



Vanitas

Da sabato 6 a domenica 14 ottobre 2007

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

Coordinamento della mostra

Alberto Sangalli

Angelo Piazzoli

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

Segreteria Generale - Credito Bergamasco

Sicurezza - SGS BPVN

Studi e Relazioni Esterne - Credito Bergamasco

Tecnico CB - Banco Popolare

Comunicazione e Promozione

Segreteria Generale - Credito Bergamasco

Studi e Relazioni Esterne - Credito Bergamasco

Testi

Mina Gregori - presentazione

Alberto Veca - saggio introduttivo

Lanfranco Ravelli - schede dei dipinti e notizie biografiche

Progetto grafico

Drive Promotion Design

Vanitas



Iniziativa associata a:

invito
 **a palazzo 2007**
VI edizione

Il Presidente

“Invito a Palazzo” - manifestazione nazionale promossa dall’Associazione Bancaria Italiana al fine di valorizzare i gioielli architettonici ed artistici appartenenti alle banche - è giunta alla sua sesta edizione; ancora una volta il Credito Bergamasco aderisce a questo appuntamento che - rinnovandosi di anno in anno - consente ai cittadini di ammirare una parte significativa del patrimonio dell’arte italiana solitamente non accessibile al pubblico.

L’impegno del Credito Bergamasco nell’attività di tutela e diffusione dell’arte in tutte le sue forme è noto ed è testimoniato dalle mostre che - allestite in occasione delle passate edizioni della manifestazione - hanno fatto da complemento alle visite guidate allo storico Palazzo ex “Albergo pei Poveri” di Largo Porta Nuova in Bergamo - struttura costruita nel quindicesimo secolo presso il convento francescano di Santa Maria delle Grazie - che ospita attualmente gli uffici della sede centrale della Banca. Nella suggestiva cornice architettonica del salone principale dell’edificio, trasformato per l’occasione in una temporanea sede museale, hanno trovato di volta in volta la giusta collocazione autentici capolavori d’arte di grande richiamo.

Basti pensare all’edizione 2005, che si caratterizzò per l’esposizione dei più importanti dipinti della collezione del nostro Istituto - da tempo depositati presso l’Accademia Carrara - ottenendo un lusinghiero consenso di pubblico e di critica; altrettanto apprezzata fu la mostra “*Omaggio a Baschenis*” allestita per l’edizione 2006, che rappresentò un evento culturale di grande interesse, testimoniato dalla presenza di oltre 2100 visitatori accorsi ad ammirare dieci splendide tele di Evaristo Baschenis, grande protagonista della straordinaria fioritura della stagione secentesca in terra bergamasca nonché massimo specialista nella riproduzione di strumenti musicali.

Quest’anno le eleganti sale del nostro Palazzo si aprono per ospitare venti splendide tele o tavole arcaiche di autori lombardi risalenti alla fine del Cinquecento o ai primi anni del Seicento, alle quali sono state aggiunte opere spagnole per sottolineare la vicinanza culturale, in quel tempo, della Spagna alla Lombardia; si tratta di un’antologia dedicata alla produzione artistica di pittori le cui opere alludono al trascorrere inesorabile del tempo, alla caducità dei prodotti terreni, alla fugacità della vita. Tali soggetti, che fanno tutti capo ad un particolare tipo di natura morta, la “*vanitas vanitatum*”, ci ricordano l’inutilità dei beni terreni e dei lussi mondani di fronte all’ineluttabilità della morte.

Un tono malinconico, in linea con il tema della “*Vanitas*”, permea le tele di Fede Galizia, Ambrogio Figino e Panfilo Nuvolone, autori dei primi, dolcissimi saggi di natura morta in Lombardia: dipinti di dimensioni piuttosto piccole, dai toni cromatici smorzati, con pochi oggetti in una luce tenue, quali alzate con qualche frutto, bicchieri con smunti fiorellini. Ma è nel dipinto di Esteban Murillo che il tema della “*Vanitas*” si sviluppa appieno con la presenza dell’immagine-simbolo che, più di tutte, connota questo genere di natura morta, ossia il teschio, messo in bella mostra all’interno della composizione che raffigura una cesta, una radice di rafano e una ciotola.

Non voglio soffermarmi oltre sul valore artistico delle tele esposte: non vi è nulla da aggiungere né alle magistrali introduzioni critiche di Mina Gregori e di Alberto Veca che, con acuta sensibilità, hanno saputo cogliere - delle pitture in esposizione - ogni più significativo aspetto, né all’esauriente trattazione di Lanfranco Ravelli che analizza, con grande acume, ciascuna opera in mostra.

Sorretta da un paziente lavoro di ricerca condotto da insigni studiosi della materia, la rassegna è stata realizzata grazie alla sensibilità di alcuni collezionisti privati, primari clienti dell’Istituto, che hanno reso accessibili alla pubblica visione tele altrimenti non godibili. Si tratta di opere pittoriche uniche che possono certamente competere con importanti capolavori collocati in prestigiosi musei; da sabato 6 fino a domenica 14 ottobre 2007, con grande emozione, potremo pertanto ammirare nella sede della nostra Banca quadri di straordinaria bellezza.

Questa emozione, frutto dell’amore per l’arte e per il bello, è ciò che con questa mostra vorremmo trasmettere a tutti coloro che vorranno esserne partecipi.

Bergamo, ottobre 2007



Avv. Cesare Zonca

Presentazione

Qualche pensiero sulle opere esposte

Questa piccola mostra è una buona occasione per riunire qualche pensiero sul ruolo della Lombardia nella fase che vide la nascita della natura morta in Europa.

La rassegna saprà rievocare e trasmettere il fascino delle piccole tavole e tele lombarde che sono da leggersi come realizzazioni tra le più caratterizzate di quell'importante momento, e da intendersi nelle loro connessioni internazionali.

Tre furono le maggiori personalità attive a Milano in quel periodo, Ambrogio Figino, Fede Galizia e Panfilo Nuvolone, ognuna con la propria fisionomia pur con caratteri e intendimenti in comune.

La presentazione d'alcuni "persichi naturalissimi" di Ambrogio Figino ci fornisce la data certa più antica, tra il 1591 e il 1594, che si riferisca a una natura morta autonoma e ci offre la chiave per leggere il significato di questo dipinto da *Kunstammer*.

Nella tavoletta del Figino lo spazio contenuto e la prospettiva del piano agevolano la presentazione dei frutti. Il suo significato di offerta si conferma se si esamina il dipinto, corredato da un madrigale applicato a tergo, in rapporto con l'ambiente sofisticato in cui è nato.

Rappresentazioni di frutti come doni all'ospite erano infatti gli *xenia* dell'antichità, e offerte di sapore strettamente umanistico di dipinti con frutti si facevano nel Quattrocento a personaggi di riguardo.

Nell'epoca che ci interessa si trova anche in Spagna il ricordo di un omaggio di "lienços de frutas" portato in Marocco da Siviglia nel 1593 da Blas de Prado, il pittore che operava a Toledo, la città che fu uno dei centri che contribuirono alle origini della natura morta. Questo episodio è legato alla data del 1593, in una collocazione cronologica che rappresenta un significativo parallelo all'opera del Figino. Nel versante religioso l'offerta dei frutti aveva una motivazione anche più evidente e ne conosciamo memorabili esempi in Lombardia. La fruttiera posata ai piedi dell'altare della Madonna nella pala del Moretto da Brescia in Sant'Andrea a Bergamo è talvolta ricordata, per il sentimento devoto e dimesso con cui i frutti sono accomodati, come il precedente delle intimistiche nature morte di Fede Galizia.

Anche di questa pittrice-miniatrice, che probabilmente operava già agli inizi dell'ultimo

decennio del Cinquecento nel campo della natura morta, i documenti ricordano "una fruttierina di Persici sopra un tondo con fresche di vite bellissimi" e si deve pensare a un'attività svolta in parallelo con il Figino.

Nei precoci esempi lombardi di natura morta non si evidenziano soltanto la rievocazione colta e l'eco di un atteggiamento devoto di fronte alla realtà, ma osservazioni naturalistiche che rappresentano l'elemento più innovatore e che sorprendevo maggiormente i contemporanei sollecitandone la meraviglia e lo stimolo dei sensi, come nel madrigale di Gregorio Comanini, dedicato ai figiniani "persichi naturalissimi": "E molli, e dolci, e morbidetti ogn'ora / L'occhio tuo ne divora".

La presentazione dei frutti in composizioni assiali realizzate da Fede Galizia si riscontra anche nei primi esempi dipinti in Spagna, e sarà uno dei caratteri prevalenti della natura morta iberica, che in questa mostra vediamo con alcuni rari documenti.

La tela firmata da Blas de Ledesma (Atlanta, The High Museum of Art) espone una cesta di ciliege in posizione rigorosamente centrale quasi come su un altare e da tergo si affacciano rami di giglio. Ciò che differenzia i quadri lombardi e in particolare le essenziali composizioni di Fede Galizia, che spesso si ripetono pur con variazioni, è l'eredità della tradizione italiana che si manifesta nella distribuzione dei vuoti e dei pieni nel rapporto prospetticamente calcolato dei volumi dei frutti con lo spazio.

Il vigore costruttivo di queste composizioni le distingue anche dai dipinti dei pittori di origine fiamminga che dovettero operare nell'Italia padana come Francesco Codino, che appartenne alla scuola di Hanau. Nelle sue opere la rappresentazione dei *naturalia* non raggiunge la sintesi essenziale che fu propria dei colleghi lombardi e che fu condivisa dal Caravaggio.

Indubbie differenze distinguono le nature morte di Fede Galizia da quelle del Nuvolone, che dovette cominciare l'attività prima delle date 1617 e 1620 segnate nelle due opere firmate (collezione privata e Dublino). I diversi caratteri della tecnica dei due pittori sono stati indicati da Segal.

Ma altre particolarità distinguono Panfilo Nuvolone e tra queste l'impostazione luministica più contrastata che insiste sull'ombra della fruttiera, proiettandosi preferibilmente

in primo piano e l'interesse per ricerche ottiche che lo collocano in parallelo o in relazione con Clara Peeters.

La definizione dei frutti nei suoi dipinti è più pittorica, meno essenziale. Il velluto delle pesche fa ricordare che Panfilo era cremonese e che non poteva non tenere conto del grande precedente di Vincenzo Campi. L'introduzione sulle fruttiere dei grappoli di uve diverse, frutti che appartennero al repertorio centro-meridionale, fa pensare che il pittore dovette attingervi grazie alla conoscenza della *Canestra* del Caravaggio dipinta a Roma all'incirca nel 1596 e arrivata a Milano con Federico Borromeo.

Un altro riferimento agli interessi naturalistici e alla raccolta del cardinale (è questa un'ipotesi che non si può eludere) è suggerito dalle essenziali presentazioni in fruttiere di Fede Galizia e del Nuvolone, che ricordano quelle ben più ornate di Jan Brueghel dei Velluti, il pittore prediletto di Federico.

L'attività a Cremona e a Milano prima del 1591, anno della morte, di Vincenzo Campi ha aperto importanti quesiti a cui si comincia a dare una risposta alla luce dei ritrovamenti e delle conoscenze che rendono possibili verifiche di ampiezza europea.

La presenza del Campi nelle rappresentazioni di *naturalia* senza figure oltre che nei *bodegones* che si esportarono anche in Spagna, è stata considerata con proposte convincenti che hanno un supporto nella testimonianza seicentesca di Filippo Baldinucci.

La *Natura morta* qui esposta con pere in una fruttiera, accompagnate da more poste su un piatto di metallo e da fichi posati sopra una foglia, ripropone in minore formato la distribuzione a campionario in recipienti diversi dei frutti e dei vegetali come si trova nei suoi *bodegones*.

La presenza di quest'opera nella mostra insieme a un altro esemplare con un *Vaso di fiori, sei pesche, un piatto con fichi, due mele, un piatto di ciliege e un'anguria*, ad evidenza collegato con la bottega campesca e probabile opera di un seguace, vuole ricordare la posizione di Vincenzo Campi tra i pionieri anche della natura morta autonoma, un genere che avrà nei secoli e nella pittura moderna grande fortuna.

Saggio introduttivo

Segni del tempo

Il titolo scelto per questa sintetica esposizione, evidentemente tratto dai versi iniziali del libro sapienziale di Qohèlet (*Vanità delle vanità, tutto è vanità*), ha la sua legittimità nel “sentimento diffuso” di riflessione sulla caducità della bellezza e sulla brevità della stessa vita, che sottende il soggetto della natura morta, indipendentemente dalla fisionomia di ciò che è rappresentato, dai modi con cui è stato classificato. Fra la fine del XVI secolo e i primi anni del successivo, tanto nei paesi europei di confessione cattolica quanto in quelli riformati, nell’area mediterranea come in quella del centro e del Nord, si afferma appunto il genere pittorico della “natura morta”, del ruolo di protagonista della scena accordato a ciò che prima era “paesaggio”, eventualmente corredo del santo o del ritrattato, omettendo la figura umana. Che un soggetto di pittura “minore”, per usare le categorie classificatrici della tradizione classica, possa diventare differenzialmente un tema richiesto da una variegata committenza, è argomento per fortuna ancora aperto. D’altra parte la geografia politica, conseguentemente anche quella culturale, dell’Europa seicentesca ha caratteristiche ben diverse dall’attuale: Madrid, Anversa, Milano e Napoli sono città in stretta connessione tra loro, creando un circuito di scambi che, oltre alle leggi, alle merci e alle armi, prevede anche l’esportazione dei gusti e delle mode, conseguentemente dei dipinti che arredano l’abitazione. E lo scambio delle idee supera anche i confini geopolitici. Si vuol dire che, a dispetto dei conflitti ideologici e della differenza di composizione sociale della committenza, vi è un “comune sentire” che attribuisce, con un gioco retorico caratteristico dell’immaginario seicentesco, all’oggetto, sia esso naturale o artificiale, le qualità percettive dell’uomo, quindi le sue qualità conoscitive.

Il dato fondamentale è la possibilità di replicare in pittura ciò che è “visibile” per alludere a quanto è “invisibile”, per adottare un’antitesi di Paolo di Tarso, un autore frequente nell’attrezzatura concettuale di chi ha eseguito e commissionato i dipinti in discussione.

Il frutto e il fiore sono “belli e utili”, sempre seguendo il dettato biblico della creazione, appartengono a un processo stagionale di cui si è a conoscenza per diretta esperienza; l’alternarsi del ciclo naturale, la sua ricorrenza appartiene a una sapienza meravigliata dall’economico avvicinarsi dall’Inverno alla Primavera che in ogni fase, anche la più sterile, risulta funzionale alla vita: solo nei giardini della fantasia, da Omero a Tasso, esiste una eterna primavera, il fiore in boccio convive nella stessa pianta con quello in piena fioritura.

A questo si contrappone, in modo talvolta traumatico, il ciclo dell’esistenza umana che invece conosce una primavera, una estate e un “inverno” senza immediata o apparente via d’uscita: il teschio, un reperto oggetto di meditazione conservato nello studiolo del santo accanto al libro che all’opposto è custode della memoria, ne è esempio esplicito e definitivo.

Però la disposizione scenica dei protagonisti della *Vanitas* attribuita a Esteban Murillo da Lanfranco Ravelli e resa nota in questa occasione, ha una sapiente teatralità, con una linea serpentina che dalla radice in proscenio passa alla zona mediana dei contenitori precariamente adagiati sul piano per giungere al teschio, anch’esso disposto in modo temporaneo. Così la consistenza materica che il pittore attribuisce agli elementi presenti si segnala per la calcolata difformità di esiti. Ma analogo ragionamento deve essere fatto per tutti i protagonisti di questa avventura, sia che vengano ritratti nel momento del loro massimo fulgore, sia che in essi compaiano i primi segni del disfacimento.

Sembra allora evidente la contraddizione in questi dipinti fra la realistica acribia con cui i diversi soggetti vengono trattati nel dipinto, l’attenzione alla loro disposizione capace di concentrare l’attenzione su un protagonista o sull’insieme della composizione, e l’immediato o indiretto riferimento alla loro caducità, quindi alla loro esistenza temporanea sulla terra.

L’elemento paradossale è, allora, che anche un soggetto apparentemente deprimente può essere trattato e riproposto in pittura con la stessa attenzione e cura, in fondo segnale di un interesse per quella realtà di cui programmaticamente si sottolinea il carattere transitorio.

Un artista come Shakespeare intitola il sonetto XIX della sua raccolta *Tempo divoratore* riflettendo sull’effetto devastante che il passare degli anni può avere sul volto della persona amata; ma la riflessione conclusiva corregge il tiro: le rughe, le linee tracciate, possono anche apparire ma la bellezza della giovinezza sarà celebrata “per sempre” nei versi dello scrittore.

Fermare il tempo che distrugge ogni cosa, conseguentemente celebrare la bellezza della realtà naturale come di ciò che l’uomo ha costruito, replicare in pittura un provvisorio assemblaggio di cibi e di fiori, una “colazione” per usare un “nome” merceologico consono a buona parte dei dipinti in mostra, sembra avere un sapore beneaugurante se non scaramantico.

Alberto Veca

Sommario

Anonimo lombardo della seconda metà del XVI secolo <i>Crespina con uva, fichi e pesche, piatto con frutta</i>	9
Vincenzo Campi <i>Crespina con pesche, gelsomini</i>	11
Vincenzo Campi <i>Piatto di ceramica con mele - Crespina con pere</i>	13
Vincenzo Campi <i>Crespina con pere, vassoio con more, fichi sopra una foglia</i>	15
Giovan Ambrogio Figino <i>Pesche e foglie di vite sopra un piatto metallico</i>	17
Giovan Ambrogio Figino <i>Vaso con fiori, sei pesche, piatto con fichi, due mele, piatto di ciliegie, anguria aperta</i>	19
Maestro della fruttiera lombarda <i>Grande fruttiera colma di ciliegie, pere e fave, sul ripiano altre ciliegie e pere</i>	21
Fede Galizia <i>Crespina con uva e prugne, pere</i>	23
Fede Galizia <i>Alzata con frutti e melacotogna sul piano</i>	25
Panfilo Nuvolone <i>Alzata cesellata con uccelli</i>	27
Panfilo Nuvolone <i>Alzata metallica con uva, mele, pere, tre fichi e ramo di rosa in bocciolo sul piano e due farfalle</i>	29
Panfilo Nuvolone <i>Alzata di metallo con uva, pesche e rosa sul piano</i>	31
Panfilo Nuvolone (cerchia) <i>Alzata di metallo con fichi, tulipani, acquilegia e altro fiore</i>	33
Tanzio da Varallo <i>Fiori in una boccia di vetro</i>	35
Francesco Codino <i>Fruttiera Ming con prugne, cardellino, due pesche, due mele, selvaggina piumata e vaso di fiori</i>	37
Pseudo-Hiepes <i>Vaso con fiori, rami di ciliegie, due mele, due uccelli e farfalla</i>	39
Esteban Murillo <i>Vanitas con cesto, ciotola, radice di rafano e un teschio</i>	41
Luis de Melgar <i>Formaggio, calice e brocca - Vaso con fiori e libri</i>	43
Notizie biografiche	44

Anonimo lombardo della seconda metà del XVI secolo

Crespina con uva, fichi e pesche, piatto con frutta

Il dipinto viene segnalato per la prima volta da Renato Roli nella scheda del catalogo dedicato alla mostra napoletana del 1964, che ne ospita il pendant raffigurante *un'alzata con frutta, cetriolo e carciofo*¹. Dopo aver precisato che il pendant qui in oggetto si trova *nella stessa raccolta bergamasca*, lo studioso ne orienta l'attribuzione verso la *cerchia dei pittori bresciani seguaci del Moretto, sul tipo di Luca Mombello*.

Alla mostra allestita nel 1968, a Bergamo presso la Galleria Lorenzelli, Ferdinando Bologna presenta il pendant, citato dal Roli nel 1964, assegnandolo a un *Maestro bresciano del secolo XVI*².

Sommerso dal silenzio per più di trent'anni, il dipinto in oggetto ricompare alla mostra sulla *Natura Morta Lombarda* allestita a Milano nel 1999, in cui Alberto Veca, autore della scheda, ribadisce la vecchia attribuzione ad *anonimo bresciano della fine del XVI secolo*³, senza alcun cenno ad un altro pendant in collezione Lodi presentato da Luigi Salerno (1984-85) a Monaco né a quanto successivamente segnalato dallo stesso critico nel volume dedicato alla natura morta italiana⁴.

In realtà i due dipinti, come giustamente osserva il Salerno (1984/2, p. 10), rivelano affinità compositive e stilistiche talmente strette da lasciar supporre che siano riconducibili allo stesso autore, identificabile, a suo giudizio, in Vincenzo Campi.

L'assegnazione al Campi viene, in seguito, abbandonata dal Veca (1999), il quale, come abbiamo visto, preferisce riferirla al tardo *'500 bresciano*⁵. Nel 2001 Franco Paliaga, in un saggio apparso nel catalogo della mostra dedicata a Vincenzo Campi⁶, ribadisce l'ipotesi che orienta il pendant bergamasco verso un'unica mano, attribuendo, alla stessa, anche il dipinto illustrante *alzata con mele, fichi e pere*, della Pinacoteca civica di Teramo. Al pari del Veca, lo studioso non prende in considerazione l'ipotesi Vincenzo Campi e parla, generalmente, di *anonimo del XVI secolo*.

Le misure del dipinto, che compaiono nei cataloghi delle varie mostre (da quella napoletana del 1964 a quella milanese del 1999) sono di cm 43x62; in realtà, la tela ha dimensioni leggermente diverse, ossia 47,5 in altezza e 64,5 in larghezza. I casi sono due: o le misure indicate nei cataloghi si riferiscono non al dipinto in oggetto ma al suo pendant, oppure siamo in presenza di un errore di misurazione.

Va precisato, comunque, che l'anonimo artista ama dipingere i soggetti di natura morta in formati oscillanti tra i 40 e i 50 cm in altezza e i 55 - 65 in larghezza, come attestano il primo e il secondo pendant della collezione Lodi.

Nell'opera qui illustrata gli oggetti sono ritratti quasi dall'alto verso il basso, secondo una concezione strutturale che ricompare anche nel pendant Lodi, al quale rimandano pure i motivi della mela cotogna, dei due frutti e della fetta di melone, ripresi in forme identiche.

A nostro giudizio il dipinto non risente della maniera del Moretto da Brescia: è del tutto assente, ad esempio, quel tipico cromatismo alla veneta che anima i brani di natura morta inseriti dal Moretto in molte pale d'altare; vi emergono semmai la lucidità e la freddezza di un pittore appartenente alla cultura manierista della seconda metà del '500, la cui estetica obbedisce ai rigori del realismo.

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: S. BOTTARI, *Fede Galizia*, in *Arte Antica e Moderna*, 1963, n. 24, p. 314; S. BOTTARI, *Fede Galizia. Artisti trentini*, 1965, p. 59, tav. II; M. MARINI, *Due nature morte, in Ospitalità e Alberghi*, XIX, 1966, fasc. 10; L. SALERNO, *La Natura Morta Italiana, 1560-1805*, Roma 1984, p. 10, ill. 3.3 e 3.4, pp. 12-13 (come V. Campi); FRANCO PALIAGA, *Vincenzo Campi tra realismo grottesco e natura morta: la nascita di un genere e l'eredità della pittura cremonese in Vincenzo Campi, scene del quotidiano* (cat. mostra), Cremona 2000-2001, p. 30, ill. 13 (come anonimo del XVI secolo); ibidem, *Da Vincenzo Campi e Bartolomeo Passerotti a Fede Galizia e Panfilo Nuvolone*, in *Natura Morta italiana* (cat. mostra), Monaco 2002/2003, pp. 75-77 (come Maestro dell'alzata Lorenzelli).

Esposizioni: RENATO ROLI, in *La Natura Morta Italiana*, cat. mostra, Napoli 1964, n. 7, p. 25 (come anonimo lombardo sec. XVI); *Das Italienisch Stilleben*, Kunsthaus di Zurigo (cat. mostra) 1965, n. 7; *Het Italiaanse Stilleven*, Museo Boymans van Beuningen di Rotterdam (cat. mostra) 1965, n. 7; FERDINANDO BOLOGNA in *Natura in posa*, Bergamo 1968 (cat. mostra), tav. 2 (come Maestro bresciano del secolo XVI); L. SALERNO in *Natura Morta Italiana*, Monaco 1984/85, cat. mostra, n. 4-5, p. 25 (come V. Campi); A. VECA in *Natura Morta Lombarda*, cat. mostra, Milano 1999, n. 5, p. 70, ill. a p. 71 (come anonimo bresciano, fine del XVI secolo).

NOTE

¹ Cfr. R. ROLI, op. cit. 1964, n. 7, p. 25, ill. tav. 3/a.

² Cfr. F. BOLOGNA, op. cit. 1968, tav. 2, s.p.

³ Cfr. A. VECA, op. cit. 1999, n. 5, p. 70, ill. a p. 71.

⁴ LUIGI SALERNO, *Natura Morta Italiana*, Monaco 1984/1, n. 4-5, p. 26; ibidem, op. cit. 1984/2, p. 10, ill. 3.3 e 3.4, pp. 12-13 (come Vincenzo Campi).

⁵ Cfr. A. VECA, op. cit. 1999, p. 70.

⁶ F. PALIAGA, op. cit. 2000/2001/1, pp. 29-30.



Anonimo lombardo della seconda metà del XVI secolo

Crespina con uva, fichi e pesche, piatto con frutta

olio su tela cm 47,5x64,5 - Collezione privata

Vincenzo Campi

Crespina con pesche, gelsomini

La scritta che compare nel retro della tela ha un carattere molto antico e non ci sembra affatto casuale. Le lettere C.V. inserite dopo *Campo* dal catalogatore o dal collezionista rappresentano, con ogni probabilità, la sigla di Vincenzo Campi, mentre la lettera L seguita dal numero 8 potrebbe riferirsi a numerazioni d'inventario.

Chi ha formulato l'attribuzione al Campi, doveva possedere una conoscenza tutt'altro che secondaria dell'attività di Vincenzo Campi nell'ambito della natura morta. In effetti, in questo dipinto è ravvisabile una di quelle nature morte senza figura di Campi segnalate nel '600 e '700 dal Baldinucci dallo Zaist.

Allo stato attuale degli studi sulla natura morta dei Campi è lecito chiedersi: è possibile accogliere nel catalogo delle opere di Vincenzo Campi questo dipinto, già anticamente segnalato come opera del cremonese?

Vi sono molte ragioni per accettare questo antico parere: innanzitutto chi ha dettato l'attribuzione doveva conoscere l'opera pittorica del Campi e, in particolare, le sue nature morte; infatti, le pesche della fruttiera richiamano immediatamente quelle che tiene nel grembiule la fruttivendola nell'omonimo dipinto a Brera, inoltre, le pesche, molto carnose, hanno la medesima colorazione, dai tocchi diluiti e aciduli di color rosa, tipica dell'artista; infine, tra fiori di gelsomino aleggia la stessa atmosfera delle rose seminate sopra il cesto di fave nella *Fruttivendola* di Brera.

Come cortesemente segnalatoci da Mina Gregori nell'ottobre del 2002, il motivo della *Crespina con pesche* compare anche in un dipinto con *Quattro figure* presentato ad un'asta Christie's il 13 aprile 1989 con attribuzione allo spagnolo Juan Esteban. Condividiamo l'ipotesi della studiosa che vi riconosce *una scena certamente cremonese*; aggiungiamo che, a nostro giudizio, in questo quadro è ravvisabile la presenza di due mani, l'una delle quali, riconducibile a Vincenzo Campi, è responsabile del brano di natura morta, l'altra, riferibile alla bottega o, al più, alla ristretta cerchia dei collaboratori, è artefice delle figure.

Il dipinto, al pari di quello suggerito da Mina Gregori, va ascritto con ogni probabilità alla fase tarda dell'artista, contemporanea al celebre gruppo di tele di Brera, recanti svariati soggetti (*fruttivendola, cucina, venditori di pesce, venditori di polli*).

Bibliografia: MINA GREGORI, *Due partenze in Lombardia per la natura morta*, in *Natura Morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. mostra, Monaco 2002/2003, pp. 18-20.

Esposizioni: nessuna precedente.

Lanfranco Ravelli



Vincenzo Campi

Crespina con pesche, gelsomini

sul retro in alto, si legge la scritta: "Campo C.V.L. 8"

olio su tela cm 40x66 - Collezione privata

Vincenzo Campi

Piatto di ceramica con mele - Crespina con pere

Queste due tavolette dal seducente realismo sono molto antiche e, a nostro giudizio, da mettere in relazione con la vena più genuina che caratterizza la pittura di nature morte di Vincenzo Campi.

La recente pulitura ne ha valorizzato il fondo, dove i toni grigi si alternano agli scuri, evidenziando le ombre e conferendo solidità di volumi e particolare vivacità coloristica ai brani di natura morta posti nei primi piani e al centro delle composizioni.

Le pere, caratterizzate da un disegno fatto a cono, richiamano quelle che si osservano nel dipinto presentato nella scheda successiva.

Il tono realistico, severo delle due piccole nature morte, lascia supporre una datazione precedente ai grandi dipinti di Kirckheim in Baviera e di Brera, realizzati da Vincenzo Campi tra il 1580 e il 1590.

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: inedito.

Esposizioni: nessuna precedente.



Vincenzo Campi

Piatto di ceramica con mele
olio su tavola cm 15x21- Collezione privata



Vincenzo Campi

Crespina con pere
olio su tavola cm 16x20 - Collezione privata

Vincenzo Campi

Crespina con pere, vassoio con more, fichi sopra una foglia

Nel dipinto vi compaiono, come cercheremo di illustrare, una tematica e una stesura pittorica che rimandano alla poetica dei modi pittorici di Vincenzo Campi. Il motivo delle more a destra e quello dei fichi a sinistra, ci porta una disposizione assai tipica in Vincenzo Campi, che emerge, ad esempio, nella famosa *Fruttivendola* alla Pinacoteca di Brera a Milano.

Emblematico appare il chiaroscuro con cui viene resa la naturalezza delle more e dei fichi: nelle more, il pittore ama presentare una gamma che spazia dal frutto maturo, dalla buccia lucidissima come dorso di lucciola, a quello acerbo dalle tinte rossastre fortemente contrastanti con il nero delle altre; nei fichi (come vediamo nella citata *Fruttivendola* di Brera), i tocchi di biacca sulla buccia scura sono resi verticalmente. Le pere nella fruttiera, qui esposte come fiamma in un braciere, con le foglie disposte sul fondo e lasciate uscire dai bordi, sono frutti molto ricorrenti nelle nature morte con figure dipinte da Vincenzo Campi e la preziosa descrizione delle foglie fa da cornice estetica al brano di natura morta.

Il tema della mosca che sta insidiando una pera, riflette un'esigenza moraleggiante cara alla cultura dell'epoca; non è un mistero, infatti, che questo insetto sia sempre stato assunto come metafora del peccato, del male, del demonio. Il pensiero corre alla Bibbia e, in particolare, al secondo Libro dei Re, ove Baal-Zebub viene definito signore delle mosche e identificato come *antica divinità siriana a capo di sciame di mosche, responsabile della distruzione e della putrefazione*¹.

Nell'immaginario cristiano, la mosca diviene sinonimo di *nefasto e diabolico* e il *nome del terribile dio siriano* viene associato all'origine di *Belzebù, uno dei tanti appellativi del demonio*². Nelle nature morte spesso la mosca è illustrata accanto alla farfalla, nel preciso intento di simboleggiare il *contrasto tra il bene e il male*³.

Al di là di ogni possibile lettura allusiva che, in ogni caso, non può essere esclusa a priori, è probabile che, nel quadro in oggetto, dipingendo la mosca, Vincenzo Campi intenda, *semplicemente, dar prova della propria abilità*⁴. L'opera, forse databile nella fase tarda dell'attività dell'artista, è assolutamente importante e si rivela un testo assai stimolante per lo sviluppo della natura morta di Fede Galizia e di Panfilo Nuvolone.

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: inedito.

Esposizioni: nessuna precedente.

NOTE

¹ Si veda LUCIA IMPELLUSO, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Milano 2003, p. 336.

² Cfr. L. IMPELLUSO, op. cit. 2003, p. 336.

³ Cfr. L. IMPELLUSO, op. cit. 2003, p. 336.

⁴ Cfr. L. IMPELLUSO, op. cit. 2003, p. 336.



Vincenzo Campi

Crespina con pere, vassoio con more, fichi sopra una foglia
olio su tavola cm 42x60 - Collezione privata

Giovan Ambrogio Figino

Pesche e foglie di vite sopra un piatto metallico

È merito di Roberto Longhi l'aver ampliato, attraverso un saggio apparso nel 1967, il catalogo di Giovan Ambrogio Figino, inserendovi l'unica sua natura morta certa sino ad oggi pervenuta¹.

Da quel momento, la natura morta con *pesche e foglie di vite sopra un piatto metallico* è stata considerata dalla critica uno dei più alti esempi della primitiva natura morta lombarda. Longhi perviene all'identificazione sulla base di un madrigale di anonimo scritto sul retro della tavoletta e riferito al dipinto raffigurato sul recto:

Queste sì vage poma

Non son d'arte fattura

Che a far opre si belle Arte non vale

Né può tant'anni conservar Natura

Frutto caduco e frale,

che brevissimi giorni appena dura;

ma questa è sol, Figin, forza e possanza

del tuo stile immortale,

che l'Arte vince e la Natura avanza.

Sulla destra, in corrispondenza dell'ultimo verso del madrigale, si legge: JO: AMBROSIJ FIGINI OPUS. Longhi ritiene i caratteri della scrittura tardo cinquecenteschi, ma non è da escludere che gli stessi siano stati rinforzati in epoca successiva.

In seguito, Roberto Paolo Ciardi, nella illuminante monografia su Figino edita nel 1968², afferma che il genere della natura morta costituiva *una parte assai vasta e particolarmente insigne della sua produzione*.

Come sottolinea il Ciardi e poi il Berra³, non si sa la destinazione esatta o il committente di questa piccola tavoletta. Con certezza si sa che era descritta nell'inventario redatto da Guido Antonio Mazenta nel 1672, e pubblicata da E. Vega in *La famiglia Mazenta e le sue collezioni d'arte*, in *Archivio Storico lombardo*, XLV, 1918, pp. 281-295. Nell'inventario la natura morta è così descritta: *una fruttiera di persici con foglie di vite, in tavolo, d'on. 6: al n. 30, del Figino*. Il dipinto passò dalla collezione Mazenta di Milano a quella della famiglia Pinetti di Bergamo, quindi se ne persero le tracce fino a quando comparve nella collezione Lorenzelli di Bergamo. Quanto alla datazione, Giacomo Berra, nel 1989, avanza l'ipotesi del 1591, anno in cui viene pubblicato un trattato dedicato all'artista da Gregorio Comanini⁴. Vi compare un madrigale dove si esaltano *i persici naturalissimi: essi parlano in prima persona e si rivolgono direttamente al lettore*⁵. Eccone il testo integrale:

Madre a noi fu Natura

in sul secondo ramo:

noi figli a la Pittura,

frutti in legno infruttifero qui siamo.

E pur s'al voler credi,

spira odor ciò che vedi:

e molli, e dolci, e morbidetti ogn'ora

l'occhio tuo ne divora.

O' gentil accortezza

*De la man che eternò fragil bellezza*⁶.

Berra così commenta: *La rima del Comenini, oltre a confermare l'attribuzione al Figino, permette una più precisa - anche se non ancor definitiva - datazione (1591) rispetto alle ipotesi formulate sino ad ora da diversi studiosi*⁷, che tendono a spostarla verso gli ultimi anni del XVI secolo⁸.

Quanto al contenuto dell'opera, il Salerno (1984) vi adombra un significato simbolico: *i frutti significano abbondanza e sono attributo della carità, dell'amore del prossimo e del benessere. La pesca sembra un cuore e, se ha una foglia sola, essa è la lingua, la lingua del cuore, cioè simbolo di sincerità. Comunque era un tema positivo, alludendo i fiori alla primavera e i frutti all'estate, alla pienezza della vita*⁹. E, tuttavia, una seconda lettura è possibile; quella che vede, sotto l'effervescente splendore dei *persichi*, affiorare tracce di *Vanitas: ogni natura morta* - osserva opportunamente Gombrich - *ha in sé implicito il motivo della vanità, ben visibile per chi desidera cercarlo. Infatti, i piaceri che la natura morta stimola non sono veri, ma illusori*¹⁰.

È il madrigale stesso, posto sul retro della tavoletta, ad autorizzare una simile interpretazione, laddove definisce la pesca *frutto caduco e frale, che brevissimi giorni appena dura*, il che, francamente, non lascia dubbi circa il significato che, almeno per l'epoca, il dipinto celava.

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: ROBERTO LONGHI, *Anche Ambrogio Figino sulla soglia della natura morta*, in *Paragone*, n. 209, luglio 1967 pp. 18-22; R. P. CIARDI, *Giovan Ambrogio Figino*, Firenze 1968, tav. II, pp. 104-105, 55; *Natura in posa. La grande stagione della natura morta europea*, a cura di INGVAR BERGSTRÖM, CLAUS GRIMM, MARCO ROSCI, MICHEL e FABRICE FARÉ, JUAN ANTONIO GAYA NUÑO, Milano 1977, capitolo *Italia*, a cura di MARCO ROSCI, fig. 72, p. 86; M. ROSCI, *La natura morta*, in *Storia dell'Arte italiana*, Torino 1982, vol. IV (parte III), fig. 118; LUIGI SALERNO, *La natura morta italiana, 1560-1805*, Roma 1984, tav. 4.1, pp. 16-17; MARCO BONA CASTELLETTI, *La pittura lombarda del '600*, Milano 1985, tav. 292; FRANCO MORO, *Voce Figino, Giovanni Ambrogio*, in *La Pittura in Italia. Il cinquecento*, a cura di GIULIANO BRIGANTI, Milano 1988, vol. II, p. 714; ALESSANDRO MORANDOTTI, *Ambrogio Figino*, in *La natura morta in Italia*, Milano 1989, vol. I, pp. 220-221; G. BERRA, *Contributo per la datazione della "Natura morta con pesche"* di Ambrogio

Figino, in *Paragone*, 1989, n. 469, pp. 3-13; *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, cat. mostra, Londra 1995, a cura di WILLIAM B. JORDAN e PETER CHERRY, p. 13-14, fig. 2.

Esposizioni: *Natura in posa. Aspetti dell'antica natura morta italiana*, a cura di FERDINANDO BOLOGNA, cat. mostra, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1968, tav. 8; T. SPIKE, *Italian Still Life Paintings from Three Centuries*, cat. mostra, Firenze 1983, p. 30, fig. 6; P. LORENZELLI-A. VECA (a cura di), *Forma vera. Contributi a una storia della natura morta italiana*, Bergamo 1985, pp. 134, 152; *Lombardia 1620 circa. Natura morta dalle origini*, a cura di JACOPO LORENZELLI e ALBERTO VECA, Bergamo 1989, n. 4, s.p.; *Natura morta Lombarda*, a cura di FLAVIO CAROLI e ALBERTO VECA, Milano 1999, cat. mostra, n. 6, pp. 72-73 (scheda a cura di ALBERTO VECA); *Fasto e Rigore. La natura morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, cat. mostra, Milano 2000, scheda n. 31 del dipinto del Figino, pp. 132-133, a cura di ALESSANDRO MORANDOTTI; *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. mostra, Monaco-Firenze 2002-2003, scheda della natura morta del Figino a cura di GIACOMO BERRA, pp. 82-83; *Pittori della realtà. Le ragioni di una Rivoluzione. Da Foppa e Leonardo a Caravaggio e Ceruti*, cat. mostra a cura di MINA GREGORI e ANDREA BAYER, Cremona 2004, scheda del dipinto del Figino a cura di MARIO MARUBBI, pp. 220-221.

NOTE

¹ R. LONGHI, op. cit. 1967, n. 209, pp. 18-22.

² R. P. CIARDI, op. cit. 1968, n. 11, pp. 104-105; G. BERRA, op. cit. 1989, p. 3.

³ R. P. CIARDI, op. cit. 1968, p. 55; G. BERRA, op. cit. 1989, p. 3.

⁴ Il trattato di Comanini, pubblicato da PAOLA BAROCCHI in *Trattati d'arte del Cinquecento tra Manierismo e Controriforma* (vol. III, Bari 1962, pp. 237-379), reca il titolo *Figino, ovvero del fine della pittura* (cfr. G. BERRA, op. cit. 1989, p. 5 e nota 8 a p. 9).

⁵ G. BERRA, op. cit. 1989, p. 5.

⁶ Il madrigale del Comanini è stato incluso anche in una raccolta di rime curata dal letterato GHERARDO BORGOGNI, dal titolo *Le Muse Toscane di diversi nobilissimi ingegni* e pubblicato a Bergamo nel 1594. Si veda G. BERRA, op. cit. 1989, p. 5 e nota n. 9, pp. 9-10.

⁷ G. BERRA, op. cit. 1989, p. 5.

⁸ LONGHI (1967), seguito da BOLOGNA (1968), data l'opera tra il 1595 e il 1600, CIARDI tra il 1590 e il 1595, ROSCI (1977 e 1982) intorno al 1600, VECA (1985) *alle soglie del XVII secolo*, MORANDOTTI tra il 1591 e il 1594.

⁹ L. SALERNO, op. cit. 1984, p. 16; G. BERRA, op. cit. 1989, p. 5.

¹⁰ Si veda E. H. GOMBRICH, *Tradition and Expression in Western Still Life*, in *The Burlington Magazine*, CIII, 1961; trad. it.: *Tradizione ed espressione nella natura morta occidentale*, in *A cavallo di un manico di scopa; saggi di teoria dell'Arte*, Torino 1976, p. 159.



Giovan Ambrogio Figino

Pesche e foglie di vite sopra un piatto metallico
firmato sul retro: "JO: AMBROSIJ FIGINI OPUS"
olio su tavola cm 21x29,4 - Collezione privata

Giovan Ambrogio Figino

Vaso con fiori, sei pesche, piatto con fichi, due mele, piatto di ciliegie, anguria aperta

L'attribuzione a Vincenzo Campi di questa stupefacente natura morta è stata avanzata, per la prima volta, dallo Zamboni nel 1965. In seguito, l'ipotesi è stata accolta da Bologna (1968) e da Veca (1982). Gli studiosi pervengono a tale orientamento sulla base di analogie stilistiche che essi ravvisano tra segmenti del quadro in oggetto e alcune parti di frutti illustrati nella celebre *Fruttivendola* della Pinacoteca di Brera; in particolare, il riferimento è al piatto di fichi, alle tre marmitte colme di ciliegie e alle sei pesche accolte dal grembiule della ragazza nella versione del medesimo soggetto realizzata da Vincenzo Campi e oggi conservata nel castello Fugger di Kirchheim in Baviera¹.

Una domanda sorge però spontanea: a più di quarant'anni di distanza dalla sua formulazione, l'ipotesi Zamboni è ancora sostenibile? A nostro giudizio, l'analisi approfondita dell'opera induce, piuttosto, ad orientarla verso altra mano. E ciò, per diverse ragioni:

- benché la colorazione risenta ancora della tradizione manieristica, il taglio di luce balenante sul fondo reca tratti quasi precaravaggeschi di cui non esiste traccia nell'universo poetico del Campi;
- l'insieme della composizione e lo stile che la informa rimandano addirittura al contesto culturale tipico degli ultimi anni del XVI secolo o dei primi del XVII.

D'altra parte, la fascia luminescente cui s'è fatto cenno costituisce, per il critico, un autentico mistero. Essa trae origine dalla prima produzione del Merisi, che, forse, l'anonimo pittore ebbe modo di conoscere, oppure muove da quelle testimonianze che i pittori lombardi di natura morta, quali *il Maestro della fruttiera lombarda* o altri autori, andavano sperimentando e sotto le quali si vede sovente la mano di Fede Galizia?

E ancora: come può il particolare analogo delle sei pesche essere ritenuto sufficiente ad avvalorare l'ipotesi Zamboni? Certo, non si può dire che il collegamento sia campato in aria; esso, infatti, offre più di uno spunto di riflessione.

Potrebbe quindi trattarsi di anonimo lombardo vicino al Figino o di Figino stesso. Alla luce del quadro in oggetto, entrambe le ipotesi ci paiono plausibili anche se ciò potrebbe sembrare incoerente con i dubbi precedentemente avanzati. Intendiamo però osservare che l'attribuzione di un dipinto deve fondarsi su ben altro che un particolare (nella fattispecie, le sei pesche) ricorrente nel dipinto del Figino. Ad avvalorare questa eventuale attribuzione,

ci sembra pertinente rammentare, oltre all'analisi stilistica, il rilievo di Ciardi secondo il quale la natura morta costituiva, per Figino, *una parte assai vasta e particolarmente pregiata della sua produzione*.

Personalmente, siamo orientati a credere che l'autore appartenga alla cultura pittorica di matrice lombarda che, muovendo dagli esempi di Vincenzo Campi (i brani di natura morta inseriti a destra e a sinistra del vaso rimandano innegabilmente a lui)², approda ad un'estetica assai vicina a Figino e a Fede Galizia.

Tuttavia, siamo altresì consapevoli che, allo stato attuale delle conoscenze, la questione rimane senza una risposta convincente. Preferiamo, dunque, lasciarla aperta, in attesa che la rivisitazione del passato riporti alla luce altri documenti in grado di dissipare le ombre che ancora gravano su questa affascinante pagina della natura morta lombarda.

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: S. ZAMBONI, *Vincenzo Campi*, in *Arte Antica e Moderna*, 1965, n. 30, p. 139, fig. 52 (come V. Campi); dello stesso *Vincenzo Campi*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1974, XVII, p. 528 (come V. Campi); F. BOLOGNA, *L'Incredulità del Caravaggio e l'esperienza delle "cose naturali"*, Torino 1992, pp. 282-83 (come V. Campi); FRANCO PALIAGA - BRAM DE KLERCK, *Vincenzo Campi*, 1997, n. 22, p. 234 (come Anonimo Lombardo); FRANCO PALIAGA, *Vincenzo Campi tra realismo grottesco e natura morta: la nascita di un genere e l'eredità della pittura cremonese*, in *Vincenzo Campi. Scene del quotidiano*, cat. mostra, Cremona 2000, pp. 27-28 (come anonimo).

Esposizioni: *Natura in posa*, cat. mostra, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1968, scheda n. 1, a cura di FERDINANDO BOLOGNA; ALBERTO VECA, *Paràdeisos. Dall'universo del fiore*, cat. mostra, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1982, tav. XIII, pp. 292-295.

NOTE

¹ Per i due dipinti si veda FRANCO PALIAGA, *Vincenzo Campi: le opere profane*, in *Vincenzo Campi. Scene del quotidiano*, cat. mostra, Cremona 2000, pp. 152-160 (con ampia bibliografia).

² Si veda scheda precedente.



Giovan Ambrogio Figino

*Vaso con fiori, sei pesche, piatto con fichi, due mele, piatto di ciliegie, anguria aperta
olio su tela cm 58x71 - Collezione privata*

Maestro della fruttiera lombarda

Grande fruttiera colma di ciliegie, pere e fave, sul ripiano altre ciliegie e pere

Le ricerche intorno all'autore di questa splendida natura morta hanno origine nel 1965 con Stefano Bottari¹, il quale la attribuisce ad *anonimo lombardo*; nel 1971, Ingvar Bergström la orienta verso il pittore spagnolo Pedro de Comprobin y Passano², in ciò seguito, nel 1985, da Maurizio Marini³. Spike, nel 1983⁴, la assegna ad *anonimo lombardo* intorno al 1600, al pari di due tele (*Fruttiera con mele e Ciliegie, carciofi, pesche, mele e due gardenie*) che egli rende allora note per la prima volta.

Successivamente, Salerno⁵, riconoscendosi nelle ipotesi avanzate da Spike, attribuisce alla stessa mano la natura morta pubblicata da Torres Martin come opera di Sanchez Cotan (v. *La naturaleza Muerta en la Pintura Española*, 1971, tav. 8). Da questo momento le quattro nature morte in oggetto verranno assegnate dalla critica allo stesso autore, definito, secondo una felice espressione coniata da Salerno, *Maestro della fruttiera lombarda*.

William B. Jordan e Peter Cherry (in op. cit. 1995, p. 125), hanno svolto un'indagine sulla tela in oggetto, evidenziandone le strette affinità stilistico-compositive, che la legano a quelle illustranti una *fruttiera e due carciofi* (Salerno, op. cit. 1984, p. 19, 5.2) avanzando per entrambe la proposta di attribuzione all'oscuro "Pseudo Hiepes", pittore operante tra Valencia e Saragozza tra il 1650 e il 1657⁶.

Mina Gregori (op. cit. 2002/2003, p. 48), accogliendo la consolidata attribuzione di natura morta al *Maestro della fruttiera lombarda*, lascia aperto uno spiraglio anche a possibile assegnazione a quello "Pseudo Hiepes" che William B. Jordan e Peter Cherry opportunamente individuano, in tal modo seppellendo *finalmente i molteplici tentativi di inserirlo troppo presto nell'ambito lombardo*⁷.

Per tornare alle quattro nature morte sopra esposte, va sottolineato che appaiono molto omogenee: le fruttiere e i brani naturalistici (eccezion fatta per la fruttiera, un tempo nella collezione Spark di New York e ora nella collezione Lodi di Campione d'Italia) sono presentati su un piano al centro; in tutte, il fondo è scuro o attraversato da una diagonale di luce che divide in due il fondale; la colorazione insiste sui toni freddi, vivacizzati solo dai colori dei frutti o dai verdi dei carciofi. La poetica affiorante riflette un modo nuovo di concepire la realtà, le cui origini risalgono alle spinte innovatrici che fermentavano in terra lombarda e alle cui suggestioni non fu certo indifferente il giovane Caravaggio che muoveva i primi passi nella bottega del Peterzano. Tra i Campi e Figino, tra Fede Galizia e, forse, Lolmo, cui si deve, nell'*Autunno* delle *Quattro stagioni* una splendida *fruttiera di metallo lavorato con frutta e foglie*, fa capolino un pittore oscuro ma ricco

di talento, sensibilissimo all'universo affascinante e allusivo della natura morta, in cui lascia tracce significative e che si spingono, probabilmente, e ben oltre l'orizzonte ristretto degli esempi sin qui rinvenuti e, in particolare, di quello presente nell'*Autunno*⁸.

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: STEFANO BOTTARI, *Fede Galizia pittrice (1578-1630)*, Trento 1965, tav. 13 (come *anonimo lombardo*); INGVAR BERGSTRÖM, *Natura in posa*, Bergamo 1971, tav. 43 (come Pedro de Comprobin y Passano); JOHN SPIKE, *Italian Still Life Paintings*, New York 1983, p. 27 (come *anonimo lombardo* ca. 1600); LUIGI SALERNO, *Natura Morta Italiana della collezione Silvano Lodi*, Firenze 1984, pp. 35-37 (come *Maestro della fruttiera lombarda*); ibidem, *La Natura Morta italiana. 1560 - 1805*, Roma 1984, n. 5.1, p. 18-19-20-21 (come *Maestro della fruttiera lombarda*); in *Proscenio II*, a cura di MAURIZIO MARINI, 1985, pp. 54-55 (come Pedro de Comprobin y Passano); ALBERTO VECA, *Natura Morta Lombarda*, Milano 1999, n. 17 (*Maestro della natura morta lombarda*); MAURO NATALE-ALESSANDRO MORANDOTTI, *La natura morta in Lombardia*, in *La natura morta in Italia*, Milano 1989, vol. I, pp. 204-205, tavv. 226-227 (come *Maestro della fruttiera lombarda*); *Hiepes and Still-Life Painting in Eastern Spain*, in *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*, cat. mostra, Londra 1995, a cura di WILLIAM B. JORDAN e PETER CHERRY, p. 125, fig. 98; MINA GREGORI, *Le botteghe romane e l'Accademia di Giovanni Crescenzi*, in *Natura Morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. mostra, Monaco 2002/2003, p. 48, ill. 6 (come *Maestro della fruttiera lombarda* o *Pseudo-Hiepes*).

Esposizioni: *Lombardia 1620 circa. Natura morta dalle origini*, a cura di JACOPO LORENZELLI e ALBERTO VECA, Bergamo 1989, n. 38, s.p.

NOTE

¹ Si veda S. Bottari, op. cit. 1965, tav. 13.

² Cfr. I. BERGSTRÖM, op. cit. 1971, tav. 43.

³ Cfr. M. MARINI, op. cit. 1985, p. 54.

⁴ Cfr. J. T. SPIKE, op. cit. 1983, pp. 35-37.

⁵ Cfr. L. SALERNO, op. cit. 1984/1 e in op. cit. 1984/2, pp. 35-37 e pp. 18-21.

⁶ Cfr. W. B. JORDAN - P. CHERRY, op. cit. 1995, p. 125, fig. 98.

⁷ Cfr. MINA GREGORI, op. cit. 2002/2003, p. 48.

⁸ Si veda LANFRANCO RAVELLI, *Un ciclo inedito di pitture profane di Gian Paolo Lolmo*, in *La Rivista di Bergamo*, n. 1, gennaio 1983, pp. 7-10; L. RAVELLI, *L'Autunno di Gian Paolo Lolmo*, in *L'Eco di Bergamo* del 30 ottobre 1984; L. SALERNO, op. cit. 1984/1, n. 1, pp. 22-23; ibidem, op. cit. 1984/2, n. 5, p. 425; M. GREGORI, *La pittura della realtà e il periodo della Controriforma, in Pittura a Bergamo dal Romanico al Neoclassicismo*, 1991, pp. 26-30, 251, ill. tav. 66, p. 128; ROMINA VITALI, *Gian Paolo Lolmo, Allegoria dell'Autunno*, in *Il Cinquecento lombardo. Da Leonardo a Caravaggio*, cat. mostra, a cura di MARIO CAROLI, Milano 2000, V. 48, p. 310 con illustrazione; M. GREGORI, *Due partenze in Lombardia per la natura morta*, in *Natura morta italiana*, op. cit. 2002/2003, p. 18, ill. 3-4, p. 19.



Maestro della fruttiera lombarda

Grande fruttiera colma di ciliegie, pere e fave, sul ripiano altre ciliegie e pere
olio su tela cm 49x74 - Collezione privata

Fede Galizia

Crespina con uva e prugne, pere

La tavoletta è stata esposta in cinque mostre: le prime tre tenutesi a Bergamo (1985-1989-1995) presso la Galleria Lorenzelli, mentre la quarta e la quinta a Milano nel 1996 nell'ambito della rassegna dedicata alla *natura morta al tempo di Caravaggio* e nel 1999-2000 alla mostra dal titolo *Natura Morta Lombarda*.

Di questa composizione esiste un altro esemplare conservato in collezione privata¹: le due derivano, con diverse varianti, dal *cestino in ceramica con uva, prugne e pere* della collezione Lodi di Campione d'Italia². Elena Fumagalli (1996) sottolinea che *entrambi sono stati datati su basi stilistiche in una fase avanzata della Galizia*, mentre *quello della collezione Lodi, che mostra una pittura più chiara e levigata, e un maggiore puntiglio nella resa dei particolari, è da considerarsi precedente*³.

Alberto Cottino, nel commentare l'opera in oggetto presentata a Milano nel 1996, precisa che *il dipinto viene esposto per sottolineare ancora una volta come spesso i pittori di natura morta replicassero addirittura in serie le proprie composizioni più fortunate senza sostanziali varianti, talvolta con l'intervento di bottega o di collaboratori vari*⁴.

Rispetto alla redazione Lodi, in questa versione le varianti più evidenti consistono nella colorazione: infatti, alcuni grappoli appaiono più dorati e le pere recano toni diversi; inoltre, il numero dei frutti posti alla sinistra si riduce mentre la pera alla destra scompare. Infine, nel cestino, alla destra, viene inserito un grappolo di uva nera che crea un bell'effetto chiaroscuro con gli altri grappoli dorati.

Il fatto più importante, rispetto alla versione Lodi e a quella segnalata dal Frangi nel 1995, è la comparsa di un pentimento sulla sinistra del dipinto: al posto di una corposa prugna, l'artista inserisce dei chicchi di uva nera.

Nella versione segnalata dal Frangi le varianti sono diverse: alla destra notiamo una pera, un'altra appare nel cestino sopra le susine; alla sinistra le pere sono sei anziché quattro; in sostanza, questa versione è strutturalmente più vicina alla versione Lodi, benché, come quella in oggetto, sia di alcuni anni posteriore.

In effetti, la nostra versione è densa di chiaroscuro e testimonierebbe, rispetto alla lucidità ancora tutta cinquecentesca della versione Lodi, un'evoluzione della pittrice incentrata sulla ricerca di chiaroscuri pittorici forti e densi. Certo, i pochi dipinti di sicura mano galiziana, mostrano una colorazione nitida, contorni puliti, e l'uso tipico

della tecnica dei miniaturisti, della punta del pennello per la stesura del disegno. In realtà, anche in questo dipinto, tali caratteristiche non mancano; ma d'altra parte, il sospetto avanzato dal Cottino che ipotizza l'intervento di collaboratori della pittrice, non pare infondato. Una conferma, in tal senso, è venuta dal confronto operato in occasione della mostra milanese del 1996 che ha evidenziato quelle differenze rilevate sopra, con la più antica versione Lodi.

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: Asta Sotheby's, Londra, dicembre 1984, n. 24; MARCO BONA CASTELLOTTI, *La pittura lombarda del '600*, Milano 1985, ill. 306; ALBERTO VECA, *La parabola della merce* in AA.VV. *Commercio in Lombardia*, Milano 1986, p. 210; ALESSANDRO MORANDOTTI - MAURO NATALE, *La Natura Morta in Italia*, Milano 1989, vol. I, p. 203, 222, 223, 224, 225; FLAVIO CAROLI, *Fede Galizia*, 1989, n. 34, p. 88 (come Fede Galizia).

Esposizioni: *Forma Vera, contributi a una storia della natura morta italiana*, a cura di PIETRO LORENZELLI e ALBERTO VECA, Bergamo 1985, p. 135, ill. 22; *Lombardia 1620 circa. Natura morta dalle origini*, a cura di JACOPO LORENZELLI e ALBERTO VECA, Bergamo 1989, n. 8, s.p. (come Fede Galizia); *The Lure of Still Life*, cat. mostra Bergamo-Dusseldorf-Parigi 1995, pp. 50-55; *La natura morta al tempo di Caravaggio* (cat. mostra, Milano 1996, scheda a cura di ALBERTO COTTINO, p. 1, ill. a p. 6); *Natura Morta Lombarda*, cat. mostra, Milano 1999-2000, n. 9, pp. 80-81 (scheda a cura di ADA MAGNANI).

NOTE

¹ L'opera è stata segnalata nella scheda redatta da F. FRANGI in occasione della mostra *The Lure of Still Life*, cat. mostra Bergamo-Dusseldorf-Parigi 1995-96, p. 54, tav. 4.

² Cfr. F. CAROLI, op. cit. n. 32, p. 88; M. NATALE - A. MORANDOTTI, op. cit. 1989, I, p. 203; cat. mostra op. cit. 1996, n. 2, pp. 86-87 (scheda a cura di ELENA FUMAGALLI).

³ E. FUMAGALLI, op. cit. 1996, p. 86.

⁴ A. COTTINO, op. cit. 1996, p. 1, ill. a p. 6.



Fede Galizia

Crespina con uva e prugne, pere
olio su tavola cm 27,5x38 - Collezione privata

Fede Galizia

Alzata con frutti e melacotogna sul piano

L'assegnazione del dipinto a Fede Galizia è avanzata, per la prima volta, da Stefano Bottari (1963, 1965). L'attribuzione viene confermata da Ferdinando Bologna nel 1968, anche sulla base dell'analisi comparata con un'altra opera della pittrice, resa nota, nel frattempo (1967), da Roberto Longhi (v. *Paragone*, n. 209, luglio, p. 47). Lo studioso, inoltre, la mette in relazione con il dipinto illustrante *Alzata con pere, tre noci e una pera divisa sul piano*, presentato alla mostra della natura morta tenutasi a Napoli nel 1964 (n. 20, p. 29; Lorenzelli - Veca, 1989, n. 11).

In seguito, Alberto Veca (1985, tav. 27, p. 141), Lorenzelli - Veca (1989, n. 10) e Ada Magnani, ne confermano la paternità a Fede Galizia, collocandone l'esecuzione nella tarda attività della pittrice.

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: STEFANO BOTTARI, *Fede Galizia* in *Arte Antica e Moderna*, 1963, n. 24, pp. 309-318; ibidem, *Fede Galizia* in *Artisti Trentini*, 1965, p. 77, tav. 22; ALESSANDRO MORANDOTTI, *Fede Galizia* in *La natura morta in Italia*, Milano 1989, vol. I, p. 222; FLAVIO CAROLI, *Fede Galizia* (II edizione con addenda), Torino 1991, p. 85, tav. 19; GERARDO CASALE, *Giovanna Garzoni: insigne miniatrice, 1600-1670*, Roma 1991, p. 20.

Esposizioni: *Natura in posa*, a cura di FERDINANDO BOLOGNA, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1968, tav. 12; *Forma Vera* a cura di PIETRO LORENZELLI e ALBERTO VECA, Bergamo 1985, Galleria Lorenzelli, tav. 27, p. 141; n. 8, pp. 78-79 (scheda di ADA MAGNANI) in cat. mostra *Natura Morta Lombarda*, mostra a cura di FLAVIO CAROLI e ALBERTO VECA; *Lombardia 1620 circa. Natura morta dalle origini*, catalogo a cura di JACOPO LORENZELLI e ALBERTO VECA, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1989, n. 10.



Fede Galizia

Alzata con frutti e melacotogna sul piano
olio su tavola cm 37x54 - Collezione privata

Panfilo Nuvolone

Alzata cesellata con uccelli

Il dipinto, reso noto nel 1998 da Gian Luca e Ulisse Bocchi per concessione dell'attuale proprietario, è stato individuato come il pendant della natura morta con *alzata metallica con pesche, fichi e melone* della collezione Lodi pubblicato dal Salerno come opera di Panfilo Nuvolone nel 1984, ed esposto nello stesso anno a Monaco¹.

La selvaggina è descritta con un fare pittorico puntuale che ricorda la tecnica preziosa dei miniaturisti: troviamo infatti alla base una tordela e una beccaccia; nell'alzata vediamo una pernice, una pispola, un peppola, un'allodola, un cardellino, un beccaccino e un tordo sassello².

Sicuramente il dipinto, col suo pendant della collezione Lodi, è antecedente alle due nature morte firmate e datate 1617 e 1620 pubblicate dal De Logu: il suo fare arcaico si collega innegabilmente all'inedito pubblicato in *Naturaliter* con *alzata di cristallo con quaglie* firmato e datato *Panf. Nuvoloni 160...*³. Benché l'ultima cifra sia scomparsa, tutto lascia supporre che la composizione di quest'ultimo dipinto vada collocata fra il 1600 e il 1609 e ascritta, quindi, alla fase giovanile dell'artista; è probabile che sia contemporanea alla decorazione della Cappella Sansoni in S. Angelo a Milano, i cui pagamenti vengono effettuati fra il 1607 e il 1608.

Sebbene intrisa di arcaica serenità e di austera compostezza strutturale, l'opera segna un distacco netto dagli esempi di Fede Galizia e di Francesco Codino, pittori le cui nature morte egli doveva senz'altro conoscere.

Nell'insieme, la pittura di Panfilo Nuvolone, dalla pennellata inconfondibile e dalla calda, intensa colorazione, balza all'occhio con evidenza distinguendosi in modo particolare da altri naturamortisti lombardi del tempo.

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: *Naturaliter*, a cura di GIANLUCA e ULISSE BOCCHI, 1998, pp. 16-19, fig. 4.

Esposizioni: nessuna precedente.

NOTE

¹ Si veda GIAN LUCA e ULISSE BOCCHI, *Panfilo Nuvolone*, in *Naturaliter* 1998, pp. 16-19, fig. 3; LUIGI SALERNO, *Natura Morta Italiana*, Monaco 1984/2, n. 18, pp. 56-57.

² Si veda G.L. e U. BOCCHI, op. cit. 1998, pp. 16-18.

³ Si veda G.L. e U. BOCCHI, op. cit. 1998, p. 16, fig. 1.



Panfilo Nuvolone

Alzata cesellata con uccelli

olio su tela cm 51,5x48,5 - Collezione privata

Panfilo Nuvolone

Alzata metallica con uva, mele, pere, tre fichi e ramo di rosa in bocciolo sul piano e due farfalle

Stefano Bottari, nel 1965¹, pubblica il dipinto attribuendolo ad anonimo lombardo ed evidenziandone le analogie con Fede Galizia e Panfilo Nuvolone.

Ferdinando Bologna, nel 1968², in occasione della rassegna dedicata alla *Natura in posa* (Galleria Lorenzelli di Bergamo), vi riconosce giustamente la mano di Panfilo Nuvolone (*per la forte analogia ... con le opere sicure*)³ e ne orienta opportunamente l'esecuzione alla *fase più antica* del pittore⁴.

Con chiaro intento simbolico, l'autore ritrae, sul piano, un ramo di rosa in bocciolo, una farfalla posata sul bordo dell'alzata e un'altra leggiadramente volteggiante sopra i tre fichi. La farfalla è simbolo della smagliante bellezza e della prorompente vitalità della giovinezza; è, al tempo stesso, metafora della sua fragilità e della rapidità con cui sfiorisce, insieme a lei, anche la bellezza.

Il tema della farfalla è ricorrente nella storia dell'arte; la troviamo persino nei sarcofagi antichi, dove è raffigurata nell'atto di abbandonare la crisalide, allusione alla credenza secondo cui *alla morte di un uomo, la sua anima esce dalla bocca*⁵. Del resto, la metamorfosi della farfalla che nasce bruco, si trasforma momentaneamente in crisalide e, quindi, definitivamente in insetto alato, ha sempre esercitato una particolare suggestione sull'uomo *che ha voluto scorgere in questi passaggi il riflesso della propria trasformazione spirituale*⁶.

Al riguardo, è interessante notare che il termine greco *psyché* = *anima* significa anche *farfalla*; ciò giustifica il fatto che, in molti casi, l'anima sia ritratta da scultori e pittori con ali di farfalla.

Il tema ispira una delle più splendide e misteriose opere del Rinascimento: alludiamo al dipinto illustrante *Giove, Mercurio e la virtù* di Dosso Dossi⁷. Raffigura Giove seduto al cavalletto, con tavolozza, poggiamano e pennelli, nell'atto di dipingere farfalle sulla tela, mentre Mercurio, rivolgendosi alla virtù, la invita, con il gesto del dito sulle labbra, a non disturbare la concentrazione creativa del dio. Per una più efficace comprensione del soggetto, riteniamo utile una rapida digressione sull'episodio in oggetto. La virtù è salita all'Olimpo per lagnarsi degli uomini e degli dei (in particolare, della dea Fortuna) che non cessano di disonorarla e di infangarne la candida veste⁸. Ma, anziché riceverla, gli dei la costringono ad un'interminabile attesa alle porte del palazzo, avvertendola che non potranno ammetterla finché non avranno fatto fiorire i cetrioli e dipinto le ali delle farfalle. Ma, quando pare finalmente giunto il sospirato

momento, Giove, per bocca di Mercurio, le fa sapere che non ha alcuna intenzione di darle udienza e che, per lei, è giunta l'ora di togliersi dai piedi.

In tale mito sono fiorite infinite variazioni da parte di artisti e letterati. La Klaumer⁹ legge, nel dipinto del Dossi, un'allegoria moralizzante: *Giove rappresenta la creatività artistica, la virtù, la forza morale che rende capaci gli uomini di trionfare sull'avversa Fortuna e Mercurio nei panni di chi esercita un illuminato mecenatismo delle arti*¹⁰.

In tale prospettiva, Mercurio viene ad assumere un duplice ruolo fondamentale: controlla e regola la fonte di ispirazione della creazione artistica e ne promuove la conoscenza e la diffusione.

Nell'immaginario religioso cristiano, il tema *dell'insetto dell'aria che si libera dal bozzolo* diviene metafora del cammino dell'uomo che si libera dai lacci terreni e si invola verso i beni celesti e, dunque, verso la salvezza¹¹.

Nel nostro quadro le farfalle si innalzano sopra la rosa e i fichi (le vanità terrene) e si librano verso i frutti riposti sull'alzatina, tutti intrisi di limpida simbologia: le pere (Gesù e salvezza), la mela (peccato), l'uva (Gesù che riscatta dal peccato). L'ultimo simbolo allude anche al mistero eucaristico che nutre l'anima assetata di Dio in attesa di ricongiungersi a lui.

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: STEFANO BOTTARI, *Fede Galizia pittrice*, Trento 1965, tav. 32; MARCO BONA CASTELLETTI, *La pittura Lombarda del '600*, Milano 1985, n. 420 (come P. Nuvolone); Forma Vera. *Contributi a una storia della natura morta italiana*, a cura di ALBERTO VECA, cat. mostra, Bergamo 1985, tav. 31, p. 153 (come P. Nuvolone); Flavio Caroli, *Fede Galizia*, Torino 1989, n. 25, s.p. (come P. Nuvolone).

Esposizioni: *Natura in posa (Aspetti antichi della natura morta italiana)*, a cura di FERDINANDO BOLOGNA, Galleria Lorenzelli, Bergamo 1968; *Lombardia 1620 circa. Natura Morta dalle origini*, a cura di JACOPO LORENZELLI e ALBERTO VECA, Galleria Lorenzelli, cat. mostra Bergamo 1989, n. 25, s.p.; *Natura Morta Lombarda*, cat. mostra a cura di FLAVIO CAROLI e ALBERTO VECA, Milano 1999, n. 12, p. 86 (scheda a cura di ADA MAGNANI); *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. mostra a cura di MINA GREGORI e JOHANN GEORG PRINZ VON HOHENZOLLERN, Monaco 2002/2003, p. 98 (scheda a cura di GIACOMO BERRA).

NOTE

¹ S. BOTTERI, op. cit. 1965, p. 97, nota 23, tav. 32.

² F. BOLOGNA, op. cit. 1968, tav. 13, s.p.

³ F. BOLOGNA, op. cit. 1968, tav. 13, s.p.

⁴ F. BOLOGNA, op. cit. 1968, tav. 13, s.p.

⁵ LUCIA IMPELLUSO, *La natura e i suoi simboli. Piante, fiori e animali*, Milano 2003, p. 330.

⁶ Cfr. L. IMPELLUSO, op. cit. 2003, p. 330.

⁷ L'opera è conservata al Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie di Vienna.

⁸ Si veda JULIUS VON SCHLOSSER, *Jupiter und die Tugend: Ein Gemälde der Dosso Dossi*, "Jahrbuch der Königlich preußischen Kunstsammlungen" 21 (1900, pp. 262-70);

FREDERIKA KLAUNER, *Ein Planetenbild von Dosso Dossi*, "Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien" 60 (1964), pp. 137-160; PETER HUMFREY, *Giove, Mercurio e Virtù, in Dosso Dossi. Pittore di corte a Ferrara nel Rinascimento*, Ferrara 1998, pp. 170-173. Il soggetto è stato attribuito a Luciano, ma in realtà è stato scritto da LEON BATTISTA ALBERTI in *Virtus* (cito traduzione italiana di EUGENIO GARIN nel 1952, pp. 640-645. Si veda anche P. HUMFREY, op. cit. 1998, p. 170, e nota 4, p. 173).

⁹ Cfr. F. KLAUNER, op. cit. 1964, pp. 137-160.

¹⁰ Cfr. F. KLAUNER, op. cit. 1964, pp. 137-160, e P. HUMFREY, op. cit. 1998, p. 171.

¹¹ L. IMPELLUSO, op. cit. 2003, p. 330.



Panfilo Nuvoione

Alzata metallica con uva, mele, pere, tre fichi e ramo di rosa in boccio sul piano e due farfalle

olio su tela cm 41x53 - Collezione privata

Panfilo Nuvolone

Alzata di metallo con uva, pesche e rosa sul piano

Il pregevole dipinto è riconosciuto dalla critica come opera di Panfilo Nuvolone. La prima attribuzione la si deve ad Alberto Veca (1985, tav. 29, p. 149); seguono Marco Bona Castellotti (1985, n. 419), ancora Veca (1986, p. 208), Jacopo Lorenzelli e Alberto Veca (1989, n. 23) e, infine, Ada Magnani (n. 11, pp. 84-85).

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: *Forma Vera*, a cura di PIETRO LORENZELLI e ALBERTO VECA, Bergamo 1985, tav. 29, p. 149.

Esposizioni: *Lombardia 1620 circa. Natura morta dalle origini*, a cura di JACOPO LORENZELLI e ALBERTO VECA, Galleria Lorenzelli, Bergamo, n. 23 s.p.; ADA MAGNANI, scheda n. 11, pp. 84-85, in *Natura Morta Lombarda*, cat. mostra a cura di FLAVIO CAROLI e ALBERTO VECA.



Panfilo Nuvolone

Alzata di metallo con uva, pesche e rosa sul piano

olio su tela cm 32x40 - Collezione privata

Panfilo Nuvolone (cerchia)

Alzata di metallo con fichi, tulipani, acquilegia e altro fiore

L'opera è stata pubblicata da Flavio Caroli e da Alberto Veca e Jacopo Lorenzelli con l'attribuzione a Fede Galizia¹; mentre il Morandotti nel 1989 ha respinto questi pareri considerando estranea alla pittura di Fede Galizia per via della *stesura pittorica molto liquida*, per la luce proveniente dal fondo, di chiara matrice caravaggesca e, continua il Morandotti, *estranea alle scelte private della pittrice*².

In effetti, le osservazioni del Morandotti ci sembrano collimare con la cultura emergente da questo dipinto e di altri catalogati dal Lorenzelli, dal Veca e dal Caroli sotto il nome della Galizia: essi rivelano uno stile differente dai moduli stilistici di Fede Galizia.

Si tratta, comunque, di una personalità la cui fisionomia è ancora ignota, ma che si muove nella cerchia di Panfilo Nuvolone.

Allo scarno catalogo dell'oscuro pittore, va aggiunta una *alzata con fichi e acquilegia*, pure di collezione privata che viene qui riportata. Nonostante l'assenza del fascio di luce sul fondo, altro motivo tipico della sua produzione, la presenza dell'acquilegia, il fiore bianco che spunta dai fichi sulla sinistra, autentico *leitmotiv* dell'autore puntualmente ricorrente nella tela in oggetto, tradisce inequivocabilmente la mano dell'artista.

Lanfranco Ravelli



Bibliografia: FLAVIO CAROLI, *Fede Galizia*, Torino 1989, n. 48, pp. 91-92 (come Fede Galizia), in appendice; ALESSANDRO MORANDOTTI, *Fede Galizia*, in *La Natura Morta in Italia*, Milano 1989, vol. I, p. 222.

Esposizioni: Simposio a cura di ALBERTO VECA, Bergamo 1983, tav. XXIX; *Forma Vera. Contributi a una storia vera della natura morta italiana*, a cura di PIETRO LORENZELLI e ALBERTO VECA, Bergamo 1985, pp. 142-143, ill. n. 45 (come Fede Galizia); *Lombardia 1620 circa. Natura morta dalle origini*, a cura di JACOPO LORENZELLI e ALBERTO VECA, cat. Galleria Lorenzelli, Bergamo 1989, n. 12 (Fede Galizia).

NOTE

¹ Cfr. A. VECA, op. cit. 1983, tav. XXIX (come Fede Galizia); P. LORENZELLI e A. VECA, op. cit. 1985, pp. 142-143, ill. n. 45 (come Fede Galizia).

² Cfr. A. MORANDOTTI, op. cit. 1989, vol. I, p. 222.



Panfilo Nuvoione (cerchia)

Alzata di metallo con fichi, tulipani, acquilegia e altro fiore

olio su tavola cm 38x53,5 - Collezione privata

Tanzio da Varallo

Fiori in una boccia di vetro

Il dipinto fu attribuito al Tanzio quando era nella collezione Benedettelli di Milano. L'estensore della scheda, Carlo Volpe, alla mostra napoletana del 1964¹, condivide l'attribuzione e colloca il dipinto nel periodo abruzzese, ossia intorno al 1610. L'ipotesi viene accolta, in seguito, dal Bologna (1968)² e dal Marini (1973); di diverso parere sono il Veca (1982)³ che assegna la tela ad *anonimo caravaggesco* e il Salerno che la ritiene opera del *Maestro del fiasco fiorito* (il cosiddetto Cagnacci o anche Tomaso Salini). Successivamente, alcuni studiosi (Andreina Griseri - 1989 e Filippo Maria Ferro - 1999)⁴ hanno preso posizioni in favore del Tanzio, mentre altri si sono pronunciati contro tale ipotesi.

A nostro avviso, condividiamo l'opinione dei critici propensi ad attribuire al Tanzio l'opera in oggetto. Al tempo stesso, riteniamo troppo fragili le argomentazioni addotte a sostegno. Non bastano il giglio del S. Antonio da Padova (pinacoteca di Varallo), i fiori ai piedi di S. Domenico (pala di Lomello) o le rose sparse in altre tele per avallare una simile ipotesi. Sono, infatti, esempi scarsamente significativi e ravvisabili in molti pittori che, pur non essendo specializzati in *naturalia*, riuscivano egregiamente ad illustrare un fiore o altri simboli di santi raffiguranti in un quadro religioso.

Noi riteniamo, invece, che le motivazioni che spinsero Testori ad attribuire al Tanzio questo *vaso di fiori in una boccia di vetro*, vadano cercate altrove e, in particolare, attengano al topos espressivo peculiare di un artista. Nel caso del Tanzio, esso risiede nell'intonazione cromatica di certe lacche, e, soprattutto, di certi verdi delle foglie di molti fiori presenti nel bouquet. Sono queste, a nostro giudizio, le ragioni fondanti l'opinione di Giovanni Testori.

Quanto alla datazione, condividiamo l'ipotesi espressa dal Volpe: i bianchi e i rosa che si stagliano dal fondo, di chiara ascendenza al Caravaggio e ai seguaci, rivelano quella fase di forte suggestione caravaggesca tipica delle opere abruzzesi. Qui, infatti, i bianchi, i rosa, i verdi, si intrecciano come nella *Circoncisione* di Fara San Martino (CH), e nella *Madonna dell'incendio sedato* di Pescocostanzo (AQ).

Alla luce di questo splendido esempio e servendosene come autentico faro, Filippo Maria Ferro (1999) perviene ad attribuire al Tanzio un altro vaso di fiori in cui il bouquet denota, nell'orchestrazione cromatica, la tavolozza dell'artista piemontese⁵: anche qui, i verdi, i bianchi e i rosa si stagliano in

modo nitidissimo; l'impasto dei verdi delle foglie traboccanti dal vaso rivela un'intonazione chiaroscurale del tutto simile a quella che si ammira nel tendaggio del dipinto illustrante *Madonna con bambino in trono e i SS. Francesco e Caterina d'Alessandria e una bambina*, di collezione privata (cfr. cat. mostra sul Tanzio, Milano 1999, n. 11, pp. 92-93) e nell'abito di S. Marco illustrato nella tela recante *I Santi Pietro e Marco* della Galleria Sabauda di Torino (cat. mostra, Milano 1999, n. 37, pp. 149-150, fig. a p. 147).

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: ANDREINA GRISERI, *La Natura Morta in Piemonte*, in *La Natura Morta in Italia*, Milano 1989, vol. I, p. 162, tav. 172 (come Tanzio da Varallo).

Esposizioni: Catalogo della mostra *La Natura Morta italiana*, Napoli 1964, con scheda firmata da CARLO VOLPE, n. 41, p. 36, tav. 17/a (come Tanzio da Varallo); *Das Italienisch Stilleben*, Kunsthau, Zurigo 1965, n. 41; *Het Italiaanse Stilleven*, Museo Boymans van Beuningen di Rotterdam, 1965, n. 41; FERDINANDO BOLOGNA, *Natura in posa. Aspetti dell'antica natura morta italiana*, cat. mostra Galleria Lorenzelli, Bergamo 1968, tav. 36 (come Tanzio da Varallo); ALBERTO VECA, *Parádeisos. Dall'Universo del fiore*, Bergamo 1982, pp. 220-221, tav. 245, e pp. 322-323, tav. XXIX p. 322 (come Maestro Caravaggesco); FILIPPO MARIA FERRO, *Vaso di fiori in Natura morta Lombarda*, cat. mostra, Milano 1999, n. 26, p. 120 (come Tanzio da Varallo).

NOTE

¹ Si veda C. VOLPE, scheda del dipinto in *La Natura morta italiana*, Napoli 1964, cat. mostra, n. 41, p. 36, tav. 17/a.

² Cfr. F. BOLOGNA, op. cit. 1968, tav. 36.

³ A. VECA, op. cit. 1982, tav. XXIX, p. 322.

⁴ F. M. FERRO, op. cit. 1999, n. 26, p. 120.

⁵ F. M. FERRO, op. cit. 1999, n. 26, p. 120, fig. a p. 121.



Tanzio da Varallo

Fiori in una boccia di vetro

olio su tela cm 59x40 - Collezione privata

Francesco Codino

Fruttiera Ming con prugne, cardellino, due pesche, due mele, selvaggina piumata e vaso di fiori

Di questa composizione del Codino esistono altre sei versioni: la prima (ubicazione sconosciuta) firmata e datata 1621 (Tosetti Grandi, n. 8, p. 24), la seconda al Museo Civico di Padova (Tosetti Grandi, n. 14, p. 29), la terza, già sul mercato svizzero, firmata e datata 1622 (Tosetti Grandi, n. 15, p. 32), la quarta, in collezione privata di Brescia (Tosetti Grandi, n. 16, p. 32), la quinta, già Asta Semenzato di Roma firmata e datata 1623 (Tosetti Grandi, n. 17, p. 33), la sesta, alla Pinacoteca Civica di Imola, firmata e datata 16[31].

Tutte le versioni sono dipinte su tavola; il formato è più o meno lo stesso tranne che per quella del Museo Civico di Padova che presenta una riduzione in altezza (cm 34,5, anziché cm 38).

Il motivo del vaso di fiori appare ovunque, benché leggermente variato; la variazione più significativa riguarda la versione *Svizzera*, dove il bouquet è composto prevalentemente da garofani. Qui, il mazzo di fiori, che figura in alto, a sinistra, risulta pressoché identico a quelli illustrati nelle versioni di Brescia, del Museo Civico di Padova e in quella, di collezione sconosciuta, firmata e datata *F. Codino 1621* (Tosetti Grandi, n. 8, p. 24). L'esistenza di ben sette versioni del medesimo soggetto lascia supporre che lo stesso abbia incontrato notevole successo presso la committenza dell'epoca.

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: inedito.

Esposizioni: nessuna precedente.



Francesco Codino

*Fruttiera Ming con prugne, cardellino, due pesche,
due mele, selvaggina piumata e vaso di fiori*

olio su tavola 39,5x53,5 - Collezione privata

Pseudo-Hiepes

Vaso con fiori, rami di ciliegie, due mele, due uccelli e farfalla

Questa rarissima natura morta di pittore spagnolo operante intorno alla metà del '600, rivela innegabili ascendenze ad un dipinto presentato a Londra nel 1995, in occasione di una mostra intitolata *Spanish Still Life from Velázquez to Goya*¹. Alludiamo alla natura morta illustrante *rose, giglio, rami di ciliegie e pere in un vaso di vetro, piatto con dolce, pane e frutta sparsa, attribuito a Pseudo-Hiepes*², attivo tra il 1650 e il 1675.

La struttura compositiva del dipinto in oggetto, oltre ad evidenti analogie tecnico-stilistiche con l'opera testé citata, ne ripropone soggetti peculiari, quali la rosa di damasco nel vaso e gli immancabili rami di ciliegie. Inoltre, come nella tela cui limpidamente attinge, i brani di natura morta sono quasi tutti allineati sullo stesso piano, e la colorazione risulta vivacemente contrastata in virtù dei bianchi dei fiori, dei rossi delle ciliegie e dei rosa della rosa.

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: inedito.

Esposizioni: nessuna precedente.

NOTE

¹ Cfr. catalogo mostra londinese a cura di WILLIAM B. JORDAN e PETER CHERRY, n. 48, p. 126.

² Il dipinto, olio su tela cm 77x115, è conservato in collezione privata a Madrid.



Pseudo-Hieronymus

Vaso con fiori, rami di ciliegie, due mele, due uccelli e farfalla

olio su tela cm 38,5x77 - Collezione privata

Esteban Murillo

Vanitas con cesto, ciotola, radice di rafano e un teschio

La stupefacente composizione ritrae una cesta, una radice di rafano, una ciotola, e un teschio abbandonati sopra un terreno che si increspa, nei secondi piani, in protuberanze e in un pendio, oltre il quale appare il teschio, mentre al di qua sono raffigurati il cesto e la ciotola.

La recente pulitura ha rivelato un pentimento della ciotola. Benché i significati iconografici degli oggetti siano a noi oscuri, l'atmosfera silenziosa, quasi irreal e la struggente malinconia che l'opera emana, lasciano supporre che l'artista abbia voluto illustrare una *Vanitas*. Il clima spoglio e austero riconduce alla cultura spagnola del Seicento; in particolare, la semplicità della narrazione e l'essenzialità della simbologia richiamano ineffabilmente il mondo di Esteban Murillo (1617-1682).

L'analisi dell'opera rivela, infatti, innegabili ascendenze stilistiche murillane e stretta somiglianza con i brani di natura morta inseriti nei primi piani delle molte sue tele a soggetti religiosi. Illuminante è il confronto con i brani di natura morta con brocca, anfora, piatti e ciotole dipinti al Murillo nei primi piani a destra nella *Santa Giusta e Rufina* del Museo di Belle Arti di Siviglia. Qui l'articolazione dei brani tracciati in una diagonale e lo sfondo recante un terreno mosso da collinette, mostrano evidenti analogie strumentali



e compositive con il nostro dipinto. Ma il confronto è possibile anche con altri brani inseriti in opere famose del grande artista spagnolo: si vedano, ad esempio, il bellissimo brano con anfora e cesta nei primi piani del dipinto con *bambino che si spulcia* del Louvre o l'altro con coccio rotto e cesto con pane nella tela con *bambini che giocano ai dadi* della Pinacoteca di Monaco qui pubblicato.

Tutti hanno in comune la colorazione pittorica e l'atmosfera silenziosa ed austera che emana dalla

misteriosa natura morta che stiamo presentando. L'indagine attributiva intorno al quadro in oggetto è il frutto di un fitto scambio che lo scrivente ha intrattenuto, negli anni ottanta, con Federico Zeri e con Ingmar Bergström. In particolare, l'orientamento verso la pista spagnola è stato favorito dalle illuminanti riflessioni di Federico Zeri. Ricordo nitidamente gli interrogativi che il critico si poneva davanti a un'opera la cui provenienza risultava oscura: *un italiano, no, un francese neppure, men che meno un olandese o un fiammingo ... aspetti ... ci vuol pazienza, certi quadri non parlano subito, quasi volessero sfidarti, scombinare le carte per il gusto di farti impazzire o di metterti alla prova ... aspetta, forse ci siamo ... la costruzione dei primi piani e quel leggero pendio che muove tutta la composizione ... sì, forse ci siamo, qui c'è lo zampino della cultura iberica ...*

Il mistero era solo in parte svelato. Individuato il contesto artistico, occorreva dare un nome all'inafferrabile pittore. Aggirandosi nell'universo delle sue sterminate conoscenze, Zeri si risolvette, infine, ad avanzare l'ipotesi Murillo, lasciando, tuttavia, aperto l'orizzonte ad altre soluzioni e consigliandomi di contattare un altro grande esperto di natura morta spagnola: Ingvar Bergström.

Fu così che, approfittando della venuta in Italia dello studioso, chiamatovi a presentare una mostra, lo invitai ad analizzare le ricerche sul dipinto che, nel frattempo, avevo elaborato. Manifestò la propria soddisfazione nel rivedere un quadro a lui già noto, e che aveva sempre ritenuto di area spagnola. Accolse, infine, con vivo interesse la mia proposta di attribuzione a Murillo, sottolineando di considerare assai convincente l'ipotesi da me avanzata.

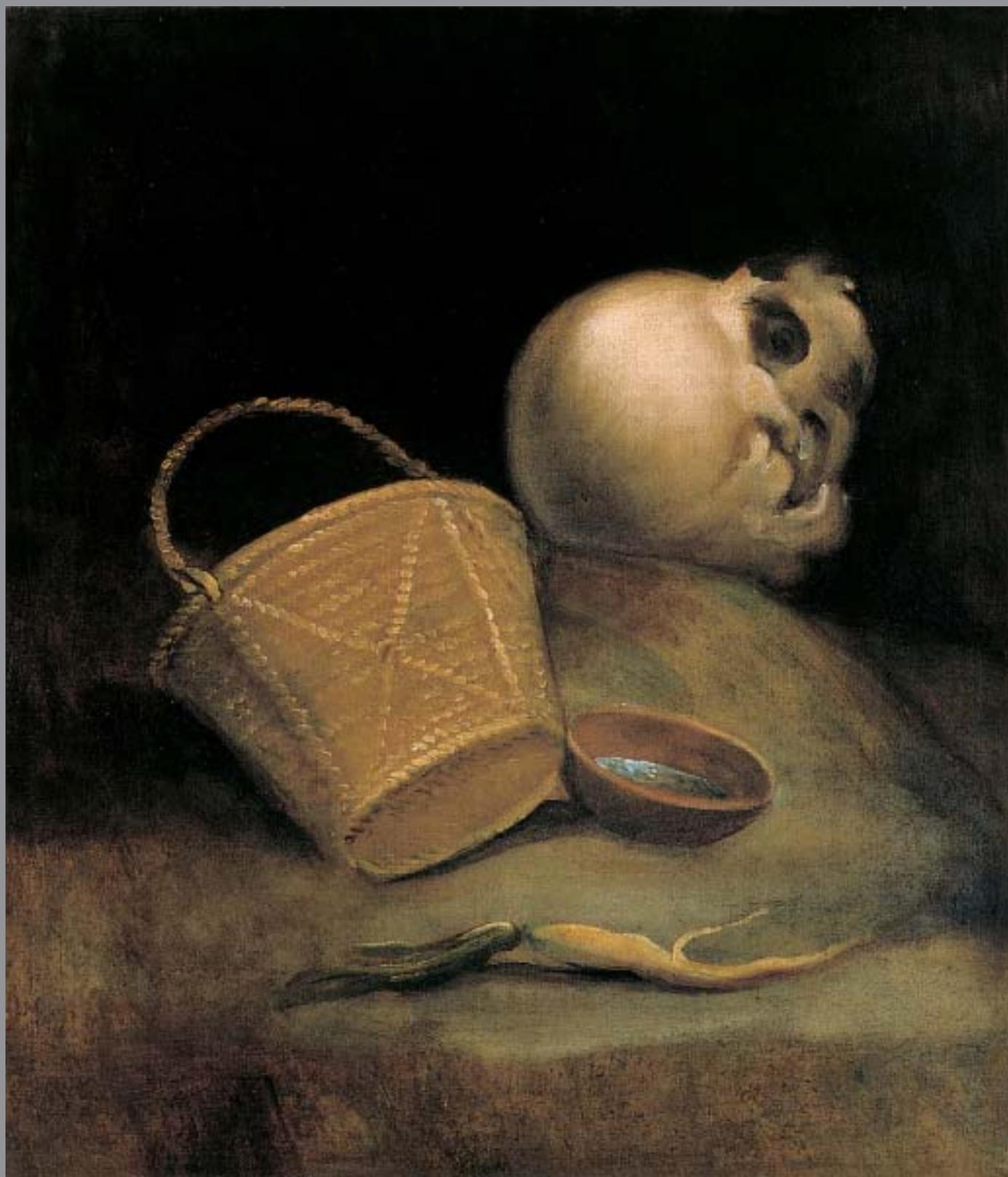
Certo, allo stato attuale, non abbiamo documenti che attestano se Murillo ha dipinto delle nature morte autonome, ma la cura con la quale ha eseguito i brani di natura morta povera inseriti in molti suoi dipinti religiosi e di genere, lascia supporre che fosse tentato anche da questo genere, come, del resto, accadde anche ad altri grandi pittori spagnoli del tempo.

L'ipotesi, di per sé affascinante e tutt'altro che inverosimile, è stata avanzata, qualche tempo fa, anche da Alfonso E. Pérez Sánchez in occasione della mostra dedicata alla *Pintura Española de Bodegones y Floreros de 1600 a Goya*, tenutasi a Madrid nel 1983 (cfr. il catalogo pp. 100-101). Siamo consapevoli che solo il ritrovamento di altre testimonianze possa avvalorare quanto andiamo dicendo; tuttavia, al momento, l'attribuzione al Murillo del dipinto qui presentato, ci appare come la più plausibile e convincente.

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: inedito.

Esposizioni: nessuna precedente.



Esteban Murillo

Vanitas con cesto, ciotola, radice di rafano e un teschio

olio su tela cm 74x62 - Collezione privata

Luis de Melgar

Formaggio, calice e brocca - Vaso con fiori e libri

Le ricerche effettuate intorno a queste due nature morte hanno portato ad individuare l'autore nel pittore spagnolo Luis de Melgar, artista operante in quella nazione nel tardo Seicento. L'attribuzione è stata possibile attraverso l'unico testo figurativo a noi noto (una natura morta con libri, vasetti di fiori, calamai, in cui appare la firma "Luis de melgar f. año 1685"), segnalato nel 1970 da Ingvar Bergström¹.

Per tornare al nostro pendant, è innegabile il riferimento all'opera firmata e datata 1685 come gli oggetti raffigurati, i libri, il vaso di fiori, a cui va aggiunto il taglio costruttivo animato da un intenso chiaroscuro; inoltre, la sobrietà della costruzione, ci porta all'universo delle vanitas, nelle quali la presenza dei libri, dei rami di fiori pendenti dal vaso, stanno a simboleggiare la caducità della vita umana, tema tanto caro alla cultura figurativa spagnola, olandese e fiamminga del Seicento².

I due stupefacenti dipinti, che rivelano una tecnica pittorica curata e lenticolare, costituiscono un'importante aggiunta allo scarno catalogo di questo pittore spagnolo ancora molto sconosciuto.

Lanfranco Ravelli

Bibliografia: inedito.

Esposizioni: nessuna precedente.

NOTE

¹ INGVAR BERGSTRÖM, *Maystros Espanoles de Bodegones y Floreros del Siglo XVII*, Madrid 1970, pp. 76-77, fig. 56. Il dipinto in questione, un olio su tela cm 39x58 è apparso sul mercato americano presso la Newhouse Gallery di New York.

² I. BERGSTRÖM, op. cit. 1970, pp. 76-77; ALFONSO E. PÉREZ SÁNCHEZ, *Le Nature morte espagnole du XVIIe siècle à Goya*, Fribourg (Suisse) 1987, pp. 128-129.



Luis de Melgar

Formaggio, calice e brocca - Vaso con fiori e libri

olio su tavola in pendant cm 33,5x41 ciascuno - Collezione privata

Notizie biografiche

Vincenzo Campi

(Cremona ante 1536 ? - 1591)

La vocazione artistica di Vincenzo Campi pare iscritta nel DNA di famiglia: il padre Galeazzo, pittore operante a cavallo tra il '400 e il '500, ebbe come maestri Bembo e Beccaccino, mentre i fratelli Giulio e Antonio gli istillarono la tecnica e ne stimolarono l'estro creativo.

Vincenzo nacque a Cremona in un anno imprecisato, ma verosimilmente collocabile tra il 1530 e il 1536. Un fitto mistero circonda l'intera fase operativa antecedente al 1563, anno dal quale la sua attività è documentata, più o meno diffusamente, fino alla morte, avvenuta nel 1591.

Le fonti più antiche lo segnalano come ritrattista e pittore di quadri a soggetto religioso, come le due *Pietà* conservate nel Capitolo della cattedrale di Cremona e nella parrocchiale di Bordolano.

Nel periodo 1570-1580 assimilò una tendenza marcatamente naturalistica, sulla scia di Callisto Piazza e del Romanino, maturando uno stile segnato da schietto realismo, quale emerge nel *Cristo inchiodato alla croce* (1575, Museo della Certosa di Pavia), nella versione, oggi al Prado, dell'*Annunciazione* di Busseto (Oratorio di S. Maria Annunziata, firmata e datata 1581) e, infine, nello splendido *San Matteo e l'Angelo* della chiesa di San Francesco a Pavia. Alla stessa fase si ricollegano gli affreschi illustranti *Apostoli, virtù e scene bibliche* (San Paolo Converso a Milano), eseguiti tra il 1586 e il 1589.

La sua produzione si estende però ben oltre i limiti tracciati per spaziare largamente anche nell'ambito della natura morta. L'approdo alla rappresentazione del reale e del quotidiano viene elaborato attraverso il recupero dei modelli fiamminghi.

In quegli anni Cremona intratteneva infatti contatti con i paesi fiamminghi mediante i banchieri Affaitati e ciò favoriva la penetrazione di influssi nordici, in particolare di Aertsen e di Beuckelaer e da tali incontri nacquero composizioni celebrate anche all'estero, segnatamente in terra ispanica e germanica. Ad esempio, a Kirckheim, in Baviera, nel castello di Fugger, troviamo un gruppo omogeneo di cinque dipinti, raffiguranti *Pescivendoli, Fruttivendola, Pescivendola, Pescivendoli, Pollivendoli*, tutti firmati (*Vincentius Campus cremonensis fecit*) e datati (1578-1580), tranne uno (Pollivendoli), in cui l'anno di composizione non compare. Le versioni di alcuni soggetti Fugger, oggi alla Pinacoteca di Brera, attestano nell'autore una sensibile evoluzione artistica. Altro dipinto che conobbe vasta risonanza (ne esistono svariate versioni) illustra un *Mangiaricotta*: menzionato nel testamento redatto dalla moglie Elena Luciani nel 1611 col titolo di *Buffoneria*, si pone tra le creazioni più vivaci e sapientemente intrise di risonanze fiamminghe. Tra le diverse elaborazioni del soggetto, la critica riconosce la mano di Vincenzo Campi in quella conservata al Musée des Beaux Art di Lione.

Giovan Ambrogio Figino

(Milano 1548 - Milano 1608)

Giovan Ambrogio Figino fu un artista di primo piano nell'ultimo quarto del '500.

Nella fase di apprendistato, avvenuta nella bottega di Giovanni Paolo Lomazzo, rivelò una particolare predilezione per il disegno, il cui studio approfondì alla luce di Leonardo e, in seguito, di Raffaello, di Michelangelo e dei contemporanei che ebbe modo di conoscere durante un viaggio a Roma, compiuto, probabilmente, con questo preciso intento.

Già famoso, nel 1590 realizzò le ante del Duomo di Milano e, nella fase tarda dell'attività, eseguì dipinti per il duca Carlo Emanuele I, oltre a disegni per la decorazione del Palazzo Reale di Torino.

Tra i dipinti, ci piace ricordare la *Madonna del serpe* (1581), *San Matteo e l'angelo* (1586 circa), *Sant'Ambrogio sconfigge gli Ariani* (1590) e quelli lasciati sulle ante dell'organo del Duomo di Milano, ossia *l'Ascensione*, *il Passaggio del Mar Rosso* e *la Natività di Gesù*, collocabili intorno al 1592.

Intorno al 1591 è databile l'unica natura morta in tavoletta, a noi pervenuta che viene illustrata nel presente catalogo.

L'interesse dei letterati per l'opera di Figino e, in particolare, per la tavoletta con i *persici*, cui si ispirano diversi madrigali, è il segno tangibile della fama chiara e consolidata di cui l'autore godeva presso i contemporanei.

La sua poetica ha carattere essenzialmente aperto e tendenzialmente evolutivo: egli la sottopone a un continuo processo di ricerca e approfondimento, attingendo ai brani di natura morta disseminati negli *arazzi Trivulzio* del Bramantino, e in quelli del Moretto e di Vincenzo Campi, non disdegnando, peraltro, agli incursioni nei testi figurativi dei contemporanei, considerati *minori* dalla critica e, per ciò stesso, consegnati all'oblio.

Alludiamo, ad esempio, agli esiti naturalistici maturati da Alessandro Allori, il quale, in una *Ultima cena* realizzata per il Monastero di Astino (Bergamo) e in una serie di arazzi eseguiti per la chiesa di S. Maria Maggiore a Bergamo, dipinge una sequenza impressionante di brani di natura morta. Tra gli arazzi, di assoluto rilievo appaiono *l'Adorazione dei pastori* e *la Fuga in Egitto*, dove, in un piccolo cesto, sono inseriti brani di natura morta tra i più belli che un artista, in quel periodo, potesse immaginare.

Avendo, la critica, frettolosamente e presuntuosamente cancellato tante tracce della storia, riesce difficile ipotizzare ascendenze lontane dal solco lasciato dai grandi.

Purtroppo ciò che la storia divora è assai più di quello che sfugge alla sue fauci voraci. Comunque, è del tutto verosimile che Figino, estremamente sensibile a quanto andava emergendo dentro e fuori dall'orizzonte fiorentino, abbia tratto suggestioni anche da personalità, quali Alessandro Allori, con cui verosimilmente e quasi casualmente si era imbattuto.

Fede Galizia

(Milano 1574 ca. - Milano 1630 ca.)

La pittrice, che rappresenta una delle rarissime apparizioni femminili nell'universo artistico dei secoli passati quasi interamente colorato al maschile, nacque, probabilmente a Milano, intorno al 1574. Il padre Nunzio, miniatore trentino, aveva spesso modo di recarsi a Milano per motivi di lavoro.

La sua prima opera documentata è il *Ritratto di Paolo Morigia*, firmato e datato 1596 e conservato nella Pinacoteca Ambrosiana di Milano. Tra le altre opere assolutamente degne di nota vanno segnalate la *Giuditta con la testa di Oloferne*, pervenutaci in due versioni firmate e datate (1596, Ringling Museum of Art di Sarasota; 1601, Galleria Borghese di Roma) e il *Noli me tangere*, firmato e datato 1616, oggi nella chiesa di Santo Stefano a Milano.

La scoperta di Fede Galizia quale pregevole autrice nell'ambito della natura morta si deve a Stefano Bottari e ai notevoli interventi che il critico elaborò, al riguardo, nel 1963 e nel 1965 (*Una traccia per Luca Forte e il primo tempo della natura morta a Napoli*, in *Arte antica e moderna*, 1963, n. 23, pp. 242-246; *Fede Galizia pittrice 1578-1630*, Trento 1965).

Tuttavia, un'esatta ricostruzione dell'attività naturamortistica dell'autrice è ostacolata dall'esiguità dei punti di riferimento, cui non ha ovviato in maniera esaustiva la monografia di Flavio Caroli, apparsa nel 1989 e recante una vasta e aggiornata catalogazione delle opere ad essa attribuite.

Ad attestarne l'impegno in tale ambito abbiamo solo due firme e le rispettive date che compaiono su una *Natura morta* del 1603 (un tempo nella collezione Auholt di Amsterdam e oggi dispersa) e sulla natura morta illustrante *Coppa di vetro con pesche, mele cotogne e fiori di gelsomino*, risalente al 1607 e ora in deposito temporaneo presso il Cleveland Museum of Art.

L'ultimo documento a noi pervenuto è il testamento, redatto il 21 giugno 1630. È probabile che la morte di Fede Galizia sia intervenuta in quello stesso anno, complice la peste che infuriò selvaggiamente in terra lombarda, spargendo ovunque vittime e terrore (v. Giacomo Berra, *Fede Galizia*, in *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*, cat. mostra, Monaco 2002-2003, p. 469).

Panfilo Nuvolone

(Cremona 1580-81 - Milano 1651 circa)

Benché l'anno di nascita di Panfilo Nuvolone non sia attestato dalle fonti, è possibile risalirvi grazie a "uno stato d'animo" relativo al 1610, rinvenuto nella parrocchia di S. Calimero a Milano, ove si afferma che il pittore ha 29 anni, il che consente di farne risalire la data di nascita intorno al 1580.

Fu allievo di Giovanni Battista Trotti detto il Malosso (1555-1619), la cui pittura modellata su quella dei Campi, lasciò una profonda traccia nella poetica del Nuvolone. Tra il 1607-08 è presente a Milano: infatti, cadono proprio in questi anni i pagamenti per la decorazione della Cappella Sansoni in S.

Angelo¹. A Milano viene a contatto con la pittura del Lomazzo, del Figino, di Camillo Procaccini ed anche con quella di Simone Peterzano: un gruppo di pittori che, insieme ai cremonesi Antonio e Vincenzo Campi costituiscono il fulcro e il perno della grande pittura tardo-manieristica in Lombardia.

Uno dei suoi dipinti *Madonna di S. Celso adorata dai SS. Nicola e Costanzo*, conservata nella chiesa di S. Giovanni Evangelista a Canonica d'Adda, porta la firma e la data 1607².

Trasferitosi a Milano, vi lascia importanti opere quali gli affreschi absidali in S. Maria della Passione (1608-20), *la Madonna col bambino e santi*, in S. Nazario Maggiore e la *Madonna col bambino e i SS. Antonio e Vittore in S. Eustorgio* (firmata e datata 1624)³, tutte caratterizzate da una struttura solida e imponente, dove si avverte anche l'influenza della pittura del Crespi e del Cerano. Ricordiamo infine il ciclo di tele con *Storie di S. Stefano* per la Collegiata di Appiano Gentile firmato e datato 1624⁴.

Accanto ad un'attività ufficiale, costituita, per lo più, da dipinti per chiese, è emersa, in questo secolo, anche una copiosa produzione di nature morte, non segnalata dalle fonti, ma che la critica, a partire dal De Logu (1931), ha pazientemente ricostruito. Trattasi di un catalogo aperto che si è arricchito, nel tempo, di splendidi inediti, come quelli resi noti recentemente dagli studiosi⁵.

La ricognizione ha inizio, come detto, dal De Logu con la segnalazione della *Natura Morta con pesche, uva bianca, uva nera, pampini, sopra una alzata metallica*, firmata e datata 1620⁶; ancora il De Logu, pubblica nel 1962 un'altra natura morta, in cui l'artista, benché riproponga soggetti analoghi, conferisce loro un'impostazione assai diversa rispetto al dipinto apparso nel 1931, aggiungendovi, alla sinistra, una pera e, nei primi piani, un chicco d'uva sopra il quale è posato un insetto. La tavoletta, allora conservata presso la Sant Lucas Galerie di Vienna, è firmata e datata 1617⁷.

Nel 1998 Gian Luca e Ulisse Bocchi pubblicano un terzo esempio di natura morta: *l'alzata di cristallo con quaglie*, firmata *Panf. Nuvoloni 160...* splendida testimonianza pittorica e forse *l'opera più antica in assoluto ma anche la prima a carattere venatorio*⁸. Tra le opere che la critica ha attribuito su base stilistica, vanno segnalate *l'uva bianca e nera sopra una coppa di vetro*⁹, *l'alzata metallica con pesche e due beccaccini*¹⁰ ed infine *l'alzata metallica con pesche, fichi e melone*¹¹.

Necessitano, invece, di ulteriori analisi quelle nature morte registrate nell'inventario steso nel 1635 della collezione del Duca Carlo Emanuele I di Savoia a Torino¹² e quelle inventariate presso la collezione del Marchese di Leganés di Madrid¹³.

Nella natura morta Panfilo Nuvoloni compie un ulteriore passo rispetto agli esempi del Figino e di Fede Galizia: rispetto alla loro estetica, più legata alla carnosa voluttà di Vincenzo Campi, egli elabora una natura morta impregnata di una fragranza e di una sensualità quasi morbosa in cui pulsano i primi battiti del barocco nascente.

NOTE

¹ Si veda SIMONETTA COPPA, *P. Nuvolone in Il Seicento a Bergamo*, cat. mostra, Bergamo 1987, p. 123.

² GIOVAN BATTISTA ZAIST, *Notizie storiche de' pittori, scultori e architetti cremonesi*, Cremona 1774, vol. II, p. 72; cfr. S. COPPA, op. cit. 1987, p. 123; LUIGI SALERNO, *La Natura Morta Italiana*, Roma 1984, p. 62; ALESSANDRO MORANDOTTI, P. Nuvolone in *La Natura Morta in Italia*, Milano 1989, vol. I, p. 226.

³ Cfr. S. COPPA, op. cit. 1987, p. 123.

⁴ Cfr. S. COPPA, op. cit. 1987, p. 123.

⁵ Si veda GIAN LUCA e ULISSE BOCCHI, *Panfilo Nuvolone*, in *Naturaliter* 1998, p. 17, 19, 20, figg. 1, 4 e 6.

⁶ GIUSEPPE DE LOGU, *Pittori minori liguri, lombardi, piemontesi del Seicento e del Settecento*, Venezia 1931, p. 163, fig. 228; A. MORANDOTTI, op. cit. 1989, vol. I, p. 226, fig. 257.

⁷ Si veda G. DE LOGU, *La Natura Morta Italiana*, Bergamo, pp. 28, 163, tav. 11; L. SALERNO, op. cit. 1984, p. 62; A. MORANDOTTI, op. cit. 1989, p. 226.

⁸ Si veda G.L. e U. BOCCHI, op. cit. 1998, p. 16, fig. 1.

⁹ Cfr. L. SALERNO, op. cit. 1984, p. 62, ill. 16.1; A. MORANDOTTI, op. cit. 1989, p. 226.

¹⁰ Cfr. L. SALERNO, op. cit. 1984, p. 62, ill. 16.3; L. SALERNO, *Natura Morta Italiana*, Monaco 1984/2, p. 58, fig. 19; A. MORANDOTTI, op. cit. 1989, p. 226.

¹¹ Si veda JOHN THOMAS SPIKE, *Italian Still Life Paintings from Three Centuries*, New York 1983, n. 6, pp. 33-34 con illustrazioni; L. SALERNO, op. cit. 1984/1, p. 63, ill. 16.2; L. SALERNO, op. cit. 1984/2, n. 18, pp. 56-57; ALBERTO VECA, *Forma Vera*, Bergamo 1985, fig. 59, p. 156; G.L. e U. BOCCHI, op. cit. 1998, p. 18, fig. 3.

¹² Si veda ALESSANDRO BAUDI DI VESME, *La regia pinacoteca di Torino*, in *Le Gallerie Nazionali Italiane. Notizie e documenti...*, pp. 52-56; L. SALERNO, op. cit. 1984/1, p. 62; A. MORANDOTTI, op. cit. 1989, p. 226.

¹³ Cfr. JOSÉ LOPEZ-NAVIO, *La gran colección de pinturas del Marques de Leganés*, in *Anacleto Calancrava 8*, 1962, pp. 260-330: è citata una *pintura de melocotones y ubas con una salta*, de Panfilo Nuvolone, *un tabla, de alta 1/2 bara menos dos dedos, y de ancho 3/6*. Come propone nel 1983 lo SPIKE, p. 32, op. cit., questa descrizione corrisponde al quadro della collezione Dubini di Milano, firmato e datato 1620 e pubblicato dal De Logu nel 1931.

Antonio d'Errico, o d'Errico detto Tanzio da Varallo (Riale d'Alagna 1580 - Varallo Sesia 1633)

L'opera di Tanzio da Varallo fu riscoperta da Giovanni Testori che ne creò un'esposizione a Palazzo Reale di Torino (1959/60) nonché nella mostra sul '600 lombardo a Palazzo Reale di Milano (1973).

Salutata dalla critica come un'autentica rivelazione, la produzione del pittore è stata oggetto di attenzione e di analisi sempre crescenti che ne hanno messo in luce la rilevanza storica ed hanno contribuito a trarre, dalle sabbie del tempo, una figura che rischiava ingiustamente l'oblio.

Nato, nel 1580, a Riale d'Alagna (Vercelli), da una famiglia di artisti, Tanzio ebbe una formazione domestica: il fratello maggiore Melchiorre lo iniziò all'arte

pittorica, l'altro fratello, Giovanni, a quella scultorea; in particolare, la sua creatività fu stimolata dal contesto in cui visse: erano, infatti, gli anni in cui, a due passi da casa, fervevano i lavori per la grandiosa fabbrica del Sacro Monte di Varallo, dove, in seguito (1616), egli avrebbe lasciato cicli di affreschi di stupefacente bellezza.

La svolta decisiva giunse nel 1600, quando il fratello Melchiorre, in occasione del giubileo indetto da Clemente VII, ottenne, del propretore della Valsesia, un salvacondotto per recarsi a Roma facendosi accompagnare da Antonio.

Fu un lungo soggiorno (circa 15 anni), in cui il giovane perfezionò la propria formazione senza per altro, almeno stando a quanto sinora emerso, lasciarvi traccia della sua arte. Le opere di quel periodo ci portano, infatti, lontano da Roma, in Abruzzo e nel napoletano, dove è possibile abbia sostato per qualche tempo. Tornato al nord (1616), lavorò in Val d'Ossola, al Sacro Monte di Varallo (1616, 1627, 1629) e a Milano, dove fu chiamato ad affrescare il coro di S. Maria della Pace e la volta dell'arco antistante la cappella del transetto destro in S. Antonio Abate.

Nel 1630, Tanzio è documentato con la sua famiglia. Morì in Valsesia il 29 ottobre del 1633, lasciando incompiuti gli affreschi nella collegiata di Borgosesia, terminati poi dal fratello Melchiorre.

Franz Godin detto Francesco Codino

(documentato in Italia Settentrionale dal 1620 al 1624/1631)

Verso la figura e l'opera di Francesco Codino, ignorata dalle fonti, la critica incomincia ad orientare il proprio interesse nel 1964, anno in cui, Stefano Bottari¹ assegna al pittore un gruppo di nature morte che Gerhard Bolt ha espulso dal catalogo di Peter Binoit². In seguito in occasione di varie mostre tenutesi alla Galleria Lorenzelli di Bergamo tra il 1971 e il 1986, altre opere vengono riconosciute e attribuite al Codino. Bisogna, tuttavia, attendere il 1998, perché appaia su *Naturaliter*³, a firma di Paola Tosetti Grandi, il primo studio esauriente sulla personalità e la produzione dell'autore.

Allievo e parente di Daniel Soreau, pittore fiammingo, Franz Godin giunge in Italia intorno al 1620, come attestano le date poste su alcuni dipinti recanti il nome del pittore italianizzato in Francesco Codino. Alcune tele recano la firma *F.co Codino 1621*, altre *F.co C.F.*, altre ancora *F.co Codino 1622*; le sigle *F.co C.no 1623*, e *F.CO C.NO 1623* e *F.O.C.NO 16[31]*, compagno, invece, rispettivamente su un singolo dipinto.

Quanto alle località in cui opera, la Tosetti Grandi ipotizza soggiorni a Venezia e a Padova⁴. Il fatto che italianizzi la firma lascia supporre che esegua, in Italia, numerose nature morte che presentano affinità col mondo di Daniel Soreau, di Peter Binoit e, quanto ai soggetti floreali, di Georg Flegel.

Tipico del Codino è creare prototipi di nature morte per poi realizzare delle repliche, utilizzando integralmente o parzialmente i prototipi stessi per ideare, con

leggere varianti, altre composizioni. Temi prediletti sono piatti di metallo con frutta, cardellini, selvaggina da piuma, frutti imbanditi in fruttiere Ming e vasi con fiori; più raramente, compaiono bicchieri, pane e alzatine con biscotti.

NOTE

¹ STEFANO BOTTARI, *Nature Morte della scuola di Francoforte: J. Soreau, Peter Binoit e Francesco Codino in Pantheon*, XXII, 11, 1964, p. 107-114.

² GERHARD BOLT, *Stillebeumaler des 17. Jahrhunderts. Isaak Soreau - Peter Binoit, in Kunst in Hessen und am Mittelrhein, Schriften der Hessischen Museen*, 1-2, Darmstadt 1962, pp. 29-93.

³ Si veda PAOLA TOSETTI GRANDI, *Franz Godin detto Francesco Codino*, in *Naturaliter* a cura di GIAN LUCA E ULISSE BOCCHI, 1998, pp. 22-45.

⁴ P. TOSETTI GRANDI, op. cit. 1998, p. 31.

Bartolomé Esteban Murillo (Siviglia 1618 - Siviglia 1682)

Bartolomé Esteban Murillo nasce a Siviglia da genitori poveri il 1° gennaio 1618 e ancora adolescente si applica alla pittura nella bottega di Juan del Castello, dove resta poco meno di un decennio, fino al 1639.

Nel 1646 avviene la sua affermazione con le tele del chiostro piccolo dei Francescani a Siviglia, che immediatamente gli danno notorietà e prestigio nella pur fervida temperie della pittura spagnola di quegli anni. E qui inizia la sua splendida carriera, che si svolgerà tutta, o quasi, nella città natale, senza interruzioni e senza rallentamenti.

Di un presunto viaggio di studio a Madrid, attestato dal Palomino, non sono precisati i termini cronologici - potrebbe forse cadere prima del 1645, o nel biennio 1648-1650, quando la sua presenza non è documentata a Siviglia - e, del resto, lo stesso riferimento è tutt'altro che accertato, mentre non manca qualche altra fonte antica che tramanda la notizia, in verità vaga, di un viaggio del pittore in Italia.

Nel 1660 il Murillo fonda l'Accademia di Siviglia, della quale è il primo direttore. Alla sua morte questa istituzione avrà termine.

Il Murillo lavorò quasi esclusivamente per le chiese e i conventi di Siviglia: spesso realizzando cospicui cicli unitari (per i Francescani, la *Merced Calzada*, la Cattedrale, Santa Maria la Bianca, i Cappuccini, l'Ospedale della Carità, gli Agostiniani) che però oggi più non si vedono nelle sedi d'origine, salvo qualche eccezione, essendo stati smembrati tra il Sette e l'Ottocento e dispersi tra collezioni pubbliche e private d'Europa e d'America.

Risulta che abbia lasciato una sola volta la sua città, quando era già vecchio, dopo l'80, trasferendosi per un anno all'incirca a Cadice (affreschi nella Chiesa dei Cappuccini). Morì il 3 agosto 1682.

Nella vasta produzione di carattere religioso il Murillo traduce la sua visione in accenti intimi di sincero misticismo; fu anche ritrattista di felice piglio introspettivo, e indagatore della vita popolare attraverso caratteristiche scene di genere, trattate con una

modernità di accenti che sembra precorrere talune delle maggiori risultanze settecentesche.

Il successo presso i contemporanei fu immenso, e praticamente determinò un certo aspetto della pittura spagnola, così che non si contano i suoi discepoli e gli imitatori, e non solo quelli diretti (A. M. de Tovar, B. G. de Llorente, F. Antolinez y Sarabia, F. Meneses Osorio, J. S. Gutieères, S. Gomez, P. Nuñez de Villacencio), ma ancora nel secolo successivo e fino nell'Ottocento.

Luis de Melgar

(artista operante in Spagna alla fine del XVII secolo)

Per lungo tempo Luis de Melgar, è stata una personalità nota solo negli archivi delle collezioni pubbliche e private spagnole.

Nel 1935 Julio Cavestany, cita un certo Vincente Poleró che afferma di aver visto (... *Bodegones Suyos excelentes de color y verdad* ...) dei dipinti firmati e datati "Luis de Melgar 1609"¹.

Questa notizia ha dato il via a ritenere che la personalità artistica di Luis de Melgar avesse operato nei primi decenni del XVII secolo, andando così in contrasto con lo stile dei dipinti a lui attribuiti che corrispondevano per stile ed iconografia ad una produzione più tarda.

Solo negli anni sessanta è apparso sul mercato americano presso Newhouse Gallery di New York un dipinto firmato e datato 1685 che ha permesso di riconsiderare la cronologia del pittore restituendolo alla fine della seconda metà del secolo.

Tutti quei dipinti attribuiti a Luis de Melgar sono collegabili all'universo delle *Vanitas* nei quali la presenza dei libri, dei cartigli e dei fiori con i petali in procinto di cadere stanno a simboleggiare la caducità della vita umana, tema carissimo alla cultura spagnola dell'epoca.

NOTE

¹ JULIO CAVESTANY, *Floreros y Bodegones en la pintura Espanola*, Palacio de la Biblioteca Nacional, Madrid 1936/1940, pp. 134-138.

Lanfranco Ravelli



FONDAZIONE
CREDITO BERGAMASCO

