

accozzare il diavolo con l'acqua santa? Non c'era da dirne, e non se ne disse, infatti, nulla di nulla; meno ancora che dell'altro Monsù, il danese Keil — ed è un parallelo significativo — che si provò a congegnare negli stessi anni certi suoi ricordi di Franz Hals e di Maes dentro certi argomenti popolari nostrani.

Che, nel caso di 'Monsù X', codesta situazione ambiente dovesse incidere assai presto sulla disposizione morale del pittore stesso, è facile intendere. Partito con qualche sincera ambizione in vista di quell'accordo inedito di cui s'è detto — e il bel quadro di San Luca sta a dimostrarlo — è probabile che in pochi anni egli dovesse ridursi in qualche studio di fortuna a intrugliarvi quadri e quadrucci che, se non proprio di sua volontà, finivano, nelle mani dei rigattieri, a passar per cose più antiche, fiamminghe, olandesi, chi sa; forse Rembrandt, forse Van Goyen, forse Joost de Momper (la prova è nei dipinti del Prado), buone per il mercato straniero o per collezionisti di passaggio e di bocca facile.

Qui, se vedo giusto, è la cagione della dimenticanza stesasi presto su un così singolare pittore, ridotto, c'è da sospettarlo, a lavorar, quasi clandestinamente, 'à la manière de', in un ambiente critico sviato com'era quello romano sullo scadere del '600: dove il gusto corrente poteva anche sopportar degnevolmente simili cose, ma quando, dalla prima ambizione che le aveva suscitate, si riducevano a un 'presto' soltanto generico, a una forma di svago ottico, di prestigioso divertimento tecnico marginale. E fu il più triste destino che si potesse immaginare per un rembrandtiano che si sforzava di versare 'in barocco'; però, tempo e luogo non permettendo, immancabile.

Nota - Per il primo tentativo di identificazione col Reder, vedi il mio 'Monsù Bernardo', in 'Critica d'Arte', 1938, p. 130. Non mi sono noti assaggi di identificazione con altre persone delle gilde nordiche a Roma; ma non escludo che negli utili studi archivistici del Vaes per la Fiandra o del Hoogewerff per l'Olanda il nome effettivo di 'Monsu X' sia già stato messo in carta da tempo, senza che tuttavia ne potesse risultare la connessione col gruppo di opere qui per la prima volta ricomposto e di cui diamo, di poco accresciuto, un breve catalogo preliminare:

Roma, Galleria di San Luca: 'Un principe arriva al suo castello' (attribuito al Reder nel catalogo del 1882; più recentemente trasferito al Courtois) /tavola 29/.

Roma, Galleria Nazionale: Due 'riscontri' con 'paesaggi' verticali (attr. a Locatelli) /tavola 33 a, b/.

Roma, già Raccolta Chigi-Incisa: Serie di nove dipinti di genere in 'ovali' (segno quasi settecentesco!) di eguale formato. (cm. 38×49). Di essi diamo, perchè sembrano importanti come gamma di soggetti, i

titoli indicatimi da Giovanni Incisa della Rocchetta: 1. Fuga di guerrieri a cavallo; 2. Combattimento di cavalleria fra Cristiani e Turchi; 3. Galera in pericolo presso la costa; 4. Porto di mare con pescatori; 5. Porto di mare con facchini; 6. Porto di mare con orientali; 7. Un cacciatore a cavallo sulla neve, seguito da un cane; 8. Caccia al cervo a piedi e a cavallo; 9. Caccia al cinghiale, a piedi e a cavallo.

Roma (già a), poi a Milano nella raccolta Chiesa: 'Marina tempestosa' /tavola 34/.

Roma (già a), poi a Milano nella raccolta Chiesa: 'Veduta immaginaria di campagna romana' /tavola 36/.

Roma, Studio d'Arte Palma (1948): 'Paese con figure' (attr. a Joost de Momper).

Roma, racc. privata: 'L'abbeverata nella campagna romana' /tavola 39/.

Madrid, Prado, n. 1586: 'Caccia al cervo' (attr. a Joost de Momper) /tavola 30/.

Madrid, Prado, n. 1587: 'Caccia al cinghiale' (attr. a Joost de Momper) /tavola 31/.

Madrid, Prado, n. 2077: 'Marina' (prima attribuita al De Momper, ora a Jakob Gerritsz Cuyt) /tavola 32/.

Nantes, Museo: n. 96, n. 97, n. 158 (già attribuiti al de Momper, poi al Magnasco, ultimamente, su mia indicazione errata, al Reder).

Stuttgart, Museo, n. 158: 'Paesaggio roccioso' (con firma falsa del Breughel, ma ritenuto del Momper).

New York, Julius Weitzner: 'Nevicata' /tavola 40/.

A questi sono da aggiungere alcuni dei dipinti pubblicati quali Goya del tempo romano negli articoli di Ina Harrower, in 'Apollo', 1951 e di A. Cavaggioli, in 'Arte figurativa antica e moderna', 1953 (escludendone però le battaglie, di altro autore).

GIULIANO BRIGANTI

MICHELANGELO CERQUOZZI PITTORE DI NATURE MORTE

IL RICORDO che ci tramandano gli antichi biografi delle molte nature morte dipinte da Michelangelo Cerquozzi con un successo notevole anche se non pari a quello che gli procurarono le ormai ben note 'bambocciate', è rimasto sin qui un semplice riferimento letterario, quasi una scheda dimenticata, sebbene avesse dovuto suscitare qualche curiosità e stimolo di ritrovamento se non altro per l'insistenza con cui era sottolineata 'la religiosa imitazione del naturale' e 'l'obediencia al vero' che faceva supporre, a chi avesse pratica delle formule degli scrittori secenteschi, quella sua attività legata in qualche modo al capitolo, ancor lacunoso, della natura morta caravaggesca. Per di più sia nel Passeri che nel Baldinucci si trova notizia di un suo alunnato presso il

Gobbo dei Frutti, educato a sua volta nella cerchia di casa Crescenzi, e che va considerato, insieme al Salini e al Crescenzi stesso, fra i principali protagonisti della tendenza 'realistica' della natura morta. Se erano queste, sino a ieri, per lo più deduzioni tratte da memorie libresche, soprattutto dall'attenta lettura del Baglione, il recentissimo ritrovamento di nature morte firmate di Mao Salini e la pubblicazione, che mi propongo di fare fra breve, dell'importante ciclo di affreschi con festoni di fiori, frutta e ortaggi dipinti dal Gobbo insieme alle storie del giovane Cortona a Palazzo Mattei ancora prima del '24, porteranno certamente qualche chiarimento alla storia di quella tendenza; la cui cronologia, per naturale connessione, dovrà avvantaggiarsi anche dell'apporto di un pittore come il Cerquozzi che nei decenni immediatamente successivi, in pieno Barocco, vediamo riflettere ancora nella sua attività più nota un sentimento della realtà che non può disgiungersi da una origine caravaggesca.

Risalire tuttavia dalla notizia dei biografi secenteschi a qualche natura morta che si potesse dire con certezza del Cerquozzi non era facile, anche per il tono naturalmente vago di quegli accenni cui facevano riscontro le nostre nozioni ancora più vaghe sulla natura morta di quel secolo. Se qualche luce poteva venire dagli inventari secenteschi e settecenteschi ove tanto spesso si incontrano citazioni di nature morte del Cerquozzi, l'impossibilità di accostarne una conosciuta ad una descritta, per il semplice fatto che tale descrizione non va mai oltre la nuda determinazione di un comune soggetto, rendeva inutile ogni ricerca per quella strada. Restava l'esame delle varie nature morte attribuite tuttora al Cerquozzi, numerose soprattutto nei musei di provincia francesi, ove quel nome torna con tanta insistenza da far pensare che nell'ottocento, chissà attraverso quale cammino, fosse divenuto una sorta di nome di comodo, così come, chissà perchè, Michelangelo del Campidoglio in Inghilterra. Ma il materiale che si veniva in quel modo a raccogliere era così eterogeneo e come stile e come qualità e persino come epoca da far disperare di un positivo risultato¹.

¹ Nature Morte del Cerquozzi sono citate nei musei del Louvre, di Nantes, di Rouen, di Amiens, di Nancy, di Rennes e, in Italia, di Torino. Appartengono per lo più alle correnti della pittura meridionale della seconda metà del secolo. Nel museo di Narbonne ce n'è persino una firmata e datata del 1646. Raffigura una tavola apparecchiata con pane e dolci e qualche oggetto. Di qualità molto scadente non ha alcun rapporto con le opere qui pubblicate. La firma del resto sembra aggiunta posteriormente.



42 - Cerquozzi: 'la raccolta delle melograne'

Londra, racc. privata



43 - Cerquozzi: 'Natura morta'

Modena, Gall. Càmpori



44 - Cerquozzi: 'Bacco'

Già a Roma, racc. privata



45 - Cerquozzi: 'fanciullo che coglie uva'

Roma, racc. privata

È vero che qualche angolo con natura morta si poteva trovare nei dipinti noti e documentati del Cerquozzi, come ad esempio nel venditore di cocomeri a destra nell' 'Entrata al Palazzo' della raccolta Incisa, qua e là nella 'Rivolta di Masaniello' della Spada o altrove, ma sono frammenti spesso irrilevanti e per di più ridotti alle minute proporzioni delle 'bambocciate'. Un compito molto difficile dunque, e che avrebbe potuto rimanere a lungo senza soluzione se non mi avesse offerto il filo conduttore un brano del Passeri nella vita del Cerquozzi ove è detto testualmente: 'Qualche volta fece alcune figure della grandezza del naturale; ma perchè erano buone nel colorito, et accompagnate da frutti, e da paesi da lui fatti con isquisitezza, non riuscivano dispiacevoli...'. Grandi quadri, dunque, con figure e nature morte ove il filo per risolvere il problema era offerto dalla presenza di due elementi, uno conosciuto per facili confronti con le sue opere note, le figure, ed uno ancora sconosciuto, le nature morte. Se quindi mi fosse dato incontrarmi in uno di quei quadri il piccolo problema poteva dirsi risolto.

Ed ecco un bel giorno assistermi la fortuna portandomi davanti a questa sorprendente 'Raccolta delle lumache' [tavola 41], dipinto alto circa due metri con figure grandi al vero ma che, non ostante l'insolita proporzione, denunciavano chiaramente la mano del Cerquozzi. Non era un rapporto difficile a stabilire e chi ha pratica delle sue piccole 'bambocciate' non mancherà di trovare riscontri convincenti: basti accennare che il fanciullo è lo stesso, persino nel vestito, che finge da figliuol prodigo in uno degli ottagoni della Corsiniana di Roma; che la ragazza, saltafossi scaltrita ed insolente ai limiti dell'adolescenza, è la sorella minore di una delle 'nude' del Bagno Incisa: ambedue, ridotti a piccole proporzioni, potrebbero essere inseriti, senza dissonanza, in una qualsiasi delle sue più famose 'bambocciate'. La parte di natura morta, poi, che il quadro offriva a beneficio del nostro problema, era oltremodo estesa e poteva benissimo fungere da primo elemento per la cercata ricostruzione. Un altro dipinto venne ad aggiungersi al primo a poca distanza di tempo: una 'Raccolta delle Melagrane' [tavola 42], non dissimile nelle dimensioni, che offriva, per la presenza del paesaggio e per l'accenno fugace ad un motivo di 'bamboccia' sul fondo col contadino che guida l'asinello, altri elementi di prova: e, anche qui, una stupenda natura morta. Potrei aggiungere, se ce ne è bisogno, che in un inventario manoscritto dei beni di Michelangelo Cerquozzi del 1660,

fra i dipinti da lui lasciati è descritto: 'un quadro di frutti, con doi figure, l'una di donna e l'altra di ragazzo di sette palmi', descrizione che si attaglia molto bene ai due quadri qui illustrati, al secondo soprattutto per le misure che approssimativamente corrispondono.

Fatto un primo passo non era difficile farne un secondo: giungere cioè ad identificare una vera e propria natura morta. Ed ecco, per confronti soprattutto col primo dipinto, entrare, con tutte le probabilità di restarvi, nel catalogo delle opere del Cerquozzi una natura morta, questa volta ben nota, direi quasi famosa, per essere stata esposta nel '22 alla Mostra di Palazzo Pitti e da allora più volte riprodotta sino a giungere all'onore di fungere da frontespizio a colori di un volume dedicato sull'arte barocca. Si tratta della 'Natura morta con Cesto di frutta e tralci d'uva' della Galleria Campori di Modena [tavola 43/], attribuita solitamente a quel personaggio di ripiego che è Pietro Paolo Barbieri, fratello del Guercino, nome che ha raccolto sotto di sé i dipinti più eterogenei per epoca, per nazione, per stile. Basta un'occhiata ai due dipinti per convincersi dell'identità di mano, direi persino di tempo; gli stessi tralci appena composti e visti piuttosto ancora in una loro naturale disposizione, gli stessi grappoli pesanti, trasparenti di luce, le stesse foglie scrocchianti delle viti, lo stesso modo di spargere i frutti sul terreno. E nelle castagne in primo piano, snucleate dal riccio e colte nella loro conchiusa realtà, forse per le stesse proporzioni minute sembra più che altrove di cogliere la particolare inclinazione 'realistica' del Cerquozzi.

Questo il punto di partenza per la ricostruzione dell'attività del Cerquozzi pittore di nature morte e non sarà difficile andare oltre aggiungendo altri dipinti¹. È chiaro tuttavia anche dai pochi esempi qui pubblicati che la conoscenza della storia della natura morta del Seicento si è arricchita di un elemento molto importante per il suo peso e per le sue conseguenze. Anche se non è possibile stabilire una datazione non dico precisa ma almeno approssimativa per queste composizioni che possono andare addirittura dal '30 al '60, non c'è dubbio che esse forniscono un'importante connessione sto-

¹ Aggiungo io stesso questo 'Bacco fra frutta e fiori' che insieme al suo compagno raffigurante 'un satiro' passò per il commercio a Roma molti anni or sono, non ricordo con quale attribuzione. È interessante la chiara citazione caravaggesca della figura del giovinetto Bacco [tavola 44/]. Aggiungo anche questo 'fanciullo che coglie l'uva' di raccolta privata romana similissimo ai due dipinti pubblicati [tavola 45/].

rica, riflettendo la cultura del Cerquozzi che fu certo mediatrice dal caravaggismo al 'barocco'. Se infatti, nei dipinti a formato piccolissimo ove illustrava gli episodi della vita popolare di Roma, Michelangelo, seguendo il Van Laer, dimostrò una assimilazione profonda del sentimento della realtà dei decenni anteriori sì da poter essere giustamente definito un caravaggesco del 'passo ridotto', è certo che in questi 'lungi metraggi' con grandi figure e copiose nature morte, e nella natura morta stessa, si dimostra alquanto lontano da quella chiarezza, da quella sorta di concentrazione sull'oggetto della natura morta caravaggesca, da quel suo semplice apparire 'prescelta ma non accomodata'. Già del resto nel Gobbo dei Frutti, che fu il suo maestro, nell'unica sicura opera che ne conosciamo (una serie di affreschi, e già qualcosa denuncia il fatto che un pittore di origini caravaggesche dipingesse a fresco) si può osservare una esuberanza, un rigoglio, un'abbondanza di osservazioni che pur nell'obediencia al vero ben si adattavano a incorniciare delle storie ove Pietro da Cortona muoveva i suoi primi passi 'in barocco'. Ed ecco nel Cerquozzi compiersi definitivo il passo dalla natura morta di studio, dai semplici oggetti di ogni giorno e dai poveri frutti aggruppati come per caso su di un tavolo nella luce di un interno, alla natura morta starei per dire 'en plein-air', a un frammento di rigogliosa natura colta nell'angolo di una vigna o di un orto, alla natura morta-paesaggio. In queste composizioni le palesi intenzioni decorative sono ancora appoggiate all'idea di un episodio che illustra un'azione 'naturale' di contenuto popolare, ma non è difficile dedurre come questo 'genere misto' possa considerarsi l'avvio, sia pure attraverso un malinteso, a quelle grandi decorazioni della seconda metà del secolo ove figure più o meno allegoriche si atteggeranno vagamente fra festoni di fiori e cadute di frutta e alle quali collaborarono per le diverse 'specialità', Luca Giordano e Ruoppolo, Maratta e Mario dei Fori.

V'è ancora nel Cerquozzi una precisione, una non so che 'secchezza' nel cogliere, con tanta partecipazione, la natura delle cose, v'è sicuramente quell'obediencia al vero, quella 'religiosa imitazione del naturale' che ben si accorda allo spirito della sua più nota attività, ma soprattutto una festosa esuberanza, una ricchezza di composizione come dispiegamento di un rigoglio naturale, un compiacimento infine di cogliere i valori sensuali che caratterizzerà la natura morta della seconda parte del Seicento e dei primi anni del secolo

successivo, soprattutto a Napoli e nelle opere che si raccolgono intorno al nome di Giovanni Battista Ruoppolo. Una connessione di più, quindi, da studiare, ch  senza dubbio di quella tendenza Michelangelo Cerquozzi fu il felice iniziatore.

ANTOLOGIA DI ARTISTI:

Ricordo del Centino.

Spero non sia soltanto una vecchia passioncella (un 'pallino' anzi, come si dice) a farmi pubblicare queste tele, d'un pittore quasi interamente dimenticato. Cose perdute, cose un po' scolorite; ma perch  non salvarne qualche memoria, perch  non opporsi alla sfortuna, durata da sempre, di chi non fu mai toccato dalla buona sorte? Si chiamava Gian Francesco Nagli, nel 1638 datava, gi  in Rimini, l' 'Annunciazione' che qui si pubblica /tavola 46/; ma era di Cento, e perci  port  il soprannome dalla patria d'origine. Certamente attivo anche nel 1655, nel 1665   probabile fosse ancor vivo, se un documento riguardante un Angelo Giuseppe lo dice figlio di Gian Francesco Nagli da Rimini (segno ch'era ormai considerato cittadino riminese, per lungo soggiorno), senza premettere nessun 'quondam' al nome del padre. Verosimilmente il suo fiorire abbracci  30-35 anni di lavoro, dal 1635 al 1665-70 all'incirca. Il suo centro di attivit  rest  sempre Rimini; e il suo raggio, ch'io sappia, non valic  Pesaro da un lato (dove era ricordata una sua opera, ora credo irreperibile), n  giunse a Cesena dall'altro; risalendo un po' anche verso i monti del Montefeltro, ma senza spingersi forse oltre le chiese della collina: ai Borghi, a Verucchio, a San Giovanni in Galilea. Due teline della Pinacoteca di Faenza vi furono probabilmente importate. Dovette sopportare concorrenze piuttosto gravose. Prima, quella del pi  geniale, focoso, dotato Cagnacci; poi, quella del Cantarini, vero talento; infine, quella del ben pi  famoso conterraneo, il Guercino, che lavor  a pi  riprese per Rimini. Del Guercino fu indebitamente ritenuto scolaro, e con lui svantaggiosamente confrontato. Gi  il Costa, pittore riminese del '700, e raccoglitore di notizie artistiche locali, lamentava che non avesse saputo accostarsi al presunto maestro 'negli atteggiamenti delle figure, e spiritose invenzioni'. 'Freddo nelle attitudini, comunale nelle invenzioni' lo disse il Lanzi. Sarebbe pretendere troppo, d'altronde, che un pittore tardo barocco,

e un critico di prim'ordine, ma gi  di trapasso fra il 'gran gusto' accademico e il neoclassicismo, intendessero l'umile ma schietto sapore della sua arte. Dopo, segu  un silenzio quasi intero. Qualche notizia documentaria raccolta dal Tonini durante l'Ottocento; ma intanto, quadri trasferiti, scomparsi. Occorre attendere il 1941 per l'utile regesto steso da Gino Ravaioli sui 'Pittori dell'Et  Barocca a Rimini'. Poi, la rovina della guerra franata sulla citt ; e l'opera del Centino, pressoch  dimezzata. Infine, quasi atto di riparazione all'oblio troppo lungo, nell'estate del '52, la Mostra della Pittura del '600 a Rimini¹ ha ridato qualche onore, fra gli altri, anche al Centino. C'  chi si   ricordato di lui; qualche ricognizione ha aggiunto persino qualche cosa ai vecchi numeri del suo catalogo; qualche pulitura e qualche ripristino ha risollevato il grado delle opere superstiti; e qualche cauto riconoscimento ne   venuto, su giornali e mensili. Ma quella fu anzitutto, e giustamente, l'occasione di Guido Cagnacci: che   pittore di vero genio, e di cui perci  si riparler , a pi  o meno lunghe scadenze. Il sottoscritto, cui tocc  allora di scrivere qualche pagina di prefazione al catalogo della mostra, e ne dedic  una parte anche al Centino, vorrebbe ora, piuttosto, prolungare, allargare e consolidare un pochino la breve rinomanza acquisita al vecchio pittore centese. Per cominciare dalla pi  antica opera nota², preziosa per la data che portava del 1638, essa fu infilata e distrutta, sulla parete della sagrestia di San Fortunato, da una granata piovuta dal mare sul colle di Covignano, in bombardamento navale. Era, forse, il capolavoro del pittore, e dava, accanto ad alcune tele capitali della piena giovinezza del Cagnacci (come le pale di Sant'Arcangelo di Romagna del 1635 e quella di San Giovanni Battista a Rimini), il senso della pittura locale in quegli anni. Si pronunciava una fronda decisamente naturalistica, in contrasto con l'aulica, grande Bologna, roccaforte dell'accademia, e ancora capitale d'un gusto. Certe qualit  caravaggesche davano ora frutto in Rimini, piccola Siviglia nostrana. Ammesso che il Cagnacci vi potesse tenere la parte del Velasquez, il Centino vi occuperebbe quella dello Zurbar n. Seguendo le fila internazionali della pittura di Controriforma, si po-

*Ricordo
del Centino*

¹ Vedi: 'Mostra della Pittura del '600 a Rimini', catalogo a cura della Citt  di Rimini, 1952.

² Questa tavola   ricavata, purtroppo, da un ingrandimento dell'unica e debole fotografia rimasta dell'opera, che debbo alla gentilezza di Carla Ravaioli.