

Enrico Maria Guzzo

Novità per Giacomo Ceruti

«1723. Un cavallo dato al Sig.r Pittore Giacomo Antonio Ceruti, per le pale della nuova chiesa»: questa ed altre poche indicazioni d'archivio (tratte da un manoscritto tardo-settecentesco che brevemente ricapitola, come in un regesto, le notizie di altri registri più antichi purtroppo ora introvabili) hanno permesso di confermare quanto l'evidenza stilistica di alcune pale e affreschi inediti nella Parrocchiale di Rino di Sonico in Valcamonica reclamava. Curioso destino quello del Ceruti, tanto grande eppure fino a qualche decennio fa quasi dimenticato: ancora più curioso se si pensa che il recupero della sua opera sacra, con la quale pure dovette farsi un nome e che comunque rappresentò — oggi è finalmente chiaro — un settore non trascurabile della sua attività (per di più non rimasta sepolta come i ritratti o i dipinti di soggetto popolare nei bui palazzi patrizi della nobiltà lombarda, ma, bene in vista, ancora lì sugli altari e le pareti delle chiese dove il pittore ebbe occasione di operare) è in buona parte storia recentissima.

Grazie al fortuito — e fortunatissimo — ritrovamento, oggi Luciano Anelli ritorna agli studi sul Ceruti con un volume dedicato alla giovanile presenza del pittore in Valle Camonica¹: una vicenda che si credeva già ampiamente nota — una serie di ritratti da lì provenienti, due tele a Bione, una pala ad Artogne — ma che ora, considerate le nuove aggiunte (tra cui anche il recupero di una terza tela a Bione), potrà forse essere ulteriormente approfondita grazie ad una più accurata ricerca a tappeto nell'intera valle².

La prima parte del volume contiene la presentazione e analisi dei dipinti inediti nella Parrocchiale di Rino. Le sintetiche annotazioni d'archivio (con espliciti riferimenti solo per le pale) sono tutte relative al 1723 ma Anelli non trascura di segnalare anche un pagamento del 1724 «all'i maestri Milanesi»: non sappiamo a che proposito, tuttavia l'indicazione può divenire importantissima se si pensa che, se si potesse dimostrare che il laconico riferimento riguarda il Ceruti³, non solo si avrebbe una pezza d'appoggio in più per l'ipotesi della nascita milanese dell'artista ma si documenterebbe anche la presenza al suo fianco di un fin qui sconosciuto collaboratore. Un fatto quest'ultimo di non secondaria importanza perché, una volta approfondito, potrebbe gettare qualche luce sulla paternità delle molte tele *cerutiane* segnalate dagli studiosi che però del Ceruti non sono: e qualche esempio, riferito ad un anonimo «Quinto Maestro della Realtà»⁴, è presentato anche nel volume di Anelli.

Le tre pale di Rino, nonostante siano state rimosse e sostituite già nel corso del Settecento a causa evidentemente di un mutamento nel gusto dei rinesi (saranno rimpiazzate da opere più *graziose* e più legate

alla *bella pittura* e alle convenzioni della pala d'altare)⁵, fortunatamente sono sopravvissute, appese alle pareti della chiesa: esse sono *La Madonna in trono col Bambino e S. Giuseppe e, sotto, i Santi Antonio Abate e Lorenzo*, già sull'altar maggiore (la chiesa è intitolata appunto a S. Antonio Abate), *I Santi Lucia, Carlo, Apollonia e Rocco adoranti l'Eucarestia*, infine *La Madonna del Rosario con i Santi Domenico e Caterina e, attorno, i quindici Misteri*, che già anticipa, nella sacra conversazione al centro, lo schema della più tarda pala di Artogne, del 1734.

Purtroppo la non buona conservazione di queste opere (soprattutto della *Pala del Rosario*) ancora da restaurare, dimidia di molto le possibilità di una lettura corretta delle reali qualità pittoriche delle tele, apparentemente molto al di sotto per tecnica ma anche per forza espressiva alle coeve prove del pittore sul versante non sacro (si pensi, per restringerci ad un solo esempio, al superbo *Ritratto del Conte Giovanni Maria Fenaroli* del 1724): su tutto aleggia poi il sospetto che il pittore lavorasse talora, senz'altro a Rino, al tema sacro senza convinzione, utilizzando in modo acritico abusati schemi propri delle convenzioni della pala d'altare salvo poi contraddirli qua e là con la prepotenza della sua modernissima sensibilità poetica.

Ma a questo proposito sembrano necessarie alcune osservazioni. Innanzitutto se è vero che, ad esempio, la pala già all'altar maggiore, mal organizzata spazialmente *buttata giù* in sede di stesura con grosse e sintetiche pennellate che solo raramente toccano buoni livelli di pittura⁶, risulta a noi un poco ostica e non certo cattivante, è vero ad esempio che del tutto originale e rivelante l'autentico humus poetico del pittore è il modo di realizzare i *Quattro Santi in adorazione dell'Eucarestia* secondo un rarissimo schema simmetrico (che mi pare ancor più personale se lo paragono ai pochi esempi di analoga composizione che conosco)⁷ che viene realizzato con una particolare e disarmante evidenza quasi didattica, da religiosità popolare, che all'Anelli ha giustamente ricordato sia i teatrini delle *Macchine del Triduo* «sia la velocità corsiva e un po' piatta del cartellone di devozione».

In secondo luogo questo prepotente emergere nel giovane Ceruti⁸ di spunti estranei all'accademismo della pittura ufficiale del suo tempo, il suo disagio nell'affrontare i temi propri della pala d'altare quanto non può evitarli, infine il suo diverso e più partecipe impegno in altri campi dell'arte pittorica, in altri *generi*, non solo riconferma, quasi in negativo dal punto di vista della pittura chiesastica, l'impostazione *lombarda* data dalla critica, fin dal primo recupero della sua arte, alla ricostruzione della sua personalità poetica, ma anche trova ora, se non delle chiare motivazioni culturali⁹, almeno una più persuasiva collocazione non solo storica ma anche, direi, geografica: infatti non solo per affinità poetiche ma anche per evidentissime affinità tecniche, di stesura e di tessitura cromatica, le pale di Rino

confermano le recenti ipotesi — si vedano gli studi di Angelli e della Gregori — di un rapporto stringente tra l'attività bresciana dell'ormai vecchio e sempre più anti-accademico Cifrondi e gli esordi bresciani, verrebbe anzi da dire camuni, del giovane Ceruti che così appare oggi finalmente inquadrato nella realtà storica e culturale del suo tempo.

Meno interessanti i convenzionali affreschi della parrocchiale, e cioè la *Resurrezione di Cristo* sulla volta del presbiterio, l'*Assunta*, la *Gloria di S. Antonio Abate* e il *S. Michele Arcangelo e gli angeli ribelli* nella navata: nonostante manchino nei documenti riferimenti espliciti, essi sono senz'altro della stessa mano delle pale¹⁰. Anche se la loro lettura è parzialmente ostacolata dalle ridipinture di alcune zone, sono però importanti perché, in tutto realizzati secondo i modi accademici del primo Settecento locale (con inflessioni lombarde alla Sassi come nota Anelli), aiutano anch'essi a collocare l'avvio del pittore, che fino a non molti anni fa poteva sembrare ancora una misteriosa e solitaria meteora nel panorama della pittura italiana del Settecento, in una dimensione storicamente e culturalmente determinata.

Il volume di Anelli, alla luce dei nuovi ritrovamenti, prosegue poi in una revisione dell'attività camuna del Ceruti: innanzitutto sul versante ritrattistico con un breve excursus sul ritratto a Brescia dal primo Seicento agli anni dell'esordio del pittore (da segnalare almeno la persuasiva proposta di assegnare all'Avogadro un importante *Ritratto di uomo con libro in mano* datato 1693 fin qui inedito); e poi con una rilettura del percorso *sacro* dell'artista dopo le prove di Rino, dove vengono riproposte le tele di Bione¹¹ e la *Pala del Rosario* di Artogne, datata 1734 e quindi ultimo documento della presenza nel Bresciano del pittore¹², alla vigilia del suo trasferimento prima a Gandino e poi, da lì, nel Veneto.

Il volume, splendidamente edito con il contributo della Banca di Valle Camonica e ricchissimo di materiale illustrativo a colori e in bianco e nero, si segnala innanzitutto per la dovizia di particolari fotografici che sono stati tratti dalle opere del Ceruti, consentendo così un'approfondita analisi visiva degli inediti qui presentati (ma non solo di quelli se si considera che l'accurata riproduzione, riquadro per riquadro, delle intere sequenze di *Misteri del Rosario* nelle due pale di Rino e di Artogne rappresenta nel secondo caso, che puer era già ampiamente noto, un'autentica riscoperta), ma anche per la presentazione di opere di artisti in un modo o nell'altro considerati nel testo: dal già citato «Quinto Maestro della Realtà» agli artisti operosi nel Settecento a Rino e autori delle pale che vennero a sostituire quelle rimosse del Ceruti, da alcuni ritrattisti operosi nel Sei e Settecento a Brescia a Monsù Bernardo, al Todeschini, al Cifrondi, all'Avogadro, a G.B. Sassi, ad Antonio Lucini.

nella sua monografia cifrondiana (1982, 523) come autore di nove dipinti in una collezione privata di Nigoline. A giudicare dalle foto pubblicate da Anelli, del «Quinto Maestro della Realtà» potrebbe essere, sul versante ritrattistico, anche il piccolo e intenso *Ritratto di giovane disegnatore* del Poldi Pezzoli (n. inv. 1611/110) da M. Natale (*Museo Poldi Pezzoli. Dipinti*, Milano 1982, 106) attribuito a Paolo Borroni insieme ad altri dipinti di soggetto popolare già resi noti come Ceruti. Il raggruppamento proposto dallo studioso non appare però persuasivo in quanto mescola opere della prima metà del secolo e di stretta aderenza cerutiana come il ritratto milanese o come le due tele erroneamente date al Ceruti da M.L. Gengaro (in «Arte Lombarda» 1977, n. 47/48, 135-136) che sembrano spettare invece da un «Sesto Maestro della Realtà», con le opere più sicuramente del Borroni, pittore troppo avanzato cronologicamente (muore nel 1819) per non distillare in senso ormai tardo-settecentesco i modi del Ceruti (come è chiaro ad esempio nella *Contadina con ortaggi*, dal sapore ormai quasi *direttorio*, pubblicata dalla Tellini Perina in «Arte Lombarda», XVI, 1971, 321-322) al punto anzi da poterlo contraddire del tutto col batonismo *outré* esperito nell'*Annibale vincitore che rimira per la prima volta dalle Alpi l'Italia* con cui il pittore vinse (!) nel 1771 un premio all'Accademia di Parma (sul quale si veda G. Allegri Tassoni, in *L'arte a Parma dai Farnese ai Borbone*, Bologna 1979, 204, scheda n. 394).

Un «Settimo Maestro della Realtà»? Perché no, il bresciano Antonio Dusi che numerosi studi di Anelli (cfr. la bibliografia in calce al volume) hanno dimostrato *cerutiano* sia nei soggetti di genere che nell'ambito del ritratto (dove anzi opere sue passavano fino a poco tempo fa per cose del Ceruti).

⁵ Sono opere di scuola bresciana, ad eccezione della pala dell'altare maggiore che Anelli attribuisce al Cignaroli.

⁶ Il brano pittoricamente migliore è indubbiamente rappresentato dalle vesti da diacono del S. Lorenzo.

⁷ Un confronto significativo è ad esempio con i *Santi Ignazio, Giovanni Napomuceno, Antonio Abate e Lucia adoranti il simbolo della Santissima Trinità* nella Parrocchiale di Castelguelfo, Bologna, opera del 1745 di Girolamo Montanari, un raro seguace di Giovanni Maria Viani: significativo proprio perché più che le vaghe affinità compositive, magari anche rimontanti ad un prototipo comune, evidenzia soprattutto le differenze tra una pittura, quella del Ceruti, al di fuori degli schemi accademici e il classicismo convenzionale del bolognese, qui a metà strada tra il maestro e il Franceschini (cfr. per il dipinto del Montanari, R. ROLI, *Pittura bolognese 1650-1800. Dal Cignani ai Gandolfi*, Bologna 1977, 280 e ill. 116c.).

⁸ Che appare invece indubbiamente più *inquadrato* nella grande tradizione della pittura veneto-lombarda del Settecento e più disposto alla *bella pittura* nelle prove più tarde, ad esempio nei *Profeti* di Gandino oppure nelle tele in S. Lucia a Padova.

⁹ L'urgenza di una chiarificazione di questo tipo è rivendicata dallo stesso Anelli (ivi, 141, nota 50, con altra bibliografia) che ricorda tra l'altro la possibilità, ancora da approfondire, di frequentazioni giansenistiche da parte del pittore.

¹⁰ Verosimile l'ipotesi dell'Anelli che anche il lunettone in testa al presbiterio e la facciata esterna della chiesa, ora con affreschi moderni, fossero in origine dipinti dal Ceruti.

¹¹ *I Santi Faustino e Giovita nella fossa dei leoni e Il Vescovo Apollonio benedice, prima del martirio, i due Santi ai quali Anelli giustamente aggiunge la loro Condanna a morte*, purtroppo parzialmente ridipinta.

¹² Che comunque manterrà anche più tardi contatti di lavoro con gli ambienti bresciani, in particolare col patriziato.

Enrico Maria Guzzo

Un libro sulla storia e il patrimonio artistico di Gardone Valrompia

La recente uscita di un volume dedicato alle vicende storiche e all'arte del grosso centro bresciano ha dato l'occasione a tre studiosi di storia locale, Antonio Fappani, Carlo Sabatti e Francesco Trovati, di ripresentare all'attenzione degli storici dell'arte e in generale degli appassionati quanto rimane, soprattutto negli edifici di culto, di un glorioso e ricchissimo passato artistico¹: s'è trattato anzi di un vero e proprio abbozzo di schedatura complessiva del patrimonio chiesastico di Gardone in un lavoro che, oltre ad alcune opere già

¹ L. ANELLI, *Giacomo Ceruti in Valle Camonica*, Breno 1984, pp. 166, 124 ill. a colori e in bianco e nero.

² Purtroppo è ancora solo agli inizi la fondamentale opera di A. BERTOLINI e G. PANAZZA, *Arte in Val Camonica* (volumi già pubblicati: I, Brescia 1980, e II, Brescia 1984).

³ D'altra parte non si saprebbe, sia dai documenti che dalle opere d'arte rimaste, quali altri artisti milanesi fossero implicati nelle vicende artistiche della Parrocchiale.

⁴ «Quinto Maestro» dopo il Todeschini, il Cifrondi, il Ceruti, e il «Quarto Maestro della pittura di genere» indicato da Dal Poggetto