli moroniani e inclinazioni bassanesche. Ciò porta a sostenere l'ipotesi di un'aggiunta posteriore.

⁷⁹ Giovan Battista Moroni (Albino, Bergamo 1524 - 1578). Allievo del Moretto, rinnovò il genere della ritrattistica. Durante il Concilio, Moroni fu chiamato a Trento dalla famiglia Madruzzo, per la quale eseguì i ritratti di Gian Lodovico (National Gallery, Washington) e di Gian Federico (Artistic Institute, Chicago). Al ritorno ad Albino, la sua attività s'intensificò, eseguì anche parecchie opere d'ispirazione religiosa, tra cui una *Deposizione di Cristo* (1566, Accademia Carrara, Bergamo). Nonostante la forte suggestione presente in alcuni dei dipinti sacri, sono i ritratti la vera novità stilistica del Moroni. Realismo, cura dei particolari e analisi introspettiva si accompagnano alla descrizione dell'ambiente. Dipinti con toni di colore freddo, i personaggi di Moroni rifiutano qualsiasi etichetta; l'artista intende soltanto rispecchiare fedelmente la realtà. Si ricordano, tra le altre opere, *Il sarto* (National Gallery, Londra), del 1557 *La Badessa Lucrezia Agliardi* (Metropolitan Museum of Art, New York), del 1560 il *Cavaliere in rosa* (collezione Moroni, Bergamo) e, del 1563, *Ritratto di Pietro Secco Suardo* (Uffizi, Firenze).

⁸⁰ Francesco Cavagna, detto il Cavagnolo (Bergamo 1580 circa-1630). Figlio del più noto pittore Gian Paolo e di Margherita Canubina. Collaborò col padre per le opere nella chiesa parrocchiale di Treviglio. L'affresco con la *Visitazione* nel santuario dello Zuccarello a Nembro, nonché due pale rappresentanti la *Madonna e santi* (Bergamo, S. Alessandro della Croce) e la *Madonna del Rosario* (Zanica, chiesa parrocchiale) sono le sole opere che ancora si conservino firmate: "Franciscus Cavaneus filius".

4 CONSIDERAZIONI SULL'ATTRIBUZIONE

L'erudito bergamasco appassionato d'arte Andrea Pasta, come abbiamo notato sopra (p. 21), nel 1775 attribuisce al Carobbio l'opera che vede nell'oratorio superiore dei Disciplini; si tratta di Giovanni Carobbio da Nembro (1687-1752). Egli, con tale attribuzione, data la tela alla prima metà del XVIII secolo. Ma un'osservazione attenta dell'opera e il raffronto con quelle del pittore nembrese evidenziano l'improbabilità di tale datazione e attribuzione. Recentemente in alcune chiese della bergamasca si sono restaurate e studiate tele attribuibili al Carobbio. Da tempo poi si conoscono molte opere di questo artista; ne sono esempio i *Misteri del Rosario* nella chiesa parrocchiale di Selvino, gli *Episodi della vita di San Pietro* e l'*Immacolata* (fig. 42), in quella di Cornalba e la *Decollazione del Battista* sul presbiterio della chiesa arcipresbiterale di San Giovanni Battista in Telgate (fig. 43), nel santuario della Madonna del Pianto ad Albino la *Crocifissione* (fig. 44) e la *Sepoltura* (tav. XLIII).



42 - *Immacolata*.



43 - *Decollazione del Battista*.



44 - *Crocifissione.*



45 - *Presentazione al Tempio.*

Di recente attribuzione sono invece la *Presentazione al Tempio* in controfacciata nella chiesa parrocchiale di S. Maria Annunziata a Gandosso⁸¹ (fig. 45) e l'*Incontro tra Cristo e l'Assunta con santi* della chiesa parrocchiale in Vall'Alta di Albino (fig. 46)⁸².

È immediatamente chiaro che quelle tele nulla hanno a che vedere con la nostra opera. In esse risulta più complesso il modo di comporre le scene disponendo le figure nello spazio, più curata l'architettura di fondo, più definita la resa delle figure stesse. È evidente il secolo di distanza tra i due autori. Per un ulteriore confronto si vedano le immagini delle opere attribuite a Giovanni Carobbio alle tavole XLI e XLII.



46 - *Incontro tra Cristo e l'Assunta con santi.*

⁸¹ G.A. DELL'ACQUA - M. BOSKOVITS - F. MANZINI, *I Pittori Bergamaschi, Il Settecento*, Tomo II, p. 415.

⁸² Entrambe le opere sono state restaurate nell'anno 2009.

Parrebbe invece possibile datare la nostra opera tra la fine del XVI secolo e l'inizio del XVII. Si ravvisano somiglianze linguistiche e compositive con opere dell'ambito di Jacopo Negretti detto Palma il Giovane.

Innumerevoli sono gli esempi in quel pittore di modalità stilistiche che si trovano nel nostro quadro come il fatto che ci siano spessissimo personaggi rappresentati di spalle solitamente in primo piano quasi degli spettatori che sono entrati o stanno entrando nell'ambito della scena rappresentata per fare qualcosa o per testimoniare un avvenimento. L'espedito stesso di proporre la rappresentazione rialzata di uno o più gradini si trova spesso nel Palma⁸³.

Riguardo a ciò in base alle considerazioni, su cui ci si sofferma nell'*excursus* proposto come allegato 1°, se la tela ha certamente riferimenti all'ambito "palmesco", non pare però attribuibile a Palma il Giovane (p. 98).

Ciò che differenzia il nostro autore da Palma il Giovane è innanzitutto la scarsa contestualizzazione architettonica, che appare incoerente negli sviluppi laterali più profondi della parete centrale. Inoltre è solo abbozzata la presenza di pilastri vicini alle credenze e non è per nulla descritto il pavimento.

Si avverte anche un certo impaccio nella resa dei panneggi degli abiti.

Si è notato che vi sono elementi "veronesiani" come la figura della Maddalena, di Marta/servente col grembiule e dello stesso Cristo.

Ci sono inoltre similitudini anche con Tintoretto e, in qualche misura, con stilemi bassaneschi nella resa dei dettagli di popolo. L'autore sembra perciò essere un eclettico discepolo di Palma, ma con conoscenze più ampie. Il che porterebbe a posticipare la datazione nel primo Seicento.

Anche i due ritratti inseriti posteriormente denotano nell'abbigliamento un gusto già proprio del secolo XVII; come si è visto l'uomo ricorda le figure ritratte dal Crespi negli anni 20-30. Si può pensare a Francesco Cavagna come detto sopra o a Carlo Ceresa; cosicché l'opera fu realizzata in un luogo e

⁸³ Ne sono solo alcuni esempi le seguenti opere:
→ frammento di *Assunzione*, Ermitage, Sanpietroburgo;
→ *Ultima Cena*, S. Moisè, Venezia (fig. 54);
→ *Ultima Cena*, S. Barnaba, Venezia;
→ *Annunciazione*, Madonna dell'Orto;
→ *Lavanda dei piedi*, Oratorio della SS. Trinità, Chioggia;
→ *Ultima Cena*, Basilica Eufrasiana, Porec.

successivamente, dopo il trasporto a Bergamo, furono aggiunti i ritratti, che in quanto tali abbisognavano di copia dal vero.

Per una possibile attribuzione si devono valutare le opere di autori contemporanei che abbiano similitudini di vario genere con la nostra.

I principali autori sono i sei in cui si sono ravvisate variazioni su una base linguistica comune di appartenenza veneta. Riguardo a questi autori così recita il Boschini⁸⁴: «sono poi derivati infiniti⁸⁵ Pittori di moltissima stima, ed in particolare ce ne sono al numero di sette, che hanno osservato le pedate di tre, cioè di Tiziano, del Tintoretto, di Paolo Veronese: e per questa ragione tengono molta simpatia tra di loro. [...]»⁸⁶ Molte volte chi non è pratico del loro operare non è così pronto a farne di essi la distinzione; ancorché realmente ogn'uno da per sé tenga carattere, se non in tutto, in parte diverso»⁸⁷.

Interessante a tal proposito è lo studio recentemente pubblicato di Giorgio Fossaluzza sulle “Sette maniere” della pittura veneziana nel Bergamasco⁸⁸, che origina dalla nuova attribuzione a Paise Pace di una pala d'altare a Trevasco di Nembro (fig. 47).

⁸⁴ M. BOSCHINI, *Breve Istruzione per intender in qualche modo le maniere degli Autori Veneziani*, in *Le Ricche Minere della pittura veneziana*.

⁸⁵ I pittori ascrivibili a questo ambito sono Federico Zuccari (1542-1609); Ludovico Pozzosserrato (1550-1605); Hans Rottenhammer (1564-1625); Salviati Giuseppe (1520-1575); Bassano Francesco (1549-1552); Caliaro Benedetto (1538-1598); Caliaro Carlo (1567-1592); Della Vecchia Pietro (1602-1678); Alvise del Friso; Pallucchini Le Sette Maniere; Giovanni Contarini; Paolo Piazza; Antonio Foles; Camillo Bollini; Girolamo Gambarato; Giulio del Moro; Baldassarre D'Anna; Bonifacio Veronese; Paolo Fiammingo; Dirk De Vief; Gaspare Rem; Johann Rottenhammer.

Autori Palmeschi a Brescia: Pietro Marone; Antonio Gardino; Giacomo Barocco; Orazio Consalli; Francesco Giugno; Camillo Rena; Ottavio Amiconi.

⁸⁶ Il Boschini cita numerandoli dal primo al settimo i seguenti pittori: 1. Jacopo Palma il Giovane (1548-1628); 2. Leonardo Corona (Murano 1552-Venezia 1596); 3. Andrea Michieli detto Vicentino (1542-1618); 4. Sante Peranda (1566-1638); 5. Antonio Vassillacchi detto l'Aliense (1556-1629); 6. Pietro Malombra (Venezia 1558-1618); 7. Girolamo Pillotti (Venezia 1597-? 1649).

Di Leonardo Corona: *Cristo deriso*, Ateneo Veneto, Venezia; *Cattura di Cristo*, Ateneo Veneto, Venezia; *Caduta della manna*, S. Zulian, Venezia.

⁸⁷ M. BOSCHINI, *Le Ricche Minere della pittura veneziana*, Venezia, 1624, l'opera è citata anche in A. PIAI, *Sette Maniere, dodici disegni*, in *Arte Documento*, 24, pp. 106-115.

⁸⁸ G. FOSSALUZZA, *Identificazione di Paise Pace e appunti sulle “Sette maniere” della pittura veneziana nel Bergamasco e all'Accademia Carrara*, in A. PACIA (a cura di), *Paise Pace: un pittore veneziano nel periodo delle “Sette maniere”*, pp. 47-117.

Lo studioso evidenzia come l'ambito di questo manierismo veneto sia ben più ampio di quello determinato dalla seppur intelligente osservazione del Boschini. Perciò risulta più difficile trovare una corrispondenza tra le opere e i molti pittori conosciuti a volte solo per nome. Questo Tardomanierismo posto fra i secoli XVI e XVII nasce dal rifarsi ai tre modelli di riferimento della pittura veneta. Ogni autore però reinterpreta personalmente la "maniera" veneta. Questo folto gruppo è costituito da coloro che fanno parte delle botteghe dei grandi, cui peraltro spesso sono legati da vincoli di parentela. A questi, di cui fanno parte anche bergamaschi e bresciani, vanno aggiunti coloro che sono legati alla bottega dei Bassano. Vi è inoltre il fenomeno delle migrazioni da una bottega all'altra con conseguente contaminazione di "stili". Il territorio interessato è molto vasto e comprende il nord-est dell'attuale Italia fino a Istria e Dalmazia. Non sono solo perciò i sette "simpatichi" definiti da Boschini, ma anche una quantità di altri autori che spesso operano a livello locale decentrati e con proprie originali derivazioni.

A ciò si deve aggiungere la considerazione del periodo socio-culturale e religioso derivante dall'evento epocale del Concilio Ecumenico Tridentino (1545-1563) che non ha creato rottura con il passato, ma ha permesso un legame e una riscoperta della tradizione anche in senso pittorico, confermando la dignità e l'importanza dell'uso delle immagini in ambito sacro e liturgico.

Fossaluzza osserva poi come il linguaggio pittorico tardomanieristico non è mera ripetizione di stilemi altrui, ma reinterpretazione con rinnovata vitalità. Molto spesso questi autori sanno integrare aspetti di riproduzione del vero con eventi soprannaturali. Evidenziano, senza disgiungerli da una rappresentazione naturalistica, i diversi piani, culturale, biblico, agiografico riuscendo a condurre lo spettatore alla partecipazione emotiva e alla conversione del cuore. Così contribuiscono in modo determinante ad affermare una diffusione di temi religiosi, racconti e concetti teologici riproposti dal Concilio, dei quali non sembrano essere semplici ripetitori. L'autore cita il caso di Pietro Malombra che presentava consapevolmente in sé le doti del poeta e del teologo⁸⁹.

⁸⁹ Op. cit. p. 49.



47 - PASE PACE, *Madonna col Bambino in gloria con San Giovanni Battista, Caterina e due devoti*, fine sec. XVI, chiesa della Santissima Trinità, Trevasco di Nembro.

Queste caratteristiche, come abbiamo visto, sono presenti anche nel nostro quadro, che veicola, tramite l'osservazione di un fatto biblico, dei concetti teologici e morali. Nondimeno la scena rappresentata conduce alla contemplazione e impegna a convertire o almeno rinnovare la propria devozione a Cristo e la carità al prossimo più bisognoso.

L'analisi di Fossaluzza riguarda in specie il territorio bergamasco all'interno della più ampia scena dello stato Veneziano. Passa in rassegna alcune opere di Palma, Leonardo Corona, Andrea Vicentino, Sante Peranda (insieme a Matteo Ingoli e Matteo Ponzone), Girolamo Pillotti, i Bassano, Domenico Tintoretto, "infiniti pittori veneziani" (Giovanni Contarini, Pietro Mera, Baldassarre d'Anna),

Alvise Benfatto con Maffeo Verona (veronesiani) e infine Pase Pace e gli *Heredes Pauli*.

In questa lunga disamina egli attribuisce con sicurezza molte opere di svariate collocazioni ai diversi autori, talvolta cambiando le vecchie attribuzioni.

In base a questa lunga disamina si può rafforzare l'idea, come già detto, che l'opera qui studiata sia ascrivibile al vasto ambito delle Sette Maniere. Dall'osservazione di alcune opere la tela in studio mostra maggiore prossimità a quelle di Maffeo Verona e di Pase Pace (poco conosciuto pittore, probabilmente bresciano o veronese). Certo per chi scrive resta vera la citata affermazione del Boschini: «Molte volte chi non è pratico del loro operare non è così pronto a farne di essi la distinzione».

5 IL RESTAURO

5.1 LE FASI DELL'INTERVENTO

1. Documentazione fotografica prima, durante (saggi di pulitura) e dopo l'intervento.
2. Per la pulitura, essendo la situazione piuttosto complessa, si è proceduto per gradi, valutando di volta in volta con la direttrice dei lavori le diverse scelte da compiere. L'asportazione dello strato di vernice e dei ritocchi localizzati più recenti è stata effettuata mediante una soluzione in proporzione 1:1 di dimetilsolfossido (DMSO) ed etilacetato applicata a tampone. Per la rimozione delle tenaci tinte utilizzate per celare i ritratti e gli sfondati di cielo è stato necessario impiegare una soluzione basica, gelificata per poter mantenere a contatto per tempi prolungati la soluzione con lo strato da rimuovere, evitandone al contempo la penetrazione nella pellicola pittorica originale. Dopo l'ammorbidimento lo strato è stato rimosso mediante bisturi. Per i ritocchi e le ridipinture localizzati in particolare sui bordi, con maggior incidenza in quello inferiore, sono stati effettuati impacchi con cloruro di metilene in paraffina seguiti da rimozione a bisturi.
3. Dopo aver fermato la pellicola pittorica con velinatura della superficie mediante colletta⁹⁰ e carta giapponese, il dipinto è stato tolto dal vecchio telaio. Eliminate la precedente foderatura e la fascia aggiunta nel lato superiore, si è proceduto all'assottigliamento meccanico delle irregolarità nel verso della tela. Si è poi applicata una nuova tela da rifodero, mediante colla pasta, tensionata poi su di un telaio interinale a espansione in alluminio modello "Rigamonti". Il dipinto è quindi stato stirato e la velinatura asportata.
4. Le lacune sono state stuccate con impasto a base di gesso di Bologna e colla animale in soluzione acquosa.
5. Si è verniciato preliminarmente il dipinto a pennello con vernice extrafine. Si è proceduto alla reintegrazione pittorica delle lacune con pigmenti e terre stabili, legati a vernice con criterio mimetico.

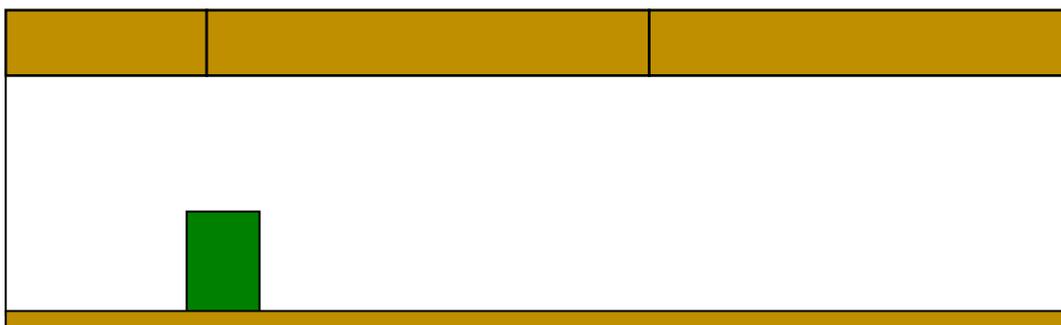
⁹⁰ Costituita da colla animale, aceto di vino bianco, fede di bue, melassa e fungicida.

6. Infine si è verniciato il dipinto, mediante nebulizzazioni di vernice extrafine.
7. Il dipinto foderato è stato applicato su di un nuovo telaio a espansione in legno di abete lamellare munito di cunei angolari e di sei traverse verticali.
8. Il dipinto è stato reinserito nella cornice non certamente ad esso coeva, che è stata pulita e ridotta in altezza, date le rinnovate dimensioni della tela.

5.2 DESCRIZIONE DEL LAVORO EFFETTUATO

L'intervento di restauro antecedente risale con tutta probabilità agli inizi del Novecento. Si è trattato di un lavoro completo (con foderatura e verniciatura) nel quale era stata effettuata l'operazione di ingrandimento della tela forse per esigenze di collocazione.

L'intervento eseguito tra l'anno 2005 e il 2006⁹¹ ha reso subito evidente che tutta la fascia superiore era stata aggiunta cucendola al bordo, preparata e dipinta con colore bruno scuro a continuare quello del fondo esistente. L'altezza di tale pezza aggiunta variava dai 19 ai 20 centimetri; in larghezza era costituita da tre parti di cm 83,5, cm 171 e cm 166,5 (come da schema riportato in questa pagina). La foderatura, eseguita a colla di pasta con tela di tipo "pattina" garantiva la tenuta della giunzione tra le diverse pezze.



Schema delle parti che componevano la tela prima del restauro, in verde quella del ritratto femminile.

⁹¹ Il restauro è stato eseguito dalla ditta OCRIA di Marzia Daina e Donatella Borsotti di Bergamo, con la supervisione del funzionario della Soprintendenza Dott.ssa Emanuela Daffra.

La pesante verniciatura del recto, alterata e scurita a causa dell'invecchiamento e della sporcizia, dava uniformità all'immagine pittorica. L'osservazione all'ultravioletto riflesso non ha restituito informazioni significative riguardo a eventuali interventi di ritocco o ridipintura, proprio per la fluorescenza generale tipica della vernice finale.

Il dipinto foderato era stato montato su di un telaio, munito di incastri mobili e cunei angolari, realizzato in legno di pino, con regoli di larghezza di cm 8,5/9 e spessore di cm 2, dotato di due traverse verticali (fascia cm 6,5 x 2).

La lettura dell'immagine risultava difficoltosa sia per l'alterazione della vernice, che per la presenza di depositi di polvere e nerofumo.

Il fondo scuro della scena rappresentata aveva un aspetto particolarmente sordo, e nella zona inferiore si intravedevano aloni scuri che suggerivano la presenza di raffigurazioni sottostanti preesistenti.

In particolare si intuiva la sagoma di un ritratto d'uomo a mezzo busto celata sotto la tovaglia nella zona centrale, tra la Maddalena e la gamba dell'apostolo seduto di spalle a destra.

Si rilevava inoltre la presenza di un inserto di forma rettangolare largo cm 31/32 ed alto cm 39, realizzato con una tela diversa di filato più sottile e trama fitta, localizzato anch'esso nella zona inferiore a 78 centimetri di distanza dal bordo sinistro, tra il servitore col copricapo rosso e la sedia di Giuda, sotto la figura femminile servente che si regge il grembiule.

A una prima ipotesi di minimo intervento, finalizzata a mantenere lo stato di fatto con una pulitura superficiale, togliendo solo polvere e fumo, è stata preferita un'ipotesi di pulizia più approfondita, con asportazione del pesante strato di vernice alteratasi col passare del tempo. Tutto ciò al fine di aumentare anche la conoscenza degli svariati interventi che il dipinto mostrava di aver subito.

Si è quindi proceduto ad una prima pulitura (vedi sopra fase 2), con eliminazione dello strato di vernice superficiale e dei ritocchi localizzati su stuccature, effettuati nel precedente intervento. Questa pulitura ha restituito una gamma cromatica dai toni luminosi e squillanti, con utilizzo di impasti materici alternati a velature trasparenti. In particolare, nell'esecuzione degli incarnati, il

pittore sfruttò la trasparenza delle velature per lasciar emergere il tono bruno rosso della preparazione e creare il modellato.

Ma soprattutto l'asportazione della vernice ha reso comprensibili gli interventi effettuati in precedenza. Il fondo scuro era stato tutto completamente ripreso e scurito ulteriormente con una patina bruna, sovrapponendosi a un intervento ancora precedente nel quale erano stati coperti i due sfondati di cielo alle spalle degli apostoli Pietro e Giovanni a destra e a sinistra del Cristo. Per coprire l'azzurro era stato utilizzato un colore molto tenace, presumibilmente steso a caldo in modo che l'effetto di superficie si uniformasse a quello dell'originale. Sono divenute pure evidenti le due sagome di ritratti a mezzo busto in primo piano (il presunto offerente al centro e la dama sull'inserito), che erano celati con tinte dello stesso tipo di quelle impiegate per coprire gli sfondati.

A questo punto dell'intervento è emerso chiaramente che l'aspetto del dipinto era in origine molto diverso da quello che si presentava prima dell'inizio del restauro in atto. L'altezza del quadro era inferiore, misurava precisamente cm 98 x 421 di larghezza: tutte le figure erano compresse nella scena, articolata in un movimentato sviluppo in orizzontale e vi erano due ritratti a mezzobusto in primo piano.

Non vi sono dubbi sull'esattezza dell'altezza recuperata, perché al di sotto della patina bruna che saturava il fondo, nel bordo superiore sono risultate evidenti le tipiche deformazioni ad arco dell'andamento della trama, dovute alle tensioni che si verificano nell'intervallo tra i punti di chiodatura della tela sul telaio.

Di concerto con la Soprintendenza, che ha seguito tutto l'intervento, si è scelto di puntare alla restituzione dell'opera nella sua versione antica, o perlomeno quella che potrebbe essere stata la più duratura nel tempo. Il dipinto è stato riportato alle dimensioni iniziali, eliminando tutta la fascia aggiunta nella zona superiore. Si è invece mantenuta una piccola fascetta cucita seguendo il bordo inferiore, che si presentava con un andamento molto irregolare. Ciò perché in questo caso l'inserimento della fascia alla base appare motivato dal degrado che il lato inferiore poteva aver subito per condizioni ambientali, quali l'umidità, roscchiamento dei topi o il peso stesso dell'opera e non da esigenze di modifica delle dimensioni.

Si è approfondita la pulitura delle parti dove erano state eseguite delle ridipinture, recuperando così gli sfondati di cielo ai lati del Cristo e i due ritratti a mezzo busto in primo piano.

Con la pulitura anche la particolarità dell'inserto di tela con il ritratto di donna sulla sinistra è apparsa più evidente. Il ritratto femminile è stato inserito in un secondo momento, non troppo lontano rispetto alla data dell'esecuzione, al posto di quello di un'altra donna raffigurata in precedenza. Infatti la figura è dipinta sull'inserto, ma la spalla destra è per una piccola porzione dipinta sulla tela del quadro. Ciò fa pensare che in quella posizione fosse effettivamente dipinto in origine un mezzobusto di dama, probabilmente la consorte dell'offerente rappresentato al centro. Per qualche motivo tale ritratto sarebbe poi stato rimosso, tagliando via la porzione di tela, e sostituito da quello attuale, raccordandolo alla porzione di spalla rimasta del precedente.

È perciò molto utile conoscere la provenienza del dipinto e l'identità dei due personaggi ritratti, per confermare le ipotesi che l'osservazione tecnica suggerisce. In un momento successivo i due ritratti sarebbero stati eliminati, magari per lo spostamento dell'opera da un ambito ad un altro, e i due sfondati di cielo coperti. L'ampliamento dell'altezza e l'ulteriore patinatura del fondo sarebbero ancora successivi e frutto di un ulteriore spostamento del quadro. Sono inoltre diventati evidenti anche i segni dei fori lasciati dai chiodi sui lati corti, che suggeriscono ci sia stato un momento in cui i bordi dei lati corti sono stati ripiegati sul telaio sacrificando il tallone del servitore di destra ed il fondoschiena di quello di sinistra.

I tempi di esecuzione e le modifiche sono perciò, probabilmente, così suddivisi:

1. Esecuzione dell'opera
2. Esecuzione dei ritratti
3. Sostituzione della figura femminile
4. Copertura dei ritratti con oscuramento delle finestre
5. Adeguamento delle dimensioni e patinatura del fondo

Nel complesso, al termine delle operazioni di pulitura si è recuperata una materia pittorica in discrete condizioni. Si segnalano solo piccole lacune diffuse (le più importanti sul cappello rosso del servitore e sulla spalla della servente), un taglio a metà del bordo destro e un graffio nella zona centrale.

CONCLUSIONE

Per quanto riguarda la provenienza dell'opera, le testimonianze documentarie raccolte confermano la collocazione originaria presso il Pio Luogo dei Disciplini della Maddalena e il seguente passaggio, insieme ad altre opere, alla loro nuova sede nella chiesa e caseggiato di San Giuseppe, dopo la soppressione ottocentesca dello Spedale.

L'osservazione più attenta dell'opera stessa ha permesso di individuarne la fonte biblica: il brano evangelico di Giovanni in cui è descritta la cena alla quale Cristo è invitato a Betània in casa di Lazzaro.

Questi era l'amico fraterno di Gesù, da lui risuscitato dopo quattro giorni dalla morte (cf. Gv 11). Il banchetto in onore di Gesù stesso si svolge sei giorni prima della Pasqua. Il riferimento al tema della Pasqua e della Risurrezione è perciò, molto forte essendo inserito tra la rivivificazione di Lazzaro e la risurrezione di Gesù. In questo contesto avviene il fatto inaspettato dell'unzione, chi lo compie è Maria, sorella di Lazzaro e Marta, la quale nella redazione giovannea è entrata già pubblicamente in relazione con Gesù prima di questo momento, quando avvenne il miracolo col quale il fratello fu risuscitato e come si legge nel vangelo di Luca quando il Maestro di Nazareth è accolto in casa dalle due sorelle (cf. Lc 10, 38-42).

Come osservato sopra, questo testo sembra quello cui meglio possa aderire la scena rappresentata nel quadro, rispetto al testo lucano, che descrive invece la cena in casa di Simone fariseo. La versione di Giovanni è utilizzata solo rarissimamente nelle rappresentazioni figurative del Vangelo, lasciando campo libero a una tradizione iconografica basata su Luca 7, 36-49; ciò è avvenuto senza dubbio perché la presenza del Fariseo e la sua discussione con Gesù offrono uno spunto più adatto a rendere evidente la scena dell'unzione, con le osservazioni che il Maestro ne fa derivare.

Nel testo di Gv 12, 1-11 la polemica si svolge invece con Giuda Iscariota che ragiona da economo del gruppo, ma, come rileva l'evangelista, parla in quanto interessato ad appropriarsi della cassa che in questa tela tiene saldamente in mano. Evidentemente i pittori e i loro committenti non hanno mai ritenuto opportuno

sottolineare il comportamento del traditore, già ben chiaro e stigmatizzato nell'ultima cena, anche per non dare troppa attenzione ad una figura che, pur annoverata tra gli Apostoli, può essere solo modello da non imitare.

Qui invece il testo biblico è scelto per la concomitanza di diversi temi che possono essere evidenziati in un solo episodio. Essi sono i seguenti: l'attenzione ai poveri, l'affetto per Cristo, la misericordia data a chi si pente e ripara con l'amore, il rapporto tra contemplazione e attività, l'accoglienza di chi è considerato ai margini della società, l'atteggiamento penitenziale, il rimando al sacramento dell'Eucaristia e, infine, quello che tutti li racchiude, il riconoscersi della Confraternita dei Disciplini della Maddalena nel comportamento e nell'atteggiamento spirituale della propria Patrona.

Nel dipinto si può ravvisare anche una commistione fra vari brani biblici con la quale non si intende rappresentare un fatto specifico, ma affrontare un argomento e quindi, veicolare un concetto⁹², più che narrare un accadimento.

Il messaggio che qui si evidenzia è quello delle opere di carità, necessarie a rendere reale la fede cristiana: senza l'attenzione ai bisognosi non si è coerenti con il credo professato. Ma al contempo la sollecitudine verso il prossimo non è veramente amore, se non vissuta come incontro con Cristo e sostenuta perciò da una forte spiritualità.

Nel periodo tra i due secoli XVI e XVII si sentiva ancora l'eco della polemica dottrinale tra luterani e cattolici sviluppatasi nei decenni precedenti sul tema teologico della giustificazione, con i suoi risvolti ecclesiologici e sociali. La riflessione cattolica cercava di sottolineare la sintesi tra la fede e le opere.

Osserviamo qui idealmente unite le due cene: quella dell'istituzione dell'Eucaristia e quella in cui ha luogo l'unzione; semplificando molto le possiamo schematizzare con la fede e la carità, l'amore a Dio e l'amore al prossimo (oggetti del duplice Comandamento), che si compenetrano in una vera esperienza cristiana e non possono essere scissi senza snaturarne il senso.

Riguardo alla scelta iconografica si nota che per proporre questo concetto è utilizzata una la singolare impostazione per descrivere il fatto biblico dell'unzione, che possiamo ora definire "di Betània" (Gv 12, 1-11) il luogo di

⁹² M. E. MASSIMI, *La Cena in casa di Levi*, p. 81ss.

residenza dei tre fratelli Lazzaro, Marta e Maria. Come si nota dalla serie di opere riportate nelle tavole (I-XXXI), sia in ambito locale bergamasco che a livello internazionale, l'unzione è stata rappresentata in un modo diverso da quello che stiamo esaminando, ponendo il Cristo e la donna a lato dell'immagine o, se al centro, al di qua del tavolo, dalla parte del riguardante con le spalle ad esso rivolte. Questo, come si è detto, per evitare confusione con l'Ultima Cena.

Qui si usa una diversa impaginazione del fatto proprio per rimandare al Cenacolo.

Forse sarebbe più opportuno intitolare il quadro la Cena di Betania anziché Unzione, per non perdere questo collegamento con il tema eucaristico.

È singolare anche l'introduzione posteriore dei due personaggi in primo piano. E ancor più l'integrazione di nuova pezza di tela dove è rappresentata la dama.

Non è stato possibile trovare documenti che attestino l'autore dell'opera, la committenza e l'identità della coppia ritratta. Dalla mera osservazione dell'immagine si ravvisano caratteristiche proprie di un linguaggio descrittivo che coniuga elementi espressivi mutuati da Tiziano (attraverso Palma il Giovane), Veronese e Tintoretto. Questo permette senz'altro di ascrivere l'opera ad uno dei molteplici autori facenti parte dell'ambito delle "Sette Maniere" ultimamente riscoperti e ulteriormente caratterizzati dalla critica storico artistica.

ALLEGATI

ALLEGATO 1°: EXCURSUS: STILEMI E IMPRESSIONI PALMESCHE



48 - PALMA IL GIOVANE, *Ultima Cena*, Chiesa parrocchiale, Rovato.

Riguardo all'ambito delle "Sette Maniere" il numero maggiore di opere con attribuzione certa e con maggior corredo di studi al proposito appartiene naturalmente a Palma il Giovane (1548-1628)⁹³. Perciò consideriamo qui alcuni confronti tra la nostra opera e alcune appartenenti al corpus "palmesco".

⁹³ Tra le sue produzioni quelle che rappresentano scene simili alla nostra per impostazione iconografica sono le seguenti:

1. *Ultima Cena*, S. Barnaba, Venezia
2. *Ultima Cena*, S. Giacomo dell'Orio, Venezia
3. *Ultima Cena*, Tolentini, Venezia
4. *Ultima Cena*, Patriarcato, Venezia
5. *Ultima Cena*, Cattedrale, Cividale del Friuli
6. *Ultima Cena*, Basilica Eufrasiana, Porec
7. *Ultima Cena*, Chiesa parrocchiale, Rovato (fig. 48)

Similitudini particolari si riscontrano nella *Ultima Cena* di collezione privata bergamasca (fig. 49). Si nota però in essa paradossalmente una qualità nettamente inferiore soprattutto per quanto riguarda la resa dei servitori, che è invece ben riuscita nella tela in esame, probabilmente alla realizzazione del dipinto di Palma partecipò anche qualcun altro.

Così nell'*Ultima Cena* in San Nicolò dei Tolentini a Venezia (fig. 50); come in quella di Bergamo, si notano la disposizione dei partecipanti al banchetto, di cui due seduti davanti con le spalle al riguardante; il contesto spaziale poco coerente, lo sfondato sul cielo nella parete di fondo. Per restare a riferimenti orobici, secondo N. Ivanoff e P. Zampetti⁹⁴ in esso vi è una raccolta intimità “quasi come in un Moroni”, così non pare invece nel nostro quadro, dove anche la disposizione delle figure nello spazio e le loro posture sembrano molto meglio riuscite.

Stefania Mason Rinaldi sostiene che «la formazione manieristica romana del Palma lo porta a trasferire nel fondo i personaggi più importanti per lasciare in primo piano i nudi e le figure di carattere decorativo che gli consentono sfoggi di cognizioni formali»⁹⁵ e cita ad esempio la *Raccolta della manna* in S. Giacomo dell'Orio. Questa caratteristica è senz'altro presente nel nostro quadro, in quanto in primo piano sono visibili tre figure con una particolare postura che evidenzia bene la capacità dell'autore di trattare con padronanza la figura umana.

All'interno della nostra tela si nota un altro elemento particolare che ricorda gli stilemi degli altri autori delle cosiddette “Sette maniere”, come anche di Tintoretto: il fatto che siano spesso introdotte in primo piano delle figure raffigurate di schiena. Ma di ciò proprio nella produzione di Jacopo Negretti si

-
8. *Ultima Cena*, collezione privata, Bergamo
 9. *Ultima Cena-Istituzione dell'Eucaristia*, S. Moisè, Venezia
 10. *Nozze di Cana*, S. Giacomo dell'Orio, Venezia
 11. *Nozze di Cana*, Courtauld Institute, Londra
 12. *Pasqua ebraica*, Accademia dei Concordi, Rovigo
 13. *Lavanda dei piedi*, S. Giovanni in Bragora, Venezia
 14. *La Maddalena unge i piedi di Cristo*, già Collezione Zabert, Torino
 15. (Attribuito), *Convito in casa di Simone Fariseo*, Duomo Vecchio, Brescia
 16. Disegno *Ultima Cena*, Gabinetto disegni e stampe, Uffizzi, Firenze.

⁹⁴ Cf. *I Pittori Bergamaschi, Il Cinquecento III*, p. 582/347.

⁹⁵ S. MASON RINALDI, *Palma il Giovane*, p.18.

trova uno sterminato numero di esempi, così come solo a titolo esemplificativo si riporta in nota⁹⁶.

Sono pure frequenti servitori o altre persone che portano oggetti dirigendosi verso il centro della scena. Sono queste caratteristiche insistentemente presenti in moltissime opere di Jacopo Palma il Giovane. Già Tiziano introduce questa particolarità figurativa ad esempio nell'*Ecce Homo* alla Gemäldegalerie del Kunsthistorisches Museum di Vienna, lo scudiere e l'alabardiere sulla scalinata; così come la posa ardita di colui che alimenta il fuoco nelle versioni di Venezia e dell'Escorial.

Queste figure spesso fortemente scorciate fanno da mediatori tra la realtà del riguardante e quella del fatto raffigurato, come a invitare ad entrare nello spazio immaginario rappresentato. Così è certamente per il nostro servitore portatore di

⁹⁶ Solo alcuni esempi degli innumerevoli personaggi raffigurati da dietro nelle opere palmesche sono:

- *Adorazione dei pastori*, Chiesa di S. Andrea, Bergamo: portatore a destra.
- *Adorazione dei pastori*, Mercato antiquario, Londra: pastore.
- *Adorazione dei pastori*, Museo Puskin, Mosca: pastore.
- *Adorazione dei pastori*, Staatgalerie, Würzburg: pastore.
- *Caduta della manna*, Chiesa di S. Maria Assunta (Gesuiti), Venezia: portatore.
- *Conversione di S. Paolo*, Museo del Prado, Madrid:
- *Cristo deposto*, chiesa di S. Giacomo dell'Orio, Venezia: Giuseppe d'Arimatea.
- *Crocifissione*, Pinacoteca Nazionale, Bologna: uomo.
- *David e Abimelek*, Chiesa di S. Maria Assunta (Gesuiti), Venezia: portatore.
- *Decapitazione del Santo*, Chiesa di S. Pantalon, Venezia: uomo.
- *Il doge Alvise Mocenigo ...*, Chiesa di S. Fantin, Venezia: tre figure di spalle. In questo dipinto la dogressa ha un volto molto simile alla dama ritratta nel nostro quadro.
- *La piscina Probatica*, collezione privata, Bologna: giovane infermo a sinistra.
- *Lavanda dei piedi*, chiesa di S. Giovanni in Bragora, Venezia: S. Pietro.
- *Le nozze di Cana*, chiesa di S. Giacomo dell'Orio, Venezia: commensale al centro.
- *Martirio di S. Barbara*, Chiesa di S. Sisto, Piacenza: vecchio in basso a destra.
- *Martirio di S. Caterina*, Chiesa di S. Giovanni Elemosinario, Venezia: figura in primo piano.
- *Papa Onorio conferma la Regola di S. Francesco*, chiesa dei S. Maria Gloriosa dei Frari, Venezia: chierici in primo piano.
- *Resurrezione*, chiesa di S. Zulian, Venezia: uomo a terra a sinistra.
- *Resurrezione di Lazzaro*, British Museum, Londra: due figure, una al centro.
- *S. Bartolomeo bastonato*, Chiesa di S. Bartolomeo, Venezia: giovane sgherro a destra.
- *S. Lorenzo mostra a Valeriano i poveri beneficiati dalla Chiesa*, Chiesa di S. Giacomo dell'Orio, Venezia: fanciullo al centro.
- *S. Pantaleone risana ...*, Chiesa di S. Pantalon, Venezia: uomo.
- *Ultima cena*, Patriarcato, Venezia: due apostoli.
- *Venezia incoronata*, Palazzo Ducale, Venezia: prigioniero e soldato al centro.
- *Vergine Assunta*, Chiesa di S. Zulian, Venezia: apostolo a destra.
- *Visitazione*, Chiesa di S. Maria del Giglio, Venezia: figura maschile in basso.
- *Purificazione della Vergine Assunta*, Chiesa di S. Giorgio Maggiore, Venezia: donna a destra.
- *Visita di Enrico III a Venezia*, Gemäldegalerie, Dresda: paggi agli estremi.

brocca (fig. 26) che ci avvicina alla scena facendo salire il nostro sguardo sul gradino che di per sé invece tende a creare distanza e rispetto.



49 - PALMA IL GIOVANE, *Ultima Cena*, collezione privata, Bergamo.



50 - PALMA IL GIOVANE, *Ultima Cena*, Chiesa di San Nicolò dei Tolentini, Venezia.

Lo stesso formato della tela, dato da esigenze di spazio, è caratteristica che si ritrova, ad esempio, in due splendide opere di Palma il Giovane come il *Passaggio del Mar Rosso* (cm 140x490) e la *Raccolta della manna* (cm 140x440) nella chiesa di San Giacomo dell'Orio a Venezia e spinge a una nuova idea iconografica. Così, rileva la Mason Rinaldi, nella struttura compositiva determinata dal luogo di collocazione che costringe l'artista a rinnovare l'iconografia stendendo la scena con un ritmo orizzontale legato a un certo "tintorettismo", ma fortemente autonomo nella severità contenuta del colorismo⁹⁷ così come nella *Salita al Calvario* e nel *Trasporto di Cristo al Calvario* (cm 125x450), presenti nella stessa chiesa, in cui è evidente la soluzione adottata di comprimere le molte figure in uno spazio limitato. Sempre la Mason Rinaldi definisce caratteristica propria di Palma, rispetto a Tintoretto, quella di contrarre lo stesso tipo di scena in uno spazio più ristretto.

Secondo le restauratrici che hanno operato sulla tela l'adeguamento dimensionale in altezza con foderatura (cf. sopra pp. 79-81) sarebbe notevolmente posteriore e cioè risalirebbe al periodo della collocazione nel refettorio della casa edificata nel 1909, dove si trova tutt'ora.

Il restauro infatti ci ha ridato proprio questa prerogativa spaziale originaria dell'opera, in cui pare esserci quasi un *horror vacui* per cui l'ambiente in cui si svolge la scena biblica sembra sparire, stipato com'è di tanti personaggi. Sono ravvisabili le caratteristiche notate dalla stessa autrice in molte opere palmesche dei primi decenni del XVII secolo: ad esempio la restrizione della scena abolendo quasi totalmente i riferimenti spaziali, accalcare le figure e trascurare la ricerca ritrattistica nei personaggi, giungendo ad una «stereotipia fisionomica»⁹⁸.

Degno di nota nella nostra tela, perché particolarmente evidente in primissimo piano, è il succitato servitore che a destra sale un gradino recando una brocca metallica. Questa figura ricorda per la postura il *Sansone* nella sagrestia della basilica della Salute a Venezia (fig. 51); per quanto riguarda il contesto e il movimento richiama invece l'uomo che porta vetriere da tavola nella *Cena* di San Moisè (fig. 55) e il ragazzo che sale un gradino portando un vassoio della *Cena* di

⁹⁷ In *I Pittori Bergamaschi. Il Cinquecento III*, p. 573.

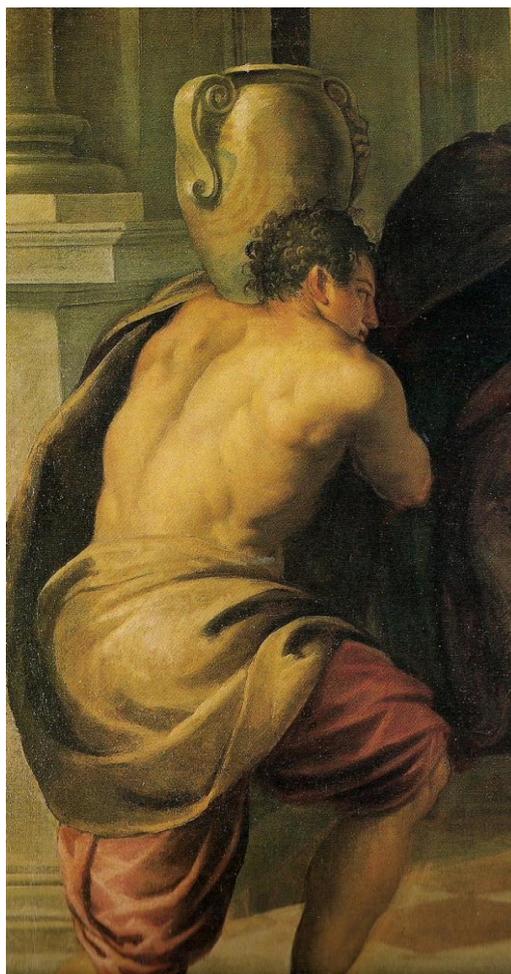
⁹⁸ Op. cit., pp. 53-54.

Porec. Molto simile è anche il simmetrico servitore della *Lavanda dei piedi* in San Giovanni in Bragora (fig. 53).



51-52 - PALMA IL GIOVANE, *Sansone e Giona*, Sagrestia Basilica della Salute, Venezia.

Il nostro servo ne ricorda anche tanti altri simili, come ad esempio, la figura maschile che entra in scena recando sulle spalle una cesta di carbone del *Martirio di S. Lorenzo* in S. Giacomo dell'Orio; così come chi porta gli abiti nuovi nel *Figliol prodigo* delle Gallerie dell'Accademia; anche molto simile è colui che scambia la brocca con Rebecca nella *Rebecca al pozzo* della Banca Popolare a Vicenza.



53 - PALMA IL GIOVANE, *La Lavanda dei piedi*, Chiesa di San Giovanni in Bràgora, circa 1580, Venezia.

Sono pure raffrontabili l'uomo all'estrema sinistra e il giovane di spalle a destra ne *La raccolta della Manna* in S. Giacomo dell'Orio.

Idea simile propone il vecchio che porta coperte ne *La Piscina Probatica* di collezione privata a Bologna.

Quest'ultima opera inoltre ricorda la nostra per altri due motivi: la resa del volto di San Giovanni e la poca definizione di alcuni altri volti degli astanti.

Anche il servitore di sinistra recante i piatti metallici ha il volto messo di profilo volgendosi verso il Cristo. Come si è notato sopra, molto insistentemente personaggi simili sono raffigurati di spalle in numerose opere di Jacopo Palma il Giovane, con il viso di profilo e spesso addirittura per nulla visibile. Così si ravvisa nella tela *Le province soggette presentate dal doge Venier fanno doni a Venezia* nella sala dei Pregadi in Palazzo Ducale, nella *Cattura di Cristo* in S.

Zulian e nell'*Adorazione dei pastori* nella chiesa di S. Andrea a Bergamo o in quella di Monaco di Baviera⁹⁹.

Come in *Sant'Elena ritrova la vera Croce* nella chiesa dei Gesuiti a Venezia, spesso queste figure sono intente nel trasporto di oggetti, così da avere una postura ricurva, a volte quasi rannicchiata, per raccogliere oggetti pesanti o eseguire qualche lavoro (cf. *S. Gerolamo assiste alla fabbrica del monastero di Betlemme*, chiesa di S. Giorgio, S. Giorgio alle Pertiche).

Lo stesso Palma si rappresenta all'opera su di una *Risurrezione* ponendosi di profilo mentre dipinge una guardia che, fuggendo, si raggomitola su se stesso nell'*Autoritratto* della Brera.

Un espediente presente nella nostra tela, molto diffuso in quelle di Palma, consiste nel rialzare la scena di uno o pochi gradini che non parrebbero necessari, non svolgendosi su di un altare o attorno a un trono o a un'apparizione celeste. Ciò si ritrova nel frammento di *Assunzione* dell'Ermitage, nell'*Ultima Cena* in San Barnaba, in quella di San Moisè, nell'*Annunciazione* nella chiesa della Madonna dell'Orto, nella *Lavanda dei piedi* nell'Oratorio della SS. Trinità a Chioggia, nell'*Ultima Cena* della Basilica Eufrasiana di Porec. L'opera dà in effetti la sensazione di *sott'in su* che la Mason Rinaldi riferisce alle opere eseguite intorno all'anno 1600¹⁰⁰.

Vi è tra gli apostoli l'unico estraneo, forse l'ospite Simone fariseo o in alternativa Lazzaro risuscitato. Il personaggio che è descritto con il probabile ritratto dell'artista o del committente. Se confrontato con due autoritratti di Jacopo Palma il Giovane, quello di Brera eseguito verso il 1590 e quello della Pinacoteca Querini Stampalia di Venezia, rivela non una somiglianza nell'aspetto, ma una coincidenza nella postura del busto, della testa e nello sguardo (v. figg. 58-59).

Potrebbe per questo avere le fattezze dell'originario committente, precedente alla introduzione degli altri due ritratti a mezzo busto in primo piano.

⁹⁹ Alla Alte Pinakothek del Bayerische Staatgemäldesammlungen.

¹⁰⁰ Op. cit., p. 35.



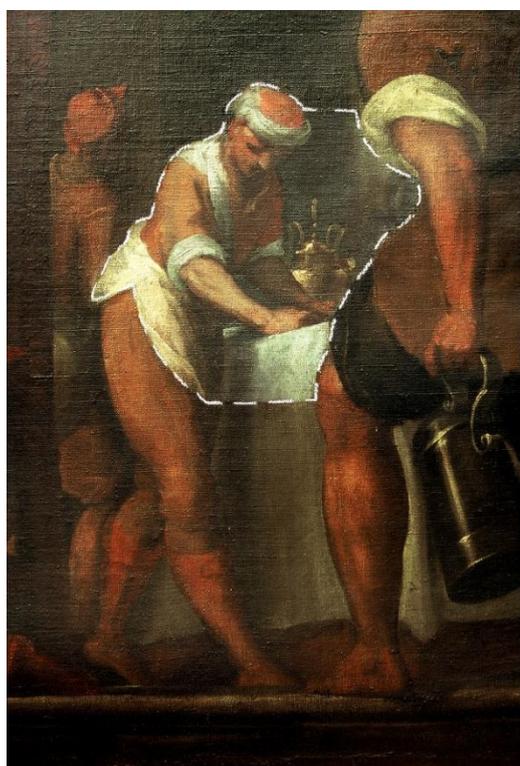
54 - PALMA IL GIOVANE, *Sibille*, Chiesa di S. Gerolamo, Venezia.



55 - PALMA IL GIOVANE, *Ultima Cena-Istituzione dell'Eucaristia*, S. Moisè, Venezia.

L'unica figura femminile oltre la Maddalena e il ritratto della donatrice è la donna che si regge il grembiule con la mano sinistra e lo indica con la destra. Si potrebbe anche ritenere che stia indicando il ritratto femminile. Essa è accostabile, sia per la postura che per il gesto, alla prima delle sibille palmesche nella chiesa di San Gerolamo a Venezia (fig. 54).

Un'altra caratteristica che ricorda opere del Palma il Giovane è il modo di disegnare certi personaggi in piedi nei quali le gambe, di cui una più evidente dell'altra, sono particolarmente sottolineate: così nel *Giona* della sagrestia della Salute (fig. 51). Gli arti inferiori appaiono lunghi, più del dovuto, certamente a voler conferire imponenza alla figura, come nel cameriere al banco di servizio di destra (fig. 56), che ricorda il signore orientale che assiste al martirio nel *S. Bartolomeo bastonato dagli sgherri* nella chiesa di S. Bartolomeo a Venezia (fig.57).



56 - Particolare.



57 - PALMA IL GIOVANE, *S. Bartolomeo bastonato dagli sgherri*, chiesa di S. Bartolomeo, Venezia.



58 - PALMA IL GIOVANE, Autoritratto, 1608, Pinacoteca Querini Stampalia, Venezia.



59 - Particolare, ritratto inserito nella parte sinistra tra gli apostoli.



60 - PALMA IL GIOVANE, Autoritratto, 1590, Pinacoteca di Brera, Milano.

Questo lungo *excursus* di confronto tra il quadro in esame e le opere di Jacopo Negretti detto Palma il Giovane non vuole arrivare ad attribuire l'opera a quest'ultimo, mancando per altro prove documentali; intende invece motivare l'ascrizione il dipinto all'ambito manierista veneto tramite il confronto con le opere del pittore che maggiormente ne è rappresentativo e di cui si hanno a disposizione moltissime opere e una lunga tradizione di studi.

ALLEGATO 2°: FOTOGRAFIE DELLA TELA NELLE VARIE FASI DI RESTAURO



foto 1 - Intero, prima del restauro.



foto 2 - Intero, in fase di restauro.

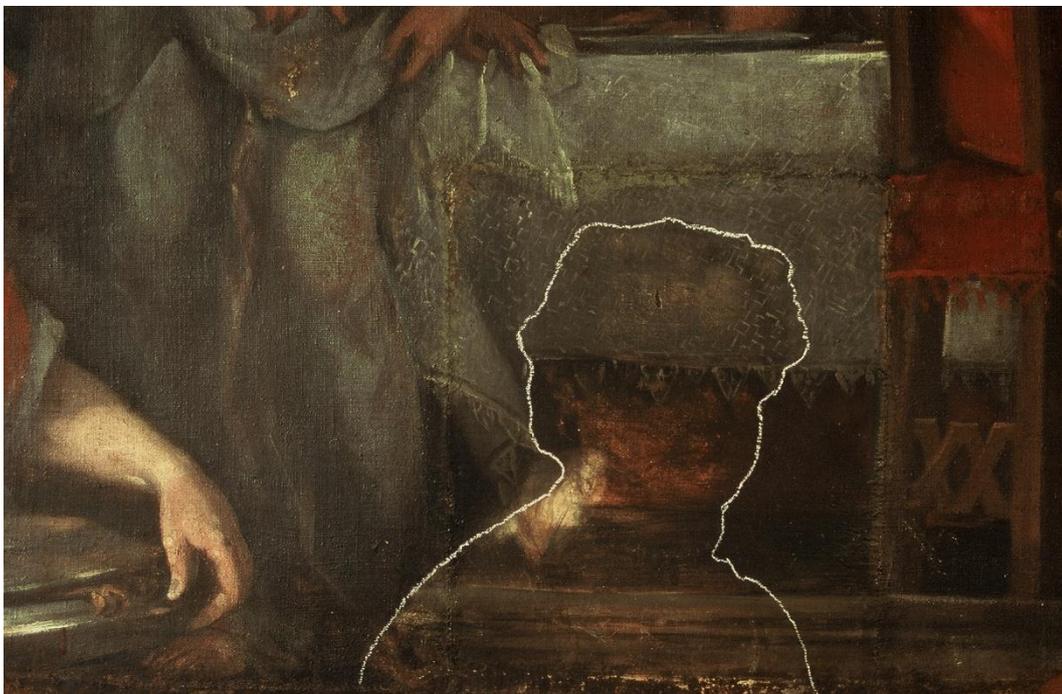


foto 3 - Particolare, la sagoma della dama nascosta all'inizio del restauro.



foto 4 - Particolare, la sagoma nascosta del devoto all'inizio del restauro.

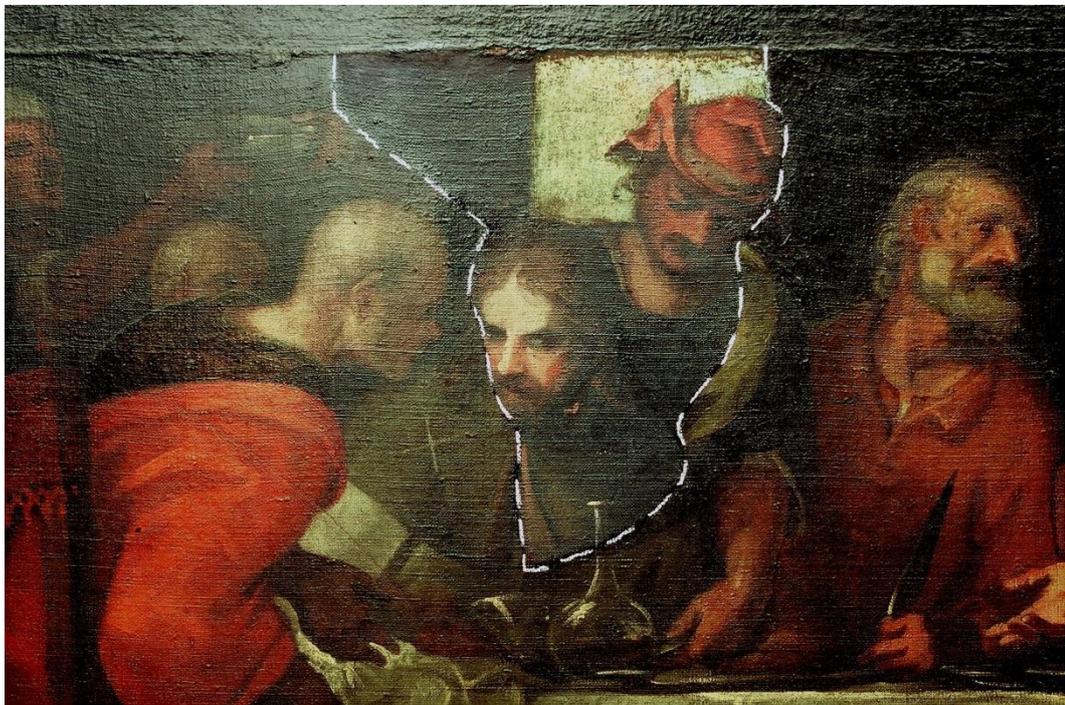


foto 5 - Particolare, pulitura di due figure e di parte di una finestra.



foto 6 - Particolare prima del restauro.

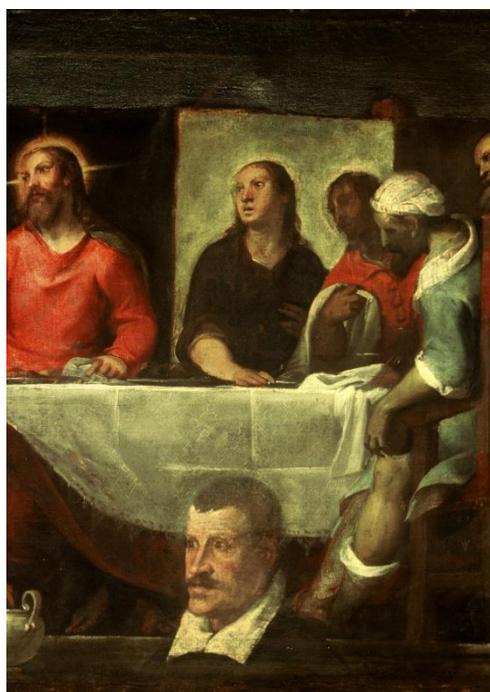


foto 7 - Particolare dopo il restauro.



foto 8 - Intero con la cornice dopo il restauro.

TAVOLE

Nelle pagine seguenti sono riportate le riproduzioni di alcune opere; esse possono essere utili per la visualizzazione di immagini a completare un confronto con la tela qui considerata.

Dapprima sono elencate le produzioni artistiche (oltre le figg. 19-21) trovate sul territorio della diocesi di Bergamo¹⁰¹, raffiguranti il tema della “Cena in casa di Simone fariseo”, realizzate tra i secoli XVI e XVIII (tavole I-XVI). Non si considerano perciò le più recenti.

A seguire sono riportate, in ordine cronologico, le immagini di tele, affreschi e bassorilievi di altra provenienza che rappresentano la stessa scena biblica ed hanno perciò lo stesso titolo (tavole XVII-XXXI).

La XXXII riporta una singolare immagine miniata in cui l’unzione è proposta con l’impostazione tipica dell’Ultima cena.

Dalla tavola XXXIII alla XXXVIII invece sono riprodotti esempi di ritratti maschili del sec. XVII raffrontabili con quello presente ai piedi della raffigurazione della cena con l’unzione nel nostro quadro.

La XXXIX e la XL raffigurano due ritratti femminili di fine sec. XVI.

La XLI e la XLII sono due dipinti recentemente attribuiti a Giovanni Carobbio.

La XLIII rappresenta una Ultima Cena di Francesco Zucco presente in territorio bergamasco di epoca e impostazione accostabili alla nostra.

¹⁰¹ In base all’*Inventario dei beni mobili ecclesiastici della Diocesi di Bergamo* facente parte di quello della Conferenza Episcopale Italiana.



I - Ambito tedesco, *Proprium Missarum de Tempore*, p. 308, 2° metà sec XVI, archivio, Casa parrocchiale, Nembro.



II - Ambito tedesco, *Missale Romanum*, p. 69, sec XVI-XVII, archivio, Casa parrocchiale, Nembro.



III - Ambito veneziano, *Missale Romanum*, p. 122, 1630, sacrestia, Chiesa parrocchiale di S. Giovanni Battista, Frerola di Algua.



IV - Ambito lombardo, sec XVII, Chiesa prepositurale di S. Giorgio, Ardesio.



V - Ambito lombardo, sec XVII, Chiesa di S. Maria di Caravaggio, Vetta di San Pellegrino T.



VI - G. MANZONI, *Cena in casa di Simone il fariseo*, 1802, Chiesa parrocchiale di San Marco, Miragolo San Marco di Somendenna.



VII - B. FORNONI, 2° metà sec XVII, Chiesa di S. M. Maddalena, Piazzolo di Ardesio.



VIII - Ambito lombardo-veneto, 2° metà sec XVII, Chiesa parrocchiale di S. Alessandro, Cortenuova.



IX - Ambito bergamasco, 3° quarto sec XVII, Casa parrocchiale di Colognola, Bergamo.



X - B. L. SANZ, 1699, Chiesa di S. Croce e S. Alessandro, Gandino.



XI - Ambito lombardo-veneto, sec. XVIII, Chiesa di Santo Spirito, Bergamo.



XII - F. FERRARI, sec. XVIII, Chiesa parrocchiale dei Santi Marco e Martino, Ciserano.



XIII - G. MANZONI, sec. XVIII, Chiesa parrocchiale di San Zenone, Osio Sotto.



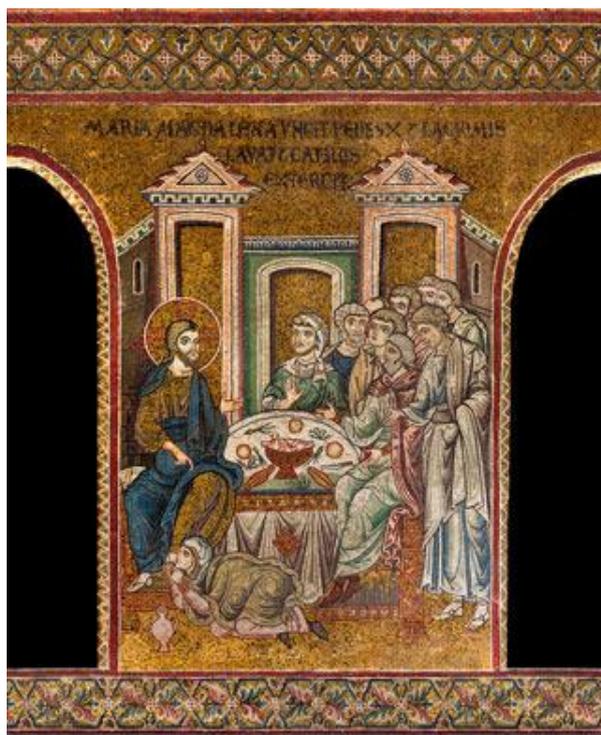
XIV - G. PEVERADA, sec. XVIII, Chiesa parrocchiale di San Gregorio, S. Gregorio di Cisano Bergamasco.



XV - F. SAVANNI, sec. XVIII, Chiesa parrocchiale di S. Maria Maddalena, Tavernola B. sca.



XVI - P. A. KILIAN, sec. XVIII, Chiesa parrocchiale dei Santi Marco e Martino, Ciserano.



XVII - Maestranze siciliane e veneziane, mosaico, secoli XII-XIII, Duomo, Monreale.



XVIII - GIOVANNI DA MILANO, affresco, 1365, Cappella Rinuccini, Firenze.



XIX - D. BOUTS IL VECCHIO, 1440, Staatliche Museen, Berlino.



XX - MORETTO, 1544, Museo Diocesano, Venezia.



XXI - G. ROMANINO, affresco rip. su tela, 1532 circa, Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia.



XXII - MORETTO, 1550-54, Chiesa di S. Maria in Calchera, Brescia.



XXIII - P. VERONESE, 1570 circa, Pinacoteca di Brera, Milano, parte sinistra.



XXIV - P. VERONESE, 1556, Galleria Sabauda, Torino.



XXV - Anonimo, terracotta, 1550 circa, 11° Cappella di San Vivaldo, Montaione (FI).



XXVI - A. CAMPI, 1577, Chiesa di S. Sigismondo, Cremona.



XXVII - G. ROMANINO, 1540, Cappella del Sacramento, chiesa di S. Giovanni Evangelista, Brescia.



XXVIII - P. P. RUBENS, 1620, Hermitage, Sanpietroburgo.



XXIX - B. STROZZI, 1630, Gallerie dell'Accademia, Venezia.



XXX - VALERIO GALLERANO, 1650 circa, Musei Strada Nuova Palazzo Bianco, Genova.



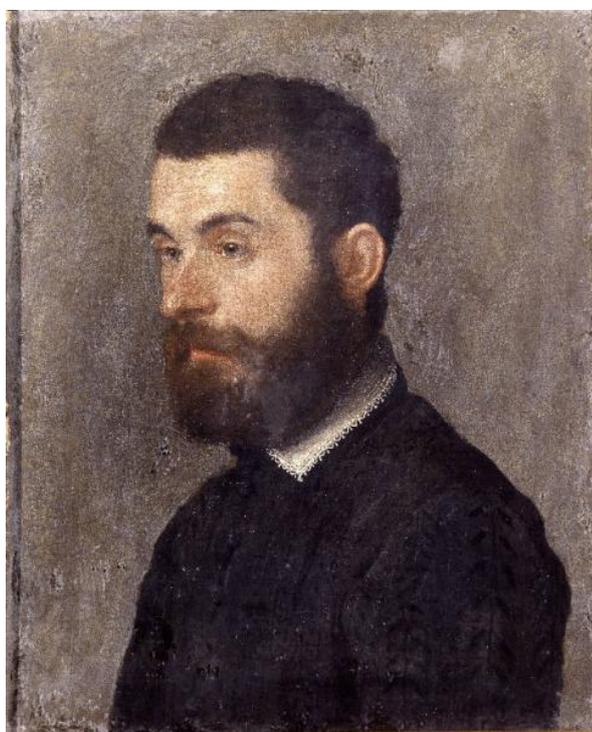
XXXI - G. A. SIRANI, 1652, Chiesa di S. Girolamo della Certosa, Bologna.



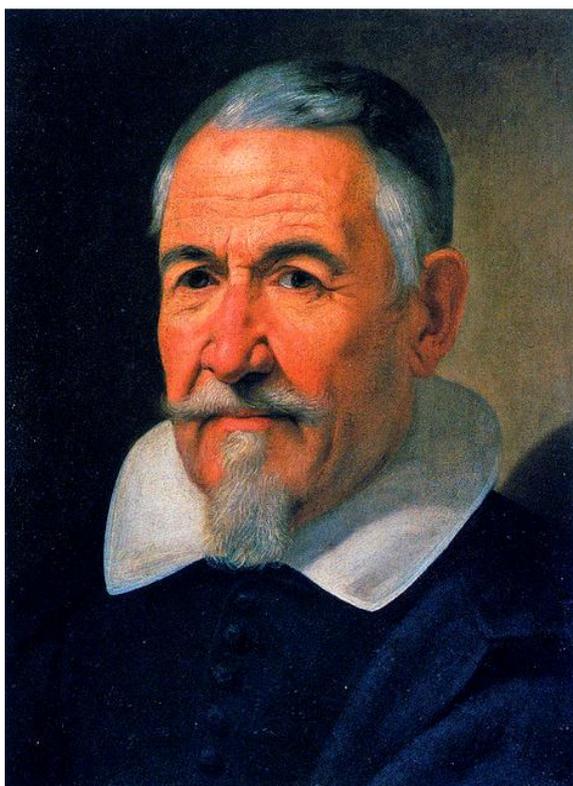
XXXII - Ambito francese, *Unzione di Betania e Unzione al sepolcro*, miniatura su manoscritto, secc. X-XI, ubicazione ignota.



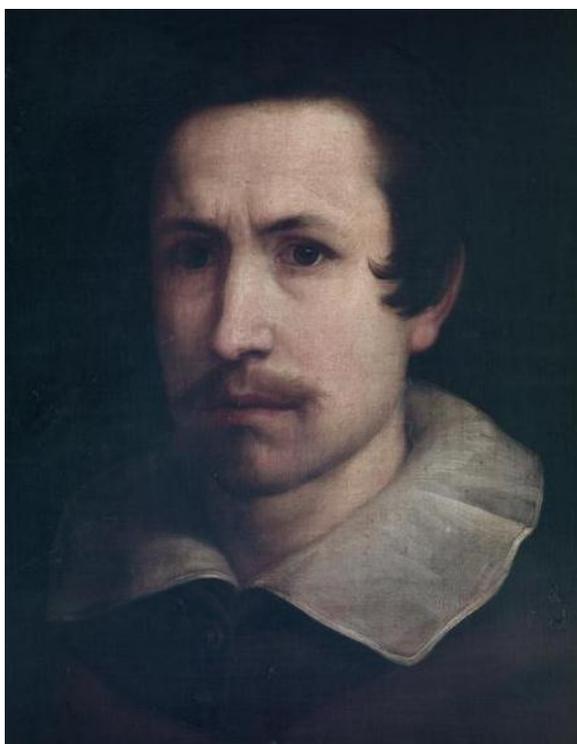
XXXIII - G.B. MORONI, *Ritratto maschile*, 1567, Accademia Carrara, Bergamo.



XXXIV - G.B. MORONI, *Ritratto maschile*, 1570, Accademia Carrara, Bergamo.



XXXV- D. CRESPI, *Ritratto del Senatore Formenti*, Milano, Pinacoteca di Brera.



XXXVI - D. CRESPI, *Autoritratto*, 1627, Galleria degli Uffizi, Firenze.

424 **SCENA LETTERARIA**

questo solo libro ogni cosa il Bonetti manifestava, hauendolo ap-
postatamente calculato al meridiano dello stato Veneto, & con
lunga esperienza di pari fortuna, & prudenza praticato. Nella
cogitatione delle patrie Istorie nõ hebbe negl'ultimi suoi anni Paolo
chi l'auanzasse; ne ciò tampoco perche l'intima amicitia da lui
contratta con Celestino Cogliani Capuccino, le fosse gradita aral-
da per trafficar il donatuo, che poi le fece de' suoi residuali scritti,
dopò stampata la prima parte dell'Istorie, & due volumi della se-
conda il predetto Celestino; ma etianio per l'indessesse sue dili-
genze, laboriosi studij, & perpetue fatiche, con che *creder si fece*
Argo occhiuto peruestigatore delle più recondite anticaglie, &
per congregarle, disporle, & ripolirle centimano Briareo. Sco-
priua fra l'altre cognitioni essattissima notizia de diuini euenti, &
giornalieri fatti, in specie ecclesiastici, onde di giorno in giorno mi-
nuto conto render sapeua delle sagre attioni già seguite alla Patria
attinenti; così di giorno in giorno verso l'eternità auanzandosi, al-
la quale *creder dobbiamo* peruenisse l'anno 1655. alli 31. Genaro,
che fu l'ultimo de' suoi ben spesi giorni.

Stampò ad instructione de Vescou vn libro di questo titolo
*Specchio de Prelati; appresentato nell'vna di Girol. Vesc. Ragazzo-
ni, &c.* In Bergamo per il Rolli. 1644.

D'altre sue Opere manuscritte noteremo le seguenti.

*Historiche memorie delle due insigni Cathedrali di S. Vicono, & S.
Alessandro.*

Calendarium perpetuum pro vniuersali Ecclesia Bergomen.

*Pantheon Romo Bergomen ubi de viris Bergomen. vel pietate, vel li-
teris, vel armis insignibus.*

Vniuersa Ecclesia presertim Bergomen. Sacrarium.

De antiquissima familia Taxe nobilitate, &c.

Trattato delle cerimonie sacre, & civili.

Soggetto veramente celebre, & degno, qual sempre d'ro con
Girolamo Muffita.

Laudabis cum Poetis
Suspicias cum Oratoribus
Admiraberis cum Historicis.

PAO-

PARTE PRIMA. 425



PAOLO LANZI

PAOLO LANZI
&
GIO. PAOLO MAPELLI

Ambidue questi eccellentissimi Medici, & decoro
dell'almo Collegio di Bergamo caminano di pa-
ti passo in questo foglio, perche ambi vnitemen-
te conosciuti idonei dal loro Collegio sotto li
29. Aprile 1567. al prefiggere, & determinare
a Speciali e ferme regole, & certe forme di com-
porre l'vuali medicine, ne riceuettero con pie-
no applauso de' voti l'incombenza, onde disdiceuole sarebbe cre-
duto

XXXVII - D. CALVI, *La scena letteraria*, Bergamo, 1664, pp. 424-425.



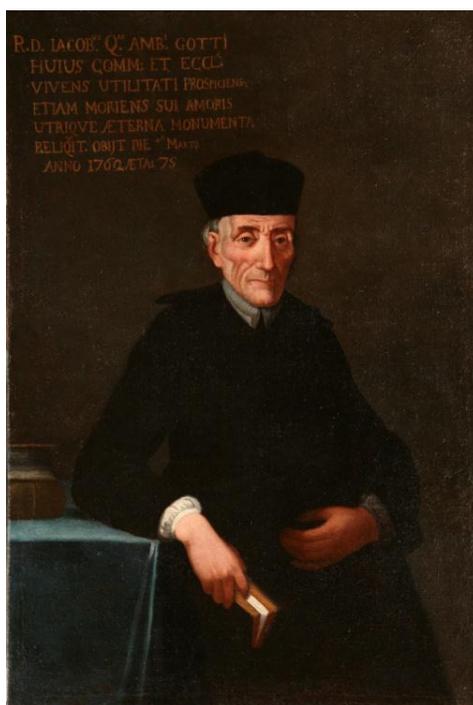
XXXVIII - Bottega di Nicolò Renieri, *Orazione di Cristo nell'Orto*, 1535, Chiesa Arcipresbiterale di San Giovanni Battista, Dossena.



XXXIX - B. LICINIO, *Gruppo di famiglia*, 1524, Royal Collection, Hampton Court, Londra (ragazza a destra).



XL - G. CARIANI, *Ritratto di gentildonna (La Schiavona)*, 1520 circa, Accademia Carrara, Bergamo.



XLI - Attribuito a G. Carobbio, *Ritratto del sacerdote Giacomo Gotti*, terzo quarto sec. XVIII, Casa parrocchiale, Vall'Alta di Albino.



XLII - Attribuito a G. Carobbio, *Martirio di San Bartolomeo*, sec. XVIII, Chiesa parrocchiale di S. Maria Annunziata, Gandosso.



XLIII - G. CAROBBIO, *Sepoltura di Cristo*, sec. XVIII, santuario della Madonna del Pianto, Albino.



XLIV - F. ZUCCO, *Ultima cena*, fine sec. XVI - inizio sec. XVII, Chiesa primiceriale plebana dei Santi Cosma e Damiano, Scano al Brembo.

SIGLE DEGLI ARCHIVI CONSULTATI

AFFL	Archivio della Fondazione Famiglia Legler
APLMBg	Archivio del Consorzio dei Disciplini del Pio Luogo della Maddalena in Bergamo
APSCBg	Archivio dei Preti del Sacro Cuore di Bergamo
ASBg	Archivio di Stato di Bergamo
ASDBg	Archivio Storico Diocesano di Bergamo
ASMi	Archivio di Stato di Milano
BCBg	Biblioteca Civica “Angelo Maj” di Bergamo
BPSCBg	Biblioteca Giacomo Maria Radini Tedeschi, Bergamo

BIBLIOGRAFIA

AGAZZI C., *Una gloriosa confraternita bergamasca: i disciplini di S. Maria Maddalena*, in «Bergomum», 1934, vol. VIII. Nn. 1. 3, pp.15-18, 201-232.

ALESSANDRETTI G. F., *Archivio del Consorzio dei Disciplini del Pio Luogo della Maddalena*, in *Ex Filtia. Quaderni della Sezione archivi storici della Biblioteca Civica 'A. Mai' di Bergamo*, n. 1, Studio Lito Clap, Bergamo, 1987, pp.57-135.

ANEDDA A., *Il pensiero di Martin Bucer e le problematiche religiose a Venezia in due tele di Jacopo Palma il Giovane per la chiesa di S. Lucia*, Università di Roma, tesi di laurea, 1979-80.

ANGELINI G.B., *Per darti notizie del paese: descrizione di Bergamo in terza rima, 1720*, edizione di MARCHETTI V., Edizioni dell'Ataneo, 2002.

BALDINI G., *Un inedito dipinto di Jacopo Palma il Giovane a Reggio nell'Emilia*, in "Arte Cristiana", 1974.

Bergamo o sia notizie patrie, Bergamo, 1861.

BELLOCCHIO L. P. - DI BELLA L., *La chiesa della Maddalena, Storia e intervento conservativo*, Grafica & Arte, Bergamo, 2009.

BOSCHINI M., *Le Ricche Minere della pittura veneziana*, Niccolini, Venezia, 1624.

CALVI D., *Delle Chiese della città e Diocesi di Bergamo*, ms., Biblioteca Civica, Bergamo, 1668-70.

CALVI D., *Effemeride sagro profana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo sua diocesi et territorio da suoi principij fin'al corrente Anno, et in tre volumi divisa, contenendosi quattro mesi per ciascun volume*, Stampa Francesco Vigone, Milano, 1676.

CALVI D., *La scena letteraria*, Bergamo, 1664.

CAPRIOLI A. - RIMOLDI A. - VACCARO L. (a cura di), *Storia religiosa della Lombardia, 2 Diocesi di Bergamo*, Ed. La Scuola, Brescia, 1988, pp. 134, 207, 226, 338.

C.E.I., *La Bibbia di Gerusalemme*, EDB, Bologna, 2008.

CHIAPPINI DI SORIO I., *Le ultime volontà di Giacomo Palma il Giovane*, in "Notizie da Palazzo Albani", n. 2, 1979.

CHINI E., *Opere poco note o inedite di Jacopo Palma il Giovane nel Trentino*, in "Studi Trentini di scienze Storiche", n. 2, 1980.

CORTESI BOSCO F., *Giovan Battista Guarinoni d'Averara*, in "I Pittori Bergamaschi - Il Cinquecento IV", Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1978, pp. 83-127.

CUGINI D., *G.B. Moroni ritrattista. La poetessa Isotta Brembati in due tele del grande pittore*, in "La Voce di Bergamo", 8 aprile 1939, p.3.

DA VARAGINE J., *Leggenda Aurea*, Libreria editrice Fiorentina, Firenze, 1952.

DA VARAZZE I., *Leggenda Aurea*, A. e L. VITALE BRONARONE (a cura di), G. Einaudi Ed. , 1995.

DELL'ACQUA G.A. - BOSKOVITS M. - MANZINI F., *I Pittori Bergamaschi*, Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1980.

DE ROSSI L., *Francesco Palazzo*, coll. Arte Documento L. E. XI, Edizioni della Laguna, Venezia, 2004, pp. 150-153.

DE VORAGINE J., *Sermones De Sanctis per anni totius circulum*, Ex Off. J. B. Somaschi, Venetiis, 1573.

FORNONI E., *La chiesa della Maddalena e i suoi dipinti*, in L'eco di Bergamo n. 131 del 12-13 giugno 1909.

FUMAGALLI A., *Le dieci Bergamo*, Lorenzelli-Bolis, Bergamo.

GAMULIN G., *Ritornando su Palma il Giovane*, in "Arte Antica e Moderna", 1961.

GRASSI L., *Note sulla grafica di Palma il Giovane e un disegno inedito*, in "Arte Veneta", 1978.

GRISERI A., *I disegni di Palma il Giovane*, in "Arte Veneta", 1969.

IVANOFF N., *Antonio Palma e Jacopo Palma il Giovane*, in "Notizie da Palazzo Albani", n.1, 1975.

IVANOFF N., *Giacomo Negretti detto Palma il Giovane per il soffitto della Scuola di S. Girolamo*, in "Ateneo Veneto" n. 1-2.

IVANOFF N. - ZAMPETTI P., *Disegni di Palma il Giovane*, estratto da "I Pittori Bergamaschi - Il Cinquecento III", Poligrafiche Bolis, Bergamo, 1980, pp. 401-739.

LITTLE L. K., *Libertà, carità. Confraternite laiche a Bergamo nell'età del Comune*, edizione degli statuti a cura di S. BOZZETTI, ricerca codicologica di G.O. BRAVI, Bergamo 1988.

LOCATELLI ZUCCÁLA G. B., *Memorie Storiche di Bergamo dal 1796 alla fine del 1813*. ms.

MAIRONI DA PONTE G., *Dizionario odepotico o sia storico-politico-naturale della provincia bergamasca*, St. Mazzoleni, Bergamo, 1819, vol. I.

MANDEL G., *Palma il Giovane. Disegni inediti*, Cinisello Balsamo, 1963.

MARENZI C., *Guida di Bergamo*, Biblioteca Civica Bergamo, 1824.

MASON RINALDI S., (a cura di) *Palma il Giovane: l'opera completa*, Alfieri Electa, Milano, 1984.

MASON RINALDI S., *Disegni preparatori per dipinti di Jacopo Palma il Giovane*, in "Arte Veneta", 1972.

MASON RINALDI S., *Il Libro dei disegni di Palma il Giovane del British Museum*, in "Arte Veneta", 1973.

MASON RINALDI S., *Tre momenti documentati dell'attività di Palma il Giovane*, in "Arte Veneta", 1975.

MASON RINALDI S., *Una monografia su Jacopo Palma il Giovane*, in "Arte Veneta", 1980.

MASSIMI M. E., *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese, Il processo riaperto*, Marsilio, Venezia, 2011.

MASSIMI M. E., *La Cena in casa di Levi di Paolo Veronese, Il processo riaperto*, Marsilio, Venezia, 2011.

MASSIMI M. E., *La cosiddetta Cena in casa di Levi di Paolo Veronese: descrizione preliminare all'identificazione del soggetto come Cena in casa del fariseo*, in Venezia Cinquecento, 27, XIV, Bulzoni Editore, Roma, 2004, pp. 123-168.

MASSIMI M. E., *La regola e l'eccezione: le argomentazioni della "Cena in casa del fariseo" e le ragioni della committenza domenicana*, in Venezia Cinquecento, 29, XVI, Bulzoni Editore, Roma, 2005, p. 146.

MERK A., *Novum Testamentum graece et latine*, Roma - Graz, 1957.

MESCHINI V., *Inediti di palma il Giovane e compagni*, in "Arte Veneta", 1958.

PACIA A. (a cura di), *Pase Pace: un pittore veneziano nel periodo delle "Sette Maniere". Scoperte e nuove attribuzioni fra Cinque e Seicento a Bergamo*, Silvana Editoriale, Bergamo, 2013.

PASTA A., *Le pitture notabili di Bergamoche sono esposte alla vista del Pubblico*, Bergamo, 1775.

PERIA B., *Ancora sull'iconografia dell'Ultima Cena, tra i Santa Croce e Palma il Giovane*, in Venezia Cinquecento, VIII/16, 1998, pp. 81-179.

PESENTI A., *La Signoria viscontea e gli inizi della dominazione veneta*, in CAPRIOLI A. - RIMOLDI A. - VACCARO L. (a cura di), *Storia religiosa della Lombardia, 2 Diocesi di Bergamo*, Ed. La Scuola, Brescia, 1988, pp.134-137, 207, 226, 338.

PIAI A., *Sette Maniere, dodici disegni*, in *Arte Documento*, 24, Edizioni della Laguna, 2008. pp. 106-115.

PRIJATELJ K., *Le opere di Palma il Giovane e dei manieristi veneziani in Dalmazia*, in *Venezia e L'Europa, Atti del XVIII congresso internazionale di Storia dell'Arte*, Venezia, 1956.

ROMOLI D., *La singolare dottrina...* in *Arte della cucina*, Venezia, 1560, p. 354.

RONCALLI A. G., *La "Misericordia Maggiore" di Bergamo e le altre istituzioni di beneficenza amministrate dalla Congregazione di Carità*, Tipografia S. Alessandro, Bergamo, 1912, pp. 83-83.

RONCHETTI G., *Memorie storiche della città e chiesa di Bergamo*, voll. 7, Bergamo, 1805-1838.

ROSAND D., *Jacopo Palma il Giovane: disegni inediti dell'Accademia Carrara di Bergamo e del Museo Fantoni di Rovetta*, in "Master Drawings", 2, 1966.

SCHWARZ H., *Palma il Giovane and his Family: Observations on some Portrait Drawings*, in "Master Drawings", 2, 1965.

SPINELLI G., *Gli ordini religiosi dalla dominazione veneta alle soppressioni napoleoniche (1428-1810)*, in *Diocesi di Bergamo*, II, a cura di A. CAPRIOLI, A. RIMORDI, L. VACCARO, Brescia, 1988, pp. 213-234.

TAMMI G., *Lo Statuto dei disciplini di Santa Maria Maddalena di Bergamo. Dal Codice sigma della Biblioteca Civica di Bergamo*, in AA. VV., *Il Movimento dei Disciplinati nel Settimo Centenario del suo inizio (Perugia 1260)*, Perugia, 1962, pp. 257-268.

TASSI F. M., *Vite de' pittori scultori e architetti bergamaschi*, Stamperia Locatelli, Bergamo, 1793, pp. 107-116.

VALCANOVER F., *Pinacoteca dell'Accademia dei Concordi*, Venezia, 1962.

ZANCHI G., *La religiosità popolare a Bergamo nell'età moderna*, in CAPRIOLI A. - RIMOLDI A. - VACCARO L. (a cura di), *Storia religiosa della Lombardia, 2 Diocesi di Bergamo*, Ed. La Scuola, Brescia, 1988, pp. 207-208.

ZUCHELLI N., *Capolavori d'arte in Bergamo*, Bergamo, 1954.

Ringraziamenti per il prezioso aiuto a: Donatella Borsotti, Eugenio Bucherato, Antonella Carozzi, Francesca Cortesi Bosco, Marzia Daina, Emanuela Daffra, don Roberto Falconi, Wilma Locatelli, Dario Mazza, mons. Davide Pelucchi, Nicoletta Piccinelli, don Massimo Rizzi, Francesco Rossi, Veronica Vitali, Carlo Zampiero, Margherita Zanardi, Andrea Zonca.