

# EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA  
D'ARTE E DI CULTURA

VOLUME XCVII

(1943)

ISTITUTO ITALIANO D'ARTI GRAFICHE, EDITORE - BERGAMO



# CINQUE PITTORI DEL SETTECENTO

MAGNASCO BAZZANI GHISLANDI  
CRESPI CERUTI

MOSTRA  
ORDINATA CON MATERIALE DI COLLEZIONI PRIVATE

## ANTIQUARIA

ROMA - PALAZZO MASSIMO ALLE COLONNE

IL CATALOGO ILLUSTRATO DELLE OPERE ESPOSTE  
È IN VENDITA PRESSO LE PRINCIPALI LIBRERIE

# EMPORIUM

RIVISTA MENSILE D'ARTE E DI CULTURA

DIRETTORE ATTILIO PODESTÀ

ANNO XLIX - N. 5

VOLUME XCVII - N. 581

MAGGIO 1943 - XXI

✓ — GIULIANO BRIGANTI: CINQUE PITTORI DEL SETTECENTO A PALAZZO MASSIMO (GHISLANDI - CRESPI - MAGNASCO - BAZZANI - CERUTI) . . . . .	PAG. 191
✓ — PAOLO ROMANO: LE RELAZIONI POLITICHE E CULTURALI TRA L'ITALIA E L'UNGHERIA DURANTE IL REGNO DI MATTIA CORVINO . . . . .	» 205
MASSIMO MILA: GUSTO E PERSONALITÀ NELL'ARTE DI GEROLAMO FRESCO- BALDI (1583-1643) . . . . .	» 215
CRONACHE: ROMA (ANTONIO DEL GUERCIO) . . . . .	» 221
— FIRENZE (MICHELANGELO MASCIOTTA) . . . . .	» 222
— MILANO (ANNA PACCHIONI) . . . . .	» 224
— VENEZIA (CANDIDA) . . . . .	» 226
— BERGAMO (L. R.) . . . . .	» 227
RASSEGNA BIBLIOGRAFICA . . . . .	» 229
ALLEGATO: MARINO PARENTI: RARITÀ BIBLIOGRAFICHE DELL'800 . . . . .	XXIII PUNTATA

Abbon. annuo L. 70 (Italia) — L. 100 (Estero)

Abbon. semestr. L. 40 (Italia) — L. 55 (Estero)

GLI ABBONAMENTI SI RICEVONO PRESSO L'AMMINISTRAZIONE DELLA RIVISTA INDIRIZZANDO ALL'ISTITUTO ITALIANO  
D'ARTI GRAFICHE, BERGAMO (C. C. P. 17/2361), PRESSO I PRINCIPALI LIBRAI E TUTTI GLI UFFICI POSTALI DEL REGNO





A. Magnasco: La dottrina nel Duomo di Milano (particolare) (Venezia, Collezione Brass)

## CINQUE PITTORI DEL SETTECENTO A PALAZZO MASSIMO

(GHISLANDI - CRESPI - MAGNASCO - BAZZANI - CERUTI)

Per quattro almeno dei cinque pittori del Settecento rappresentati alla Mostra di Palazzo Massimo, e precisamente per Ghislandi, Magnasco, Ceruti e Bazzani, sarà valida una medesima constatazione iniziale: che cioè le origini storiche della loro pittura sono del tutto extra-caravaggesche. La constatazione non è così oziosa come sembra. È vero che un rilievo del tutto simile può esser fatto alla produzione di molti artisti contemporanei ai nostri quattro, ma giova osservare che questi non si accomunarono in alcun modo, come quelli, alla preponderanza delle correnti accademiche che, riportandosi ancora ad un'esteriore origine carraccesca, trascorrevano numerose per l'Italia non solo nel Seicento ma anche per tutto il corso del Settecento, giungendo a fornire i migliori argomenti figurativi all'espressione neoclassica. Mi si perdoni se m'attento a buttar giù linee così rapide e sommarie, ma si ponga mente che una traccia in apparenza tanto semplice s'appoggia alla convinzione dell'importanza fondamentale, per le sorti della cultura pittorica italiana dei secoli seguenti, delle due direzioni indicate da Caravaggio e dai Carracci. E non paia strano che, in discorso di pittori del Settecento, ritorni ancora determinante il fattore caravaggesco, sia pure situato nella condizione discriminativa di ascendente storico dell'espressione. Ancor nei primi anni del Settecento, accanto alla cultura accademica e bolognesizzante (che si farà sentire anche a Venezia), l'esperienza caravaggesca, con quella in contrasto, era pur tuttavia la più grande esperienza della pittura italiana e nessun altro fatto le si era sovrapposto col diritto di attenuarne la portata, dirò così « educativa », nei riguardi dei propositi più intelligenti delle nuove generazioni di pittori. Infine mi pare sia da ricercarsi proprio nell'elusa discendenza caravaggesca — elusione che meraviglierà specialmente per pittori di intenzioni così chiaramente realistiche quali Fra Galgario e il Ceruti — il lontano punto di unione di questi quattro pittori ed anche le ragioni di quelle loro affinità di propositi, talvolta di realizzazioni, che li avvicinano alla parte maggiore della pittura veneta contemporanea o degli anni successivi. Alla medesima educazione intellettuale ci riconduce infatti tutto ciò che li imparenta con Venezia, specialmente quella loro così detta « libertà di tocco », quella fiducia cioè nell'estro improvviso e nell'ispirazione rapida, non meditata, quel dire tutto così alla prima, con tanta sicurezza e con tanta felicità.

Nei riguardi dell'ascendenza storica, alquanto diverso dagli altri quattro è il caso di Giuseppe Maria Crespi, che non esclude in alcun modo il fattore caravaggesco per quel suo interiore ritorno al Guercino che lo portò sentimentalmente a rivivere, a cavallo tra il '600 e il '700, il clima pittorico dell'anno 1630. I suoi rapporti con la pittura veneziana, poi, appaiono oltremodo precisi e gli si convertono tutti in credito concretandosi nel patrimonio di esperienze pittoriche che egli trasmise al giovane Pietro Longhi e a Giovan Battista Piazzetta.





A. Magnasco: La dottrina nel Duomo di Milano (Venezia, Collezione Brass)

Un'osservazione particolare è da farsi a proposito del Magnasco e del Bazzani: sarà facile notare come sopravvivano tuttavia in essi espedienti visivi e modi figurativi del Manierismo; del Manierismo in senso storico, intendo. Giunto al Magnasco specialmente attraverso Callot, in un'edizione cioè seicentesca che traeva però le sue origini dal più estroso manierismo del Cinquecento, si concretava nello sgorbio spiritato, nell'accentuazione assurda delle immagini, nella assoluta personalità della sigla disegnativa. E non è forse proprio per la sua condizione di espressività manieristica che la tanto vantata «libertà di tocco» del Magnasco va piuttosto intesa come una soluzione inevitabile, una grafia preveduta, costretta dalla ferrea regola stilistica di una visione «unica», così come negli allungati triangoli del Greco, più che non abbandonata ad un'estrosa casualità?

Anche il Manierismo del Bazzani risale ad esemplari del primo Seicento, al Manierismo lombardo del Cerano, del Procaccini, del Morazzone (è un'osservazione di Roberto Longhi) e lo ritroviamo nelle continue soluzioni «serpentine» dei putti, dei quali si vede quasi sempre un solo braccio e una sola gamba opposti, nell'avvitarsi elegante delle figure, nella preziosità eccessiva, lievemente melodrammatica, del gestire.

Mi sia concesso soffermarmi un'ultima volta su questioni di ascendenze storiche, e non di dirette influenze sui modi della pittura, per convalidare la mancata origine caravaggesca dei propositi realisti del Ceruti e del Ghislandi. Il primo si ricollega, infatti, a quel realismo popolareggiante e zingaresco, d'ascendenza nordica, che fu portato in Italia per la prima volta da Bernard Keill e che ebbe la sua espressione



A. Magnasco: La Sinagoga (Venezia, Collezione Brass)

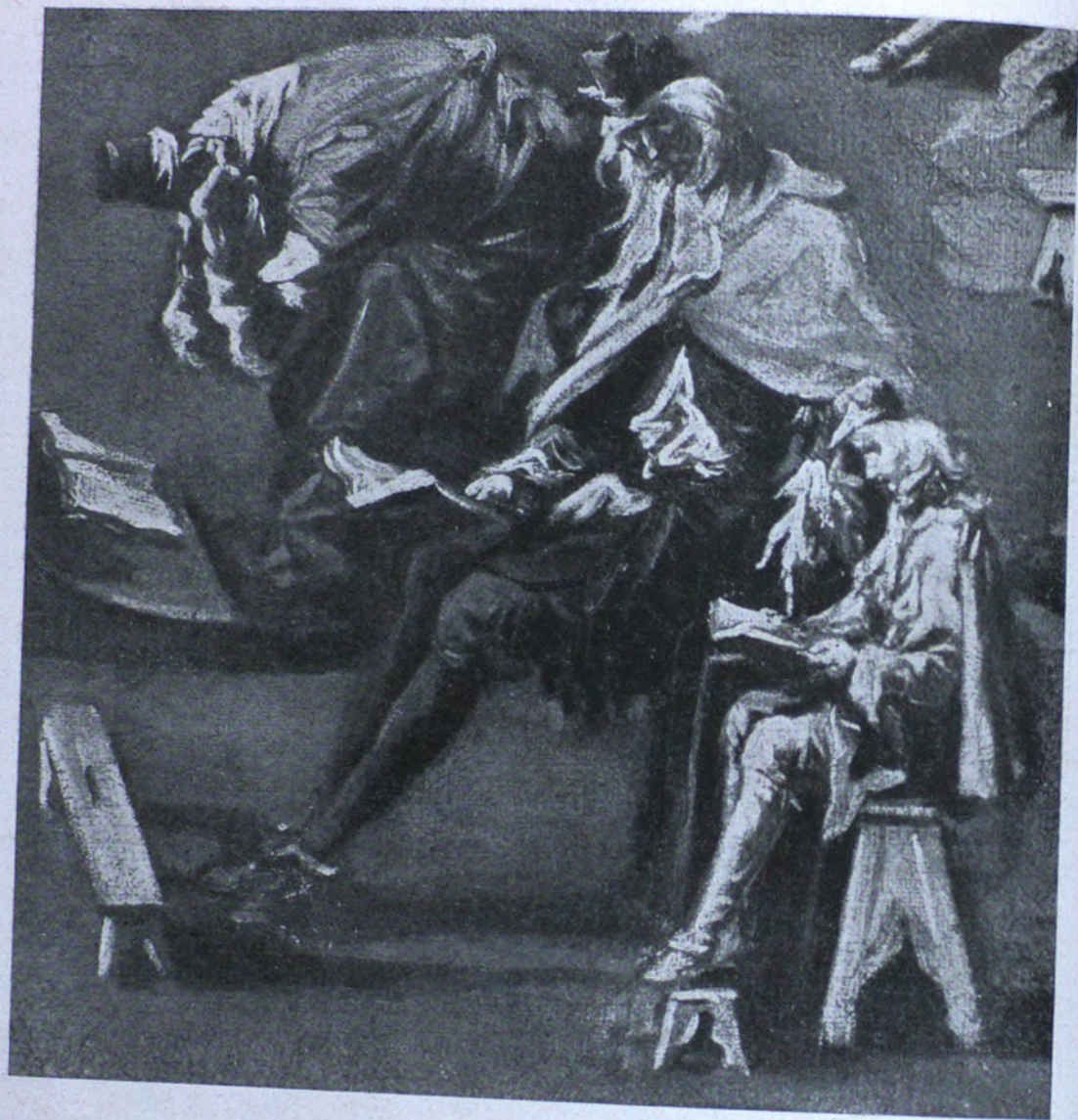
più nota nelle innumeri rappresentazioni di «pitocchi» del Todeschini e del Carneo, mentre il «realismo» di Fra Galgario si può dire non abbia origini storiche, ma sia derivato da esigenze del tutto circoscritte in un ambiente chiuso e provinciale.

\*\*\*

Sebbene a noi relativamente tanto vicina, la pittura del Settecento, pur così gremita di nomi, di fatti, di opere, offre ancora allo sguardo dello storico un aspetto infido e disordinato, reso malsicuro dall'incertezza d'una insidiosissima cronologia. Intere plaghe restano tuttavia inesplorate e sebbene se ne conoscano ormai sommariamente le manifestazioni più determinanti si è ben lontani dall'aver conferito a gran parte di esse un'esatta situazione storica. È questo il caso di quasi tutti i cinque pittori esposti ora a Palazzo Massimo, di Bazzani e di Ceruti in particolare. È inutile sottolineare perciò l'importanza di una mostra come questa formata di materiale in gran parte inedito, scelto con tanta cautela e con tanta serietà. È una manifestazione fondamentale per la conoscenza dei cinque artisti e l'esigenza d'una loro più concreta sistemazione nella vicenda artistica del Settecento italiano dovrà esserne, di necessità, avvantaggiata (1).

Non è facile, per esempio, direi addirittura è impossibile, trovare unito insieme altrove un numero così cospicuo di opere del Magnasco, e tutte di un livello così alto. Alla vera qualità di Magnasco ci si è forse disabituati a causa delle troppe cose mediocri,





A. Magnasco: La Sinagoga (particolare) (Venezia, Collezione Brass)

e men che mediocri, che, più o meno legittimamente sotto il suo nome, corrono per le facili vie del commercio. Ma la ritroviamo, quasi inattesa, nella prima sala di questa mostra, nei grandi dipinti della *Sinagoga degli Ebrei*, della *Dottrina nel Duomo di Milano* e nel *Paesaggio con frati in preghiera*, tutti e tre della collezione di Italice Brass, tra le opere più belle del pittore ligure, sicuramente. Se si tien conto poi del come sia incerta e mal documentata la cronologia delle sue opere, riuscirà di un particolare interesse lo studio della sua attività giovanile rappresentata in questa mostra da almeno due opere: *L'innalzamento della Croce* (N. 29) e i *Fрати tentati* (N. 33). L'esecuzione della prima, in particolare, va posta sicuramente ancora entro l'ambito del Seicento. In tutte e due il legame compositivo, che segue ininterrotto tutte le figure del dipinto, si mantiene entro i termini ritmici di andanti curve barocche che ci riportano ancora alla tradizione figurativa genovese, specialmente al Piola, per quel rapido accennare formale pieno di sottintesi, cioè di soluzioni disegnative appena espresse,



A. Magnasco: La Pitonessa (Venezia, Collezione Brass)



A. Magnasco: Particolare di paesaggio



che conferisce alla pittura ligure del Seicento e del Settecento quel carattere di inequivocabile deformazione, di assoluta elusione d'ogni schema accademico, che giungerà al suo apice nella composizione vorticoso di Gregorio Deferrari.

Un passaggio da questi primitivi modi « barocchi » del Magnasco agli aspetti della sua forma più nota si può individuare nel *Cristo e i pellegrini sulla via d'Emmaus* (N. 30) che appartiene certo ai primi anni del Settecento. L'individualità stilistica che già si afferma così vivamente in queste sue opere giovanili, sebbene si esprima in una maniera che differisce alquanto da quel tocco fratto ed irrequieto, libero da ogni legame compositivo « barocco », della sua espressione più tarda e più nota, è tuttavia già indirizzata con tanta sicurezza verso quello stile che costituirà l'inequivocabile personalità del Magnasco, da far pensare uno svolgimento continuo e coerente, tutto interiore: il ché convaliderebbe l'ipotesi d'una sua influenza su Marco Ricci, e non l'ipotesi contraria.

Notevole è anche il *Cerusico* (N. 43), che come altri suoi dipinti di soggetti e di dimensioni simili, esplicitamente « di genere », ci rivela degli interessi illustrativi, che andrebbero maggiormente valutati anche dal punto di vista storico, di chiara intenzione fiamminghese, da Bambocciata. Il N. 40, la *Predica ai quacqueri*, dipinta sicuramente a Firenze nel primo decennio del Settecento, convalida l'ipotesi di un contatto col Crespi che il ligure conobbe sicuramente in quella città, specie per la distribuzione isolata e vivacissima delle luci e per la partizione del dipinto in due zone così volutamente separate, una brulicante, affollata in un contrasto di chiari e di scuri in basso e l'altra, in alto, per così dire vuota e complementare (espediente che ritroviamo nella *Fiera di Poggio a Caiano* dipinta dal bolognese durante il suo periodo fiorentino). Bellissimo esempio della tarda attività del Magnasco sono i due paesaggi (N. 51 e 52) della raccolta Rocchetti.

A proposito di Fra Vittore Ghislandi la Mostra non riveste forse quel carattere di « rivalutazione » che ne precisa gli scopi per gli altri quattro pittori, specie per Ceruti e per Bazzani. L'artista bergamasco, infatti, forse proprio perchè bergamasco, fu tra i pochi pittori del Settecento che, al principio di questo secolo, richiamò l'attenzione di critici che credevano fosse legittimo occuparsi soltanto di « Rinascimento », incontrando i gusti di studiosi quale il Berenson o il Frizzoni. Di Fra Galgario sono esposte 10 opere, tutte, credo, inedite. Molto notevoli i due grandi ovali della collezione Visconti Venosta (N. 3 e 4), della maturità dell'artista e il ritratto della Signora Clelia Bonduri (N. 10), che direi una delle sue cose più tarde. Ma nelle piccole opere, quali ad esempio il ritrattino della collezione Prampolini (N. 1), si possono studiare bene i modi di quel suo dipingere pensoso e tranquillo, con una tecnica quasi ottocentesca, di pennellate appoggiate attentamente in contiguità di rapporti tonali.

Nella sala dedicata a Giuseppe Maria Crespi sono esposti 18 dipinti, anche questi in gran parte inediti. Il N. 12, la *Rebecca ed Eleazaro* della coll. Visconti Venosta, sin qui sconosciuto, è certamente una delle opere più belle del bolognese ed è molto probabile che risalga agli anni del soggiorno fiorentino. I n. 13 e 14, *Due pastorelli*, sono invece opere sue molto tarde, ci illustrano anzi il momento della formazione crespiana del Longhi e del Piazzetta; i N. 15 e 16, due scene pastorali del Museo Civico di Pisa, (una delle quali replicata in un esemplare che fu esposto, or è un anno, in un'asta romana) non appartengono certo al momento più felice del Crespi ma sono interessanti perchè indicano chiaramente come in quel periodo il Crespi guardasse con attenzione al Bamboccio, e non solo per la scelta dei soggetti, ma anche per i levigati colori, rossi cupi e marroni tabacco, e per la tecnica lucida e polita. Molto notevole è anche il modello del grande quadro della Pinacoteca Vaticana rappresentante Benedetto XIV, qui in veste ancora di cardinale. Nel dipinto vaticano, per la seguente elezione a pontefice del Lambertini, il Crespi dovette affrettarsi a coprire di bianco il rosso della tonaca e a sostituire la mitria al cappello cardinalizio, modificando sfavorevolmente, con tali ritocchi, l'armonia pittorica del dipinto che risulta invece ancora integra nel modello, tenuto mirabilmente su di un accordo di rossi, di bianchi e di marrone. I N. 27 e 28, *L'adorazione dei pastori* e *Giosuè che ferma il sole*, sono di qualità



G. M. Crespi: Rebecca ed Eleazaro (Roma, Collezione Visconti Venosta di Sostegno)





G. M. Crespi: La pulce (Roma, Collezione Nunes)



G. M. Crespi: Pellegrino (particolare)

alquanto scadente, tanto che è legittimo ritenerle opere di collaborazione o addirittura copie contemporanee. Ci riportano invece alla migliore attività del Crespi, la *Madalena penitente* (N. 18), la inedita redazione del soggetto più volte replicato, *La pulce* (N. 19) e il piccolo rametto (esposto fuori catalogo) con un pellegrino fermo al margine della strada che cuce i suoi logori panni.

Di Giacomo Ceruti sono esposti otto dipinti e date le rarissime cognizioni che si posseggono su questo artista, sino a non molti anni fa quasi ignoto, il contributo offerto dalla Mostra è prezioso, specie per la presenza di alcune opere che si iscrivono fra la migliore produzione dell'artista lombardo. I *Mendicanti che mangiano* (N. 80) e il *Sudanese* (N. 84) soprattutto, che tanto si allontanano da figurazioni simili del Carneo e del Todeschini, per l'attenzione affettuosa e partecipe con cui il Ceruti si accosta al mondo frusto e rappezzato degli straccioni, che non ridono ora sgangheratamente, contenti della loro pittoresca e accidentata natura, ma umanamente si offrono, malinconici in un estatico arcaismo, a rappresentare un mondo triste e senza tempo, realizzato da una pittura seria e quanto mai intensa.





G. Ceruti: Il mendicante moro (Milano, Raccolta privata)

Si può dire in verità che Giuseppe Bazzani non sia mai stato studiato a fondo, chè nessun elemento critico si può trarre dal generico articolo del Pacchioni cui pur va il merito d'averlo riscoperto. La cronologia delle sue opere è incerta; non ci si è mai posti il problema della sua formazione. Sono esposte bene 21 opere di questo artista, una delle quali, il disegno con *Sisara e Jafele* (N. 71) è datato del 1747. Appartiene cioè alla maturità del Bazzani e ci permette di avvicinare a tale periodo, fra il '45 e il '50, i quattro stupendi pannelli con le Stagioni (N. 75-78) che sono, a parer mio, le opere più belle dell'artista mantovano. Ad un altro periodo, forse più tardo, appartengono le due storie del figliuol prodigo della collezione Prampolini (N. 69-70)



G. Ceruti: Ritratto di prelato (Roma, Dr. A. Morandotti)



G. Ceruti: Mendicanti che mangiano (Udine, Collezione Pontello)





Fra Galgario: Ritratto (Roma, Collezione Visconti Venosta)



G. Bazzani: Vergine col bambino (Firenze, Collezione Romano)



G. Bazzani: Ritratto femminile (Venezia, Raccolta privata)





G. Bazzani: Transito di S. Giuseppe (Firenze, Collezione privata)

intorno alle quali, cronologicamente, si possono avvicinare la maggior parte delle opere esposte. Ma di particolare interesse è la *Vergine col Bambino* (N. 58), che riterrei, fra le sue opere, la più giovanile che si conosca. E mi pare che, a proposito di questa Madonna si possano individuare gli elementi della formazione del Bazzani con qualche maggior precisione di quanto non sia stato fatto sino ad ora. Si è sostenuta, infatti, un'educazione del tutto locale, limitata allo studio delle opere del Feti, del Rubens, del Veronese e del Tintoretto, ma non vi è dubbio che un fattore più preciso e attuale vada ricercato nell'ambiente veneto pre-tiepolesco, e specialmente nel Bencovich (ai modi del quale ci richiama la citata Madonna) che con molta probabilità, durante il suo viaggio da Venezia a Milano, avrà sostato a Mantova.

\*\*\*

È questa la quarta mostra di pittura antica organizzata dal dottor Morandotti a Palazzo Massimo in Roma. Agli studiosi non resta che ringraziarlo per l'iniziativa coraggiosa e intelligente di esporre, in momenti così difficili, opere inedite, scelte con criterio rigoroso e secondo lodevoli indirizzi scientifici.

Giuliano Briganti

(<sup>1</sup>) Il dr. Morandotti, che ha organizzato così intelligentemente la mostra, ne ha redatto anche un catalogo edito con ricchissimi mezzi tipografici, che per le molte riproduzioni (tutte quelle delle opere esposte), la completezza dei riferimenti bibliografici e la serietà scientifica della scelta resterà un preziosissimo documento per lo studio dei cinque pittori.