



**PER UNA COSTITUZIONE DI UN REGESTO VISIVO DEL PATRIMONIO ARCHITETTONICO LOCALE.
INDAGINE SULL'IMAGO URBIS BERGOMENSIS NELLE STAMPE DELL'OTTOCENTO
DI VALERIA MESSINA**

È nell'era della riproducibilità tecnica che la stampa assunse un significato di particolare pregnanza simbolica. Già nel Settecento, con la rivoluzione industriale, essa si era caricata di valenze storiche e iconologiche specifiche, diffondendosi lungo un più ampio spettro di conoscitori e di pubblico. Tuttavia fu nel corso dell'Ottocento che, nel nome di un progresso scientifico, si assistette ad un vorace consumo di immagini¹.

Veicolo di facile fruizione sia nel pubblico che nel privato, la stampa, proprio per l'immediatezza del supporto cartaceo con cui fu in grado di giungere ai suoi destinatari, si caratterizzò, attraverso i secoli, per un'ampia diffusione popolare. Tale fenomeno fu dovuto sia alla funzione didascalica che spesso nei testi stampati l'immagine dovette svolgere, sia all'impiego di tecniche grafiche più rapide e sommarie rispetto all'esecuzione pittorica. In verità si tratta di caratteristiche di rilevanza straordinaria, grazie le quali poter distinguere il mondo figurativo incisivo, già in epoca rinascimentale, quale strumento più adatto per la diffusione di qualsiasi verbo rivoluzionario².

Tra l'altro, la trasmissione delle istanze vecchie e nuove della città, in una costituzione progressiva della *forma urbis bergomensis*, tramite lo smercio di stampe, ebbe risvolti peculiari nella considerazione con cui queste ultime furono tenute dal pubblico fruitore: non bisogna dimenticare che, almeno fino all'avvento della litografia³, tecnica di preludio alla fotografia⁴, l'opera grafica fu considerata a lungo come un prodotto genuinamente artigianale, in virtù della necessaria perizia tecnica con cui doveva essere realizzata. Al valido esecutore delle stampe spettava difatti il compito di ricoprire il duplice ruolo sia di inventore della composizione artistica che di riproduttore della medesima, mediante l'utilizzo delle tecniche in cui l'incisore si era specializzato.

L'esperienza dell'incisione attirò l'operato di diversi artisti, i quali avvalendosi nel corso dell'Ottocento delle conoscenze tecniche raggiunte dalle recenti innovazioni illuministiche, impiegarono tali competenze per realizzare dei prodotti cui non demandare soltanto le funzioni di riproduzione e di mimesi nella traduzione pittorica delle opere più meritevoli, ma persino quelle più autonome e scevre di implicazioni esterne, legate al circuito dell'arredo e del collezionismo privato.

Autori al tempo affermati, tra i maggiori responsabili, durante la prima metà dell'Ottocento, della diffusione dell'*imago urbis bergomensis* mediante la copiosa realizzazione di opere su carta furono sicuramente le figure dell'architetto bergamasco Giuseppe Berlendis (1795-1869) e del pittore e litografo milanese Giuseppe Elena (1801-1867). A costoro si deve ricondurre per gran parte, sia nella composizione ideativa che nella realizzazione tecnica, la ricognizione del materiale iconografico, allora circolante, relativo alle vedute incisive della Bergamo ottocentesca.

Per completezza d'indagine va anche annoverato il nome dello sconosciuto Domenico Landini, di cui si ignorano gli esatti estremi cronologici, responsabile di una serie di vedute bergamasche accluse nell'opera *Viaggi in Italia* di Francesco Gandini, stampata presso l'editore Luigi De Micheli a Cremona tra il 1833 e il 1836.

Indubbiamente, è per capire la valenza simbolica e la portata storica del corpus di stampe che nel corso dell'Ottocento si moltiplicò sulla rappresentazione della città, che lo studio sull'iconografia di veduta ha dovuto aprire il proprio campo d'indagine allo sfondo culturale del tempo⁵. Finalità del presente approfondimento critico è stata non solo quella di dipanare una più specifica indagine sull'iconografia urbana nella grafica del XIX secolo⁶, ma anche quella di ripercorrere il quadro storico locale, in un periodo in cui Bergamo si dibatteva tra le scelte di una tradizione neoclassica e le nuove istanze romantiche⁷.

Tuttavia il lavoro di spoglio, condotto su una selezione d'incisioni relative alla prima metà dell'Ottocento, ha permesso di identificare le modalità con cui tali esemplari sono stati fruiti e conosciuti da un vasto pubblico.

Le vedute di Bergamo pubblicate nel corso dell'Ottocento sono legate fondamentalmente alle edizioni di album, guide, almanacchi e di opere corografiche per la consultazione di viaggi in Italia. Esse si caratterizzarono da un lato come documenti di cronaca locale, arricchiti spesso a margine da brevi annotazioni

didascaliche, dall'altro come topoi visivi, deputati al riconoscimento immediato dei nodi più emblematici della città.

È per via di una cristallizzazione, nelle stampe da noi perlustrate, della *forma urbis bergomensis* che è possibile oggi catturare l'insistenza nella grafica ottocentesca di reiterate rappresentazioni urbane con cui venne diffusa, nel corso del secolo, l'idea di una contemporanea *imago urbis*, delineata nei suoi caratteri più marcatamente municipali.

Certamente si deve ascrivere alla diffusione di un sentimento di autocoscienza regionale, di matrice romantica, l'interesse per la conoscenza di un patrimonio paesaggistico ed architettonico locale all'interno dello stesso Regno Lombardo Veneto, interesse che dalle varie amministrazioni governanti venne allora tradotto in una vera e propria summa inventariale di scorci naturali e monumentali sia della città che della periferia circostante.

Per tal motivo si giustifica la stereotipia con cui si avvicendarono le stampe di veduta urbane a partire dall'Ottocento, soprattutto se presa a riferimento di un progetto unitario, allora tanto in voga, di costituire un regesto visivo generale di tutti i beni architettonici, archeologici e ambientali sia in ambito urbano che extraurbano.

È possibile che tale costituzione di un inventario visivo abbia rivestito un'importanza fondamentale per la storia locale della città: al progetto d'ispirazione patria accorsero, difatti, incisori, disegnatori e pittori, autoctoni o meno, producendo un vasto repertorio che per la grafica corrispose più che altro ad un processo di canonizzazione delle aree urbane, fisicamente elette per la loro preponderanza storico-funzionale⁸. Ne sono testimonianze le numerose repliche con cui medesimi edifici bergamaschi vengono rappresentati, senza alcuna variazione nella scelta del punto di vista, poiché tali monumenti sono ormai assurti a modelli rappresentativi cui attenersi, determinando o presupponendo un generale consenso di gusto nel pubblico fruitore.

La stampa, in virtù delle qualità di facile reperibilità ed immediatezza, rappresentò sia un canale privilegiato per la diffusione del repertorio archeologico-artistico accumulato durante i secoli, sia uno strumento di veloce riproduzione per la conoscenza dei monumenti allora in corso d'opera. In una particolare fase storica in cui si guardava agli eventi del passato, prese piede ben presto nella nostra regione la volontà di recuperare le diverse identità storico-culturali, i cui massimi rappresentanti s'individuano nelle personalità di Carlo Cattaneo e Cesare Cantù. Entrambi storici eruditi, sia il Cattaneo che il Cantù operarono nella città di Milano per diffondere i contenuti del pensiero filosofico romantico, influenzando sicuramente anche la vicina Bergamo. Questa, difatti, dopo la proclamazione della prima Repubblica cittadina nell'anno 1797, cominciava a guardare agli avvenimenti politico-culturali della più raggiungibile Milano, cercando di dimenticare l'incontrastato dominio veneziano durato per quasi quattro secoli.

Parallelamente alla costituzione di un regesto visivo di tutti i beni della città, si diffuse anche una generale tendenza a recuperare gli avvenimenti storici nei loro aspetti più specialistici. Per tal motivo si rileva durante questo periodo un'intensificazione degli studi su Bergamo, fenomeno che registra persino il Bortolo Belotti nella sua monumentale *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*⁹.

L'operazione di formalizzare gli spazi più rappresentativi della città in una seriazione metodica di stampe sembra trovare il suo epicentro nella città di Milano. E così come per la capitale del Regno Lombardo Veneto il risveglio autoreferenziale si determina nel costituirsi progressivo di alcuni punti focali di vedute urbane quali, ad esempio, il *Duomo*, le chiese di *S. Ambrogio* e di *Santa Maria delle grazie*, la *Porta orientale*, l'*Arco della pace*, *Palazzo Marino*, il *Castello*, il *Teatro alla Scala*, la *Piazza de' mercanti*¹⁰, allo stesso modo anche per Bergamo si registra l'identico fenomeno con l'aggrupparsi, entro medesime o assai simili iconografie, di un novero ben circoscritto di topoi, immagini tra le più significative della città.

Tra l'altro l'apertura dualistica dell'urbe milanese, polo accentratore moderno, pare rivolgersi sia ad una definizione dei cambiamenti allora in corso d'opera, sia ad un ripensamento di quelle tracce monumentali dei secoli scorsi. A principio dell'Ottocento anche Bergamo, impegnata in una revisione del proprio passato, nella restituzione visiva dei monumenti e delle aree più antichi, dalle piazze (tra cui spicca quella «maggiore» di



Piazza Vecchia), alle chiese (delle quali s'identificano immediatamente quelle di *S. Maria Maggiore* e la *Cappella Colleoni*), agli edifici degni di memoria (la *Casa Tassi*, ora *Sozzi*, quella dell'*Arciprete*, il *Seminario vecchio* ad esempio), si orientò verso una celebrazione del moderno nella resa documentaria degli spazi e delle opere pubbliche, in via di allestimento nella parte bassa della città. Soprattutto l'iconografia relativa alla modernità degli spazi in corso d'opera, al di fuori del perimetro delle cinquecentesche mura venete, aiuta a comprendere la portata di quel ripensamento urbanistico ottocentesco del nuovo centro cittadino, di cui sono testimonianze significative l'apertura della Nuova barriera delle Grazie, i progetti di risistemazione per l'area della Fiera e il rifacimento del Teatro Riccardi, ora Donizetti.

In modo complementare, entro questa necessità di rappresentare visivamente i luoghi più apprezzabili della città, rientrò anche l'entroterra. Se per il versante milanese esso si trovò identificato per lo più nell'amena Brianza e nella zona dei laghi, per la bergamasca si vide coincidere con le principali località della «bassa» in direzione di Milano (dal *Castello dei conti Secco Suardo di Lurano* a quello di *Trezzo* fino alla *Chiesa di S. Martino in Treviglio*) e delle valli, tra cui spicca quella ormai topica di Camerata Cornello, patria dei Tasso, celeberrima per tanta letteratura romantica¹¹.

Entrambi gli aspetti urbani, sia il cuore della città che la sua periferia, furono oggetto di una rappresentazione organica: e quest'ultima, presa a riferimento di un processo di canonizzazione iconografica, servì indubbiamente ad arricchire quel regesto d'immagini mediante il ricorso al genere del paesaggio e della veduta, in una ricognizione topografica degli spazi della *forma urbis* da poter fruire e rappresentare. Supporti indispensabili per tale diffusione del repertorio cittadino e provinciale, oltre ad incisioni sciolte e circolanti nel mercato antiquario, furono sicuramente le pubblicazioni, nel corso dell'Ottocento, di guide turistiche o di album di vedute.

Frutto di questo progressivo incremento, vero e proprio fenomeno editoriale che determinò la nascita di un nuovo genere letterario, non fu in verità il riferimento alla tradizione sei-settecentesca del cosiddetto *Grand tour*, rispetto alla quale si rilevano degli elementi di cesura, ma la diffusione, ad apertura del secolo, di una nuova categoria di lettori e di viaggiatori.

Si affermarono difatti nel mercato librario numerose guide compendiarie della storia, dell'economia, delle reti viarie di collegamento nazionale e non, del patrimonio artistico e archeologico, ricche spesso di curiosità folkloristiche e/o antropologiche sui diversi stati regionali, in cui per diversificazione di domini stranieri la nostra penisola era stata suddivisa.

Si tratta di un genere che non soltanto si discosta dalle ciceroniane annotazioni delle *mirabilia* che nobili facoltosi, con tutto il proprio seguito, ebbero modo di ammirare durante i lunghi viaggi tra Sei e Settecento, ma che si connota per una destinazione ad un pubblico borghese, economicamente meno agiato e quindi impossibilitato a percorrere gli sterminati tour. La nuova tipologia di viaggio sembra piuttosto rivolgersi ad un *target* di lettori dedito a scorrazzate allegre nella campagna circostante o a visite brevi alle città d'arte del territorio regionale quali, per la Lombardia, le già rinomate Milano, Mantova, Como, Lecco, Bergamo, Cremona e Pavia¹².

La nascita di questa nuova cerchia di lettori è da ricondurre in primis alla politica bonapartiana che impose a livello nazionale l'obbligatorietà dell'istruzione, in seguito alla quale negli anni successivi si verificò un incremento dell'industria tipografica ed editoriale. Annotava, in merito, il Belotti nella sua *Storia di Bergamo* che «con i.r. decreto del 12 settembre 1818 veniva sancita l'obbligatorietà della scuola elementare, attuata in quasi tutti i comuni della provincia già nel 1822»¹³. E benché la produzione storico-letteraria nella nostra città sia stata prodotta da una ristretta cerchia di nobili ed ecclesiastici, non bisogna dimenticare che si assistette in quegli anni ad un processo di volgarizzazione della cultura attraverso il moltiplicarsi di numerose pubblicazioni, sia di giornali che di opere scientifico letterarie, che di periodici¹⁴.

Fu proprio l'ampliamento del fenomeno di alfabetizzazione a creare una congiuntura favorevole, perché l'industria dell'editoria potesse far fronte alle esigenze di un pubblico di lettori nuovi e più vasto per il quale istituire nuovi generi letterari¹⁵.

È a seguito dell'analisi delle guide, da cui sono tratte gran parte delle vedute incise della città bergamasca, che si è potuto delineare le tipologie di testo in patria più diffuse e alla moda. Tuttavia, vuoi perché le guide in oggetto non sono facili oggi a reperirsi, vuoi perché soltanto recentemente stanno fiorendo delle pubblicazioni organiche sull'argomento – che con sorpresa abbiamo trovato denso di fascinazioni – la nostra indagine non ha potuto approfondire il versante dell'editoria oltralpe. Ha preferito escludere dal presente studio quelle edizioni francesi e tedesche che sicuramente circolarono nella Bergamo ottocentesca (come testimoniano le numerose incisioni raccolte nella *Bergamo illustrata*¹⁶), edizioni che per ovvie restrizioni di limiti non sono state prese in considerazione¹⁷.

Scorrendo il vasto panorama tipografico delle guide ottocentesche, le incisioni da cui ha preso piede il presente studio sono da ricondurre fondamentalmente a tre edizioni a stampa, ossia in ordine cronologico: *Viaggi in Italia, ovvero descrizione geografica, storica, pittorica, statistica, postale e commerciale dell'Italia* di Francesco Gandini, opera stampata a Cremona presso Luigi de Micheli dal 1833 al 1836 in nove volumi¹⁸; *L'Italia descritta e dipinta con le sue isole a cura di D.B.*¹⁹, pubblicata in 150 fascicoli a Torino presso Giuseppe Pomba e Co. tra gli anni 1837 e il 1838; ed, infine, i due volumi di *La Lombardia pittoresca o disegni di ciò che la Lombardia chiude di più interessante per le arti la storia la natura*²⁰, stampati dagli editori Fortunato Stella e figli (cui succederà il genero Andrea Ubicini) dal 1836 al 1841, corredati di tavole litografiche eseguite da Giuseppe Elena e di testi scritti da Michele Sartorio e Cesare Cantù.

Consapevoli di un cambiamento nel gusto del sempre più ampio pubblico di lettori durante tutto il corso dell'Ottocento, gli editori Luigi De Micheli e Giuseppe Pomba, a pochi anni di distanza, riunirono un interessante materiale storico artistico proprio per quei lettori di estrazione borghese che amavano compiere brevi visite nelle città d'arte italiane o nel territorio ad esse circostante. È sfogliando i volumi di tali guide che è possibile ripercorrere lo stesso criterio geografico con cui un tempo si trovò suddivisa la penisola italiana, ossia nel Regno Lombardo Veneto, nel Regno degli Stati Sabaudi, nei territori centro settentrionali di Reggio, Modena, Bologna, Guastalla, nel Granducato di Toscana, nello Stato della chiesa e nel Regno di Napoli (comprese anche la Sicilia e le isole minori).

Soprattutto l'esigenza di corroborare l'esperienza del viaggio con le conoscenze di prima mano del patrimonio architettonico e paesaggistico accumulatosi lungo i secoli nella nostra penisola, contribuì a diffondere simili guide che comprendessero e catalogassero ogni notizia opportuna a fornire un quadro completo al visitatore. Ormai non ci troviamo più di fronte alle informazioni spesso vaghe e contraddittorie dei viaggiatori settecenteschi, che stendendo le loro relazioni di viaggio, senza grande acribia, ricorrevano a fonti o a documentazioni storiche incomplete o non del tutto esatte.

A tal proposito, la guida di Charles Nicolas Cochin, compilata nel 1758 ma stampata nel 1773 con il titolo *Voyage d'Italie, ou recueil de notes sur les ouvrages de peintures et sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*²¹, ne rappresenta una chiara esemplificazione. Le indicazioni del Cochin sulla città di Bergamo sembrarono, già al tempo, così imprecise e scorrette da costringere il conte Giacomo Carrara nel 1774, ad un solo anno di distanza dalla sua pubblicazione, a collaborare con il bolognese Francesco Bartoli per la redazione de *Le pitture sculture ed architetture delle chiese, e d'altri luoghi pubblici di Bergamo*²², guida allora basilare per una prima ricognizione dei monumenti artistici della città.

Sebbene i testi successivi alla relazione di viaggio del Cochin si distingueranno come testi abbastanza aggiornati sulle nuove vicende monumentali di Bergamo²³ – basti pensare a quella di messer Lalande²⁴, trascritta intorno agli anni 1765-66, in cui Bergamo è inclusa come un eccezionale fuori programma dalle canoniche tappe del *Grand tour* o a *Le pitture notabili di Bergamo*²⁵ del medico letterato Andrea Pasta o ancora alle *Notizie storico-geografiche* del veneziano Sebastiano Giampiccoli²⁶ – bisognerà attendere, per una critica organizzazione alle bellezze artistiche bergamasche, la guida manoscritta nel 1824²⁷, attribuita alla penna del conte Girolamo Marenzi.

Continuando la nostra indagine sulle tipologie di testo di viaggio diffuse nel corso dell'Ottocento, è possibile ancora individuare delle precise categorie, classificando, oltre alle guide

compendiarie del De Micheli e del Pomba, di cui abbiamo parlato poco innanzi, gli album di raccolta, corredati, a fianco dell'immagine, di succinti ma sostanziosi contenuti storico-geografici.

È il caso della *Lombardia pittoresca*: articolata in due pregiati volumi, in un formato più grande rispetto alle altre guide, si presenta come un'opera tarata su un perfetto equilibrio tra testo scritto e iconografia di corredo, in un rapporto di 200:200.

L'analisi delle differenze tra guide e album riporta l'attenzione sull'esistenza di un pubblico assai diversificato: mentre le prime hanno infatti una funzione pratica e si rivolgono ad un più ampio pubblico di viaggiatori, gli album sono invece destinati ad una ristretta cerchia di ammiratori non soltanto delle bellezze locali, ma anche di edizioni curate ed eleganti nella selezione delle vedute incise, che si cominciavano già allora ampiamente a collezionare. Il pubblico delle guide è infatti quello che non ha tempo e denaro per intraprendere i lunghi viaggi del *Grand tour* :

*i viaggi sono per i soli individui che hanno grand'abbondanza d'ozio e di ricchezze, le corse invece e le gite a luoghi vicini possono formare il ricreamento di ogni gentil persona ed il picciol libro è fatto per esser di guida, e nel tempo istesso di comodo al forestiere*²⁸

Gli album hanno quindi un'altra destinazione: prodotti per esser consultati o abbellire la consistenza estetico culturale di biblioteche private, sono sgargianti volumi di accurata finitezza, raramente a carattere enciclopedico, da sfogliare o da mostrare o, ancora, da leggere ad alta voce in un salotto affollato di cultori delle storie patrie.

Tuttavia, bisognerà precisare, la *Lombardia pittoresca* con la scelta di pubblicare l'opera completa in fascicoli intendeva aprirsi ad un ambito più vasto di lettori. In verità si trattava di una pratica diffusa nell'editoria del tempo: i fascicoli venivano venduti agli associati, cioè a persone che avendo sottoscritto una scheda di associazione partecipavano al finanziamento dell'opera, impegnandosi a ritirare e a pagare le dispense man mano che queste venivano pubblicate. In questo modo, trattandosi di regolare contratto, da un lato l'associato era obbligato a ritirare i fascicoli, dall'altro l'editore a pubblicare con regolarità le dispense. La pratica coinvolse sia le edizioni di guide che di album, come testimonia lo stato conservativo, non ancora rilegato, con cui si presenta *L'Italia descritta e dipinta con le sue isole* dell'editore torinese Giuseppe Pomba, di cui, su segnalazione di Mauro Gelfi, si è rintracciata una copia presso il Museo storico di Bergamo.

Ultima in ordine cronologico ad essere pubblicata tra le opere da noi prese in considerazione, la *Lombardia pittoresca* appare forse tra quelle più interessanti per il particolare periodo storico in cui trovò il suo compimento. Una volta stabilitosi l'equilibrio restauratore del Congresso di Vienna, il regime austriaco estendeva la propria egida sul territorio lombardo, promuovendo un'azione di continuità rispetto al passato governo francese mediante la costruzione di imprese pubbliche²⁹.

Significativa appare difatti l'opera della *Lombardia pittoresca* per la documentazione raccolta riguardo le nuove imprese edilizie avviate a Milano, capitale del Regno: in particolare la ripresa dei lavori per l'Arco del Sempione, iniziati nel 1807 per celebrare la figura di Napoleone Bonaparte, testimonia l'intenzione da parte degli austriaci di aderire ai preesistenti fermenti innovativi del governo francese. Tra l'altro dall'iconografia incisa ne *L'Arco della pace in costruzione*, veniamo a conoscenza che il monumento, opportunamente designato con il titolo di Arco della pace, fu promosso quale efficace strumento di propaganda politica³⁰.

La Lombardia pittoresca registra con relativa profusione di materiale i topoi urbani ed extraurbani della città di Milano, importante sede asburgica, alla quale è plausibilmente dedicata buona parte dell'opera. Altra rilevanza assume invece la raffigurazione relativa a Bergamo: rispetto agli spazi prettamente urbani, sono privilegiate le descrizioni di scorci del circondario della provincia, come il *Santuario di Caravaggio*, la *Rotonda di Ghisalba*, la *Chiesa di S. Martino di Treviglio* o il *Castello Secco Suardo di Lurano* o quello di *Pagazzano*.



Ci sembra fatto sorprendente che i testi visivi della città siano ridotti soltanto alle tre vedute di un *Panorama*, della *Cappella Colleoni* e dell'*Ateneo*, trovando così esclusione dall'opera i rinnovamenti urbanistici più recenti. Basti pensare all'inaugurazione avvenuta nel 1837 della nuova cinta daziaria Nuova barriera delle Grazie con i due propilei dell'architetto Cusi (inaugurazione di cui ampiamente ci documenta invece il Berlendis nelle sue incisioni³¹) o all'apertura, nell'anno successivo, della Strada Ferdinandea, che rettificava con un unico e grande viale l'accesso verso Città alta³².

Tuttavia con precisione documentaria viene restituita nel *Panorama* l'area della Fiera, a quel tempo pressoché in disuso, in attesa di un progetto di sistemazione che vedrà realizzarsi nel secolo successivo, mediante la soluzione progettata dall'architetto romano Piacentini, vincitore del secondo concorso indetto nell'anno 1907.

Come non mai, nelle iconografie diffuse in questi decenni dell'Ottocento, trovò l'area della Fiera una sua precisa omologazione: l'iconografia largamente utilizzata fu infatti quella del Berlendis, nel *Prospetto della città e borghi di Bergamo presa dalla parte della Fiera verso mattino*, acquaforte pubblicata per l'almanacco delle "Notizie patrie" nell'anno 1826. L'incisione, largamente conosciuta, ebbe merito d'insignirsi a modello raffigurativo urbano, come dimostra la fedele ripresa che ne fece successivamente Domenico Landini³³ per l'edizione della guida de *I viaggi in Italia* del Gandini, stampata a Cremona tra il 1833 e il 1836.

È probabilmente con la pubblicazione della *Lombardia pittoresca* che, possiamo affermare, il processo di codificazione dei punti focali della storia culturale e urbana della Lombardia sia ormai avvenuto, vista la descrizione di reiterate e fisse vedute, basate su un noto modello di riferimento. La perfetta identità riscontrabile nelle due raffigurazioni sul medesimo soggetto della *Cappella Colleoni*, edite per le due guide de *L'Italia descritta e dipinta* e *La Lombardia pittoresca*, anche se realizzate con tecniche diverse (per la prima si è ricorso all'acquaforte da lastra di acciaio, per la seconda alla litografia), va a testimoniare un'adesione a quel progetto d'inventariazione del patrimonio paesaggistico e architettonico di cui abbiamo già ampiamente parlato.

Un discorso a parte merita invece la veduta con l'*Ateneo di Bergamo* del litografo Giuseppe Elena, la quale, spoglia di quella *verve* pittoresca nelle figurette in primo piano con cui il Berlendis animò una nota versione pubblicata per le "Notizie patrie"³⁴, sottolinea da un lato un'evoluzione nella linea interpretativa del modello cui si riferisce, dall'altro una stretta dipendenza all'iconografia 'istituzionalizzata' da cui, appunto, deriva.

Alla luce di queste analisi, condotte inizialmente con la finalità di restituire alle nostre stampe una mera interpretazione iconografica, si evince, più in generale, che la costituzione di un regesto visivo del patrimonio urbano non fu altro che un prodotto dello stesso Romanticismo. Ma se da un lato le esigenze neoclassiche di decoro e di pubblica utilità si registrarono nella copiosa rappresentazione degli edifici o degli spazi della parte bassa della città, dall'altro lato la spinta a realizzare una catalogazione unitaria del patrimonio artistico si legò a quelle istanze romantiche che intendevano dare storicità ai cambiamenti avvenuti, o ancora in corso. Da questa tendenza culturale si può infatti far risalire l'intento documentario con cui letterati ed artisti, tutti di concerto, si dedicarono al recupero di un'identità locale, con la finalità di raccogliere le informazioni necessarie a ricostruire il quadro della *Storia*. E così come in ambito storico regionale operò con grande incisività la figura di Cesare Cantù, impegnato nella redazione di diversi testi storici, fra cui la *Grande illustrazione del Lombardo Veneto* per la quale sembra avesse coinvolto anche il bergamasco Lochis per una *Storia di Bergamo*³⁵, a livello locale si distinse nella grafica la personalità del Berlendis con le sue composizioni sui monumenti bergamaschi realizzate sia con la tecnica dell'acquaforte che dell'acquatinta.

Al Berlendis si deve il merito di aver saputo coniugare esigenze documentarie e prospettiche con certi caratteri di costume, vista la forte propensione dell'artista agli inserti figurativi, collocati spesso in primo piano, con cui si caratterizzano molte sue opere gremite di passanti tanto alla moda. Con le sue vedute pare infatti ritornare in auge certo gusto per il vedutismo settecentesco, «con un'estrema attenzione alla descrizione cronachistica dell'ambiente brulicante di personaggi»³⁶. Per tal motivo dobbiamo assegnare al Berlendis, almeno per la sua produzione grafica e i titoli di maggiore cronista locale del secolo XIX, al quale si devono le numerosissime incisioni di vedute e prospetti degli edifici più insigni, diffuse sia con il tramite delle "Notizie patrie", l'almanacco municipale curato da Carlo Facchinetti, nonché degli album di raccolta, come

quello del 1843 dal titolo *Principali monumenti della città e della provincia di Bergamo disegnati dal vero, incisi e descritti dall'architetto Giuseppe Berlendis*, prodotto dalla stamperia Crescini di Bergamo, sia personalmente come *Le vedute della città regia di Bergamo*, stampate presso lo stesso autore verso il 1840 circa³⁷.

Nel tentativo, infine, di allargare il nostro campo d'indagine alle relazioni intercorse tra i vari ambiti artistici, resta da vagliare l'ipotesi che anche il mondo pittorico, oltre a quello grafico, abbia in qualche modo aderito alla tendenza censitaria diffusasi nel territorio lombardo.

In un'epoca in cui le esigenze di decoro cittadino, insieme ad una più organica azione riformatrice tipica del Settecento, contribuirono alla realizzazione di un nuovo ordinamento territoriale, strutturato secondo una più ordinata geografia dipartimentale, non va affatto trascurato l'intento di questi anni, di uniformare il territorio sotto qualsiasi aspetto. In linea con un'ottica tutta urbano-centrica si procedette ad attuare non soltanto operazioni di accertamento catastale (per imporre una perequazione fiscale quanto più razionale ed omogenea), ma persino di ricognizione urbana ed extraurbana del territorio circostante, con l'evidente finalità di procedere verso la costituzione di un regesto generale dei beni architettonici, archeologici e ambientali di maggiore risonanza popolare.

Un'indicazione al riguardo, quanto mai utile, è data dalla borsa di perfezionamento che il pittore bergamasco Marco Gozzi (1759-1839), considerato l'iniziatore del paesaggio moderno lombardo, ricevette a partire dal 1807, prima dal governo francese poi da quello austriaco, con l'incarico di fornire annualmente all'amministrazione quadri di paesaggi. In realtà si trattava di un vero e proprio contratto, con cui il governo intese rilevare topograficamente alcuni spazi di vedute e paesaggi del territorio lombardo³⁸. Tuttavia la borsa annuale rappresentò per l'artista una sorta di risarcimento alla mancata istituzione, a Brera, della cattedra di pittura di paesaggio, per la quale Gozzi era stato individuato già dal 1816 quale migliore pretendente, ma a cui non ebbe mai modo di accedere. La neonata disciplina d'insegnamento, creata soltanto nel 1838, quando l'artista bergamasco era ormai troppo anziano per poterla accettare, fu affidata definitivamente al milanese Giuseppe Bisi.

Nonostante la pittura di paesaggio durante la prima metà dell'Ottocento tardasse ad essere adeguatamente considerata in seno al mondo accademico, in quanto relegata a genere subalterno³⁹, è importante evidenziare che la diffusione a stampa dei modelli incisorii circolanti nel mercato artistico e nel mondo librario sopperi, per buona parte, alla conoscenza del patrimonio urbano-artistico. E sebbene non mancarono nemmeno in ambito pittorico sensibilità e senso pratico per l'introduzione, nell'insegnamento accademico, dei rudimenti artistici del paesaggio – come dimostra anche la notizia di un incarico non ufficiale di Pietro Ronzoni quale professore di pittura di paesaggio all'Accademia Carrara⁴⁰ o, per il bergamasco Marco Gozzi la citata borsa di studio annuale –, la circolazione dei prototipi incisorii, con o senza la mediazione dell'editoria, diede un considerevole impulso alla diffusione e alla percezione di un'*imago urbis bergomensis* che nell'Ottocento si risolse in una normalizzazione degli spazi considerati propriamente topici.

¹Riferendoci al testo basilare per la disamina critica filosofica riguardo il ricorso nel campo artistico dei mezzi di produzione industriale, richiamiamo alla memoria il concetto di perdita dell'aura, aura con cui si andava a differenziare ogni creazione artistica in quanto legata ad un'esperienza magica e unica. Presupposto dell'autore, con cui poter giustificare tale fenomeno, fu l'irrompere delle masse che determinarono una mercificazione dei beni culturali. Cfr. W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, Arte e società di massa*, Torino, 1991.

²In merito, mi sembra quanto mai opportuna la definizione fornita da Francesco Milizia nella nota introduttiva alla voce «incisione» del suo *Dizionario*: «Fra tutte le arti d'imitazione niuna si generalmente utile quanto l'incisione. Con una stampa accompagnata da una corta spiegazione si comunicano e si diffondono gli oggetti visibili, e si risparmiano lunghe e involupte descrizioni. Se l'invenzione della stampa ha prodotto nel mondo una delle più grandi rivoluzioni, e ha facilitati i progressi dell'intendimento umano, la Incisione vi ha molto contribuito, e per le arti poi l'incisione è quel che la stampa è per le scienze». Cfr. F. Milizia, *Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla enciclopedia da Francesco Milizia*, Bassano 1797, II, p. 7.

³ Con la litografia, inventata nel 1799 dal tedesco Aloys Senefelder, possiamo dire che mutò il rapporto dell'artista con i mezzi di riproduzione tecnica: considerata per lungo tempo strumento migliore e più veloce, per riprodurre quadri, vedute incisorie e spartiti, la sua pratica si diffuse a partire dagli anni venti in Italia, prima dell'avvento della fotografia. Tuttavia all'inizio questa tecnica non riscosse nella nostra penisola molto successo, sia perché la qualità dell'immagine era nettamente inferiore rispetto alla tecnica dell'incisione, sia perché gli artisti erano costretti ad apprendere i segreti del mestiere all'estero (cosa non facile, visti i continui rivolgimenti politici di quel tempo). Inoltre la litografia subiva allora la concorrenza dell'acquatinta, la cui esecuzione era altrettanto semplice: era difatti in grado di riprodurre una vasta gamma di generi di illustrazioni ad un costo ancora economico. L'affermazione della stampa litografica, a partire dal terzo decennio del XIX secolo, si spiega anche in virtù della diffusione dell'editoria popolare illustrata, dagli almanacchi alle strenne, al romanzo storico, nuovo genere letterario al quale si legarono le ragioni di tanto successo. D'altronde, il grande vantaggio della litografia era quello di poter riprodurre, in numerose copie, un disegno a costi decisamente meno elevati. Per approfondire l'argomento si veda il saggio di F. Mazzocca, *L'illustrazione romantica*, in *Storia dell'arte italiana. Grafica e immagine*, Torino, 1981, vol. II, p. 323-419.

⁴ L'idea di affidarsi ad una tecnica che fosse in grado di riprodurre facilmente in serie copie dalla stessa matrice, lungo un processo di imitazione del reale, si evince come unico filo conduttore nell'indagine scientifica che va dall'invenzione della litografia al panorama, successivamente perfezionato in diorama fino a giungere alla scoperta del dagherrotipo. Quest'ultimo, inventato contemporaneamente dai signori Daguerre e Talbot nel 1839, fu introdotto a Bergamo nel 1844 da un certo Ottone Feldmann (presumibilmente un austriaco) che esibì il sorprendente meccanismo negli spazi della Fiera di S. Alessandro. Cfr. D. Lucchetti, *Fotografi pionieri a Bergamo*, Bergamo, 2004, p. 10.

⁵ Importanti punti di riferimento nella ricostruzione del panorama storico e culturale della prima metà del XIX secolo sono stati i testi: M.L. Scalvini, G.P. Calza, P. Finardi, *Bergamo. Le città nella storia d'Italia*, Bari, 1987; P. Mosca, *Arte e costume a Bergamo, Ottocento e Novecento*, Bergamo, 1989-1990, 2 voll.; P. Mosca, *Bergamo nella storia dell'arte, Ottocento e Novecento*, Bergamo, 1985; A. Fumagalli, *Bergamo nell'Ottocento*, Roma, 1989.

⁶ Il presente studio, partito da un'analisi, in sede di specializzazione, del fondo delle stampe conservato nella Biblioteca civica di Bergamo, ma presto allargatosi in una disamina delle guide cui la maggioranza delle stampe si riferisce, deve a Mauro Gelfi, direttore per l'area tecnico scientifica del Museo storico di Bergamo, l'individuazione dei contenuti ivi proposti, per i quali non sono mai mancate preziose indicazioni durante lo sviluppo delle mie linee di ricerca. Generosi ringraziamenti per le impostazioni di tale ricerca vanno anche a Lorenzo Finocchi Gherzi, relatore del mio elaborato per la Scuola di specializzazione in storia dell'arte dell'Università degli studi di Udine, e a Orazio Bravi, direttore della Biblioteca civica A. Mai di Bergamo.

⁷ La rigorosa applicazione dei principi estetici di decoro ed equilibrio, di ascendenza neoclassica, fu a lungo procrastinata a Bergamo dalla presenza di Enrico Scuri come ordinario della cattedra di pittura all'Accademia Carrara. Ciò spiegherebbe il ritardo con cui in campo artistico furono accolte in città le istanze prettamente romantiche, su cui tanta cultura europea andava, con urgenza, aggiornandosi.

⁸ Di fondamentale rilevanza per un approfondimento della questione è stata la lettura del saggio di M. Rosci, *Diffusione e consumo dell'immagine del paese lombardo*, in *Il volto della Lombardia da Carlo Porta a Carlo Cattaneo*, Milano, 1975, p. 135-140, nel quale l'autore, precisando in un mosaico brulicante di artisti operanti nella Milano, prima francese e poi austriaca, i rapporti di dipendenza nella rappresentazione dell'immagine urbana tra ambito pittorico e grafico, delinea un quadro culturale entro cui viene a definirsi il progetto ambizioso di costituire, da parte dell'amministrazione allora governante, una *summa* inventariale di tutti i monumenti, delle opere, dei reperti archeologici, nonché del patrimonio paesaggistico, d'immenso valore, appartenenti al territorio di Milano.

⁹ Cfr. B. Belotti, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi* (ed. aggiornata), Bergamo, 1989, vol. VII, libro XI, p. 75-135. Responsabili di un recupero storico della città furono nell'Ottocento - come ricorda lo stesso Belotti - le personalità di Giuseppe Ronchetti, discepolo del Lupi, autore delle *Memorie storiche della città e chiesa di*

Bergamo fino all'anno 1428, opera edita in 8 volumi, dal 1805 al 1839 per la stamperia Natali e Sonzogni; quella di don Pietro Riceputi, autore di una *Storia di Bergamo*, della quale esiste una copia manoscritta conservata nella Biblioteca civica di Bergamo; la figura del collezionista Vimercati Sozzi, autore di un testo *Sulle monete di Bergamo* di cui lamentò, lo stesso conte, la scarsa considerazione allora ricevuta; quella del Finazzi, autore di un *Commentario intorno agli antichi scrittori delle cose di Bergamo* (1844) e dell'opera *Dell'importanza di conservare e crescere le glorie patrie* (1873), e quella dell'abate Bonicelli con la sua opera postuma intitolata *Cenni storici sulle vite dei santi principali della chiesa di Bergamo* (1855).

¹⁰Si tratta di una serie di vedute che, in una stretta correlazione tra mondo pittorico e grafico, si vedranno replicate con pedissequa imitazione per lo più da identiche angolazioni. Cfr. M. Rosci, *Diffusione e consumo dell'immagine del paese lombardo*, cit., p. 135-140.

¹¹La vastità del materiale iconografico relativo alla città, materiale che per maggiore comodità è stato per lo più consultato presso la Biblioteca civica di Bergamo, dove esso si trova conservato in diverse raccolte, ha imposto sia una restrizione del campo entro i limiti più propriamente cittadini, evitando di considerare uno studio del *banlieue* bergamasco, sia una selezione temporale che ha voluto restringere i termini storici entro tutta la prima metà dell'Ottocento.

¹²Cesare De Seta, specialista che ha indagato, con numerose pubblicazioni, il tema del *Grand tour*, evidenziando la discontinuità esistente nella letteratura di viaggio tra Sette e Ottocento, discontinuità di cui è responsabile la serie di campagne del Bonaparte, nel suo testo *Vedutisti e viaggiatori in Italia tra Sette e Ottocento*, Torino, 1999, a p. 22 scrive come rappresenti ormai qualcosa d'altro il viaggio ottocentesco: «I suoi costumi e le sue modalità rassomigliano più ai viaggi del nostro tempo che a quelli operanti a fine Settecento. ... non solo si trasforma il genere letterario del diario di viaggio, ma si assiste ad una mutazione genetica della cultura materiale e dei mezzi economici che lo connotano. L'apparire della prima locomotiva e l'organizzazione in gruppi del viaggio nel continente sono l'inequivocabile segno di questa trasformazione».

¹³Cfr. B. Belotti, cit., vol. VII, libro XI, p. 79. Per un quadro della situazione scolastica del tempo vengono utili anche le "Notizie patrie" da cui si desume che la prima scuola elementare aperta a Bergamo fu quella di S. Orsola, e «che nel 1834 vi erano quattro scuole elementari pubbliche di cui 487 maschili, 482 femminili, frequentate da circa 40.000 scolari» (da "Notizie patrie", 1835, p. 166)

¹⁴Tra le testate giornalistiche allora diffuse si ricorda il "Giornale degli indizi giudiziari della città di Bergamo", «un'arida gazzetta settimanale», come ci ricorda il Belotti, compilata da Giacomo Muletti dal 1818 al 1828, e stampata da Luigi Sonzogni; così pure "L'unione", fondata nel 1848 da Gabriele Rosa con finalità repubblicane federali, o la "Gazzetta di Bergamo", nata nel 1856, o "L'Amico del popolo" compilato da Antonio Belotti e da Bernardino Zendrini. Ma per continuità ed importanza delle informazioni raccolte si distinguono le "Notizie patrie", compilate dal giornalista Carlo Facchinetti dal 1815 fino al 1854, anno della sua morte. Tra le riviste si segnalano invece gli "Atti dell'Ateneo", "Bergomum", "Emporium", "La rivista di Bergamo", "Studi Tassiani" e "Studi Garibaldini".

¹⁵Con un ampio raggio d'indagine, Maria Iolanda Palazzolo include nella sua disamina tanta letteratura di intrattenimento, dai romanzi storici (tra cui quello più tradotto fu sicuramente *Ivanhoe* di Walter Scott), alle strenne, alle ricche illustrazioni, all'almanacco popolare, alla diffusione di numerose riviste e testate giornalistiche. Cfr. M. I. Palazzolo, *Geografia e dinamica degli insediamenti editoriali*, in G. Turi (a cura di), *Storia dell'editoria nell'Italia contemporanea*, Firenze, 1997, p. 11-54.

¹⁶Si tratta di una variegata raccolta conservata presso la Biblioteca civica di Bergamo: sorta di sintesi dei temi d'iconografia della Bergamo tra Sette e Novecento, raccoglie in 62 faldoni numerose stampe e disegni di veduta, nonché piante della città e del territorio circostante, o carte geografiche nel generale e nel particolare, cartoline e, infine, fotografie.

¹⁷Ci riferiamo alla guida *Das Kleine Universum* di J. Scheible, stampata a Stoccarda nel 1840, di cui ci rimane traccia, nella *Bergamo illustrata*, dell'acquaforte con *Le mura rotte*, sicuramente ispirata alla litografia,

conservata nel fondo delle stampe della Biblioteca Civica, raffigurante una *Veduta della casa Sozzi, ora parte del Vecchio Seminario* (ST. A091), attribuita di recente dal Serra al pittore e litografo milanese Giuseppe Elena (Cfr. P. Serra, *Antiche stampe di Bergamo, XIX secolo, Parte Prima*, tav. 122) ; alla guida parigina *L'Italie pittoresque* pubblicata in 6 volumi da Audot nel 1834, diffusa anche nello stesso anno nella nostra penisola dall'edizione torinese di Giuseppe Pomba, il quale tra il 1837-38 la ristampa, facendola tradurre, con il titolo di *L'Italia descritta e dipinta con le sue isole*; e, infine, al *Voyage pittoresque et historique du nord de l'Italie* di T.C. Bruun Neergaard, stampata in 8 dispense (delle 17 progettate) a Parigi da Firmin Didot a partire dal 1812, opera che contribuì a diffondere all'estero un particolare modello iconografico per la Piazza Vecchia, ricca di elementi di mera invenzione come l'immaginario porticato alle spalle del Palazzo della Ragione (Cfr. P. Serra, cit., tav. n. 88).

¹⁸Si è rintracciata una copia in buono stato, seppur manchevole, nell'*Appendice* di alcune incisioni, relative proprio alla città di Bergamo, presso le Civiche raccolte di Milano, in via Borgonuovo, n. 23.

¹⁹Una seconda edizione del 1838 è conservata presso il Museo storico della città di Bergamo in una versione integra, non ancora rilegata, suddivisa nei vari fascicoli di cui l'opera si compone. Sul frontespizio si legge l'intestazione *L'Italia descritta e dipinta con le sue isole di Sicilia, Sardegna, Elba, Malta, Eolie, di Calipso, ecc. ecc / secondo le ispirazioni, le indagini ed i lavori de' seguenti autori ed artisti di Chateaubriand, Lamartine, Raoul-Rochette, Di Forbin, Piranesi, Mazzara, Napoleone, Denon, Saint-Non, Lord Byron, Goethe, Visconti, Cicognara, Lanzi, Orioli, Bertolotti, Dandolo Balbi, Zuccagni-Orlandini, Romanelli, Galanti, Jorio, Torremuzza, Munter, Bell, Melchiorri, Nibby, Tenore, Manno, La-Marmora, Rampoldi, Sacchi, Cantù, Sartorio, Casalis, Ambrosoli, Ticozzi, Fea, Audot padre, Di Bonstetten, Swinburne, Della-Chavanne, Valery, Lancetti, Serra, Orti, Ricci, Ferrario, la Sig.ra Haudebourt-Lescot, Orazio Vernet, Granet, Isabey, Ciceri, il Magg. Light, il cap. Batty, Cooke, Gell e Gandy, Pinelli, Ferrari, ecc. ecc.*; a seguire compaiono le iniziali del curatore D. B., identificato con l'autore Davide Bertolotti, Seconda edizione / Torino /presso Giuseppe Pomba e C. / 1838.

²⁰Tra quelle citate, *La Lombardia pittoresca* è forse la più nota, o almeno quella che ebbe maggiore circolazione nella regione, visti i numerosi esemplari che si conservano sparsi nelle biblioteche del circondario: tre copie sono presenti nella Biblioteca civica di Monza, una versione anastatica del 1861 è depositata nella biblioteca Sormani di Milano, mentre dei brevi estratti dall'opera sono stati rintracciati nella Biblioteca della Facoltà di Scienze politiche di Milano e alla Biblioteca nazionale Braidense. Per le informazioni riportate riguardo lo stato degli esemplari noti si ringrazia la consultazione della tesi di laurea di S. Mesiano, *La Lombardia pittoresca (1836-41) di Cesare Cantù*, Università degli studi di Milano, Facoltà di Lettere e filosofia, a.a. 2000/2001.

²¹C. N. Cochin, *Voyage d'Italie, ou Recueil de notes sur les ouvrages de peintures et sculpture, qu'on voit dans les principales villes d'Italie*, Paris, C. A. Jombert, (1758), 1773, t. III, p. 232-238.

²²F. Bartoli, *Le pitture sculture ed architetture delle chiese, e d'altri luoghi pubblici di Bergamo*, Vicenza, per l'editore Carlo Bressan, 1774.

²³Per un quadro generale delle guide settecentesche si veda invece il saggio di M. Dillon Walke, *Bergamo nell'età dei Lumi* in *Il conte Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo*, Bergamo, 1999, p. 11-15.

²⁴J. Lalande, *Voyage d'un francaise en Italie fait dans les années 1765-66*, (1767), nouvelle éd. Yverdon, 1769. La descrizione di Bergamo si trova per l'area del Veneto, T. VIII (1770), cap. XXIII, p. 295-305. Per un approfondimento sintetico sulle caratteristiche e le vicende relative alla guida del Lalande si rimanda all'articolo di L. Pagani, *Bergamo nel «Voyage» di J.J. Lefrançois de La Lande*, in "La rivista di Bergamo", numero speciale dedicato alla mostra *Bergamo nel Settecento*, 1996, nuova serie n. 6, p. 11-17.

²⁵A. Pasta, *Le pitture notabili che sono esposte alla vista del pubblico a cura di Andrea Pasta*, Bergamo, stamperia Locatelli, 1775.

²⁶M. S. Giampiccoli, *Notizie storico-geografiche appartenenti alla città di Bergamo ed alla sua provincia*, Belluno (con l'indicazione «si vende a Venezia da varj libraj»), 1783.

²⁷La copia manoscritta, tuttora conservata presso la Biblioteca civica di Bergamo, evidenzia la volontà da parte dell'autore di basarsi su una conoscenza diretta delle opere descritte. Probabilmente a seguito di alcune fastidiose annotazioni sul cattivo stato in cui versavano alcune opere, essa venne censurata per intervento del governo austriaco nell'anno 1824, nonostante che l'editore Mazzoleni avesse già provveduto alla stampa delle prime 64 pagine. Sull'argomento si vedano i saggi di M. Panzeri, *Per la storia della letteratura artistica bergamasca: Girolamo e Carlo Marenzi tra erudizione settecentesca e cultura neoclassica*, e di M. E. Manca, *Microstoria di un manoscritto*, entrambi in *Guida di Bergamo, 1824 del conte Girolamo Marenzi*, Bergamo, 1985, p. 14.

²⁸A. Perpentì, *Di che possa intrattenersi il forestiero in Monza*, Monza, Tipografia Corbetta, 1833, citato in G. Pasciutti, *Descrizioni e guide ottocentesche di Monza. Il contributo degli editori locali* (Corbetta e Borsa), in R. Bossaglia, R. Cassanelli, A. Montrasio (a cura di), *La Brianza dipinta da Migliara a Borlotti*, Cinisello Balsamo, 2000, p. 27.

²⁹La vicina realtà di Milano, sede asburgica ormai stabile a partire dal 1771, aveva conosciuto una propaganda urbanistica basata sulle istanze di decoro e di buon gusto. Ma con l'arrivo delle truppe napoleoniche si vide rinnovata ulteriormente grazie ad una ripresa dei lavori edilizi che furono per lo più continuati al successivo cambio di governo austriaco. Tuttavia si precisa che con la caduta del Regno Italico molte imprese pubbliche a Milano furono immediatamente sospese, soprattutto quei monumenti che testimoniavano con perentorietà il passato regime come il progetto per il Foro Bonaparte che fu scartato dal nuovo regime austriaco. Un discorso a parte merita la città di Bergamo, che liberatasi del dominio veneziano, si vide cambiare volto subito dopo il passaggio delle truppe francesi: sull'onda rivoluzionaria che diffondeva certo aggiornamento ad una modernità con opere utilmente pubbliche, entro il primo decennio dell'Ottocento, si eressero gli edifici del Teatro Riccardi, ricostruito dopo un terribile incendio e riaperto al pubblico nel 1799, del Teatro Sociale, su progetto del Pollack, realizzato tra il 1806 e il 1809, e infine, dell'Accademia Carrara, già conclusa nel 1810.

³⁰A corredo della litografia citata, spiega il Cantù, nel testo a fianco, le motivazioni dell'intervento da parte degli austriaci per il cambiamento apportato nel titolo cui l'opera era dedicata «Finché ... i nuovi dominatori di Lombardia, con lentezza imperiale, permisero che ne proseguissero i lavori, cambiato il nome, che ricordava glorie e fasti militari, cioè sangue e miserie, in quello d'Arco della Pace, che rammentasse l'operosa quiete de' giorni nostri».

³¹Si vedano per l'iconografia proposta a topos visivo gli esemplari raffiguranti la *Nuova barriera detta delle Grazie*, conservati nel fondo delle stampe della Biblioteca civica di Bergamo, destinati alle "Notizie patrie" per l'anno 1830 (ST. A006; ST. A147; ST. A 148; ST. 293), e un'ulteriore versione attribuita dal Serra al Berlendis, dedicata al conte Pietro Moroni, «podestà della stessa città e presidente dell'Ateneo», realizzata con la tecnica dell'acquaforte e dell'acquatinta (Cfr. P. Serra, cit., tav. n. 104).

³²Con l'apertura della Nuova barriera delle Grazie, poi Porta Nuova, attraversata dall'asse viario ferdinando, e la conseguente sistemazione della cinta daziaria che ricalcava l'antico tracciato delle quattrocentesche Muraine, si superava finalmente la dicotomica concezione che manteneva separati i due livelli di città, abolendo quella frattura creata a partire dal 1561 con la costruzione delle mura venete. La costruzione dei due propilei intorno a Porta Nuova e il riassetto della strada Ferdinanda costituiranno per lo sviluppo urbanistico della città dell'Ottocento «i gangli vitali del nuovo centro cittadino», intorno a cui progressivamente andarono trasferendosi gli uffici amministrativi. Cfr. M.L. Scavini, G.P. Calza, P. Finardi, *Bergamo. Le città nella storia d'Italia*, cit., p. 91.

³³Delle sei tavole che il Landini, incisore di cui la critica fornisce scarse notizie biografiche, illustra nella guida del Gandini per la parte relativa alle vedute di Bergamo, ben cinque dimostrano in toto una derivazione dalle composizioni del Berlendis: oltre al *Prospetto di Bergamo e dei borghi* sopra menzionato, si ricordano anche le rappresentazioni del *Prospetto dell'Accademia Carrara*, di *Porta S. Giacomo*, una *Veduta della Nuova barriera*

detta delle Grazie, e infine dell'Ateneo. Cfr. P. Serra, *Antiche stampe di Bergamo*, cit., tav. rispettivamente n. 111,112,113,114,115.

³⁴Sebbene varie differenze siano percepibili rispetto all'acquaforte del Berlendis, come il fatto che predomini, nella versione dell'Elia, un'atmosfera silente, di vaga e misteriosa attesa, è chiaro il riferimento al modello proposto dall'architetto bergamasco, pubblicato per le "Notizie patrie" nell'anno 1831. Identica è infatti la scelta del punto di vista, seppur leggermente abbassato nella copia litografica, così come la volontà di deputare l'antica piazza a simbolo, ormai canonizzato, di centro culturale della città. L'eliminazione progressiva dei passanti focalizza inoltre l'attenzione sulla continuità storica con l'edificio del Gallizioli, sede dal 1812 di un unico Ateneo, in cui confluirono le antiche Accademie degli Eccitati e degli Economico Arvali.

³⁵È notizia del Bortolo Belotti che il conte Lochis si stesse occupando di una *Storia di Bergamo*, dalla sua fondazione all'aggregazione della Repubblica Veneta, per l'opera in corso di pubblicazione de *La grande illustrazione del Lombardo Veneto*. Probabilmente per non aver mantenuto l'impegno, il Lochis si vide togliere l'incarico dal Cantù che lo passò invece al fratello Ignazio. Cfr. B. Belotti, cit., vol. VII, libro XI, p. 102.

³⁶G. Sommariva, *Giuseppe Berlendis in I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, Bergamo, 1992, vol. I, p. 48.

³⁷A queste pubblicazioni si aggiungano anche le *suite*, senza data né indicazione della stamperia presso cui furono prodotte *N. X vedute delle più interessanti della città di Bergamo*, s.d. e *N. XIII vedute delle più interessanti della città di Bergamo*, Bergamo s.d.

³⁸Il contratto, stipulato in data 26 Settembre 1807, tra il pittore e il viceré Eugenio di Beauharnais prevedeva che l'artista dipingesse ogni anno «tre quadri di paesi a oglio» in cambio di una pensione di lire 1500 annue. Fondamentalmente l'accordo non venne mutato nel trentennio che seguì, nonostante il cambio di rotta nella politica del tempo in direzione degli austriaci, i quali anzi rinsaldarono il rapporto di fiducia con l'artista delegandogli una serie di tele tra i punti di veduta del territorio lombardo più conosciuti al pubblico. Cfr. M. C. Gozzoli, *Il Nestore Gozzi*, in *Il volto della Lombardia da Carlo Porta a Carlo Cattaneo*, cit., p. 26-38; M. Zanardi Ricci, *Il bergamasco Marco Gozzi, paesaggista di Brera, documenta il territorio lombardo*, in *Atti dell'Ateneo di scienze, lettere ed arti di Bergamo*, volume LX, a.a. 1996-97, p. 271-278.

³⁹La concezione della pittura di paesaggio come genere gregario, rispetto alle più alte rappresentazioni del quadro di storia e del ritratto, si ricorda, deriva dall'estetica neoclassica attraverso le letture dei suoi massimi rappresentanti quali Quatremère de Quincy, Mengs, Milizia e Cicognara.

⁴⁰Possiamo dire che non diversamente dall'ambiente milanese si svolgono gli accadimenti interni alla vicina Scuola di pittura del conte Carrara, funzionante a partire dal 1810 sotto l'egida della figura del Diotti. Costui nel 1811 decise di affidare a Pietro Ronzoni, senza alcuna ufficialità contrattuale, il ruolo di professore e di paesaggio di veduta. Cfr. F. Rea e M. Zanardi, *Pietro Ronzoni*, in *I pittori bergamaschi dell'Ottocento*, cit., p. 321.