



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Laurea magistrale in Storia e valorizzazione dei beni culturali

curriculum Fonti e strumenti per la storia dell'arte

GIOVAN PAOLO CAVAGNA (1550-1627):

LA PRODUZIONE RITRATTISTICA

Relatore: Prof. Francesco Frangi

Tesi di laurea di:
Denise Guzzago

Correlatore: Prof. Paolo Plebani

Matricola: 543966

Anno accademico 2024/2025

INDICE

INTRODUZIONE	5
--------------------	---

1. GIOVAN PAOLO CAVAGNA: PROFILO BIOGRAFICO E ARTISTICO	7
---	---

2. GIOVAN PAOLO CAVAGNA RITRATTISTA	27
---	----

CATALOGO DEI RITRATTI AUTOGRAFI

1. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto di gentiluomo con cappello nero</i> , collezione Poletti	37
2. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto di gentiluomo con lettera</i> , collezione privata	42
3. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto di organista</i> , collezione privata	45
4. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto del nobiluomo Ferrante Ambiveri</i> , Clusone, MAT -Museo Arte Tempo	51
5. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto della nobildonna Sofonisba Martinoni Ambiveri</i> , Clusone, MAT - Museo Arte Tempo	61
6. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto di suonatore di cornetto</i> , Algeri, Musée National des Beaux-Arts	67
7. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto di gentiluomo con i due figli</i> , Bergamo, collezione Banco BPM	86
8. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto d'uomo con coppa di ciliegie</i> , ubicazione ignota	93
9. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto di Gian Gerolamo Albani</i> , collezione privata	97
10. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto di gentiluomo</i> , Milano, collezione Koelliker	105
11. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto di gentiluomo</i> , Milano, collezione Koelliker	109
12. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto di gentildonna con libro</i> , Bergamo, Accademia Carrara .	112
13. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto di suonatore di flauto</i> , ubicazione ignota	117
14. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto del Cavaliere di Malta Fabrizio Sforza Colonna a figura intera</i> , Firenze, Museo Stefano Bardini	120
15. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto di gentiluomo con lettera</i> , Roma, VIVE – Museo di Palazzo Venezia	128
16. Giovan Paolo Cavagna, <i>Ritratto di Giovan Pietro Maffei</i> , Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici	136

CATALOGO DEI RITRATTI ATTRIBUITI

17. Giovan Paolo Cavagna, attribuito a, <i>Ritratto di monaco olivetano seduto in poltrona</i> , Brescia, collezione Lechi	146
--	-----

18. Giovan Paolo Cavagna, attribuito a, <i>Ritratto di gentildonna in abito rosso che tiene un libro</i> , collezione privata.....	152
19. Giovan Paolo Cavagna, attribuito a, <i>Ritratto di Francesco Corsino</i> , Bergamo, palazzo De Beni già Grataroli	158
20. Giovan Paolo Cavagna, attribuito a, <i>Ritratto di vecchio gentiluomo</i> , ubicazione ignota.....	161
21. Giovan Paolo Cavagna (?), <i>Ritratto del sacerdote Antonio Zerbini Rasello</i> , Bergamo, Accademia Carrara	163
22. Giovan Paolo Cavagna (?), <i>Ritratto virile</i> , analisi radiografica della <i>Crocifissione con la Maddalena e un santo martire</i> della Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia, Archivio dei Musei Civici di Arte e Storia	171
23. Pittore bergamasco della fine del Cinquecento, <i>Ritratto del cardinal Gian Gerolamo Albani</i> , Bergamo, Accademia Carrara	174
3. OPERE ERRONEAMENTE ATTRIBUITE.....	182
A. Giovan Battista Moroni, <i>Ritratto di Giovan Crisostomo Zanchi</i> , Bergamo, Accademia Carrara	182
B. Giovan Battista Moroni, <i>Ritratto maschile</i> , Bergamo, Accademia Carrara	182
C. Gian Francesco Terzi, attribuito a, <i>Ritratto d'uomo</i> , Bergamo, Accademia Carrara	183
D. Pittore bergamasco, <i>Gentildonna in poltrona</i> , collezione privata	183
BIBLIOGRAFIA	187
SITOGRAFIA.....	194
RINGRAZIAMENTI.....	196

INTRODUZIONE

Il presente lavoro ha l'obiettivo di provare a ricostruire il catalogo ritrattistico di Giovan Paolo Cavagna: pittore bergamasco nato nel 1550 in Val Brembana e morto nel 1627. L'artista si formò nella bottega di Cristoforo Baschenis il Vecchio (1505/10-1580) prima degli anni Settanta del Cinquecento e, successivamente, in quella di Giovan Battista Guarinoni d'Averara (1548 ca.-1579). Infine, fu diretto successore di Giovan Battista Moroni (1521-1580), del quale non ne è certo però sia stato allievo. Il Cavagna ebbe modo di entrare in contatto con le numerose opere lasciate a Bergamo dal maestro di Albino anche dopo la sua morte che lo portarono a rielaborarne lo stile naturalistico. Nel 1592 Giovan Paolo venne chiamato a restaurare alcune opere del maestro veneziano Francesco Bassano (1549-1592) giunte in Santa Maria Maggiore a Bergamo. L'esperienza lo portò a sviluppare uno stile più sciolto e coloristicamente ricercato che lo accompagnerà fino alla fine della sua attività artistica.

La tesi cerca di ricostruire, attraverso esempi delle opere più significative, anche la produzione pittorica dell'artista segnata da committenze ecclesiastiche: ricordiamo a titolo esemplificativo, lo stendardo processionale voluto dai disciplini verdi della chiesa di San Rocco nel 1591 oppure il grande ciclo della cupola della Basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo nel 1615.

Successivamente verrà presa in analisi la figura del Cavagna ritrattista; protagonista della fine del Cinquecento e dell'inizio del Seicento, erede ideale del Moroni ma anche assimilatore della pittura veneta bassanesca. La sua produzione ritrattistica si può dividere principalmente in due fasi: la prima dagli anni Ottanta del Cinquecento mostra una forte adesione al naturalismo, senza idealizzazione e con attenzione verso la realtà. Verso l'ultimo decennio del Cinquecento e per tutta la prima parte del Seicento emergerà nell'artista una maggiore attenzione al colore e alla luce derivante dal Bassano e dalla pittura veneziana.

Il corpus centrale della tesi prenderà in analisi tutte le opere ritrattistiche autonome note attribuite al Cavagna, distribuite in ordine cronologico escludendo dal catalogo i ritratti inseriti nelle opere di tema religioso. Saranno indagati, a titolo esemplificativo: il bellissimo *Ritratto di organista* di collezione privata, passando per i *Ritratti dei coniugi Ambiveri* di

Clusone, in comodato presso il MAT-Museo Arte Tempo. Inoltre, sarà ricostruita in maniera puntuale la storia del suonatore del Musée National des Beaux-Arts di Algeri, qui identificato come *Ritratto di suonatore di cornetto*, corredando la scheda da inedite fotografie a colori aggiornate al 2026. Si analizzerà la storia del *Ritratto di Gian Gerolamo Albani* di collezione privata con tutta la vicenda giudiziaria legata alla falsificazione della firma e si offrirà una panoramica della sua ubicazione più recente. Verrà approfondita l'ipotesi iconografica legata al *Ritratto del Cavaliere di Malta Fabrizio Sforza Colonna a figura intera* del Museo Bardini di Firenze datato al 1600 e verrà esaminato il *Ritratto di gentiluomo con lettera* del VIVE conservato a Roma presso Palazzo Venezia corredato da fotografie eseguite in loco.

L'ultima parte del catalogo analizzerà alcune opere che sono attribuibili con vario grado di certezza a Giovan Paolo Cavagna, oggetto di ipotesi critiche contrastanti tra cui il *Ritratto di monaco olivetano seduto in poltrona* della collezione Lechi o il *Ritratto di gentildonna in abito rosso che tiene un libro* di collezione privata, escludendo dal repertorio le opere presenti sul mercato d'asta.

Inoltre, è stato redatto un elenco di esigue opere che, nel corso degli studi, hanno ricevuto un'erronea attribuzione al Cavagna, oggi smentita.

1. GIOVAN PAOLO CAVAGNA: PROFILO BIOGRAFICO E ARTISTICO

Giovan Paolo Cavagna nasce in Val Brembana a Bergamo, da una famiglia originaria di Averara che inizialmente portava, come ci riporta Marino Paganini grazie ad un documento genealogico dell'Archivio Storico di Bergamo, il cognome *De Pezziis* che venne affiancato dal soprannome *Cavagna* nel XIV secolo, poi sostituito nel Quattrocento¹. L'anno di nascita del Cavagna rimase per molto tempo dubbia: il primo che lo cita è il conte Girolamo Marenzi che, nella *Guida di Bergamo* del 1824, riporta di aver visto su una sua tela rappresentante S. Rocco nell'oratorio della Dottrina Cristiana della chiesa omonima a Bergamo², una scritta che ne indicava l'età esatta collocando i natali del pittore bergamasco al 1556³:

“Nel contiguo oratorio sopra la porta si vedono due quadri di Gio. Paolo Cavagna [...] ed evvi scritto: *Jo Paulus Cavaneus P. 1591 anno 35 aet. Suae etc.* [...]”⁴.

Enrico De Pascale, però, nel 1987 rende nota la notizia di un atto notarile datato 23 aprile 1575 conservato presso l'Archivio di Stato a Bergamo, in cui Giovan Paolo Cavagna dichiara: “*profitens etatem viginti quinque excessisse*”⁵ spostando così la data di nascita nel 1550⁶. La biografia di Giovan Paolo risulta comunque scarna: già Francesco Maria Tassi nelle *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi* del 1793, dichiara di aver faticato molto per poter trovare informazioni sul pittore⁷: tramite ricognizioni che effettuò negli archivi bergamaschi, ci informa del nome del padre: Giovan Pietro Cavagna morto quando il pittore aveva solo diciassette anni e ci segnala una probabile città di appartenenza ovvero Santa Croce in valle Brembana. Secondo Elia Fornoni, come riportato da Luisa Bandera nel 1978, la famiglia di Giovan Paolo risultava però essersi trasferita in Borgo S. Leonardo a Bergamo⁸ nel 1547, dunque prima della nascita del pittore, in particolare il Tassi ci precisa la residenza nel vicolo Zambonate accanto alla chiesa di San Defendente. Ci ricorda, inoltre,

¹ M. Paganini, in *Giovan Paolo Cavagna...*, 1998, p. 46.

² Bandera, 1978, p. 131.

³ “[...] Giovan Paolo Cavagna lo dipinse nel 1591, all'età di 35 anni”.

⁴ Marenzi, anastatico 1985, p. 106.

⁵ “Dichiarando di aver superato l'età di 25 anni”.

⁶ E. De Pascale, in *Il Seicento a Bergamo...*, 1987, p. 56.

⁷ Tassi, 1793, p. 193.

⁸ Bandera, 1978, p. 131.

che passando per quell'abitazione alla fine del Settecento, si poteva scorgere sulla facciata un affresco che rappresentava l'autoritratto del Cavagna con tavolozza e pennelli⁹.

Giovan Paolo Cavagna sposò in prime nozze Margherita Canubina ed ebbe assieme a lei quattro figli: i pittori Caterina e Francesco, il sacerdote Giacomo Antonio ed infine Giovanni Battista. Il 16 novembre 1611 sposò la seconda moglie Caterina Mineti in S. Alessandro in Colonna a Bergamo, come risulta dal contratto matrimoniale dell'archivio parrocchiale. Giovan Paolo Cavagna fece redigere il testamento il 17 maggio 1627, lasciando in eredità ai figli, come citato da Elia Fornoni, delle proprietà acquistate a Spirano e una casa sulla strada di Cologno. Morirà il 20 maggio 1627, come riportato nell'atto di morte dell'archivio parrocchiale di S. Alessandro in Colonna, dopo aver vissuto tutta la vita a Bergamo e sarà seppellito in S. Maria delle Grazie¹⁰.

Secondo Andrea Pasta, che avrebbe visionato nel 1775 il contratto di apprendistato stipulato dal maestro e da Giovan Piero Cavagna, Giovan Paolo Cavagna avrebbe mosso i suoi primi passi nella bottega di Cristoforo Baschenis il Vecchio¹¹ (1505/10-1580) acquisendo le prime tecniche pittoriche e i primi insegnamenti. Il padre di Giovan Paolo morì nel 1567 quando il figlio aveva solo diciassette anni; dunque, il ragazzo avrebbe iniziato come apprendista prima di quell'età. In particolare, sappiamo che il Baschenis tra il 1564 e il 1568 fu impegnato nel cantiere della chiesa di San Bernardino a Lallio e per la chiesa di San Francesco a Bergamo; dunque, è plausibile che il Cavagna avesse intrapreso la sua formazione seguendo i lavori del maestro. Nel 1572 il Baschenis prese a bottega suo nipote Cristoforo il Giovane con il quale Giovan Paolo collaborerà nel 1582 per la cappella del Corpus Domini della chiesa di S. Alessandro in Colonna: Simone Facchinetti ipotizza che, in quelle date, il Cavagna avesse già lasciato la bottega¹².

Il Tassi nel 1793 ci segnala invece che Cavagna ebbe modo di svolgere il primo periodo di bottega presso Tiziano a Venezia, presumibilmente in giovane età:

“Inclinato alla pittura, portossi ancor giovinetto in Venezia [...] sua buona sorte, che fosse introdotto nella fioritissima stanza di Tiziano, e sotto la direzione di

⁹ Tassi, 1793, p. 208.

¹⁰ Bandera, 1979.

¹¹ Pasta, 1775, p. 15.

¹² Facchinetti, 2009, p. 9.

tanto Maestro in breve riuscì si franco nel disegno, che già prometteva di dover far meraviglie in tali facoltà [...]»¹³.

L'ipotesi tizianesca non trova riscontro secondo Luisa Bandera:

“[...] il soggiorno a Venezia, e addirittura un alunnato nella ‘stanza’ di Tiziano ricordati dal Tassi non trovano alcuna conferma. La supposizione nata forse per intenti encomiastici poté essere stata suggerita dal fatto che sino alla fine dell’ottavo decennio del secolo non si hanno indicazioni riguardanti l’attività del pittore, e ciò avrebbe portato a credere che si fosse trasferito nella capitale veneta”¹⁴.

Anche Simone Facchinetti nel 2009 afferma che questa ipotesi sembra non aver trovato ancora nessuna conferma¹⁵.

Tra il 1573 e il 1574, dopo il periodo dal Baschenis, il Cavagna ebbe invece occasione di collaborare, come riportato da De Pascale, con Giovan Battista Guarinoni d’Averara (1548 ca.-1579): interprete del tardo-manierismo a Bergamo che in quei mesi venne chiamato dai fratelli Morando per decorare l’omonimo palazzo a Bergamo avvalendosi dell’aiuto del giovane pittore¹⁶. La decorazione della villa da parte del Cavagna, in particolare attraverso le *Storie di Furio Camillo*, assieme agli affreschi della *Sala della Fama* di Villa Gorlago (oggi villa Gozzini) protratti fino al 1580 e al ciclo pittorico di palazzo Furietti Carrara a Presezzo, costituiscono il corpus iniziale della pittura cavagnesca che lo vedono impegnato nella pittura ad affresco accanto al Guarinoni almeno fino alla morte di quest’ultimo¹⁷.

Mentre il Cavagna verso la fine degli anni Settanta del Cinquecento era impegnato con il Guarinoni, Giovan Battista Moroni (1521-1580) lavorava a Bergamo già da tempo. Dopo il trasferimento ad Albino, in questi anni riacciava anche i rapporti con Gian Gerolamo Albani e le nobili famiglie bergamasche e aveva importanti committenze in città sia come ritrattista che come pittore sacro¹⁸. Il Tassi avanzò nel 1793 l’ipotesi di un alunnato del Cavagna presso il Moroni subito dopo la presunta parentesi veneziana:

¹³ Tassi, 1793, p. 193.

¹⁴ Bandera, 1978, p. 131.

¹⁵ Facchinetti, 2009, p. 7.

¹⁶ Ivi, pp. 9,10.

¹⁷ E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, pp. 18,19.

¹⁸ Ivi, pp. 18,19.

“ma dopo di essere stato alcun tempo appresso di lui, [Tiziano] parritosene, non so per qual cagione, volle restituirsi alla patria; ove giunto, ed appreso da Giambattista Moroni l’impasto de’ colori, da sé poi formossi una maniera di dipingere, che fu sua propria [...]”¹⁹.

A Bergamo Moroni era una personalità già affermata in ambito artistico e le sue committenze in città portarono sicuramente Giovan Paolo ad avere un contatto diretto con il pittore d’Albino come ci ricorda De Pascale:

“[...] non dovettero mancare né le occasioni né i motivi per un contatto diretto con il maestro albinese, il cui prepotente ritorno sulla scena cittadina [da Albino] non poteva che aver rafforzato la sua già notevole reputazione agli occhi dei giovani pittori locali”²⁰.

Alla luce di ciò, un possibile alunnato espresso dal Tassi presso il Moroni sembra risultare superfluo anche se possibile²¹. È probabile che il Cavagna, che aveva sott’occhio diverse opere di Giovan Battista presenti soprattutto in molte chiese bergamasche, attingesse per i suoi lavori da questi modelli come, per esempio, la *Madonna con il Bambino in gloria e i Santi Barbara e Lorenzo* in Santa Maria del Carmine del 1575, da cui Cavagna trasse ispirazione per le figure di *Giustizia e Carità* nella villa Gozzini a Gorlago dipinte tra il 1575 e il 1580²². Anche dopo la morte del pittore albinese, la sua eredità artistica continuerà a rappresentare un modello da seguire per molti pittori, tra cui Giovan Paolo Lolmo, Enea Salmeggia, Francesco Zucco e lo stesso Giovan Paolo che ne emulerà la luce e gli effetti atmosferici e stilistici caratterizzati dalla cura del dettaglio, ben visibile anche nelle opere ritrattistiche degli ultimi decenni del Cinquecento²³.

La prima opera su tela²⁴ firmata e datata risale al 1580²⁵: si tratta dell’*Incoronazione della Vergine con i santi Giovanni Battista, Francesco, Maddalena e Giovanni Evangelista* della Chiesa di San Giovanni Battista a Casnigo (fig. 1)²⁶. Giovanni Maironi da Ponte e Angelo

¹⁹ Tassi, 1793, p. 193.

²⁰ E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 20.

²¹ Ibidem.

²² Facchinetti, 2009, pp. 10,11.

²³ Ibidem.

²⁴ Per uno studio più approfondito di tutta la produzione pittorica di Giovan Paolo Cavagna si rimanda a: Luisa Bandera, “Giovan Paolo Cavagna” in *Pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento vol.4*, 1978, pp. 131-243 e la monografia: Simone Facchinetti, *Giovan Paolo Cavagna*, Eco di Bergamo, 2009.

²⁵ “IO PAV[LU]S. CAVA[GN]E FACIEBAT 1580”.

²⁶ Facchinetti, 2009, p. 7.

Pinetti riferirono il dipinto erroneamente al figlio Francesco Cavagna che, però, nacque pochi anni prima del 1580. Luisa Bandera la accosta stilisticamente all'*Incoronazione della Vergine* del Moroni datata 1576 per la chiesa di S. Alessandro della Croce a Bergamo in particolare nel gesto dell'incoronazione e ne nota anche l'intelligenza luministica proveniente da Savoldo, in parallelo alle opere di Vincenzo Campi a Cremona, assieme a delle ascendenze venete visibili nei Santi posti ai lati della tela²⁷. Un altro dipinto firmato²⁸ e dipinto otto anni dopo è il *S. Giovanni Evangelista* della Basilica di S. Maria Maggiore di Bergamo (fig. 2). La tela è documentata in un atto del 19 dicembre 1588 conservato presso l'Archivio della Misericordia di Bergamo in cui si stabiliva che il pittore si offriva di preparare un quadro raffigurante il santo per l'omonima cappella e che sarebbero stati i reggenti della basilica a giudicarne il compenso in base al loro gradimento. Il 12 agosto 1589 i canonici accettarono l'opera pagandola solo ventidue scudi d'oro²⁹. Un'altra opera riconducibile alla prima fase di ispirazione moroniana del Cavagna firmata e databile attorno al 1590³⁰ è la *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Michele e Alessandro* della chiesa di S. Michele a Sabbio, una frazione di Dalmine (fig. 3). La tela è ispirata alla *Madonna in trono col Bambino e i santi Andrea, Eusebia, Domno e Domneone* di Alessandro Bonvicino detto il Moretto (1498-1554), maestro di Moroni, eseguita per la chiesa di S. Andrea a Bergamo. I colori e il modello sono somiglianti tanto da far pensare ad uno specifico richiamo voluto da parte del committente³¹.

Verso la metà degli anni Ottanta del Cinquecento, giungevano a Bergamo opere del pittore veneziano Francesco Bassano (1549-1592) figlio di Jacopo Bassano, che dal 1586 è presente in città in particolare con l'*Ultima Cena* (fig. 4) dipinta per la basilica bergamasca e largamente studiata da Cavagna. Francesco inizierà ad essere una presenza pittorica importante per Giovan Paolo, con la quale l'artista bergamasco si confronterà spesso rielaborando il suo stile naturalistico derivante da Moroni con un nuovo linguaggio caratterizzato da una stesura più libera e variata cromaticamente³². Questo interesse porterà il pittore nel 1592 a restaurare quattro grandi ovati del Bassano inviati nella Basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo³³.

²⁷ Bandera, 1978, p. 189, tav. 70.

²⁸ "CAVANEIO FACIET"

²⁹ Bandera, 1978, p. 189, tav. 70.

³⁰ "IO. PAVLUS CAVANEUS".

³¹ Bandera, 1978, p. 190, tav. 77.

³² Facchinetti, 2009, p. 7.

³³ Bandera, 1978, p. 140.

Gli esiti di queste esperienze sono riscontrabili, in particolare, nella produzione pittorica dall'ultimo decennio del Cinquecento e iniziano a percepirsi, per esempio, nello stendardo processionale firmato e datato³⁴ commissionato al Cavagna nel 1591 dai disciplini verdi per la chiesa di S. Rocco in occasione del passaggio degli stessi all'arciconfraternita di San Rocco a Roma. L'opera si presentava in origine come un unicum composto dalla *Madonna con il Bambino tra i santi Rocco, Sebastiano e quattro devoti* (fig. 5) e il *San Rocco e i disciplini verdi* (fig. 6) separati nel 1811 e resi autonomi³⁵. Le opere presentano entrambe un carattere ufficiale, ma in particolare il *San Rocco e i disciplini verdi* venne esposto alla mostra *I pittori della realtà in Lombardia* del 1953 dove viene ricordato per la:

“naturalizza con cui la conversazione religiosa si trasforma in conversazione popolare [...]”³⁶.

Le tele, però, presentano oltre all'immediatezza espressiva, anche i tratti tipici bassaneschi come ci ricorda Facchinetti:

“Per spiegare la qualità ritrattistica e naturalistica dei volti non basta l'eredità moroniana, aggiornata dal Cavagna con la conoscenza delle opere di recente importazione bergamasca di Francesco Bassano”³⁷.

Dopo la morte di Francesco Bassano avvenuta nel 1592, il Cavagna si trovò nuovamente a dipingere per il cantiere della basilica bergamasca: in particolare propose ai chierici di dipingere, sopra l'altar maggiore, un'*Assunzione della Vergine* (fig. 7) che i padri avrebbero dovuto valutare sulla base dei recenti dipinti arrivati come ultima eredità dal Bassano³⁸. La creazione di quest'opera rappresentò l'apice del successo del maestro, tanto da fornire l'occasione per la commissione di due grandi tele collocate sempre in basilica: *Ester davanti ad Assuero e Giuditta e Oloferne*³⁹.

Altre due importanti opere sono datate verso la fine del Cinquecento: in particolare tra il 1595 e il 1600 e dipinte per la chiesa di San Pietro Martire ad Alzano Lombardo: *La Trinità contemplata dai Disciplini bianchi* (fig. 8) e l'*Adorazione dei Magi* (fig. 9) oggi conservate presso il Museo di San Martino ad Alzano. La prima in origine doveva collocarsi sull'altare

³⁴ “IO PAULUS CAVANEUS 1591”.

³⁵ Facchinetti, 2009, p. 57, tavv. IX-X.

³⁶ R. Cipriani, G. Testori, in *I pittori della realtà in Lombardia*, 1953, p. 35, tav. 34.

³⁷ Facchinetti, 2009, p. 57, tavv. IX-X.

³⁸ Ivi, p. 56, tavv. XI-XIII

³⁹ Ivi, 2009, p. 13.

dedicato alla Santissima Trinità presso la cappella nella quale si riunivano i disciplini bianchi: una confraternita di laici raccolti in congregazioni che praticavano, durante la processione, l'autoflagellazione come forma di penitenza. La parte superiore è tratta puntualmente da un'incisione di Cornelis Cort da un modello di Tiziano, raffigurante *Il Trionfo della Santissima Trinità* di cui si conserva un esemplare nel Gabinetto disegni e stampe dell'Accademia Carrara di Bergamo (fig. 10), mentre il paesaggio sullo sfondo rappresenta il fiume Serio e l'antico castello di Alzano Lombardo⁴⁰. Anche quest'opera, definita da Achille Locatelli Milesi come il capolavoro del Cavagna, venne presentata alla mostra *I pittori della realtà in Lombardia* del 1953⁴¹. L'*Adorazione dei Magi*, invece, mostra una composizione dinamica e teatrale. Spiccano la resa naturalistica dei tessuti e soprattutto del paggio che regge la corona di Melchiorre che è un'invenzione proveniente da Francesco Bassano già impiegata da Cavagna nell'*Ultima Cena* di Lovere del 1589⁴².

Nel secondo decennio del Seicento si colloca l'ultimo grande intervento pittorico per la Basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo: dopo la costruzione della cupola ci si pose il problema della decorazione e vennero scelti il primo ottobre 1615 i pittori Enea Salmeggia e Giovan Paolo Cavagna che avevano già dipinto quattordici ovati della cupola con angeli e avrebbero dovuto spartirsi la scena centrale dell'*Incoronazione della Vergine* preparando dei disegni. Venticinque giorni dopo l'accordo però, Salmeggia scrisse una lettera di rinuncia per le eccessive esigenze della committenza, lasciando tutto il lavoro a Giovan Paolo⁴³. La decorazione comprende dieci riquadri del tamburo con profeti, gli angeli già dipinti in precedenza e, al centro, l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 11). La composizione è molto articolata e meno vincolata dal classicismo rivelando invece una sigla più manierista⁴⁴. Tutta la decorazione venne completata dal Cavagna dall'inizio del 1616⁴⁵.

Nell'ultima fase del pittore databile dagli anni Venti del Seicento si collocano invece il *Miracolo dei fiori nati dal sangue di Sant'Alessandro* (fig. 12) della chiesa di Sant'Alessandro in Colonna e il *Miracolo dell'acqua che sgorga dall'arca dei Santi Fermo, Rustico e Procolo* (fig. 13) del monastero di San Benedetto a Bergamo. La prima tela è

⁴⁰ Facchinetti, 2009, p. 57, tav. XVII.

⁴¹ R. Cipriani, G. Testori, in *I pittori della realtà in Lombardia*, 1953, p. 36, tav. 37.

⁴² <https://www.museosanmartino.org/approfondimenti/giovan-paolo-cavagna-adorazione-dei-magi/> (ultima consultazione: 22/03/2026).

⁴³ Facchinetti, 2009, p. 15.

⁴⁴ Bandera, 1978, p. 181, tav. 27.

⁴⁵ Facchinetti, 2009, p. 58, tavv. XXV-XXVI.

firmata in basso a destra⁴⁶ e sappiamo da un documento dell'archivio parrocchiale che il 6 giugno 1621 Cavagna ricevette il pagamento di quarantasei scudi per il lavoro ultimato⁴⁷. La tradizione vuole che Santa Grata raccogliendo le spoglie di Sant'Alessandro per seppellirle, fece cadere delle gocce di sangue al suolo che fecero nascere dei fiori. Il corpo del martire è sostenuto da due legionari mentre la santa al centro regge la testa. Inginocchiata a raccogliere i fiori troviamo la sorella di Grata: Santa Esteria⁴⁸. La pala presenta colori accesi in particolare nei toni del rosso, giallo e blu e rivela un'affinità, secondo la Bandera, con i pittori tardo-manieristi veneti come il Maganza. Riscontrabili, inoltre, toni chiaroscurali più accentuati in particolare sui volti, come avverrà nelle opere del pittore fino alla fine della sua vita.⁴⁹ Il dipinto del *Miracolo dell'acqua* firmato e datato al 1621⁵⁰, viene ricordato come ubicato inizialmente in S. Fermo. La Bandera ricorda che nel 1865 Antonio Piccinelli lo segnala in San Benedetto. L'opera è divisa in due registri: in alto sulle nuvole troviamo la Madonna con il Bambino, San Benedetto e Santa Scolastica; in basso invece è riprodotta la scena processionale che, dalla chiesa di San Benedetto, si dirige alla fonte di San Fermo. Sulla balaustra sono posizionati San Fermo, Procolo e Rustico e davanti al parapetto dei devoti con un sacerdote che distribuisce l'acqua miracolosa che, secondo la leggenda, sarebbe sgorgata dall'arca contenente le spoglie dei santi ogni anno. Le reliquie successivamente vennero spostate nella cattedrale bergamasca nel 1575 per volere di Carlo Borromeo⁵¹. Il Tassi inoltre segnala una particolare curiosità riguardante la figura rappresentata nell'angolo a sinistra che sorregge una brocca (fig. 18):

“fra l'altre teste assai graziose, e vivaci, una se ne vede in un angolo rivola a' riguardanti, che rappresenta al vivo il proprio volto del Pittore medesimo [...]”⁵².

La tela, secondo la Bandera, evidenzia soprattutto nella parte bassa una tavolozza vivace indipendente dalla gamma veneziana e segnala come le figure poste tra i Santi siano da ricondurre alla mano del figlio Francesco, che collaborava col padre da tempo⁵³. Nello stesso anno Giovan Paolo Cavagna eseguirà la *Crocifissione con la Maddalena e un santo martire*

⁴⁶ “IO. PAULUS CAVANEUS F.”.

⁴⁷ Bandera, 1978, p. 183, tav. 37.

⁴⁸ Facchinetti, 2009, p. 59, tavv. XXVII-XXVIII.

⁴⁹ Bandera, 1978, p. 183, tav. 37.

⁵⁰ “IO. PAULUS CAVANEUS 1621”.

⁵¹ Facchinetti, 2009, p. 59, tavv. XXIX-XXX.

⁵² Tassi, 1793, p. 201.

⁵³ Bandera, 1978, pp. 186,187, tav. 55.

(fig. 14) della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia firmata e datata 1621⁵⁴. La tela venne probabilmente eseguita per la devozione privata, anche se l'ubicazione originale rimane pressoché sconosciuta: l'unica certezza è che venne acquistata a Brescia nel 1972 da una collezione proveniente dalla Val Camonica. L'opera segue un modello già adottato dal Moroni precisamente nella *Crocifissione* in San Giuliano ad Albino⁵⁵. Luisa Bandera ipotizza che le figure dei santi inginocchiati ai piedi della croce siano da riferirsi alla bottega cavagnesca⁵⁶, tuttavia, Maria Fiori segnala come la tela non evidenzia scarti qualitativi e confermerebbe invece la totale autografia dell'opera. Il dettaglio interessante che riguarda questo dipinto proviene da un'analisi radiografica condotta a novembre 2010 presso il laboratorio di restauro della Soprintendenza per le province di Verona, Rovigo e Vicenza (vedi scheda 22) che mostra il ritratto di un gentiluomo eseguito nel 1619, sopra al quale dunque Cavagna dipinse la sua *Crocifissione*. La Fiori segnala che il ritratto non sembrerebbe spettare al Cavagna ma alla sua bottega⁵⁷, tuttavia, non è comunque da escluderne l'autografia partendo solo da un'analisi di laboratorio.

Una delle ultime opere conosciute e firmata al 1625⁵⁸ da Giovan Paolo Cavagna sono le *Stimmate di San Francesco d'Assisi* (fig. 15) di Vilminore. Luisa Bandera ne segnala l'autografia anche se è evidente un intervento di bottega. Si nota un processo di semplificazione che si riscontra nella rigidità del disegno volutamente arcaico e il paesaggio è deliberatamente reso con attenzione per accentuare la scena pietistica⁵⁹. Simone Facchinetti ci segnala infine un ultimo progetto pittorico eseguito nell'anno della morte di Giovan Paolo Cavagna avvenuta il 20 maggio 1627⁶⁰. In quell'anno il pittore aveva spedito una sua opera a Dervio, in provincia di Lecco⁶¹. Di questa sua impresa non è rimasta nessuna fotografia e non viene ricordata nemmeno da Luisa Bandera; tuttavia, sul portale web della Conferenza Episcopale Italiana, nella chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Dervio è segnalata

⁵⁴ "CAVANEI OPUS 1621".

⁵⁵ M. Fiori, in *Pinacoteca Tosio Martinengo...*, 2011, p. 203, tav. 114.

⁵⁶ Bandera, 1978, p. 188, tav. 66.

⁵⁷ M. Fiori, in *Pinacoteca Tosio Martinengo...*, 2011, p. 203, tav. 114.

⁵⁸ "CAVANEI OPUS MDCXXV".

⁵⁹ Bandera, 1978, p. 199, tav. 129.

⁶⁰ Ivi, 1978, p. 133.

⁶¹ Facchinetti, 2009, p. 7.

la presenza di due teleri realizzati nel 1627 da Francesco e Giovan Paolo Cavagna verosimilmente la *Conversione di San Paolo* e il *Martirio di San Pietro*⁶².

⁶²<https://www.beweb.chiesacattolica.it/edificidiculto/edificio/13983/Chiesa+dei+Santi+Pietro+e+Paolo#action=ricerca%2Frisultati&view=griglia&locale=it&ordine=&ambito=CEIA&liberadescri=cavagna&liberaluogo=&dominio=2&highlight=Cavagna> (ultima consultazione: 23/03/2026).



Fig. 1. Giovan Paolo Cavagna, *Incoronazione della Vergine con i santi Giovanni Battista, Francesco, Maddalena e Giovanni Evangelista*, Casnigo, chiesa di San Giovanni Battista



Fig. 2. Giovan Paolo Cavagna, *S. Giovanni Evangelista*, Bergamo, Basilica di S. Maria Maggiore



Fig. 3. Giovan Paolo Cavagna, *Madonna con il Bambino in trono tra i Santi Michele e Alessandro*, Dalmine, chiesa di S. Michele



Fig. 4. Francesco Bassano, *Ultima Cena*, Bergamo, Basilica di S. Maria Maggiore



Fig. 5. Giovan Paolo Cavagna, *Madonna con il Bambino tra i santi Rocco, Sebastiano e quattro devoti*, Bergamo, chiesa di S. Rocco



Fig. 6. Giovan Paolo Cavagna, *San Rocco e i disciplini verdi*, Bergamo, chiesa di S. Rocco



Fig. 7. Giovan Paolo Cavagna, *Assunzione della Vergine*, Bergamo, Basilica di Santa Maria Maggiore



Fig. 8. Giovan Paolo Cavagna, *La Trinità contemplata dai disciplini bianchi*, Alzano Lombardo, Museo di San Martino



Fig. 9. Giovan Paolo Cavagna, *Adorazione dei Magi*, Alzano Lombardo, Museo di San Martino

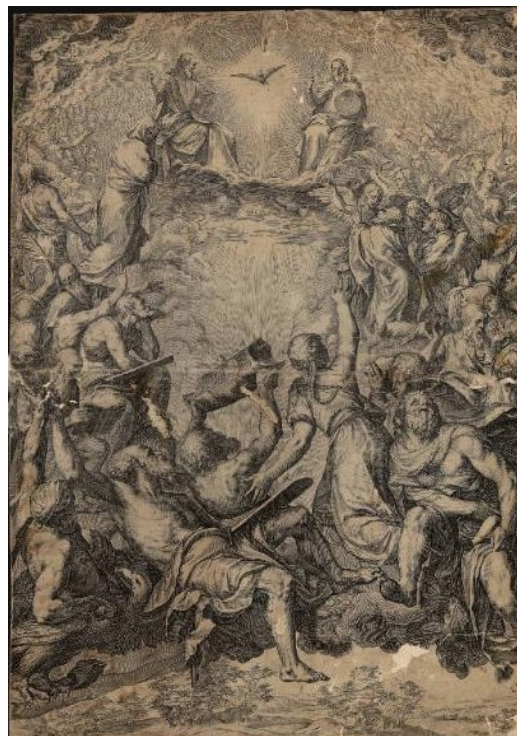


Fig. 10. Cornelis Cort (incisore), Tiziano Vecellio (inventore), *Trionfo della Santissima Trinità*, Bergamo, Gabinetto disegni e stampe Accademia Carrara



Fig. 11. Giovan Paolo Cavagna, *Incoronazione della Vergine*, Bergamo, Basilica di S. Maria Maggiore



Fig. 12. Giovan Paolo Cavagna, *Miracolo dei fiori nati dal sangue di Sant' Alessandro*, Bergamo, chiesa di Sant' Alessadro in Colonna



Fig. 13. Giovan Paolo Cavagna, *Miracolo dell'acqua che sgorga dall'arca dei Santi*
Fermo, Rustico e Procolo, Bergamo, chiesa di San Benedetto



Fig. 14. Giovan Paolo Cavagna, *Crocifissione con la Maddalena e un santo martire*,
Brescia, Pinacoteca Tosio Martinengo



Fig. 15. Giovan Paolo Cavagna, *Stimate di San Francesco d'Assisi*, Vilminore, chiesa di Santa Maria Assunta e San Pietro

2. GIOVAN PAOLO CAVAGNA RITRATTISTA

Giovan Paolo Cavagna è da considerare come uno dei più importanti pittori dediti alla produzione di ritratti a Bergamo tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, dopo la scomparsa di Giovan Battista Moroni avvenuta nel 1578. Erede del maestro di Albino, ebbe modo di conoscerlo attraverso i numerosi lavori che lasciò in città.

Già Francesco Maria Tassi nel 1793 dedicava al maestro un posto nelle *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi* presentandolo come pittore taciuto ingiustamente dalle fonti:

“Se non è meraviglia, che gli scrittori nostri abbiano i nomi di que' pittori taciuto, de' quali poche, o niune sono rimaste; è strano certamente, che non abbian fatto menzione alcuna di Gio: Paolo Cavagna, di cui tante e tante pregievoli pitture sono rimaste a pubblico e privato ornamento [...]”⁶³.

Nel presentarlo il Tassi ricorda numerose opere sacre di committenza religiosa ma, più avanti, non manca di elogiarlo anche nel ritratto:

“Abbiamo sin qui favellato delle opere del Cavagna esposte nelle Chiese, e in altri pubblici luoghi; parmi convenevole ancora farne note alcune, che nelle private case servono di singolare ornamento, e decoro [...] Ruscì anco valoroso ne' ritratti [...]”⁶⁴.

Il percorso ritrattistico di Giovan Paolo Cavagna si può riassumere in due fasi. La prima è contrassegnata da un'adesione agli insegnamenti moroniani, visibile nelle opere degli anni Ottanta del Cinquecento: i suoi protagonisti appaiono dipinti con naturalezza, eseguiti con pennellate rapide e senza un disegno preparatorio in continuità con lo stile del Moroni tardo. I volti rispecchiano la realtà “al naturale”, comprese peculiarità fisiche e sono colti con una sincerità di sguardo che valse, per alcune opere come i *Ritratti dei coniugi Ambiveri* (schede 4-5) di Clusone, un posto alla mostra *I pittori della realtà in Lombardia* del 1953⁶⁵. Del

⁶³ Tassi, 1793, p. 193.

⁶⁴ Ivi, pp. 206,208.

⁶⁵ E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, pp. 12,14.

primo nucleo fanno parte sicuramente tre opere di collezioni private databili tutte tra il 1580 e il 1590: il *Ritratto di gentiluomo con cappello nero* (scheda 1) della collezione Poletti, il *Ritratto di gentiluomo con lettera* (scheda 2) reso noto da Enrico De Pascale nel 1998 dopo la comparsa all'asta di Finarte del 5 dicembre 1991⁶⁶ e il *Ritratto di organista* (scheda 3). In particolare, l'organista viene presentato sulle pagine di *Paragone* nel 1957⁶⁷ da Roberto Longhi, che lo considera come una delle opere più precoci del Cavagna, per il forte naturalismo, accentuato dai giochi di luci e ombre proiettate, per esempio, nei baffi del musicista. Tutti elementi che lo rendono avvicicabile alla produzione caravaggesca giovanile⁶⁸.

Altri due sorprendenti ritratti riconducibili a questa prima fase, sono il *pendant* raffigurante il *Ritratto del nobiluomo Ferrante Ambiveri* (scheda 4) e il *Ritratto della nobildonna Sofonisba Martinoni Ambiveri* (scheda 5) della Casa dell'Orfano di Clusone oggi in comodato presso il MAT-Museo Arte Tempo. Le due opere provengono dalla collezione della contessa Giulia Suardo Scotti. Passarono poi a Giacomo Suardo Scotti e successivamente, per volere testamentario, presso Don Giovanni Antonietti fondatore della Casa dell'Orfano⁶⁹. I ritratti parteciparono alla rassegna fiorentina del 1911 *Mostra del Ritratto Italiano*⁷⁰ e, successivamente, alla mostra *I pittori della realtà in Lombardia* del 1953⁷¹. I due dipinti sono un esempio chiaro dell'influenza dei modelli moroniani quali, per esempio, il *Ritratto di podestà* (fig. 27) o il *Ritratto di donna seduta con libro* (fig. 28), entrambi dell'Accademia Carrara di Bergamo.

Verso il finire degli anni Ottanta del Cinquecento però, a Bergamo iniziarono a comparire opere di Francesco Bassano, pittore veneziano che influenzerà apertamente lo stile di Giovan Paolo Cavagna, modificandolo e coinvolgendo in questa metamorfosi anche i ritratti. Inizia così una successiva fase pittorica in cui il sobrio naturalismo moroniano si accosta ad effetti luministici e cromatici nuovi⁷² sempre però uniti da atteggiamenti spontanei e mai idealizzati da parte degli effigiati in continuità, comunque, con gli insegnamenti del Moroni⁷³.

⁶⁶ Ivi, 1998, p. 28, tav. 4.

⁶⁷ Longhi, 1957, pp. 67,68.

⁶⁸ Ibidem.

⁶⁹ E. De Pascale, in *Il Tempo ritrovato...*, 2025, pp. 12,13.

⁷⁰ *Mostra del Ritratto italiano...*, 1911, p. 12.

⁷¹ R. Cipriani, G. Testori, in *I pittori della realtà in Lombardia*, 1953, p. 36, tavv. 35-36.

⁷² E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 16.

⁷³ Ivi, p. 8.

Esempio efficace di questo dualismo è lo straordinario *Ritratto di suonatore di cornetto* (scheda 6) del Musée National des Beaux-Arts di Algeri. L'opera, qui ricondotta all'iconografia del suonatore di cornetto rinascimentale, venne assegnata a Giovan Paolo oralmente da Francesco Arcangeli e presentata come suonatore di flauto da Longhi prima dell'avvio della mostra *I pittori della realtà in Lombardia*⁷⁴ cui l'opera non prese parte perché già ubicata ad Algeri. Rappresenta un fanciullo che sta per suonare o che è appena stato interrotto. Il gesto non è chiaro ma è manifesto di questo atteggiamento ancorato alla naturalezza del movimento combinato ad effetti di luce e ombra ma anche all'uso del colore vivido visibile soprattutto nel rosso dello smanicato e nell'effetto del grigio della manica in primo piano di chiara derivazione veneziana, come sottolineato dalla Bandera⁷⁵. La tela trova somiglianze, inoltre, con gli effetti luministici del *Ritratto d'uomo con coppa di ciliegie* (scheda 8) di ubicazione ignota che presenta chiari riferimenti bassaneschi.

Avviandosi verso l'ultimo decennio del Cinquecento, Giovan Paolo Cavagna ci restituisce due opere di grande rilevanza: *Ritratto di gentiluomo con i due figli* (scheda 7) della collezione Banco BPM di Bergamo e il *Ritratto di Gian Gerolamo Albani* (scheda 9) di collezione privata. Il primo rappresenta l'unico ritratto familiare conosciuto dell'artista, accostabile al *Ritratto di un gentiluomo e dei suoi due figli* (fig. 42) di Giovan Battista Moroni della National Gallery of Ireland di Dublino. Il ritratto dipinto alla maniera del Moroni, presenta anche dei rimandi ai ritratti di Sofonisba Anguissola, ma il confronto evidenzia come nel dipinto bergamasco sia presente una componente luministica ben distinta⁷⁶. Il ritratto, inoltre, rivela delle analogie con la figura del sacerdote della famiglia Brigenti che indica San Diego d'Alcalá nella pala cavagnesca di *San Diego d'Alcalá appare a un frate francescano e a un sacerdote della famiglia Brigenti* della chiesa di Santa Maria in Valvendra a Lovere (fig. 16). L'opera di Lovere, secondo Simone Facchinetti, venne eseguita poco dopo la canonizzazione del Santo nel 1588. Il parroco, posto alla destra della composizione, pare rivolgersi verso lo spettatore e indicare l'apparizione con uno sguardo severo che rivela precisi modelli moroniani⁷⁷. Un simile approccio si ritrova nel *Ritratto del Cavaliere di Malta Fabrizio Sforza Colonna a figura intera* (scheda 14) del Museo Bardini di Firenze. Il *Ritratto di Gian Gerolamo Albani* invece, rappresenta l'apice ritrattistico di Giovan Paolo Cavagna tra gli ultimi anni del Cinquecento e gli esordi del Seicento.

⁷⁴ R. Longhi, "Giovan Paolo Cavagna", in *I pittori della realtà...*, 1953, p. 35.

⁷⁵ Bandera, 1978, p. 177, tav. 7.

⁷⁶ Ivi, p. 188, tav. 62.

⁷⁷ S. Facchinetti, in *Visioni, apparizioni, miracoli...*, 2018, p. 12.

Protagonista di un acceso dibattito giudiziario che lo vedeva attribuito a El Greco negli anni Trenta del Novecento, venne poi restituito al Cavagna sulla base della firma visionata nel 1928 da Mauro Pellicoli⁷⁸. Il ritratto è stato oggetto di una mostra presso la Nicolás Cortés Gallery di Madrid tenuta nel 2021 in collaborazione con Dolce&Gabbana: *The evolution of portraiture and fashion*⁷⁹. Il dipinto presenta ancora il realismo e la tipologia di messa in posa delle effigi di Giovan Battista Moroni, cui si aggiungono però chiare influenze bassanesche derivate, ormai, dalla presenza vivida di Francesco Bassano e in particolare dopo il restauro da parte di Giovan Paolo di alcune opere del maestro nel 1592⁸⁰. Analoghi caratteri si notano nel ritratto del sacerdote Regolo Belotti nella pala della *Madonna col Bambino, S. Stefano, S. Carlo e i mendicanti* della chiesa di S. Maria delle Grazie a Bergamo (fig. 17). L'uomo presenta i mendicanti del suo ricovero alla Vergine seduta in trono⁸¹. L'opera è datata al secondo decennio del Seicento e presenta, nella durezza dei tratti del volto e nella lumeggiatura, tratti riscontrabili nel ritratto di Gian Gerolamo.

Sempre all'ultimo decennio del Cinquecento sono riconducibili le due tele della collezione Koelliker: si tratta di due *Ritratti di gentiluomo* (scheda 10-11) presentati nel catalogo della collezione del 2004⁸². Entrambi rivelano tendenze bassanesche, condivise dal *Ritratto di gentildonna con libro* (scheda 12) dell'Accademia Carrara di Bergamo, nel quale la protagonista indossa una collana vistosa forse in rame dorato che Locatelli Milesi riteneva essere un dettaglio dell'abbigliamento in voga a Bergamo agli inizi del Seicento⁸³. Inoltre, allo stesso periodo è da ricondurre l'inedito *Ritratto di suonatore di flauto* (scheda 13) di ubicazione ignota, apparso in asta da *Ivoire Group* a Saumur il 28 marzo 2009⁸⁴. L'opera venne presentata come appartenente alla scuola di Vincenzo Campi ma viene assegnata oralmente al Cavagna da Francesco Frangi.

Un punto fermo nella produzione ritrattistica di Giovan Paolo Cavagna rimane comunque il *Ritratto del Cavaliere di Malta Fabrizio Sforza Colonna a figura intera* (scheda 14) del Museo Bardini a Firenze perché riporta la firma e la data. "JO PAVLVVS / CAVANEUS F.

⁷⁸ Rinaldi, 2022, p. 69.

⁷⁹ <https://www.eliteexcellence.club/post/exposici%C3%B3n-evolution-portraite-and-fashion-colaboraci%C3%B3n-dolce-gabanna> (ultima consultazione: 26/02/2026).

⁸⁰ Testori, 1953, p. 20.

⁸¹ V. Guazzoni, in *La pittura in Italia...*, 1989, p. 111.

⁸² F. Frangi, A. Morandotti, in *Dipinti Lombardi...*, 2004, pp. 14-16, 175, tav. 3.

⁸³ F. Rossi, in *Ritratti lombardi e veneti...*, 1996, p. 54.

⁸⁴ Ivoire Group, Saumur, *Dessins anciens, tableaux...*, 2009, lotto 35.

MDC”⁸⁵. L’opera rappresenta, secondo Giacomo Berra, il ritratto di Fabrizio Sforza Colonna (1580-1625) che ottenne la Croce di Malta in giovane età⁸⁶. La tela, come ribadito da Francesco Frangi⁸⁷, è un esempio calzante della rielaborazione da parte del pittore bergamasco dello stile veneziano e della sensibilità luministica dell’artista, apprezzabile anche nell’uso sapiente del chiaroscuro. Lo stesso fenomeno si osserva nel *Ritratto di gentiluomo con lettera* (scheda 15) delle collezioni del VIVE conservato a Roma presso Palazzo Venezia. L’opera è datata ma la scritta risulta parzialmente illeggibile; si leggono chiaramente MD e, forse, accanto è visibile una C che porterebbe la tela ad essere collocata non prima del 1600. L’opera si inserisce nella fase matura del Cavagna, anche per i chiari riferimenti veneziani confrontabili con quelli del *Ritratto di gentiluomo con i due figli* (scheda 7) della collezione banco BPM. I dettagli delle maniche dell’uomo, inoltre, ritornano spesso nei ritratti cavagneschi e trovano precisa conferma in un particolare presente nella pala *Miracolo dell’acqua che sgorga dall’arca dei Santi Fermo, Rustico e Procolo* (fig. 13) della chiesa di San Benedetto a Bergamo firmata e datata al 1621: in basso a sinistra è presente un uomo vestito di nero in atto di bere l’acqua miracolosa sgorgata dall’arca dei santi che indossa un abito nero traforato (fig. 18) pressoché identico a quello del dipinto romano e del Ritratto del banco BPM.

Il ritratto più tardo conosciuto nella produzione del Cavagna è il *Ritratto di Giovan Pietro Maffeis* (scheda 16) conservato presso la Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo databile tra il 1600 e il 1610. Il dipinto raffigura Giovan Pietro Maffeis⁸⁸, storico bergamasco e gesuita identificabile dall’iscrizione posta lungo il margine inferiore, secondo una consuetudine che si ritrova in molti ritratti moroniani: ricordiamo il *Ritratto di ventinovenne* (fig. 66) dell’Accademia Carrara di Bergamo. L’opera, ancora una volta, unisce lo stile del maestro d’Albino con le influenze bassanesche.

Esiste inoltre un nutrito gruppo di ritratti che sono da attribuire a Giovan Paolo Cavagna e che risultano tuttora poco studiati o inediti. È il caso del *Ritratto di monaco olivetano seduto in poltrona* (scheda 17) della collezione Lechi di Brescia che venne prima assegnato a Savoldo, poi a Cavagna⁸⁹ e, successivamente, a Leandro Bassano da Antonio Boschetto⁹⁰. Il

⁸⁵ “GIOVAN PAOLO CAVAGNA LO ESEGUÌ NEL 1600”.

⁸⁶ Berra, 2021, p. 49.

⁸⁷ F. Frangi, in *Il Ritratto in Lombardia...*, 2002, p. 142.

⁸⁸ Cremaschi, 1960.

⁸⁹ F. Lechi, in *I quadri della collezione Lechi...*, 1968, p. 192.

⁹⁰ *Catalogo dattiloscritto della collezione Lechi*, 1982, su gentile concessione del dott. Alessandro Lechi.

dipinto viene qui ricondotto però alla mano dal pittore bergamasco su base stilistica. Il caso del *Ritratto di gentildonna in abito rosso che tiene un libro* (scheda 18) di collezione privata è analogo al precedente: compare in asta a Parigi nell'Hotel Drouot - Richelieu il 31 marzo 1998 con attribuzione a Giovan Paolo Cavagna⁹¹ dopo un'errata assegnazione al Velázquez. In tempi recenti Franco Moro la attribuisce, invece, al giovane Caravaggio⁹² anche se presenta analogie con il *Ritratto di gentildonna con libro* dell'Accademia Carrara di Bergamo (scheda 12) e l'uso sapiente del chiaroscuro del *Ritratto del Cavaliere di Malta Fabrizio Sforza Colonna a figura intera* del Bardini (scheda 14).

Fanno parte di questo gruppo anche il *Ritratto di Francesco Corsino* (scheda 19) che viene ricondotto al Cavagna da Simone Facchinetti⁹³, il *Ritratto di vecchio gentiluomo* (scheda 20) che viene invece descritto da Elia Fornoni e riprodotto nella serie dei *Pittori Bergamaschi* redatta tra il 1915 e il 1920 circa e conservati presso l'archivio Diocesano di Bergamo⁹⁴ e il *Ritratto virile* (scheda 22) che potrebbe attribuirsi a Giovan Paolo ed emerso a seguito di un'analisi radiografica effettuata sulla *Crocifissione con la Maddalena e un santo martire* (fig. 14) della Pinacoteca Tosio Martinengo di Brescia datata 1621.

Le ultime due tele apprezzabili provengono dall'Accademia Carrara di Bergamo e sono il *Ritratto del sacerdote Antonio Zerbini Rasello* (scheda 21) e il *Ritratto del cardinal Gian Gerolamo Albani* (scheda 23). Per il primo, l'attribuzione al Cavagna non trova pieno riscontro, il dipinto sembra anzi forse più vicino stilisticamente, come ricorda Francesco Rossi, alla copia da originale moroniano del *Ritratto di Cristoforo da Novate* (fig. 76) dell'Accademia Carrara. Per il secondo, invece, l'attribuzione sembra da orientare genericamente verso un pittore bergamasco della fine del Cinquecento. Il ritratto è comunque importante perché, con molta probabilità, documenta un originale perduto di mano del Cavagna della fine del Cinquecento.

Infine, è da menzionare anche il *Ritratto della famiglia Furietti in adorazione della Vergine col Bambino* (fig. 47-48) di collezione privata, databile all'ultimo decennio del Cinquecento, restituito da Francesco Frangi nel 2002⁹⁵. Il dipinto rappresenta la nobile famiglia bergamasca Furietti in adorazione della Madonna con il Bambino e trova riscontro nelle

⁹¹ Drouot Richelieu, Parigi, *Succession Accornero...*, 1998, lotto 207.

⁹² Moro, 2025, p. 72, fig. 75.

⁹³ S. Facchinetti, in *Visioni, apparizioni, miracoli...*, 2018, p. 9.

⁹⁴ Archivio storico Diocesano di Bergamo, *Fondo Elia Fornoni, Pittori bergamaschi, quaderno n. 2*, pp. 142,143.

⁹⁵ F. Frangi, in *Da Bergognone a Tiepolo...*, 2002, p. 79.

parole del Tassi che segnala un quadro a olio con ritratti della famiglia Furietti inginocchiati davanti alla Madonna collocato nella soffitta del Palazzo Furietti in via Pignolo⁹⁶. La tela rappresenta una moltitudine di ritratti ben definiti e accalcati, tutti riconducibili al gusto bassanesco, caratterizzati dalla stesura sgranata e dal vivace colorismo⁹⁷.

⁹⁶ F. Frangi, in *Dipinti Lombardi...*, 2004, p. 14.

⁹⁷ *Ibidem*.



Fig. 16. Giovan Paolo Cavagna, *San Diego d'Alcalá appare a un frate francescano e a un sacerdote della famiglia Brigenti*, Lovere, chiesa di Santa Maria in Valvendra



Fig. 17. Giovan Paolo Cavagna, *Madonna col Bambino, S. Stefano, S. Carlo e i mendicanti*, Bergamo, chiesa di S. Maria delle Grazie

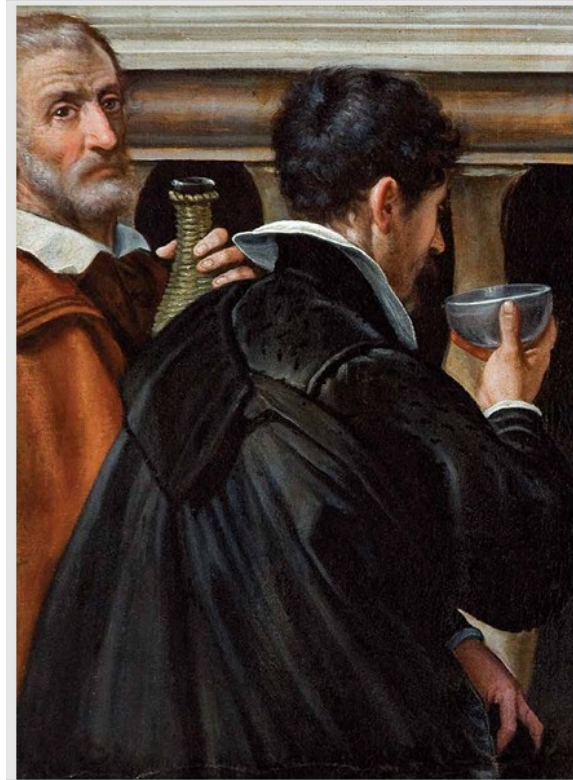


Fig. 18. Giovan Paolo Cavagna, *Miracolo dell'acqua che sgorga dall'arca dei Santi*
Fermo, Rustico e Procolo (particolare), Bergamo, chiesa di San Benedetto

CATALOGO DEI RITRATTI AUTOGRAFI

Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto di gentiluomo con cappello nero

1580-1585

Olio su tela, 100x78 cm

Inscrizione: *sulla lettera* [illeggibile]

Collezione Poletti

Del dipinto si è potuto condurre un'analisi dello stato conservativo grazie al materiale fotografico fornito da Paolo Plebani utilizzato per la stesura della scheda *Geo Poletti. Collezione e pittore* a corredo del catalogo della mostra tenuta in Pinacoteca Civica a Como tra ottobre 2023 e marzo 2024 a cura di Paolo Vanoli. La tela parrebbe trovarsi in buono stato conservativo anche se si possono notare delle graffiature della superficie pittorica nella zona inferiore. Lo sfondo appare non omogeneo ma più chiaro in corrispondenza della testa dove la pittura sembra più liquida, i colori invece si presentano brillanti seppur nella parte bassa sia estesa una velatura grigia che sovrasta il tavolo e parte delle gambe. Non sono segnalati interventi di restauro. Nel documento fotografico non datato conservato presso la Witt Library del Courtauld Institute of Art di Londra⁹⁸ (fig. 19-20) si evidenziano delle cadute di colore nella parte bassa a destra, una leggera crettatura e una macchia più scura forse dovuta a un'alterazione della vernice in corrispondenza della manica sinistra.

Lo sconosciuto effigiato appare relativamente giovane, viene presentato in piedi accanto a un tavolo coperto da velluto verde su cui sono posizionati impilati due libri con le loro coperte, dotate di nastri di differenti colori: verde scuro e bruno. L'uomo sfoggia una barba molto curata e dei baffi folti castano scuro, osserva lo spettatore girato di tre quarti ed evidenzia nell'occhio sinistro un leggero difetto visivo. Indossa un berretto "a tozzo" nero cinto da un fermaglio tondo e un vestito "giuppone"⁹⁹ nero abbottonato dal collo fino in fondo, fermato in vita da una cintura nera, mentre le maniche sono lavorate con piccoli tagli obliqui che ritornano regolarmente nella produzione cavagnesca. A completare

⁹⁸ Courtauld_041732_Witt_092716 / Moroni, Giovanni Battista / Portraits: Men: Unidentified, with hands, turned to left, wearing hats, not holding books, not full length (ultima consultazione: 27/03/2026).

⁹⁹ P. Plebani, in *Geo Poletti...*, 2023, p. 76.

l'abbigliamento si intravede un mantello sempre di color nero anch'esso lavorato e una ricca gorgiera bianca ornata da un motivo in pizzo che viene ripreso simile anche nei polsini. Con la mano destra tiene una lettera su cui sono abbozzati dei caratteri illeggibili e nella sinistra, ornata da un anello d'oro al mignolo, stringe un fazzoletto sfrangiato.

L'opera è attribuita a Giovan Battista Moroni nel catalogo delle collezioni di Otto Beit del 1913¹⁰⁰, successivamente ipotesi confermata oralmente da Rodolfo Pallucchini (1908-1989)¹⁰¹. Paolo Plebani ci informa che presso gli attuali proprietari dovrebbe essere presente una perizia di Mina Gregori degli inizi degli anni Novanta del Novecento che certifica questa ipotesi datandolo agli anni Settanta del Cinquecento¹⁰². L'attribuzione a Giovan Paolo Cavagna viene invece avanzata per la prima volta da Lanfranco Ravelli come segnalato nel catalogo delle *Collezioni private bergamasche* del 1980¹⁰³ e successivamente confermato su base stilistica da Plebani nella scheda della mostra comasca del 2023. In quella sede il ritratto è collocato tra la fine degli anni Settanta e la prima metà degli anni Ottanta del Cinquecento¹⁰⁴.

Nel 1913 il dipinto faceva parte della collezione di Otto Beit a Londra (1865-1930), nel cui catalogo viene così commentato da Wilhelm Bode:

“PORTRAIT OF A GENTLEMAN IN BLACK CAP. He is seen standing to the left near a table covered with a green cloth, on which lie parchment covered books. In his right hand he holds a letter, in his left a handkerchief. Gray background. Canvas, 39x31 inches”¹⁰⁵.

Otto fu un finanziere inglese, filantropo e conoscitore che si arricchì tramite giacimenti d'oro e diamanti in Sudafrica e che ereditò dal fratello Alfred Beit (1853-1906) la sua collezione di opere d'arte¹⁰⁶. Alla morte del fratello, l'uomo ereditò la sua casa in Park Lane e trasferì le collezioni nella casa di Belgrave Square a Londra successivamente ampliandola, si presume che il *Ritratto di gentiluomo con cappello nero* venne acquistata solo

¹⁰⁰ W. Bode, in *Catalogue of the Collection of Pictures*, 1913, p. 98.

¹⁰¹ *Collezioni Private Bergamasche*, 1980, vol.1, tav. 272.

¹⁰² P. Plebani, in *Geo Poletti...*, 2023, p. 76.

¹⁰³ *Collezioni Private Bergamasche*, 1980, vol.1, tav. 272.

¹⁰⁴ P. Plebani, in *Geo Poletti...*, 2023, p. 76.

¹⁰⁵ “RITRATTO DI UN GENTILUOMO CON BERRETTO NERO. Lo si vede in piedi sulla sinistra, vicino a un tavolo coperto da un panno verde, sul quale giacciono libri ricoperti di pergamena. Nella mano destra tiene una lettera, nella sinistra un fazzoletto. Sfondo grigio. Tela, 39,x31 pollici”, W. Bode, in *Catalogue of the Collection of Pictures...*, 1913, p. 98.

¹⁰⁶ Ibidem.

successivamente alla morte del fratello perché nel catalogo dei beni del 1904 il dipinto non veniva menzionata¹⁰⁷. Il quadro successivamente viene venduto il 25 ottobre 1946 durante l'asta battuta da Christie, Manson & Woods a Londra assieme ad altri oggetti appartenuti ad Alfred Beit¹⁰⁸. Il ritratto negli anni Ottanta del Novecento viene segnalato in un'anonima collezione bergamasca e successivamente viene acquistato all'inizio degli anni Novanta del Novecento da Ruggero Poletti (1926-2012): raffinato collezionista, conoscitore e pittore proprietario di una quadreria variegata.

Il ritratto si colloca nella fase iniziale del Cavagna, l'impostazione della figura su sfondo neutro, l'abbigliamento austero e naturalistico si accosta infatti ai modelli moroniani. Paolo Plebani puntualizza che non è possibile, tuttavia, attribuirlo alla mano di Moroni stesso, perché presenta una fattura più sommaria soprattutto nei dettagli dell'abbigliamento anche se il volto è curato e realistico. La tela potrebbe risalire a un momento anteriore ai *Ritratti dei coniugi Ambiveri* di Clusone (scheda 4-5) seppur condivida in particolare col *Ritratto della nobildonna Sofonisba Martinoni Ambiveri* il gesto della mano che stringe il fazzoletto¹⁰⁹ visibile anche nel *Ritratto di gentildonna con libro* dell'Accademia Carrara (scheda 12), opera però posteriore e già influenzata dallo stile bassanesco che qui non è invece presente.

¹⁰⁷ P. Plebani, in *Geo Poletti...*, 2023, p. 76.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ P. Plebani. In *Geo Poletti...*, 2023, pp. 76-78.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di gentiluomo con cappello nero*, collezione Poletti



Fig. 19. Witt Library, *fronte* Courtauld_041732_Witt_092716_0002, The Courtauld Institute of Art, Londra

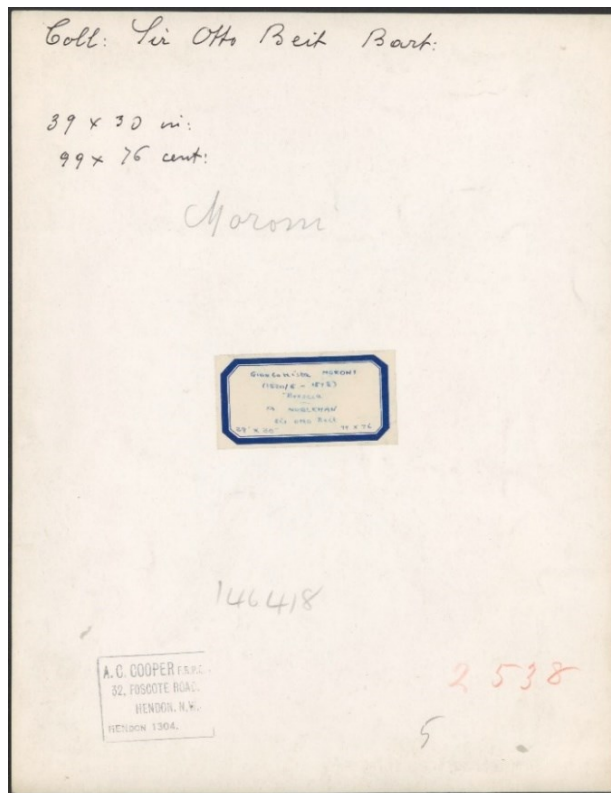


Fig. 20. Witt Library, *retro*, Courtauld_041732_Witt_092716_0002, The Courtauld Institute of Art, Londra

Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto di gentiluomo con lettera

1580-1590 ca.

Olio su tela, 86x70 cm

Iscrizioni: *sulla lettera* [illeggibile]

Collezione privata

Dalla fotografia pubblicata nel 1998 da De Pascale, sembra che il ritratto sia in un discreto stato conservativo anche se presenta forse delle cadute di colore nella parte del cappello e dello sfondo a sinistra e destra della figura. Sono visibili una macchia accanto alla lettera e un alone diffuso attorno alla figura. De Pascale, che visionò direttamente l'opera, segnala che il lato inferiore della tela sembra rigirato sul telaio: questo spiegherebbe il repentino taglio che rivela la lettera sorretta dal gentiluomo¹¹⁰. Non sono segnalati interventi di restauro.

L'effigiato è presentato in piedi su sfondo scuro mentre regge un foglio non di chiara lettura. L'uomo indossa una candida gorgiera bianca che riprende il movimento del polsino anch'esso della stessa foggia. Veste un abito nero con un mantello allacciato con bottoni nella parte anteriore. Sulla testa indossa un berretto di velluto "a tozzo" nero. Enrico de Pascale riporta un'ipotesi fornita dagli attuali proprietari del dipinto, secondo la quale l'effigiato potrebbe essere un esponente dell'antica e nobile famiglia dei Magnati di Mezzoldo insediata nella Valle Brembana nel territorio di Almé e che appare in terra bergamasca agli inizi del XVI secolo. I Magnati ricevettero dalla Serenissima la carica di esattori della Dogana di Mezzoldo e, in questa occasione, vennero insigniti del titolo di Conti di Mezzoldo¹¹¹.

Il dipinto comparve per la prima volta nell'asta milanese *Finarte* del 5 dicembre 1991 sezione "Dipinti antichi" con attribuzione a Giovan Paolo Cavagna¹¹², confermata poi nel

¹¹⁰ E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 28.

¹¹¹ Rota, 2014, pp. 44,45.

¹¹² Finarte, Milano, *Dipinti Antichi...*, 1991, lotto 70.

1998 da Enrico De Pascale con datazione ai medesimi anni del *Ritratto di organista* di collezione privata (scheda 3) ovvero attorno agli ultimi due decenni del Cinquecento¹¹³.

L'opera probabilmente faceva parte delle collezioni della famiglia bergamasca Magnati di Mezzoldo, il cui patrimonio confluì in quello di Gedeone Blondel¹¹⁴ capostipite della famiglia di Almé che sposò la figlia di Giovanni Maria Magnati ovvero Antonietta Magnati nel 1831. Successivamente il patrimonio confluì nelle collezioni Riccardi dopo che il figlio della coppia Alessandro sposò Desiderata Riccardi¹¹⁵. Infine, i beni passarono alla famiglia Guarneri di Gorlago dalla quale gli attuali proprietari, come ricostruisce Enrico De Pascale, ebbero il dipinto dopo essere comparso in asta *Finarte* il 5 dicembre 1991¹¹⁶.

La tela rappresenta un esempio della ritrattistica cavagnesca degli anni Ottanta del Cinquecento per il naturalismo riscontrabile, per esempio, nella pelle traslucida e nella resa del volto. Lo sfondo neutro e la posizione del protagonista farebbero pensare ad una realizzazione antecedente rispetto alla svolta veneziana collocando il ritratto, quindi, appena prima dei *Ritratti dei coniugi Ambiveri* di Clusone (scheda 4-5) e in corrispondenza del *Ritratto di organista* di collezione privata (scheda 3) condividendo, come ricordato da De Pascale, anche un parallelismo con la pittura cremonese, in particolare per l'attenzione ai dettagli, con quella di Simone Peterzano¹¹⁷. Il gesto della mano che stringe la lettera rimane un dettaglio morelliano tipico della produzione del Cavagna.

¹¹³ E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 28.

¹¹⁴ Ivi, 1998, p. 28.

¹¹⁵ Rota, 2014, pp. 44,46.

¹¹⁶ E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 28.

¹¹⁷ Ibidem.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di gentiluomo con lettera*, collezione privata

Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto di organista

1580-1590 ca.

Olio su tela, 98x79 cm

Collezione privata

Dell'opera non si è potuta redigere una scheda conservativa aggiornata in quanto non si è potuto studiare dal vero l'opera e mancano documenti fotografici recenti. L'unica fotografia con un grado di leggibilità medio proviene dal catalogo della mostra *Tableaux de maîtres anciens* della Galleria Heim di Parigi del 1958¹¹⁸. L'unica immagine a colori invece proviene dal sito dell'Ass. Santa Croce di San Pellegrino Terme, frutto della ricerca di Adriano Avogadro, il quale però non ha saputo fornire la fonte di provenienza (fig. 21). Il dipinto sembra trovarsi in buono stato conservativo, i colori appaiono brillanti, sembra esserci una leggera velatura nella parte bassa accanto alla seduta. Non sono segnalati interventi di restauro.

La tela raffigura un uomo in età matura che viene chiamato "organista Lorenzo" nella fotografia conservata presso la fototeca di Fondazione Federico Zeri (inv. 100367). Non è chiara però l'origine di questa titolazione: di fatto l'identità del protagonista rimane per ora sconosciuta. L'effigiato si presenta seduto su una savonarola di castagno in atto di suonare un organo in legno a canne lavorato in oro posto di fronte a lui. Le mani sono posizionate sulla tastiera, immaginiamo che il musicista stia utilizzando anche una pedaliera sottostante. Il corpo, infatti, è orientato verso lo strumento ma il volto è rivolto verso lo spettatore che scruta con aria severa. L'uomo è caratterizzato da un paio di baffi curati e arricciati verso l'alto e da un pizzetto castano, indossa una gorgiera inamidata bianca e un gilet scuro con dei bottoni sulle spalline e delle maniche in rasone decorate con dei piccoli tagli verticali, i polsini candidi sono lavorati in pizzo e l'unico gioiello che indossa è un anello sul mignolo della mano destra. Lo sfondo grigio è uniforme e non permette un riconoscimento spaziale.

¹¹⁸ *Tableaux de maîtres...*, 1958, tav. 20.

L'opera anticamente presentava una generica attribuzione all'ambito dei Carracci, smentita da Roberto Longhi in *Paragone* nel 1957 che, presentandola per la prima volta, la assegnò a Giovan Paolo Cavagna collocandola nell'ultimo decennio del Cinquecento:

“Ed è qui certamente il moroniano e bergamasco Cavagna che ci espone tutto vero [...] questo onestuomo bergamasco, dilettante organista. [...] La qualità della ‘savourarola’ di fabbrica bergamasca (e già nota da tanti ritratti moroniani) sembra quasi la stessa che il Caravaggio, negli stessi anni, dà a quella del suo primo San Matteo. Ed anche nel percorso del Cavagna, infatti, un'opera come questa, difficilmente può cadere fuori dell'ultimo decennio del Cinquecento”¹¹⁹.

Concordi sono Luisa Bandera¹²⁰ ed Enrico De Pascale che considera il dipinto come il più precoce della ritrattistica cavagnesca, anticipandolo tra l'ottavo e il nono decennio del Cinquecento¹²¹.

Della tela non si conosce la provenienza: Luisa Bandera ci informa che fu acquistata in Inghilterra e, poco dopo, presentata da Longhi nel 1957 come già parte della Galleria Heim a Parigi, che non sappiamo quando acquisì il dipinto. Nel 1958 presenziò alla mostra *Tableaux de Maîtres anciens* tenuta dalla stessa galleria a Parigi¹²². Dalle ricerche effettuate nell'*Heim Gallery records 1965-1991* del database della Getty Library di Los Angeles¹²³ e con l'aiuto della dott.ssa Mahsa Hatam, non si è trovata nessuna notizia del dipinto. Successivamente dell'opera non si è più saputo nulla, attualmente si trova in collezione privata italiana.

Il dipinto si colloca nella fase giovanile del Cavagna, accanto al *Ritratto di gentiluomo Ferrante Ambiveri* (scheda 4) e al *Ritratto di gentildonna Sofonisba Martinoni Ambiveri* (scheda 5) di Clusone: presenta una forte aderenza al naturalismo moroniano ben visibile nei raffinati giochi chiaroscurali apprezzabili sulle canne argentee dello strumento musicale, nella pelle lucida e luminosa, nell'ombra dei baffi proiettata sulla guancia. Sempre ai modelli di Moroni rimanda il gesto spontaneo del protagonista che guarda lo spettatore come sorpreso in un momento familiare. Longhi avverte somiglianze stilistiche con la produzione romana di Caravaggio, soprattutto nella resa della savonarola del tutto simile a quella che

¹¹⁹ Longhi, 1957, pp. 67,68.

¹²⁰ Bandera, 1978, p. 194, tav. 103.

¹²¹ E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 14.

¹²² *Tableaux de maîtres...*, 1958, tav. 20.

¹²³ <https://www.getty.edu/research/collections/collection/113YA5?tab=container-list> (ultima consultazione: 25/03/2026).

vede nel perduto *San Matteo e l'angelo* (fig. 22) per la cappella Contarelli in San Luigi dei Francesi a Roma ¹²⁴. L'organista non risente ancora dell'influenza veneta, si può invece riscontrare nella densità materica, nella freschezza del volto e nel plasticismo anche un parallelismo con la precedente ritrattistica cremonese di Sofonisba Anguissola¹²⁵.

¹²⁴ Longhi, 1957, pp. 67,68.

¹²⁵ Bandera, 1978, p. 194, tav. 103.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di organista*, collezione privata, Fototeca Fondazione
Federico Zeri, inv. 100367



Fig. 21. Documento fotografico dell'Ass. Santa Croce San Pellegrino Terme raffigurante il *Ritratto di organista* di Giovan Paolo Cavagna, collezione privata



Fig. 22. Michelangelo Merisi detto Caravaggio, *San Matteo Evangelista e l'angelo*, Già Berlino, Kaiser Friedrich Museum, scheda 44800, inv. 365

Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto del nobiluomo Ferrante Ambiveri

1585-90 ca.

Olio su tela, 81x68 cm

Iscrizione, in alto a sinistra: “NOB. ET MAGNIFI. VIR. EQUES FERANS/ DE AMBIVERE. QUI IN BELLO CIPRYO PROP. RIO/ AERE MILITAVIT PRO VEN. REP. 1570”

Città di Clusone, MAT - Museo Arte Tempo, Inv. 408

L'opera si presenta in buono stato di conservazione, con una leggera crettatura sulla pellicola pittorica. I bordi della tela nella parte alta e a sinistra appaiono leggermente scrostati così come si nota nella stessa locazione una leggera non aderenza con la cornice. Da segnalare sotto la mano destra di Ferrante Ambiveri decentrate sull'abito verso destra alcune macchie di cui una in particolare di forma circolare di circa 1 cm di imprecisata natura, forse un restauro alterato visibile chiaramente illuminando con luce radente la superficie pittorica (fig. 23). Lo sfondo nero non perfettamente uniforme lascia intravedere in alcuni punti la trama della tela. Va segnalata inoltre la presenza di uno strappo restaurato nel 1985 in corrispondenza della guancia destra.¹²⁶ Il telaio è fissato sul retro con tiranti moderni modulabili, da segnalare inoltre tracce di colore nero anche sui bordi della tela. Il retro del dipinto presenta la storia espositiva dell'opera: si possono notare infatti a partire dall'angolo in alto a destra il cartellino apposto in occasione della mostra *I Pittori della Realtà in Lombardia*, Milano (Palazzo Reale), aprile-luglio 1953, scendendo sul lato destro troviamo la traccia di un'altra etichetta, stavolta del comune di Firenze corrispondente alla *Mostra del Ritratto Italiano*, Firenze, 1911 che è perfettamente leggibile nel *pendant*, il *Ritratto della nobildonna Sofonisba Martinoni Ambiveri* (scheda 5) Nella parte bassa compare l'etichetta dell'impresa *F.lli Steffanoni-Belle Arti-Bergamo*, storica bottega di restauro e compravendita¹²⁷ che impone una “tariffa speciale” alla contessa Giulia Suardi Scotti, allora

¹²⁶ *Inventario MAT*, 14 maggio 2010.

¹²⁷ https://fondazionefedericozeri.github.io/Mercato_dell_arte/html/dettagli/dettaglio_ST.html (ultima consultazione: 20/01/2026).

proprietaria del dipinto ed apposto accanto il bollino d'inventario (143) della mostra fiorentina. Infine, nell'angolo in basso a sinistra una targhetta rettangolare indica il nome di don Antonietti, proprietario della tela per volere testamentale del Conte Giacomo Suardo¹²⁸ oltre che ad un'attribuzione a Carlo Ceresa corretta successivamente a penna. Si nota in basso a sinistra apposto sulla cornice dell'opera, il bollino bianco e blu d'inventario che risale all'epoca della mostra milanese del 1953; l'altro identico si trova posizionato in controparte in alto a destra sulla tela. Osservando anche il retro del *Ritratto della nobildonna Sofonisba Martinoni Ambiveri* (scheda 5), si è potuto notare come gli stessi bollini siano posizionati entrambi vicini nella parte bassa del dipinto su cornice e tela. Questa discordanza ha portato ad osservare più da vicino i numeri d'inventario e a rilevare che il ritratto di Ferrante, il quale possedeva nella mostra del 1953 il numero d'inventario 136 oggi poco leggibile e girato al contrario (fig. 24), ha in verità apposta sulla cornice il bollino col numero 135 (fig. 25) che corrispondeva invece al ritratto di Sofonisba. La nobildonna invece presenta correttamente sulla tela il bollino con numero 135, mentre quello apposto accanto sulla cornice risulta illeggibile (fig. 26). Si ha ragione di credere dunque che le cornici siano state scambiate e che, la cornice che oggi è apposta al ritratto di Sofonisba, sia stata anche ruotata di 180° e forata con una nuova attaccaglia moderna. Se infatti si osserva il lato corto della cornice si può ancora chiaramente vedere il foro originale dell'attaccaglia antica del tutto uguale a quella che è ancora presente sulla cornice che oggi è apposta a Ferrante. Le ragioni di tale gesto si possono ipoteticamente far risalire all'ultimo restauro documentato del 1985 ad opera di Sandro Allegretti prima della presenza dei due dipinti alla mostra *Il Seicento a Bergamo* del 1987¹²⁹, tuttavia non rimane alcuna scheda d'intervento presso casa Allegretti e, a una prima verifica, nemmeno in archivio presso la Casa dell'Orfano.

Il protagonista ritratto nel dipinto è dunque il cavaliere Ferrante Ambiveri¹³⁰: nobiluomo di famiglia patrizia bergamasca di spicco della fine del '500 che combatté a fianco della Repubblica di Venezia contro i Turchi per la difesa di Cipro nel 1570¹³¹. Donato Calvi nel *Campidoglio de Guerrieri et altri illustri personaggi di Bergamo* del 1668, cita l'uomo come partecipe all'impresa:

¹²⁸ E. De Pascale, in *Il Tempo ritrovato...*, 2025, p. 45.

¹²⁹ E. De Pascale, in *Il Seicento a Bergamo...*, 1987, pp. 232,233.

¹³⁰ "NOBILUOMO MAGNIFICO CAVALIER FERRANTE AMBIVERI. HA PRESTATO SERVIZIO MILITARE NELLA BATTAGLIA DI CIPRO FINANZIANDOSI DI TASCA PROPRIA PER LA REPUBBLICA DI VENEZIA NEL 1570".

¹³¹ E. De Pascale, in *Il Tempo ritrovato...*, 2025, p. 45.

“Quattordecì Gentilhuomini annouera il Contarini, che sopra la Veneta armata l’anno 1570. si portorno Bergamaschi; [...] Altri delle patrie istorie, & conservate memorie raccogliamo, che non solo per l’invasione di Cipro, quanto per l’armamento Navale, & altre guerre di que’ tempi, posero à sbaraglio la vita, alcuni in qualità di commandanti, altri con titolo di Venturieri la ventura cercorno frà spada & arcobugi. Et furno. [...] *Ferrante Ambiveri*”¹³².

L’uomo si presenta seduto di tre quarti su una sedia “dantesca”, lo sguardo austero rivolto verso l’osservatore. La mano destra stringe il bracciolo della seduta, mentre la sinistra sorregge un breviarìo che stava consultando poco prima di essere idealmente interrotto. L’abbigliamento nero evidenzia un colletto di pelliccia di martora presente anche sulla profilatura della giacca. Al collo indossa una gorgiera bianca tipica tardocinquecentesca. Lo sfondo risulta completamente nero e fa risaltare l’uomo posto così in primo piano con composta fermezza, illuminato da una luce che proviene da destra e che Luisa Bandera ritiene essere una testimonianza puntuale della cultura paracaravaggesca in Lombardia¹³³. Il nobiluomo dovrebbe avere più o meno una sessantina d’anni.

L’opera, assieme al suo *pendant* nel 1911 faceva parte delle collezioni della Contessa Giulia Suardo Scotti, come ci riporta il catalogo della mostra fiorentina¹³⁴, la cui indicazione è confermata da Locatelli Milesi che segnala il ritratto ancora presso la nobildonna nel 1935¹³⁵. Alla sua morte, passò nelle collezioni del discendente Giacomo Suardo Scotti ed infine dal 1947 nella Casa dell’Orfano di Ponte Selva: casa d’accoglienza per orfani di tutta la Lombardia voluta da Mons. Giovanni Antonietti¹³⁶. Alla morte il Conte Suardo Scotti, per volere testamentale, nomina don Antonietti, suo amico di lunga data, come:

“[...] erede generale di ogni mia sostanza mobile e immobile, dovunque ritenuta, l’Ente Casa dell’Orfano di Ponte Selva in persona del suo rappresentante e mio carissimo e fedelissimo amico Don Giovanni Antonietti. Nei mobili saranno compresi quadri [...]”¹³⁷.

Nel 2007, viste le precarie condizioni conservative della Casa dell’Orfano, l’Amministrazione Comunale di Clusone ha deciso di trasferire le opere nelle collezioni del

¹³² Calvi, 1668, pp. 333,334.

¹³³ Bandera, 1978, p. 194, tav. 103.

¹³⁴ C. Caversazzi, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo...*, 1927, pp. 144,145.

¹³⁵ Locatelli Milesi, 1935-XIII, p. 224.

¹³⁶ P. Pezzoli, in *Il Tempo ritrovato...*, 2025, pp. 8,9.

¹³⁷ E. De Pascale, in *Il Tempo ritrovato*, 2025, pp. 12,13.

MAT - Museo Arte Tempo di Clusone con un accordo di comodato d'uso tuttora in vigore¹³⁸. Dal 17 maggio al 21 settembre 2025 i ritratti dei coniugi Ambiveri sono stati oggetto di una mostra dal titolo *Il Tempo Ritrovato* organizzata proprio all'interno del museo di Clusone a cura di Enrico De Pascale.

L'opera viene presentata già come dipinto del Cavagna nella mostra fiorentina del 1911¹³⁹ e mai più smentita sottolineando a più riprese come lo stile si accosti alla ritrattistica moroniana. Locatelli Milesi nel 1935 propone una datazione dell'opera vicina alla fine del Cinquecento, confrontandola con un'altra opera del Cavagna di quest'epoca conservata in Accademia Carrara a Bergamo: la *Madonna della Cintola con Santa Monica, Sant'Agostino, Sant'Antonio da Padova e devoti* (inv. 06AC00894)¹⁴⁰. La datazione viene però smentita da Cipriani e Testori, i quali segnalano come i ritratti dei coniugi Ambiveri non presentino contaminazioni della pittura veneta già presenti invece nell'opera della Carrara di fine Cinquecento e come essi si avvicinino stilisticamente invece alle opere di S. Rocco a Bergamo del 1591¹⁴¹: pertanto i ritratti sono da collocare verso la fine degli anni Ottanta e l'inizio degli anni Novanta del Cinquecento, come concordano Frangi¹⁴² e De Pascale¹⁴³.

I ritratti dei coniugi Ambiveri sono una testimonianza chiara dello stile ritrattistico post moroniano da riscontrare nella posa seduta di tre quarti tipica tizianesca poi ripresa e fatta propria da Giovan Battista Moroni come si evidenzia dal confronto col *Ritratto di podestà* (inv. 58ACDP006) della Carrara (fig. 27) di quest'ultimo che risulta sia nell'abbigliamento che nella postura del tutto simile a Ferrante. Ma non solo: la naturalezza del volto, la sobrietà cromatica e lo sfondo nero rimandano del tutto allo stile del maestro bergamasco¹⁴⁴. De Pascale inoltre segnala una possibile eco della ritrattistica di Antonio Mor, pittore fiammingo ripreso anche da Giovan Battista Moroni¹⁴⁵ che usava la stessa impostazione compositiva e lo stesso sfondo monocromo evidenziando però uno stile più duro e definito rispetto al naturalismo moroniano ripreso poi in questa fase da Giovan Paolo. Nel ritratto spiccano comunque componenti proprie della pittura del Cavagna che si ritrovano facilmente in altre sue opere, come la posizione della mano destra che stringe il bracciolo e le dita affusolate

¹³⁸ E. De Pascale, in *Il Tempo ritrovato*, 2025, pp. 13,14.

¹³⁹ *Mostra del Ritratto italiano...*, 1911, p. 12.

¹⁴⁰ Locatelli Milesi, 1935-XIII, p. 224.

¹⁴¹ R. Cipriani, G. Testori, in *I pittori della realtà in Lombardia...*, 1953, p. 36.

¹⁴² F. Frangi, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti...*, 2002, p. 50.

¹⁴³ E. De Pascale, in *Il Tempo ritrovato...*, 2025, p. 45.

¹⁴⁴ F. Frangi, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti...*, 2002, p. 50.

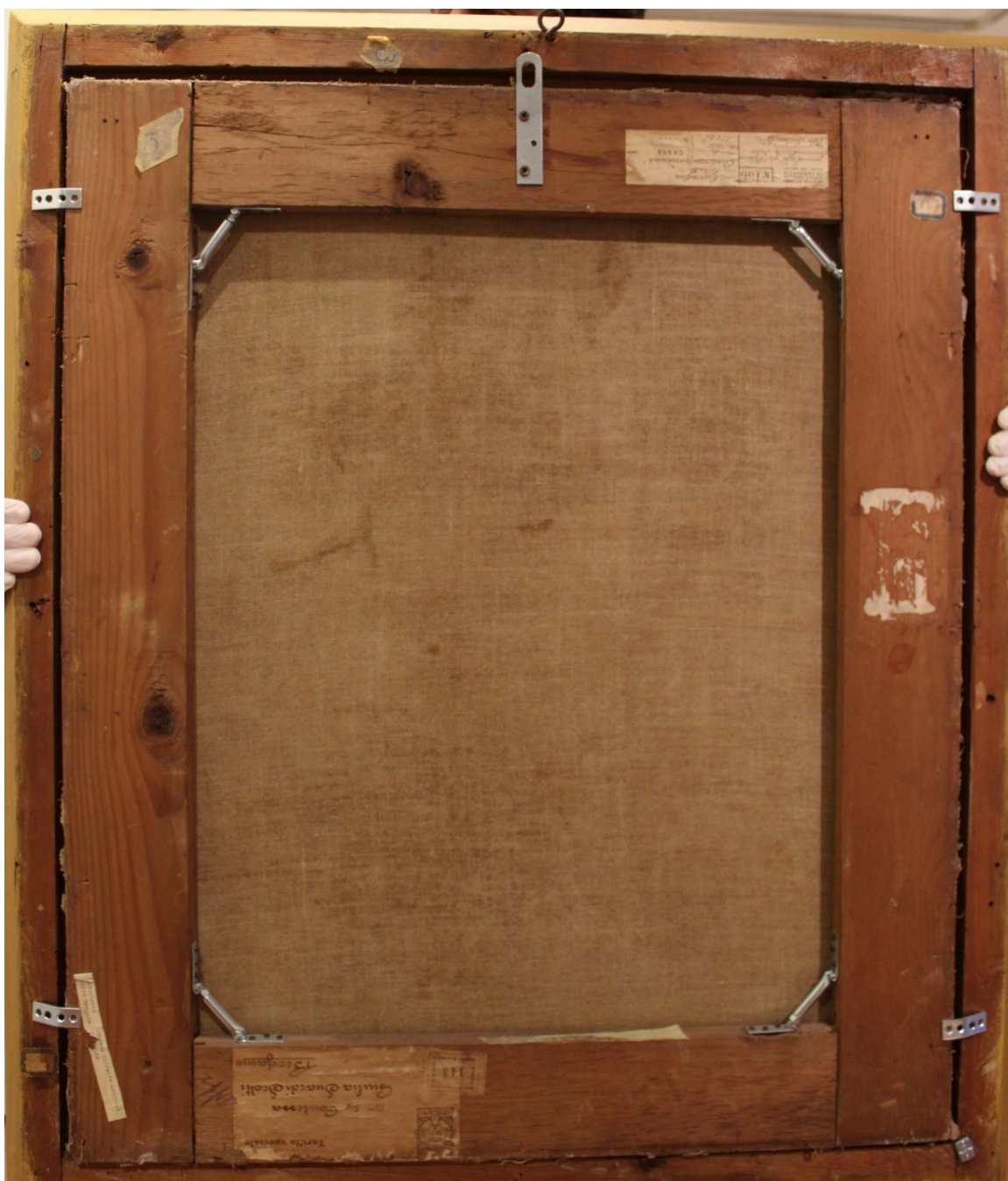
¹⁴⁵ E. De Pascale, in *MAT- Museo Arte Tempo di Clusone...*, 2008, p. 40.

che reggono il libro. Si tratta di dettagli 'morelliani' da accostare per esempio al *Ritratto di gentildonna con libro* (scheda 12) di qualche anno posteriore. Evidenti sono anche le corrispondenze con il modellato e la morbidezza del *Ritratto di Organista* (scheda 3) eseguito presumibilmente in anni contigui¹⁴⁶.

¹⁴⁶ F. Frangi, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti...*, 2002, p. 50.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto del nobiluomo Ferrante Ambiveri*, Città di Clusone,
MAT– Museo Arte Tempo



Giovan Paolo Cavagna, retro, *Ritratto del nobiluomo Ferrante Ambiveri*, Città di Clusone,
MAT – Museo Arte Tempo



Fig. 23. Macchie di probabile vernice evidenziate con luce radente, *Ritratto del nobiluomo Ferrante Ambiveri*

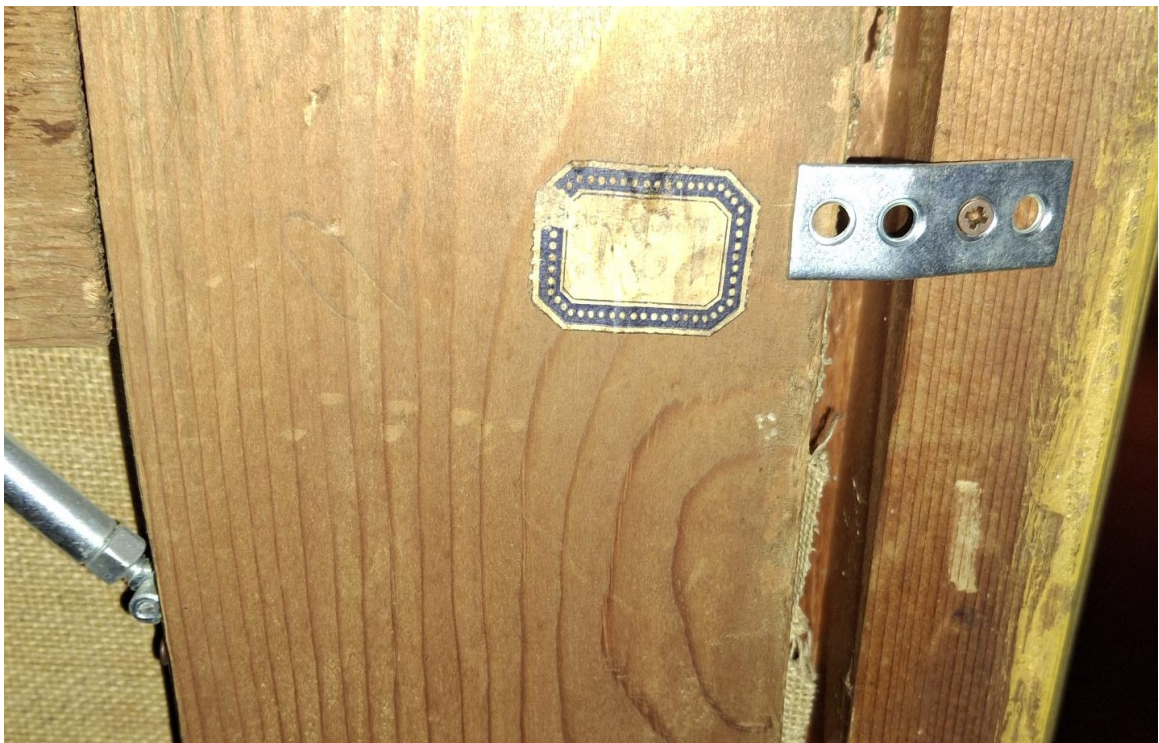


Fig. 24. Bollino d'inventario (136) posto al contrario sul retro della tela, *Ritratto del nobiluomo Ferrante Ambiveri*



Fig. 25. Bollino d'inventario (135) posto sulla cornice attuale, *Ritratto del nobiluomo Ferrante Ambiveri*



Fig. 26. Bollini d'inventario apposti su cornice (illeggibile) e sul retro della tela (135), *Ritratto della nobildonna Sofonisba Martinoni Ambiveri*



Fig. 27. Giovan Battista Moroni, *Ritratto di podestà*, Bergamo, Accademia Carrara

Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto della nobildonna Sofonisba Martinoni Ambiveri

1585-90 ca.

Olio su tela, 81x68 cm

Iscrizione postuma: “NOB. D. A. SIFONESBA MARTINONA UXOR. NOB. EQU. FERRANTIS DE AMBIVERE”

Città di Clusone, MAT - Museo Arte Tempo, Inv. 407

Il dipinto si trova in buono stato di conservazione. È presente, estesa su tutta la superficie, una crettatura della pellicola pittorica, cui si aggiungono leggere abrasioni del colore nero nella parte alta e a destra in prossimità della cornice. Cosparsi in modo irregolare sulle maniche e sulla sedia “dantesca” si notano dei piccolissimi puntini bianchi. Da segnalare una leggera non aderenza tra tela e cornice di circa 1 cm. Il telaio possiede dei tiranti moderni e presenta anche sui lati tracce di colore nero. Il retro dell’opera è del tutto simile al suo *pendant*: il *Ritratto del nobiluomo Ferrante Ambiveri*: riporta infatti a partire dall’angolo in alto a sinistra l’etichetta *F.lli Steffanoni-Belle Arti- Bergamo*: una bottega storica di restauro e compravendita bergamasca¹⁴⁷ con la “tariffa speciale” indirizzata alla contessa Giulia Suardi Scotti e il bollino col vecchio numero d’inventario (144) della mostra fiorentina del 1911. Nell’angolo in alto a destra compare la targhetta rettangolare con il nome di don Antonietti, mentre scendendo a destra dell’opera troviamo il cartellino integro della *Mostra del Ritratto Italiano*, Firenze, 1911 nella quale entrambi i dipinti furono esposti, infine in basso a sinistra il cartellino che ci ricorda la partecipazione delle opere alla mostra *I Pittori della Realtà in Lombardia*, Milano (Palazzo Reale), aprile-luglio 1953. In questo stesso angolo troviamo apposti uno accanto all’altro i bollini con numero d’inventario relativo alla mostra milanese, rispettivamente sulla cornice (illeggibile) e sul retro della tela (135) (fig. 26). Come già indagato per il *Ritratto del nobiluomo Ferrante Ambiveri* (scheda 4), si ha ragione di credere che le cornici dei due ritratti siano state scambiate dopo un restauro avvenuto ad opera di Sandro Allegretti nel 1985 prima dell’esposizione alla mostra *Il*

¹⁴⁷ https://fondazionefedericozeri.github.io/Mercato_dell_arte/html/dettagli/dettaglio_ST.html (ultima consultazione: 20/01/2026).

Seicento a Bergamo del 1987¹⁴⁸. Nella parte bassa dell'attuale cornice apposta a Sofonisba, è ancora visibile il buco usato anticamente per l'attaccaglia ancora presente nella cornice apposta al Ferrante.

Il ritratto raffigura la nobildonna Sofonisba Martinoni Ambiveri¹⁴⁹, moglie di Ferrante Ambiveri, anch'essa una donna sulla sessantina seduta su una "dantesca" rivolta verso destra di tre quarti. Indossa una pesante giacca sopraveste corredata da pelliccia di martora. Dalle maniche risaltano dei polsini verosimilmente dello stesso materiale della gorgiera bianca. La mano sinistra presenta un piccolo anello sul mignolo e stringe un candido fazzoletto ornato mentre la destra, impreziosita anch'essa da un anello, sorregge un breviario con la quale la donna tiene il segno con il medio. Lo sfondo è analogo al suo *pendant* e si presenta nero con una luce che la illumina da destra¹⁵⁰.

Il dipinto assieme al suo *pendant* risulta appartenere alla Contessa Giulia Suardo Scotti già durante la mostra fiorentina del 1911¹⁵¹. Successivamente viene segnalato presso la nobildonna ancora nel 1935¹⁵² per poi approdare nelle collezioni di Giacomo Suardo Scotti. Dal 1947 per legato testamentario le due opere si trovano nella Casa dell'Orfano di Ponte Selva istituita da Mons. Giovanni Antonietti, grande amico del Conte Suardo Scotti¹⁵³. Viste le condizioni conservative della struttura e volendo dare alle opere maggiore valorizzazione, nel 2007 il Comune di Clusone decide di trasferirle in comodato d'uso presso il MAT – Museo Arte Tempo dove sono tuttora esposte e dove, dal 17 maggio al 21 settembre 2025, sono state oggetto della mostra *Il Tempo Ritrovato*¹⁵⁴.

Il dipinto, assieme al *Ritratto di Ferrante*, è sempre stato riferito a Giovan Paolo Cavagna. La datazione dell'opera è la stessa del Ferrante, pertanto si aggira attorno alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento e l'inizio degli anni Novanta come concordano Frangi¹⁵⁵ e De Pascale¹⁵⁶. Un parere differente era stato espresso da Locatelli Milesi che nella rivista "Emporium" del 1935 aveva ipotizzato una datazione più vicina alla *Madonna della Cintola con Santa Monica, Sant'Agostino, Sant'Antonio da Padova e devoti* (inv. 06AC00894) degli

¹⁴⁸ E. De Pascale, in *Il Seicento a Bergamo...*, 1987, pp. 232,233.

¹⁴⁹ "NOBILDONNA SOFONISBA MARTINONI MOGLIE DEL NOBILE CAVALIER FERRANTE AMBIVERI"

¹⁵⁰ Bandera, 1978, p. 195, tav. 106.

¹⁵¹ C. Caversazzi, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo...*, 1927, pp. 144,145.

¹⁵² Locatelli Milesi, 1935-XIII, p. 224.

¹⁵³ P. Pezzoli, in *Il Tempo ritrovato...*, 2025, pp. 8,9.

¹⁵⁴ E. De Pascale, in *Il Tempo ritrovato...*, 2025, pp. 13,14.

¹⁵⁵ F. Frangi, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti...*, 2002, p. 50.

¹⁵⁶ E. De Pascale, in *Il Tempo ritrovato...*, 2025, p. 45.

ultimi anni del Cinquecento¹⁵⁷. Cipriani e Testori nel 1953 avevano smentito questa possibile datazione ribadendo come in verità nei due ritratti dei coniugi Ambiveri non c'è traccia di contaminazione veneta che invece è ben presente nel dipinto sacro successivo al 1590¹⁵⁸.

Il *Ritratto di Sofonisba Martinoni Ambiveri* rappresenta una delle prime testimonianze dell'attività del Cavagna che guarda al modello ritrattistico bergamasco più prossimo a lui, ovvero Giovan Battista Moroni scomparso verso il 1579/80. La naturalezza del volto, la sobrietà dello sfondo privo di ambientazione e la posa di tre quarti coincidono con i modelli moroniani. Particolarmente interessante infatti è il confronto che propone De Pascale con il dipinto *Ritratto di donna seduta con libro* (inv. 81LC00195) dell'Accademia Carrara (fig. 28) in cui si evidenzia la stessa posizione del corpo e delle mani e lo sguardo indagatore rivolto all'osservatore. Caratteristica di Moroni che viene ereditata da Giovan Paolo è anche il crudo realismo che utilizza per descrivere pittoricamente i suoi personaggi:

“Cifre moroniane sono anche lo sguardo “in tralice” puntato con franchezza sull'osservatore e il pungente, ruvido realismo nella resa di dettagli quali l'ampia stempiatura o il reticolo di rughe intorno agli occhi e alla bocca [...]”¹⁵⁹.

Queste opere pertanto non risentono ancora dell'influsso Bassanesco che approderà a Bergamo negli anni Novanta del Cinquecento e che toccheranno l'artista solo in epoca successiva suggerendo movimenti più sciolti dei personaggi come nel *Ritratto di Gian Gerolamo Albani*¹⁶⁰ di collezione privata (scheda 9).

¹⁵⁷ Locatelli Milesi, 1935-XIII, p. 224.

¹⁵⁸ R. Cipriani, G. Testori, in *I pittori della realtà in Lombardia*, 1953, p. 36.

¹⁵⁹ E. De Pascale, in *Il Tempo ritrovato...*, 2025, p. 47.

¹⁶⁰ F. Frangi, in *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti...*, 2002, p. 50.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto della nobildonna Sofonisba Martinoni Ambiveri*, Città di Clusone, MAT – Museo Arte Tempo



Giovan Paolo Cavagna, retro, *Ritratto della nobildonna Sofonisba Martinoni Ambiveri*,
Città di Clusone, MAT – Museo Arte Tempo



Fig. 28. Giovan Battista Moroni, *Ritratto di donna seduta con libro*, Bergamo, Accademia Carrara

Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto di suonatore di cornetto

1585-1890 ca.

Olio su tela, 66x50 cm

Algeri, Musée National des Beaux-Arts, Inv. I.G.2933

L'opera si trova in buono stato conservativo. È ben visibile nella parte bassa e alta in corrispondenza degli angoli una crettatura della pellicola pittorica con cadute di colore e leggera perdita di tensione (fig. 29) dovuta alla presenza dell'impronta dell'angolo vivo interno del telaio peraltro già visibile nella fotografia conservata presso la Fototeca della Fondazione Federico Zeri (inv. 100370) datata tra il 1940 e il 1970 (fig. 30). Presente, all'altezza dello strumento musicale, un segno obliquo che taglia entrambe le mani del giovane (fig. 31), forse una lacerazione successivamente stuccata e ora visibile formatasi probabilmente a seguito di un evento meccanico che sarebbe da ricondursi ad un periodo successivo al 1970 e precedente al 1999 inquanto nella fotografia della Fototeca Zeri non risulta essere presente ma appare già ben visibile nella fotografia del catalogo *Chefs-d'œuvre du Musée National des Beaux-Arts d'Alger* del 1999 (fig. 32)¹⁶¹. I colori appaiono brillanti, lo sfondo uniforme di colore nero sfuma verso il grigio nella parte alta accanto alla testa formando un alone chiaro. La carnagione del musicista appare comunque leggermente alterata sulla tempia, sulla fronte e sulle mani virando verso un colore più giallo. Si notano inoltre le tracce di piccoli restauri alterati in molti punti del dipinto. Non sono tuttavia pervenuti documenti di restauro.

Il ritratto rappresenta un giovane musicista ancora sconosciuto che impugna uno strumento a fiato, raffigurato su sfondo monocromo in piedi di fronte ad un tavolino di legno scorciato sulla quale poggia uno spartito musicale. Il ragazzo osserva lo spettatore e non è chiaro se sia in procinto di iniziare la sua esecuzione musicale oppure se sia stato interrotto bruscamente; notiamo comunque uno sguardo pacato, guance paffute e le mani che sono ancora appoggiate correttamente sullo strumento. Le labbra, inoltre, sono leggermente

¹⁶¹ D. Mahammed-Orfali, in *Chefs-d'œuvre...*, 1999, tav. 12.

socchiuse. Il personaggio indossa un cappello a tesa larga probabilmente di velluto decorato con una piuma bruna tipica dell'abbigliamento di fine XVI secolo e XVII secolo. Indossa poi una casacca rossa decorata solo da alcuni nastri in tessuto nero che corrono lungo le cuciture. Lo smanicato termina con una baschina a pieghe leggermente svasata che, peraltro, si ritrova simile nell'inedito *Ritratto di suonatore di flauto* attribuito a Cavagna (scheda 13). A completare l'abbigliamento, sono dipinte delle maniche argentee ampie in tessuto lucido decorate da bordature oro e bottoni ai polsi, fermate sulle spalle da raffinati fiocchi di raso arancione che le legano al corpetto purpureo.

Il ritratto venne ricordato, a partire dalla prima menzione di Roberto Longhi nel catalogo della mostra *I pittori della realtà in Lombardia*, come "giovane suonatore", ma già successivamente in *Paragone* di maggio 1953¹⁶² viene segnalato sempre da Longhi come "giovane flautista" o "suonatore di flauto". Quest'ultima indicazione viene confermata anche nel catalogo del Musée National des Beaux-Arts di Algeri del 1999¹⁶³ e la troviamo presente ancora oggi nell'apparato didascalico museale con il titolo *Le joueur de flûte* (fig. 33). Soffermendosi meglio, si nota che il giovane impugna con due mani uno strumento musicale a fiato ricurvo verso l'alto probabilmente in legno, su cui si aprono dei fori nella parte alta e uno nella parte sottostante, effettivamente come un flauto. Si tratta, come confermato oralmente dalla musicologa dott.ssa Chiara Mojana e dal musicista dott. Roberto Chiari, di un cornetto rinascimentale (fig. 34-35): un ibrido tra "ottoni" e strumenti a fiato che di solito presenta nella parte iniziale un bocchino come la tromba ed è dotato di sei fori più quello per il pollice. Il cornetto è considerato uno degli strumenti più in voga del Rinascimento: lo strumento prese importanza alla fine del XV secolo e vide il periodo di massimo splendore tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, declinando poi alla metà del XVII secolo. Il cornetto può presentarsi dritto oppure ricurvo, talvolta rivestito di pelle, costruito scavando la cameratura in due blocchi poi uniti oppure in un pezzo unico più comune per i cornetti dritti e si poteva suonare con la parte ricurva rivolta verso l'esterno oppure verticalmente¹⁶⁴, come nel ritratto del Cavagna. Il cornetto rinascimentale fu usato largamente per la sua capacità di imitare il canto umano:

¹⁶² Longhi, 1953, p. 25, tav. 7.

¹⁶³ "Joueur de flûte", D. Mahammed-Orfali, in *Chefs-d'œuvre...*, 1999, tav. 12.

¹⁶⁴ Bornstein, 1987, pp. 156-160.

“l’effetto delle varie “lingue” è esaltato dal fatto che lo strumento esige pochissimo fiato per suonare, unito a una grande pressione della colonna d’aria [...]”¹⁶⁵.

Andrea Bornstein ci riporta le parole del filosofo e teologo Marin Mersenne (1588-1648) che nell’*Harmonie Universelle* del 1636-37 indica il suono del cornetto rinascimentale come naturalmente rude e addolcito in base alle capacità del suonatore stesso che doveva essere abile, inoltre veniva impiegato sia in contesti religiosi da rinforzo al coro che in contesti privati di festa, seppur presente in minoranza¹⁶⁶. Il cornetto offriva grandi possibilità di suono ma per arrivare a risultati notevoli bisognava esercitarsi con regolarità fin da ragazzi: vengono riportate da Bornstein in particolare una testimonianza degli atti della cappella musicale di Monaco di Baviera di un giovane allievo addestrato all’uso del cornetto da Orlando di Lasso (1532-1594), maestro di cappella di Monaco che nel 1560 era addetto alla formazione di giovani cantori e strumentisti e di Benvenuto Cellini (1500-1571) che venne iniziato dal padre sin da piccolo all’uso del cornetto¹⁶⁷. La giovane età del suonatore qui ritratto troverebbe dunque una spiegazione nella formazione precoce che si doveva avere per padroneggiare lo strumento; si tratterebbe dunque di un giovane apprendista.

Il tema degli strumenti musicali compare altre volte nella pittura cavagnesca: ricordiamo il *Ritratto di organista* di collezione privata (scheda 3) degli ultimi decenni del Cinquecento, dove viene raffigurato un organo in legno a canne lavorato con inserti d’oro ma, ancor più emblematico, è la committenza che Cavagna esegue per la Basilica di Santa Maria Maggiore in Bergamo nel 1615-16 dove dipinge dieci riquadri del tamburo con Profeti, quattordici angeli tra cui anche musicanti nella cupola e un’incoronazione centrale¹⁶⁸. Osservando bene gli angeli, notiamo in particolare un gruppo di tre raffigurati in altrettanti spicchi distinti che suonano proprio dei cornetti rinascimentali posti in posizioni differenti (fig. 36-37-38), del tutto identici al ritratto di Algeri.

In basso a destra, nella tela qui analizzata, compare uno spartito musicale piegato in quattro con gli angoli piegati. La partitura mostra cinque righe di pentagramma disomogenee: vediamo infatti che in diversi punti il pentagramma invece che possedere cinque righe ne presenta quattro e risulta essere sfumato e poco chiaro nella parte più vicina al suonatore. Le

¹⁶⁵ Bornstein, 1987, p. 161.

¹⁶⁶ Ivi, p.162,163.

¹⁶⁷ Bornstein, 1987, p. 162.

¹⁶⁸ Facchinetti, 2009, p. 58.

note che vi sono apposte hanno vagamente una forma romboidale allungata e sono tutte nere: si tratterebbe, come confermato da Chiara Mojana, di una partitura scritta in notazione mensurale rinascimentale; un sistema di scrittura musicale che in epoca medievale veniva chiamata “nera” per via della pienezza delle note e, dal terzo decennio del XVI secolo fino al XVII secolo, venne sostituita gradualmente da quella “bianca” caratterizzata da note romboidali vuote. Non è strano comunque trovare partiture dove le due notazioni coesistono. Il motivo di tale cambiamento, come riportato da Francesco Rocco Rossi, risiede nell’impiego sempre crescente della carta che, a causa del grande quantitativo di inchiostro, corrodeva la pagina¹⁶⁹. È possibile forse notare, in particolare all’inizio del secondo pentagramma, una chiave di *do* con il quale la notazione rinascimentale spesso iniziava (fig. 39)¹⁷⁰. Nel caso del dipinto di Algeri, le note appaiono però ancora nere e disposte, pare, in modo casuale forse seguendo una licenza pittorica dello stesso Cavagna, la melodia appare ricca di salti che farebbero pensare non ad un insieme di voci ma ad una parte singola riferita solo al giovane che non sarebbe riferita ad una musica solenne o liturgica, piuttosto sembra ricondurre ad una linea melodica singola senza ornamenti nella scrittura. Il suonatore starebbe quindi eseguendo la sua parte, forse una musica vivace e veloce.

La tela venne acquistata dal museo algerino nel 1953 dalla collezione di Vitale Bloch (1900-1975), presumibilmente tra l’inizio dell’anno e l’avvio della mostra milanese ad aprile che la segnalava già ad Algeri¹⁷¹. Bloch fu un collezionista e mercante d’arte di origine russa che nel 1923 si stabilì a Berlino e vivrà di commercio d’arte compiendo diverse operazioni commerciali fruttuose, spostandosi poi in Olanda e scoprendo la sua passione per Vermeer e Rembrandt. Morirà successivamente a Parigi di ritorno da un viaggio ad Augusta¹⁷². Alla sua morte, lascerà in dono al Museo Boymans-van Beuningen di Rotterdam le sue collezioni¹⁷³. Tra il 1933 e il 1935 viaggia in Italia tra Firenze e Roma per seguire i restauri dei suoi quadri e stringerà un forte legame con Roberto Longhi che nel 1953 scriverà una prefazione al suo testo su Georges de La Tour¹⁷⁴, forse è proprio grazie a questa storica amicizia che l’Arcangeli vide, verosimilmente presentato da Longhi, il *Ritratto di suonatore di cornetto* in collezione Bloch. Fu Jean Alazard direttore del Musée National des Beaux-Arts di Algeri dal 1928 al 1960 ad acquistare l’opera dal collezionista; Jean Alazard (1887-1960) fu il

¹⁶⁹ Rossi, 2022, p. 9.

¹⁷⁰ Ivi, p. 11.

¹⁷¹ D. Mahammed-Orfali, in *Chefs-d’œuvre...*, 1999, p. 19, tav. 12.

¹⁷² Boon, 1976, p. 30.

¹⁷³ *The Burlington Magazine*, aprile 1978, p. 197.

¹⁷⁴ D’Amelia, 2020.

primo direttore del Museo algerino dalla sua creazione nei primi del Novecento fino alla morte; storico dell'arte e docente profondamente innamorato dell'Italia, in particolare di Firenze dove fu professore dell'Istituto Francese¹⁷⁵. Il museo venne creato espandendo e rimodellando la raccolta d'arte del già presente museo municipale creato nel 1908. Grazie ad Alazard e ai fondi recuperati dal funzionario del governo generale d'Algeri Charles Brunel, nel secondo decennio del Novecento si costruì il museo nazionale sul terreno in cui sorgeva il giardino botanico d'Essai situato fuori città accanto alla villa Abdeltif. Il luogo, vicino alla baia, creava uno scenario circondato da natura e arte¹⁷⁶. Jean Alazard pensò il suo museo come una raccolta di opere variegata acquistate in parte da lui, e privilegiando un'esposizione di sculture e calchi. Il museo, infatti presentava come prima esposizione al primo piano le sculture per arrivare all'ultimo in cui erano collocati i dipinti. La quadreria iniziava con le opere nazionali algerine, punto focale della collezione e di grande importanza per lo storico, poi opere orientaliste, successivamente si passava alla pittura francese contemporanea, opere del XIX secolo e solo alla fine si potevano scorgere le collezioni più antiche dal XVI al XIV secolo anche europee¹⁷⁷. Sulla modalità di acquisizione da parte di Alazard delle raccolte il professor. Jean Choski scrive¹⁷⁸:

“[...] Dès le début, Jean Alazard s'est proposé de réunir une collection aussi complète que possible, et il s'est tout de suite appliqué à chercher, en parties égales, des écoles anciennes et des artistes modernes qu'il aimait, les œuvres valables qu'il pouvait acquérir[...]”¹⁷⁹.

Alla morte di Jean Alazard nel 1960, il museo restò chiuso tre anni e le opere nascoste a causa della guerra, riaprendo poi con una grande mostra dal titolo *Art et révolution*. Una seconda chiusura avvenne negli anni Novanta sempre dovuta a cause belliche. L'istituzione riaprì sotto la guida di Dalila Mahammed-Orfali, tuttora direttrice del Museo algerino. Negli ultimi anni sono stati effettuati pochissimi acquisti e altrettante poche donazioni rispetto al periodo di Alazard che dall'apertura a qualche anno prima della sua morte contava l'acquisizione di 833 nuovi pezzi, 64 depositi e 396 donazioni e legati a confronto dei soli

¹⁷⁵ Pariset, 1963, p. 48.

¹⁷⁶ Djenidi, 2019, pp. 423,424.

¹⁷⁷ Choski, 1963, pp. 67-73.

¹⁷⁸ “Fin dall'inizio Jean Alazard si prefisse di assemblare una collezione il più completa possibile e si mise subito alla ricerca, in egual misura, di opere di scuole antiche e di artisti moderni da lui ammirati, i pezzi di valore che riusciva ad acquistare”.

¹⁷⁹ Choski, 1963, p. 73.

33 depositi e 170 donazioni e legati del 2019¹⁸⁰. Attualmente il museo risulta nuovamente chiuso al pubblico per rinnovo dei locali.

Il *Ritratto di suonatore di cornetto* sarebbe dunque entrato a far parte delle raccolte algerine per il forte interesse del direttore di rendere il più completa e variegata possibile la sua collezione, pensando di inserire un ritratto della scuola di Caravaggio. Probabilmente la scelta che mosse Alazard verso l'acquisto della tela, proveniva soprattutto dal suo grande interesse per la musica: il direttore, infatti, contribuì alla creazione degli "Amici della Musica di Algeri" nel 1929, ente di cui fu vicedirettore accanto al rettore dell'Università, creando programmi di musica di alto livello. Questo suo entusiasmo lo portò, per esempio, anche ad invitare ad Algeri numerosi musicisti e a promuovere la creazione della sala Pierre-Bordes nel 1930 adibita a sala concerti¹⁸¹. Il segretario degli "Amici della Musica di Algeri" negli anni Sessanta lo ricordava per questa passione che abbracciava ogni aspetto della sua vita¹⁸²:

“[...] Encore qu’auprès de ses multiples et délicates occupations la musique n’ait été pour lui qu’engagement dans sa vie, lui consacrer largement et généreusement l’incomparable maîtrise qui émanait de chacun de ses actes.”¹⁸³.

Il dipinto venne attribuito oralmente a Giovan Paolo Cavagna da Francesco Arcangeli prima dell'avvio della mostra milanese *I pittori della realtà in Lombardia* del 1953 e venne reso noto da Roberto Longhi prima nel catalogo¹⁸⁴, indicandolo già in collezione algerina, con datazione entro i limiti del Cinquecento, e poi in *Paragone* di maggio 1953:

“[...] squisito ‘flautista’ del Museo di Algeri, qui presentato, così acutamente restituitogli da Francesco Arcangeli [...]”¹⁸⁵.

Renata Cipriani nel *Bollettino d'Arte* di aprile-giugno del 1953 presentando un articolo sulla mostra milanese aderisce con prudenza all'ipotesi del riferimento al Cavagna segnalando come l'opera veniva già indicata come di scuola caravaggesca al momento dell'ingresso nella collezione algerina:

¹⁸⁰ Djenidi, 2019, pp. 428,429.

¹⁸¹ Barbès, 1963, pp. 95,96.

¹⁸² “sebbene la musica fosse solo un impiego secondario rispetto ai suoi numerosi e impegnativi interessi, egli la poneva spesso al centro della sua vita, dedicandole generosamente e con grande dedizione l’incomparabile maestria che traspariva in ogni sua azione”.

¹⁸³ Barbès, 1963, p. 96.

¹⁸⁴ R. Longhi, in *I pittori della realtà...*,1953, p. 35.

¹⁸⁵ Longhi, 1953, p. 25, tav. 7.

“Esponendo opere del Cavagna si è voluto porre in luce di questo artista quel momento di attività estranea all’irrigidimento entro formule bassanesche, per dimostrare come l’adesione a forme più prettamente bergamasche [...] poteva portarlo ad una libertà figurativa parallela al Caravaggio: come [...] nel ‘suonatore’ (fuori cat.) [...] del Museo di Algeri, se veramente gli appartiene, che già indicato come opera di scuola caravaggesca, fu riconosciuto del Cavagna dall’Arcangeli”¹⁸⁶.

Attualmente il Musée National des Beaux-Arts di Algeri lo segnala ancora come attribuito alla scuola di Caravaggio tra il XVI e il XVII secolo.

Il ritratto venne acquistato da Jean Alazard come tela di scuola caravaggesca; infatti, il catalogo del museo algerino del 1999, lo presenta con questa attribuzione e una sommaria descrizione stilistica¹⁸⁷:

“Attribué à l’Ecole du CARAVAGE, (1573-1610), le “joueur de flûte” en possède toutes les caractéristiques; outre le thème même de l’adolescent aux joues replètes et à l’expression désuète, qui constitue un emprunt direct au maître, la représentation tire son originalité des préoccupations de l’art de la Renaissance où la redéfinition du rendu du volume avait motivé la plupart des recherches; de même, l’art baroque poursuivant cette recherche du modelé lui adjoint le jeu de masses qu’il obtient à partir du contraste lumière-obscurité”¹⁸⁸.

Il dipinto presenta, secondo Longhi, un “[...] naturale parallelo con il Caravaggio giovanile”¹⁸⁹ ma, soprattutto, plasticismo e naturalezza tipici delle influenze moroniane di Giovan Paolo Cavagna; il taglio della figura di tre quarti a mezzo busto su sfondo monocromo e la spontaneità del gesto del ragazzo interrotto o che si appresta a suonare ricordano, per esempio, la spontaneità del *Ritratto di organista* di collezione privata (scheda 3) con cui condivide anche la forma delle dita. La luce che colpisce il raso grigio della manica e i fiocchetti arancioni così ben curati dominano la scena, così come il chiaroscuro che pone

¹⁸⁶ Cipriani, 1953, p. 186.

¹⁸⁷ “Attribuito alla Scuola del Caravaggio (1573-1610), il “suonatore di flauto” ne possiede tutte le caratteristiche; oltre al tema stesso dell’adolescente dalle guance paffute e dall’espressione desueta, che costituisce un prestito diretto dal maestro, la rappresentazione trae la sua originalità dalle preoccupazioni dell’arte del Rinascimento, in cui la ridefinizione della resa del volume aveva motivato la maggior parte delle ricerche; allo stesso modo, l’arte barocca, proseguendo questa ricerca del modellato, vi aggiunge il gioco delle masse che ottiene a partire dal contrasto luce-obscurità”.

¹⁸⁸ D. Mahammed-Orfali, in *Chefs-d’œuvre...*, 1999, p. 19, tav. 12.

¹⁸⁹ R. Longhi, in *I pittori della realtà...*, 1953, p. 35.

in ombra parte del volto sono sintomo di un singolare parallelismo con la pittura caravaggesca dell'ultimo decennio del Cinquecento ma anche savoldesca come ci ricorda Enrico De Pascale che inoltre accosta questo ritratto all'ignoto *Ritratto d'uomo con coppa di ciliegie* di mano del Cavagna (scheda 8)¹⁹⁰, descritto da Luisa Bandera per i suoi toni naturalistici e i riflessi luminosi sulla manica dell'uomo¹⁹¹, la studiosa evidenzia però anche la componente veneziana:

“le evidenti influenze bassanesche, nel caso specifico, potrebbero esser messe in rapporto con il restauro che il Cavagna [...] eseguì sui quadri inviati nel 1592 da Francesco [Bassano] a Bergamo per la basilica di S. Maria Maggiore”¹⁹².

¹⁹⁰ E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 16.

¹⁹¹ Bandera, 1978, p. 199, tav. 131.

¹⁹² Ivi, p. 177, tav. 7.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di suonatore di cornetto*, Algeri, Musée National des Beaux-Arts



Fig. 29. Giovan Paolo Cavagna, particolare in alto a sinistra *Ritratto di suonatore di cornetto*, Algeri, Musée National des Beaux-Arts



Fig. 30. Giovan Paolo Cavagna, "Ritratto di fanciullo con flauto", Fototeca Fondazione Federico Zeri, inv. 100370



Fig. 31. Giovan Paolo Cavagna, particolare taglio *Ritratto di suonatore di cornetto*, Algeri, Musée National des Beaux-Arts



Fig. 32. Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di suonatore di cornetto*, chefs-d'œuvre du Musée National des Beaux-Arts d'Alger, 1999



Fig. 33. Apparato didascalico di Algeri febbraio 2025, *Ritratto di suonatore di cornetto* attuale “Il suonatore di flauto”

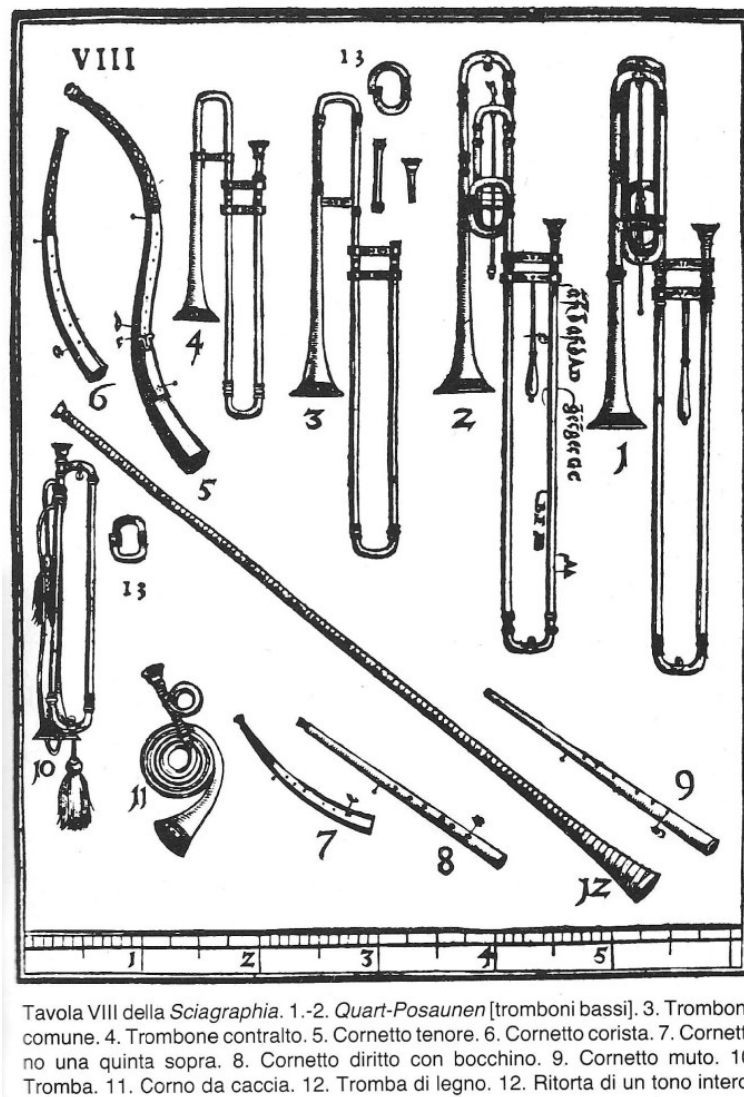
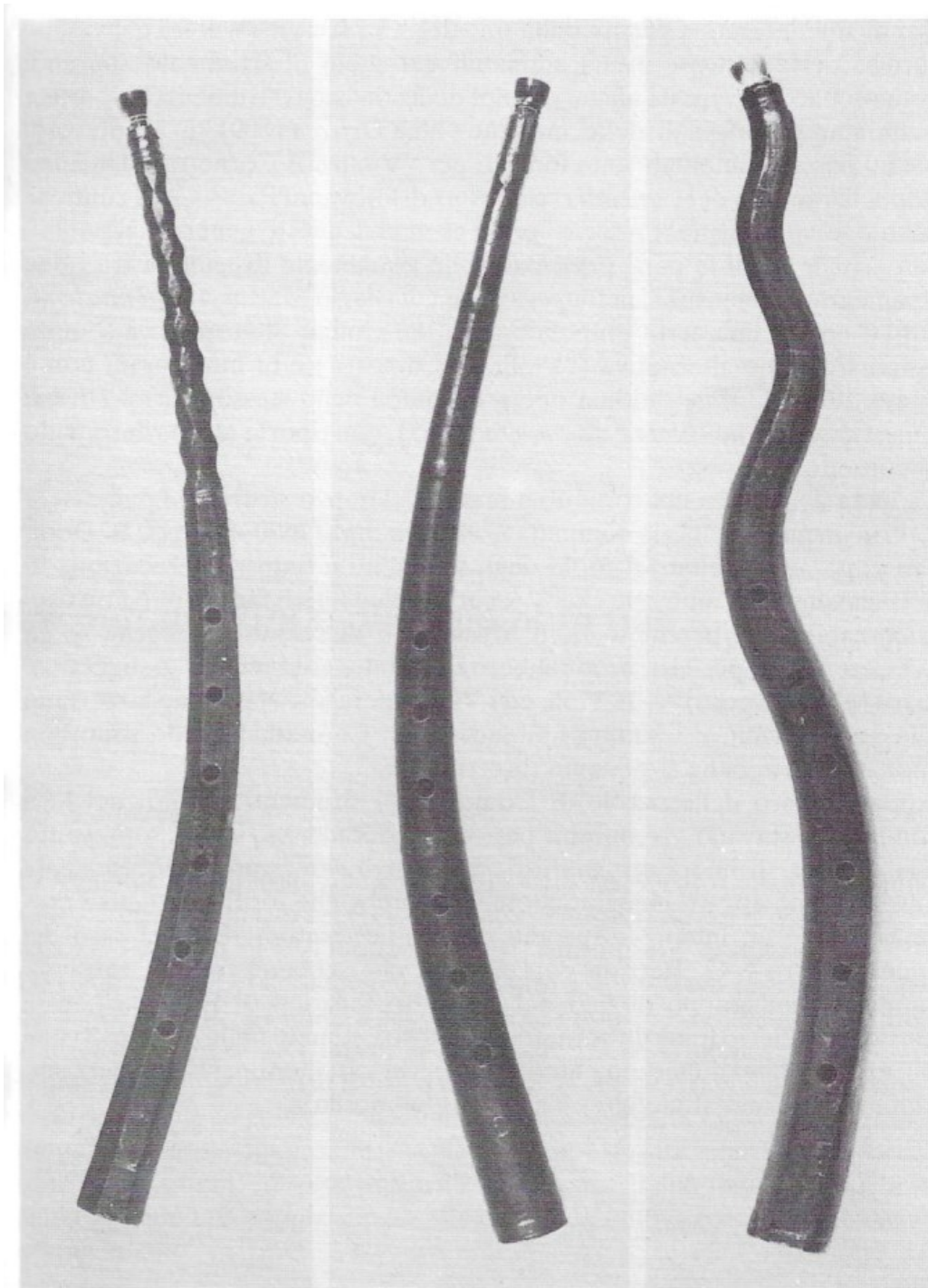


Fig. 34. Tavola VIII del *Theatrum Instrumentorum seu Sciagraphia* di Michael Praetorius, copia da A. Bornstein, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, 1987, p. 157



Cornetti coristi di varie forme. Verona, Accademia Filarmonica, n.i. 13.272, 13.257, 13.291.

Fig. 35. Cornetti coristi, copia da A. Bornstein, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, 1987, p. 165



Fig. 36. Giovan Paolo Cavagna, *Angeli musicanti*, Bergamo, Basilica di S. Maria Maggiore



Fig. 37. Giovan Paolo Cavagna, *Angeli musicanti*, Bergamo, Basilica di S. Maria Maggiore



Fig. 38. Giovan Paolo Cavagna, *Angeli musicanti*, Bergamo, Basilica di S. Maria Maggiore

The image shows three staves of handwritten musical notation. The top staff is labeled 'CANTVS' and features a treble clef with a C-clef on the third line. It contains a sequence of notes with various accidentals (sharps and naturals) and stems. The middle staff is labeled 'TENOR' and features a bass clef with a C-clef on the second line. It contains a sequence of notes with various accidentals and stems. The bottom staff is unlabeled but features a bass clef with a C-clef on the second line and contains a sequence of notes with various accidentals and stems. The notation is characteristic of early modern manuscript notation.

GAFFURIO 1496, c. eevijv

Fig. 39. CANTUS (primo pentagramma e prime cinque note del secondo) è introdotto da una chiave di do sulla terza linea, esercizio 1, in *Practica misice* di Franchino Gaffurio, copia da *La notazione rinascimentale*, 2022, p. 11

Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto di gentiluomo con i due figli

1590-1600 ca.

Olio su tela, 93x72,5 cm

Bergamo, Collezione Banco BPM

Questo ritratto familiare si trova in ottimo stato di conservazione, presenta una crettatura della pellicola pittorica estesa e qualche lieve caduta di colore nero nei bordi in alto e sul lato destro in corrispondenza della sovrapposizione con la cornice. I colori appaiono brillanti e uniformi, ben visibili i dettagli delle maniche e del vestito del figlio collocato a sinistra. Lo sfondo appare di un nero meno uniforme tendente al grigio e mostra dietro al figlio collocato a sinistra una lumeggiatura più marcata. Il dipinto è stato restaurato da Alberto Sangalli in occasione dell'acquisizione dell'opera da parte del Credito Bergamasco nel 1998, il restauratore ci segnala come prima dell'intervento la tela fosse già foderata e il telaio non più idoneo. L'intervento ha previsto la schiodatura della tela dal vecchio telaio (fig. 40) e la pulitura del supporto da colle residue. Sangalli segnala di aver eseguito una doppia foderatura a causa della presenza di tagli sulla tela (fig. 41), inoltre, dopo aver ricollocato la tela sul nuovo telaio estensibile mordentato, il quadro venne pulito da vecchie ridipinture e vernici, vennero stuccate le lacune e furono eseguiti ritocchi pittorici in tono¹⁹³. Oltre alla tela viene restaurata anche la cornice seicentesca tuttora presente che, al momento della perizia estimativa del maggio 1998 eseguita da Sangalli per il Credito Bergamasco, versava in buono stato conservativo¹⁹⁴.

La composizione mostra un uomo di trenta o quarant'anni, posto di tre quarti con i suoi due figli contro un fondo grigio. L'uomo con la mano destra si accosta con gesto paterno il primogenito che lo osserva dal basso, mentre la mano sinistra è appoggiata sul capo del secondogenito di cui scorgiamo solo la testa e parte del collo. Il padre, nella sua posa austera,

¹⁹³ A. Sangalli, *Scheda di restauro n°197 / D, 14 maggio 1998*, su gentile concessione del dott. Alberto Sangalli.

¹⁹⁴ A. Sangalli, *Perizia estimativa per il Credito Bergamasco, 15 maggio 1998*, su gentile concessione del dott. Alberto Sangalli: "La cornice seicentesca in argento meccato, è pure in buono stato di conservazione e ritengo che siano sufficienti, un trattamento di consolidatura del legno e qualche ritocco alla meccatura per migliorarne la conservazione".

indossa un pesante mantello nero e un berretto “a tozzo” di forma conica e morbido nella parte superiore di velluto dello stesso colore. Tutte e tre le figure indossano abiti scuri e gorgiere bianche, in particolare i figli sfoggiano un colletto *à l’italienne* piatto che si adagia sul collo in maniera morbida¹⁹⁵ mentre il padre veste un colletto a lattuga ampio e rigido. L’identità del nobiluomo rimane ancora sconosciuta. Il dipinto sembra essere l’unico triplo ritratto noto dell’artista e potrebbe rappresentare un vedovo circondato dai figli.

L’opera viene segnalata da Luisa Bandera nel 1978 in collezione privata¹⁹⁶. Nel marzo 1998 Enrico De Pascale, in una lettera indirizzata all’avv. Cesare Zonca allora presidente del Credito Bergamasco, segnala l’opera come di proprietà della signora Lina Valsecchi nipote di Nino Zucchelli pervenutale tramite eredità. Venuto a conoscenza della volontà della signora Valsecchi di alienare il dipinto, De Pascale in accordo con Francesco Rossi allora direttore dell’Accademia Carrara propose al direttore Zonca di considerare l’ipotesi di acquisto:

“La invito a considerare l’eventualità che il Credito Bergamasco, approfittando anche della disponibilità della legittima proprietaria dell’opera, aderisca alla richiesta di acquisire l’importante dipinto per farne dono all’Accademia Carrara [...]”¹⁹⁷.

A seguito di questa lettera, l’opera viene acquistata dal Credito Bergamasco lo stesso anno e affidata in deposito gratuito all’Accademia Carrara di Bergamo con l’intenzione di ampliare il percorso ritrattistico tra Moroni e Ceresa¹⁹⁸. Attualmente il ritratto è tornato nella sede bergamasca del Banco BPM.

L’attribuzione a Giovan Paolo Cavagna è segnalata per la prima volta da Luisa Bandera e mai messa in discussione, inoltre, il particolare della manica traforata è un dettaglio affermato della produzione cavagnesca, riscontrabile con certezza, per esempio, nel dettaglio dell’uomo che beve l’acqua miracolosa del *Miracolo dell’acqua che sgorga dall’arca dei Santi Fermo, Rustico e Procolo* (fig. 18) della chiesa di San Benedetto a Bergamo firmato e datato al 1621.

¹⁹⁵ E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 6.

¹⁹⁶ Bandera, 1978, p. 188, tav. 62.

¹⁹⁷ *Lettera di De Pascale all’avv. Cesare Zonca*, 31 marzo 1998, su gentile concessione del dott. Alberto Sagalli.

¹⁹⁸ E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 5.

La studiosa non ha indicato una datazione precisa ma ha affiancato il dipinto alla maniera del Moroni e di Sofonisba Anguissola, sottolineando come la composizione sia però più austera e la luminosità più distintiva¹⁹⁹. De Pascale colloca la tela nell'ultimo decennio del Cinquecento o poco oltre, accostandola al *Ritratto di gentildonna con libro* di Accademia Carrara (scheda 12) nella fase veneteggianti del Cavagna²⁰⁰, inoltre accosta quest'iconografia al *Ritratto di un gentiluomo e dei suoi due figli* (inv. NGI.105) di Moroni della National Gallery or Ireland di Dublino (fig. 42)²⁰¹.

Il dipinto è un esempio caratterizzante dell'influenza di Moroni nella produzione di Cavagna: la naturalezza dei volti e i dettagli fisiognomici dei personaggi non idealizzati trovano riscontro nella pittura tarda del maestro d'Albino, alla quale rimandano anche i dettagli dei vestiti solo abbozzati realizzati con più mani di colore liquido. La luce così vibrante farebbe avvicinare il ritratto anche alla tradizione veneta in particolare bassanesca mantenendo comunque l'aderenza al reale che è tipica a queste date anche delle opere più precoci di Caravaggio²⁰².

¹⁹⁹ Bandera, 1978, p. 188, tav. 62.

²⁰⁰ E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 8.

²⁰¹ <https://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/640/portrait-of-a-gentleman-and-his-two-children?ctx=1a303ad981a1b7141609998a65e01c53627c1f95&idx=0> (ultima visita: 12/01/2026).

²⁰² E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, pp. 8,9.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di gentiluomo con i due figli*, Bergamo, Collezione Banco

BPM



Giovan Paolo Cavagna, retro, *Ritratto di gentiluomo con i due figli*, Bergamo, Collezione Banco BPM

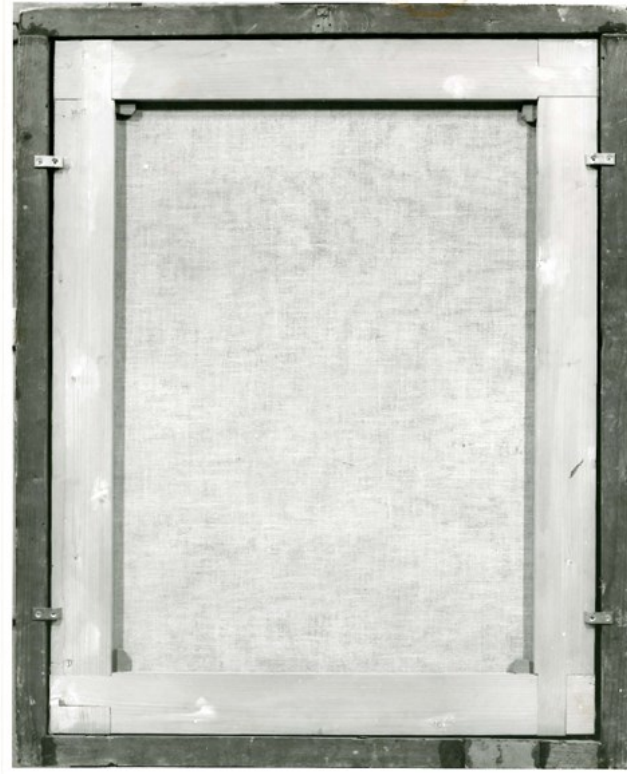


Fig. 40. Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di gentiluomo con i due figli*, fotografia retro pre-restauro, 1998



Fig. 41. Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di gentiluomo con i due figli*, fotografia durante il restauro, 1998



Fig. 42. Giovan Battista Moroni, *Ritratto di un gentiluomo e dei suoi due figli*, Dublino, National Gallery of Ireland

Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto d'uomo con coppa di ciliegie

1590-1600 ca.

Olio su tela

Ubicazione ignota

La tela, della quale attualmente non è conosciuta l'ubicazione, è riportata in bianco e nero da Luisa Bandera nel 1978²⁰³. Dalla fotografia non si può redigere uno stato conservativo: al momento dello scatto sembra che lo sfondo risulti disomogeneo. Non è possibile però formulare una valutazione adeguata.

Il ritratto presenta un uomo ben vestito con lo sguardo rivolto verso il basso, raffigurato di tre quarti dalla vita in su che sorregge una coppa di ciliegie. L'uomo è caratterizzato da baffi e barba ben curati, indossa un cappello a cilindro con la tesa rivolta verso l'alto e una gorgiera sottile e bianca. Lo smanicato sembra apparire di colore molto scuro, mentre le maniche più chiare sono forse realizzate con del raso. Lo sfondo appare monocromo e non ne permette la collocazione spaziale.

Anticamente attribuito a Tiburzio Passarotti (1553-1612), il dipinto viene presentato da Luisa Bandera come esempio significativo del Cavagna rivelandone l'ubicazione ignota e senza indicarne la provenienza²⁰⁴.

Il dipinto anticipa quello che potrebbe essere definito un ritratto di genere, per la particolarità della scena caratterizzata dall'uomo che svolge un'azione comune e quotidiana, affiancabile, come riportato dalla Bandera, alla ritrattistica dei Carracci:

“[...] la presentazione informale, evidenziata nei particolari del costume caratterizzato in un modo che, secondo Testori, permette al Cavagna di volgere in ‘un concreto plebeo il concreto borghese del Moroni’, viene accentuata dalla

²⁰³ Bandera, 1978, p. 220, tav. 5.

²⁰⁴ Ivi, p. 199, tav. 5.

posa instabile e momentanea della figura in movimento nel prendere le ciliegie dalla fruttiera”²⁰⁵.

La resa delle mani affusolate, le dita sottili e le nocche illuminate sono dettagli morelliani della pittura cavagnesca accostabili, per esempio, al *Ritratto di nobiluomo Ferrante Ambiveri* (scheda 4) di Clusone o al *Ritratto del Cavaliere di Malta Fabrizio Sforza Colonna a figura intera* (scheda 14) del museo Bardini di Firenze, inoltre la figura dell'uomo che sorregge una coppa di ciliegie ritorna puntuale nell'*Ultima Cena* della Basilica di San Martino e Santa Maria Assunta di Treviglio del 1602 (fig. 43).

²⁰⁵ Bandera, 1978, p. 199, tav. 5.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto d'uomo con coppa di ciliegie*, ubicazione ignota



Fig. 43. Giovan Paolo Cavagna, *Ultima Cena* (particolare), Treviglio, Basilica di San Martino e Santa Maria Assunta

Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto di Gian Gerolamo Albani

1590-1600 ca.

Olio su tela, 99x82,5 cm

Iscrizioni: *sulla lettera nella mano destra* “Dilecto Nostro Jo: / Hier.mo Albano Consuli / N.ro Januæ Existenti”

Collezione privata

L'opera appare in buono stato conservativo, presenta esteso su tutta la superficie pittorica del craquelé, i colori appaiono brillanti ed il viso colorito rivela un incarnato chiaro sulla fronte e rosato nelle guance, sembrano presenti delle leggere cadute di colore o abrasioni in corrispondenza dei bordi nella parte alta a sinistra. Ancora ben visibili sul vestito e sulle maniche i dettagli luministici mentre lo sfondo, di un grigio non uniforme, presenta un alone più chiaro attorno alla testa. Il dipinto non è stato visionato dal vivo ma si è potuta eseguire un'analisi dai documenti fotografici ad alta definizione forniti da Dorotheum.

Il ritratto raffigura Gian (Giovanni) Girolamo Albani come riportato nell'iscrizione sulla lettera²⁰⁶: Pochi cenni biografici sono riportati in un contributo del 1930 sulla rivista *Bergomum* di Achille Locatelli Milesi che, nella rubrica dell'archivio dei Rettori di Bergamo conservato presso la Biblioteca Civica Angelo Mai, trova sotto la sezione “Consoli di Genova” il nome di *Giovanni Gerolamo Albani*. L'uomo ricoprì il ruolo di console di commercio nel momento in cui la carica stessa venne istituita negli Stati marittimi. Visse nella seconda metà del Cinquecento e si sposò il 16 luglio 1575 con Barbara Doria, esponente della nobile casata genovese²⁰⁷. L'effigiato non è dunque da confondere con l'omonimo Albani che servì la Repubblica Veneta poi diventato cardinale (vedi scheda 23).

Il protagonista è rappresentato in età matura, forse sui cinquant'anni con una folta barba ed un'alta stempiatura. È presentato in piedi accanto ad un tavolo ricoperto da velluto verde e appoggia il polso destro su di un libro rilegato, con la coperta impreziosita da dettagli

²⁰⁶ “AL NOSTRO STIMATO GIOVANNI GEROLAMO ALBANI, NOSTRO CONSOLE IN CARICA A GENOVA”.

²⁰⁷ Locatelli Milesi, 1930, p. 257.

vegetali in oro posizionato in verticale sul piano d'appoggio. Il manufatto presenta al centro il sigillo delle Ducali o bolla ducale usata nella Repubblica di Venezia per autenticare documenti di Stato, che farebbe pensare dunque ad una raccolta di leggi o statuti della Repubblica²⁰⁸. Con la stessa mano sorregge una lettera indirizzata a lui mentre con la sinistra stringe un fazzoletto bianco. Unico gioiello indossato dall'Albani è un vistoso anello d'oro sul mignolo. Il nobiluomo indossa un abito nero decorato con degli intrecci di linee geometriche che formano dei quadrati con riportati all'interno dei fiori con punte a raggera. Sulle spalle è posizionato un pesante mantello drappeggiato aperto verso il braccio sinistro. Al collo indossa una gorgiera candida del tipo *golilla* tipica di area spagnola che compare in Italia verso gli ultimi decenni del Cinquecento²⁰⁹ e forma delle pieghe morbide e ondulate; lo stesso motivo compare anche nei polsini. Lo sfondo impersonale e tendente al grigio non ci permette di riconoscere l'ambiente circostante.

L'opera è stata protagonista di un acceso dibattito d'attribuzione negli anni Trenta del Novecento: il primo a ricondurla a Giovan Paolo Cavagna fu Mauro Pelliccioli al quale l'opera era stata mostra da Achille Locatelli Milesi nel 1928. Pelliccioli individuò lungo il margine inferiore della coperta del libro la firma del pittore "IO. PAVLVS CAVANEVS F.", e avviò una campagna fotografica con Umberto Da Re²¹⁰. Locatelli Milesi nel 1930 mise per iscritto questa attribuzione su base anche stilistica datando il dipinto tra il 1580 ed il 1590²¹¹. Due anni dopo Amadore Porcella nella rivista *The Burlington Magazine* pubblica invece la tela con l'attribuzione a Domínikos Theotokópoulos detto El Greco (1541-1614), rendendo nota un'*expertise* di Giuseppe Fiocco²¹² e sostenendo che il ritratto sarebbe stato eseguito durante l'ultimo soggiorno veneziano tra il 1576 ed il 1577. Lo studioso non menziona di conseguenza nessuna firma del Cavagna²¹³. L'ipotesi venne subito smentita da Luigi Vittorio Fossati Bellani che, con una lettera in risposta al *The Burlington Magazine* del 1934, affermò²¹⁴:

²⁰⁸ Locatelli Milesi, 1930, p. 257.

²⁰⁹ Fossati Bellani, 1934, p. 44.

²¹⁰ Rinaldi, 2022, p. 69.

²¹¹ Locatelli Milesi, 1930, pp. 257,258.

²¹² Panzeri, 1996, p. 100.

²¹³ Porcella, 1932, pp. 276-281.

²¹⁴ "È deplorabile che il signor Porcella non abbia dedicato maggiore attenzione al quadro in sé. Al posto di El Greco si sarebbe scoperto che l'opera era firmata da [...] Giovan Paolo Cavagna. La firma IO. PAVLVS CAVANEVS. F., che, all'esame del dipinto, si troverà in maiuscolo [...] potrà essere individuata nella fotografia qui riprodotta [...] Mauro Pelliccioli [...] fu il primo a leggere la firma dopo aver già attribuito, per motivi puramente stilistici, il *Ritratto di Albani* a Giovan Paolo Cavagna".

“It is regrettable that Signor Porcella did not bring greater attention to bear on the picture itself. Instead of El Greco, it would have been found that the work was signed by [...] Giovan Paolo Cavagna. The signature IO. PAVLVS CAVANEVS. F., which, on examination of the painting, will be found in capital letters[...] can ever be made out in the photograph here reproduced [...] Mauro Pelliccioli [...] was the first to read the signature after having, on purely stylistic grounds, already attributed the *Portrait of Albani* to G. Paolo Cavagna”²¹⁵.

Pelliccioli, riconoscendo subito il dipinto, chiese a Da Re i negativi delle fotografie della tela scoprendo così che questi erano stati ceduti e successivamente modificati dall'allora proprietario Giovan Battista Desiati, restauratore torinese che aveva chiesto al fotografo nel 1930 i materiali documentari e, successivamente, aveva cancellato dai negativi e dal dipinto la firma con un'invasiva pulitura²¹⁶. Oggi l'opera è unanimemente riconosciuta a Giovan Paolo Cavagna e datata all'ultimo decennio del Cinquecento sulla base della firma che si può leggere in alcune testimonianze fotografiche, seppur sgranate, come per esempio nella copia della fotografia di Da Re conservata negli archivi della Witt Library del Courtauld Institute of Art di Londra²¹⁷ (fig. 44-45).

Il ritratto appare sul mercato bergamasco nel 1928 come proveniente da una raccolta privata e venne posseduto da Locatelli Milesi fino al 1930 anno in cui viene ceduto al restauratore torinese Giovan Battista Desiati che sarà il protagonista dello scandalo giudiziario legato alla contraffazione della firma dell'opera. Nei primi mesi del 1935 Desiati viene condannato a dieci mesi di reclusione e al risarcimento di 2000 lire, cifra con la quale aveva comprato la tela da Locatelli Milesi. Nel frattempo, l'opera, che era stata attribuita a El Greco, passa ad un gallerista di Torino, tal Tubino che la vende a sua volta ad un ricco acquirente della città per 250.000 lire²¹⁸. La tela a quanto sembra rimase in collezione privata torinese almeno fino al 1998 e, successivamente, secondo la casa d'aste *Dorotheum*, passò in una collezione privata europea fino al 2013 quando venne venduta per 49.100 euro nell'asta del 15 ottobre 2013 tenuta al Palais Dorotheum a Vienna²¹⁹. Appare successivamente un tentativo di

²¹⁵ Fossati Bellani, 1934, pp. 43,44.

²¹⁶ Panzeri, 1996, p. 100.

²¹⁷ Courtauld_040453_Witt_086115 / Cavagna, Giovanni Paolo / 1556-1627 (ultima consultazione: 27/03/2026).

²¹⁸ Panzeri, 1996, p. 100,101.

²¹⁹ <https://www.dorotheum.com/it/l/4218641/> (ultima consultazione: 02/03/2026).

vendita il 18 dicembre 2019 ma sul sito *MutualArt* viene contrassegnato come invenduto²²⁰. L'opera rimase con ubicazione ignota fino a marzo 2021 quando la Nicolás Cortés Gallery di Madrid, in collaborazione con Dolce&Gabbana, organizza presso la sede della galleria una mostra: *The evolution of portraiture and fashion* sull'evoluzione del ritratto e della moda dal XV al XX secolo con pezzi esposti della stessa galleria. In ottemperanza alle norme post Pandemia da Covid-19, la galleria creò un tour virtuale permettendo di esplorare le opere da remoto²²¹: tramite i canali social della galleria di Cortés si apprende che la tela del *Ritratto di Gian Gerolamo Albani* partecipò a questa mostra in quanto ubicata presso di loro, comprendo con l'attribuzione corretta a Giovan Paolo Cavagna e corredata, sul sito della Galleria, da una scheda redatta da Mark MacDonnell²²². Attualmente la Nicolás Cortés Gallery non risulta più essere collocata a Madrid e al suo posto nella sede di Madrid è presente la Gonzalo Eguiguren Gallery, i quali hanno riferito oralmente di non sapere dove si trovi attualmente il gallerista che effettivamente risulta irreperibile.

La tela rientra nella fase matura di Giovan Paolo Cavagna ed è accostabile al *Ritratto del Cavaliere di Malta Fabrizio Sforza Colonna a figura intera* del Bardini (scheda 14) e al *Ritratto di gentiluomo con lettera* di Palazzo Venezia a Roma (scheda 15)²²³ del quale condivide in particolare la fattura della gorgiera. Il ritratto presenta ancora il realismo tipico influenzato da Moroni che, anche nella composizione, trova un riscontro puntuale nel *Ritratto di Leonardo Salvagno* (inv. NG3124) della National Gallery di Londra (fig. 46) in cui ritroviamo lo stesso abbigliamento e la stessa posizione del protagonista in piedi che appoggia il braccio destro ad un libro posto su un tavolo²²⁴. Achille Locatelli Milesi nel 1930 riporta il giudizio orale fornito riguardo alla tela da Lionello Venturi, secondo il quale il dipinto rivela i caratteri di “[...] un Maestro lombardo sotto l'influenza di Jacopo Bassano, e forse del Greco”²²⁵. Questa suggestione veneta, secondo Giovanni Testori, è motivata anche dal restauro da parte del Cavagna delle tele di Francesco Bassano a Bergamo nel 1592 che portarono il pittore a confrontarsi sempre di più con lo stile lagunare²²⁶. Luisa Bandera condivide questa lettura stilistica ma sottolinea come le mani ed il volto evidenzino un

²²⁰ <https://www.mutualart.com/Artwork/Retrato-de-Gian-Gerolamo-Albani--Consul-/9EA8E7FE8EF18B87> (ultima consultazione: 26/02/2026).

²²¹ <https://www.eliteexcellence.club/post/exposici%C3%B3n-evolution-portraite-and-fashion-colaboraci%C3%B3n-dolce-gabanna> (ultima consultazione: 26/02/2026).

²²² <https://nicolas cortes.com/inventory/7> (ultima consultazione: 02/03/2026).

²²³ E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 16.

²²⁴ <https://www.dorotheum.com/it/l/4218641/> (ultima consultazione: 02/03/2026).

²²⁵ Locatelli Milesi, 1930, pp. 257,258.

²²⁶ Testori, 1953, p. 20.

naturalismo proprio del Cavagna²²⁷, così come il gesto largamente diffuso nella pittura cavagnesca della mano che stringe il fazzoletto.

²²⁷ Bandera, 1978, p. 199, tav. 130.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di Gian Gerolamo Albani*, collezione privata



Private Coll.
Milan

G. P. CAVAGNA (signed)

Gerolamo Albano

imparably
Also attr. to El Greco, q.v.
Burl.Mag. 1934, LXIV, 370, Jan.

T.O.

Fig. 44. Witt Library, Courtauld_040453_Witt_086115_0024, The Courtauld Institute of Art, Londra

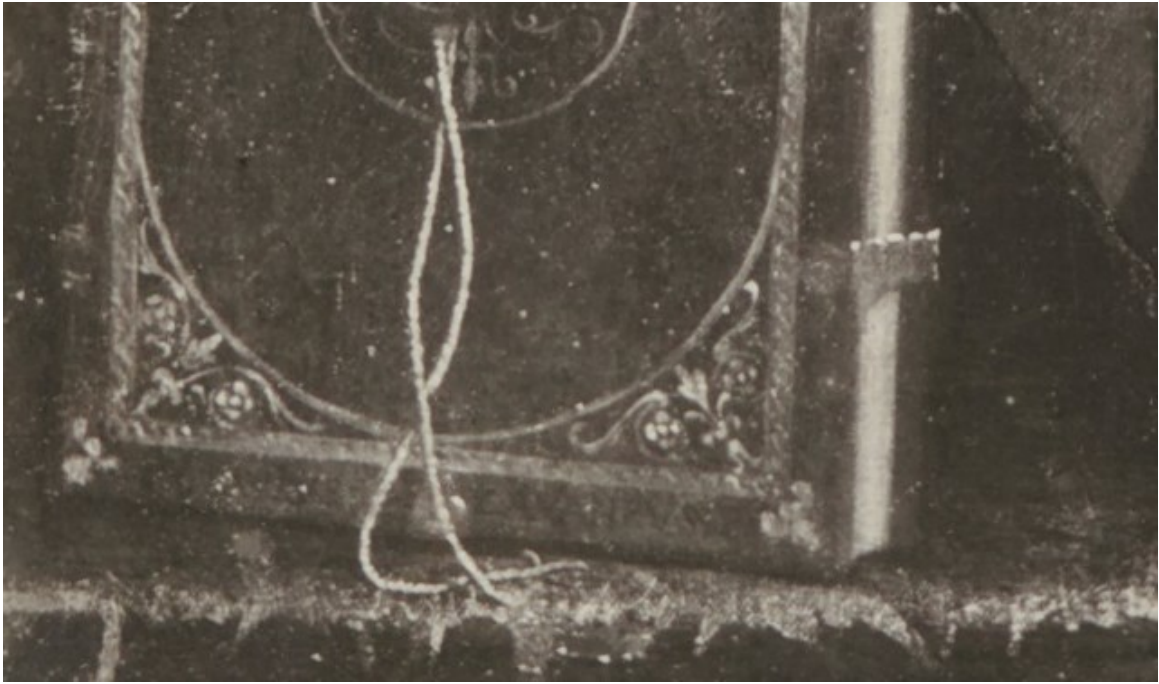


Fig. 45. Witt Library, *ingrandimento particolare della firma*,
Courtauld_040453_Witt_086115_0024, The Courtauld Institute of Art, Londra



Fig. 46. Giovan Battista Moroni, *Ritratto di Leonardo Salvagno*, Londra, National Gallery

Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto di gentiluomo

1590-1600 ca.

Olio su tela, 62x53 cm

Milano, Collezione Koelliker

Il dipinto nei primi anni del XXI secolo presentava un impoverimento non così evidente della materia pittorica che metteva in risalto i toni rosso-bruni della preparazione²²⁸. Lo sfondo sui toni del grigio appare non omogeneo e leggermente schiarito nel contorno della figura. Non sono segnalati interventi di restauro.

Il ritratto raffigura un gentiluomo sconosciuto rappresentato nella sua età matura a mezzo busto che si sta voltando verso l'osservatore. È caratterizzato da una profonda stempiatura e un accenno di barba e baffi castani. L'abbigliamento comprende una vistosa gorgiera bianca inamidata ma che mantiene una certa morbidezza nella parte anteriore e una giacca nera priva di ornamenti completata da un mantello. Lo sfondo appare di un grigio uniforme che non permette una collocazione spaziale dell'effigiato.

L'opera, attribuita oralmente a Giovan Paolo Cavagna da Mina Gregori, è stata resa nota da Francesco Frangi nel 2004 all'interno del catalogo dei *Dipinti Lombardi del Seicento* della collezione Koelliker. In quella sede lo studioso ha proposto di datare l'opera attorno all'ultimo decennio del Cinquecento su base stilistica²²⁹.

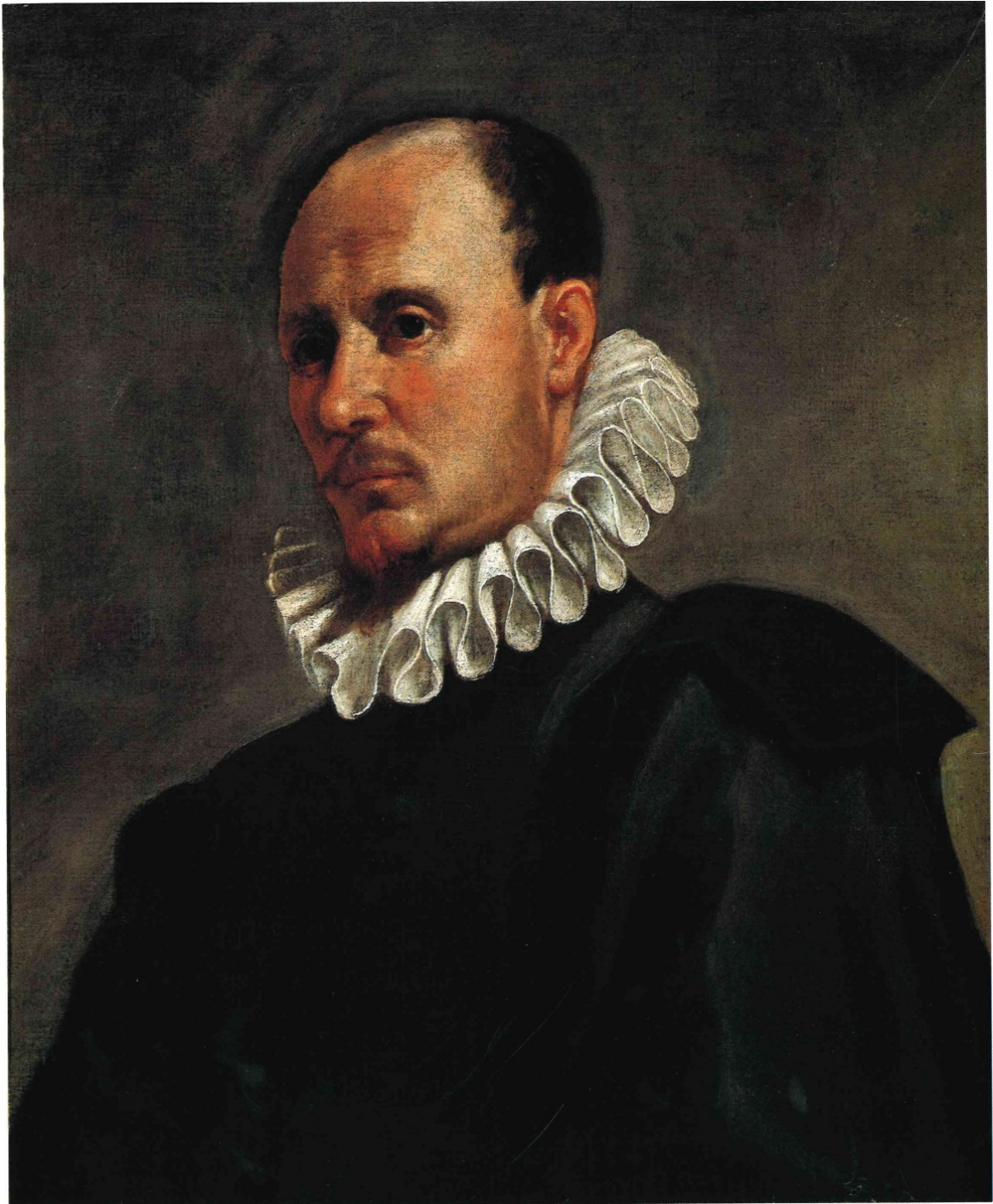
La tela rappresenta la perfetta aderenza allo stile moroniano caratterizzato dallo sfondo neutro, dalla resa naturalistica del volto colto in un momento di sorpresa e dalla resa della barba rada dipinta con pennellate veloci ma sciolte. Evidenzia però anche l'adesione di Giovan Paolo Cavagna agli orientamenti veneziani in particolare della bottega dei Bassano: lo si evince dal colorismo caldo espresso nei toni del volto che può essere accostato al *Ritratto di Gian Gerolamo Albani* di collezione privata (scheda 9) con il quale condivide anche la resa dell'abbigliamento e lo slancio della figura; ma l'influenza veneta risulta

²²⁸ F. Frangi, in *Dipinti Lombardi...*, 2004, p. 14.

²²⁹ Ivi, p. 16.

confrontabile anche con quella che caratterizza il bellissimo *Ritratto della famiglia Furietti in adorazione della Vergine col Bambini* (fig. 47)²³⁰ in collezione privata, che vede il personaggio posto al centro con le mani giunte molto simile nel volto e nella resa della barba (fig. 48).

²³⁰ F. Frangi, in *Dipinti Lombardi...*, 2004, pp. 14-16.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di gentiluomo*, Milano, Collezione Koelliker



Fig. 47. Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto della famiglia Furietti in adorazione della Vergine col Bambino*, collezione privata

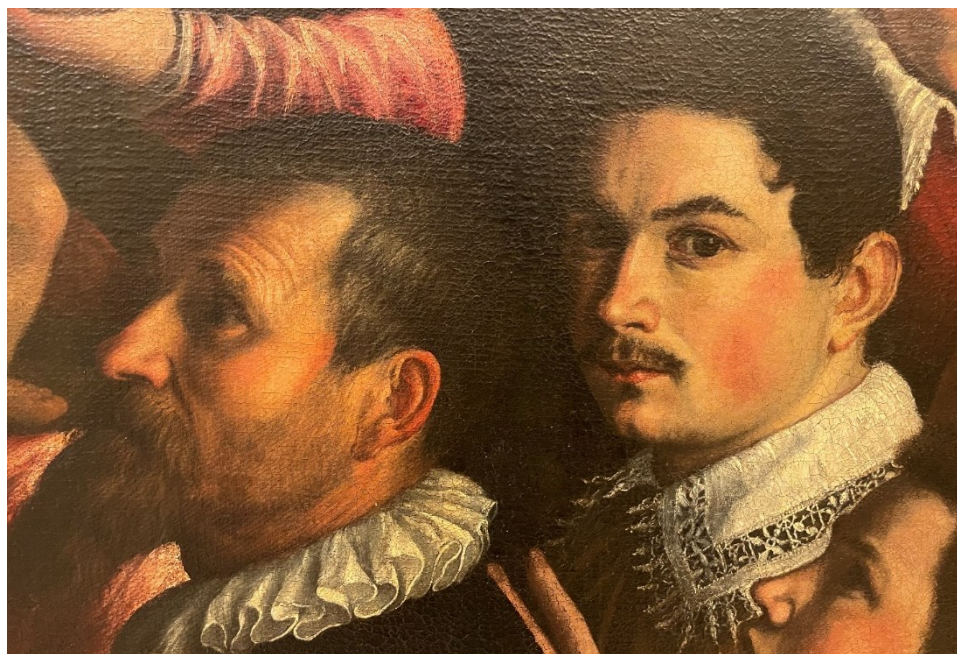


Fig. 48. Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto della famiglia Furietti in adorazione della Vergine col Bambino* (particolare), collezione privata

Giovan Paolo Cavagna (1550-1627)

Ritratto di gentiluomo

1590-1600

Olio su tela, 41,5x30,5 cm

Milano, Collezione Koelliker

La tela non è stata oggetto di analisi diretta in quanto presente, come documento fotografico, solo la fotografia in bianco e nero del catalogo della collezione Koelliker del 2004.

L'effigiato è un uomo di mezza età sconosciuto, ritratto solo dalla testa alle spalle che ci scruta con sguardo severo. Indossa una casacca nera ornata solo da un vistoso colletto bianco presumibilmente in pizzo. Viene rappresentato su sfondo neutro con i capelli scuri, mentre i vistosi baffi sono di colore più chiaro e ben curati.

Il dipinto venne presentato per la prima volta da Francesco Frangi e Alessandro Morandotti come attribuito a Giovan Paolo Cavagna nel catalogo dei *Dipinti Lombardi del Seicento* della Collezione Koelliker del 2004 corredato dalla fotografia in bianco e nero, datandolo agli anni della piena maturità del Cavagna nell'ultimo decennio del Cinquecento²³¹. L'opera comparve successivamente in *Caravaggio Sconosciuto* di Franco Moro del 2016 con attribuzione a Giovan Battista Cavagna²³².

Dell'opera non viene menzionata la storia, attualmente è ubicata presso la collezione Koelliker²³³.

La tela può essere affiancata alla produzione ritrattistica cavagnesca della fase più matura del pittore, accanto al *Ritratto del Cavaliere di Malta Fabrizio Sforza Colonna a figura intera* del museo Bardini di Firenze (scheda 14) e al *Ritratto di Gian Gerolamo Albani* di collezione privata (scheda 9). Il dipinto presenta ancora il naturalismo moroniano visibile

²³¹ F. Frangi, A. Morandotti, in *Dipinti Lombardi...*, 2004, p. 175, tav. 3.

²³² Moro, 2016, p. 59.

²³³ F. Frangi, A. Morandotti, in *Dipinti Lombardi...*, 2004, p. 175, tav. 3.

nel volto corrucciato dell'uomo e nell'espressione austera con l'aggiunta, tuttavia, del colorismo veneziano che Cavagna adotta dopo l'arrivo a Bergamo dei Bassano²³⁴.

²³⁴ F. Frangi, A. Morandotti, in *Dipinti Lombardi...*, 2004, p. 175, tav. 3.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di gentiluomo*, Milano, collezione Koelliker

Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto di gentildonna con libro

1595-1600 ca.

Olio su tela, 74x57 cm

Bergamo, Accademia Carrara, Inv. 106

La tela appare in buono stato di conservazione, la vernice risulta nel complesso brillante, non presenta crackle né segni di cadute di vernice. Da segnalare un leggero ingiallimento della pellicola pittorica sul volto. L'opera presenta in alto a destra dei segni di antiche pieghe oblique che sono state stuccate e successivamente riprese (fig. 49). Risultano ritoccate anche le mani, il volto e il manto nero con buona resa, come menzionato già nel 1976²³⁵. Sono da segnalare in particolare tre restauri: nel 1838 è indicato un restauro ad opera di Alessandro Brison, il 30 marzo 1863 Giuseppe Fumagalli eseguiva un intervento di foderatura, pulitura e restauro²³⁶ ed infine il 27 ottobre 1932 Mauro Pelliccioli provvedeva a stuccare e restaurare il dipinto per Lire 200²³⁷. Il retro dell'opera non è visibile, in quanto la tela è esposta nelle collezioni permanenti del museo.

Nell'opera vediamo rappresentata una nobildonna sconosciuta affetta da un leggero strabismo ed elegantemente agghindata, che indossa una camicia bianca candida con delle piccole aperture che lasciano intravedere la fodera color rosa. L'effigiata veste un abito paglierino e al collo una gorgiera raffinata; a completare l'abbigliamento un soprabito di velluto decorato con motivi geometrici a raggera neri che ricordano dei fiori. Francesco Rossi ricorda che già Locatelli Milesi nel 1942 aveva sottolineato lo sfarzo della protagonista che potrebbe essere un omaggio al costume d'area spagnoleggiante costellato da ori ed ornamenti, qui rappresentati da sontuose collane dorate, bracciali e anelli²³⁸. Ci segnala De Pascale però che Locatelli Milesi nel 1942 osserva come la grande collana sul petto potrebbe

²³⁵ Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 106.

²³⁶ Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 106, *Scheda informativa d'intervento*, 30 marzo 1863.

²³⁷ Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 106, *Scheda informativa d'intervento*, 27 ottobre 1932.

²³⁸ F. Rossi, in *Ritratti lombardi e veneti...*, 1996, p. 54.

essere in verità realizzata in rame dorato, secondo una consuetudine in voga in area bergamasca a inizio '600²³⁹.

Da notare poi il motivo delle maniche dell'abito femminile detto "a fragola" che caratterizza sia questo ritratto ma soprattutto il *Ritratto di gentildonna in abito rosso che tiene un libro* di collezione privata (scheda 18) e che ritroviamo anche nell'inedito *Ritratto di suonatore di flauto* (scheda 13). La donna è ritratta di tre quarti e si rivolge verso lo spettatore. Con la mano destra stringe, con un gesto ricorrente nella pittura del Cavagna, un fazzoletto e con la sinistra tiene un libretto probabilmente di preghiere in cui inserisce il dito indice come segna pagina, gesto che si presenta in diversi ritratti del Cavagna, tra cui per esempio il *Ritratto della nobildonna Sofonisba Martinoni Ambiveri* (scheda 5).

Il dipinto apparteneva al Conte Giacomo Carrara e viene segnato nell'inventario Borsetti del 1796 come esposto in Accademia Carrara nel Gabinetto al primo piano con attribuzione a Giovan Battista Moroni. Tale indicazione venne smentita in favore di un'assegnazione a Cavagna per primo da Giuseppe Fumagalli dopo il restauro del 1863²⁴⁰ confermata definitivamente da Locatelli Milesi nella rivista "Bergomum" nel 1942, dopodiché non verrà più messa in discussione. Nella stessa rivista lo storico è il primo a proporre con precisione una datazione, assegnando il ritratto al 1605²⁴¹. Questa ipotesi pare troppo in là con gli anni per Luisa Bandera che accosta invece quest'opera al *Ritratto di organista* (scheda 3) per il suo immediato naturalismo ancora legato all'esperienza del Moroni che lo collocherebbe quindi a fine Cinquecento²⁴². La datazione ai primi anni del Seicento è invece ribadita da De Pascale e Rossi che ritengono come in quest'opera la fase moroniana sia già superata, lasciando spazio a delle componenti veneziane che si riscontrano nella moda e nei costumi, così come nelle pennellate più sciolte e rapide²⁴³.

Lo stile pittorico risente dunque del naturalismo del maestro di Albino ma, da un ravvicinato confronto col *Ritratto della nobildonna Sofonisba Martinoni Ambiveri* (scheda 5), possiamo notare come l'interesse per le stoffe, i tessuti e il colorismo così accentuato e luminoso denotino un maggiore avvicinamento alla pittura veneta²⁴⁴. Inoltre, il superamento della fase moroniana lo si coglie anche nell'uso dei toni caldi e brillanti nei gioielli e nel bianco del

²³⁹ F. Rossi, in *Ritratti lombardi e veneti...*, 1996, p. 54.

²⁴⁰ E. De Pascale, in *Il Seicento a Bergamo...*, 1987, p.235.

²⁴¹ Locatelli Milesi, 1942, p. 151.

²⁴² Bandera, 1978, p. 178, tav. 16.

²⁴³ E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 36.

²⁴⁴ E. De Pascale, in *Il Seicento a Bergamo...*, 1987, p.235.

colletto che crea un gioco luministico di grande finezza già rilevato da De Pascale²⁴⁵ e Bandera²⁴⁶. Peculiarità del Cavagna sono da riscontrare invece nello stile più crudo e realistico con il quale rappresenta i personaggi, rendendo in questo caso profondamente umana la sconosciuta effigiata, della quale il pittore non rinuncia a descrivere anche i difetti, come nel caso del leggero strabismo.

²⁴⁵ E. De Pascale, in *Il Seicento a Bergamo...*, 1987, p.235.

²⁴⁶ Bandera, 1978, p. 178, tav. 16.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di gentildonna con libro*, Bergamo, Accademia Carrara



Fig. 49. Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di gentildonna con libro*, particolare dal basso, Bergamo, Accademia Carrara

Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto di suonatore di flauto

1590-1600 ca.

Olio su tela, 82x60,5 cm

Ubicazione ignota

L'opera è stata visionata tramite materiale fotografico fornito da Francesco Frangi: presenta una leggera crettatura della pellicola pittorica estesa su tutta la superficie, inoltre si evidenziano delle cadute di colore in corrispondenza degli angoli della tela e nel bordo in basso a destra. I colori appaiono brillanti. Lo sfondo risulta leggermente impoverito e meno omogeneo in corrispondenza della testa del giovane e delle piume del cappello. Evidenti accanto al flauto a destra delle macchie bianche di imprecisata natura. Segnalata nel catalogo dell'asta francese di *Ivoire Group* a Saumur il 28 marzo 2009 come restaurata²⁴⁷.

Il ritratto rappresenta un giovane ben vestito, raffigurato dalla vita in su mentre si appresta a suonare un flauto. La testa è rivolta verso la destra del dipinto ma gli occhi sembrano scrutare uno spartito non visibile sulla sinistra. Il personaggio è caratterizzato da folti baffi e barba castani, indossa un basco purpureo da cui protendono delle piume marroni e veste una giacca bianca lavorata sulle cuciture con dettagli in oro. La casacca presenta dei tagli obliqui sulle maniche e sul corpetto e termina con una baschina a pieghe, mentre sono solo appena accennati i pantaloni che sembrano larghi e ondulati. Sulla spalla destra è accostato un mantello scuro che ricade morbido verso il basso.

L'opera appare ancora inedita: partecipa all'asta francese di *Ivoire Group* a Saumur il 28 marzo 2009 *Dessins anciens, Tableaux anciens, Tableaux XIXe et modernes, Céramiques, Haute-époque, mobilier, objets d'art*²⁴⁸ di beni provenienti principalmente dalla collezione di Madame de M.²⁴⁹.

²⁴⁷ Ivoire Group, Saumur, *Dessins anciens, tableaux...*, 2009, lotto 35.

²⁴⁸ "disegni antichi, dipinti antichi, dipinti del XIX secolo e moderni, ceramica, primo dal Medioevo al Rinascimento, mobilio, oggetti d'arte".

²⁴⁹ Ivoire Group, Saumur, *Dessins anciens, tableaux...*, 2009, lotto 35.

La tela viene presentata nel catalogo d'asta come opera di scuola italiana del XVII secolo in particolare accanto alla scuola di Vincenzo Campi²⁵⁰. Viene assegnata, in tempi recenti, a Giovan Paolo Cavagna oralmente da Francesco Frangi.

Il ritratto si caratterizza per un chiaroscuro marcato, visibile nei tratti del volto, nelle mani che suonano e in corrispondenza delle pieghe della giacca. I tagli sulle maniche inoltre compaiono più volte nella ritrattistica cavagnesca: sono similmente riscontrabili nel *Ritratto di gentildonna con libro* dell'Accademia Carrara (scheda 12), nel *Ritratto di gentildonna in abito rosso che tiene un libro* di collezione privata (scheda 18) e, seppur in maniera più ordinata, nel *Ritratto di organista* di collezione privata (scheda 3). La forma delle dita affusolate che suonano appaiono molto vicine, inoltre, a quelle rappresentate nel *Ritratto di suonatore di cornetto* del Musée National des Beaux-Arts di Algeri.

²⁵⁰ Ivoire Group, Saumur, *Dessins anciens, tableaux...*, 2009, lotto 35.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di suonatore di flauto*, ubicazione ignota

Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto del Cavaliere di Malta Fabrizio Sforza Colonna a figura intera

1600

Olio su tela, 198x104 cm

Iscrizione autografa: *metà a destra* “ÆT. SUE ANN XXI” *in basso a destra* “JO PAVLVS / CAVANEUS F. MDC”

Firenze, Museo Stefano Bardini- Musei Civici Fiorentini, Inv. 782

Il dipinto sembra trovarsi in un discreto stato conservativo. L'esposizione a luce soffusa nella sala purtroppo non ne permette la chiara lettura: si notano comunque delle cadute di colore sul lato sinistro accanto alla cornice e gli scuri, in particolare del vestito e del cappello che il personaggio sorregge con la mano destra, sembrano molto più anneriti e quasi illeggibili come già segnalato da Frangi nel 2002²⁵¹. Lo sfondo grigio-nero non è omogeneo e presenta attorno alla figura una sorta di aura più chiara. Non vi è da evidenziare particolare crettatura. Nel 1978 Luisa Bandera segnala un cattivo stato conservativo dell'opera con alterazione dei colori e perdita dello smalto brillante²⁵². Il retro non è visibile in quanto l'opera è esposta nelle collezioni permanenti del museo. Sfruttando la luce radente dell'esposizione, si sono potuti notare, in corrispondenza della parte alta, delle irregolarità del supporto pittorico. La restauratrice Natalia Materassi a prima vista e oralmente ha ipotizzato che l'opera potrebbe essere stata rintelaiata e che dunque il retro sbalzato del dipinto abbia fatto riemergere sul davanti i difetti oggi visibili sottoforma di pieghe (fig. 50). La prima notizia di un intervento di restauro di cui non conosciamo però autore e anno ci viene fornita da Alfredo Lensi nel 1929²⁵³, poi riportato anche all'interno di *Bergomum* dello stesso anno a cura di Ciro Caversazzi²⁵⁴.

La seconda segnalazione proviene invece dal catalogo *Il Museo Bardini a Firenze* del 1984 a cura di Fiorenza Scalia e Cristina De Benedictis, dove il ritratto viene indicato come appena

²⁵¹ F. Frangi, in *Il ritratto in Lombardia...*, 2002, p. 142.

²⁵² Bandera, 1978, p. 191, tav. 81.

²⁵³ Lensi, 1929, pp. 78,80.

²⁵⁴ “La tela maschera i danni del tempo sotto il restauro; è scomparso dal fondo il nome del personaggio, ma vi si leggono chiaramente il nome del pittore e la data [...]”, *Bergomum*, 1929, p. 127.

restaurato senza però dare altre informazioni aggiuntive. Nella scheda ICCD dell'opera redatta nel 1989 si segnala il dipinto in buono stato conservativo con riferimento ad un restauro eseguito l'anno precedente dall'allora (SBAS) Soprintendenza per il patrimonio storico artistico ed etnoantropologico delle province di Firenze, Pistoia e Prato ma anche questa documentazione appare lacunosa. Nell' Archivio fotografico dei Musei Civici fiorentini sono conservate invece le fotografie di quello che si presume essere l'ultimo intervento di restauro eseguito nel 1990 che comprende: una fotografia durante la pulitura (fig. 51), una verosimilmente post restauro dove i colori appaiono visibilmente più brillanti (fig. 52) e un'immagine a luce radente del volto (fig. 53) in cui si evidenzia una materia pittorica piuttosto grossa. Tutte le fotografie sono in bianco e nero e sprovviste di schede d'intervento o altri documenti a corredo.

Il personaggio qui ritratto è un giovane uomo che indossa una vistosa croce di Malta d'oro sul petto e porta uno spadino finemente cesellato più piccolo inserito in una fuscaccia preziosa. È elegantemente vestito in abiti bordeaux racchiusi in un soprabito nero, ai piedi calza pesanti stivali in cuoio. Nella mano destra sorregge un cappello nero a tesa larga, mentre con la sinistra impugna una spada dall'elsa spiralata in oro. Il colletto bianco è finemente lavorato e ci mostra, assieme alla posa aggraziata ma austera, il rango elevato del protagonista. Come tutti i ritratti del Cavagna, anche questo si staglia su uno sfondo disadorno monocromo di un bruno scuro interrotto solo dalla linea del pavimento sottostante.

Nel corso della sua storia il protagonista di questo ritratto venne sempre attribuito e ricordato come un anonimo giovane cavaliere di Malta: la prima attestazione proviene da Alfredo Lenzi che nel luglio del 1929 menziona un giovane cavaliere di Malta nelle collezioni del museo Bardini firmato da Giovan Paolo Cavagna²⁵⁵. Successivamente non sono mai state avanzate ipotesi d'identificazione, nemmeno nei cataloghi *Il Museo Bardini a Firenze* di Scalia e De Benedictis del 1984 e neppure nella *Guida al Museo Stefano Bardini* a cura di Antonella Nesi del 2011; nel 2002 Francesco Frangi ci ricorda come questo cavaliere potrebbe avere circa ventuno o ventidue anni, in base alla presenza di XXI(I) e che sicuramente apparteneva all'ordine di Malta. Cavagna aveva infatti già lavorato per due commende bergamasche dell'ordine: San Giovanni dell'Ospedale e la Chiesa di

²⁵⁵ Lenzi, 1929, pp. 78,80.

Sant'Elisabetta a Bergamo²⁵⁶. Una testimonianza puntuale della committenza di Sant'Elisabetta la si ritrova nella *Guida di Bergamo* del Marenzi del 1824:

“[...] Chiesa anticamente unita alla comenda prima della religione dei Cavalieri Templarii, poi passata in quella di Malta. All'unico altare si vede la Visitazione della B. Vergine colorita da Gio. Paolo Cavagna”²⁵⁷.

La notizia era già in precedenza riportata dal Tassi nelle *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi* del 1793:

“In Santa Elisabetta, Chiesa de' Cavalieri di Malta, [Giovan Paolo Cavagna] ha colorito a tempera la tavola dell'altare con la visitazione di Santa Elisabetta, con molte figure [...] Bellissime le due pitture a fresco nella Chiesa dell'Ospedale Maggiore, l'una in mezzo al coro con li Santi Antonio e Bernardo Abati con addietro una ben intesa architettura; l'altra posta nel battistero [...]”²⁵⁸.

Ne *Il Giovane Caravaggio in Lombardia* del 2005 Giacomo Berra per primo ha avanzato un'ipotesi riguardante l'identificazione del personaggio proponendo di riconoscerlo in Fabrizio Sforza Colonna (1580-1625), tesi ribadita poi ne *Il viaggio della marchesa di Caravaggio Costanza Colonna da Genova a Napoli a bordo di una galera maltese* del 2021. Fabrizio era il secondogenito maschio della marchesa di Caravaggio Costanza Colonna Sforza (1556-1626) e del marchese di Caravaggio Francesco Sforza (1550- 1583). Egli ottenne la croce dell'Ordine di Malta quando aveva solo dodici anni e il 13 aprile 1598 venne nominato, a diciotto anni, co-priore del Priorato di Venezia assieme allo zio Ascanio Colonna²⁵⁹. Venne successivamente nominato “Capitano Generale delle galere dell'Ordine di Malta” dal 22 agosto 1606 al 29 aprile 1608²⁶⁰ toccando prima i porti di Genova e Napoli fino ad arrivare a Malta nel 1607, trasportando tra i passeggeri delle sue navi, anche Michelangelo Merisi protetto della famiglia Colonna²⁶¹. Fabrizio servì, in anni non precisati, anche Filippo II come paggio e successivamente venne nominato consigliere dello Stato di Milano²⁶². Berra sottolinea come l'età del personaggio coincida con la nascita di Fabrizio: si apprende da una lettera scritta da Carlo Borromeo a Francesco Sforza che il cavaliere sarebbe

²⁵⁶ F. Frangi, in *Il Ritratto in Lombardia...*, 2002, p. 142.

²⁵⁷ Marenzi, anastatico 1985, p. 126.

²⁵⁸ Tassi, 1793, p. 200.

²⁵⁹ Berra, 2021, p. 49.

²⁶⁰ Ivi, p. 56.

²⁶¹ Ivi, pp. 41, 127, 146.

²⁶² Berra, 2005, p. 101.

nato poco prima del 15 ottobre 1580 portandolo ad avere, alla fine del 1600, proprio ventuno anni come riportato nell'iscrizione apposta sulla tela²⁶³ che a seguito di un'analisi ravvicinata Berra propone di interpretare come XXI²⁶⁴. Inoltre, le misure del dipinto del Museo Bardini, secondo Berra, sarebbero molto simili a quelle di un'opera raffigurante Fabrizio posseduta dal marchese di Caravaggio Giovan Paolo II Sforza nipote di Costanza Colonna Sforza, che venne citata nell'inventario dei beni presenti nel palazzo Sforza Colonna nel 1631 redatto dopo la morte dalla moglie Maria Aldobrandini, alcuni di essi confluiti oggi in Galleria Colonna a Roma²⁶⁵:

“un quadro col ritratto dell'Illustrissimo Signor Fabrizio Priore senza cornice alto circa brazza 4. largo circa Brazza 2 [un braccio corrisponde a 59 cm]”²⁶⁶.

Giacomo Berra ipotizza che il quadro qui descritto sia proprio quello dipinto da Giovan Paolo Cavagna nel 1600 che, operando in ambito bergamasco accanto al paese di Caravaggio, potrebbe aver accettato la committenza della madre Costanza Colonna Sforza²⁶⁷. Non viene invece menzionato il modo in cui l'opera venne acquisita dal Museo Bardini ma Antonella Nesi e Francesca Serafini, parlando della figura di Stefano Bardini (1836-1922), ci raccontano come l'uomo si dedicò al commercio antiquario in particolare nel 1861 ebbe modo di vedere l'Esposizione Nazionale di Firenze d'antiquariato che lo colpì profondamente. Nel 1870 entrò in contatto con Wilhelm von Bode. Nel 1880 aprì il suo negozio di esposizione e successivamente la sua Galleria personale trasformata dopo la morte nel museo attuale²⁶⁸. L'opera del Cavagna venne quindi certamente acquistata dal Bardini sul mercato antiquario ed inglobata nelle collezioni.

Il primo ad attribuire la tela a Giovan Paolo Cavagna fu Alfredo Lensi nel 1929 che, descrivendo le opere e gli arredi del Museo Bardini, menzionò anche:

“Un altro ritratto, firmato [1600]. Per verità non è un'opera di prim'ordine; tuttavia è notevole per un pronto spirito di naturalezza. È il ritratto di un giovane cavaliere di Malta, vestito di rosso [...] vi si leggono chiaramente il nome del

²⁶³ “ÆT. SUE ANN XXI/ JO PAVLVS/ CAVANEUS F. MDC”.

²⁶⁴ Berra, 2005, p. 101.

²⁶⁵ Ivi, p. 231.

²⁶⁶ Berra, 2021, p. 40.

²⁶⁷ Berra, 2005, p. 101.

²⁶⁸ A. Nesi, F. Serafini, in *Museo Stefano Bardini...*, 2011, pp. 23-27.

pittore e la data: IO. PAVLVS CAVANEVS. F. M.D.C., cioè a dire Gian Paolo Cavagna, un astro dell'ultimo cinquecento bergamasco [...]"²⁶⁹.

Il Ritratto del cavaliere gerosolimitano fa da spartiacque nella produzione del Cavagna per la sua certa datazione. Ne fa un'attenta analisi Francesco Frangi nel 2002 in occasione della mostra *Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti* di Varese che sottolinea come la tela sia un perfetto esempio dell'avvicinarsi dell'artista allo stile veneto in particolare bassanesco degli ultimi decenni del Cinquecento come già riportato da Luisa Bandera nel 1978. Questa influenza non portò però Giovan Paolo ad eliminare dai suoi dipinti la componente moroniana, ma ad inglobarla esercitando un gioco naturalistico sempre presente nei suoi ritratti e riscontrabile anche qui. La stesura appare sciolta e sgranata, abbinata ad una materia pittorica più grossa, i particolari risaltano grazie alla componente luministica tipica veneziana visibile, per esempio, sul colletto o sul gioiello appeso che lo accosterebbe al *Ritratto di Gian Gerolamo Albani* (scheda 9) di collezione privata, firmato anch'esso. Ben evidenziato anche il chiaroscuro visibile dall'ombra portante riprodotta sul pavimento e su parte del muro²⁷⁰ che evidenzierrebbe, come già precisato da Longhi, un avvicinamento al Caravaggio giovanile²⁷¹.

²⁶⁹ Lensi, 1929, pp. 78,80.

²⁷⁰ F. Frangi, in *Il Ritratto in Lombardia...*, 2002, p. 142.

²⁷¹ R. Longhi, in *I pittori della realtà...*, 1953, p. 35.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto del Cavaliere di Malta Fabrizio Sforza Colonna a figura intera*, Firenze, Museo Stefano Bardini- Musei Civici Fiorentini



Fig. 50. Giovan Paolo Cavagna, luce radente, *Ritratto del Cavaliere di Malta Fabrizio Sforza Colonna a figura intera*, Firenze, Museo Stefano Bardini- Musei Civici Fiorentini



Fig. 51. - 52. *Fotografia durante la pulitura, fotografia post restauro 1990*, Archivio fotografico dei Musei Civici fiorentini

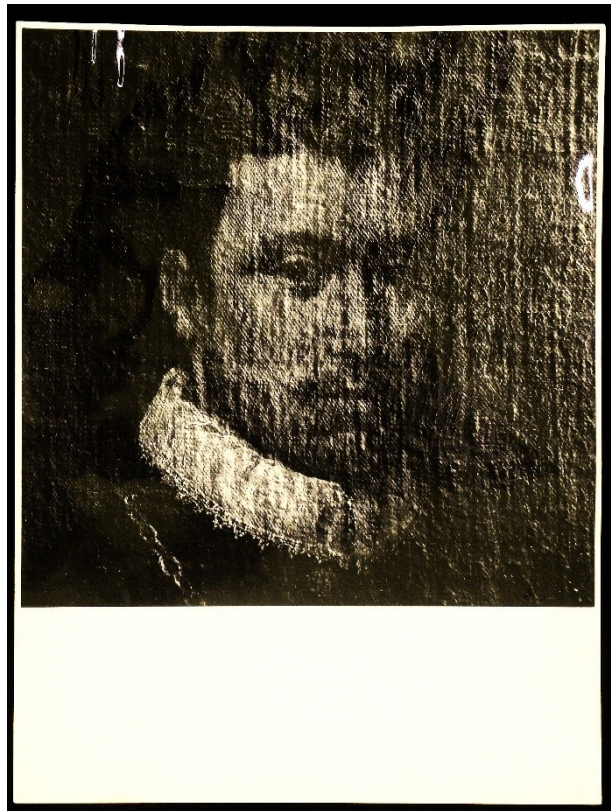


Fig. 53. *Fotografia luce radente, particolare del volto*, Archivio fotografico dei Musei Civici fiorentini

Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto di gentiluomo con lettera

1600 ca.

Olio su tela, 93x75 cm

Iscrizioni: *In basso a sinistra*: «AETATIS SVE / ANNO MD [C?]».

Roma, VIVE – Museo di Palazzo Venezia, Inv. 10236

Il dipinto si trova in ottimo stato conservativo, presenta una leggera crettatura non invasiva sulla superficie pittorica in corrispondenza degli scuri; da segnalare una piccola caduta di colore sulla manica sinistra del gentiluomo (fig. 54). I colori appaiono brillanti e non è presente ingiallimento della pellicola pittorica. Lo sfondo appare uniforme, leggermente schiarito accanto alla testa del protagonista. Dalle analisi condotte sul momento con torcia a luce UV si sono potuti notare dei segni di ritocchi in corrispondenza della lettera (fig. 55), del volto, del braccio destro in particolare del gomito e dello sfondo sempre nella parte destra (fig. 56-57). Nel catalogo di Palazzo Venezia sono segnate zone di rifacimento in corrispondenza delle mani e del volto ma non viene indicato un preciso intervento di restauro²⁷². L'opera è fissata ad un telaio mobile, probabilmente venne rintelaiata al momento dell'entrata nelle collezioni nel 1940, come indicato oralmente al momento del sopralluogo. Il retro presenta, apposto sul telaio, il cartellino bianco e blu d'ingresso con le indicazioni basilari relative al dipinto (fig. 58)²⁷³, nell'angolo a destra il bollino grigio (fig. 59) con il numero d'inventario (10236) della vecchia appartenenza alla collezione Lupi Sterbini, infine apposto sulla cornice sempre in basso è collocato un altro bollino con lo stesso numero d'inventario (fig. 60).

Il personaggio raffigurato non trova tutt'oggi precisa identificazione: nel catalogo del *Gabinetto fotografico nazionale di Palazzo Venezia* del 1955 viene menzionato per la prima volta come generico "Ritratto virile"²⁷⁴ ed è segnalato ancora oggi come anonimo. L'uomo effigiato in età matura porta barba e baffi brizzolati ben curati, viene presentato di tre quarti,

²⁷² C. Violini, <https://vive.cultura.gov.it/it/catalog/ritratto-di-gentiluomo-con-lettera> (ultima consultazione: 09/03/2026).

²⁷³ "MUSEO DI P.V. / Attr.a G.P. Cavagna / Ritratto di uomo con collare bianco / cm. 93x78 – Tela / inv. 10236".

²⁷⁴ F. Zeri, in *Catalogo del gabinetto...*, 1955, p. 6.

appoggiato ad un tavolo scorciato di fronte a lui intento ad osservare lo spettatore. Tra le mani tiene una lettera illeggibile. L'abbigliamento è sobrio: indossa un gilet smanicato nero privo di ornamenti da cui fuoriescono le maniche decorate con dei piccoli tagli obliqui. Al collo indossa una gorgiera a lattuga inamidata di colore bianco e ai polsi compaiono dei polsini di trine bianchi semplici e poco decorati. La testa è adornata da un cappello "a tozzo" cilindrico morbido nella parte alta, sempre di colore nero.

L'opera faceva parte della collezione dell'avvocato e uomo di fiducia di papa Leone XIII Giulio Sterbini che conservava una ricca collezione di dipinti a Roma passata poi per via ereditaria alla famiglia Lupi. Il dipinto, assieme ad altri della collezione, venne acquistato successivamente dal banchiere Giovanni Armenise e confluì per lascito nelle collezioni del Museo Nazionale di Palazzo Venezia a Roma²⁷⁵ il 15 luglio 1940 con annessa anche una cornice dorata con fogliame intagliato tutt'ora presente²⁷⁶.

La tela entra a far parte delle collezioni di Palazzo Venezia già come opera del Cavagna e venne menzionata per la prima volta da Federico Zeri nel 1955²⁷⁷. L'attribuzione al pittore bergamasco è tuttora accolta. L'opera viene assegnata alla fase più matura del Cavagna verso la fine del Cinquecento e i primi anni del Seicento, come concorda anche Enrico De Pascale²⁷⁸ su base stilistica e in base all'iscrizione posta in basso a sinistra²⁷⁹. Dal sopralluogo si è potuta accertare la presenza dei numeri romani MD [1500] scorgendo però accanto tracce di un'altra lettera, forse una C che ne indicherebbe l'appartenenza al secolo successivo (fig. 61). non si esclude però che l'iscrizione si sia in parte cancellata; dunque, sarebbe da ricondurre il ritratto ad anni attorno al 1600 e poco oltre.

Il ritratto è riferibile alla fase più matura della pittura cavagnesca; presenta nel volto e nell'impostazione il naturalismo e lo schema tipico di Moroni²⁸⁰ caratterizzato da un fondo neutro e dal realismo del viso circondato dalla barba colpita dalla luce proveniente da sinistra che ne esalta il plasticismo. La tela esibisce chiari riferimenti alla pittura veneta che Giovan Paolo Cavagna accoglie l'ultimo decennio del Cinquecento²⁸¹ dopo l'arrivo a Bergamo di

²⁷⁵ <https://vive.cultura.gov.it/it/catalog/madonna-con-bambino-san-cosma-san-cristoforo-san-damiano> (ultima consultazione: 07/03/2026).

²⁷⁶ Archivio del VIVE- Vittoriano e Palazzo Venezia, scheda d'inventario relativa al n. 10236.

²⁷⁷ C. Violini, <https://vive.cultura.gov.it/it/catalog/ritratto-di-gentiluomo-con-lettera> (ultima consultazione: 09/03/2026).

²⁷⁸ E. De Pascale, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 16.

²⁷⁹ "[ritratto] NELL'ANNO DELLA SUA ETÀ 1600...".

²⁸⁰ Bandera, 1978, p. 195, tav. 112.

²⁸¹ C. Violini, <https://vive.cultura.gov.it/it/catalog/ritratto-di-gentiluomo-con-lettera> (ultima consultazione: 09/03/2026).

opere dei Bassano. Inoltre, l'uomo è facilmente confrontabile con il *Ritratto di gentiluomo con i due figli* della collezione banco BPM di Bergamo (scheda 7) e con il *Ritratto di gentiluomo con lettera* di collezione privata bergamasca (scheda 2) con i quali condivide lo stesso abbigliamento con il tipico berretto "a tozzo". L'uomo presenta inoltre le caratteristiche maniche "a fragola" peculiari nella produzione del Cavagna e riscontrabili, nella sua produzione, non prima dell'impatto con i modelli veneziani.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di gentiluomo con lettera*, Roma, su concessione del Ministero della Cultura – Vittoriano e Palazzo Venezia



Fig. 54. Giovan Paolo Cavagna, particolare caduta di colore, *Ritratto di gentiluomo con lettera*

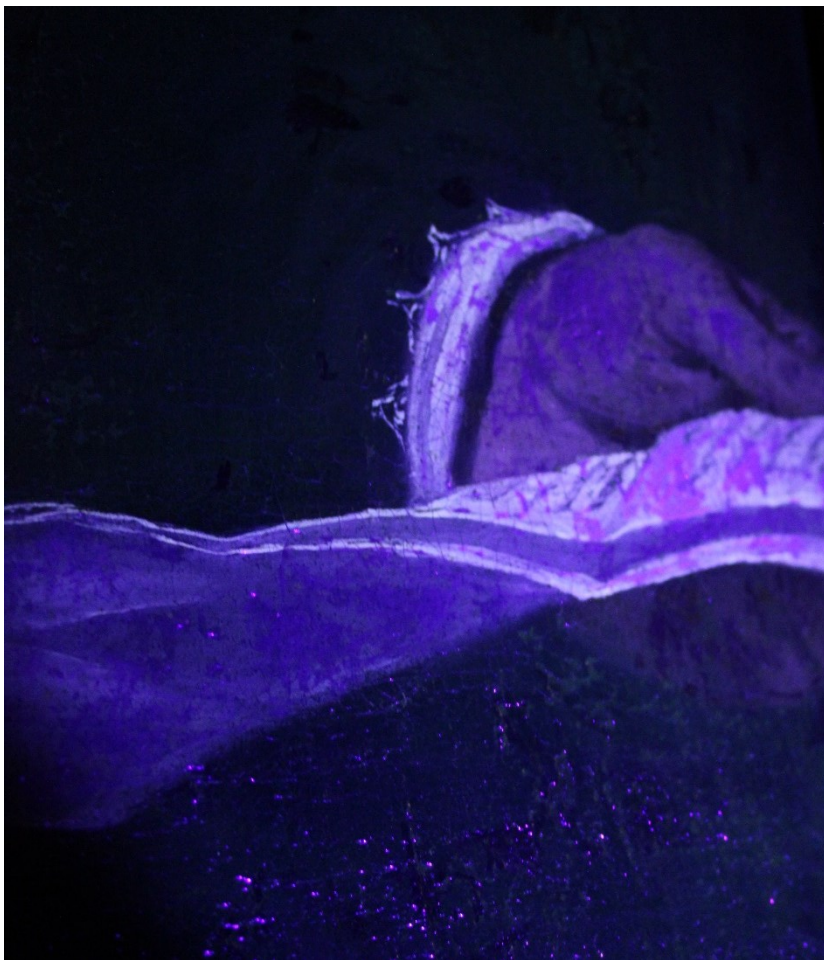


Fig. 55. Giovan Paolo Cavagna, ritocchi visibili ai raggi UV, *Ritratto di gentiluomo con lettera*



Fig. 56. Giovan Paolo Cavagna, ritocchi accanto al volto visibili ai raggi UV, *Ritratto di gentiluomo con lettera*

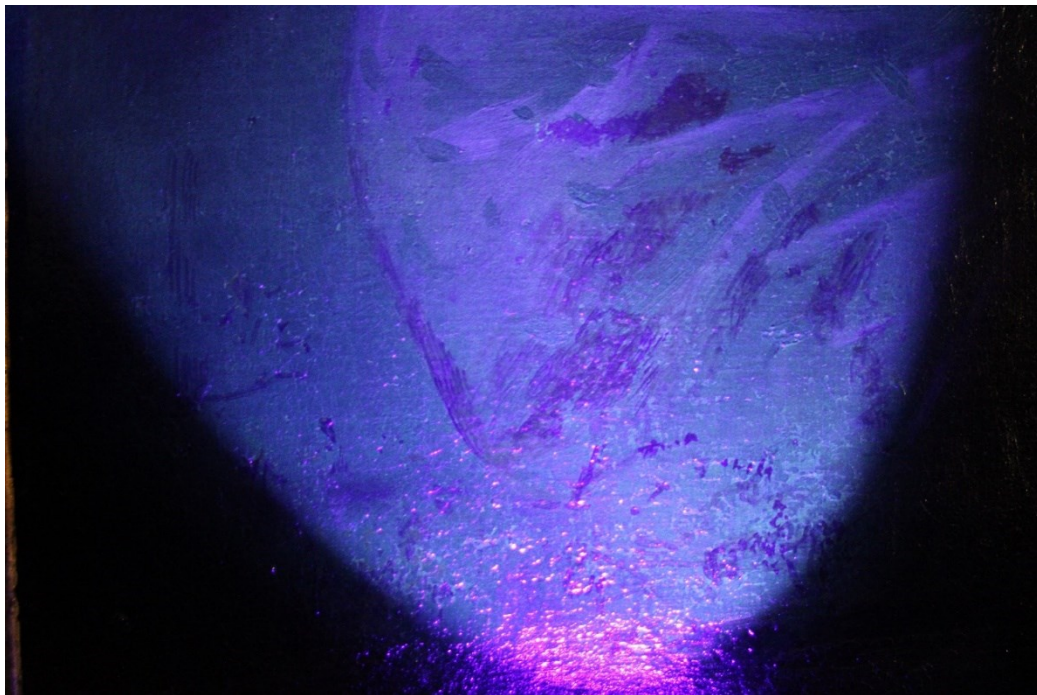


Fig. 57. Giovan Paolo Cavagna, ritocchi gomito visibili ai raggi UV, *Ritratto di gentiluomo con lettera*



Fig. 58. Giovan Paolo Cavagna, particolare retro, *Ritratto di gentiluomo con lettera*



Fig. 59. Giovan Paolo Cavagna, particolare bollino Lupi Sterbini, retro, *Ritratto di gentiluomo con lettera*



Fig. 60. Giovan Paolo Cavagna, particolare bollino cornice, retro, *Ritratto di gentiluomo con lettera*



Fig. 61. Giovan Paolo Cavagna, particolare iscrizione in basso a sinistra, *Ritratto di gentiluomo con lettera*

Giovan Paolo Cavagna (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto di Giovan Pietro Maffeis

1600-1610 ca.

Olio su tavola, 39x33,5 cm

Iscrizioni: *in basso* “IO: PETRVS MAFFEVS QVI IN CONSCRIB. / LATIN. HISTOR. ANTIQ. GLOR. / ÆQVAVIT”

Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici, Inv. Gen. N. 126516, Cat. Rossi. 375/B21

Questo dipinto a olio su tavola si trova in un discreto stato di conservazione. La tavola risulta imbarcata creando un effetto di spanciamento verso l'esterno, si evidenziano piegature verticali e due piccole spaccature in corrispondenza della parte alta e bassa dell'opera. La pellicola pittorica risulta leggermente opaca e non perfettamente liscia, si notano infatti alcuni sollevamenti. Il retro dell'opera presenta numerosi fori ormai consolidati a seguito di danni biologici che interessano anche la cornice nella parte frontale e retrostante nella quale è alloggiato il dipinto. Da segnalare due scritte a matita rispettivamente in alto a sinistra: “112/303.N” e il numero 2 in alto a destra. In alto a sinistra sulla cornice vi è apposta la targhetta del Municipio di Bergamo col numero d'inventario N. 126516. La tavola fu protagonista di una piccola mostra organizzata dall'associazione “Amici della Biblioteca” in collaborazione con la Banca Popolare di Bergamo-Credito Varesino e la Biblioteca Civica Angelo Mai dal 23 agosto al 30 agosto 1997 allestita nella sala della Civica. L'opera in questa occasione fu restaurata assieme ad altri dipinti della sala di lettura della Biblioteca Angelo Mai da Antonio Benigni e Alberto Sangalli²⁸².

Come indica l'iscrizione²⁸³, il ritratto raffigura Giovan Pietro Maffeis (1535-1603): storico della chiesa bergamasco di grande fama che entrò nell'ordine dei gesuiti negli anni Sessanta del '500. A lui si deve la traduzione in latino del *Rerum a Societate Jesu in India Gestarum* (1571) di padre Emanuel Acosta, circostanza che gli procurò un invito da parte di Enrico I il

²⁸² Sangalli, 1997, p. 2.

²⁸³ “GIOVAN PIETRO MAFFEIS CHE NELLO SCRIVERE LA STORIA LATINA EGUAGLIO' LA GLORIA DEGLI ANTICHI”.

Cardinale re di Portogallo per riordinare i documenti relativi all'evangelizzazione dell'India: da questo lavoro nacquero l'*Historiarum Indicarum libri XVI* in due volumi nel 1588 e gli *Annali di Gregorio XIII*, che saranno pubblicati solo nel 1742²⁸⁴. L'uomo è rappresentato di tre quarti, lo sguardo rivolto verso lo spettatore. Il volto appare emaciato e risalta sotto il colletto della veste nera. La scritta nella parte bassa è originale e ne identifica il soggetto²⁸⁵, probabilmente inserita post mortem per via del verbo al passato *æqvavit* (dal verbo *aequare* / eguagliare).

L'attribuzione al Cavagna viene avanzata per la prima volta da Emanuela Daffra dopo il restauro del 1997 e confermata, seppur con cautela da Francesco Rossi che la affianca per lo stile e la datazione alla *Madonna della Cintola con Santa Monica, Sant'Agostino, Sant'Antonio da Padova e devoti* (inv. 06AC00894) forse del 1599 di Accademia Carrara (fig. 62) dove si rivede il volto del committente in basso a sinistra molto simile al Maffeis²⁸⁶. Plebani avvalorava questa attribuzione indicando come la tecnica usata qui da Giovan Paolo sia vibrante, povera di materia ed applicata direttamente sul supporto ligneo senza l'uso di disegni preparatori: un esempio tipico di come lavorava abitualmente un Cavagna tardo che farebbe pensare ad una collocazione della tavola verso i primi del '600 in accordo con la morte del Maffeis avvenuta nel 1603²⁸⁷.

In una nota alla *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi* di Bortolo Belotti del 1940, il dipinto dell'Angelo Mai era già indicato come parte della collezione della biblioteca civica bergamasca²⁸⁸. Plebani riporta il pensiero di Luigi Tironi che ipotizza l'appartenenza del ritratto qui analizzato alla collezione di Girolamo Alessandri, poi donata nel 1785 all'Accademia degli Eccitati di Bergamo e successivamente confluito alla biblioteca civica di Bergamo. Plebani non concorda con questa ipotesi trovando invece più plausibile parlare, nel caso del dipinto citato da Tironi, di un altro ritratto del Maffeis di fattura meno pregiata conservato sempre presso la Biblioteca e appartenente a un anonimo artista bergamasco settecentesco (fig. 63). Sia Rossi e Gregori²⁸⁹ che Plebani ricordano un'incisione di mano di Francesco Zucchi (1692-1764) su disegno di Giacomo Locati (notizie 1747) derivante da un ritratto di taglio moroniano che rappresenta proprio Giovan Pietro Maffeis ritratto a mezzo

²⁸⁴ Sangalli, 1997, p. 4.

²⁸⁵ Plebani, 2000-2001, p. 85.

²⁸⁶ Ivi, pp. 84-86.

²⁸⁷ Ivi, p. 87.

²⁸⁸ Belotti, 1940, p. 505.

²⁸⁹ F. Rossi, in *Giovan Battista Moroni...*, 1979, p. 340.

busto su sfondo neutro. L'incisione fece da modello quasi certamente per l'opera presente in Angelo Mai del pittore settecentesco²⁹⁰ ma, osservando l'esemplare ad acquaforte e bulino conservato nel Gabinetto Disegni e Stampe dell'Accademia Carrara (fig. 64), vediamo come l'impostazione sia la medesima dell'opera del Cavagna e soprattutto compare la scritta con l'identificazione del protagonista "IOANNES PETRUS MAFFEIUS BERGOMAS / E SOCIETATE IESU / EX TABULIS BERGOMI ASSERVATIS"²⁹¹ che ci conferma l'esistenza di un archetipo moroniano.

Francesco Rossi ci riporta il pensiero di Mina Gregori che nel 1979 accosta fisiognomicamente il ritratto del Cavagna al *Ritratto presunto di Giovan Pietro Maffeis* (inv. Gemäldegalerie, 88) di Giovan Battista Moroni del Kunsthistorisches Museum di Vienna (fig. 65) datato agli anni Sessanta del '500 che quasi sicuramente Giovan Paolo vide²⁹². Puntuali sono le parole di Donato Calvi che descrisse il Maffeis nella *Scena letteraria*: Rossi e Gregori segnalano che seppur padre Calvi non conoscesse di persona l'uomo, la sua descrizione ricorda esattamente il dipinto di Vienna di mano moroniana dimostrando come questa tela fosse ancora a Bergamo nel 1661:

“di statura alta, in viso pallido, con occhi che di traverso miravano, di grazia e vaghezza scarso [...]”²⁹³.

Paolo Plebani, seppur concordando con la somiglianza tra i due volti, sottolinea però che l'ipotesi di identificare l'effigiato dell'opera del Moroni con Pietro Maffeis non sia definitiva. Simone Facchinetti, invece, concorda nell'identificare il personaggio col Maffeis²⁹⁴ anche se oggi il dipinto è segnalato nel catalogo del Kunsthistorisches Museum con ancora un'incerta identificazione²⁹⁵.

L'opera risulta essere un buon esempio della pittura cavagnesca ormai influenzata dallo stile veneto, in particolare quello dei Bassano che il bergamasco emulò per la naturalezza della luce tipica veneziana. Luisa Bandera ci ricorda che durante la fine del '500 Cavagna venne chiamato a restaurare degli affreschi di Francesco Bassano in Santa Maria Maggiore a Bergamo perché, come disse il Tassi, era il pittore locale che in quegli anni più si avvicinava

²⁹⁰ Plebani, 2000-2001, pp. 84,85.

²⁹¹ "BERGAMASCO GIOVAN PIETRO MAFFEIS GESUITA TRATTO DALLA TAVOLA CONSERVATA A BERGAMO".

²⁹² F. Rossi, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 38.

²⁹³ F. Rossi, in *Giovan Battista Moroni...*, 1979, p. 340.

²⁹⁴ S. Facchinetti, in *Giovan Battista Moroni...*, 2021, pp. 307,308.

²⁹⁵ <https://www.khm.at/en/artworks/the-orator-giovan-pietro-maffeis-1253-1> (ultima consultazione: 04/02/2026).

al suo stile²⁹⁶. La presenza della fascia sottostante con apposto il nome del personaggio deriva invece da chiari esempi d'inquadratura moroniana²⁹⁷; lo rivediamo per esempio nel *Ritratto di ventinovenne* (81LC00174) di Accademia Carrara (fig. 66) oppure nel *Ritratto di Vincenzo Guarinoni* (fig. 67) del Cleveland Museum of Art.

²⁹⁶ Bandera, 1978, p. 140.

²⁹⁷ S. Facchinetti, in *Moroni (1521-1580) il ritratto...*, 2023, p. 213.



Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di Giovan Pietro Maffei*, Bergamo, Biblioteca Civica
Angelo Mai e Archivi storici



Giovan Paolo Cavagna, retro, *Ritratto di Giovan Pietro Maffei*, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici



Fig. 62. Giovan Paolo Cavagna, *Madonna della Cintola con Santa Monica, Sant'Agostino, Sant'Antonio da Padova e devoti* (particolare), Bergamo, Accademia Carrara

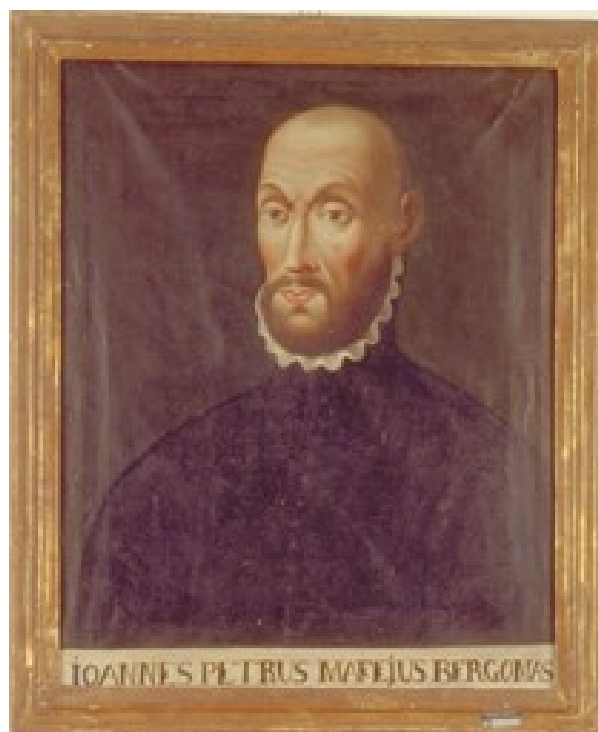


Fig. 63. Anonimo di scuola bergamasca del Settecento, *Ritratto di Giovanni Pietro Maffei*, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai e Archivi storici

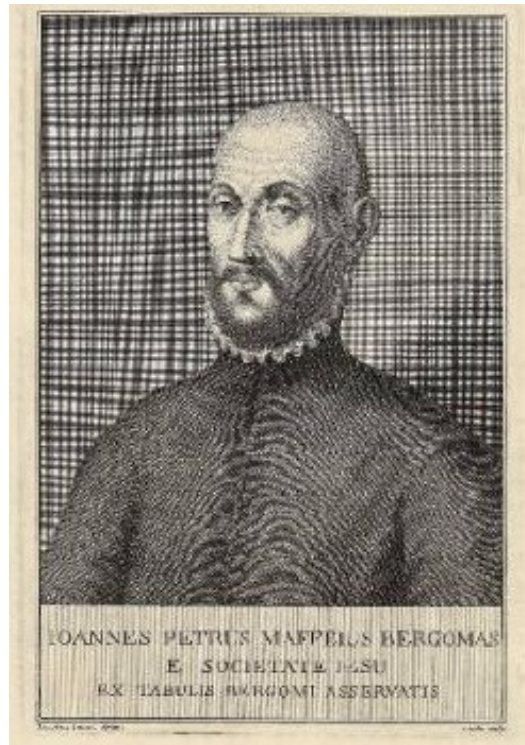


Fig. 64. Francesco Zucchi (incisore), Giovan Battista Moroni (inventore), Giacomo Locati (disegnatore), *Ritratto di Giovanni Pietro Maffeis*, Bergamo, Accademia Carrara Gabinetto Disegni e Stampe



Fig. 65. Giovan Battista Moroni, *Ritratto di Giovan Pietro Maffeis (?)*, Vienna, Kunsthistorisches Museum



Fig. 66. Giovan Battista Moroni, *Ritratto di ventinovenne*, Bergamo, Accademia Carrara



Fig. 67. Giovan Battista Moroni, *Ritratto di Vincenzo Guarinoni*, Ohio, Cleveland Museum of Art

CATALOGO DEI RITRATTI ATTRIBUITI

Giovan Paolo Cavagna, attribuito a (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto di monaco olivetano seduto in poltrona

1590-1600

Olio su tela, 95x73 cm

Inscrizione: *sul bracciolo*: "F.S."

Brescia, Collezione Lechi

La tela non è stata oggetto di osservazione diretta, l'unico documento fotografico disponibile è pubblicato in bianco e nero ne *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia* del 1968. Non sono documentati interventi di restauro ma viene segnalata una pulitura imprecisata quando l'opera si trovava ancora presso le collezioni del Conte Fausto Lechi (1892-1979)²⁹⁸.

Il dipinto presenta un religioso di mezza età, quasi certamente un monaco della congregazione benedettina olivetana fondata nel Trecento dal beato Bernardo Tolomei²⁹⁹: il monastero più famoso nelle zone bresciano-bergamasche risiede a Rodengo Saiano ed è l'abbazia dei Santi Nicola e Paolo VI³⁰⁰. Il religioso indossa la tipica tonaca dell'ordine, lo scapolare con cappuccio e cintura bianchi. Siede su uno scranno tipico del XVI secolo con schienale in cuoio borchiato. L'uomo è caratterizzato da una folta barba e da radi capelli neri e si rivolge allo spettatore con fare austero mentre appoggia il braccio destro al bracciolo e con il sinistro stringe un fazzoletto bianco. Lo sfondo risulta uniforme e monocromo, pertanto non permette una collocazione spaziale. Dipinte sul bracciolo vi sono le lettere "F.S." che non hanno ancora trovato un riscontro: potrebbero indicare il nome del frate certosino siglato come *Frater* accompagnato dall'iniziale del nome, oppure potrebbero indicare la forma abbreviata *Fidei Servus*³⁰¹ a simboleggiare l'appartenenza dell'uomo all'ordine religioso.

La tela venne acquistata l'8 maggio 1831 dal Conte Teodoro Lechi (1778-1866), generale di brigata bresciano che combatté numerose battaglie napoleoniche e venne nominato barone

²⁹⁸ F. Lechi, in *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia...*, 1968, pp. 191-192.

²⁹⁹ <https://www.treccani.it/enciclopedia/olivetani/> (ultima consultazione: 18/03/2026).

³⁰⁰ <https://www.abbaziarodengo.it/> (ultima consultazione: 18/03/2026).

³⁰¹ "SERVO DELLA FEDE".

dell'Impero nel 1809. Acquisì anche la nomina a generale d'armata a riposo da Carlo Alberto di Savoia e cavaliere dell'Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro ricevendo la Legion d'onore e la medaglia di S. Elena da Napoleone III³⁰². Alla sua morte il dipinto venne ereditato dal figlio e successivamente confluì nelle collezioni del conte Fausto Lechi (1892-1979) mecenate e cultore delle arti. Nel dopoguerra ricoprì incarichi storico artistici prendendo parte anche alla mostra dei *Pittori della realtà in Lombardia* del 1953 e pubblicando negli anni Settanta sette volumi sulle *Dimore Bresciane*³⁰³. Dopo la sua scomparsa, il dipinto rimase nella collezione di famiglia dove si trova tuttora.

L'opera viene assegnata, al momento dell'acquisto da parte del conte Teodoro Lechi, a Giovanni Gerolamo Savoldo (1480-1548). L'attribuzione viene però smentita nel 1968 a seguito di una pulitura dopo l'arrivo nella collezione del conte Fausto Lechi, il quale la reputa più vicina a Giovan Paolo Cavagna confrontandola, peraltro, con il *Ritratto di monaco olivetano della famiglia Pueroni* (fig. 68) del Genovesino (1605-1656)³⁰⁴ che apparteneva all'antiquario George Donaldson, successivamente confluito presso l'Hispanic Society of America e oggi in collezione privata³⁰⁵. Nel 1982 Antonio Boschetto, periziando l'opera, la attribuisce a Leandro Bassano (1557-1622) sulla base di un confronto con il *Ritratto di domenicano* (fig. 69) che apparteneva alla collezione Brass passato in asta a Venezia nel 1980³⁰⁶, poi da Wannenes nel settembre del 2021³⁰⁷ e, attualmente, in comodato da collezione privata presso i Musei Civici di Bassano del Grappa con possibile riferimento iconografico a frate Lauro Pellegrini³⁰⁸:

“La comparsa [del dipinto del Bassano] è stata a mio avviso decisiva per sciogliere i tanti interrogativi che hanno circondato questo singolare ritratto. L'analogia non lascia dubbi circa l'attribuzione, da me patrocinata e accolta per il quadro di Venezia. Una ipotesi per il Genovesino non ha seguito”³⁰⁹.

Il ritratto di collezione Lechi, seppur non visionato direttamente, pare riconducibile alla mano del Cavagna per alcune peculiarità riferibili al suo stile visibili, per esempio, nella

³⁰² Faverzani, 2005.

³⁰³ <https://www.comune.brescia.it/aree-tematiche/anagrafe-e-stato-civile/cimiteri/onoranze-al-famedio/cittadini-illustri/anni-1970-1979/lechi-fausto> (ultima consultazione: 10/03/2026).

³⁰⁴ F. Lechi, in *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia...*, 1968, p. 192.

³⁰⁵ B. Tanzi, in *Genovesino. Natura e invenzione...*, 2017, p. 164.

³⁰⁶ F. Lechi, in *I quadri delle collezioni Lechi in Brescia...*, 1968, p. 192.

³⁰⁷ Wannenes, Genova, *Dipinti antichi*, 2021, lotto 174.

³⁰⁸ https://www.museibassano.it/it/dettaglio_opera/1221531 (ultima consultazione: 10/03/2026).

³⁰⁹ *Catalogo dattiloscritto della collezione Lechi*, 1982, su gentile concessione del dott. Alessandro Lechi.

posizione in cui è raffigurato l'effigiato su sfondo nero seduto di tre quarti con lo sguardo serio rivolto verso lo spettatore che proviene da modelli moroniani da cui Giovan Paolo attinse. È riscontrabile, per esempio, nel *Ritratto del nobiluomo Ferrante Ambiveri* di Clusone (scheda 4) databile attorno al 1585-90. Il gesto della mano sinistra che stringe il fazzoletto rappresenta inoltre un elemento ricorrente nella sua ritrattistica che troviamo rappresentato in altri suoi ritratti, in particolare: il *Ritratto di gentildonna Sofonisba Martinoni Ambiveri* di Clusone (scheda 5), il *Ritratto di gentildonna con libro* dell'Accademia Carrara di Bergamo (scheda 12) e il *Ritratto di gentiluomo con cappello nero* di collezione Poletti (scheda 1).



Giovan Paolo Cavagna, attribuito a, *Ritratto di monaco olivetano seduto in poltrona*,
Brescia, collezione Lechi



Fig. 68. Luigi Miradori detto il Genovesino, *Ritratto di monaco olivetano della famiglia Pueroni*, collezione privata



Fig. 69. Leandro Bassano, *Ritratto di domenicano (Lauro Pellegrini?)*, collezione privata in comodato presso Bassano del Grappa, Musei Civici

Giovan Paolo Cavagna, attribuito a (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto di gentildonna in abito rosso che tiene un libro

1590-1600 ca.

Olio su tela, 71x61,5 cm

Collezione privata

L'opera non è stata esaminata dal vivo ma tramite documentazione fotografica (fig. 70) fornita dal professor Enrico De Pascale che la vide circa dieci anni fa. Da quello che si è potuto vedere sembra in buono stato conservativo, non si evidenziano crettatura e nemmeno cadute di materiale pittorico. L'incarnato del volto e delle mani è roseo e i colori sono brillanti. Nella documentazione appare montata su una cornice marmorizzata di colore rosso ed il particolare del retro evidenzierrebbe un telaio mobile (fig. 71) che farebbe pensare ad una reintelaiatura ma, dalle ricerche, non sono emerse schede di restauro. Sulla parte alta del telaio appaiono delle scritte di difficile lettura perché sbiadite, le uniche due comprensibili sono il n.37 a destra e in alto sotto il gancio una vecchia attribuzione "VELASQUES DE SILVA" (fig. 72) già segnalata però come scritta su un'etichetta nel catalogo d'asta Drouot Richelieu del 30-31 marzo, 1 aprile 1998³¹⁰.

La donna effigiata non ha ancora trovato un riscontro iconografico, si tratta di una giovane donna di famiglia nobile che indossa un vestito rosso decorato sul petto con piccoli bottoni e sulle maniche da una serie di trafori che nel catalogo francese del 1998 le fecero guadagnare l'appellativo *à la fraise*³¹¹. Sopra al vestito indossa un soprabito giallo oca particolarmente elaborato nelle spalline che si apre sulle braccia. La gorgiera traforata bianca è molto articolata, probabilmente fatta in pizzo, non è ancora a lattuga ma è comunque un modello ampio e rigido. Nella mano sinistra regge un libro di preghiere che stava consultando ed inserisce l'indice come segna pagina. Al collo indossa delle collane a maglie grosse, come fossero catene, che si accostano in particolare a quelle indossate nel *Ritratto di gentildonna con libro* dell'Accademia Carrara di Bergamo (scheda 12) che, in quel caso,

³¹⁰ Drouot Richelieu, Parigi, *Succession Accornero...*, 1998, lotto 207.

³¹¹ "ALLA FRAGOLA".

sarebbe un omaggio al costume spagnolo della fine del XVI e inizio del XVII secolo caratterizzato dall'uso di ori e monili preziosi³¹².

La prima segnalazione dell'opera si rintraccia nel già citato catalogo d'asta Drouot Richelieu del 1998, in cui appare assegnata a Giovan Paolo Cavagna e viene segnalata l'antica attribuzione a Velázquez sul retro del quadro³¹³. Nel 2016 Franco Moro smentisce questa attribuzione in *Caravaggio sconosciuto*, spingendosi addirittura a riferire la tela alla mano di Michelangelo Merisi:

“[...] ricordo di averli visti sul mercato antiquario più di una decina di anni fa con le attribuzioni al Cavagna e a Lolmo³¹⁴ che, sebbene comunque indicative, da subito mi parvero errate e riduttive per il superbo livello della raffinatissima analisi”³¹⁵.

La tela venne presentata nell'asta di Parigi dell'Hotel Drouot - Richelieu il 31 marzo 1998 in cui vennero messi in vendita i beni della successione Accornero e varie altre opere. In quella sede non vengono fornite informazioni sulla sua provenienza³¹⁶. L'opera poi è stata segnalata presso diversi antiquari: Simone Facchinetti ci riferisce oralmente di averla avvistata diversi anni fa da Bruno Scardeoni a Lugano mentre Enrico De Pascale ricorda di averla vista una decina di anni fa dall'antiquario Giorgio Scaccabarozzi a Bergamo e ci fornisce anche delle fotografie dell'opera quando era presso di lui. L'ipotesi più probabile è che la tela, vista anche la collaborazione lavorativa tra i due antiquari, sia passata da Lugano a Bergamo intorno al 2015. Franco Moro segnala successivamente in una nota la presenza del dipinto in passato in una collezione privata londinese³¹⁷, più di recente, in *Filo d'Arianna* di marzo 2025, viene ubicato in una generica collezione privata³¹⁸.

L'opera trova un immediato confronto con il *Ritratto di gentildonna con libro* dell'Accademia Carrara di Bergamo (scheda 12), rispetto alla quale si evidenziano diverse somiglianze, tra cui il taglio degli occhi scuri, il naso rivolto verso il basso, la bocca sottile e i capelli lucidi e acconciati ma soprattutto la posizione dell'indice posta all'interno del

³¹² F. Rossi, in *Ritratti lombardi e veneti...*, 1996, p. 54.

³¹³ Drouot Richelieu, Parigi, *Succession Accornero...*, 1998, lotto 207.

³¹⁴ Franco Moro fa riferimento ad un secondo dipinto *Ritratto di giovane a mezzo busto con la casacca a strisce gialle e nere* di collezione privata che attribuisce sempre al Caravaggio, Moro, 2016, p. 59, tav. 83.

³¹⁵ Ibidem.

³¹⁶ Drouot Richelieu, Parigi, *Succession Accornero...*, 1998, lotto 207.

³¹⁷ Moro, 2016, p. 59, tav. 83.

³¹⁸ Moro, 2025, p. 72, fig. 75.

libro. La forma delle dita poi ricorda molto quella del *Ritratto di suonatore di cornetto* di Algeri (scheda 6). Il colorismo presente in questa tela rivela sicure influenze venete, mostrando dettagli luministici che ritornano in altre opere del Cavagna, come la luce che filtra tra i capelli della donna resi con pennellate fini come nella dama dell'Accademia Carrara, oppure l'uso sapiente del chiaroscuro già visto per esempio nel *Ritratto del Cavaliere di Malta Fabrizio Sforza Colonna a figura intera* del Bardini (scheda 14). La foggia delle maniche dette "a fragola" inoltre ritorna nella pittura di Giovan Paolo, altre volte, ad esempio, nell'inedito *Ritratto di suonatore di flauto* (scheda 13).



Giovan Paolo Cavagna attribuito a, *Ritratto di gentildonna in abito rosso che tiene un libro*, collezione privata



Fig. 70. *Ritratto di gentildonna in abito rosso che tiene un libro*, Documentazione fotografica di Enrico De Pascale dell'opera presso Giorgio Scaccabarozzi, inviata in data 20/09/2025

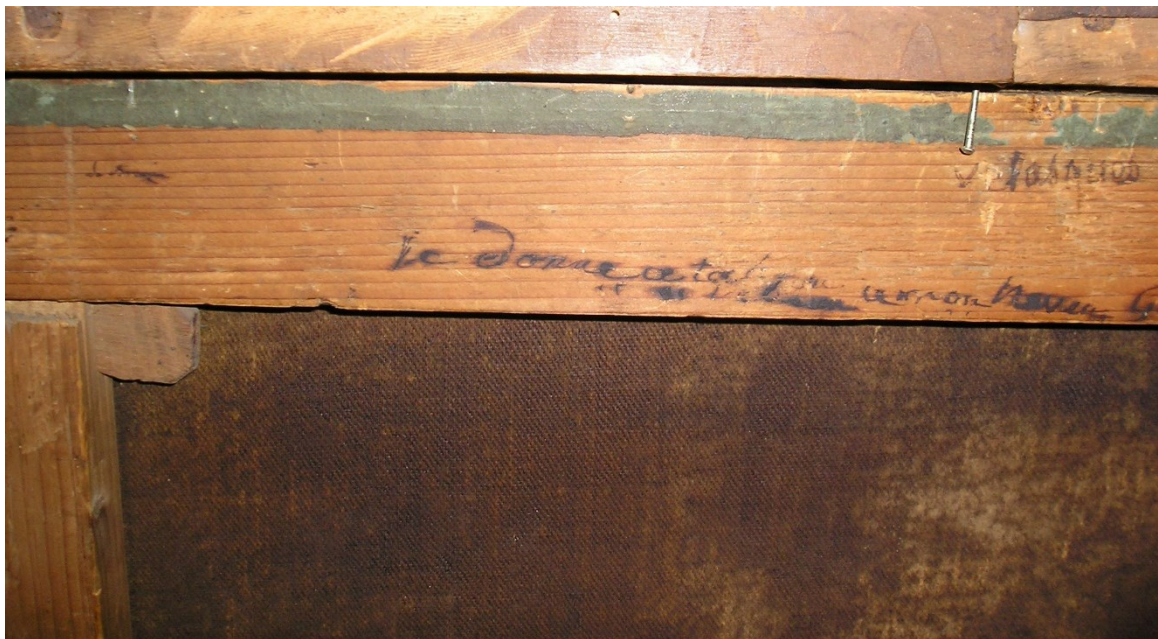


Fig. 71. *Dettaglio del retro*, Documentazione fotografica di Enrico De Pascale dell'opera presso Giorgio Scaccabarozzi, inviata in data 20/09/2025



Fig. 72. *Dettaglio del retro, "VELASQUES DE SILVA"*, Documentazione fotografica di Enrico De Pascale dell'opera presso Giorgio Scaccabarozzi, inviata in data 20/09/2025

Giovan Paolo Cavagna, attribuito a (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto di Francesco Corsino

1590-1600 ca.

Bergamo, palazzo De Beni già Grataroli

Il dipinto presenta un giovane nobile a figura intera ben vestito munito di spada. In testa sfoggia un cappello piumato. Il ragazzo si poggia su un pavimento a scacchi bianco e arancione e dietro di lui spicca un pilastro sulla cui base è posta una scritta dorata in latino che ne identifica il soggetto³¹⁹:

“ISTE EGREGIVS FRANCISCVS CORSINVS/ EQVES HIEROSOL. CVIVS
PRAECLA.RA/ GESTA HISTORIAE MVLTAE OSTENDVNT”³²⁰.

L’effigiato sarebbe, come riporta Simone Facchinetti, il cavaliere gerosolimitano Francesco Corsino, morto all’età di 29 anni nel 1584 e ricordato anche da Donato Calvi per il suo trionfo nella conquista della Goletta nella presa di Tunisi e nella difesa di Famagosta del 1570 e 1571³²¹.

L’opera comparve nel 2013 presso l’Ufficio Esportazione di Bologna come opera dell’ambito del Veronese e poi ricondotta al Cavagna da Simone Facchinetti nel 2018 che la presenta alla mostra *Visioni, Apparizioni, Miracoli. La pittura di Giovan Paolo Cavagna e la “mostruosa meraviglia”* del Museo Bernareggi di Bergamo. Viene ritenuto essere postumo rispetto alla morte del giovane Corsino e dunque da collocarsi nell’ultimo decennio del Cinquecento e inizio Seicento. Anna Colombi Ferretti però, ritiene che il dipinto non abbia ragione di essere considerato come un omaggio postumo perché il carattere celebrativo sembra qui assente³²².

Il dipinto viene descritto da Facchinetti come:

³¹⁹ “Costui è l’illustre Francesco Corsino, cavaliere gerosolimitano, le cui imprese gloriose sono testimoniate da molte opere storiche”.

³²⁰ <https://catalogo.cultura.gov.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0303270190> (ultima consultazione: 20/03/2026).

³²¹ S. Facchinetti, in *Visioni, apparizioni, miracoli...*, 2018, p. 9.

³²² <https://catalogo.cultura.gov.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0303270190> (ultima consultazione: 20/03/2026).

“un assoluto apice veronesiano [...] evidentemente un dipinto postumo e commemorativo [...]”³²³.

Il dipinto, come riportato da Facchinetti e confermato oralmente da Francesco Frangi, risulta essere un ritratto commemorativo; lo evidenziano l'impostazione della figura diversa rispetto ai soliti ritratti cavagneschi e la scritta articolata apposta in basso.

³²³ S. Facchinetti, in *Visioni, apparizioni, miracoli...*, 2018, p. 9.



Fig. 3. Giovan Paolo Cavagna, *Ritratto di Francesco Corsino*, Bergamo, collezione privata

Giovan Paolo Cavagna, attribuito a, *Ritratto di Francesco Corsino*, Bergamo, palazzo De Beni già Grataroli

Giovan Paolo Cavagna, attribuito a (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto di vecchio gentiluomo

Ubicazione ignota

Il ritratto presenta un uomo in piedi, posizionato accanto ad un tavolino rivestito da un tappeto sfrangiato. Con la mano destra tiene una lettera e con la sinistra sembra stringere un fazzoletto oppure un paio di guanti. Sullo sfondo si intravede poi un singolare drappo.

Il ritratto viene menzionato da Elia Fornoni nella serie dei quaderni manoscritti che compongono la serie dei *Pittori Bergamaschi* redatta tra il 1915 e il 1920 circa e conservati presso l'archivio Diocesano di Bergamo. Nella serie n.2 troviamo menzionato al punto 58 il dipinto con annessa una fotografia in bianco e nero (n. 854):

“BERGAMO, Prop. G. B. Mazzi (Villa d’Almè) - Giampaolo Cavagna: Vecchio gentiluomo”³²⁴.

Luisa Bandera nel 1978 inserisce la tela nell'elenco dei dipinti del Cavagna alla sezione “opere perdute” indicandola come anticamente in Casa Mozzi a Villa d’Almè in Bergamo³²⁵. Non è possibile, dalla fotografia, riferire se si tratti di un'attribuzione corretta; tuttavia, è degna di menzione essendone riprodotta la fotografia e riscontrando nel gesto della mano che stringe il guanto un dettaglio tipico cavagnesco. L'ambientazione spaziale definita dal drappo in secondo piano però non è comune nella ritrattistica del pittore bergamasco. La barba curata e l'abbigliamento profilato di pelliccia ricorda il *Ritratto di Gabriele Albani* di Moroni (fig. 81) di collezione Gerolamo e Roberta Etro.

³²⁴ Archivio storico Diocesano di Bergamo, *Fondo Elia Fornoni, Pittori bergamaschi, quaderno n. 2*, pp. 142,143.

³²⁵ Bandera, 1978, p. 205, n. 250.



Giovan Paolo Cavagna, attribuito a, *Ritratto di vecchio gentiluomo*,
ubicazione ignota

Giovan Paolo Cavagna (?) (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto del sacerdote Antonio Zerbini Rasello

1590-1600 ca.

Olio su tela, 39,6x31,5 cm

Iscrizioni: *in basso* “PRESBITERI ANTONII. ZERBINI / RASELLO. ANNOR. LXXVIII. EFFIGIES” (stemma di famiglia al centro)

Bergamo, Accademia Carrara, Inv. 1060

L'opera appare in buono stato di conservazione, leggermente cretata verso i bordi con qualche sollevamento nel lato alto a sinistra e in basso. Ben visibile sulla destra una crepa che taglia in verticale il supporto. I colori del viso appaiono ingialliti e poco brillanti. Da un'analisi iniziale sembra che la tela venne apposta su tavola tramite incamottatura (fig. 73) e non è da escludere che, durante questa operazione di rinfodero, si sia usata la tecnica di “foderatura a cera-resina” che prevede la stesura di materiale caldo tramite ferri roventi che appiattiscono la superficie. L'impiego di questi strumenti lo si può dedurre anche da un effetto di appiattimento generale della pellicola pittorica, soprattutto in corrispondenza della barba dove, si poteva immaginare, in origine fossero presenti delle creste bianche. Tuttavia, non sono rimaste tracce documentarie di questa possibile operazione, non sono evidenziati infatti interventi di restauro significativi. Nel complesso nel 1976 viene indicato un soddisfacente stato conservativo:

“Conservazione 1976: Buona, pulito e riverniciato; ritocchi poco importanti”³²⁶.

Il retro è formato da una tavola lignea con due listelli applicati nella metà alta e bassa, ben visibile a sinistra la spaccatura del legno. Presenta in alto la targhetta in ferro dell'inventario del 1958 dell'Accademia Carrara ed in basso una seconda in metallo più recente. Al centro sono apposti due bollini con i numeri d'inventario precedenti (inv. 49 e 321).

Come indicato dall'iscrizione³²⁷ il ritratto raffigura il sacerdote Antonio Zerbini Rasello che viene dipinto a mezzo busto di tre quarti, lo sguardo strabico e serio rivolto verso

³²⁶ Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 1060.

³²⁷ “EFFIGE DEL SACERDOTE ANTONIO ZERBINI RASELLO DI ANNI 78”.

l'osservatore. Indossa un berretto piatto di color nero e una giacca abbottonata fino al colletto che termina con un laccio annodato con un fiocco. Lo sfondo neutro rimane fedele al grigio-nero.

Non sono state rintracciate informazioni biografiche di questo personaggio, di cui ci sfugge dunque l'inquadramento cronologico³²⁸: si presume essere un sacerdote di nobile famiglia come indica la presenza di uno stemma. Il simbolo araldico nel dipinto si presenta sfocato e di difficile lettura. Si è trovato però un riscontro puntuale nello stemmario di Cesare De Gherardi Camozzi Vertova che, a partire dal 1888 per più di dieci anni, raccolse oltre 3.750 stemmi di famiglie bergamasche e non, che disegnò e dipinse³²⁹. La raccolta riporta fedelmente lo stemma rappresentato nel dipinto che scopriamo essere dunque un orso saliente su sfondo oro e rosso diviso da una banda bianca centrale (fig. 74). Camozzi ci segnala sopra lo stemma di aver copiato questo simbolo araldico proprio dal dipinto qui preso in analisi già in Accademia Carrara a Bergamo. La particolarità risiede nel fatto che Camozzi segnala il nome del presunto artista che, secondo lui, ha realizzato il *Ritratto di Antonio Zerbini Rasello* ovvero Giovanni Battista Moneta che il Tassi nelle *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi* indica come allievo del Moroni³³⁰. Di questo artista non è rimasta nessuna opera attualmente conosciuta, ci resta solo la descrizione di un dipinto ignoto che ne fa il Tassi:

“Gio: Battista Moneta Bergamasco dipinse del 1600 [inteso come secolo]. uno di casa Mosca ora stabilita in Pesaro, ed in allora abitante in Alzano terra del Bergamasco. La maniera di questo ritratto molto s'accosta a quella di Gio: Battista Morone, se non che la carnagione è alquanto più gialleggiante onde con verisimiglianza si può credere che sia stato suo scolaro. Questo ritratto è a mezza vita con corta barba, e tiene nella sinistra una carta, nella quale stà scritto il nome del detto pittore, e l'età d'anni 35. La figura è dipinta l'anno 1565”³³¹.

Il dipinto durante l'*Esposizione d'Arte Antica* di Bergamo del 1875 è segnato come di proprietà del nobile Francesco Baglioni ed attribuito a Scuola Veneta³³². Successivamente entrò nella raccolta dell'Accademia Carrara per legato testamentare dello stesso Baglioni nel 1900 con una nuova e generica attribuzione alla “maniera di Giovan Battista Moroni”

³²⁸ F. Rossi, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 42.

³²⁹ Camozzi, 1994, p. 4.

³³⁰ Tassi, 1793, p. 172.

³³¹ Ibidem.

³³² Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 1060.

ribadito anche nell'inventario di Corrado Ricci del 1912. L'attribuzione rimase tale fino al 1967 quando Franco Russoli la assegnò per la prima volta a Giovan Paolo Cavagna³³³. Francesco Rossi nel 1976 in occasione della mostra della raccolta Baglioni conferma l'assegnazione al Cavagna³³⁴, ipotesi che non viene condivisa da Luisa Bandera nel 1978³³⁵. La fattura del volto così ben caratterizzante e la barba curata eseguita con pennellate luminose e sottili farebbero pensare ad un avvicinamento alla pittura del Cavagna di fine Cinquecento e inizio del Seicento come confermano anche Tognoli Bardin e Olivari³³⁶. Il dipinto, dall'inventario del 1992 di Accademia Carrara, torna ad avere una generica attribuzione alla "scuola bergamasca del XVI sec."³³⁷, ma attualmente l'opera riporta in museo un riferimento, sottoscritto da Rossi nel 1998 alla "scuola di Giovan Paolo Cavagna"³³⁸. Paolo Plebani oralmente propende per un'attribuzione al Cavagna che potrebbe risultare più verosimile dopo un'operazione di pulitura, soprattutto analizzando i dettagli ben sviluppati del volto, mentre l'abito e il colletto così abbozzati e poco definiti non sembrano elementi propri del pittore che in tutte le sue fasi stilistiche predilige descrivere abiti e vestiti in modo più meticoloso.

Il dipinto presenta il sacerdote Zerbini Rasello nel pieno della sua vecchiaia, l'artista lo evidenzia bene nella fisionomia marcata da profonde rughe, evidenti nonostante la pellicola pittorica risulti opaca ed impoverita:

“Sembra che il pittore, pur dandocene perfettamente l'effetto, quasi sorvoli sulle rughe, sulle venature rubizze delle guance, sull'offuscarsi cisposo e senza luce delle pupille, differenziandosi dalla incisiva resa fisionomica dei modelli moroniani.”³³⁹.

La figura di Zerbini Rasello, per Tognoli Bardin e Olivari, sembra accostarsi al *Ritratto di vecchio seduto* (fig. 75) del Moroni conservato anch'esso in Accademia Carrara per la resa pittorica della barba e per la trattazione della fisionomia del volto così istantaneo ed immediato³⁴⁰. Tuttavia, si trova più calzante l'ipotesi di Francesco Rossi, il quale nel 1998 sottolinea le analogie del dipinto con la copia da un originale del Moroni, il *Ritratto di*

³³³ Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 1060.

³³⁴ Bardin Tognoli, Olivari, 1978, p. 576, tav. 4.

³³⁵ Bandera, 1978, p. 200, tav. 139.

³³⁶ Bardin Tognoli, Olivari, 1978, p. 576, tav. 4.

³³⁷ Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 1060.

³³⁸ F. Rossi, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 42.

³³⁹ Ibidem.

³⁴⁰ F. Rossi, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 42.

Cristoforo da Novate (inv. 58AC00422) dell'Accademia Carrara (fig. 76), posteriore al 1587. Il colletto così sinteticamente eseguito e l'abito privo di particolari ornamenti sono qui ritrovati in maniera puntuale, così come l'idea di raffigurare il personaggio donandogli una memoria storica più che una vera e propria rappresentazione naturalistica che farebbero pensare ad un superamento della fase moroniana in favore del realismo cavagnesco e del classicismo di Salmeggia³⁴¹.

³⁴¹ F. Rossi, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 42.



Giovan Paolo Cavagna (?), *Ritratto del sacerdote Antonio Zerbini Rasello*, Bergamo

Accademia Carrara



Giovan Paolo Cavagna (?), retro, *Ritratto del sacerdote Antonio Zerbini Rasello*, Bergamo
Accademia Carrara



Fig. 73. Giovan Paolo Cavagna (?), *Ritratto del sacerdote Antonio Zerbini Rasello*, particolare del margine inferiore, Bergamo Accademia Carrara



Fig. 74. Cesare De Gherardi Camozzi Vertova, *Stemma Zerbini Rasello*, *Stemmi delle famiglie bergamasche*, edizione anastatica 1994



Fig. 75. Giovan Battista Moroni, *Ritratto di vecchio seduto*, Bergamo, Accademia Carrara



Fig. 76. Ambito bergamasco, da Giovan Battista Moroni, *Ritratto di Cristoforo da Novate*, Bergamo, Accademia Carrara

Giovan Paolo Cavagna (?) (Bergamo, 1550-1627)

Ritratto virile

Analisi radiografica della *Crocifissione con la Maddalena e un santo martire* della Pinacoteca Tosio Martinengo, Inv. 1364

Brescia, Archivio dei Musei Civici di Arte e Storia

La *Crocifissione* è un'opera consolidata di Giovan Paolo Cavagna firmata e datata 1621³⁴². Rappresenta Cristo crocifisso con ai piedi le figure della Maddalena e di un secondo santo in abbigliamento cavalleresco, forse Sant' Alessandro. Sullo sfondo sono rappresentati alberi e ruscelli e, arroccata su una collina, Gerusalemme.

L'opera, probabilmente eseguita per la devozione privata, venne acquistata nel 1972 da Brescia, proveniente forse da una collezione della Val Camonica³⁴³.

Della tela però, risulta particolarmente interessante un'analisi radiografica che venne eseguita presso il laboratorio di restauro della Soprintendenza per le province di Verona, Rovigo e Vicenza in data 22 novembre 2010:

“La mosaicatura delle singole lastre ha permesso la ricomposizione dell'intera immagine radiografica del dipinto. Si tratta di una tela riutilizzata nel giro di pochi anni, il dipinto che compare in lastra rappresenta un ritratto a mezzo busto. In alto si riconoscono uno stemma localizzato a sinistra, mentre a destra compare la scritta AETATISXX³⁴⁴ e la data 1619. Il ritratto appare dal punto di vista radiografico in un avanzato stadio di finitura visibile anche nella resa dei particolari più minuti e nell'apposizione delle lumeggiature”³⁴⁵.

Il ritratto rappresenta un uomo sconosciuto abbastanza giovane di tre quarti ben vestito. Compare sulla sinistra della tela un tavolo e lo sfondo apparentemente sembra monocromo.

³⁴² “Cauanei op[...]/1621”.

³⁴³ M. Fiori, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo...*, 2018, p. 203, tav. 114.

³⁴⁴ “All'età di 20 anni”.

³⁴⁵ Chiara Scardellato, Florindo Romano, *Diagnostica per immagini Crocifissione di G. P. Cavagna*, 10 gennaio 2011, archivio dei Musei Civici di Arte e Storia, Brescia, faldone relativo all' inv. 1364.

La mano destra è piegata verso il busto, mentre con la sinistra sembra stringere qualcosa, purtroppo non chiaramente identificabile.

Maria Fiori ricorda come la composizione schematica e l'impostazione rigida e legnosa dell'effigiato non siano da ricondurre a Giovan Paolo Cavagna; ipotizzando come questa potesse essere una tela già dipinta della sua bottega e successivamente riutilizzata³⁴⁶. Da una fotografia radiologica, tuttavia, non è possibile estrapolare una valutazione attributiva oggettiva, così come non è possibile escludere con certezza l'autografia del ritratto. Il volto appare comunque più sintetico rispetto agli esempi ritrattistici del Cavagna ma la firma apposta in angolo assomiglia a quella che compare nel *Ritratto del Cavaliere di Malta Fabrizio Sforza Colonna a figura intera* del 1600 (scheda 14) e lo schema compositivo è del tutto pertinente. Qualora questa attribuzione al Cavagna trovasse fondamento, si tratterebbe comunque di uno degli ultimi esempi di ritratti autonomi conosciuti eseguiti dal maestro prima della morte nel 1627.

³⁴⁶ M. Fiori, in *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo...*, 2018, p. 203, tav. 114.



Giovan Paolo Cavagna (?), *Ritratto virile*, analisi radiografica della *Crocifissione con la Maddalena e un santo martire* della Pinacoteca Tosio Martinengo, Brescia, Archivio dei Musei Civici di Arte e Storia, inv. 1364

Pittore bergamasco della fine del Cinquecento

Ritratto del cardinal Gian Gerolamo Albani

1600 ca.

Olio su tela, 42x30 cm

Bergamo, Accademia Carrara, Inv. 17

L'opera è in buono stato di conservazione, presenta una crettatura diffusa ben evidente sul volto, i colori risultano leggermente impoveriti nei bordi alti ed il nero dello sfondo non è uniforme. Il dipinto attualmente presenta un telaio mobile, sul quale è scritto a matita il numero d'inventario corrente ed è apposta in alto a destra la targhetta dell'Accademia Carrara del 1958. Dai documenti conservati nell'archivio dell'Accademia Carrara si apprende che il dipinto venne restaurato una prima volta nel 1937-38 ad opera di Brisson e nello stesso anno Dolcini restaurò anche la cornice. Nel 1976 il ritratto appariva scurito e presentava scrostature e pieghe già ritoccate³⁴⁷. A settembre del 1994 l'opera subì un massiccio intervento di restauro eseguito da Bruno Sesti e Delfina Fagnani; i restauratori segnalano che:

“il dipinto si presentava incollato su tavoletta di faggio che a sua volta era stata rinforzata con l'aggiunta di un'altra tavoletta [...]”³⁴⁸.

Per poterlo riportare ad una condizione ottimale, sono state rimosse le due tavole ed è stata creata una nuova foderatura in doppia tela di cotone e lino, rimuovendo i restauri precedenti e la vernice che risultava ossidata³⁴⁹ (fig. 77). Nella documentazione fotografica è inoltre presente l'originale supporto ligneo dell'opera antecedente al restauro (fig. 78) che presentava il numero d'inventario corrente (inv. 17) già assegnato nel 1994 e i bollini con la numerazione inventariale del 1920 (inv. 731) e 1958 (inv. 236) riportata anche sulla targhetta in metallo in basso a destra. In basso collocata al centro compariva una possibile attribuzione a matita: “attrib. P. Cavagna Card. Albani?”.

³⁴⁷ Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 17.

³⁴⁸ Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 17, *Scheda di restauro 09/1994*.

³⁴⁹ Ibidem.

Il ritratto dovrebbe rappresentare il cardinal Gian Gerolamo Albani (1509-1591), nato a Bergamo da famiglia nobile che ricevette nel 1529 dal doge la nomina di “cavaliere aurato” avviandosi alla carriera politica e militare. A causa di inimicizie politiche venne esiliato cinque anni nell’isola di Lesina e, quando ritornò in patria, nel 1570 fu creato cardinale con le dovute dispense da Papa Pio V del quale fu consigliere e per venticinque anni fu membro autorevole del Sacro Collegio ovvero cardinale della Chiesa cattolica fino alla morte³⁵⁰. L’uomo è qui presentato di tre quarti, lo sguardo rivolto verso l’osservatore. Il volto appare roseo, la barba lunga e le rughe d’espressione denotano un ritratto nella vecchiaia del cardinale. Indossa il tipico abbigliamento cardinalizio che oltre al tricorno comprende la mozzetta, ugualmente paonazza. Francesco Rossi trova un riscontro iconografico nel ritratto di *Gian Gerolamo Albani* (fig. 79) pubblicato nella *Scena Letteraria* di padre Donato Calvi³⁵¹ sottolineando la somiglianza con il volto smagrito³⁵². Enrico De Pascale ritiene che l’archetipo sia dell’incisione sia di questo dipinto di pittore bergamasco di fine Cinquecento sia il medesimo per la somiglianza e, probabilmente, doveva essere proprio un quadro di mano del Cavagna stesso. L’opera qui presa in analisi sarebbe dunque una testimonianza di quel dipinto perduto³⁵³. L’iconografia dell’Albani come cardinale è alquanto nutrita; diversi esempi vengono riportati da Paolo Plebani nella monografia dedicata al Moroni del 2004: cita tra gli altri l’effigie scolpita sulla tomba romana del cardinale in Santa Maria del Popolo, il Tassi ne cita poi uno nella vita di Jacopo Palma il Giovane di proprietà del conte Estore Albani marito di Paola Martinengo oggi in collezione privata. Segnala inoltre diversi altri ritratti seicenteschi del Museo Diocesano di Bergamo³⁵⁴ e una copia di anonimo settecentesco che tutt’ora appartiene alla Biblioteca Civica bergamasca Angelo Mai (fig. 80) restaurata nel 1997 assieme ad altri dipinti, tra cui il *Ritratto di Giovan Pietro Maffeis* di mano cavagnesca (vedi scheda 16). Queste differenze iconografiche generarono, per esempio, episodi di ambiguità ritrattistica: emblematica, in tal senso, la vicenda legata al *Ritratto di Gabriele Albani* (fig. 81) di collezione Gerolamo e Roberta Etro che venne attribuito da Mina Gregori come Giovan Gerolamo Albani ma già con forti dubbi da parte di alcuni studiosi tra cui Francesco Rossi che nel 2000 scrive:

³⁵⁰ Cremaschi, 1960.

³⁵¹ Calvi, 1668, p. 244.

³⁵² F. Rossi, in *Giovan Battista Moroni...*, 1979, p. 337.

³⁵³ F. Rossi, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 44.

³⁵⁴ P. Plebani, in *Giovan Battista Morono. Lo sguardo...*, 2004, p. 156.

“in una tale abbondanza di riferimenti, va detto che un confronto a livello puramente fisionomico non appare decisivo a favore della identificazione del ritratto in esame, giustificando le perplessità espresse da studiosi[...]”³⁵⁵.

Nel 2016 Giampiero Tiraboschi, ricostruendo l’albero genealogico della famiglia Albani però, riconduce il dipinto alla figura di Gabriele Albani (fine XV secolo-1574)³⁵⁶: membro del Consiglio Maggiore e rettore della Pietà di Bergamo e detentore del titolo di cavaliere aurato³⁵⁷.

Il dipinto proviene dal Legato Giacomo Carrara ed entra a far parte del percorso espositivo dell’Accademia Carrara nel 1796 con l’identificazione di Gian Gerolamo Albani ma con attribuzione a “incognito”, successivamente assegnato a scuola romana fino al 1967 quando Franco Russoli avanzò l’ipotesi di un riferimento a Giovan Paolo Cavagna³⁵⁸. L’attribuzione a scuola romana ritorna però subito dopo come vediamo in un inventario d’ingresso della Carrara del 1976³⁵⁹, fino a che Francesco Rossi nel 1989 non riprese l’ipotesi del Cavagna definendo però in seguito la tela non autografa ma piuttosto appartenente alla scuola e collocandola agli inizi del XVII secolo³⁶⁰. Luisa Bandera nel ricostruire la figura del Cavagna ne *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo* del 1978, non menziona nessun ritratto dell’Albani conservato in Carrara.

La tela sarebbe dunque una copia di un perduto ritratto di mano del Cavagna: lo si può intuire dalla qualità inferiore nella resa meno naturalistica che è riscontrabile nel volto; i dettagli risultano meno curati se non nella barba folta, la mozzetta cardinalizia sembra solo abbozzata, il tutto farebbe pensare ad una copia seicentesca che si discosta dallo stile cavagnesco³⁶¹ che, all’altezza di questa data, riportava nel suo repertorio opere di richiamo veneziano: ricordiamo il *Ritratto di gentiluomo con lettera* di Palazzo Venezia a Roma (scheda 15) che presenta un naturalismo curato e un colorismo percepibile anche nel chiaroscuro qui quasi assente o nel *Ritratto di gentiluomo* di collezione Koelliker (scheda 10) che viene rappresentato dalla testa alle spalle come in questo caso ma con una resa particolareggiata del volto qui non presente.

³⁵⁵ F. Rossi, in *Caravaggio. La luce...*, 2000, p. 179.

³⁵⁶ S. Facchinetti, in *Moroni (1521-1580) il ritratto...*, 2023, p. 216.

³⁵⁷ S. Facchinetti, in *Giovan Battista Moroni. Opera...*, 2021, p. 347.

³⁵⁸ Archivio dell’Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all’inv. 17.

³⁵⁹ Ibidem.

³⁶⁰ F. Rossi, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo...*, 1998, p. 44.

³⁶¹ Ibidem.



Pittore bergamasco della fine del Cinquecento, *Ritratto del cardinal Albani*, Bergamo, Accademia Carrara



Pittore bergamasco della fine del Cinquecento, retro, *Ritratto del cardinal Albani*,
Bergamo, Accademia Carrara



Fig. 77. Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 17, *Ritratto del cardinal Albani* pre restauro 1994

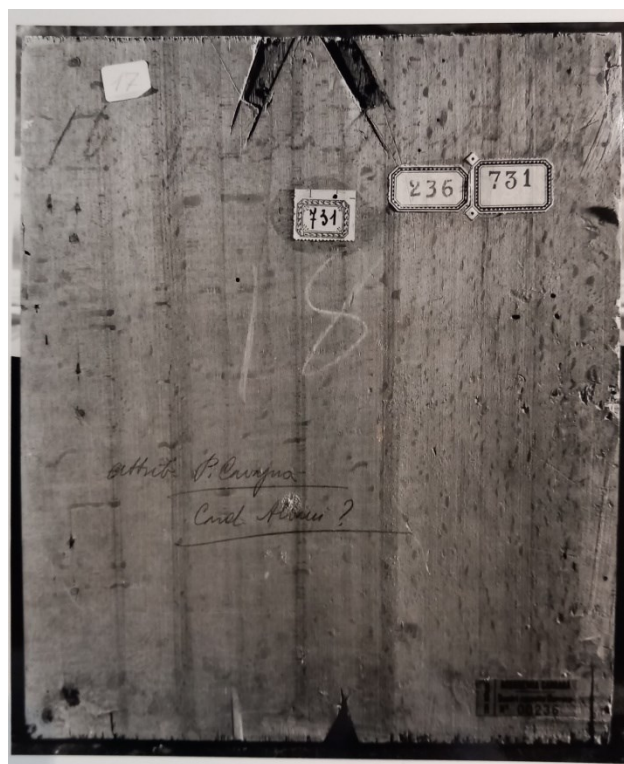


Fig. 78. Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 17, *Ritratto del cardinal Albani* retro ligneo pre-restauro 1994



Fig. 79. Donato Calvi. *Scena letteraria de gli scrittori bergamaschi*, Giovan Gerolamo Albani, 1664



Fig. 80. Anonimo di scuola bergamasca Settecentesca, *Ritratto di Giovanni Gerolamo Albani*, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai



Fig. 81. Giovan Battista Moroni, *Ritratto di Gabriele Albani*, Milano, collezione Gerolamo e Roberta Etro

3. OPERE ERRONEAMENTE ATTRIBUITE

A. Giovan Battista Moroni, *Ritratto di Giovan Crisostomo Zanchi*, Bergamo, Accademia Carrara, Inv. 06CB00061

L'opera è oggi attribuita unanimemente a Giovan Battista Moroni ma è da segnalare un'avanzata ipotesi al Cavagna da parte di Francesco Rossi in occasione della mostra storico documentaria su Moroni tenuta a Bergamo nel 1979:

“Al momento della riscoperta e prima del riconoscimento della piena autografia, fu avanzato anche il nome di Giovan Paolo Cavagna [...]”³⁶².

Rossi avrebbe continuato a manifestare dei dubbi anche dopo la pulitura effettuato nel 1980 ma nel 1998 la attribuisce definitivamente a Moroni datandola al 1566 sulla base degli estremi cronologici di Crisostomo Zanchi che morì in quell'anno, escludendo dunque il Cavagna.

B. Giovan Battista Moroni, *Ritratto maschile*, Bergamo, Accademia Carrara, Inv. 58MR00095

L'opera è segnalata nell'elenco degli inventari dell'Accademia Carrara con una prima attribuzione a Moroni da parte di Gustavo Frizzoni nel 1892³⁶³. Venne assegnata successivamente a Cavagna da Giovanni Testori in *Paragone* 1953:

“Al Cavagna, nel tempo del suo miglior accostamento al Moroni, va inoltre restituito il ‘Vecchio’ n. 596 della Carrara, comunemente ritenuto come altri, originale del Moroni”³⁶⁴.

L'assegnazione cavagnesca venne confermata anche dalla Bandera³⁶⁵ e successivamente ricondotta al Moroni da Federico Zeri e Francesco Rossi nel 1986.

³⁶² S. Facchinetti, in *Giovan Battista Moroni. Opera...*, 2021, p. 235.

³⁶³ Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 964.

³⁶⁴ Testori, 1953, p. 20, nota 1.

³⁶⁵ Bandera, 1978, p. 200, tav. 140.

Attualmente, dopo un recente intervento di restauro del 2024, il dipinto è stato ricondotto definitivamente alla mano di Moroni con datazione al 1570³⁶⁶.

C. Gian Francesco Terzi, attribuito a, *Ritratto d'uomo*, Bergamo, Accademia Carrara, Inv. 58AC00397

Il dipinto è segnalato come attribuito alla scuola di Giovan Battista Terzi nell'inventario Borselli dei beni della Carrara del 1796. Successivamente nel 1861 viene avanzata una prima ipotesi al Cavagna da Giuseppe Fumagalli³⁶⁷ confermata anche da Giovanni Testori in *Paragone* 1953:

“Del primo gruppo [di opere del Cavagna] fanno parte le seguenti opere: [...] ‘Ritratto di vecchio’, Bergamo, Acc. Carrara n. 733”³⁶⁸.

Pistoi nel 1976 lo inserisce nelle opere appartenenti a Francesco Terzi ne *I pittori bergamaschi. Il Cinquecento* sulla base di un monogramma rappresentato dalla lettera F sul retro³⁶⁹, mentre Luisa Bandera nel 1978 lo inserisce nell'elenco di “Opere attribuite” a Giovan Paolo Cavagna³⁷⁰. Francesco Rossi dopo la mostra su Moroni tenuta a Bergamo nel 1979, la assegna nuovamente al Terzi: attribuzione confermata tuttora³⁷¹.

D. Pittore bergamasco, *Gentildonna in poltrona*, collezione privata

L'opera rappresenta una donna di mezza età seduta su una sedia forse in pelle. L'abbigliamento è sobrio: comprende un abito nero e un colletto bianco. Dalle maniche fuoriescono dei merletti bianchi e l'unico gioiello visibile è un anello sulla mano sinistra.

Il ritratto viene presentato e riprodotto nel volume 4 delle *Collezioni private bergamasche*, del 1983 promossa dalla Banca provinciale Lombarda che presenta una rassegna di opere collocate presso collezioni bergamasche negli anni Ottanta del Novecento. Il dipinto viene descritto come:

³⁶⁶ Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 964.

³⁶⁷ Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 733.

³⁶⁸ Testori, 1953, p. 20, nota 1.

³⁶⁹ Pistoi, 1976, p. 621, tav. 12.

³⁷⁰ Bandera, 1978, p. 200, tav. 141.

³⁷¹ Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 733.

“Gentildonna in poltrona (da Moroni?), Olio su tela, cm. 63 x 82; Attrib.: G. Paolo Cavagna (1556-1627); lombardo del ‘600”³⁷².

La fotografia non ne permette una chiara lettura, si può comunque notare la posizione della donna che stringe con la mano destra la seduta in un gesto che ricorda lo stesso del *Ritratto del nobiluomo Ferrante Ambiveri* (scheda 4). L’ambientazione e l’abbigliamento sobrio sembrano ricordare il consueto stile cavagnesco, così come l’impostazione del dipinto e la naturalezza sembrano rimandare a modelli moroniani come il *Ritratto di donna seduta con libro* dell’Accademia Carrara (fig. 28) oppure il *Ritratto di donna in nero (Medea Rossi?)* di Palazzo Moroni a Bergamo (inv. FAI_002817).

³⁷² *Collezioni private bergamasche, vol.4, 1983, tav. 1349.*



A. Giovan Battista Moroni, *Ritratto di Giovan Crisostomo Zanchi*, Bergamo, Accademia Carrara



B. Giovan Battista Moroni, *Ritratto maschile*, Bergamo, Accademia Carrara



C. Gian Francesco Terzi, attribuito a, *Ritratto d'uomo*, Bergamo, Accademia Carrara



1349 - PO. Gentildonna in poltrona (da Moroni?). Olio su tela, cm. 63 x 82. Attrib.: G. Paolo Cavagna (1556-1627); lombardo del '600.

D. Pittore bergamasco, *Gentildonna in poltrona*, collezione privata

BIBLIOGRAFIA

DOCUMENTI D'ARCHIVIO

Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 17.

Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 106.

Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 733.

Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 964.

Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo, faldone relativo all'inv. 1060.

Archivio del VIVE- Vittoriano e Palazzo Venezia, *scheda d'inventario* relativa al n. 10236.

Archivio storico Diocesano di Bergamo, *Fondo Elia Fornoni, Pittori bergamaschi*, quaderno n. 2 (1915-1920).

Archivio privato della famiglia Lechi, *Catalogo dattiloscritto della collezione Lechi*, 1982.

Materiale fornito dal dott. Alberto Sangalli, Enrico De Pascale, *lettera all'avv. Cesare Zonca*, 31 marzo 1998.

Materiale fornito dal dott. Alberto Sangalli, Alberto Sangalli, *Scheda di restauro n°197 / D*, 14 maggio 1998.

Materiale fornito dal dott. Alberto Sangalli, *Perizia estimativa per il Credito Bergamasco*, 15 maggio 1998.

Archivio MAT- Museo Arte Tempo, *Inventario MAT*, 14 maggio 2010.

Archivio dei Musei Civici di Arte e Storia di Brescia, Chiara Scardellato, Florindo Romano, *Diagnostica per immagini Crocifissione di G. P. Cavagna*, 10 gennaio 2011, faldore relativo all'inv. 1364.

PUBBLICAZIONI

Donato Calvi, *Campidoglio de guerrieri et altri illustri personaggi di Bergamo*, stampa di Francesco Vigone: Milano 1668.

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

Francesco Maria Tassi, *Vite de' pittori, scultori ed architetti bergamaschi*, vol. 1, stamperia Locatelli: Bergamo 1793.

Mostra del Ritratto italiano dalla fine del XVI secolo all'anno 1861. Catalogo, Firenze Palazzo Vecchio, Istituto italiano d'arti grafiche: Bergamo 1911.

Wilhelm Bode, Otto Beit, a cura di, *Catalogue of the Collection of Pictures and Bronzes in possession of Mr. Otto Beit*, Chiswick Press: London 1913.

Ciro Caversazzi, "Il ritratto a Bergamo nel Seicento e nel Settecento", in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, a cura di Ciro Caversazzi, Gino Fogolari, Carlo Gamba, Federico Hermanin, Matteo Marangoni, Aldo Ravà, Nello Tarchiani, Lionello Venturi, prefazione di Ugo Ojetti, Istituto italiano d'arti grafiche: Bergamo 1927.

Alfredo Lensi, "Il Museo Bardini, V. Dipinti, cornici, cose varie", in *Dedalo*, fascicolo 1, giugno 1929.

"Un ritratto del Cavagna al Museo Bandini di Firenze", in "*Appunti e Notizie*" *Bergomum* n. 2, aprile-giugno 1929.

Achille Locatelli Milesi, "Ritratto di Gian Gerolamo Albani console veneto di commercio a Genova", in "*Appunti e Notizie*" *Bergomum*, n. 4, ottobre-dicembre 1930.

Amadore Porcella, "An unknown El Greco: A Problem", in *The Burlington Magazine*, vol. 60, n. 351, giugno 1932.

Luigi Vittorio Fossati Bellani, "Letters-An unknown El Greco- A Problem", in *The Burlington Magazine*, vol. 64, n. 370, gennaio 1934.

Locatelli Milesi, "Un maestro poco noto. Giovan Paolo Cavagna", in *Emporium*, n. 484, aprile 1935-XIII.

Bortolo Belotti, *Storia di Bergamo e dei bergamaschi*, casa editrice Ceschina: Milano 1940.

Achille Locatelli Milesi, “Una curiosa moda bergamasca in un ritratto del Ceresa”, in *“Appunti e Notizie” Bergomum*, n. 4, ottobre-dicembre 1942.

Renata Cipriani, “La mostra dei pittori della realtà in Lombardia”, in *Bollettino d’arte*, s. 4, n. 2, aprile-giugno 1953.

Renata Cipriani, Giovanni Testori, a cura di, Catalogo delle opere, in *I pittori della realtà in Lombardia*, Arti grafiche Amilcare Pizzi: Milano, 1953.

Roberto Longhi, “Giovan Paolo Cavagna”, in *I pittori della realtà in Lombardia*, Arti grafiche Amilcare Pizzi: Milano, 1953.

Roberto Longhi, “Dal Moroni al Ceruti”, in *Paragone*, n. 41, maggio 1953.

Giovanni Testori, “Carlo Ceresa ritrattista”, in *Paragone*, n. 39, marzo 1953.

Federico Zeri, a cura di, “I dipinti del museo di Palazzo Venezia in Roma”, in *Catalogo del gabinetto fotografico nazionale*, vol. 3, gabinetto fotografico nazionale: Roma 1955.

Roberto Longhi, “Un ritratto del Cavagna”, in *Paragone*, n.87, marzo 1957.

Tableaux de maîtres anciens. Nouvelles acquisitions, Galerie Heim: Paris 1958.

Giovanni Cremaschi, “Albani, Giovan Gerolamo” in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 1, Istituto della Enciclopedia Italiana: Roma 1960.

Léo-Louis Barbès, “Jean Alazard et la musique”, in *Jean Alazard. Souvenirs et Mélanges*, Henry Laurens Editeur: Paris 1963.

Jean Choski, “Jean Alazard dans son Musée” Mars 1961, in *Jean Alazard. Souvenirs et Mélanges*, Henry Laurens Editeur: Paris 1963.

François-Georges Pariset, “Le Doyen Jean Alazard”, in *Jean Alazard. Souvenirs et Mélanges*, Henry Laurens Editeur: Paris 1963.

Fausto Lechi, a cura di, *I quadri della Collezione Lechi in Brescia*, Leo S. Olschki Editore: Firenze 1968.

Karel Gerald Boon, “Vitale Bloch”, in *The Burlington Magazine*, vol. 118, n. 874, gennaio 1976.

Mila Pistoï, “Francesco Terzi”, in *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, vol. 2, Poligrafiche Bolis: Bergamo 1976.

Luisa Bandera, “Giovan Paolo Cavagna”, in *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, vol. 4, Poligrafiche Bolis: Bergamo 1978.

Luisa Bardin Tognoli, Mariolina Olivari, “Artisti minori o anonimi”, in *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, vol. 4, Poligrafiche Bolis: Bergamo 1978.

“The Vitale Bloch bequest to Rotterdam”, in *The Burlington Magazine*, vol. 120, n. 901, aprile 1978.

Luisa Bandera, “Cavagna, Giovan Paolo” in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 22, Istituto della Enciclopedia Italiana: Roma 1979.

Francesco Rossi, a cura di, *Giovan Battista Moroni (1520-1578)*, coordinamento scientifico di Mina Gregori, Azienda Autonoma di Turismo: Bergamo 1979.

Collezioni Private Bergamasche, vol. 1, edizioni “Monumenta Bergomense” promossa dalla Banca provinciale lombarda, Industrie Grafiche Cattaneo: Bergamo 1980.

Collezioni Private Bergamasche, vol. 4, edizioni “Monumenta Bergomense” promossa dalla Banca provinciale lombarda, Industrie Grafiche Cattaneo: Bergamo 1983.

Girolamo Marenzi, *Guida di Bergamo*, Italia Nostra Pierluigi Lubrina Editore: Bergamo 1824, riproduzione anastatica a cura di Cinzia Solza, Novecento Grafico: Bergamo 1985.

Andrea Bornstein, *Gli strumenti musicali del Rinascimento*, Franco Muzzio editore: Padova 1987.

Francesco Rossi, a cura di, *Il Seicento a Bergamo. Catalogo della mostra*, Cariplo: Milano 1987.

Valerio Guazzoni, “La pittura del Seicento nei territori di Bergamo e Brescia”, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, vol. 1, a cura di Mina Gregori, Erich Schleier, Electa: Milano 1989.

Finarte, *Dipinti Antichi. Asta 809*, Milano, 5 dicembre 1991.

Cesare De' Gherardi Camozzi Vertova, *Stemmi delle famiglie bergamasche e oriunde della provincia di Bergamo o ad essa per diverse ragioni attenenti*, Bergamo 1888, riproduzione anastatica del manoscritto AB 353 della Biblioteca Civica Angelo Mai, trascrizione di Giosuè Bonetti, Editrice S.E.S.A.A.B.: Bergamo 1994.

Matteo Panzeri, “La tradizione del restauro a Bergamo tra XIX e XX secolo: Mauro Pelliccioli, un caso paradigmatico”, in *Bollettino d'arte*, Atti di convegno internazionale di studi Bergamo 9-11 marzo 1995: supplemento al n. 98 1996.

Francesco Rossi, a cura di, *Ritratti lombardi e veneti della Accademia Carrara*, Skira: Milano 1996.

Giuseppe Sangalli, *Restauro dei quadri della sala di lettura*, depliant della mostra, Secomandi: Bergamo 1997.

Enrico De Pascale, Francesco Rossi, a cura di, *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo dopo Moroni*, Quaderni dell'Accademia Carrara, 14: Bergamo 1998.

Marino Paganini, “Documenti inediti su Giovan Paolo Cavagna”, in *Giovan Paolo Cavagna e il ritratto a Bergamo dopo Moroni*, a cura di De Pascale Enrico, Rossi Francesco, Quaderni dell'Accademia Carrara, 14: Bergamo 1998.

Drouot Richelieu, *Succession Accornero. Au profit de la fondation de France et à divers*, Parigi, 30, 31 marzo, 1 aprile 1998.

Dalila Mahammed-Orfali, a cura di, *Chefs-d'œuvre du Musée National des Beaux-Arts d'Alger*, Iannoo imprimerie Belgique 1999.

Francesco Rossi, a cura di, *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, Electa: Milano 2000.

Paolo Plebani, *Ritratti nella civica biblioteca “A. Mai”. Indagini sulla produzione ritrattistica a Bergamo tra XVI e XVIII secolo*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano: 2000-2001.

Simone Facchinetti, a cura di, *Da Bergognone a Tiepolo. Scoperte e restauri in Provincia di Bergamo. I quaderni del Museo Bernareggi*, Silvana Editore: Cinisello Balsamo 2002.

Francesco Frangi, Alessandro Morandotti, a cura di, *Il Ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti*, Skira: Milano 2002.

Simone Facchinetti, a cura di, *Giovan Battista Moroni. Lo sguardo sulla realtà 1560-1579*, Silvana Editoriale: Cinisello Balsamo 2004.

Francesco Frangi, Alessandro Morandotti, a cura di, *Dipinti Lombardi del Seicento. Collezione Koelliker*, Camedda & C.: Torino 2004.

Giacomo Berra, *Il giovane Caravaggio in Lombardia. Ricerche documentarie sui Merisi, gli Aratori e i marchesi di Caravaggio*, Fondazione di Studi di Storia dell'Arte Roberto Longhi: Firenze 2005.

Luciano Faverzani, "Lechi, Teodoro" in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 64, Istituto della Enciclopedia Italiana: Roma 2005.

Maria Cristina Rodeschini, a cura di, *MAT- Museo Arte Tempo di Clusone. Dipinti, sculture, arredi*, Skira: Milano 2008.

Simone Facchinetti, "Giovan Paolo Cavagna", in *L'Eco di Bergamo*, Litostampa Istituto Grafico: Bergamo 2009.

Ivoire Group, *Dessins anciens, Tableaux anciens, Tableaux XIXe et modernes, Céramiques, Haute-époque, mobilier, objets d'art*, Saumur, sabato 28 marzo 2009.

Marco Bona Castellotti, Elena Lucchesi Ragni, a cura di, *Pinacoteca Tosio Martinengo. Catalogo delle opere Seicento e Settecento*, Marsilio: Venezia 2011.

Antonella Nesi, a cura di, *Museo Stefano Bardini. Guida alla visita del museo*, Edizioni Polistampa: Firenze 2011.

Daniele Rota, "Zogno in un ritratto d'epoca per mano del podestà Gedeone Blondel: sua relazione al Prefetto di Bergamo nell'anno 1926", in *Centro Storico Culturale Valle Brembana "Felice Riceputi". Quaderni Brembani 12*, Corponove: Bergamo 2014.

Franco Moro, *Caravaggio Sconosciuto. Le origini del Merisi, eccellente disegnatore, maestro di ritratti e di "cose naturali"*, Umberto Allemandi: Torino 2016.

Francesco Frangi, Valerio Guazzoni, Marzo Tanzi, a cura di, *Genovesino. Natura e invenzione nella pittura del Seicento a Cremona*, Officina Libraria: Roma 2017.

Simone Facchinetti, a cura di, *Visioni, apparizioni, miracoli. La pittura di Giovan Paolo Cavagna e la "mostruosa meraviglia"*, Grafica & Arte: Bergamo 2018.

Amel Djenidi, "Constitution d'une collection: le Musée des Beaux-arts d'Alger. Launch a Collection: Museum of Fine Arts of Algiers", in *Revue Jamaliyat*, vol. 5, n. 1, 2019.

Antonella D'Amelia, "Vitalij Samsonovič Bloch", in *Dizionario: Russi in Italia*, russinitalia.it 24 novembre 2020.

Giacomo Berra, *Il viaggio della marchesa di Caravaggio Costanza Colonna da Genova a Napoli a bordo di una galera maltese. Lettere inedite*, arthistoricum.net: Heidelberg University Library 2021.

Simone Facchinetti, a cura di, *Giovan Battista Moroni. Opera completa*, Officina Libraria: Roma 2021.

Wannenes, *Dipinti antichi*, Genova, 21 settembre 2021.

Simona Rinaldi, “Il carteggio Longhi-Pelliccioli” in *Atti di convegno internazionale di studi: Mauro Pelliccioli e la cultura del restauro nel XX secolo*, a cura di Silvia Cecchini, Maria Beatrice Failla, Federica Giacomini, Chiara Piva, Sagep Editori: Genova 2022.

Francesco Rocco Rossi, *La notazione rinascimentale. Il nuovo “De Musica Mensurabili”*, Libreria Musicale Italiana: Lucca 2022.

Simone Facchinetti, Arturo Galansino, a cura di, *Moroni (1521-1580) il ritratto del suo tempo*, Skira: Milano 2023.

Paolo Vanoli, a cura di, *Geo Poletti collezionista e pittore*, Dario Cimorelli Editore: Milano 2023.

Enrico De Pascale, a cura di, *Il Tempo ritrovato. Opere della raccolta d'arte della Casa dell'Orfano di Clusone*, Alcione: Lavis 2025.

Franco Moro, a cura di, “Per Orazio Gentileschi ritrattista. Un dipinto e una traccia per la grafica. Con alcune riflessioni su Ottavio Leoni e Carlo Saraceni”, in *Filo d'Arianna. Raccolta di Studi di Storia dell'Arte*, n. 2, marzo 2025.

SITOGRAFIA

ABBAZIA OLIVETANA DI RODENGO SAIANO

<https://www.abbaziarodengo.it/> (ultima consultazione: 18/03/2026).

BE WEB- PORTALE DEI BENI CULTURALI ECCLESIASTICI

<https://www.beweb.chiesacattolica.it/edificidiculto/edificio/13983/Chiesa+dei+Santi+Pietro+e+Paolo#action=ricerca%2Frisultati&view=griglia&locale=it&ordine=&ambito=CEIA&liberadescr=cavagna&liberaluogo=&dominio=2&highlight=Cavagna> (ultima consultazione: 23/03/2026).

CATALOGO GENERALE DEI BENI CULTURALI

<https://catalogo.cultura.gov.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0303270190> (ultima consultazione: 20/03/20226).

COMUNE DI BRESCIA-ONLINE

<https://www.comune.brescia.it/aree-tematiche/anagrafe-e-stato-civile/cimiteri/onoranze-al-famedio/cittadini-illustri/anni-1970-1979/lechi-fausto> (ultima consultazione: 10/02/2026).

DOROTHEUM

<https://www.dorotheum.com/it/1/4218641/> (ultima consultazione: 02/03/2026).

ELITE EXCELLENCE- FEDERACIÓN ESPAÑOLA DEL LUJO

<https://www.eliteexcellence.club/post/exposici%C3%B3n-evolution-portraite-and-fashion-colaboraci%C3%B3n-dolce-gabanna> (ultima consultazione: 26/02/2026).

FOTOTECA DI FONDAZIONE FEDERICO ZERI

https://fondazionefedericozeri.github.io/Mercato_dell_arte/html/dettagli/dettaglio_ST.html (ultima consultazione: 20/01/2026).

GETTY LIBRARY- LOS ANGELES

<https://www.getty.edu/research/collections/collection/113YA5?tab=container-list> (ultima consultazione: 25/03/2026).

KUNSTHISTORISCHES MUSEUM- VIENNA

<https://www.khm.at/en/artworks/the-orator-giovan-pietro-maffeis-1253-1> (ultima consultazione: 04/02/2026).

MBA- MUSEI BIBLIOTECA ARCHIVIO DI BASSANO DEL GRAPPA

https://www.museibassano.it/it/dettaglio_opera/1221531 (ultima consultazione: 10/03/2026).

MUSEI D'ARTE SACRA SAN MARTINO- ALZANO LOMBARDO

<https://www.museosanmartino.org/approfondimenti/giovan-paolo-cavagna-adorazione-dei-magi/> (ultima consultazione: 22/03/2026).

MUTUALART

<https://www.mutualart.com/Artwork/Retrato-de-Gian-Gerolamo-Albani--Consul-/9EA8E7FE8EF18B87> (ultima consultazione: 26/02/2026).

NATIONAL GALLERY OF IRELAND- DUBLINO

<https://onlinecollection.nationalgallery.ie/objects/640/portrait-of-a-gentleman-and-his-two-children?ctx=1a303ad981a1b7141609998a65e01c53627c1f95&idx=0> (ultima consultazione: 27/03/2026).

NICOLÁS CORTÉS GALLERY

<https://nicolascortes.com/inventory/7> (ultima consultazione: 02/03/2026).

TRECCANI ONLINE

<https://www.treccani.it/enciclopedia/olivetani/> (ultima consultazione: 18/03/2026).

VIVE- VITTORIANO E PALAZZO VENEZIA

<https://vive.cultura.gov.it/it/catalog/ritratto-di-gentiluomo-con-lettera> (ultima consultazione: 09/03/2026).

<https://vive.cultura.gov.it/it/catalog/madonna-con-bambino-san-cosma-san-cristoforo-san-damiano> (ultima consultazione: 07/03/2026).

<https://catalogo.cultura.gov.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0303270190> (ultima consultazione: 20/03/2026).

WITT LIBRARY – PHOTOGRAPHIC COLLECTIONS – COURTAULD

https://photocollections.courtauld.ac.uk/sec-menu/search/?mode=gallery&view=horizontal&page=1&reverse=0&fq%5B%5D=search_s_collection:%22The%20Witt%20Library%22&q=cavagna (ultima consultazione: 27/03/2026).

RINGRAZIAMENTI

Questo progetto è nato dalla mia volontà di studiare e avvicinarmi alla ritrattistica bergamasca, soprattutto in relazione a Giovan Battista Moroni. Grazie al puntuale suggerimento del professor Francesco Frangi ho colto il suo invito ad occuparmi del Cavagna; perciò, il primo ringraziamento va a lui per avermi fatto scoprire questo artista e per avermi sostenuto nelle ricerche e nella stesura del lavoro con convinzione. Allo stesso modo, desidero ringraziare il professor Paolo Plebani che ha sempre accolto le mie ricerche con entusiasmo e disponibilità sin dall'inizio, aiutandomi ad approfondire diversi argomenti e rendendomi noti dipinti inizialmente non individuati,

Esprimo sincera gratitudine, inoltre, al professor Enrico De Pascale e al professor Simone Facchinetti per la costante disponibilità dimostrata e i numerosi spunti e suggerimenti offerti durante il corso delle ricerche,

Sono grata alle numerose realtà culturali che mi hanno accolta presso le loro sedi e/o che mi hanno supportato nella ricerca: l'*Accademia Carrara* di Bergamo per il costante aiuto, Il *Musée National des Beaux-Arts* di Algeri e Madame Orfali per la disponibilità, *Fondazione Brescia Musei*, in particolare la dott.ssa Roberta D'Adda e il dott. Nicola Turati per l'immutabile gentilezza e per il continuo interesse che dimostrano ogni volta, il *Museo Stefano Bardini* di Firenze, in particolare la dott.ssa Serena Pini e la dott.ssa Marta Calasso, il *MAT-Museo Arte Tempo* di Clusone specialmente la dott.ssa Sonia Trussardi, il *VIVE*, in particolare *Palazzo Venezia* a Roma e la dott.ssa Alessia Dessì per il sostegno e la collaborazione, ringrazio inoltre il gruppo *banco BPM* di Bergamo per avermi accolto presso la propria sede,

Desidero ringraziare anche le numerose biblioteche nazionali e internazionali per l'enorme e regolare supporto: la *biblioteca di Accademia Carrara e GAMEC*, la *biblioteca Civica Antonio Tiraboschi* di Bergamo, la *biblioteca Civica Angelo Mai* che mi ha permesso inoltre di visionare il ritratto conservato presso di loro, la *biblioteca e l'emeroteca Queriniana* di Brescia, la *biblioteca Statale di Cremona*, la *biblioteca Maurizio e Litza Valenzi* di Napoli, il *Kunsthistorisches Institut* di Firenze, la *biblioteca Centrale Nazionale di Firenze*, la *Fototeca della Fondazione Federico Zeri*, la *Bibliothèque Forney* di Parigi, la *Bibliothèque*

de Lettres et Sciences humumaines dell'Université Bordeaux Montaigne, la *Getty Library* di Los Angeles, in particolare la dott.ssa Mahsa Hatam per le ricerche in loco, infine ringrazio tutte le biblioteche della *Rete Bibliotecaria Bresciana e Cremonese* e la *Rete Bibliotecaria Bergamasca* per il supporto e la pazienza,

Il mio sentito riconoscimento è indirizzato, inoltre, verso: l'*Associazione Santa Croce* di San Pellegrino Terme, in particolare il dott. Adriano Avogadro, l'*Archivio Storico Diocesano* di Bergamo, la *Galleria Canesso* di Milano, in modo particolare il dott. Maurizio Canesso e la dott.ssa Eleonora Scianna, *Dorotheum* in special modo la dott.ssa Maria Cristina Paoluzzi, infine la *Galleria Giorgio Scaccabarozzi* a Bergamo.

È doveroso menzionare anche l'aiuto incessante dell'archivista Sergio Primo del Bello, i restauratori dott.ssa Natalia Materassi e il dott. Alberto Sangalli per la competenza e professionalità, la dott.ssa Chiara Mojana e il dott. Roberto Chiari per il parere musicologico e strumentale, inoltre desidero porgere i miei ringraziamenti al dott. Alessandro Lechi per la cortese disponibilità e il prezioso supporto.

Infine, è mia premura ringraziare i colleghi e i compagni che mi hanno aiutato in questo lavoro fornendomi continuo supporto e dimostrando grande generosità e animo: la dott.ssa Ilaria Bandera, la dott.ssa Silvia Bracca, la dott.ssa Silvia Fiacconi, la dott.ssa Daria Forlani, la dott.ssa Chiara Lenini, il dott. Luca Micheletti, la dott.ssa Emma Sforza, la dott.ssa Elisa Valente e, soprattutto, la mia mamma Roberta.