

Bartolomeo Bettera

Da sabato 4 a venerdì 24 ottobre 2008

*Palazzo Credito Bergamasco
Bergamo, Largo Porta Nuova, 2*

Coordinamento della mostra

*Angelo Piazzoli
Alberto Sangalli*

Progetto di allestimento

Attilio Gobbi

Realizzazione struttura e allestimento

ARCO s.r.l.

Hanno collaborato all'organizzazione della mostra le seguenti Funzioni interne del Gruppo Banco Popolare

Corporate Affairs - Credito Bergamasco

Relazioni Esterne - Credito Bergamasco

Sicurezza - SGS BP

Tecnico CB - Banco Popolare

Comunicazione e Promozione

Corporate Affairs - Credito Bergamasco

Relazioni Esterne - Credito Bergamasco

Curatela scientifica

Alberto Cottino

Saggi e Schede

Alberto Cottino

Giulia Palloni

Lanfranco Ravelli

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Art Director

Eleonora Valtolina

Stampa

Inchiostro Arti Grafiche - Gorgonzola (Mi)

© Copyright 2008 Credito Bergamasco

I diritti di traduzione, riproduzione

e adattamento totale o parziale,

con qualsiasi mezzo,

sono riservati per tutti i Paesi

Finito di stampare nel mese di ottobre 2008

 invito a
Palazzo

 **FONDAZIONE
CREDITO BERGAMASCO**

Bartolomeo Bettera

“La sonata barocca”



Ringraziamenti

La Fondazione Credito Bergamasco e gli autori ringraziano particolarmente tutti i prestatori che hanno preferito rimanere nell'anonimato, oltre a

Anna Bernardini, Linda Borean, Guido Crippa, Francesco Frangi, Mina Gregori, Bonaventura Grumelli, Pedrocca, Alessandro Guerini, Jacopo Lorenzelli, Enrico Lumina, Renzo Mangili, Giuseppe Mascheretti, Alessandro Morandotti, Gianmario Petrò, Minerva Tramonti Maggi, Luigi Zani

e per la disponibilità dimostrata

Riccardo Bertocchi, Alessandra Broccoli, Pietro Gelmi, Alessandro Marchi, Maria Pacella, Gustavo Picinali, Alberto Sangalli, Giovanni Valagussa

La riscoperta del Bettera: fine di uno sconcertante oblio

La Fondazione Credito Bergamasco rende omaggio a Bartolomeo Bettera proponendo una mostra dedicata ad un artista - pressoché sconosciuto al grande pubblico pur se di grande valore - le cui opere non hanno ricevuto un'adeguata diffusione rimanendo circoscritte all'apprezzamento dei collezionisti ed allo studio dei critici d'arte.

Considerato per lo più un copista, seguace o merco epigono del geniale Evaristo Baschenis, specialista nel genere della natura morta, Bartolomeo Bettera è stato invece un pittore vero, dotato di un proprio linguaggio figurativo e di una propria originalità. Non un semplice imitatore dunque e ciononostante un artista su cui per secoli - come afferma nel proprio saggio Alberto Cottino - ha pesato un oblio sconcertante.

Proprio partendo da questo incomprensibile dato di fatto, la Fondazione Credito Bergamasco ha affidato ad autorevoli studiosi un lavoro di approfondimento e di scoperta della figura umana e professionale di un artista di grande spessore. Lavoro sfociato in questo studio monografico, approfondito e appassionato, dedicato alla produzione pittorica di un naturamortista che, seppur muovendosi nel cono d'ombra del più celebre maestro bergamasco (il Baschenis), ha espresso con la forza dei colori la propria intensa poetica, rielaborandola in chiave barocca e realizzando opere che riescono ad essere apprezzate nella loro interezza solo se ci si appropria del loro valore, del loro significato e dei loro simboli.

Con l'intento di diffondere ad un pubblico sempre più vasto gli enormi benefici culturali e le impagabili sensazioni spirituali che solo l'ammirazione del Bello può suscitare, la Fondazione Credito Bergamasco ha assunto nel corso degli anni una funzione di grande rilievo nella linea di un rilancio e di una riscoperta del territorio bergamasco e lombardo come "terra d'arte", reputando essere degna di apprezzamento l'attività di approfondimento "scientifico" che intende riservare alla produzione artistica sia di illustri pittori sia di autori che, ancorché non noti al grande pubblico, hanno

comunque rivestito un ruolo di grande importanza nel panorama artistico locale.

Le numerose esposizioni - promosse dalla Fondazione e susseguitesi nel corso degli anni fino ad oggi - hanno disegnato un percorso di eccellenza artistica e insieme di comprensione dei complessi intrecci tra le personalità eminenti - in genere, nate o vissute a Bergamo e nelle province lombarde - e il loro tempo, tra l'humus del nostro territorio e le esperienze più avanzate. Il risultato, oltre a tributare il giusto onore ai maestri della pittura bergamasca e lombarda, è stato quello di mettere in luce la capacità delle nostre province di essere significative crocevia culturali. Basti pensare a titolo di esempio alle mostre "Omaggio a Baschenis. L'arte di stupirvi" e "Vanitas": ebbene, oltre ad ottenere un lusinghiero consenso di critica, esse hanno rappresentato eventi culturali di grande rilievo la cui positività è stata solo parzialmente espressa dal grande successo di pubblico, permettendo a tutti la visione di dipinti custoditi in singole collezioni private, per ciò stesso difficilmente accessibili.

Inoltre la Fondazione Credito Bergamasco ha sempre cercato di mantenere un legame particolare con la città di Bergamo, preservando e tutelando i numerosi capolavori che essa custodisce e valorizzando le sue bellezze famose o meno. La scelta di dedicare ad uno dei suoi rappresentanti più valenti e meno conosciuti una mostra monografica, resa possibile dalla generosa disponibilità dei collezionisti privati, e la realizzazione di un prezioso catalogo - la cui lettura non può che essere tappa preliminare rispetto all'esperienza visiva delle tele - ne testimonia la volontà di proseguire nell'opera di valorizzazione del Bello e di promozione della cultura. Un cammino che ci auguriamo possa continuare con la scoperta, da parte di un pubblico numeroso e attento, delle peculiarità dell'artista Bartolomeo Bettera, quale originale interprete della più grande tradizione barocca.

Sommario

Bartolomeo Bettera: la lenta rivincita di un “outsider” di Alberto Cottino	6
Bartolomeo Bettera: l’innominato erede di Giulia Palloni	16
Bartolomeo Bettera: vicenda critica di Lanfranco Ravelli	26
1. Evaristo Baschenis <i>Flauto a becco, chitarra, mandora, fogli con notazione musicale, violino con arco, liuto attiorbato, viola da arco bassa, libri e mela</i>	36
2. Maestro B.B. <i>Chitarra, violino, fogli con annotazioni musicali, libri, frutta sparsa con tenda rialzata</i>	38
3. Bartolomeo Bettera <i>Viola da gamba, chitarra spagnola, piatto con ceramica, violino, scrigno, libri, foglio di musica, mela e statuetta su un tavolo</i>	40
4. Bartolomeo Bettera <i>Fogli con annotazioni musicali, flauto a becco, spinetta, violino con arco, liuto, chitarra, libro, frutto, stipetto, mandora, mappamondo e tenda rialzata</i>	42
5. Bartolomeo Bettera <i>Fogli con annotazioni musicali, chitarra, liuto attiorbato, tromba, violino con archetto, spinetta, mandora, viola da gamba con archetto, cassetta, sfera armillare, stipo con intarsi, libro recante la scritta 'specchio di scientia. Del Fioravanti', tenda rialzata</i>	44
6-7. Bartolomeo Bettera <i>Chitarra, violino, liuto, bombardarda, fogli con notazione musicale, libro, scrigno, cassetta, ritratto in miniatura, specchio, mela, con tenda</i> <i>Chitarra, liuto, mandora, bombardarda, violino, fogli con notazione musicale, lanterna, scrigno, anello, mela, con tenda</i>	48
8-9. Bartolomeo Bettera <i>Trecce di filo di seta giallo -oro, tovaglia bianca, bilancia in ottone e pesi, calamaio, penna, contenitore forato per polvere appoggiati su fogli di carta, bilancino di precisione con piatti riposti nel cassetto dello stiletto, pesi leggeri di forma quadrata posti sopra lo stiletto, libri, matassa di seta, rocchetti di seta dorata, scampolo di filo di seta a forma di mappa appeso e stipo con libro</i> <i>Liuto, flauto a becco, viola bastarda con archetto, violino con archetto, specchio, stipo, foglio con notazione musicale, bombardarda, chitarra, libri sopra una cassetta e tenda rialzata</i>	52

10. Bartolomeo Bettera	
<i>Liuto, mandore, bombardarda, mappamondo, chitarra, viola da gamba, scrigno, libri, tappeto, spartiti, ciliege e pesca su un tavolo</i>	56
11-12. Bartolomeo Bettera	
<i>Chitarra, violino, viola da arco bassa, tre liuti, chitarrone, bombardarda, modelli d'accademia, mappamondo, fogli con notazione musicale, libri e altri oggetti, con tenda</i>	
<i>Tromba, liuto attiorbato, viola con arco, violino, mandora, chitarra, arpa, chitarrone, mappamondo, mano di gesso con foglio con notazione musicale, libri, statuetta, fogli con notazione musicale, astrolabio, scrigno, con tenda</i>	58
13. Bartolomeo Bettera	
<i>Sfera armillare, tromba, libri, violino, viola con arco, liuto, chitarra, fogli con annotazioni musicali, coppa con frutta, vaso di fiori, vaso di metallo lavorato e fiori, ghiacciaia, tendaggio rialzato</i>	62
14. Bartolomeo Bettera	
<i>Alfabeto musicale per chitarra, chitarra, mappamondo, flauto a becco, viola da arco bassa con arco, libri, tromba, flauto a becco, violino con arco, mandora, tiorba, fogli con notazioni musicali, sfera armillare, tappeto sul tavolo e tenda rialzata</i>	64
15. Bartolomeo Bettera	
<i>Due liuti, chitarra, violino con arco, flauto a becco, liuto attiorbato, tromba, viola con arco, versatoio in maiolica, fogli con notazione musicale, libri, pera, mappamondo, con tenda</i>	66
16. Bartolomeo Bettera	
<i>Tavolo ricoperto di tappeto, liuto, violino con archetto, flauto a becco, mandora (?), chitarra, liuto, bombardarda, viola da braccio con arco, chitarra, tiorba, flauto a becco, mandora, fogli con notazione musicale, scrigno, libri, con tenda e colonna</i>	68
17. Bonaventura Bettera	
<i>Chitarrone, cetera, violino con arco, viola bastarda con arco, fogli con notazione musicale, arpa, liuto, chitarra, mappamondo, con tenda</i>	70
Regesto biografico a cura di Giulia Palloni	72
Bibliografia	80

Bartolomeo Bettera: la lenta rivincita di un “outsider”

Questa è la prima mostra monografica dedicata a Bartolomeo Bettera (Bergamo 1639 - notizie fino al 1699). Date le sue contenute dimensioni, per limiti di tempo e spazio, non ha certamente la pretesa di essere esaustiva, ma vorrei che venisse considerata come una riflessione seria e condivisa relativa ad un pittore e su cui per secoli e fino a pochi anni fa ha pesato uno sconcertante oblio, essendo stato per lo più considerato un copista, seguace o merco epigono di Evaristo Baschenis senza particolare originalità. Eppure Bettera è stato artista vero, dotato di un proprio linguaggio figurativo che per questa manifestazione si è tentato di riconoscere e mettere a fuoco. In questa occasione abbiamo sottolineato prestiti e dipendenze da Baschenis ma anche cercato di rimarcare le sue qualità peculiari, individuando anche le possibili altre componenti della sua cultura, che appare più moderna ed eclettica rispetto a quella più tradizionale e lombarda del grande caposcuola bergamasco. Tanti problemi rimangono aperti, tante ricerche ancora da fare (anche una rivedizione del suo catalogo, che per le ragioni enunciate più sopra non è stato possibile effettuare), tanti dubbi da risolvere, ma la storia dell'arte è un serrato *work in progress* per cui mi auguro che presto si vada ulteriormente avanti, superando i risultati qui raggiunti.

Ci siamo avvalsi, naturalmente, in particolare degli studi di Marco Rosci (1971, 1985, 1987 e 1996), basilari ed imprescindibili per la corretta lettura del pittore (e dei suoi rapporti con Baschenis) ed anche di quelli più recenti ma altrettanto importanti di Enrico de Pascale (1996 e 1997), che a mio avviso hanno tracciato la giusta via per la comprensione del pittore. La mostra bascheniana del 1996 è stata l'occasione della riscoperta moderna del valore di Bettera, e di questo va dato atto ai curatori, che hanno esposto opere ben scelte e qualitativamente eccellenti.

In questa circostanza si è compiuto un notevole sforzo di verifica documentaria, dovuto a Giulia Palloni, che ha portato ad alcune novità fondamentali per la comprensione della vicenda umana del pittore (e che può gettare qualche luce nuova

sulla sua opera, si veda più sotto e anche il *Regesto*), si sono compiute ulteriori riflessioni sulla sua opera e sulla sua possibile seriazione cronologica (ricosiderando tra l'altro in questo senso anche opere un po' trascurate quali la tela del Museo Civico di Torino, che a mio avviso può risultare utile per ipotizzare un suo viaggio romano relativamente precoce). Inoltre vengono presentate alcune opere inedite, ed anche una di quelle che all'epoca della mostra del 1996 avevano sollecitato un dibattito attributivo, la tela della *Filanda* (cfr. scheda 8). Intensa e per così dire 'fuori contesto' per mancanza di confronti iconografici, mi pare stia andando ormai verso una decisa paternità betteriana, come giustamente proponeva De Pascale già nel 1996. Lo conferma Lanfranco Ravelli nel presente catalogo, e così pare anche al sottoscritto. Rivederla potrà senz'altro giovare ad una migliore comprensione della sua notevole qualità e dei rapporti con le altre opere del pittore. In quest'occasione confermiamo l'ascrizione all'attività giovanile del pittore già proposta dal De Pascale nel 1996. Nonostante le novità che qui proponiamo sappiamo ancora poco della sua vicenda umana: ci sono ignoti il luogo e l'anno esatto della morte (anche se uno dei documenti scoperti da Giulia Palloni lo mostra ancora vivo nel 1699, ben dopo l'88 che era l'anno più tardi finora conosciuto), non sappiamo quando si è recato a Roma (ovviamente tentiamo alcune supposizioni), non conosciamo molto del suo soggiorno milanese post 1688 e del *milieu* sociale in cui si muoveva. Eppure i nuovi documenti qualcosa d'importante ci svelano, anche se si tratta di notizie non belle, problemi finanziari e familiari enormi che lo affliggono dalla giovinezza forse per tutta la vita (vedi più sotto, *Regesto, sub anno 1672* ed anche l'intervento di Giulia Palloni): ma si è squarciato finalmente un velo su un piccolo mondo quotidiano, fatto di affetti e gelosie, di umanità e meschinità, di problemi economici e relazionali, che iniziano a restituire spessore storico alla figura di Bettera.

Un altro dei nodi che finora non si riescono a sciogliere con certezza, rimanendo dunque nel campo delle singole opinioni, è quello dei rapporti con

Baschenis. Bettera può esser e stato suo allievo? Il De Pascale nega con forza che Baschenis avesse avuto una vera e propria bottega, mentre Rosci in studi precedenti appariva maggiormente possibilista¹. L'unico presunto allievo finora noto di Baschenis sarebbe il giovanissimo Cristoforo Tasca, che eredita da lui i "disegni a rilievo", stante anche il ruolo ignoto di Giuseppe e Giovan Battista Cavallino, pittori ricordati anch'essi nel secondo testamento del Prevarisco². Non v'è traccia di Bettera in nessun momento della carriera del prete bergamasco, e nemmeno nei due testamenti, però come pensare che egli non sia stato in diretto contatto con Baschenis? Può esserci stato un rapporto umano, di discipolato o di collaborazione poi per qualche motivo interrotto? Per ora non è dato sapere, ma è talmente profonda e diretta la conoscenza da parte di Bartolomeo delle opere e del Prevarisco (tanto da ricavarne spesso citazioni dirette) che è giocoforza pensare ad una vicinanza duratura e proficua per il più giovane, anche se non sappiamo in quali termini. L'unica notizia certa è che il 12 aprile 1677, durante la penultima tornata di vendita dei beni di Baschenis, Bartolomeo compra per 8 soldi quattordici tele con rispettivo telaio, colori e pennelli³. Non acquista alcuna opera del defunto maestro. La critica se ne è chiesta il motivo: alla luce dei grossi debiti che il documento più sotto presentato certifica, si può forse comprendere meglio.

Baschenis - Bettera, affinità e differenze

Bettera si differenzia da Baschenis per scelte formali e luministiche, e sono differenze profonde, che comportano una diversa applicazione dei ritmi interni alla costruzione dell'immagine. Ritmi musicali, potremmo dire, utilizzando una convincente lettura proposta per Baschenis da Gian Casper Bott, per cui quella del Prevarisco (e quindi anche di Bettera) è vera e propria 'musica picta'⁴. In Bettera v'è una differente distribuzione dei pieni e dei vuoti, con una soverchia preponderanza dei primi sui secondi, mentre in Baschenis il fondamento dell'immagine è dato proprio dai vuoti: silenzi profondi e misteriosi, spirituali, meditativi, musicali, contemplativi, proprio per questo in fondo anche 'religiosi'. Baschenis è sublime 'pittore di vuoti e di silenzi' prima ancora che di strumenti: ed è questa l'essenza più vera dei suoi quadri.

Il procedimento di Bettera è esattamente opposto. Resta un punto di partenza ancora valido l'analisi in senso *gestaltico* formulata fin dal 1971 da Marco Rosci per l'opera di Baschenis sull'onda del fresco successo di *Arte e percezione visiva* di Rudolf Arnheim (pubblicato in italiano nel 1962), che ci può aiutare a comprendere meglio anche la struttura compositiva delle opere di Bettera⁵. Naturalmente non è questa la sede per approfondire il problema, tuttavia a parere di Rosci, "da un esame «gestaltico» di una qualsiasi opera del Baschenis (...) è facile dimostrare e che egli agisce, con rigoroso e meditato metodo, - e con tutti i mezzi a disposizione, non solo di struttura ma anche di colore e di luce - in modo da assumere il massimo di "evidenza percettiva (...)". Quest'ultima evidentemente non interessa a Bettera. Non v'è dubbio, infatti, che la principale differenza tra i due riguardi proprio la costruzione dell'immagine, la sua intrinseca sostanza. Differenza di disposizione e soprattutto di *rapporto* tra gli oggetti, che si traduce, come detto, in differenza di distribuzione dei pieni e dei vuoti e quindi di ritmi compositivi interni dell'immagine⁶. Se Baschenis costruisce le sue scene con suprema coerenza prospettica e stereometrica (con una "concezione 'cartesiana' dello spazio plastico", nota giustamente De Pascale), Bettera tende ad esprimersi soprattutto attraverso poderosi frammenti, che creano fratture nella continuità della scena e un ritmo spezzato, 'sincopato': il risultato, per così dire, è una musica diversa pur suonata con gli stessi strumenti.

In lui si è ormai affievolito quel senso immanente dell'oggetto determinato dalla luce fortemente analitica, probabilmente erede - anagrafico-generazionale - di quella caravaggesca presente nelle opere di Baschenis. Solo così si spiega nelle tele del Prevarisco, comprese quelle raffiguranti cucine, la ludicissima messa a fuoco dell'oggetto, siano gli strumenti musicali, le pentole di rame o ancora alcune sue ceste di vimini colme di mele o biscotti fragranti e 'tattili', da far pensare a una conoscenza diretta del capolavoro di Merisi già presso il cardinal Borromeo, conoscenza che peraltro si può supporre anche per altri naturamortisti lombardi. Conoscenza e meditazioni caravaggesche arricchite nel caso di Baschenis da una *weltanschauung* particolare, che non può prescindere da un senso di

humilitas tutta spagnola, su cui si dovrebbe a mio avviso insistere, anche per i risultati figurativi. Può forse essere ricondotta a precise scelte di campo caravaggesco la stessa preferenza per questo particolare genere pittorico (che discende dal *Suonatore di liuto* di San Pietroburgo, ad esempio, dal *Concerto* di New York e dal filone - anche nordico - che da lì è nato). Ma l'inconfondibile calibratura della luce dei quadri bascheniani non può non tener conto delle grandi tele pubbliche romane, realizzate dal Merisi "ingagliardendo gli scuri" come dicono le fonti, in particolare quelle di San Luigi dei Francesi. Ha senz'altro ragione il De Pascale (2001) a richiamare per la celebre *Natura morta con cesto di mele, piatto con prugne, zucche, pere* di collezione privata, esposta alla mostra *Fasto e rigore* (cat. n. 41) la "dominante della canestra di vimini in posizione centrale e sporgente verso l'osservatore e come in celebri esempi caravaggeschi"⁷. Però - attenzione - essa è vista da un punto d'osservazione rialzato che ne accentua le caratteristiche descrittive, secondo una visione arcaizzante che trova la sua origine nella tradizione lombarda e spagnola, mentre la canestra caravaggesca è invece - genialmente e per la prima volta nella storia della natura morta moderna - ripresa lievemente dal basso, assecondando invece un'idea classica e monumentale tutta romana, per ovvi motivi assente nella natura morta lombarda. Di Caravaggio, come giustamente nota Morandotti nella stessa occasione "l'eredità va cercata nella capacità di modularla e la luce, vivida, e nella sapienza di darle vita alle cose inanimate"⁸. In Bettera essa si è ormai irrimediabilmente perduta (una percepibile memoria ne sopravvive solo nelle opere iniziali). Pur nello stretto rapporto con Baschenis, il *gap* generazionale appare dunque evidente. Se per il Preraphaelismo (come anche per il poco più anziano Ceresca) è stato ormai da tempo identificato dalla critica, a partire da Longhi, un senso di "resistenza naturalistica" per così dire, all'avanzata dell'"ondata barocca", non è così per Bettera, che ci appare invece più sensibile alle seduzioni del più aggiornato interesse decorativo salito da Roma, ma che anche a Milano - almeno nel campo della natura morta dopo la metà del secolo - stava attecchendo con buoni risultati⁹. Tempi e sensibilità cambiano. In sostanza, salvo qualche momento particolare, per Bettera non si

può certo utilizzare la celebre definizione longhiana con cui il grande storico definisce l'opera di Baschenis: "ritratti di strumenti musicali". Questo non certo per incapacità, come più o meno sottilmente la critica betteriana ha avanzato nel corso dei decenni, quanto piuttosto per interessi diversi. Osserva De Pascale, e non posso che concordare: "Sul piano strettamente linguistico si può osservare che se in Baschenis l'individuazione fisionomica e "ritrattistica" di ogni singolo strumento risulta coerentemente integrata, in un rapporto di calcolo e perfetto equilibrio, in Bettera tale equilibrio è per così dire "sacrificato" a vantaggio di una progressiva spettacolarizzazione dell'allestimento in senso scenografico, dove gli strumenti, spogliati della propria individualità, svolgono un ruolo esplicitamente sussidiario all'interno di una "messa in scena" concepita per accumulo, tanto nella "mostra" degli oggetti quanto nella moltiplicazione degli artifici ottico-illusionistici"¹⁰. Bettera seguace, dunque, o Bettera pittore autonomo? Problema complesso e non comprimibile in schematismi precetti. Entrambe le cose, direi. Baschenis ne è premessa ineludibile e coerente per tutta la carriera, tuttavia la volontà e lo sforzo di aggiornamento del Bettera - pur se contenuti interamente nel cono d'ombra del maestro fuoriclasse - si percepiscono in misura tangibile.

Bettera divulgatore del Baschenis

Ancora una volta dobbiamo partire dalle illuminanti aperture di Rosci, (in cat. mostra 1996, p. 49) per comprendere meglio il ruolo giocato da Bettera nella divulgazione dei moduli bascheniani (Rosci le chiama "invenzioni"). Come s'è visto, solo a prima vista e superficialmente Baschenis e Bettera possono essere confusi, ma probabilmente ciò è stato sufficiente al più giovane bergamasco, certamente fin dall'inizio ma evidentemente in misura più sostanziale dopo la morte del caposcuola (1677), per assumere un ruolo fondamentale come 'secondo Baschenis', soprattutto a livello mercantile. Egli sembra inserirsi nel solco bascheniano come se avesse avuto la volontà di affievolire il proprio nome per adeguarsi ad un filone di successo che era divenuto vera e propria moda non solo a Bergamo, ma anche a Milano e forse in altre zone d'Italia come il Piemonte e l'Emilia, per sfruttarne le possibilità commerciali fino all'ultima

stilla¹¹. La spiegazione potrà ebbe essere fornita dal fondamentale documento ritrovato proprio in questa occasione da Giulia Palloni, in cui nel settembre e 1672 i fratelli di Bettera si fanno garanti per un pesante debito contratto da Bartolomeo nei confronti del nobile Lupi (si veda *Regesto, sub anno 1672*). I pesanti debiti che sembrano tormentarlo per lungo tempo, non disgiunti da vari problemi familiari, possono essere e considerati il motivo principale per giustificare e l'adeguamento di un pittore di talento ad un filone indissolubilmente legato al nome di un eccelso predecessore, ma che - se ben sfruttato - poteva garantire gli entrate sufficienti per tentare di sanarli¹². Una rinuncia alla volontà di affermazione personale che non sappiamo se gli sia stata utile per risolvere i propri problemi economici, ma che come risultato ha avuto la sconcertante scarsità, per non dire quasi totale assenza, di menzioni del suo nome negli inventari antichi e nelle fonti coeve. Questo potrà ebbe anche spiegare e la mancanza nella produzione di Bettera delle *Cucine*, di cui invece Baschenis era maestro. Nella seconda metà del secolo probabilmente erano poco richieste dal *target* di clientela di Bartolomeo¹³: le potenzialità decorative delle cucine e del pollame non sono certo paragonabili a quelle delle scene con strumenti musicali, ed evidentemente era questo l'aspetto che più interessava alla clientela betteriana. "Riguardo al problema dei caratteri originari del fenomeno in parallelo con la "fortuna" bergamasca della sua "invenzione" (essendo ovvio che il Baschenis ha curato l'esposizione di soli originali) e della sua persistenza sempre più degradata dopo la sua scomparsa - in cui penso rientrino anche le rare *Cucine* non originali - penso che si debba prendere in considerazione anche il fatto che nel 1677 era già certamente diffusa in Bergamo l'altra forma replicante la sua "invenzione", quella di Bartolomeo Bettera meno rigorosa ma proprio per questo in un certo senso più "moderna", più consona ai modelli romani o anche emiliani alla Cittadini e alla Gennari.

Questo aggiornamento ornamentale con raffinatezze fiammingheggianti sul gusto del secondo Seicento internazionale e l'indubbia qualità alta della materia pittorica fanno sì che Bartolomeo e il figlio Bonaventura (...) assumano abilmente una sorta di eredità divulgativa dell' "invenzione" del Baschenis, gestendola direttamente sulle piazze

maggiori, da Milano a Roma. Una controprova mi sembra offerta dalla diffusione internazionale delle opere dei Bettera e di più tarde imitazioni, chiaramente identificabili in quanto divergenti fin dall'origine dai modelli di Baschenis, indubbia in questo secolo ma che penso possa risalire a secoli precedenti in arte tedesca e slava, da un lato, e dall'altro dal fatto che le commistioni locali bergamasche con la "maniera" e le variazioni sempre più degradate del quadro di strumenti, lungo il Diciottesimo e probabilmente ancora nel Diciannovesimo secolo, facciano sempre ed esclusivamente riferimento alla tipologia Bettera"¹⁴. Seguendo il filo di questo ragionamento si potrebbe concludere che Bettera in qualche modo fu il principale (anche se non l'unico) responsabile della divulgazione del 'mar chio' Baschenis, una *griffe* che comunque egli porta avanti per oltre due decenni dopo la morte del Prevarisco, sempre con grande dignità artistica e qualità pittorica e che solo dopo la sua morte, direi, passa «dallo specifico "copyright Baschenis" al più generico "copyright bergamasco», come giustamente coglie Rosci (1971, p. 44). Il "copyright" Bettera, o meglio la sua personale variante alla tradizione bascheniana, comunque regge, e bene, lungo tutto l'arco della sua carriera.

Bettera, dunque, appariva probabilmente agli occhi di una certa committenza più 'moderno' di Baschenis, da intendersi, evidentemente, più 'barocco' e maggiormente 'decorativo'. In base alle considerazioni di Rosci, che condivido, si potrebbe riaprire la questione del noto dipinto di Bartolomeo Bimbi conservato presso le Gallerie Fiorentine il cui prototipo potrebbe effettivamente essere ricondotto a Bettera¹⁵.

Si diceva dunque come appaia evidente il *gap* generazionale di Bettera rispetto a Baschenis, che fa sì che il primo sia più aggiornato in senso decorativo, assecondando in questo senso i mutati gusti della clientela. Orienta verso la giusta direzione il De Pascale (1996, p. 82) che, partendo da una condivisibile argomentazione di John Spike (1983, p. 74: "Baschenis has no counterpart in European still life painting at mid-century for his acutely non decorative conception of the genre and for his realisation of a thematic profundity that is usually exclusive to figure painting") rileva un maggior eclettismo della cultura del più giovane

Bartolomeo, che si confronta con una "realtà culturale largamente influenzata dai modelli nord-europei (...) dalle grandi nature morte gentilizie e di "parata" prodotte per il mercato romano e internazionale da artisti come il Cerquozzi, Mario dei Fiori, Christian Barentz, Jacques Hupin (a Roma nel 1649), Meiffen Conte (...) e l'inafferrabile Fieravino Maltese (...)"

Oggi riusciamo a decifrare e meglio quei lontani fatti romani e, senza tuttavia volerli assolutamente sopravvalutare (altrimenti si potrebbe generare un equivoco riguardo al debito Bettera - Baschenis: Bettera resta comunque un pittore di cultura bergamasca e bascheniana), possiamo ipotizzare che uno dei termini di confronto per Bettera potesse essere l'opera di Carlo Manieri, pittore originario di Taranto ma attivo a Roma tra il 1660 ed il 1700, senza dimenticare il più antico e ancora misterioso Benedetto (?) Fioravanti, figura importante a giudicare almeno dalla quantità di citazioni negli inventari romani e il più modesto ma, come vedremo, in presumibile contatto diretto con Bettera, Antonio Tibaldi, anche lui autore di nature morte con tappeti su tavoli, sopra i quali ogni tanto inserisce strumenti musicali¹⁶.

Secondo il fondamentale documento del settembre 1672 sopracitato, Bettera sarebbe assente da alcuni mesi da Bergamo. Un'assenza che gli impedisce di partecipare ad un evento purtroppo per lui d'importanza capitale, e questo implica evidentemente una notevole lontananza e l'impossibilità di ritornare in tempi brevi. È lecito pensare dunque ad un suo viaggio a Roma proprio in quell'anno (ipotesi condivisa anche da Giulia Palloni), che potrebbe aver portato ad un primo "strappo" dai moduli compositivi bascheniani e ad un arricchimento in senso barocco e decorativo - già colto come si diceva da Rosci e De Pascale - sui moduli di Manieri e degli altri artisti più sopra citati. In questo senso un problematico e poco noto "pendant" proveniente dal castello Birago di Vercellese in Piemonte (dove era ritenuto del Baschenis) ed acquistato nel 1921 dal Museo Civico di Torino (inv. 260-261) - se nato fin dall'inizio e non assemblato in seguito (ma i due quadri hanno simili misure, diciamo così "fuori standard", e condividono la storia) - potrebbe aprirci qualche ulteriore spiraglio (figg. 1 - 2). La prima delle due tele è certamente un notevole Bettera, come già sugge-

riva anni fa Luigi Mallé¹⁷ (confermato da Rosci nel 1971 e nel 1987), mentre la seconda, che ha avuto vicende attributive complesse ma dal Mallé declassata ad anonimo, seguito poi dal Rosci (che lo riteneva del misterioso "Salv."), appartiene proprio al Tibaldi, pittore romano nato nel 1635 e certamente ancora vivo nel 1675, come ho avuto modo di segnalare di recente¹⁸. La cosa è particolarmente interessante soprattutto per le date, che sembrano coincidere con il periodo di assenza di Bettera da Bergamo. Anche non fossero state eseguite a "pendant", in ogni caso le due tele circolavano insieme sul mercato a date molto precoci e nell'ultima collezione erano abbinata, avvalorando l'idea che siano giunte entrambe da Roma (se l'ipotesi fosse corretta, dunque intorno al 1672). Abbiamo così un possibile tassello per comprendere come il pittore dipingesse in una fase giovanile ma non più iniziale. La particolare calibratura della luce, ancora lucida ed analitica, nonché le ombre dense e profonde rimandano chiaramente all'esperienza bascheniana, così come alcuni dettagli quali il bel tendone di broccato solcato da pieghe profonde. La presentazione degli strumenti si fa qui maggiormente "panoramica" rispetto alle tele di Baschenis, mentre il pittore si attarda a descrivere fin nei minimi dettagli la preziosità dei decori del tappeto da tavolo, che si arriccia in ampi piegoni segnati da profonde ombre, i cui nodi appaiono eseguiti a rilievo con grumi densi di materia. L'intento ancora naturalistico nella definizione degli oggetti si mescola con la ricerca di un appagamento decorativo che sembra da mettere direttamente in rapporto con gli sviluppi della coeva natura morta romana. Dettagli questi che certamente non interessano Baschenis in nessun momento della sua carriera. La datazione alta - anche se non iniziale - del dipinto torinese viene indirettamente suggerita anche dalle pertinenti osservazioni del De Pascale su una delle importanti tele Pisani Moretta, stilisticamente a mio parere non lontana da questo (si vedano ad esempio l'affinità dei piegoni del tappeto e l'illusionismo della resa della sua superficie) e che per lo studioso, grazie anche alla firma di una di esse "Bartolomeo Bettera P. in Bergamo" rivelerebbe "un'esecuzione abbastanza precoce (prima cioè del trasferimento a Milano e successivamente a Roma)"¹⁹. È chiaro a questo punto che il viaggio a Roma a cui accenna lo studioso dovrebbe corrispon-

dere ad un momento estremo dell'attività di Bettera, quindi bisognerà almeno pensarci e a due suoi viaggi nella città papale, uno intorno al 1672 ed uno dopo il soggiorno milanese²⁰. È altresì verosimile che proprio a Roma, e già nel corso del suo primo viaggio, Bettera abbia potuto conoscere non solo le opere di Manieri e della sua cerchia, ma anche quelle dei vari naturamortisti fiamminghi e francesi spesso citati dalla critica in rapporto con Bettera (ad esempio in relazione alla possibile origine delle magnifiche sfere di cristallo della tela già Remuzzi, stando alle condivisibili argomentazioni del De Pascale)²¹. A mio parere, dunque, la suggestione su Bettera della natura morta romana (soprattutto del 'fare largo' e barocco di Manieri) stilisticamente non può essere più tarda degli anni '70: anche se Manieri continua a lavorare fino al 1700, a fine secolo la situazione romana è troppo mutata (echi di Berentz, Pfeiler o von Tamm non mi pare si colgano nei quadri betteriani), e forse lo stesso Bettera, ormai anziano, non poteva essere più di tanto recettivo ai nuovi stimoli. Anche sotto questo punto di vista appare dunque plausibile un viaggio romano di Bettera nei primi anni '70. Se si accetta questa ipotesi si riapre la questione dei rapporti con Pier Francesco Cittadini e con Giuseppe Recco²².

Il dipinto di Recco senz'altro più vicino alle tipologie betteriane ma anche a quelle della natura morta romana (Manieri & co.), è la *Natura morta con maschere e strumenti musicali* del Museum Boymans van Beuningen di Rotterdam (fig. 3). Tendone e tromba mi pare non possano essere considerati inserti casuali. Il quadro è stato datato dalla critica moderna all'ottavo decennio del secolo (Middione, 1989, cit., e Rossi, 1996, cit.). È troppo azzardato a questo punto degli studi pensare ad un *summit* romano di pittori quasi coetanei e di provenienze diverse, a meditare su problemi simili intorno al 1672? Forse allora Bettera è un nome che per il Recco può funzionare. Non a Bergamo, evidentemente, ma a Roma, non come vero e proprio maestro, ma come divulgatore di una 'maniera bascheniana' che influenza e a sua volta si fa influenzare. A parte questo *exploit*, direi che poi Giuseppe Recco prosegue per una strada diversa e personale, più intrinsecamente napoletana²³. Differente a mio avviso è il caso di Cittadini. E se vogliamo ancora poco chiaro. Per ragioni anagra-

fiche (nasce a Milano intorno al 1615, quindi è di circa ventiquattro anni più anziano di Bettera) i suoi quadri con strumenti musicali non possono che rifarsi idealmente a quelli di Baschenis, anche se ne smarrisce il sublime senso contemplativo e la rigorosa sequenza di pieni e vuoti, costruendo le sue opere 'per accumulo' ed in senso maggiormente decorativo. Evidentemente per primo, o tra i primi (in attesa di ritrovare i quadri di Fioravanti). Il risultato è che la sintassi delle sue (rare) nature morte con strumenti musicali è assai diversa da quella bascheniana e simile invece a quella di Bettera. Credo che abbia ragione Francesco Rossi commentando una bella *Natura morta con strumenti musicali* che appare in effetti molto 'betteriana' quando afferma che "Cittadini, nei suoi documentati contatti romani con la cultura fiamminga, abbia contribuito la sua parte nella determinazione dello stile "internazionale" di nature morte barocche, verosimilmente attingendo anche a un repertorio di strumenti musicali che il Baschenis aveva a suo modo 'imposto' sul mercato (...) e in questa forma abbia finito per influire e sullo stesso Bettera, confermandolo nella sua *virata* in senso ornamentale rispetto al Baschenis stesso"²⁴. È dunque Bettera, ovviamente, ad essere influenzato da Cittadini, e non viceversa. Quando e dove Bettera può averlo conosciuto personalmente, o averne studiato l'opera? Cosa si poteva vedere di lui in Lombardia? È difficile formulare ipotesi in tal senso, salvo quella molto generale che Bettera non può non aver visto quadri del milanese. Non sappiamo se possano essersi incontrati a Roma, perché non conosciamo le date dei soggiorni romani di Cittadini, segnalati sia da Malvasia negli *Appunti inediti* che da Luigi Crespi nel 1769²⁵. Daniele Benati intravede nel capolavoro di Capodimonte (*Dolciumi e fiori su un tappeto, donna con un bambino e cagnolino*) forti echi della natura morta romana degli anni '40 e suppone che già a quelle date Cittadini si fosse recato a Roma. Evidentemente in quel caso la direzione in senso figurativo non potrebbe essere che quella del Maltese (nato intorno al 1611) e del Fioravanti, pittore che dovette ricoprire un ruolo importante, soprattutto nel campo delle nature morte con tappeti, probabilmente sulla scia del Maltese e diversi anni prima del Manieri²⁶. Luigi Crespi sostiene che Cittadini si sia recato a Roma in età avanzata: pro-

abilmente si riferisce ad un secondo viaggio. Stringendo dunque le fila di questi ragionamenti, sembra plausibile che la rivisitazione di Baschenis operata da Bettera sia avvenuta anche alla luce dell'opera di Cittadini, oltre che della diretta conoscenza degli sviluppi della natura morta romana dopo la metà del secolo. Per ora si tratta tuttavia solo di supposizioni.

Ipotesi di sequenza cronologica

Nell'assoluta mancanza di certezze a causa dell'assenza di date relative ai quadri di Bettera, si è tentato in questa occasione, con i colleghi, di ipotizzare e una sequenza cronologica delle sue opere, con cautela, naturalmente, e necessariamente quasi solo in base a considerazioni stilistiche. È logico ipotizzare che i quadri che appaiono più vicini a Baschenis per composizione e qualità luministiche siano da ascrivere al suo primo periodo (anche se non si possono escludere del tutto rivisitazioni bascheniane anche in altri momenti della sua carriera): qualità 'analitica' della luce, più decisi contrasti d'ombre, disposizione più rigorosa degli oggetti dovr ebbero essere elementi in questo senso decisivi. Punto di partenza del pittore dovrebbe essere la tela di collezione newyorkese esposta nella mostra del 1996 in maniera dubitativa come Baschenis, ma con una condivisibile scheda di E. De Pascale che già la indirizzava a Bettera: un prodigio di mimetismo bascheniano, persino un po' sospetto, per un pittore esordiente, e subito dopo potrebbe essere collocata la tela ex-Remuzzi, altro esemplare 'tentativo d'imitazione' bascheniano, figg. 4-5²⁷. I quadri con un senso maggiormente decorativo, quelli più legati al barocco internazionale, con luci schiarite ed attenuate, con la presenza di elementi architettonici (ad esempio quello, bellissimo, del Museum of Fine Arts di San Francisco, non a caso firmato "Bartolomeo Bettera F. in Milano"), dovr ebbero appartenere al suo periodo tardo, come quelli qui esposti a partire dalla scheda 12. Sono ipotesi, queste, non dogmi, ed in futuro potrebbero anche essere modificate.

Pochi sono i puntelli per la datazione dei quadri di Bettera. Qualche traccia si può recuperare soprattutto per le opere milanesi.

Il Rosci (1971) ripreso dal De Pascale²⁸, notava che nell'inventario redatto alla morte di Baschenis figurava un "quadrettino de fiori della Vicenzina",

e si chiedeva se potesse trattarsi di Domenica Vicenzina detta la Maccagna o di Margherita Vicenzina Caffi. Alla luce delle nuove ricerche su questa importante famiglia di pittori, che in pratica detiene il monopolio della natura morta decorativa a Milano nella seconda metà del XVII secolo, a partire dall'ancora misterioso capostipite Vincenzo Volò e che hanno portato alla definizione del catalogo dell'altra sorella Francesca, anch'essa soprannominata la Vicenzina (o Vicenzina)²⁹, mi sembra plausibile che potesse trattarsi proprio della Caffi, di gran lunga la più anziana (nasce verso il 1647) e nel 1677 già da tempo in piena attività. Si trattava evidentemente di rapporti costruiti da Baschenis a Milano. Allo stesso modo testimonia un intrucchio milanese l'inserimento floreale di Francesca Vicenzina in un magnifico quadro inedito di Bettera qui esposto (cfr. scheda 14): questo ritrovamento potrebbe aggiungere un altro tassello all'incerta cronologia delle opere di Bartolomeo, in quanto verosimilmente posteriore al 1688, anno in cui i rapporti del pittore con Milano si fanno continuativi (si veda in questa sede il *Regesto*: nel 1699 Bartolomeo risiede a Milano con il figlio Bonaventura). Anche in queste scelte Bettera si dimostra degno erede di Baschenis. Resta aperto anche il problema dei quadri di Varese-Boston, uno dei quali firmato "Bartolomeo Bettera F. in Roma", normalmente assegnati alla fase tarda del pittore³⁰. Essendo uno dei tre di misure diverse bisogna capire se anch'esso fa parte del gruppo (si tratta di quello con i fiori dipinti da altra mano, di una qualità apparentemente meno suadente rispetto agli altri). Tra gli altri indirizzi futuri di ricerca, uno fondamentale è a mio avviso la necessità di circoscrivere meglio - ma per il momento non è possibile - questa fase tarda, che potrebbe comportare un secondo viaggio romano, a questo punto da datarsi verosimilmente dopo il 1699, su cui siamo completamente disinformati, e recuperare luogo e data di morte dell'artista. Nella ricostruzione del suo profilo non siamo ancora in presenza di certezze assolute, ma solo di indizi che autorizzano ragionevoli congetture. Anche il ruolo del figlio Bonaventura, sia come pittore autonomo sia come presumibile collaboratore del padre nella sua fase tarda (qui presente con un'opera, si veda scheda 17) andrà prima o poi disegnato con una certa attendibilità. Nonostante tutto Bettera rimane

ancora una figura umana e professionale difficile, in parte sfuggente, ostica: il tentativo che è stato effettuato in questa occasione, con tutte le cautele del caso, è stato di proporlo finalmente al pubblico come artista vero e dotato di una propria poetica, presentando opere inedite e proponendo nuovi

indirizzi di lettura, ai fini di una migliore comprensione della sua opera. Null'altro e nulla di più, ma il percorso storiografico da fare, e, se ben conscio, resta ancora lungo.

Alberto Cottino



fig. 1 - Bartolomeo Bettera, *Natura morta di strumenti musicali*, Torino, Museo Civico



fig. 2 - Antonio Tibaldi, *Natura morta*, Torino, Museo Civico



fig. 3 - Giuseppe Recco, *Natura morta con maschere e strumenti musicali*, Rotterdam, Museum Boymansvan Beuningen



fig. 4 - Evaristo Baschenis, *Strumenti musicali*, collezione privata



fig. 5 - Bartolomeo Bettera, *Natura morta di strumenti musicali*, Parigi, Galleria Canesso

Dedico questo lavoro al mio maestro, Gianni Carlo Sciolla. Mi sia consentito anche ringraziare coloro che hanno promosso questa iniziativa e mi hanno chiamato a curarla per la parte storico-artistica: il Credito Bergamasco, che da anni organizza nella propria sede piccole ma deliziose esposizioni d'arte, nelle persone del rag. Guido Crippa, del dottor Angelo Piazzoli e del rag. Alessandro Guerini. Ringrazio di cuore Alberto Sangalli, Jacopo Lorenzelli, Mina Gregori, Enrico Lumina, Alessandra Broccoli ed infine Giulia Palloni e Lanfranco Ravelli, che hanno diviso con me il piacere e l'onore di questo lavoro.

¹Per un riassunto del problema si veda E. De Pascale, *Il violino e la rosa. Nuovi contributi per Evaristo Baschenis*, in *Bergomum*, XCII, 3, 1997, pp. 79-80.

²De Pascale, *Baschenis "privato". L'eredità, la bottega, la collezione*, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra, Bergamo 1996, pp. 56-57.

³De Pascale, *Baschenis e dintorni. Il "caso" Bartolomeo Bettera*, *ibid.*, p. 79.

⁴G. C. Bott, *La mosca, le mele e la polvere: la musica dipinta in un quadro di Evaristo Baschenis*, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, *cit.*, pp. 117-122. Si veda anche, dello stesso, *der Klang im Bild. Evaristo Baschenis und die Erfindung des Musikstillebens*, Berlino 1997.

⁵Rosci, 1971, pp. 30 sgg., in part. p. 54 nota 3. Si veda anche De Pascale, *La pittura della realtà a Bergamo e Brescia tra XVII e XVIII secolo*, in M. Gregori-A. Bayer, a cura di, *Pittori della realtà. Le ragioni di una rivoluzione da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, catalogo della mostra (Cremona), Milano 2004, pp. 270-271.

⁶Senza voler forzare la lettura in chiave *gestaltica* ma considerandola quasi un *divertissement* suggerito dalle parole di Rosci si potrebbe considerare che, se la disposizione degli oggetti in Baschenis soddisfa la "legge di gravidanza" enunciata da Wertheimer, cioè la disposizione allo stato di "massima semplicità", "regolarità", "simmetria", "omogeneità", "equilibrio", "concisione", le opere di Bettera si muovono su un piano opposto, e non solo non soddisfano questa legge, ma nemmeno la "legge della somiglianza", per cui "se lo stimolo è costituito da una moltitudine di elementi diversi, si manifesta - *ceteris paribus* - una tendenza a raccogliere in gruppi gli elementi fra loro simili". Questo mi sembra il punto di massima distanza tra i due artisti.

⁷E. De Pascale, *Scheda firmata*, in *Fasto e rigore. La natura morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, a cura di G. Godi (Colombo), Milano 2001, p. 148.

⁸A. Morandotti, *Icone lombarde: la natura morta dalle origini all'età della riforma settecentesca*, *ibid.*, p. 45.

⁹R. Longhi, *Dal Moroni al Ceruti*, prefazione a *I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra, Milano 1953, p. IX. Si veda anche E. De Pascale, *La pittura della realtà a Bergamo e Brescia tra XVII e XVIII secolo*, in *Pittori della realtà. Le ragioni di una rivoluzione. Da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori e A. Bayer, (Cremona), Milano 2004, p. 268. A Milano da metà secolo fino alla fine il vero e proprio monopolio della natura morta decorativa (fiori e frutta) è tenuto dalla famiglia *V...* olò, a partire dal capostipite Vincenzo, fino ai figli Margherita (la Caffi), Francesca e Giuseppe, tutti a loro volta soprannominati "Vicenzini". Bettera collaborerà proprio con un'esponente della famiglia, Francesca, almeno in un'occasione (vedi in questa sede, scheda 12).

¹⁰De Pascale, *Baschenis e dintorni. Il "caso" Bartolomeo Bettera*, in *Evaristo Baschenis*, *cit.*, 1996, p. 83.

¹¹Ad esempio, quattro tele del Bettera nel 1706 erano a Piacenza presso il conte Corrado Ferrari. Un'altra tela data al bergamasco si trovava nel 1795 in casa Galli, *cf.* Crispo, *Il ducato farnesiano. Aspetti della natura morta a Parma e Piacenza*, in D. Benati-L. Peruzzi, a cura di, *La natura morta in Emilia e in Romagna*, Milano, 2000, pp. 146, 155, 157. Secondo Alberto Crispo è possibile che Antonio Gianlisi jr. abbia visto opere di Bartolomeo già a Piacenza prima del suo viaggio bergamasco. Per quanto riguarda il Piemonte, ancora nel 1783 quindici quadri di strumenti musicali di autore non identificato erano in casa Birago di Borgaro, è possibile che due di questi siano passati per via ereditaria al Birago di Vische e da lì nel 1921 al Museo Civico di Torino (vedi più avanti). Interessante la menzione di "Numero due quadri grandi con Cornice verniciata in oro rappresentanti strumenti Musicali e frutti lire trentasei L.36" che nello stesso 1783 erano presso il conte Nicolis di Robilant, perché corrisponde alla tipologia di quadri decorativi di cui Bettera era il principale autore (ma anche Bonaventura, oppure Cittadini, forse lo stesso Gianlisi, se non Munari. La scelta in questo senso purtroppo è parecchio ampia). T. raggio queste notizie dal "The Getty Provenance Index Databases". Si veda anche l'intervento di Giulia Palloni in questa stessa sede.

¹²Non si deve dimenticare che un capolavoro giovanile di Bettera, la tela già Remuzzi, esposta alla mostra *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, *cit.*, 1996, pp. 246-249, n. 49, con scheda di E. De Pascale, unitamente al suo pendant, proviene dalla collezione bergamasca dei Lupi: come argomenta Giulia Palloni nel suo saggio, potrebbe esserci una relazione stretta tra il debito di Bettera con i Lupi e l'arrivo di queste tele in quella collezione.

¹³Sarebbe interessante, tra l'altro, comprendere il livello sociale della clientela di Bettera, e fino a che punto essa potesse coincidere con quella bascheniana, ma per il momento abbiamo poche informazioni in merito.

¹⁴M. Rosci, *Il primato del Baschenis*, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra, *cit.*, 1996, p. 49.

¹⁵Se ne vedano l'illustrazione e l'esegesi in I. della Monica, *Il granducato di Cosimo III*, in M. Chiarini, a cura di, *Il giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, Torino 1997, pp. 254 e 287 n. 81. Un documento del 1710 afferma che esso fu commissionato al Bimbi dal Gran Principe Ferdinando come copia di un'opera di Baschenis (ora perduta). In uno studio di qualche anno fa, Renato Meucci nota che nel quadro di Bimbi è raffigurata una "viola ad ala" rara e curiosa ("la viola ivi raffigurata mostra una forma della cassa davvero inconsueta, con un

contorno ad "s" imposto dall'assenza delle punte superiori (quindi senza le classiche rientranze centrali degli strumenti della famiglia del violino) e un profilo che, se esaminato frontalmente, ricorda effettivamente una coppia di ali, un'impressione accentuata dalla leggera rientranza che si trova alla base della cassa. Aggiungono singolarità a questo modello inusuale, la presenza di una rosetta traforata sul piano armonico (tra la terminazione della tastiera e l'inizio dei fori armonici) e ancor più l'inconsueta presenza di cinque corde (con tre piroli sul lato sinistro e due su quello destro, il terzo inserito pressappoco alla base della voluta". Prosegue lo studioso: "Ebbene, tutti i dipinti in cui compare questa curiosa "viola ad ala" sono in un modo o nell'altro ricondotti al solo Bartolomeo Bettera: o perché firmati e ritenuti indubbiamente autentici, o perché attribuitigli in maniera unanime dalla critica, o infine perché a lui riassegnati, magari dopo una differente attribuzione, dagli studi più recenti. Lo studioso, inoltre, sottolinea la presenza dello scrigno, tipica delle opere betteriane, peraltro non esclusiva, visto che si trova anche in alcune opere di Baschenis. *Cfr.* R. Meucci, *Musica, strumenti, società*, in F. Falletti, R. Meucci, G. Rossi, *la musica e i suoi strumenti. La collezione granducale del Conser vatorio Cherubini*, Firenze 2001, pp. 110 sgg. Non a caso, con un *lapsus* comprensibile prima della scoperta del documento del 1710 che lo ascrive a Bimbi, Rosci assegnava il quadro direttamente a Bettera (*Baschenis, Bettera & co.*, *cit.*, p. 145, fig. 134). Il documento del 1710 afferma che Bimbi copiò un'opera di Baschenis: a quell'epoca evidentemente i due artisti bergamaschi già venivano confusi, chissà quanto disinteressatamente.

¹⁶Manieri era già stato chiamato in causa da Rosci (*Baschenis, Bettera & co.*, *cit.*, in part. pp. 158-159), quando il vero nome del pittore non era ancora conosciuto e veniva scambiato con il mitico 'Salv.'.

¹⁷L. Mallé, *Museo Civico d'arte antica. I dipinti*, Torino 1963, pp. 31-32, Rosci 1987, p. 294, fig. 148.

¹⁸*Cfr.* A. Cottino, *Natura silente. Nuovi studi sulla natura morta italiana*, Torino 2007, pp. 56-60. È verosimile che le due tele siano pervenute ai Birago di Vische per via ereditaria dai Birago di Borgaro, nella cui collezione nel 1783 sono inventariati numerosi dipinti di strumenti musicali (è possibile supporre che per "attrazione modale" fosse incluso anche il quadro di Tibaldi che di strumenti musicali non ne ha). Vedi anche nota 11.

¹⁹E. De Pascale, in *Evaristo Baschenis*, catalogo *cit.*, 1996, p. 262, scheda 54.

²⁰Lo stesso studioso, in un suo contributo successivo *Il violino e la rosa ...*, *cit.*, 1997, p. 77), accenna ad un viaggio romano di Bettera "dopo la metà del secolo".

²¹De Pascale, in *Evaristo Baschenis...*, catalogo della mostra, *cit.*, 1996, pp. 246-249, n. 49.

²²Mette conto a questo punto una piccola precisazione: Bernardo de' Dominici (1742-45, III, p. 296) non sostiene affatto che Recco fosse stato allievo in Lombardia di una certa "Bettina" (che molti anni fa Raffaello Causa e Federico Zeri ritenevano potesse essere il nome deformato di Bettera), come qualcuno ha sostenuto, anzi semmai il contrario ("errando coloro che han creduto, che fusse la famosa Bettina di Milano..."). La notizia fu poi ritenuta destituita di ogni fondamento dalla critica moderna, che considerava il De Dominici inattendibile sotto molti aspetti. Si vedano sunti del problema in R. Middione, in F. Zeri, a cura di, *La natura morta in Italia*, II, Milano 1989, p. 903 e F. Rossi, in *Evaristo Baschenis*, catalogo della mostra, *cit.*, 1996, p. 294.

²³Anche se nel 1702 nell'inventario della collezione di Filippo Pisacane marchese di S. Leuci sono inventariati "Due quadri di palmi 4 e 2 1/2 delle medesime robbe comestibili, ed istrumenti musicali e ricami dell'istesso Recco con cornici liscie indorate alla Romana" (R. Ruotolo. *Artisti, dottori e mercanti napoletani del secondo Seicento. Sulle tracce della committenza 'borghese'*, in *Ricerche sul '600 napoletano*, Milano 1987).

²⁴F. Rossi, in *Evaristo Baschenis*, catalogo della mostra, *cit.*, 1996, p. 292.

²⁵Si veda D. Benati, *Pier Francesco Cittadini*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Milano 2000, pp. 86 sgg.

²⁶Si deve ricordare che nell'inventario dei beni del defunto Bartolomeo Barzi (29 dicembre 1645) sono inventariati tra l'altro "un quadro del Fioravante di un panno violato, cuscino violino, arcoleuto, e libro di Musica con sua cornice di radiche di noce in tela di 4 ? e 3", ma anche "Doi quadri a ottangoli copie di doi altri simili del Fioravanti senza cornice, che uno con scacchiero, arcoleuto violino, et tiorba, vasi di fiori, e scacchiero, et l'altro con uno putto, che divide doi cagnoli, che combattono di p.mi 8 e 6" (in Getty, *cit.*). Si dovrebbe riflettere sul fatto che per questo genere di quadri la data è piuttosto precoce. Non conoscendo che pochissimo l'attività di Fioravanti ci sfugge per ora il ruolo da lui giocato in questo particolare genere.

²⁷La tela di New York è illustrata e studiata in *Evaristo Baschenis*, catalogo, *cit.*, pp. 244-245, n. 48.

²⁸De Pascale, *Baschenis "privato". L'eredità, la bottega, la collezione*, in *Evaristo Baschenis*, catalogo *cit.*, 1996, p. 60.

²⁹A. Cottino, *I fiori di Francesca. Nature morte di Francesca Vicenzina nella Milano del Seicento*, Legnano, Galleria Romigioli, 2007.

³⁰Si veda Rosci, *Baschenis, Bettera & co.*, *cit.*, p. 61; De Pascale, in *Evaristo Baschenis*, catalogo *cit.*, 1996, pp. 266-267, n. 56.



Bartolomeo Bettera: l'innominato erede

La poetica caravaggesca, evocante grandi fatti per farne intendere altri più intimi, nell'attimo in cui richiama la tecnica cinquecentesca dell'*amplificatio*, ne prende anche le distanze, giacché l'immagine degli oggetti è armonizzata a rivelare l'essenza celata nella realtà. Nessuno forse ha descritto meglio di Longhi, in pieno clima idealista, questo sgretolamento simbolistico della sensibilità rinascimentale, dove il catalogo degli oggetti selezionati può travestire retoricamente il lessico classicistico, patrimonio comune della pittura. E quando, con Evaristo Baschenis, la tematica caravaggesca diventa anche a Bergamo vera e propria "maniera", la mano del giovane Bettera non può non atteggiarsi ad analoga vitalità, ma con sviluppi assai più spregiudicati rispetto ai rigorosi ordini geometrici prediletti dal caposcuola.

Se ne avvide per primo, negli anni della critica militante, Ferdinando Bologna, il quale proprio nell'eclittismo inclusivo della natura morta individua il nuovo esercizio o tiracino dei «moderni»¹. Il fatto è che nella sua apparente adesione ai prototipi bascheniani, la produzione pittorica di Bettera nasconde una diversa opzione, meno aristocratica e aulica, ma più densa di sostanza evocativa, come dimostra una serie di tele giovanili assimilabili al noto *pendant* di collezione Grumelli (cfr. scheda 6-7). Con tempestivo opportunismo, Bartolomeo attinge al catalogo della pittura nordica incurante della riverenza verso il "classicismo" patrocinato dai modi del Prevarisco, infondendo nei lavori portati a compimento a partire dagli anni Settanta lo stile dello sperimentalismo barocco di sapore "internazionale".

Occorre tuttavia ritornare a Baschenis, e alla sua interpretazione della natura morta, per comprendere appieno la trasgressione insita nella proposta di Bettera. Né è il caso di ascrivere la precisazione definitoria di Baschenis al realismo di «un Vermeer nostrano sacrificatosi in provincia»² secondo la pur efficacissima definizione di Longhi che del resto ignorava le frequenti assenze del prete-pittore dal proprio ufficio e le sue innumerevoli messe "mancate"³. In effetti, stante il felice pronunciamento longhiano, ciò che caratterizza l'esperienza di

Baschenis è una evidente impermeabilità alle tendenze pittoriche coeve, malgrado i suoi ripetuti contatti con Roma ed un suo controversivo viaggio veneziano. Nessuna traccia, nessuna suggestione, da questa vicenda intellettuale penetra nelle tele del grande bergamasco, che si mantiene caparbiamente agganciato al proprio orizzonte mentale, «segno di una presa di distanza, che ha in sé tutti i crismi di una dichiarazione poetica», la quale certo non è estranea alle verosimili istanze morali in lui rilevate da De Pascalé, evidenti peraltro nell'uso di un lessico iconologico austero e impassibile, coltivato sotto l'egida di un precettismo speculativo di matrice religiosa.

Ben altra la condizione del giovane e "laico"⁵ Bettera portato ad esaltar e il proprio virtuosismo nella specificità facile ed esornativa degli oggetti, minutamente catalogati secondo una gerarchia «di rarità da *Kunstkammer*»⁶, e non immune da un esibizionismo oratorio di superficie. Nel presupporre il retaggio dell'antico come elemento necessario nell'*actione scenica* del quadro, e più in generale adeguando il proprio linguaggio al gusto invalso a Roma e nelle capitali europee dopo la metà del secolo, Bartolomeo procede consapevolmente alla dissoluzione delle regole "etiche" e di sobrietà, patrocinate dal rigoroso "naturalismo lombardo" del Prevarisco.

Come spiegare una virata in senso barocco così repentina? E come va interpretato il rapporto tra il caposcuola e colui che, offrendo una versione "modernizzata" delle sue invenzioni, si configura come il principale erede in mezzo a un'anonima moltitudine di copisti e imitatori; l'unico escluso tra l'altro dai due testamenti di Baschenis (del 1660 e del 1677), dove «pur è nessuno dei conoscenti e degli intimi del pittore sembra essere stato dimenticato»⁷?

Solo entro una dinamica di diretto antagonismo con il proprio referente appare giustificato l'atteggiamento a un tempo ossequioso e dialettico inaugurato da Bartolomeo nei confronti di Baschenis. Si deve inoltre tenere conto che soltanto il prevaricante isolamento del prete bergamasco parebbe legittimare la totale dismissione dell'*atelier* alla

sua morte, con la vendita all'incanto di tutti gli strumenti del mestiere, tele, colori, pennelli - emblematicamente acquisiti dal Bettera -, ad esclusione dei celebri «disegni di rilievo» andati in sorte al garzoncello, appena quattordicenne, Cristoforo Tasca e di quelli «di pittura in carta» ereditati dal figlio di Giuseppe Cavallino, l'ignoto pittore amico del sacerdote⁸. È proprio interrogandosi al riguardo che il De Pascale definiva Evaristo Baschenis unico e «geloso garante»⁹ di quanto veniva prodotto nella sua bottega. Quantunque non ci siano prove sicure, nondimeno ci sarebbero tutti i presupposti per immaginare tra i due una frattura determinata dal desiderio di emancipazione del giovane discepolo nei confronti di un maestro sempre più ingombrante: sebbene l'ipotesi di un suo allunato sia dal critico negata con forza, preferendo assegnare al Bettera un «ruolo non già di ex-collaboratore quanto di artista autonomo pronto a raccogliere l'eredità «di fatto» del Baschenis»¹⁰.

Vero è che risulta difficoltoso spiegare la formulazione dei modelli bascheniani proposti da Bartolomeo, senza supporre che egli avesse libero accesso alla sua bottega. D'altra parte il giovane pittore, nato e cresciuto a due passi di distanza dalla casa del Prévaresco dove altro avrebbe potuto vedere le sue tele a destinazione privata? Di certo non nelle residenze nobiliari alle quali erano destinate.

A quanto si sa oggi di lui, Bartolomeo Bettera è un figlio del popolo, discendente da una famiglia originaria di Peia, o meglio di Peia Bassa¹¹ - un piccolo borgo arroccato nella Val Gandino -, e divisa in diversi rami, il cui ceppo principale prende nome da un certo Bettino detto *Betéra* (vissuto all'inizio del XV secolo), figlio di Giovanni (Zani)¹². Sono state formulate varie ipotesi sul significato del cognome, perlopiù fantasiose quali la derivazione dalla forma dialettale «betegàr» (balbettare), ma è chiara la discendenza diretta dal nome proprio Bettino.

Non si ha alcuna notizia sul mestiere del padre del pittore, Francesco Bettera, al quale si deve l'insediamento a Bergamo all'inizio del terzo decennio del Seicento con l'acquisto della casa in contrada di Colognola (attuale via S. Bernardino) in Borgo S. Leonardo¹³, ma dal suo testamento e dall'ammontare della sua eredità che consta unicamente

di questa proprietà, è abbastanza chiara l'estrazione sociale della famiglia.

Quella dei Bettera fu una stirpe assai produttiva, un vero «ginepraio dalle infinite ramificazioni, complicato dal ripetersi degli stessi nomi di battesimo»¹⁴ i cui esponenti di maggior spicco si distinsero soprattutto come capomastri e architetti in alcuni dei cantieri seicenteschi più importanti della Bergamasca, tra la Val Serina e la Val Gandino, oltre che a Bergamo e Brescia. L'attività di Gian Maria, Cristoforo, Giovanni e Lorenzo Bettera è stata recentemente oggetto di una tesi di laurea in architettura discussa al Politecnico di Milano da Francesca Mocchi e confluita in un vasto articolo negli «Atti dell'Ateneo» di Bergamo¹⁵. La Mocchi, cui si deve l'assegnazione dell'incarico pittorico della volta della chiesa di Sant'Alessandro in Colonna a Lorenzo Bettera (Gandino, 1650-1699), anch'egli pittore oltre che architetto, nega l'esistenza di uno stretto rapporto di parentela con Bartolomeo al quale al principio si era pensato di attribuire i lavori¹⁶. Ciononostante i due dovettero certo conoscersi e frequentarsi almeno negli anni in cui Lorenzo risiedeva a Bergamo nella parrocchia intercessata dalla ristrutturazione, la stessa nella quale il pittore era cresciuto. D'altronde sembrerebbe che Bartolomeo abbia continuato a mantenere una certa consuetudine con le terre natali, se nel 1699 accompagnava il figlio Bonaventura da un notaio di Gandino a prendere accordi con il futuro suocero di Cirano, tale Giuseppe Mazzolini¹⁷.

Il documento notarile, rintracciato in questa occasione, riserva un particolare interesse giacché, oltre a costituire l'ultima notizia certa su di lui, prova che «il nuovo centro di produzione doveva comunque essere stabilito fra '60 e '700 fra Milano e Bergamo»¹⁸, come aveva acutamente intuito Marco Rosci trattando dell'attività svolta dai due pittori. L'atto infatti li dichiara entrambi residenti a Milano, benché i rispettivi nuclei familiari continuino ad abitare stabilmente in borgo S. Leonardo a Bergamo. In realtà dunque non si trattò mai di un vero e proprio trasferimento ma di una forma di pendolarismo *ante litteram* inaugurato già a partire da una decina di anni prima.

Oltretutto, lo spostamento a Milano tra il 1687 e il 1688, all'età di quarantotto anni, lungi dal restituire a Bartolomeo una fisionomia arricchita e

ormai in possesso di un'acquisita notorietà personale, sembrerebbe costituire viceversa un'interruzione del suo percorso professionale entro le mura cittadine, un momento di crisi in un travagliato ed errabondo viatico, connotato da un senso di irrisolta inquietezza. Lo dimostra la lettera inviata da Milano e indirizzata al mercante di quadri bergamasco Alberto V anghetti (Bergamo, 1631-1706)¹⁹, già in contatto con Baschenis, nella quale Bettera molto familiarmente lamenta sia la scarsa remuneratività del suo lavoro («*non si può guadagnare le spese che si fanno*»), sia i disagi provocati da questi continui andirivieni tra Milano e Bergamo, anch'essi onerosi dal punto di vista economico («*mi sono stati portati molti danni per causa di tante seccature di andare e ritornare, e con molte spese*»²⁰). Va detto che difficoltà pecuniarie, talora gravose, connotano tutta la vita del pittore fin dal principio: l'ineffabile carriera del sacerdote non ha riscontro in quella assai più controversa del Bettera.

Meno facondo di artificio geometrico, ma più robusto per enfasi e tensione realistica, Bartolomeo verosimilmente esordì nella sua professione sul principio degli anni Sessanta. Il matrimonio con Caterina Crappi (o Crapetti), contratto il 4 febbraio 1663, e la morte del padre, avvenuta nel gennaio del 1669²¹, sono i due eventi che ne contrassegnano la maturità e demarcano al contempo l'inizio delle sue disavventure. Infatti, risulta dubbio stabilire se i debiti gravanti sul pittore siano il frutto di una sua giovanile sregolatezza, segnata dalla perdita di grosse somme spese dietro alle donne o ai dadi, oppure - come sembrerebbe più attendibile - non siano stati da lui ereditati dal genitore, o ancora se non ci sia stato un concorso di responsabilità. Sia come sia, appena un paio di anni dopo la scomparsa del *pater familias*, i fratelli Bettera si vedono costretti a mettere una prima ipoteca sulla casa di famiglia per assicurare una dote alla sorella Giovanna, promessa a un certo Giovanni Battista Bagino (o Baisino) di Bergamo²². E nel settembre dell'anno successivo Bartolomeo, «*aggravato di diversi debiti et in particolar di uno rilevante con l'Ill.^{mo} S.^r Vittorio Lupi*», sparisce dalla città per diversi mesi, non prima peraltro di essersi assicurato dal notaio l'incasso della dote della moglie Caterina. È quanto si ricava dall'obbligazione fatta sottoscrivere dal nobile creditore ai due fratelli del

pittore, Giovanni e Antonio, a parziale garanzia degli interessi maturati sulla somma dovutagli, i quali si vedono costrretti a impegnare ancora una volta «*specialmente et espressamente la casa di loro raggione et ove di presente abitano posta in Borgo S. Leonardo in contrada di Colognola tanta quanta è dentro le sue coerenze*»²³.

In merito, vale la pena far presente che l'aristocratico prestatore, Vittorio Orazio Francesco Angelo Lupi (1627-1686), proprio a partire dal 1672 (e ancora nel 1678), contestualmente era tra i preesidenti della Misericordia Maggiore e di Bergamo, nonché membro insigne della Confraternita della Carità, oltre a essere stato «*eletto più volte abate della città, prima dignità della stessa*»²⁴, cioè un personaggio di tutto rilievo nella cerchia dell'*establishment* bergamasco della sua epoca e in contatto epistolare con Antonio Lupis²⁵, il noto autore e del panegirico dedicato nel 1675 a Evaristo Baschenis (come si sa, la più antica testimonianza della sua fama)²⁶.

In ogni caso, e qualunque siano gli antefatti che condussero lo sfortunato Bartolomeo nella morsa di un creditore tanto influente, più interessante è capire dove il pittore possa aver trascorso il proprio esilio volontario dalla patria: una vera latitanza la sua, molto probabilmente protrattasi almeno sino al febbraio del 1673²⁷. Se infatti si presta fede alla nota apposta sulla grande tela della collezione Venini di Varese-Boston firmata per esteso «*Bartolomeo Bettera F. in Roma*», il viaggio romano rappresenterebbe il momento conclusivo nella carriera del pittore²⁸. Eppure, com'è stato anticipato, è chiaro che il suo *cursus* evidenzia una svolta barocca assai precoce. Si tratta perciò di capire se tale soggiorno fu l'unico o non si debba ipotizzare un suo precedente viaggio nella città pontificia, una proposta del resto già ventilata con dovizia di argomentazioni dal De Pascale e sostenuta in questa sede anche da Alberto Cottino²⁹. Nelle tele assegnate dalla critica agli anni Settanta, non per nulla Bettera si rivela intelligente emulatore e di un gusto meno provinciale e in grado di superare la grossolana trascrizione degli oggetti che, pur nella comunanza dei temi, si nota ad esempio nelle nature morte siglate dall'anonimo monogrammista «*B.B.*».

Emblematica di questo deciso cambio di rotta è la straordinaria tela proveniente dalla raccolta del

conte Paolo Lupi (discendente dello stesso ceppo familiare di Pignolo del su citato Vittorio) nella quale il pittore si auto-raffigura “alla fiamminga” mentre dipinge al cavalletto, riflesso all’interno di una sfera di vetro (fig. 1)³⁰. Da notare è anche la provenienza dell’opera, di committenza purtroppo non certificata, ma che farebbe pensare all’esistenza di un nesso originario tra il debito contratto da Bartolomeo con la famiglia Lupi e l’arrivo del dipinto, con il suo *pendant*, nella collezione avita. Il linguaggio formulato dal pittore porta alla ribalta le tendenze predilette dall’ambiente internazionale, all’interno di una declinazione scenografica subordinata ai modelli bascheniani squisitamente nell’ordinaria mostra di strumenti musicali, e introduce un segno vivace e di assoluta novità nell’ambiente bergamasco. Come ha sostenuto per primo Enrico De Pascale, tale interesse verso gli artifici ottico-illusionistici di matrice nordica, è una peculiarità del Bettera il cui virtuosismo nel caso specifico è addirittura raddoppiato dalla presenza di una seconda sfera nella quale si riflette la medesima scena dello studio del pittore, questa volta però mancante della sua presenza, e ciò con un palese rimando alla natura transitoria dell’esistenza umana (fig. 2).

Volutamente più confuse e ammassate di quelle severissime del Baschenis, le composizioni di Bettera - in particolare quelle del periodo, per così dire, “post-romano” - si segnalano per l’estrema leggibilità delle scelte separative nei confronti del maestro, e altresì per la sua maggiore aderenza verso il tema nordico della *vanitas*, la cui valenza talora è resa manifesta da quelli che si possono definire, secondo l’appropriata espressione adottata dallo studioso, i «più consueti indicatori simbolici del genere»³¹ (candele, conchiglie, oggetti rari e preziosi, lacerti scultorei ecc.) del tutto assenti nel caposcuola. Certo, a integrare il tradizionale repertorio dei “soggetti di ferma” con una nuova percezione della dimensione spaziale servono ancora i suggerimenti impartiti dal celebre e *Trattato matematico* della Biblioteca Ambrosiana dell’erudito Gian Vincenzo Pinelli (1590 circa)³², se non del manuale *Lo inganno degli occhi* di Pietro Accolti (Firenze 1625), o piuttosto della *Pratica di prospettiva* di Lorenzo Sirigatti (Venezia 1596). È il trattato più diffuso e utilizzato nella prima metà del Seicento come manuale di

studio, presente senza dubbio nella bottega del Baschenis, e senz’altro noto anche a Bettera, il quale tuttavia con una lettura più impudente e meno regolamentata riesce ad adeguarne le prescrizioni teoriche ai gusti di una committenza che predilige la tipologia “gentilizia” delle nature morte a soggetto musicale, prima ancora che il naturalismo dei «volatili morti», degli «erbaggi d’ogni sorte», frammisti ad «altri e masserizie che sogliansi vedere nelle cucine» del Prevarisco, come specificava lo scrupoloso Tassi³³.

Figlio di un secolo tecnicamente artigiano, Bettera concepisce la pittura come esercizio professionale: e non tanto per cimentarsi nell’*emulatio* del grande caposcuola, ma innanzitutto per farne un’arte delegata a soddisfare il bisogno estetico della sua società. La quale, alla ricerca di un valore economico che la renda socialmente rispettabile, ambisce a un ideale estetico decorativo “di parata”³⁴, benché congiunto a una serietà interiore nei temi evocanti le *vanitates*.

Insofferente al tessuto di semplici ovvietà domestiche depositate sui tavoli di lavoro degli scalchi e delle vivandiere, Bartolomeo si rivolge, sia pure con una conforme fraseologia espositiva, a ritrarre soltanto mandolincelli, chitarre, mandore, violini e flauti, cui vengono accostati per intrinseca affinità libri, spartiti, cronografi e mappamondi, assieme agli oggetti più disparati. E laddove Baschenis si autorittrae intento a suonare e la spinetta in compagnia del minore degli Agliardi (Ottavio), preciso indizio della sua elevata condizione sociale³⁵, il Bettera - aduso agli stratagemmi illusionistici tanto nella vita quanto nell’arte - rilancia invece i modelli più prossimi alla sensibilità oltremontana, con analogo spirito mercantile e il senso pratico del mestiere di vocazione.

Si tenga conto che gli anni Settanta per il pittore di origine gandinense dovettero essere contrassegnati dall’acerrima concorrenza col Prevarisco, la notorietà del quale raggiunse il suo apice esattamente tra 1665 e 1677 (come prova il già citato *Plico* del Lupis dato alle stampe veneziane nel 1675), e non è affatto sorprendente constatare nel Bettera, entro queste date, il suo più intenso momento di disagio economico. Persino dopo la morte del sacerdote però non si registra in tempi rapidi un ruolo attivo dell’artista nel contesto urbano bergamasco. La questione dei suoi debiti, infatti, da ultimo verrà

risolta solo nel 1679 con l'alienazione della casa di proprietà e il subentro da parte dell'acquirente, Giuseppe Morandi, a saldo della cifra residuale spettante al nobile Vittorio Lupi (ancora consistente nella considerevole somma di millecentotanta lire)³⁶.

Rispetto al fervente mercato artistico milanese, gravitante nell'orbita spagnola (rinviando, per ulteriori approfondimenti, al saggio di Alberto Cottino), la dimensione municipale continuava evidentemente a offrire le maggiori resistenze all'immissione delle novità proposte dal Bettera sugli archetipi bascheniani. Si ha l'impressione che la città in qualche modo vivesse l'esigenza di auto-rappresentarsi tramite la locale produzione pittorica della cosiddetta "maniera bergamasca", il cui maggior pregio consisteva proprio nel replicare una memoria collettiva di assodata autorevolezza, calcolata cioè a scapito delle influenze "stranier e" provenienti dalle metropoli italiane ed europee. Di qui deriva anche la propostaasserente di un anonimo maestro B.B., attivo a partire dal nono decennio del secolo³⁷, adeguato e pedissequo continuatore dei modi del Prevaresco, assai più che l'irrequieto Bartolomeo.

Primo di ben sette fratelli e a sua volta padre di innumerevoli figli³⁸ - il che giova a spiegare e l'efficacia epidittica procedente da certe sue "affollate" immagini -, Bettera ebbe la necessità di evadere dalla limitatezza imposta da tale orizzonte. Né avrebbe potuto far e altrimenti, stante la scarsità dei mezzi di cui disponeva: il contrastato rapporto con la sorella Isabella e il cognato Bonetti (di cui dà conto la lettera spedita da Milano al Vanghetti)³⁹, serve a chiarire ulteriormente le difficoltà di un'integrazione familiare, ancor prima che cittadina. In ogni caso (a parte le liti intervenute con i parenti, probabilmente sempre per questioni monetarie), lo spostamento della sua attività a Milano, a partire dalla seconda metà degli anni Ottanta e proseguita per tutto il decennio successivo, testimoniata dalla tela oggi al Fine Arts Museums di San Francisco, firmata «Bartolomeo Bettera fece in Milano»⁴⁰ e dal più tardi dipinto realizzato in collaborazione con la pittrice milanese Francesca Vicenzina (cfr. scheda 13), trova senza dubbio la principale ragione d'essere nella ricerca di occasioni professionali più remunerative di quanto non potesse offrire l'ormai saturo con-

testo bergamasco.

Com'è stato anticipato, le notizie archivistiche sull'artista si interrompono nel 1699, allorché «comemorante nella città di Milano» sottoscrive con il figlio Bonaventura il contratto prematrimoniale che stabilisce la dote di Olivia Mazzolini, sua futura nuora⁴¹. Il citato quadro già in collezione Venino a Brugherio, richiamante le parole del pittore al Vanghetti «tanto più grande e bello», con il suo *pendant*, a detta della critica fornì ebbe la sua ultima testimonianza pittorica e insieme l'indicazione di una probabile morte del pittore a Roma, dove poté essersi recato per il giubileo del 1700⁴². Il viaggio romano, a date così avanzate, sarebbe perciò da intendersi come tappa obbligata del percorso di formazione del figlio e dunque una sorta di passaggio del testimone, e ciò poté anche spiegare l'anomala difformità della terza tela proveniente dalla raccolta, del tutto estranea alla coppia autografata da Bartolomeo, «sia per le diverse dimensioni sia per la più incerta e modesta qualificazione dei valori compositivi e pittorici»⁴³. Dell'attività di Bonaventura, che annovera in tutto circa una decina di quadri, nei quali si individua una sostanziale adesione ai modelli paterni - nonostante una resa stilistica più corsiva e un inevitabile schiarimento cromatico -, si sa ancora molto poco. Egli comunque finché visse Bartolomeo operò al suo seguito, riprendendo «il discorso del padre esattamente al punto rappresentato dalle tele Venino»⁴⁴, e ne adottò persino le dinamiche comportamentali, con i frequenti spostamenti tra Milano e Bergamo. Per lo meno, così intese Marco Rosci, constatando la provenienza dei suoi due dipinti principali, l'uno realizzato per lo scalone milanese, di Palazzo Greppi (fig. 3), l'altro, con la data 1718, originariamente collocato in Palazzo Passi al Pozzo Bianco a Bergamo (ora in collezione privata a La Spezia)⁴⁵. A tutt'oggi restano molto lacunose anche le informazioni biografiche che lo riguardano. La data con la firma apposta su questa seconda tela, a cui si deve la prima segnalazione dell'artista da parte del conte Giacomo Carrara nelle sue aggiunte alle *Vite* del Tassi⁴⁶, costituisce il termine *post quem* della sua produzione. La giovane moglie del pittore, Olivia, morì prematuramente a Bergamo nel 1705 (probabilmente di setticemia), qualche giorno dopo la nascita della figlia Anna Maria. Di una seconda figlia di

Bonaventura, Caterina, di cui i registri parrocchiali di S. Alessandro in Colonna non testimoniano la nascita, è registrato il decesso nel 1707⁴⁷ e ciò farebbe supporre una sua assenza dalla città nei primi anni del Settecento.

I Bettera e la fortuna collezionistica del genere musicale

Delineare una mappatura della committenza, o del collezionismo, verso cui si indirizzavano l'attività e la produzione di natura e morte, squisitamente d'iconografia musicale, di Bartolomeo Bettera e successivamente del figlio Bonaventura, è impresa pressoché impossibile. Non solo perché ci manchino completamente fonti che li riguardino e i dati di cui possiamo disporre scarseggiano, quanto perché si ha l'impressione che essi cavalcarono l'ondata della fortuna incontrata dalle invenzioni del Prevarisco contribuendo, nel momento immediatamente successivo alla sua scomparsa, a favorirne la notorietà e la diffusione dei modelli in una misura oggi difficilmente valutabile, ma certo rilevante.

Proprio trattando del collezionismo di natura morta a Bergamo, il Rosci pose l'accento su questo aspetto e sottolineò come già Francesco Maria Tassi, nel delineare l'immaginario figurativo di Evaristo Baschenis alla fine del Settecento - che a suo dire e inframmezzava agli strumenti musicali disposti confusamente ogni sorta di altri oggetti quali scrigni, calamai, vasi, frutti e statuette di gesso -, dia in realtà prova di un'«avanzata confusione amatoriale fra Baschenis e Bettera»⁴⁸. Non diversamente si esprimeva Francesco Rossi, il quale faceva presente che «con la morte di Baschenis la diffusione di quadri nella sua maniera doveva ormai sfuggire e a ogni controllo di autenticità effettiva: ed è in questa ottica che vanno lette e interpretate le molteplici citazioni negli Inventari»⁴⁹.

La proliferazione degli studi sul collezionismo ha svelato da tempo lo sbilanciamento, forse inevitabile, delle assegnazioni inventariali verso i grandi nomi dei pittori da un lato e degli altrettanto grandi collezionisti dall'altro (benché questi ultimi in misura minore). Per ciò non meraviglia affatto constatare come al vaglio degli inventari bergamaschi redatti tra Sette e Ottocento, il nome dei Bettera non figure mai. Eppure è evidente e in

qualche caso se ne ha se non la certezza almeno sospetti molto fondati, che le opere dei due pittori di origine gandinense, assieme alla schiera indistinta degli artefici propalatori della cosiddetta «maniera bergamasca», debbano essere individuate *in primis* sotto il falso nome del più noto Evaristo Baschenis e, in seconda istanza, nell'anonimato delle registrazioni inventariali tipico di tanta pittura di genere. Sorte a cui peraltro non si sottrae neppure il prete bergamasco.

Non è superfluo far presente, ad esempio, come un buon numero di «quadri e quadrretti con o senza cornice, natura e morte con lumache, funghi, pollame, pesci e selvaggina», cioè soggetti perfettamente rispondenti alle *Cucine* bascheniane, figurino del tutto privi di riferimento all'autore e nella stessa Bergamo in un inventario d'inizio gennaio del 1695⁵⁰ che descrive, stanza per stanza, la prestigiosa residenza dei conti Tasso di via Pignolo (chiamati anche «del Cornello»). È noto che il palazzo familiare fu ristrutturato e ampliato con l'acquisizione della casa già Casotti, per volere e dall'abate Francesco (m. 21 settembre 1681), probabilmente per ospitarvi la regina Cristina di Svezia: l'ambitissima sovrana frequentata dall'abate negli ambienti romani. L'indice, redatto dal notaio a scopo ereditario, elenca con la medesima solerzia ogni genere di masserizie accumulate negli ambienti domestici per quasi due secoli e descrive perlopiù solo i soggetti dei dipinti: vari ritratti, tra cui quelli di casa «Tassis», qualche quadro a soggetto mitologico, opere sacre, ma anche diverse «tele con scene di vita popolare, ortolane, pollivendole e pitocchi»⁵¹.

Sono sottratte all'anonimato soltanto le opere degli artisti «foresti» in temporaneo soggiorno a Bergamo e nei territori della Serenissima, ovvero due tempeste di Monsù Montagna (*alias* Renaud du Mont), due paesaggi del «Todesco» (com'è probabile Joseph Heintz il Giovane, pittore straordinariamente eclettico) e infine la copia di una battaglia di Monsù Giacomo, cioè il francese Jacques Courtois detto il Borgognone delle battaglie (a Bergamo tra il 1654 e il 1656), di cui proprio il Baschenis, suo «antico padrone», in città ne fu senz'altro il più noto e accreditato copista⁵².

Nondimeno il caposcuola vanta per contro almeno una citazione negli inventari romani⁵³. Per tornare invece a Bartolomeo Bettera, basti dire che l'unica

e più antica menzione su di lui si trova in un inventario del 1706 descrivente l'arrredo del palazzo dei conti Ferrari Sacchini di Piacenza dove, accomunati a una serie di nature morte di artisti lombardi, quali Marco Gherita Caffi e Marco Antonio Rizzi (entrambi attivi anche a Piacenza), si trovavano ben quattro dipinti a lui assegnati, con ogni probabilità provenienti dal mercato artistico milanese. Sempre nella città emiliana, particolarmente vicina alla cultura lombarda, nel 1795 è registrata la presenza di un'altra tela del Bettera in casa dei conti Galli, assieme a opere di altri pittori settentrionali piuttosto rari, come il Crivelli (il quale lavorò presso la corte parmense)⁵⁴.

Nel valutare tali segnalazioni, estremamente interessanti, occorre tenere conto del fatto che la riscoperta del nome del pittore e nella stessa Bergamo non precede il terzo decennio dell'Ottocento. La sua prima attestazione, com'è noto, si trova nella *Guida* manoscritta del conte Girolamo Marzani, nella quale Bartolomeo non a torto è definito «pittore assai valente ed ignoto a tutti i biografi»⁵⁵ ed è confrontato per verità e bravura ad «Antonio Lecchi», cioè il Lech, o Lechi (autore di strumenti musicali con tappeti, attivo a Venezia tra 1658 e 1700, di cui a tutt'oggi ci sfugge completamente la fisionomia)⁵⁶. Ne consegue che le opere piacentine del Bettera dovettero essere firmate, a meno di non voler presumere una sua peculiare e quanto inconsueta fortuna, spiegabile solo con una sua effettiva permanenza nella città (come nei casi degli altri artisti lombardi ricordati negli inventari locali) e di cui non si ha alcuna notizia. Si noti comunque che il ducato farnesiano costituiva una tappa obbligata sulla via per Roma e non è affatto inverosimile supporre almeno un passaggio del pittore bergamasco.

Per quanto riguarda Bergamo, si è detto dell'assoluta mancanza di riferimenti a suo nome negli inventari cittadini tra Sette e Ottocento. Ma come faceva notare il Rossi, almeno una delle numerose opere riferite a Baschenis di proprietà della contessa Caterina Terzi Suar di, «ne quali sono varj strumenti di musica figurati colla maggior varietà», cui certamente allude il Tassi parlando di «quadri grandi» in casa Terzi, è da individuare nel dipinto (già presso i marchesi Terzi di S. Agata) correttamente attribuito al Bettera da Rosci⁵⁷. In questa stessa logica deve essere interpretata anche la que-

stione dei tre quadri posseduti fino al 1755 dal conte Carlo Carrara, padre di Giacomo, assegnati a Baschenis nell'inventario dei beni passati per eredità al figlio minore, il cardinale Francesco che li portò a Roma, per i quali è stata proposta una identificazione in opere di Bartolomeo⁵⁸.

Un discorso a parte nel collezionismo bergamasco meritano le due *Nature morte* del Bettera giunte alla Pinacoteca dell'Accademia Carrara nel 1873 (inv. 760 e 761) per dono del conte Giovanni Secco Suar di, il celebre e studioso di tecniche del restauro, che le pubblicò nella prima edizione del suo *Manuale del Restauratore di dipinti* (dato alle stampe a Milano nel 1866), come esempi di quadri rifoderati e sottratti ai danni provocati dall'umidità⁵⁹. Alla coppia di opere, assegnabili al periodo giovanile, entrambe firmate dall'autore (di cui una per esteso «BARTOLOMEO BETTERA F.»), com'è noto, si fa risalire la "riscoperta" ottocentesca del pittore.

Un punto su cui è necessario soffermarsi riguarda la loro originaria provenienza, sulla quale la critica non ha un'opinione unanime. A detta del De Pascale le due tele sarebbero state acquistate dal conte sul mercato milanese nel 1850⁶⁰. Secondo il Rossi invece (che parla di quattro importanti opere del Bettera appartenenti al ramo Secco Suar di di Lurano) - sulla base dell'analoga provenienza di una serie di cinque tele con *Strumenti musicali* di Evaristo Baschenis, per eredità di Andrea Leonino Secco Suar di, passata ai Marzani al principio dell'Ottocento -, «è probabile fossero anch'esse in proprietà al Leonino Secco Suar di morto nel 1810»⁶¹: supposizione che se non altro ha il pregio di spiegare il riferimento a Bartolomeo nella *Guida di Bergamo* del 1824 cui si è accennato, altrimenti di difficile interpretazione. Inoltre, una provenienza che meriterebbe di essere ulteriormente appurata è quella della *Natura morta di strumenti musicali con fichi e mela* citata dall'Angelini, già con un corretto riferimento a Bartolomeo Bettera, presso la famiglia Testa in località Carobbio degli Angeli (Bergamo) a tutt'oggi presso gli eredi della famiglia di origine gandinense⁶².

Da ultimo, sul collezionismo di nature morte con strumenti musicali a Milano, dove pure fino ad ora non è emersa alcuna traccia dell'attività svolta per oltre un decennio dall'artista gandinense, valgono le considerazioni avanzate per il contesto bergamasco.

Ad esempio, la descrizione piuttosto precisa delle sei grandi tele in casa di Giovanni Antonio Parravicino in Porta Nuova, «rappresentanti diversi strumenti matematici, musicali, fiori, cassette, armi da guerra, abiti, frutta», come specificato dal Rossi, farebbe propendere più a favore di creazioni del Bettera (o del Cittadini) che non a quelle del Prevarisco⁶³, come accade anche per la serie di

quadri con strumenti musicali di notevoli dimensioni ricordati anonimamente, tra il 1704 e il 1705, presso il capitano Gerolamo Maria d'Adda rispettivamente nelle sue case di Milano e di Varallo⁶⁴. Ma si resta nel campo delle ipotesi.

Giulia Palloni



fig. 1 - Bartolomeo Bettera, *Natura morta di strumenti musicali*, Parigi, Galleria Canesso



fig. 2 - Dettaglio. Bartolomeo Bettera, *Natura morta di strumenti musicali*, Parigi, Galleria Canesso



fig. 3 - Bonaventura Bettera, *Due liuti, violino con arco, tromba, chitarra, spinetta, mandora, flauto a becco, viola da arco bassa con arco, fogli con notazione musicale, libri, scrigni, mappamondo, vaso decorativo*, Bergamo, collezione privata

Devo molti ringraziamenti, il primo dei quali va senz'altro ad Alberto Cottino con cui c'è stato un costante confronto di opinioni, unito a un reciproco scambio di informazioni e lo stesso valga anche per Lanfranco Ravelli. Sono particolarmente grata a Gianmario Petrò per i preziosi consigli offertimi nelle indagini archivistiche e ad Alessandro Marchi per la cortesia e la disponibilità con cui mi ha fatto accedere all'Archivio parrocchiale di S. Alessandro in Colonna, oltre a tutto il personale addetto agli archivi che ho frequentato in questi ultimi mesi. Ringrazio Guido Crippa, Angelo Piazzoli e Alessandro Guerini del Credito Bergamasco per la loro squisita cordialità, oltre ad Anna Bernardini, Linda Borean, Francesco Frangi, Pietro Gelmi, Jacopo Lorenzelli, Renzo Mangili, Alessandro Morandotti e Giovanni Valagussa, a ciascuno dei quali, a titolo diverso, va la mia riconoscenza.

¹F. Bologna, *Natura in posa. "Aspetti dell'antica natura morta italiana"*, catalogo della mostra, Bergamo 1968, p. n. n.

²R. Longhi, *I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra, Milano 1953.

³Al riguardo, si veda E. De Pascale, *Il violino e la rosa. Nuovi contributi per Evaristo Baschenis*, in "Bergomum", XLII, 3, 1997, pp. 65-80, *speciem* pp. 74-75.

⁴*Ibidem*, p. 77.

⁵*Ibidem*, p. 77.

⁶A. Morandotti, *Bartolomeo Bettera*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio, direzione scientifica di F. Zerl, 2 voll., Milano 1989, I, p. 274.

⁷E. De Pascale, op. cit., 1997, p. 80.

⁸In merito si veda E. De Pascale, *Baschenis "privato". L'eredità, la bottega, la collezione*, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra (Bergamo 1996-1997), a cura di F. Rossi, Milano 1996, pp. 51-64, in particolare alle pp. 55-56 e 61.

⁹E. De Pascale, op. cit., 1997, p. 80.

¹⁰Cfr. E. De Pascale, *Baschenis e dintorni: il "caso" Bartolomeo Bettera*, in *Evaristo Baschenis...*, op. cit., 1996, pp. 79-86, *speciem* p. 79.

¹¹Per tutti i riferimenti biografici relativi al pittore si rinvia al *Regesto* in appendice al catalogo. La notizia della sua origine gandinense (già ricordata da Luigi Angelini, *I Baschenis pittori bergamaschi*, Bergamo 1943, ed. consultata 1946, p. 75) ha trovato conferma in un documento del 1699, cfr. *Regesto ad annum*.

¹²Sulla famiglia del pittore e in genere sulla sua genealogia, si rinvia all'ampio articolo di Pietro Gelmi e Battista Suardi, *Una dinastia di costruttori e di architetti. I Bettera di Gandino*, in "La Val Gandino", LXXXV, ottobre 1998, pp. 6-8, in cui è allegato l'albero genealogico derivato da un manoscritto settecentesco, non datato, composto di cinque fogli numerati conservato nella Biblioteca Comunale Federiciana di Fano (ms. Amiani 32, cc. 195-199; Amiani 33, I), dove si inneschiò uno dei rami della casata. Con ogni probabilità l'estensore fu un esponente stesso della famiglia, Fabrizio Bettera di Fano (nato nel 1662). Sfortunatamente non si può ricostruire con esattezza la genealogia del pittore, discendente del ramo principale rimasto a Peia, perché l'archivio parrocchiale non possiede più i registri battesimali di inizio Seicento contenenti la nascita del padre Francesco e dei suoi avi.

¹³Si veda il *Regesto, ad annum* 1626.

¹⁴P. Gelmi, B. Suardi, op. cit., 1998, p. 6.

¹⁵F. Mocchi, *I Bettera architetti e capomastri della V al Gandino nel Seicento*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo", LXII, 1998/99 (2001), pp. 91-108.

¹⁶Al riguardo si rinvia al *Regesto, sub anno* 1695-96.

¹⁷Cfr. *Regesto, ad annum* 1699.

¹⁸M. Rosci, *Bettera e la "maniera bergamasca"*, in *Baschenis, Bettera & Co. Produzione e mercato della natura morta del Seicento in Italia* Milano 1971, p. 59.

¹⁹Gli estremi biografici del mercante sono stati ricavati dai registri parrocchiali di S. Alessandro in Colonna a Bergamo: precisamente egli fu battezzato l'11 novembre del 1631 (atti di nascita 1616-1639, c. n. n.) e morì il 16 agosto del 1706 (*Liber mortuorum*, atti di morte 1699-1723, c. n. n.).

²⁰Cfr. *Regesto*, alla data 1688.

²¹Per i dati biografici, si rinvia al *Regesto* rispettivamente *ad annum* 1663 e 1699.

²²Cfr. *Regesto, ad annum* 1671.

²³Cfr. *Regesto, ad annum* 1672.

²⁴Sull'illustre personaggio della famiglia Lupi del ramo di Pignolo, figlio di Corrado (Francesco) e di Giulia Locatelli, si veda la breve ma puntuale biografia di G. Medolago, con la collaborazione di F. Macario, *Il Castello di Cenate Sotto e la famiglia Lupi*, Cenate Sotto 2003, p. 280 (al testo è allegato anche l'albero genealogico). Invece per informazioni generali sulla nobile casata, si rinvia ad *vozem*: "Lupi e Lupi della costa", di G. Locatelli in V. Sprei, *Enciclopedia storico-nobiliare italiana. Famiglie nobili e titolate viventi riconosciute dal R. Governo d'Italia*, Milano 1928-1935, vol. IV, p. 179.

²⁵C'è una sua lettera anteriore al 1680 a lui diretta a Bergamo in cui si parla solo della recente perdita di una figlia, cfr. G. Medolago, F. Macario, op. cit. 2003, p. 280, nota 1857 di p. 330.

²⁶A. Lupis, *Il Plico*, Milano 1675, p. 294; ried. a Venezia 1696, p. 279. Questa seconda edizione è stata interamente ripubblicata da F. Rossi, in *Evaristo Baschenis e la natura morta...*, op. cit., 1996, nota 1 di pp. 98-99.

²⁷Cfr. *Regesto, ad annum* 1673.

²⁸Per l'opera, unanimemente considerata dalla critica di datazione estrema, cfr. E. De Pascale, op. cit., 1996, pp. 266-267, n. 56 (con bibliografia precedente).

²⁹Per l'ipotesi di un primo soggiorno di Bettera a Roma "dopo la metà del secolo", si vedano: E. De Pascale, op. cit., 1997, p. 77 e il saggio di A. Cottino in catalogo, *speciem* alle pp. 6; 10.

³⁰Il dipinto, di dibattuta attribuzione tra Baschenis e Bettera, per via della sua altissima qualità, è stato da ultimo assegnato con argomenti persuasivi al pittore di origine gandinense da E. De Pascale, op. cit., 1996, pp. 246-249, n. 49 (con bibliografia precedente); Id., op. cit., 1997, p. 78; fig. 7 di p. 85.

³¹*Ibidem*, p. 77.

³²Al riguardo, si veda C. Fronza, *Il Trattato P. 103 sup. della Biblioteca Ambrosiana*, in *Evaristo Baschenis*, op. cit., 1996, pp. 112-115.

³³F.M. Tassi, *Vite de' pittori, scultori e architetti bergamaschi*, I, II, Bergamo 1793 (ed. critica a cura di F. Mazzini, II, Milano 1970), II, p. 235.

³⁴Cfr. E. De Pascale, scheda *Bartolomeo Bettera*, in *Natura morta lombarda*, catalogo della mostra, ideata da F. Carli e curata da A. Veca, Milano 1999-2000, Milano 1999, pp. 142-145, nn. 34-35, *speciem* p. 144.

³⁵Per il dipinto si veda, E. De Pascale, op. cit., 1996, pp. 196-201, n. 29 (con bibliografia precedente). Si osserva, anche per quanto concerne l'arcolliuto impugnato dall'Agliardi, che nella ritrattistica barocca esso godette di un'ampia diffusione poiché strumento prediletto dai ceti dominanti, come dimostra il poderoso ritratto di gruppo di Anton Domenico Gabbiani, *Il principe Ferdinando con i suoi musicisti* (Firenze, Galleria Palatina), nel quale la figura in posizione eretta al centro, raffigurante un liutista in abiti aristocratici, pare suscettibile di soluzioni fin troppo somiglianti con quelle realizzate da Baschenis. Il quadro del Gabbiani è assai più tardo: ma l'accostamento contribuisce a chiarire il contenuto "socio-politico" delle tele bascheniane, e altresì i principi sottesi dalla stessa committenza. Il divario dettato dalla diversa estrazione culturale peraltro è evidente nella rispondenza realistica, con cui gli strumentisti sono «combinati tra loro secondo la logica prassi esecutiva» tanto negli esemplari del Baschenis quanto in quelli del Gabbiani, a differenza di quanto invece accadeva nelle opere di Bartolomeo, nelle quali è «assai difficile riconoscere la possibilità di un'esecuzione musicale coerente» (G. Ferraris, *La pittura di musica nell'Italia del XVII secolo: strumenti di indagine*, in "Art e Dossier", n. 168, giugno 2001, pp. 42-47).

³⁶Cfr. *Regesto, sub anno* 1679.

³⁷Per una corretta datazione della sua attività, e la formulazione di alcune interessanti proposte identificative, si rinvia all'ampia scheda di E. De Pascale sul dipinto siglato "B.B.P." e datato "168(...)" del Collegio Vescovile di S. Alessandro a Bergamo, in *Evaristo Baschenis...*, op. cit., 1996, pp. 274-277, n. 60. Invece, per un esempio di tale produzione cfr. alla scheda n. 2 in catalogo.

³⁸Alla nascita di Bartolomeo seguirono nell'ordine: Giovanna, Cornelia, Giovanni, Antonio e i gemelli Isabella e Gerolamo (cfr. *Regesto*). Non è stato rintracciato l'atto di battesimo del fratello Antonio (ripetutamente citato nei documenti notarili), a meno di non identificarlo con un figlio, nato nel 1633, da un precedente matrimonio di Francesco Bettera. Ipotesi tuttavia improbabile, data la sua assenza nel testamento paterno (cfr. *Regesto* in data 1648) e che invertirebbe i rapporti di parentela col pittore, facendone il fratellastro maggiore. Nei registri parrocchiali di S. Alessandro in Colonna è infatti registro: «Antonius f. Francisci Bettere, et Caterine de Falasellis iug. baptizatus fuit die 18 octobris 1633 a me Sperantio Prapos. fuit Patrinus Bartolomeus Consolus» (ApSAC, Atti di nascita 1616-1640, c. n. n., vd. *ad nomen*). Com'è noto, all'epoca infuriava la peste a Bergamo ed è del tutto verosimile che mietesse le sue vittime anche a casa Bettera. I tempi ristretti di preparazione alla mostra non hanno consentito ulteriori verifiche. Anche Bartolomeo mise al mondo ben otto figli di cui però ne sopravvissero soltanto quattro: Bonaventura, Lucia Domenica, Anna Maria e Francesco (cfr. *Regesto*).

³⁹Cfr. *Regesto, ad annum* 1688. Che la sorella «infame» citata nella lettera al mercante bergamasco sia Isabella, cioè la minore, si ricava per esclusione, essendo Giovanna sposata a Giovanni Battista Bagino e Cornelia ad Alessandro Berera, al riguardo si rinvia al *Regesto*, in data 6 novembre 1679.

⁴⁰A. Morandotti, op. cit., p. 274, fig. 319 di p. 275.

⁴¹Cfr. *Regesto, sub anno* 1699.

⁴²Le ricerche condotte nell'Archivio di Stato di Milano, per gli anni compresi tra il 1699 e il 1722, non hanno infatti portato al reperimento della sua data di morte. Occorre però fare presente che nei registri dei decessi milanesi (Atti di Governo, Popolazione, Parte Antica), manca il volume n. 148 relativo al biennio 1706-1707. Inoltre, data la costante mobilità del Bettera tra Bergamo e Milano, il suo decesso potrebbe anche essere avvenuto durante uno dei suoi frequenti spostamenti, oppure di ritorno da Roma.

⁴³E. De Pascale, op. cit., 1996, p. 266.

⁴⁴M. Rosci, op. cit., 1971, p. 61.

⁴⁵*Ibidem*, p. 59.

⁴⁶G. Carrara, "Giunte", "Notizie" e "Memorie", ms. 1790 ca., Bergamo, Archivio Accademia Carrara, cartella XX, in F.M. Tassi, *Vite de' pittori...*, op. cit., pp. 115 [c. 49] e 246.

⁴⁷Cfr. *Regesto*, rispettivamente *sub anno* 1705 e 1707.

⁴⁸A proposito delle affermazioni del Tassi, si veda M. Rosci, *Natura morta a Bergamo: collezionismo e specializzazione*, in *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra, Bergamo 1987, p. 290.

⁴⁹F. Rossi, *Evaristo Baschenis. Committenza e collezionismo*, in *Evaristo Baschenis...*, op. cit., 1996, p. 97.

⁵⁰ASBg, notaio Andrea Baglioni, cart. 6963, atto n. 2 del 7 gennaio 1695.

L'importante inventario e la storia della residenza tassiana in Borgo S. Andrea (poi Borgo S. Antonio e oggi Pignolo), sono state oggetto di un'accurata indagine da parte di G. Petrò, *Le case del Tasso nel Cinquecento a Bergamo*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere e Arti di Bergamo", LVIII, 1995-1996 (ed. 1997), pp. 199-237; più in dettaglio, si vedano le pp. 220-223 e la nota 44 di p. 236.

⁵¹*Ibidem*, p. 222.

⁵²Al riguardo, illumina il notissimo carteggio degli anni compresi fra 1661 e 1675 l'intercorso tra il Borgognone e Alberto V anghetti, il mercante bergamasco in rapporto sia con Baschenis sia con Bettera (edito da G. Locatelli, *Per la biografia di Giacomo Cortesi (Courtis) detto il Borgognone delle battaglie. Notizie e documenti inediti*, in "Bollettino della Civica Biblioteca di Bergamo", n. 2-3, 1909, pp. 1-21), oltre all'inventario redatto alla morte del Prevarisco che elenca ben sei

Battaglie, sue, «cavate» dagli originali del Courtois (E. De Pascale, op. cit., 1996, pp. 57-58; 65-67).

⁵³Nel 1705, tra i «quadri dal S: Abbate de Sanctis, coadiutore del S: Conte Fellini, Reggente del S: Duca di Parma», sono ricordati «Due tappeti, con altri naturali, di D. Evaristo Bascheris bergamasco» (G. De Marchi, *Mostre di quadri a S. Salvatore in Lauro 1682-1725. Stime di collezioni romane, note e appunti di Giuseppe Ghezzi*, Roma 1987, pp. 198-199). Malgrado la descrizione sia tanto vaga da non consentire alcun giudizio di merito all'attendibilità dell'assegnazione, la nota testimonia ugualmente una certa fama del Prevarisco nell'ambiente romano.

⁵⁴La prima segnalazione dei documenti piacentini si deve a G. Fiori, *Inventari di quadre piacentine di recente ritrovati*, in "Bollettino storico piacentino", LXXVII, 2, 1982, pp. 212-214, in dettaglio a p. 213 (per la raccolta Ferrari); id., *La ritrattistica a Piacenza dal '600 al '700: la "riscoperta" di G. Battista Lazzaroni, di Venceslao Carboni e dell'incisore Antonio Fritz con inventari di Pinacoteche e documenti*, in "Strenna Piacentina", 1995, pp. 68-90, *speciem* pp. 80-81 (per la collezione Galli); ed è stata recentemente riportata all'attenzione della critica da A. Crispo, *Il ducato farnesiano. Aspetti della natura morta a Parma e a Piacenza*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori, centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Ginevra-Milano 2000, pp. 143-159, *speciem* pp. 155 e 157.

⁵⁵G. Marenzi, *Guida di Bergamo*, ms. 1824, Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, c. 112 (ed. Bergamo 1985, p. 158).

⁵⁶Per un resoconto assai puntuale sullo sconosciuto autore di nature morte "alla Maltese", si rimanda a K. Garas, *Appunti sulla natura morta a Venezia nel XVII secolo: il Maltese a Venezia*, in *Pittura veneziana dal Quattrocento al Settecento. Studi di storia dell'arte in onore di Egidio Martini*, Venezia 1999, pp. 145-149, *speciem* pp. 147-148. Si veda anche L. Borean, *Il collezionismo e la fortuna dei generi*, in *Il collezionismo d'Arte a Venezia. Il Seicento*, a cura di L. Borean e S. Mason, Venezia 2007, pp. 63-83, *speciem* p. 68.

⁵⁷F. Rossi, *Collezioni e collezionisti d'arte a Bergamo all'epoca del Conte Carrara*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo. Saggi, fonti, documenti*, a cura di R. Paccanelli, M.G. Recanati, F. Rossi, Bergamo 1999, pp. 39-70, *speciem* p. 52 e nota 133 di p. 53. Per l'opera, di notevoli dimensioni (olio su tela, cm 110 x 140), cfr. M. Rosci, op. cit., 1985, p. 92 n. 135; fig. 1 di p. 143 (con bibliografia precedente).

⁵⁸Al riguardo, si rinvia a F. Rossi, op. cit., 1996, p. 97, e alle note nn. 88- 89 di p. 102 e nota 90 di p. 102.

⁵⁹G. Secco Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del Restauratore dei dipinti del Conte Giovanni Secco Suardo ufficiale dell'ordine mauriziano*, Milano 1866, pp. 310-311. Per informazioni generali sul personaggio si rinvia a E. De Pascale, C. Giannini (a cura di), *Giovanni Secco Suardo (1798-1873). Fonti, strumenti, materiali di ricerca*, Bergamo 1995 (in riferimento alla coppia di opere si vedano in particolare le pp. 20, 43-44).

⁶⁰Cfr. E. De Pascale, schede *Bartolomeo Bettera*, in *Natura morta lombarda ...*, op. cit., nn. 34-35, pp. 142-145 (con bibliografia pregressa).

⁶¹F. Rossi, op. cit., 1999, p. 56.

⁶²Per il dipinto di anomale dimensioni, quasi quadrato (olio su tela, cm 112 x 127), cfr. L. Angelini, op. cit., 1946, n. 24 di p. 90. È utile fare presente che un personaggio della famiglia, il notaio Pietro T esta del fu Vincenzo di Gandino, presenza tra i firmatari del contratto dotale di Olivia Mazzolini, cfr. *Regesto, sub anno 1699*. Purtroppo in preparazione alla mostra non è stato possibile ottenere ulteriori dati dell'opera.

⁶³Cfr. *Inventario generale di tutta l'eredità lasciata dal fu illustrissimo Giovan Antonio Parravicino*, edito in G. Barbanti (a cura di), *Affreschi a Sesto San Giovanni*, Milano 1988, p. 176, citato da F. Rossi, op. cit., 1996, p. 97 e alla nota 87 di p. 102.

⁶⁴E. Bertoldi, *Per il collezionismo milanese tra Seicento e Settecento: i d'Adda*, in *Arte Lombarda*, 19, 1974, 40, pp. 197-204.

Bartolomeo Bettera: vicenda critica

Gli storici del passato sono avarissimi di notizie intorno alla vita e all'opera del pittore bergamasco Bartolomeo Bettera. L'unico cenno trapela dalle aggiunte manoscritte, apposte, nel tardo settecento, dal conte Giacomo Carrara alle *Vite* del Tassi¹, in cui si menziona una tela firmata e datata 1718 del figlio Bonaventura, conservata a palazzo Passi, oggi Pesenti, in via Porta Dipinta a Bergamo². La storiografia neoclassica e ottocentesca non aggiunge gran che e, anzi, arriva persino a confondere le carte, come nel caso del Mar enzi³ che individua, ineffabilmente, nel Bettera l'iniziatore della *pittura con strumenti musicali*; la sfasatura attesta emblematicamente quanto tale storiografia ignori e condanni senza appello tutta la cultura figurativa del '600 e del '700, nonostante la biografia tassiana del Baschenis lo indichi inequivocabilmente come artista precedente il Bettera. Ma non è tutto. Nella seconda metà del XIX secolo, Pasino Locatelli, nel volume dedicato agli *Illustri Bergamaschi*⁴, attribuisce erroneamente al Bettera molti dipinti recanti la sigla B.B., che, in seguito, verranno giustamente assegnati ad altra mano. Dobbiamo attendere il ventesimo secolo perché la figura e l'opera di Bartolomeo Bettera riemergano faticosamente dalle sabbie dell'oblio. Il primo passo lo compie, nel 1912, Michele Biancale, il quale, in due saggi dedicati al Baschenis, trova spazio per qualche considerazione intorno alla pittura del nostro artista⁵. Il merito principale del critico sta nell'aver attribuito al Bettera uno dei due dipinti del cosiddetto *pendant della Filanda* (cfr. scheda 8-9), precisamente quello illustrante strumenti musicali. *L'opera* - afferma il Biancale - *appartiene quasi con sicurezza a Bartolomeo Bettera, notandosi in essa la solita deficienza nel rendere la forma dei liuti e lo scarsissimo gusto nel segnare le pieghe dei drappi ch'egli eseguisce come curve dure di corni*⁶. Dobbiamo allo studioso anche una preziosa notizia biografica: nel 1688, l'artista era ancora in vita: lo conferma una lettera spedita da Milano ad Alberto Vanghetti, mercante di quadri in Borgo San Leonardo a Bergamo, nella quale il pittore si impegna a eseguire e un dipinto commissionatogli⁷. Altro contributo offerto dal Biancale consiste nella

riproduzione di uno dei due dipinti del *pendant* allora conservato *nel magazzino dell'Accademia Carrara*, firmato BARTOLOMEO BETTERA F⁸. A proposito del misterioso pittore che si sigla con le lettere B.B., l'opinione del critico è che non vada identificato in Bartolomeo Bettera, in quanto la coppia di tele firmate della Carrara (note al Secco Suardo sin dal 1866 e dal lui donate alla pinacoteca cittadina), recano la firma per esteso dell'autore. Come si evince limpidamente dal primo passo citato, il Biancale non è affatto tenero con il Bettera: mentre esalta il Baschenis, ritiene la disposizione betteriana degli strumenti musicali *fatta senza un particolare intento, né decorativo, né pittorico. Essi sono gettati alla rinfusa, urtandosi con le coste, creando motivi schematici o parallelismi con i lunghi bracci delle chitarre e delle mandole, abbandonati monotonicamente. Gli strumenti non hanno il loro stile di fabbrica e molto meno quello dell'artista che li dipinge ... I suoi strumenti, in una parola, mancano di parentela armonica. Gli enormi gusci delle sue mandole occupano grande parte dello spazio del quadro: e poiché egli non è sapiente nel disegno ed evita gli scorci audaci, nasce che i suoi strumenti si dispongono a destra e a sinistra, per lungo, senza varietà ed accor do ... Ama le tonalità rossigne, crudette e stonate. Le fibre del legno musicale sono eseguite con segno incerto, non inserito quasi nella trama lignea e poiché neppure il disegno fermo vale a chiudere saldamente la forma che s'allenta, i suoi strumenti sono sordi, opachi, ben lontani dal moto sonoro e quasi vibrante dei legni del Baschenis. Ciò che nel maestro è particolare inserito nella scena in un intento artistico, in lui è elemento superfluo ... I bei drappi che il Baschenis dispiega sopra i preziosi strumenti con ricche pieghe, con morbidezza di ondeggiamenti, e li trapunge d'oro e li varia dei bei colori verdi, rossi, s'impoveriscono nel Bettera che fa le pieghe dure e insaccate come curve di corni e vi stampa su dei fiorami d'un gusto grossolano, come in una tappezzeria d'una sala d'un borghese appena rifatto ... C'è insomma il mestiere e la brama di far presto*⁹.

Oggi è facile rimaner sconcertati di fronte alle

considerazioni del Biancale; avulse dal contesto storico e dall'estetica all'interno della quale trovano la loro giustificazione, esse appaiono incomprensibili. Il fatto è che lo studioso legge il Bettera alla luce della critica purista, fortemente intrisa di gusto neorinascimentale. Ciò, se da un lato gli consente di cogliere la bellezza del magistero bascheniano (non dimentichiamo che il Baschenis è neorinascimentale), dall'altro rappresenta un ostacolo invalicabile alla comprensione dell'arte betteriana, di chiara impronta barocca.

E, tuttavia, ancorché ormai del tutto superato, il giudizio del Biancale ha condizionato pesantemente, per oltre mezzo secolo, critici, esperti e collezionisti. Peraltro, siamo convinti che le sue taglienti e impietose stroncature non si riferiscono ad opere e autenticamente betteriane ma a brutti dipinti o a copie grossolane che pullulavano nelle collezioni bergamasche e lombarde di un secolo fa e che nulla avevano da spartire con l'arte del Bettera¹⁰. Noi, che conosciamo il volto dell'artista e non siamo condizionati da pregiudizi ideologici o estetici, sappiamo, in ciò confortati dalla critica più avveduta, che le sue opere più belle sono degne di figurare accanto ai capolavori del Baschenis.

Negli anni successivi, la *renaissance betteriana* segna altre tappe importanti: nel 1927, Cirillo Caversazzi pubblica l'atto di battesimo (28 agosto 1639), rinvenuto nel libro dei battezzati della parrocchia di S. Alessandro in Colonna, la stessa in cui nacque, visse e morì Evaristo Baschenis¹¹; nel 1931, Giuseppe De Logu redige un elenco di 8 dipinti dell'artista¹², due dei quali conservati alla galleria Narodni di Praga.

Nel 1943, Luigi Angelini opera un censimento di 32 dipinti appartenenti a collezioni private italiane ed estere, tenendo presente, per queste ultime, l'elenco fornito nel 1931 da Giuseppe De Logu. L'elenco è redatto attraverso uno schema strutturato su quattro colonne: la prima indica la località in cui l'opera è conservata, la seconda il nome del proprietario, la terza, la descrizione del soggetto, la quarta, le dimensioni del quadro¹³. Negli elenchi persiste l'identificazione di Bartolomeo Bettera con il *Maestro B. B.*, sulla scia dell'ipotesi erroneamente avanzata da Pasino Locatelli intorno alla metà del XIX secolo e a lungo inefabilmente accolta dalla critica, la quale, solo in tempi recenti, ne ha preso le distanze, individuando nella doppia B una

diversa personalità artistica¹⁴, senza peraltro suggerire alcuna specifica attribuzione.

Poi un lungo silenzio che si protrae fino al 1962, quando De Logu, nel volume intitolato *Natura Morta Italiana*¹⁵, redige un'illuminante nota sull'artista. Lo studioso, dopo aver sottolineato che *alcune nature morte di Bettera passarono per molto tempo come di Baschenis* (si vedano, ad esempio, *le due di Praga*)¹⁶, si chiede *chi si nasconde sotto la sigla B+B: Bartolomeo o Bonaventura?* La conclusione cui perviene è la seguente: *Per quel che si conosce, l'opera di Bartolomeo, più vicino ai modelli esemplari di Baschenis, mi sembra di migliore qualità*, il che equivale ad affermare e implicitamente che, sotto la sigla, si cela una mano diversa. De Logu sostiene, inoltre, che i due Bettera della Carrara sono un *sicuro punto di partenza* per riconoscerne lo stile. Il critico così chiude il pregevole intervento: *I dipinti del Bettera (n.d.r.) sono i soli degni di essere ricordati e considerati in sede storica, i soli che possano autorizzare a parlare di una pur breve tradizione dell'inimitabile Baschenis. In questa è arbitrario schierare il Gialdini e tantomeno gli ipotetici nomi di un Loschi e di un Salvi, appena e con giusta prudenza avanzati da Angelini. Poi segue un ammasso di ciarpane, di suppellettile convenzionale, pesante, ingombrante, destituito di ogni valore d'arte anche se valutato sui mercati*¹⁷.

Le considerazioni del De Logu scrivono una pagina fondamentale nella *renaissance betteriana*: aprono la strada agli organizzatori della mostra napoletana dedicata alla natura morta italiana (allestita due anni dopo a Napoli)¹⁸ ed offrono al Rosci l'occasione per redigere il primo catalogo della produzione pittorica di Bartolomeo Bettera¹⁹.

Il *pendant* esposto a Napoli, un tempo a palazzo Secco Suardo di Bergamo, illustra *violino con arco, chitarra, mandora, cornetto, flauto a becco, viola da gamba, tiorba, scrigno, mappamondo, libri, tenda rialzata* (sul dorso di un libro al centro compare la scritta BART. BETTERA BERG. FECE) e *chitarra, viola con arco, liuto, fogli con notazioni musicali, violino, bombardina, spinetta (o virginale?), chitarone, scrigno, pera, tenda rialzata*²⁰.

Il primo rivela una straordinaria abilità costruttiva che irradia tutti gli spazi in prospettiva: basti osservare la viola da gamba collocata al centro come spartiacque, da un lato, irrompente nei primi

piani, dall'altro, penetrante negli spazi delle quinte popolati da altri strumenti musicali. Il secondo, conservato, all'epoca della pubblicazione del Rosci, in collezione privata milanese, in seguito (intorno al 2000) approdò alla Galleria Lampronti-Lebole e, infine, alla collezione privata cui attualmente appartiene²¹.

Nella nota introduttiva al Bettera, redatta in occasione della citata mostra napoletana e inserita nel catalogo della stessa, Carlo Volpe, a proposito del *pendant* in oggetto, osserva che *rispetto ai modelli del Baschenis, si presenta più affastellato e greve nei contrasti della luce e dell'ombra* e rivela come *il Bettera operasse la propria consueta variante* la quale, tuttavia, *in questo caso risulta più rispettosa della tematica del maestro*²². In generale, relativamente alla poetica e al *modus operandi* del Bettera, lo studioso osserva: *Seguì l'insegnamento e l'esempio di Evaristo Baschenis e ne diede una versione diminuita, assai meno concentrata e limpida. È peraltro il più ragguardevole tra gli imitatori del Baschenis*.

È probabile che gli studi di Giuseppe De Logu e la presenza di capolavori del Pr evarisco alla mostra napoletana del 1964, abbiano spinto Angelo Geddo a dare alle stampe una pregevole monografia su Evaristo Baschenis²³. Redatto in una smagliante veste editoriale, il libro presenta, nella prima parte, sei riproduzioni di famose opere bascheniane conservate in luoghi pubblici e in collezioni private; nella seconda, 16 tavole a colori che riproducono dipinti tutti appartenenti a collezioni private e interamente attribuiti al Baschenis. A nostro giudizio, invece, quattro di essi vanno ricondotti alla mano di Bartolomeo Bettera. Di seguito, indichiamo i numeri delle tavole di riferimento, i soggetti illustranti e le dimensioni relative:

Tavola 24: *strumenti musicali, candela e arancia* (olio su tela, cm 92x130).

Tavola 27: *strumenti musicali con mela sopra un libro* (olio su tela, cm 75x100).

Tavola 29: *strumenti musicali con mappamondo* (olio su tela, cm 70x98).

Tavola 30: *strumenti musicali con limone su liuto* (olio su tela, cm 60x87)²⁴.

L'ipotesi testé avanzata, appare suffragata da molteplici ragioni: la concezione prospettica rivela inequivocabilmente i modi del Bettera; il repertorio iconografico (chitarra, bombardina, spartito in bilico

sul bordo del tavolo, mappamondo ...) è tipico del pittore, quasi una firma autografa; la colorazione è più ombrata e la luce più torbida rispetto alla tavolozza bascheniana.

Per tornare al Rosci, nel capitolo dedicato all'opera dell'artista, incluso nella citata pubblicazione del 1971, il critico osserva che, nel commercio antiquariale, furono registrati sotto il nome del Baschenis molti dipinti *della miglior produzione di Bartolomeo Bettera* e, per contro, fu a lui attribuito *un gran numero di opere di bottega di livello sempre più basso e corrivo, a cui si applica il concetto moderno di mercificazione*. Alla luce di tali considerazioni, lo studioso redige un catalogo di 36 dipinti betteriani, la cui qualità pittorica evidenzia una notevole personalità che si muove tra ascendenze di matrice bascheniana e orizzonti più complessi e aperti a nuove influenze che, accolte e sapientemente rielaborate, ne arricchiscono significativamente il linguaggio pittorico ed espressivo. Rosci sottolinea, inoltre, i caratteri peculiari dello stile e la complessità del repertorio iconografico, ispirato essenzialmente alla rappresentazione degli strumenti musicali. Nel catalogo fornito dal Rosci, figura anche una coppia di dipinti della collezione Remuzzi, che l'Angelini, nel 1943, attribuisce ad Evaristo Baschenis; lo stesso, in calce all'elenco delle opere assegnate a Bartolomeo Bettera, pone la seguente annotazione: *Esistevano nel palazzo Lupi in Bergamo due tele di cm 96x140 raffiguranti strumenti musicali, libri, musica, globi, passate in proprietà del signor Carlo Remuzzi, poi in proprietà Lorenzelli e, in seguito a Milano*²⁵. Trattasi esattamente delle due tele che Rosci, nel 1971, attribuisce giustamente al Bettera²⁶, salvo poi ritornare sulla sua decisione nel 1985, quando le inserisce nel catalogo delle opere attribuite al Baschenis²⁷.

Nel 1972 la Galleria Lorenzelli di Bergamo promuove una mostra intitolata *Un incontro bergamasco. Ceresa-Baschenis*, curata da Marco Valsecchi. I dipinti con soggetti di natura morta e di strumenti musicali vengono presentati con attribuzione al Baschenis, il *pendant della filanda* a Carlo Ceresa²⁸. Studi successivi hanno consentito, viceversa, di orientare alcuni dei dipinti esposti verso Bartolomeo Bettera: non solo il *pendant della filanda* ma anche i quadri numerati XVIII, XXIX, XXX, XXXI. D'altra parte, l'attribuzione al

Ceresa del celebre *pendant* aveva già suscitato notevoli perplessità in Marco Lorandi prima²⁹ e in Luisa Vertova poi³⁰, senza peraltro che i due studiosi giungessero ad avanzare ipotesi alternative. Ogni dubbio si è dissolto quando Enrico De Pascale, grazie ad un illuminante contributo, ha risolto la *vexata quaestio* assegnando giustamente al Bettera l'opera in oggetto³¹.

Sembrava ormai che la critica si fosse infilata in un autentico vicolo cieco quando, nella mostra del 1996 dedicata ad *Evaristo Baschenis*³², apparve, accanto ad altre 8 tele del Bettera, il dipinto recante *liuto, busto scolpito, due sfere di cristallo con tenda* (cfr. scheda 5, fig. 2). Il confronto fu illuminante: si poté apprezzare come un capolavoro del Bettera non sfigurasse affatto accanto ad un'altra pregevole opera betteriana, raffigurante *viola con arco, liuto attiorbato, violino con arco, fogli con annotazione musicale, flauto a becco, bombar da, scrigno, libri, astrolabio, mappamondo con tenda* (cfr. scheda 5, fig. 1) erroneamente assegnata al Baschenis e sulla cui paternità avevano a lungo dissertato Rosci, Valsecchi e Salerno³³. Quest'ultimo, nel 1984, redige la scheda da un inedito capolavoro del Bettera, esposto a Monaco (n. 40, pp. 100-101) e appartenente alla collezione Lodi. Trattasi del dipinto raffigurante *chitarra, liuto, fogli con notazioni musicali, mela, libri, viola da gamba, flauto diritto, tromba arciliuto, stipo, liuto, astrolabio, violino e statua* (olio su tela, cm 94x130). L'anno seguente, lo stesso studioso (in *La natura morta italiana*, Roma 1985, n. 40, p. 158, ill. 40.1), presenta un altro inedito, forse risalente ai primi anni del soggiorno romano.

Nel capitolo che Rosci dedica, nel 1985³⁴, a *Bartolomeo e Bonaventura Bettera* (III volume dei *Pittori Bergamaschi del Seicento*) il numero dei dipinti illustrati e commentati con attribuzione al Bettera sale a 43. Condividiamo la folgorante osservazione del Rosci quando sottolinea come sia assurdo *riversare sulle spalle dei Bettera il cumulo di strumenti vari e oggetti ornamentali che letteralmente imperversa in collezioni private*. Ciò rende, infatti, un pessimo servizio ai Bettera che divengono, in tal modo (ci si perdoni la volgar e metafora) una sorta di discarica di opere imbarazzanti e francamente indegne di loro. *Per contro* - prosegue il critico - *il commercio antiquariale moderno ha proceduto in modo esattamente inverso:*

ha spostato sotto il nome del Baschenis gran parte della migliore produzione di Bartolomeo Bettera e ha attribuito a questi gran numero di opere di bottega di livello sempre più basso e corrivo (*I Pittori Bergamaschi del Seicento*, 1985, vol. III, n. 1, p. 152). Due anni dopo, in occasione della mostra intitolata *Il Seicento a Bergamo*, Marco Rosci redige le schede relative a tre dipinti di Bartolomeo Bettera³⁵: uno della coppia dell'Accademia Carrara (scheda 94, pp. 315-316), una tela facente parte di un gruppo di quattro proveniente da Palazzo Pisani Morotta di Venezia (scheda 95, pp. 317-318) e un inedito di collezione privata di Brescia (scheda 96, p. 318). A proposito del *pendant* della Carrara, lo studioso sottolinea che il restauro in corso ha messo in luce *una materia cromatica assai vicina a quella del Baschenis*³⁶.

Quanto alla citata esposizione, se ci è lecito esprimere un giudizio, essa rappresenta, relativamente al Bettera, un'occasione mancata, in quanto non rende certo un buon servizio al pittore bergamasco. Ne rimane, infatti, inspiegabilmente esclusa tutta la serie di capolavori resi noti dallo stesso Rosci nel 1971 e nel 1975. In questa occasione il Bettera è definito dal Rosci *autonomo imitatore delle composizioni di strumenti musicali del Baschenis, con atmosfere cromatiche assai vicine, ma del tutto privo di rigore compositivo e spaziale*³⁷.

Secondo l'ipotesi giustamente avanzata, nel 1996 da Enrico De Pascale³⁸, la tela schedata come Baschenis al n. 29 (p. 80, ill. 1, p. 138), è, invece, opera tipica di Bartolomeo Bettera; parimenti, il *pendant* circolante sul mercato antiquariale romano (n. 69 a/b, p. 84, ill. 1-2, p. 134) è una notevole coppia assegnabile alla prima maturità dello stesso artista³⁹. Il suddetto gruppo di dipinti betteriani presentato, nel 1996, alla mostra dedicata a Baschenis, costituisce, a nostro avviso, l'autentica novità dell'esposizione e il suo momento più alto. Bettera vi emerge come personalità di notevole spessore artistico: i nove dipinti mettono in luce non solo chiare presenze bascheniane ma anche contatti con l'ambiente romano, milanese e con altri di non facile individuazione, da cui l'autore trae fecondi stimoli per un'incessante evoluzione. Il dipinto di Praga⁴⁰ e quello firmato *Bettera/F in Roma* (collezione privata di Varese-Bosto) attestano esemplarmente alcuni momenti della sua attività⁴¹; ciò è particolarmente significativo in quanto, nella

mostra, mancava una testimonianza pittorica del periodo tardo, in cui l'artista elabora una maniera solenne e luminosa che verrà ulteriormente sviluppata dopo il soggiorno o i soggiorni romani. Sono opere segnate da un alto livello qualitativo, che emerge come netto spartiacque rispetto alle opere dei collaboratori e dei numerosi seguaci.

Come sopra riferito, nel 2003, la Galleria Lampronti-Lebole ha presentato a Milano la famosa coppia proveniente dalla collezione Secco-Suardo di Bergamo⁴²; nell'occasione, la galleria esponeva anche un inedito del Bettera raffigurante *viola con arco, fogli con notazioni musicali, violino con arco, flauto dritto, bombardina, scrigno, mela, mandora, mappamondo, chitarra, liuti, candelieri, libri, penne, fogli, calamaio, coltello sopra un tavolo parzialmente coperto da un tappeto, con tendaggio rialzato sul fondo* (fig. 1)⁴³. Trattasi di un importante dipinto della maturità; la concezione del Prevarisco appare ormai superata, mentre irrompe impetuoso il teatro irrazionale del "barocco", senza, tuttavia, offuscare la luminosità della forma strutturale e pittorica, la quale riscatta l'*horror vacui* della poetica barocca. Bettera, infatti, pur essendo artista barocco, assomiglia mirabilmente tendenze barocche e antibarocche: la lucidità con cui illustra oggetti-simbolo della caducità umana scaturisce dall'ordine mentale e dalla limpida razionalità che ne governa l'estro creativo.

Le scarse notizie biografiche su Bartolomeo Bettera sono riemerse dalla polvere del tempo faticosamente: ne è un esempio, l'atto di Battesimo avvenuto il 28 agosto del 1639 nella parrocchia di S. Alessandro in Colonna e ritrovato solo nel 1927 da Ciro Caversazzi⁴⁴. Successive ricerche archiviali, condotte da Piero Capuani negli anni '60, passate generosamente a Marco Rosci, hanno consentito di portare alla luce altri particolari biografici: il battesimo del figlio Bonaventura (14 dicembre 1663), la morte del figlio Alessandro (16 settembre 1666), il battesimo della figlia Antonia (18 maggio 1673)⁴⁵. Al 1688 risale una lettera spedita da Milano ad Alberto Vanghetti (mercante di quadri in Borgo S. Leonardo a Bergamo), in cui il pittore si impegna a consegnare il quadro che gli è stato commissionato⁴⁶. L'ultimo documento che lo riguarda segnala implicitamente la sua morte, senza, peraltro, lasciar trapelare alcunché di preciso;

infatti, negli Atti di Morte 1699-1723 (archivio parrocchiale di S. Alessandro in Colonna, Bergamo), si attesta che Caterina Crapetti è vedova di Bartolomeo. Si è sempre a caccia dell'atto di morte che, a tutt'oggi, non s'è fatto trovare.

Altre importantissime novità relative al Bettera e alla sua famiglia sono emerse dalle ricerche archivistiche effettuate da Giulia Palloni, in occasione della mostra in oggetto (vedi *Saggio e Regesto* nel presente catalogo).

Una citazione a parte meritano le scritte con cui l'artista, di volta in volta, si firma, quasi a scompaginare deliberatamente le ricerche degli studiosi: "BARTOLOMEO BETTERA F."⁴⁷, "BARTOLOMEO BETTERA BERGAMO" (cfr. scheda 10), "BARTOLOMEO BETTERA / F. IN ROMA", "BARTOLOMEO BETTERA BERGAMASCO F."⁴⁸, "BARTOLOMEO BETTERA P. IN BERGAMO"⁴⁹, "BARTOLOMEO BETTERA F. IN MILANO"⁵⁰, "BARTOLOMEO BETTERA BERGAMASIS F."⁵¹. La terza firma, è di particolare interesse in quanto documenta l'esecuzione avvenuta a Roma della tela oggi conservata in collezione privata a Varese-Bosto⁵². Il pendant, dove compare un vaso di fiori, induce ad ipotizzare che, nella circostanza, il pittore si sia valso della collaborazione di un fiorante⁵³. Un altro dipinto⁵⁴, rinvenuto recentemente da chi scrive e raffigurante *sfera armillare, tromba, libri, violino, viola con arco, liuto, chitarra, fogli con annotazioni musicali, coppa con frutta, vaso di fiori, vaso di metallo lavorato e fiori, ghiacciaia, tendaggio rialzato* (cfr. scheda 13), rivela una mano diversa da quella che ha eseguito i fiori del citato dipinto di Varese-Bosto; qui, lo stile rimanda limpidamente all'arte di Francesca Vincenzina Volò: ciò lascia supporre che il quadro risalga verosimilmente al soggiorno milanese del Bettera, di cui la lettera a Francesco Vanghetti costituisce una preziosa conferma⁵⁵. Le due testimonianze, riferite ad ambiti geografici e culturali diversi (quello romano e quello milanese), attestano contatti con svariati specialisti di pittura floreale, cui è probabile Bettera abbia fatto ricorso per la realizzazione di altri dipinti, a tutt'oggi ancora non rintracciati ma di cui è possibile ipotizzare l'esistenza.

Oltre ai dipinti inediti illustrati nelle relative schede, altri ne sono emersi, tra i quali meritano di essere segnalati, in particolare, i due seguenti, raffiguranti l'uno *tiorba, viola da braccio, tromba, mandora, chitarra, stipo, violino con arco, libri, bom-*

barda, liuto, mappamondo (fig. 2)⁵⁶, l'altro *alfabeto musicale per chitarra, chitarra, mappamondo, flauto a becco, viola da arco bassa con arco, libri, tromba, flauto a becco, violino con arco, mandora, tiorba, fogli con notazioni musicali, sfera armillare, tappeto sul tavolo e tenda rialzata*⁵⁷ (cfr. scheda 14). Ed infine questo olio su tela di cm 113x142 recentemente venuto alla luce, e appartenente alla maturità del Bettera, in cui è raffigurato un *tavolo ricoperto di tappeto, liuto, violino con archetto, flauto a becco, mandora (?), chitarra, liuto, bombardata, viola da braccio con arco, chitarra, tiorba, flauto a becco, mandora, fogli con notazione musicale, scrigno, libri, con tenda e colonna* (cfr. scheda 16).

Nella produzione artistica di Bartolomeo Bettera, uno spazio singolare è occupato da un gruppo di dipinti venuti alla luce in occasione di aste nazionali (Finarte) o internazionali (Christie's, Sotheby, Dorotheum)⁵⁸.

Il 13 giugno 2001, alla Finarte, è stato venduto un *pendant* (cm 48x73), già catalogato dal Rosci (1985) con misure e leggermente diverse (cm 50x75) e allora appartenente a collezione privata (n. 8, p. 163, ill. 1-2, p. 174) (figg. 3 - 4).

Il 10 aprile 2003, a un'asta Sotheby di Londra, è riapparso un importante dipinto risalente alla fase tarda del Bettera; ritrae un *tavolo ricoperto di tappeto, fogli con annotazioni musicali, bombardata, chitarra, liuto, libri, violino, mandora, liuto attiorbato, arpa, mappamondo, stipo con intarsi in avorio, viola da braccio, sfera armillare, altro stipo, candelabro con candela, pilastro con colonna* (olio su tela, cm 113x145, fig. 5).

Nello stesso anno, sempre la Sotheby di Londra, mette all'asta un altro Bettera (olio su tela, cm 90,5x108,8) illustrante una *tabacchiera in lacca rossa, tappeto su tavolo, tiorba, fogli con annotazioni musicali, libri, viola da gamba, violino con arco, chitarra, liuto, tenda rialzata* (fig. 6).

Il 29 maggio 2003, alla Sotheby di New York, compare all'asta un altro nuovo Bettera (olio su tela, cm 98,4x127); di impronta bascheniana, raffigura una *spinetta (?), mandora, fogli con annotazioni musicali, viola bastarda da braccio, flauto a becco, violino con archetto, stipo con intarsi in avorio, chitarra, mappamondo, tenda rialzata* (fig. 7).

Ancora nel 2003, alla Dorotheum di Vienna, viene battuto un altro Bartolomeo Bettera (olio

su tela, cm 102x145), illustrante *fogli con annotazioni musicali, chitarra, liuto attiorbato, tromba, violino con archetto, spinetta, mandora, viola da gamba con archetto, cassetta, sfera armillare, stipo con intarsi, libro recante la scritta 'specchio di scientia. Del Fioravanti', tenda rialzata* (cfr. scheda 5).

Un pregevole dipinto betteriano (olio su tela, cm 120x153) viene messo all'asta dalla Sotheby di Milano il 1 giugno 2005; raffigura un *tappeto su tavolo, fogli con annotazioni musicali, chitarra, liuto attiorbato, violino con archetto, libro, piatto di frutta, tromba, mandora, mela, mappamondo, viola da gamba, tiorba (?), chitarra, tenda rialzata* (fig. 8). È curioso osservare che, tra i dipinti passati alle aste sopracitate, figura un solo *pendant*, mentre, negli altri casi, si tratta sempre di opere singole; la precisazione è meno banale di quanto non sembri, essendo consuetudine consolidata nel Bettera (ma anche nel Baschenis) quella di realizzare quasi sempre coppie di dipinti.

Non possiamo escludere, pertanto, che i pezzi singoli, facessero parte, in origine, di un *pendant* e che i proprietari abbiano deciso di alienarne uno solo. D'altra parte, non si può nemmeno escludere che la divisione della coppia sia avvenuta in passato; in tal caso, la storiografia ha dimostrato che la ricomposizione del *pendant* avviene assai sporadicamente; nonostante le ricerche avviate a più riprese dalla critica, ciò si è verificato solo in rarissimi casi.

Analizzando, ora, i testi figurativi su cui gli studiosi, dal Rosci al De Pascale, hanno focalizzato la propria attenzione e quelli che nel tempo, a intermittenza, sono venuti alla luce, vediamo emergere con evidenza una personalità solida, ben definita, portatrice di un carisma espressivo e stilistico di alto livello, che noi riteniamo, da molteplici indizi, di dover identificare nella mano di Bartolomeo Bettera.

Egli elabora, sin dai primi tempi, una riflessione attenta e critica sugli esempi del Prevarisco, sperimentando ricerche strutturali autonome, ad esempio, nell'ordinato allineamento di oggetti e strumenti musicali tipico dell'estetica bascheniana e pervenendo al superamento dello stesso grazie alla sua personale reinvenzione in uno schema compositivo più articolato e sviluppato su più piani, o relativamente alla gamma cromatica, senz'altro

memore del Baschenis, ma declinata mediante chiaroscuri di maggiore forza e densità. E, tuttavia, è innegabile, in questa fase, l'impronta del magistero bascheniano sulla produzione del Bettera. In seguito, favorita da contatti ed esperienze molteplici, l'abilità spaziale e costruttiva si fa più complessa e monumentale: i diversi piani risultano sbalzati e di impressionante effetto plastico. Ne sono esempi il *pendant* proveniente dalla collezione Secco Suardo, di cui uno firmato (sul dorso del libro al centro si legge BART. BETTERA BERG. FECE), presentato alla mostra napoletana del 1964⁵⁹; la tela della collezione Lodi esposta a Monaco nel 1984/85⁶⁰; un dipinto di vaste dimensioni (cm 117x173) è venuto alla luce a Milano e che ritrae, nei primi piani, un ripiano marmoreo parzialmente ricoperto da un tappeto⁶¹ (fig. 1) e, infine, un quadro (molto importante riemerso dall'oblio nel 2007), è presentato in questa rassegna (cfr. scheda 13)⁶². La lussureggiante stagione bergamasca della natura morta, che trova la sua più compiuta e geniale espansione nell'opera di Evaristo Baschenis, da un lato si innesta nella linfa vitale del Seicento europeo, dall'altro assume tratti di assoluta originalità. In particolare, ciò avviene nella natura morta a soggetto musicale che costituisce un *unicum* nel panorama del '600 italiano, essendone la terra bergamasca il solo e luminosissimo terreno di elezione. Messa in moto dal sublime magistero bascheniano, essa contamina parecchi pittori, estendendo la sua influenza sull'arco di un intero secolo. La splendida produzione del Prevarisco, seguita da quella pregevolissima del Bettera e sviluppata dai seguaci dell'uno e dell'altro, scrive pagine di intensa poesia che si collocano ai vertici della pittura europea.

La prospettiva è ampia, rompe i rigidi steccati di una cultura bergamasca tradizionalmente ripiegata su se stessa e allarga l'orizzonte ben di là dei confini italiani. Le cucine e le nature morte del Baschenis, ad esempio, si iscrivono autorevolmente in quel genere della *vanitas* assai diffuso in Francia, Spagna e in tutto il nord Europa.

È in tale poetica che Baschenis inserisce il genere delle raffigurazioni di strumenti musicali, ammantati dalla polvere e del tempo o capovolti o con le corde spezzate, metaforiche e allusive del tempo che consuma ogni cosa e della precarietà della vita. È lecito chiedersi: quale stimolo culturale può aver

orientato il Prevarisco verso la raffigurazione degli strumenti musicali? La rilettura delle tarsie rinascimentali oppure la domanda di qualche circolo culturale locale, talmente pressante da suscitare una vera e propria esigenza di mercato? Benché sia difficile abbracciare sistematicamente l'una o l'altra ipotesi, è nostra opinione che la risposta risieda in uno degli ambiti suddetti.

Ma non è l'unico interrogativo che la rigogliosa fioritura del genere evoca. Il fenomeno fu generato autonomamente dal genio bascheniano, sensibilissimo ai fermenti che permeavano la cultura europea o, semplicemente, da lui mediato sotto l'influsso di sollecitazioni squisitamente locali? E, in ogni caso, quali furono i primi committenti di questo genere pittorico?

Se consideriamo i quadri del Baschenis citati dal Tassi sul finire del '700, troviamo, tra i committenti, famiglie nobili o facoltose quali i Morandi, i marchesi Terzi, il conte Giacomo Carrara, il conte Giacomo Tassis, i conti Valetti, i conti Agliardi, in casa Salvagni⁶³, ma anche i monaci benedettini di San Giorgio Maggiore a Venezia⁶⁴ e *un negoziante di quadri che li additava per cose pregiatissime*⁶⁵. Esaminando poi, l'elenco dei dipinti del Baschenis, del Bettera e degli imitatori, redatto da Luigi Angelini nel 1943⁶⁶, emerge che buona parte delle nature morte con strumenti musicali appartengono ancora a famiglie o personaggi nobili o facoltosi: tra essi, il conte Paolo Lupi, il conte Giovanni Marenzi, la famiglia Bonomi, la famiglia Daina de Valsecchi, i conti Moroni, il conte Giacomo Suardo, la famiglia Piccinelli, la famiglia Terzi di S. Agata, il conte Bona Grumelli Suardo, casa dell'ingegner Antonio Berizzi, i conti Camozzi Vertova, la famiglia Pesenti, la famiglia Testa, il conte Guido Suardi, il marchese Tirivulzio, la nobildonna Baglioni.

Benché non si possa escludere che molti dei dipinti siano giunti per via ereditaria, appare del tutto evidente che i collezionisti appartengono ad una ristretta *élite* illuminata, la quale custodiva gelosamente un genere pittorico che suscitava l'entusiasmo e costituiva il vanto degli antenati. In tale ottica, è naturale ipotizzare che, ai tempi dei pittori citati, esistesse un' *élite* sensibile alle cose dell'arte e capace di stimolare e promuovere eventi culturali. È probabile, quindi, che lo stesso Baschenis, benché in possesso di una formazione solida e profonda,

sia stato spinto dal contesto culturale favorevole ad elaborare e ricercare sui trattati di prospettiva rinascimentale, sulle tarsie, autentici incunaboli per l'evoluzione della natura morta a soggetto musicale, creando, in tal modo, un terreno fertile alla nascita di un genere che campeggia solitario nel panorama artistico europeo. Ma, conoscendo la duttilità e la spazialità del genio bascheniano, ci piace pensare che egli abbia attinto anche ad altri ambiti⁶⁷.

Quanto alla prassi pittorica, Bettera, a differenza di Prerivarisco, solo raramente ricorre all'artificio delle dita che lasciano l'impronta sulla polvere e depositata sugli strumenti musicali capovolti e ancor più raramente a quello delle corde spezzate, limpide metafore della caducità della vita⁶⁸. Nondimeno, anche i dipinti del Bettera possono essere letti come *vanitas*: la musica appare improvvisa e improvvisamente scomparsa, così come la vita. Ma ci sembra riduttivo restringere unicamente a tale ambito il messaggio dell'artista. Nella sua arcana ambiguità, esso potrebbe nascondere e la

gioiosa ed esaltante bellezza che anima le meraviglie terrene; in tal caso, la tromba, onnipresente nelle fanfare dei trionfi di corte del tempo, nei dipinti del Bettera, può essere vista come allegoria della fama che prefigura il trionfo sulla morte, e, insieme, l'eterna tensione dell'uomo a trascendere i limiti che la natura gli impone.

Il secolo scorso ha segnato, nel bene e nel male, la rinascita di Bartolomeo Bettera: in particolare, in occasione della mostra dedicata ad Evaristo Baschenis, il nostro artista si è rivelato in tutta la sua luce. Sulla scia di tale riscoperta, Giulia Palloni ha operato ricerche sui documenti antichi, rinvenendo preziose notizie sulla vita del pittore e Alberto Cottino ha svolto approfondite indagini sul periodo romano. L'auspicabile prosecuzione delle stesse non potrà che consolidare la posizione di Bartolomeo Bettera nell'Olimpo dei grandi artisti del Seicento.

Lanfranco Ravelli



fig. 1 - Bartolomeo Bettera, *Viola con arco, fogli con notazioni musicali, violino con arco, flauto diritto, bombardarda, scrigno, mela, mandora, mappamondo, chitarra, liuti, candelieri, libri, penne, fogli, calamaio, coltello sopra un tavolo parzialmente coperto da un tappeto, con tendaggio rialzato sul fondo*, Milano, collezione privata



fig. 2 - Bartolomeo Bettera, *Tiorba, viola da braccio, tromba, mandora, chitarra, stipo, violino con arco, libri, bombardarda, liuto, mappamondo*, Martinengo, collezione privata



fig. 3 - Bartolomeo Bettera, *Tappeto sul tavolo, liuto attiorbato, violino, fogli con notazioni musicali, tromba, viola da gamba, mandora, cassetta, libro, chitarra, biglietto con firma 'Bartolomeo Bettera Bergamo'*, ubicazione attuale sconosciuta



fig. 4 - Bartolomeo Bettera, *Tappeto sul tavolo, libri, violino, fogli con notazioni musicali, chitarra, cassetta, viola da braccio, liuto, mappamondo, bombardard, altro liuto, stipetto, mandora*, ubicazione attuale sconosciuta



fig. 5 - Bartolomeo Bettera, *Tavolo ricoperto di tappeto, fogli con annotazioni musicali, bombardard, chitarra, liuto, libri, violino, mandora, liuto attiorbato, arpa, mappamondo, stipo con intarsi in avorio, viola da braccio, sfera armillare, altro stipo, candelabro con candela, pilastro con colonna*, Legnano, collezione privata



fig. 6 - Bartolomeo Bettera, *Tabacchiera in lacca rossa, tappeto su tavolo, tiorba, fogli con annotazioni musicali, libri, viola da gamba, violino con arco, chitarra, liuto, tenda rialzata*, collezione privata



fig. 7 - Bartolomeo Bettera, *Spinetta (?), mandora, fogli con annotazioni musicali, viola bastarda da braccio, flauto a becco, violino con archetto, stipo con intarsi in avorio, chitarra, mappamondo, tenda rialzata*, ubicazione attuale sconosciuta



fig. 8 - Bartolomeo Bettera, *Tappeto su tavolo, fogli con annotazioni musicali, chitarra, liuto attiorbato, violino con archetto, libro, piatto di frutta, tromba, mandora, mela, mappamondo, viola da gamba, tiorba (?), chitarra, tenda rialzata*, ubicazione attuale sconosciuta

¹Cfr. *Le Vite*, di Francesco Maria Tassi, 1793 (ed. critica di F. Mazzini, Milano 1970, vol. II, p. 115).

²Cfr. Marco Rosci, *Bettera e la "Maniera Bergamasca"*, in *Baschenis Bettera e Co*, Milano 1971, pp. 59-63; ibidem, *Bartolomeo e Bonaventura Bettera*, in *I Pittori Bergamaschi*, Il Seicento, vol. III, Bergamo 1985, p. 151.

³G. Marenzi, *Guida di Bergamo*, 1824 (ed. Bergamo 1985); Enrico De Pascale, *Baschenis e dintorni: il "caso Bartolomeo Bettera"*, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, cat. mostra, Bergamo 1996, p. 80, 274.

⁴Pasino Locatelli, *Illustri Bergamaschi. Studi critico-biografici*, Bergamo 1869, vol. II, p. 95; M. Rosci, op. cit. 1985, p. 151; E. De Pascale, op. cit. 1996, p. 80.

⁵Michele Biancale, *Evaristo Baschenis bergamasco, dipintore degli antichi liuti italiani*, in *L'Arte*, 1912, XV, n. 41, pp. 339-444; ibidem, *Nota su Evaristo Baschenis*, in *L'Arte*, 1912, XV, dicembre, n. 60, pp. 473-474.

⁶M. Biancale, op. cit. 1912, II, dicembre, n. 60, p. 473.

⁷M. Biancale, op. cit. 1912, II, dicembre, n. 60, p. 340.

⁸M. Biancale, op. cit. 1912, I, XV, dicembre, n. 41, p. 341.

⁹M. Biancale, op. cit. 1912, I, XV, n. 41, pp. 341-342.

¹⁰E. De Pascale, op. cit. 1996, p. 81.

¹¹Ciro Caversazzi, *Il ritratto a Bergamo nel '600 e nel '700*, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, Bergamo 1927, p. 143.

¹²Giuseppe De Logu, *Pittori minori Liguri, Lombardi, Piemontesi del '600 e '700*, Venezia 1931; l'elenco fornito dal De Logu è lo stesso che verrà poi trascritto nel 1943 da Luigi Angelini alle pp. 78-79 (vedi nota 13).

¹³Luigi Angelini, *I Baschenis pittori bergamaschi*, Bergamo 1943, pp. 80-83.

¹⁴Vedi anche E. De Pascale, op. cit. 1996, p. 81.

¹⁵G. De Logu, *Natura morta italiana*, Bergamo 1962, p. 164 e p. 169.

¹⁶G. De Logu, op. cit. 1931, p. 218, nota 2, tav. 366; ibidem 1962, p. 164; G. Rosci, op. cit. 1971, n. 142, p. 149; ibidem, op. cit. 1985, n. 21 a-b, p. 165, ill. n. 2/3, p. 179; E. De Pascale, op. cit. 1996, n. 55, pp. 264-265.

¹⁷G. De Logu, op. cit. 1931, p. 169.

¹⁸Si vedano le schede a cura di Carlo Volpe in catalogo della mostra *Natura morta italiana*, Napoli 1964, n. 212-213, p. 93, tav. 96/a; M. Rosci, op. cit. 1971, p. 60, figg. 118-119; G. D. Mueller, *Evaristo Baschenis - Der Initiator von Musiksilben und Sein Kreis*, in *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 1978, p. 23, n. 40; M. Rosci, op. cit. 1985, vol. III, n. 16/a/b, p. 164, ill. n. 1-2, p. 169.

¹⁹Cfr. M. Rosci, op. cit. 1971, pp. 59-61; cfr. E. De Pascale, op. cit. 1996, p. 81.

²⁰Il pendant misura cm 94x130.

²¹Si veda le schede della coppia a cura di Maria Cristina Bagolan, in *Nature morte lombarde del XVII e XVIII secolo*, Milano, 7 aprile - 20 maggio 2003, pp. 38-45.

²²Si vedano le schede a cura di Carlo Volpe in catalogo della mostra *Natura morta italiana*, Napoli 1964, n. 212-213, p. 93, tav. 96/a; M. Rosci, op. cit. 1971, p. 60, figg. 118-119; G. D. Mueller, *Evaristo Baschenis - Der Initiator von Musiksilben und Sein Kreis*, in *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 1978, p. 23, n. 40; M. Rosci, op. cit. 1985, vol. III, n. 16/a/b, p. 164, ill. n. 1-2, p. 169.

²³Angelo Geddo, *E. Baschenis*, C. Balsamo 1965. Enrico De Pascale in *Il violino e la rosa. Nuovi contributi per Evaristo Baschenis* in BERGOMIUM, anno XCII, 1997, n. 3 (luglio-settembre), nota 30, pp. 78-79, osserva che una delle tav. 24, 26 illustrate dal Geddo (quella con liuto, fogli con notazioni musicali, libri, mandora, flauto a becco, cassetta, chitarra, viola da braccio, bombardarda (?), stipo e tenda rialzata), è stata pubblicata come opera firmata da Baschenis in L. Grimm *Natura Morta. I maestri italiani, spagnoli e francesi*, Stoccarda-Zurigo, 1995 (ed. italiana 1995, p. 123, tav. 24, p. 160, fig. 101). Inoltre lo studioso precisa che "le due opere sono state studiate da Rosci in due diverse occasioni: dopo una prima assegnazione al Bettera (Baschenis, Bettera & Co., Milano 1971, p. 57, n. 61) lo studioso mutava successivamente opinione riferendone una al Baschenis (E. Baschenis, 1685, p. 80, n. 29, ill. 1, p. 138) e catalogando l'altra tra le opere attribuite (1985, p. 92, n. 134, ill. 4, p. 141). Nessuno dei due studiosi ha rivelato la presenza di firme sull'una o l'altra opera. A parere di chi scrive (afferma il De Pascale) entrambi i dipinti sono da assegnarsi a Bartolomeo Bettera".

²⁴Questo dipinto del Bettera richiama molto uno che fa parte di un pendant un tempo già in collezione Secco-Suardo a Bergamo e pubblicato dal Rosci in op. cit. 1985 (vedi n. 2/a/b, p. 163 e illustrazioni 3 e 4 a p. 169). Come nel dipinto Secco-Suardo (vedi Rosci, op. cit. 1985, n. 4, p. 169) ricompare lo stipo con intarsi in avorio; inoltre la statuetta di Mercurio in bronzo rivela la stessa mano che emerge nel forte chiaroscuro che illumina il bronzetto.

²⁵L. Angelini, op. cit. 1943, p. 75, 83, e tav. XLVIII (quella con le due sfere di cristallo).

²⁶M. Rosci, op. cit. 1971, n. 122-123, p. 140.

²⁷M. Rosci, op. cit. 1971, n. 140, p. 92, e ill. n. 5, p. 142; ibidem, op. cit. 1985, n. 147, p. 93, ill. 6, p. 142; Marco Valsecchi, in cat. mostra: *Ceresa-Baschenis. Un incontro bergamasco*, Bergamo 1972, Galleria Lorenzelli, tav. XXXI (come Baschenis), anche il suo pendant, tav. XXX, è schedato come Baschenis.

²⁸Vedi catalogo Galleria Lorenzelli, op. cit. 1972, tav. VII, IX, schede a cura di M. Valsecchi.

²⁹Cfr. Marco Lorandi, *Ceresa-Baschenis alla Lorenzelli*, in *L'Eco di Bergamo*, 13 ottobre 1972, p. 5; ibidem, *A proposito della mostra Ceresa-Baschenis*, in *L'Eco di Bergamo*, 12 novembre 1972, p. 5; Marco Valsecchi, *La mostra Ceresa-Baschenis e gli spropositi di un critico*, in *Il Giornale di Bergamo*, 26 ottobre 1972, p. 5.

³⁰Si veda Luisa Vertova, *Carlo Ceresa, un pittore bergamasco nel '600*, cat. mostra, Bergamo 1983, p. 146; ibidem, in *Carlo Ceresa*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, Bergamo 1984, vol. II, pp. 403-733.

³¹Si veda E. De Pascale, op. cit. 1996, n. 52-53, pp. 254-261.

³²E. De Pascale in op. cit. 1996, 4.49 (come Baschenis o Bettera?), pp. 246-247 (con ampia biografia).

³³Si veda M. Valsecchi: esposizione 1972, *Ceresa-Baschenis. Un incontro bergamasco*, Galleria Lorenzelli, tav. XXVIII; mostra *Tre secoli di natura morta italiana. La raccolta Silvano Lodi*, Monaco 1984/85, catalogo a cura di Luigi Salerno, n. 38, pp. 96-97 (come E. Baschenis); L. Salerno, *La natura morta italiana*, Roma 1985, n. 39.1, p. 154 (come E. Baschenis); M. Rosci, op. cit. 1985, n. 68, p. 84, ill. 4, p. 134 (come E. Baschenis); *In Proscenio III. Nature morte Europee tra Seicento e Settecento*, Roma 1991 (a cura di Massimo Veroli, scheda di Patrizia Tosini), n. XIV, pp. 46-47 (come E. Baschenis).

Le misure del dipinto sono cm 105,5x150,5. Il Rosci invece fornisce le misure di cm 110x170.

³⁴In *I Pittori Bergamaschi*, Bergamo 1985, vol. III, pp. 3-147.

³⁵*Bartolomeo Bettera*, in *Il Seicento a Bergamo*, scheda n. 94-95-96, pp. 315-318.

³⁶Cfr. M. Rosci, op. cit. 1987, p. 316.

³⁷Cfr. M. Rosci, op. cit. 1985, p. 315.

³⁸E. De Pascale, op. cit. 1996, p. 84.

³⁹E. De Pascale, op. cit. 1996, p. 84.

⁴⁰Il quadro (olio su tela, cm 100x130) raffigurava chitarra, violino con arco, chitarra, liuto, viola con arco, fogli con notazione musicale, scrigno, astrolabio, libri, mappamondo, gallo, statua di Ercole, piatto di pesche (vedi op. cit. 1996, n. 55, pp. 264-265, scheda a cura di E. De Pascale con bibliografia precedente).

⁴¹Il dipinto (olio su tela, cm 120x175) illustra violino con arco, flauto a becco, chitarra, viola da arco basso con arco, liuto attiorbato, mandora, cor netto, chitarra, tromba, foglio con notazione musicale, candelere, mappamondo con tenda. La firma è al centro sul cartiglio verticale. Si veda M. Rosci, op. cit. 1971, n. 136, p. 145; si veda E. De Pascale, op. cit. 1996, n. 56, pp. 266-267 (con bibliografia precedente).

⁴²Vedi nota 21.

⁴³Olio su tela cm 117x173, scheda a cura di M. C. Bagolan, pp. 46-47 in catalogo dedicato a *Nature morte lombarde del XVII e XVIII secolo*, op. cit., Milano 2003.

⁴⁴Cfr. C. Caversazzi, op. cit. 1927, p. 143.

⁴⁵Si veda M. Rosci, op. cit. 1985, p. 151; E. De Pascale, op. cit. 1996, p. 86.

⁴⁶Si veda *Regesto*. ad annum 1688.

⁴⁷Dipinto in pendant conservato all'Accademia Carrara di Bergamo raffigurante liuto, violino, viola con arco, chitarra, tromba, spinetta, liuto, foglio con notazione musicale, scrigno, libri, carillon, con tenda, olio su tela cm 75x95; si veda G. De Logu, op. cit. 1962, p. 164; M. Rosci, op. cit. 1971, pp. 59, 60, 63, nota 3; ibidem, op. cit. 1985, n. 1/a, p. 163, ill. p. 153, n. 1, p. 168; E. De Pascale, op. cit. 1996, n. 50, pp. 250-251.

⁴⁸Dipinto (olio su tela, cm 110x150), in pendant raffigurante spinetta, liuto, chitarra, liuto attiorbato, viola da arco bassa con arco, liuto, tromba, chitarra, violino con arco, fogli con notazione musicale, libri mappamondo, statuette di V enere; si veda M. Rosci, op. cit. 1971, pp. 60, 61, 63, nota 11; ibidem, op. cit. 1985, n. 22/a, p. 165, e ill. 3 p. 170.

⁴⁹Olio su tela cm 130x183, si veda M. Rosci, op. cit. 1971, n. 136, pp. 144-145; ibidem, op. cit. 1985, n. 25, a, b, p. 165, ill. p. 172; E. De Pascale, op. cit. 1996, n. 56 (solo quello firmato, senza l'altro che fa da pendant), pp. 266-267.

⁵⁰Conservato al California Palace of The Legion of Honor; olio su tela cm 95x130 e raffigura viola con arco, spinetta, chitarra, liuto, fogli con notazione musicale, mandora, bombardarda, violino con arco, chitarra, flauto a becco, scrigno, libro, mappamondo e piastrino con colonna. Si veda F. Clerici, *The Grand illusion*, in *Art News Annual*, 1954, pp. 166-167; H. Olsen, *Italian Painting and Sculptures in Denmark*, Copenhagen 1961, p. 40; M. Rosci, op. cit. 1971, pp. 59, 60, 63, nota 3; ibidem, op. cit. 1985, n. 23, p. 165, ill. p. 171.

⁵¹Si veda M. Rosci, op. cit. 1985, n. 8, p. 163, ill. n. 1, p. 174; olio su tela cm 50x75 in pendant: è raffigurato un chitarre, cassetta, libro, chitarra, viola da arco bassa con arco, violino con arco, liuto, tromba, fogli con notazione musicale, liuto attiorbato, spinetta.

⁵²Cfr. M. Rosci, op. cit. 1971, n. 146, pp. 150-151; ibidem, n. 25, a, p. 163, ill. n. 3, p. 172.

⁵³Si veda M. Rosci, op. cit. 1971, n. 146, p. 150-151; ibidem, op. cit. 1985, n. 25/a, ill. 2, p. 172, e pp. 160-161.

⁵⁴Olio su tela cm 147x194, in collezione privata bergamasca. Ringrazio per la segnalazione Enrico Lumina di Bergamo.

⁵⁵Cfr. M. Biancale, op. cit. 1912, p. 341.

⁵⁶Olio su tela cm 69x82, in collezione privata di Martinengo.

⁵⁷Olio su tela cm 113,5x140, in collezione privata bergamasca.

⁵⁸Ringrazio Giuseppe Mascheretti per avermi fornito tutte le notizie riguardanti i Bettera messi all'asta negli anni 2001-2005.

⁵⁹Due quadri (olio su tela, cm 93x130 ciascuno), rappresentano l'uno, *tappeto sul tavolo, violino con arco, chitarra, mandora, cor netto, flauto a becco, viola da gamba, tromba, tioba, pera, scrigno, mappamondo, libri e tenda rialzata*, l'altro *tappeto sul tavolo, chitarra, viola con arco, liuto, fogli con notazioni musicali, violino, bombardarda, spinetta, chitarre, scrigno, libri, pera e tenda rialzata*. Si veda Carlo Volpe in *La Natura Morta Italiana*, Napoli 1964, n. 212-213, p. 93, tav. 96/a; M. Rosci, op. cit. 1971, p. 60; ibidem, op. cit. 1985, n. 6, p. 164, ill. 1-2, p. 169; M. C. Bagolan in op. cit. 2003, Milano, Galleria Lampronti-Lebole, pp. 38-45.

⁶⁰Per il dipinto della collezione Lodi, olio su tela cm 94x130, si veda *Natura morta italiana. Tre secoli di natura morta italiana. La collezione Lodi* Monaco 1984/85, cat. a cura di Luigi Salerno, n. 40, pp. 100-101.

⁶¹Si veda M. C. Bagolan, op. cit. 2003, pp. 46-48; nel dipinto è raffigurato un *tappeto sul piano, flauto a becco, fogli con notazioni musicali, viola da braccio con arco, calamaio, penna, libri, cassetta, candelabro, mandora, liuto, chitarra, liuto, mappamondo, violino con arco, stipetto, bombardarda, tioba (?), tendaggio rialzato* (fig. 6).

⁶²Si veda scheda n. 13 del presente catalogo.

⁶³Cfr. Tassi, op. cit. 1792, p. 235 (ed. Mazzini).

⁶⁴Cfr. Tassi, op. cit. 1792, p. 236 (ed. Mazzini).

⁶⁵Cfr. Tassi, op. cit. 1792, p. 236 (ed. Mazzini).

⁶⁶Cfr. Luigi Angelini, op. cit., Bergamo 1943 1° Edizione, 2° Edizione 1946, pp. 73-85.

⁶⁷Si veda Marisa Dalai Emiliani, *Materiali e congetture per il laboratorio prospettico di Baschenis*, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, Bergamo 1996, cat. mostra, pp. 105-111; inoltre di Claudio Fronza, *Il Trattato P 103 sup. della Biblioteca Ambrosiana*, in op. cit. 1996, pp. 112-115.

⁶⁸In uno dei quattro dipinti di palazzo Pisani Moretta di Venezia (quello con *bombarda, chitarra, violino con arco, mandora, spinetta, tioba, fogli con notazioni musicali, scrigno, mappamondo, piatto con mele, carillon, libro, conchiglia, pera e tenda rialzata*), il Bettera illustra sulla chitarra, una cavalletta: l'insetto potrebbe essere inteso (come è testimoniato nella Bibbia), come simbolo di calamità, di flagello e di devastazione.

1 Evaristo Baschenis - (Bergamo 1617 - 1677)

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

Olio su tela, cm 75x99 - Firmato sul manico del liuto "EV ARISTUS BASCHENIS P. BERGOMI" - collezione privata

Questo ben noto capolavoro di Baschenis, da cui virtualmente inizia questa mostra e che è qui esposto quale punto di riferimento e confronto con le tele di Bettera, va assegnato, come già sostenevano Rosci fin dal 1971¹ e De Pascale nel 1996², alla tarda maturità del maestro, probabilmente già negli anni settanta del Seicento. Impeccabili le letture dell'opera da parte dei due studiosi. Rosci, nel rilevare "una struttura a fascio e a doppia piramide, perimetrata da colpi di luce bianca che conta una lunga tradizione nelle tarsie e poi nell'affresco decorativo, con tutta la carica di ribaltamento mentale-visuale insita nell'impiego di tale struttura su un materiale portato ad un tale limite di perfezione illusionistica (materica-cromatica) per cui il quadro tutto sarà, meno che decorativo" utilizza esplicitamente il termine 'metafisico' per questo tipo di risultati. Riguardando oggi il dipinto a distanza di quasi quarant'anni da quel giudizio, cogliamo ancora senz'altro il senso delle sue parole scorrendo l'abilità con cui Baschenis elimina del tutto i riferimenti allo spazio, quello visibile, sul tavolo e al di qua del tavolo e quello invisibile, che resta volutamente indistinto e misterioso (fors'anche 'impossibile'), al di là del tavolo medesimo. Quest'ultimo viene suggerito soltanto dalla presenza del violoncello, e si perde apparentemente senza fine nel fondo bruno uniforme. La scena appare asciugata da qualunque elemento accessorio (fatta salva la mela, poggiata come spesso succede in Baschenis, su uno strumento, in questo caso la chitarra), lasciando la massima evidenza agli strumenti, attori protagonisti e in qualche modo dialoganti di questo palcoscenico ridotto e ravvicinato. Gli strumenti, concentrati l'uno sull'altro verso il centro come attirati da una misteriosa calamita secondo particolari linee di forza, in una suprema sintesi geometrica, appaiono 'pure forme' imbevute di luce (basti osservare il riccio della viola da arco che si staglia statuario ad occupare la parte superiore del fondo) e da essa vivificate. De Pascale nota giustamente come "il rapporto tra gli strumenti si qualifica come un incontro-scontro tra caratteri e perso-

nalità diverse, intessuto di dialoghi muti e di confluenze corali, di toni acuti e di bassi che si intrecciano in modo inestricabile laddove il contenuto informativo (la possibilità cioè di una percezione esaustiva della forma dell'oggetto) lascia il passo alle qualità interpretative e plastiche di ciascuno strumento".

Questa geniale 'fase metafisica', così intraspettiva e meditativa, cui pare giungere il Pr evarisco nell'estremo periodo della sua attività (ad esempio anche nel quadro dell'Accademia Carrara n. 1206) appare incomunicabile e non trasmissibile a nessun tipo di continuatore, e, anche il pur bravo Bettera. Il motivo viene colto senz'altro da Rosci, insistendo giustamente sul carattere non decorativo di opere e come questa: un piano sostanzialmente opposto rispetto a quello su cui si muovono gli interessi di Bartolomeo ed evidentemente della sua clientela.

Recentemente Lanfranco Ravelli, a mio avviso giustamente, lega la particolare costruzione sintattica a quella di un altro capolavoro del pittore e verosimilmente coevo, la tela dei Musées Royaux di Bruxelles.

Sulla lettera appoggiata al liuto a destra vi è la scritta "Alla Molto Ill.ma Marchesa Sig. Angela Costanza Porta Milano", normalmente interpretata come il nome della committente, per il momento non meglio identificata.

Alberto Cottino



Bibliografia:

A. Locatelli Milesi, *Un raro dipinto inedito di Evaristo Baschenis*, in *Gazzetta di Bergamo*, 3, Marzo 1952, pp. 22-23; *I pittori della realtà in Lombardia*, catalogo della mostra a cura di R. Longh-R. Cipriani-G. Testori, Milano 1953, n. 56; L. Angelini, *Forme e luce nelle nature morte di Evaristo Baschenis*, in *Rivista di Bergamo*, 8-9, agosto-settembre 1953, pp. 15-21; F. C. Legrand, *Baschenis et l'amour des formes*, in *Les Arts plastiques*, 1953, pp. 375-381, fig. 175; *Da Caravaggio a Tiepolo*, catalogo della mostra a cura di G. Ronci, San Paolo del Brasile 1954, n. 8; *Unbekante Schönheit*, catalogo della mostra, Zurigo 1956; G. De Logu, *La natura morta italiana*, Bergamo 1962, p. 164; M. Rosci, *Baschenis, Bettera & co.*, Milano 1971, pp. 53-58, n. 81, p. 130, fig. 109; M. Lorandi, *Il mondo e l'arte del Baschenis e dei suoi numerosi imitatori*, in *Rivista di Bergamo*, 3, 1972, pp. 5-12; B. Disertori, *La musica nei quadri antichi*, Calliano Vallagarina 1978, p. 147; M. Rosci, *Evaristo Baschenis, in I pittori bergamaschi. Il Seicento*, Bergamo 1985, III, p. 81, n. 43, ill. pp. 72, 138; E. De Pascale, scheda firmata in

Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa, catalogo della mostra, Bergamo 1996, pp. 236-237, n. 44; *The Still Lifes of Evaristo Baschenis. The Music of Silence*, catalogo della mostra, New York 2000, pp. 126-127, n. 14; S. Facchinetti, scheda firmata in *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, catalogo della mostra a cura di M. Gregori, Monaco di Baviera 2002, p. 225, Firenze 2003, p. 231; L. Ravelli, *Omaggio a Baschenis*, catalogo della mostra, Bergamo 2006, p. 38.

Note:

¹M. Rosci, *Baschenis, Bettera & co.*, Milano 1971, pp. 53, 58 n. 80.

²E. De Pascale, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra (Bergamo) Milano 1996, pp. 236-237, n. 44.

³Se ne veda l'analisi di De Pascale, *ibid.*, pp. 232-235, n. 43.

⁴L. Ravelli, in *Omaggio a Baschenis*, catalogo della mostra, Bergamo 2006, p. 38.

2 Maestro B.B.

Chitarra, violino, fogli con annotazioni musicali, libri, frutta sparsa con tenda rialzata

Olio su tela, cm 73x100 - collezione privata

Una versione dello stesso soggetto, con alcune varianti, è stata pubblicata, unitamente al suo *pendant* (in collezione privata milanese)¹, da Marco Rosci, con attribuzione a Bonaventura Bettera. Le varianti, cui si è fatto cenno, riguardano, da un lato, le dimensioni, dall'altro il soggetto; quanto alle prime, la tela misura cm 73x100, anziché cm 68x84 (indicazione fornita dal Rosci); quanto al secondo, le differenze appaiono le seguenti: alla sinistra, sul bordo del tavolo, prende posto un gran numero di mele; sopra la chitarra scompare l'archetto del violino; a destra, sopra la cassetta, in luogo del libro, sono raffigurate quattro mele; infine, le pieghe e i panneggi delle tende vengono illustrati con qualche significativa variazione. Benché la qualità del dipinto sia indubbiamente notevole, riteniamo assai improbabile che l'opera si riconducibile al figlio di Bartolomeo Bettera. Siamo propensi, piuttosto, a orientarla verso quel maestro o monogrammista che la storiografia dell'Ottocento, a partire da Pasino Locatelli², ha identificato con la sigla *B.B.* (in qualche caso inframmezzata da una croce), segnalando per primo l'esistenza di alcune tele di collezioni private bergamasche *vicine ai modi del Baschenis* e contrassegnate, appunto, dalla sigla suddetta. A suo dire, sotto la stessa, si celerebbero le iniziali di Bartolomeo Bettera che egli considera *iniziatore del genere musicale a Bergamo prima del Prevarisco*³. Ciro Caversazzi⁴, Gaetano De Logu⁵ e Luigi Angelini⁶ assegnano i dipinti siglati *B.B.* (con o senza croce) alla medesima mano. Nel 1962⁷, il De Logu, dopo aver esaminato alcune tele firmate di Bartolomeo Bettera, vi riconosce un livello pittorico molto più alto rispetto a quello emergente in quelle siglate *B.B.* e conclude che queste ultime vanno ascritte ad altro pittore operante nell'orbita di Evaristo Baschenis⁸. Decisivo risulta, nell'evoluzione degli studi relativi, il contributo offerto da Marco Rosci, il quale, prima nel 1971 e poi nel 1985⁹, dopo attenta analisi, ravvisa, nei dipinti contrassegnati *B.B.* o *B+B* la *dignità di personalità artistica autonoma*¹⁰. Tra i dipinti riuniti dal Rosci sotto le sigle suddette,

citiamo le sei tele appartenenti alla collezione Bonomi di Bergamo¹¹, quello della collezione del Collegio S. Alessandro, pure di Bergamo¹², il *pendant con strumenti musicali e frutta* (Rosci 1985, n. 81/A-B, ill. p. 114), il *pendant* illustrante *spinetta, violino, tiorba, fogli con notazioni musicali, liuto, libro, fichi, uva, melagrana spaccata, tenda* (Rosci 1985, n. 111, p. 89, ill. p. 114) e, infine, il *pendant* raffigurante *chitarra, liuto, flauto a becco, spinetta, tiorba, mandora, intavolatura per chitarra, fogli con notazioni musicali, libri, vaso di fiori, tenda rialzata* (Rosci 1985, n. 110/d, p. 89, ill. p. 112).

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: Inedito.

Note:

¹Si veda Marco Rosci, *Bonaventura Bettera*, in *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, Bergamo 1985, vol. III, n. 34/B, p. 167, ill. p. 182.

²Cfr. Pasino Locatelli, *Illustri Bergamaschi. Studi critico-biografici*, Bergamo 1869, II, p. 95.

³Enrico De Pascale, *Maestro o Monogrammista 'B.B.'*, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, Bergamo 1996, n. 60, pp. 274-275.

⁴Ciro Caversazzi, *Il ritratto a Bergamo nel '600 e '700*, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo*, Bergamo 1927, p. 143.

⁵Giuseppe De Logu, *Pittori minori Liguri, Lombardi, Piemontesi del '600 e '700*, Venezia 1931, p. 217.

⁶Luigi Angelini, *I Baschenis pittori bergamaschi*, Bergamo 1943 (II ediz. 1946), p. 69.

⁷Giuseppe De Logu, *La natura morta italiana*, Bergamo 1962, p. 69.

⁸E. De Pascale, op. cit. 1996, p. 274.

⁹M. Rosci, *Baschenis Bettera e Co*, Milano 1971, n. 19-20-21-22-23-24-25-26-28-29, pp. 79-81; n. 42-43-44-45, p. 87; ibidem, op. cit. 1985, n. 81/b, p. 86, ill. 2 p. 114, n. 79-A/B, p. 85, ill. n. 1-2 p. 111; n. 81 a/b, p. 86, ill. 1-2 p. 114; n. 91 A/B, p. 87, ill. 4, 5 p. 110; n. 110/A-B, p. 89, ill. 1, 2 p. 112; n. 80 a-b-c-d-e-f, pp. 85-86, ill. 1-6 p. 108.

¹⁰E. De Pascale, op. cit. 1996, p. 274.

¹¹M. Rosci, op. cit. 1985, n. 80, pp. 85-86, ill. 1-6 p. 108.

¹²M. Rosci, op. cit. 1985, n. 79/B, p. 85, ill. 2 p. 110.



3 Bartolomeo Bettera - (Bergamo, 1639 - notizie fino al 1699)

Viola da gamba, chitarra spagnola, piatto con ceramica, violino, scrigno, libri, foglio di musica, mela e statuetta su un tavolo

Olio su tela, cm 117x142 - collezione privata

Questo suggestivo dipinto, caratterizzato da una luce vivida ed analitica, che si concentra sul primo piano lasciando in una penombra indistinta e misteriosa il fondo, mostra un'aria ancora bascheniana, sia nella 'messa a fuoco' degli oggetti, sia nell'ampio vuoto al centro in alto, che configura alla scena un'ampiezza ed un respiro inusuali nell'opera di Bartolomeo. Ma il violino in bilico sulla chitarra spagnola è cifra assolutamente propria del pittore, potremmo considerarlo quasi un motivo-firma. Verosimilmente, quindi, si tratta di un'opera giovanile o della prima maturità (senza peraltro poter escludere 'ritorni' e ripensamenti bascheniani in epoche più tarde, ma per il momento non abbiamo strumenti sufficienti per comprendere se il percorso figurativo di Bettera sia stato piano od accidentato). La particolare calibratura della luce e dell'ombra si pone su un piano non distante dalla tela della *Filanda* (qui esposta, si veda scheda n. 6), con cui credo possa in linea di massima condividere la cronologia. La fattura della statuetta, che sembra una variazione sul tema del *fauno danzante* ellenistico, inondata di luce (ma si noti quanto l'ombra sottolinei nitidamente i passaggi di piani muscolari), e che nella parte posteriore e destra è letteralmente inghiottita dalla penombra, non mi pare lontana da quella della magnifica tela ex-Remuzzi, anch'essa probabilmente da ascrivere alla fase prima di Bartolomeo¹. Giustamente De Pascale, nella sua esegesi della tela della Narodni Galerie di Praga (peraltro più tarda di questa), che evidenzia un gesso dell'Ercole Farnese sulla sinistra, nota tra l'altro che si "pone il problema dell'utilizzo di simili immagini - rarissime viceversa in Baschenis - con funzione sia di catalizzatori di luce altissima e di indicatori della profondità spaziale (e per ciò non di rado collocati nella penombra dello sfondo) sia come citazione colta ormai standardizzata nel suo riferimento alla sfera delle arti liberali"².

Questa scena appare un 'unicum' all'interno del corpus betteriano finora ricostruito: la viola da gamba con la cassa in scorcio rivolta verso lo spettatore

compare in una posizione simile soltanto nella tela in collezione Canella a Milano³. Il Rosci la considera eseguita "alla Baschenis", ma a me sembra di esecuzione più tarda rispetto a quella qui esaminata, in quanto proprio i caratteri bascheniani appaiono più sfumati e la gradazione luministica attenuata e resa più uniforme. Se lo scrigno - che qui compare a sinistra nascosto nella penombra - appare spesso nelle opere del pittore, la presenza del cassetto aperto da cui pende negligen-temente una collana è un elemento pressoché unico nella sua opera.

Alberto Cottino

Bibliografia: Inedito.

Note:

¹Se ne veda l'illustrazione ed i commenti di E. De Pascale in *Evaristo Baschenis e la natura morta europea*, catalogo della mostra, Bergamo 1996, pp. 246-249 (con bibliografia).

²E. De Pascale, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra cit., 1996, p. 264. Rimando anche allo studio di Gian Casper Bott, *Der Klang in Bild. Evaristo Baschenis und die Erfindung des Musikstillebens*, Berlin 1997, in cui lo studioso identifica tra l'altro le fonti figurative di alcune statuette presenti nelle tele di Baschenis e Bettera.

³La tela è poi passata alla Factorit, Società di Factoring delle Banche Popolari Italiane (se ne veda l'illustrazione in Rosci, *Baschenis, Bettera & co.*, Milano, 1971, pp. 60 e 142, n. 126 e in *Bartolomeo e Bonaventura Bettera*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, III, Bergamo 1985, pp. 157, 164, n. 15).



4 Bartolomeo Bettera - (Bergamo, 1639 - notizie fino al 1699)

Fogli con annotazioni musicali, flauto a becco, spinetta, violino con arco, liuto, chitarra, libro, frutto, stipetto, mandora, mappamondo e tenda rialzata

Olio su tela, cm 90x127 - collezione privata

Il dipinto, pubblicato per la prima volta da Angelo Geddo nel 1965 come opera di Evaristo Baschenis¹, viene presentato l'anno stesso con la medesima attribuzione nella mostra curata dal Russoli presso la Galleria Lorenzelli di Bergamo². Nel 1971 e nel 1985, Marco Rosci³, respingendo l'ipotesi suddetta, lo assegna, unitamente al suo *pendant* (vedi di seguito in questa scheda il commento), a Bartolomeo Bettera.

Personalmente, riteniamo che il Rosci colga nel segno e ne condividiamo in toto la proposta. D'altra parte, l'equivoco in cui incorre il Geddo appare scusabile qualora si consideri il fatto che il Bettera, in questo periodo, concepisce i *pendant* attraverso un'ambiguità compositiva che può trarre in inganno: struttura, infatti, un dipinto secondo un'impostazione tipicamente bascheniana (lo rivela la presenza della statuetta di bronzo, dello stiletto e del piatto di frutta) e sperimenta nell'altro tutte le novità della sua poetica, quali, ad esempio, la presentazione degli oggetti su due piani orizzontali. È il caso dell'opera in oggetto, di singolare bellezza e in linea con tutto il gruppo che andiamo presentando: la tovaglia sul tavolo crea un seducente effetto di chiaroscuro con gli spartiti musicali e la chitarra; la tenda rialzata, sontuosamente declinante sulla sinistra, regale nel suo broccato rosso intessuto d'oro, appare identica e quasi sovrapponibile a quella illustrata nel dipinto n. 760 dell'Accademia Carrara e nel *pendant* della *Filanda* (cfr. scheda 8-9).

Il suo *pendant* (*fogli con annotazioni musicali, liuto, limone, violino con arco, chitarra, liuto attiorbato, libri, piatto di mele, scrigno con intarsi di avorio, bombardata, statuetta di Mercurio e tenda rialzata*, olio su tela cm 90x127, collezione privata) (fig. 1), viene pubblicato nel 1943 dall'Angelini con attribuzione al Baschenis⁴, ipotesi in seguito confermata anche dal Geddo e dal Valsecchi.

Trattasi, viceversa, di un dipinto di Bartolomeo Bettera, come giustamente sostiene Marco Rosci che lo assegna all'artista unitamente al suo *pendant*⁵.



fig.1

L'opera presenta chiare affinità (specie nella statuetta di bronzo e nello stiletto, recante, al centro, una figura femminile vista di schiena) con un altro dipinto betteriano, reso noto, nel 1985, dal Rosci e raffigurante *liuto, bombardata, viola da gamba con arco, mandora, viola con arco, chitarra, violino, flauto a becco, fogli con notazioni musicali, conchiglia, stiletto con intarsi in avorio, libri, statuetta e architetture sullo sfondo*⁶.

La tovaglia sul tavolo è di rosso smagliante, mentre la tenda rialzata, diversamente da quella del *pendant*, è di broccato verde intessuto d'oro.

Lanfranco Ravelli



1° Dipinto (fig. 1)

Bibliografia:

Angelo Geddo, *Evaristo Baschenis*, Milano 1965, tav. 29, (come E. Baschenis); Franco Russoli, *Evaristo Baschenis*, 1965, p. 15 (come E. Baschenis); Marco Rosci, *Baschenis Bettera e Co.*, 1971, p. 60, n. 129, pp. 142-143 (come B. Bettera); ibidem, *Evaristo Baschenis*, in *I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, Bergamo 1986, vol. III, n. 121, p. 90, ill. n. 2, p. 142; *Scenografie. Nature Morte in Europa* a cura di Jacopo Lorenzelli e Alberto Veca, Bergamo 1998, pp. 8687 (scheda a cura di Alberto Veca).

Esposizioni:

Evaristo Baschenis, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1965, a cura di F. Russoli, n. 15 (come Evaristo Baschenis).

2° Dipinto (in mostra)

Bibliografia:

Luigi Angelini, *I Baschenis pittori Bergamaschi*, 1943, tav. LV; ibidem ed. 1946, tav. XV (come Baschenis); Angelo Geddo, *Evaristo Baschenis*,

Milano 1965, tav. 30 (come Baschenis); Marco Rosci, op. cit. 1971, p. 63, nota 12; M. Valsecchi, op. cit. 1972, tav. XXIX, s.p. (come Baschenis); G. D. Mueller, *Evaristo Baschenis - Der Initiator von Musikstilleben und Sein Kreis*, in *Kunst in Hessen und am Mittelrhein*, 1978, n. 17, p. 23, n. 39; M. Rosci, op. cit. 1985, n. 122, p. 60, ill. 3, p. 142.

Note:

¹Si veda A. Geddo, *Evaristo Baschenis*, Milano 1965, tav. 29.

²Franco Russoli, *Evaristo Baschenis*, Bergamo 1965, Galleria Lorenzelli, tav. XXIX, s.p.

³Marco Rosci, *Baschenis, Bettera e Co.*, Milano 1971, p. 60; ibidem, *Evaristo Baschenis*, in *I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, vol. III, n. 121.

⁴Luigi Angelini, *I Baschenis. Pittori bergamaschi*, 1943, tav. LV; ibidem, II ediz. 1946, tav. LV (come E. Baschenis).

⁵Cfr. M. Rosci, op. cit. 1985, n. 2, p. 163, ill. n. 4, p. 169 (come Bettera). L'opera assieme al suo pendant proviene dalla collezione Secco Suardo di Bergamo.

⁶Cfr. M. Rosci, op. cit. 1985, n. 122, p. 90, ill. 3, p. 142.

5 Bartolomeo Bettera - (Bergamo, 1639 - notizie fino al 1699)

Fogli con annotazioni musicali, chitarra, liuto attiorbato, tromba, violino con archetto, spinetta, mandora, viola da gamba con archetto, cassetta, sfera armillare, stipo con intarsi, libro recante la scritta 'specchio di scientia. Del Fioravanti', tenda rialzata

Olio su tela, cm 102x145 - collezione privata

Il dipinto che ci accingiamo a trattare è riapparso, in questi ultimi anni, a un'asta della Dorotheum di Vienna. Il fatto ci offre l'opportunità di sottolineare come molti dipinti di Bartolomeo e Bonaventura Bettera siano finiti in collezioni e musei stranieri. Per averne un'idea basti pensarle alle opere segnalate da Marco Rosci a San Francisco (Rosci: Bartolomeo Bettera, 1985, n. 24, p. 165), Hartford (ibid., n. 14, p. 164), New York (ibid., n. 19, p. 164), Praga (ibid., n. 21 - A/B, pp. 164-165), Mosca (Rosci: Bonaventura Bettera, 1985, op. cit., n. 32, p. 166), Lubiana (ibid., n. 31, p. 166), Vienna (ibid., n. 34, p. 166).

Come non bastasse, all'elenco va aggiunto un discreto numero di opere di Bartolomeo riemerse in svariate aste tra il 2000 e il 2007 (vedi p. 31 del saggio) e altre conservate in collezioni e musei esteri come il Wadsworth Museum di Hartford, la Narodni Galerie di Praga, il Museo di Storia della Musica di Copenaghen, il Museo Pus̆kin di Mosca e la Gemäldegalerie del Kunsthistorisches di Vienna. Ciò evidenzia la vasta eco suscitata sul mercato internazionale dalla produzione dei Bettera e induce a riflettere sui motivi che l'hanno determinata. La risposta che ci appare più verosimile è quella che individua nella passione per la musica, vivissima nei paesi d'oltralpe, le ragioni di un interesse così accentuato: la raffigurazione di strumenti musicali può avere, infatti, generato una tendenza che, al di là dei valori squisitamente estetici, ha orientato la scelta di molti collezionisti verso l'opera betteriana.

Ci rendiamo conto, peraltro, che una tale motivazione, quando fosse assunta come esclusiva, non basterebbe a spiegare la fortuna di cui gode l'arte di Bartolomeo Bettera in terra straniera. Esiste, evidentemente, un'altra e non meno decisiva motivazione: l'alto livello qualitativo dei dipinti, il cui fascino ha sedotto i collezionisti esteri in anticipo

rispetto a quelli italiani, aprendo la strada a una riscoperta dell'arte betteriana che ci auguriamo possa divenire anche in Italia, dopo tanto ingiustificato silenzio, una splendida realtà.

Vi è di più di una ragione perché ciò avvenga; restiamo, infatti, personalmente convinti, e non da oggi, che le opere dei Bettera siano assolutamente degne di figurare accanto a quelle del grande Baschenis e che, insieme, i capolavori del Baschenis e dei Bettera potrebbero, da soli, fare la gloria del Seicento lombardo.

Mancandoci delle testimonianze pittoriche, firmate o datate, relative agli esordi dell'attività di Bartolomeo Bettera, lo spazio in cui siamo costretti a muoverci è inevitabilmente angusto e sfuggente. Allo studioso non rimane che indagare e alla luce della produzione sinora rintracciata, concentrando l'analisi sulle opere sicure e mettendo a fuoco le ascendenze ai maestri, precedenti o a lui contemporanei, che ne hanno segnato profondamente l'evoluzione estetica. I rari dipinti in nostro possesso (come i due illustrati nella scheda n. 3-4 o i tre che andiamo a commentare) (figg. 1 - 2 - 3), mostrano forti legami con la poetica di Evaristo Baschenis; e, tuttavia, insieme alla matrice innegabilmente bascheniana, rivelano un *ductus* personalissimo, un progressivo e sempre più evidente processo di affrancamento dall'insigne modello che si protrarrà inarrabile fino ai viaggi a Roma e a Milano.

Verosimilmente al periodo corrente fra il 1660 e il 1670 risale la coppia di dipinti, l'uno raffigurante *fogli con annotazioni musicali, flauto a becco, spinetta, violino con arco, liuto, chitarra, libro, frutto, stipetto, mandora, mappamondo e tenda rialzata* (cfr. scheda 4) e l'altro recante *fogli con annotazioni musicali, liuto, limone, violino con arco, chitarra, liuto attiorbato, libri, piatto di mele, scrigno con intarsi di avorio, bombarda, statuetta di Mercurio e tenda rialzata* (fig. 1 pag. 42); agli stessi anni appartengono l'inedito illustrante



fig. 1



fig. 2



fig. 3



fig. 4

liuto, spartiti con annotazioni musicali, flauto a becco, libro recante sul dorso la scritta 'Il Divino Platone', violino con arco, chitarra, stipo con intarsi d'avorio, mandora, viola da gamba con arco, libri, candelabro con candela, mappamondo (fig. 4)² e l'altro inedito, firmato sul bordo del tavolo (Bartolomeo Bettera Bergamo) con liuto, mandore, bombardina, mappamondo, chitarra, viola da gamba, scrigno, libri, tappeto, spartiti, ciliege e pesca su un tavolo (cfr. scheda 10)³.

Al suddetto gruppo si collega anche il dipinto in oggetto: lo rivelano la costruzione formale che si sviluppa su due piani e il formato orizzontale della tela; in particolare, la tovaglia verde con bordo color oro richiama quella che l'artista ha inserito nel pendant con la *Filanda* (cfr. scheda 8-9).

L'opera, unitamente alle altre sopra descritte, costituisce una pietra miliare nella produzione betteriana: qui egli afferma il proprio stile dissipando le sempre incombenti ombre bascheniane attraverso un nuovo modo di proiettare la luce sugli strumenti musicali e l'inserimento di strumenti musicali quasi estranei alla tavolozza del maestro, quali la

viola da gamba (allora amatissima in tutti gli ensemble strumentali d'Europa) e la chitarra con intarsi d'avorio.

In numerosi dipinti del Bettera, come d'altri e anche del Baschenis, la presenza del libro è costante; sul dorso di quello posto sopra lo stipetto a sinistra si legge in lettere romane la scritta 'specchio di scientia. Del Fioravanti', abbreviazione del titolo di un'opera in tre volumi (stampata a Venezia nel 1564 presso Vincenzo Valgisi, ristampata nel 1567 dall'Editore A. Ravenoldo e, nel 1679 presso Zattoni, sempre a Venezia)⁴, il cui titolo completo era *Dello specchio di scientia universale dell'eccezionale medico Leonardo Fioravanti*.

Al riguardo, ci pare doveroso spendere due parole su questa eccentrica e geniale figura di scienziato e intellettuale, assetato di conoscenza e di inesauribile ansia sperimentale, in ciò degnissimo figlio del Rinascimento. Leonardo Fioravanti (1571-1588), bolognese, andò in Africa con la flotta di Carlo V; in seguito, soggiornò a lungo in Spagna. Ingegno poliedrico e acutissimo, scrisse 21 libri di alchimia e trattati di erboristeria; fu esperto di arti meccaniche, ingegnere navale e persino

brillante agronomo⁵.

Come detto, molti libri compaiono nei dipinti del Bettera, alcuni recanti titoli o scritte, quali, ad esempio, *Seneca*, *Il Divino Platone*, *Homero*, *Esopo Frigio*, *Grammatica*, *Marina al Punto* (?). Il loro frequente ricorrere può essere il segno di una spiccata sensibilità culturale? È possibile, così come è possibile ipotizzare la presenza di una biblioteca nella dimora e forse anche nella bottega dell'artista.

Lanfranco Ravelli



Bibliografia: Inedito.

Note:

¹Il primo raffigura *viola con arco, fogli con notazioni musicali, liuto attiorbato, libri, stipo con intarsi in avorio, flauto a becco, mandora, violino con arco, sfera armillare, mappamondo, bombarda e tenda rialzata*, olio su tela cm 106x152 in collezione privata (fig. 1). Si veda Marco Rosci, *Baschenis, Bettera e Co.*, Milano 1971, p. 51, nota 61 p. 57 (come E. Baschenis); Marco Valsecchi, *Un incontro bergamasco. Ceresa-Baschenis*, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1972, tav. XXVIII (come E. Baschenis); Luigi Salerno, *La natura morta italiana*, Roma 1984, n. 39.1, p. 154 (come E. Baschenis); ibidem, *Natura morta italiana. La raccolta Silvano Lodi*, cat. mostra, Berlino 1985, n. 38, p. 96 (come E. Baschenis); M. Rosci, *Evaristo Baschenis in I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, Bergamo 1985, vol. III, n. 68, p. 84, ill. n. 4, p. 134 (come E. Baschenis); Enrico De Pascale, *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, Bergamo 1996, cat. mostra n. 48, pp. 244-245 (come Evaristo Baschenis?). Ibidem, *Il violino e la rosa. Nuovi contributi per Evaristo Baschenis* in BERGOMUM, anno XCII, 1997, n.3 (luglio-settembre), p. 78. Nel secondo dipinto facente parte di un pendant, compaiono *liuto, fogli con notazioni musicali, tromba, libri, viola da braccio, flauto a becco, chitarra, violino con arco, stipo con intarsi di avorio, busto scolpito, cassetta, due sfere di cristallo e tenda rialzata*, olio su tela cm 96x140, Parigi, Galleria Canesso (fig. 2). Si veda L. Angelini, *I Baschenis, Pittori Bergamaschi*, Bergamo 1943, p. 75, nn. 25-26 (come E. Baschenis in collezione Sig. Carlo Remuzzi); M. Rosci, op. cit. 1971, nota 22, p. 60, ill. n. 123, pp. 140-141 (come Bartolomeo Bettera); M. Valsecchi, op. cit. 1972, tav. XXXI (come E. Baschenis); ibidem, *Pittore degli strumenti musicali*, in *Il Giornale di Bergamo*, 15 aprile 1977, p. 4 (come E. Baschenis); *In Proscenio*, Galleria Régine's Gallery, Roma 1984, catalogo a cura di Maurizio Marini, n. 16, pp. 50-51 (come E. Baschenis); M. Rosci, op. cit. 1985, vol. III, n. 147, p. 93, ill. n. 6, p. 142 (attribuita come E. Baschenis); E. De Pascale, op. cit. 1996, n. 49, pp. 246-249 (come Baschenis o Bettera?); Ibidem, op. cit., 1997, p. 78 (come Bartolomeo Bettera). Infine il pendant del precedente in cui sono raffigurati *liuto attiorbato, fogli con notazioni musicali, mandora, chitarra, spinetta, violino, flauto a becco, cassetta, libri, mappamondo, stipo con intarsi ad avorio, bombarda e orologio*, olio su tela cm 96x140 (fig. 3). Si veda L. Angelini, op. cit. 1943, p. 75, nn. 25-26 (come E. Baschenis); M. Rosci, op. cit. 1971, nota 22, p. 60, ill. n. 122, p. 140 (come Bartolomeo Bettera); M. Valsecchi, op. cit. 1972, n. XXX, s. p. (come E. Baschenis); M. Rosci, op. cit. 1985, n. 140, p. 92, ill. n. 5, p. 142 (attribuita a Evaristo Baschenis).

²Olio su tela cm 81x126. Ringrazio Luigi Zani per la cortese segnalazione di questo inedito.

³Olio su tela cm 125x178. Ringrazio Enrico Lumina di Bergamo per la cortese segnalazione.

⁴Ringrazio vivamente Mauro Zanchi per avermi passato queste notizie importanti sul Fioravanti.

⁵Si veda P. Camporesi, *Vita e avventure di Leonardo Fioravanti medico del '500*, ed. Garzanti 1997.



6-7 Bartolomeo Bettera - (Bergamo, 1639 - notizie fino al 1699)

Chitarra, violino, liuto, bombardarda, fogli con notazione musicale, libro, scrigno, cassetta, ritratto in miniatura, specchio, mela, con tenda (pag. 50)

Olio su tela, in pendant, cm 106x149 - collezione privata

Chitarra, liuto, mandora, bombardarda, violino, fogli con notazione musicale, lanterna, scrigno, anello, mela, con tenda (pag. 51)

Olio su tela, in pendant, cm 106x149 - collezione privata

Pubblicate dal Rosci nel 1971 e definite «fra le più belle opere del Bettera» (p. 60) furono, a ragione, annoverate tra le invenzioni che maggiormente si rifanno ai modelli della cosiddetta fase “barocca” del Prevarisco. Nonostante la complessità organizzativa di entrambe le composizioni e il caratteristico affastellamento degli strumenti musicali - tipicamente disposti “a ventaglio”¹ -, le tele partecipano ancora a un indirizzo geometrico-strutturale di stampo lombardo, assai prossimo alla maniera del grande bergamasco.

Significativo al riguardo è il confronto istituito dallo studioso, nella medesima occasione, con la splendida coppia di dipinti provenienti da palazzo Lupi a Bergamo, poi passati in collezione Remuzzi e, dopo altri passaggi di proprietà, da ultimo esposti alla Galleria Canessa di Parigi, di cui è nota la controversa vicenda attributiva, altalenante tra il Bettera e il Baschenis, risolta solo di recente a favore del primo da Enrico De Pascale². Com'è noto, il dubbio «tanto persistente quanto infondato» (De Pascale 1996, p. 246), avanzato attorno a un ristretto nucleo di opere e tutte riferibili agli anni giovanili del pittore, verte di fatto sul riconoscimento dell'eccellenza stilistica che, in maniera pregiudiziale, una parte della critica stenta a riconoscere al Bettera, la cui prolifica produzione si presenta talvolta connotata da un carattere di discontinuità, oltre che inficiata da assegnazioni non sempre pertinenti.

Se appare induttivo azzardare una cronologia, in un catalogo del tutto privo di opere datate, è altresì evidente, specie per quanto riguarda il primo dei dipinti in esame, il nesso luministico, morfologico e figurale con cui si riconnette al *pendant* della *Natura morta della filanda* (cfr. scheda 9), altro esempio tra i migliori e più discussi da assegnare

agli esordi dell'artista secondo la convincente proposta avanzata dallo stesso De Pascale il quale, assimilando le tre serie, parla di «impressionanti coincidenze» (1996). Grazie a sue ulteriori precisazioni, al gruppo di tele può essere ancorata anche la *Natura morta con globo celeste e sfera armillare* di collezione privata newyorkese, già nella raccolta Premoli di Roma, su cui la firma di Baschenis si è dimostrata apocrifia, iscrivendola a pieno titolo nella produzione di Bartolomeo³.

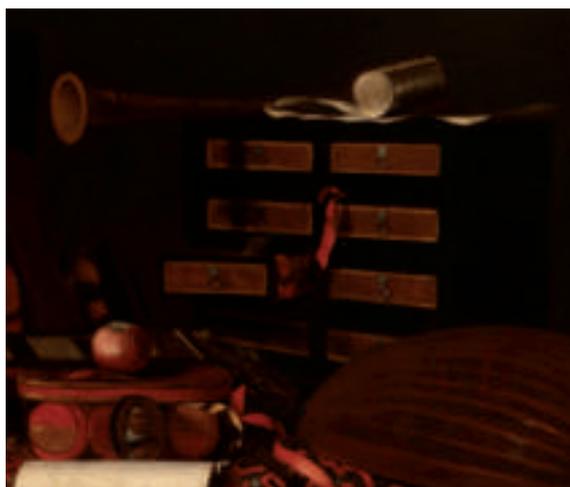
La coppia in esame, di collezione Grumelli, ribadita al pittore da Marco Rosci (1985) e mai messa in discussione dalla critica, costituisce tra queste opere il fondamentale *trait-d'union*, palesando la precoce vocazione del Bettera verso i giochi di riflessi e virtuosismi offerti dalle superfici specchianti propri alla tradizione olandese e fiamminga (tra gli altri si allude al delicato effetto di riverbero prodotto dalla piccola circonferenza dell'anello e del frutto sullo scurissimo stipo del medagliere in ebano), oltre alla sua peculiare propensione alla verticalizzazione delle apparecchiature che produce un effetto di maggior instabilità e movimento. Rotta la matematica e severa compostezza dei modelli bascheniani, dove gli strumenti sono perlopiù accuratamente sdraiati, quelli del Bettera si alzano, si specchiano e in ciò si dichiarano molto più vicini alla dimensione “europea” della pittura di musica di quanto non lo siano mai le pur perfette esecuzioni del caposcuola, il quale - malgrado i ripetuti viaggi romani - resta ostinatamente immune alla tendenza decorativa in auge tra sesto e settimo decennio del secolo nella città pontificia.

Un dato che è stato più volte chiamato in causa da De Pascale tra le principali discriminanti dei due pittori e da lui interpretato più come il segno di una programmatica difformità di intenti, che non

di un diverso grado di aggiornamento, e lo ha indotto a ipotizzare un primo soggiorno di Bartolomeo a Roma esattamente attorno a queste date⁴. Oggi la riprova di una sua prolungata assenza da Bergamo tra 1672 e 1673⁵, oltre a offrire un valido riscontro cronologico, sembra avvalorare questa tesi.

Nel primo dipinto della coppia, quasi al centro, il particolare della scatola su cui compare un piccolo ritratto maschile in miniatura è un dettaglio «fra decorativismo e documento sociale» (Rosci 1971, p. 60) che torna altre volte nella produzione del Bettera (ad esempio in una tela di Zogno)⁶ e su cui non si possono formulare che congetture. Si direbbe comunque legato ai condizionamenti dettati dal rapporto con la clientela, e per ciò da interpretare come un “ricordo” familiare legato al committente, piuttosto che al pittore.

Giulia Palloni



Bibliografia:

M. Rosci, *Bettera e la "maniera bergamasca"*, in *Baschenis, Bettera & Co. Produzione e mercato della natura morta del Seicento in Italia* Milano 1971, p. 60; Id., *Bartolomeo e Bonaventura Bettera*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento. III*, Bergamo 1985, p. 163, n. 4 a/b; figg. 3-4 di p. 174; E. De Pascale, *Baschenis e dintorni: il "caso" Bartolomeo Bettera*, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra (Bergamo 1996-1997), a cura di F. Rossi, Milano 1996, pp. 80-81, figg. 1-2; cit. p. 246.

Note:

¹È la puntuale definizione datane dal De Pascale, op. cit., 2006, p. 246.

²Cfr. La scheda di Véronique Damian, in *Biennale des Antiquaires. Galerie Canesso*, catalogo della mostra, Parigi, settembre 2008, pp. 38-43; E. De Pascale, *Il Violino e la rosa. Nuovi contributi per Evaristo Baschenis* in "Bergomum", 92, 1997, n. 3 (luglio-settembre), p. 78; fig. 7 di p. 85.

³E. De Pascale, op. cit., 1997, p. 78, fig. 6 di p. 84.

⁴Si veda *ibidem*, pp. 77.

⁵Cfr. *Regesto, ad annum*.

⁶Il dipinto, che presenta in maniera del tutto analoga un ritratto femminile iscritto in un ovale, è stato giudicato una derivazione dal Bettera da M. Rosci, op. cit., 1985, p. 93, n. 152 a, fig. 2 di p. 143.





8-9 Bartolomeo Bettera - (Bergamo, 1639 - notizie fino al 1699)

Treccie di filo di seta giallo-oro, tovaglia bianca, bilancia in ottone e pesi, calamaio, penna, contenitore forato per polvere appoggiati su fogli di carta, bilancino di precisione con piatti riposti nel cassetto dello stiletto, pesi leggeri di forma quadrata posti sopra lo stiletto, libri, matassa di seta, rocchetti di seta dorata, scampolo di filo di seta a forma di mappa appeso e stipo con libro (pag. 54)

Olio su tela, in pendant, cm 103x147 - collezione privata

Liuto, flauto a becco, viola bastarda con archetto, violino con archetto, specchio, stipo, foglio con notazione musicale, bombarda, chitarra, libri sopra una cassetta e tenda rialzata (pag. 55)

Olio su tela, in pendant, cm 103x147 - collezione privata

La vicenda critica di questo singolar e *pendant* ha inizio nel 1912 quando il Biancale¹ visitando l'abitazione del Conte Gianforte Suardi a Roma, osservò i due quadri esposti insieme ad alcuni dipinti del Baschenis². Quanto al primo, illustrante una *Filanda*, sottolineava la rarità del soggetto e non esitava ad attribuirlo al Baschenis *data l'evidenza della seta e l'accordo luminoso del colore*, aggiungendo che esso può rivelarci lo scopo pratico, oltre, naturalmente, quello artistico, dei suoi quadri con i quali, come diffondeva in tutta Italia l'industria degli strumenti della scuola di Cremona e di Brescia, così diffusa nel bergamasco: l'industria della seta³.

Diverse sono le conclusioni cui il critico pervenne relativamente all'altro dipinto che assegnò *con sicurezza a Bartolomeo Bettera, notandosi in esso la solita deficienza nel rendere la forma dei liuti e lo scarsissimo gusto nel segnare le pieghe dei drappi che egli eseguisce come curve dure di corni*⁴. In seguito, un lungo silenzio, durato all'incirca sessant'anni, scende sul *pendant*, silenzio non infranto nemmeno dal Rosci, che pure elabora, sul Bettera, due pregevoli interventi (1971 e 1985).

Finalmente, nel 1972, il *pendant* ricompare, esposto a Bergamo (Galleria Lorenzelli) nell'ambito della rassegna intitolata *Ceresa - Baschenis. Un incontro Bergamasco*. Nell'occasione, il curatore e della mostra Marco Valsecchi, ignorando l'ipotesi avanzata dal Biancale nel 1912, li assegna a Carlo Ceresa datandone la composizione intorno al

1645. In particolare, riferendosi alla *Filanda*, lo studioso la ritiene *importante anche come indicazione delle influenze esercitate dal Ceresa, più anziano, sul Baschenis, più giovane*⁵; sostiene, inoltre, che l'opera non può essere attribuita al Baschenis e nemmeno a qualcuno dei Bettera per l'elevata qualità pittorica e che, pertanto, è *giocoforza renderla al Ceresa per tutte le consonanze pittoriche riscontrate sui ritratti*⁶. Dello stesso avviso è Ugo Ruggeri (Carlo Ceresa 1979)⁷, il quale anticipa l'anno di esecuzione al 1635, ossia al momento in cui il Ceresa è più vicino alla *perspicuità ottica del T'anzio*⁸. Di parere opposto è, invece, Luisa Vertova che, nel 1984, respinge la paternità del Ceresa, non emergendo, a suo giudizio, nemmeno il pur *minimo aggancio stilistico fra la compiaciuta e sontuosa concentrazione di oggetti presente in queste due composizioni ... e la pittura ceresiana del 1635*⁹.

In linea con l'ipotesi suddetta, Enrico De Pascale, nel 1996, a seguito di un'attenta e rigorosa analisi del *pendant*, vi riconosce la mano e lo stile di Bartolomeo Bettera¹⁰. I riscontri operati dal critico con altre opere del Bettera sono di tale evidenza da rendere superflua qualsiasi aggiunta; e, tuttavia, una volta sottolineata la colorazione opaca e bruna tipica dell'artista, non sarà pleonastico segnalare altri due indizi di chiara ascendenza betteriana: alludiamo alla tromba che appare sotto lo stipo e allo specchio, artificio voluto per riflettere il violino, inserito anche in dipinti della fase giovanile,

quali, ad esempio, uno della collezione Grumelli (cfr. scheda 6-7).

Si avverte, nel *pendant*, un processo di ricerca spaziale in piena evoluzione: in due tele di ampie dimensioni (oltre un metro in altezza e quasi uno e mezza in lunghezza), il Bettera colloca pochi oggetti inanimati lasciando vasti spazi vuoti, quasi ad esprimere un intento arcaico e scabro, assai lontano dai fasti strutturali delle opere mature e attestante una fase di sperimentazione e di snodo dal magistero del grande Baschenis, quale emerge, ad esempio, nel celebre dipinto con *strumenti musicali* del trittico Agliardi. In particolare, e, dall'analisi dei valori formali, traspare quell'identità di tono mentale cui l'artista perviene attraverso la sapiente elaborazione della tecnica del chiaroscuro e la vigorosa pregnanza dei tratti espressivi. È una pittura ancora in fase sperimentale e, tuttavia, già prepotentemente segnata da una tensione evolutiva limpidamente affiorante sotto l'austero arcaismo delle forme e dei colori. In generale, nonostante alcune parti appaiano rientrate e altre risultino in non perfetto stato di conservazione, il *pendant* betteriano emerge come opera di notevole spessore artistico e di arcaica suggestione poetica, in tutto degna del grande artista che verrà.



Lanfranco Ravelli

Bibliografia:

M. Biancale, *Note su Evaristo Baschenis*, in *L'Arte*, XV, dicembre, n. 60, p. 473; Marco Lorandi, *Il mondo e l'arte del Baschenis e dei suoi numerosi imitatori*, in *La Rivista di Bergamo*, 1972, n. 3, p. 3; ibidem, *Ceresa - Baschenis alla Lorenzelli*, in *L'Eco di Bergamo*, 12 novembre 1972, p. 5; Marco Valsecchi, *La Mostra Ceresa-Baschenis e gli spropositi di un critico*, in *Il Giornale di Bergamo*, 26 ottobre 1972, p. 5; ibidem, *Dopo la Mostra Ceresa-Baschenis. Il metodo bla-bla*, in *Il Giornale di Bergamo*, 24 novembre 1972, p. 5; Ugo Ruggeri, *Carlo Ceresa*, *Monumenta Bergomensis*, LIII, Bergamo 1979, pp. 24, 133-134, figg. 34-38; Luisa Vertova, *Carlo Ceresa, un pittore bergamasco nel '600*, cat. mostra, Bergamo 1983, p. 146, n. 81; ibidem, *Carlo Ceresa*, in *I Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, vol. II, Bergamo 1984, pp. 634-635, n. 378; Enrico De Pascale, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, cat. mostra, Bergamo 1996, nn. 52-53, pp. 254-261.

Esposizioni:

Un incontro bergamasco. Ceresa-Baschenis, a cura di Marco Valsecchi, Bergamo 1972, Galleria Lorenzelli, tav. VII, tav. IX, s.p.; *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, cat. mostra, Bergamo 1996, n. 53 (pp. 258-261), n. 52, pp. 254-257 (scheda a cura di E. De Pascale).

Note:

¹Si veda M. Biancale, op. cit. 1912, p. 473.

²Cfr. E. De Pascale, op. cit. 1996, p. 254.

³Cfr. M. Biancale, op. cit. 1912, p. 473.

⁴Cfr. M. Biancale, op. cit. 1912, p. 473.

⁵Si veda M. Valsecchi, *Ceresa-Baschenis*, op. cit. 1972, VII, s.p.

⁶Si veda M. Valsecchi, *Ceresa-Baschenis*, op. cit. 1972, VII, s.p.

⁷Si veda Ugo Ruggeri, *Carlo Ceresa*, op. cit. 1979, p. 26, 133-134.

⁸Si veda U. Ruggeri, *Carlo Ceresa*, op. cit. 1979, pp. 133-134.

⁹Si veda Luisa Vertova, *Carlo Ceresa*, cat. mostra, Bergamo 1983, p. 146, n. 81; ibidem, *Carlo Ceresa*, in *Pittori Bergamaschi. Il Seicento*, vol. II, Bergamo 1984, pp. 634-634, n. 378.

¹⁰E. De Pascale, op. cit. 1996, n. 52, pp. 256-257.





10 Bartolomeo Bettera - (Bergamo, 1639 - notizie fino al 1699)

Liuto, mandore, bombarda, mappamondo, chitarra, viola da gamba, scrigno, libri, tappeto, spartiti, ciliege e pesca su un tavolo

Olio su tela, cm 99x151 - Firmato in basso a sinistra "Bartolomeo Bettera Bergamo" - collezione privata

Questa notevole tela, finora inedita, costituisce un importante incremento alle rare opere firmate da Bartolomeo Bettera ed un fermo punto di riferimento delle sue qualità pittoriche. Ripresa da un punto di vista un po' rialzato vi è la consueta mostra di strumenti musicali e oggetti disposti all'apparenza in modo casuale, in parte direttamente sul tavolo, in parte su un magnifico tappeto, accuratamente descritto nei suoi disegni, che s'arriccia e si ritrae. Domina la scena una bella tonalità cromatica bruna che fascia e avvolge la scena, mentre le ombre si dispongono morbide e carezzevoli sugli oggetti. La complessa impaginazione del dipinto ruota intorno al mappamondo al centro, punto di massima luminosità, che proietta l'ombra sulla cassa della chitarra, circondato ed evidenziato dagli strumenti musicali. Questi sono disposti quasi a raggiera intorno ad esso, sollecitando quindi l'occhio dello spettatore verso di esso, e si sviluppa notevolmente in profondità, partendo dal tappeto situato nel punto più vicino all'osservatore, fino ai tre libri sovrapposti in fondo, che sembrano giungere quasi a sfiorare la parete retrostante. Scrigno, mappamondo e chitarra sono presenze costanti e peculiari nell'opera di Bartolomeo (molto meno in quella di Baschenis: la chitarra credo, anzi, che non compaia mai).

Per le specificità luministiche e cromatiche il dipinto sembrerebbe appartenere alla maturità del pittore, probabilmente negli anni ottanta, ma essendo precisato Bergamo come luogo di esecuzione, dovrebbe risalire ad una data anteriore e a quel fatidico 1688 in cui il pittore risulta abitante in Milano (anche se i documenti scoperti in questa occasione, si veda il *Regesto*, fanno supporre frequenti ritorni nella città natale, che in effetti non si trova ad una grande distanza, anche per gli scarsi mezzi di locomozione del tempo. D'altronde molti interessi economici di Bettera rimanevano probabilmente ubicati almeno in parte nella propria città). I confronti più convincenti, in ogni caso, sono proprio con opere che si presumono eseguite in quel torno di anni, ad esempio con la tela già in

collezione Canella a Milano e con quella oggi al museo di San Francisco (già nel palazzo della Legion d'Onore, dove la pubblicava Rosci, in cui fa bella mostra di sé un mappamondo al centro), quest'ultima firmata dal Bettera a Milano¹. Le due composizioni mostrano infatti un simile andamento ritmico nella distribuzione dei pieni e dei vuoti ed un registro luministico che mi pare pienamente comparabile (si veda in questo senso come il morbido e diffuso riflesso sulla cassa del liuto nel quadro americano ricompaia analogo nell'opera qui studiata).

Alberto Cottino

Bibliografia: Inedito.

Note:

¹Illustrate in M. Rosci, *Baschenis, Bettera & co.*, Milano 1971, p. 142, nn. 126-127, Id., 1985, pp. 171 e 177.



11-12 Bartolomeo Bettera - (Bergamo, 1639 - notizie fino al 1699)

Chitarra, violino, viola da arco bassa, tre liuti, chitarrone, bombardia, modelli d'accademia, mappamondo, fogli con notazione musicale, libri e altri oggetti, con tenda (pag. 60)

Olio su tela, in *pendant*, cm 116x153 - collezione privata

Tromba, liuto attiorbato, viola con arco, violino, mandora, chitarra, arpa, chitarrone, mappamondo, mano di gesso con foglio con notazione musicale, libri, statuette, fogli con notazione musicale, astrolabio, scrigno, con tenda (pag. 61)

Olio su tela, in *pendant*, cm 116x153 - collezione privata

La coppia di opere, «fra le più sontuose» del pittore, è stata fatta conoscere dal Rosci nel 1985, che senza ulteriori riflessioni si limitò a rilevarne il dato più caratteristico e bizzarro offerto «dalla presenza quasi surreale dei modelli anatomici in gesso d'accademia» (p. 163).

Ugualmente stringato, ma ben più puntuale è l'intervento datone da De Pascale in relazione al dipinto della Národní Galerie di Praga (inv. n. 02370)¹, dove si ripete, identico, il gesso dell'Ercole di Glicone, noto come "l'Ercole Farnese" (copia del III secolo da un originale bronzo di Lisippo), lì in posizione pressoché antitetica rispetto a quella assunta nel primo dei dipinti qui presentati. Collocata dallo studioso sul finire degli anni ottanta, nel periodo milanese, la tela oggi a Praga è correlata al *pendant* in oggetto, per ovvia assimilazione, e all'opera firmata già in collezione Passigli a Bologna², nella quale ritorna in maniera del tutto analoga un gesso della Venere Medici (derivazione tardo ellenistica del I sec. a.C. da Prassitele).

Interrogandosi sull'utilizzo di modelli della statuaria antica - tanto ricorrenti in Bettera quanto inusuali nel Baschenis -, lo studioso vi leggeva soprattutto la funzione di «catalizzatori di luce altissima e di indicatori della profondità spaziale» (per il contrasto generato dal loro luore sugli sfondi assorbiti dall'ombra), nient'altro tuttavia che un colto citazionismo connesso alle arti liberali; sebbene la loro presenza mantenga, come richiamo a un'età gloriosa, uno statuto iconico che li lega indissolubilmente all'*auctoritas* di Roma e al suo felice passato, e in quanto tali equivalga a un *memento mori*.

Di diverso avviso lo svizzero Gian Camper Bott

(1997, p. 74), il quale non si limita a individuare nei dipinti di Bartolomeo Bettera l'adozione programmatica di repertori iconografici, nel caso dell'Ercole farnesiano indicato nel *corpus* di incisioni dall'antico dell'artista François Perrier dato alle stampe a Roma e a Parigi nel 1638³, ma nella sua accurata analisi iconologica sottolinea il significato evocativo afferente all'immagine erculeale: simbolo dell'*operar virtuoso*, in base a un trattato di Publio Fontana stampato a Bergamo a metà del secondo decennio del secolo, in cui è detto che questi «nella prima gioventù sua, si elesse la via della virtù»⁴.

Al di là della valenza emblematica da assegnare a queste immagini, occorre tenere presente che i due *topoi* collezionistici della Venere Medici e dell'Ercole Farnese sono due casi di statue effettivamente visibili a Roma nel Seicento (la Venere fino al 1677, quando fu portata a Firenze). E un discorso orientato nella stessa direzione potrebbe valere anche per il bronzo dello scultore padovano Tiziano Aspetti (ca. 1559 - Pisa, 1606), oggi conservato alla Frick Collection di New York (datato attorno al 1590)⁵, che compare in uno dei quattro dipinti provenienti dal Palazzo della nobile famiglia veneziana Pisani Moretta a Este, uno dei quali è firmato «Bartolomeo Bettera P. in Bergamo».

Stante che non si abbia alcuna certezza relativa alla commissione di questo ciclo di tele, ricordate per la prima volta anonimamente assieme ad altre otto in un inventario del 1875 (Venezia, archivio Pisani Moretta)⁶, la presenza su una di esse di un oggetto reale ascrivibile all'area veneta e non così celebre da vantare la stessa divulgazione riservata

alla scultura antica, potrà peraltro portare ad una utile indicazione sui possibili spostamenti dell'autore.

Tutta questa serie di opere, meramente esornative, assieme al citato dipinto praghese, che sembra precedere di diversi anni sia la coppia di cui fa parte la tela con la Venere sia il *pendant* in esame, sono comunque caratterizzate, come l'intera fase creativa cui appartengono, dalla stessa enfatica ridondanza di strumenti musicali uniti agli oggetti più disparati, e da una minuzia descrittiva enfiata al punto da servirsi dell'illusionistico artificio di definire "a rilievo" i nodi dei tappeti di manifattura turca, con un calligrafismo persino eccessivo e una crescente tensione verso la teatralità destinata a culminare nel "far e grande" delle due tele già in collezione Venino a Brugherio⁷.

Giulia Palloni



Bibliografia:

M. Rosci, *Bartolomeo e Bonaventura Bettera*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento. III*, Bergamo 1985, p. 163, n. 3 a/b, tav. di pp. 154-155, figg. 4-5 di p. 176;
E. De Pascale, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra (Bergamo 1996-1997), a cura di F. Rossi, Milano 1996, cit. p. 264; G.C. Bott, *Der Klang im Bild Evaristo Baschenis und die Erfindung des Musikstillebens*, Berlin 1997, p. 74, tav. 34-35.

Note:

¹Per l'opera si vedano G.C. Bott, op. cit., 1997, p. 74, tav. 31 ed E. De Pascale, op. cit., 1996, pp. 264-265, n. 55 (con bibliografia pregressa).

²Cfr. M. Rosci, op. cit., 1985, p. 165, n. 22a; fig. 3 di p. 170.

³F. Perrier, *Segmenta nobilium signorum et statuarum quae temporis dentem invidium evasere urbis aeternae*, Roma-Parigi 1638.

⁴Si veda P. Fontana, *Del proprio, et ultimo fine del poeta*, Bergamo 1615 (ed. postuma), lib. II, cap. V, p. 137.

⁵Cfr. G.C. Bott, op. cit., 1997, pp. 74, 148, tav. 30 (con bibliografia precedente).

⁶Per l'intera serie cfr. M. Rosci, op. cit., p. 165, n. 26, figg. 1-5 di p. 175; invece, per il solo dipinto con la statuina bronzea si vedano, E. De Pascale, op. cit., 1996, cit. p. 262; G.C. Bott, op. cit., 1997, p. 74, tav. 29.

⁷Cfr. E. De Pascale, op. cit., 1996, pp. 266-267, n. 56.





13 Bartolomeo Bettera - (Bergamo, 1639 - notizie fino al 1699)

Sfera armillare, tromba, libri, violino, viola con arco, liuto, chitarra, fogli con annotazioni musicali, coppa con frutta, vaso di fiori, vaso di metallo lavorato e fiori, ghiacciaia, tendaggio rialzato

Olio su tela, cm 147x194 - collezione privata

Magnifico dipinto, di ampio respiro scenografico e di eccellente qualità pittorica, caratterizzato da ombre dense e fascianti. La disposizione del consueto repertorio di strumenti e oggetti è più arretrata rispetto al punto di vista dell'osservatore e se vogliamo anche più varia rispetto al solito (si veda il grande attrezzo in legno sulla destra in penombra, dietro la chitarra, che potrà essere una ghiacciaia). È chiaro che l'intenzione del pittore è quella di creare, attraverso l'arretramento del punto di vista, un allargamento dell'immagine in modo da ottenere un più forte impatto decorativo, tanto che in primo piano è visibile una porzione di pavimento su cui è posizionato a sinistra un elegante vaso metallico di fiori, segnato da suggestivi effetti luministici. Questo sottolinea il punto più vicino all'occhio dello spettatore e funge da 'introduzione' visiva e spaziale alla scena. Un altro mazzetto di fiori è in bilico sul tavolo, mentre dietro lo spartito si vede una coppa vitrea colma di susine.

I fiori sono stilisticamente assegnabili a Francesca Vicenzina, o Vincenzina (Milano 1657-1700), appartenente alla più importante famiglia di fioranti attiva a Milano nella seconda metà del XVII secolo, iniziata dal pittore di origine francese Vincenzo Volò e recentemente oggetto di una mostra da me curata, che ne ha definitivamente sancito le notevoli qualità pittoriche e formali¹. I fiori di Francesca ci forniscono dunque un importante indizio per stabilirne il luogo di esecuzione e la datazione dell'opera, e quindi un possibile termine di confronto per iniziare ad ipotizzare una sequenza cronologica interna all'opera di Bartolomeo: il quadro dovrebbe dunque scarsi e dopo il 1688, anno in cui Bettera è documentato a Milano, anche se il termine 'ante quem' a tutt'oggi possibile giunge fino al 1699, anno in cui il pittore vive a Milano con il figlio, stando al documento ritrovato da Giulia Palloni (si veda in questa stessa sede il *Regesto*), quindi effettivamente la forbice è ancora troppo ampia. La datazione tarda è confermata anche dal fatto che è dall'organizzazione di

opere di questo genere e che si muove il figlio Bonaventura. Questi spesso utilizza un'immagine allargata con gli strumenti posti in posizione arretrata, aggiungendo dettagli architettonici, prospettiva delle piastrelle del pavimento ecc..., accentuando quindi ulteriormente l'impatto decorativo generale a scapito della contemplazione e della messa a fuoco degli oggetti, che ormai un po' in tutta la natura morta settecentesca diviene pratica obsoleta e dimenticata.

Per affinità d'impianto e soluzioni stilistiche è probabile che appartengano ad un analogo periodo tardo, tra le altre, le due tele già presso la galleria Ongaro a Milano².

Alberto Cottino

Bibliografia: Inedito.

Note:

¹A. Cottino, a cura di, *I fiori di Francesca. Nature morte di Francesca Vincenzina nella Milano del Seicento*, Legnano, Galleria Romigioli, 2007. L'attribuzione a Francesca Vicenzina è stata indipendentemente proposta anche da Lanfranco Ravelli, si veda il suo contributo in questa stessa sede.

²Si veda Rosci, *Baschenis, Bettera & co.*, cit., 1971, p. 152, figg. 149-150.



14 Bartolomeo Bettera - (Bergamo, 1639 - notizie fino al 1699)

Alfabeto musicale per chitarra, chitarra, mappamondo, flauto a becco, viola da arco bassa con arco, libri, tromba, flauto a becco, violino con arco, mandora, tiorba, fogli con notazioni musicali, sfera armillare, tappeto sul tavolo e tenda rialzata

Olio su tela, cm 113,5x140 - collezione privata

L'opera, col suo *pendant* (*violino con arco, tromba, viola con arco, chitarra, bombardina, liuto, flauto a becco, viola da arco bassa con arco, spinetta, arpa, fogli con notazione musicale, libri, scrigno, mappamondo, tenda rialzata*), è stata segnalata dal De Logu nel 1962, quando i dipinti erano nella collezione Festa di Vicenza¹; in seguito, furono citati, nel 1971, dal Rosci, il quale si limitava ad osservare e di aver ammirato *le due* (tele, n.d.r.), *assai belle, ma in mediocre condizione, nella collezione Festa di Vicenza*².

Sempre il Rosci, nel 1985, nel capitolo intitolato *Bartolomeo e Bonaventura Bettera* (collana *I Pittori Bergamaschi del Seicento*), commenta il *pendant* dedicandogli una scheda e relative riproduzioni fotografiche³.

Successivamente, il *pendant* venne separato: il dipinto in oggetto, che versa in eccellente stato di conservazione, è stato rintracciato e, quindi, attentamente analizzato; dell'altro si sono perse le tracce, non essendo venuto alla luce l'attuale proprietario e, dunque, non è possibile formulare alcun giudizio.

Il *pendant*, assegnabile alla maturità del Bettera, si pone al livello di altri capolavori assoluti, quali il dipinto di San Francisco (California Palace of the Legion of Honor, Rosci 1985, n. 23, p. 165, ill. p. 171), il *pendant* di collezione privata a Gemonio (Rosci 1985, n. 13a-13b, p. 164, ill. n. 4-5, p. 179) e i due dipinti, autentici capolavori della produzione matura del Bettera, il primo dei quali conservato alla Galleria Primitivi di Bergamo (*savoardi in un piatto, monete, libri, chitarra, liuto, chitarrone, mappamondo, arpa, fogli con notazione musicale, mela, violino con arco, mandora, stipo, viola da gamba con arco, tenda rialzata*, olio su tela cm 104x140) (fig. 1), il secondo in collezione privata di Legnano (*tavolo ricoperto di tappeto, fogli con notazioni musicali, bombardina, chitarra, liuto, libri, violino, mandora, liuto attiorbato, arpa, mappamondo,*



fig. 1



fig. 2

stipo con intarsi in avorio, viola da braccio, astrolabio, stipo, libri, candelabro con candela, pilastro con colonna, olio su tela cm 113x145, fig. 2)⁴.

Lanfranco Ravelli

Bibliografia:

Giuseppe De Logu, *La Natura morta italiana*, Bergamo 1962, p. 169; Marco Rosci, *Baschenis, Bettera e Co.*, Milano 1971, p. 61, nota 16, p. 63; ibidem, *Bartolomeo e Bonaventura Bettera*, in *I Pittori Bergamaschi del Seicento*, vol. III, n. 27/b, p. 165, ill. N. 3, p. 178.

Note:

¹Cfr. G. De Logu, op. cit. 1962, p. 169. Il *pendant* fu segnalato al De Logu dal Prof. Cevese.

²Si veda M. Rosci, op. cit. 1972, p. 61, e nota 16, p. 63.

³Cfr. M. Rosci, op. cit. 1985, n. 27 A/B, p. 165, e ill. 2-3, p. 178.

⁴Quest'ultimo dipinto è stato pubblicato da "Alberto Cottino" in " *Il Trionfo della Natura. Viaggio nella natura morta dell'Italia Barocca* ", 2004, pp. 16-17; inoltre si veda il catalogo della mostra " *Chronos. Il tempo dell'arte dall'epoca barocca all'età contemporanea* " a cura di A. Busto, A. Cottino, F. Poli, Caraglio (Cuneo), 2005, pp. 168-169.



15 Bartolomeo Bettera - (Bergamo, 1639 - notizie fino al 1699)

Due liuti, chitarra, violino con arco, flauto a becco, liuto attiorbato, tromba, viola con arco, versatoio in maiolica, fogli con notazione musicale, libri, pera, mappamondo, con tenda

Olio su tela, cm 116x156,5 - Firmato in basso a sinistra, sotto il piano del tavolo: «Bartolomeo Bettera F. in Bergamo» - collezione privata

Il dipinto, inedito, raffigura un tavolo su cui si affastella la consueta profusione di strumenti musicali d'ogni sorta disposti per accumulo secondo un processo apparentemente del tutto caotico, come fossero stati abbandonati di fretta a mantenere un equilibrio talora precario e non del tutto persuasivo. Più che in altre prove, il pittore dichiara in questo brano la propria estraneità all'arcaico rigore prospettico e strutturale che governa tutti i prototipi del repertorio naturamortistico bascheniano. È una mostra di oggetti, o meglio la loro ricchezza numerica a interessere: l'esuberante abbondanza prevale sulla corretta scansione parattica degli elementi messi in posa. Un indirizzo che pare dettato da una progressiva accentuazione dell'enfasi teatrale sulla severità del costruito e in linea con gli esiti più opulenti e spettacolari delle nature morte di stampo "internazionale".

L'impaginazione è quella propria di molte composizioni analoghe, quale viene riproposta in una tela di proprietà della Factorict delle Banche Popolari Italiane di Milano, o negli *Strumenti musicali* della Gemäldegalerie del Kunsthistorisches Museum di Vienna (inv. 9148), del figlio dell'autore¹, con il tendaggio raccolto a mostrare, oltre la modanatura del tavolo, uno scorcio della stanza la cui profondità è suggerita da una pavimentazione a scacchiera resa in maniera prospettica. Come ha acutamente riscontrato Marco Rosci, assimilando il dipinto viennese alla natura morta moscovita su cui è emersa la firma di Bonaventura Bettera², è su questo tipo di invenzioni che si compie la formazione del giovane pittore. In assenza di opere datate su cui formulare una cronologia interna al catalogo di Bartolomeo, ciò sembra suggerire una datazione piuttosto avanzata della tela. Una conferma ulteriore a tale ipotesi viene dall'esame radiografico effettuato sul quadro moscovita³, che ha fatto emergere la presenza di un piatto di pesche in posizione non dissimile al frutto presente nel dipinto in esame, evidenziando le già forti consonanze.

Quanto all'inserito naturalistico, vero e proprio stigma della caducità delle cose (divenuto raro

nelle opere e del figlio e viceversa ricorrente nel genitore), implicitamente richiama la natura transitoria della vita e chiarisce il carattere di *vanitas* delle nature morte a tema musicale (tutte essenzialmente immagini archetipiche dell'udito e della brevità del piacere)⁴.

La tela presenta la consueta disposizione a raggiera degli strumenti musicali - individuabile a partire dal fuoco centrale delle direttrici suggerite dalla disposizione a "V" della tromba con il profilo del violino e dalle forme allungate e sinuose dei due liuti posti in ortogonale -, che imprime all'impianto quella "tensione centrifuga", peculiare di Bettera, indicata dal De Pascale tra gli elementi distintivi rispetto alle apparecchiature di Baschenis⁵. Piuttosto anomala invece è l'assenza del tappeto riccamente decorato a cui fa da contrappunto una tenda monocroma, orchestrata su diverse tonalità di rosso, altrettanto scevra di frange e ricami. Se altrove il panno che riveste parzialmente il piano non è sempre raffigurato con i tipici motivi geometrici dei tappeti di manifattura orientale, come nell'opera ancora acerba di collezione privata qui esposta (cfr. scheda 4), una quinta così essenziale e stilizzata ha pochi riscontri e perlopiù in esemplari apparentemente tardi, come nella citata tela milanese (ove la tenda presenta appena un tenue cangiamento tra il rosa e l'ocra), o in una di collezione privata bergamasca (cfr. scheda 16). In tal senso le analogie più forti, da riconnettere a una regia volta alla semplificazione, si ravvisano nelle opere riferibili alla mano di Bonaventura, facendo persino nascere il sospetto che alcune parti accessorie siano state demandate al figlio, anche in considerazione di una tenuta qualitativa non uniforme.

Giulia Palloni



Bibliografia: Inedito.

Note:

¹Per il primo dipinto si vedano: M. Rosci, *Bartolomeo e Bonaventura Bettera*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento. III*, Bergamo 1985, p. 164, n. 15; fig. 5 di p. 177; tav. a p. 157; M. Bona Castellotti (a cura di), *La pittura lombarda del '600* (Repertori fotografici Longanesi e C., 4), Milano 1985, n. 42. Per il secondo cfr. la scheda di A. Wied, in *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra, Cremona-Vienna 2000-2001, a cura di S. Ferino-Pagden, Ginevra-Milano 2000, n. VI.5, pp. 260-261, ivi erroneamente come Evaristo Baschenis e pressoché privo di bibliografia; così, ancora come E. Baschenis, anche nel catalogo del museo viennese, *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorisches Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Vienna 1991, tav. 191, p. 26. Per la corretta assegnazione a Bonaventura Bettera si rinvia a M.

Rosci, op. cit., 1985, p. 166, n. 34; fig. 3 di p. 180.

²Cfr. *Ibidem*, p. 166, nn. 32, 34; Id., *Natura morta a Bergamo: collezionismo e specializzazione*, in AA.VV., *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra, Bergamo 1987, p. 288.

³Al riguardo si veda la scheda di Vittoria Markova, in *Pittura italiana nelle collezioni del Museo Puškin dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra, Verona 2007-2008, a cura di I. Antonova, Venezia 2007, pp. 114-115, n. 54 (con bibliografia precedente).

⁴In merito esiste una vasta bibliografia: per esemplificare, si rinvia alla scheda di Alberto Veca, attinente al pittore bergamasco, in *Scenografie. Natura morta in Europa XVII-XVIII secolo*, catalogo della mostra, Bergamo, Galleria Lorenzelli, a cura di J. Lorenzelli e A. Veca, Bergamo 1998, pp. 86-87.

⁵E. De Pascale, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra (Bergamo 1996-1997), a cura di F. Rossi, Milano 1996, p. 246.

16 Bartolomeo Bettera - (Bergamo, 1639 - notizie fino al 1699)

Tavolo ricoperto di tappeto, liuto, violino con archetto, flauto a becco, mandora (?), chitarra, liuto, bombardarda, viola da braccio con arco, chitarra, tiorba, flauto a becco, mandora, fogli con notazione musicale, scrigno, libri, con tenda e colonna

Olio su tela, cm 113x142 - collezione privata

Bell'esempio della produzione tarda di Bettera, a mio giudizio da circoscrivere cronologicamente nella seconda parte del suo soggiorno milanese (post 1688), probabilmente dopo la metà degli anni Novanta. Rispetto alle opere giovanili e della prima maturità qui cambia soprattutto la qualità della luce, che attenua la forza e la densità delle ombre e si raffredda, assumendo un bel tono grigio ferroso che tende a schiarirsi nel fondo verso sinistra. Il tendone-sipario occupa tutta la parte superiore e sinistra della scena, avvicinandosi ad un'area monocroma: in questo senso la tipologia e la qualità esecutiva non sono dissimili dal tendone che il pittore realizza nel quadro qui esposto alla scheda 15, ma sono anche vicinissime alla tela n. 6990 del Kunsthistorisches Museum di Vienna, che presenta i maggiori punti di contatto con il quadro qui studiato anche nell'organizzazione della scena. Il dipinto viennese esibisce la chitarra rovesciata poggiata sopra un libro, con il manico che termina nei pressi del liuto in penombra ed accanto a destra la viola, secondo una formula del tutto identica a quella visibile in questo dipinto¹. Altri dettagli sono variati in maggiore o minore misura (ad esempio la cassa della mandora sulla destra, posizionata tuttavia allo stesso modo). Ritengo quindi che in entrambi i casi per la parte centrale sia stato usato il medesimo cartone (procedimento tradizionale per quanto riguarda l'intera natura morta italiana, come ho potuto evidenziare in diversi miei studi pregressi, a cui rimando, e che fa parte di quei 'meccanismi della produzione di serie' così ben messi in evidenza dal Rosci per Baschenis fin dal 1971². In questo caso valgono evidentemente anche per Bettera). La natura morta procede spesso per 'montaggi' di parti simili, partendo da cartoni o modelli di bottega, purtroppo oggi quasi sempre perduti. Date le somiglianze strutturali è verosimile ipotizzare che dal punto di vista cronologico la realizzazione di questo quadro

e di quello del Kunsthistorisches Museum di Vienna, con il suo pendant (inv. 6989), possa essere stata piuttosto ravvicinata nel tempo. Il piccolo stipite in penombra a destra ricompare pressoché identico (ma con un cassetto aperto) in una delle due tele di collezione privata - senz'altro di gran lunga precedenti - esposte in questa sede (cfr scheda 6-7), mentre lo spartito con le pagine spiegate, qui visibile in primo piano, è motivo ricorrente in tutta l'opera del pittore. Somiglianze d'impostazione, gradazione della luce e soluzioni formali (come il tavolo in pietra sagomato e il tendone), suggeriscono una simile collocazione cronologica anche alla tela già in collezione Canella e conservata a Milano, Factorit, Società di Factoring delle Banche Popolari Italiane³. Si tratta di un notevole modello per il figlio Bonaventura, che sembra partire da opere di questo tipo per continuare fino almeno al 1718 la tradizione familiare della pittura di strumenti musicali: bisognerà prima o poi indagare il ruolo che egli può aver avuto non solo come pittore e autonomo ma anche come collaboratore del padre.

Alberto Cottino

Bibliografia:

M. Rosci *Bartolomeo e Bonaventura Bettera*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, III, Bergamo 1985, p. 163, n. 5; p. 176, fig. 1.

Note:

¹Illustrata in *Die Gemaldegalerie des Kunsthistorisches Museums in Wien*, Vienna 1991, t. 191.

²Rosci, *Baschenis, Bettera & co.*, cit., 1971, pp. 39-40.

³Illustrata in Rosci, *Baschenis, Bettera & co.*, Milano, 1971, pp. 60 e 142, n. 126 e in *Bartolomeo e Bonaventura Bettera*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento*, III, Bergamo 1985, pp. 157, 164, n. 15. Si veda anche in questa sede, scheda 3.



17 Bonaventura Bettera - (Bergamo, 1663 - notizie fino al 1718)

Chitarrone, cetera, violino con arco, viola bastarda con arco, fogli con notazione musicale, arpa, liuto, chitarra, mappamondo, con tenda

Olio su tela, cm 75x100 - collezione privata

La tela è stata resa nota da Rosci (1971 e 1985) già con una corretta indicazione a favore di Bonaventura Bettera per confronto con le sue due opere maggiori: l'una proveniente da palazzo Passi, oggi Pesenti, di Bergamo, firmata e datata dall'autore nel 1718 e ora in collezione privata a La Spezia; l'altra originariamente dipinta per adornare lo scalone di palazzo Greppi a Milano, poi passata a un privato collezionista di Bergamo¹. Nella stessa circostanza lo studioso tratteggiava gli stilemi espressivi del pittore dando conto dell'avvenuto «passaggio a un gusto decorativo settecentesco, di un deciso schiarirsi e raffreddarsi del tono cromatico» (1971, p. 61) e assimilava alla serie anche il dipinto presentato, con un erroneo riferimento al Baschenis, alla galleria Lorenzelli nella mostra intitolata al grande bergamasco².

Inizialmente è attorno a questo esiguo numero di quadri che si articola il catalogo dell'artista. Ma come ha dimostrato il rinvenimento della sua firma da parte di Kuznetzov sul dipinto conservato al Puškin Museum di Mosca, il giovane Bettera principia da una fase di stretta osservanza dei modelli paterni³, appropriandosi di formule ormai ampiamente consolidate, ricche di elementi e a complessa orchestrazione, per declinarle alla moda fastosa e scenografica del *grand siècle* attraverso il mutato registro luminoso e l'adozione di toni celesti e pastello, nonché tramite la dilatazione dello spazio concesso allo sfondo, reso talora monumentale da spettacolari prospettive architettoniche.

Non si sa nulla della cronologia della sua opera (che annovera circa una decina di quadri in tutto), a parte la citata tela di provenienza Passi Pesenti, né quanto possa essersi protratta la sua attività dopo quella data. Certo al dipinto in esame si addice una datazione prossima agli anni tra secondo e terzo decennio del Settecento: è d'immediata evidenza la vicinanza tipologica, lessicale e cromatica connessa a quella prova.

Tuttavia, Bonaventura qui perviene a una soluzione più stereotipata e a un'inedita noncuranza dei criteri di corretta resa stereometrica degli strumenti

musicali, a cui si aggiunge una forte semplificazione dei dettagli. Alla sua mano, e non al genitore, sembra perciò da riferire anche la modesta teletta esposta nel corso di una breve rassegna di natura e morte organizzata dalla ricordata galleria bergamasca nel 1964⁴, fino ad ora sfuggita all'attenzione della critica, che consegna un'ulteriore testimonianza della fase estrema e del processo di standardizzazione a cui egli sottopone la pittura a soggetto musicale. Un'interpretazione del tema iconografico assai diversa e "ideologicamente" molto lontana sia dalle qualità ritrattistiche offerte dall'originario approccio ottico-geometrico dei celebri modelli bascheniani, sia dalle audaci soluzioni prospettiche e dai virtuosismi illusionistici proposti nelle maestose nature morte di esempio paterno, di cui il pittore conserva solo l'affollato dispositivo.

Giulia Palloni

Bibliografia:

M. Rosci, *Bettera e la "maniera bergamasca"*, in *Baschenis, Bettera & Co. Produzione e mercato della natura morta del Seicento in Italia* (Milano 1971, p. 61, fig. 154 di p. 154; *Collezioni private bergamasche*, "Monumenta Bergomensia", vol. II, LIX, Bergamo 1981, tav. CXXXVIII; M. Rosci, *Bartolomeo e Bonaventura Bettera*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento. III*, Bergamo 1985, p. 166, n. 33, fig. 3 di p. 181.

Note:

¹Per entrambi i dipinti si veda da ultimo A. Morandotti, *Bonaventura Bettera*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio, direzione scientifica di F. Zeri, 2 voll., Milano 1989, I, p. 278, fig. 324 e p. 279, fig. 325 (con bibliografia progressiva).

²F. Russoli (a cura di), *Evaristo Baschenis (1607-1677)*, catalogo della mostra, Bergamo, Galleria Lorenzelli, 1965, n. 10.

³Ju.I. Kuznetzov, *Zapadnoevropejskij nat'urmort* (La natura morta in Europa occidentale), Mosca-Leningrado 1966, p. 198, ill. 7 (Bonaventura Bettera). Per gli aggiornamenti bibliografici dell'opera, si rinvia all'ampia scheda di V. Markova, in *Pittura italiana nelle collezioni del Museo Puškin dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra, Verona 2007-2008, a cura di I. Antonova, Venezia 2007, pp. 114-115, n. 54, che propone convincentemente di spostare al minore dei Bettera anche una natura morta dell'Ermitage (inv. 8431) pubblicata sotto il nome di Bartolomeo dalla Fomičeva (cfr. T. Fomičeva, *The Hermitage Catalogue of Western European Painting. Venetian Painting. Fourteenth to Eighteenth Centuries*, Firenze 1992, p. 95, n. 60).

⁴Per il dipinto, olio su tela, cm 65 x 93, cfr. l'anonima scheda.



Regesto biografico

a cura di Giulia Palloni*

1626

13 gennaio. Francesco Bettera, figlio di Antonio e futuro padre del pittore, risulta aver e acquistato assieme al fratello Alessio una parte di casa da un certo Pietro Bosoni in Borgo San Leonardo, nella contrada di Colognola (attuale via S. Bernardino), nella vicinia di Sant'Allessandro in Colonna. A tale data l'acquisto, risalente a qualche anno prima, viene volturato (ASBg, Registro dei trasporti d'estimo, segnato *Burgorum*, 1640, vol. 1, c. 217 r., oppure c. 216 r. n. n.).

La notizia testimonia l'avvenuto inurbamento di questo ramo della famiglia Bettera. Spetta a Luigi Angelini (1946, p. 75) il merito di aver e indicato nella Val Gandino l'origine della casata. Come provano i documenti rinvenuti (cfr. *Regesto* in data 1699), i Bettera erano oriundi di Peia (paese che dista appena un paio di chilometri da Gandino) e più precisamente di Peia Bassa dove una contrada a tutt'oggi porta il loro nome (cfr. P. Gelmi e B. Suardi 1998, p. 6).

1639

28 agosto. Bartolomeo Bettera, figlio di Francesco e Lucia Morone, viene battezzato a Bergamo nella parrocchia di Sant'Allessandro in Colonna: "Bartholomeus f. Fran.^{ci} Bettere, et Lucie Morone iug. bapt. die 28 aug. 1639 per me Barth.^m Cararines V. P. P.^s Franc.^s Ferrarius" (ApSAC, Atti di nascita 1616-1640, c. n.n., vd. *ad nomen*). L'atto di battesimo del pittore è stato rintracciato da Ciro Caversazzi (1927, p. 143).

1641

17 ottobre. Atto di battesimo di Caterina, figlia di Antonio e Lucia Crappi¹, futura moglie del pittore: "Catharina f. Antonij Crappi, et Lucie Cavacee coniugum bapt. die 17 8bris 1641 a R. do Dominico Raph. V. Par. ocho. P. Alexander Boldrinus" (ApSAC, Atti di nascita 1640-1664, c. n.n., vd. *ad nomen*).

Il documento è stato rintracciato in questa occasione, ma la presunta data di nascita della donna era già stata opportunamente collocata attorno a questa data sulla base della registrazione del suo decesso, avvenuto all'età di ottantun'anni (cfr. *Regesto* in data 1722).

1642

8 ottobre. Viene battezzata Giovanna Bettera,

sorella minore di Bartolomeo: "Ioanna, et Iustita f. Francisci Bettere, et Lucie iug. bapt. die 8 8bris 1642 a Hieronymo Visicutio² V. Parocho P. Ioseph Curtinovus" (ApSAC, Atti di nascita 1640-1664, c. n.n., vd. *ad nomen*).

1645

3 febbraio. È battezzata Cornelia, terzogenita dei coniugi Bettera: "Cornelia f. Francisci Bettere, et Lucie iug. Bapt. die 3 Februarij 1645 a R. Dominico Raph. V. Par. ocho P. Betinus Lochis" (ApSAC, Atti di nascita 1640-64, c. n.n., vd. *ad nomen*).

1648

6 aprile. Registrazione notarile del testamento di Francesco Bettera, figlio di Antonio, in cui sono nominati eredi i figli Bartolomeo, Giovanni, Giovanna e Cornelia. Il testamento designa come tutori dei figli il fratello Alessio Bettera, Giuseppe Cortinovis, Francesco Vitalba, Francesco Ferari e la moglie Lucia. In caso di scomparsa di tutti i suoi figli, è designato erede il fratello Alessio, o la sua progenie (ASBg, *Notarile*, not. Carlo Marchesi fu Giuseppe, cart. 5563).

Il documento è stato rintracciato da Enrico De Pascale (1996, p. 86).

29 luglio. Muore Giovanni, fratello minore di Bartolomeo, a soli otto mesi di età: "Ioannes f. Francisci Bettere mensii 8 die 29 [iulij] in Cont. a S. Bernardini, et sep. in S. Alex.^o" (ApSAC, *Liber mortuorum Ecclesie Parochial. Sancti Alexand. in Colum. 1640*, Atti di morte 1640-1676, c. n.n., vd. *ad annum*).

1649

21 ottobre. Atto di battesimo del fratello del pittore, al quale è nuovamente assegnato il nome di Giovanni: "Ioannes f. Francisci Bettere, et Lucie Morone iug. bap. die 21 octob.^{ris} 1649 a me Hier.^o Vasicutio V. Par. .^o P.^s Iulius Cesar Giglius" (ApSAC, Atti di nascita 1640-64, c. n.n., vd. *ad nomen*).

1656

29 settembre. Ai Bettera nasce una coppia di gemelli: "Isabella, et Hieronimus gemelli f. Francisci Bettere et Lucie Morone iug. nata die 29 et bapt. die 30 7bre [1656] a me Hier.^o Vasicutio V. Par. .^o P.^s Ioseph de Cortinovis, et Cumin de Tertijs" (ApSAC, Atti di nascita 1640-1664, c. n.n., vd. *ad nomen*, aggiunto in fondo).

1661

27 ottobre. Muore la madre del pittore: “Lucia uxor Francisci Bettere et obiit die 27bris Pen. te viatici ex me uncionis sacris r ob. sep.ta est in S. Alex.^o” (ApSAC, *Liber mortuorum Ecclesie Parochial. Sancti Alexand. in Colum. 1640*, Atti di morte 1640-1676, c. n.n., vd. *ad annum*).

1663

4 febbraio. Bartolomeo Bettera sposa Caterina Crappi figlia di Antonio. Compagno come testimoni Battista Macazolo (cioè Macassoli) e Giuseppe Boldrino (ApSAC, *Liber Matrimoniales Ecclesie Parochialis S. Alexandri in Columna, incipiendo die 23 ianuarij 1640*, Atti di matrimonio 1640-1674, c. n.n., vd. *ad nomen*).

L'anno del matrimonio del pittore, seppure privo della data esatta, fu segnalato da Cirio Caversazzi (1927, p. 143). L'atto è stato poi rinvenuto, e citato con la sua collocazione archivistica, da E. De Pascale (1996, p. 86).

14 dicembre. Atto di battesimo di Bonaventura Bettera: “Ventura f. Bartholomeij Bettera, et Catharine Crappa iug. natus die et bapt. die 14bris 1663 a me Francisco Vavassorio V. Parocho P. rinus Ventura Savoia” (ApSAC, Atti di nascita 1640-1664, c. n.n., vd. *ad nomen*).

La scoperta della data di nascita del pittore e si deve alle ricerche condotte dal Capuani e rese note da M. Rosci (1971, p. 59). L'atto è stato poi pubblicato (con qualche inesattezza) dallo stesso Rosci, con un'erronea indicazione presso l'archivio parrocchiale di S. Alessandria in Croce (1985, p. 151), e riportato alla sua collocazione archivistica da E. De Pascale (1996, p. 86).

1666

26 agosto. Al pittore nasce il secondogenito, Alessandro, destinato a morire prematuramente: “Alexander f. Bartholomei Bettere et Catharina Crapa iug. natus die 26 augusti 1666 et bapt. die 29 a Ill.^o R.^o D. Hieronymo Vasicutio V. Par. P.^s Stephanus Curtinovic” (ApSAC, Atti di nascita 1664-1695, c. n.n., vd. *ad nomen*).

16 settembre. Suo atto di morte: “Alexander f. Bartholomei Bettere dierum 15 circiter mortus est die 16bris 1666 in con. da Colognole et sep.t in S. Alex” (ApSAC, *Liber mortuorum Ecclesie Parochial. Sancti Alexand. in Colum. 1640*, Atti di morte 1640-1676, c. n.n., vd. *ad annum*).

La registrazione, rintracciata da Piero Capuani, è stata fatta conoscere dal Rosci (1971, p. 59; 1985, p. 151); Enrico De Pascale (1996, p. 86) ne ha poi fornito la corretta collocazione archivistica.

1668

28 febbraio. Nasce Lucia Domenica Bettera:

“Lucia Domenica f. Bartholomei Bettere, et Catharina Crapa iug. nata et bapt. die 28 februarij 1668 a Ill.^o R.^o D. Petro a Turre preposito et R. D. Diacono Carlo Colleono” (ApSAC, Atti di nascita 1664-1695, c. n.n., vd. *ad nomen*).

1669

27 gennaio. Atto di morte del padre e del pittore: “Franciscus Bettera annos 50 circiter mortuus est die 27 ianuarij 1669 in loco S. M. Madalena pen. te ex me unc. et sep.t in S. Alex. o” (ApSAC, *Liber mortuorum Ecclesie Parochial. Sancti Alexand. in Colum. 1640*, Atti di morte 1640-1676, c. n.n., vd. *ad annum*).

Sebbene mancante della data, già il Caversazzi (1927, p. 143) segnalava l'anno della scomparsa del genitore.

1670

8 novembre. Al nuovo nato di casa Bettera viene assegnato il nome del padre recentemente mancato: “Franciscus f. Bartholomei Bettere et Catharine Crapette iug. natus die 8bris 1670 et bapt. o die 10 a Ill. R. o D. Io. Maria Pisento Pr ep. o P. s Io. Bap.ta Piazonus” (ApSAC, Atti di nascita 1664-1695, c. n.n., vd. *ad nomen*).

1671

26 maggio. Bartolomeo Bettera con i fratelli Giovanni e Antonio paga al notaio Belisario Tasca il dazio per la dote della sorella Giovanna “futura sposa” di Giovanni Battista Baisino del *quondam* Pietro. Nell'atto è ricordato anche il fratello Geronimo, appena quindicenne, per il quale fanno fede i fratelli maggiori.

A garanzia del pagamento della dote di Giovanna (stabilita a mille e cento lire) i Bettera impegnano “in specie” tutto l'appezzamento di terreno, con l'orto, annesso alla casa paterna nella contrada di Colognola (ASBg, *Notarile*, not. Belisario Tasca fu Paolo, cart. 5159, c. 322, n. 43). La casa, con il suo terreno, verrà venduta meno di una decina di anni dopo a saldo dei debiti accumulati (cfr *Regesto* in data 1679).

1672

9 marzo. Atto di registrazione della dote di Caterina Crappi (o Crapetti), moglie di Bartolomeo Bettera, per un ammontare di milleduecentoquindici lire (ASBg, *Notarile*, not. Bartolomeo Facheris fu Antonio, cart. 7295, n. 26). Spetta a E. De Pascale il merito di aver rintracciato il documento (1996, p. 86).

12 settembre. Obbligazione sottoscritta dai fratelli di Bartolomeo Bettera, Giovanni e Antonio, a garanzia dei debiti da lui contratti con il nobile Vittorio Lupi (1627-1686), motivo per il quale il

pittore risulta assente da Bergamo.

*Al nome del Sig.^r Iddio. Adi dodeci settembre millesimo settanta e due indittione decima in Bergamo./ Essendo che alcuni mesi fa s'absentasse da questa città D.m.o Bartolomeo Betera q. m^o Francesco del Borgo S. Leonar do aggravato di diversi debiti et in particolar di uno rilevante con l'Ill.^{mo} S.^r Vittorio Lupi et desiderando hora li fratelli del mede.mo D.m.o. Bartolomeo di sovvenir al med.^o et aggiustar li di lui interessi et render d.^o Ill.^{mo} Vittorio maggiorm.^e cauto de suoi crediti in parte almeno, sono pervenuti all'infra-scritta obligatione, cioè / D.m.o Gio. Betera et D.m.o Antonio Betera q.m detto Francesco tutti fratelli del mede.mo d.m.o Bartolomeo, spontaneamente et voluntariam.^{te} hanno promesso et promettono di dar et pagar al med.^o Ill.^{mo} Lupi, il detto D.m.^o Gio. lire trecento, et il detto d.m.^o Antonio lire cento a buon conto di quanto esso Ill.^{mo} S.^r Vittorio Lupi in sua sola et propria specialità in creditore del med.^o Bartolomeo Betera altro loro fratello obligando al med.^o pagamento essi fratelli specialmente et espressamente la casa di loro raggione, et ove di presente abitano posta in Borgo S. Leonar do in contrada di Colognola tanta quanta è dentro le sue coherenze, et generalmente tutti et qualunque altri loro beni presenti et futuri, [...] et con tutte le altre debite et opportune clausole et ciò per la detta somma de £ 400, cioè 300 in parte di d.^o D.m.o Gio., et 100 in parte di d.^o d.m.o Antonio. / Il che s'intende per aggiunta di ragg.^e a ragg.^e et per maggior cautione d'esso Ill.^{mo} S.^r Vittorio Lupi, et senza alcun minimo pregiudicio d'ogni altra ragg.^e esattione ad esso competente. / Quali lire trecento in una parte, et cento in un'altra li med.ⁱ fratelli Betera rispettivamente promettono di pagarle ad esso Ill.^{mo} S.^r Lupi nel termine di un anno prossimo venturo, et intanto pagarli sopra le med.^e come così essi fratelli si obligano sotto pena et sotto obligo come sopra. In fede di che sarà la presente dalli medesimi affermata./ Io Gio. Bettera afermo come sopra/ Io Antonio Bettera afermo comesopra [seguono le sottoscrizioni dei testimoni e del notaio]. Il documento è detto depositato all'ufficio di Bergamo il 2 dicembre 1672 per gli atti del notaio Eustachio Pacciotti le filze del quale non esistono più ed è allegato alla vendita della casa paterna (cfr. *Regesto* in data 1679).*

Benché la registrazione notarile si guardi bene da specificare dove Bartolomeo Bettera trascorra la latitanza, è verosimile fare risalire a questo lasso di tempo (protrattosi per diversi mesi, cfr. *ivi ad annum* 1673) il suo primo viaggio romano.

Un'ipotesi del resto già ventilata da Enrico De Pascale (1997, p. 77) e collocata in maniera generica oltre la metà del secolo sulla base degli indi-

catori stilistici e simbolici presenti nella sua produzione giovanile (ricca di superfici riflettenti, di orologi e di effetti illusionistici propri alla tradizione nordica) che danno conto dell'avvenuto aggiornamento sul gusto "internazionale" in auge a Roma esattamente a queste date e verso cui la coeva produzione di Baschenis viceversa si mostra del tutto refrattaria. Inoltre un viaggio di Bettera nella città pontifica entro la metà degli anni Settanta del Seicento appare indirettamente confermata dalla coppia di dipinti del Museo Civico torinese, per i quali si rinvia in catalogo al saggio di Alberto Cottino (pp. 6 e 10).

1673

8 febbraio. Con ogni probabilità il pittore è ancora assente da Bergamo. Alla stipula della dote della sorella Cornelia, promessa ad Alessandro Berera, compaiono i fratelli Giovanni e Antonio e, come minorenni, Girolamo: Bartolomeo non vi è neppure menzionato (ASBg, *Notarile*, not. Francesco Zonca fu Gio. Battista, cart. 5165, c. 307, n. 22).

18 maggio. Viene battezzata Antonia, figlia di Bartolomeo e Caterina Bettera: "Antonia f. a^a Bartholomei Better et et Catharine Crappe iug. bapt.^a die 18 maij 1673 a me Ioseph Boldrino V. P. Pat.^s Mattia Tertius" (ApSAC, Atti di nascita 1664-1695, c. n.n., vd. *ad nomen*). La notazione fu rintracciata dal Capuani e resa nota da Marco Rosci nel 1971 (p. 59) che in seguito ne fornì una scorretta collocazione (Rosci 1985, p. 151) puntualizzata da Enrico De Pascale (1996, p. 86).

1675

26 febbraio. Atto di morte di Antonia figlia di Bartolomeo e Caterina Bettera: "Antonia f. Bartholomei Beter annos 2 obiit 26 feb. [1675] sep. in S. Alex." (ApSAC, *Liber mortuorum Ecclesie Parochial. Sancti Alexand. in Colum.* 1640, Atti di morte 1640-1676, c. n.n., vd. *ad annum*). Il reperimento della registrazione si deve a De Pascale (1996, p. 86).

1676

8 settembre. Al pittore nasce la figlia Anna Maria: "Anna Maria f. Bartholomei Betera, et Catharina Crapette iug. nata die 8 et bapt.a die 15 7bris 1676 a me Hieronimo Vasicutio V. Par. P.^s Carolus de Botasis" (ApSAC, Atti di nascita 1664-1695, c. n.n., vd. *ad nomen*).

1677

12 aprile. Bartolomeo Bettera, nella penultima tornata della vendita all'incanto dei beni di Evaristo Baschenis, acquista alla modesta cifra di otto soldi (cioè 56 lire) quattordici tele con il rispettivo telaio, colori, pennelli e "uno scagno" (cfr. E. De Pascale 1996, p. 77).

1679

18 luglio. La famiglia del pittore è funestata dalla perdita di un neonato: “Una creatura f. Bartholomei Beter e obijt die 18 iulij 1679 et sepulta in S. Alex.” (ApSAC, *Liber mortuorum Eccl.e S. Alex. in Columna emptus die 12 Augusti 1676 a me Hieronymo Vasicutio V. Parocho*, Atti di morte 1676-1698, c. 27r.).

La segnalazione spetta al De Pascale (1996, p. 86).

23 ottobre. Data del raggiunto accordo della lite scoppiata tra i fratelli Bettera sulla modalità di vendita della casa di proprietà di Borgo S. Leonardo. Dal documento si evince che l’unanime decisione di alienare l’immobile risale già ad alcuni anni prima (ASBg, *Notarile*, not. Gio. Paolo Alessandro Ruggeri fu Pietro, cart. 4393, vol. II).

6 novembre. Atto di vendita della casa paterna da parte dei fratelli Bettera a Giuseppe Morandi, nel quale si specificano tutte le voci dei debiti che devono essere coperti.

Nel nome del Sig. r Iddio. Adi 6 9 m. bre 1679 ind. ne 2da nella città di Berg. mo, et nel stredio delle case d’habit. ne di me nod. ro vic. a d’Antescolis p. nti per testij il Sig. r Marco del Sig. r Gio. Batta Bergonzi il Sig. r Pietro Carinelli q. m sig. r Gio. Batta, il Sig. r Carlo Gar dana q. m Giacomo, et il Sig. r Giuseppe Barbacina q. m Sig. r And. a tutti per età leg. a et per 2 di nod. ri li Sig. r Mattio Federici, et Marcilio Roncali nod. ri leg. i. Personalm. te const. i D. D. Gio. et Bartol. o fra. lli fig. li, et proportionatam. te heredi del q. m Fran. co Bettera et D. Alessandro Berera del q. m D. Simone in questa parte come proc. re di DD. Antonio, et Gerol. o altri due fra. lli et proportionatam. te heredi dell’istesso q. m Fran. co loro padre costituito con l’opp. ne libertà dal p. mo per ins. to 22 marzo 1675 in atti del S. r Antonio Agnelli 3 Empoli nod. ro di Napoli con le sue lett. re di legalità qual rimanerà nel p. nte originale et dall 2 do per altro instrum. to 8 9 m. bre 1677 in atti del S. r Gerol. o Baletti di Spacialini nod. ro di Brescia [...] che pur rimanerà nel p. nte originale con le sue lett. re di legalità tutti d’età leg. ma spont. e et in ogni mig. r modo a titolo di dato et libera vendita con traslatt. e del dominio, et poss. o fanno dato, et vendita al Sig. r Giuseppe Morandi q. m Michele p. nte, et accettante per se, et sua heredi nominatam. te di una pezza di terra cavata con la sua corte da tre parti murata con il suo lavandero, et raggion dell’Aqua, et con tutte le altre ragg. ni alla med. ma spettanti posta nella Contrata di Colognola alla q. ale coherenza da mattina strada di Colognola, da mezzo di li S. ri heredi q. m S. r Giuseppe Cortinovis, da sera li Rev. di P. P. di S. to Fra. co, et da monte il nob. S. r Gerol. o Bosoni del q. m nob. S. r Pietro salve le più vere coherenze libera et con tutte le sue ragg. ni,

actioni et servitù, ingressi, et regressi, et nel modo dandoli la parola del poss. o di p. nte, et ex nunc et con tutte le altre debite, et opp. ne clau. le / et specialm. te con la promiss. ne et obligat. ne fatta per d. ti DD. Gio. et Bartol. o fra. lli et per il d. o D. Alessandro Berera a d. o proc. rio nome di essi DD. Antonio, et Gerol. o nei loro beni di diffender, et mantener la casa ped. a, et di prender il giud. o anco in p. ma istanza et sopra semplice notificat. ne, benché estragnidiale et d’evitt. me in forma plenaria [...] / Qual dato et vendita è stata fatta et accettata fra d. e parti per il prezzo, et stabilito mercato de scudi seicento cinquanta da £ 7 per cad. no m. ta al corso, et peso giusta la parte di Sua Ser. ma / A conto del q. ale il med. mo comprat. re di ordine, et consenso dell’istessi vendit. ri ha cui 4 attualm. te contato, et numerato lire mille et cento all’Ill. mo S. r Vittorio q. m Ill. mo S. r Corrado Lupi con altre lire ottanta che sono in tutto lire millecentottanta in tanti buoni danari d’arg. to al corso pred. o per lui a sé tratti alla pre. nza et questi sono a conto del debito che seco tiene il med. mo D. Bartol. o in magg. r somma restando per detto esborso obligati il d. o D. Gio. in somma de lire trecento, et il d. o Antonio per altre lire cento come alla scrittura de di [manca del testo] dalli med. mi sottosta et notificata sotto li [manca del testo] cui 5 vista et reconosciuta et che rimanerà nel pre. nte originale cedendo perciò il med. mo nob. S. r Lupi al d. o S. r comprat. re non solo le sue ragg. ni et hipoteche con la posit. ne nel proprio luogo [...] ma anco per le med. me lire quatrocento ottanta li obliga alla manutent. ne in propri beni sino al libero pronontam. to delle stride 7, che doveranno esser fatte fare nel termine d’un mese pross. mo a proprie spese d’esso S. r Morandi, come così si obliga, et passate per libere le med. me stride la pre. nte obligat. ne si habba per nulla et come se da principio fatta non fosse per patto speciale et quanto veram. te all’altra somma de settecento al med. mo S. r Vittorio pagate vole esso restar tenuto, et obligato a favore del med. mo S. r Morandi comprat. re che per queste non riceverà mai molestia alcuna da D. Cattarina Crapetti moglie dell’istesso D. Bartol. o, ne meno da alcun altro ma che siano legitimam. te, et cautam. te pagate al med. mo S. r Lupi così che esso comprat. re mai riceva molestia alcuna volendo in ogni caso esser tenuto al solievo, et refratt. ne in pena et sotto obligat. ne con tutte le opp. ne rinontie. / Altri scudi sessanta il med. mo comprat. re di ordine delli d. i vendit. ri si obliga di pagar a D. Isabella sorella di d. ti vendit. ri al tempo che si maritasse et in causa di sua dote protestando li med. mi fra. lli che a lei s’aspetta solo in tutto scudi quarantadue che sono scudi

dieci et mezzo spettanti a cadaun fra.llo, et così sono scudi trenta uno et mezzo per li tre quarti delli d.ⁱ DD. Gio, Bertol.^o et Gerol.^o et per la parte del d.^o D. Ant.^o l'istesso Berera suo Proc.^{re} in d. a proc.^{ra} 22 marzo 1675 le assegna lire duecento che fanno poi li d.^{ti} scudi sesanta volendo che esso comprat.^{re} resti parimente nelle anzianità et ragg.ⁿⁱ competenti all'istessa D. Isabella per puotersene valer a diffesa di d.^o suo acquisto, con la presenza de med.^{mi} fratelli, et proc.^{re}. / Altri scudi cento di ordine come sopra si obliga di pagar alla V. Scuola di S.^{to} Bernardino del Borgo S.^{to} Leonardo per il debito cap.le che tengono li med.^{mi} fratelli verso di essa consituto per maritar D. Giovana altra sorella d'essi fra.lli Betera in D. Gio. Batta Bagino come per ins.to 15 maggio 1671 negli atti del S.r Belisario Tasca nod.^{ro} con la piezzaria del nunc q.^m Carlo Baldi con ricever pure la cessione delle ragg.ⁿⁱ in forma, et rilevar li med.^{mi} Bettera da ogni interesse, spesi, et danni. / Altri scudi cento alle S.^{re} D.D. Tertiarie dell'Oratorio di S.to Giuseppe del Borgo S.^{to} Leonardo dovuteli per altro cap.le servito in maritar D. Cornelia altra sorella nel d.^o D. Aless.^{ro} Berera con la piezzaria del S.^r Fran.co Ferari, et del S.^r Gio. Bat.ta Baesino come per altro ins.to 8 feb.^o 1673 rog.t^o per il q.^m S.^r Fran.co Zonca nod.^{ro} con andar pure nelle ragg.ⁿⁱ pred.^e et rilevar li med.^{mi} fra.lli dal p.n.te giorno in avante da ogni interesse. / Di più a conto del prezzo sud.^o ha cui^s contato, et numerato altre lire centocinquanta al d.^o D. Alessandro proc.^{re} et per nome del d.^o D. Antonio in tanti danari d'arg.^{to} come sopra, et per esso a se tratti alla pre.nza per intervento di d.^a procura. / Altre lire cinquanta ha pure il med.^{mo} D. Aless.^{ro} trato app.o [appresso] di sé come proc.^{re} del med.^{mo} D. Gerol.^o sbosateli per d.^o S.^r comprat.^{re} come sopra / et il d.^o D. Gio. Bettera ha pur trato appresso di sé altre lire cinquanta sbosateli dal d.^o comprat.^{re} come sopra / et le restanti lire milletrecento che saldano il prezzo della vendita pred.^a s'obliga il d.^o comprat.^{re} di quelle pagare all'istessi fratelli a tutti la propria contingente portione secondo li conti che fra l'oro doveranno esser fatti doppo però pronontate per libere le stride da esser fatte in tutto come sopra, et nassendo contese alcune, et differendo più altre il pagam.^{to} per che non si puotesse cautam.^{te} pagare sia poi tenuto corrispondere il frutto di quatro per cento, finchè sarà pagato et sopra quella parte che cautam.^{te} non puotesse pagarli puotendo anco col dar idonea piezzaria la med.^{ma} rilevar / et con condit.^{ne} ancora che debbano li med.^{mi} fra.lli Betera far liberar li loro beni per la piezzaria statta fatta a D. Gio. Batta Bagino nell'ins.to in atti del d.^o S.^r Tasca nod.^{ro} per li scudi cento dovuti dal med.^{mo} Bagino alla V. Scuola di S.^{to} Bernardino

avanti che possano ne anco scuoder [?] d.^o residuo prezzo / et q.^ali obligat.ⁿⁱ del d.^o comprat.^{re} di pagar come sopra sono state fatte non solo sopra tutti li suoi beni, ma anco specialm.^{te} sopra li sud.^{ti} di sopra acquistati, il dominio de q.^ali si sono riservati sino al compito pagam.^{to}, et con ogni essecut.^{ne} parechiata. / Stante la q.^{al} assegnat.^{ne} di prezzo come sopra, et pagam.^{to} sud.^o li med.^{mi} fra.lli Betera, et proc.^{re} delli absentii coliono, et intendono che così s'intenda regolato anco l'ins.to 23 ottobre passato fra loro fatto in atti del S.^r Gio Paulo Alessandro Raggeri nod.^{ro}. / Liberando così d.^o Nob. S.^r Lupi come li sud.ⁱ Bettera et proc.^{re} il sud.^o comprat.^{re} dal danaro di sopra sborsato in forma / et di più il med.^{mo} Ill.^{mo} S.^r Lupi si riserva tutte le proprie ragg.ⁿⁱ anzianità, et hipoteche così per il proprio solievo per le sud.^{te} obligat.ⁿ [...] per la sua indennità come per il suo residual credito nel modo che di raggion li compatiscono [seguono le sottoscrizioni notarili] (ASBg, Notarile, not. Lanfranco Donati fu Simone, cart. 3069, vol. 26).

Al documento, come viene dichiarato, sono allegati altri tre atti notarili: quello rogato da Eustachio Pacciotti notaio di Bergamo, sebbene non risulti indicato con esattezza (cfr . *Regesto* in data 12.9.1672), quello del 22 marzo 1675, con il mandato di procura ad Alessandro Berera da parte di Antonio Bettera, rogato dal notaio Antonio Anelli Empoli di Napoli, città nella quale questi risulta trasferitosi, e infine quello dell'8 novembre 1677, con il mandato di procura allo stesso Berera effettuato da Gerónimo Bettera che risulta residente a Brescia, rogato dal notaio Geronimo Baletta di Spacilina.

1682

2 dicembre. A Bartolomeo e Caterina Bettera nasce un altro figlio, al quale è nuovamente assegnato il nome di Francesco: “Franciscus f. Bartholomei Bettere, et Catharine iug. natus die 2, et bapt. die 5 decembri 1682 a me Petro Longo V. P. P.^s fuit Marcus Ant.ⁱ Vitalis” (ApSAC, Atti di nascita 1664-1695, c. n.n., vd. *ad nomen*). Nei libri parr occhiali non risulta registrato il decesso del figlio Francesco, nato nel 1670 (cfr . *Regesto*). La notizia attesta che a tale data Bartolomeo risiede ancora a Bergamo.

1683

18 gennaio. È la data di registrazione della voltura catastale dell'acquisto da parte di Giuseppe Morandi della casa che fu dei Bettera in contrada di Colognola nella vicinia di Sant'Alessandro in Colonna (ASBg, Registro dei trasporti d'estimo, segnato *Burgorum*, 1640, vol. 2, c. 561 r. ., o c. 259 bis r. n. n.).

1688

s.d. Milano. Lettera di Bartolomeo Bettera ad Alberto Vanghetti (1631-1706), mer cante di quadri in Borgo San Leonardo a Bergamo.

Ill. Sig. r Alberto Vanghetti/ dall'amorevolissima sua credo come desidera il quadro, et ha ben ragione, ma persino a quest'estate non lo posso fare, perché adesso per essere li giorni corti et freddo, si può fare poco lavoro, e non si può guadagnare le spese che si fanno, e non l'ho potuto fare per il passato perché mi sono stati portati molti danni per causa di tante seccature di andare e ritornare, e con molte spese, che se io fossi stato a Bergamo non avrei patito tanti danni, né di spese né di tempo perso, et il detto quadro l'avrei fatto e di questi disordini ne sono stati la cagione l'infame del Bonetto, e l'infame di mia sorella, e se io fossi stato a Bergamo allora, et adesso sarei precipitato, et avrei fatto qualche spettacolo con detti infami perché non li poteva più tollirare, e per schivare tale occasione sono stato sforzato ad absentarmi dalla Patria per sino che Iddio vorrà; Però le prometto che con più lungo tempo sarà per il suo quadro maggior vantaggio, perché lo farò tanto più grande e bello, e resto con salutarla caramente con tutta la di lei casa, et il cielo la prosperi, e le baccio le mani / Milano li [manca del testo] 1688 / Obligat. mo Servit. e / Bartolomeo Bettera (AAC, cart. III, fasc. 1049/12, segnata Cortese Giacomo ed altri Copie di diverse lettere, c. 12 r., n. 8).

L'esistenza della lettera fu segnalata dal Biancale (1912, XV, n. 41, p. 341) che citando diverse missive tra cui una, inedita di Valentino Bernardi (all'epoca segretario dell'Accademia Carrara) ad A.J. Wauters, indusse la letteratura successiva a una giustapposizione delle due (Rosci 1985, p. 151; De Pascale 1996, p. 86).

L'unico a controllare è il Caversazzi (1927, p. 143), il quale oltre a riferire in maniera sommaria il contenuto della lettera del pittore, la colloca presso la Biblioteca dell'Accademia Carrara favorendone il ritrovamento. In realtà, non si tratta di un documento olografo, come si supponeva, ma di una trascrizione tarda settecentesca di cui non è noto l'estensore; né si sa dove possa trovarsi l'originale (le altre copie a cui la missiva è allegata, ad eccezione di una del pittore e G.B. Facchinetti, riguardano il carteggio Borgognone Vanghetti, interamente pubblicato da G. Locatelli 1909, pp. 1-21).

1695-1696?

10 luglio. In un verbale del Consorzio della chiesa di S. Alessandro in Colonna (che il 22 aprile 1692 aveva deliberato di procedere ai lavori di ristrutturazione della parrocchia) si parla di “quadroni

da farsi dal Bettera pittore”. E non è del tutto chiaro di quale Bettera si tratti.

8 marzo. I deputati del Consorzio rettificavano che alla completezza del progetto della chiesa mancavano solo “li pedestalli di marmo delle colonne, e le pitture alli quadroni del volto”.

Il 4 marzo dell'anno successivo, nel verbale dell'adunanza del Consorzio, si legge che il progettista incaricato del rifacimento della chiesa è sempre un Bettera: “Stante le fatiche fatte dal sig. Bettera architetto nella fabbrica, per li disegni fatti per la perfetione della Chiesa, fu presa parte che gli sieno dati ducati 24 [...]”. La commissione dei “quadroni” per la volta venne onorata giacché, quando il vescovo, monsignor Luigi Ruzzini, andrà in visita pastorale, nel 1699, vi troverà dipinti i quattro miracoli di S. Alessandro, in seguito sostituiti, tra il 1771 e il 1772, dagli affreschi del milanese Federico Ferrari (la relazione della visita pastorale del monsignore a S. Alessandro in Colonna, ms., Bergamo Curia Vescovile, *Visita di mons. Luigi Ruzzini del 22-I-1699*, è stata integralmente pubblicata da M. Lumina 1977, pp. 235-236).

Mario Lumina (1977, pp. 30 e 199), rendendo noti i documenti, attribuiva l'incarico pittorico al più noto esponente della ramificata dinastia originaria della Val Gandino, Bartolomeo Bettera, e si interrogava sulla possibile identità tra questi e l'architetto Bettera menzionato nei registri parrocchiali. Recenti indagini hanno effettivamente chiarito la vasta attività condotta da Lorenzo Bettera (Gandino, 1650-1699), sia come architetto che saltuariamente come pittore (cfr. F. Mocchi 2001, pp. 91-108). Alla luce di tali ricerche appare del tutto probabile che gli atti riguardino proprio quest'ultimo.

1699

12 settembre. Cirano. Contratto matrimoniale e registrazione dotale di Olivia, figlia di Giuseppe e Francesca Mazzolini di Cirano (Gandino), della contrada di S. Giacomo, e Bonaventura Bettera di “Pea”, in cui questi risulta “commorante nella città di Milano” con il padre Bartolomeo che sottoscrive il rogito. È l'ultima notizia che si abbia di lui. La dote è fissata a cinquecento scudi, ossia tremilacinquecento lire e in monete di Bergamo (ASBg, *Notarile*, not. Gio. Battista Patirani fu Gio. Antonio, cart. 5770, n. 75).

13 settembre. Gandino. Atto di matrimonio di Bonaventura Bettera e Olivia Mazzolini. Compaiono come testimoni Giovan Battista e Francesco Mazzolini (BCBg, ms. 241, Specola cart. XVI-XVIII, *Liber II conjugatorum Praepositoralis Ecclesiae Gandini ad anno Domini MDLXXXI usque ad annum MDCCXXXII inclusive*, c. 351, n.

982). L'unione è registrata anche negli stati delle anime della parr occhia gandinese: “ S. ^a Oliva maritata in Bonaventura/ Bettera di Bergamo. 1699” (ApG, *Stato d'Anime*, Libro A, c. 86, *ad vocem*: Mazzolini, n. 300).

1705

28 gennaio. Nasce Anna Maria, figlia di Bonaventura e Olivia Mazzoleni: “ Anna Maria f. Boneventure Bettere, et Olive Mazzolene iug. nata, et [bapt.] die 28 ianuarij 1705, a Rev ^{mo} Io. Maria Pesento Pr ^{eposito} Patrinus fuit Hieronijmus Amighettus” (ApSAC, *Baptizatorium ab anno 1695 usque ad annum 1719*, Atti di nascita 1695-1719, c. n.n. vd. *ad nomen*).

10 febbraio. Muore Olivia, moglie di Bonaventura Bettera: “Uliva uxor Boneventur ^e Bettere, roborata S.S. Sacr.is, obiit die 10 februarij 1705, et sepulta est in Ecclesia S. Alexandri” (ApSAC, *Liber mortuorum*, Atti di morte 1699-1723, c. n.n. vd. *ad nomen*).

1707

12 dicembre. Muore Caterina figlia di Bonaventura Bettera: “Catharina f. Bonaventura Bettera obiit die 12 Xbris 1707, et sep. ^a e. in S. Alex.” (ApSAC, *Liber mortuorum*, Atti di morte 1699-1723, c. n.n. vd. *ad nomen*).

La segnalazione si deve a E. De Pascale (1996, p. 86).

1712?

22 marzo. Atto di morte di Caterina Bettera: “Catharina Betera S.S. Sacr. is pen. ^{te} extreme unctionis obiit die 22 martij 1712 et sep. ^a in S. Alex.” (ApSAC, Atti di morte 1676-1698).

Enrico De Pascale (1996, p. 86), segnalando il documento, la dice impr ^{opriamente} figlia di Bartolomeo Bettera. La notazione però manca del patr ^{onimico} necessario all'identificazione della donna che potrebbe verosimilmente trattarsi di Caterina, figlia di Lorenzo Bettera ed Elisabetta, la cui nascita è regolarmente registrata il 7 maggio del 1665 (cfr. ApSAC, Atti di nascita 1664-1695, c. n.n., vd. *ad nomen*). L'anno 1712 è la data erroneamente riferita da Ciro Caversazzi (1927, p. 143) per il decesso di Caterina Bettera, moglie del pittore (cfr. *Regesto* in data 1722).

1718

Data iscritta, assieme alla firma: “Bonaventura / Bettera. P./ 1718”, sul dipinto di pr ^{ovenienza} Passi Pesenti di Bergamo (cfr. G. Carrara, ms. 1790 ca, c. 49, in F. M. Tassi, ed. da F. Mazzini 1970, II, pp. 115, 264). Si tratta dell'ultima attestazione del pittore.

1722

5 gennaio. Muore Caterina Crappi, all'età di ottantun'anni, vedova di Bartolomeo Bettera: “Catharina vedua relicta a q. ^m Bartholo. ^o Bettera etate ann. 81 obiit die 5 Iunii 1722, et sepulta hic in S. Alexand.” (ApSAC, *Liber mortuorum*, Atti di morte 1699-1723, c. n.n., vd. *ad nomen*).

Rintracciando la registrazione, Enrico De Pascale (1996, p. 86) corresse il refuso del Caversazzi (cfr. *Regesto* in data 1712).

* Nella trascrizione dei documenti si è adottato il consueto metodo interpretativo che prevede l'adeguamento delle maiuscole all'uso moderno e l'odierna accen- tuazione. Le abbreviazioni sono state mantenute, come la punteggiatura e l'utiliz- zo dei caratteri numerici, allo scopo di assicurare la maggiore aderenza possibile ai testi. Ove presenti, sono stati citati gli originali frontespizi dei libri parrocchiali, altrimenti identificati attraverso l'attuale titolazione archivistica.

Elenco abbreviazioni

AAC = Archivio dell'Accademia Carrara di Bergamo
ApG = Archivio parrocchiale di Gandino
ApSAC = Archivio parrocchiale di S. Alessandro in Colonna di Bergamo
ASBg = Archivio di Stato di Bergamo
BCBg = Biblioteca Civica A. Mai di Bergamo
c. = carta
cart. = cartella
n.n. = non numerata
n. n. = nuova numerazione

Note:

¹ Il cognome ha una forma molto instabile. Altrove si trova come: Crapa, Crappa, Crappe, Crapette, oppure più frequentemente Crapetti.
² Più frequente la forma: Vasicutio (per Gerolamo Vasicucci). Si veda G.G. Marenzi, *Sommario delle chiese di Bergamo e sua Diocesi* ms. 1666-1667, BCBg, MMB603, *ad vocem*: S. Alessandro in Colonna, cc. 178v.-181v.; (o cc. 247-253 n. n.; *speciem* c. 251).
³ Così nel testo, per Anelli.
⁴ Per qui.
⁵ Vedi *supra*.
⁶ Soprascritto.
⁷ Così nel testo.
⁸ Per qui.
⁹ Nell'atto il toponimo adotta la forma dialettale.



Bibliografia

- G. Carrara, "Giunte", "Notizie" e "Memorie", ms. 1790 ca., Bergamo, Archivio Accademia Carrara, cartella XX, in F. M. Tassi, *Vite de' Pittori, Scultori e Architetti bergamaschi*, I, II, Bergamo 1793 (ed. critica a cura di F. Mazzini, II, Milano 1970).
- G. Mar enzi, *Guida di Bergamo*, ms. 1824, Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, c.112 (ed. Bergamo 1985, p. 158).
- G. Secco Suardo, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del Restauratore dei dipinti del Conte Giovanni Secco Suardo ufficiale dell'ordine mauriziano*, Milano 1866, pp. 310-311.
- P. Locatelli, *Illustri bergamaschi. Studi critico-biografici*, 3 voll., Bergamo 1867-1879, II, 1869, pp. 94-95.
- M. Biancale, *Evaristo Baschenis bergamasco, dipintore degli antichi liuti italiani*, in "L'Arte", XV, n. 41, 1912, pp. 321-344.
- C. Caversazzi, *Il ritratto a Bergamo nel '600 e '700*, in *Il ritratto italiano dal Caravaggio al Tiepolo alla Mostra di Palazzo Vecchio del 1911*, Bergamo 1927.
- F. Malaguzzi Valeri, *Due quadri del Bettera*, in "Cronache d'Arte", V, gennaio-febbraio, I, 1928, pp. 73-74.
- G. De Logu, *Pittori minori, liguri, lombardi e piemontesi del '600 e del '700*, Venezia 1931.
- L. Angelini, *I Baschenis pittori bergamaschi*, Bergamo 1943 (II ed. 1946).
- F. Clerici, *The Grand Illusion. Some Considerations of Perspective, Illusionis and Trompe-l'oeil*, in "Art News Annual", XXIII, 1954, pp. 98-180.
- H. Olsen, *Italian Paintings and Sculptures in Denmark*, Copenhagen 1961.
- E.A. Safarik, *Barokní zátisi*, Praga 1961.
- G. De Logu, *La natura morta italiana*, Bergamo 1962.
- L. Mallé, *Museo civico di Torino. I dipinti del Museo d'arte antica. Catalogo*, Torino 1963.
- P. Capuani, *Il manierismo della natura morta in due opere inedite di scuola olandese e in Evaristo Baschenis*, in "La Rivista di Bergamo", n. 6 (giugno), 1964, pp. 6-8.
- C. Volpe, schede *Bartolomeo Bettera*, in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra, Napoli-Zurigo-Rotterdam, 1964-1965, introduzione di S. Bottari, Milano 1964, p. 93.
- S. Bottari, in *Das Italienische Stilleben von den Anfängen bis zur Gegenwart*, catalogo della mostra, Zürich-Rotterdam 1964-1965, Milano 1964.
- s.a., scheda *Bartolomeo Bettera*, in *Nature morte di Maestri italiani e stranieri*, catalogo della mostra, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1964.
- A. Geddo, *Evaristo Baschenis*, Bergamo 1965.
- F. Russoli (a cura di), *Evaristo Baschenis (1607-1677)*, catalogo della mostra, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1965.
- Ju.I. Kuznetsov, *Zapadnoevropejskij natjurmort* (La natura morta in Europa occidentale) Mosca-Leningrado 1966.
- L. Angelini, voce *Bartolomeo Bettera*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, IX, 1967, p. 710.
- M. Rosci, *Metodi di produzione delle botteghe bergamasche e natura morta italiana: asterischi su Baschenis, Bettera e collaterali*, in "Arte illustrata", n. 1, gennaio 1968, pp. 21-28.
- Id., *Bettera e la "maniera bergamasca"*, in *Baschenis, Bettera & Co. Produzione e mercato della natura morta del Seicento in Italia*, Milano 1971, pp. 59-63.
- M. Lorandi, *Ceresa-Baschenis alla Lorenzelli*, in "L'Eco di Bergamo", 13 ottobre 1972, p. 3.
- Id., *A proposito della mostra Ceresa-Baschenis*, in "L'Eco di Bergamo", 12 novembre 1972, p. 5.
- M. Valsecchi (a cura di), *Un incontro bergamasco: Ceresa-Baschenis nelle collezioni private bergamasche*, catalogo della mostra, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1972.
- Id., *La mostra Ceresa-Baschenis e gli spropositi di un critico*, in "Il Giornale di Bergamo", 26 ottobre 1972, p. 5.
- Id., *Dopo la mostra Ceresa-Baschenis, Il metodo bla-bla*, in "Il Giornale di Bergamo", 24 novembre 1972, p. 5.
- E.H. Ramsden, *Baschenis, Bettera & Co.*, in "Apollo", n. 96, 1972, pp. 363-64.
- I. Bergström, *Baschenis, Bettera & Co.*, in "The Art Bulletin Books Review", n. 57, 1975, pp. 287-288.
- M. Lumina, *S. Alessandro in Colonna*, Bergamo 1977.
- M. Rosci, in *Natura in posa. La grande stagione della natura morta europea*, a cura di I. Bergström, C. Grimm, M. Rosci, M. e F. Faré, J.A. Gaya Nuño, Milano 1977.
- G.D. Müller, *Evaristo Baschenis der Initiator von Musikstilleben und sein Kreis*, in "Kunst in Hessen und am Mittelrhein Darmstadt", n. 17, 1978, p. 7.

- Collezioni private bergamasche, "Monumenta Bergomensia", 4 voll., Bergamo 1980-1983.
- G. Fiori, *Inventari di quadrerie piacentine di recente ritrovate*, in "Bollettino storico piacentino", LXXVII, 2, 1982, pp. 212-214.
- J.T. Spike, *Italian Still Life Paintings from Three Centuries*, catalogo della mostra, New York-Tulsa (Oklahoma)-Dayton (Ohio), Florence 1983.
- L. Vertova, *Carlo Ceresa, un pittore Bergamasco nel '600*, catalogo della mostra Bergamo 1983.
- L. Salerno, *Natura morta italiana. Tre secoli di natura morta italiana: la raccolta Silvano Lodi*, catalogo della mostra, Bayerische e Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek Monaco 1984-85, Firenze 1984.
- Id., *La natura morta italiana, 1560-1805*, Roma 1984.
- L. Vertova, *Carlo Ceresa, in I pittori bergamaschi. Il Seicento*, II, Bergamo 1984, pp. 403-733.
- M. Bona Castellotti (a cura di), *La pittura lombarda del '600* (Repertori fotografici Longanesi e C., 4), Milano 1985.
- A.R. Murphy, *European Paintings in the Museum of Fine Arts*, Boston, 1985, pp.18-19.
- M. Rosci, *Evaristo Baschenis*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento, III*, Bergamo 1985, pp. 1-147.
- Id., *Bartolomeo e Bonaventura Bettera*, in *I pittori bergamaschi. Il Seicento, III*, Bergamo 1985, pp. 149-183.
- G. De Marchi, *Mostre di quadri in S. Salvatore in Lauro 1682-1725. Stime di collezioni romane, note e appunti di Giuseppe Grezzi*, Roma 1987.
- M. Rosci, *Natura morta a Bergamo: collezionismo e specializzazione*, in *Il Seicento a Bergamo*, catalogo della mostra, Bergamo 1987, pp. 287-301, 315-318.
- A. Morandotti, *Monogrammista B. B.*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio, direzione scientifica di F. Zeri, 2 voll., Milano 1989, I, pp. 272-273.
- Id., *Bartolomeo Bettera*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio, direzione scientifica di F. Zeri, 2 voll., Milano 1989, I, pp. 274-277.
- Id., *Bonaventura Bettera*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio, direzione scientifica di F. Zeri, 2 voll., Milano 1989, I, pp. 278-279.
- L. Galante, *La natura morta in Puglia e in Basilicata*, in *La natura morta in Italia*, a cura di F. Porzio, direzione scientifica di F. Zeri, 2 voll., Milano 1989, II, pp. 984-985.
- V. Guazzoni, *La pittura del Seicento nei territori di Bergamo e Brescia*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori ed E. Schleier, 2 voll., Milano 1989, I, pp. 104-122.
- M. C. Rodeschini Galati, voce *Bartolomeo e Bonaventura Bettera*, in *La pittura in Italia. Il Seicento*, a cura di M. Gregori ed E. Schleier, 2 voll., Milano 1989, II, p. 636.
- F. Zeri, K. Rozman, *Natura morta europea dalle collezioni slovene. Narodna galerija*, Ljubljana 1989, pp. 100-101; 112-113.
- Die Gemäldegalerie des Kunsthistorisches Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Vienna 1991.
- M. Di Veroli (a cura di), *In Proscenio III. Nature morte europee tra Seicento e Settecento*, catalogo della mostra, Régine's Gallery, novembre-dicembre, n. 7, Roma 1991.
- T. Fomičeva, scheda *Bartolomeo Bettera*, in *The Hermitage Catalogue of Western European Painting. Venetian Painting. Fourteenth to Eighteenth Centuries*, Firenze 1992.
- L. Ravelli, *Pier Francesco Cittadini detto il Milanese*, in *Arte nelle antiche case lombarde. Quadri e mobili di Lombardia dal '500 alla fine del '700*, catalogo della mostra, Galleria Previtali, Bergamo 1992, pp. 40-41.
- E. De Pascale, C. Ginanni (a cura di), *Giovanni Secco Suardo (1798-1873). Fonti, strumenti, materiali di ricerca*, Bergamo 1995.
- S. Zatti, voce *Bettera Bartolomeo*, in *Allgemeines Künstler Lexikon*, vol. 10, München-Leipzig 1995, p. 248.
- S. Partsch, voce *Bettera Bonaventura*, in *Allgemeines Künstler Lexikon*, vol. 10, München-Leipzig 1995, pp. 248-249.
- E. De Pascale, *Baschenis e dintorni: il "caso" Bartolomeo Bettera*, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra (Bergamo 1996-1997), a cura di F. Rossi, Milano 1996, pp. 79-86.
- B. Talpo, *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, in "La Rivista di Bergamo", (nuova serie) n. 7, 1996, pp. 36-45.
- M. Chiarini (a cura di), *Il Giardino del Granduca. Natura morta nelle collezioni medicee*, Torino 1997, p. 257, fig. 187.

- G.C. Bott, *Der Klang im Bild Evaristo Baschenis und die Erfindung des Musikstillebens*, Berlin 1997.
- E. De Pascale, *Il Violino e la rosa. Nuovi contributi per Evaristo Baschenis*, in "Bergomum", 92, 1997, n. 3 (luglio-settembre), pp. 65-87.
- P. Gelmi, B. Suar di, *Una dinastia di costruttori e di architetti. I Bettera di Gandino*, in "La V al Gandino", anno LXXXV, ottobre 1998, pp. 6-8.
- A. Veca, scheda *Bartolomeo Bettera*, in *Scenografie. Natura morta in Europa XVII-XVIII secolo*, catalogo della mostra, Bergamo, Galleria Lorenzelli, a cura di J. Lorenzelli e A. Veca, Bergamo 1998, pp. 86-87.
- F. Mocchi, *I Bettera architetti e capomastri della V al Gandino nel Seicento*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Bergamo", 62, 1998/99 (2001), pp. 91-108.
- E. De Pascale, F. Rossi (a cura di), *La quadreria Secco Suardo*, Quaderni dell'Accademia Carrara, n. 15, catalogo della mostra, Bergamo 1999.
- F. Rossi, *Collezioni e collezionisti d'arte a Bergamo all'epoca del Conte Carrara*, in *Giacomo Carrara (1714-1796) e il collezionismo d'arte a Bergamo. Saggi, fonti, documenti*, a cura di R. Paccanelli, M. G. Recanati, F. Rossi, Bergamo 1999, pp. 39-70.
- E. De Pascale, in *Natura morta lombarda*, catalogo della mostra, ideata da F. Caroli e curata da A. Veca, Milano 1999-2000, Milano 1999, pp. 142-145; 200-201.
- A. Augusti, *La natura morta nella pittura veneziana*, prefazione di A. Desiata, Trieste 2000, pp. 71-73.
- A. Crispo, *Il ducato farnesiano. Aspetti della natura morta a Parma e a Piacenza*, in *La natura morta in Emilia e in Romagna. Pittori centri di produzione e collezionismo fra XVII e XVIII secolo*, a cura di D. Benati e L. Peruzzi, Ginevra-Milano 2000, pp. 143-159.
- A. Wied, scheda *Evaristo Baschenis*, in *Dipingere la musica. Strumenti in posa nell'arte del Cinque e Seicento*, catalogo della mostra, Cremona-Vienna 2000-2001, a cura di S. Ferino-Pagden, Ginevra-Milano 2000, pp. 260-261.
- F. Falletti, R. Meucci, G. Rossi Rognoni, (a cura di), *La musica e i suoi strumenti. La collezione granducale del Conservatorio Cherubini*, Firenze 2001.
- G. Ferraris, *La pittura di musica nell'Italia del XVII secolo: strumenti di indagine*, in "Art e Dossier", n. 168, giugno 2001, pp. 42-47.
- M. Merling, *Italian Still Life Paintings*, in *Ringling: the Art Museum*, Sarasota (Florida) 2002, pp. 78-79.
- M. C. Bagolan (a cura di), *Natura morte lombarde del XVII e XVIII secolo*, catalogo della mostra, Galleria Lampronti-Lebole, Milano 2003.
- D. Koter, *Three Paintings from the Narodna Galerija Slovenije, Ljubljana*, in "Music in Art", XXVIII/1-2, 2003, pp. 191-198.
- G. Medolago, F. Macario, *Il Castello di Cenate Sotto e la famiglia Lupi*, Cenate Sotto 2003.
- W. Pröhaska, *Kunsthistorisches Museum Wien. Die Gemäldegalerie*, München 2004.
- G. e U. Bocchi (a cura di), *Pittori di natura morta a Roma. Artisti italiani 1630-1750*, Viadana 2005.
- A. Busto, A. Cottino, F. Poli (a cura di), *Chronos. Il tempo nell'arte dall'epoca barocca all'età contemporanea*, catalogo della mostra, Caraglio (Cuneo), Il Filatoio, 2005.
- L. Ravelli (a cura di), *Omaggio a Baschenis*, catalogo della mostra, Bergamo (presso Credito Bergamasco), 2006.
- V. Markova, scheda *Bonaventura Bettera*, in *Pittura italiana nelle collezioni del Museo Pusckin dal Cinquecento al Novecento*, catalogo della mostra, Verona 2007-2008, a cura di I. Antonova, Venezia 2007, pp. 114-115.
- V. Damian (a cura di), *Biennale des Antiquaries*, *Galerie Canesso*, catalogo della mostra, Parigi, settembre 2008.





Largo Porta Nuova, 2 - 24122 Bergamo



FONDAZIONE
CREDITO BERGAMASCO

