



CARLO CERESA

UN PITTORE DEL SEICENTO LOMBARDO
TRA REALTÀ E DEVOZIONE

SilvanaEditoriale

Carlo Ceresa

UN PITTORE DEL SEICENTO LOMBARDO
TRA REALTÀ E DEVOZIONE

→ a.o.
Piemonte Pirelli ms
Salerno 19. X. 2022.

CARLO CERESA

UN PITTORE DEL SEICENTO LOMBARDO
TRA REALTÀ E DEVOZIONE

a cura di Simone Facchinetti, Francesco Frangi, Giovanni Valagussa

SilvanaEditoriale

CARLO CERESA

UN PITTORE DEL SEICENTO LOMBARDO
TRA REALTÀ E DEVOZIONE

Bergamo, Museo Adriano Bernareggi
Accademia Carrara
10 marzo - 24 giugno 2012

In copertina
Carlo Ceresa, *Angelo annunciante*, particolare.
Torino, Pinacoteca dell'Accademia Albertina

Patrocini



Pontificio Consiglio
della Cultura



Regione Lombardia
Istruzione, Formazione e Cultura

Enti promotori



COMUNE DI BERGAMO
ASSESSORATO ALLA CULTURA
E SPETTACOLO



Provincia di Bergamo



Agenzia di Cultura
Bergamo



Diocesi
di Bergamo



FONDAZIONE
Adriano
Bernareggi

Presidente
Federico Manzoni

Segretario generale
Giuliano Zanchi

Responsabile operativo
Gabriele Allevi

Conservatore Museo Bernareggi
Simone Facchinetti

Organizzazione
Nicola Cremonesi
Ornella Genua
Tilde Marletta
Matteo Minelli
Laura Zambelli

Sostenitore ufficiale



Fondazione
Banca Popolare
di Bergamo



Accademia Carrara

Consiglio d'Amministrazione
Tito Lombardini, *Presidente*
Ignazio Bonomi Deleuse, *Vicepresidente*
Ettore Adalberto Albertoni
Giovanni Giavazzi
Dario Guerini
Giorgio Mirandola
Ferdinando Noris
Rosanna Paccanelli
Giorgio Giovanni Pandini
Gianriccardo Piccoli
Giulio Terzi di Sant'Agata
Umberto Zanetti
Willi Zavaritt
Cesare Zonca

Responsabile Divisione Accademia Carrara-Gamec
M. Cristina Rodeschini

Responsabile Pinacoteca
Giovanni Valagussa

Segreteria
Rossella Garattini
Marina Geneletti
Pierangelo Zamataro

La mostra è co-prodotta da Fondazione Adriano Bernareggi e COBE Direzionale spa

Consiglio di Amministrazione COBE
Benedetto Maria Bonomo, *Presidente*
Luigi Ferrara, *Amministratore Delegato*
Pierluigi Turani, *Consigliere*

Collegio Sindacale
Enrico Negretti, *Presidente*
Silvia Bassoli, *Sindaco effettivo*
Giuseppe Sessantini, *Sindaco effettivo*

Segreteria
Laura Luzzana
Alessandra Tadini



Silvana Editoriale

Progetto e realizzazione
Arti Grafiche Amilcare Pizzi Spa

Direzione editoriale
Dario Cimorelli

Art Director
Giacomo Merli

Redazione
Micol Fontana

Impaginazione
Donatella Ascorti

Coordinamento organizzativo
Michela Bramati

Segreteria di redazione
Emma Altomare

Ufficio iconografico
Alessandra Olivari

Ufficio stampa
Lidia Masolini, press@silvanaeditoriale.it

Nessuna parte di questo libro può essere riprodotta o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo elettronico, meccanico o altro senza l'autorizzazione scritta dei proprietari dei diritti e dell'editore. L'editore è a disposizione degli eventuali detentori di diritti che non sia stato possibile rintracciare

© 2012 Silvana Editoriale Spa
Cinisello Balsamo, Milano
© 2012 Fondazione Adriano Bernareggi
© 2012 COBE Direzionale Spa

25. *Esequie di Girolamo Emiliani*

1639-1641 circa
olio su tela, 60 × 58 cm
Somasca (Vercurago),
Casa madre dei Somaschi

La prima descrizione del dipinto risale al 1748, l'anno successivo alla beatificazione di Girolamo Emiliani (1486-1537). In un documento ufficiale, steso dai delegati apostolici, è descritta la cosiddetta Cappelletta, realizzata nel 1624, dove era stato sepolto il fondatore dei padri somaschi. La volta era ornata con stucchi dorati e alle pareti erano appesi "vari quadri antichi rappresentanti il detto Beato, e varie di lui virtù eroiche e miracoli, e con vari voti appesi d'argento, di spade, di schioppi, pistolle, scrozole, camiscie, fazzoletti" (*Elevatio sacri corporis* 1748, p. 21). Erano sei i dipinti che ne decoravano lo spazio, due sopra l'altare e quattro sulle pareti laterali (a coppie di due). Appeso in alto, sulla parete sinistra è descritto il nostro: "Beato sul feretro, torcie accese. Somaschi con mani giunte. Donne, uomini che piangono, baciano, e tagliano pezzi della di lui veste. Uomo assidato e giacente in terra con testa bendata che si raccomanda al Beato in atto di alzarsi. Altra donna in ginocchio con mano al petto, ed altra spiegata che a lui parimente si raccomanda" (*Elevatio sacri corporis* 1748, p. 22).

Almeno a partire dall'inizio del Novecento il dipinto è stato trasferito presso il Museo di Somasca, dove è segnalato dal Landini (1928, pp. 78-81), che è il primo a riprodurlo. L'autore lo considerava – sulla scorta del parere di "competenti" – di "Daniele Crespi detto il Cerano" (intendendo Giovan Battista Crespi detto il Cerano), collegandolo agli anni del primo tentativo di beatificazione di Girolamo Emiliani del 1624. A questo proposito citava la depo-

sizione di Pietro Manzoni, raccolta in quello stesso anno: "Signori sì, che quando morì, al corpo del detto beato Girolamo vi fu concorso, come ad un corpo di un beato; che molti pigliavano per devotone della sua veste; e stette per alcuni giorni sopra la terra per il gran concorso di popolo che concorrevà; et che uno de' Mazzoleni pativa certa infermità et che hebbe ricorso al corpo del beato Gerolamo mentre era sopra la terra et che si partì sano et libero; et mi ricordo aver sentito dire che liberò anche delle spiritate" (Landini 1928, p. 80). Con la medesima attribuzione al Cerano è riprodotto da Stoppiglia (1934, pp. 246, 391, n. 4) e da Zambardelli (1938, pp. 70, 184-185), in entrambi i casi segnalato presso il Museo di Somasca. Lo studio più articolato dedicato al dipinto spetta a Brioli (2002, pp. 16-19), il quale ribadiva il tradizionale riferimento attributivo e la datazione presunta del 1624, ipotizzando erroneamente che l'opera fosse servita da modello all'incisione con il medesimo soggetto di Christian Sas, su disegno di Jacques Stella, realizzata nel 1629-1630 (sulle stampe con gli episodi della vita di Girolamo Emiliani si veda ora Moretti 2011, pp. 29-33).

Il riferimento del dipinto al Ceresa (attribuzione cui è giunto, indipendentemente, anche Francesco Frangi) sposta i termini della questione, almeno sul piano temporale. Bisogna infatti considerare che l'opera evidenzia dei precisi contatti con le due storie di sant'Alessandro in Santa Grata a Bergamo, una delle quali è firmata e datata 1639. Per circoscrivere ulteriormente la cronologia presunta è anche utile tenere presente che Ceresa sarà chiamato a dipingere, per la chiesa di Somasca, i quindici misteri del Rosario, in un momento di poco successivo al 1641. Si costituiva in quell'anno la congregazione del Santissimo Rosa-

rio, aggregata alla chiesa di San Bartolomeo (Vertova 1984, pp. 614-615, n. 257), e c'è da immaginare che la confraternita non avrà aspettato molto a ordinare l'opera per il nuovo altare. Lisa Burini (2011-2012, p. 19, nota 72) ha rintracciato i pagamenti effettuati da padre Gerolamo Rossi in data 20 maggio 1644: "per far dipingere li misteri del Rosario". Lo stesso personaggio, vicepreposito a Somasca dal 1638 al 1644, aveva saldato nel 1642 un ciclo di affreschi raffiguranti episodi della vita di Girolamo Emiliani, dipinto sul lato settentrionale della chiesa. Con il fallimento del processo di beatificazione, nel 1654, le storie vennero "coperte e sbianchate" e la Cappelletta chiusa (Tentorio 1984, p. 85), in ordinanza al decreto di Urbano VIII, circa l'impossibilità di culto a persone non ancora beatificate. Anche l'episodio di committenza che coinvolge padre Gerolamo Rossi ci aiuta a stringere la forbice cronologica. Infine va considerato che nel 1748 il dipinto di Ceresa figurava nella Cappelletta, dove erano conservate le spoglie del santo; luogo di culto che era stato abbellito con stucchi, nel 1641 (Brioli 2002, p. 19), raffiguranti "rebeschi frammischiati con angeli, manette, ceppi, balla, catena, e chiavi, geroglifici del Beato" (*Elevatio sacri corporis* 1748, p. 21). Il dipinto con le esequie manifesta un corto circuito con la pittura di Cerano, rielaborato in un linguaggio autonomo. La varietà dei sentimenti che circolano intorno al cataletto – tra svenimenti, contorsioni e gesti di pietà – mette in luce la formazione di una nuova grammatica da parte di Ceresa. Un'opzione stilistica che non avrà futuro, presto abbandonata per una linea più accademica, spurgata da fenomeni di intransigente espressionismo.

Simone Facchinetti



Carlo Ceresa

(San Giovanni Bianco, 1609 - Bergamo, 1679)

77. *San Gregorio Magno*

78. *Sant'Agostino*

1661-1671 circa

olio su tela, 177 × 146 cm (ciascuno)

Somasca (Vercurago), basilica dei Santi
Bartolomeo e Girolamo Emiliani

San Gregorio Magno e *Sant'Agostino*, con *Sant'Ambrogio* (fig. 77-78a) e *San Gerolamo* (fig. 77-78b), fanno parte di una serie di tele dedicate ai padri della Chiesa d'Occidente. I dipinti sono menzionati per la prima volta nell'anonima relazione inviata al padre agostiniano Donato Calvi (1661-1671, p. 508): "Evvi la sacristia fatta tutta a volto con tre finestre et i scantioni in noce, con sette quadroni della Beata Vergine, de' quattro Dottori, di san Bartolomeo e beato Gerolamo, quali non sono ancora finiti per essere detta sacristia fabricata di nuovo e non ancora ben perfettamente ornata. Le pitture sono di mano del sudetto signor Ceresa". Nel corso del diciottesimo secolo le tele sono trasferite nella basilica, ampliate, rifoderate (Venturoli 1989, p. 160) e infine appese alle pareti laterali del presbiterio. Qui le vede Giovanni Maironi da Ponte (1819-1820, III, p. 106), che ne conferma la paternità ceresiana, mentre considera "d'ignoto stimato pennello" il quadro alle spalle dell'altare maggiore "rappresentante il santo apostolo titolare". Per Angelo Pinetti (1931, p. 464) le opere sarebbero appartenute al convento dei padri somaschi annesso alla chiesa, resa parrocchiale da Carlo Borromeo e ricostruita a partire dal 1601.

L'autografia dei quattro padri della Chiesa non è mai stata messa in discussione, eccezion fatta per Luisa Vertova (1984, pp. 616-617, n. 260) che ipotizza un intervento del figlio Giuseppe nel *Sant'Ambrogio* e nel *San Gerolamo* – con il padre Carlo che si sarebbe riservato l'esecuzione degli angeli e degli episodi narrativi – per le proporzioni più tozze e per la vacuità espressiva delle figure. Gli studiosi hanno espresso pareri discordanti riguardo alla cronologia dei dipinti. Ugo Ruggeri (1979, p. 124) li data al principio del quarto decennio del Seicento, poiché vi intravede, soprattutto nel *San Gregorio Magno* e nel *Sant'Agostino*, partiture compositive e stilemi che potrebbero essere fatti risalire ai santi di Daniele Crespi nella certosa di Garegnano e ai suoi quadri nella chiesa milanese di Santa Maria della Passione. La storiografia successiva (Vertova 1984, pp. 616-617, n. 260; Bonfatti 2010, p. 108) li scala invece nel periodo compreso tra gli anni sessanta e l'inizio dei settanta. A conferma di una datazione avanzata concorrono la sopra citata relazione inviata a padre Donato Calvi, stesa tra il 1661 e il 1671, e le medesime sottigliezze cromatiche che si ritrovano in altre opere della maturità: nel *Sant'Antonio di Padova* di Ognà



77-78a. Carlo Ceresa, *Sant'Ambrogio*.

Somasca (Vercurago), basilica dei Santi Bartolomeo e Girolamo Emiliani

e nel *Sant'Antonio di Padova* con il donatore Giovanni Locatelli di Brancilione (cat. 76), datati rispettivamente 1662 e 1663. L'estrema fluidità di fattura degli episodi narrativi trattati sullo sfondo è stilisticamente vicina sia ai misteri del Rosario di Valnegrà, Carona e Terno d'Isola (cat. 69-70, 72) sia al Purgatorio dipinto "in macchia" (Calvi 1661-

1671, p. 310) nella pala di Brembilla (cat. 74).

Le quattro opere, alle quali bisogna aggiungere il *San Bartolomeo*, sono costruite secondo il medesimo impianto compositivo: il santo – che campeggia monumentale e statuario in primo piano, pensato alla stregua di un ritratto a figura intera – è affiancato da un angioletto che ne sorregge il

copricapo, mentre in lontananza, oltre la finestra aperta nella nuda parete, è raffigurato un episodio saliente della sua vita. Il personaggio è calato in un ambiente domestico e austero, la cui unica nota di colore è fornita dall'elegante tendaggio alle sue spalle.

Nel primo quadro Gregorio Magno, celebre per essere stato l'artefice della conversione al cristianesimo del popolo longobardo, indossa un prezioso piviale ricamato. Raffigurato nell'atto di benedire l'osservatore fuori campo, verso cui si rivolge con aria severa, il pontefice regge un grosso tomo e la ferula patriarcale, una croce con tre anse che rievoca le altrettante cariche da lui ricoperte: padre dei re e dei principi, rettore dell'Urbe e vicario di Cristo. Alla sua sinistra un angioletto gli porge il caratteristico copricapo papale, la tiara o triregno, da cui scendono due strisce di stoffa rossa, le *infulae* o *vittae*, mentre all'altezza della testa gli aleggia una colomba, l'apparenza corporea sotto la quale si manifesta lo Spirito Santo. La scena narrativa dipinta sullo sfondo è la Cena di San Gregorio, episodio della sua agiografia raramente rappresentato. La tradizione narra che Gregorio, nonostante ricoprisse la più alta carica della Chiesa di Roma, fosse solito sfamare ogni giorno dodici pellegrini per commemorare l'Ultima cena, ma durante una di quelle occasioni un tredicesimo e inaspettato invitato prese parte alla mensa: Gesù. Ceresa ambienta la scena sotto il portico di un non meglio precisato edificio e fa convergere l'attenzione del riguardante sui due protagonisti: Cristo seduto al centro della tavola e Gregorio Magno, coronato del triregno, colto nell'atto di servire i suoi commensali.

Nel secondo dipinto Agostino, autore delle celebri *Confessioni*, indossa il caratteristico abito nero che contraddistingue i membri dell'ordine monastico da lui fondato. Nella mano sinistra regge le Sacre Scritture che lo qualificano come dottore della Chiesa, mentre il pastorale arricciato e la luccicante mitria argentea sorretta dalla creatura celeste ricordano la sua appartenenza all'ordine episcopale. Sullo sfondo, oltre la finestra aperta nella parte sinistra della parete, il vescovo d'Ippona sta disquisendo con Gesù in riva al mare. Ceresa allude alla visione avuta dal santo, nella quale Agostino sta passeggiando su una spiaggia e riflettendo sul mistero della Trinità quando incontra il Bambino, intento a svuotare il mare con un piccolo cucchiaio, che lo ammonisce circa l'impossibilità per la mente umana di comprendere l'essenza di Dio.

Davide Bonfatti



77-78b. Carlo Ceresa, *San Gerolamo*.
Somasca (Vercurago), basilica dei Santi Bartolomeo e Girolamo Emiliani



77.



M.C. Terzaghi, *Fatti nuovi del Discepoli*, in *Giovan Battista Discepoli, detto lo Zoppo da Lugano. Un protagonista della pittura barocca in Lombardia*, a cura di F. Frangi, A. Bernardini, catalogo della mostra, Milano, pp. 173-187.

Tiepolo. *Intorno alla pala del Duomo di Bergamo*, a cura di S. Facchinetti, catalogo della mostra, Bergamo.

2002

Da Bergognone a Tiepolo. *Scoperte e restauri in Provincia di Bergamo*, a cura di S. Facchinetti, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo.

M. Brioli, *Pareva avesse il Paradiso in mano*, in "Il Santuario di San Girolamo Emiliani", LXXXIV, aprile-giugno, pp. 16-19.

V. Farina, *Giovan Carlo Doria: promotore delle arti a Genova nel primo Seicento*, Firenze.

Fiamminghi e olandesi. *Dipinti dalle collezioni lombarde*, a cura di B.W. Meijer, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo.

Il ritratto in Lombardia da Moroni a Ceruti, a cura di F. Frangi, A. Morandotti, catalogo della mostra, Milano.

P. Manzoni, *La Beneficenza ad Almenno. Istituzioni Assistenziali e Caritative dal XII al XX secolo*, Almenno San Salvatore 2002.

A. Orlandi, *Tra bibliografia e teatro: la Scena letteraria di Donato Calvi*, in "Studi secenteschi", XLIII, pp. 241-263.

2003

Fra' Galgario. *Le seduzioni del ritratto nel '700 europeo*, a cura di F. Rossi, catalogo della mostra, Milano.

L. Pericolo, *Simon Vouet a Genova*, in *Genova e la Francia. Opere, artisti, committenti, collezionisti*, a cura di P. Boccardo, C. Di Fabio, P. Sénéchal, Cinisello Balsamo, pp. 91-107.

G. Picinali, A. Salvoldelli, E. Zanoli, *La Basilica di Santa Maria Assunta in Gandino*, Bergamo.

J. Stoppa, *Il Morazzone*, Milano.

Testori a Bergamo, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo.

2004

N. Barbolani di Montauto, *Ritratti naturali*, in *Giovan Battista Moroni. Lo sguardo sulla realtà (1560-1579)*, a cura di S. Facchinetti, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, pp. 143-147.

P. Della Lucia, *Giovan Battista Moroni. Itinerari bergamaschi*, Cinisello Balsamo.

Dipinti Lombardi del Seicento, a cura di F. Frangi, A. Morandotti, Torino.

S. Facchinetti, *Cinque stanze per Moroni. Frammenti di fortuna storica*, in *Giovan Battista Moroni. Lo sguardo sulla realtà (1560-1579)*, a cura di S. Facchinetti, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, pp. 31-61 [2004a].

S. Facchinetti, *Fra' Galgario frainteso*, in "Prospettiva", 115-116, pp. 177-183 [2004b].

Giovan Battista Moroni. *Lo sguardo sulla realtà (1560-1579)*, a cura di S. Facchinetti, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo.

A. Litta, *Modelli di Moroni*, in *Giovan Battista Moroni. Lo sguardo sulla realtà (1560-1579)*, a cura di S. Facchinetti, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, pp. 111-115.

V. Malvestiti, B. Ceresoli, *Madone Antiqua. Gente e territorio di un paese dell'Isola bergamasca*, Villa di Serio.

A.J. Martin, ad vocem *Forabosco, Girolamo*, in *Saur. Allgemeines Künstlerlexikon*, München-Leipzig, XLII, pp. 239-240.

S. Mason, *Estimatori del "prete genovese": spunti d'inda-*

gine tra committenza e collezionismo nella Venezia barocca, in *Per la storia dell'arte in Italia e in Europa. Studi in onore di Luisa Mortari*, a cura di M. Pasculli Ferrara, Roma, pp. 148-159.

Pittori della realtà. *Le Ragioni di una Rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, a cura di M. Gregori, A. Bayer, catalogo della mostra, Cremona.

2005

Dietro le mostre. *Allestimenti fiorentini dei primi del Novecento*, a cura di M. Tamassia, catalogo della mostra, Livorno.

2006

Daniele Crespi. *Un grande pittore del Seicento lombardo*, a cura di A. Spiriti, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo.

S. Facchinetti, *Giovan Battista Conti. Un prete collezionista ai tempi di Napoleone*, in *Fermo Stella e Sperindio Cagnoli seguaci di Gaudenzio Ferrari. Una bottega d'arte nel Cinquecento padano*, a cura di G. Romano, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, pp. 141-147.

Maestri del '600 e del '700 lombardo nella Collezione Koelliker, a cura di F. Frangi, A. Morandotti, catalogo della mostra, Milano.

G.M. Pilo, *Ancora su alcuni dipinti di Antonio Zanchi in Dalmazia, in Florilegium artium. Scritti in memoria di Renato Polacco*, a cura di G. Trovabene, Padova, pp. 243-249.

A. Spiriti, *Daniele Crespi. La conquista del classicismo*, in *Daniele Crespi. Un grande pittore del Seicento lombardo*, a cura di A. Spiriti, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo, pp. 29-57.

J. Stoppa, *La morte del Seicento lombardo*, in "Prospettiva", 119-120, pp. 181-190.

2006-2007

A. Bertone, *Pietro Roncalli delegato alla scelta dei quadri nel Dipartimento del Serio*, tesi di specializzazione in storia dell'arte, Università degli Studi di Milano, relatore R. Sacchi, correlatore G. Zanchetti.

2007

L. Bellingeri, *Genovesino*, Galatina.

G. Brambilla Ranise, *La raccolta dimezzata. Storia della dispersione della pinacoteca di Guglielmo Lochis (1789-1859)*, Bergamo.

I. de Ramaix, *The Illustrated Bartsch. 71. Part 1. (Supplement)*. Raphael Sadeler I, New York.

L.P. Gnaccolini, *Un dipinto di Luciano Borzone nella bergamasca*, in "Nuovi Studi", XII, 13, (2008), pp. 107-116.

La Disputa. *Dialogo e memoria nella tradizione cattolica in età moderna*, a cura di A. Pilato, T. Tironi, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo.

La raccolta Mario Scaglia: *dipinti e sculture, medaglie e placchette da Pisanello a Ceruti*, a cura di A. Di Lorenzo, F. Frangi, catalogo della mostra, Cinisello Balsamo.

M. Saccardo, *Notizie d'arte e di artisti vicentini*, Udine.

2008

A.M. Ambrosini Massari, *Nuovi documenti per Simone Cantarini e un dipinto per Domenico Peruzzini*, in "Nuovi Studi", XIII, 14, (2009), pp. 145-161.

F. Checa, *Fuori da Venezia: Tiziano e la corte spagnola*, in *L'ultimo Tiziano e la sensualità della pittura*, a cura di Sylvia Ferino-Pagden, catalogo della mostra, Venezia, pp. 55-61.

Fra' Galgario e la ritrattistica della realtà nel '700. *Opere dall'Accademia Carrara e dalla Collezione Koelliker*, a

cura di F. Rossi, G. Valagussa, catalogo della mostra, Milano

A. Pacia, *Un dipinto inedito di Nicolas Régnier a Bergamo: una traccia per la prima attività veneziana*, in "Arte Veneta", LXIV (2007), pp. 202-207.

C. Paratico, *La bottega Marinoni XV-XVI secolo*, Bergamo.

2009

D. Bonfatti, *Carlo Ceresa*, Bergamo.

Carlo Ceresa a Romano, *pieghevole della mostra*, Romano di Lombardia.

S. Facchinetti, *Carlo Ceresa. La pala di Santa Caterina in Borgo e il suo bozzetto*, pieghevole della mostra, Bergamo.

M.A.C.S. Museo d'Arte e Cultura Sacra. *Parrocchia di S. Maria Assunta e S. Giacomo Maggiore Apostolo in Romano di Lombardia*, Cinisello Balsamo.

V. Messina, *Domenico Carpinoni (1566-1658). Un artista riodolfino nel Seicento bergamasco*, Clusone s.d.

Il Sassoferrato. *Un preraffaellita tra i puristi del Seicento*, a cura di M. Pulini, catalogo della mostra, Milano.

Scoperte e riscoperte del patrimonio artistico della Lombardia, a cura di M. Gregori, catalogo della mostra, Milano.

2010

D. Bonfatti, *Carlo Ceresa (1609-1679). Itinerari bergamaschi*, Cinisello Balsamo.

Botticelli, Bellini, Guardi... *Chefs-d'œuvre de l'Accademia Carrara de Bergame*, catalogo della mostra, Paris.

Hans von Aachen (1552-1615). *Court artist in Europe*, a cura di T. Fussenig, catalogo della mostra, Berlin.

2010-2011

D. Bonfatti, *Ricerche su Carlo Ceresa*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatore G. Agosti, correlatore S. Facchinetti.

2011

Carlo Ceresa. *I ritratti della gratitudine. Restauro e studio di dipinti mai visti della quadrevia dell'Ospedale di Bergamo*, a cura di A. Civali, M.C. Rodeschini, catalogo della mostra, Bergamo.

Confraternite. *Fede e opere in Lombardia dal Medioevo al Settecento*, a cura di S. Buganza, P. Vanoli, D. Zardin, catalogo della mostra, Milano.

F. Frangi, *Gli inizi (e le iniziali) di Daniele Crespi*, in *Un battito d'ali. Ritrovamenti e conferme*, catalogo della mostra, Napoli, pp. 13-35.

Gian Giacomo Barbelli: *l'opera completa*, a cura di G. Colombo, M. Marubbi, A. Miscioscia, s.l.

L.P. Gnaccolini, *Uno splendido Padovanino per Stezzano: un restauro e una pista di studio*, in "La rivista di Bergamo", n.s., 65, pp. 46-51.

M. Moretti, *Le committenze dei Somaschi di S. Biagio a Montecitorio: jacques Stella, Avanzino Nucci, Tommaso Salini*, in "Storia dell'arte", 129, pp. 29-55.

Pinacoteca Tosio Martinengo. *Catalogo delle opere. Seicento e Settecento*, a cura di M. Bona Castellotti, E. Lucchesi Ragni, Venezia.

P. Vanoli, *Le confraternite lombarde nell'età post-tridentina: modelli decorativi ed esempi di committenza*, in *Confraternite. Fede e opere in Lombardia dal Medioevo al Settecento*, a cura di S. Buganza, P. Vanoli, D. Zardin, catalogo della mostra, Milano, pp. 77-103.

2011-2012

L. Burini, *Carlo Ceresa: saggio di fortuna storica (1666-1911)*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatore G. Agosti, correlatore S. Facchinetti.



Accademia Carrara

Esponente di maggior spicco, accanto a Evaristo Baschenis, del Seicento bergamasco, Carlo Ceresa (1609-1679) fu anche il più convinto interprete, in quel secolo, della vocazione naturalistica che contraddistingue la pittura lombarda. Per quanto sia disposta entro i decenni che segnano la massima affermazione del linguaggio barocco, la vicenda dell'artista si distingue per una tenace estraneità a quella stagione figurativa. Alla dimensione decorativa e teatrale della pittura del suo tempo Ceresa oppone infatti un linguaggio sobrio e sincero, apprezzabile sia nelle sue opere sacre, concepite con accenti di commossa quotidianità, sia nella lucida obbiettività dei suoi ritratti, che lo pongono come ideale anello di congiunzione tra l'esperienza cinquecentesca di Moroni e quella settecentesca di Fra' Galgario.

A sessant'anni di distanza dalla rassegna su *I pittori della realtà in Lombardia*, che sancì la riscoperta dell'artista, la mostra ripercorre l'intera parabola di Ceresa, dalle opere giovanili influenzate dalle stampe tardo manieriste, all'acquisizione di un convincente stile autonomo, maturato soprattutto sullo studio dei modelli di Daniele Crespi. I confronti con le opere di quest'ultimo, oltre che del Genovesino e di Baschenis, consentono di illuminare il contesto culturale nel quale si giocò la carriera di Ceresa, il cui profilo antibarocco è invece rivelato dalla contrapposizione dialettica, all'interno dell'esposizione, tra i suoi dipinti essenziali e meditativi e il registro più spettacolare dei pittori attivi per il territorio bergamasco, da Bernardo Strozzi ad Antonio Zanchi.

una produzione
Fondazione Adriano Bernareggi
COBE Direzionale Spa



€ 34,00

www.silvanaeditoriale.it