

**Politecnico di Milano
Facoltà di Architettura e Società
Corso di Laurea Magistrale in Architettura degli Interni**

**L'ACCADEMIA CARRARA di BERGAMO: PROPOSTA PER UN NUOVO POLO CULTURALE PER LA
CITTA'**

**RELATORE: LUCA BASSO PERESSUT
CORRELATORE: MATTEO SACCHETTI
LAUREANDA: VALERIA PEDRALI matr.751244
A.A. 2012-2013**

INDICE

CAPITOLO I - Storia di Bergamo

- Un'origine leggendaria
- La topografia di Bergamo in età romana
- Bergamo in età longobarda
- Bergamo vescovile
- Bergamo nel periodo visconteo
- La grande fioritura: l'età veneta
- Il ritorno delle arti a Bergamo durante l'occupazione francese
 - Arti bergamasche nel '600 e '700
- Dal Lombardo-Veneto all'Unità d'Italia e Bergamo Città dei Mille
- Bergamo nel XX secolo

CAPITOLO II - Storia del museo ed esperienze museali europee

Significato di museo

Trasformazioni del museo nella storia

Origini e formazione

Il XVIII sec in Europa

La forma del museo

Situazione in Italia tra 1700 e 1800

Casi studio: Uffizi, Brera, Accademia Carrara

Le origini culturali del Museo Moderno

Evoluzione del Museo Moderno

Il museo come semiosfera

Interventi di architettura museografica

Museo di Arte Moderna Tokyo - Le Corbusier 1959

Museo Castelvechio

Centre Pompidou

Centro Solomon Guggenheim

MoMa New York Yoshio Taniguchi

Mori Art Museum (MaM) Tokyo

New Tate Gallery Herzog & De Meuron

Museo Palazzo Bianco

Museo del tesoro di San Lorenzo

Galleria Palazzo Rosso

Ampliamento Gipsoteca Canoviana

Museo Capodimonte

Galleria Nazionale Parma

Museo nazionale d'arte occidentale di Tokyo

CAPITOLO III - Il collezionismo nell'800: influenze sulla raccolta Carrara

Giacomo Carrara ed i suoi primi contatti con la cultura locale

La formazione della raccolta Carrara

Bergamo nell'età dei lumi: situazione culturale

Collezioni e collezionisti d'arte all'epoca del conte Carrara

La specificità dell'800 a Bergamo: vicende storiche sulle raccolte

Le decorazioni dell'Accademia e la raccolta all'epoca del conte Giacomo Carrara

CAPITOLO IV - Storia dell'Accademia dalla fondazione agli interventi odierni

Collocazione urbanistica

Ruolo della Pinacoteca Carrara nella città di Bergamo

Indagine storica

- Trasformazioni fabbricato dal 1700 alla seconda guerra mondiale
- La pinacoteca
- La scuola
- Gli sviluppi urbanistici dal dopoguerra

- Origine e trasformazioni del Borgo S.Tomaso in seguito all'avvento dell'Accademia
- La GaMec e l'Accademia: l'intervento di ampliamento di Vittorio Gregotti

La Relazione Rossi: per una nuova Accademia Carrara

- Conclusioni: l'Accademia come sistema culturale
- Il ruolo del centro servizi

Il dibattito sul nuovo polo GaMec e centralità della Pinacoteca

Cronistoria progetti e situazione attuale

CAPITOLO V - Progetto di ampliamento per un "sistema" integrato Pinacoteca-scuola-GaMec come polo culturale per la città

Il progetto

Carenze strutturali nel "sistema" Accademia Carrara e potenzialità dell'area

Il "sistema" Accademia, finalità del progetto ed impianto funzionale

L'allestimento

L'ampliamento del percorso espositivo in rapporto con le collezioni storiche presenti

La donazione Federico Zeri: specificità della collezione

La tela dimenticata: l'Ultima Cena di Alessandro Allori

L'esposizione temporanea e l'allestimento delle piazze esterne

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia generale

Quotidiani

Sitografia

Periodici

Risorse digitali

Tesi di laurea

CAPITOLO I - Storia di Bergamo

Un'origine leggendaria

Di Bergamo si trova traccia dalle testimonianze preistoriche: si dice infatti essa abbia origini favolose, essendo nata da Cidno, figlio di Ligure che nel 450 dopo il diluvio universale, avrebbe edificato molte città in luoghi montuosi e tra esse anche Bergamo e Brescia. L'etimologia del nome è tutt'ora incerta: è stata messa in relazione con la voce germanica *berg* = monte, con quella gotica *baigam* = monte, e quella alpina *barga* = capanna; si è scoperto che il termine *Berg-hem*, suo nome sotto i Cenomani in epoca gallica non appartenevano al linguaggio gallico in quanto essi chiamavano *dun* il monte; il nome si spiega con il fatto che i Cenomani erano di origine gallica orientale quasi germanica e furono trovati da Cesare ai confini con l'attuale Belgio.

In alcuni saggi però si fa risalire il nome alla voce alpina *barga* (*capanna*), stranamente corrispondente all'intichissimo nome della città ligure; oppure si ritiene anche che il nome di Bergamo derivi dal *dio Bergimos*, considerato tanto dai Galli quanto dai Cenomani come dio delle alture, come testimoniato da molte iscrizioni votive che erano presenti nelle valli.

La scrittura del nome Bergamo fu diversa: da *Bergomum* in Plinio a *Vergamum* in Giustino e la forma del nome con la B al posto della P fu un errore di trascrittura; infatti gli stessi Longobardi usavano la forma *Bergomum*, dal 1000 circa fu in uso da forma *Pergamum* finché con il Rinascimento e la riscoperta della lingua latina tornò alla forma antica *Bergamum*.

La topografia di Bergamo in età romana

Bergamo già nel II sec. a.C. era inserita nella rete di relazioni degli insediamenti dell'Italia settentrionale ed esistevano già comunicazioni fra il territorio bergamasco ed i poli commerciali del Comasco, del Milanese e con quello cenomane di Brescia, ed essendo sulla linea di transito degli scambi con queste città, vennero qui a crearsi i presupposti per nuovi insediamenti sempre più numerosi.

Con l'avvento dei Romani, Bergamo rafforzò il proprio ruolo militare, che sancì per l'abitato il ruolo di centro principale di un ampio territorio, ricevendo nell'89 a.C. il titolo di Colonia latina. Nel 49 a.C. insieme a tutti gli abitanti dei territori transpadani *Bergomum* riceve, in seguito a un editto di Giulio Cesare, il titolo di *Municipium civium romanorum* (ossia la cittadinanza romana) e i suoi abitanti vengono assegnati alla tribù *Voturia*. Come testimoniano le epigrafi militari rinvenute in Pannonia, la popolazione bergamasca fu prevalentemente utilizzata per l'esercito.

Come noto la cinta muraria ed il reticolo stradale erano elementi fondamentali nella struttura dell'urbanistica romana e anche la Cisalpina non fa eccezione; in questa zona in particolare l'affermarsi della civiltà romana andò di pari passo con la pianificazione urbanistica così che le città cisalpine divennero veicolo e centro della romanizzazione.

Attraverso la programmazione di diversi tracciati viari e la creazione di un tessuto paleografico particolarmente denso, i Romani perseguirono un massiccio disegno di valorizzazione di zone del paese come quella Cisalpina, priva di una vera e propria struttura urbana.

L'organizzazione urbana, essendo pianificata, seguì criteri di concretezza e di realismo, perseguendo la piena aderenza all'ambiente geografico; per questo la pianta ortogonale, sul modello del *castrum*, non fu sempre applicata anche se preferita poiché favoriva una razionale distribuzione degli spazi.

Le mura, spesso di ridotte dimensioni, obbedivano ad esigenze giuridico-religiose più che militari in quanto erano inscindibili dal concetto di comunità urbana e anche la loro costruzione tenne conto delle condizioni del terreno; Bergamo, situata sulla sommità di un colle (l'estensione della Bergamo romana coincideva infatti più o meno con l'attuale città alta), rappresenta uno dei migliori esempi di adattamento ad un complesso naturale. La cinta muraria fu tracciata sulle pendici del colle e ciò ne spiega l'estrema irregolarità così come ne risulta condizionato il sistema stradale interno, che si presenta con un'organizzazione ortogonale solo a nord-ovest.

La sistemazione urbanistica di Bergamo non obbedisce dunque ad un modello teorico prestabilito, ma essa fu realizzata in tempi diversi, modellandosi sul terreno e tenendo conto della situazione anteriore alla regolamentazione romana.

La città di età Imperiale si presentava infatti come città d'altura sorta sul complesso collinare caratterizzato dalle condizioni morfologiche del sito e dalla ristrettezza degli spazi; essa infatti perde parte della sua originaria specificità strategico-militare, ma potenzia l'immagine di centro strategico-amministrativo per un vasto territorio nel quale coesistono forme complementari di economia. Il nuovo ordine urbano si configura attraverso il tracciamento del *decumanus maximus* (via Gombito-Colleoni) e del *cardo maximus* (via S. Lorenzo-via M. Lupo), lungo i quali erano ubicati i principali edifici pubblici e religiosi: sul colle S. Giovanni, nella zona dell'attuale Seminario, trovavano collocazione l'anfiteatro e il teatro, in piazza Duomo il foro, in via Arena presso S. Grata un edificio votivo, mentre in piazza Mercato del Fieno le terme e sulla Rocca il *Capitolium*; inoltre lungo le direttrici principali

d'accesso alla città sono state rinvenute le necropoli, che in alcuni casi hanno avuto una continuità d'uso anche in epoca classica e postclassica.

Della città romana non è rimasto oggi quasi nulla in alzato ed è per questo motivo difficile ricostruirne nei dettagli l'estensione e la forma, ma risulta evidente la forte identità che ha lasciato in termini urbanistici, influenzando notevolmente anche le fasi successive di sviluppo.

Insieme alla viabilità ed agli edifici pubblici, l'impianto urbano, nonostante le difficoltà derivanti dalla morfologia del luogo, era caratterizzato anche da una cinta fortificata: con l'arrivo dei Romani Bergamo assunse dunque un impianto che è stato possibile ricostruire con qualche approssimazione attraverso differenti studi, in quanto l'erezione in età augustea del *municipium* permette di avere un termine di riferimento per la datazione delle opere difensive della città.

La nuova cinta si rese necessaria a fronte di turbolenze politiche interne e di rischi d'invasione che si andavano delineando e, sebbene l'esistenza delle mura romane sia testimoniata dagli storici antichi, l'esiguità dei resti ha impedito agli studiosi moderni di giungere ad una concorde ipotesi ricostruttiva.

Il tracciato poteva includere il colle della Rocca per proseguire verso sud fino all'attuale piazza Mercato delle Scarpe, dove si può ipotizzare la presenza della porta orientale: il ritrovamento più a valle di due tombe potrebbe infatti confermare questo limite della città; nello stesso luogo fu ritrovata una lapide che ricorda l'edificazione di due porte, forse in relazione ad un'espansione a sud-est del colle. Sempre lungo il lato sud, più ad ovest, si trovano i resti di un cammino di ronda su archi, forse i tratti meglio conservati di queste prime fortificazioni, mentre il tracciato sul lato occidentale non è facilmente individuabile. Si presume che il perimetro svoltasse nell'area del Seminario per proseguire in linea fino alla piazza Mascheroni, con un altro angolo nei pressi della Porta di Pantano inferiore. La porta occidentale doveva coincidere con l'attuale accesso alla Cittadella. Il lato nord è testimoniato dalle arcate esistenti presso la fontana del Vagine, già documentata nell'Alto Medioevo; qui vi si apriva una porta in allineamento con il *cardo* maggiore.

L'urbanizzazione romana non si esauriva però nella cinta collinare, ma vi sono testimonianze letterarie e toponomastiche che tramandano anche la presenza in contiguità di insediamenti urbani, determinando una suddivisione tra la "*civitas*" murale sul colle e i "*suburbia*" nella piana, distinzione che va intesa dal punto di vista delle entità amministrative e produttive; tale suddivisione, nonostante le devastazioni causate dai Visigoti e dagli Unni nel V secolo, si manterrà sostanzialmente immutata fino alla conquista longobarda dal 569.

La riforma militare e amministrativa del IV secolo, che attribuì Bergamo alla Regio Veneta, pose le condizioni per la continuità di una vita urbana nei secoli successivi.

Bergamo in età longobarda

Il disfacimento dell'impero romano avviò il triste periodo delle invasioni barbariche, dapprima Visigoti ed Unni, poi Alemanni ed Ostrogoti (anno 488) e successivamente i Longobardi di Alboino, che nel biennio 568-69 si calarono nel territorio bergamasco come su altre città dell'Italia settentrionale, dove s'insediarono in modo ben più capillare e così Bergamo divenne sede di uno dei più importanti ducati del Regno nel nord d'Italia.

Con la conquista dei Longobardi il vecchio ceto romano venne emarginato; benché la popolazione dei nuovi insediati fosse minoritaria, la classe dirigente, sia civile che ecclesiastica, per due secoli fu nella totalità di provenienza longobarda; tra le due popolazioni si verificò tuttavia una storica e vantaggiosa integrazione nei costumi, nelle credenze religiose, nel gusto, nella lingua, nelle istituzioni giuridiche, di cui si possono rintracciare testimonianze ancora nel pieno periodo medievale: certi istituti giuridici longobardi connessi alla gestione del patrimonio familiare, alla condizione giuridica della donna, al matrimonio si riscontrano ancora oggi negli Statuti di Bergamo promulgati in età veneta.

I Longobardi, riorganizzando il territorio cittadino nel sistema curtense, introdussero un elemento nuovo e di lunghissima durata di quella che sarà la dinamica di trasformazione futura della città: divisero il territorio cittadino in due Corti Regie, l'una nella "*civitas*", la Città sul colle, l'altra nella "*curtis Murgula*", l'attuale Città bassa, ponendo in questo modo le basi per quella dialettica articolazione fra Città alta e Città bassa che non ha mai cessato di manifestarsi nel corso del tempo.

Inoltre il ducato longobardo di Bergamo era difeso oltre che dalle mura, la cui cerchia sembrerebbe ricalcare, nel complesso, il tracciato di quelle romane, anche da una fortificazione posta sul colle S.Eufemia, dove successivamente venne edificata la Rocca.

Si deve al periodo longobardo la costruzione della Basilica paleocristiana di S.Alessandro, eretta sul sepolcro del martire patrono di Bergamo, considerata dalla tradizione la chiesa più antica della città e demolita nel 1561, e della Cattedrale di S.Vincenzo, entrambe erette all'interno della cerchia delle mura alto-medievali.

Sebbene sotto la regina Teodolinda si vissero momenti relativamente tranquilli, il territorio attraversò periodi di desolazione, ai quali, specialmente per quanto riguarda i territori alpini, pose rimedio la presenza benedettina gettando le basi per un nuovo sviluppo economico (fenomeno questo

probabilmente poco conosciuto e di conseguenza poco studiato, evento al quale sono legate molte delle nostre tradizioni agricole).

Durante tutto il periodo longobardo Bergamo fu caratterizzata da violente tensioni autonomistiche, culminate nella rivolta del duca Gaidolfo contro re Agilulfo, che si concluse con la morte del ribelle (590). Con la sconfitta dei Longobardi nel 774, il passaggio all'età franca confermò la rilevanza di Bergamo, in quanto situata sulla strada che congiungeva Brescia a Como e di lì al centro Europa.

Nel giugno 774 Carlo Magno conquistò Pavia, Bergamo si trasformò in Contea franca e il tradizionale gastaldo fu così sostituito dalla figura del conte. La città conobbe dunque un'altra forte immigrazione, questa volta di Franchi e Alemanni, ed un profondo nuovo ricambio della classe dirigente: vescovi e conti provenivano infatti in prevalenza da famiglie franche.

Il ruolo politico della città si ridimensionò ulteriormente dopo la crisi del regno, seguita alla morte di Ludovico II nell'875 dalla quale uscì vincitore Guido di Spoleto.

La crisi del dominio imperiale divenne definitiva nel X secolo, con le invasioni degli Ungari, invasione che il re e i conti non furono in grado di fronteggiare validamente; ridotto così il potere dei conti al territorio rurale nuove forze locali, il vescovo e i proprietari fondiari, si adoperarono con successo per fortificare la città; dunque ad Adalberto sono da attribuire non solo il rafforzamento delle difese sul lato occidentale delle mura (il più vulnerabile), ma anche alcuni ampliamenti dell'antica cerchia romana, in particolare quello a nord e a sud lungo il tratto tra gli archi del Vagine e la porta settentrionale.

Con questi lavori il circuito murario si ingrandì fino a comprendere la chiesa di S. Matteo, mentre la porta settentrionale di S. Lorenzo è indicata per la prima volta nel 1030 e coincideva certamente con una delle porte romane.

Bergamo vescovile

L'improvviso vuoto di potere venutosi a creare dunque fu colmato dai rappresentanti delle famiglie aristocratiche più prestigiose della città, che subentrano al vescovo nella gestione del potere civile e militare con un organismo collegiale; nacque così il Comune di Bergamo ("libero Comune" = autonomia di fatto rispetto al controllo regio) trascorrendo un periodo di pace che si fondava su un patto stabilito tra i cittadini che si reggeva sulle leggi, sui diritti civili, sull'onore, sulla "pietas" e sulla concordia pura. L'articolazione istituzionale del potere comunale era composta da: l'Assemblea dei "cives", il Consiglio degli Anziani ed il Consolato.

Nel 1198, a Bergamo, viene terminato il Palazzo della Ragione e la città comincia ad espandersi fuori dalle mura, gettando le basi dell'odierna "città bassa"; così, mentre dal punto di vista architettonico il nuovo Palazzo del Comune (poi Palazzo della Ragione) e la Basilica di Santa Maria Maggiore simboleggiavano, nel cuore della città, il prestigio della recente istituzione, sul piano giuridico è la redazione dello Statuto, proclamato come legge del Comune, che sancisce l'autonomia politico-giuridica della Città di Bergamo dopo la vittoriosa battaglia di Legnano combattuta nel 1176 dai Comuni lombardi contro l'imperatore Federico Barbarossa.

Se fra il X e l'XI secolo Bergamo vide da una parte crescere il ruolo centrale della Città alta (sede del Vescovo e quindi del potere civile e religioso), e dall'altra il consolidarsi dei "suburbia" extraurbani formati intorno alle strade uscenti dalla "civitas", con la conquista dell'autonomia comunale fece sì che la proverbiale "l'unità nella diversità" si rafforzò ulteriormente, tanto che il Comune di Bergamo allargò lo stato giuridico di città al suburbio mediante l'estensione dello "jus burgense" determinando così la trasformazione dei "vici" in veri e propri "burgi" (borghi).

Con l'avvento del Comune infatti si assistette a una straordinaria espansione dell'economia mercantile della città unita ad una notevole crescita demografica, fattori che permisero alla nuova amministrazione non solo di razionalizzare l'eredità urbana raccolta dai secoli precedenti, ma anche di dare avvio ad una serie di interventi continui sul tessuto urbano che furono di tale entità da conferire a Bergamo la struttura morfologica che la configurerà per secoli e che ancora oggi la rende in larga misura riconoscibile come città medievale; tra gli interventi che furono compiuti risultano di capitale importanza vi sono:

- quelli indirizzati all'individuazione dei perimetri urbani, con l'estensione della cinta murata (che ricalcò il tracciato romano preesistente) fino ad inglobare i nuovi nuclei esterni alla città alta, ovvero i primi borghi che si erano sviluppati in corrispondenza delle porte urbane.

- l'esecuzione di grandi opere idrauliche che, derivando un canale dal fiume Serio, circondarono l'area cittadina della piana con il "fossatum communis Pergami" (segno di forza commerciale), che delimitò il confine dei borghi e avvantaggiò e accrebbe le attività artigianali e commerciali.

- la meditata scelta di spostare nella Città alta, la piazza del mercato accanto al Duomo di S. Vincenzo e, contestualmente, di iniziare nella stessa area la costruzione del palazzo del Comune e della grande chiesa cittadina di S. Maria Maggiore, facendo di Piazza del Duomo il centro fisico e religioso della città;

- la costruzione delle torri nobiliari, segno di potenza e distinzione che tuttavia, verso la fine del XII secolo con l'avvento del regime podestarile, divennero strumenti di difesa e offesa nelle lotte secolari fra i vari nuclei di potere divisi nelle due fazioni guelfa dei Rivola e ghibellina dei Suardi;

- il consolidamento della nuova partizione della città mediante la realizzazione di fondamentali servizi quali chiese e fontane, ma anche la manutenzione delle mura.

Verso la metà del XIII secolo, a garanzia dello spazio agricolo della città, fu realizzato infatti un sistema fortificato integrato costituito da canali d'acqua, stongarde, torri e castelli, di cui rimangono tracce nei quartieri di Loreto e Longuelo; così come altri borghi, anche il borgo Canale (documentato fin dall'842), nel 1256 era difeso alla sua estremità da una stongarda, ossia da una porta fortificata in genere isolata e alla metà del XIII secolo era dotato di varie porte per l'accesso al borgo, collegate da un muro.

Alle porte della città si insediarono i nuovi ordini di mendicanti, dei Domenicani e dei Francescani, sorsero nuove chiese, si aprirono piazze, la comunità si organizzò in arti e corporazioni di mestiere, si fondarono confraternite e consorzi per l'assistenza ai poveri, tra i quali si distingueva per importanza e ricchezza la Misericordia Maggiore.

Il tracciato delle mura tra la porta settentrionale e quella orientale venne conservato per alcuni secoli e solo alla fine del XIII secolo si estese a nord fino ad abbracciare il convento di S. Francesco e solo con la costruzione della Rocca nel 1331 arriverà a comprenderne il colle.

Il periodo dell'autonomia comunale continuò sino alla fine del Duecento, epoca caratterizzata dalla cruenta lotta fra le famiglie di parte guelfa (Bonghi e Rivola) e ghibellina (Suardi e Colleoni), contrasti sanati con una pace nel febbraio 1307.

Il periodo che va dal 1313 al 1330 si caratterizzò da un alternarsi di elezioni di podestà di nomina comunale e di nomina "milanese", a seconda della situazione generale.

Per difendere, ma anche per controllare la città, si costruì, sull'altura di S. Eufemia, la Rocca (1331), simbolo del nuovo potere Signorile.

Bergamo nel periodo visconteo e malatestiano

Nel 1335 il podestà Barnabò Visconti costruirà lungo il lato ovest della cinta, riutilizzando anche fortificazioni private preesistenti, l'imponente Firma Fides, meglio conosciuta oggi come la Cittadella, sancendo così il potere dei Visconti sulla città; sotto il loro potere si completò altresì la fortificazione del Castello di S. Vigilio (1345), si restaurarono le mura della città.

La Signoria dei Visconti nella seconda metà del secolo fu caratterizzata da una continua guerriglia tra le milizie delle due fazioni: dei guelfi (Colleoni, Rivola e Bonghi) e dei ghibellini (Suardi, Mozzo, Terzi e Lanzi), al fine di contendersi il dominio sulla città.

La città viene conquistata dai Malatesta nel 1407, cui dodici anni dopo segue una rivolta ghibellina capitanata da Filippo Maria Visconti.

Nei circa cento anni di signoria che corrono prima dell'inglobamento di Bergamo nell'orbita veneziana non si registrano grandi interventi trasformativi del complessivo assetto urbano, quanto piuttosto un consolidarsi del rapporto dialettico instaurato fra Città alta e Città bassa dove quest'ultima vedeva crescere popolazione e funzione produttiva (incrementata anche dall'attività dei conventi degli Umiliati), mentre nella prima si attuava una serie di opere tendenti a rafforzarne il ruolo di luogo del potere e, come tale, anche da controllare.

Con il nuovo ordinamento statutario del 1353 la guida della città viene affidata ad un podestà di nomina signorile, che presiedeva gli antichi organismi comunali, il Consiglio degli Anziani ed il Consiglio Generale.

In questo periodo Bergamo diventa una pedina nel gioco diplomatico e militare dei grandi Stati regionali italiani, che per un secolo si fronteggiano per stabilire un equilibrio delle forze. Questa instabilità consentì a Venezia, appoggiata dai Guelfi, di intervenire e di occupare Bergamo dal 1428 al 1797 nonostante un tentativo dei Visconti per riassoggettarla nel 1437, attacco respinto dalle truppe venete condotte dal capitano bergamasco Colleoni.

La grande fioritura: l'età veneta

Dalla seconda metà del secolo la Serenissima instaurò così una dominazione (dal 1426 per le valli - dal 1428 per la città) caratterizzata da una relativa pace, che favorì una rilevante espansione economica, politica, sociale e artistica.

All'atto della sottomissione, Bergamo era già abituata a un dominio esterno e ormai l'autonomia comunale era decaduta; tuttavia Venezia a differenza dei Visconti evita di giungere ad una contrapposizione netta con i poteri locali ormai consolidati; da parte sua il ceto dirigente bergamasco, grazie al prestigio ottenuto durante l'assedio milanese al capoluogo cittadino, rivendicava la sua presenza in consiglio ed il godere dei pubblici uffici come suoi privilegi esclusivi.

All'interno dello Stato Veneto Bergamo era una città di confine; l'obiettivo politico dei veneziani era rafforzare il confine del loro territorio di terraferma di cui Bergamo costituiva l'estremità orientale nonchè il presidio più vicino all'Impero Spagnolo. Il nuovo assetto istituzionale vide la presenza in Città di due rettori, di nomina veneta.

Lo Statuto comunale, rinnovato nel 1430, registra la nuova situazione politica che si apre ancora con l'atto di dedizione della Città, questa volta a Venezia; se da un lato tale passaggio comportò l'inserimento per Bergamo in un sistema statale vasto e organizzato con uno schema burocratico abbastanza rigido, d'altro canto nella gestione del potere locale, a seguito di trattative e mercanteggiamenti, Bergamo fu abile a raggiungere un lungimirante compromesso: Venezia, a fronte della garanzia del mantenimento del controllo militare e degli obblighi fiscali della Città suddita, concesse a Bergamo ampie autonomie, lasciò sopravvivere le antiche magistrature comunali, impose ai suoi rettori una presenza discreta; inoltre Venezia portò avanti un'amministrazione oculata e saggia, dettata da una fiorente economia che le permetteva di contare sulla fedeltà dei propri cittadini.

Con l'annessione nel 1428 allo Stato veneziano iniziava per Bergamo un periodo di oltre tre secoli e mezzo nel quale, oltre al verificarsi di importanti trasformazioni e sviluppi del tessuto urbano, si rileva una progressiva e non marginale assimilazione della locale cultura a quella veneta: oltre alle relazioni politiche, tra Bergamo e Venezia si intensificano infatti anche relazioni economiche e culturali.

Nei suoi territori la cultura e l'insegnamento furono più liberi rispetto agli altri Stati; la cultura soprattutto artistica di Bergamo, che ha saputo trarre profitto dai rapporti con Venezia, conosce nel Cinquecento e Seicento momenti di grande splendore; l'intensificarsi delle relazioni economiche e culturali con Venezia infatti ha fatto sì che la cultura artistica di Bergamo conoscesse nel '500 e nel '600 momenti di grande splendore, vedendo la mano di importanti architetti impegnati in nuove edificazioni, tra le quali la costruzione del nuovo Duomo (Filarete, 1459), della Cappella Colleoni (Amadeo, 1472), e di abili artisti per gli affreschi del Palazzo Podestarile (Bramante), nonché della Nuova Sagrestia di S. Maria Maggiore (Cleri Isabello). Tutto questo poté avvenire poiché Venezia instaurò una dominazione caratterizzata da una relativa pace, favorendo una rilevante espansione economica, politica, sociale e artistica.

Sotto i Veneziani vennero completate le *Muraine* (1430-1435) e vennero unificati gli ospedali cittadini al polo San Marco (1447). Le *Muraine*, inizialmente costituite da strutture in legno (palizzate e battifredi), furono poi sostituite da opere in muratura dai Veneziani. Il circuito murario includeva i borghi S. Tomaso, S. Antonio e S. Leonardo, mentre S. Caterina, Borgo Palazzo e Borgo Canale ne rimasero esclusi; il complesso era dotato di numerose torri (31 quadrate e 2 cilindriche), merlature, camminamenti per la ronda e fossati alimentati dal torrente Morla.

La costruzione a partire dal 1561 della nuova fortificazione veneziana, determinata dal declino del dominio della Serenissima nei commerci marittimi in seguito alla recente scoperta delle Americhe, fece sì che le *Muraine* venissero da allora conservate solo come cinta daziaria, ossia per scopi fiscali e che, collegandosi alle mura antiche della Città alta, avevano lo scopo di proteggere anche gli insediamenti sviluppatisi all'esterno delle mura medioevali, contribuendo così al rafforzamento del rapporto tra la Città alta e la Città bassa, rapporto che la costruzione della Cittadella arroccata sul colle aveva in qualche modo allentato.

La decisione di questo completamento, capovolgendo la politica precedentemente seguita dai Visconti, fu di grande portata perché riconobbe Bergamo come città complessiva ed unitaria, formata dalla Città alta e da gran parte egli insediamenti nella piana; inoltre non può ritenersi casuale il fatto che le *Muraine* seguano con il loro tracciato il confine già segnato in età comunale dalla roggia Serio, il confine cioè della città economica e produttiva: le *Muraine* ebbero infatti assieme ai canali, un ruolo determinante nella definizione della forma e dei limiti della città.

Alla definitiva affermazione dell'unitarietà del luogo urbano fa riscontro il persistere di quel rapporto dialettico che determinerà, anche per i secoli futuri, uno sviluppo bipolare della città; in questo senso si può affermare l'essenzialità dei primi 50 anni della dominazione veneziana per la determinazione di alcuni fondamentali caratteri morfologici e architettonici del tessuto storico.

Gli interventi di quegli anni ebbero una straordinaria portata:

- nel 1447 la decisione di unificare in un nuovo grandioso edificio gli ospedali cittadini, chiudendo a nord il prato della fiera;
- nel 1453 l'avvio della ricostruzione del Palazzo comunale (attuale Palazzo della Ragione), al fine di invertirne l'orientamento verso la piazza (ora Piazza Vecchia) ricavata dalla demolizione di un antico quartiere;
- nel 1454 la sistemazione della piazza del borgo S. Leonardo (attuale piazza Pontida), nella quale si svolgeva lo strategico mercato della legna;
- fra il 1454 e il 1465 l'inizio della sistemazione, in piazza Vecchia, del fronte opposto al palazzo della Ragione, l'avvio della costruzione del nuovo Duomo (in sostituzione di quello demolito di S. Vincenzo) e l'apertura di una nuova sede per il mercato con la piazza Nuova (oggi piazza Mascheroni), sul lato est della Cittadella viscontea, della quale intanto erano state demolite le apparecchiature militari.

A questi se ne accompagnarono di altrettanto importanti dal punto di vista infrastrutturale, primi fra tutti quelli idraulici.

Una così ardita opera di costruzione muraria aveva più una valenza politica piuttosto che militare: infatti le dimensioni della cinta muraria erano piuttosto imponenti, ma non sufficientemente da comprendere tutta la città bassa che, rimanendo esclusa, la rendeva di fatto un'opera utilizzabile soltanto per fini difensivi, e inutilizzabile per l'organizzazione di un attacco ai vicini domini spagnoli; si trattava quindi di una tacita ammissione di rinuncia da parte della Serenissima ad ampliare i propri domini in Lombardia, anche a causa dei sempre maggiori impegni bellici profusi contro l'esercito turco: le dimensioni ridotte difatti non potevano permettere il raggruppamento di grandi contingenti militari al punto di poter attaccare la città di Milano ed i territori limitrofi.

Insieme a questo progetto, orientato a raggiungimento dell'egemonia della Serenissima verso i commerci del centro Europa, vi era anche la costruzione della via Priula, una strada che collegava, tramite la Valle Brembana, la città di Bergamo (e quindi tutti i territori della repubblica veneta) con il Canton Grigioni, considerato alleato e fino ad allora raggiungibile soltanto passando attraverso territori dominati dagli Spagnoli, e quindi soggetti a fortissimi dazi commerciali; ancora esistenti sono i manufatti antropici della casa cantoniera di San Marco, voluta e costruita dallo stesso Priuli (il podestà che ne ordinò la costruzione e dal quale la strada prende il nome) e la Dogana Veneta di Mezzoldo.

La carestia prima e l'epidemia di peste poi (quella descritta da Alessandro Manzoni ne *I promessi sposi*) mietono circa diecimila vittime a Bergamo nel 1630.

Il Cinquecento però, dopo i primi 15 anni di carestie, pestilenze e devastazioni belliche, vede anche l'avvento a Bergamo di quel grande sviluppo (il numero di 31.898 abitanti censiti nel 1578 verrà nuovamente raggiunto solo nel 1843) che caratterizzava allora le città europee. L'economia mercantile e finanziaria ricevette un nuovo formidabile impulso e se ne ebbe riscontro nei numerosi cantieri che interessavano la città, compreso quello gigantesco e traumatico per la costruzione delle nuove mura.

Le motivazioni che spinsero il Senato veneziano a intraprendere quest'opera imponente e costosissima, sono ancora oggi oggetto di controversa interpretazione.

All'inizio del XVI secolo Venezia, associandosi alla Lega di Cognac, tentò di spezzare il predominio spagnolo in Italia e le conseguenti vicende militari misero a nudo la debolezza della Repubblica e la necessità di approntare strutture difensive moderne in terraferma modificandone l'assetto strategico, avendo Venezia il proprio centro strategico sul mare. Viene quindi posto l'accento sull'esigenza di proteggere il territorio di confine con lo Stato di Milano; sorvegliare sulla sicurezza della nuova strada commerciale, quella del passo di San Marco, per i Grigioni; esercitare un rigido controllo sociale, politico ed economico sugli equilibri del potere locale. Tutto ciò potè senza dubbio giustificare la portata di una simile, drastica decisione.

Anche a Bergamo si realizzarono quindi nuove Mura urbane (1561-1623), che sanciscono per Bergamo il passaggio da ruolo di transito al luogo di confine, di estremo baluardo occidentale della Serenissima, chiarendo a tutti la funzione strategica che il potere centrale assegnava alla città orobica. Abbandonato un iniziale progetto di parziale ricostruzione e rimaneggiamento delle mura medioevali, per il quale furono consulenti anche l'Orologio e il Malacrida e che portò nel 1561 alla realizzazione del Forte di S. Marco e di cinque nuovi bastioni, la Serenissima stabilì di realizzare una fortificazione in pietra bastionata continua.

La costruzione delle imponenti mura bastionate costituì la più clamorosa frattura del contesto urbano alterando altresì nel loro aspetto naturale alcune zone di Città alta, comportando il trasferimento di molti abitanti e la rottura della continuità abitativa tra le parti della città stessa.

Le nuove mura dovevano avere un'estensione di 2.944 passi (5.177 m); vennero costruiti bastioni e piattaforme, mantenendo in un primo momento attivi alcuni tratti della cortina medioevale.

Nel 1574 erano stati terminati i dieci baluardi, le cinque piattaforme e la porta S. Agostino, con il ponte stabile mentre nel 1578 si terminò l'ultimo tratto di cortina sotto S. Andrea; la cerchia era quasi completa, ma non ancora adatta alla difesa, in quanto solo tre corpi di piazza erano stati terminati e dovevano ancora essere effettuati ingenti lavori di completamento.

Alla morte del conte Sforza il Senato veneto deliberò di completare l'opera, incaricando dei lavori il Savorgnano; nel 1590 il capitano Alvise Grimani poteva annunciarne il prossimo completamento, pur indicando ulteriori lavori necessari: la sistemazione della fortezza sul colle di S. Vigilio, del Forte di S. Marco, la costruzione della strada e del ponte a porta S. Giacomo.

La costruzione delle nuove mura richiesero complessivamente 29 anni di lavoro ed un costo pari a un milione di ducati; risultarono così imponenti da ottenere il risultato di scoraggiare le aggressioni, tanto che non vennero mai assediato. Le mura, che costituiscono una delle più significative fortezze realizzate da Venezia in terraferma, non vennero mai utilizzate per azioni militari pur essendo il risultato di concezioni difensive all'avanguardia per quei tempi.

Se la grande planimetria dipinta da Alvise Cima poco prima dell'erezione delle mura restituisce ai contemporanei una città armoniosa in ogni sua parte, la planimetria dell'incisore Stefano Scolari, realizzata verso la metà del '600, si presenta molto differente: una differenza anche di atmosfere, determinata proprio dalla presenza della poderosa cerchia murata. Il disegno è molto particolareggiato:

alle mura della fortezza sul colle si agganciano quelle che circondano i borghi, le Muraine con bocche da fuoco di circa cento cannoni in dotazione lungo tutto il perimetro della fortezza, garitte, quartieri militari, polveriere, le quattro porte ben custodite e con i ponti levatoi che potevano essere alzati alla minima minaccia.

L'immagine era dunque di una Bergamo dove i baluardi erano il segno della forza e del dominio da parte di Venezia, un volto militaresco e arcigno.

Città alta fu completamente isolata dalle digrazioni dei borghi mediante massicce demolizioni: fu necessario distruggere edifici e chiese (oltre 500 singoli edifici), compresa l'antica Cattedrale paleocristiana di S. Alessandro e insieme 80 case di Borgo Canale, la chiesa di S. Lorenzo, con 59 case del borgo omonimo, le chiese di S. Giacomo, S. Pietro, S. Stefano con il monastero (trasferito nel 1571 nell'attuale monastero di S. Bartolomeo in Città bassa), SS. Barnaba e Lorenzino nelle vicinanze della porta S. Giacomo, il monastero di S. Domenico e la fognatura d'epoca romana.

Nel 1574 le case di Bergamo erano 445 corrispondenti a circa la metà di quelle esistenti prima della costruzione delle mura il cui perimetro venne completato nel 1588 sotto la guida del generale Sforza Pallavicino. Tali demolizioni comportarono il forzato trasferimento della popolazione sia all'interno della Città alta sia nel borgo S. Leonardo; fu appunto in quegli anni che cominciarono a verificarsi in modo sensibile la crescita in altezza e sul territorio dei tessuti abitativi cittadini, fenomeno che nel tempo assumerà aspetti parossistici in Bergamo alta in quanto le mura avevano sottratto qualsiasi possibilità di espansione).

La volontà di riconoscere il carattere centrale della città fortificata stimola, proprio dagli ultimi anni del XVI sec. e per quasi tutto il successivo, la ripresa di numerose realizzazioni nell'ambito dei poteri politico-amministrativo e religioso; per quest'ultimo in particolare si può parlare di una rapida espansione che, con la creazione del Seminario vescovile e dei conventi di Sant'Agata e del Carmine, monopolizzò attraverso un fronte continuo una larga fascia resa libera dal nuovo perimetro murato.

In realtà, con l'allontanarsi del potere reale, cioè quello economico, dalla città alta l'impegno veneto era indirizzato a trasformarla in una sorta di sede di rappresentanza del potere; sono testimonianza di tale intenzione i nuovi ponti di pietra di accesso alle porte della città e soprattutto il rapido diffondersi dei grandi palazzi della nobiltà terriera nella fascia sud che domina la città bassa.

Contemporaneamente all'edificazione delle mura dunque, grazie ad uno straordinario periodo di prosperità economica, s'intraprese un'opera di rinnovamento dell'abitato e delle sue istituzioni; se da un lato infatti la cinta bastionata limitò lo sviluppo della Città alta (che assunse sempre più un ruolo di rappresentanza politica e religiosa), indirettamente avvantaggiarono la Città bassa che vide una sempre crescente presenza di attività economiche, nonché la costruzione di residenze dei ceti ricchi e alloggi per operai e artigiani con conseguente incremento edilizio dei borghi, sia all'interno, sia (borghi Palazzo e S. Caterina) all'esterno delle Muraine.

Lo sviluppo edilizio si trasferì soprattutto attorno al luogo che andava assumendo sempre più importanza commerciale, ovvero il "Prato di S. Alessandro", di cui nel 1676 venne sancito ufficialmente il passaggio da fiera a mercato cittadino. Nel 1620 iniziarono così i lavori per l'abbellimento di questa zona, ma la maggior parte dei lavori vennero effettuati tra il 1734 e il 1740, quando fu realizzata la Fiera di Pietra, capace di ospitare circa cinquantamila visitatori.

Nel processo di specializzazione delle due aree urbane si inserì un fatto nuovo e di clamorosa portata architettonica: la trasformazione del tratto intermedio del borgo Pignolo (posto a metà strada fra la città bassa e la alta) in una sequenza continua di lussuosi palazzi residenziali dell'aristocrazia mercantile, lo stesso ceto da cui venne lo stimolo più importante allo sviluppo di quella pittura di ritratto che renderà celebre Giovan Battista Moroni, così come la commissione a Lorenzo Lotto della grande pala posta oggi nella chiesa di San Bartolomeo.

Nel 1604 viene inoltre affidato allo Scamozzi il completamento dei lavori di rifacimento di Piazza Vecchia e anche la costruzione del Palazzo della Cancelleria, corrispondente all'attuale Biblioteca A. Mai.

Già dal XVI secolo, prende avvio quella che sarà la lunga decadenza della Repubblica veneta, che perde la sua competitività commerciale da una parte per il parziale dirottamento dei capitali verso investimenti fondiari nell'entroterra e, dall'altra, per l'ormai scarsissima propensione a viaggiare degli uomini d'affari veneziani. Il chiaro momento di rottura nei rapporti tra Venezia e Bergamo fu rappresentato dalla peste del 1630: per rispondere alla grave congiuntura demografica determinata dall'epidemia, dalla crisi generale segnata da un ciclo di bassi prezzi in agricoltura, dalla chiusura di alcuni mercati internazionali, dall'accresciuta concorrenza delle manifatture estere e dalla tendenza a spostare il centro dell'economia e della società da Venezia alle città di Terraferma e nelle aree rurali, la Serenissima cercò di imporre sempre più carichi fiscali a scapito di città come Bergamo; da una parte permangono le concessioni di Venezia, ad esempio alle manifatture della lana, dall'altra vi è però il tentativo di frazionare da un punto di vista fiscale il territorio per poter meglio governare.

Parallelamente si assiste allo sviluppo di una borghesia cittadina e di una nobiltà culturalmente più moderne e quindi sempre meno disposte ad accettare un dominio straniero.

Con la caduta della Repubblica di Venezia nel 1797, vedendo Bergamo rapidamente esaurirsi due tradizionali supporti della sua economia (il commercio di transito da Venezia verso la Svizzera e la manifattura legata al settore laniero), essa punterà al rilancio della sua tradizione commerciale e finanziaria, dirottando gli investimenti nella produzione della seta filata; la Fiera, dunque, continua a essere il perno dell'economia e insieme sempre più direttamente coinvolta nel progressivo consolidamento del centro cittadino.

Il ritorno delle arti a Bergamo durante l'occupazione francese

L'influsso francese sulla città di Bergamo è stato declassato dalla storiografia tradizionale, mentre altri teorici hanno richiamato l'attenzione sulle strutture sociali del periodo, in modo da impostare un discorso più ampio sulla società e sullo stato, sulla classe dirigente e sulle scelte politiche, tutti elementi che andranno ad influenzare profondamente anche i mutamenti culturali dell'epoca.

Nel 1796 cade il dominio veneziano su Bergamo, cui fa seguito la breve esperienza della Repubblica Bergamasca, della Repubblica Cisalpina (Dipartimento del Serio) e del Regno d'Italia.

Sia durante il periodo napoleonico che quello austriaco, Bergamo assume un nuovo ruolo rispetto al passato, trasformandosi da città di confine ad una diversa relazione con il resto della Lombardia.

Nei migliori studi vengono menzionati i giacobini, importante movimento di cui mancano le testimonianze per quel che riguarda l'area bergamasca, per mettere in evidenza chi furono i gruppi sociali che aderirono al moto rivoluzionario e quelli che invece ne rimasero fuori, integrandosi in seguito alla compagine napoleonica, portatrice di un nuovo equilibrio sociale; non si può parlare di uno schieramento di nobili ed ecclesiastici contro la classe borghese, ma certo i più recenti filoni storiografici ribadiscono la necessità di un chiarimento sulle modalità e le tempistiche dell'affermarsi del predominio borghese su quello nobiliare. Uno dei pochi studi fatti nell'ambito lombardo (tutta la realtà socio-economica del periodo napoleonico non era stata oggetto di particolare interesse) mettono in evidenza da una differente angolazione non il problema astratto di un progresso o regresso della vita economica di quel periodo, ma invece le novità incidenti sul vecchio equilibrio della società aristocratica, quali l'innovazione tecnologica, l'iniziale crescita di nuovi poli di attrazione e di sviluppo, la nuova mentalità degli operatori economici. In questo periodo infatti si ha notizia di un forte rilancio del settore tessile, della filatura della seta che proprio nella bergamasca ebbe luogo; dunque l'età napoleonica diede notevole impulso ai processi economici già precedentemente avviati.

In questo periodo, in particolare dal 1802, si ebbe un mutamento anche dal punto di vista dell'assetto fondiario nel nuovo ordine sociale, che deve essere messo in relazione alle trasformazioni interne legate alla vendita dei beni nazionali, dell'eversione della feudalità e la divisione delle terre comunali nella generale affermazione di un nuovo concetto di proprietà; ciò ha condotto all'elaborazione di dati quantitativi utili per far luce sulle modifiche del regime fondiario e sui conseguenti mutamenti delle strutture sociali.

Tra i problemi sociali dell'epoca vi erano quelli dell'analfabetismo e della pubblica istruzione, sebbene l'età napoleonica portò alla promozione dell'istruzione soprattutto media ed universitaria, scelta antipopolare e antidemocratica, mentre con l'avvento del Regno Italico i propositi di razionalizzazione delle strutture statali e di statalizzazione della scuola determinarono un aumento della scolarizzazione primaria.

L'influenza francese appena insediata si fece sentire anche dal punto di vista della nuova riorganizzazione del potere municipale: al Comune vengono assegnati compiti nei campi dell'istruzione, dell'assistenza, del controllo anagrafico, che erano prima di quasi esclusiva competenza di organismi caritatevoli ed ecclesiastici; viene aggiornata secondo nuovi e più moderni criteri la gestione del fisco e introdotta la registrazione catastale delle proprietà immobiliari; vengono completamente riorganizzati gli uffici comunali e infine vengono introdotte la nuova figura del Segretario generale e l'uso del protocollo nella scrittura degli atti comunali.

Con la Restaurazione Bergamo cade dunque nella sfera austriaca del Regno Lombardo-Veneto; con l'occupazione francese inizia un periodo di ristagno dello sviluppo urbano (che riprenderà più avanti con il Regno Lombardo-Veneto e nel periodo successivo dell'occupazione austriaca); tuttavia, liberatasi del dominio veneziano e dopo l'effervescente esperienza della Rivoluzione Bergamasca, la città di Bergamo vedrà cambiarsi completamente volto.

Sull'onda rivoluzionaria che diffondeva un'apertura ad una modernità attraverso la costruzione di opere utilmente pubbliche, entro il primo decennio dell'Ottocento si eressero una serie di edifici che rientravano in quel processo di espansione delle infrastrutture e dei servizi che è propria della politica urbanistica napoleonica.

In quest'ottica di riorganizzazione dei centri di potere, a Leopoldo Pollack viene affidata la risistemazione ad uso di carcere dell'enorme complesso edilizio dell'ex convento di S. Agata, complesso conventuale eretto dai Teatini nella prima metà del Seicento, adibito a carcere dal 1797 al 1977 (il progetto verrà realizzato solo per piccoli lotti).

L'architetto austriaco firma anche il progetto del Teatro della Società, quel Teatro Sociale, realizzato tra il 1806 e il 1809, che prenderà corpo all'interno di una delle più complesse operazioni edilizie sperimentate nel cuore della città antica; si assiste anche all'opera di rifacimento del teatro Riccardi, ricostruito dopo un terribile incendio e riaperto al pubblico nel 1799, nonché alla costruzione del teatro Cerri all'interno di Palazzo Vecchio.

In questo periodo ai margini della città antica, nello storico borgo di S. Tomaso, l'Accademia Carrara, fortemente voluta dal conte Giacomo Carrara, assume più nobile forma su disegno di S. Maria Eia (concludendosi nel 1810) e, al di fuori delle Muraine, il soppresso convento dei francescani di S. Maria delle Grazie viene trasformato nel 1811 in Albergo per i poveri.

Si provvede inoltre all'edificazione di una strada di circoscrizione fuori delle Muraine, e in Città alta alla sostituzione dei ponti lignei di accesso alle porte con quelli in muratura e alla loro definitiva apertura, infine alla velocizzazione del viale alberato da porta San Giacomo a porta Sant'Agostino, dove vengono realizzati spazi verdi pubblici.

Dal punto di vista politico la fine della dominazione veneta fu sancita a Bergamo il 22 marzo 1797, giorno in cui fu ordinata la distruzione di tutti gli stemmi dell'antico dominio veneto, nei luoghi pubblici come in quelli privati; anche la satira locale, rappresentata dal bergamasco Arlecchino e dal veneziano Pantalone, ben simboleggia l'atmosfera dal tempo. In seguito venne istituita la pur breve Repubblica Bergamasca, così come la cacciata veneta era avvenuta anche a Vicenza, Padova, Rovigo, Treviso e Udine in cui si istituì il governo della Repubblica.

Arti bergamasche nel '600 e '700

Il Seicento a Bergamo significa Carlo Ceresa ed Evaristo Baschenis, mentre tra il '600 ed il '700 si ripete a Bergamo lo stesso fuorviante eclettismo che si era riscontrato alla scomparsa del Lavagna e del Salmeggia, e le figure di spicco si identificano nel Cifrondi e nel Vittore Ghislandi detto Fra Galgario. Nella loro diversità essi testimoniano due grandi capitoli della pittura bergamasca nonostante Bergamo non disdegnasse la commissione di opere di artisti forestieri; per più di 50 anni nella provincia orobica diventò sosta o addirittura seconda patria di innumerevoli artisti: il quartetto veneziano Tiepolo, Pittori, Diziano, Fontebasso è fortemente rappresentato negli affreschi della Cappella Colleoni in cui essi operarono. In questa situazione di grande fervore culturale Fra Galgario operò isolato in un monastero, situazione curiosa dalla quale inizia il suo percorso e linguaggio poetico.

Neppure in questo secolo dunque a Bergamo si svilì l'amore per l'arte e soprattutto per la pittura, come la danza macabra dipinta su una casa seicentesca a Cassiglio così come la decorazione pittorica di S. Maria Maggiore; nel corso del secolo poi, essendosi raffinato il gusto per l'arte, la Cappella Colleoni si arricchì di nuovi dipinti e le raccolte private di quadri si arricchirono e la passione di un mecenate come il Conte Carrara offrì alla città un notevole patrimonio, frutto di anni di collezionismo in Italia e all'estero.

Fra gli architetti illustri si ricordano Leopoldo Pollack, autore del Teatro Sociale nel 1806 e partecipante al concorso per la nuova Accademia Carrara vinto poi dall'Elia e Costantino Gallizioli, autore di opere per chiese come le cantorie di S. Bartolomeo e del primo progetto di ampliamento della stessa Carrara.

La situazione settecentesca rivela anche un nuovo spirito di mecenatismo che dalla seconda metà del secolo si diffuse per opera di mecenati illuminati, il cui sviluppo a Bergamo fu favorito dall'assidua frequenza di illustri artisti come già indicato e dalla consuetudine che ebbero nobili famiglie che, liberandosi dalla abituale grettezza della piccola vita cittadina, permisero la formazione di un allargato orizzonte di pensiero e di aspirazioni.

Esempio mirabile di questo atteggiamento si riscontra nella figura del conte Giacomo Carrara, uno dei più istruiti personaggi bergamaschi dell'epoca che appunto per il suo spirito singolarmente liberale, diffuse attorno a sé la sua cultura, il suo gusto e le sue conoscenze non solo privatamente ma anche allo stesso pubblico (ancora ristretto all'epoca).

Dal Lombardo-veneto all'Unità d'Italia e Bergamo Città dei Mille

Il Congresso di Vienna del 1815 rende Bergamo parte del Regno Lombardo-Veneto e capoluogo dell'omonima provincia. Inizialmente gli austriaci vennero accolti come i restauratori dell'ordine, la città ricevette nel 1816 e nel 1825 la visita di Francesco I.

In occasione della visita nel 1838 Ferdinando I d'Austria, accompagnato da oltre 200 fra duchi e nobili di ogni genere, vi fu una festa con luminarie, spettacoli e cerimonie; in ricordo di questa visita furono innalzati i propilei di Porta Nuova e la strada che dalla stazione (non ancora esistente: arriverà nel 1857) saliva fino a Porta S. Agostino, chiamata Via Ferdinanda. All'epoca la città contava 30.000 abitanti.

Ormai Bergamo, che contava all'epoca 30mila abitanti, era costituita da due città: la parte alta abitata dai nobili in ricchi palazzi e da quella parte bassa caratterizzata dai borghi: S. Leonardo, abitato dai commercianti, S. Antonio, Pignolo, S. Tommaso, S. Caterina. Nei quattro secoli di dominazione veneta l'arte, la pittura, la scultura, il gusto del bello avveniva solo nei palazzi, nelle chiese e negli edifici pubblici.

Il periodo di dominazione asburgica favorì l'industrializzazione del territorio, anche grazie agli investimenti di famiglie austriache che si trasferiscono a Bergamo (Legler, Fritz, Von Wunster), introducono la coltivazione del baco da seta e impiantano filande e manifatture.

Nel marzo 1848, in contemporanea con le Cinque giornate di Milano, anche a Bergamo vi furono moti insurrezionali; in seguito in città arrivarono Garibaldi per prepararne le difese e Mazzini, che tenne un discorso in Piazza della Legna (piazza Pontida). Tornarono però anche gli austriaci in numero maggiore: i patrioti bergamaschi dovettero così rifugiarsi in Svizzera e coloro che rimasero furono fatti prigionieri e giustiziati nel cortile della Rocca o alla Fara; l'8 giugno 1859 Giuseppe Garibaldi fa il suo ingresso nella città, ponendo fine al dominio austriaco; Porta San Lorenzo da cui passò venne ribattezzata Porta Garibaldi in suo onore.

Nel 1859, in seguito alla seconda guerra d'indipendenza, la Pace di Zurigo dispose l'annessione di Bergamo e di gran parte della Lombardia al Regno di Sardegna. La provincia di Bergamo fu ridotta, con il passaggio della Val Camonica alla provincia di Brescia.

Il 22 agosto 1859 Vittorio Emanuele II visitava Bergamo: Città Alta fu illuminata a giorno da ben 50.000 fiaccole, mentre l'anno successivo 174 bergamaschi partono con Garibaldi nella Spedizione dei Mille, distinguendosi per il loro valore tanto che la città assunse da allora l'appellativo di Città dei Mille.

Nel 1872 la sede del comune viene trasferita nella città bassa che aveva ormai assunto tutti i caratteri di un centro urbano; nel 1887 entra in funzione la Funicolare di Bergamo Alta che attraversa le mura, seguita nel 1912 dalla seconda Funicolare di Bergamo, quella di San Vigilio.

Nel 1901 vengono demolite le Muraine, che svolgevano la funzione di dogana fino a pochi anni prima e viene costruita la strada di circonvallazione attorno alla città, testimonianza dell'aria di rinnovamento che il '900 avrebbe portato.

Bergamo nel XX secolo

La grande trasformazione ottocentesca della città, lo spostamento delle funzioni economiche verso la città bassa, dove si concentrano gli enti finanziari, è registrato in maniera efficace dal Catasto Lombardo-Veneto del 1853, la cui lettura consente di verificare consistenze patrimoniali, presenze manifatturiere e di avere informazioni sulla localizzazione di famiglie e di enti.

A testimonianza dei grandi e profondi cambiamenti di questo periodo tra il 1857 e il 1900 si realizza il primo collegamento ferroviario tra Bergamo e i centri maggiori della pianura (Milano, Brescia, Lodi, Lovere) e con i territori delle due valli a nord (Seriana e Brembana); al conseguente consolidamento dei rapporti con i centri commerciali circostanti è connesso un rinnovamento del ruolo territoriale di Bergamo così che la nuova scala a cui si pongono le relazioni interne ed esterne stabilisce un immediato riscontro tra i caratteri della economia locale e quelli di un sistema economico-produttivo più complesso e certamente più avanzato rendendo così definitivamente obsoleta la Fiera come perno economico della città.

Tra il 1900 e la Prima Guerra Mondiale, in seguito all'abbattimento della cinta daziaria delle Muraine (1901) e alla costruzione di nuove vie di penetrazione, l'espansione urbanistica della Città Bassa crebbe ulteriormente.

Tra 1912 e 1927 viene realizzato il progetto di trasformazione urbana del 1907 di Marcello Piacentini: la fiera di Sant'Alessandro, rimossa, si trasforma nel nuovo centro cittadino, sull'asse tra la stazione ferroviaria e Città Alta, con la costruzione del Palazzo della Banca d'Italia (1912-14), del Palazzo della Camera di Commercio (1924), della Torre dei Caduti (1924) e del Palazzo di Giustizia (1927). Nel 1928 viene costruito lo stadio comunale, terreno di gioco dell'Atalanta (squadra fondata nel 1907).

Le trasformazioni urbane continuano durante il periodo fascista con la costruzione del Palazzo Littorio (1938) e della torre dell'autostrada (1939); del 1934 è il piano di risanamento di Città Alta e Bergamo ingloba amministrativamente alcuni comuni vicini: Longuelo, Redona e Colognola.

Nel periodo compreso fra le due guerre, rilevante è l'aggregazione dei comuni limitrofi e la risoluzione per la nuova sistemazione urbanistica del centro cittadino, avvenuta mediante la realizzazione del centro piacentiniano (1914 - metà anni '30).

A partire dal secondo dopoguerra (la città fu risparmiata da devastazioni non subendo alcun bombardamento) crebbe la necessità di creare una pianificazione territoriale che si concretizzò con la redazione del primo piano regolatore generale della città del 1951-56, a firma di Giovanni Muzio e Morini, che intende sbloccare la città verso oriente in direzione delle valli, verso occidente in direzione di Ponte San Pietro e soprattutto verso Sud oltre le linee ferroviarie (idea che viene accantonata in fase di realizzazione). Il piano prevede uno sviluppo per azionamento, con un'espansione a 180.000 abitanti entro il 1981, attraverso la costruzione di quartieri periferici autonomi e limitati quali città satellite. Già nel 1961-1964 si provvede alla revisione del precedente piano regolatore, per conciliarne le previsioni con l'effettivo sviluppo della città, avvenuto verso ovest e nord-est (Longuelo e Valtesse) piuttosto che verso sud, oltre la ferrovia, secondo una urbanizzazione a mezzaluna. Il nuovo piano prevede un centro

direzionale sull'area oltre la ferrovia ma, nuovamente, la realizzazione è compromessa dalla mancanza di accordo con le FS.

In concomitanza con il Piano Regolatore Intercomunale del 1963, il nuovo programma di revisione del PRG del 1965 prevede uno sviluppo lineare dell'abitato lungo l'asse della ferrovia Brescia-Milano; questo piano regolatore, steso tra 1965 e 1969 da Giovanni Astengo e Dodi e approvato nel 1972, introduce un modello di sviluppo per poli, basato sullo sviluppo dei paesi dell'hinterland, di cui Bergamo si pone come centro motore dell'area metropolitana, per uno sviluppo totale fino a 150.000 abitanti per il comune e 400.000 per l'hinterland. Il piano prevede anche il recupero di Città Alta e dei Borghi, e dell'ambiente naturale della città, attraverso il Parco dei Colli di Bergamo. Un'autostrada urbana sopraelevata avrebbe dovuto collegare la Briantea, la Stazione e il rondò delle valli, mentre a sud della Stazione, al solito, si sarebbe dovuto sviluppare un centro direzionale.

È del 1972 l'apertura dell'aeroporto civile di Orio al Serio, la creazione di un centro direzionale oltre la ferrovia ed il potenziamento del collegamento tra la città e l'aeroporto di Orio al Serio.

Gli anni '70 e '80 vedono l'espansione dell'area urbana, con la costruzione delle case popolari 167 in diversi quartieri, tra cui Loreto (Bergamo) e Celadina. Vengono inoltre introdotte le circoscrizioni cittadine: inizialmente 9, quindi 7, dal 2009 solo tre.

Negli anni novanta Bergamo approva un terzo piano regolatore, su progetto di Bernardo Secchi e Vittorio Gandolfi, elaborato tra 1995 e 1999, un piano di conservazione e trasformazione della città intesa come insieme di sistemi; esso indica il posizionamento del nuovo ospedale prima alla Martinella e quindi alla Trucca, dell'università nel polo ospedaliero, della nuova fiera alla Celadina e del palazzo di giustizia nei pressi della stazione, mentre individua un sistema di parchi di contorno (parco sud, parco est, parco ovest).

Oggi Bergamo bassa ha assunto la configurazione di una città che si estende a semicerchio nell'intera pianura antistante il colle; le moderne espansioni urbane si sono diramate nel corso del tempo seguendo sia le antiche direttrici dei borghi sia le zone agricole poste fra di loro che le aree attigue alle vie di collegamento con le più importanti città lombarde e con le valli.

CAPITOLO II - Storia del museo ed esperienze museali europee

Significato di museo e trasformazioni del suo significato nella storia

Il significato di museo nel corso del tempo ha assunto differenti accessioni tanto che troppe e forse inadatte sono le definizioni oggi che lo definiscono. A partire dal 1400 esso assume differenti significati ed è possibile utilizzare la definizione di museo per capire le connessioni tra i vari periodi, le scelte e le giustificazioni culturali ed ideologiche che hanno portato al significato di "museo moderno" così come lo si intende oggi.

Origini e formazione

Fin dal passato si è sempre fatta la distinzione tra il termine raccolta e museo, in quanto questa comprensione chiarisce differenti aspetti altrimenti incomprensibili nel corso delle epoche storiche.

Il termine raccolta, inteso come collezione di oggetti al solo scopo di possesso e a beneficio privato, precede il concetto di museo che, inteso invece come collezione di oggetti destinati alla conservazione della memoria storica e allo scopo di ricerca a fini culturali, nasce nel tardo Rinascimento. Dunque fin dall'antichità, dalle iscrizioni tombali egizie ai doni votivi dell'antica Grecia, dai bottini di guerra ai tesori votivi esposti nelle chiese e monasteri, le raccolte erano un mezzo valido e molto efficace per stupire e avvicinare le masse alle credenze religiose.

E' dal Rinascimento, ossia dal passaggio tra quel periodo noto come Età di mezzo tra il mondo classico greco-romano, al movimento di transizione culturale, economica e politica che nasce in alcune città del Nord Italia che dà il via all'ascesa della borghesia; questo nuovo periodo è caratterizzato da un evento non indifferente ossia la "scelta di un passato" che, individuandosi nella "nuova scoperta" della cultura neoclassica, determinano da un lato un incremento delle collezioni private in seguito alla riscoperta del valore dei reperti archeologici e oggetti di pregio, dall'altro un mutamento e rinnovamento del pensiero degli intellettuali dell'epoca.

Il concetto di "scelta del passato" significa che le classi sociali di una determinata epoca scelgono fra la storia del passato e i miti interpretati in forma di storia tra quelli in cui trovano analogie, indipendentemente dal loro contenuto. E' su questa analogia tra cultura classica e presente che opera l'uomo rinascimentale: la riscoperta del passato non viene intesa come una sorta di revival (come sarà nell'eclittismo e nel tardo neoclassico), ma come scoperta dell'identità odierna nel suo rapporto con il passato.

In seguito, con il sorgere delle Signorie e l'ascesa delle dinastie nobiliari italiane, il collezionismo privato assunse forme ben più ampie, orientandosi verso il piacere di possedere le opere e si avviò quel processo

per cui le collezioni vengono utilizzate come forma di investimento economico; si formano così grandi collezioni di opere nelle principali città italiane: Firenze, Milano, Urbino, Mantova acquisiscono così prestigio e potere economico e politico anche grazie ad esse.

L'idea di museo vero e proprio non è presente in questo periodo, in quanto nello spirito dei collezionisti non vi è ancora il problema di organizzare le raccolte in un contenitore, ma alcune potenti famiglie (i Medici a Firenze e i Montefeltro a Urbino) operavano una politica che accomuna in un certo senso il collezionismo con il pensiero e la produzione artistica, avvicinandosi sebbene lontanamente ad uno dei concetti che compongono il museo moderno; le corti rinascimentali diventano quindi luogo di incentivazione della produzione artistica ed alla cultura umanistica avvalendosi dell'opera di artisti ed intellettuali, per i quali le collezioni sono strumenti di promozione culturale. Alla contemplazione gli artisti rinascimentali contrappongono la ricerca, il superamento del noto per una maggiore conoscenza.

Le prime azioni verso la tutela dei patrimoni artistici si evidenziano nello Stato Pontificio, con un editto atto a salvare dalla distruzione per il riuso dei materiali antichi; con l'avvento di papa Sisto IV (1471) si attua una politica nuova di salvaguardia del patrimonio artistico della capitale che tende a limitare il collezionismo privato a favore di un'imposizione del monopolio della Chiesa sugli oggetti antichi.

In questa ottica nasce forse il primo museo in ordine cronologico, il Museo Capitolino a Roma, anche se la sua nascita avviene più per motivi politici che in un'ottica museologica, in quanto era una risposta all'affermazione della corte papale come unico erede politico-culturale dell'impero.

In contrasto con la politica culturale accentratrice del Papato e delle differenti corti, esiste un esempio in cui la libera attività di raccolta e ricerca di un privato porta alla costituzione di quello che si può a tutti gli effetti definire un museo vero e proprio. Si tratta dell'umanista Paolo Giovio che, tra il 1520 e il 1540 circa, raccoglie una propria collezione di ritratti di "hominus famosi" dell'epoca e li organizza nel proprio palazzo a Como, palazzo creato appositamente per contenere circa 150 dipinti divisi in differenti categorie, esposti al pubblico per un periodo di tempo con tanto di didascalie e indicazioni biografiche dei loro autori; l'obiettivo principale di Giovio, che poi appartiene al concetto di museo moderno, era preservare e mantenere inalterate la cultura e la memoria storica del passato, attraverso le opere che gli artisti di un periodo hanno lasciato preservandoli dall'oblio. La novità ancora più importante è il metodo classificatorio che, a differenza dei Wunderkammer tedeschi, caratterizza il lavoro di Giovio, il quale inserisce nella cornice classica del Tempio opere secondo un criterio museografico che costituirà un modello per le innumerevoli collezioni del 1600.

A Firenze, in seguito alla morte di Lorenzo il Magnifico, viene costituita una nuova collezione di opere d'arte pittorica e d'archeologia nella nuova sede di Palazzo Vecchio e nel nuovo Palazzo degli Uffizi, iniziato nel 1559, quale nuova sede delle amministrazioni dello stato e nel nuovo Corridoio Vasariano che collega l'Arno a Palazzo Pitti. Francesco I, progetta la ristrutturazione a museo delle sale superiori degli Uffizi e anche la cosiddetta Tribuna, una grande sala ottagonale di esposizione con cupola e lanterna, decorata con simboli rievocanti la natura e contenenti dipinti di Raffaello, Andrea del Sarto, Pontormo, e altri svariati artisti. Da testimonianze dell'epoca si comprende che il museo degli Uffizi doveva essere completo e ben organizzato dove, accanto a dipinti, oggetti e statuaria, vi erano anche oggetti scientifici, armi e materiali di astronomia.

Un altro caso rilevante successivo e sull'esempio del caso gioviano, è quello di Ulisse Aldrovandi e il suo "museo enciclopedico" a Bologna il quale, pluriscienziato in varie discipline, riesce ad istituire un museo di scienze naturali nel 1568; il museo era basato sulla classificazione degli esemplari dei tre regni naturali e, nel corso del tempo, diventerà la raccolta naturalistica più ampia e completa che sia possibile visitare in Italia e Europa.

Tra la metà del '500 e il 1600 fioriscono le iniziative private in fatto di museologia; in particolare è interessante notare come, con la formazione dei grandi Stati Nazionali, le famiglie reggenti cercano di estendere le proprie raccolte importando le collezioni degli stati occupati o acquisendole da collezioni private, anche se è chiaro che tutte queste raccolte non possono essere chiamate pubbliche in quanto accessibili solo ad una ristretta cerchia di intellettuali.

Mentre a Roma nell'arco del XVII secolo artisti come Bernini e Borromini accrescono le produzioni artistiche e fioriscono le collezioni e i musei, in molte città d'Italia l'invasione straniera porta ad un depauperamento e spoliamento delle antiche raccolte di corti, con l'unica eccezione della capitale in cui le opere sopravvissero alla dispersione grazie a norme vincolanti che non consentivano l'alienazione delle opere e obbligavano la loro trasmissione agli eredi tramite testamento.

In seguito alla Controriforma, mentre i gesuiti costruiscono università e collegi a Roma e nei centri del Nord Italia rafforzando in questo modo l'egemonia culturale dell'ordine e il rapporto con il potere, a Milano l'arcivescovo Borromeo istituisce nel 1618 la Biblioteca Ambrosiana, luogo per la promozione e divulgazione dell'arte figurativa, basata sui nuovi canoni estetici; essa, affiancata dalla scuola d'arte, viene arricchita di opere d'arte di scultura, dipinti e disegni oltre a copie degli artisti più noti del passato, sistemati appositamente in un locale che diventa esso stesso un piccolo museo di pubblica fruizione, il cui ordinamento viene documentato anche in un catalogo, il "Maeuseum", scritto dallo stesso Borromeo nel

1625. Le due istituzioni proseguono dunque parallelamente, la biblioteca con alcune sale a museo come luogo di conservazione e apprendimento, la scuola come centro di formazione alla produzione artistica, attraverso l'apprendimento e l'approfondimento dello studio delle opere esposte. Dunque la Pinacoteca Ambrosiana diventa un reale esempio di una macchina culturale entro la quale è possibile attuare una fusione tra conoscenza e prassi e diventa così un esempio di modello riproducibile per una nuova fisionomia di musei del futuro.

Il XVIII, le esperienze in Europa

Le condizioni economiche tra la fine del XVII secolo e l'inizio del successivo in Italia portarono ad un depauperamento delle collezioni di corte, in seguito alla dispersione e alla vendita di numerose opere d'arte. Contemporaneamente in paesi come la Francia e l'Inghilterra, che all'inizio del '700 possedevano le più ricche collezioni, conseguentemente ad una rinnovata condizione culturale e di potere, si apre un periodo di innovazione nella storia della cultura e dei musei in Europa che influenzerà il decorso dei secoli successivi. In particolare fu il XVIII secolo il periodo in cui meglio si evidenzia quel percorso di rinnovamento culturale che porterà alla formazione del pensiero museologico moderno; l'Italia non verrà però investita direttamente da questo rinnovamento culturale, superata nel tempo dalle spinte innovatrici dei paesi stranieri che faranno da guida d'ora in poi alle decisioni italiane.

In Inghilterra nasce nel 1753 il British Museum, il primo museo nazionale d'Inghilterra con sovvenzione statale, diretto da scienziati e ricercatori che svolgono la loro attività e che entro orari prestabiliti durante la settimana è possibile visitare da parte di una cerchia ristretta di studiosi che hanno la possibilità di osservare direttamente l'attività di ricerca. Al contrario delle precedenti esperienze italiane e straniere, il British nasce non come luogo di esposizione permanente, ma come esperienza attiva di un museo-laboratorio costituito non da statiche collezioni, ma dall'attività di uomini che lavorano ai problemi proposti.

Le esperienze berlinesi del Kaiser Friedrich Museum e parigine del Louvre testimoniano l'estensione del collezionismo praticato da privati aristocratici e borghesi, che collezionano le loro collezioni con criteri basati sull'organicità e la coerenza d'esposizione oltre che sulla qualità estetica, avvalendosi della nuova figura dell'intenditore, esperto conoscitore delle opere d'arte a servizio del collezionista.

I due temi del conoscitore d'arte e del collezionismo privato caratterizzano la cultura settecentesca in cui il primo identifica un nuovo rapporto con l'opera d'arte che diventa essa stessa argomento di dibattito oltre che di contemplazione, il secondo consente la nascita di numerose raccolte d'arte in tutta Europa, molte delle quali diventano di pubblica visione e quindi di pubblica utilità.

Il fatto che il museo debba essere un bene pubblico, fruibile da chiunque lo voglia visitare nasce da una decisione politica francese ed in particolar modo dalle idee illuministiche successive alla Rivoluzione Francese; la nascita del Museo del Louvre con il suo primo allestimento risale all'epoca di Luigi XIV il quale, oltre ad organizzare l'esposizione, consente l'ingresso anche a studenti della scuola d'arte e a pochi artisti privilegiati. In seguito il prestigio del Louvre attirerà un pubblico di visitatori sempre più vasto.

Con la caduta della monarchia e l'avvento della nuova repubblica conseguente alla rivoluzione si arriva ad un mutamento delle panoramiche sociali aprendosi a nuove iniziative politiche e culturali che modificano i precedenti ordini istituzionali; in particolare con la nazionalizzazione dei beni appartenenti alla decaduta aristocrazia e con la confisca delle opere d'arte alla Chiesa e a monasteri soppressi, viene aperto alla popolazione l'intero patrimonio artistico e culturale del paese, istituendo nel 1793 il Museo Nazionale di arti figurative che raccoglie gran parte del patrimonio acquisito con la rivoluzione.

La diffusione di questo tipo di cultura, senza differenze classiste, rientra nel nuovo ordinamento democratico della repubblica, che identifica nel museo e nelle istituzioni culturali rinnovate una scuola d'insegnamento e di educazione ai valori politici e morali della nazione.

L'arte della rivoluzione diventa una professione di fede politica che contribuisce a rafforzare gli ideali del popolo e lo stile di quest'arte si identifica con una reinterpretazione della classicità che vedrà nelle opere di David la sua massima rappresentazione.

Nello spirito degli ideali della Rivoluzione si concludono tremila anni di storia del collezionismo e si apre il secondo grande capitolo della storia del museo, il periodo di emancipazione dell'arte dalle corti e dalle ricche dimore. E' attraverso la sua storia che il museo diviene dunque oggi un organismo educativo socialmente riconosciuto come tale.

La forma del museo

In seguito agli avvenimenti della Francia rivoluzionaria, durante il XIX secolo si allarga la convinzione che il museo nel suo contenuto sia un efficace mezzo di comunicazione di massa e così su questo concetto si organizzano nuovi allestimenti e con essi nuovi edifici atti a contenerli.

Alle rivoluzioni nazionali di metà secolo segue l'apertura di musei storici e specialistici che seguono l'input francese: nel 1824 apre la National Gallery a Londra, nel 1830 apre appositamente la Gipsoteca di Monaco e nel 1840 viene aperta alla popolazione l'Ermitage a San Pietroburgo.

La novità di questo secolo è la costruzione di nuovi edifici per la cultura in quanto precedentemente le collezioni erano collocate negli edifici di proprietà reale, essendo inizialmente ad uso di una cerchia ristretta di persone. Il museo assume quindi quella forma, propria del periodo, di costruzione monumentale, di ispirazione neoclassica che conserva il carattere prestigioso dell'istituzione, in quanto dotata di una lunga fila di gallerie di sale e ampi corridoi dove le opere, per lo più pittoriche, trovano esposizione su ampie pareti illuminate se possibile con luce zenitale.

I criteri espositivi sono generalmente legati ad un criterio per lo più quantitativo piuttosto che selettivo, sia per quanto riguarda l'esposizione in sé, che è ordinata fino alla totale copertura delle pareti, sia per quanto riguarda il metodo di comunicazione con il visitatore, affidato ad un sistema panoramico e informativo generalizzato. In certi casi l'uniformità del percorso espositivo, con la successione delle sale, corrisponde alla classificazione delle opere per affinità cronologiche o tematiche.

La situazione italiana tra il '700 e l'800 e i casi-studio degli Uffizi, Brera e Accademia Carrara

In seguito alle incursioni da parte di paesi stranieri, tra il XVIII e il XIX secolo l'Italia vive un momento di intensa attività culturale che si sviluppa sotto molteplici iniziative nell'attività museale ed in concomitanza con la ripresa della ricerca nel campo dell'archeologia e con la riscoperta dei valori classici nell'arte e nell'architettura. In particolare, in seguito alle teorizzazioni del Winkelmann riguardo al concetto di classico, che innescheranno quel filone neoclassico che influenzerà la sfera culturale e artistica di buona parte dell'800, l'Italia con il suo ricco patrimonio di arte e archeologia diventa il fulcro di studi di studiosi e scienziati del filone neoclassico che fanno del patrimonio italiano una risorsa immensa a cui attingere per aumentare la loro conoscenza; l'Italia diventa così un vasto terreno di studio dove si apprendono i valori dell'arte classica e il viaggio in Italia diventa non più solo un'esperienza mondiale, ma un elemento indispensabile nell'educazione sociale attraverso l'esperienza diretta dei monumenti antichi.

In questo panorama in cui l'interesse per gli scavi archeologici e la riscoperta dei valori classici sono i capisaldi, si sviluppano con crescente passione le raccolte di oggetti antichi, mentre in contemporanea in numerose città italiane crescono le esperienze di allestimenti museografici tra cui i Musei Capitolini dove nel 1749 viene istituita una pinacoteca nella quale trovano sistemazione numerose opere delle raccolte Sacchetti e Carlo Pio di Savoia.

In questo clima di grande fervore forse sono tre gli esempi che meglio illustrano la situazione italiana; la Galleria degli Uffizi, in quanto esempio di museo già formato che riesce a mantenere la sua unicità e unitarietà malgrado le dispersioni da parte degli stati stranieri; la Pinacoteca di Brera è invece l'esempio di un museo che si configura nel tempo e la sua collezione si forma principalmente dal materiale proveniente dalla soppressione degli ordini religiosi; infine il caso Accademia Carrara che rappresenta un organismo complesso, composto contemporaneamente da una pinacoteca e da una scuola d'arte, complesso che sorge grazie allo spirito innovatore di un privato cittadino che sviluppa la propria raccolta unicamente grazie al contributo di altri nobili cittadini.

La *Galleria degli Uffizi* viene assunta come caposaldo in quanto fin dal '700 viene annoverata tra le più ricche e fornite pinacoteche italiane ed estere in seguito soprattutto delle grandi acquisizioni del secolo precedente (tra cui la raccolta pittorica donata dal Cardinale Leopoldo e 57 dipinti della scuola veneta ereditati dalla casata dei Della Rovere nel 1631).

In seguito all'estinzione della famiglia Medici nel 1737 con una disposizione testamentaria la granduchessa Anna Maria Ludovica de' Medici, ultima erede della casata, viene stabilita la destinazione del patrimonio degli Uffizi ad ornamento dello stato, per utilità del pubblico e di chiunque voglia usufruirne e senza che le opere vengano estradate fuori dai confini del Granducato; in questo modo la collezione venne preservata da ogni possibilità di alienazione e trasferimento dei beni.

Pur non dotati del mecenatismo dei Medici, i Lorena si rivelarono buoni reggenti e soprattutto molto meticolosi nella cura e nel mantenimento del prestigio della Pinacoteca tanto da incrementarne le opere e riordinando in seguito le sale per adeguarsi alla museologia corrente. In tutto l'arco del 1700 dunque la Pinacoteca vide ampliarsi il suo patrimonio artistico con l'acquisizione di numerose opere provenienti da collezioni private, proprietà granducali e dalla soppressione degli ordini religiosi oltre all'acquisizione di numerosi reperti archeologici dal museo etrusco di Volterra e Montepulciano. Essendosi allargata la raccolta, che già comprendeva opere di Botticelli, Mantegna, Piero della Francesca, Leonardo da Vinci, nel 1779 la galleria enumerava 90 busti, 1100 dipinti, 162 disegni e differenti oggetti preziosi e reperti archeologici.

Da questi dati si intende che la galleria in questo periodo viene annoverata tra le più ricche, prestigiose e moderne del tempo, mantenendo un'identità che ancora oggi le appartiene; in questo senso anche

l'attività di ricerca e di catalogazione da parte di tecnici e addetti contribuiscono a creare quella completezza che caratterizza la galleria.

Un importante intervento museografico venne fatto nel 1780 quando fu ampliata la galleria con l'inserimento di una nuova sala in stile neoclassico e nel 1782 si ebbe una redistribuzione delle opere secondo le scuole di appartenenza; alla fine del secolo la galleria era una istituzione pubblica ed aveva una propria regolamentazione per gli addetti, gli orari di visita e le sue modalità; inoltre aveva un sistema informativo immediato per il visitatore costituito da una didascalia delle opere esposte in modo da favorire lo sviluppo culturale del visitatore che aveva modo di imparare a riflettere sulle differenti opere esposte.

Naturalmente non mancano le disposizioni errate che influirono sul patrimonio della galleria, pratica purtroppo ripetitiva nella storia del museo italiano tra il '700 e l'800, che portano, nella maggior parte dei casi arbitrariamente, alla vendita di numerose opere e oggetti artistici per motivi economici oppure per adeguamento ai canoni stilistici che in quel momento imponevano l'eliminazione dalla collezione di diverse opere in contrasto con le ideologie correnti.

Durante il XIX secolo e soprattutto in seguito all'Unità d'Italia il patrimonio degli Uffizi venne ulteriormente impoverito con la rimozione del museo egizio, della sezione di arte moderna e di numerose statue rinascimentali e nemmeno la soppressione degli ordini monastici riuscì a colmare il vuoto delle vendite precedenti.

Nonostante le dispersioni avvenute e la perdita di autonomia gestionale a favore di una generale amministrazione territoriale, gli Uffizi si presentano all'inizio del '900 così come oggi come una straordinaria configurazione museale il cui pregio storico-artistico rimane immutato.

La *Pinacoteca di Brera*, inaugurata nel 1809, fin dalla sua nascita era già costituita da una ricca collezione di opere disposte secondo i criteri museali correnti. Il primo nucleo di opere risale al 1776 quando al posto della Pinacoteca sorgeva l'Accademia di Belle Arti in cui le opere già presenti erano ad uso degli studenti. Sebbene la pinacoteca abbia origini tutto sommato recenti, così non si può dire del suo "contenitore" barocco progettato dall'arch. Richini nella seconda metà del '600 per le scuole gesuitiche, in sostituzione dell'antico monastero dell'ordine degli Humiliati; l'edificio venne poi completato su progetto del Piermarini tra il 1776 ed il 1784 il quale, adeguandosi ai canoni neoclassici, sistemò il cortile interno, la facciata su strada e modificò l'ingresso.

La caratteristica principale di questo museo va identificata nella quasi totale omogeneità delle acquisizioni provenienti in gran parte dalla soppressione degli ordini religiosi, ossia in un periodo che va dalla fuga degli Austriaci (1796) e la costituzione della Repubblica Cisalpina (1800), periodo nel quale la Pinacoteca vede incrementare notevolmente la sua collezione con pitture e disegni.

Sulla base di queste acquisizioni viene istituito il principio per il quale tutte le opere non appartenenti alla loro sede di origine dovessero passare obbligatoriamente per Brera come materiale fruibile per lo studio degli allievi della scuola d'arte presente.

In epoca napoleonica i grandi musei nazionali diventano mezzo di educazione popolare e dunque tutte le opere acquisite nel tempo venivano esaminate e scelte da critici e tecnici che le riuniscono infine in due grandi raccolte, l'una destinata alle Gallerie dell'Accademia di Venezia, l'altra a Brera.

Nel corso del 1800 continuarono gli arricchimenti della Pinacoteca con la donazione da parte del Demanio di una notevole quantità di opere provenienti da chiese milanesi a cui fanno seguito altre donazioni conseguenti alla spoliazione di ordini religiosi veneti e romagnoli.

Dunque già alla sua inaugurazione la Pinacoteca presenta già una nutrita collezione, che ne diventa poi la sua caratteristica principale, costituita per lo più da dipinti sacri ordinati secondo principi di catalogazione cronologico-stilistici.

Con la caduta di Napoleone e in seguito a trattati conseguenti la Restaurazione, nel 1815 si assiste alla restituzione di molte opere, sia dalla Francia all'Italia che da Brera ai luoghi di origine, determinando così un impoverimento della Pinacoteca che verrà però sanato da numerose donazioni di opere di Luini, Lotto, Tiepolo e Guardi.

Alla fine del XIX secolo il direttore della Pinacoteca Ricci attua un ripristino della collezione di Brera che viene ordinata secondo i canoni stilistici della moderna museologia, in un'esposizione cronologico-regionale rispondente ai mutati criteri didattici, mentre successivamente nei primi anni del '900, conclusasi l'epoca delle grandi spoliazioni, Brera continua ad accrescere il proprio prestigio con nuove acquisizioni e con le fiorenti iniziative del mecenatismo milanese.

L'*Accademia Carrara* scaturisce dalla nascita nel 1780 della Pinacoteca e della scuola d'arte da parte dell'illuminato conte Giacomo Carrara che mette a disposizione del pubblico la sua raccolta di numerose opere frutto di anni di collezionismo e ricerca in Italia e Francia. L'idea del Carrara di istituire una scuola di pittura con annessa una "quadreria" dimostra un'adesione allo spirito e alle intenzioni illuministiche del tempo soprattutto in Francia dove il museo già rappresentava un luogo di educazione alle arti ed ai valori

umani; le opere esposte dunque avrebbero insegnato più dei libri e la pratica di disegnare, dipingere e scolpire sarebbe stato un indispensabile complemento per la vera comprensione di esse.

In seguito alla morte del Conte Carrara la struttura passò nelle mani di una Commissaria (come espresso dal suo testamento) e questo primo nucleo di opere, che ammontava a 1530 dipinti molti dei quali di scuola lombardo-veneta, era esposto ai piani alti del primo nucleo di proprietà del Carrara, ossia l'edificio dell'ex locanda La Campana con l'ampliamento del Gallizioli.

Nel 1804, in seguito all'acquisizione di 240 dipinti di scuola veneta, si rese necessario un ampliamento della pinacoteca stessa, incapace di contenere l'ingente numero di opere in possesso e le crescenti attività di lavoro della scuola d'arte. Ecco dunque che il concorso venne vinto dall'arch. Bergamasco Simone Elia che nel 1810 porta a compimento un edificio di stile neoclassico con i limiti e le qualità di un gusto e di una misura provinciali.

Nel corso dell'800 l'Accademia fu caratterizzata da numerose iniziative di carattere museologico da parte della Commissaria in riferimento soprattutto alla successione di acquisti, lasciti, donazioni e depositi da parte di mecenati cittadini che dimostrano l'affetto per quello che da sempre è stato considerato dai bergamaschi il loro museo privato.

Mentre la scuola d'arte poteva vantare direttori come il pittore Diotti e come titolari dei corsi Trecourt e Il Piccio, nel 1834 la Commissaria bandì un'asta per la vendita di opere non di pregio e considerate inutili, riequilibrando così la collezione ai gusti dell'epoca; il risultato di questa operazione, come in molti altri casi italiani, fu la dispersione di più di 2000 opere settecentesche che riduce così la raccolta Carrara a 407 dipinti e 54 della collezione Orsetti impoverendo e depauperando il patrimonio artistico della Pinacoteca di cui ancora oggi non si conosce la gravità della perdita.

Nonostante questo intervento negli anni successivi l'Accademia riuscì a ristabilire un proprio equilibrio espositivo grazie a numerose donazioni di privati cittadini; nel 1853 il conte Marenzi donò due opere del Mantenga e Mazzolino, nel 1859 la famiglia Lochis donò 241 importantissime opere di grandissimo pregio artistico di artisti italiani e stranieri tra cui Raffaello, Tiziano, Bellini, Moroni, ecc che elevarono l'Accademia ad un alto livello artistico in quanto questo nucleo costituirà la più importante raccolta dell'intera collezione. La terza donazione di deve al senatore Morelli, esperto critico e collezionista, che lasciò nel testamento del 1891 al museo bergamasco la sua raccolta personale di 109 dipinti di scuola toscana, emiliana e fiamminga di alto livello qualitativo, completando il panorama culturale fino ad allora era poco espresso da tali scuole; tra di essi vi erano dipinti di Botticelli, Pontorno, Bellini e Pisanello.

Dunque nella prima metà del '900 le tre collezioni Carrara, Lochis e Morelli venivano ordinate in distinte sale d'esposizione, separate tra loro nel rispetto dei caratteri particolari di ogni raccolta rispecchiando di conseguenza lo spirito e la personalità del donatore. La scelta di tale distribuzione segue un'organizzazione dei dipinti della raccolta Carrara eseguita per argomenti di appartenenza, per la raccolta Lochis, abbondando i piccoli quadri, si preferì affiancare generi differenti indipendentemente dal periodo di appartenenza; infine per la raccolta Morelli, costituita da molti dipinti di scuola toscana e qualche esempio di pittura olandese, si scelse un raggruppamento cronologico-stilistico.

Nel corso del '900 i tre pilastri della collezione vengono arricchiti con elargizioni di opere in lasciti e depositi.

L'esempio bergamasco si testimonia come un esempio unico della storia e della cultura di Bergamo in cui la crescita della raccolta e del prestigio della pinacoteca testimoniano un esempio raro di coscienza civica e aristocrazia culturale dei suoi abitanti.

Le origini culturali del Museo Moderno

Dall'affermarsi della società borghese nella prima metà dell'800 con l'affermarsi della civiltà borghese, si avvia un processo sostanziale rispetto alla modernità e di progressiva estensione spettacolare della partecipazione delle masse alla vita pubblica con nuove forme comportamentali, sociali e con una nuova organizzazione della città; fanno la loro comparsa e divengono sempre più centrali gli spazi del welfare e del consumo.

Nel XIX secolo si attesta questa rivoluzione che caratterizza la cultura della nuova metropoli, che trova espressione nella stessa struttura urbana con parchi, promenades, gallerie e grandi magazzini e che conosce la sua massima espressione nelle Esposizioni Universali; esse infatti costituiscono il momento di celebrazione di una nuova mitologia scientifica e patriottica che non si limita a promuovere e celebrare l'innovazione tecnologica, i prodotti e la loro commercializzazione, ma si imprime come ruolo centrale per l'immaginario collettivo quale mezzo per divulgare le forme espressive della cultura di massa e della società dello spettacolo.

Queste mutazioni radicali sono avvenute sotto la spinta di un autore che, da figura sfocata e in disparte, si è trasformata in protagonista del sistema della produzione culturale: il pubblico, oggi divenuto un aspetto indispensabile della legittimazione politica, culturale, economica e sociale del sistema musei.

La storia dei musei parte attraverso molti secoli, dalle prime istituzioni (le collezioni reali o di casate, nate dal desiderio di prestigio e dalla volontà di una ristretta cerchia di persone di poter mostrare grandi opere del passato) fino alla loro promozione nel presente attraverso la progressiva estensione delle funzioni poiché aperti ad un pubblico variegato, assumendo così via via anche compiti differenti, dall'educazione alla ricerca all'intrattenimento.

Il pubblico come oggi inteso esisteva già alla fine del '700 quando la Rivoluzione Francese concretizza e formalizza una concezione democratica del museo che implica una responsabilità patrimoniale dello Stato e anche del museo nei confronti dei suoi cittadini.

Nonostante il moltiplicarsi di iniziative che andavano a cogliere le potenzialità dei luoghi museali, nel secondo Dopoguerra, in seguito alla difficoltà a conciliare le esigenze di conservazione e quelle della ricerca, l'idea di museo veniva associata ad arcaismo e conservatorismo; la situazione si radicalizza negli anni '70 del '900, periodo in cui si concepisce la cultura come patrimonio d'élite e dunque il museo stesso viene concepito come un'istituzione desueta, inaccettabile in una società inizialmente alla ricerca di valori democratici, ma che poi è andata orientandosi verso il consumismo e la ricerca del loisir.

La questa situazione di crisi nasce un rovesciamento completo e inatteso, sancito a livello internazionale dalla *Dichiarazione universale dei diritti dell'uomo* nel 1982 in cui si afferma anche che la cultura non può avere limiti di origini, posizione sociale, livello di istruzione, lingua, sesso o religione. Da quel momento i differenti pubblici diventano la componente essenziale del sistema museale e i patrimoni culturali, invece che essere giacenze costose ed ingombranti, cominciano ad essere considerate risorse e motori di sviluppo, portando così alla nascita di nuove professionalità in grado di rispondere alla nuova gamma di progettualità e di servizi che il sistema museale propone.

Evoluzione del Museo Moderno

Negli anni '70 l'avvento del Beaubourg di Renzo Piano e Richard Rogers mise in crisi la tipologia museale di derivazione ottocentesca, espressiva e monumentale e si pose, come atteggiamento irriverente verso il contesto e per la precarietà della sua consistenza morfologica, come emblema del nuovo modo di concepire il museo. Esso si poneva non si poneva come obiettivo quello di farsi tempio della cultura, ma come paradigma di un processo iniziato attorno agli anni '60 che vedeva il distacco ormai irreversibile delle aree disciplinari che tradizionalmente rappresentavano l'ambito della progettazione: DESIGN, ARCHITETTURA e URBANISTICA rivendicavano non solo la loro autonomia, ma anche la centralità nei processi di trasformazione ed ognuna tendeva a sconfinare dai propri ambiti di competenza.

Da questo progetto eclatante l'architettura dei musei ha rappresentato non solo il terreno privilegiato per il confronto delle archi-star, ma anche e soprattutto il più ambito progetto di riqualificazione urbana di ogni piccola o grande comunità, anche se nel tempo gli obiettivi iniziali di sperimentazione museale si sono persi trasformandosi in quei non luoghi del consumismo di massa; il motivo alla base di questo mutamento è stata la constatazione che le nuove modalità espressive delle opere di arte contemporanea si configurano come opere di liberazione da possibili contenitori sia fisici che concettuali proponendo sistemi di relazione ogni volta differenti ed imprevedibili.

Ogni forma di flessibilità interna dei musei non era in grado di accogliere operazioni artistiche ogni volta differenti, unita alla ormai appurata consapevolezza dell'impossibilità di circoscrivere l'attività artistica induceva a cercare di trovare una componente artistica più o meno intensa in qualsiasi espressione dell'attività umana: l'arte diventa dunque un aspetto di tutta l'esperienza umana.

In seguito al mutato interesse nell'arte da parte di un pubblico sempre più vasto e a causa di una moltitudine di avvenimenti e trasformazioni sociali, politiche e culturali già accennate, il museo appare oggi non più come un luogo finalizzato alla pura conservazione e al recupero dell'antico, ma esso si configura come una pubblica istituzione volta sia all'utilizzo dei contenuti che per la trasmissione di un bagaglio di informazioni e per la produzione culturale stessa.

Per raggiungere questi obiettivi che fanno parte del processo di modernizzazione del museo, si è reso necessario dotare l'istituzione inizialmente solamente museale di altre strutture tradizionalmente pertinenti ad altri ambiti che potessero rispondere alle nuove funzioni richieste; non più dunque la concezione di un museo statico inteso come esposizione fine a se stessa, ma una complessa struttura pubblica dotata di numerosi servizi accessori come biblioteche, sale conferenze, sale per mostre temporanee, laboratori di ricerca, tutti elementi che diventano parte inscindibile del sistema museo.

In conseguenza del fatto che lo stesso processo si viene a verificare parallelamente nelle altre istituzioni si assiste oggi al crollo delle barriere fra le differenti componenti e alla tendenza ad uniformarsi in una disponibilità totale ed indipendente dalle tradizionali categorie; per l'architettura questo processo ha significato da una parte la creazione di uno spazio indifferenziato aperto a differenti usi, dall'altro la liberazione della forma stessa che si afferma come valore autonomo ponendosi essa stessa come parametro estetico e non più funzionale.

Questo processo di progressiva indipendenza dal canone classico di museo si deve a Jean-Nicolas-Louis Durand e ai suoi *Precis des lecons d'architecture* del 1805 in cui, partendo inizialmente dal modello tradizionale della Galleria e della Rotonda, approda poi ad una soluzione che comprende differenti suddivisioni funzionali. Nel corso dell'800 l'Alte Pinakothek di Von Klenze a Monaco del 1826 perfeziona il rapporto di interdipendenza tra organizzazione dello spazio e criteri di ordine delle collezioni e di visita. Questa traccia tipologica permane anche nel progetto del Mundaneum di Le Corbusier del 1929, dalla caratteristica forma a spirale, di per sé infinitamente ampliabile, in analogia con il manifesto del Movimento Moderno. Ulteriori esempi che testimoniano la rottura degli schemi dei nuovi musei basti pensare all'effetto dirompente che in uno degli spazi più rappresentativi della tradizione ossia il Louvre di Parigi (che già aveva assunto ruolo di fortezza, reggia e prigione) ebbero le piramidi di vetro disegnate all'architetto Pei nel 1989; al tempo esse si presentavano con prepotenza, ma anche con una certa dose di ironia non voluta, su quello che è l'asse principale e più carico di storia, la prospettiva verso le Tuileries. La grande portata innovativa del progetto di Pei, denominato appunto Grand Louvre, ebbe poi un proseguo inarrestabile; il museo "usciva da sé" proponendosi come protagonista dell'esplosione culturale piuttosto che della sola conservazione e trasmissione del patrimonio già dato. Al di là delle varie trasformazioni architettoniche, il progetto perseguiva una centralità urbanistica e territoriale a scala globale e manifestava il dichiarato innesto fra passato e presente, fra la contiguità della fruizione museale ed una nuova idea di consumo esteso all'ambito specifico della cultura.

Il significato di museo dunque muta: da spazio garante di un ordine prestabilito, esso si trasforma in un potente generatore di nuovi significati; le opere non si pongono dunque come oggetti statici e inerti, ma totalità significanti, in continua metamorfosi in base alle relazioni di senso che stabiliscono fra loro in presenza di un ambito immateriale di una cultura sempre più ampia, favorita dalle nuove tecnologie della riproduzione.

La vera rivoluzione dei musei a Parigi era iniziata a ridosso del '68 con il concorso per il Beaubourg (Centro Nazionale d'arte e cultura Centre Pompidou); il museo non solo si è strutturato tipologicamente come qualcosa di differente dal suo contenuto, ma ha assunto le caratteristiche proprie del contenitore urbano, ossia di un organismo indifferente al tradizionale rapporto forma-funzione; inoltre proprio perché si propone di accogliere funzioni eterogenee, si pone come manifesto programmatico di un nuovo modo di pensare all'esposizione dell'arte, ma non solo, permettendo allestimenti temporanei completamente rinnovabili accanto a laboratori, una grande biblioteca pubblica, librerie e ristoranti; dunque si rivolge anche ad un pubblico più vasto, poco interessato al valore dell'arte a favore di un'esperienza di arricchimento personale che non imponga un apprendimento forzato.

Per tutti questi elementi i nuovi contenitori museali si pongono come una nuova spazialità pubblica che si colloca tra la dimensione della *piazza* o della *strada coperta* e la *cattedrale*, ponendosi come luogo generatore di valore e dunque come tale portatore di una nuova sacralità.

In questa nuova dimensione si apre un innovativo campo di sperimentazione per gli architetti sulla contemporaneità; mentre il museo inteso in senso tradizionale si pone come luogo di autorappresentazione, si pone al pubblico come uno strumento per promuovere la cultura e l'educazione oltre che essere il luogo che, fin dalle origini, consente la contemplazione e la meditazione attraverso l'esame della continuità storica ed il confronto con testimonianze di altri luoghi e tempi, i musei contemporanei sono luoghi di libero consumo e di svago. Dunque si rende necessario esplorare un significato diverso ed un percorso che non riguardi necessariamente i suoi contenuti: non più luogo deputato all'arte, ma contaminato dall'arte, *non solo museo, ma anche museo*.

Dunque l'opposizione tra musei tradizionali e moderni si caratterizza nel *contenitore vs contenuto* ossia quello di impronta tradizionale si basa su un percorso museologico che prevede un'evoluzione lineare dell'arte e necessita dunque di un modello basato sul catalogo, mentre il museo moderno è caratterizzato da un'assenza di percorso che induce ad una visione di circolarità dell'arte che può essere trasmessa anche con il modello del display; così è solo l'aspetto fisico di musei a cambiare, ma cambia anche il rapporto che queste architetture istituiscono con il loro contenuto tradizionale ossia le opere in quanto, rifiutandosi di essere solo semplici contenitori neutri, essi si pongono come opere di per sé, ponendosi in dialogo con le opere a volte addirittura sovrastandole;

Il museo come semiosfera

Il concetto di semiosfera si può accostare a quello di confine in cui il limite tra uno spazio semiotico e l'altro è permeabile e dal punto di vista culturale esso va pensato come luogo di continui processi di traduzione e trasformazione tra l'interno e l'esterno.

Applicato all'ambito museale questo concetto può essere espresso con il fatto che il museo da sempre è nato come istituzione cittadina e dunque nei confronti di quel determinato ambiente ne ha caratterizzato la specificità, ponendosi spesso come traduttore della sua cultura.

Al di là della funzione di memoria monumentale, la sua forma, che dà un primo forte indicatore del significato della sua istituzione, è di volta in volta congruente con il volto del contesto che lo ospita (come nel caso del MoMa a New York) oppure se ne discosta completamente enfatizzandone il suo carattere di elemento eccentrico, come una sorta di scultura (come il Guggenheim di New York).

L'elemento museale può dunque rappresentare una città in miniatura, secondo l'idea di De Carlo, può esserne il centro focale come il Louvre o il Guggenheim a Bilbao; si può inserire in un tessuto consolidato della città o in quartieri da rivitalizzare come il New Museum a Manhattan o il Maxxi di Roma. In ogni caso si riporta in primo piano l'accezione culturale dello spazio come forma di vita e che dunque investa il cosiddetto "spazio dei flussi"; in questo senso il modello spaziale dominante nell'era dell'informazione dovrebbe esprimersi proprio nei musei e nei centri congressi così come nei nodi di trasporto, superando la tradizionale frattura fra gli edifici e la città nel suo complesso.

Il museo si manifesta anche come luogo del confluire e dell'intreccio di linguaggi distinti che collaborano attraverso le loro particolarità al fine di attuare un senso unitario e globale; i differenti elementi costitutivi del museo, ossia la struttura architettonica, la collezione, l'allestimento, la comunicazione, entrano in una semiotica dello spazio in cui l'insieme delle qualità sensibili di un ambiente vengono messe in relazione con le possibilità d'uso e i comportamenti che esse rendono possibili.

In uno spazio museale si intrecciano linguaggi differenti la cui commistione può portare alla creazione di processi che favoriscono la nascita di nuove forme di espressione; questi aspetti fanno sì che il museo si configuri come uno spazio di ricerca e di elaborazione oltre che tradizionalmente luogo deputato al riconoscimento dell'arte.

Un altro aspetto di notevole importanza è il rapporto dialogico arte-architettura ossia se per lungo tempo l'architettura del museo sembra manifestare una netta dominanza del contenuto rispetto al contenitore, oggi esso ne rivendica un ruolo comprimario e dunque anche i contenitori diventano essi stessi opere d'arte, da visitare a prescindere dal contenuto delle opere d'arte, a volte addirittura entrando in competizione con ciò che espongono. Al paradigma visivo e spettacolare si è sostituita la ricerca di dispositivi percettivi di più ampia portata tra cui la massima espressione è quella dell'esperienza dello spazio.

Una teorizzazione di ciò è stata fatta dall'architetto Steven Holl ed applicato nel museo Miasma di Helsinki, che infatti porta il nome di un fondamentale concetto della teoria della percezione di Ponty; il museo si pone come un luogo in cui il visitatore dovrebbe essere coinvolto non solo per le opere esposte, ma anche e soprattutto per l'influsso dell'insieme dello spazio architettonico dell'impresa museale che può trasfigurarla in un'opera d'arte totale.

Museo di Arte Moderna Tokyo - Le Corbusier 1959

"L'architettura è il gioco magnifico delle forme sotto la luce...l'architettura è un sistema coerente dello spirito...l'architettura è in ogni cosa sublime o modesta che contenga abbastanza geometria perché vi si insedi un rapporto matematico"

In accordo con questa concezione il museo di Tokyo del 1959 è un volume completamente chiuso all'esterno e tutto rivolto verso l'interno dove il suo spazio è articolato dal sapiente gioco di doppi volumi, degli affacci e dell'illuminazione che nel salone principale proviene dall'alto; il museo è a spirale quadrata, tipologia già più volte sperimentata in quanto rende possibile un possibile ampliamento dell'edificio nel corso del tempo.

Museo Castelvecchio - Carlo Scarpa

Il meticoloso lavoro di Scarpa, al contrario del razionalismo razionale che sottovalutava il contesto storico e la tradizione, ha ricondotto l'accento sull'importanza della storia e dei dettagli costruttivi. Con questa filosofia egli riesce a rivitalizzare antichi edifici museali non con interventi totalizzanti ed invasivi, ma solo con piccoli frammenti di nuova costruzione, facendo dialogare le opere antiche non prodotti di attualissimo design nello stesso contesto. **Palazzo Abatellis Palermo Sicilia**

Centre Pompidou

"Quando venne concepito il Beaubourg al museo non ci andava nessuno; i musei erano una istituzione triste, polverosa, concepiti e percepiti per l'élite...il tono irriverente dell'edificio nasce in questa situazione...il bando di gara suggeriva di uscire dalle frontiere tipiche del museo, parlava di cultura ma

anche di multifunzionalità, di arte ma anche di informazione, di musica come di disegno industriale” (R.Piano Giornale di bordo, Passigli Editori)

Come già citato dopo il '68 si passa dalle forme pure di Le Corbusier ad altre variabili come i media e il turismo di massa.

Centro Solomon Guggenheim Bilbao

“Oggi gli architetti sono artisti. Ad esempio di può insegnare lo stile di Le Corbusier perché legato a tipologie, sistemi e proporzioni trasmissibili, non lo si può fare con uno come Gehry perché non è possibile insegnare a fare i suoi edifici. I rischi di un'architettura che mira alla spettacolarità sono che essa finisce per essere valutata in termini di consenso del pubblico con il rischio di populismo” (intervista di A.Cassin L'Espresso 2004)

Dagli anni '90 nella progettazione subentra il computer e così la geometria si arricchisce di fluenze plastiche fino ad allora impensabili. Così il museo di Bilbao inaugura l'architettura spettacolare e, più che arte o scienza funzionale essa diventa un'attività simbolica capace di aggiungere una nuova identità a città o paesi fino ad allora sconosciuti; il museo infatti si come attrattore, un'icona capace di richiamare nella cittadina milioni di visitatori anche oggi.

MoMa New York Yoshio Taniguchi

L'anti Guggenheim può essere espresso dal MOMA di New York, che affidava la sua ristrutturazione a Yoshio Taniguchi, esponente del più puro modernismo, scelta apparentemente improbabile; infatti i musei non sono parte integrante della tradizione giapponese perché gli oggetti d'arte sono conservati come tesori nei luoghi d'origine dove spesso sono inaccessibili o nascosti. Eppure il più importante museo americano si è affidato a lui, capace di creare strutture eteree lasciando che sia l'arte esposta a determinare lo spazio visivo del pubblico.

Mori Art Museum (MaM) Tokyo

Questo museo è inserito in un complesso moderno integrato, una sorta di grande macchina con immensi spazi di collegamento tra le parti; infatti il complesso ospita infatti, oltre alle sale in cui vengono allestite le esposizioni temporanee, numerosi negozi, ristoranti, boutiques, una sorta di centro commerciale. Tra le varie opere esposte il Museo presenta il panorama di Tokyo che si può vedere a pagamento dall'alto del belvedere.

New Tate Gallery Londra - Herzog & De Meuron

A differenza dei grandi musei di nuova progettazione che si sono proposti come nuovi oggetti nel panorama urbano delle rispettive città, la New Tate si inserisce nella Bankside Power Station recuperando al pubblico questo edificio notevole sulle rive del Tamigi. Tenendo conto della relativa modernità della vecchia centrale, dell'evoluzione delle tecnologie costruttive e della notevole dimensione delle opere d'arte contemporanea esposte, l'operazione dei progettisti è stata quella di porsi verso l'edificio storico con un'attitudine radicalmente differente da quella artigiana di Scarpa; così non hanno scelto un design fatto per parti, ma hanno usato idee globali realizzate con tecniche industriali applicando lo stesso concetto in ogni parte e scala dell'edificio.

Museo Palazzo Bianco

Museo del tesoro di San Lorenzo

Galleria Palazzo Rosso

Ampliamento Gipsoteca Canoviana

Museo Capodimonte

Galleria Nazionale Parma

Museo nazionale d'arte occidentale di Tokyo

Il dibattito sui contenitori storici a Bergamo negli anni '80

In seguito all'inaugurazione a Palazzo della Ragione in Città Alta nel 1982 di una mostra sui contenitori edilizi storici esistenti in città, si aprì un libero dibattito sulla questione, dibattito volto alla conoscenza pubblica sul problema della possibilità di dare un "contenuto" a quegli antichi fabbricati vuoti chiamati contenitori, tenendo conto che l'insediamento di una nuova attività non residenziale, anche differente da quella originaria, può considerarsi la migliore soluzione per garantire la sopravvivenza fisica e culturale di tali edifici.

I contenitori censiti in totale furono 34 tra palazzi, chiese, monasteri, etc. sia privati che comunali, distribuiti 21 in Città Alta, 7 nei borghi storici e 6 sparsi per la città (di questi 34 contenitori 17 erano in attesa di destinazione). Tra gli edifici in queste condizioni viene menzionata l'Accademia Carrara, il cui problema è legato alla sistemazione dei locali esistenti adibiti a pinacoteca e alla possibilità di poter ampliare la propria struttura per completare lo spazio espositivo. La carenza di servizi annessi sia per la scuola che per la pinacoteca, problema già emerso da tempo, riaffiora in occasione di questa mostra; nel marzo 1982 il Consiglio di Amministrazione dell'Accademia Carrara chiede al Comune la possibilità di usufruire di spazi liberi dell'ex convento quale sede idonea per le attività aggiuntive della scuola e per altre funzioni come un auditorium polivalente, sala per mostre temporanee, nuovi laboratori di restauro e la nuova Galleria d'arte Moderna; con questa soluzione si sarebbe risolto l'annoso problema di spazi dell'Accademia ed inoltre con la separazione delle funzioni museali da quelle scolastiche e di servizio avrebbe da un lato creato una struttura autonoma di grande rilievo culturale per la città, dall'altro la vicinanza con l'Accademia avrebbe dato modo di mantenere quell'inscindibile rapporto culturale scuola-museo che fin dalle origini aveva caratterizzato il complesso.

CAPITOLO III - Il collezionismo nell'800: influenze sulla raccolta Carrara

Giacomo Carrara ed i suoi primi contatti con la cultura locale

Vi sono scarse notizie sul periodo di formazione di Giacomo Carrara fino ai 23 anni, quando entra in contrasto con il padre poiché intendeva recarsi in Francia per un viaggio di studio che per ragioni economiche rinunciò a fare, negandosi un'esperienza che forse avrebbe allargato i suoi orizzonti culturale e determinato scelte diverse anche nel campo dei suoi interessi artistici e collezionistici; dunque nella sua città natale coltiva le sue inclinazioni su due complementari filoni di ricerca: da un lato la raccolta e lo studio della letteratura artistica che gli permetterà di conseguire una sempre più vasta cultura in ambito storico-artistico, dall'altro una diretta conoscenza della tradizione pittorica locale che in notevole ed rilevante parte è dovuta ad artisti di risonanza nazionale.

Negli anni '40 si realizzò il sodalizio di Giacomo Carrara con Francesco Maria Tassi: accomunati infatti da una identica passione artistica, essi sembrano condividere sin dall'inizio un analogo interesse per la ricostruzione della storia dell'arte bergamasca, che li vede impegnati da un lato in un'indagine a tappeto sul territorio e dall'altro nel reperimento di fonti storico-documentari; avvalendosi della sua amicizia con il Tassi, attraverso la frequentazione della bottega di Fra Vittore Ghislandi, luogo d'incontro di molti artisti del tempo e sfruttando l'opportunità di seguire i lavori nei numerosi cantieri aperti in città, il Carrara costruì ben presto un'efficace rete di relazioni, testimoniata dalle lettere conservate.

Il rapporto fiduciario con gli artisti, utilizzati anche come suoi emissari e ricercatori sul mercato antiquario delle varie città di residenza (Venezia, Verona e Milano), consentirà inoltre al Carrara di incrementare la pinacoteca familiare e di fungere da mediatore e consulente per altri collezionisti. Al di là dell'occasione di arricchire e qualificare la raccolta del padre con l'acquisto di reperti archeologici, l'adesione del Carrara alla cultura antiquaria ebbe modo di manifestarsi in occasione dell'iniziativa cittadina di radunare vari pezzi di antichità sparsi nella provincia sotto Palazzo Vecchio; un'operazione simile di raccolta dei reperti a scopo didattico e conservativo aveva dato origine al Museo Lapidario Maffeiano a Verona mentre a Venezia era stata avviata da tempo da collezionisti specializzati ed anche a Bergamo fu per il Carrara occasione di ricerca e studio sulle lapidi raccolte.

Fino alla morte del padre nel 1755 Carrara non poteva disporre della somma necessaria per avere la libertà di viaggiare ed acquistare opere d'arte.

Non si conoscono precedenti familiari al collezionismo di Carlo Carrara ed è probabile che l'esigenza di costruirsi un'immagine del tutto simile a quella offerta dal patriziato tradizionale costituisse per lui la motivazione primaria anche per l'acquisto di opere d'arte, insieme al desiderio di compiacere l'inclinazione del figlio Giacomo al quale possono essere riferiti acquisti importanti.

Nel frattempo il figlio Giacomo aveva intessuto relazioni con alcuni personaggi che ebbero un ruolo fondamentale nella formazione del gusto artistico, ossia un gruppo di appassionati raccoglitori e conoscitori d'arte in rapporto con diversi artisti che sembrano muoversi nel mercato dell'arte secondo alcune linee di tendenza che si registrano anche nella raccolta di casa Carrara.

Già nel 1757, dunque con largo anticipo rispetto all'effettiva realizzazione del progetto, viene espressa in un testamento olografo la volontà da parte del conte di contribuire al rinnovamento della scuola pittorica bergamasca attraverso l'educazione dei giovani artisti in una struttura istituzionale, legando la propria

immagine all'istituzione di una Accademia d'Arte; è possibile che il Carrara con la sua decisione di fondare anche a Bergamo un'accademia, organizzata sull'esempio di altre scuole d'Italia, intendesse allinearsi all'ambiente veronese con cui era in stretti rapporti e nel quale l'accademia era finanziata alla disponibilità di privati.

In seguito ad un viaggio a Roma e Napoli, nel quale intreccerà rapporti con artisti ed amatori, dal 1758 la vita di Giacomo Carrara si svolge a Bergamo, mantenendo i suoi rapporti con l'esterno di carattere epistolare; di nuovo immerso nella nuova realtà bergamasca il Carrara riprese la sua primitiva attitudine a fare da tramite con gli artisti in occasione di commissioni di opere d'arte per le istituzioni religiose, diventando un punto di riferimento essenziale nella maggior parte delle iniziative artistiche di rilievo sia in città che in provincia e ciò gli consentirà di avere un rapporto privilegiato con i giovani artisti e con gli ambienti accademici di recente istituzione come quello di Parma, di Venezia di cui divenne Accademico d'Onore nel 1774 e di Milano.

La sua competenza nel campo storico-artistico, riconosciuta da personaggi di rilievo gli permetterà di guadagnarsi una sempre maggior considerazione nell'ambiente di conoscitori ed eruditi che intorno alla metà del secolo si trovavano impegnati a documentare la storia dell'arte ed avviare iniziative volte alla salvaguardia del patrimonio artistico dall'inevitabile degrado e dalle conseguenze di un mercato in continua espansione; tematiche tutte ben note e condivise dal Carrara che, nel corso delle sue ricerche indirizzate alla documentazione e catalogazione del patrimonio artistico locale, aveva avuto modo di verificare come le opere d'arte, soprattutto quelle conservate nelle chiese fossero in balia dell'arbitrio personale ed aveva maturato la convinzione che solo attraverso una maggiore divulgazione del sapere e l'educazione dei giovani sarebbe stato possibile creare una coscienza civica che traesse dalla valorizzazione del passato indicazioni per un futuro glorioso. Parallelamente a questa attività il Carrara si dedica alla formazione della raccolta d'arte, dedicandosi con impegno esclusivo a tale attività, in considerazione del fatto che per ogni collezionista che si reputi buon conoscitore, l'atto di acquisto non rappresenta che il momento conclusivo di un lungo percorso di studio, di ricerca e di esercizio visuale finalizzato all'individuazione della qualità e del carattere distintivo dell'autore dell'opera d'arte.

La formazione della raccolta Carrara

E' difficile valutare il peso degli investimenti del conte sul mercato artistico negli anni immediatamente seguenti la morte del padre; probabilmente anche il viaggio a Roma, con le relative soste di itinerari classici, fu anche occasione di acquisti di dipinti ed oggetti d'arte (libri, disegni, stampe, cammei, medaglie, sculture) che man mano venivano inviati a Bergamo.

E' documentato che già prima degli anni sessanta Giacomo Carrara perseguisse un progetto collezionistico ormai definito, finalizzato a far vedere la pittura nascente ed i progressi dei principali autori di tutte le scuole principali d'Italia; il crescere ed il modificarsi della raccolta, dalle origini (1755) all'assetto finale (1796), dovranno quindi esser valutati non tanto in rapporto alle diverse occasioni di acquisto o alle offerte di mercato quanto in relazione alla lucida determinazione del conoscitore di raccogliere a scopo conservativo e didattico tutto quanto potesse testimoniare in qualche modo la storia ed il progresso dell'arte. Questo proposito nacque forse inizialmente sulla scorta di un forte interesse per la storiografia locale (oltre che dal desiderio di individuare e far conoscere la tradizione artistica bergamasca, a quel tempo non ancora nettamente distinta da quella bresciana e veneta) ed in seguito si estese ad una dimensione più allargata e qualificata, al fine di fornire a quanti intendessero praticare l'arte una tangibile e non settoriale esemplificazione del modo di procedere.

Dunque Carrara, grazie alla capillare conoscenza del patrimonio artistico bergamasco ed alla fiducia che la sua competenza ed il suo interesse per l'arte seppero suscitare nei Deputati degli ordini religiosi, riuscì ad assicurare alla sua raccolta un rilevante numero di dipinti; è infatti in occasione della sua partecipazione, in veste di mediatore o semplice consulente, al rinnovo degli apparati decorativi di alcune chiese che egli riuscì a recuperare le vecchie pale d'altare in disuso. Numerose opportunità di acquisto si offrirono al collezionista grazie alle numerose soppressioni di ordini religiosi che si susseguirono verso la fine del '700. In seguito alla crescente espansione del suo patrimonio artistico il Carrara fece redigere nel 1796 il Catalogo Borsetti (dal nome del suo redattore), sottolineando in questo modo il suo intento di conservare e documentare ogni traccia della storia dell'arte soprattutto locale che gli eventi storici avrebbero rischiato di cancellare; in quest'ottica va considerato anche l'acquisto di molti altri pezzi della raccolta, la cui provenienza ecclesiastica è citata o nel Catalogo oppure è deducibile dalla descrizione dei dipinti.

Attraverso la corrispondenza con pittori, restauratori, semplici decoratori o parroci, ognuno dei quali più di chiunque altro a conoscenza delle vicende del patrimonio artistico dei rispettivi ambienti, Giacomo Carrara riuscì quindi ad assicurarsi un ampio repertorio di dipinti, soprattutto a vantaggio di una scuola bergamasca che, a partire dalle testimonianze dei pittori ancora legati ai modelli della madrepatria, troverà nella seconda metà del '500 e soprattutto nel secolo successivo, una precisa identità.

Attraverso la corrispondenza del conte Carrara dunque è possibile disegnare una mappa delle relazioni tra il bergamasco e gli eruditi ed in generale i personaggi che ruotavano attorno al mercato dell'arte, un

mercato che, sebbene ancora dipendente dall'attività di mediazione di pittori, restauratori, incisori e librai come quelli che frequentavano la Fiera di S. Alessandro che sfruttavano le amicizie di alcuni clienti per vendere occasionalmente opere di pregio, risulta qualificato dall'attività di veri e propri mercanti d'arte che contrattavano i collezionisti sulla base di un catalogo con nomi promettenti e che si avvalevano della consulenza di conoscitori a garanzia della qualità dei prezzi offerti.

E' importante ricordare che la sistematica frequentazione delle più famose Gallerie del tempo, dalla libreria Ambrosiana e delle botteghe di pittori, oltre che dallo studio sistematico delle testimonianze pittoriche conservate nelle chiese e nei palazzi della città, costituirono per il conoscitore bergamasco una palestra fondamentale e determinarono, nella fisionomia finale della sua raccolta, un preciso orientamento di gusto nei confronti della scuola milanese.

Bergamo nell'età dei lumi: situazione culturale

Per gli storici che si occupano della società veneta è noto come la seconda metà del '700 segni con maggior evidenza le fasi di declino della illuminata Venezia, mentre lo stesso non si può dire per le sue province; infatti Bergamo è tra le città che manifesta il risveglio più vivace ed una singolare autonomia culturale. Sebbene fuori dai canonici percorsi del Grand Tour, la sua situazione viene descritta con ricchezza di particolari nel *Voyage d'un francai en Italie*, relazione di un viaggio degli anni 1765-66 da parte di un intellettuale francese in cui la città viene descritta vivace, con un decoro culturale e soprattutto attiva e dedita ai commerci.

A poca distanza di tempo dal reportage di viaggio compare la prima importante guida storica di Bergamo del veneziano Giampiccoli che descrive la città come degna di noto prestigio e molto attiva dal punto di vista dei commerci; in realtà dietro questa descrizione di una nuova società di traffici, si può intuire che il quadro dell'ambiente bergamasco appare notevolmente mutato. Da numerosi studi emerge infatti che l'orizzonte bergamasco sia tutt'altro che immobile, aperto all'Europa pur provenendo dall'austera tradizione degli studi eruditi, la città comincia ad orbitare attorno a Milano, uscendo da un mondo chiuso ed arretrato per aprirsi ad un periodo più vivace come quello dell'Illuminismo italiano.

Collezioni e collezionisti d'arte all'epoca del conte Carrara

Il tema del collezionismo settecentesco a Bergamo è stato poco trattato e sviluppato così che tutt'oggi essa sia priva di un'indagine critica e storica sistematica relegandolo ad un ruolo molto marginale.

Dalle ridotte fonti disponibili si può dedurre lo status del collezionismo di Bergamo all'inizio del '700 sebbene alcune fonti, come il testo di Francesco Maria Tassi risultino distorte, di impronta ideologica "pan-bergamasca".

Analizzando le modalità di formazione della raccolta Carrara si ricava l'impressione che in linea generale i suoi interlocutori privilegiati fossero, oltre che mercanti ad ogni livello e venditori occasionali, figure di collezionisti finora considerati, ciò non esclude relazioni con raccolte di origine gentilizia; il Carrara infatti ebbe relazioni assai strette con appassionati e collezionisti di estrazione nobile come Brembati, Asperti e Tassi, anche se non sono documentati rapporti di scambio o acquisto di quadri poiché probabilmente le grandi famiglie non si trovavano ancora nelle condizioni (più tardive, in seguito alla caduta della Serenissima) di dover alienare parte delle loro raccolte.

Assai più determinante fu la particolarissima condizione dello stesso Carrara la cui nobiltà recente e acquistata con il denaro lo rendeva in qualche modo estraneo alla grande aristocrazia; in ogni caso è utile analizzare i casi di contorno per capire il sottofondo culturale entro il quale il Carrara si muoveva ed il repertorio privato da cui poteva trarre cognizioni formative di suo gusto.

Non è comunque possibile parlare di vero e proprio collezionismo, che presuppone un interesse selettivo delle opere ed è invece più probabile che tali raccolte fossero l'effetto di una sedimentazione di opere d'arte realizzate nel corso dei secoli e secondo modalità differenti.

Vi si possono individuare differenti modelli di collezionismo:

- *Raccolte Giovan Battista Zanchi e Giacomo Bettame*; esse costituiscono le collezioni che erano state tra le più cospicue di Bergamo nella seconda metà del secolo; la prima è stata frutto della personale ricerca dello Zanchi e molte opere sono presenti nella bergamasca in molti edifici religiosi; la seconda, di formazione più antica, contava più di un centinaio di dipinti e fu formata con ogni probabilità dall'avvocato conte Giacomo Bettame nel 1742. Una parte delle opere di questa collezione verrà acquistata dal conte Carrara nel 1784, mentre il resto è presente in differenti punti della città.

Queste raccolte si inseriscono nella prima metà del XVIII, epoca caratterizzata da un vivace fermento collezionistico, con la formazione di raccolte assai folte poi scomparse con la stessa rapidità con cui si erano formate, raccolte che oggi non è possibile riconoscere né verificare.

- *Raccolte "immobili": Tomini, Scotti, Vertova e Terzi*; la prima è la raccolta di riferimento massimo per lo studio di Moroni, collezione ben nota e rimasta probabilmente inalterata per tutto il secolo XVIII, trasferita in seguito a Milano insieme alla stessa famiglia.

Il carattere più riservato e difficilmente accessibile della raccolta Scotti si imparenta e trova legami con la più ricca e più importante a livello numerico raccolta di proprietà dei conti Vertova: entrambe sono state preservate in larga misura, ma sfuggite all'attenzione dei conoscitori del '700 e '800. Dalla visione della collezione Vertova se ne ricava l'immagine di una quadreria di famiglia bloccata al suo assetto seicentesco. La raccolta Terzi invece, che presentava almeno otto tele di Carlo Ceresa, si distanzia dalle due precedenti: in primo luogo per la presenza di due grandi cicli decorativi ed in secondo luogo per essere sentita dai visitatori dell'epoca come un vero e proprio Cabinet de Tableaux.

- *Raccolte "erratiche": Albani, Suardi*; tali raccolte si distinguono per l'appartenenza a famiglie aristocratiche assai articolate in vari rami interconnessi e dunque le proprietà dei singoli quadri risultano difficilmente distinguibili anche a causa di vendite e acquisti all'interno delle stesse famiglie; tali famiglie e soprattutto i conti Albani erano personalità eminenti della società dell'epoca e dunque nel corso del XVIII secolo la raccolta subì un notevole incremento. Essendo la raccolta in gran parte costituita da ritratti viene confermato il carattere gentilizio della raccolta, che comprende notevoli dipinti di Lotto, Mantenga, Moroni e Fra Galgario tra gli altri, mentre alla famiglia Secco Suardo appartenevano opere di Moroni, Tintoretto.
- *Raccolte "in espansione": Pesenti, Marenzi e Tassis*; come già notato per le raccolte Suardi si evidenzia all'inizio dell'800 un recupero dell'impegno collezionistico motivato in relazione alle "occasioni" fornite da un lato dalle soppressioni napoleoniche dei beni ecclesiastici, dall'altro dal declino di alcune casate gentilizie depositarie di grandi patrimoni artistici; questo fenomeno risulta assai più evidente appunto all'inizio dell'800, ma non deve essere sminuita l'importanza di un mercato artistico intenso e produttivo nel '700: in questa situazione trovano motivazione gli incrementi di altre raccolte, di solito medie o minori, che, pur avendo una certa consistenza conobbero una considerevole espansione attingendo sia al mercato antiquario sia tramite contatti diretti con gli artisti in una fase che per Bergamo era caratterizzata da grande fermento produttivo; ecco il motivo per cui queste raccolte vengono chiamate "in espansione" per distinguerle da quelle già consolidate o da quelle frutto di un collezionismo metodico e personalizzato. A questo nucleo fanno parte differenti raccolte tra le quali la più consistente ed interessante è quella appartenuta alla famiglia Marenzi ed in particolare ai fratelli Carlo e Gerolamo a cui si deve la trasformazione radicale della raccolta, inizialmente di carattere gentilizio, grazie all'acquisto di opere del Lotto, Mantenga, Moroni; dunque i conti Marenzi furono molto abili a sfruttare le occasioni di vendita di capolavori derivanti dalla soppressioni di enti ecclesiastici e così la raccolta Marenzi si costituisce come situazione esemplare di un momento di transizione, in cui le intenzionalità ed i metodi del collezionismo cominciano a mutare.

Con la fine della dominazione veneta due nuovi elementi vennero a mutare profondamente il quadro complessivo del mercato di quadri, determinando la dispersione di certe raccolte e la formazione di nuove: da un lato l'improvviso impoverimento delle casate gentilizie molto legate al regime, dall'altro il decreto napoleonico di soppressione di molti enti ecclesiastici, che mise in circolo una notevole quantità di opere anche di rilevante importanza che solo in seguito confluirono in parte nei beni definitivamente demanializzati ed assegnati a Brera.

Dunque molte casate furono in grado di sfruttare a loro favore questa situazione (come i già nominati conti Marenzi) e diventano testimoni di un panorama collezionistico del primo '800 radicalmente mutato, sia per la scomparsa di raccolte storiche e la trasformazione di altre, sia per l'affiorare di interlocutori collezionistici completamente nuovi, figure che caratterizzeranno il collezionismo bergamasco per tutto il secolo; la loro influenza sarà tuttavia indifferente alla formazione del patrimonio di Giacomo Carrara.

Nell'800 cominciarono ad affermarsi figure di nuovi intenditori tra cui emersero ben presto Lochis, Morlani, Sottocasa insieme ad una nuova categoria di personaggi tra cui restauratori e mercanti che con una complessa politica di scambi e acquisti furono i veri protagonisti del nuovo mercato.

In questo eterogeneo contesto la figura del conte Carrara si inserisce ancora nella categoria dei collezionisti "puri", nel senso che formano essi stessi le loro raccolte d'arte, attingendo solo marginalmente ai beni di famiglia: quasi tutte le altre raccolte d'arte risultavano nel XVIII secolo o rigorosamente "blindate" in una loro struttura consolidata per tradizione di famiglia, oppure aperte ad un'evoluzione assai lenta e limitata agli artisti locali.

Da queste constatazioni si può comprendere bene come il conte Carrara non abbia avuto concrete possibilità di incrementare la sua raccolta attingendo al patrimonio artistico consolidato di Bergamo, non essendo ancora praticata quella politica di osmosi interna tra le raccolte cittadine di cui si avvarranno invece, all'inizio del XIX secolo, i Moroni, i Roncalli e soprattutto Lochis; le fonti del Carrara erano dunque di necessità altre: le relazioni dirette con gli artisti, le connessioni con le autorità ecclesiastiche locali, gli acquisti diretti sul mercato che, stimolato anche dall'annuale appuntamento della Fiera, vedeva il coinvolgimento di personaggi minori e variegati quali restauratori, artisti, antiquari e librai.

In alternativa esiste anche la possibilità che il Carrara potesse attingere a quelle raccolte, generalmente minori, che sembrano scomparire nel corso del XVIII secolo, a causa dell'estinzione della famiglia o per la scomparsa di una forte personalità indicata come il "collezionista" la cui passione non fosse condivisa dagli eredi.

Un altro argomento di ulteriore interesse per meglio comprendere la situazione attorno alla quale orbitava la raccolta Carrara riguarda le finalità che venivano assegnate all'attività collezionistica nel corso del '700 anche in questo caso si nota l'anomalia della posizione del conte Carrara, che già intorno al 1780 aveva aperto la sua raccolta ai visitatori prevedendo addirittura nel 1781 un ampliamento del nucleo iniziale; il fatto che di sole due raccolte bergamasche si possiede infatti una descrizione sistematica (Zanchi e Terzi), al contrario di quanto accadde a Cremona e Brescia, ne fa dedurre che il patrimonio artistico delle grandi casate di Bergamo veniva sentito come esclusivamente privato, escludendo ogni possibilità di pubblica fruizione potendovi accedere solo personalità influenti provenienti dalla classe nobiliare. In questo senso la decisione del conte Carrara di aprire alla pubblica fruizione la sua raccolta, sia pure con ovvie limitazioni, appare per Bergamo del tutto rivoluzionaria; sebbene le "mostre" occasionali allestite avevano ben poco di culturale, ma piuttosto riaffermavano con la loro stessa eccezionalità il carattere esclusivamente privatistico che si attribuiva alla proprietà di un bene artistico, l'idea illuministica del "pubblico interesse", radice di tanta parte del collezionismo settecentesco, appare quanto meno presente nell'atteggiamento del Carrara, ma risulta del tutto estranea all'ambiente bergamasco, aristocratico e conservatore.

Il paradosso è che proprio su questo esempio isolato e contro corrente finì per affermarsi nell'800 a Bergamo quell'idea di far confluire nella nuova istituzione, attraverso donazioni, quelle stesse raccolte d'arte che gli aristocratici settecenteschi avevano così gelosamente custodito tanto da far considerare l'albo d'oro dell'Accademia Carrara come "l'albo d'oro della storia e della cultura di Bergamo, esempio raro di coscienza civica e di vera aristocrazia spirituale" (vedi F. Russoli ne "Catalogo generale dell'Accademia Carrara").

La specificità dell'800 a Bergamo: vicende storiche sulle raccolte

La prima metà del secolo XX si pone come il periodo peggiore nell'orizzonte della vicenda postunitaria del patrimonio artistico italiano; più della metà dei musei non appare funzionante, mentre i rimanenti sopravvivono con difficoltà. Da questa situazione, i cui complessi motivi sono stati ampiamente dibattuti, ne sono uscite penalizzate soprattutto le raccolte d'arte contemporanea; tutto questo mentre le mostre in corso andavano rivendicando, soprattutto la pittura ottocentesca, la loro legittima collocazione nell'ambito della storiografia artistica nazionale e costruendone anche un dialogo con le esperienze europee contemporanee.

Per quanto riguarda la situazione bergamasca sembra che sulla vicenda del progetto per la Galleria di arte contemporanea, che ha preso il via negli anni '90, si sia dato più spazio alla realizzazione concreta piuttosto che ad una successione di dibattiti e convegni che poi costituiscono da molto tempo l'anomalia permanente nel panorama italiano, in cui la successione di dibattiti su temi astratti ha più volte fatto perdere il contatto con la realtà.

In una situazione peculiare come quella bergamasca la continuità tra l'800 e le cosiddette epoche alte non si può dire che possa essere rimossa a cuor leggero, non solo dal punto di vista storico-artistico, ma anche da quello collezionistico. Il divario della "sfortuna dell'Accademia" nell'800 poteva apparire incolumabile, ma in realtà alcune esperienze museali fiorentine dimostrano che il contenitore e la fisionomia delle raccolte possono determinare un'esperienza felice e si possono affermare come esempi. La continuità tra l'800, soprattutto quello preunitario, che, insieme alla svolta dell'avanguardia macchiaiola, aveva costituito la naturale riserva delle ricerche fiorentine, ed i secoli precedenti veniva ribadita, all'interno di una longeva tradizione collezionistica, dal successivo allestimento ambientale favorito dall'eccezionalità e dalla congruenza storica della sede; il visitatore, sebbene sia inserito in un contesto storico nella visita alla Galleria Palatina, è in grado di comprendere l'inserimento di opere e testimonianze completamente diverse da quelle, recuperando un discorso unitario che facilita anche la non sempre agevole comprensione dei canoni della pittura ottocentesca.

Nel caso bergamasco la ridefinizione storica del suo patrimonio ottocentesco appariva avviato solo attraverso la semplice schedatura anagrafica di un centinaio di dipinti e sculture, organizzata in occasione di una mostra-dibattito, organizzata al fine di mostrare l'avanzata progettazione della Galleria d'arte moderna nel 1985. Una successiva indagine che coinvolse molti specialisti attenta a una ricognizione bibliografica fece emergere quel quadro della civiltà pittorica bergamasca finora conosciuto, il cui esempio emblematico sono le opere del Piccio, forse l'episodio più eccentrico che non deve però essere considerato l'unico.

Questa definizione storiografica definitiva della pittura a Bergamo in quel secolo e la conseguente ricognizione collezionistica non possono che essere stati la traccia per ricostruire le tappe di una vicenda figurativa così fortemente connotata, anche se rimangono ancora molte lacune che solo un proficuo

rapporto tra pubblici conservatori, studiosi e collezionisti potrà portare ad un approfondimento critico e auspicabili incrementi. D'altronde la fisionomia della raccolta bergamasca è molto peculiare e richiede dunque un vaglio storico dei contenuti confrontato con le altre serie presenti sul territorio; il caso bergamasco è uno dei cinque casi principali che si presentano nella vasta panoramica del patrimonio ottocentesco presente nelle raccolte pubbliche lombarde (insieme a lei vi è il caso della Pinacoteca di Brera in cui parte del patrimonio disperso per epurazioni o assegnato come arredo ad edifici pubblici è rientrato, ma ancora non è stata avanzata alcuna proposta di riordino).

Dal confronto con le raccolte delle altre Accademie lombarde si nota come i contatti tra la cultura figurativa bergamasca e quella milanese (oltre a quella romana) non furono mai interrotti ed anzi i pittori bergamaschi ben conoscevano ciò che accadeva altrove; il loro presunto provincialismo era dunque una scelta e la rivendicazione di una gloriosa identità di una tradizione che in quel periodo poteva riprendere quota nella creatività del Diotti che, con i suoi allievi tra cui Piccio, Trècourt, Lucchini, aveva saputo imporre alla sua scuola un ritmo creativo che rivendicava protagonisti Lotto, Palma il Vecchio, Moroni contro la decadenza di Zucco, Lavagna, Ceresa, Ghislandi, Albricci.

Quella del Diotti dunque rimaneva, con tutti i distinguo rispetto a quelle nazionali, un'Accademia neoclassica, in cui la formazione di Diotti stesso aveva seguito uno degli itinerari più ortodossi del classicismo; si poteva definire dunque una roccaforte impermeabile ad ogni dialogo con l'esterno, segno di una città che non voleva fare della forzata annessione amministrativa alle province lombarde un'omologazione culturale. In seguito gli allievi del Diotti, facendo esperienza lontano da Bergamo, intrapresero strade e linguaggi differenti così che la storia della pittura ottocentesca a Bergamo presenta una complessità che va al di là di una semplice etichettatura scolastica o regionale e che ne influenzano la risistemazione del materiale, in cui il dialogo tra antico e moderno si pone come la ragione fondante dell'identità bergamasca.

Le decorazioni dell'Accademia e la raccolta all'epoca del conte Giacomo Carrara

In relazione al progetto decorativo per la Pinacoteca il Carrara scrisse nel 1783 al piacentino Antonio Bresciani, professore della reale Accademia di Parma, richiedendo notizie di «un buon pittore frescante»; Bresciani, ritenendo che i pittori locali fossero di livello mediocre, si dichiarò in un primo tempo disposto ad eseguire egli stesso il lavoro, assicurando di aver dipinto moltissimo ad affresco, di essere «franco e speditissimo», ma in seguito nel 1784 rinunciò all'impresa; il progetto del Carrara risultava infatti troppo ambizioso, e comunque inadatto sia «all'angusto campo di sole tre braccia».

Gli accordi tra il committente e il nuovo pittore Ferrari vennero presi nel novembre del 1784, ma solo nel luglio del 1785 egli presentò i primi due bozzetti, elaborati sulla base degli schizzi forniti dal Carrara, mentre Riccardi, a quella data, dichiarava di non aver ancora terminato lo studio del disegno delle due medaglie affidategli, in quanto stava concludendo la decorazione di una gran sala per il Principe Beigiojoso. Nel 1869, a causa del nuovo progetto ostensivo, che al piano superiore prevedeva l'apertura di lucernari e al piano sottostante l'unificazione dei tre locali esistenti per l'allestimento di un salone di rappresentanza, tutti gli affreschi delle sale vennero sacrificati²³⁶.

La decorazione originaria della Galleria Carrara, attualmente limitata all'affresco nel volto della scala superiore, opera di Donino Riccardi appunto viene valutata unicamente in base alle descrizioni riportate nel catalogo del 1796 e al bozzetto, recentemente ritrovato sul mercato antiquario, corrispondente all'affresco della prima sala d'ingresso al piano superiore. Al secondo piano della Galleria, l'allegoria della città dipinta al termine della scala, introduceva il tema del trionfo delle Arti a Bergamo, celebrato nelle tre sale susseguenti dell'ala ovest (rispettivamente quella dei letterati, dei pittori e degli storici), dipinte dal Ferrari, e nella prima sala dell'ala est (quella dei poeti), dipinta invece dal Riccardi.

Le limitate dimensioni dei locali imposero al Carrara una drastica scelta dei personaggi che avrebbero dovuto testimoniare il valore e la continuità della tradizione bergamasca nei vari campi del sapere, ma ciò non gli impedì di rendere omaggio alla contemporaneità, inserendo tra i letterati l'amico Ferdinando Caccia e tra gli storici l'abate Girolamo Tiraboschi.

La sala più affollata risultava quella dedicata ai pittori, poiché il collezionista non volle rinunciare a rappresentare tutti coloro che avevano contribuito a definire l'evolversi della scuola bergamasca: Giovanbattista Moroni, Enea Salmezia, Paolo Cavagna, Giacomo Palma il Vecchio, Giacomo Palma il Giovane, Girolamo da Santacroce, Giovanni Cariani, Andrea Previtali, Lorenzo Lotto, Girolamo Colleoni, solo sacrificando il termine ultimo di tale percorso rappresentato da Vittore Ghislandi detto Fra Galgario²³⁹; infine la «sala dei poeti» (Bernardo e Torquato Tassi, Basilio Zanchi e Publio Fontana) venne progettata in omaggio all'amico Serassi.

229 Come ricorda il verbale della seduta di Consiglio del 12 aprile 1802, l'acquisto della «casa ed orto, di ragione della Commissaria Legge contigua alla Galleria e Scuola di disegno in Borgo S. Tomaso» era «sempre stato a cuore del conte Giacomo Carrara». Cfr. E. Manca, *Per la storia delle istituzioni...*, 1983-4, p. 69-70. Cfr. anche l'annotazione di G. Carrara alla «Convenzione tra li Ss.ri Vitalba e Manghenoni in proposito dell'acqua della Fontana che viene in Galleria» (AAC, cart. Ili, Fabbricati e terreni, sudd. 1), relativa al fatto che la Chiesa di Nembro, avendo percepito lo

stabile in questione con l'eredità di Gio Batta Legge il 15 marzo 1726, «non lo può ritenere ma è obbligata a venderlo per recente Legge del Principe».

230 La medaglia venne realizzata a Roma da Francesco Corazzini con la supervisione di Giovan Battista Dell'Era: rappresenta al *recto* i profili di Giacomo Carrara e della moglie Maria Anna Passi, e al *verso* il prospetto dell'edificio con una scritta («PRO BONIS ARTIBUS BERGOMI COLENDIS / PINACOTHECAM ET LYCEUM EREXERE»), che ricorda l'impresa dei coniugi Carrara, cfr. M.C. Rodeschini Galati, *Un Giovane...*, 1988, p.59

235. Cfr. la minuta di una lettera di G. Carrara a C. Bianconi del 17 giugno 1792 (AAC, cart. XX, fase. 9), integralmente trascritta più avanti nel testo.

Il Carrara stesso si recò a Milano per prendere accordi con i pittori; cfr. le lettere di F. Ferrario (ACC, cart. III, fase. I8) e di D. Riccardi (AAC, cart. V, fase. V).

236.AAC, verbali 1869-90, cfr. E. Manca, *Per la storia delle istituzioni...*, 1983-4, p. 39, nota 58.

237.B. Borsetti, *Catalogo...*, 1796, in *Appendice*.

238.C. Rodeschini Galati, *Donazioni: un bozzetto di Federico Ferrari*, in "Osservatorio delle Arti", 6/ 91,1991, pp. 102-103. AC, inv. n. 1540.

239.La «sala dei pittori» corrisponde alla sala B mentre l'autoritratto del Galgario si trovava nella sala I, n. 99.

Per rispondere alle necessità di decoro dell'edificio era stata precedentemente commissionata (1782) ad Antonio Gelpi la statua della *Vestale*, destinata alla nicchia della fontana nel cortile d'ingresso e l'anno successivo era stato ultimato anche il rivestimento in rame della vasca di marmo scavata, appositamente disegnata dal Carrara per la «sala terranea della Galleria». Terminato il decoro dei soffitti nel 1786 furono trasferiti dalla casa di Borgo S. Antonio i materiali destinati all'allestimento delle sale, compito che fu affidato a Bartolomeo Borsetti che dal 1775 era stato assunto dal conte in qualità di «accomodator di quadri vecchi»²⁴⁰.

E' probabile che nel 1792, quando arrivò a Bergamo l'abate Luigi Lanzi, la Galleria Carrara avesse raggiunto una sistemazione quasi definitiva, prossima a quella poi rappresentata dal Catalogo del 1796; in occasione della visita dell'abate il collezionista aveva disposto infatti che la Galleria fosse sempre aperta perché lo studioso «potesse con tutto suo comodo esaminare ciò che più gli fosse aggradito», e più volte si era recato egli stesso alla ex Campana «per servirlo e per apprendere dalle sue cognizioni».

Pertanto la Galleria Carrara, nata con l'intento di affiancare alla pratica della scuola l'esempio della Pinacoteca e conseguentemente finalizzata a mostrare «la pittura rinascanti e li progressi della stessa nelli principali autori di tutte le scuole principalmente d'Italia»²⁴⁵, ben corrispondeva al disegno storiografico dell'abate finalizzato ad «agevolare la cognizione delle maniere pittoriche»²⁴⁶ e, in un panorama molto articolato della pittura italiana, offriva anche un esempio di quelle scuole pittoriche dell'Italia superiore che ancora mancavano alla collezione; singolare in quella raccolta era infatti il numero e la qualità delle presenze di artisti milanesi (Foppa, Bramantino, Leonardo e i suoi allievi, Gaudenzio Ferrari, Lomazzo, Figino, Lanino, i Procaccini, Morazzone, Cerano, Crespi, Nuvolone, Fede Galizia, Storer, Bianchi, Montalto, Cairo e molti altri pittori del Settecento) e ancor più esauriente era il panorama della scuola veneziana a partire, se non dalle origini (l'unico presente dalle origini nella raccolta era un trittico di B. Vivarini) almeno da Gentile Bellini e dal fratello Giovanni con tutta la sua scuola (Basain, Catena, Cima, Mantegna).

240. La statua della *Vestale* (inv. Se. 9), citata in una lettera di Antonio Gelpi a G. Carrara (AAC, cart. IV, fase. 12) è infatti firmata e datata 1782. Il Gelpi scolpì anche la statua del *Satiro* (inv. Se. 8), poi collocata sul pianerottolo della scala maestra al secondo piano (cfr. G. Marenzi, *Guida di Bergamo...* 1824, 1985, p. 132). Nel 1783 venne realizzata la «vasca di marmo cavata dall'etrusco [...] fatta fare per la sala terranea della Galleria» (cfr. disegni in AC, Gabinetto disegni e stampe), come si deduce dal saldo della «tinca di rame... collocata nella vasca di marmo» registrato nelle *Memorie di carattere* il 13 ottobre 1783. Le *Memorie di carattere* registrano, in data 10 aprile 1786, le spese fatte per l'incassatura «di quanto portare in Campana» e, dal 23 settembre 1784 al 18 maggio 1795, i regolari pagamenti a «Bartolomeo Borsetti, accomodator di quadri vecchj». Per quanto riguarda l'attività di B. Borsetti presso il conte Carrara, a partire dal 1779, cfr. la nota introduttiva al Catalogo 1796, in *Appendice*.

241. Carlo Bianconi (1732-1802), che nella primavera del 1778 si trovava a Roma presso il fratello Giovanni Ludovico, il 10 luglio di quello stesso anno, era stato chiamato a Milano dal conte Carlo di Firmian per sostituire Antonio Albuzio nell'incarico di segretario della neoistituita Accademia di Belle Arti di Brera, presieduta dal *principe* Alberico Barbiano di Beigioioso (cfr. S. Saack Ludovici, *ad vocem*, in D.B.I., pp. 246-8). Cfr. La corrispondenza di Carlo Bianconi indizzata a G. Carrara – AAC, cart. IX, fase. 12.

Alle testimonianze più note della rinascita pittorica veneziana (Giorgione, Tiziano, Veronese, Tintoretto, Bassano), integrate da quelle dei bergamaschi (Palma il Vecchio, di cui il Carrara deteneva quasi un'esclusiva, Cariani, Moroni), e di un bergamasco di adozione come il Lotto, si aggiungevano i portavoce provinciali più singolari di tale tradizione (Moretto, Licinio, Gambara, Piazza, Fialetti, Brusasorci) e, nel variegato panorama del manierismo veneto, si distingueva la scuola locale dei Salmeggia, Cavagna, Grifoni, Zucco, Ceresa e Domenico Ghislandi. Si considera qualificata, sia pur relativamente alle disponibilità di mercato e alle possibilità dell'acquirente, anche la documentazione della pittura veneta contemporanea: dalle testimonianze della pittura di storia (i modelli dei quadri di Zanchi, Molinari,

Bellucci, Trevisani, Pittoni, Polazzi, Tiepolo, Ricci, Balestra, Cifroni) e del ritratto e alle specializzazioni dei generi minori (le figure di Piazzetta; le teste di carattere di Nazari; i paesaggi di Canaletto, Carlevaris, Zuccarelli e Zais e gli uccelli del conte Duranti)²⁴⁸.

Gli ulteriori rimandi alla pur estesa quadreria Carrara, sebbene generici (il piano generale dell'opera prevedeva d'altra parte più una sintesi stilistica degli autori, che non una descrizione dettagliata di singole opere), risultano riferiti quasi esclusivamente alle numerose testimonianze di pittura bergamasca radunate dal collezionista, costringendo a valutare quella raccolta nei limiti di una documentazione e di una celebrazione della storia pittorica locale; sebbene il suo valore non venne mai considerato secondario infatti, se confrontato alla relativa conoscenza della pittura bergamasca prima delle indagini condotte dal Tassi e dal Carrara (e alla necessità spesso inderogabile di salvaguardare il patrimonio artistico dalla voga di rinnovo degli edifici religiosi che investì le aree periferiche, Bergamo compresa), è certo riduttivo rispetto alle ambizioni del collezionista che, se da una parte non era intenzionato ad allineare semplicemente dei capolavori, dall'altra puntò ad una esauriente rappresentanza di scuole e maniere, perché gli allievi fossero posti nella condizione di poter scegliere, in un ampio ventaglio di modelli, quanto a loro più interessava promuovendo allo stesso tempo la loro cultura e quella dei cittadini dell'epoca.

A tal fine il Carrara, a fianco delle testimonianze della pittura veneta alla quale si era tradizionalmente rivolta la storia artistica bergamasca, aveva raccolto un buon numero di esemplari della scuola bolognese (Carracci, Domenichino, Guido Reni, Guido Cagnacci, Guercino), di quella parmense (Correggio, Parmigianino, Bartolomeo Schidoni), e in parte di quella romana, riuscendo persino a procurarsi un presunto quadro di Raffaello e un ritratto di Timoteo della Vite. Infine, in base a un criterio più di rappresentatività che di esaustività storica, aveva raccolto quanto di più significativo riteneva fosse stato prodotto in Italia nei vari settori di specializzazione della pittura sei-settecentesca (è il caso di nove pezzi di Bernardo Strozzi), non mancando di aggiungere anche qualche quadro francese e fiammingo.

Una raccolta formata dunque secondo un dichiarato intento didascalico, destinato a soddisfare le specifiche necessità della scuola, ma nello stesso tempo allineato alle più moderne tendenze del collezionismo pubblico e privato. È noto infatti che nel corso del Settecento i conoscitori e collezionisti più progressisti, accogliendo le istanze culturali dell'illuminismo e riconoscendo all'opera d'arte un ruolo didattico fondamentale, tendevano ad aprire al pubblico le proprie raccolte e, conseguentemente, ad organizzarle non più sulla base di scelte di gusto personali, ma secondo principi di una maggiore rappresentatività²⁵¹, tuttavia, mentre in alcuni casi tale orientamento determinò anche l'adozione di criteri di ostensione diversi, mediati dagli ormai correnti metodi storiografici di classificazione e ordinamento delle raccolte di stampe e disegni, e sperimentati nei più recenti allestimenti delle collezioni di antiquaria, nel caso della Galleria Carrara ad un indirizzo collezionistico innovativo non corrispose un criterio espositivo altrettanto aggiornato: il collezionista bergamasco infatti, pur non ignorando i principi che avevano guidato Francesco Algarotti nella organizzazione della Galleria di Dresda (1742), e che il Lanzi aveva fatto propri in occasione del riordino della Reale Galleria Medicea di Firenze (1782), ritenne opportuno avvalersi di un modello ostensivo tradizionale²⁵². Tale orientamento appare evidente nel Catalogo della Galleria del 1796 che, pubblicando i prospetti delle singole pareti in aggiunta alla descrizione dei dipinti, illustra l'assetto finale della raccolta fornendo una documentazione pressoché completa²⁵³; i dipinti, a partire da uno zoccolo a riquadri alto circa ottanta centimetri fino alla cornice sagomata che delimita lo sviluppo verticale della parete, risultano addossati uno all'altro in modo da esaurire completamente lo spazio disponibile, formando una sorta di texture sul modello dei *cabinet d'amateur* francesi. Dal confronto delle diverse pareti si evidenziano alcune costanti compositive: attorno ai quadri di grandi dimensioni (generalmente uno solo per parete), disposti in relazione alla presenza di porte o finestre, vennero collocati simmetricamente i quadri cosiddetti "compagni" o di analoga dimensione con l'intento di creare un insieme armonico e complessivamente gradevole, a prescindere dal soggetto o dall'epoca del dipinto; spesso i ritratti risultano appesi all'altezza dell'occhio dell'osservatore, mentre i paesaggi e le nature morte occupano la fascia inferiore, ma le esigenze di formato prevalgono, determinando l'accostamento di generi molto diversi tra loro.

La necessità di esporre il maggior numero possibile di dipinti nello spazio limitato delle undici sale fu dunque prevalente e, in qualche misura, penalizzò l'immagine complessiva della Galleria, come poté rilevare anche Carlo Marenzi che in una lettera scrive:

«questa spiacevole mistura di cose [la commistione di quadri di diversa qualità] proviene in gran parte dal metodo con il quale il Conte Giacomo ha preso a collocare i suoi quadri, ad uso come di tappezzeria, disposti con un certo ordine simmetrico e separati l'uno dall'altro mediante un solo filetto indorato, ne viene che tutti restano spogli della debita conveniente cornice, e che forzato il quadro a servire al luogo, e non il luogo al quadro, spesso al cattivo è forza posporre l'ottimo, perché non avente le occorrenti dimensioni»²⁵⁴.

Lo stralcio deve essere messo in relazione alla contestuale proposta del conte di alienare un buon numero di dipinti al fine di reperire le risorse finanziarie e gli spazi necessari alla valorizzazione dei dipinti più

pregevoli della raccolta; tuttavia, al di là delle considerazioni in merito ai nuovi orientamenti del gusto collezionistico ottocentesco che stavano alla base di tale iniziativa, la testimonianza del Marenzi aggiunge alla documentazione nota l'elemento nuovo relativo alla scelta del collezionista di economizzare ulteriormente lo spazio disponibile utilizzando un solo filetto dorato, fissato direttamente alla parete per separare un quadro dall'altro, piuttosto che utilizzare cornici singole, certo più prestigiose ma nello stesso tempo maggiormente costose e ingombranti.

253. Il documento, compilato (dopo la morte del Conte) da Bartolomeo Borsetti sulla scorta di precise indicazioni metodologiche fornite da una persona certo più competente di quanto non potesse essere il *factotum* di casa Carrara, venne organizzato in modo da fornire un'informazione il più possibile esaustiva: le sale risultano ordinate alfabeticamente in base al percorso di visita; i prospetti delle singole pareti, disegnati a penna e acquarellati, riproducono la disposizione dei quadri e la numerazione degli stessi, in base a un criterio non sistematico ma di volta in volta adattato alla struttura della composizione; ad ogni prospetto segue la descrizione dei soggetti, il nome dell'autore, ed eventuali note relative alla qualità o alla provenienza del dipinto.

In un contesto di difficoltà dovuto all'ingresso delle truppe di Napoleone l'unica iniziativa di rilievo assunta dalla Commissaria all'indomani della morte del Carrara (1796), sembra essere quella di redigere il più volte citato *Catalogo dei quadri esistenti nella Galena*, che avrebbe dovuto orientare il visitatore, e nello stesso tempo documentare la quantità e qualità del lascito dei dipinti²⁸⁰; il Catalogo, tra l'altro, non considerando né i quadri riservati al decoro della casa di borgo S. Antonio né quelli rimasti ammassati in attesa di collocazione, ma limitandosi alla sola descrizione dei circa 1300 dipinti esposti nella Galleria, consente una ricostruzione solo parziale anche di quella specifica raccolta²⁸¹ in quanto la collezione dei dipinti era da intendere come un campo privilegiato, ma non unico, dell'attività di ricerca del conoscitore bergamasco.

258. In base alla tavola riassuntiva che integra l'indice del *Catalogo*, ai 1236 quadri esposti nelle sale dovevano essere aggiunti i 39 dipinti appesi nell'armadio grande e quelli, non quantificati e non descritti, contenuti nell'armadio riservato ai ritratti di Leonardo da Vinci. Dovranno inoltre essere considerati i quadri rimasti nell'abitazione e pervenuti solo dopo la morte di Marianna Passi (1804), cfr. l'appunto di G. Carrara (AAC, cart. XLII, fase. 10) intestato *Avvanzi in Città*.

CAPITOLO IV - Storia dell'Accademia dalla fondazione agli interventi odierni

Collocazione

Morfologicamente l'Accademia Carrara è collocata in una posizione intermedia nella città, in uno dei tre borghi che da Città Alta discendono fino alla pianura fino a formare il centro di Bergamo bassa. La principale caratteristica del borgo di S. Tomaso, oltre alla presenza della Pinacoteca Carrara, è di essere una delle zone che maggiormente ed uniformemente hanno mantenuto il carattere storico dell'architettura locale, testimoniata dalla presenza di antichi fabbricati residenziali 500eschi e 700eschi, edifici religiosi medievali e della stessa via S. Tomaso che un tempo, sotto la Repubblica Veneta, indicava al viandante la direzione per raggiungere Venezia.

Malgrado la rilevanza di questo ricco patrimonio storico, incrementato ancora di più dalla presenza di ampie zone a verde costituite dall'attiguo Parco Suardi, dai giardini privati e dalle zone di rispetto ai piedi delle antiche Mura Venete, il borgo è una delle parti della città in cui si riscontra meno afflusso di cittadini; la scarsa presenza di attività terziarie forse giustifica in parte le ragioni di questo abbandono, ma la presenza di contenitori storici come la GAMEC, posta di fronte alla Pinacoteca nell'ex monastero, fa apparire l'Accademia come la dimensione attiva e caratterizzante di un borgo che avrebbe i requisiti necessari per identificarsi nella città.

Ruolo dell'Accademia Carrara nella città di Bergamo

L'Accademia Carrara è l'unica Pinacoteca esistente a Bergamo e rappresenta forse l'unica istituzione pubblica museograficamente significativa nella città, sia per l'importanza artistica della collezione, annoverata tra le pinacoteche più conosciute d'Italia e d'Europa, che per il carattere stesso della istituzione volta con le sue iniziative culturali a identificarsi come un Museo attivo e quindi modernamente inteso. Confrontando la Pinacoteca Carrara con le altre istituzioni culturali quali musei, biblioteche, teatri, sale conferenze, e gallerie d'arte dotate di adeguate strutture per dibattiti e allestimenti di un certo interesse, si distinguono due caratteristiche degne di nota: l'una riguarda il decentramento della Carrara

rispetto alle altre attività ad essa analoghe; l'altra la diversa e contrastante presenza del pubblico dei visitatori.

Per quanto riguarda la collocazione nella città possiamo rilevare due distinte in cui esiste una rilevante concentrazione delle citate attività di cultura: Città Alta, con una presenza abbastanza compatta, in cui troviamo riuniti gli altri 5 musei (Museo del Risorgimento, Museo Archeologico, Museo di Scienze Naturali, Museo e Paleontologia, Museo Donizettiano, Museo Diocesano di Arte Sacra), la principale biblioteca civica, un teatro, oltre a numerosi luoghi per convegni e allestimenti di mostre temporanee; e il centro cittadino, nella parte in pianura, dove prevalgono le gallerie d'arte, il Teatro Donizetti, gli auditorium per conferenze.

Rispetto ai due poli l'Accademia Carrara è collocata in una Posizione periferica, isolata in uno dei 4 maggiori borghi storici; per questa caratteristica quindi e per il fatto di essere l'unico museo presente nel centro cittadino, la Carrara si identifica in una consona dimensione di rilievo e di inconfondibilità nell'ambiente culturale bergamasco. Malgrado la riconosciuta importanza attestata l'Accademia Carrara risulta però essere la struttura culturale meno frequentata dal visitatore locale e ciò è dovuto principalmente a ragioni di carattere ambientale, per quanto concerne il già trattato carattere del luogo; e organizzativo riguardo all'affettiva funzionalità del Museo. Su quest'ultimo argomento, in particolare, bisogna precisare che la Carrara, per le iniziative che propone, potrebbe avere tutte le carte in regola per imporsi all'attenzione di un sempre più vasto pubblico di visitatori, se non risultasse carente proprio in quelle fondamentali strutture che rendono agibili e idonee le attività di lavoro e di organizzazione del Museo nella società odierna.

Da quanto esposto appare evidente che per poter realmente imporre l'Accademia Carrara all'attenzione della cittadinanza, e non solo simbolicamente come tutt'oggi avviene, si dovrebbero attuare una concreta revisione e una ristrutturazione delle funzioni che le sono proprie, con lo scopo anche di riproporre la Pinacoteca nella dimensione di un luogo idoneamente fruibile e necessario alla crescita culturale della città; e proponendo inoltre una politica di sviluppo e di rivitalizzazione generale a risoluzione e a beneficio della "crisi d'identità" rilevata nel borgo S. Tomaso.

Indagine storica

Trasformazioni del fabbricato dell'Accademia Carrara dalla fine del 1700 alla seconda guerra mondiale

Nel 1766 Giacomo Carrara, illuminato conte appassionato d'arte, aveva comunicato al bolognese Luigi Crespi di possedere una discreta raccolta di quadri frutto di lunghe ricerche e acquisti nei mercati d'arte d'Italia di Francia e di avere, già a quella data, il problema di collocarne molti altri; in quella data il conte possedeva anche uno stabile, acquistato nel 1759, in Borgo Palazzo, e una seconda casa in Borgo S. Antonio (attigua alla propria), forse comperata con l'intento di ampliare la propria abitazione per collocare il materiale che cresceva continuamente; è però anche possibile che tali acquisti fossero dettati semplicemente dall'occasione di vantaggiosi investimenti, in quanto tali proprietà risultano regolarmente affittate²¹². Motivazioni di tipo speculativo non giustificano al contrario l'acquisto dello "stabile con case et ortalia" detto la Campana, posta in Borgo S. Tomaso vicino alla chiesa di S. Michele del Pozzo Bianco, stabile comprato il 5 maggio 1775 e occupato da persone ingenti che godevano del sussidio Consorzio del Pozzo Bianco²¹³.

E' verosimile che il Carrara intendesse dare corso al suo progetto, che prevedeva da un lato il riordino ostensivo dell'ingente patrimonio artistico accumulato, e dall'altro l'istituzione di quella scuola di pittura che, dopo il ritrovamento del testamento del 1757, si sa essere stato un precoce disegno, intento del resto confermato da Gerolamo Marenzi il quale a proposito, nel 1824, scrive:

«Il nobile conte Giacomo Carrara, dopo avere molti anni con rilevanti fatiche e dispendio, raccolto uno pregevole numero di quadri ed altri oggetti aventi relazione con le tre belle arti, si determinò d'istituire scuola di pittura, nel di cui locale riporvi ciò che aveva di più prezioso e lasciarlo al pubblico beneficio. Nel 1766 si comperò un corpo di case posto nel borgo S. Tomaso opportuno a quell'oggetto perchè in situazione rimota»²¹⁴.

²⁰⁷ La casa in Borgo Palazzo, acquistata da Bortolo e fratelli Mapelli il 12 maggio 1759 (ASBg, Fondo notarile, atti del notaio Marc'Antonio Zanchi), venne scambiata con un'altra «prossima alla Galleria» del Consorzio del Pozzo Bianco (*Memorie di carattere...*, 11 maggio 1792). Mentre la casa di Borgo S. Antonio confinante con quella già di C. Carrara, costituita da tre corpi con orto venne venduta il 27 nov. 1797 (atto di vendita in AC, Cassaforte nel volume: copie del testamento del conte Giacomo Carrara ed instrumenti dei Commissari della facoltà Carrara).

²⁰⁸ Il Carrara, in base alla sua dichiarazione dei beni del 1770 (AAC, cart. XXXIX, fase. 1), risulta essere proprietario di quanto segue: «La metà della casa di Borgo S. Antonio del valore di 17.550 lire con la metà dell'orto del valore di L. 525. Case in affitto: una casa in Borgo Palazzo, vicinia di S. Antonio in foris affittata a Bartolomeo Mapelli, un'altra casa in Borgo S. Antonio, nella Vicinia di S. Antonio intus, affittata a Don Venanzio Costaroli; porzione di

Monte Selegiale nel comune della Carona. Possessione a metà [con il fratello]: Proprietà nel comune di Ranica con case, orti e masserizie ecc.».

²⁰⁹ G. Marenzi (*Guida di Bergamo...*, ed. 1985, p. 131 _ La data d'acquisto indicata dal Marenzi, così come quelle relative all'inizio e al termine dei lavori («Cominciò nel susseguente anno la fabbrica col disegno di Costantino Gallizioli, nella quale, finita nel 1774, vi andò disponendo i quadri, sinché nel 1795 esegui l'ideato stabilimento coll'aprire anche la scuola»), ad evidenza della documentazione sopra esposta e di quanto segue, andranno posticipate di circa un decennio.

La decisione di lasciare alla città di Bergamo avvenne sull'esempio di quelle Accademie che in quel tempo andavano sorgendo nelle maggiori città dell'Italia Settentrionale tra le quali il conte ben conosceva quelle di S.Luca a Milano e di Parma; con quest'ultima ne ebbe un contatto diretto, partecipando a diverse conferenze riguardo alla decisione di istituire un'Accademia di Belle Arti e diventandone anche accademico ad honorem nel 1759. Altre Accademia ben note al Carrara erano quelle di Bologna e Roma, indicate espressamente nel suo primo testamento come esempio per la sua personale Accademia.

Per quanto riguarda il problema relativo alla necessità di creare contenitori idonei alla raccolta di opere artistiche, il Conte aveva già una chiara visione, essendosi già misurato negli anni immediatamente precedenti con la questione, partecipando attivamente al dibattito sorto intorno al problema che si presentava allora sulle sedi dei musei d'antichità; in questa occasione aveva avuto modo di ascoltare sia le posizioni tradizionaliste favorevoli al semplice trasferimento sia quelle più innovative che catturarono la sua attenzione e la sua approvazione così che quando il conte decise di collocare la sua Accademia in un edificio lo fece sulla base di una precisa ragione culturale.

Non si trattava di una grande costruzione all'interno di un agglomerato di modeste abitazioni sorte sul retro dell'antico borgo di S.Tomaso, nel punto di arrivo di quella mulattiera (ancor oggi denominata "la Noca") che, partendo dalla porta di S. Agostino, crea un collegamento rapido tra la città alta e il Borgo S. Caterina; un luogo periferico, dunque, sia nei confronti del centro storico della città alta che del polo commerciale della città bassa (l'area della Fiera di S. Alessandro), ma con il vantaggio di una relativa vicinanza all'abitazione del Carrara e di un modesto costo iniziale.

Nel luogo «ove solazzavano prima le delizie di Bacco e le scostumatezze»²¹⁵ G. Carrara, con il plauso di tutta la cittadinanza attraverso una orazione in lode della pittura, nel 1795 realizzò la sua Galleria chiamando a dirigere i lavori Costantino Gallizioli, un damasco di modeste origini che aveva cercato di affrancarsi dalla sua prima attività di falegname, dedicandosi al disegno dello studio dell'architettura²¹⁶; al Gallizioli erano stati infatti affidati anche alcuni incarichi pubblici di una certa entità come la facciata della chiesa della Trinità, che lo stesso Carrara era disposto a sovvenzionare, e quello relativo alla realizzazione dell'edificio sopra il "Fontanone".

Il Gallizioli fu definito dal responsabile del progetto un «ingegnoso Architetto»²¹⁹; l'assegnazione dei lavori al Gallizioli appare dunque motivata più da un consolidato rapporto di stima (forse il Carrara sopravvalutava le qualità dell'architetto) che non dal fatto, come ritiene G. Gregori, che il committente intendesse avvalersi di un personaggio «modesto», «poco originale», e disposto ad accettare «docilmente i suoi suggerimenti e le sue correzioni».

217. Il disegno della facciata della demolita chiesa della SS. Trinità in borgo Pignolo è attribuito a C. Gallizioli sia da A. Pasta (*Le pitture notabili...*, 1775, p. 121), che da F. Bartoli (*Notizia...*, 1776, p. 31). Circa la disponibilità di G. Carrara a contribuire personalmente alla buona riuscita delle opere intraprese dal Gallizioli, cfr. le sue prime disposizioni testamentarie (1757, in *Appendice*): «Lascio per una sola volta alla chiesa della Santissima Trinità di questo Borgo scudi cinquecento da lire sette l'uno perchè si termini la facciata della medesima giusta il disegno incominciato, o pure al più invece di frontone si finisca con balaustrata di marmo sopra il cornicione». Tra gli incarichi ricevuti dal Gallizioli per la parrocchiale di S. Alessandro della Croce, dovrà essere considerata anche la realizzazione del «predello del portico» della facciata (cfr. «Nota di spese sostenute per perizie e disegni serviti per la vertenza contro il Rev.mo signor Prevosto di Pignolo per il progetto di un portico da farsi davanti alla chiesa di S. Alessandro della Croce», 20 agosto 1754, in BCBg, Archivio Storico del Comune di Bergamo, cc. 244-5).

218. C. I. Frugoni a G. Carrara, Parma 1 aprile 1763 (AAC, cart. VII, fase. 7, in A. Pinetti, *Lettere inedite...*, 1917, pp. 15-16).

Circa la partecipazione del Gallizioli al concorso di Parma vedi anche le lettere di G. Carrara a C. I. Frugoni conservate nell'Archivio della Reale Accademia Parmense di Belle Arti, cart. 2, dal 1761 al 1763 (trascritte in R. Paccanelli, *La formazione...*, 1976-77, II, pp. 93-8).

219. A. Pasta, *Le pitture...*, 1775, p. 121, nota 1.

220. Cfr. *Memorie pittoriche diverse del C.te Giacomo Carrara* (AAC, cart. XIX, fase. 10).

221. G. Gregori, *Accademia Carrara...*, 1988, p. 63. La Gregori fa propria l'ipotesi di E. Manca (*Per la storia delle istituzioni...*, 1983-4, p. 13) che il fabbricato della «Campana» fosse una piccola casa di tipo contadino, ortogonale rispetto all'omonimo vicolo, e limitata alla zona anteriore del corpo che ancor oggi assolve funzioni di servizio (abitazione del custode); un edificio che il Carrara avrebbe conservato integralmente, aggiungendo poi «un corpo di fabbrica di tre piani» con orientamento nord nord-est», destinato alla Galleria.

Il Gallizioli, oltre a proporre alcune soluzioni di sistemazione per gli interni, studiò anche il disegno per la facciata rivolta a Est, decorandola con un gruppo centrale di colonne abbinato a tre finestroni ad arcate; alcune sale interne vengono poi affrescate dai dipinti, ora scomparsi, dei pittori Federico Ferrari e

Domenico Riccardi. Il Carrara decide inoltre di affiancare alla pinacoteca una Scuola di pittura e disegno al fine di consentire agli studenti un più diretto avvicinamento alle opere esemplari degli artisti del passato.

Il concetto filosofico e sociale che sta alla base di questa decisione è quello di creare un'istituzione che anziché essere una tradizionale e semplicistica galleria di esposizione di opere, diventasse invece un centro formativo di cultura artistica. La Scuola già annunciata nel 1782 inizia regolarmente i corsi solo nel 1793.

Nella storia di Bergamo e della sua provincia durante questo periodo, l'Accademia Carrara poteva essere citata come l'unico esempio di un luogo dove lo spazio espositivo di una pinacoteca, intesa come "collezione aperta al pubblico" esisteva affiancato ed in stretto rapporto didattico con uno spazio di insegnamento per la produzione artistica; solo alcuni anni più tardi, nella prima metà dell'800, sorgerà a Lovere la **Pinacoteca Tadini** con l'annessa scuola d'arte che, insieme alla Carrara, costituiscono oggi nella bergamasca gli unici due esempi di **museo d'arte pittorica**.

L'intervento del Conte, sebbene non testimoniato, appare rintracciabile dal confronto fra i due diversi progetti elaborati dal Gallizioli: il primo infatti, immediatamente scartato dal Carrara, rappresenta la tipica soluzione di un architetto privo di qualsiasi esperienza nel campo specifico, in quanto tratta la Galleria come un qualsiasi palazzo d'abitazione, subordinandone la funzionalità all'eleganza; questo aspetto appare con evidenza nel primo disegno del prospetto verso la città alta, in cui compone una facciata di rappresentanza basata sul motivo di una triplice apertura ad arco ripetuta sui tre piani; una soluzione indubbiamente elegante, ma poco pratica per una pinacoteca perché oltre a ridurre notevolmente l'ampiezza delle sale retrostanti alle logge le illumina in maniera indiretta; nel secondo progetto corregge questi difetti, sostituendo le logge con finestre centinate, ed inoltre provvede ad una distribuzione più razionale dei collegamenti tra i singoli vani, rendendoli visitabili secondo un percorso continuo; è molto probabile che tali correzioni non siano state decise autonomamente dal Gallizioli che aveva una scarsa conoscenza dei requisiti necessari ad una Galleria.

L'operazione del Gallizioli, rispondente perfettamente allo scopo per il quale era stato progettato ma di dimensioni già insufficienti per il mancato acquisto dei terreni adiacenti da parte del conte Carrara, doveva essere una sistemazione temporanea in quanto l'acquisto di terreni adiacenti solo parzialmente edificati avrebbe permesso di ampliare il nuovo edificio inserendo l'intera collezione e dare maggior spazio al numero delle scuole momentaneamente limitate alla sola scuola di disegno; l'intervento dell'architetto bergamasco si configurò dunque più come un consistente intervento di ristrutturazione e di adeguamento di un fabbricato preesistente piuttosto che la costruzione negli orti di un edificio progettato ex novo²²¹; lo stabile denominato «la Campana» doveva infatti comprendere non solo il piccolo edificio alla destra del cortile d'ingresso, poi convenientemente ampliato e adibito ad abitazione del custode e del Cancelliere, ma anche l'adiacente fabbricato ad L (tradizionalmente attribuito al Gallizioli), successivamente adattato alle necessità della galleria, della scuola, e dell'abitazione del maestro²²².

L'equivoco deriva dal fatto che la documentazione archivistica relativa al fabbricato, oltre ad essere lacunosa, risulta anche di difficile interpretazione in quanto gli elaborati grafici superstiti non riportano le indispensabili note esplicative²²³. Per leggere attentamente quei disegni e capirne le origini è necessario dunque partire dall'unico dato certo attualmente disponibile ossia i progetti di ampliamento dell'edificio, in seguito al concorso bandito nel 1804 dalla Commissaria di sette illustri cittadini nominati a vita, (dal 1796, per dichiarazione testamentaria del conte stesso, assunse l'amministrazione della Pinacoteca e dell'Accademia di Pittura), presentati da Simone Elia e Leopold Pollack²²⁴; l'esigenza di ampliamento, conseguente all'acquisto dei terreni adiacenti, nacque per far fronte alle mutate esigenze e al bisogno di spazi per l'esposizione.

Gli architetti, vincolati da un'esplicita clausola d'incarico che imponeva la conservazione dell'esistente, elaborarono le loro proposte sulla base dei rilievi dell'edificio appositamente realizzati da Girolamo Lucchini nel 1803²²⁵: essi dovevano:

- conservare quanto più possibile del fabbricato preesistente;
- innalzare la parte di nuova costruzione su tre piani;
- rispettare, sia internamente che esternamente, il principio della simmetria
- dotare il palazzo di un ingresso rappresentativo, corrispondente al prestigio sociale e culturale dell'Istituzione;
- avere una decorazione esterna complessivamente sobria ed elegante;
- comportare una spesa di realizzazione non troppo elevata;
- non precludere la possibilità di nuovi e futuri ampliamenti.

Per tutti questi requisiti, l'unico che non si prestava a differenti interpretazioni era quello relativo all'altezza della parte di nuova costruzione, mentre tutti gli altri saranno risolti in modo diverso dai due architetti, che muovevano da esperienze culturali differenti; e proprio queste discrepanze guideranno i Commissari nella loro scelta.

Delle norme indicate dalla Commissaria, quella che poneva il problema di più difficile soluzione era la richiesta conservazione della maggior parte possibile del precedente fabbricato, cioè della Campana e dell'ala Gallizioli. Si trattava in questo caso di aggiungere ad un insieme disorganico, costituito dall'accostamento di due diversi edifici, un terzo fabbricato che si accordasse con entrambi.

L'operazione compiuta dal Gallizioli non aveva saputo (o forse non aveva voluto), data la provvisorietà della soluzione e la netta separazione di funzioni, collegare in modo omogeneo la vecchia locanda e la nuova Galleria, limitandosi ad accostare i due edifici; non ponendosi problemi di raccordo formale, Gallizioli aveva lasciato così spazio ad alcune incongruenze. In primo luogo non era riuscito a far prevalere nettamente una delle due parti, perché privilegiando in pianta l'asse orizzontale aveva rovesciato la direzione della Campana (sorta su un asse verticale) senza però sviluppare la larghezza della nuova ala in misura sufficiente a subordinarle la vecchia. Questa separazione fra i due edifici era ulteriormente sottolineata dalla loro differente altezza: tre piani per la Pinacoteca, due per la locanda. Inoltre, Gallizioli non aveva corretto la divisione degli spazi interni della Campana, che rappresentavano così un modello improponibile per i nuovi progetti, ai quali era richiesto di rispettare il principio della distribuzione simmetrica dei vani.

Un altro problema che il Gallizioli non era stato in grado di risolvere in modo soddisfacente era quello della facciata, insufficientemente sviluppata: Pollack ed Elia si trovarono perciò nella necessità di modificarla drasticamente, dato che i Commissari avevano espressamente richiesto un ingresso rappresentativo che sottolineasse la dignità dell'edificio. Gallizioli già ben sapeva che un edificio pubblico come un Accademia di Belle Arti doveva necessariamente essere dotato di un ingresso e di una facciata capaci di esprimere immediatamente il prestigio sociale, e che si potessero aprire su uno spazio libero abbastanza ampio da permetterne una visione globale, ma aveva dovuto rinunciare ad esprimere questo elemento simbolico per ragioni di spazio. Aveva così progettato un prospetto elegantemente costruito su di un portico a tre archi sovrastato da logge sui due piani, ma non aveva potuto impedire che venisse soffocato dall'oggetto della Campana e della corrispondente ala destra. Questa ala proseguiva fino alla strada con un muro, al quale erano addossate alcune vecchie case e degli orti, che a metà del suo percorso formava una brusca strozzatura del cortile racchiuso fra le due ali, eliminando così anche quella poca visuale della facciata altrimenti possibile.

Gallizioli era comunque assolutamente conscio dell'inadeguatezza di questo prospetto, tanto da averne previsto un secondo, rivolto verso la città alta, ossia verso la zona più importante della città, che avrebbe dovuto essere la direzione su cui logicamente si doveva aprire l'edificio; questa seconda facciata, che appare completamente sviluppata in un primo progetto dell'architetto, fu però subito scartata dal Carrara, molto più attento alla funzionalità che all'estetica, poiché, comportando un secondo loggiato, diminuiva l'ampiezza dei vani e creava problemi di illuminazione per le sale.

È a partire da questo sviluppo dell'edificio preesistente che Pollack ed Elia dovettero elaborare i loro progetti di ampliamento, tenendo conto delle numerose clausole poste ufficiosamente dai Commissari, ed usufruendo di quei terreni che già il Carrara aveva sperato di poter acquistare e che avevano costituito il maggior impedimento allo sviluppo dell'edificio del Gallizioli.

Nei disegni dell'Elia l'individuazione del vecchio fabbricato è facilitata dal fatto che le parti da conservare risultano nettamente distinte da quelle che si sarebbero dovute costruire, in quanto le prime sono indicate con il colore nero e le seconde con il rosso. Aderendo alle richieste della Commissione Carrara l'architetto intendeva mantenere tutto l'edificio esistente, raddoppiandolo simmetricamente verso est per garantire al nuovo complesso un incremento del numero dei locali, e nel contempo una maggiore estensione del fronte principale; così che l'unica modifica significativa alla struttura esistente, determinata dalla necessità di far coincidere l'ingresso con l'asse di simmetria della nuova facciata, venne apportata ai locali che, al piano terra ed al primo piano, erano riservati all'abitazione del maestro, sacrificati per realizzare una zona di rappresentanza, adeguata alle nuove esigenze di prestigio dell'istituzione: oltre il portico d'ingresso aggettante era previsto infatti un vestibolo, e di seguito una grande sala a doppia altezza destinata a "Museo di statue e gessi".

²¹⁰ Lo stesso Carrara, sul foglio che contiene i documenti inerenti la proprietà [quindi più di una], scrive: «Acquisto [...] del Stabile con Case [quindi più di una] et Ortalia detto la Campana».

²¹¹ La documentazione, un tempo conservata tra le carte d'archivio, si trova riunita oggi nel Gabinetto dei disegni e stampe.

²¹² Nel 1804 la Commissaria Carrara, intendendo ampliare l'edificio esistente per risolvere i molti problemi legati al buon funzionamento della scuola, alle necessità ostensive della Galleria e alle esigenze di rinnovamento e di prestigio dell'istituzione, invitò Leopold Pollack e Smone Elia a presentare un progetto adeguato. Cfr. G. Gregori, *Accademia Carrara...*, 1988, pp. 62-77.1 progetti si conservano in AC, Gabinetto dei disegni e stampe; cfr. le illustrazioni nel saggio di M.E. Manca.

G. Gregori, *Ibidem*, p. 67, nota 17.

²¹³ I prospetti integrano il *Catalogo* del 1796, cfr. in *Appendice*. La planimetria, identificata dalla scritta del Carrara («Piano terreno della Galleria dove sono segnati anche li canali dell'acqua»), venne utilizzata in occasione di

alcuni lavori di pulitura dei condotti. Il 25 giugno 1909 Valentino Bernardi, allora segretario della Accademia Carrara, annotò: «Questi canali come quelli collocati a sera, cioè sul lato sinistro dell'istituto, verso Porta S. Agostino, sono stati ripuliti, poiché erano completamente otturati e l'acqua d'infiltrazione non avendo nessun sfogo finì per rendere umido e malsano il fabbricato specialmente a sinistra. N. B. Questa pianta come le altre due che vi sono unite rappresentano la casa antica detta la Campana, acquistata dal conte Giacomo Carrara che vi collocò la sua raccolta d'arte. Divenne poi, rifabbricata ecc. l'attuale Palazzo». Per quanto concerne l'esecuzione delle due fontane (quella all'interno della prima sala e quella innicchiata nel muro del cortile), entrambe documentate da progetti dettagliati in pianta e alzato, cfr. più avanti nel testo.

Si osservi che nella planimetria del piano terra attribuita al Gallizioli il fabbricato alla sinistra del cortile d'ingresso occupa ancora una superficie molto limitata, mentre nella corrispondente planimetria dell'Elia l'edificio risulta avere già raggiunto, con la costruzione dei locali addossati ad ovest, la volumetria attuale. Inoltre nel corpo a monte (quello caratterizzato dalla struttura a L), benché l'andamento dei muri perimetrali corrisponda allo stato finale dei lavori, al piano terra risultano ancora in essere due divisori interni che successivamente vennero demoliti e sostituiti, mentre ai piani superiori sono indicate alcune aperture, sia interne che esterne, poi modificate. Nella planimetria intestata «Secondo e Terzo Piano» si nota inoltre un segno di cancellazione, in corrispondenza della parete ovest indicata nella planimetria del «Piano Primo» (piano terreno), che potrebbe essere riferito o alla demolizione di un muro preesistente, e al conseguente spostamento verso gli orti della facciata in funzione di un ampliamento dei locali destinati a Galleria, oppure alla variazione di un progetto iniziale. In questo caso anche i due prospetti ovest, generalmente considerati l'uno come soluzione definitiva, in quanto effettivamente corrispondente alla situazione attuale, e l'altro come variante alternativa, potrebbero documentare la decisione di far prevalere motivazioni funzionali su quelle che, in un primo tempo, avevano suggerito di nobilitare la facciata ovest riprendendo il disegno del fronte principale (portico ad archi al piano terra e logge ai piani superiori). La similarità tra la facciata principale e la «variante» ovest è tale che G. Odoni (*La sede dell'Accademia Carrara e del Circolo Artistico*, in *L'arte in Bergamo e l'Accademia Carrara*, Bergamo 1897, pp. 119-120), pubblicò il disegno come uno «schizzo» di C. Gallizioli del prospetto principale.

Al contrario L. Pollack, come si può dedurre dall'unica testimonianza del progetto (la planimetria del piano terra), sfruttando la sua maggiore autonomia e la sua vasta esperienza anche nell'ambito di progetti pubblici di grande rilevanza, era intenzionato a modificare il corpo a due piani ortogonale alla facciata, già abitazione del custode, preferì utilizzare del precedente complesso solo la parte che si prestava ad una libera rielaborazione: compiendo una drastica divisione fra la Campana e l'ala Gallizioli, conservò quasi integralmente la seconda ed abbatté la prima; il motivo di questa scelta era il criterio della funzionalità degli ambienti, poiché quelli della Galleria rispondevano perfettamente alle esigenze espositive per le quali erano stati progettati, mentre quelli della locanda denunciavano apertamente la loro primitiva destinazione, con stanze male illuminate, disposte in modo irregolare e non tutte comunicanti fra loro.

Del resto, la decisione di conservare l'edificio del Gallizioli implicava automaticamente l'abbattimento della Campana, perché in caso contrario l'Accademia si sarebbe trovata ancora una volta ad essere priva di una facciata adeguatamente sviluppata. In pratica Pollack pensava di utilizzare l'intera ala del Gallizioli come corpo centrale del nuovo edificio, anteponevole due ali avanzanti parallele ed equidistanti dall'asse verticale della facciata: in questo modo il prospetto del Gallizioli avrebbe trovato sufficiente respiro (perché la nuova ala sinistra sarebbe sorta più ad ovest della Campana) ed i due corpi avanzanti avrebbero racchiuso un cortile regolare; veniva così assicurato all'edificio un prospetto principale in grado di conferirgli quell'aspetto di decoro che era sempre stato tanto a cuore ai Commissari.

Inoltre, ricostruendo completamente l'ala sinistra, Pollack adempiva alla seconda norma imposta dai committenti: poteva cioè innalzare tutta l'Accademia su tre piani, evitando squilibri formali fra le parti e contemporaneamente poteva rispettare anche il principio della simmetria, corrispondendo quindi al terzo dei requisiti richiesti dai Commissari. Più complesse appaiono invece le proposte dell'architetto viennese in risposta ad altre due clausole: quella che prescriveva un ampliamento realizzato in modo tale da non precluderne altri futuri, e quella che voleva un ingresso rappresentativo.

Per quanto riguarda il primo punto, Pollack va addirittura oltre le richieste dei Commissari, perché non progetta solo in modo da non rendere impossibili nuovi interventi, ma addirittura offre già il nucleo di un futuro ampliamento; il disegno della pianta del piano terreno presenta infatti un elemento incongruente nell'economia di un edificio complessivamente simmetrico: il grande salone posteriore che prolunga ad est il corpo centrale. Questa sala, che in apparenza può sembrare un semplice espediente per aumentare il numero degli ambienti utilizzabili, rappresenta invece il punto di innesto per un ulteriore intervento che avrebbe addossato nuovi locali alla parete esterna dell'ala destra, inglobando così il salone ed eliminandone l'eccessivo aggetto; questo modo di pensare l'edificio proiettato al futuro è ancora più evidente nella soluzione proposta per l'ingresso e dimostra la capacità da parte di Pollack di pensare l'edificio non come un organismo isolato, ma come facente parte di un tessuto urbano tra i cui elementi i si deve instaurare uno stretto rapporto dialettico.

L'unica analogia rilevabile dal confronto tra i disegni dei due architetti, oltre all'innalzamento su tre piani della parte di nuova progettazione, è lo sviluppo verso oriente dell'edificio, dettato dalla posizione e dalla forma dei terreni di nuova acquisizione: entrambi infatti sviluppano verso oriente il corpo centrale e prevedono una nuova ala destra avanzante, parallela alla Campana; le due ali avrebbero poi racchiuso un

cortile di forma regolare e dotato di ingresso monumentale; al di là di queste sommarie analogie, i due architetti risposero in modo molto diverso alle richieste dei Commissari. La clausola che richiedeva la conservazione della maggior parte possibile del precedente edificio fu quella che presentò le più sensibili diversità di interpretazione, mettendo in luce il differente modo di progettare dei due architetti che porterà alla vittoria per solo un voto del progetto dell'Elia.

Dalla lettura incrociata dei progetti del 1804 è possibile dunque definire la struttura muraria dell'intero edificio prima delle trasformazioni ottocentesche, ottenendo una planimetria virtuale che, ai piani superiori, risulta confermata dalla puntuale corrispondenza dei dati (dimensione dei locali e disposizione delle aperture interne ed esterne), con i prospetti delle sale della Galleria dettagliatamente disegnati da B. Borsetti nel 1796 e, al piano terra, coincide con quella planimetria che, pur omettendo l'abitazione del custode, riproduce il "Piano terreno della Galleria", utilizzata, come lo stesso Carrara annota al margine inferiore del foglio, per documentare l'andamento dei canali dell'acqua che rifornivano le due fontane realizzate nel 1782²²⁶.

Il confronto tra le planimetrie virtuali così ottenute e la restante documentazione grafica, tradizionalmente attribuita al Gallizioli, consente di evidenziare alcune sostanziali differenze strutturali che potrebbero essere ricondotte a momenti diversi di intervento dell'architetto. Procedendo a ritroso è possibile stabilire che i quattro fogli eseguiti ad acquarello (due planimetrie e due prospetti della facciata ovest) che, per l'evidente omogeneità relativa al materiale di supporto e alla tecnica del disegno, possono essere considerati un unico insieme, vennero realizzati in una fase intermedia della ristrutturazione²²⁷, mentre la fase precedente, forse addirittura quella iniziale, risulta documentata da una planimetria del "Primo Piano" (da intendere come piano terra), diversa da un punto di vista stilistico, ma soprattutto relativamente all'andamento dei muri interni nel fabbricato a monte, e al contrario corrispondente alle pur deboli tracce di uno schizzo definibile come rilievo di un fabbricato esistente²²⁸. L'inedito foglio rende noto, tra l'altro, un progetto di riorganizzazione e valorizzazione della zona d'ingresso alla Galleria, presentando due ipotesi differenti sovrapposte: l'una volta a inquadrare il portico d'ingresso in due quinte simmetriche convergenti, che avrebbero determinato uno scenografico spazio trapezoidale, imponendo però nel contempo l'abbattimento di una buona parte del fabbricato a sinistra, e l'altra tesa a realizzare un cortile a pianta centrale che sarebbe stato completato, nel lato verso la strada, da un portico equivalente a quello addossato alla facciata; entrambe le soluzioni prevedevano di collegare lo spazio del cortile con il vicolo Campana attraverso una sorta di corridoio rettangolare.

²²⁸ I due disegni documentano l'esistenza di un portico ad ovest attraverso il quale era possibile raggiungere gli orti, struttura che in un primo tempo, come risulta dalla cosiddetta "variante" del prospetto ovest, si intendeva mantenere ma che successivamente venne tamponata per recuperare i locali necessari alla scuola (cfr. oltre alla planimetria di riferimento anche il secondo prospetto). Di conseguenza l'accesso agli orti venne realizzato sotto la scala principale e si dovette aprire quella porta che, pur indicata nel secondo prospetto, non era ancora prevista al tempo della "variante", così come non era prevista la porta d'ingresso all'intercapedine a monte e la scala esterna.

Scartata la prima ipotesi poiché il fabbricato esistente doveva essere conservato per garantire alla Galleria i necessari locali di servizio, venne poi adottata la seconda, senza però realizzare il portico previsto, così che il cortile risultò alla fine rettangolare, e l'intervento venne limitato alla costruzione, a est, di un muro di confine rettilineo ornato da un'edicola con fontana.

Sullo stato di avanzamento dei lavori della pinacoteca non si hanno notizie fino al 28 gennaio 1784 quando il Carrara scrisse all'abate Serassi:

«La fabbrica della mia Galleria, che credo non scomparirebbe in Roma composta di undici sale per collocarvi li quadri senza altre diciannove stanze o venti che debbono servire per il custode, e per riporvi li marmi, busti antichi che ho comperato a Venezia, trasportativi da Albino altri utensili e mobili tutti inservienti al bisogno, è del tutto terminata, ne rimane che il dipingere li volti in alcuno dei quali vorrei far rappresentare alcuni come Trionfi delle belle Arti e Scienze dei Bergamaschi, nel che se Elia fosse qui, vorrei che favorisse a coadiuvare perché bella per quanto fosse possibile riesca l'impresa»²³³.

Le numerose modifiche che vengono apportate in fase di realizzazione rispetto al progetto iniziale consistono nella disposizione delle aperture sulla facciata principale, nelle decorazioni e in parte della struttura del corpo laterale ad ovest, oltre alla soppressione delle statue sui fronti: l'intero intervento era mirato ad adeguarsi alle esigenze del tempo conferendogli un aspetto neoclassico alla pinacoteca.

Alla fine dei lavori il complesso risulta di cubatura più che raddoppiata rispetto all'edificio preesistente, ma malgrado questo non risulta sufficiente a risolvere il problema dello spazio espositivo per le opere; queste ultime risultano così esposte solo nelle sale al secondo piano, lasciando il resto dei locali su due piani, a disposizione della scuola di disegno con le sue svariate attinenze. L'effetto doveva essere di grande effetto anche se la disposizione doveva essere piuttosto disordinata.

In base ai risultati esposti è possibile affermare che lo sviluppo planimetrico della costruzione, più che riflettere gli indirizzi del committente, o del progettista, in merito a un'ideale Galleria d'arte, fu

determinato dalla necessità di sfruttare al meglio il fabbricato esistente, costretto a ovest dall'andamento del terreno, e a est dall'impossibilità di acquisire l'area della famiglia Legge, sottoposta ai vincoli di complesse vicende ereditarie che si risolveranno solo nel 1803, permettendo le successive modifiche²²⁹. Tuttavia, poiché queste considerazioni si basano sul confronto di una documentazione che riguarda per lo più la situazione al piano terra, è evidente che lo sviluppo dell'edificio ai piani superiori potrebbe essere frutto di un intervento innovativo dell'architetto Gallizioli, tanto più che la caratteristica loggia serliana, tamponata dall'Elia, ma che caratterizzava il fronte principale dell'edificio, (come si deduce dal prospetto rappresentato al verso della medaglia commemorativa fatta incidere a Roma dallo stesso Carrara nel 1795), ben corrisponde a quella che il Gallizioli aveva precedentemente realizzato nel complesso della Maddalena²³⁰ con la differenza che ai due tradizionali ordini di architettura, Rustico del piano terreno, l'altro superiore, composto di corintio e d'ionico della Maddalena, si aggiungeva qui la disponibilità di un livello ulteriore²³¹. Un'adesione tanto puntuale alle regole del trattato di Sebastiano Serlio, inusuale nel panorama architettonico bergamasco contemporaneo, non può che essere messa in relazione alla convinzione del conte Carrara che fosse necessario seguire «li antichi e buoni maestri più tosto che il Borromini e i suoi seguaci»²³².

Un dubbio ancora oggi irrisolto riguarda la rispondenza delle aperture del fronte retrostante la facciata principale del corpo centrale rispetto al progetto originale dell'Elia; le grandi aperture esistenti sul fronte nord non hanno dunque ancora un collocazione storica precisa che possa documentare l'esatto periodo di realizzazione. La mancata documentazione può essere forse collegata alle poca considerazione che al fronte retro veniva attribuita nel corso dei secoli, non facendo parte di un discorso estetico dell'insieme; rimane dunque il dubbio che le finestrate realizzate nel 1810 erano quelle progettate dall'Elia o quelle tutt'ora esistenti.

Dunque Pollack aveva elaborato un progetto molto articolato, che superava le dimensioni dell'edificio a sé stante e si preoccupava del suo inserimento nel contesto urbano, senza però tralasciare il rispetto di tutte le clausole imposte dai Commissari e fra queste, molto probabilmente, anche quella che richiedeva una sobria decorazione esterna, anche se attualmente è impossibile valutare l'aspetto esteriore dell'edificio perché i disegni dell'alzato sono andati dispersi; si può solo ipotizzare una decorazione che completasse e si accordasse a quella voluta dal Gallizioli per la sua facciata.

Confrontato col precedente, il progetto vincitore dell'Elia appariva molto più semplice, e soprattutto volto esclusivamente ad ampliare la sede dell'Accademia senza preoccuparsi del suo rapporto con l'esterno.

Primo interesse dell'Elia sembra essere stato infatti quello di mantenere effettivamente quanto più possibile dell'edificio preesistente, rispettando quindi l'unica clausola che appare registrata ufficialmente nei verbali dell'Accademia, quasi ad indicarne una importanza prioritaria; dove Pollack aveva operato una selezione in base alla diversa funzionalità delle due parti già edificate, Elia preferì considerare la vecchia Accademia nel suo complesso, senza differenziazioni e mantenendo pressoché inalterate sia l'ex-Campana, che verrà ancora adibita esclusivamente a zona di servizio, sia l'ala Gallizioli, che prolunga sensibilmente verso est. Questo prolungamento aveva una ragione di ordine pratico, in quanto aumentava notevolmente il numero degli ambienti della Accademia, ed una ragione di ordine estetico, perché permetteva di ampliare la vecchia facciata; in questo senso la soluzione proposta da Elia è diametralmente opposta a quella di Pollack: anziché spostare la Campana per mantenere intatta la facciata, Elia preferisce infatti conservare inalterata la Campana e modificare la facciata, trasformandola nella sola porzione occidentale del prospetto. Per ottenere questo risultato raddoppia la facciata del Gallizioli ed interpone fra questi due elementi una zona centrale preceduta da un portico aggettante a tre archi, che ne ripete la scansione e aggiunge poi un ultimo salone all'estremità orientale di questo corpo longitudinale, e lo utilizza come punto di innesto di un'ala, avanzante quanto la Campana.

L'edificio in pianta appare quindi complessivamente simile a quello progettato da Pollack, ma più sviluppato in senso longitudinale e quindi con un maggior numero di ambienti nel corpo centrale.

Anche in questo progetto vengono rispettate le norme, comunicate officiosamente, relative all'altezza della parte nuova ed alla simmetria; ma solo entro i limiti consentiti dalla conservazione della Campana. Per quanto riguarda l'altezza, Elia può elevare sui tre piani solo il corpo centrale, mentre l'ala destra deve mantenersi allo stesso livello della vecchia ala sinistra, e quindi non può superare i due piani; in questo modo Elia assicura anche il principio di simmetria dell'esterno.

Incontra invece difficoltà nella distribuzione dei vani, che secondo le indicazioni ricevute doveva essere assolutamente simmetrica: infatti la sopravvivenza di ambienti originariamente destinati a funzioni diverse da quelle esplicitate da una Accademia, impediva all'architetto di proporre una funzionalità nella parte nuova corrispondente.

Completamente rispettata è invece la richiesta di un ingresso di rappresentanza, che risulta assai diverso da quello previsto dal Pollack a causa del maggiore rilievo attribuito dall'Elia all'asse longitudinale dell'edificio; si crea in questo caso un cortile molto più largo che profondo, sebbene l'impressione di scarsa profondità venga in parte corretta da uno spiazzo semicircolare proteso verso la strada (con il centro sull'asse dell'arco mediano del portico aggettante) che riveste il ruolo di ingresso monumentale.

Questo ingresso, interamente in muratura, è più elaborato di quello del Pollack: il semicerchio, scandito esternamente da nicchie ed internamente da pilastri, è interrotto al centro da un arco di accesso allineato al portico della facciata; a questa entrata principale se ne aggiungono due laterali, meno imponenti, aperte nelle pareti rettilinee che collegano il semicerchio alle due ali, corrispondenti l'una alla facciata del Gallizioli, l'altra al suo raddoppiamento.

Avendo dato tanto rilievo alla recinzione esterna dell'edificio, sufficiente a segnalarne l'importanza, Eia non ritenne necessario preoccuparsi della visibilità a distanza dell'intero palazzo, e quindi non progettò nessun tipo di risistemazione (comunque non richiesta) dell'area circostante, lasciando perciò l'Accademia isolata all'interno del contesto urbano preesistente.

Oltre alle semplici ragioni campanilistiche che potevano stare dietro una determinata scelta, si devono poi aggiungere almeno altri due elementi di giudizio, forse meno evidenti, ma che per i committenti rivestirono un'importanza determinante: l'economicità della realizzazione e la destinazione d'uso degli ambienti. La misura della economicità di realizzazione di ciascun progetto era data da tre elementi: la maggior o minor conservazione dell'edificio preesistente, l'entità degli interventi sul territorio circostante ed il rapporto che si veniva a creare tra la superficie dei terreni acquistati in vista dell'ampliamento ed il loro effettivo utilizzo. Il progetto dell'Eia, conveniente secondo i due primi criteri lo era anche relativamente al terzo, poiché sfruttava interamente l'area disponibile, edificandola ed occupandola con il cortile, mentre quello di Pollack lasciava parti di superfici inutilizzate, sacrificandole alle esigenze tonali.

La destinazione d'uso degli ambienti, fu impostata in modo molto differente dai due architetti, ciascuno dei quali privilegiò funzioni diverse all'interno di un organismo costituito da tre elementi ben individuati: la scuola, la pinacoteca, l'amministrazione.

Pollack pose l'accento sulla funzione espositiva, intendendo l'ampliamento della Accademia soprattutto come un ingrandimento della pinacoteca, alla quale destinò sei nuove sale distribuite sui due piani superiori, nel pieno rispetto dell'ordinamento già stabilito dal Carrara per il quale appunto la scuola rivestiva un ruolo secondario, in quanto istituto a scopo benefico destinato alla formazione; limitò invece drasticamente il numero dei locali destinati alle scuole, con tesole sale per il nudo, il disegno, la figura, e non progettò nessun ambiente da destinare alle attività della Commissaria.

Eia invece, dimostrandosi anche in questo caso molto più disponibile a soddisfare le richieste dei committenti, diede maggiore importanza alle scuole e progettò anche locali destinati esclusivamente all'uso dei Commissari; venivano così ribaltati gli interessi che avevano guidato il Conte nell'istituzione della sua Accademia e soprattutto si riservavano all'organismo amministrativo degli spazi propri, sottratti così alla pinacoteca.

Il problema dell'insufficienza della superficie espositiva non poteva essere pienamente risolto nemmeno con l'ampliamento proposto da Eia, ma ciò nonostante due delle nuove sale vennero utilizzate come archivio e come sala di consiglio, mentre il centro dell'edificio veniva occupato da un grande salone sviluppato su due piani, indirizzato principalmente a conferire maggior prestigio al palazzo. La pinacoteca restava invece relegata tutta in poche sale dell'ultimo piano, interrotta oltretutto dal salone centrale usato come sala di rappresentanza per cerimonie pubbliche.

Il fatto stesso che i Commissari abbiano approvato la destinazione funzionale delle sale progettata da Eia indicava con chiarezza che questa corrispondeva appieno ai loro desideri, secondo una concezione dell'Accademia ormai molto lontana da quella del Carrara: non più Galleria che si poneva anche come supporto didattico per la scuola, ma Scuola di Belle Arti gestita da un organismo privato che sottolineava anche visivamente il suo prestigio, tramite un edificio di cui era unico proprietario e tramite una collezione di opere d'arte gelosamente custodita.

I Commissari scelsero dunque il progetto che più si adattava alle loro esigenze, cioè quello che corrispondeva con maggior precisione ai requisiti indicati; esigenze e requisiti oggi opinabili, alla luce di più moderni criteri museografici, ma perfettamente inquadrabili nell'ambito di una istituzione privata ottocentesca anche se gli stessi Commissari non erano completamente soddisfatti del progetto prescelto, ma, proprio per la facile adattabilità di Eia, poterono imporre all'architetto modifiche e correzioni durante il corso dei lavori ed addirittura prima che questi avessero inizio.

Sebbene la seduta durante la quale venne ufficialmente scelto il progetto Eia sia datata gennaio 1805, i lavori di ampliamento ebbero inizio solo nel 1808, poiché nel frattempo era mutata la situazione politica e Bergamo doveva attendere l'approvazione del governo di Milano prima di mettere in atto qualsiasi iniziativa di pubblica utilità; si apre a questo punto un capitolo di particolare interesse per la storia dell'Accademia Carrara, che rivendicherà sempre l'autonomia derivatale dall'essere un'istituzione privata e manterrà con il Governo rapporti di dipendenza solo formale e ciò le permetterà di agire con un ampio margine di libertà, appellandosi all'autorità superiore solo quando questa potrà agire a suo vantaggio. Questo gioco diplomatico iniziò nel momento in cui la Commissaria venne obbligata per legge ad avere l'approvazione del progetto di ampliamento dal Ministero della Pubblica Istruzione nel giugno 1805.

Nel luglio di quell'anno iniziò infatti una fitta corrispondenza fra i Commissari e il Consigliere Moscati (Direttore Generale della Pubblica Istruzione) e, quasi a voler nascondere il fatto che già l'edificio del Gallizioli era sorto con un numero di locali che non corrispondeva alle reali necessità della Galleria, essi lamentano in particolare l'impossibilità di esporre le 240 opere acquistate nel 1804 dalla Galleria Orsetti di Venezia. Il limitarsi poi in un primo momento ad indicare solo la necessità di ampliare l'edificio passando quasi sotto silenzio il concorso avvenuto fra il progetto di Pollack e quello di Elia, oltre alla già stabilita scelta di quest'ultimo, ebbe una sua ragione, poiché nel frattempo si era profilata la possibilità di acquistare un edificio che sorgeva in una zona centrale di Bergamo in cui si sarebbe potuta trasferire l'Accademia stessa; il trasferimento, oltre a comportare spese minori, avrebbe infatti brillantemente risolto il problema della rappresentatività dell'edificio e della sua facile accessibilità, anche se contraddiceva largamente quelli che era stata la preoccupazione preminente del Conte Carrara: sistemazione delle opere d'arte in un apposito contenitore. Solo qualche tempo dopo, quando le trattative per riacquisto sembrava non potessero giungere alla conclusione desiderata, i Commissari comunicarono al Governo l'esistenza del progetto di ampliamento da loro già approvato, chiedendo però l'autorizzazione a scegliere autonomamente fra le due possibilità; e così Moscati, dopo avere visitato personalmente l'Accademia ed avere constatato l'insufficienza dei suoi locali, accordò non solo il permesso di farla ampliare, ma anche quello di farla trasferire. Quando poi risultò impossibile trovare in Bergamo un edificio idoneo, i Commissari si decisero finalmente ad inviare a Milano i disegni di Elia per l'approvazione ufficiale, accompagnandoli ad un preventivo di spesa che affermavano di poter sostenere grazie alla recente vendita della casa di abitazione del Conte Giacomo e dei mobili che essa conteneva, tacendo quindi sulle reali ricchezze di cui l'istituzione godeva.

Nel frattempo, certi di ottenere il permesso desiderato, iniziarono a compiere tutte le operazioni preventive necessarie per realizzare il progetto: la redazione di Elia del capitolato di appalto da inviare a Milano, l'acquisto di altri terreni su cui era prevista la costruzione dei locali posti più a est, la decisione delle norme in base alle quali indire il concorso di appalto, e lo sfratto di Bartolomeo Borsetti (restauratore di fiducia del Conte ed autore del catalogo della Galleria del 1796) per preparare il fabbricato dell'ex-Campana all'addossamento di nuovi ambienti; mentre lo sfratto del Borsetti e l'acquisto dei terreni ancora mancanti si risolsero abbastanza rapidamente, perché erano rapporti privati, le altre operazioni dovevano invece necessariamente attendere l'approvazione del Governo prima di ottenere un'applicazione concreta, e per oltre due anni si susseguirono le insistenze della Commissaria, i ritardi di Milano, e le dimenticanze del Prefetto del Serio che non comunicava le decisioni di cui era tramite. Tra lungaggini e disguidi, il 29 ottobre 1807 il Governo approvò finalmente il progetto d'ampliamento proposto da Simone Elia, anche se in realtà, ciò che era stato approvato a Milano non corrispondeva esattamente a quello che i Commissari avevano in mente di far costruire, così come conferma un verbale di seduta che ricorda modifiche apportate al capitolato d'appalto dal capomastro vincitore del relativo concorso, modifiche non identificabili e decise al solo scopo di contenere il più possibile i costi.

Del resto, nel corso dei lavori il progetto originale sarà più volte ritoccato per adattarlo alle nuove esigenze che via via si rendevano necessarie e senza più richiedere alcuna autorizzazione governativa.

Le prime modifiche, apportate dallo stesso Elia, furono elaborate già nei primi mesi del 1808, ossia prima dell'inizio ufficiale dei lavori; si trattava di correzioni importanti, in quanto rappresentavano addirittura un'inversione di tendenza rispetto al progetto originario che subordinava l'estetica alla funzionalità.

Nel progetto approvato infatti, l'Elia aveva proposto un disegno di un prospetto che, ad un elemento centrale con portico anteposto, affiancava da un lato la vecchia facciata a logge aperte del Gallizioli, e dall'altro il suo raddoppiamento; in questo modo otteneva una facciata animata da una vivace alternanza di chiari e di scuri, ma sacrificava abbondantemente lo spazio interno delle sale che si affacciavano sui tre piani del doppio loggiato. Nel febbraio del 1808 decise di rinunciare alle logge aperte sia eliminando la prevista costruzione delle nuove, sia chiudendo quelle già esistenti privilegiando quindi lo sfruttamento dello spazio interno sulla suggestione della veduta esterna, secondo una linea di scelta che era stata già ben presente al Conte Carrara.

Nello stesso periodo progettò altre due modifiche: l'abolizione di un tavolato che avrebbe diviso in due parti il salone centrale del secondo piano, e la riduzione del numero di passaggi da questo al gabinetto antistante; anche in questo caso si tratta di correzioni dettate da questioni pratiche, perché la prima dotava l'edificio di un ampio salone di rappresentanza utilizzabile per conferenze e riunioni pubbliche, mentre la seconda accresceva la continuità delle pareti e quindi la loro possibilità di essere sfruttate per la collocazione dei dipinti.

Modificato così il progetto, a marzo iniziarono i lavori, affidati al capomastro Giuseppe Augustoni e diretti dall'Elia; la loro durata era prevista di 4 anni, secondo una precisa successione: il primo anno per l'ossatura del corpo centrale, il secondo per quella della nuova ala destra, il terzo per i lavori interni alle sale ed il quarto per tutte le rifiniture esterne; nel primo anno erano inoltre previste tutte le demolizioni necessarie, nel quarto le rifiniture dell'ex-Campana e la rettificazione della sua parete meridionale, per

accordarla dal punto di vista formale con il resto dell'edificio. Quanto ai nuovi locali da addossare alla parete esterna dell'ex-Campana, non vengono neppure menzionati nel capitolato: la loro costruzione non era compresa tra i lavori iniziati nel 1808, ma vennero invece realizzati a parte, nel periodo in cui i Commissari stavano aspettando i permessi da Milano, un'altra prova questa della fretta e della volontà di autonomia dei committenti.

Le scadenze fissate dai Commissari si basavano sulla previsione che i lavori sarebbero iniziati verso la metà del 1806, rendendo così possibile il loro compimento entro la fine del 1810, ma ritardi e disguidi, oltre che le modifiche al progetto, ritardarono il loro inizio fino al marzo 1809, anche se i committenti lasciarono invariata la data della conclusione dell'edificio, causando non solo continue lamentele e proteste nei confronti del capomastro, accusato di procedere troppo lentamente, ma anche imprecisioni nell'esecuzione dovute alla fretta (alla fine dell'estate 1810 la maggior parte dei lavori in muratura erano terminati, ed erano già state eseguite anche alcune opere di pittura all'interno delle nuove sale).

Intanto, nel 1809, i Commissari avevano richiesto all'Elia una nuova modifica del progetto di notevole importanza per le motivazioni da loro addotte; si trattava di sostituire le finestre del salone e del gabinetto al secondo piano con due lanterne, secondo quel criterio di illuminazione zenitale che si accordava ai più moderni criteri museali neoclassici, già adottati per Brera e per il Louvre ed il fatto che per motivi di economicità i Commissari abbiano richiesto tale tipo di illuminazione per due sole sale (il salone di rappresentanza ed il gabinetto delle opere di maggior pregio) non sminuì il valore della decisione.

Purtroppo la lanterna maggiore non fu mai realizzata, nonostante l'Elia ne avesse fornito i disegni e che fosse stato indetto il concorso per il relativo appalto; nei saloni del secondo piano le finestre vennero comunque sostituite, ma da lunette, il cui progetto fu elaborato in gara dall'Elia e dal Bianconi, professore di architettura dell'Accademia Carrara. Nel medesimo anno, il 1811, ai due architetti vennero richiesti anche progetti di modifica per il cortile di ingresso, che ora appariva ai Commissari non sufficientemente ampio e soprattutto incapace di permettere una visione complessiva del prospetto.

Intanto i lavori proseguivano nonostante altre numerose modifiche, talvolta realmente attuate (come nel caso del rialzo del soffitto della sala del nudo), altre volte approvate e poi lasciate cadere, così che il 20 febbraio 1813 l'edificio venne ufficialmente collaudato e dichiarato concluso.

Il prospetto effettivamente realizzato si discostava in modo sensibile da quello originariamente progettato per l'abolizione delle logge e si basava su due principi rigorosamente rispettati: quello della simmetria fra le parti e quello del ritmo triadico, principi che trovano il loro precedente più immediato nella villa Belgioioso del Pollack, e comunque ricorrenti in tutta l'architettura neoclassica.

Dal repertorio neoclassico deriva anche la trattazione della superficie muraria, col bugnato al piano terreno e le pareti lisce ai piani superiori. Elia però si discosta dall'architettura del periodo non rispettandone un altro principio fondamentale, quello della sobrietà, sebbene nella realizzazione siano poi stati drasticamente ridotti quegli elementi decorativi (statue, rilievi, medaglioni) che in nome del decoro e della monumentalità si sovrapponevano al tessuto murario soffocandone il già scarso sviluppo orizzontale; dunque della decorazione inizialmente prevista vennero realizzati solo il grande timpano a coronamento dell'elemento centrale e i due minori che concludono le ali avanzanti, oltre ad un certo numero di lunette e cornici destinate ad accogliere rilievi.

Nel febbraio 1813 l'edificio era dunque virtualmente terminato, ma fino ai 1820 i lavori di manutenzione straordinaria e di modifica si susseguirono quasi ininterrottamente, sia perché l'edificio si dimostrava insufficiente per numero di locali, sia perché l'eccessiva fretta con cui si erano svolti i lavori aveva causato numerosi inconvenienti tecnici. Tra gli interventi atti ad aumentare il numero degli ambienti, due rivestirono un particolare interesse, in quanto indicano con chiarezza quale sia sempre stata la politica dei Commissari, costantemente rivolti ad incrementare le collezioni e ad aumentare il numero degli insegnamenti impartiti dall'Accademia senza considerare il problema concreto degli spazi, affrontato di volta in volta con interventi occasionali e rimandati il più possibile. L'esempio più evidente di questo tipo di comportamento è costituito dall'istituzione della Scuola di Architettura decisa nel 1810, quando cioè i lavori di ampliamento erano già in corso in base ad un progetto che ovviamente non prevedeva nessun locale per collocarla; essa fu pertanto sistemata in una stanza del piano terreno, originariamente destinata alle collezioni di gessi e rilievi, e poi divisa in due parti nel 1813 quando il professore di architettura lamentò l'impossibilità di tenere nella stessa aula le lezioni di architettura e di ornato. Questa divisione è chiaramente una soluzione di ripiego, poiché non è possibile ovviare alla carenza di locali dividendone uno già troppo piccolo; il medesimo comportamento venne tenuto dai Commissari anche nel 1820, quando ricavarono uno studio per il professore di pittura col ribassamento del soffitto della scuola del nudo. In entrambi i casi non fu assolutamente esaminata la possibilità di costruire nuovi ambienti, sebbene il progetto di Elia fosse stato elaborato, sulla base di una precisa disposizione dei committenti, in modo tale da rendere possibili futuri nuovi ampliamenti.

Perché tale eventualità sia presa in considerazione occorrerà attendere fino al 1843, quando verranno addossati all'ala destra due locali (uno al piano terreno ed uno al primo piano) edificati su di un terreno

acquistato nel 1816 ma lasciato inutilizzato per 25 anni; ed entrambi i locali saranno destinati all'abitazione del professore di pittura, mentre le opere d'arte di più recente acquisizione resteranno accumulate nei depositi per carenza di spazi espositivi, perché alla Galleria saranno riservate sempre sotto sei stanze del secondo piano, più il gabinetto delle opere scelte⁴⁰.

Il problema che invece continuò ad affliggere i Commissari, e di cui cercarono la soluzione ottimale ancora per molti anni, fu quello della sistemazione del cortile e delle vie d'accesso all'Accademia, poiché tale problema aveva un indubbio peso sulla valutazione della dignità dell'edificio.

Il progetto dell'Elia per il cortile era già stato abbandonato nel 1811, e sostituito da quello del Bianconi, ma la sua esecuzione fu rimandata ad un momento di migliore situazione economica.

La giustificazione economica era un semplice pretesto per rimandare i lavori fino al momento in cui la sistemazione delle strade adiacenti fosse stata conclusa, perché la coniazione del cortile dipendeva strettamente dall'assetto viario; già nel 1814 i Commissari rivolgevano infatti pressanti richieste all'amministrazione municipale affinché provvedesse alla ricostruzione del vicolo di Campana su cui si affacciava l'Accademia, e l'apertura di una nuova strada, via della Noca, che collegasse la zona alla città alta, ma le trattative si protrassero fino al 1820, perché l'amministrazione pubblica chiedeva alla Commissaria una sostanziosa partecipazione alle spese. Appena raggiunto l'accordo però iniziarono i lavori per la costruzione della barriera del cortile, costituita da una lunga cancellata in ferro battuto divisa in sette campate da pilastri in pietra, e aperta da 3 cancelli, una soluzione questa che doveva permettere una buona visuale dell'edificio, anche se essa era ancora parzialmente ostacolata dalla sopravvivenza dell'isolato che sorgeva proprio di fronte all'Accademia, e che venne abbattuto solo tra il 1836 ed il 1866. L'area lasciata così libera, fu occupata con un semplice spiazzo sistemato a prato, la cui forma approssimativamente triangolare è definita unicamente dalle strade che la racchiudono; si tratta di una scelta dettata dalla volontà di far predominare l'Accademia sull'ambiente che la circonda, accentuandone l'isolamento e la monumentalità secondo un'impostazione diametralmente opposta a quella prevista dal Pollack, che invece tendeva ad immergere l'edificio in un contesto urbano e naturale profondamente razionalizzati e reciprocamente subordinati ed in stretto contatto in quanto facenti parte di un omogeneo tessuto storico urbano.

Dalla seconda metà dell'800 ai primi del '900 si susseguirono numerose lasciti e donazioni di raccolte da parte di privati, arricchendo il patrimonio artistico della pinacoteca anche se allo stesso tempo peggiorava il problema organizzativo dell'esposizione delle opere nella pinacoteca stessa; malgrado il tentativo di disporre le opere secondo un criterio storico-cronologico realizzato nel 1881, nel complesso la pinacoteca reggerà su una distribuzione attinente alle donazioni di raccolte in conformità alle disposizioni testamentarie dei benefattori.

La documentazione attestante le trasformazioni del fabbricato nel periodo compreso tra gli anni successivi alla realizzazione e la fine del secolo riguarda: sistemazione della pavimentazione e della copertura, la costruzione della cancellata di recinzione (1820), il sopralzo del salone centrale al secondo piano (1860 circa), la chiusura delle finestre della facciata principale contemporanea all'apertura dei lucernari per ottenere una illuminazione zenitale (sulla datazione e realizzazione di alcune modifiche fatte, tali da disattendere completamente la disposizione del progetto dell'Elia).

Degno di nota è il progetto dell'ing. Cominetti del 1891 che, con la costruzione di tre nuove sale, avrebbe ampliato l'ala nord-ovest al secondo piano dell'edificio, progetto rimasto irrealizzato per ragioni finanziarie, ma aprirà una fase della storia dell'Accademia fatta di incarichi fallimentari per lo studio dell'ampliamento delle sale (anche un progetto nel 1909 per una nuova sala al secondo piano fallirà); solo nel 1927 si giunse alla costruzione di 4 nuovi ambienti e altri ampliamenti terminati negli anni '50.

Nel 1912, su progetto dell'ing. Forconi e con il contributo del Comune di Bergamo, venne realizzato un nuovo fabbricato retrostante all'Accademia sul lato nord su un piano di elevazione, adibito a sede indipendente per la scuola di pittura; la decisione finale fu presa in seguito a due proposte progettuali (la prima elaborata dall'ing. Forconi la seconda dal Conte Albani). La decisione di creare una sede indipendente derivava dal fine di ovviare alle carenze funzionali e distributive degli spazi esistenti nell'Accademia adibiti a scuola, ottenendo così ulteriori spazi da destinare all'esposizione delle opere, ormai stipate in seguito alle recenti donazioni come la Lochis, Morelli e Marenzi; gli spazi così ottenuti vennero sistemati nel 1912 sotto la guida di Corrado Ricci, con la disposizione al primo piano di 9 sale per l'esposizione di opere di artisti bergamaschi dal secolo XVI al secolo XVIII ed al secondo piano di 10 sale per tutti gli artisti italiani e stranieri; inoltre fu ricavata una sala per la raccolta di stampe e disegni antichi, oltre ad un archivio fotografico.

In questa occasione si tenta un riordino razionale delle opere secondo un criterio per scuole ed epoche affinché possano essere disposte secondo criteri rispondenti a ragioni di estetica e di critica storico-analitica.

In seguito ad una donazione da parte di una nobile famiglia (lascito Ceresa) nel 1924, la commissaria, versando l'Accademia in buone condizioni economiche, incarica l'ing. Angelini di studiare un progetto di

ampliamento per l'ala nord-ovest della pinacoteca al secondo piano: in seguito alla presa in esame di tre differenti soluzioni, viene definito il progetto che porta alla costruzione nel 1927 di 4 nuove sale.

Contemporaneamente alla costruzione degli ambienti d'esposizione, vengono esaminati tre differenti progetti per il sopralzo di uno piano della scuola d'arte scegliendo come progetto più idoneo (e anche meno oneroso) quello dell'ing. Piccoli, lavoro che prende il via nel 1928 e che si pose come identica copia del piano inferiore, non modificando la disposizione dei vani e dei percorsi della scuola stessa.

Tra il 1933 e il 1935 si ha testimonianza della sistemazione e restauro di quasi tutte le sale della pinacoteca al primo e secondo piano sotto la supervisione prima dell'ing. Suardo e poi dell'ing. Angelini; gli interventi riguardarono la sistemazione dei soffitti, il restauro di alcuni solai in legno, la sostituzione dei serramenti sul fronte nord, il rifacimento dei lucernari nella zona espositiva al secondo piano oltre che opere decorative e di rivestimenti murari interni ed esterni.

Durante l'ultima guerra le opere furono collocate in luoghi sicuri, lontani da possibili azioni belliche; nell'immediato dopoguerra la Soprintendenza delle Gallerie di Milano, a seguito della richiesta di contributo avanzata dalla Commissaria dell'Accademia, ottiene dal Ministero un contributo per lavori di restauro di tetti e lucernari e per la sistemazione di alcune sale della pinacoteca che prendono avvio nel 1950 sotto la direzione dell'ing. Angelini; in questa occasione vengono restaurate 7 sale al secondo piano e 3 sale al primo piano; si interviene anche su alcuni soffitti e sul rifacimento di parte delle ossature lignee dei tetti.

In questo periodo poi si accende la polemica, che si sviluppa attraverso giornali e riviste italiane, riguardo la possibilità di un nuovo e massiccio riordino dell'Accademia, potendo mutare e rinnovare in questo modo il carattere organizzativo e distributivo delle vecchie sale, sulla linea seguita da molti musei a gallerie nazionali quali **Brera e Poldi Pezzoli a Milano, le gallerie dell'Accademia a Venezia, gli Uffizi per Firenze, etc.**

Inizialmente l'intento era quello di rarificare il collocamento delle opere e dunque si pensò ad un progetto di massima per l'aggiunta di 3 ulteriori sale al secondo piano, una nuova in prosecuzione delle esistenti erette in parte nel 1925 e due altre esistenti nel fabbricato moderno della scuola, collegando tra loro queste sale con un cavalcavia di allacciamento dei due edifici; questo progetto, predisposto dall'ing. Angelini (allora presidente della Commissaria della Carrara), fu rivisto economicamente e tecnicamente nel 1951.

Nel marzo 1952 la Commissaria, in accordo con la Soprintendenza delle Gallerie, deliberò che venisse elaborato uno studio più avanzato del progetto per rinnovare tutte le vecchie sale del secondo piano prevedendo l'aggiunta di 4 nuovi locali. La sistemazione fu affidata all'arch. Portalupi, progettista già del riordino della Pinacoteca di Brera, e all'arch. Sacchi quale curatore dello studio completo dei dettagli e la successiva direzione dei lavori; il progetto prevede la costruzione di 4 nuove sale di esposizione in ampliamento dell'ala nord-ovest del fabbricato, ottenendo una superficie complessiva di 200mq circa. La ristrutturazione prevedeva anche la sostituzione nelle sale al secondo piano dei vecchi solai in legno, staticamente instabili, con altri in c.a., la posa in opera di un nuovo impianto di riscaldamento a pannelli radianti a pavimento, la sostituzione della pavimentazione e il rifacimento di coperture e lucernari per l'illuminazione zenitale delle sale.

I primi sei locali sistemati dell'ala nord-ovest, iniziati nel gennaio 1953, vennero presentati in occasione della chiusura del congresso dell'ICOM (Consiglio Internazionale Direzione dei Musei), tenuto al Palazzo della Ragione in Bergamo Alta a luglio dello stesso anno alla presenza di oltre cento rappresentanti di 24 nazioni. Le successive fasi di lavoro portano alla completa sistemazione e all'apertura al pubblico nel 1954 delle 10 sale rinnovate che fanno a comporre l'intera ala nord-ovest dove trovano posto capolavori del '400 e '500, e del grande rinnovato salone di rappresentanza e per conferenze posto al primo piano.

Nel 1955, in occasione dell'inaugurazione della mostra "Galgario ed il '700 a Bergamo", vengono finalmente aperte anche le ultime 6 sale riordinate costituenti in corpo centrale della Carrara, concludendo così l'opera di sistemazione del secondo piano durata circa tre anni.

La sistemazione della Carrara viene accolta con larghi consensi sia da parte della critica che della popolazione e, nell'atto del 1958, il Comune di Bergamo assume l'impegno morale di portare a compimento l'opera di restauro e di valorizzazione dell'edificio e della pinacoteca sulla linea perseguita dai membri della commissaria negli anni passati.

Perseguendo questo fine, nell'anno successivo viene affidato all'arch. Sacchi da parte del Comune l'incarico di studiare un nuovo progetto per la completa sistemazione e restauro delle rimanenti parti dell'Accademia Carrara, cercando di ottenere una certa armonia ed uniformità tra i nuovi lavori ed i precedenti (diretti peraltro già dallo stesso Sacchi), mantenendo in questo modo le peculiarità architettoniche che caratterizzano l'edificio. In seguito all'elaborazione del progetto durante il 1959, si procedette con l'inizio dei lavori nel 1960 sotto il controllo di una commissione di artisti ed autorità, diretta dal Presidente del Consiglio Amministrativo ing. Angelini.

I lavori comprendono la completa sistemazione delle sale al piano terreno per l'ingresso alle Gallerie, il restauro della scala principale che conduce ai piani superiori insieme ad una scala secondaria, creata al

fine di consentire un più organico percorso di visita nelle sale; l'opera di restauro comprende anche la sostituzione dei pavimenti, la posa di un nuovo impianto di riscaldamento, il miglioramento delle aperture per l'illuminazione diurna ed il restauro totale delle facciate monumentali dell'edificio con il ripristino degli elementi decorativi in pietra arenaria e la sostituzione del fregio nel timpano di facciata con una copia eseguita dagli allievi della scuola d'arte. In questo periodo, sotto la supervisione del presidente dell'Accademia Carrara dott. Pipia, della prof. Wittgens ed il prof. Russoli (incaricato dalla Sovrintendenza della Gallerie), si tenta nella collocazione delle opere un mutamento dell'indirizzo museologico che porta ad una nuova soluzione espositiva per consentire al visitatore una migliore conoscenza della Pinacoteca; secondo il prof. Rossi le raccolte furono divise in due gruppi di differente importanza qualitativa e storico-critica: quelli di maggiore rilievo furono collocati nelle 15 sale del secondo piano, con una distribuzione largamente pausata e rispettosa dei raggruppamenti per epoche e per scuole pittoriche: le 6 sale al primo piano, più fitte di opere e rievocanti in qualche modo l'aspetto visuale delle antiche raccolte, furono invece concepite come sale di studio e di approfondimento per un pubblico culturalmente selezionato. Nello stesso tempo vengono predisposti anche 3 locali al piano terreno destinati a mostre temporanee, esprimendo in questo modo il concetto corrente secondo il quale

“un museo non possa ridursi ad una rassegna statica e fine a se stessa, ma debba di volta in volta fornire occasione per un approfondimento, modellare la sua struttura sulle esigenze che il suo pubblico vorrà esprimere” (citazione prof. Rossi).

Conclusi nel settembre 1962 i lavori di restauro e ristrutturazione dell'edificio, l'Accademia, rinnovata sia esternamente che internamente, viene presentata alla popolazione ed alla città attraverso un'inaugurazione ufficiale presieduta dal Capo dello Stato on. Antonio Segni il 23 settembre. Negli anni '80 i mutamenti avvenuti, che non modificano la fisionomia complessiva dell'edificio, riguardano l'inserimento di un vano ascensore per adeguarsi alle norme sull'abbattimento delle barriere architettoniche.

La scuola

Solo nel 1793 il Carrara cominciò a stendere il «Promemoria per la scelta del pittore» che avrebbe dovuto «portarsi a Bergamo a presiedere alla scuola di dieci o dodici poveri figlioli»²⁵⁸. Il regolamento venne sottoposto a Carlo Bianconi, segretario dell'Accademia di Brera, al pittore Antonio Bresciani, professore all'Accademia di Parma, e a Sante Cattaneo che, dal 1780, disponeva a Brescia di un locale della Biblioteca Queriniana per la sua scuola di nudo²⁵⁹. Il Cattaneo, impegnato in quei giorni a dipingere un quadro per le monache di Alzano, dopo aver letto le condizioni per il pittore, rifiutò l'offerta²⁶⁰ così come il Bresciani. Il Carrara preferì così affidarsi ai consigli di Carlo Bianconi e accordarsi con il milanese Carlo Dionigi Sadis. Nel 1794 il Sadis si presentò a Bergamo e sottoscrisse il contratto predisposto dal Carrara nel quale era stabilito il calendario delle lezioni, dal 15 novembre al 15 agosto, e il suo onorario annuale.

254. M. Tomini Foresti, *Orazione in lode della pittura*, 1782, p. III. Cfr. anche a p. XXVIII, la nota che specifica: «Il nobile Signor Conte Giacomo Carrara ha eretto a proprie spese una ben intesa Fabbrica, dove saranno col reddito de' propri fondi ammaestrati i giovani nell'arte della pittura».

255. Cfr. la lettera scritta da Francesco a G. Carrara il 27 agosto 1785 (AAC, cart. VII, fase. 3, lett. 84) in occasione del arrivo a Bergamo di Mons. r Dugnani, Nunzio in Francia, nel periodo della Fiera di S. Alessandro. Sul ruolo svolto da Francesco Carrara nell'assistere e guidare giovani artisti bergamaschi cfr. nel testo alle pagine precedenti.

257. cfr. la corrispondenza di C. Bianconi in ACC, cart. IX, fase. 12. In particolare vedi la lettera del 6 febbraio 1791 nella quale il segretario dell'Accademia si dichiara disponibile a seguire «il giovane Manzoni»; e quella del 19 marzo 1794: «Per mezzo del sig. Antonio Gelpi ho ricevuto la veneratissima lettera di V. S. Ill.ma di Lei commendatizia. In seguito l'ho raccomandato al nostro professore di scultura sig. Giuseppe Franchi, che mi ha promesso di prestar per esso tutta l'opera sua». Il giovane Antonio Gelpi, nipote (cfr. G. Marenzi, *Guida...*, ed. 1985, p. 169) dello scultore che nel 1782 aveva realizzato le statue del *fauno* e della *vestale* per G. Carrara, dovette però subito abbandonare il corso e rientrare a Bergamo in seguito a una disgrazia occorsa al fratello (cfr. lettera del 23 maggio 1794).

259. G. Perini (*Count...*, 1989, pp. 153-4) pubblica i tre autografi relativi alle «Condizioni per il pittore» (doc. 1 e 3), e al «Promemoria per la scelta del pittore» (doc. 2), conservati in AAC, cart. XX, fase. 9. Le varianti riguardano per lo più il dettaglio del materiale che il pittore avrebbe avuto a disposizione per «suo comodo e profitto». Il Carrara nel «Promemoria per la scelta del pittore» così annota: «Un pittore che abbia buon concetto dell'arte, e che sia tenuto più che di mezzana abilità, e sopra tutto che abbia buono e corretto disegno, poiché quanto più sarà di merito, averà tante più commissioni, et opere da fare, come è accaduto a Francesco Capella il quale tanto in Bergamo, quanto nel territorio bergamasco ha fatto moltissime delle opere e più ne avrebbe fatte se avesse avuto più di due mani. Saper quanti sono in famiglia, e se detta famiglia sia morigerata, e non discola, e male educata, e meno numero che sarà, sarà meglio anche per il pittore poiché averà minor disturbo e più quiete. Il pittore non averà altro obbligo, che di istruire nel disegno dieci e al più dodici giovani, onde potrà tutto il giorno dipingere, et lavorare per sé stesso tutto l'anno,

bastando, che impieghi qualche ora tutto il giorno nel tempo che più gli accomoda a soprintendere e correggere li disegni di detti giovani. La detta scuola de giovani non deve durare che nove mesi all'anno, cioè dalli quindici di novembre sino li quindici di agosto e ne primi tre di detti nove mesi, cioè dalla metà di novembre sino alla metà di febraro il pittore doverà soprintendere et assistere all'Accademia del nudo correggendo et assistendo alli scolari, la qual cosa non solo non può essere di alcun pregiudizio all'interesse del pittore, poiché di notte non si dipinge, ma anzi di notabile vantaggio per diventare sempre più eccellente, oltre il comodo che averà di molti de più scelti rami, gessi, statue, bronzi, libri figurati e quadri de più eccellenti pittori, quali si conservano nella adiacente Galleria. Averà il pittore buona casa gratis con sei o sette stanze oltre li comodi di caneveno, dispensino, pozzo et orticello; con di più alcuni mobili grossi come credenza, tavola, qualche fondo di letto, et alcune cadreghe che gli saranno dati con inventario et oltre ciò per suo onorario gli saranno dati scudi cento, da lire sette per scudo moneta corrente all'anno, et a ragione d'anno pagabili in due rate cioè metà li undici di maggio e metà li undici di novembre». Anche se, non risulta affatto confermato dalle fonti che il veneziano, su istanza di G. Carrara, avesse aperto nel 1758, una scuola di pittura (come invece riferisce S. Pinto, *La promozione...*, Torino 1982, p. 864), certo è che dopo la sua morte (1784) era venuto a mancare un punto di riferimento importante per molti giovani pittori bergamaschi, cfr. C. Perina Tellini, *Francesco Capella*, in *PB. Il Settecento. III*, Bergamo 1990, pp. 562-639.

Il Carrara non aveva certo bisogno dei testi forniti dal Bianconi, potendo contare su una raccolta di materiale propedeutico allo studio dell'arte esauriente da ogni punto di vista, ma soprattutto è possibile che egli intendesse non tanto allinearsi agli insegnamenti di Brera, che in quegli anni erano orientati verso l'ornato decorativo, quanto puntare alla formazione di pittori in grado di dare continuità alla tradizione figurativa locale, e dunque soprattutto abili nel padroneggiare figure di qualunque grandezza²⁶⁵.

260. «Adi 25 agosto 1794. Letta al sig. Sadis. Con la presente scrittura quale le parti vogliono che vaglia come un pubblico istromento, si dichiara qualmente il sig. Dioniggi Sadis pittore milanese si obbliga con il detto conte Giacomo Carrara per un anno di portarsi a Bergamo a presiedere alla scuola di dieci o dodici poveri figlioli e di quelli istruirli nel disegno al qual effetto sopra intenderà ancora alPAccademia del Nudo che si farà di notte per tre mesi quale principierà alli quindici di novembre e terminerà alli quindici di febbraio. Quale scuola principierà li quindici del venturo novembre e terminerà li 15 d'agosto rinmanendo dalli 15 d'agosto sino alli quindici di novembre tanto il maestro che li scolari in piena libertà, et il suddetto sig. Conte Carrara per tale sua assistenza, notati nelle lettere del sig. Conte Carrara scritte all'III.mo Sg. Carlo Bianconi, e dal medesimo dette al detto sig. Sadis che le tiene presso di sè, de quali mobili sarà fatto inventario, si obbliga pagarli per suo onorario di un anno che in tutto fanno scudi cento- dodici pagabili metà a 15 di maggio e l'altra metà a 15 di novembre e non piacendo ad alcuna delle parti di continuare talòe contratto oltre il detto anno doverà dare il cognito o sia preavviso di non voler più continuare, al più tardi li quindici di maggio, e non dando detto preavviso in tale tempo s'intende continuare per un altro anno, e così successivamente con li stessi patti modi, obblighi e condizioni, sin che non sia dato il detto preavviso» (AAC, cart. IX, fase. 12, in A. Pinetti, *Il conte...*, 1922, p. 57).

261. Minuta di G. Carrara a C. Bianconi, 17 giugno 1792, in AAC, cart. XX, fase. 9. Nelle «Condizioni per il pittore» (AAC, cart. XX, fase. 3) il Carrara specificava che il pittore avrebbe avuto «il commodò di avere sotto gli occhi circa mille quadri di ogni autore anche più raro come Raffaello, Coreggio, Tiziano, Guido et oltre ciò una infinità di carte delle più rare quasi d'ogni autore, e perfino le Battaglie del Le Brun. E di più diverse statue delle quali alcune originali romane, e un'infinità de più scelti cavati dalli migliori busti e statue antiche, et un'infinità di puttini in piccolo e in grande del Fiamingo».

262. C. Bianconi a G. Carrara, Milano 8 dicembre 1794, in ACC, cart. IX, fase. 12.

263. Minuta di G. Carrara a C. Bianconi, 28 luglio 1794, in AAC, cart. XX, fase. 9. Sugli iniziali orientamenti didattici dell'Accademia di Brera, oltre al catalogo della mostra *I maestri di Brera* (Milano 1975) e allo studio di A. Scotti (*Brera 1776-1815 - Nascita e sviluppo di una istituzione culturale milanese*, "Quaderno di Brera" n. 5, Firenze 1979), cfr. il contributo di P. De Vecchi, *La Scuola di pittura dell'Accademia Carrara nel primo Ottocento: il ruolo di Diotti*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, I, Bergamo 1992, pp. 317.

L'accordo prevedeva un periodo di prova per un dato tempo, e così, dopo il primo anno scolastico, Carlo Dionigi Sadis preferì abbandonare l'insegnamento, rassegnando le proprie dimissioni nel 1795²⁶⁸, mentre il Carrara riprendeva la ricerca di un pittore disposto ad assumere stabilmente la direzione della scuola, l'attività didattica venne affidata temporaneamente a Pietro Roncalli²⁶⁹. Nel gennaio 1797 venne segnalato che il bresciano Giuseppe Manfredini, in possesso dei requisiti richiesti, avrebbe accettato l'incarico; quando poi però il pittore si dichiarò pronto ad assumere l'incarico, la sopravvenuta morte di Giacomo Carrara (20 aprile 1796) interruppe le trattative. Il conte Giacomo Carrara, nominando erede universale la Galleria e Scuola di disegno, aveva disposto che la gestione dei suoi beni fosse affidata a una Commissaria composta da don Girolamo Adalasio (presidente), Marianna Passi Carrara, Giuseppe Caccia, Giuseppe Mazzoleni (sostituito poi dal conte Luigi Lupi), e Camillo Caleppio: in qualità di esecutori testamentari, e in base ai precedenti accordi verbali, essi avrebbero dovuto impegnarsi a garantire il futuro dell'istituzione, attraverso una corretta gestione del patrimonio che avrebbero amministrato²⁷⁴.

L'iniziativa di fondare «una semplice scuola da privato riservata ai giovani indigenti e non una pubblica Accademia da Sovrano», pur inquadrandosi in un generale atteggiamento filantropico che il conte Carrara

ebbe modo di esercitare anche in me altre occasioni, puntava al recupero di una fascia di potenziali artisti altrimenti negletti e sacrificati²⁷⁵.

264. Minuta di lettera di G. Carrara ad Antonio Bresciani, sd., ma marzo 1792, in AAC, cart. XLII, fase. 10. Nella stessa il collezionista invitava il pittore a visitare la sua Galleria composta di «undici sale coperte totalmente da cima in fondo di più di mille quadri di tutti li più rari et eccellenti autori si italiani che oltramontani tra quali Raffaello Coreggio Schidone Cavedone Guido Tiziano tutti li Caracci Procaccini Bassani et altri di primo grido».
265. C. Bianconi a G. Carrara, Milano 5 luglio 1794 (ACC, cart. IX, fase. 12): «Non voglio lasciar di soggiungere che questo artista sa disegnar ancora d'ornato, ed è capace di dirigger la gioventù ancora per questa strada, così ha buon senso in genere di bestiame, cose tutte degne come di riflessione, così di compiacenze quando si ritrovano unite».
266. L'impegno del Roncalli si desume da un'unica sua lettera, scritta da Gerosa il 25 marzo 1796 (AAC, cart. XX, fasc. 10, in A. Pinetti, *Vicende...*, 1912, p. 34-5), nella quale il pittore si scusa di dover ritardare il suo rientro a Bergamo dopo le vacanze pasquali, in quanto impegnato a ultimare gli affreschi in corso. Probabilmente dopo la morte del Carrara e il fallimento delle trattative in corso con il Manfredini, il Roncalli si occupò della scuola per tutto l'anno scolastico 1796-97.
267. Sisto De Vecchi comunica a G. Carrara le informazioni assunte a Brescia circa il Manfredini (Brescia 5 gennaio 1796, in ACC, cart. IX, fase. 30): «Il sig. G-serpi Manfredini è giovane d'anni 30 circa, ammogliato, ma senza figli. Il suo carattere è ritirato, schivo, e di poche parole. Onesto senza eccezione, anzi esemplare. Li biglie è dello stesso carattere. Passa la vita in casa, lontana da strepiti e compagnie. Questo è pittore figurista lavora ad olio, sebbene per le circostanze, sia nelle stanze. Per questo non ha però mai abbandonato del tutto l'uso di dipinger ad olio. In questa nobile casa Chizzola ho veduto un quadro da lui fatto, che mi è bello. Ho sentito lodarlo da molti, ed i padroni di casa certamente giudiziosi, ne fanno molto conto. So che in Brescia ha fatta altra opera ad olio, che sento approvata, ma io non l'ho veduta. Questo è quanto ho potuto rilevare». Cfr. anche la lettera in ACC, cart. XLV, fac. 1. del 26 febbraio 1796.
268. Cfr. nel *Testamento* di G. Carrara, 1795-96 (*Appendice*) il paragrafo dedicato alle norme per il maestro della scuola di pittura e del nudo, scritto «a tenore della scrittura di contratto del giorno sei di Febbraio del presente anno 1796 (nel quale tuttavia continuo a scrivere col Sig. Pittore Giuseppe Manfredini); e cfr. le lettere r. S. De Vecchi a G. Carrara, in particolare quella del 21 febbraio 1796, in ACC, cart. IX, fase. 30.

Prendendo le distanze dalle iniziative accademiche milanesi, maturati nell'ambito di una più generale riforma degli studi, il collezionista bergamasco intendeva definire i termini del proprio ruolo, identificandosi nella tradizionale figura del mecenate e agendo in funzione di un progresso culturale municipale; tuttavia destinando la sua Galleria a supporto didattico della Scuola, e dunque sostenendo il ruolo educativo dell'opera d'arte, egli dimostra di aver assimilato la cultura illuministica internazionale, che aveva ormai dato piena voce all'affermazione del concetto della funzione eminentemente sociale dell'arte²⁷⁶.

269. Nel suo testamento (scritto dal 24 settembre 1795 al 3 marzo 1796, in *Appendice*) il Carrara aveva indicato, non solo i nomi dei primi cinque commissari (che a turno per due anni avrebbero assunto il ruolo di Presidente), ma anche le eventuali sostituzioni in caso di morte. I cinque membri della Commissaria prescelti (tre dei quali appartenenti alla parrocchia di S. Alessandro della Croce «perchè attesa la vicinanza della Galleria, e della Scuola, possano con minore incomodo, e più frequenza vigilare, e soprintendere per il buon ordine della stessa») avrebbero poi dovuto eleggerne altri due, badando però di non accogliere nel Consiglio coloro «che hanno troppo opinione di se medesimi». La Commissaria avrebbe inoltre dovuto assumere un Cancelliere, al quale era destinata «la comoda ed abbondante Casa, con Pozzo, ed Orticello in faccia alla medesima, vicina alla Galleria, volta verso Porta S. Agostino», un fattore e un pittore che avrebbe abitato «la comoda Casa, a mattina, aderente alla Galleria». Il 2 giugno 1796 Giuseppe Rilosi venne nominato tesoriere della Facoltà Carrara (ASBg, fondo Notarile, atti del notaio Gio Antonio Rota, busta n. 10626).
270. Sulle finalità dell'istituzione, definite ancor prima che fosse terminata la fabbrica della Galleria, cfr. il testo di Marco Tomini Foresti (*Orazione...*, 1782, p. XXIX), e la lettera di Francesco Antonio Silva a G. Carrara (lettera sd. ma del 1782, in AAC, cart. V, fald. 11, in G. Perini, *Count...*, 1989, nota 48, p. 160). Il pittore, richiamandosi a quanto gli aveva esposto lo stesso Carrara, e approvando l'indirizzo della istituenda Galleria e Scuola, sostiene che il fallimento delle nuove Accademie, non più in grado di produrre «soggetti di considerazione», deriva dal fatto che è venuto progressivamente a mancare il sostegno dei benefattori «ai talenti di buona aspettativa e poveri».
271. P. De Vecchi, *La Scuola...*, 1992, p. 4.
272. Cfr. AAW, *Dalla Repubblica di San Marco alla Repubblica Cisalpina: idee e immagini della rivoluzione*, "Archivio Storico bergamasco", n. 17, 1989.
273. In mancanza di candidati più qualificati la scuola venne affidata per un anno (1797-98) allo scultore Antonio Gelpi, sostituito, ma solo temporaneamente, da Domenico Brignoli. Successivamente l'Accademia «restò chiusa per lo spazio di tre anni... con danno notevole di que' miserabili che in vista di tanto beneficio si erano inoltrati nella sublime carriera del disegno» (Lettera degli allievi dell'Accademia Carrara al Commissario Straordinario, 24 Termidoro anno IX [12.].1801), ASBg, Dipartimento del Serio. Studi. Accademia Carrara, cart. 1492, in E. Manca, *Per la storia delle istituzioni...*, 1983-4, p. 46). Solo nel 1801 il trevigliese Giovanni Crotta assunse più stabilmente l'incarico.

Gli sviluppi urbanistici dal dopoguerra a Bergamo e le intenzioni in merito all'Accademia Carrara

Secondo il P.R.G. del 1951 di Muzio, Morini e Sacchi viene conservata nella sua integrità l'Accademia mentre viene indicata, in una previsione di piano mai realizzata, una volontà di costruzione di una strada che avrebbe facilitato il collegamento tra il centro cittadino e la zona di ubicazione della Carrara.

In seguito alla variante al Piano Regolatore del primi anni '60, il fabbricato della pinacoteca viene incluso nel perimetro del borgo S.Tomaso, vincolandolo così a zona di risanamento conservativo (piano arch. Andrea Tosi).

Il successivo P.R.G. del 1969 degli arch. Dodi ed Astengo, indica l'Accademia come edificio di pregio storico-artistico e, senza specifiche disposizioni a riguardo, lo include nelle zone storiche di rispetto, le cui specifiche verranno riprese nel 1974 nel P.P. studiato dall'arch. Coppa, non approvato però dall'Amministrazione Comunale; in esse sono citate sommariamente alcune soluzioni per l'ampliamento dell'Accademia (arch. Nestler di Monaco) che comprendono interventi di sistemazione con l'aggiunta di nuove sale per l'ampliamento della Pinacoteca per mostre temporanee e per la galleria d'arte moderna da realizzarsi nella zona retrostante dell'edificio esistente mediante sia la costruzione di nuovi volumi, sia riutilizzando edifici esistenti della scuola; viene inoltre previsto lo spostamento della scuola nel dirimpettaio ex Convento delle Dimesse: scuola e Accademia sarebbero state dunque collegate da un sottopassaggio pedonale sotto via S.Tomaso. Il progetto dell'arch. Nestler costituisce l'ultima tappa degli studi fatti nell'ambito delle trasformazioni del fabbricato, le cui condizioni volumetriche dal 1962 ad oggi sono rimaste inalterate, fino all'opera tutt'ora in fase di esecuzione (progetto studio Gabetti-Isola) che è volta a creare una "controfacciata" sul lato nord e alla completa ristrutturazione delle sale con sostituzione pavimentazioni e inserimento di controsoffittature nelle sale al fine di un inserimento di impianti di climatizzazione e raffrescamento; l'intervento mira inoltre all'adeguamento alle leggi sulla sicurezza creando pertanto scale di sicurezza sia nel corpo centrale della Pinacoteca che in connessione tra scuola e l'ala nord-ovest realizzata negli anni '50-'60.

Rilevante aspetto da considerare del Piano di Recupero dei Borghi Storici, predisposto dall'Ufficio Tecnico Comunale ed adottato nel 1980, riguarda la collocazione della nuova Galleria d'Arte Moderna nel terreno d'ampliamento del vicino Parco Suardi, collocato dietro l'ex Monastero della Dimesse, e realizzata con una struttura leggera ed aperta, quasi un percorso pedonale coperto, che si sviluppa e si inserisce come connettore urbano nel verde del parco. La scelta di ubicazione della nuova Galleria non è casuale, ma si inserisce nell'idea di creare un nuovo elemento strutturale urbano in un percorso culturale ricco di elementi di interesse collettivo che, iniziando nel Parco Suardi e attraverso il suo ampliamento verso nord, si collega al complesso dell'ex caserma Camozzi, quindi all'Accademia Carrara per raggiungere infine, attraverso la via Noca, Città Alta.

Sebbene nelle ultime disposizioni del P.R.G. del 2010 la scelta dell'ubicazione della GAMEC abbia subito variazioni in seguito alla proposta di donazione al Comune (non ancora approvata) da parte di UBI Gruppo Banco Popolare di Bergamo dell'area degli ex Magazzini Generali (inizialmente avrebbe dovuto essere ubicata nell'ex caserma Camozzi, scelta rivelatasi troppo onerosa) inserendosi in un sistema più complesso di servizi, nel nuovo P.R.G. in fase di approvazione vi è la volontà di creare un sistema culturale complesso all'interno del tessuto della città, nel quale anche l'Accademia costituisce un anello importante nella catena urbana, come già in parte inserito e previsto nel Piano del 1980.

Origini e trasformazione del borgo di S.Tomaso in seguito all'insediamento della Pinacoteca

La storia del borgo S.Tomaso è assai antica; si sviluppa infatti lungo una delle vie naturali, costruite sul declivio, che pongono reciprocamente in relazione il monte con la pianura e nello specifico la città con la sezione orientale con la pianura, mediando così il passaggio verso le valli. Il torrente Morla, che scorre non lontano, contribuì senza dubbio alla definizione di un limite urbano il quale nel tempo assunse l'aspetto di una cinta muraria, con la porta in corrispondenza della via, la porta S.Caterina, di poco esterna rispetto all'area dell'Accademia; dunque si può presumere che l'origine delle costruzioni lungo questa via sia da ricondurre a tempi lontani e sia consolidata sicuramente almeno dal Medioevo comunale; le caratteristiche degli edifici della zona presentano infatti caratteristiche riconducibili a tale periodo.

Oltre alla direzione viaria, lo stesso piccolo nodo tra via S.Tomaso e via della Noca cambiò funzione ed importanza con la costruzione delle cosiddette Muraine quattrocentesche e ancor di più con la bastionatura veneta cinquecentesca.

E' possibile che l'insediamento delle Servite, del convento e della chiesa di S.Maria del Paradiso si sia legato ad una precisa porzione del complesso, oggi sede della GaMec, probabilmente quella mediana, per un lungo periodo, dal 1498 al 1808; tale porzione fu sicuramente caratterizzata da questa presenza, che ne specializzò la funzione e la tipologia dell'edificio, come testimoniano le documentazioni cartografiche antiche che infatti mettono in evidenza un edificio a corte chiuso con chiesa annessa. Le profonde trasformazioni di questo borgo rendono oggi quasi impossibile risalire ai lineamenti essenziali che potrebbero portare alla ricomposizione ideale dello spazio conventuale.

Nella parte più a monte dell'edificio dell'attuale GaMec, caratterizzato da una tipologia quattrocentesca, probabilmente si insediarono dal 1619 una comunità di donne secolari, le Dimesse, adattandosi largamente all'edificio e occupandolo per un periodo relativamente lungo, fino al 1870, anno della soppressione; l'operazione di soppressione degli ordini e la loro destinazione ad uso militare riguardò molti edifici di Bergamo e portò ad un indebolimento della struttura e nel contempo al graduale annullamento delle specificità particolari a di livellamento anche tipologico dell'insieme.

Il verde, che accompagna internamente su ambedue i lati le vie dei borghi, è un elemento tipico della struttura tradizionale di Bergamo; la città infatti spingeva appunto dal nucleo al monte le lunghe propaggini dei borghi tra il verde, elemento che per particolari congiunture qui più che altrove si è relativamente conservato.

Un altro elemento importante fu la presenza che si caratterizzò dal 1484 come un elemento paesaggistico distintivo per molto tempo della Roggia Nuova, che passava trasversalmente sotto l'edificio attuale della GaMec rivolgendosi verso sud e che deriva dal Canale del Serio, ossia il canale maggiore della città.

In passato le antiche strade di via S.Tomaso e della Noca, che partivano dalla porta S.Agostino in Città Alta, confluivano nel borgo S.Tomaso in un unico tracciato tramite il vicolo Campana che rappresentava l'ultimo tratto di via Noca; nella confluenza delle due vie inoltre vi era un vicoletto che insieme alle altre due vie andava a determinare un lotto triangolare sul quale sorgevano anche l'antica chiesetta di S.Tomaso, sorta nel 1363 e in parte ricostruita e successivamente affrescata nel 1525 con l'annesso Ospedale dei Disciplini. In seguito alla costruzione dell'Accademia nel 1810, il vicolo Campana mutò nome in vicolo dell'Accademia.

Le conseguenze dovute alla costruzione della nuova Accademia portarono ad un mutamento non irrilevante sui caratteri dell'edificato circostante: il problema principale da risolvere tra il nuovo palazzo e il resto dell'intorno consisteva nel creare un'area di rispetto davanti al nuovo edificio, isolandolo e ponendolo in posizione di rilievo così come prevedevano i canoni urbanistici neoclassici di quell'epoca. La soluzione per risolvere questo problema fu l'abbattimento nel 1868 del lotto triangolare prospiciente l'area, ufficialmente per ragioni igieniche, trascurando in realtà completamente il valore storico-artistico che alcuni elementi dei fabbricati potevano avere.

La proprietà dell'Accademia fu dunque dapprima isolata attraverso l'acquisto dei terreni confinanti da parte del Conte Carrara già alla fine del '700, in seguito poi con l'acquisto dei fabbricati tra il 1839 e il 1864, non senza lungaggini burocratiche, da parte della Commissaria, istituita dopo la morte del Conte stesso; in questo modo si venne a creare una piazza antistante l'Accademia in ragione di quella area di rispetto che andava prevista facendo così scomparire l'antico vicolo Campana.

Non si conosce con chiarezza il valore e l'epoca a cui far risalire gli edifici del lotto abbattuto ed in particolare del valore storico-artistico della chiesetta, ma da brevi note scritte e da qualche fotografia anteriore al 1866, è ipotizzabile far risalire la formazione dell'isolato contemporaneamente alla formazione del borgo e dunque alcuni fabbricati dovevano già esistere dalla fine del 1300 (è nota infatti la presenza della chiesa dal 1363 come testimonia una fotografia della chiesa che presenta elementi strutturali medievali oltre al campanile ed al portale d'ingresso cinquecenteschi).

Nella piazza che si venne così a creare fu posto il monumento al V Alpini nel 1921, alla presenza del re Vittorio Emanuele III, monumento che poco dopo fu spostato a Milano davanti alla caserma in piazzale Cadorna; da allora la piazza costituisce un'area di verde pubblico urbano con aiuole e piantumazioni.

Con lo sventramento del vicolo Campana si venne a creare un vuoto urbano conferendo con un'ampia prospettiva frontale, ma in realtà portò alla formazione di uno spazio indistinto e desolante in quanto la previsione di conferirle un aspetto di valore architettonico sfumò per ragioni economiche.

L'operazione di abbattimento di interi quartieri non era comunque un fatto nuovo per Bergamo: già nel 1525 infatti furono abbattute oltre 300 abitazioni per la costruzione delle mura venete di Città Alta.

Infine in riferimento alle previsioni viabilistiche del P.R.G. del 1951, era prevista la creazione di una nuova strada di collegamento tra il centro cittadino e l'Accademia, in modo da consentire una più agevole fruizione della pinacoteca stessa da parte di chi voleva accedervi dall'esterno; questa proposta non trovò seguito sia perché avrebbe portato ad una perdita di integrità del Parco Suardi, sia perché la zona era sottoposta a tutela da P.P. in seguito ad una variante del Piano Regolatore che definiva i borghi di Bergamo come zone di carattere storico e dunque passibili solo di interventi conservativi in analogia con l'intera Città Alta.

La GaMec e l'Accademia: l'intervento di recupero e ampliamento di Vittorio Gregotti

Il progetto di recupero e ampliamento dell'ex Caserma del 1983 consentì di mettere in luce questioni esemplari per quanto riguarda il tema del riuso di antichi complessi all'interno di un importante centro storico come è quello di Bergamo Alta; innanzitutto non si trattava di un edificato a tutto tondo, ossia dotato di caratteri qualitativi tali da consentirne il rigoroso ripristino di un supporto originale, ma di un complesso di edifici costituiti in tempi differenti, cresciuti e trasformati senza appellarsi ad una tipologia

originaria ed in seguito poi sbrigativamente riunificati all'inizio del XIX secolo in seguito alla loro rifunzionalizzazione come caserma.

Dal punto di vista urbanistico l'insieme degli edifici del borgo risultano unificati dal loro allineamento lungo via S.Tomaso, così che la funzione urbana a cortina continua che definisce un lato della via (dall'altro di erge isolata l'Accademia secondo i canoni neoclassici) si costituisca come l'aspetto più rilevante a chiaro del complesso ed inoltre la parte più a monte delle cinque che compongono il complesso si configura come quella più pregevole a livello architettonico e fortunatamente la meglio conservata.

Sulla base di questi presupposti il progetto dello studio Gregotti Associati, per dare risalto e nuovo valore al rovescio della cortina edilizia (ossia la parte che si protende verso il Parco Suardi), prevedeva di pensare l'interno come una piazza pubblica, dando origine ad un percorso verso il parco in cui sarebbero state ubicate le nuove funzioni accessorie della Carrara: sale per mostre temporanee, sala conferenze e servizi vari. La connessione con il parco risultava spinta dal tracciato planimetrico del corso d'acqua che sottopassa l'edificio trasversalmente rispetto a via S.Tomaso.

Inoltre il tracciato del corpo trasversale oggi demolito, nel progetto gregottiano veniva recuperato planimetricamente attraverso un salto di quota che definiva l'ingresso dal parco alla piazza riservando la possibilità di un collegamento con quello che avrebbe potuto essere l'auditorium.

In un processo di rifunzionalizzazione come quello considerato vennero richieste modifiche e completamenti che devono risultare compatibili con la natura storica degli organismi nel loro insieme; il progetto gregottiano prevedeva per quanto possibile di far coincidere organismi e funzioni; così nel primo corpo a monte avrebbero dovuto trovare posto (e sono stati effettivamente realizzati) i servizi della Carrara (uffici amministrativi, biblioteca e spazi per il restauro) in quanto l'accesso indipendente è garantito tutt'ora dal nuovo corpo scala e da un ascensore circolare che chiude il moncone esistente del corpo trasversale.

I due corpi centrali da progetto (e anche tutt'ora) erano adibiti a museo di arte moderna e contemporanea ed i relativi servizi, usufruibili anche per gli spazi riservati alle mostre temporanee. Il vano d'ingresso avrebbe costituito il passaggio di completamento tra il parco e l'Accademia (mai realizzato), mentre l'ingresso alla GaMec avviene dalla piazza interna, attraverso il varco da via S.Tomaso aperto in conseguenza delle manomissioni degli anni '70. A sinistra dell'ingresso sulla via S.Tomaso avrebbero dovuto trovare posto i locali per le attività didattiche.

La parte più a valle verso via Cesare Battisti, edificio che può essere architettonicamente e storicamente individuato come autonomo, accoglie ancora oggi gli spazi per le mostre temporanee con la possibilità di un accesso indipendente dalla piazza interna in particolari occasioni, mentre il corpo trasversale semplice verso valle ospita i depositi con l'aggiunta di un piccolo volume terminale che consente l'accesso al piano superiore adibito ad alloggio del custode.

Il trattamento del fronte strada prevedeva di lasciare in evidenza le stratificazioni storiche, visibili in tracce di diversi tessuti di murature e aperture non più ripristinabili rispetto alle trasformazioni ottocentesche che hanno riguardato l'intero complesso.

La sistemazione verso la piazza avrebbe dovuto far assumere il carattere di piazza pubblica, utilizzando le differenze di quota per disegnare il pavimento e per i vari passaggi pubblici da via S.Tomaso verso i tre ingressi interni e verso il parco; inoltre la piazza interna avrebbe dovuto essere utilizzata come spazio pubblico all'aperto e avrebbe dovuto trovare una continuità di segni che legassero con continuità la piazza e l'ingresso dell'Accademia.

Il progetto prevedeva un totale ripensamento dell'intero borgo nella prospettiva di costituzione di un sistema di relazioni urbane in cui i differenti organismi, GaMec, Parco e Accademia Carrara, non fossero concepiti come isolati, ma al contrario si trovassero in perfetta relazione (ciascuno conservandone le specifiche caratteristiche) e dessero alla città un luogo da vivere quotidianamente, dotato di servizi a disposizione non solo dell'utenza specifica (studenti e visitatori), ma anche a soprattutto per la cittadinanza bergamasca. Lo spazio antistante il prospetto sud verso la piazza interna si trovava inserito in un sistema di piazze urbane lungo il percorso che dal parco Suardi raggiunge, attraverso via Noca, Città Alta; il layout interno che ne risulta è che i due corpi di testa rispetto al complesso vengono valorizzati accentuandone il carattere autonomo, mentre il corpo a monte che accoglie le funzioni amministrative, maggiormente intaccato nella struttura originaria e più difficilmente leggibile dal punto di vista dei diversi corpi di fabbrica costituenti l'insieme, avrebbe dovuto accogliere un auditorium di 700mq, mentre ad oggi ospita solo due piccole sale riunioni al piano interrato. Dunque il progetto è stato realizzato secondo le esigenze più urgenti, non inserendo l'intervento in quel sistema complesso di relazioni urbane che avrebbe dato nuovo impulso all'intero borgo e anche all'intera città di Bergamo.

Relazione Rossi: per una nuova Accademia Carrara

Negli anni '80 la Commissione per la ristrutturazione dell'Accademia Carrara, diretto da Francesco Rossi, si è riunita per prendere in esame le proposte emergenti dalla relazione istruttoria elaborata dallo stesso Rossi e da questa individuare le differenti carenze in atto, riguardanti sia i servizi museali che i criteri

ostensivi adottati, per una definizione teorica dell'assetto museografico da ottenere nel rispetto della fisionomia culturale del Museo.

La relazione in primo luogo distingue i servizi funzionali, ossia quelli strettamente coerenti alla gestione corrente del museo e quindi inscindibili anche in sede di collocazione (biglietteria, servizi, depositi), e quelli di supporto, quelli cioè inerenti alle attività di ricerca e di studio, indispensabili, ma collocabili in meno stretta relazione con il museo (direzione, biblioteca, sale per mostre temporanee, auditorium).

In un secondo punto vengono messi in risalto i due percorsi possibili, indicati come il *percorso storico-stilistico*, che privilegia una distribuzione delle opere per epoca e scuola, e *tra collezionismo e città*, incentrato sul recupero della dimensione collezionistica del repertorio.

Entrambi i punti sono stati ritenuti all'unanimità fondamentali a livello metodologico, elementi che si ritiene debbano essere tradotti in termini architettonici.

Per quanto riguarda il primo percorso, quello *storico-stilistico*, la sua ipotesi nella Relazione Rossi deriva da differenti considerazioni: in primo luogo il repertorio della Pinacoteca, particolarmente ampio ed articolato, documenta molti settori importanti dell'arte italiana e straniera e dunque tale ampiezza di visione è specifica della Pinacoteca, avvicinandola più alle gallerie nazionali (organizzate sempre come storia dell'arte per immagini) che non ai Musei di Ente Locale; dall'altro lato la sua ricchezza deriva dalla interrelazione tra le raccolte d'origine che dunque mettono in mostra la diversità della scelte dei singoli collezionisti: integrare le raccolte più eloquenti significa evidenziare tale interrelazione e dare il senso esatto dell'importanza del complesso e del valore culturale assunto dal collezionismo come atteggiamento mentale.

L'ipotesi di un percorso di questo tipo nasce anche da precedenti allestimenti curati da Fernanda Wittgens nel 1950 e Franco Russoli nel 1962, diventando parametri di riferimento nella Relazione Rossi che sintetizza così i punti chiave per questo percorso:

- evitare ogni tentazione di esposizione capolavoristica (come nell'allestimento di Wittgens) in modo da non imporre al visitatore medio una prestabilita scala di valori;
- evitare di pensare che il patrimonio in dotazione, seppur cospicuo, non è idoneo a documentare l'intero arco della produzione pittorica italiana nel corso del tempo;
- garantire una continuità tra percorso principale e quello di documentazione in modo che il visitatore, al contrario di come succede attualmente, sia costantemente stimolato all'approfondimento non perdendo allo stesso tempo la narrazione principale;
- garantire l'accesso indipendente a ciascun settore, corrispondente ad un preciso momento culturale, con un sistema di indicazioni che permettano una fruizione personalizzata al visitatore.

Si capì però che in questo modo si sarebbe compromessa la presa di coscienza corretta della specificità museale dell'Accademia Carrara; infatti l'impossibilità materiale di esporre tutta la collezione patrimonio della Pinacoteca in modo organico e senza squilibri, avrebbe creato percorsi a vantaggio della scuola bergamasca e veneta (a scapito di quella romana e napoletana) ed interi momenti culturalmente essenziali come il Manierismo ed il Barocco sarebbero poco o per nulla rappresentati. Inoltre, data la sua complessità ed eterogeneità, si creerebbe una confusione impropria tra le opere a destinazione pubblica di provenienza locale a fine devozionale e quelle a destinazione privata, di matrice collezionista e di fruizione domestica, sulle quali si fonda principalmente l'ingente patrimonio culturale della Pinacoteca.

Quest'ultima, nata come aggregazione di raccolte diverse, ciascuna formata sulla base di personalissime scelte di gusto e in relazione a differenti momenti storico-culturali, non deve dunque assumere come parametro museografico quello delle Gallerie Nazionali, nate con differenti ottiche e finalità, ma deve essere in grado di recuperare la sua unicità di museo di una città che, come Bergamo, ha fatto della dimensione collezionistica uno dei fondamenti della sua fisionomia culturale.

La seconda proposta, denominata *tra collezionismo e città*, nella relazione Rossi nasceva dalla considerazione che l'Accademia Carrara nasce, contemporaneamente e inscindibilmente, come documento di una civiltà pittorica cittadina estremamente articolata e testimonianza di un gusto collezionistico che, per varietà e sensibilità delle scelte, si è configurato come fenomeno culturale di primaria importanza.

Nella sua struttura attuale infatti si distingue concettualmente sia dalla Galleria Nazionale, della quale non possiede la programmatica completezza né condivide i fini celebrativi ed encomiastici, sia dal Museo di Ente Locale, che si configura con un'angolazione culturale prevalentemente cittadina, sia ancora dal Museo privato o di fondazione che rispecchia in genere la scelta univoca di gusto di singolo collezionista. Da questo carattere specifico della Pinacoteca deriva la possibilità di una sua lettura plurima ed una potenzialità di arricchimento culturale finora rimasta inespressa o perché solo parzialmente realizzata (come nella collezione Lochis-Baglioni del 1881 e in settori di quello Ricci del 1930) o totalmente negata a favore di una strutturazione per epoche e scuole a fondo capolavoristico (come nell'allestimento precedente alla attuale opera di ristrutturazione).

Al fine di un recupero il più possibile integrale di tutte le valenze culturali presenti nel repertorio della Pinacoteca, la sua storia e i suoi sviluppi, la Relazione Rossi proponeva una soluzione che fosse articolata su due linee principali: il primo percorso, o *percorso per tutti*, verrebbe costruito attingendo opere specifiche da tutte le raccolte con l'intento di visualizzare i momenti essenziali della cultura artistica bergamasca, nella sue specificità e nella sue relazioni con le culture limitrofe (lombarda e veneta soprattutto); le opere verrebbero scelte sulla base della loro importanza culturale e dunque, con un corredo didattico adeguato, avrebbero fatto conoscere le differenti anime del patrimonio dell'Accademia. In questo percorso avrebbero trovato luogo le pale d'altare disponibili in quanto, non solo hanno provenienza estremamente locale ed estranee al primario tessuto della Pinacoteca, ma risultano acquisite in un momento storico, ossia quello immediatamente successivo all'Unità d'Italia, in cui si tese a fare dell'Accademia un museo della città; esse possono quindi essere potenzialmente portatrici di un valore storico-culturale profondamente diverso da quello collezionistico prevalente meritando una collocazione diversa. Questo percorso avrebbe dovuto avere accesso ed uscita indipendenti, ma non essere topograficamente separato dalle sezioni dedicate al collezionismo e viceversa si sarebbero dovuti creare modalità d'invito in modo da consentire in ogni momento l'accesso alle aree di approfondimento all'interno della Pinacoteca.

Il secondo percorso sarebbe costituito dalla presentazione sistematica di tutte le *raccolte* presentate con ausili visivi idonei a spiegare la personalità del collezionista e le motivazioni culturali; in particolare verrebbero messi in risalto le raccolte culturalmente più omogenee, corrispondenti a differenti atteggiamenti collezionistici ossia: il collezionismo settecentesco (Carrara e Orsetti), quello sistematico ottocentesco (Lochis), il cosiddetto *connoisseurship* (Morelli e Frizioni), quello di famiglia patrizia (Baglioni, Marenzi) ed infine il collezionismo privato del primo Novecento (Galliccioli, Ceresa e Pisoni). La selezione delle loro opere avrebbe dovuto essere particolarmente curata ed attenta alla valutazione globale della raccolta, mirando non tanto a valorizzare i capolavori quanto a restituire al visitatore la fisionomia specifica del momento culturale che la raccolta rappresenta; pertanto anche i depositi avrebbero dovuto essere organizzati in modo che le opere non esposte fossero comunque raggruppate per consentire la ricostruzione dei nuclei originari.

L'ingresso alla Pinacoteca avrebbe dovuto essere organizzato per dar modo al visitatore di poter scegliere le differenti possibilità di visita sulla base delle sue caratteristiche e motivazioni: ciò non significava solo la creazione di piante e percorsi appositamente studiati, ma anche la creazione di un sistema di selezione di singoli autori e scuole all'interno dei diversi settori visitabili.

Nella Relazione Rossi si preferisce la seconda ipotesi proposta, ossia quella denominata *tra collezionismo e città*, in quanto unica rispondente alla specificità dell'Accademia caratterizzandola come episodio unico e probabilmente irripetibile nel panorama delle istituzioni museali a livello mondiale.

L'Accademia come sistema culturale

Sulla base della Relazione effettuata si concordò sul fatto che l'Accademia si debba proporre come un sistema culturale integrato, che includesse dunque non solo la sezione estensiva delle opere opportunamente riordinata, ma anche e soprattutto tutti quei servizi ritenuti indispensabili al corretto funzionamento del museo così inteso, in stretto rapporto con il territorio di cui è parte.

In considerazione poi dell'ampio raggio di interesse del repertorio disponibile e il suo livello qualitativo, oltre al tradizionale ruolo occupato dall'Accademia e quindi dell'elevata valenza culturale della città su cui insiste, la definizione del territorio del museo va intesa non solo la provincia di Bergamo; in conseguenza di ciò il sistema culturale dell'Accademia che si presuppone di creare si dovrà intendere come interlocutore di una realtà più ampia, individuabile a livello sovra-regionale o addirittura internazionale.

Nel caso dell'Accademia Carrara si ritiene infatti presupposto necessario il fatto che ad un'acquisizione del concetto di sistema culturale vada associato quel recupero di ruolo culturale polivalente che essa ha sempre avuto fin dalla sua fondazione e che si è finora manifestato nello sviluppo parallelo (ma quasi sempre indipendente) delle sue due realtà: la Pinacoteca e la Scuola d'arte. Dunque si ritiene necessaria la formazione di un centro servizi che porti ad un superamento del tradizionale bipolarismo della struttura, una sorta di terzo polo e depositario di tutte le funzioni culturali aperte sul territorio e inerenti al concetto già espresso di sistema culturale integrato; si punta dunque alla creazione di un sistema di servizi a disposizione delle altre strutture museali cittadine, e più in generali di tutte le energie culturali emergenti in qualunque forma esse si manifestino. Una prima applicazione di tali principi potrebbe essere il recupero della naturale iterazione tra i due tradizionali poli dell'Accademia in modo che ad esempio l'attività della Scuola di pittura trovi esito e polo dialettico di riferimento in un'apposita sezione di arte moderna e contemporanea della Pinacoteca, a visione di tutti anche al di fuori del sistema scuola.

Tutti questi elementi si inseriscono all'interno della gamma di proposte che possano fare dell'Accademia un polo catalizzatore ed al contempo un supporto funzionale di tutte le espressioni artistiche cittadine.

Il ruolo del centro servizi

All'interno del sistema culturale e di polivalenza delle funzioni il centro servizi dovrà comprendere funzioni come direzione, segreteria, depositi saranno funzionali alle sole esigenze della Pinacoteca alla quale dovranno garantire quella disponibilità spaziale e quelle attrezzature tecniche di cui ora risulta gravemente carente; pertanto la loro progettazione e dimensionamento sarà condizionata dal possibile ampliamento necessario per le funzioni museali e per l'operazione di ristrutturazione della Pinacoteca.

Al contrario servizi come la sala mostre e l'auditorium dovranno essere progettati per rispondere, da un punto di vista logistico e gestionale, ad un sistema più articolato appartenente al sistema culturale e non più alla sola struttura museale.

Necessaria è anche la revisione del sistema biblioteca e centro di documentazione la cui progettazione, a funzionamento integrato, dovrà essere finalizzata a gestire informazioni e dati a livello nazionale dotandosi di un centro di elaborazione elettronica; a questo fine è necessario un programma di potenziamento, e nella relazione si intendeva unificare i differenti fondi librari e fotografici dislocati in diverse parti della città.

Parallelamente anche la sezione scolastica non dovrà includere solo servizi ai fini scolastici (aula didattica, laboratorio, archivio), ma anche tutte le attrezzature informatiche necessarie e di supporto per la preparazione della visita e per la fruizione della pinacoteca in quanto tale; in questo modo le attrezzature scolastiche a disposizione consentirebbero anche ai singoli o ai gruppi un'occasione per una fruizione più libera e personalizzata.

La sezione didattica dovrà porsi come interlocutore stabile per tutte quelle iniziative in tema di Beni Culturali e della loro divulgazione nel territorio inteso nel senso integrato.

Il dibattito sul nuovo polo GaMec di Bergamo e centralità della Pinacoteca

In seguito alla stesura del nuovo PGT, a Bergamo si è aperto un dibattito sul nuovo polo museale, viste le proposte da parte di UBI banca di mettere gratuitamente a disposizione del Comune l'area degli ex Magazzini Generali per la creazione del nuovo polo di arte moderna e contemporanea (GaMec). Da qui il dibattito ha messo in luce nuovi attori come l'ex caserma Montelungo come possibile nuovo polo: da una parte coloro che sarebbero favorevoli ad un nuovo polo museale Accademia - nuova GaMec (Montelungo) circoscritto nell'area centrale di Bergamo per una migliore gestione dei flussi turistici, dall'altra coloro che vedono nella collocazione del nuovo polo contemporaneo in un'area più decentrata e prevalentemente residenziale come quella degli ex Magazzini un'occasione per riqualificare un'area con notevoli possibilità.

Ognuna delle possibilità presenta svantaggi: la Montelungo è un edificio in decadenza, protetto ancora da segreto militare e dunque un possibile inserimento del nuovo polo GaMec comporterebbe un completo abbattimento e riprogettazione dell'area con costi insostenibili per l'amministrazione comunale. Dall'altra il polo Magazzini verrebbe messo a disposizione della banca e gli ambienti sarebbero idonei senza grandi interventi all'esposizione di opere di arte moderna e contemporanea, ma la scelta di quest'area comporta una modifica del PGT che collocava il nuovo polo GaMec nella Montelungo.

Il ruolo dell'Accademia è centrale in quanto lo spostamento della GaMec metterebbe a disposizione nuovi spazi per l'Accademia e renderebbe centrale la questione del nuovo allestimento; l'esigenza di spazi che da sempre caratterizza la Pinacoteca potrebbe essere risolta con questa soluzione, ma per ora la questione sul nuovo collocamento della GaMec all'interno della geografia di Bergamo è ancora aperta.

Cronistoria dei progetti e situazione attuale

Varie e contrastate sono le tappe che hanno contribuito a chiarire lo stato attuale:

- **1999/2000:** viene istituito un concorso pubblico di architettura per la ristrutturazione delle due "barchesse" laterali dell'edificio storico, in passato occupate dalla casa del custode, archivio e biblioteca, dall'ufficio del Direttore (quella a sinistra guardando la facciata principale) e dagli uffici (a destra); queste funzioni complementari verranno trasferite nel 2001 nei nuovi spazi comuni tra Accademia Carrara e GAMEC sul lato di fronte alla piazza comune; il concorso viene vinto dalla Studio Gabetti e Isola di Torino (già incaricato a Bergamo per la costruzione del nuovo Tribunale) che si aggiudicano l'opera superando altri concorrenti tra i quali lo Studio Gregotti (già progettista della ristrutturazione degli spazi comuni Accademia Carrara - GAMEC);
- **2002/2003:** lo Studio Gabetti e Isola porta avanti una ipotesi progettuale che vede il raddoppio in spessore del corpo storico dell'edificio andando ad occupare il retrostante giardino verso la Scuola di Belle Arti: la linea guida del progetto, dettata dal direttore Francesco Rossi, è quella dell'aumento dello spazio espositivo della Pinacoteca, per ospitare le collezioni permanenti, intervento che si pone in linea con la risoluzione dell'annoso problema della Pinacoteca fin dai tempi del conte Carrara ossia la grande quantità di opere da esporre a fronte di una grave carenza di spazio;

- **2004/2005:** il passaggio della direzione da Francesco Rossi a Giovanni Valagussa e il cambio di Amministrazione portano ad una nuova ipotesi di progetto, basata non tanto sull'aumento dello spazio espositivo stabile, quanto sulla realizzazione di nuovi spazi dedicati alle funzioni complementari che un museo odierno richiede ossia: sala per mostra temporanee, aree per la didattica, sale conferenze e lettura, zona di ristoro e sosta, laboratori di restauro, depositi, ecc. Queste nuove funzioni erano previste in spazi ipogei nel retrostante giardino verso la Scuola di Belle Arti, prevedendo poi l'emersione di piccoli padiglioni in vetro e un sottopassaggio verso il grande parco a ovest dell'edificio, di proprietà del museo, ma del tutto inutilizzato;
- **2005/2006:** il passaggio della direzione da Giovanni Valagussa a Cristina Rodeschini e le nuove direttive dell'Amministrazione sono contestuali al progressivo abbandono della soluzione precedente a favore di un intervento più ridotto, che si occupi semplicemente di una complessiva revisione statica dell'edificio esistente, di un adeguamento dei percorsi con particolare attenzione alle problematiche di disabilità e di un completo rifacimento impiantistico che comprende anche la ristrutturazione completa della barchessa sinistra;
- **2007/2010:** il Credito Bergamasco si fa promotore della proposta per il progetto e la realizzazione di un'area per mostre temporanee ubicata in una prima soluzione sotto il livello della corte antistante l'edificio storico neoclassico, in una seconda soluzione all'interno di spazi verdi ora di proprietà privata adiacenti il Parco Suardi (i cosiddetti "orti"); alla fine entrambe le proposte sono state abbandonate.
- **2 giugno 2008:** la sede storica dell'Accademia Carrara viene chiusa per l'inizio dei lavori; viene prevista una sede provvisoria per consentire di esporre a rotazione una selezione di dipinti (circa 80) presso la Sala detta "delle capriate" in Palazzo della Ragione in Città Alta, soluzione, scelta vincente in relazione anche ad altre città limitrofe come ad esempio Brescia che, a causa della ristrutturazione del suo **Museo Civico**, non ha potuto mostrare i suoi capolavori; questo tipo di soluzione ha permesso una fruizione (seppur selezionata) delle opere a beneficio di cittadini e turisti e ha dato adito a una serie di iniziative di prestito di opere per far conoscere l'importante patrimonio della Carrara nel mondo.
- **La prima proposta in questo senso è stata la mostra al Metropolitan Museum of Arts di New York Washington che si è svolta da maggio a settembre 2012 con titolo "Bellini, Tiziano and Lotto: North Italian Paintings from Accademia Carrara-Bergamo", una raccolta di 15 opere di maggior rilievo di artisti locali e di fama internazionale fra cui Lotto, Moroni e Tiziano.**
- **La seconda operazione di importanza internazionale che è stata condotta è stata la mostra "RENAISSANCE: 15th AND 16th italian paintings from Accademia Carrara Bergamo" svoltasi da dicembre 2011 ad aprile 2012 a Canberra, Australia; la mostra che ha riscosso un enorme successo, comprendeva 80 opere dell'Accademia con particolare attenzione al periodo rinascimentale e dunque alla qualità dei dipinti dei centri della cultura rinascimentale come Venezia, Firenze, Milano, Bergamo, Padova, Ferrara e Siena, dove la Chiesa e mecenati privati commissionato scene religiose e ritratti magnifici. I soggetti spaziano da rappresentazioni della Madonna col Bambino, storie della Bibbia, le vite dei santi e le differenti interpretazioni della Crocifissione.**
- **Oggi:** i lavori in via di ultimazione (con ritardo termine lavori previsto marzo 2013) comportano in particolare: nuovi locali ipogei sul retro dell'edificio, per locali dell'impianto di riscaldamento e condizionamento del Museo e della Scuola di Belle Arti; nuova scala di accesso più ampia; nuova scala antincendio al termine della manica lunga verso nord; impianto completo di climatizzazione risalita delle tubazioni in una intercapedine addossata alla parete verso il giardino; rifacimento facciata verso il giardino, che va a sostituirsi con la precedente muratura sostanzialmente muta, mai rivestita; ristrutturazione completa della barchessa sinistra e revisione delle facciate e degli infissi.

Conclusa complessivamente questa prima fase si aprono due problemi urgenti e imprescindibili: la formulazione di un progetto museografico e la definizione degli spazi funzionali complementari, ossia la loro ubicazione, progettazione e realizzazione.

Questa seconda fase (che si concluderà con l'apertura dell'Accademia in netto ritardo a inizio 2014) si presenta forse più complessa sul piano della necessità di riflessione e di coinvolgimento della città e meno difficile e onerosa sul piano architettonico; nonostante ciò si tratta di una seconda fase decisiva in quanto non è possibile concepire che un museo celebre come l'Accademia Carrara, probabilmente entro le dieci pinacoteche maggiori a livello nazionale italiano, riapra dopo i lavori con un "minimo necessario" di ristrutturazione; il più rappresentativo e celebre edificio pubblico di Bergamo deve ridarsi alla città con un livello di qualità di risistemazione generale in grado di farne la punta di eccellenza in grado di illustrare l'intera città.

Per ora il tipo di intervento di allestimento, finanziato interamente da UBI banca, è stato approvato dalla Commissione storico-artistica composta da storici dell'arte di fama riconosciuta e di presenze istituzionali competenti (Soprintendenza e Direzione del museo), stabilendo criteri e modi della articolazione della

esposizione nel mese di dicembre 2013 e ora lo studio incaricato dovrà procedere alla redazione dell'intero allestimento, ma sulla questione vi è stretto riserbo.

CAPITOLO V - Progetto di ampliamento per un "sistema" integrato Pinacoteca-scuola-GaMec come polo sociale per la città

Il progetto

Carenze strutturali dell'Accademia Carrara e potenzialità dell'area

L'intervento progettuale che è stato attuato nel corso della tesi di laurea parte dunque dalle considerazioni sulle carenze dell'area, sia dal punto di vista urbanistico che interno alla Pinacoteca; il totale assorbimento del complesso della GaMec ed il chiarificarsi del triplice polo culturale Pinacoteca-scuola-GaMec pone diversi problemi soprattutto riguardo alla sua funzione gerarchica, in cui l'Accademia si pone come edificio più rilevante, ma che certo non può che confrontarsi con un secondo "innesto" e l'intero sistema, oltre a prevedere obbligatoriamente un potenziamento dell'Accademia, deve suscitare dibattiti riguardo alla riqualificazione dell'intero borgo attivando su di esso nuovi effetti urbanistici. L'Accademia Carrara riveste infatti un ruolo di primaria importanza nella cultura artistica cittadina sia per il suo carattere storico sia per le possibilità che potrebbe offrire dato l'ingente patrimonio d'arte in suo possesso; purtroppo l'immagine reale che si ha dell'Accademia è, invece che di un museo attivo, di un elemento chiuso, simbolico ed intoccabile, una sorta di monumento; le ragioni di questa visione sono da un lato imputabili da uno stato di inconsapevolezza del cittadino comune nei riguardi del ruolo e dell'effettiva importanza che il museo ha assunto ed assume nella vita e nella formazione culturale della società, dall'altro dall'impossibilità dell'Accademia di attrarre un pubblico sempre più vasto e non solo specialistico unito a carenze di ordine strutturale rilevate negli spazi di lavoro e ad una mancata coerenza del percorso espositivo e quindi della corretta informazione proposta al visitatore.

L'Accademia Carrara avrebbe tutti i requisiti necessari per potersi affermare come luogo attivo, oltre che museo moderno fruibile nella città dotato di tutti quei servizi ausiliari di cui oggi è carente.

Anche per quanto riguarda il percorso espositivo precedente agli attuali lavori di ristrutturazione dell'Accademia, si riscontrano incoerenze in quanto l'andamento di quest'ultimo, disposto lungo le sale al secondo piano dove la divisione dell'allestimento in due separate sezioni, (corrispondente al corpo centrale ed all'ala nord-ovest del fabbricato) crea un tracciato poco pratico che obbliga il visitatore a percorsi di ritorno per seguire la continuità dell'esposizione; oltre alle opere esposte attualmente la Carrara dispone di due magazzini dove trovano collocazione un certo quantitativo di pitture e un grosso numero di stampe e disegni di vario genere e provenienza; la presenza di grandi magazzini testimonia la mancanza di sale per l'esposizione di numerose opere anche di notevole pregio considerando anche il fatto che le donazioni sono state fino agli anni ottanta in crescente ascesa; tutti questi elementi hanno reso necessario un intervento di ampliamento architettonico che tenga conto delle vicende dell'intero complesso e che possa alla fine rendere alla città un museo finalmente attivo inserito nel tessuto sociale della città.

Anche per quanto riguarda la gestione della Scuola d'Arte, sebbene da sempre indissolubilmente legata alla pinacoteca, nonostante vengano organizzate visite guidate da parte di insegnanti specializzati e qualificati e mostre temporanee all'interno della pinacoteca, ancora oggi non esiste una sede in cui poter organizzare tali iniziative e anzi esse costituiscono un intralcio al percorso di visita così come allo svolgimento di altre attività.

Dunque una concomitanza di fattori uniti alla contrarietà riguardo agli interventi odierni in corso ad opera dello studio Gabetti-Isola, sostanzialmente non apportante sostanziali vantaggi né dal punto di vista museografico, né in termini di spazio e nemmeno dal punto di vista architettonico.

Il piano complessivo di intervento in corso infatti non comprende azioni sulla barchessa destra e, considerando la qualità degli spazi di quella sinistra in passato destinati ad abitazione del custode, piuttosto angusti e ridotti, in realtà le superfici aggiuntive disponibili per l'esposizione (problema epocale per l'Accademia) non sono molto dissimili dalla situazione precedente; dunque, a parte i necessari interventi di consolidamento e di adeguamento impiantistico sia dell'ala del '900 che del nucleo più antico, nonostante i precedenti progetti presentati in Comune da differenti studi professionali e anche dallo stesso studio a cui è stato affidato il progetto mostrassero una buona rilevanza sia architettonica che compositiva, consapevole della storia e delle potenzialità dell'area, non si è riusciti a ridare una nuova immagine all'intero complesso, al fine di creare un vero e proprio polo culturale che quest'area ha nelle sue caratteristiche fin dalla sua fondazione; è stato invece compiuto un intervento di sommaria copertura del fronte "retro", da sempre considerato di nulla importanza e privo di composizione tramite l'applicazione di una controfacciata timpanata al fine di accogliere gli elementi dell'adeguamento impiantistico, intervento effettuato senza tenere conto della storia dell'edificio, dei suoi caratteri compositivi e architettonici.

Questi elementi, uniti alla constatazione della lentezza dei lavori in cantiere, hanno portato a ragionare in tema di tesi sulla creazione di differenti elementi compositivi che potessero avere un filo logico con la storia dell'area e dell'intero complesso, tenendo conto del legame con la scuola d'arte che era già nelle intenzioni del conte Carrara e che invece nel tempo ha vissuto di vita propria, con ingressi indipendenti e senza nessuna relazione con la Pinacoteca né funzionale né come formazione per gli studenti nonostante la loro vicinanza.

Il "sistema" Accademia, finalità del progetto ed impianto funzionale

L'impianto generale si propone di creare una commistione tra le differenti funzioni ed in particolare tra scuola e Accademia, fine ultimo già dai tempi del conte Carrara; dunque l'intervento ripropone il tema della "manica" novecentesca reinterpreandola in prospetto come una sorta di sezione, ossia il progetto contempla una griglia, che diventa poi anche strutturale, creando un prospetto-sezione che va a ridefinire all'esterno la scansione e l'allineamento interni dei piani dell'edificio storico, ed in un'operazione di estroversione degli elementi neoclassici se ne evidenziano i suoi caratteri storici in un'accezione moderna; questo elemento su tutti i piani è adibito a zona espositiva fatta eccezione per l'ultimo piano che prevede zona ristorante e ristoro.

Il suolo occupato attualmente dalla scuola diventa motivo per creare una quinta al lotto che proprio in corrispondenza di quel lato assume una connotazione poco definita; questo elemento che si distingue dalla manica già menzionata contiene la scuola d'arte e tutte le sue funzioni (aule, laboratorio fotografico, aula informatica, biblioteca) distribuite tra piano interrato e terreno ed contiene inoltre un auditorium/sala conferenze con ingresso indipendente a disposizione sia degli studenti che per conferenze pubbliche. L'elemento che si differenzia anche compositivamente dal complesso manica-scuola è pensato come uno spazio per mostre temporanee e dunque si caratterizza per essere estremamente flessibile per adattarsi alle differenti esigenze che ogni mostra presuppone: sistemi di brisoleil in facciata e sulle falde permette una regolazione della luce consentendo di ottenere ambienti di volta in volta molto differenti tra loro; lo spazio si configura a doppia altezza così da essere consono alle esigenze spaziali che le mostre contemporanee richiedono. L'accesso avviene dalla zona più pubblica della scuola, quella che consente l'uso autonomo dell'auditorium.

L'effetto globale che si vuole ottenere è dunque quello di un complesso unitario in cui funzioni museali ed accessorie convivono al fine di creare una commistione di attività che possono interagire tra loro e andare a definire il concetto di "sistema" Accademia che è poi il fine ultimo dell'operazione di tesi.

L'ingresso dedicato agli studenti e quello per i visitatori sono stati previsti separati per consentire comunque l'autonomia delle differenti funzioni e per una miglior gestione dei flussi; il primo è stato collocato nel nuovo progetto dietro l'Accademia stessa al livello +1.00m rispetto al livello +0.00 della piazza, ingresso anche a servizio di coloro che usufruiscono solo dell'auditorium/sala conferenze, ulteriore funzione che si integra nel sistema, mentre quello per i visitatori è collocato sotto l'attuale spazio antistante l'Accademia stessa (dunque a quota +0.00). L'operazione di creazione del nuovo ingresso per i visitatori è stata possibile grazie ad un'operazione di livellamento della piazza, attualmente in pendenza e non utilizzata; in questo modo si crea una sorta di podio che ridefinisce la facciata storica secondo le intenzioni mai realizzate dei progetti dell'architetto Sant'Elia.

Lo spazio che si viene a creare all'ingresso diventa così uno spazio polifunzionale dotato sia di biglietteria a disposizione di coloro che desiderano intraprendere il percorso di visita (che dunque parte dall'edificio storico senza deturpare l'immagine neoclassica) sia di una zona di sosta aperta alla città, con servizi quali caffetteria, qualificandosi come spazio culturale a servizio del cittadino oltre che dei visitatori.

Infine è stato previsto un sopralzo della barchessa di destra, quella destinata agli uffici, soluzione finalizzata ad una maggiore fluidità del nuovo percorso espositivo che si snoda tra edificio neoclassico e nuovo intervento.

Dunque il fine ultimo del progetto di tesi è quello di creare un "sistema" Accademia che si collochi come luogo di incontro cittadino integrandosi nel tessuto urbano pur fornendo ulteriori funzioni diversificate per differenti tipologie di utenti; infatti anche lo spazio aperto urbano che si viene a creare sul retro tra l'Accademia e il nuovo progetto è stato concepito con la stessa logica: è stata creata infatti una prima piazza che si configura come un elemento urbano e aperto alla città, posta al livello +1.00m rispetto all'ingresso alla quale si accede attraverso una rampa (già presente tra l'altro nella configurazione odierna del complesso Accademia-Scuola d'arte); questo spazio che si viene a creare dotato di alberature, caffetteria e anche l'ingresso riservato agli studenti si presenta interessante perché aperto alla città, ma allo stesso tempo in relazione visiva con il secondo spazio aperto che si trova invece a livello +4.00m di pertinenza dello spazio espositivo.

La relazione tra le due piazze, non collegate tra loro, avviene attraverso un muro espositivo e dunque l'arte stessa viene messa a disposizione per una fruizione non solo dei visitatori, ma anche dalla parte più pubblica della piazza che si relaziona maggiormente con la città.

L'ultimo elemento del nuovo impianto è costituito dalla valorizzazione degli "horti" retrostanti la manica dell'Accademia, elemento importante poiché pone in relazione l'Accademia stessa con la Città Alta e dunque il tessuto storico della città, parte che non è mai stata utilizzata. Attraverso la creazione di piccoli padiglioni multifunzionali che si diramano dall'asse principale del complesso si attua un circuito di elementi che permettono, soprattutto nella stagione estiva, di vivere uno spazio all'aperto e a disposizione di visitatori e studenti adattabile a varie esigenze di studio e svago.

Infine ogni elemento del complesso si propone di non essere inclusivo solo di una funzione, ma di mantenere sempre elementi di apertura sia alla Città Bassa che alla Città Alta, in modo che il fine ultimo siano spazi espositivi, ma anche e soprattutto spazi per la città a disposizione di tutti.

da continuare con materiali

L'allestimento

L'ampliamento del percorso espositivo in rapporto con le collezioni storiche presenti

L'obiettivo sotteso alla creazione di un sistema integrato è quello di ampliamento della collezione della pinacoteca, annoso problema fin dai tempi del conte Carrara che come risultato ha avuto quello di non rendere visibili capolavori di ogni tempo (sebbene fosse prevista una rotazione delle opere) e di altre collezioni frutto di donazioni mai esposte, così come opere delle cosiddette "arti minori" di cui l'Accademia possiede solo pochi esempi classificandosi fra le Pinacoteche "pure", museo di sole opere pittoriche che non permette forse l'articolazione di stimoli extra-pittorici che si registrano ad esempio nei Musei Civici di Brescia.

Dunque dall'ingresso in cui è collocata la biglietteria si raggiunge il piano terreno della pinacoteca dal quale si accede al nuovo volume, alla "manica" che conduce al vano scale, in cui però è previsto il passaggio o comunque la vista della scuola, in particolare dalla zona pubblica di lavoro in cui i ragazzi possono agire su dipinti con cavalletti o modellazione di sculture senza essere disturbati dal passaggio dei visitatori venendosi così a creare quella commistione per la quale i ragazzi hanno accesso gratuito alle opere esposte mentre i visitatori vengono messi in contatto con gli studenti ed i loro lavori, in aderenza al modello originario ad esempio della Pinacoteca di Brera.

Da questo piano terreno si sale al primo piano e man mano si sale fino all'ultimo percorrendo sia le sale della vecchia pinacoteca che quelle della nuova "manica", mentre la discesa è prevista dalla scala del soprizzo per evitare in questo modo di compiere lo stesso percorso di visita.

Percorso in base alle Opere

Collezioni presenti: data la specificità del caso Carrara, raccolte eterogenee la compongono e ne costituiscono il suo patrimonio: solo dalla biografia e dalla descrizione della fisionomia culturale di ogni protagonista in relazione all'arco temporale con cui le raccolte vengono esposte è possibile dunque capire la valenza culturale di ogni singola raccolta e dunque anche il suo ruolo all'interno del variegato e talvolta contraddittorio panorama offerto dall'Accademia stessa così come si presenta oggi.

Così sarà possibile capire e comprendere bene la passione tipicamente illuminista del conte **Giacomo Carrara** e la sua convivenza tra un classicismo latente e l'estroversione barocchetta derivante dalla sua formazione veneta; o viceversa l'alternarsi, nella raccolta di **Giovanni Secco Suardo**, di ritratti di parata risalenti dalla Galleria della sua casata con opere invece personalmente riunite in relazione al suo impegno professionale di restauratore; infine il carattere sistematico che il conte **Guglielmo Lochis** finì per conferire alla sua raccolta, frutto di una ricerca nata dalla pura passione per la bella pittura, ma sfociata in un processo organico di documentazione di tutte le più importanti scuole pittoriche italiane ed europee senza dimenticare quella bergamasca.

RACCOLTA GIACOMO CARRARA

Pervaso da un intenso percorso intellettuale, attivo cittadino nella vita culturale di Bergamo ed amico di personaggi come Tassi o Bottari, parallelamente egli cominciò a formare la sua raccolta di quadri, più di 1500 tra dipinti, disegni, stampe, medaglie e libri antichi, tutti che trovarono ubicazione nella sua Galleria. L'analisi dell'inventario redatto nel 1796 dal restauratore Bartolomeo Borsetti, consente di ricostruire con esattezza le scelte culturali del collezionista; risulta chiaro infatti che come collezionista Carrara si muoveva su tre livelli: da un lato la documentazione sugli artisti bergamaschi, dai più antichi fino a Fra Galgario, in perfetta aderenza a quello che era l'orientamento municipalistico che si era affermato in Italia con la scuola di Muratori; dall'altra l'interesse per la natura morta, ai temi del paesaggio, del bozzetto e dei capricci, appartenenti a quel repertorio di arredo che nel '700 ne costituisce il nucleo collezionistico tradizionale specialmente in area veneta. Infine la ricerca di dipinti di nudo e storiografici, prevalentemente ispirati al classicismo rinascimentale e barocco, affinché costituissero esempi utili alla formazione dei suoi giovani allievi della Scuola di Pittura.

Ognuna di queste scelte rivela la piena appartenenza del Carrara al clima illuministico settecentesco e funzionale al progetto globale di Accademia a cui il suo fondatore stava dando origine.

Fra le opere importanti della sua raccolta un *Ritratto femminile* di Leonardo da Vinci e *Nozze mistiche di Santa Caterina* della sua scuola, i *Tre Crocefissi* di Vincenzo Foppa insieme ad artisti locali di notevole importanza come il *Trittico di San Martino* del Vivarini e ritratti di Fra Galgario.

RACCOLTA ORSETTI

Ridotte sono le informazioni sulla personalità del nobile veneziano Salvatore Orsetti, la cui raccolta fu acquisita dall'Accademia Carrara nel 1804, ben nota è al contrario la famiglia Orsetti, casata aristocratica che aveva avuto il suo massimo fulgore nel '600, epoca alla quale apparteneva infatti la collezione poi donata all'istituzione bergamasca; si trattava di una tipica raccolta patrizia incentrata sull'imponente serie dei *Baccanali* del *Padovanino* che si possono immaginare a decorazione di un Salone d'Onore, ma dall'inventario è possibile capire l'esistenza di un altro ambiente tipico dei palazzi nobiliari ossia la Galleria dei ritratti che includeva tra l'altro due dipinti del Giorgione e di Raffaello (il primo andato disperso, il secondo in realtà copia dall'originale di Cracovia). Il resto della raccolta era costituito da opere di artisti anche fiamminghi e da tele veneziane e barocche, elementi questi che probabilmente attrassero i bergamaschi che iniziarono la trattativa per la successiva acquisizione.

RACCOLTA CARLO MARENZI

Le prime vicende dell'Accademia Carrara si intrecciano a lungo con la storia personale del conte Carlo Marenzi, che ne fu presidente a più riprese fino alla sua morte nel 1851.

Oltre ad essere protagonista dell'acquisizione della raccolta Orsetti sopra esposta, fu responsabile della costruzione da parte dell'architetto Simone Eia del nuovo edificio ed artefice della prima radicale trasformazione del progetto culturale del fondatore, privilegiando marcatamente la Scuola di Pittura a svantaggio della Galleria; inoltre fu lui nel 1835 a promuovere la celebre vendita all'asta che portò alla dispersione di molte opere dell'antica Galleria, specie quelle legate alla cultura barocca e rococò, così care invece al conte Carrara.

Dunque Carlo Marenzi rappresentò l'uomo della svolta di gusto a favore di quell'orientamento neoclassico e accademico che dall'inizio del XIX secolo si rifletteva anche sulla scelta del primo direttore, Giuseppe Diotti; tanto uomo d'ordine dal punto di vista amministrativo, tanto da quello collezionistico fu caratterizzato da grande finezza e capacità di imporsi, capacità quest'ultima che permise la difficile acquisizione di un capolavoro come la *Madonna con Bambino* del Mantegna ed intuendo precocemente il talento del Piccio.

RACCOLTA LUDOVICO PETROBELLI

La figura del conte Ludovico Petrobelli costituisce la svolta per una fase nuova della storia del collezionismo bergamasco e infatti non a caso la sua attività si intreccia con quelle di personalità come Guglielmo Lochis e Giovanni Morelli.

Era proprietario di due tavole del Carpaccio in serie con il S.Rocco del Lochis (ora a Venezia). di un S.Sebastiano di Marco d'Oggiono in dittico con una tavola Lochis (ora al Museo Poldi Pezzoli a Milano) e di un pannello del *Bergognone* ora in Accademia Carrara come lascito Morelli.

Dal suo inventario se ne ricava l'immagine di una collezione compatta ed equilibrata, comprendente dipinti di alta epoca ed una buona rassegna di tele ottocentesche di gusto romantico, varietà che testimonia l'attenzione per cogliere le occasioni che, a metà '800, venivano fornite da un mercato ormai vivacissimo, alimentato dalle soppressioni degli Enti ecclesiastici da parte di Napoleone e dall'inesorabile decadenza delle casate nobiliari di tradizione settecentesca.

RACCOLTA GUGLIELMO LOCHIS

Dopo Carlo Marenzi fu il conte Guglielmo Lochis a definire la politica culturale dell'Accademia, in stretta relazione con la sua convinta adesione al potere austriaco: è significativo il fatto che fu eletto Podestà di Bergamo subito dopo la prima guerra del Risorgimento.

La personalità del Lochis appare dunque fortemente restauratrice e accademica, avversa ad ogni novità sia politica che culturale; nonostante ciò la sua raccolta appare di ben diversa statura culturale in quanto come collezionista si pone accanto ai grandi *connoisseurs* ottocenteschi che stringevano relazioni di carattere internazionale; egli infatti per la sua raccolta di quadri, già nota all'epoca per i più di 500 dipinti, era disposto a viaggiare, contrattare e anche impegnare la sua fortuna personale.

Quale presidente dell'Accademia, il Lochis perseguiva un progetto di Pinacoteca molto differente da quello del conte Carrara: morendo infatti destinò la sua raccolta al Comune di Bergamo con l'impegno che essa divenisse di pubblico dominio restando nella sua sede, Villa Lochis a Mozzo; fu solo successivamente che con un accordo la sorte della raccolta fu ridefinita diventando un legato dell'Accademia Carrara. Opere di maggior pregio sono: due *Madonna col Bambino* di Giovanni Bellini e Jacopo Bellini, *Adorazione dei pastori* del Perugino, *San Sebastiano* di Raffaello, *Madonna col Bambino e Orfeo e Euridice* di Tiziano,

Il Canal Grande del Canaletto, San Francesco stigmatizzato di El Greco, *Ritratto di bambina* di Velasquez così come opere del Guardi, Longhi e Piccio.

RACCOLTA GIOVANNI SECCO SUARDO

Proveniente da una nobile famiglia bergamasca già presente nel '500, con l'Accademia Carrara ebbe rapporti occasionali, soprattutto per strappi di affreschi e altre sperimentazioni tecniche; non si dichiarò mai un collezionista, tuttavia il suo lascito risultò significativo della sua complessa personalità, alternando i grandi ritratti di Fra Galgario, provenienti dalla grande quadreria di famiglia, alle testimonianze della sua concreta attività di restauratore; la sua raccolta comprende anche ritratti di *Ceresa, Fra Galgario e Piccio*.

RACCOLTA OSPEDALE MAGGIORE

Nel periodo post-unitario l'Accademia Carrara, una volta scomparse personalità di rilievo e forti, ma apertamente tradizionaliste come il Lochis e Marenzi, conobbe una fase di apertura municipale volta a farne un vero Museo cittadino, analogamente a quanto accadeva in molte città lombarde che acquisivano beni provenienti dalla soppressione voluta dal neonato Regno d'Italia dei Beni ecclesiastici: rompendo il loro isolamento, i Commissari dell'Accademia entravano a far parte delle commissioni localmente preposte alla gestione dei beni artistici cogliendo l'occasione per importanti acquisizioni finalizzate al completamento della documentazione sull'arte bergamasca; alcuni importanti dipinti del *Lotto* e di *Previtali* vennero dunque acquistati da privati, altri da chiese della provincia, come *l'Annunciazione di Francesco di Simone da Santacroce* proveniente da Spino al Brembo.

In questa logica vengono riallacciati nuovi rapporti con le istituzioni cittadine e in primo luogo con l'Ospedale di Bergamo, ancora oggi proprietario di una notevole quadreria costituita da lasciti di benefattori; i due nuclei acquisiti in periodi differenti (1879 e 1926) sono ormai parte integrante della Pinacoteca costituendone anzi una sezione di particolarissimo significato proprio per il radicamento territoriale dei personaggi rappresentati nei dipinti, tutti appartenenti all'antica aristocrazia di Bergamo prima che essere benefattori dell'Ospedale. Di questa raccolta fanno parte *La Schiavola di Cariani, Ritratto di Elisabetta Piavani Ghidotti di Fra Galgario e Ritratto di vecchio in rosso del Moroni*.

RACCOLTA CONGREGAZIONE DI CARITA'

Fondata alla fine del XVIII secolo, essa riuniva una serie di istituzioni assistenziali; titolare di un importante nucleo di dipinti antichi provenienti sia da lasciti privati che da processi di ammodernamento delle sedi sacre e conservati in origine nel Palazzo della Misericordia (oggi Museo Donizzettiano), cedette una buona parte delle opere stesse all'Accademia in varie riprese, nell'ambito di quel processo di concentrazione di beni culturali che aveva coinvolto anche l'Ospedale di Bergamo. Di notevole importanza la *Madonna del latte di Andrea Previtali e Ritratto di Giovan Antonio Bonometti di Carlo Ceresa*.

RACCOLTA PASINO LOCATELLI

Professore di lettere e scrittore in periodici locali, si intreccia con la storia dell'Accademia per le sue polemiche con Giacomo Treccourt (per la Pala di Agar del Piccio) e con Enrico Scuri (sulla gestione della scuola d'arte). Per ciò che si può arguire dai lasciti a favore dell'Accademia, la sua raccolta non ebbe carattere sistematico, riducendosi a pochi esemplari di media qualità provenienti da beni di famiglia o dal mercato locale.

LUIGI TRECCOURT

Con il fratello Giacomo e il Piccio studiò in Accademia Carrara; trasferitosi poi a Pavia dove divenne direttore della locale Accademia di pittura, continuò ad operare in ambito bergamasco come pittore sacro. I lasciti all'Accademia bergamasca non si configurano come una vera e propria raccolta, ma piuttosto come una qualitativa dotazione di opere di artisti di famiglia (o assimilati come il Piccio).

RACCOLTA GIOVANNI MORELLI

L'assimilazione della cultura tedesca in quanto rappresentante del Governo provvisorio a Francoforte gli permise, traendo occasione dall'analisi delle opere d'arte di alcune celebri gallerie (Monaco, Dresda, Berlino, Roma), di porre le basi per una nuova metodologia comparativa per lo studio delle opere d'arte. Dopo le collezioni Carrara e Lochis, la raccolta Morelli è una delle componenti fondanti dell'Accademia, alla quale lasciò l'intera raccolta d'arte, e l'unica ad oggi dotata di un Catalogo scientifico sistematico. La raccolta si presenta come una tra le più cospicue a livello numerico comprendendo oltre 110 tra dipinti e sculture ed è anche quella che meglio documenta alcune aree culturali particolarmente care al Morelli come la Toscana, l'area centro-italica e la fiammingo-olandese, cui si aggiungono importanti testimonianze dell'arte lombarda e veneta.

Tale raccolta appare essersi formata in un arco di tempo molto lungo, almeno trent'anni, seguendo in parte l'itinerario critico dello studioso, ma anche approfittando, come per l'acquisizione delle celebri tavole *Ritratto di Leonello d'Este di Pisanello*, *Ritratto di Giuliano de' Medici di Botticelli* e *Madonna col Bambino di Giovanni Bellini*, di fortunate circostanze del mercato antiquario che vide il Morelli con l'amico Frizzoni tra i protagonisti della formazione delle grandi raccolte europee di arte italiana.

RACCOLTA GUSTAVO FRIZZONI

Allievo di Morelli e studioso d'arte di fama internazionale, svolse anche un'attività di esperto e consulente del mercato antiquario, che lo portò a collaborare alla formazione di alcuni importanti musei anche esteri; egli ebbe un legame privilegiato con l'Accademia Carrara curando il primo allestimento della raccolta dell'amico Morelli nel 1891 e redigendo il primo catalogo delle Gallerie nel 1907.

Il piccolo ma qualitativo legato testamentario non rende conto dell'importanza della sua raccolta d'arte, dispersa tra altri musei ed eredi naturali: non apparteneva a lui ma ad un diverso ramo della famiglia il grande dipinto di *Caterina Cornaro di Francesco Hayez* commissionato direttamente all'artista nel 1842.

RACCOLTA FRANCESCO BAGLIONI

Membro della Commissione dell'Accademia, più volte Presidente e appassionato d'arte, fu in stretta relazione con intenditori locali come Petrobelli, Locatelli e Frizzoni; di lui si ricorda il primo catalogo a stampa dell'Accademia redatto in collaborazione con Carlo Lochis; la sua raccolta, forte di quasi 200 pezzi tra dipinti, miniature, bronzi antichi, ceramiche e mobili, è per la maggior parte esito di un'attività collezionistica "di famiglia", in buona parte risalente a Andrea Baglioni che nel '700 fu genero dello storico Francesco Maria Tassi e in contatto con intenditori come Carrara e Marenzi; il resto della collezione fu opera di Francesco Baglioni che riuscì a reperire opere importanti come **Bergognone**, **Previtali** e **Cariani** provenienti da raccolte ormai disperse tra cui spicca la straordinaria serie di *Tarocchi di Bonifacio Bembo*.
da completare

La donazione Federico Zeri: specificità della collezione

Ulteriore spunto da cui ricavare spunti ed occasioni di confronto è rappresentato dalla collezione Federico Zeri; egli non si è mai definito un vero e proprio collezionista, ossia colui che si dedica a formare una collezione ben precisa seguendo uno schema ben determinato, in vista della formazione di un insieme omogeneo e solitamente con l'appoggio di testi che ne codificano la struttura; al contrario le sue opere sono state acquistate per curiosità e perché di sufficiente livello qualitativo. Il risultato è che gli autori si sono presentati in seguito alla lettura di monografie e cataloghi o addirittura nomi suggeriti da persone non attinenti alla scultura.

Federico Zeri si sentiva in qualche misura coinvolto nelle vicende dell'Accademia Carrara in quanto era affine alla sua fisionomia di collezionista privato, memore delle esperienze di conoscitori come Guglielmo Lochis e Giovanni Morelli, nell'ottica di un'oscillazione tra impegno pubblico e vocazione privatistica mai rinnegata; da qui l'intenzione, poi chiaramente espressa nel suo testamento, di includere l'Accademia Carrara come destinatario di quella raccolta di sculture in modo tale da colmare una lacuna reale della Pinacoteca.

L'analisi è corretta, dato che la Carrara si configura davvero come un museo di sola pittura, come nelle tradizioni del collezionismo bergamasco; egli stesso aveva avuto modo di verificare, durante una mostra nel 1989, la naturalezza con cui le sue sculture, raccolte principalmente nell'area tosco-romana, si integrassero al resto del repertorio pittorico già ospite della Pinacoteca, nonostante avesse per lo più tutt'altra provenienza e tutt'altra collocazione storica e linguistica. Proprio questa occasione di confronto e potenzialità di integrazione furono l'occasione per convincerlo che nessun'altra destinazione fosse più adatta e con un esito più "organico" della sua attività di collezionista-conoscitore; solo all'interno dell'Accademia il suo personalissimo progetto sarebbe stato visto in continuità con i progetti dei grandi conoscitori di cui si sentiva l'unico erede.

Almeno due ragioni rendono questa donazione di particolare importanza: in primo luogo la qualità naturalmente intrinseca dei singoli oggetti costituendo un arricchimento fondamentale anche per le più celebri istituzioni specializzate nel campo come Palazzo Venezia a Roma o il Victor and Albert Museum a Londra.

Nella propria villa di Mentana in realtà Zeri raccoglieva, oltre alle sculture, ogni genere di oggetti: quadri di età barocca, arazzi, ricami medievali, mobili, tappeti antichi, mosaici e vetri art nouveau e molto altro; eppure i due più importanti lasciti, ossia quello all'Accademia e ai Musei Vaticani, riguardano opere di scultura, a conferma dell'originalità della sua donazione privilegiando opere che sono a lungo rimaste al di fuori degli interessi del mondo collezionistico come di quello accademico. Zeri non appartiene infatti a quella generazione di collezionisti a lui vicini come Vittorio Cini e Paul Getty, dotati di una notevole disponibilità di mezzi, ma al contrario la scarsità di mezzi l'ha forse stimolato a percorrere strade nuove, non battute.

La varietà e l'apparente sistematicità sono fra gli aspetti maggiormente evidenti della collezione; nondimeno è palese la preminenza che venne acquisendo negli anni il nucleo delle opere create a Roma nel corso del XVII e XVIII secolo; se è vero che mancano all'appello nomi come Gian Lorenzo Bernini e Alessandro Algardi, il gruppo di sculture annovera una serie di presenze di assoluto rilievo: Nicolas Cordier, Pietro Bernini, Francois Duquesmoy e Domenico Guidi.

Ogni scultura posseduta da Zeri diventa per lui una sorta di banco di prova per affrontare, da punti di vista insoliti e imprevisi, fondamentali problemi storiografici, spesso rimasti fuori dalla sua produzione scientifica: così i profili marinaliani e la loro ancora misteriosa funzione originaria, le Accademie di Tommaso Righi e lo studio delle incertezze e delle ambiguità diventano testimonianza del passaggio dal mondo tardobarocco a quello neoclassico; ognuna di queste opere, spezzando assestate gerarchie di valori storici e collaudati parametri di qualità, viene recuperata sul versante figurativo un aspetto sia pure marginale degli ultimi bagliori di una Roma cosmopolita capitale intellettuale.

MINIATURE, VETRATE, DISEGNI (RACCOLTA BAGLIONI)

In questa raccolta occupano un posto privilegiato la serie dei Tarocchi di Bonifacio Bembo, acquistata nell'800 da casa Colleoni; preziosi nella materia e nell'esecuzione e rarissimi per antichità e conservazione, rappresentavano all'epoca pezzi da collezione, oggi un'autentica e compiuta opera d'arte.

La loro scelta ebbe probabilmente motivazioni esterne: ne è la riprova il fatto che nella stessa raccolta erano presenti molte altre miniature di qualità non omogenea, vandalicamente ritagliate dai codici di appartenenza; ciò mette in luce la passione ottocentesca dell'oggetto bello perchè raro e antico, del quale si trascura o addirittura si distrugge la motivazione storica.

Accanto ai tarocchi vi sono piccole miniature, immagine di un gusto cortese che si avvia al tramonto e tre rare vetrate dipinte di scuola tedesca.

Nel suo complesso dunque la raccolta di miniature non ha, come la quadreria, un carattere di organicità e proprio questo suo aspetto rende il senso del trascorrere del tempo, del perpetuarsi di una tradizione di collezionismo al di là dei limiti di ambienti e di gusto in cui la raccolta si era formata.

BRONZO, FERRO, ARGENTO

La collezione dei bronzi non ha carattere di organicità e appare realizzata mediante acquisti connessi al variare della moda e delle esigenze dell'arredamento in quanto gli ultimi pezzi appartengono al più tipico repertorio degli oggetti d'arredamento della casa ottocentesca.

Nella raccolta Baglioni si nota un carattere di sistematicità, caratteristica non comune per l'epoca, carattere che affonda le sue radici nella mentalità storicistica, nella volontà di documentazione che sembra dominare l'ambiente bergamasco del tempo; le opere infatti hanno una precisa continuità cronologica: si passa dalla scuola padovana tra '400 e '500, da Moderno a Severo da Ravenna al Riccio e poi la progressiva affermazione della scuola veneziana, dal manierismo fino al barocco.

PORCELLANE

All'inizio del '700 fu riscoperto la porcellana dura cinese e di conseguenza molte manifatture europee (in Germania, in Austria, in Italia) si impegnarono in una produzione singolare in bilico tra arte, artigianato e manufatto industriale; la porcellana diveniva così parte integrante dell'arredamento della casa, espressione perfetta di un gusto rococò dell'epoca.

Contemporaneamente aumenta la qualità estetica degli oggetti, così già nel '700 iniziavano a formarsi collezioni specializzate nelle quali trovavano spazio pezzi che l'intenditore avvertiva come fuori dalle produzioni di mercato.

Questi elementi aiutano a comprendere la collezione di porcellane della raccolta Baglioni, che non comprende capolavori assoluti, ma ben rappresentativi di un gusto. Nel '700 se non in rarissimi casi ossia per le produzioni di pochi maestri conclamati come Bustelli o Kandler, non esisteva una netta distinzione tra oggetto d'uso e oggetto artistico, da collezione in quanto uguali esano repertorio, tecnica esecutiva e termini linguistici.

Oggi dunque queste opere vanno lette attraverso una precisa coscienza dei valori di ambientazione e dei rapporti che al tempo intercorrevano con gli altri elementi dell'arredamento, comprendendone dunque il duplice carattere delle porcellane, in cui l'estro dell'artefice, la bellezza della stesura cromatica e la perfezione della fattura si pongono come unici elementi discriminanti tra artigianato e arte pura.

ARTE ORIENTALE

Una delle mode tipicamente settecentesche fu quella delle cosiddette cineserie, moda che cominciò a manifestarsi non solo con la massiccia importazione dall'Estremo Oriente di oggetti finiti (porcellane, lacche e sete), ma anche con veri e propri fenomeni di imitazione, dalla creazioni di giardini alla produzione di pitture e decorazioni alla maniera cinese, che non di rado sfociavano nel falso.

Questa tendenza è legata anche al gusto del bizzarro, del pittoresco, dell'esotico, caratteristica della cultura del tempo che portò alla scoperta di una nuova forma di bellezza da contrapporre al classicismo divenendo ben presto una componente fondamentale del gusto rococò.

Sia a livello collezionistico che di arredamento, questa tendenza si risolve in una massiccia importazione in Europa di prodotti orientali, specie nelle forme ibride che ben si adattavano al gusto occidentale, oggetti che le stesse manifatture cinesi e giapponesi producevano per soddisfare le esigenze di mercato.

Gli oggetti che appartengono alla raccolta Baglioni non devono essere visti dunque come oggetti espressione di una civiltà orientale, ma si configurano come prodotti di mercato, sebbene fossero destinati ad un pubblico selezionato e colto; l'interesse per questi oggetti è dovuto al fascino dell'esotico, ricco di strane figurazioni di paesi lontani.

Il valore di questi oggetti nella loro complessità non sta tanto nel tramandare una complessa spiritualità che caratterizza ancora oggi la produzione autenticamente orientale, quanto i rapporti commerciali tra culture differenti e talvolta molto lontane tra loro.

MOBILIO

Dato il carattere collezionistico e antiquario che la raccolta Baglioni venne ad assumere nel corso dell'800, molto naturale è che il gruppo di mobilio sia molto modesto, in quanto la connessione di questi oggetti con il concreto arredamento della casa era ancora avvertito come preminente; nel legato infatti furono inclusi solo quei pezzi, tavoli console, trespoli, che avevano una funzionalità, ossia servivano come supporti per bronzi e vetrine di porcellane e argenti.

La tela dimenticata: l'Ultima Cena di Alessandro Allori

Alessandro Allori è un artista fiorentino attivo dalla seconda metà del '500 ai primi anni del '600; si forma presso la bottega del noto manierista fiorentino Agnolo di Cosimo detto il Bronzino dal quale si stacca ben presto influenzato dallo stile di Michelangelo e Raffaello.

Dal 1576 diventa pittore ufficiale della Corte dei Medici oltre che Responsabile arazziere della manifattura Medicea di Firenze di cui disegna cartoni preparatori per la filatura di preziosi arazzi. Al servizio dell'esigente corte medicea Allori si destreggia nella realizzazione di affreschi, dipinti su tela, arazzi, lavorando per notevoli mecenati e benefattori dei più celebri pittori rinascimentali ed assidui frequentatori dei cenacoli dell'Umanesimo (influssi di Poliziano nella letteratura e Marsilio Ficino nella filosofia) di cui condividono la ripresa dell'antico binomio classico negotium-otium: impegno quotidiano nelle attività lavorative abbinato ad una rigenerazione derivante dal contatto con le bellezze dell'arte e del sapere.

Fra le richieste forestiere vi è quella dei nove arazzi raffiguranti I Misteri di Maria, realizzati su commissione della Congregazione della Misericordia per la Basilica di Santa Maria Maggiore di Bergamo (1583-86): opere queste che evidenziano nel disegno dei corpi l'influenza di Michelangelo, mentre per le numerose nature morte e gli ornamenti indicano una conoscenza delle cosiddette decorazioni "grottesche" della cerchia romana di Raffaello e anche il manierismo della sinuosa grafica del suo maestro Bronzino.

La sua attitudine artistica per il genere della natura morta fa sì che egli impieghi elementi decorativo per creare nei suoi dipinti inseriti in brani naturalistici e fregi modellati a cronice, come si può constatare prima nell'incarico per Santa Maria Maggiore e poi per Astino.

La grande opera, avente come tema una Ultima Cena, fu infatti commissionata all'Allori nel 1580 da Don Calisto Solari, abate del monastero di Astino di Bergamo il cui soggetto è adeguato al luogo di collocazione: il refettorio dei monaci in cui mangiavano meditando sui messaggi tramandati dalle Sacre Scritture.

L'opera ad olio su tela, inviata da Firenze nel 1583, viene posta in loco e lì vi rimane fino alla soppressione del monastero e la conseguente confisca dei beni, operazione attuata nel 1798 per volontà del neo-governo napoleonico poi cisalpino che ne decide la sistemazione nel salone del Municipio di Bergamo (l'attuale Palazzo della Ragione in Piazza Vecchia), allora sede del governo in Città Alta. Nel suo plurisecolare oblio (fu infatti tenuta per molto tempo nel Salone delle Capriate in Palazzo della Ragione a 6 metri d'altezza, così che nessuno l'avrebbe vista visto che nel frattempo la sede del governo e di tutte le funzioni amministrative si era spostata nella Città Bassa e dunque il Palazzo della Ragione era quasi completamente abbandonato.

Fu solo in occasione dei restauri dell'Accademia Carrara nel 2006 che si decise di creare una sede provvisoria per le opere che a rotazione sarebbero state esposte in Palazzo della Ragione; l'opera fu riscoperta e Credito Bergamasco se ne assunse gli oneri del restauro, operazione questa che portò a scoprire in quest'Ultima Cena un'opera particolare e di pregio per la ricchezza di particolari, i suoi rimandi simbolici e i "finissimi colori" brillanti di stampo manierista e caratteristica dell'autore stesso.

Dal punto di vista compositivo l'artista di orienta su un precedente celebre dipinto fiorentino: l'affresco dell'Ultima Cena di Andrea del Sarto del 1525 circa per il refettorio del Convento di San Salvi; lo schema è praticamente identico soprattutto per le pose delle figure sul versante destro della tavolata, mentre si

differenza per lo sfondo che prevede solo gli scranni lignei per gli apostoli (a differenza della costruzione architettonica di Andrea del Sarto) permettendo così di concentrare l'attenzione sul soggetto principale, senza distrazioni come nell'esempio fiorentino.

Un'altra significativa differenza si nota nella decorazione della tavolata che in Andrea del Sarto si presenta praticamente spoglia, mentre nell'Allori è volutamente raffinata: uno ricco servizio di maioliche, fittamente ornato a "strumenti musicali" secondo gli stilemi prodotti dalle coeve botteghe di Urbino e nei bicchieri di manifattura veneziana; l'elemento più importante è però la ricchissima simbologia dei variegati alimenti disposti sulla tavola.

Dal punto di vista della scena rappresentata l'evento raffigurato è duplice: Gesù annuncia che uno degli apostoli lo tradirà e nella scena dunque si vede Pietro (a sinistra di Giuda) incredulo con gli occhi sbarrati e Giovanni che domanda "*Chi è il traditore?*" che Gesù identifica rispondendo "*E colui per il quale attingerò un boccone e glielo darò*" (riferimento è al Vangelo di Giovanni) che infatti egli tiene in mano e che sta per intingere nel bicchiere di Giuda alla sua sinistra; accanto a questa scena centrale vi è un'evidente gestualità degli apostoli sulla destra della tela che conferiscono movimento alla scena in una sorta di passaparola con il quale si chiedono chi sia il traditore; l'Allori descrive l'episodio focalizzandosi e conferendo evidente gestualità alle mani del terzetto centrale ossia, da destra, Giovanni, Gesù e Giuda.

Molti personaggi non sono ancora stati identificati e solo con un'analisi più approfondita della simbologia con la quale ogni apostolo viene solitamente raffigurato si potrà fare chiarezza sull'identità dei personaggi.

Come già detto, isolando la tavola apparecchiata dal resto del dipinto si delinea una sorta di "quadro nel quadro": un'allegorica natura morta, accuratamente dipinta per svelare i delicati significati allusivi di ogni elemento raffigurato.

L'opera dell'Allori è stata definita un "pasto magro" dai critici per l'assenza di carne d'agnello, è plasmata secondo il rito pasquale ebraico ed è composta da molti elementi simbolici, tutti inseriti in un contesto iconologico connesso al tema della Passione di Cristo ed al Sacrificio eucaristico.

CAPPERO - nella Bibbia ed in particolare nell'Antico Testamento il Re Salomone lo indica come simbolo della difficoltà e della fugacità della vita, poichè l'arbusto spinoso sbuca a fatica tra le rocce ed il suo fiore sopravvive solo per un giorno;

CASTAGNA - quando viene abbinata a Gesù è simbolo di Resurrezione perchè l'albero ha la caratteristica di germogliare subito dopo essere stato tagliato;

CEDRO - frutto aspro, veniva considerato nel Medioevo un rimedio efficace contro i veleni; viene ricordato dagli scritti cristiani come "farmaco dell'immortalità" donato da Cristo ai credenti ed in tale funzione è sinonimo dell'Eucarestia intesa come antidoto contro la morte;

DATTERO - è il frutto del robusto albero della palma e pertanto è l'emblema cristiano dell'annuncio del martirio estremo, cui segue il trionfo sulla morte fisica; il frutto è anche simbolo della forza d'animo e della dolcezza infinita di Gesù;

FINOCCHIO FIORITO - viene associato metaforicamente alla morte e Resurrezione dell'anima umana;

GAROFANO - è simbolo sia dell'Amore Divino che di quello terreno (unione matrimoniale) ed anche emblema di fedeltà. Quando il fiore è rosso si associa al sangue versato di Gesù, mentre in altre raffigurazioni la forma dei suoi stami ricorda i chiodi della Crocifissione;

GILGIO - quando viene abbinato a Gesù è metafora della purezza immacolata dell'Eucarestia ed è anche immagine dell'abbandono mistico dell'essere umano alla Grazia di Dio;

MANDORLA - è un frutto racchiuso in un guscio e di conseguenza la scorza è metafora del Tabernacolo che conserva l'Eucarestia; è anche simbolo della natura divina di Gesù nascosta in una forma umana e dunque è anche immagine dell'Incarnazione di Gesù;

MELA COTOGNA - quando è in relazione a Gesù è simbolo della sua mediazione per la Resurrezione e Redenzione;

OLIVA - si fa riferimento all'albero di ulivo e quindi all'Orazione sul Monte del Getsemani ed alla conseguente Passione; è anche simbolo di pace ed alleanza tra Dio e gli uomini;

PANE - in questo dipinto è presente più volte in varie forme sul tavolo (cialde azzime arrotolate, pagnotta spezzata) essendo simbolo dell'ostia, Corpo di Cristo per la Messa eucaristica;

PERA - quando è abbinata a Gesù il suo sapore molto dolce diventa metafora della bontà divina del Figlio di Dio;

PINOLO - è emblema di eternità in quanto il pino di cui è frutto è un albero secolare e sempreverde;

ROSA CENTIFOGLIA - è un tipico simbolo mariano, ma in relazione a Gesù è metafora del suo martirio e del sangue versato nella sua Passione;

VINO - di colore rosso e bianco (come l'uva nera e bianca) è metafora della morte e Resurrezione di Gesù oltre che simbolo eucaristico; inoltre viene anche celebrato come un dono di Dio che "allietta il cuore dell'uomo";

VIOLETTA - il suo colore rimanda e diventa simbolo del sangue di Cristo versato nella Passione.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. *"Bergamo"*, Bergamo 1990
- AA.VV. *"Civiltà nell'arte"*, Torino 1960 Zanichelli editore
- AA.VV. *"Giacomo Carrara ed il collezionismo d'arte a Bergamo, 1714-1796"* Accademia Carrara edizioni
- AA.VV. *"I Musei - Capire l'Italia"*, Milano 1980
- Accademia Carrara di Bergamo, *"I dipinti dell'Ottocento"*, Milano 2005 Skira
- L. Angelini *"Per l'avvenire della Scuola dell'Accademia Carrara in Bergamo"*, Bergamo 1922
- L. Angelini *"L'architetto bergamasco Simone Eia del primo ottocento"*, Bergamo 1960 Secomandi edizioni
- A. Bacchi, F. Rossi (a cura di) *"La donazione Federico Zeri - cinquanta sculture per Bergamo"*, Bergamo 2000 Accademia Carrara
- L. Basso Peressut *"Musei: architetture 1990-2000"*, Milano 1999 Federico Motta Editore
- B. Belotti *"Storia di Bergamo e dei bergamaschi"*, Bergamo 1989 Bolis editore **volume I/VIII pgg. 67/68, pgg. VI pgg.116/178, pgg. 196/260 VII VIII pgg.?**
- A. Breschi (a cura di) *"Museinsonsolo"*, Firenze 2005 Alinea Editrice
- Circolo Artistico Bergamasco (a cura di) e con il concorso dell'Accademia per il primo centenario dalla sua fondazione *"L'arte in Bergamo e l'Accademia Carrara"*, Bergamo 1897 Istituto Italiano Arti Grafiche
- Comune di Bergamo *"Relazione illustrativa del Piano Regolatore della città di Bergamo"*, Bergamo 2010
- Comune di Bergamo *"Il piano di risanamento dei vecchi borghi storici di Bergamo"*, Bergamo 2010
- F. Irace (a cura di), *"Renzo Piano Building Workshop Le città visibili"*, Milano 2007 Triennale Electa
- P.C. Marani, R. Pavoni, *"Musei: trasformazioni di un'istituzione dall'età moderna al contemporaneo"* Venezia 2006 Marsilio Editori
- A. Ottino della Chiesa (a cura di), *"Accademia Carrara"*, Bergamo 1955 Istituto Italiano Arti Grafiche
- I. Pezzini, *"Semiotica dei nuovi musei"*, Bari 2011 Editori Laterza
- A. Pinetti, L. Angelini, *"L'Accademia Carrara in Bergamo: vicende e glorie della scuola pittorica bergamasca nel secolo XIX"*, Conferenza tenuta all'Università Popolare nel 1912
- A. Pinetti, *"Il Conte Giacomo Carrara e la sua Galleria secondo il catalogo del 1796"*, Bergamo 1922 Istituto Italiano Arti Grafiche
- A. Piva *"La costruzione del Museo Contemporaneo"* Milano 1982 Jaca Book
- F. Rossi, *"Accademia Carrara: duecento anni"* in: *"I grandi disegni italiani dell'Accademia Carrara di Bergamo"*, Milano 1985, Silvana Editoriale
- M.G. Recanati, F. Rossi (a cura di), *"Accademia Carrara: le raccolte"* volume I e II, Bergamo 1996 Editrice S.E.S.A.A.B.
- F. Rossi *"Accademia Carrara"*, Bergamo 1976 Gutemberg
- F. Rossi *"Accademia Carrara: sculture, bronzi, porcellane e ceramiche"*, Bergamo 1992 Accademia Carrara
- F. Rossi (a cura di) *"Maestri e artisti: 200 anni dell'Accademia Carrara"*, Bergamo 1996 SKIRA editore
- F. Rossi, F. Rossi, *"La Raccolta Morelli nell'Accademia Carrara"*, Bergamo 1986 Credito Bergamasco
- F. Russoli (a cura di) *"Accademia Carrara di Bergamo: catalogo ufficiale"*, Bergamo 1967 Istituto Italiano Arti Grafiche
- G. Frizzoni *"Le Gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo"*, Bergamo 1907 Istituto Italiano Arti Grafiche
- R. Ravanelli (a cura di) *"Bergamo nella storia, nell'arte"*, Bergamo 1990 Grafica e Arte Bergamo
- TCI (Touring Club Italiano) *"Lombardia (esclusa Milano)"* in *"Guida d'Italia"* Touring Editore
- G. Valagussa, G.C.F. Villa (a cura di), *"I Grandi veneti; da Pisanello e Tiziano, da Tintoretto a Tiepolo; Capolavori dall'Accademia Carrara di Bergamo"*, Milano 2010 Silvana Editoriale
- V. Zanella *"Bergamo Città"*, 1971 Azione Autonoma Turismo Bergamo

Sitografia

<http://alessandra-creativefamily.blogspot.it>
www.comune.bergamo.it (per scarico cartografie)
www.europaconcorsi.it
www.metmuseum.org
www.nga.gov.au
www.stevenholl.it
www.unibg.it
www.wikipedia.it

Periodici

L. Angelini *"Com'era, come è. La Piazza dell'Accademia Carrara"* da *"La Rivista di Bergamo"* anno XVII n 4 aprile 1966 pgg. 2-3-4

G. Gregori "Accademia Carrara: l'edificazione di un'Accademia neoclassica" da "Osservatorio delle arti" 0/85 1988 pgg. 63-77

G. Odoni "L'arte in Bergamo e l'Accademia Carrara" Bergamo 1897 pgg. 119-120

L. Angelini "Il nuovo ordinamento della Pinacoteca dell'Accademia Carrara di Belle Arti in Bergamo" in "Musei e Gallerie d'Italia" n. 2, 1957

R. Spagnolo "XIX secolo: da Fiera a centro finanziario: la borghesia nel cuore della città" in "Hinterland" n. 25, trimestrale di Architettura e Urbanistica, Marzo 1983

W. Barbero "Per una storia urbana di Bergamo" in "Hinterland" n. 25, trimestrale di Architettura e Urbanistica, Marzo 1983

Quotidiani

Intervista L'Espresso 06-08-2004 a F.O.Gehry autore A.Cassin

[Eco di bergamo su notizie accademia carrara](#)

Risorse digitali

L'800 sconosciuto a Bergamo: la collezione dell'Accademia Carrara e del Comune di Bergamo: itinerari nel territorio, 2005, Accademia Carrara Museo

Tesi di laurea

Politecnico di Milano - Facoltà di Architettura A.A. 1983/1984

"Proposta di ampliamento e ristrutturazione di un museo - l'Accademia Carrara a Bergamo"

Autori: Sacchi Roberto Ravasio Sergio

Relatore: dr. Arch. Darko Pandakovic

Università degli studi di Milano A.A. 1976/77

"La formazione della Galleria fino al catalogo del 1796"

Autori: R. Paccanelli

Università degli studi di Milano A.A. 1982/83

"L'edificio di una istituzione culturale neoclassica: l'Accademia Carrara di Bergamo dalle origini al 1820"

Autori: G. Gregori

Immagini

Cartografia storica

G.B. Angelini, "Per darti notizie del paese: descrizione di Bergamo in terza rima"

P. Serra, "Antiche stampe di Bergamo 1724 - vol. II", Bergamo 2002, ed. V. Marchetti

Storia di Bergamo

B. Belotti "Storia di Bergamo e dei bergamaschi" Bergamo 1989 Bolis editore **volume VI, pgg. 196-260 VII VIII pgg. ?**

Biblioteca Civica

Fasi storiche Accademia

Archivio Accademia Carrara

This document was created with Win2PDF available at <http://www.win2pdf.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.
This page will not be added after purchasing Win2PDF.