

IN MARGINE ALLA MOSTRA DI FRA' GALGARIO E DEL '700 IN BERGAMO

Ritengo superfluo, in questa sede, ritornare sui criteri che sono stati seguiti, e deliberatamente e per forza di cose, dai promotori e dagli organizzatori della Mostra, anche perchè nella introduzione al Catalogo (1) ho già avuto modo quanto meno di illustrarli e commentarli con sufficiente chiarezza. D'altra parte — ed è quel che conta e che determina la validità critica, modesta che sia, di manifestazioni del genere — mi pare che la Mostra abbia tenuto fede a quelli che erano i limiti del suo programma, apportando un contributo affatto trascurabile per una più compiuta conoscenza del suo protagonista, Frà Galgario, la cui rivalutazione critica già aveva toccato una quota decisiva in occasione della Mostra dei Pittori della Realtà in Lombardia, a Milano, nel 1953. Ora, a due anni di distanza, la mostra bergamasca ha contribuito per la sua parte alla fortuna critica del Ghislandi — malgrado qualche raro dissenso peraltro non seriamente fondato — nel render di pubblica ragione, riuniti, parecchi dipinti inediti o mal noti, custoditi, disseminati, per lo più in raccolte private bergamasche, accanto a un gruppo di opere già note e vagliate.

A cominciare dal *Gentiluomo* (n. 5) e dal *Poeta incoronato* (n. 6) entrambi appartenenti al primissimo periodo bergamasco; cioè, per dirla col Tassi, dopo che « tornosene a questa patria tutt'altro che quel di prima » — in altre parole venezianizzato — quando « molto delicate e finite erano... le sue teste; ...una delle quali in mezza figura rappresentante un Prete, l'altra un Imperadore... » (2). Appunto all'*Imperatore*, che è quello della Carrara, eseguito « in tali tempi », è accostabile segnatamente il *Poeta*, per manifesta affinità di modi stilistici e per qualità di materia. Testimonianza del sopravvivere, nel linguaggio ghislandiano, appunto di flessioni ancor veneziane: certa fluidità di impasto, certo pittoricismo alquanto compiaciuto, decorativo, non possono, indipendentemente dalle affermazioni del biografo, non richiamare alla mente, in particolare, la pittura bombelliana di cui, alla Mostra, facevano da promemoria i due *ritratti* della Querini (nn. 2, 3) e quello triplice del Seminario di Rovigo (fuori catalogo perchè concesso a Mostra aperta). Ora, anche a proposito di questi rapporti del Ghislandi col Bombelli, che costituiscono forse il più appassionante problema ghislandiano riguardante il suo lunghissimo processo formativo tuttora alquanto oscuro, ho già avuto occasione di precisare (3) che sembra ragionevole intenderli nel senso di un desumere specialistico, di tecnica pittorica e ritrattistica, ma non in senso profondo; temi e spunti di impaginazione, gamme coloristiche calde; trovate tipiche, magari alquanto pompose, ancora secentesche insomma, cui si mescola però

tutto quello che il pittore bergamasco aveva succhiato dalla sua terra, dal Moroni al Ceresa, prima e, dopo, al ritorno da Venezia, avvertendone in modo decisivo e sensibile il rinnovato contatto; tant'è vero che, già sullo scorcio del primo decennio — Adler o no, dal quale potrà aver imparato qualche « ruse » del repertorio ritrattistico e non molto di più — i ricordi veneti vanno rapidamente dileguandosi come per incanto, non appena ha campo di affermarsi la più forte personalità del Lombardo: per esempio, non ostante tutto, già nel ritratto *Rota Brinzago* (n. 8).

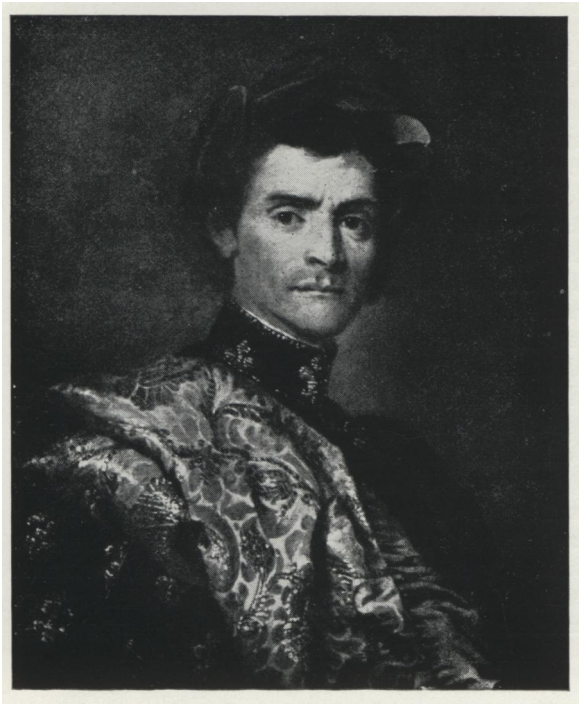
Credo insomma che la Mostra abbia dimostrato a sufficienza come codesti rapporti debbano intendersi e circoscriversi. Nè le cose sarebbero cambiate, penso, ove si fosse potuta ampliare la partecipazione del ritrattista friulano che, dopo quasi tre mesi di paragone col Nostro, sembrava reggersi a fatica e denunciare alquanto inerzia, malgrado certa sua innegabile delicata piacevolezza pittorica.

Il *Gentiluomo* (n. 5), con le carni rosate gessose e la parrucca infarinata, sfatta, è tuttavia, per certa ancor vaga timidezza di soluzione, nel clima transitorio del *Poeta* e dell'*Imperatore*, giacchè tutti insieme, per vie diverse, legano col ritratto di *Padre e figlio* (n. 10) e col *Valetti* delle Gallerie dell'Accademia (Venezia), fra l'altro, per il modo tipico di rendere le stole ricamate, toccate ma ancora piuttosto descritte, a grumi di colore, ma non ancora « suggerite ». Il *Gentiluomo* fa anzi pensare ai « lusinghevoli » ritratti di Rosalba Carriera (4) e, comunque, la stessa cronologia sembrerebbe da anticiparsi addirittura al periodo sperimentale veneziano, poniamo sullo scorcio dell'altro secolo, quando l'attività del Frate, quasi in concorrenza col Bombelli, era, a detta del Tassi, già cospicua. Allorchè il pittore sembra ancora preoccupato di caratterizzare designando, soggetto al personaggio piuttosto che dominarlo come saprà fare in seguito, a costo di improntarlo a una tipologia alquanto schematica e monotona.

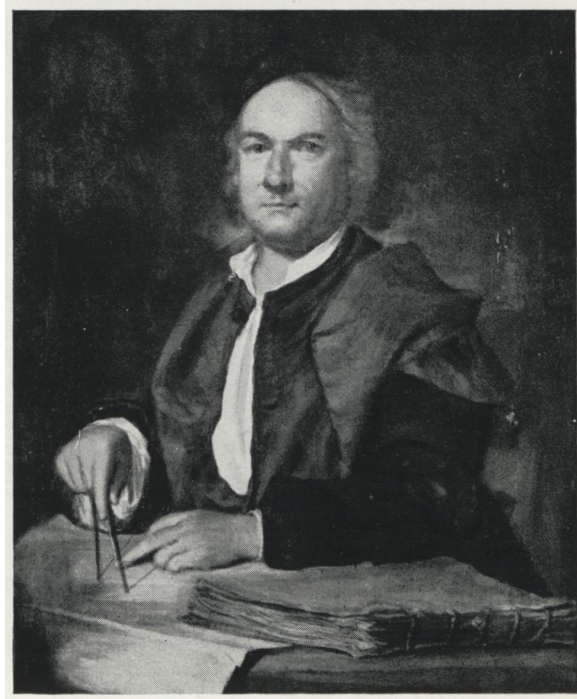
Ancora in codesta sorta di soggezione al modello appare nella *Cecilia Colleoni* (n. 9), altro inedito — recante una scritta postuma datata 1705 (o '08) — agevolmente accostabile, infatti, al doppio ritratto n. 10.

Sempre entro il primo decennio è pure l'inedito *Ritratto di giovane* (n. 7), di impianto tonale e di una parsimonia coloristica che il Frate riprenderà nella sua fase più avanzata, per intenderci al tempo dell'*Autoritratto* (n. 29), del *Giovane Locatelli* (n. 36), ma con ben altra e spregiudicata franchezza di accenti pittorici.

Sempre fra gli inediti, il *ritratto femminile* Honegger (n. 13) ci porta già sul volgere del secondo decennio, direi poco dopo il *dottor Bernardi* (n. 11) che è del '17; mentre



1. « Ritratto di Poeta incoronato ».
Roma, collez. del co. Guido Suardi.



2. « Ritratto di G. B. Caniana ».
Alzano (Bergamo), casa parrocchiale.

il *ritratto virile* Orombelli (n. 14), già entro il terzo decennio, è tipico esempio della pittura ghislandiana più corrente ed espansiva, nella partitura inventiva e cromatica altisonante, del momento centrale del percorso stilistico. Altrimenti meditati e di più elevata qualità ed intensità sono il *Pittore* Honegger (n. 15), del tempo del *Filippo Marenzi* della Carrara, e, anche più, il *ritratto di giovane* Rota (n. 16), poco noti ma entrambi già pubblicati ⁽⁵⁾.

Il *Giovane prelado* Bonfanti (n. 18) è accostabile al *Pievano* di Palazzo Grassi (Cat. M. Realtà, n. 84); il *Conte Camozzi de' Gherardi* di casa Tini Guerrinoni (n. 19) è invece prossimo al *Gentiluomo* Beltrami (Cat. M. Realtà, n. 88).

Col vibrante *ritratto virile* Lucini (n. 21) — forse variante del n. 89 (Cat. M. Realtà) di raccolta privata milanese — si entra nel clima poetico dell'*Autoritratto* (n. 29) (1733) in forza di una nuova sintesi pittorica che è quella dei massimi esiti ghislandiani. Anche il *ritratto del Caniana* (n. 26), della Fabbriceria di Alzano — già ottenebrato da sudiciume e vernici secolari e ora veramente resuscitato da un felice restauro ⁽⁶⁾ — è da annoverare, benchè già se ne avesse notizia, fra i capolavori rivelati dalla Mostra. Così come il *ritratto di giovane* Rota (n. 41), in cui la dolce mestizia del soggetto è risolta in termini poetici di una rara essenzialità e fragranza pittorica.

Ancora fra le rivelazioni: l'inedito ritratto di *giovinetto artista* Honegger (n. 32), giocato abilmente su un'insolita gamma arancione e il *giovinetto* Morassi (n. 32 bis), una delle più vivaci versioni del giovane modello del Maestro, forse il « grazioso giovinetto » dell'*Autoritratto*, entrambi di qualità notevole, da porre verso il quarto decennio.

Nè soltanto a queste sottolineature dei brani inediti o mal noti deve ridursi quello che, a me per il primo, la Mostra poteva proporre come materia di studio: ma riprendere e rivedere, talora anche correggendo qualche punto della stesura del Catalogo allora, di necessità, non meditato come si sarebbe voluto.

Ad esempio la cronologia di uno dei dipinti sommi del Frate, quel *ritratto di Isabella Camozzi de' Gherardi* (n. 40) che, collocato nell'ultimo periodo di attività, vale a dire dopo l'*Autoritratto*, sono tentato di anticipare di almeno un decennio, proprio perchè quella « forza spoglia di ogni eccesso » (Cat. M. Realtà, n. 106), quella penetrazione psicologica realizzata con sorprendente sobrietà di mezzi e pur senza rinunciare ad accenti pittorici di squillante evidenza, è realizzata però senza l'impiego di quella densità di materia tormentosamente elaborata, inconfondibile dell'ultimo periodo e, per di più, con una significativa correttezza formale imputabile, verosimilmente, a uno di quei ripensamenti moroniani di cui parla anche il Tassi.

Analogamente direi per quell'altro capolavoro che è il *Deputato* (n. 33), di cui il volto, la mano, hanno una trasparenza fisica indagata con una perspicuità sofferta da ricordare certi ritratti « intimi » nonchè di un Moroni, addirittura di un Lotto.

Quanto a un seguito ghislandiano, si sa che il Maestro non ebbe discepoli che abbiano lasciato un'orma di qualche rilievo. L'unico che poteva essere suo seguace e che forse in un primissimo tempo fu effettivamente nella bottega del Frate è quel Bartolomeo Nazzari che poi, allontanan-

dosi da Bergamo, finì per seguire tutt'altra strada, conseguendo, in vita, una cospicua fortuna come ritrattista alla moda; fatto non agevolmente spiegabile, oggi, almeno sulla scorta del modesto catalogo che gli si accredita. E' però doveroso sottolineare che, solo ove fosse stato concesso alla Mostra un pezzo come il grande *ritratto del Farinelli* (Inghilterra), il pittore di Clusone avrebbe fatto miglior figura, confermando, in ogni modo, d'aver nettamente tralasciato nei confronti della sua origine ghislandiana o semplicemente lombarda che sia (7).

« Congeniale » fu invece la presenza del Cerutti; presenza necessariamente simbolica, limitata com'era a tre pezzi, ma ciò nonostante sempre motivo di grande interesse. Infatti, oltre il già noto *ritratto di signora Testori* (n. 46) (8) v'era l'inedito *Viandante* (n. 47) di raccolta privata bergamasca e un *ritratto di ragazza Testori* (n. 48) pure inedito, carico di anticipi davvero sorprendenti.

Insieme ai Ceruti erano i Todeschini, Radice Fossati, (nn. 43 - 44 - 45) facenti parte della serie inedita della villa di Montesolaro (Como). Si tratta di dipinti di livello qualitativo affatto inferiore a quello dei migliori che di questo pittore si conoscano — databili, come ho riferito nel Catalogo, verso il 1780-35. A maggior ragione mi sembra che l'accostamento al « Pitocchetto » sia stato istruttivo per circoscrivere la levatura poetica di quello, dotato di una sensibilità troppo epidermica, incapace quindi di attingere la forza, la sostanza pittorica e al tempo stesso la carica di umanità delle opere cerutiane.

Con che, il giro d'orizzonte settecentesco pittorico strettamente lombardo, consentito dalla Mostra, sarebbe concluso, salvo un accenno a Francesco Cappella, veneziano, ma bergamasco adottivo dal '49, data che coincide col trittico monumentale della Parrocchiale di Alzano Maggiore.

Il Tassi infatti gli dedica « luogo » nelle sue « vite », « per la molteplicità di sue opere delle quali è piena questa Provincia ». E' innegabile che l'attività intensa dello scolaro del Piazzetta, mentre contribuiva a divulgare nel territorio bergamasco in particolare i modi appunto piazzetteschi (sia pure trascritti e interpretati talora in una forma personale e non priva di genialità), fu determinante per l'orientamento del gusto della pittura locale di carattere sacro, sia decorativa che da cavalletto. Ma anche nel genere profano il Cappella lasciò un'orma affatto trascurabile; alla stessa Mostra, se non si poté trovar posto per gli ariosi soffitti di Palazzo Bonomi, furono esposte quattro tele sovrapposte, facienti parte di una serie di sette esi-

stente in casa Mazzocchi, di cui il Pallucchini aveva dato notizia, pubblicando la *lezione di Musica* (9).

« Allegorie di un certo gusto frizzante, ma divenute anche minute scene di genere... sul gusto, si potrebbe dire, d'un Bonito o d'un Baldrighi... » (Pallucchini) ma — mi par giusto aggiungere — senza intenderne compromessa la garbata freschezza pittorica, nella inconfondibile pennellata fratta e schiumosa.

Quanto al Borromini, peraltro al margine estremo della Mostra e presente con opere già cronologicamente ottocentesche, non vi sarebbe da segnalare che la conferma della sua vena più originale con l'esposizione di una serie di disegni dell'album Guasconi.

Ma autentica rivelazione costituirono invece, anche per molti specialisti, i disegni — solitamente conservati nelle cartelle dell'eccentrico Museo di Rovetta — di Andrea Fantoni, genericamente noto (e mal noto) per la sua attività di scultore di opere lignee. Mentre la sua produzione grafica, si tratti di « studi » o di bozzetti per sculture, ha rivelato una sorprendente sensibilità pittorica e, insomma, qualità tali da augurarsi che codesto materiale venga meglio ordinato e studiato, per un contributo sicuro a una migliore conoscenza del Settecento lombardo.

FRANCO MAZZINI

(1) Vedi il *Catalogo della Mostra* a cura di F. MAZZINI, Milano, 1955, al quale si riferiscono i numeri delle opere posti fra parentesi.

(2) F. M. TASSI - *Le Vite de' Pittori... Bergamaschi*, Bergamo, 1793, pp. 59 sgg.

(3) Cfr. F. MAZZINI - *Catalogo della M.*, cit., pp. 18 e 25.

(4) Sul problema circa il dare e l'avere tra Ghislandi e la pittura veneta vedi il saggio di G. TESTORI - *Il Ghislandi, il Ceruti e i Veneti*, in « Paragone », 1954, n. 57.

(5) Il n. 16 è stato pubblicato recentemente da N. ZUCHELLI, in *Capolavori d'arte in Bergamo*, Bergamo, 1954.

(6) E' doveroso ricordare che tutti gli interventi di carattere conservativo sui quadri della Mostra sono stati eseguiti a cura di Mauro Pelliccioli e dei suoi collaboratori.

(7) E' A. M. ZANETTI, (*Della pittura veneziana*, Venezia, 1771), che lo fa scolaro del Ghislandi in patria, prima del trasferimento a Venezia.

(8) Pubblicato da G. TESTORI, in *art. cit.*

(9) R. PALLUCCHINI - *Francesco Daggiù detto il Cappella*, in « Rivista della Città di Venezia », luglio 1932, pp. 315-326.

FOTOGRAFIE: Vasari (Roma); Wells (Bergamo).