

INTELLETTUALI E ARTISTI RUSSI ALL'ACCADEMIA CARRARA
DI BERGAMO TRA OTTO E NOVECENTO

Alessandra Visinoni

Questo saggio vuol essere un contributo all'approfondimento delle relazioni culturali italo-russe tra il XIX e l'inizio del XX secolo. L'attenzione si focalizzerà sulle impressioni che l'Accademia Carrara di Bergamo e la sua Pinacoteca suscitarono nell'animo di alcuni tra i maggiori artisti e intellettuali russi dell'epoca. Attraverso l'analisi di memorie e lettere, edite e inedite, si procederà alla ricostruzione delle opere effettivamente ammirate dai viaggiatori: un processo di individuazione complesso a causa di descrizioni vaghe, titoli e trascrizioni dei nomi degli autori imprecise e approssimative, inconvenienti dovuti, in molti casi, alla natura privata dei documenti. Tratteremo, in particolare, le testimonianze dello studioso Fëdor Čižov (1811-1877),¹ del poeta Vasilij Žukovskij (1783-1852), del pittore Aleksandr Ivanov (1806-1858) e dello scrittore e storico dell'arte Pavel Pavlovič Muratov (1881-1950), la cui ammirazione per le opere d'arte custodite presso la Pinacoteca Carrara è attestata nel celebre libro *Obrazy Italii (Immagini dell'Italia, 1911-1912)*.

L'Ottocento

Sul finire del XVIII secolo, animati da un forte spirito di emulazione nei confronti dei giovani rappresentanti dell'aristocrazia europea occidentale, i nobili, gli intellettuali e gli artisti russi fecero propria la consuetudine del *Grand Tour*. In questa prospettiva, le tappe italiane erano sentite come un autentico pellegrinaggio verso il paese della bellezza e dell'arte, dell'armonia tra forma e spirito.² Sebbene in campo internazionale Bergamo fosse meno nota di Milano, Roma, Napoli, Firenze, Venezia, i visitatori colti provenienti dalla Russia possedevano, rispetto ad altri viaggiatori, una maggiore consa-

¹ I.A. Simonova, *Fëdor Čižov, M.*, Molodaja Gvardija, 2002.

² P. Deotto, *Impressioni, dipinti, visioni: l'Italia nell'immaginario russo*, "Europa Orientalis", 15 (1996), 2, pp. 51-76, a p. 55.

pevolezza della ricchezza artistica della città, poiché terra natia di nomi noti e cari al popolo russo quali l'architetto Giacomo Quarenghi, il compositore Gaetano Donizetti, il tenore Giovan Battista Rubini (1794-1854).³

Sulla base delle testimonianze prese in esame, possiamo inoltre affermare che un secondo motivo di attrazione, in quest'epoca, sembrano essere stati i legami storici e artistici del capoluogo orobico con Venezia: Čižov, in viaggio verso l'ex repubblica marinara nell'estate del '44, decise per una tortuosa deviazione a Bergamo in virtù del ruolo fondamentale che la città aveva svolto nella storia della Serenissima,⁴ mentre i nomi d'artista che spiccano nei diversi resoconti delle sue visite alla Pinacoteca Carrara sono quelli di Tiziano, Tintoretto, Jacopo Bassano e Paolo Veronese, grandi protagonisti del Rinascimento veneto.

Un terzo fattore da tenere in considerazione è l'incarico di referente a Roma per la Rossijskaja Akademija Chudožestv (Accademia russa di Belle Arti) di San Pietroburgo⁵ svolto in quegli anni dal pittore Vincenzo Camuccini (1771-1844). Camuccini, infatti, manteneva solidi rapporti con il territorio bergamasco e l'Accademia Carrara,⁶ senza contare che presso la sua bottega si erano formati, tra gli altri, il futuro direttore dell'Accademia, Giuseppe Diotti (1779-1846)⁷ e il suo allievo Francesco Coghetti (1802-1875). Anche queste relazioni tra l'artista romano e il capoluogo orobico potrebbero aver favorito la scelta di Bergamo come oggetto di studio da parte di figure appartenenti alla cerchia romana degli artisti russi, come Aleksandr Ivanov, o vicine a essa, come Fëdor Čižov.

³ Cf. *Bergamo nella cultura russa e dei paesi slavi. Per Rosanna Casari*, a c. di U. Persi, Salerno, Collana di Europa Orientalis, 2016.

⁴ Rossijskaja Gosudarstvennaja Biblioteka, Otdel Rukopisej [d'ora in avanti: RGB OR], Moskva, Fond Čižov, Op. 2, № 85, 6: "Я еду в Венецию; ехать через Бергамо круг; но я не видел Бергама, этот город играет сильную роль в истории Венеции, и вот ум склоняется перед восхищением сердца".

⁵ R. Giuliani, *Thordvalsen e la colonia romana degli artisti russi*, in Bertel Thorvaldsen: *l'ambiente, l'influsso il mito*, a c. di P. Kragelund e M. Nykjaer, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1991, pp. 131-133.

⁶ I. Ceccopieri, *L'archivio Camuccini. Inventario*, Roma, Società Romana di Storia Patria, 1990, pp. 16-17, 100; Biblioteca Civica "A. Mai", Bergamo, Epistolario Guglielmo Lochis (1822-1859), MMB 356 "Lettere di diversi a Guglielmo Lochis (1822-1859)", lettere nn. 144-151a; I. Bočarov, Ju. Glušakova, *Ital'janskaja Puškiniana*, M., Sovremennik, 1991, p. 8.

⁷ Dalle memorie dei visitatori russi sappiamo che ciascuno di loro ebbe un colloquio privato col direttore Diotti. Curiosamente, però, nei documenti privati di quest'ultimo non vi è traccia di questi incontri.

Con l'ascesa al trono di Nicola I (1825-1855) Roma e l'Italia divennero il primo polo di attrazione per gli allievi dell'Accademia russa di Belle Arti.⁸ Nicola I era un ammiratore dell'arte rinascimentale, in particolare della pittura di Tiziano. Com'è intuibile, le preferenze dell'imperatore influivano sensibilmente sulle consegne date agli studenti,⁹ malgrado ciò fosse in aperto contrasto con le disposizioni date dall'Obščestvo Pooščrenija Chudožnikov (Società di Incoraggiamento degli Artisti), che dal 1820 dirigeva l'Accademia e aveva clamorosamente escluso Venezia dai programmi di studio per i borsisti¹⁰. Sebbene si tratti solo di un'ipotesi, è ragionevole ritenere che ciò implicasse anche la tacita estromissione dall'itinerario di tutti i centri d'arte storicamente legati alla Serenissima, Bergamo inclusa.

Forte dell'approvazione dello zar, con il quale condivideva la passione per Tiziano,¹¹ Aleksandr Ivanov trasgredì senza troppe remore le disposizioni dell'Accademia e nel 1834 soggiornò a Bergamo. Non a caso, durante la visita alla Pinacoteca Carrara, la sua attenzione fu attratta soprattutto da due *Baccanali* del Padovanino su soggetto del Vecellio. Tra i quattro *Baccanali* presenti tuttora in Carrara, i due ai quali sembra alludere l'artista russo sono il *Trionfo di Teti* (1616-1623 circa) e il coevo *Gli Andrii*.¹² Nel primo, infatti, si individuano senza difficoltà i dettagli distintivi evidenziati da Ivanov: “Женщина вакханка найдена неподражаемо; белое платье на руке – прекрасно, две женщины, сидящие на втором плане милы”.¹³ Anche negli *Andrii* spicca la presenza di una baccante le cui braccia sono avvolte in un drappo bianco; la similitudine degli elementi compositivi suggerisce che si tratti del secondo quadro ammirato da Ivanov.

⁸ *Zapiski professora rektora Imperatorskoj Akademii Chudožestv Fedora Ivanoviča Iordana*, “Russkaja Starina”, 70 (1891) 5, p. 102.

⁹ D. Rebecchini, *Ėstetičeskie vkusy Imperatora Nikolaja I: ital'janskaja i nemeckaja živopis'*, in *Obrazy Italii v russkoj slovesnosti XVIII-XX vv.*, pod red. O.B. Lebedeva, Tomsk, Izdvo Tomskogo un-ta, 2009, pp. 333-337.

¹⁰ M.A. Alpatov, *Aleksandr Andreevič Ivanov. Žizn' i tvorčestvo*, M., Iskusstvo, 1956, T. I, pp. 30-31: “художнику напоминалось о том, что Рим является “столицей художеств”, но среди рекомендуемых городов не забыта была Флоренция, Сиена, Пиза [...] наоборот, о Венеции замалчивалось, так как живопись ее претила вкусу академии”.

¹¹ N.G Maškovcev, *Aleksandr Ivanov i Gogol'*, in *Gogol v krugu chudožnikov*, M., Iskusstvo, 1955, p. 96.

¹² Le riproduzioni delle opere, provenienti dalla Pinacoteca Carrara e accluse in fondo a questo saggio, compaiono su concessione della Fondazione Accademia Carrara, Bergamo.

¹³ M. Botkin, *A.A. Ivanov: Ego žizn' i perepiska*, SPb., Tipografija M.M. Stasjuleviča, 1880, p. 86.

Ivanov fu favorevolmente colpito anche da diversi pezzi della collezione privata del direttore: una *Sacra Famiglia* di Tiziano, una *Sacra Famiglia* di Correggio, tre ritratti di Moroni, un *Gesù Bambino giacente* (o dormiente) di Bartolomeo Schedoni, dipinto in uno stile che ricorda Correggio.¹⁴ Teniamo a precisare che non è chiaro se la paternità delle attribuzioni vada a Diotti o allo stesso Ivanov. Nondimeno, nei documenti inventariali conservati,¹⁵ e in particolare nell'elenco dei beni artistici datato 15 novembre 1856, compaiono titoli accostabili alle opere indicate. Bisogna comunque tenere conto del fatto che tali indici sono stati redatti molti anni dopo la scomparsa del proprietario e pertanto molte cose potevano essere cambiate dal suo incontro con l'artista russo. Ritroviamo un "Ritratto di G. B. Moroni", corredato da una sintetica descrizione (una delle poche, invero, offerte da chi ha stilato all'epoca il documento): "Un ritratto del Moroni di prete con lunga barba e mani, opera egregia". È segnalata, inoltre, la presenza di altri ritratti (ma senza indicazione dell'autore) sotto la denominazione generica: "Ritratto". La definizione compare quattro volte, in un caso è seguita dall'abbreviazione "Id." che lascia supporre che le due opere appartengano allo stesso autore, in un altro caso è seguita da altre due abbreviazioni dello stesso genere, è quindi plausibile che questo accorpamento indichi i tre quadri di Moroni. Per quanto riguarda i dipinti intitolati *Sacra Famiglia*, tre sono quelli presenti nell'inventario: due potrebbero corrispondere alle opere attribuite rispettivamente a Tiziano e a Correggio. Infine, il *Gesù bambino dormiente* di Schedoni potrebbe celarsi dietro le diciture generiche *Gesù bambino dormiente* o *Il bimbo dormiente*.

Se l'entusiasmo di Aleksandr Ivanov nei confronti della Pinacoteca Carrara e della collezione di Diotti appare indiscutibile, il suo tiepido giudizio sul lavoro dei membri dell'Accademia di Belle Arti, direttore e allievi, lascia sorpresi e alquanto perplessi: "Сам профессор работает посредственно или обыкновенно. Ученики не имеют стиля, но копируют натуру хорошо".¹⁶

Quattro anni dopo Ivanov, il 14 ottobre 1838, anche il poeta Vasilij Žukovskij visitò l'Accademia Carrara in veste di precettore dello zarevič durante il *Grand Tour* del futuro imperatore Alessandro II. Era stato Žukovskij stesso a pianificare meticolosamente ogni singola tappa del lungo viaggio d'istruzione: grande attenzione venne dedicata ai centri minori, come Mantova, Brescia e Bergamo. Il poeta annotava quasi quotidianamente le impressio-

¹⁴ M. A. Alpatov, *Aleksandr Andreevič Ivanov. Žizn' i tvorčestvo*, cit., pp. 30-31.

¹⁵ Archivio di Stato di Cremona, Archivio notarile, Notaio Amandini Giovanni [d'ora in poi: ASCrAn], f. 8775, Copia del testamento olografo di Giuseppe Diotti, Bergamo, sabato 18 gennaio 1840; ASCrAn, f. 8781, *Instrumento di deposito di scrittura*, 15 novembre 1856.

¹⁶ M. A. Alpatov, *Aleksandr Andreevič Ivanov. Žizn' i tvorčestvo*, cit., p. 31.

ni suscitate da tali attività nel suo diario di viaggio.¹⁷ Riguardo alla Pinacoteca Carrara Žukovskij si dichiara stupefatto dall'alto rilievo artistico delle collezioni e annota le opere che colpiscono maggiormente il suo senso estetico. Tra i quadri di immediata individuazione possiamo annoverare la *Pentecoste* (1523-1525 circa) di Andrea Previtali, *Le nozze mistiche di Santa Caterina* (1523) di Lorenzo Lotto, un' *Adorazione dei magi* (1580 circa) del Veronese,¹⁸ attualmente attribuita, più genericamente, alla sua bottega. Compagno, inoltre, una *Madonna col Bambino tra i santi Giovanni Battista e Maria Maddalena* (1516-1520) di Palma il Vecchio¹⁹ e tre "bellissime" *Madonne* di Giovan Battista Salvi, detto il Sassoferrato, corrispondenti, in realtà, a una *Madonna col Bambino* (1645-1655) dipinta da un membro della sua cerchia una *Madonna Orante* (1655-1675) proveniente dalla sua bottega e una *Madonna addolorata* (1670-1699), copia eseguita da un anonimo pittore romano. Vi è poi un *Cristo ad Emmaus* attribuito dal poeta russo a Jacopo Bellini (1396-1470),²⁰ opera invece di Vincenzo Catena e attualmente noto come *Cena in Emmaus* (1525 circa). È molto apprezzata anche la *Trinità* ("Troica", 1488) di Bartolomeo Vivarini da Murano. Žukovskij menziona, inoltre, senza indicare i titoli né offrirne una descrizione, alcuni ritratti di Tintoretto e di Moroni. Del primo è stato possibile individuare tre opere: il *Ritratto di senatore veneziano* (1590 circa), il *Ritratto di donna vestita all'orientale* (1560 circa), e il *Ritratto del doge Giovanni Bembo* (1600 circa), tutti oggi attribuiti alla scuola

¹⁷ V.A. Žukovskij, *Polnoe sobranie sočinenij i pisem: v 20 tomach*, M., Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2004, T. 14, pp. 125-126: "Галерея Каррары, заведенная Каррарою, где до тысячи картин весьма замечательных, и академия живописи под надзором профессора Giuseppe Diotto. Несколько прекрасных портретов Тинторетта. Портрет монаха и Св. Иероним Бассано. Три прекрасных Мадонны Sasso Ferrato. Сошествие Св. Духа Превитали (Бергамского). J. Bellini. Христос в Эмаусе. Портрет. Павла Веронеза Поклонение волхвов. Несколько прекрасных портретов Мороне (Бергамского). Palma Vecchio. Мадонна, окруженная святыми. Lorenzo Lotto (Бергамского) Святая Екатерина. Троица – Виварено. La femme adultière [sic]**. – Giorgione".

¹⁸ F. Rossi, *Accademia Carrara, 1824: la Guida di Gerolamo Marenzi*, "Osservatorio delle arti" 1989, n. 3, p. 90.

¹⁹ G. Lochis, *Cento quadri della Galleria Lochis in Bergamo*, Bergamo, Crescini, 1834, p. 11.

²⁰ *Guida di Bergamo, 1824*, di Girolamo Marenzi, Trascrizione ed indici di C. Solza, saggi introduttivi di M. E. Manca e M. Panzeri, Bergamo, Italia Nostra, 1985, pp. 133-134; F. Rossi, *Accademia Carrara, 1824*, cit., p. 80. Riguardo all'interesse di Žukovskij per l'arte medievale e, più in generale, degli intellettuali e artisti russi degli anni Trenta del XIX secolo cf. D. Rebecchini, *Ėstetičeskie vkusy Imperatora Nikolaja I*, cit., pp. 339-341; R. Giuliani, *La "meravigliosa" Roma di Gogol'. La città, gli artisti, la vita culturale nella prima metà dell'Ottocento*, Roma, Studium, 2002, pp. 119-120.

dell'artista. Per quanto riguarda le opere di Moroni, la ricostruzione è risultata particolarmente complessa soprattutto a causa del consistente numero di ritratti a lui ascritti: già nel 1824 in Pinacoteca risultavano ben trentacinque tele.²¹ Tuttavia, ne vennero esposte solo undici in Galleria Carrara più cinque nel Gabinetto.²² Va precisato che fino al 1835, anno dell'asta pubblica che sancì la svolta in direzione neo-classicista dell'Accademia,²³ l'esposto non subì sostanziali modifiche. Del resto, in virtù dell'indiscutibile pregio è certo che nessuna delle opere di Moroni fu oggetto di vendita. Non vi furono nemmeno ulteriori acquisizioni di altri ritratti del pittore. Date tali premesse, una ricostruzione completa continua a risultare impossibile: nondimeno, grazie agli studi di Francesco Rossi è stato possibile individuare dieci ritratti, non tutti, in seguito, rivelatisi frutto del talento di Moroni. Il primo è un ritratto di donna corrispondente al *Ritratto di gentildonna con libro* (1595-1600) di Giovan Paolo Cavagna.²⁴ Vengono poi due tele *in pendant*: si tratterebbe dei "grandi ritratti a due terzi di vita marito e moglie", segnalati nell'Archivio dell'Accademia Carrara,²⁵ che attualmente non fanno più parte della collezione,²⁶ così come il *Ritratto in piedi di gentiluomo opera di Gio. Batta Moroni* che si trovava nella terza sala del piano superiore (detta "degli Scienziati"). Tuttora presenti e confermati come moroniani, sono il *Ritratto di bambina di casa Redetti* (1570-1573),²⁷ il *Ritratto di vecchio seduto* (1575-1579), il *Ritratto di sacerdote* (1570 circa) e il *Ritratto di vecchio con berretta* (1575-1579). Il *Ritratto del canonico Giovanni Rosa* (1620) è stato dipinto da un allievo della scuola del Talpino (Enea Salmeggia, 1546-1626), mentre il *Ritratto di uomo con due bambini* (1580 circa) è di Vincenzo Campi.²⁸

²¹ *Guida di Bergamo, 1824*, di Girolamo Marenzi, cit., pp.131-137.

²² F. Rossi, *Accademia Carrara, 1824*, cit., pp. 91-92.

²³ M. Panzeri, *L'asta del 1835: un nodo tra museografia, restauro, collezionismo e mercato dell'arte*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo*, a c. di R. Paccanelli, M.G. Recanati e F. Rossi, Bergamo, Accademia Carrara, 1999, pp. 333-359; M.E. Manca, *Accademia Carrara 1796-1835: la gestione commissariale tra conservazione e innovazione*, in Ivi, pp. 323-331.

²⁴ A. Pinetti, *Il conte Giacomo Carrara e la sua galleria secondo il catalogo del 1796*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1922, p. 104.

²⁵ Archivio Accademia Carrara [d'ora in avanti: AAC], Cart. XIX, Fasc. 14.

²⁶ F. Rossi, *Accademia Carrara, 1824*, cit., pp. 91-92; A. Pinetti, *Il conte Giacomo Carrara*, cit., p. 108.

²⁷ G. Lochis, *Cento quadri della Galleria Lochis in Bergamo*, cit., p. 10.

²⁸ F. Rossi, *Accademia Carrara, 1824*, cit., p. 92; G. Frizzoni, *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia di Belle Arti Carrara in Bergamo*, Bergamo, Bolis, 1881, p. 20.

Particolarmente difficoltose si sono rivelate le identificazioni del *Ritratto del Santo monaco Geronimo* e di un' *Adultera* ("La femme adultière") attribuiti da Žukovskij rispettivamente a Jacopo Bassano (1515 circa-1592) e a Giorgione (Giorgio da Castelfranco, 1478 circa-1510). Per quanto riguarda la raffigurazione del santo, tra i dipinti presenti in Carrara il più aderente allo stile bassanesco risulta il *S. Gerolamo in meditazione* (1566) di Gaspar Rem.²⁹ L'"Adultera" giorgionesca, invece, sembrerebbe coincidere con *Cristo e l'adultera* (1520 circa),³⁰ copia da Giorgione di Cariani (Giovanni Busi, 1485-1547).

Quanto all'incontro con il direttore dell'Accademia, Žukovskij si limita a enumerare i lavori del Diotti pittore a lui mostrati: *La selezione dei neonati spartani* (1840) ancora in fase di elaborazione; i cartoni per gli affreschi *L'incredulità di San Tommaso* (1832), *La benedizione dei fanciulli* (1833), *La consegna delle chiavi a San Pietro* (1834), *L'Assunzione della Vergine* (1830). Con "Antigone e Ismene" il poeta intendeva presumibilmente uno studio preparatorio per *Antigone condannata a morte da Creonte* (1845).

A proposito di quest'ultima, il poeta riconosce le indubbie abilità tecniche dell'artista, ma è estremamente critico nel giudicare l'impostazione compositiva: "Прекрасная композиция, а холодна; нет правды; кажется, артист изображает не свое, а заимствованное. *Антигона и Исмена*". Eco di queste parole ci appare la valutazione di F. Čižov circa la versione finale del dipinto, ispirato alla scena madre tratta dalla rivisitazione di Vittorio Alfieri della tragedia sofoclea:

В городе есть академия художеств заведомая частным человеком Каррара [...] Я видел картину главного профессора: именно надобно выезжать из Италии, чтобы потом всем любоваться. В ней нет ничего (?) особенного, она и [omissis] и холодна, но во фигурах – особенно в наброске одежд виден вкус образованный и видно, что [omissis] художнику знакомы великие maestro [sic] живописи. Предмет из трагедии Альфьери – Антигона.³¹

Il giudizio dello studioso ha un tono indubbiamente più benevolo rispetto a quello di Žukovskij. Stupisce, nondimeno, la ricorrente mancanza di entusiasmo dimostrata dai tre visitatori russi nei confronti dello stile neoclassico di Giuseppe Diotti. Questo soprattutto in considerazione del fatto che proprio a Roma, centro nevralgico delle nuove tendenze artistiche internazionali, il suo maestro Camuccini continuava a essere uno dei principali modelli di rife-

²⁹ A. Rizzi, *Un ciclo veneziano di Gaspar Rem*, "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti", CXXVIII, 1969-1970, pp. 463-477.

³⁰ A. Pinetti, *Il conte Giacomo Carrara*, cit., p. 122.

³¹ RGB OR, Fond Čižov, № 74.

rimento. Una possibile spiegazione delle critiche potrebbe essere la profonda passione per la pittura veneta che accomuna i tre viaggiatori: è ipotizzabile che tra gli stimoli a visitare Bergamo si possa aggiungere la speranza di trovare esempi di pittura veneta anche tra le opere degli insegnanti e degli allievi della locale Accademia di Belle Arti. Attese che non trovarono riscontro, poiché le direttive artistiche della Carrara erano, com'è noto, orientate diversamente: lo testimoniano non solo l'impostazione didattica,³² ma anche i criteri utilizzati per la selezione delle opere da mettere in vendita nel corso della citata asta pubblica del 1835.

D'altra parte, nonostante le critiche provenienti dagli stessi colleghi italiani,³³ il nome di Diotti conservò un certo prestigio, come si evince dalle annotazioni di un altro artista russo, di passaggio in Italia settentrionale durante la primavera del 1841: Nikolaj Leont'evič Benua (1813-1898), architetto della residenza imperiale di Petergof e borsista dell'Accademia di Belle Arti che visse in Europa dal 1840 al 1846. Nel suo diario di viaggio si trovano varie riproduzioni di dettagli architettonici del Tempio Civico della Beata Vergine Incoronata di Lodi accompagnati da sintetici commenti. Accanto allo schizzo della celebre cupola a otto spicchi, Benua appunta: “очень большие карт[ины] в куполе расписаны Enrico Scuro di Bergamo [sic], ученик [sic] профес[сора] Diotti, пергам[ской] [sic] академ[ии]”.³⁴ Nella corrispondenza privata e negli album da disegno non si trovano tracce tangibili di un soggiorno a Bergamo,³⁵ pertanto è da escludersi un incontro personale con il direttore dell'Accademia Carrara o con il suo successore. Al contrario, è plausibile che il nome di Diotti fosse noto a Benua in virtù della frequentazione della cerchia romana degli artisti russi e che, di fronte alla bellezza de-

³² G. Mangili, *Giuseppe Diotti. Nell'Accademia tra Neoclassicismo e Romanticismo storico*, Milano, Mazzotta, 1991; G. Germani, *Della vita artistica di Giuseppe Diotti da Casalmaggiore*, Cremona, Ronzi e Signori, 1865; P. De Vecchi, *La Scuola di Pittura dell'Accademia Carrara nel primo Ottocento: il ruolo di Diotti*, in *Pittori bergamaschi dell'Ottocento*, a c. di G.A. Dall'Acqua, Bergamo, Ediz. Poligr. Bolis, 1993, Vol. 1, pp. 3-11.

³³ Cf. G. Rovani, *Le tre arti: considerate in alcuni illustri italiani contemporanei*, Milano, Fratelli Treves, 1874, Vol. 2, p. 168: “[Diotti] venne educando intorno a sé una schiera di giovani assai distinti, se vogliamo, ma senza audacia e senza nerbo, i quali, camminando l'uno dopo l'altro con timido rispetto sulle tracce del maestro, declinarono in tutti i modi possibili una maniera, che finì a stancare gli stessi ammiratori”.

³⁴ Rossijskaja Nacional'naja Biblioteka, Otdel ruk. [d'ora in avanti: RNB OR], SPb., Fond N.L. Benua, ed. chr. 11, ff. 34-35; M.I. Barteneva, *Nikolaj Benua*, SPb., Strojizdat, 1985, pp. 24-25.

³⁵ Sono stati consultati i seguenti archivi: RNB OR, SPb.; Muzej sem'i Benua, SPb.; Central'nyj Gosudarstvennyj Istoričeskij Archiv S.-Peterburga, SPb.

gli affreschi che hanno reso il Tempio Civico uno dei capolavori del Rinascimento lombardo, abbia sentito il dovere di specificare non solo il nome dell'autore ma anche del suo mentore.

Il Novecento

Come osserva Patrizia Deotto,³⁶ nell'Ottocento la passione russa per l'Occidente conobbe fasi alterne. Se all'inizio del secolo l'Europa rappresentava il principale modello culturale di riferimento, nell'ultimo ventennio l'entusiasmo andò scemando parallelamente alla crescente fiducia nelle capacità della Russia di intraprendere un percorso autonomo di rinnovamento dei propri valori spirituali e artistici. La situazione mutò di nuovo ai primi del Novecento, quando la maggior parte degli intelletuali russi rivolse, ancora una volta, lo sguardo a occidente: la Russia tornò a essere considerata parte integrante dell'evoluzione storico-culturale europea. È tuttavia significativo osservare che, nel tempo, il rapporto con l'Italia si mantenne immutato: il fascino esercitato dall'Italia non ha mai perso d'intensità, anzi, si è rafforzato con il nuovo secolo, in parte grazie ad artisti che collaborarono, più o meno direttamente, con il movimento "Mir iskusstva", persuasi della necessità di una rivalutazione delle epoche passate come ideali di armonia e bellezza: in tale prospettiva, l'Italia viene "percepita come spazio estetico, manifestazione tangibile del bello".³⁷

Tra loro svolge un ruolo di primo piano lo storico dell'arte e scrittore Pavel Muratov, che nel suo soggiorno italiano contemplò Bergamo fra le tappe fondamentali. A determinare la scelta di Muratov fu la lunga attività presso l'Accademia Carrara di Giovanni Morelli (1816-1891), medico e critico d'arte di fama internazionale, oltre che uno dei tre principali collezionisti che concorsero a costituire il patrimonio artistico della Pinacoteca. Le sue teorie, pubblicate in tedesco negli anni Settanta dell'Ottocento dietro l'esotico pseudonimo di Ivan Lermolieff e ispirate agli studi di morfologia del corpo umano, mutarono radicalmente i criteri di attribuzione dei dipinti e suscitarono immediatamente accesi dibattiti, impressionando lettori illustri come Sigmund Freud o Bernard Berenson. Grazie a quest'ultimo Muratov si avvicinò alle teorie di Morelli, come testimonia il resoconto della visita alla Pinacoteca Carrara, meta obbligata per entrare in contatto con l'eredità spirituale del critico d'arte e ammirarne la collezione:

На пути, соединяющем Верхнее и Нижнее Бергамо, среди тенистых садов и каменных стен, увитых глициниями, расположилась Академия [Кarrара], заклю-

³⁶ P. Deotto, *Impressioni, dipinti, visioni: l'Italia nell'immaginario russo*, cit., p. 51.

³⁷ Ivi, p. 52.

чающая в себе картинные галереи Каррара, Локис и Морелли. Много делает это собрание одним из интереснейших в Италии. Жажущий “находок” не без пользы проведет часы в маломодных залах бергамской Академии. Не вызывают ли к его критической проницательности особенно многочисленные в ней и неясные “джорджонески”? Не ожидают ли его приговоров “Орфей и Эвридика” или юный и женственный Иоанн Евангелист, в котором даже Морелли и Фрицциони не пожелали угадать феррарца Эрколе Роберти. Дух критической переоценки положительно витает здесь, как некое спиритуальное наследие величайшего *dillettante* [дилтанта] нашей эпохи. Но, кроме того, и вполне реальное богатое наследство оставил после себя знаменитый критик: при виде Лионелло д’Эсте работы Пизанелло, при виде боттичеллиевского портрета Джулиано Медичи собиратель может только вздохнуть о тех временах, когда не залы публичной галереи, существующей для всех и ни для кого, но свой дом еще возможно было населить такими шедеврами.³⁸

Ai fini della nostra ricostruzione è importante sottolineare che l’acquisizione del legato Morelli (1891) non aveva comportato sostituzioni radicali in quanto esposto all’Accademia Carrara rispetto agli anni Quaranta del secolo precedente, ma ne era stato un semplice arricchimento, come si ricava confrontando l’ultima redazione del conte Lochis (1846) e i cataloghi pubblicati tra il 1881 e il 1907 dallo storico dell’arte bergamasco Gustavo Frizzoni (1840-1919),³⁹ stretto collaboratore di Morelli. Inoltre, anche se sul finire del febbraio 1908 la Pinacoteca rimase chiusa al pubblico per un breve periodo, i motivi di tale decisione non furono legati alla necessità di un rinnovo dell’esposizione,⁴⁰ quindi l’Accademia visitata da Muratov corrispondeva alla descrizione offerta da Frizzoni nel 1907; ed è su questa edizione che ci siamo basati per individuare, innanzitutto, i sette misteriosi “giorgioneschi” che tanta curiosità suscitarono in Muratov.⁴¹

Il primo è *Orfeo ed Euridice* (1510 circa), oggi attribuito a un giovane Tiziano Vecellio, il più noto allievo di Giorgione;⁴² segue un *Ritratto di gen-*

³⁸ P.P. Muratov, *Obrazy Italii*, M., Galart, 1993, T. 3, p. 349.

³⁹ G. Frizzoni, *Catalogo dei quadri esistenti nelle gallerie della Accademia di Belle Arti Carrara in Bergamo*, cit.; Id., *Catalogo delle opere d’arte del senatore dottor Giovanni Morelli legate a quest’Accademia e costituenti la Galleria Morelli*, Bergamo, Bolis, 1892; Id., *Le gallerie dell’Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo, Istituto italiano di Arti Grafiche, 1897; Id., *Le gallerie dell’Accademia Carrara in Bergamo*, Bergamo, Istituto italiano di Arti Grafiche, 1907.

⁴⁰ AAC, IV, 13: “Sovrintendenza alle Gallerie”, Segn. b. 43, Fasc. 665, Foglio n. 1.

⁴¹ G. Frizzoni, *Le gallerie dell’Accademia Carrara in Bergamo* (1907), cit., p. 43.

⁴² L. Attardi, *Tiziano Vecellio. Orfeo ed Euridice*, in *Tiziano. Catalogo della Mostra*, a c. di G.C. Villa, Milano, Silvana Editoriale, 2013, pp. 72-73.

tiluomo corrispondente al *Presunto ritratto di Cesare Borgia* (1513 circa), di Altobello Melone (1490/1491-ante 1543). Più complessa è stata l'identificazione di un secondo *Ritratto di gentiluomo* (1515-1518 circa), privo di attribuzione autoriale da parte di Frizzoni e che solo la riproduzione all'interno del catalogo ha permesso di riconoscere quale opera di un misterioso pittore Francesco Prata,⁴³ la cui attività è documentata soltanto dal 1510 al 1527. Gerolamo da Santacroce (Gerolamo Galizzi, 1480 circa - 1556) è l'autore della *Scenetta campestre*, oggi conosciuta con il titolo *Paesaggio con pastore e mandria* (1530 circa),⁴⁴ il Romanino (Gerolamo Romani, 1484 circa - 1566 circa) ha dipinto il *Sansone dormiente*, ovvero *Soldati al Santo Sepolcro* (1550),⁴⁵ mentre il *Ritratto di gentildonna* (1525-1530) è opera di Bernardino Licinio (1485/1490-ante 1560). Infine, nel dipinto raffigurante “un uomo dormiente con un istrumento a corda fra le mani e a canto a lui una donna comodamente seduta e assorta nel suono della chitarra”⁴⁶ si riconoscono *I musici* (1520 circa) di Cariani.

Particolarmente interessante per Muratov fu, inoltre, il misterioso e “femminile” *San Giovanni Evangelista* (1480-1485 circa), a suo avviso creazione del ferrarese Ercole de' Roberti (tra il 1451 e il 1456-1496); in realtà, l'autore è il concittadino di Roberti, Lorenzo Costa (1460-1535).⁴⁷

Di fronte ai celeberrimi *Ritratto di Lionello d'Este* (1441 circa) di Pisanello (1394 ca.-1455) e *Ritratto di Giuliano de' Medici* (1478-1485 ca.) di Botticelli (1445-1510) il visitatore russo non poté non condividere la malinconia del collezionista ‘defraudato’ del privilegio di contemplare in solitudine i propri tesori.

Confrontando i resoconti finora analizzati, è interessante osservare che il gusto artistico dei viaggiatori russi non appare sostanzialmente cambiato nel passaggio tra Otto e Novecento: oggetto di attenzione prevalente continua a essere quel Rinascimento veneto che tanto invisibile era alla Società di Incoraggiamento degli Artisti. Muratov sembrerebbe dunque aver fatto sue le parole di Čižov: “этот город играет сильную роль в истории Венеции, и вот ум склоняется перед восхищением сердца”.

⁴³ G. Frizzoni, *Le gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo*, (1907), cit., pp. 42-43, 146.

⁴⁴ Ivi, p. 42-43, 143.

⁴⁵ Ivi, pp. 42, 144.

⁴⁶ Ivi, pp. 42-43, 142. Cf. G. Frizzoni, *Le gallerie dell'Accademia Carrara in Bergamo* (1897), cit., p. 58.

⁴⁷ Ivan Lermolieff, *Kunstkritische Studien über italienische Malerei; Die Galerien Borghese und Doria Panfili in Rom*, Leipzig, F.A. Brockhaus, 1890, p. 182. Cf. R. Longhi, *Officina ferrarese*, Roma, Edizioni d'Italia, 1934, pp. 89, 121.

Chiudiamo questo *excursus* con un caso, per così dire, ancora ‘aperto’: la visita all’Accademia Carrara di Léon Bakst (1866-1924), pittore, scenografo, costumista, grafico e illustratore di fama mondiale. Nel corso della sua formazione il pittore compì diversi viaggi in Europa che lo condussero anche in Italia; a tale riguardo, sono state avanzate ipotesi in merito a suoi soggiorni a Bergamo in tre diverse occasioni: l’estate del 1891, il maggio del 1903 e l’aprile 1916.⁴⁸ Queste ipotesi sono in parte suffragate dalla particolare composizione pittorica di un pannello scenografico dipinto da Bakst per la messa in scena del balletto *Les femmes de bonne humeur*,⁴⁹ tratto dalla commedia *Le morbinose* (1758) di Goldoni, in cui si distinguerebbero scorci di Piazza Vecchia, Piazza Mercato del Fieno e di Piazza del Delfino. La somiglianza non era sfuggita nemmeno alla redazione di *Bergomum*, lo storico bollettino della Biblioteca “Angelo Mai” che, senza mascherare un comprensibile orgoglio, nella rubrica *Appunti e notizie* del numero di aprile-giugno 1929, rende noto:

In una scena decorativa per un ballo il modernissimo Leon Bakst (v. Oskar Fischel, *Das Moderne Bühnenbild*; Berlin, 1923: n. 90) mesce un po’ bizzarramente, ma con simpatico effetto, un motivo di Piazza Vecchia (il Campanone e un angolo del Palazzo della Ragione) e un altro di Piazza del Delfino riprodotta colla fontana e le case che guardano a ponente. Il caratteristico e il pittoresco della nostra città non sfugge e non sfugge, come si vede, ai più disparati artisti.⁵⁰

Partendo da questi dettagli è stato ricostruito il potenziale itinerario della visita di Bakst, molto simile a quello descritto da Muratov, seppure con alcune variazioni: per raggiungere l’Accademia Carrara l’autore di *Obrazy Italii* scese lungo la scalinata di via Noca dopo aver superato la Porta di S. Agostino, mentre lo scenografo di *Les femmes de bonne humeur* sarebbe invece passato per via Pignolo Alta e, superata la Piazza del Delfino, avrebbe incrociato via San Tomaso percorrendola fino alla Pinacoteca.⁵¹ Tuttavia, per quanto la teoria appaia suggestiva e la testimonianza iconografica mostri una indubbia familiarità del pittore con il paesaggio del capoluogo bergamasco, finora non si è avuto modo di riscontrare alcuna traccia dei presunti soggiorni di Bakst. Le ricerche condotte negli archivi russi sulla sua corrispondenza epistolare, infatti, non hanno portato alla luce alcun riferimento a Bergamo,

⁴⁸ M. Caratozzolo, *La fortuna di Truffaldino alla corte dello zar*, in *Bergamo nella letteratura europea*, a c. di G. Gambarelli, Bergamo, Sestante, 2005, p. 108.

⁴⁹ Ivi, p. 112. Cf. L.N. Bakst, *Moja duša otkryta*, M., Iskusstvo XXI vek, 2012, T. 2, p. 207.

⁵⁰ Cf. Migliara, *Bakst e Bergamo antica*, “Bergomum: bollettino della Civica Biblioteca”, Anno XXIII, vol. 3, n. 2, aprile-giugno 1929, p. 125.

⁵¹ M. Caratozzolo, *La fortuna di Truffaldino alla corte dello zar*, cit., pp. 109-110.

anzi, hanno escluso la possibilità che il pittore fosse in questa città nei periodi evidenziati. Dalle lettere conservate nella Sezione manoscritti della Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja, dove è custodita la maggior parte dei documenti privati di Bakst, si evince che egli si trovava a Roma nel maggio 1903 e a Firenze nell'aprile 1916.⁵² Per quel che riguarda l'estate del 1891, sappiamo che Aleksandr Benua era il destinatario delle missive in cui l'artista descriveva le impressioni relative al suo primo viaggio in Italia,⁵³ che sono state pubblicate quasi integralmente nel 2012, ma non vi sono menzionate né Bergamo né la sua Accademia di Belle Arti. Nemmeno la consultazione del Fondo Aleksandr Benua presso il Gosudarstvennyj Russkij Muzej di San Pietroburgo ha messo in luce elementi nuovi.⁵⁴ Non ha avuto riscontro neanche la ricerca della firma di Bakst nel registro dei visitatori, adottato in Carrara a partire dal 1890, ma non vi compare nemmeno quella di Muratov, la cui appartenenza al novero dei visitatori del museo è ampiamente accertata.⁵⁵

Il pannello scenografico di *Les Femmes de bonne humeur* continua, dunque, ad essere l'unica prova a favore della tesi che Bakst sia stato tra i visitatori russi di Bergamo. Dimostrare che dietro quella rappresentazione di una cittadina italiana settecentesca, così adatta a ricreare le atmosfere goldoniane⁵⁶ si celi il capoluogo bergamasco, resta un'ardua impresa. Nondimeno la scenografia delle *Femmes de bonne humeur* e le testimonianze delle visite alla Accademia Carrara mostrano l'interesse dei viaggiatori russi per una città che appariva ai loro occhi tutt'altro che periferica.

Abstract

Russian intelligentsia and artists at the Carrara Academy of Bergamo between the 19th and 20th centuries

This article is meant to be a contribution to the deepening of Italian-Russian cultural relations between the nineteenth and early twentieth century. The

⁵² Gosudarstvennaja Tret'jakovskaja Galereja. Otdel Rukopisej, Moskva, Fond Bakst, ed. chr. 1887-1995.

⁵³ A.A. Prokof'eva, *Iz perepiski L.S. Baksta s A.N. Benua 1891-1897 godov (Po materialam OP GRM)*, in *Peterburgskij reričovskij sbornik: Sbornik posvjaščen 200-letiju so dnja roždennija A.S. Puškina i 100-letiju Chudožestvennogo ob'edinenija Mir iskusstva*, 2001, n. 4, pp. 357-366.

⁵⁴ Gosudarstvennyj Russkij Muzej, S.-Peterburg, Otdel Rukopisej, Fond Aleksandr Benua, Op. 2.

⁵⁵ AAC, VI, pacco 247: "Ingressi alla Pinacoteca", n. 1575-1581.

⁵⁶ I.N. Pružan, *Lev Samojlovič Bakst, L.*, Iskusstvo, 1975, pp. 196-197.

attention will focus on the impressions that Accademia Carrara of Bergamo and its painting gallery aroused in the souls of some of the greatest Russian artists and intellectuals of the time. Through the analysis of memories and letters, published and unpublished, we will proceed to the identification of the works actually admired by travelers. We will examine, in particular, the testimonies of the scholar Fëdor Čižov (1811-1877), the poet Vasilij Žukovskij (1783-1852), the painter Aleksandr Ivanov (1806-1858) and the writer and art historian Pavel Pavlovič Muratov (1881-1950), whose admiration for the works of art kept at the Carrara painting gallery is attested in the famous book *Images of Italy* (1911-1912).

Keywords: Russian artists, intelligentsiya, Italian-Russian cultural relations.