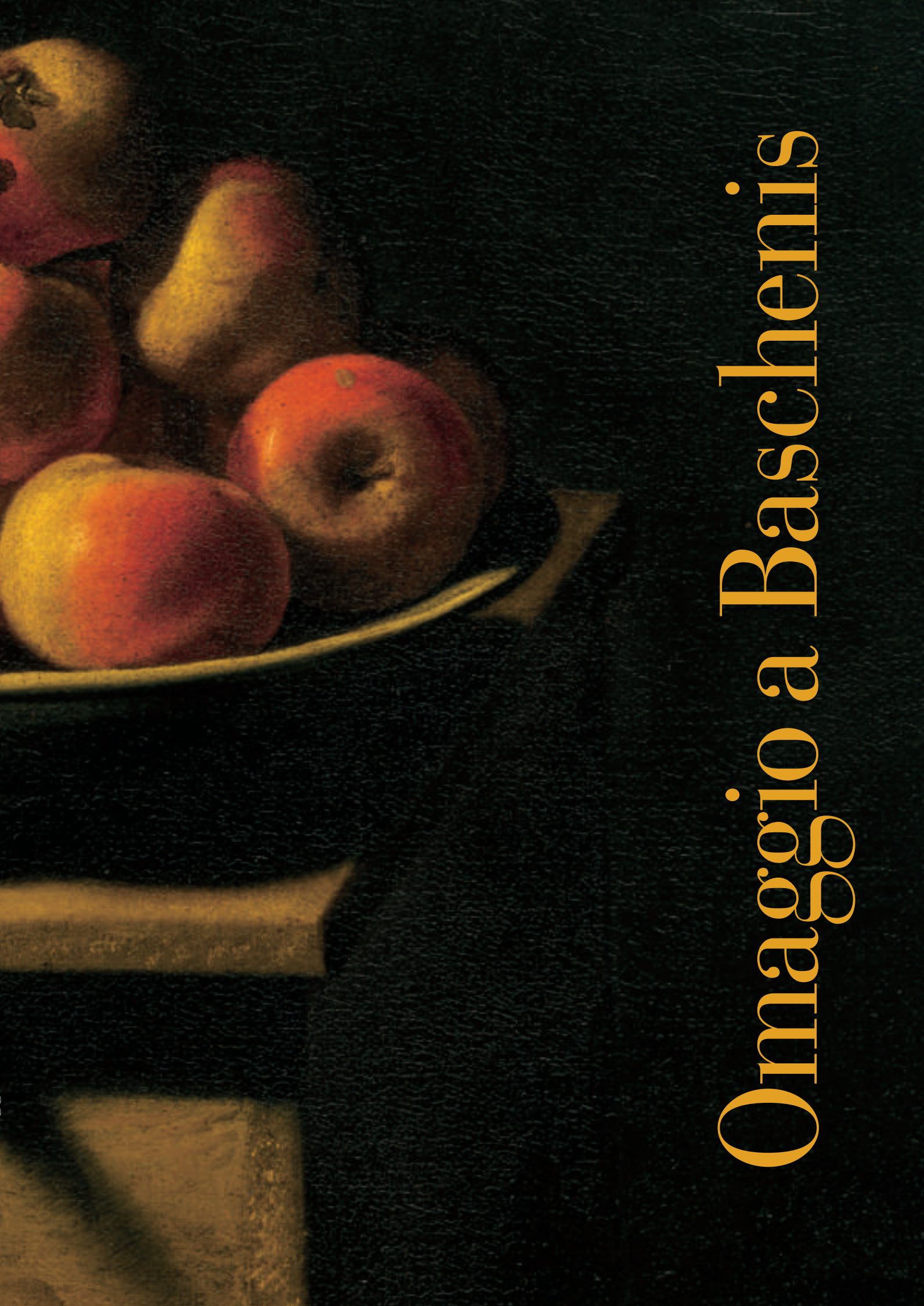




Omaggio a Baschenis

Da sabato 7 a venerdì 13 ottobre 2006

*Palazzo Credito Bergamasco
Bergamo, Largo Porta Nuova 2*

Coordinamento della mostra

Alberto Sangalli

Angelo Piazzoli

Progetto di allestimento

Corrado Anselmi

Realizzazione allestimento

MODULAR s.r.l.

Trasporto opere

Massimo Cuminetti

Hanno collaborato all'organizzazione
della mostra le seguenti Funzioni interne
del Credito Bergamasco

Segreteria Generale

Sicurezza e Logistica

Studi e Relazioni Esterne - Comunicazione

Tecnico

Stampa, Comunicazione e Promozione

Segreteria Presidenza

Studi e Relazioni Esterne - Comunicazione

Testi

Mina Gregori - presentazione

Lanfranco Ravelli - premessa, saggio introduttivo e schede

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Eleonora Valtolina

Stampa

Inchiostro Arti Grafiche

Nessuna parte di questo libro
può essere riprodotta
senza l'autorizzazione
dei proprietari dei diritti

Finito di stampare nel mese di ottobre 2006



Omaggio a Baschenis

Iniziativa associata a:



il Presidente

Con grande piacere il Credito Bergamasco aderisce alla 5ª edizione di “Invito a Palazzo”, la nota manifestazione promossa dall’Associazione Bancaria Italiana che costituisce per la banca l’annuale appuntamento per schiudere al pubblico la propria sede storica.

Quale momento di efficace diffusione e valorizzazione dell’arte e della cultura nonché rara occasione per condividere con la comunità il “gusto ed il piacere del bello”, la nostra partecipazione all’evento si contraddistingue, ogni anno, per l’eccellenza e l’importanza delle opere esposte nella mostra che fa da complemento alla visita guidata allo storico Palazzo di Porta Nuova in Bergamo.

Rammento ad esempio che l’edizione 2005 della manifestazione (1 e 2 ottobre 2005) si è caratterizzata - con grande successo di pubblico e di critica - per l’esposizione dei più importanti dipinti della collezione che il Credito Bergamasco ha a suo tempo depositato presso l’Accademia Carrara, per far sì che questi capolavori “ritornassero a casa” per qualche giorno, al fine di poterli mostrare al pubblico reinseriti nel luogo ove essi hanno “vissuto” per molti anni.

Quest’anno - grazie alla singolare sensibilità ed alla generosa disponibilità di collezionisti privati (primari clienti della banca), a cui va il nostro più sentito ringraziamento - è stato possibile realizzare un altro “sogno”: trasformare il salone del Credito Bergamasco nella sede museale (seppur temporanea) di dieci splendide tele di Evaristo Baschenis, uno dei più importanti artisti espressi dalla nostra tradizione pittorica, grande protagonista della straordinaria fioritura della stagione secentesca in terra bergamasca.

L’unicità e la preziosità dell’esposizione - sintetizzate nel “claim” che abbiamo scelto: “*L’arte di stupirvi*” - consentono di apprezzare ancor più l’opera di un artista di rilevante e riconosciuta importanza nel contesto della pittura italiana ed europea; le sue celebri nature morte, caratterizzate da una naturalistica e rigorosa perfezione formale (cui si unisce un profondo senso di armonia ed eleganza), si rendono in questa esclusiva occasione ampiamente godibili nel loro splendore, a maggior ragione perchè - facendo parte di collezioni private - non sono normalmente fruibili al grande pubblico.

Per due intere giornate (6 e 7 ottobre 2006) il “piccolo museo Creberg” rimane aperto al pubblico, con il contestuale allestimento dei corridoi del primo piano con i migliori quadri attualmente presenti presso la sede e l’illustrazione degli affreschi e dei bassorilievi tramite visite guidate; e per tutta la settimana successiva (dal 9 al 13 ottobre), durante gli orari di apertura della filiale, si prolunga l’esposizione delle tele del Baschenis.

Mi auguro che l’iniziativa - fortemente voluta dalla banca ed avvalorata dalla scelta coraggiosa di questi privati mecenati - di rendere accessibile la bellezza di tali opere di alta qualità artistica possa costituire un’ulteriore, adeguata e preziosa risposta al sempre più diffuso interesse che i singoli e la comunità esprimono nei confronti del patrimonio culturale italiano, a testimonianza di come Creberg sia vicino al suo territorio ed alla sua gente.

Bergamo, ottobre 2006

Avv. Cesare Zonca





Presentazione

Pittura e collezionismo a Bergamo: Evaristo Baschenis

L'iniziativa del Credito Bergamasco di presentare nella sua sede una mostra di dipinti di Evaristo Baschenis, prestati da alcuni collezionisti bergamaschi, onora i due aspetti che qualificano e fanno la gloria della città nel campo della pittura.

Il primo ci rimanda col pensiero al manipolo di pittori bergamaschi emergenti non solo per la statura, ma per le caratteristiche che li distinguono nelle diverse epoche - e si parla di un periodo che va dal Cinquecento al Settecento - dai veneti e dai milanesi. Il fenomeno si è verificato a Bergamo e a Brescia e, segnalato dalla critica moderna, richiede ancora approfondimenti di ordine artistico e sociologico.

Devo cominciare, accennandovi brevemente, con il luminoso, ottico Previtali e il brutale Cariani, di solito accorpati come gregari provinciali alla pittura veneziana, dalla quale hanno ricevuto molto, seguendo tuttavia una loro strada.

I maggiori pittori bergamaschi non hanno tradito il loro temperamento, la loro estrazione e le loro esperienze concrete e hanno scoperto molto per tempo la realtà della natura e dell'uomo. A conferma che vedo giusto, osservo che ogni volta che ho occasione, venendo da Firenze, di incontrare i miei amici bergamaschi, ritrovo lo stesso carattere rude e arguto.

L'idealismo aulico di Venezia non ha condizionato il Moroni né Fra Galgario. Il Ceresa ha narrato nei suoi quadri sacri le storie e i dolori dei poveri e nei ritratti i valori veri posseduti dalla provincia.

Il Baschenis può apparire un caso a sé. Non sappiamo nulla della sua formazione, ma, come talvolta si è verificato con i pittori di zone decentrate, la sua cultura spazia liberamente e vola in alto. Pittore soprattutto di nature morte, ha guardato i primi, essenziali maestri lombardi e ha scelto per le cucine i suoi modelli nel filone di van der Hamen e di Loarte, i cui dipinti arrivarono certamente anche in Italia nelle regioni soggette alla Spagna; per gli strumenti musicali è partito da esempi neerlandesi di poco spicco, ma indicativi dell'esistenza del "genere". Nelle cucine il Baschenis ha ripreso la semplicità devota e scandita degli spagnoli e l'ha adattata a una potente e dominante idea strutturale che poteva uscire soltanto dalla mente e dalla visuale architettonica di un italiano. Il medesimo e ancora di più si deve dire delle sue nature morte di strumenti musicali. Affascinato dai volumi e dalle superfici di questi nuovi oggetti che si fabbricavano e si perfezionavano nelle botteghe cremonesi, il

Baschenis ne ha dipinto la prima testimonianza e il primo silenzioso omaggio. Anche in queste opere l'impegno del costruttore è evidente e gli studi sui trattati di prospettiva del tardo Cinquecento lo confermano. L'atteggiamento verso la realtà è lombardo perché la sua visione parte dall'ottica, come è attestato anche dalla rappresentazione della polvere talvolta depositata sugli strumenti, che non è una "trovata", ma un segnale della sua attenzione al filtro atmosferico. Ben venga dunque questa rassegna di opere del Baschenis tanto grande quanto raro.

Il secondo aspetto riguarda il collezionismo. Il fine della manifestazione che ha chiamato a collaborare, come sempre hanno fatto, i collezionisti della zona bergamasca, vuol essere il riconoscimento di una passione che è nei geni degli italiani e in particolare dei bergamaschi, per ragioni che traggono origine, penso, dall'esempio di Venezia, vivo centro dal Cinquecento del mercato europeo di opere d'arte e di una nuova classe, al di fuori delle corti, di collezionisti, intellettuali colti e sensibili, che è documentata dalle note del Michiel che riguardano Venezia, ma anche l'entroterra.

Disperse, vendute ignomignosamente in gran parte le antiche raccolte veneziane, Bergamo rimane, per un fenomeno che si è protratto nel tempo, il Gotha del collezionismo italiano, come sta a dimostrare il patrimonio conservato all'Accademia Carrara, composto intorno ai tre nuclei principali delle raccolte del conte Giacomo Carrara, di Guglielmo Lochis e di Giovanni Morelli, ciascuna con le sue caratteristiche e diversità, a tutti note e fonte di emulazione. E non mi sorprende che il geniale Federico Zeri abbia pensato di entrare in questo Olimpo lasciando memoria di sé con la sua collezione di scultura destinata al museo bergamasco.

Oltre a incoraggiare ovviamente la passione collezionistica, anche con il più lontano traguardo delle donazioni, la mostra vuole raggiungere un altro scopo. Collocata nella sede non museale della banca, è dedicata anche a quel pubblico che, ritenendosi ancora escluso da una élite per un atteggiamento che va superato, non frequenta né il museo e le esposizioni, né il teatro d'opera, storici punti di riferimento della nostra cultura e della nostra socialità.

Mina Gregori



Sommario

Evaristo Baschenis: “genio portato ad una nuova sorta di pittura”	9
Evaristo Baschenis: le opere in mostra	19
<i>Piatto di mele, un rametto di rose e una mela su uno stipo</i>	21
<i>Germano, uccelli, vaso con sopra un piatto di lumache, tre polli su tagliere sopra padella di rame</i>	23
<i>Pollame, tagliere con pesci, cassetta, cavoli, lumache</i>	26
<i>Pollo, fagiano, uccellame, padella, brocca con piatto di lumache</i>	27
<i>Cucina con rami e servente</i>	29
<i>Anatra, polli appesi e frattaglie sopra un tagliere</i>	32
<i>Gallo appeso, uccellame, cesto di mele e una mela cotogna</i>	33
<i>Anatra e polli</i>	35
<i>Liuto, mandora, spinetta, violino con arco, chitarra, libri, due spartiti musicali e pesca</i>	37
<i>Flauto a becco, chitarra, mandora, violino con arco, liuto attiorbato, viola da arco bassa, due fogli con spartito musicale, libri e mela</i>	39



Evaristo Baschenis:
“genio portato ad una
nuova sorta di pittura”

F. M. Tassi

Omaggio a Baschenis



Premessa

Diverse e stimolanti sono le ragioni che giustificano la presente mostra. Ci limiteremo a suggerirne due. La prima: il nome dell'autore, Evaristo Baschenis, colui che può essere considerato, a buon diritto, uno dei più grandi pittori di natura morta italiana ed europea. La seconda: la bellezza e la varietà delle opere esposte: accanto ai dipinti noti agli specialisti del pittore e già presentati in diverse esposizioni, ne figurano altri, conosciuti dalla letteratura artistica del passato, ma di cui si erano perse le tracce e che ora il visitatore ha la fortuna di ammirare; altri ancora, riemersi dopo che furono confusi dalla critica dall'esistenza di altre versioni. Alludiamo, ad esempio, al bellissimo dipinto segnalato da Luigi Angelini, nel 1943, in collezione Lupi di Bergamo, schedato dal Rosci nel 1985, svanito nel nulla per diversi anni, ricomparso in collezione privata tedesca e, alla fine, recentemente tornato in Italia. Altro notevole contributo è costituito dalla presenza di un pendant, un tempo esistente (lo attesta e lo segnala ancora l'Angelini nel 1943), nella collezione Carnazzi di Almè con Villa.

Questo pendant viene pubblicato dal Rosci, nel 1971, con errata indicazione delle dimensioni. Tale improvvido svarione ha generato una serie di inesattezze e di equivoci in cui è incorso, fatalmente, lo stesso Rosci (1985).

Quando, dopo un periodo di latitanza, la critica torna finalmente ad occuparsene, ritiene di poterlo identificare con un'altra versione pubblicata dal Valsecchi nel 1972. Risultato: alla mostra allestita su Baschenis, negli anni 1996/1997, questa versione viene presentata come fosse il pendant della collezione Carnazzi provvidenzialmente ritrovato!

Segnaliamo, infine, un'altra encomiabile iniziativa della rassegna: l'aver riunito, in mostra, un pendant a lungo diviso e, a tutt'oggi, conservato in due collezioni diverse; si tratta di due quadri dalla forma verticale (cm 92x50) recanti due nature morte, l'una raffigurante *anatra, polli appesi e frattaglie sopra un tagliere*, l'altra *gallo appeso, uccellame, cesto di mele e una mela cotogna*.

Lanfranco Ravelli

Saggio introduttivo

Evaristo Baschenis (Bergamo 1617 - ivi 1677) è battezzato il 7 dicembre del 1617 col nome del nonno, in S. Alessandro in Colonna, nella cui parrocchia rimarrà per tutta la vita. Il padre, Simone, è nipote del pittore Simone il Vecchio di Averara.

Da un atto patrimoniale del 9 settembre del 1643, Evaristo Baschenis figura per la prima volta con la qualifica di sacerdote: viene indicato, tra l'altro, il luogo del suo domicilio situato in Borgo San Leonardo, in una casa nei pressi della chiesa della Beata Vergine dello Spasimo (oggi Santa Lucia).

In un documento conservato nell'archivio della Curia Vescovile di Bergamo (*"Licentie 1630-1693"*, C. 312), si afferma che il reverendo Evaristo Baschenis è autorizzato a celebrare messa¹. In una serie di lettere inviate da Roma ad Alberto Vanghetti dal gesuita Jacques Courtois detto il Borgognone fra il 1662 e il 1667, sono testimoniati rapporti di amicizia stabiliti tra il Baschenis e il famoso pittore di battaglie durante un suo soggiorno a Bergamo presso i conti Vecchi di Carvico, intorno agli anni 1655-56; i contatti proseguono anche dopo il ritorno a Roma del Borgognone, attraverso lo scambio epistolare e il commercio di quadri (nelle lettere si parla di opere di Aniello Falcone)².

Nel luglio del 1665, Evaristo Baschenis è costretto a vendere la casa paterna in Borgo S. Leonardo per pagare i debiti del defunto fratello Bartolomeo³, nel febbraio dell'anno successivo cede due terreni con case e botteghe, siti nella contrada di Colognola, alla confraternita di S. Rocco dell'omonima chiesa in Borgo S. Leonardo⁴.

Il 21 gennaio del 1677 redige il secondo ed ultimo testamento (il primo risale all'otto luglio del 1660). Colpito da paralisi, Baschenis muore il 16 marzo dello stesso anno lasciando i propri beni in eredità ai poveri del Pio luogo del Soccorso. Viene sepolto per volontà testamentaria nella Chiesa di Sant'Alessandro in Colonna⁵.

Nonostante le ricerche operate, nel tempo, da Capuani, Rosci e, negli ultimi anni, da De Pascale, la biografia di Evaristo Baschenis è assai scarna; in particolare, buio fitto si addensa sul periodo della formazione artistica, intorno al quale il silenzio delle fonti è pressoché totale. Per fare un esempio, il Tassi⁶, lo storico a lui più vicino, ne loda il *"genio portato ad una nuova sorta di pittura"*, ma, quanto al tema suddetto, si limita a sottolineare *"la diligenza ai suoi studi"* profusa nell'intento di apprendere *"l'arte del disegno"*⁷.

Il silenzio delle fonti ha spinto molti studiosi ad avventurarsi in ipotesi e congetture, talvolta, non prive di suggestioni. Citiamo, in particolare, Carlo

Volpe, nel 1964⁸, accanto ad ascendenze lombarde (Fede Galizia, Panfilo Nuvolone), suggerisce legami con la pittura spagnola di Zurbarán, van der Hamen e Loarte. Tali riferimenti vengono, in seguito, accolti e rinvigoriti dagli studi operati dal Rosci (1971, 1985)⁹, Morandotti (1989)¹⁰, Frangi (1991)¹¹, De Pascale (1996)¹², Veca (1996)¹³.

E, tuttavia, il problema della formazione artistica di Baschenis appare lungi dall'essere risolto. La responsabilità era attribuita, come detto, essenzialmente ai biografi del passato i quali non si preoccupavano, se non in rari casi, di segnalare dove siano stati a bottega i pittori di natura morta, i quadraturisti, gli stuccatori, gli specialisti di ornato e i prospettici. Ciò è dovuto alla scarsa considerazione di cui queste categorie godevano, in passato, nella scala gerarchica dell'attività artistica. Tale pregiudizio appare, oggi, discutibilissimo: questi artisti, infatti, hanno lasciato, sovente, testimonianza di altissimo livello e, talvolta, niente affatto inferiori a quelle dei pittori di figura o degli scultori.

Per tornare al tema in oggetto, riteniamo del tutto verosimile che Baschenis abbia compiuto un periodo di apprendistato presso qualche bottega.

Al riguardo, due saggi apparsi nel catalogo della mostra su Baschenis del 1996, l'uno curato da Marisa Dalai Emiliani (*Materiali e congetture per il laboratorio prospettico di Baschenis*), l'altro da Sandro Fronza (*Il Trattato P. 103 sup. della Biblioteca Ambrosiana*)¹⁴, aprono uno spiraglio su un aspetto che, quasi certamente, fu alla base della formazione del pittore: lo studio della prospettiva e del modo di posare gli strumenti musicali, in scorcio, disciplina che ebbe il suo momento più alto tra la metà del '400 e i primi decenni del '500 nelle tarsie lignee dei cori di molte chiese italiane.

Alle opere che la letteratura artistica non ha mancato di evidenziare in occasione degli studi sulle espressioni antesignane della natura morta, aggiungiamo alcuni esempi di tarsie facenti parte del coro di S. Giovanni Evangelista a Parma, realizzato entro il 1538¹⁵: si tratta di un ciclo quantitativamente e qualitativamente notevolissimo per la bellezza plastica dei soggetti (liuti, lire, altri strumenti musicali, partiture) (figg. 1-4), un'autentica rarità, in tutto degna delle tarsie eseguite, nel tardo '400, per il duomo di Modena e delle splendide testimonianze lasciate da Giovanni da Verona nei cori di varie chiese del nord d'Italia.

Questa cultura figurativa è senz'altro penetrata nella formazione artistica di Baschenis, essendo alla base della poetica di tutti i dipinti aventi come soggetto strumenti musicali.

Per contro il maestro che lo avviò alla conoscenza della prospettiva, è ignoto e tale sembra destinato a rimanere. È, tuttavia, innegabile che vi sia stato, così come appare non discutibile l'apprendistato presso qualche specialista di natura morta; in particolare, emergono, a nostro giudizio, chiare ascendenze al pittore piacentino Bartolomeo Arbotoni (1597-1676)¹⁶: alcuni soggetti presenti nelle sue composizioni appaiono speculari ad analoghi esempi presenti nelle opere di Baschenis. Nonostante la critica abbia respinto tale tesi, noi continuiamo a rimanere di questa ipotesi e, anzi, pacatamente, intendiamo ribadirla¹⁷: certi spunti compositivi e strutturali arbotoniani (ripiani di pietra nelle cantine, tacchini spennati posti orizzontalmente su un piano, polli spennati appesi in alto, verze disposte nei primi piani) tornano, splendidamente riletti e ampliati, in alcune delle più celebrate cucine del pittore bergamasco (figg. 5-6).

Ma, vi è un altro punto oscuro nella ricostruzione dell'evoluzione artistica del pittore: i soggiorni e i viaggi al di fuori della terra bergamasca, di cui pare non esista traccia nelle fonti. Noi, non crediamo assolutamente che gli altissimi esiti artistici cui pervenne, siano dovuti unicamente ad una genialità prodigiosa e solitaria. Rifiutiamo altresì, l'immagine di un talento che, pur venendo a contatto con influssi di varia ascendenza, sia rimasto impermeabile e refrattario a sollecitazioni esterne. L'opera d'arte è, sempre, in stretto rapporto con la storia, la cultura, la società all'interno delle quali vede la luce.

Quando, per esaltarne la bellezza, si evocano i nomi dei grandi maestri francesi, olandesi, spagnoli a lui precedenti o contemporanei, altro non si dice che, per vie a noi sconosciute, egli ne prese diretta visione. Indizi in tal senso si possono evincere dallo scambio epistolare tra Baschenis e Borgognone, relativo al commercio di opere d'arte, dove giacciono, espliciti o velati, cenni e allusioni utili a gettare una qualche luce sul tema in oggetto.

Concentrando ora l'analisi sull'evoluzione artistica di Baschenis, non possiamo non evidenziare quanto essa costituisca, per il critico, un sentiero tortuoso e disseminato di insidie: basti pensare che nessuna delle nature morte, comprese quelle firmate, reca la data di composizione. Pur non potendo uscire, per tali ragioni, dall'ambito delle ipotesi, riteniamo che un gruppo di dipinti, le cui ascendenze al mondo dei naturamortisti del nord Italia, appaiono evidenti, sia verosimilmente ascrivibile alla fase iniziale dell'attività del pittore¹⁸.

Segue un periodo in cui l'autore allarga i propri orizzonti culturali attraverso l'incontro con testimonianze presenti in area italiana ed estera. È il tempo



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4

Figg. 1-4: Tarsie del Coro Ligneo presso la Chiesa abbaziale di San Giovanni Evangelista in Parma. Particolari.

in cui elabora uno stile pittorico personalissimo, segnato da un magistero stilistico unico e inconfondibile: molti dipinti sono attraversati da una ricerca luministica e chiaroscurale che non è eccessivamente caravaggesca. Basti, al riguardo, osservare la lucida concezione delle cucine e dei dipinti con strumenti musicali, arricchite da tappeti sul piano e da tendaggi sul fondo.

I temi amatissimi delle cucine e degli strumenti rivivono, esaltati, nella fase successiva, che possiamo definire della maturità. In particolare, gli strumenti (liuti, spinette) vengono illustrati nei primi piani insieme a libri e ad altri oggetti; in altri esempi, Baschenis vi aggiunge stipi e mappamondi, impreziositi, sullo sfondo, da sontuosi tendaggi. Per le cucine, utilizza tele rettangolari più lunghe (in alcuni casi fino a 150 centimetri) nel preciso intento di costruire composizioni più ricche, dove, nonostante l'ampiezza, ordine e simmetria continuano a regnare sovrani. Tali componenti (ricchezza di contenuti e severità di impostazione) stanno alla base di una concezione pittorica che verrà, in seguito, sviluppata da Bartolomeo Bettera, uno dei più insigni e originali seguaci di Baschenis.

Esiste anche un altro Baschenis, meno noto ma che la critica riconosce: il Baschenis ritrattista. Lo troviamo in poche nature morte in cui compaiono anche ritratti, lo troviamo in pochissime tele in cui compaiono solo ritratti. Alludiamo, ad esempio, al famoso *ragazzo con canestra di pane*, in cui tutta la storiografia, da Biancale, a Rosci, a De Pascale, ha ravvisato la mano di Baschenis anche nella figura del ragazzo¹⁹.

Si aggiungano i due celebri dipinti con strumenti musicali recanti, l'uno, il ritratto di Evaristo Baschenis alla spinetta e di Ottavio Agliardi all'arciliuto, e l'altro il ritratto di Alessandro Agliardi con chitarra e di Bonifacio Agliardi²⁰. Qui l'identificazione dell'autoritratto nel personaggio che suona la spinetta deriva da una segnalazione di Tassi il quale, menzionando, nel 1793, i quadri presenti nella collezione Agliardi di Bergamo, così si esprime: “*due presso i Conti Agliardi; in uno de' quali ha dipinto sé stesso in abito di prete, in atto di sonare la spinetta*”²¹. Inoltre, la critica, unanimemente, assegna a Baschenis il *ritratto di Alessandro Agliardi*²² e la *fantasca* inserita nel famoso dipinto illustrante *cucina con rami*²³.

Nel 1989, Marco Rosci gli attribuisce il *ritratto di organista con cagnolino*, avanzando l'ipotesi che il personaggio illustrato sia, in realtà, un autoritratto²⁴. La mostra nel 1996, presentando quasi tutte le opere includenti ritratti o figure, ha offerto un'occasione straordinaria di analisi comparata, alla luce della quale abbiamo maturato una convinzione relativa-

mente al trittico Agliardi: non essere la mano, che ha eseguito il ritratto di Baschenis alla spinetta e di Agliardi all'arciliuto, la stessa cui si devono i due ritratti Agliardi. Il primo dipinto rivela uno stile morbido, sciolto, assai lontano dal secondo, segnato da un fare pittorico e da una resa espressiva di diversa natura. In quest'ultimo affiorano, piuttosto, analogie con la *fantasca* della *cucina con rami*.

Quanto al ritratto di *Alessandro Agliardi*, esso risale senz'altro ad un artista diverso rispetto a quelli che hanno eseguito le due coppie di personaggi presenti nel trittico Agliardi²⁵.

Appare, altresì difficile, porre in relazione con i ritratti sin qui realizzati il meraviglioso *ragazzo con canestra di pane*²⁶: la posa e il taglio costruttivo rivelano un artista di notevoli qualità a tutt'oggi sconosciuto.

Alla luce di tali considerazioni, sorge spontanea una domanda: Baschenis fu, effettivamente, anche pittore di figura? Una preziosa testimonianza, l'inventario dei beni del pittore, redatto da un notaio nei giorni immediatamente successivi alla morte di Baschenis, lo attesta inequivocabilmente. Vi troviamo elencati: “*dodici quadri di figura tra finiti e incompiuti, tutti di mano del pittore, tra cui alcuni sicuramente ritratti: quelli di Domenico Belotti e Bettino Lochis (due versioni), di Tomaso Vanghetti, del Reverendo Carrara, uno di un frate e un altro di tale Francesco detto Lirone “appena schizzato”; e ancora: uno “di una testa sola con drappo”, uno grande (con) sopra uno che suona il Basso con una tavola non fornita*”²⁷. Purtroppo, allo stato attuale delle conoscenze, nessuno dei quadri suddetti è riemerso dall'oblio cui il tempo pare averli condannati, quasi a dilatare le ombre che si allungano sulla figura o l'opera dell'artista.

In attesa che nuove testimonianze intervengano a dissiparle, l'ipotesi che riteniamo più verosimile è che Baschenis abbia affidato l'esecuzione dei ritratti inseriti nelle sue nature morte a pittori diversi, come del resto, all'epoca, era consuetudine diffusa. Al momento, riteniamo non esistano elementi tali da consentirci di sciogliere i nodi avviluppati dal tempo. Pertanto, a nostro giudizio, il problema di Baschenis ritrattista rimane con un interrogativo e irrisolto e la questione più che mai aperta.

Baschenis si applicò al genere della natura morta, creando una nuova iconografia; in particolare, gli strumenti musicali vengono presentati in un efficacissimo illusionismo spaziale e geometrico che denuncia la conoscenza delle sperimentazioni rinascimentali messe a fuoco nelle tarsie e nei dipinti in cui gli strumenti musicali, alla luce degli ideali umanistici, vengono concepiti come armonioso pendant alla rappresentazione dell'uomo. La lezione dei maestri

del passato, assimilata e sublimata nella propria poetica, riemerge splendidamente, quasi un rinascimento rigenerato, nell'opera di Baschenis, attingendo livelli di assoluta originalità, in tutto degna dei più celebrati specialisti del genere.

Sul mondo sensibile della tavolozza del pittore, aleggia, persistente, il tema della *VANITAS*. Le immagini del benessere (cucine) e spirituale (strumenti musicali) appaiono insidiate, tenacemente, dall'incombente destino di disfacimento cui tutte le cose inevitabilmente tendono. La polvere depositata sugli strumenti musicali capovolti, artificio che colpì Tassi nel '700 (*"un liuto tutto coperto di polvere a riserva di alcune naturali strisce"*) e che ancora inquieta, è una chiara allusione al tempo che consuma ogni cosa²⁸; le corde spezzate degli strumenti alludono alla precarietà della vita; l'ostentata opulenza, lo smagliante splendore sottendono il tarlo della fragilità immanente. Il fasto degli ori, la sontuosità dei velluti, gli orrori delle guerre, la ferocia delle pestilenze, lo squallore della miseria del secolo in cui visse il nostro artista, sono altrettante metafore della vanitas: da un lato, le gioie della vita, la giovinezza, la bellezza; dall'altro, l'incubo della morte, le tragedie, la sofferenza, la dissolvenza del tutto. È un invito alla riflessione, alla virtù, alla moderazione, alla saggezza cui i pensatori dell'epoca ricorrono copiosamente ed al quale non si sottrae il messaggio di Baschenis: nel diffuso silenzio delle nature morte, affiorano il dolore, il pessimismo, la malinconia, generati dalla constatazione di una natura palpitante di vita ma intimamente corrosa da un destino implacabile.

E, tuttavia, al di là della componente austera e malinconica sottesa al messaggio bascheniano, non possiamo non rilevare l'abbagliante bellezza della raffigurazione, la gioiosa vitalità, incontenibile, dalle cose inanimate, colte nel momento più alto del loro splendore terreno. Ne deriva quella ambiguità arcana che attraversa l'opera del pittore, sospesa sul crinale sottile che separa il loro ineluttabile destino di disfacimento dalla esaltante e gioiosa bellezza che anima le meraviglie del creato.

Lanfranco Ravelli



Fig. 5



Fig. 6

Figg. 5-6: B. Arbotoni, particolari di natura morta. Piacenza.

NOTE

¹ Si veda ENRICO DE PASCALE, *Evaristo Baschenis: regesto biografico* in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, cat. mostra, Bergamo 1996, pp. 65-67.

² MARCO ROSCI, *Evaristo Baschenis in I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, vol. III, Bergamo 1985, pp. 151-183; E. DE PASCALE, op. cit. 1996, p. 66.

³ E. DE PASCALE, op. cit. 1996, p. 66.

⁴ E. DE PASCALE, op. cit. 1996, p. 66.

⁵ E. DE PASCALE, op. cit. 1996, p. 67.

⁶ F. MARIA TASSI, *Vite de' Pittori Scultori e Architetti Bergamaschi*, Bergamo 1793, ed. critica a cura di F. Mazzini, Milano 1970, vol. I, pp. 233-237.

⁷ F. MARIA TASSI, op. cit. 1793, ed. Mazzini 1970, p. 234.

⁸ CARLO VOLPE, *Evaristo Baschenis in La natura morta italiana*, cat. della mostra (Napoli-Zurigo-Rotterdam), Milano, p. 91.

⁹ M. ROSCI, *Baschenis, Bettera & Co.*, Milano 1971; idem, *Evaristo Baschenis in I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, vol. III, Bergamo 1985, pp. 151-183.

¹⁰ ALESSANDRO MORANDOTTI, *Evaristo Baschenis in La natura morta in Italia* a cura di Federico Zeri, Milano 1989, vol. I, pp. 266-267.

¹¹ FRANCESCO FRANGI, *Evaristo Baschenis in Mina Gregori (a cura di) Pitture a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, Milano 1991.

¹² E. DE PASCALE, *Evaristo Baschenis in Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, cat. mostra (Bergamo), Milano 1996, pp. 134-279.

¹³ ALBERTO VECA, *Un immaginario europeo in Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, cat. mostra (Bergamo), Milano 1996, pp. 15-37.

¹⁴ Si veda MARISA DALAI EMILIANI, *Materiali e congetture per il laboratorio prospettico di Baschenis in Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, cat. mostra (Bergamo), Milano 1996, pp. 105-111; CLAUDIO FRONZA, *Il Trattato P. 103 sup. della*

Biblioteca Ambrosiana, in *Evaristo Baschenis*, op. cit. (Bergamo), 1996, pp. 112-115.

¹⁵ Il coro intagliato e intarsiato è stato realizzato su disegno di Marcantonio Zucchi architetto e intagliatore. Nel novembre del 1512 si era impegnato per la realizzazione pattuendo un compenso di 1020 ducati d'oro. I lavori incominciarono nell'inverno del 1513. Tra le quattro personalità che Zucchi aveva alle dipendenze notiamo il maestro "Biasio Intagliatore Veneziano", famoso per la finezza degli intagli e autore del bellissimo fregio che corre in alto nella parte finale degli stalli del coro. Alla morte di Zucchi, avvenuta nel 1531, la realizzazione dei rimanenti stalli venne affidata ai due fratelli Pasquale e Gianfranco Testo o Testi, parmigiani, che li portarono a compimento entro il 1538. Si veda LANFRANCO RAVELLI, *La rappresentazione della zucca nella natura morta italiana* in *Paragone/Arte*, anno LVII, nn. 65-66, gennaio-marzo 2006, p. 130 e nota 8, pp. 134, 135.

¹⁶ Si veda L. RAVELLI, *Bartolomeo Arbotoni. Piacenza 1594-1676*, Bergamo 2000, pp. 30-31.

¹⁷ F. ARISI, *Natura Morta tra Milano e Parma in età Barocca*, Piacenza 1995, pp. 303-304; A. MORANDOTTI, *Evaristo Baschenis*, in *La Natura Morta in Italia*, a cura di Federico Zeri, Milano 1989, vol. I, p. 267.

¹⁸ Fra questi intendiamo riferirci al dipinto *piatto di mele*, olio su tela, cm 41x50 in collezione privata, e *la natura morta con cesto di mele, meloni, pere e piatto di prugne sopra una cassetta* (olio su tela, cm 58x67), in collezione privata. Si veda per entrambi i dipinti, catalogo della mostra *Evaristo Baschenis e la natura morta Europea* (Bergamo), Milano 1996, n. 1 e n. 2, rispettivamente alle pp. 134-135 e 136-137, schede a cura di Enrico De Pascale.

¹⁹ Vedi E. DE PASCALE, op. cit. Bergamo 1996, n. 16, pp. 166-167, con bibliografia precedente. La critica bascheniana è pressoché unanime nel riconoscerla opera autografa e, per quanto riguarda il ritratto del ragazzo, solo Marco Valsecchi,

commentando i due ritratti di casa Agliardi, esprime perplessità, in quanto il dipinto in oggetto è stato reso noto dal Biancale nel 1912, quando nessuno pensava a contatti col Ceresa.

Il passo del Valsecchi dice: “Se è del Baschenis, è certo da porre in relazione stretta con i ritratti del Ceresa, e non solo per la somiglianza col ragazzo di Milano (tav. 4), ma ora anche col ragazzo al centro del ritratto di famiglia (tav. VIII a colori) dal Ceresa dipinto verso il 1640” (si veda M. Valsecchi, *Un incontro bergamasco: Ceresa-Baschenis nelle collezioni private bergamasche*, cat. mostra, Galleria Lorenzelli, Bergamo, 1972, tav. XXXII, s.p.). Personalmente condividiamo i dubbi avanzati dal Marco Valsecchi: i ritratti Agliardi, per la sostanziale differenza a contenuti stilistico/espressivi, non reggono il confronto con il ritratto del *ragazzo con cesta di pane e dolci* e dunque risalgono a mano diversa. Appaiono, infatti, ancora legati alla cultura dei cavagneschi, mentre il *ragazzo con cesto* rivela un taglio costruttivo e stilistico vicino ai modi di Ceresa, anche se ciò non vuole, ovviamente, significare che vada ascritto direttamente a quest’ultimo, come, invece, sostiene Valsecchi, a seguito di confronti effettuati con due opere attribuite a Ceresa (*ritratto di madre con figlio*, tav. IV, e *ritratto di famiglia*, tav. VIII). Riteniamo non convincenti questi riferimenti istituiti dal Valsecchi, in quanto i ritratti chiamati in causa dallo studioso, pervasi da una severità di linee e dall’austerità espressiva, non si accordano con lo stile raffinato e morbido che affiora nel *ragazzo con cesta di pane e dolci*.

²⁰ Si veda E. DE PASCALE, op. cit. Bergamo 1996, nn. 29, 31, pp. 196-201, con bibliografia precedente.

²¹ Cfr. F. M. TASSI, op. cit. 1793 (ed. Mazzini 1970), vol. I, p. 235.

²² Si veda E. DE PASCALE, op. cit. Bergamo 1996, n. 47, pp. 242-243, con bibliografia precedente.

²³ Si veda E. DE PASCALE, op. cit. Bergamo 1996, n. 20, pp. 176-177, con bibliografia precedente.

²⁴ Cfr. M. ROSCI, *Un autoritratto del Baschenis* in *Osservatorio*

delle Arti, n. 2, Bergamo 1989, pp. 49-51; e inoltre F. ROSSI in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, op. cit., Bergamo 1996, pp. 93-94; il Rossi individua nel personaggio il ritratto di Francesco Bazzini, famoso organista, originario di Lovere e morto nel 1660 in Germania. In precedenza, chi scrive, avendo esaminato il dipinto, nel 1984, quando si trovava in collezione privata a Bergamo, ne aveva dato notizia, senza supporto fotografico, in un saggio su Antonio Cifrondi, attribuendolo a Cifrondi stesso e ipotizzandone l’esecuzione intorno agli anni 1685-1690. Si veda L. RAVELLI, *Contributi e proposte per il catalogo dei dipinti di Antonio Cifrondi*, estratto da Atti dell’Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti, Bergamo, vol. XLIX, 1988-89, pp. 4-5, nota 7, p. 17. Le misure del dipinto da me fornite (cm 121x104), divergono leggermente rispetto a quelle fornite da Rosci (cm 125x102). Ci sono lievi differenze, ma trattasi, senza ombra di dubbio, dello stesso dipinto.

²⁵ Si veda M. ROSCI, *Evaristo Baschenis in I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, Bergamo 1985, vol. III, p. 77, n. 7, ill. pp. 63, 164; idem, *Il Seicento a Bergamo*, Bergamo 1987, cat. mostra, n. 77, p. 259; F. FRANGI, *Evaristo Baschenis in Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, a cura di Mina Gregori, Milano 1991, p. 276; E. DE PASCALE, op. cit. 1996, cat. mostra, Bergamo 1996, n. 47 pp. 242-243.

²⁶ Cfr. E. DE PASCALE, op. cit. Bergamo 1996, cat. mostra, n. 16, pp. 166-169 con bibliografia precedente.

²⁷ Cfr. E. DE PASCALE, op. cit. Bergamo 1996, cat. mostra, n. 16, p. 166 e 1.7, p. 73; sempre dello stesso in *Appendice documentaria*, appendice 1.7, pp. 73-76, in cat. mostra, op. cit. Bergamo 1996.

²⁸ Si veda a questo proposito le interessanti considerazioni di GIAN CASPER BOTT, *La mosca, le mele e la polvere: la musica dipinta in un quadro di Evaristo Baschenis* in cat. mostra, Bergamo 1996, op. cit., pp. 117-122; e dello stesso, *Ut pictura Musica. Studien zu Evaristo Baschenis*, Berlino 1997.



Evaristo
Baschenis:
le opere
in mostra

Bergamo 7-13 ottobre 2006

Palazzo Credito Bergamasco

Omaggio a Baschenis

Piatto di mele, un rametto di rose e una mela su uno stipo

Il dipinto è stato attribuito per la prima volta da Valsecchi nel 1972, e poi riconosciuto come Baschenis da tutti gli specialisti da Veca (1981) a Rosci (1985), a De Pascale (1996). È considerata tra le prime opere dell'artista, e precorre anche il noto dipinto con *cesto di mele, meloni, pere e piatto di prugne sopra una cassetta* (si veda M. ROSCI, 1985, n. 52, p. 82, ill. p. 96; E. DE PASCALE, 1996, n. 2, pp. 136-137). Gli elementi stilistici che riconducono a Baschenis sono ravvisabili nella colorazione delle mele, vibranti di un rosso acceso che contrasta nettamente con la parte scura del fondo. È un tratto tipico del pittore, evidenziato in altre opere coeve, quali le due nature morte recanti, l'una *cesto di mele, meloni, pere, alzata con prugne sopra una cassetta* (si veda DE PASCALE, Bergamo 1996, n. 2, pp. 136-137), l'altra *cesto di mele sopra vasetto di ceramica, germano, pesce e padella sopra un tagliere* (si veda DE PASCALE, Bergamo 1996, n. 4, pp. 140-141).

La critica ha messo in evidenza il severo arcaismo accompagnato da una vivacità realistica descrittiva

che deriva dalla cultura dei naturamortisti lombardi del tardo '500 e dei primi del secolo successivo, vale a dire Ambrogio Figino, Fede Galizia e Panfilo Nuvolone. Si noti come, nello stipo di legno rustico, il taglio costruttivo del bordo destro e del basamento sia articolato in una prospettiva lievemente difettosa. Veca e De Pascale hanno evidenziato il fatto che *“la rosa in primo piano”* e *“l'iterata ostensione dei guasti sui frutti in piena luce”* possono essere letti come *“indicativi del tempo e della caducità del Bello”* (De Pascale). Ciò equivale a dire che, nel dipinto, è anche possibile ravvisare una *vanitas*.

Bibliografia: MARCO VALSECCHI, *Un incontro bergamasco: Ceresa-Baschenis nelle collezioni private bergamasche*, cat. mostra, Bergamo 1972, Galleria Lorenzelli, tav. XXII; ALBERTO VECA, *Vanitas*, cat. mostra, Bergamo 1981, Galleria Lorenzelli, tav. XXIX, pp. 290-291; MARCO ROSCI, *Evaristo Baschenis in I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, Bergamo 1985, vol. III, n. 10, p. 78, ill. 1, p. 96; E. DE PASCALE, *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, cat. mostra, Bergamo (Milano 1996), n. 1, pp. 134-135.

Esposizioni: nessuna precedente.



Piatto di mele, un rametto di rose e una mela su uno stipo

olio su tela cm 41x50 - collezione privata

Germano, uccelli, vaso con sopra un piatto di lumache, tre polli su tagliere sopra padella di rame

Biancale e, in seguito, Luigi Angelini, rispettivamente nel 1912 e nel 1943, segnalano il dipinto quando ancora si trovava presso la collezione del conte Paolo Lupi di Bergamo. La nobile famiglia possedeva altri dipinti di Baschenis e anche di Bartolomeo Bettera, uno dei quadri (Baschenis) recante *liuto, violino con arco, mandora, viola da arco bassa, altro liuto, spartito, cassetta, penna, libro*, firmato “EVARISTO BASCHENIS BERGOMI”, fu donato dal conte Paolo Lupi all’Accademia Carrara nel 1912¹. Quanto alle due tele del Bettera (cm 96x140), illustranti *strumenti musicali, libri, spartiti, globi* (vedi Angelini, 1943, p. 83), passarono in proprietà Remuzzi di Bergamo, quindi Lorenzelli, per approdare, infine, in collezione privata milanese². Delogu, dopo averla, in un primo tempo (1931) accettata come opera autografa, più tardi (1961) avanzò dubbi al riguardo. Per contro, il parere favorevole all’attribuzione, avanzato da Biancale (1912) e Angelini (1943), è stato confermato da Rosci (1985), a seguito di un attento esame operato dopo la pulitura e il restauro dell’opera.

Trattasi di uno dei dipinti più importanti risalenti ai primi tempi dell’attività di Baschenis, autentico punto d’arrivo della sperimentazione che l’artista andava elaborando sul tema della natura morta con cucine, in cui collaudava forme e stilemi più sviluppati e ampliati in opere successive: il tagliere colmo di pollame, appoggiato su un recipiente di rame, il piatto di lumache disposto sopra un vaso e, in seguito, variato, sostituendo il piatto di lumache con un cesto di pane, o di frutta, o di biscotti; il germano,

che, ritratto in diagonale fino a sfondare i primi piani, crea un precario equilibrio, ma anche quell’illusione spaziale tanto frequentata dalla cultura figurativa del ‘600. Di notevole interesse è pure la plancia di pietra dipinta come basamento sopra il quale Baschenis dispone i singoli brani di natura morta; questo elemento, di arbotoniana memoria, tornerà in numerose cucine, o, meglio *cantine*, al buio. Qui giacevano su un ripiano, piccole botti di vino; quando, poi, in estate, i contadini liberavano il piano togliendo le botti ormai vuote, le massaie ne approfittavano per disporvi carni ed altri cibi, essendo, allora, la cantina, nella stagione calda, il solo luogo fresco e lontano dalla luce.

Bibliografia: M. BIANCALE, *Evaristo Baschenis bergamasco dipintore degli antichi liuti italiani*, in *L’Arte*, XV, ottobre, n. 41, p. 344; G. DELOGU, *Pittori minori Liguri, Lombardi, Piemontesi del ‘600 e ‘700*, Venezia 1931, p. 220; L. ANGELINI, *I Baschenis pittori bergamaschi*, Bergamo 1943, tav. XXVII; G. DELOGU, *La Natura Morta italiana*, Bergamo 1962, p. 164; A. GEDDO, *Evaristo Baschenis*, Milano - Bergamo 1965, tav. 8; F. RUSSOLI, *Evaristo Baschenis*, cat. mostra, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1965, s.n.p. fig. 26; M. ROSCI, *Baschenis, Bettera & Co.*, Milano 1971, p. 46; M. ROSCI, *Evaristo Baschenis in I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, Bergamo 1985, vol. III, n. 18, p. 78, ill. p. 35, e p. 100, n. 1.

Esposizioni: nessuna precedente.

NOTE

¹ L. ANGELINI, Bergamo 1943, op. cit., p. 72.

² L. ANGELINI, Bergamo 1943, op. cit., p. 83.



*Germano, uccelli, vaso con sopra un piatto di lumache,
tre polli su tagliere sopra padella di rame*

olio su tela cm 57,3x72,6 - collezione privata

Pollame, tagliere con pesci, cassetta, cavoli, lumache (pag. 26)

Pollo, fagiano, uccellame, padella, brocca con piatto di lumache (pag. 27)

Prima di addentrarci nell'analisi delle due nature morte, sarà bene ricostruire il percorso che le stesse subiscono prima di approdare nell'attuale collezione. Quando l'Angelini segnalò il pendant nel 1943 (p. 76) e 1946 (p. 84), apparteneva alla collezione Carnazzi di Almè con Villa; le misure erano cm 84x103. Vendute, in seguito, ad un'asta milanese, furono comprate da un privato di Lecco cui rimasero a lungo, fino a quando, nel 1993, entrarono a far parte della collezione privata bergamasca in cui si trovano tuttora. Nel 1971, Marco Rosci pubblica a colori le due tele indicando le dimensioni in cm 90x70¹. L'anno seguente nella mostra allestita alla Galleria Lorenzelli, Marco Valsecchi presenta come inedita un'altra versione della coppia Carnazzi, quasi identica, se si eccettuano le dimensioni (88x103) e una lieve diversità nella colorazione e nell'effetto chiaroscurale². Inoltre Valsecchi ricorda che l'anno prima (1971) Marco Rosci aveva pubblicato il primo pendant di cui si è detto sopra³. Dopo molti anni di silenzio, Marco Rosci, nel suo Baschenis, incluso nei volumi dei pittori bergamaschi del Seicento, riesaminando il catalogo delle opere dell'artista, ripubblica i due quadri nel 1975, indicando le dimensioni in cm 72x90; al riguardo sottolinea: *"Dal raffronto con le tav. XXI in Angelini (1946), parrebbe trattarsi della coppia di dipinti ricordati a pag. 84 ("Quadri in provincia di Bergamo" nn. 7, 8 Almè con Villa, avv. Sebastiano Carnazzi) ma le misure date dall'Angelini corrispondono a quelle della coppia, uguale, di cui alla scheda successiva"*⁴. Nella scheda successiva, Rosci, presentando i due quadri (cm 88x103) apparsi alla mostra Lorenzelli del 1971, afferma: *"La coppia, autografa, è uguale alla precedente, ma di misure diverse. Pubblicata nel 1972 da Marco Valsecchi come inedita, le misure corrispondono a quelle della coppia in collezione Carnazzi ad Almè con Villa pubblicata dall'Angelini nel 1946"*. L'affermazione

di Rosci ha generato una serie di errori che si sono ripetuti a partire da una mostra romana allestita alla Regine's Gallery nel 1991⁵ fino alla grande rassegna dedicata a Baschenis a Bergamo tra la fine del 1995 e i primi del 1996⁶. Credo che la questione vada esaminata e risolta in questo modo. La fonte più attendibile è senz'altro quella di Angelini che forniva, in realtà, le misure del pendant di cm 84x103. Le misure esatte delle due tele sono di cm 82,5x100. Cos'è successo poi? Marco Rosci, pubblicando i due dipinti Carnazzi nello studio del 1971 con misure diverse (cm 70x90), era incorso in un errore, da lui stesso ripetuto in occasione della seconda pubblicazione (1985), supportata, tra l'altro, da foto poco leggibili⁷. Le due versioni pubblicate da Valsecchi nel 1972, apparse alla mostra di Bergamo del 1996/97, non sono quelle della collezione Carnazzi (come si afferma nella scheda del catalogo): questa copia, infatti, non ha niente in comune con il pendant presentato in questa scheda⁸. Contrariamente a quanto asseriscono Rosci (1971) e, in seguito, De Pascale (1996), riteniamo che il nostro pendant non derivi dal famoso dipinto raffigurante una *cucina con piuma*, firmato *Evaristo Baschenis*⁹: questo capolavoro appartiene senz'altro, ad una fase più matura e costituisce una sintesi mirabile delle esperienze maturate nel pendant Carnazzi. Siamo, dunque, propensi a credere che la versione Carnazzi sia più antica: lo dice la struttura quasi arcaica che si osserva in uno dei due dipinti, quello con *gallo, fagiani, uccellame, padella, brocca con piatto di lumache*, in cui gli oggetti poggiano su un muretto che ricorda da vicino certe proposte del genere dipinte dall'Arbotoni in molte nature morte. Inoltre, la colorazione è impostata su effetti chiaroscurali intensi tipici delle prime cose di Baschenis. In sostanza, a nostro giudizio, il pendant Carnazzi ha il sapore di un capolavoro giovanile che lascia prevedere grandi sviluppi. Nel dipinto recante *cucina*

con piuma, il credenzone con cassetti posto nei primi piani, è sostituito da un blocco di pietra di arbotoniana memoria, che fa da piano di cucina o di cantina; il tacchino è ritratto con il petto rivolto verso lo spettatore anziché verso l'alto; nei primi piani, a sinistra, al posto dei due cavoli, compaiono tre polli e alcune cipolle. Quanto al bellissimo artificio del cassetto aperto da cui fuoriescono oggetti, esso verrà ripetuto nel capolavoro di Bruxelles (*strumenti musicali, spartiti, foglio con intavolatura per chitarra, fogli con notazioni musicali e due mele su un tavolo*) (si veda M. ROSCI, 1985, p. 81, n. 45; E. DE PASCALE, 1996, n. 42, pp. 228-229).

Di grande originalità appare il motivo della piuma che si libra verso l'alto: rappresenta un'autentica novità nella produzione bascheniana. Il piano del credenzone con i cassetti in primo piano della versione Carnazzi risulta ridotto rispetto a quanto appare nel dipinto pubblicato da Valsecchi nel 1972. La causa va ricercata, probabilmente, nella rottura dei bordi della tela. Infine, nella versione Carnazzi, le borchie dei due cassetti sono amputate. In sostanza, i primi piani del nostro dipinto hanno un taglio spaziale che lo avvicina, piuttosto, alla natura morta con *pollame, tagliere con pesci, padella, cassetta, cavoli, lumache* di collezione privata di Bergamo (cm 77x104, M. ROSCI 1985, n. 26, p. 79, ill. 119). Il motivo dei pesci sul tagliere con alle spalle una padella, presente nel pendant, ritorna identico in altri tre dipinti, tutti ritenuti autografi (M. ROSCI, 1985, p. 84, n. 67; p. 78, n. 16; p. 76, n. 1), due dei quali risalgono all'attività giovanile dell'artista, mentre il terzo è databile intorno agli anni cinquanta.

Bibliografia: L. ANGELINI, I Baschenis pittori bergamaschi, Bergamo, 1° ediz. 1943, p. 67, nn. 7, 8 (?) p. 76; idem, Bergamo, 2° ediz. 1946, p. 84, nn. 7, 8 (?); M. ROSCI,

Baschenis, Bettera & Co., Milano 1971, p. 50, figg. 87-88, pp. 112-113; M. VALSECCHI, Un incontro bergamasco: Ceresa-Baschenis nelle collezioni private bergamasche, cat. mostra, Bergamo 1972, tav. XXIV, XXV; F. ARISI, Felice Borselli, Piacenza 1973, fig. 10 (cita solo il primo dipinto); M. ROSCI, Evaristo Baschenis, in I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento, vol. III, n. 28, p. 79, ill. p. 120, nn. 1-2; E. DE PASCALE, in catalogo della mostra Evaristo Baschenis, Bergamo 1996, nn. 18, 19, pp. 172-175.

Esposizioni: nessuna precedente.

NOTE

¹ Cfr. M. ROSCI, *Baschenis, Bettera & Co.*, 1971, pp. 112-113, nn. 87-88.

² M. VALSECCHI, op. cit. 1972, tav. XXIV e XXV.

³ M. VALSECCHI, op. cit. 1972, tav. XXIV e XXV.

⁴ M. ROSCI, op. cit. 1985, n. 27 - A/6 p. 79, ill. p. 120.

⁵ Cfr. in *Proscenio III, Nature morte europee tra Seicento e Settecento*, a cura di MASSIMO DE VAIOLI, testo di CLAUDIO STRINATI e schede di PATRIZIA TOSINI. In questa rassegna era apparso uno dei due dipinti presentati nel 1972 da M. VALSECCHI alla Galleria Lorenzelli e cioè la *natura morta con pollame, tagliere con pesci, cassetta, cavoli, lumache*. Vedi la scheda XIII, pp. 44-45.

⁶ Cfr. E. DE PASCALE, op. cit. 1996, n. 18, pp. 172-173.

⁷ Cfr. M. ROSCI, op. cit. 1985, ill. p. 120, n. 27/a-b.

⁸ Infatti E. De Pascale, che non ha controllato i due dipinti già esistenti nell'attuale collezione, commentando il pendant presentato "*in mostra della Galleria Lorenzelli*" (Valsecchi 1972) e, in seguito, "*identificato con il dipinto pubblicato dall'Angelini in collezione privata a Villa d'Almè*" (1943, p. 84, n. 7) che, in realtà, riportava le misure cm 84x103", è incappato nello stesso errore fatto da Rosci. Quanto alle due effettive tele Carnazzi, De Pascale le identifica in "*una versione identica e leggermente più piccola*" esistente "*in collezione privata di Bergamo*" (M. ROSCI, 1985, n. 27/a). In sostanza, il critico si limita a ribadire quanto sostenuto da Rosci nel 1985 (cfr. i nn. 18-19 del catalogo della mostra, op. cit. 1986, scheda a cura di E. De Pascale).

⁹ Cfr. M. ROSCI, op. cit. 1985, p. 79, n. 25, e E. DE PASCALE, op. cit. 1996, n. 17, p. 170.



Pollame, tagliere con pesci, cassetta, cavoli, lumache

olio su tela cm 82,5x100 - collezione privata



Pollo, fagiano, uccellame, padella, brocca con piatto di lumache

olio su tela cm 82,5x100 - collezione privata

Cucina con rami e servente

Il dipinto proviene dalla collezione Pelliccioli Bergamo, cui appartiene dal 1986. Una replica, limitata al gruppo di rami con candelabro (cm 73,5x98) e pubblicata, nel 1971 e nel 1985, da Rosci come autografa di Baschenis, si trova, ora, in una collezione privata di Bergamo, dopo essere passata sul mercato dell'antiquariato (si veda M. ROSCI, 1971, pp. 50, 58, nota 69, 110, fig. 85 e dello stesso, 1985, p. 79, n. 23, fig. p. 42).

Il tema, in cui si fa bella mostra di rami, è assai raro in Baschenis: anzi, questo dipinto e l'altro citato sopra costituiscono, allo stato attuale delle conoscenze, gli unici esempi, nella produzione del pittore, che illustrino, splendidamente dipinti con la stessa suggestione degli strumenti musicali, pentole e paioli di rame accatastati, di svariata grandezza e quasi tutti capovolti. Sulla destra si ammira una servente intenta a pulire con uno straccio lo schidione da camino. Dal punto di vista iconografico, l'esposizione dei rami sopra un bancone, come ha giustamente evidenziato De Pascale nel 1996¹, si ricollega alla rappresentazione delle cucine e delle scene di mercato di origine nordica. Questa cultura è penetrata in Italia attraverso Vincenzo Campi, i Bassano, e la cultura genovese di Giacomo Liegi. In Baschenis, tali modelli sono come filtrati in un alambicco che lascia intravedere un'articolazione strutturale ordinata secondo una concezione prospettica tipica di un artista rinascimentale. In tal modo, il pittore apre la strada ad un genere della raffigurazione dei rami cui sarà particolarmente sensibile Giovanni

Domenico Valentini alias "G.D.V."².

Il dipinto è un capolavoro senza eguali, unico nel panorama della natura morta italiana del tempo: qui i rami, strumenti del lavoro in cucina, assurgono a protagonisti assoluti. Lo studio dei riflessi prodotti dalla luce sui vari pezzi di rame è impressionante; di straordinaria suggestione è pure il motivo del piatto con frutta e dei due piatti di peltro sopra la mensola, dove traspare una materia pittorica magra e sgranata, quasi il pittore volesse, di proposito, lasciare intravedere, nel colore, la spessa trama della tela utilizzata.

Bibliografia: M. ROSCI, *Baschenis, Bettera & Co.*, Milano 1971, p. 50, 110, fig. 84; M. ROSCI, *Evaristo Baschenis*, in *I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, Bergamo 1985, vol. III, p. 79, n. 22, ill. pp. 44-45, 123.

Esposizioni: *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, cat. mostra, Bergamo 1996, scheda a cura di E. DE PASCALE, n. 20, p. 176; *Rame d'Arte*, Trento 1998, n. 14, p. 332; *The Still lifes of Evaristo Baschenis. The Music of Silence*, New York 2000, n. 7, pp. 96-97, 130; *Il ritratto delle cose - nature morte italiane da collezioni private in Padovantiquaria*, Padova 2000, n. VIII (scheda a cura di JACOPO STOPPA).

NOTE

¹ Si veda E. DE PASCALE, op. cit. 1996, p. 176.

² Cfr. *Giovanni Domenico Valentini alias G.D.V. pittore di interni e di nature morte*, a cura di GIOVANNI ASIOLI MARTINI, Imola 2005.



Cucina con rami e servente

firmato sul bordo, al centro del tavolo: "EVARISTUS BASCHENIS"
olio su tela cm 94x134,5 - collezione privata

Anatra, polli appesi e frattaglie sopra un tagliere (pag. 32)

Questa natura morta ha il suo pendant raffigurante un gallo appeso, uccelli e cesto di mele¹ conservato in un'altra collezione privata di Bergamo. I due dipinti forse appartengono allo stesso periodo del gruppo di cucine che Baschenis dipinse probabilmente verso la metà del '600, quali, ad esempio, la natura morta con anatra, cacciagione, polli su tagliere, stoviglie, brocca, cestino di dolci² che il Rosci data intorno al 1650². Con questa opera, infatti, il pendant rivela molte affinità, come la nitidezza del disegno, la pennellata liscia e finita, quasi neorinascimentale. Benché l'ipotesi da noi formulata nel 1986 sulla probabile conoscenza delle nature morte con cucine di Bartolomeo Arbotoni non sia condivisa dal Morandotti e dall'Arisi³, nondimeno restiamo convinti che tale contatto ci deve essere stato, benché la natura e la resa espressiva del bergamasco, lontane dall'irruenza e dalle spigolosità del piacentino, sembrano negarlo. Personalmente, continuiamo a ritenere che buona parte delle cucine ambientate in cantina, con i brani disposti su blocchi di pietra o pilastri, richiamino analoghe composizioni arbotoniane; queste, benché superate dall'estetica analitica e neorinascimentale di Baschenis, sembrano, tuttavia, aver offerto suggestioni non trascurabili all'artista bergamasco⁴. Lo conferma la natura morta in oggetto, la quale, a nostro giudizio, rivela chiare ascendenze arbotoniane. In una famosa natura morta, oggi conservata alla Banca di Piacenza e

raffigurante *selvaggina, polli appesi, tacchini, testa di vitello, uova, secchio di rame e ortaggi*, pubblicata da Arisi (1973 e 1995) come opera di Felice Boselli, ma che noi riteniamo, con il pendant della Collezione Gandini di Fontanellato (*natura morta con gatto, ortaggi, pesci appesi, anguria, funghi, padelle di rame, pezzo di grana e vaso di ceramica*), capolavoro di Bartolomeo Arbotoni, esistono brani che, isolati dal contesto, paiono dipinti da Baschenis⁵. Alludiamo al dettaglio dei due polli spennati e appesi che si osservano alla destra nel dipinto della Banca di Piacenza (figg. 5-6). Il brano ha un'impostazione costruttiva che palesemente richiama quello illustrato da Baschenis nel dipinto che stiamo presentando. Inoltre, il tema del tacchino spennato non è forse presente in molte cucine bascheniane? Consideriamo la natura morta di Piacenza e il suo pendant di Fontanellato due testi importanti e tipici dell'Arbotoni: la presentazione dei brani di natura morta, disposti per lo più su due blocchi di marmo e lo stesso repertorio di brani (*selvaggina, polli, uova, tacchini e vari ortaggi*) sono, infatti, temi ricorrenti nella poetica del pittore piacentino. Inoltre, il sapore antico, arcaico dei dipinti e quell'uso, tutto personale, della pennellata sono caratteristici di Arbotoni ed estranei a Boselli, il quale, peraltro, trae non pochi spunti dall'artista conterraneo. Al riguardo, è sorprendente come, a tutt'oggi, la critica sia prevenuta nei confronti del primo e continui ad attribuire al

secondo opere che, ad un'attenta analisi rivelano inconfondibili tratti di matrice arbotoniana.

Bibliografia: A. GEDDO, *Evaristo Baschenis*, Milano - Bergamo 1965, tav. 18; F. RUSSOLI, *Evaristo Baschenis*, cat. mostra Bergamo 1965, s.n.p. fig. 19; M. ROSCI, *Evaristo Baschenis in I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, Bergamo 1985, vol. III, n. 21, p. 79, tav. 49 e fig. p. 121; *Le cucine di Evaristo Baschenis* di ALBERTO CAPATTI, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, cat. mostra Bergamo 1996, p. 124, fig. 1.

Esposizioni: nessuna precedente.

NOTE

¹ A. GEDDO, *Evaristo Baschenis*, Milano - Bergamo 1965, fig. 23; M. ROSCI, *Baschenis*, Bettera & Co., Milano 1971, pp. 39, 36, fig. 11; R. RUSSOLI, *E. Baschenis*, cat. mostra Bergamo 1965, fig. 23; M. ROSCI, *Evaristo Baschenis in I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, vol. III, n. 20, p. 48.

² Cfr. A. GEDDO, op. cit. 1965, tav. 23; F. RUSSOLI, op. cit. 1965, s.n.p. fig. 9; M. ROSCI, op. cit. 1985, 17, p. 78, tav. 30; L. RAVELLI, *Bartolomeo Arbotoni Piacentino, Maestro di Evaristo Baschenis. Ipotesi sulla formazione del pittore bergamasco*. Estratto da "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti", Bergamo, vol. XLVII, Anno Accademico 1986-1987, p. 17, fig. 39; E. DE PASCALE, *E. Baschenis*, Bergamo 1996, cat. mostra n. 9, p. 152.

³ Cfr. A. MORANDOTTI, *Evaristo Baschenis in La Natura Morta in Italia*, Milano 1989, vol. I, p. 267; F. ARISI, *Natura Morta tra Milano e Parma in età barocca*, Piacenza 1995, p. 73, p. 100, p. 12, nota 10, pp. 303-304.

⁴ L. RAVELLI, op. cit. 1986, pp. 8, 9, 16, 17, 18.

⁵ Per i due dipinti si veda F. ARISI, *Felice Boselli*, 1973, n. 129, fig. 164; F. ARISI, op. cit. 1995, fig. 72, p. 99 e fig. 73, p. 100; P. CONSIGLI VALENTI, *Natura Morta del Seicento e del Settecento*, Parma 1986, p. 76; la tela di Piacenza misura cm 140x220, mentre quella della collezione Gandini di Fontanellato misura cm 142x220.

Gallo appeso, uccellame, cesto di mele e una mela cotogna (pag. 33)

È il pendant della tela precedente. Anche qui emergono limpidamente gli influssi della cultura figurativa spagnola e toscana dell'Empoli, filtrata attraverso i modi riproposti in pieno Seicento da Bartolomeo Arbotoni.

Anche in questo dipinto la resa microscopicamente esatta dei brani naturalistici è di impressionante seduzione: il culmine è espresso nella descrizione smagliante delle piume degli animali e nel vivace

cromatismo delle mele nel cesto che contrasta col fondo scuro della composizione.

Bibliografia: A. GEDDO, *Evaristo Baschenis*, Milano - Bergamo 1965, tav. 20; F. RUSSOLI, *Evaristo Baschenis*, cat. mostra Bergamo 1965, s.n.p. fig. 23; M. ROSCI, *Baschenis*, Bettera & Co., Milano 1971, pp. 39, 76, fig. 11; M. ROSCI, *Evaristo Baschenis in I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, Bergamo 1985, vol. III, n. 20, p. 79 e fig. 3 a p. 121.

Esposizioni: nessuna precedente.



*Anatra, polli appesi e
frattaglie sopra un tagliere*

olio su tela cm 92x50 - collezione privata



*Gallo appeso, uccellame, cesto di mele e
una mela cotogna*

olio su tela cm 92x50 - collezione privata

Anatra e polli

Il dipinto, risalente alla metà del '600, è caratterizzato da una struttura essenziale e arcaica, tratto peculiare di Evaristo Baschenis. Il brano richiama, con lievi varianti, analoghe soluzioni sperimentate in diverse *cucine* e, segnatamente, nella *natura morta con pollame e frutti*, oggi in collezione privata milanese¹ e, in passato, conservata al castello di Grumello del Monte, nella collezione del principe Gianmaria Gonzaga di Vescovado.

Dal punto di vista estetico, il dipinto costituisce una rarità assoluta: è infatti l'unico dipinto in cui Evaristo Baschenis mette a fuoco un'idea in un formato alquanto ridotto rispetto al suo modo di fare abituale. Si noti, in particolare, la semplicità dell'impostazione compositiva e la concentrazione

luministica laterale che dà corpo alla minuta descrizione della puntinatura della pelle degli animali spennati.

Bibliografia: F. ROSSI, *Evaristo Baschenis. Committenza e collezionismo* in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, cat. mostra (Bergamo) Milano 1995, fig. 14, p. 99.

Esposizioni: nessuna precedente.

NOTE

¹ LUIGI ANGELINI, *I Baschenis pittori bergamaschi*, (2° ediz.) Bergamo 1946, n. 12; MARCO ROSCI, *Evaristo Baschenis in I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, vol. III, Bergamo 1985, n. 60, p. 83, ill. n. 2 p. 124.



Anatra e polli

olio su tela cm 40,5x50 - collezione privata

Liuto, mandora, spinetta, violino con arco, chitarra, libri, due spartiti musicali e pesca

Il quadro, già conservato nella collezione Polli, è reso noto dall'Angelini. Come ha sottolineato De Pascale, è una "variante autografa firmata" della versione più ricca ed estesa sul lato orizzontale, conservata presso la collezione Lodi⁵, recentemente passata in asta a New York. Questa versione è arricchita, sulla destra, da un ampio tendaggio di broccato con frange e nappe dorate; sulla sinistra, accanto alla mandora, si osservano quattro libri accatastati uno sull'altro. Nel quadro in oggetto, questi elementi decorativi, che conferiscono al brano l'ampiezza panoramica tipica della fase centrale della produzione bascheniana, scompaiono. Il pittore, con effetto stupefacente, ripropone il nucleo centrale della composizione, collocandolo in posizione più ravvicinata, quasi volesse ingigantire gli strumenti per evidenziarne i volumi, secondo una tendenza cara agli artisti del Rinascimento quando disegnano liuti in prospettiva o sbordando i primi piani delle tarsie. Marco Rosci e poi Enrico De Pascale hanno osservato che sul liuto è visibile il marchio a fuoco "M+H" del liutaio Michael (Michielle) Hartung (Harton), documentato a Padova e a Venezia nel tardo Cinquecento⁶. Da segnalare l'artificio del tappeto rosso damascato: ripiegato verso il centro del tavolo, esso interrompe la trama del motivo ornamentale del tronco e delle foglie a cuore, generando un effetto che, a prima vista, trae in inganno l'osservatore, il quale è spinto a credere che si tratti di due tappeti. Come osserva Enrico De Pascale, "il manto di polvere sulla pancia del liuto" allude al "carattere effimero e transitorio del tempo"⁷ e della musica che giunge al nostro orecchio per un attimo per poi sparire.

Una replica firmata, con le stesse misure, è stata pubblicata da Fernando Bologna (1968), in occasione di una mostra Lorenzelli a Bergamo, come appartenente a collezione privata di Monza⁸; questa replica è il pendant di un altro dipinto con *strumenti musicali* di collezione privata bergamasca, presentato alla mostra dedicata a Baschenis nel 1996⁹.

Per tornare alla natura morta in oggetto, riteniamo sia posteriore al citato dipinto della collezione Lodi; diversamente da Rosci, che la colloca intorno agli anni "1660-70"¹⁰, tendiamo ad assegnarla ad una fase successiva al 1670, durante la quale Baschenis, riprendendo una consuetudine ricorrente nelle tarsie del '400 e del '500, sperimenta l'illustrazione disposta e focalizzata incisivamente nei primi piani degli strumenti musicali, evocando, in tal modo, una certa spazialità e monumentalità tipiche del Rinascimento.

Bibliografia: LUIGI ANGELINI, *I Baschenis pittori bergamaschi*, Bergamo 1943, p. 75, n. 30; *I pittori della realtà in Lombardia*, cat. mostra, a cura di R. LONGHI, R. CIPRIANI, G. TESTORI, Milano 1953, p. 43, n. 55; L. ANGELINI, *Forme e luce nelle nature morte di Evaristo Baschenis* in *La Rivista di Bergamo*, nn. 8-9, agosto settembre, pp. 15-21; F.C. LEGRAND, *Baschenis et l'amour des formes* in *Les Art Plastiques*, 1953, p. 174; G. DELOGU, *La natura morta italiana*, Bergamo 1962, p. 164; A. GEDDO, *Evaristo Baschenis*, Bergamo 1965, tav. 2; F. RUSSOLI, *Evaristo Baschenis*, cat. mostra, Bergamo 1965, s.n.p. n. 8; M. ROSCI, *Baschenis*, Bettera & Co., Milano 1971, pp. 51, nota 74, 125, fig. 104; G.D. MÜLLER, *Evaristo Baschenis. Der Initiator von Musikstilleben und sein Kreis in "Kunst in Hessen und am Mittelrhein"*, 1978, n. 17, p. 21, n. 34; M. ROSCI, *Evaristo Baschenis in I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, Bergamo 1985, vol. III, n. 40, p. 81; ill. pp. 53, 129; *Il Seicento a Bergamo*, cat. mostra, Bergamo 1987, p. 313, n. 92, scheda a cura di MARCO ROSCI; E. DE PASCALE in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, Bergamo, cat. mostra, Milano 1996, n. 23, pp. 182-183. **Esposizioni:** alla mostra di Milano¹ (1953) dedicata ai *Pittori della realtà in Lombardia*²; alla mostra dedicata a *Baschenis* (1965) presso la Galleria Lorenzelli di Bergamo³; alla rassegna allestita a Bergamo (1996) intitolata "*Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*"⁴.

NOTE

¹⁻² *I Pittori della realtà in Lombardia*, a cura di R. LONGHI, R. CIPRIANI, G. TESTORI, Milano 1953, p. 43, n. 55.

³ F. RUSSOLI, *Baschenis*, Bergamo 1965, n. 8, s.p.

⁴ E. DE PASCALE, Bergamo 1996, op. cit. n. 23, pp. 182, 183.

⁵ E. DE PASCALE, Bergamo 1996, op. cit. p. 182; per il dipinto della collezione Lodi che misura cm 98x145, e che fu esposto a Bergamo nel 1996 alla sopra citata mostra dedicata a Baschenis, si veda la scheda n. 24 del catalogo a cura di E. DE PASCALE, pp. 184-185.

⁶ Si veda G. FERRARI-F. GALLINI, *Guida alla identificazione degli Strumenti*, in appendice a Marco Rosci, *Evaristo Baschenis, Bartolomeo e Bonaventura Bettera*, Bergamo 1985, op. cit. pp. 187-203; M. ROSCI, Bergamo 1987, op. cit. p. 313; E. DE PASCALE, Bergamo 1996, op. cit. p. 182.

⁷ E. DE PASCALE, Bergamo 1996, op. cit. p. 182.

⁸ F. BOLOGNA, *Baschenis*, Bergamo, Galleria Lorenzelli, tav. 23; M. ROSCI, Bergamo 1985, n. 66, p. 84 e dello stesso, Bergamo 1987, p. 313; E. DE PASCALE, Bergamo 1996, op. cit. p. 182.

⁹ Si veda M. ROSCI, Bergamo 1985, op. cit. n. 39, p. 81, ill. 1, p. 129; cat. mostra, Bergamo 1996, op. cit. n. 22 (scheda a cura di E. DE PASCALE).

¹⁰ M. ROSCI, Bergamo 1985, op. cit. n. 40, p. 81.



*Liuto, mandora, spinetta, violino con arco, chitarra, libri,
due spartiti musicali e pesca*

firmato sul fianco della spinetta vicino alla tastiera: "EVARISTUS BASCHENIS P"
olio su tela cm 81x99 - collezione privata

Flauto a becco, chitarra, mandora, violino con arco, liuto attiorbato, viola da arco bassa, due fogli con spartito musicale, libri e mela

Il dipinto è stato reso noto nel 1952 da Locatelli-Milesi; in precedenza, secondo quanto afferma Angelini, apparteneva alla collezione Donati di Bergamo; successivamente, entrò a far parte della collezione Zucchelli di Bergamo dove è rimasto prima di passare, nei primi anni '90, nell'attuale.

La critica, da Rosci (1971 e 1985) a De Pascale (1996), considera il dipinto “*un capolavoro della maturità*”¹. L'opera, una delle vette assolute dell'arte di Evaristo Baschenis, è la più insolita tra le famose nature morte con strumenti musicali e presenta una costruzione geometrica a triangolo, mai affrontata nei dipinti sopra menzionati². L'autore abbandona l'impostazione, presente in buona parte dei dipinti con strumenti musicali, che si ricollegava alla cultura rinascimentale delle tarsie. Tuttavia nella collocazione, frutto di abilissimi e inauditi scorci prospettici (si vedano la viola ad arco bassa al centro e l'arciliuto che attraversa in diagonale l'intero soggetto), il pittore sperimenta qui nuove soluzioni compositive come quella tendente alla vistosa proiezione degli strumenti musicali sui primi piani, ed in tal modo ottiene quell'effetto di spazialità che si riscontra pure in un'altra opera bascheniana, probabilmente coeva e strutturalmente analoga, oggi conservata ai Museés Royaux des Beaux Arts de Bruxelles, raffigurante *strumenti musicali, spartiti, foglio con intavolatura per chitarra, fogli con notazioni musicali, due mele su un tavolo*³. Questo dipinto, al pari di quello che stiamo commentando, parrebbe risalire alla fase tarda dell'attività, come lascia ipotizzare, tra l'altro, il fatto che non esistano, contrariamente a molte opere del Baschenis, altre versioni del soggetto. L'artista non rinuncia a mettere a fuoco il concetto del memento mori legato alla caducità delle cose, inserendo così un elemento di continuità nella propria evoluzione estetica. La bellezza degli strumenti incarna la più espressiva rappresentazione della limitatezza delle cose terrene: ciò spiega perché Baschenis non ebbe mai bisogno di dipingere un teschio o una candela spenta, da sempre simboli emblematici dello scorrere inarrestabile del tempo. Lo strumento musicale infatti, da solo, unisce in sé un intero corredo simbolico: amore profano, armonia e vanità del piacere umano. La *vanitas* delle cose terrene traluce nella corda dello strumento

spezzata, nello spartito ingiallito, nello strumento appoggiato o ricoperto di polvere, nel continuo alternarsi di forme sublimi, e di allusioni alla caducità della loro natura. Baschenis, artista di ispirazione religiosa, fu sempre combattuto tra il desiderio di rappresentare la bellezza e quello di sottolineare la natura effimera.

Bibliografia: A. LOCATELLI MILESI, *Un raro dipinto inedito di Evaristo Baschenis* in *Gazzetta di Bergamo* n. 3, Marzo, 1952, pp. 22-23; L. ANGELINI, *Forme e luce nelle nature morte di Evaristo Baschenis*, in *Rivista di Bergamo*, n. 8-9 agosto-settembre, pp. 15-21; F. C. LEGRAND, *Baschenis et l'amour des forms*, in *Les Art Plastiques*, pp. 375-781, fig. 175; G. DE LOGU, *La Natura Morta Italiana*, Bergamo 1962, p. 164; MARCO ROSCI, *Baschenis*, Bettera & Co., Milano, 1971, pp. 53-58, nota 81, 130, fig. 109; M. LORANDI, *Il mondo e l'arte del Baschenis e dei suoi numerosi imitatori*, in *Rivista di Bergamo* 1972, n. 3, pp. 5-12; B. DISERTORI, *La musica nei quadri antichi*, Calliano Vallegarina, 1978, p. 147; M. ROSCI, *E. Baschenis in I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, Bergamo 1985, vol. III, p. 81, n. 43, ill. pp. 72, 138; E. DE PASCALE in catalogo mostra Evaristo Baschenis, Bergamo 1996, n. 44, pp. 236-237. **Esposizioni:** *I pittori della realtà in Lombardia*, Milano 1953, n. 56; *Da Caravaggio a Tiepolo*, San Paolo del Brasile 1954, n. 8; *Unbekante Schönheit*, catalogo mostra, Kunsthaus, Zurigo 1957; *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo mostra, Bergamo 1996-97, n. 44, p. 236; *The Still lifes of Evaristo Baschenis. The Music of Silence*, New York 2000, n. 14, pp. 126-127, 131; *Natura Morta Italiana tra Cinquecento e Settecento*, Monaco di Baviera, 2002/2003, scheda a cura di Simone Facchinetti, p. 225; idem, versione della mostra monacense a Firenze, 2003, p. 231.

NOTE

¹ M. ROSCI, *Baschenis*, Bettera & Co., Milano, 1971, pp. 53-58, nota 81, 130, fig. 109; dello stesso *Evaristo Baschenis in I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, Bergamo 1985, vol. III, p. 81, n. 43, ill. pp. 72, 138; E. DE PASCALE, *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, (Bergamo) Milano 1996, cat. mostra, n. 44, pp. 236-237.

² Sulla lettera appoggiata sul liuto alla destra si legge “Alla Molto Ill.ma Marchesa Sig. Angela Costanza Porta Milano”. Secondo E. De Pascale (op. cit. 1996, p. 236), l'indirizzo dovrebbe riferirsi ad un possibile committente abitante a Milano.

³ Si veda E. DE PASCALE, op. cit. (Bergamo), 1996, cat. mostra, n. 42, pp. 228-229, con bibliografia precedente.



*Flauto a becco, chitarra, mandora, violino con arco, liuto attiorbato,
viola da arco bassa, due fogli con spartito musicale, libri e mela*

firmato sul manico del liuto: "Evaristo Baschenis P. Bergomi"
olio su tela cm 75x99 - collezione privata



FONDAZIONE
CREDITO BERGAMASCO

