

# L'ŒIL GOURMAND



Un percorso nella natura morta  
dal Cinquecento al Novecento

# L'ŒIL GOURMAND

---

## Un percorso nella natura morta dal Cinquecento al Novecento

La tavola imbandita da Fede Galizia  
a Evaristo Baschenis, da Giacomo Ceruti  
a Ennio Morlotti

*Dipinti da una collezione privata*

*Palazzo Credito Bergamasco  
Bergamo, Largo Porta Nuova 2  
dal 29 settembre al 19 ottobre 2012*

La mostra *L'œil gourmand* viene realizzata in occasione della presentazione al pubblico del restauro - promosso e realizzato dalla Fondazione Credito Bergamasco presso la Sala Consiliare della Banca - relativo all'imponente dipinto di Alessandro Allori *Ultima Cena* (1582).

L'esposizione *L'œil gourmand* prosegue poi presso:  
Museo d'Arte e Cultura Sacra - Sala Mons. Alberti  
Romano di Lombardia (BG) - Piazza Fiume, 5  
dal 3 novembre al 9 dicembre 2012

*Curatori*

Simone Facchinetti  
Angelo Piazzoli

*Fotografie*

Lidia Patelli

*Progetto grafico*

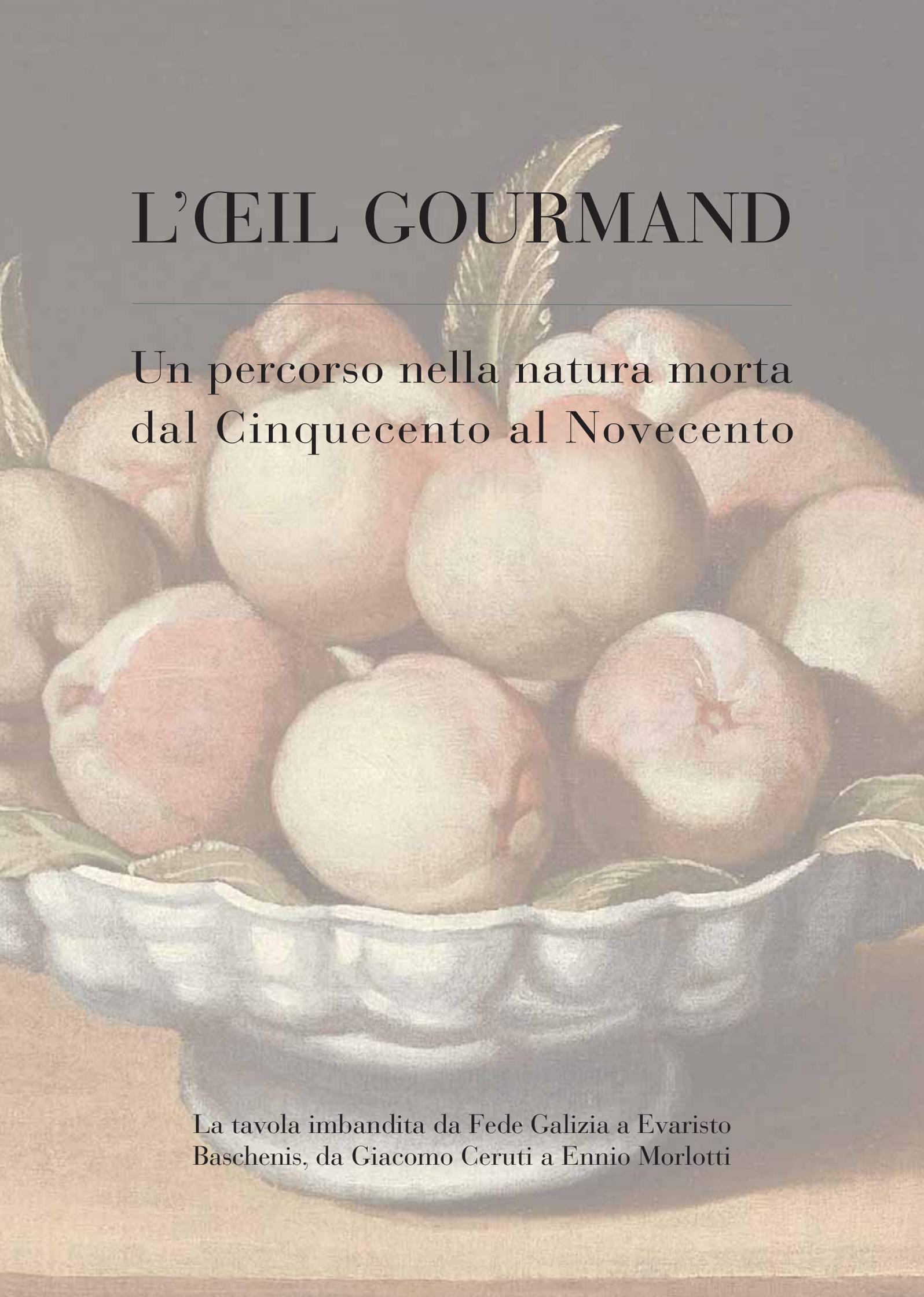
Drive Promotion Design

*Art Director*

Marco Valota



# L'ŒIL GOURMAND

A detailed still life painting of a basket filled with ripe peaches. The peaches are rendered with soft, realistic shading, showing their characteristic red and yellow tones. They are arranged in a woven basket, with some peaches resting on green leaves. The background is a neutral, light color, emphasizing the textures and colors of the fruit.

Un percorso nella natura morta  
dal Cinquecento al Novecento

La tavola imbandita da Fede Galizia a Evaristo  
Baschenis, da Giacomo Ceruti a Ennio Morlotti

# Il *Cenacolo* di Astino: l'ingiusto oblio

*Da un grande restauro, la riscoperta di un capolavoro dimenticato*

Angelo Piazzoli

Immagino già i pensieri e i commenti di chi - inoltrandosi nella lettura della presentazione a questo catalogo - si porrà il dubbio sulla coerenza di una prefazione dedicata a un importante intervento di restauro quando il titolo della pubblicazione e della mostra da recensire richiama ben altro tema, la *natura morta*, delineando un suggestivo percorso alla scoperta del soggetto della tavola imbandita nel corso di secoli della storia dell'arte (dal Cinquecento di Fede Galizia al secondo Novecento di Ennio Morlotti).

Per ragioni di competenza tecnica, ben volentieri lascio che la disamina critica sul predetto argomento venga svolta da un valente storico dell'arte quale Simone Facchinetti, Conservatore del Museo Bernareggi di Bergamo; e di ciò il lettore sarà certamente riconoscente. Mi limito invece ad articolare un ragionamento - spero convincente - sulla genesi di una mostra di eccellenza che non nasce di per sé (impropriamente si potrebbe dire che "non brilla di luce propria", pur essendo decisamente sfavillante) ponendosi invece al servizio di un' importante iniziativa della Fondazione Creberg nel campo del restauro.

Intendiamoci; la mostra è di altissima qualità, le opere eccellenti, gli artisti di grande livello, il percorso suggestivo ed accattivante. Essa rappresenta inoltre una opportunità unica per ammirare quaranta opere tratte da una importante collezione privata la cui visione è *in re ipsa* privilegio di pochi, esteso a tutti - solamente nel periodo della mostra - grazie alla generosità del mecenate prestatario.

Tuttavia l'esposizione è un "collaterale", la cui genesi va adeguatamente spiegata.

Nel corso del tempo il Credito Bergamasco e la sua Fondazione hanno sostenuto centinaia di restauri. L'elenco degli interventi realizzati grazie ai contributi stanziati è di tutto riguardo e tocca molte opere d'arte e numerosi monumenti architettonici disseminati sul nostro territorio. Sia musei che parrocchie, sia enti territoriali che comunità hanno potuto contare sull'appoggio solidale e concreto di Banca e Fondazione.

Negli ultimi anni si è apportata una modifica alle modalità di intervento; tale mutamento ha comportato un radicale cambiamento nella programmazione e, soprattutto, nella fruizione di alcuni restauri. Nel proseguire infatti, con immutata



Alessandro Allori, *Ultima Cena*, Bergamo, Palazzo della Ragione

convinzione, il sostegno all'ambito della conservazione del patrimonio storico/artistico, vi è ora la particolarità che - per progetti di particolare rilevanza, riguardanti opere di significativo pregio - le modalità operative si diversificano significativamente. Per queste opere, in passato, i soggetti che venivano a conoscenza di ciò che stava accadendo erano gli operatori del settore o gli appartenenti alla comunità che poteva usufruire di un determinato restauro. Ora - anzi da circa quattro anni - uno degli ambienti di rappresentanza dell'Istituto di credito (la *Sala Consiliare*) è stato parzialmente trasformato in laboratorio di restauro permanente. Nello stesso luogo del *Palazzo Storico* del Credito Bergamasco - direi il più rappresentativo - i visitatori interessati possono periodicamente seguire da vicino le delicate operazioni di restauro di numerose opere d'arte.

Sul piano della comunicazione questa strada è di particolare importanza e di grande efficacia. Migliaia di persone sono accorse a vedere alcuni capolavori della pittura sottoposti, ultimamente, a interventi conservativi. I vantaggi sono evidenti: chiunque può entrare in un luogo generalmente

riservato (di norma accessibile solo per gli addetti ai lavori), può conoscere le operazioni alle quali l'opera viene sottoposta, può rendersi conto direttamente dei risultati conseguiti.

In realtà la formula di ospitare l'opera in corso di restauro, prima di farla tornare nel suo luogo d'origine, ottiene successo perché nasce *in primis* come operazione di servizio alla Comunità, la quale risponde con crescente entusiasmo avendo l'opportunità di seguire, passo dopo passo, i lavori. Nelle esposizioni il pubblico può interloquire con i restauratori sulle tecniche utilizzate, ammirare le opere da vicino (come mai per esse è stato possibile) e approfondire le tematiche storico/artistiche tramite le visite guidate ovvero per mezzo delle pubblicazioni che la Fondazione periodicamente edita a titolo divulgativo. Il tutto in modo assolutamente gratuito, in una concezione di "servizio pubblico".

Negli ultimi tre anni la Fondazione ha concentrato i suoi sforzi su opere di Lorenzo Lotto. L'occasione è stata determinata dalla mirabile esposizione alle *Scuderie del Quirinale* - tenutasi nella primavera del 2010 - che ha potuto contare su un numero



Presentazione e illustrazione al pubblico di restauri nella *Sala Consiliare* del Credito Bergamasco

davvero significativo di opere eseguite dal pittore durante il suo lungo soggiorno bergamasco (1513-1525). Dalle *Predelle della Pala Martinengo* al *Polittico di Ponteranica*, fino alla straordinaria *Pala di San Bernardino* ovvero alla splendida *Trinità*: tutte opere giunte a Roma dopo essere state messe in sicurezza in Banca. Ma non solo; dopo i restauri promossi per far sì che le opere bergamasche pervenissero al Quirinale in ottime condizioni - ora tornate, con soddisfazione di tutti, nelle Parrocchie di provenienza (restaurate a regola d'arte e a costo zero per le stesse...) - la Fondazione Credito Bergamasco ha poi concentrato i propri sforzi su altre opere di Lorenzo Lotto, anch'esse bisognose di intervento (quali la smagliante *Sacra Famiglia con Santa Caterina d'Alessandria* dell'*Accademia Carrara* di Bergamo e la monumentale *Pala di Sedrina*), su un suggestivo dipinto del Moretto *La Vergine che adora il Bambino*, sull'*Assunzione della Vergine*, imponente opera del Figino di proprietà della Banca.

Come dicevamo, tutti questi interventi sono stati presentati al pubblico *in progress* nelle aperture della sede storica in concomitanza con le esposizioni di arte classica o moderna promosse periodicamente nel



Illustrazione al pubblico dei lavori da parte del restauratore



Visita guidata riservata a scolaresche

salone principale della Banca; la scelta di coinvolgere direttamente il pubblico e di renderlo più consapevole ha riscosso grande successo sia in termini quantitativi (soprattutto nei *weekend* di apertura, costantemente affollati) sia sul piano socio/culturale, in quanto è fondamentale - a nostro avviso anche in periodi di crisi - proseguire, per quanto possibile, nella salvaguardia del patrimonio artistico, che rappresenta per l'Italia una risorsa la cui valorizzazione autentica comporterebbe ricadute non solo storico/artistiche ma anche economico/occupazionali, se solo venisse percepita e sviluppata come fattore strategico di sviluppo.

Ma ecco l'ultimo intervento. Una grande sorpresa; un quadro monumentale e dimenticato; un dipinto dalle dimensioni eccezionali, proveniente dal soppresso monastero di Astino; una tela collocata nella sala delle Capriate in Palazzo della Ragione, realizzata da un grande autore fiorentino, firmata e datata 1582: l'*Ultima Cena* di Alessandro Allori.

L'opera è pervenuta nella sede del Credito Bergamasco - dopo un complesso "trasloco" che ha richiesto trasporti eccezionali e

una particolare attenzione - nel marzo 2012 ed è stata collocata nella *Sala Consiliare* ove operano quotidianamente gli specialisti del restauro. Nel maggio 2012 è stata presentata alla parziale visione del pubblico mediante l'esibizione di un ampio campione di pulitura. È stato un grande successo; la porzione del dipinto soggetta al delicato intervento di restauro ha fatto presagire il risultato finale, di sicuro interesse per gli storici dell'arte e per il pubblico dei visitatori in vista della globale presentazione del dipinto in tutta la sua eccezionalità.

Pertanto, nell'ambito delle attività espositive promosse dalla Fondazione Creberg per l'autunno 2012, l'attenzione del visitatore sarà precipuamente richiamata - tramite una scenografia creata appositamente nella *Sala Consiliare* del *Palazzo Storico* del Credito Bergamasco - proprio sull'*Ultima Cena* del pittore fiorentino Alessandro Allori detto *Il Bronzino*. Il celebre cenacolo, dipinto per il refettorio del monastero di Astino, è stato poi allocato presso il *Palazzo della Ragione* di Bergamo a seguito delle soppressioni napoleoniche e lì dimenticato. La visione del dipinto rappresenterà per il pubblico una scoperta sorprendente: per le dimensioni

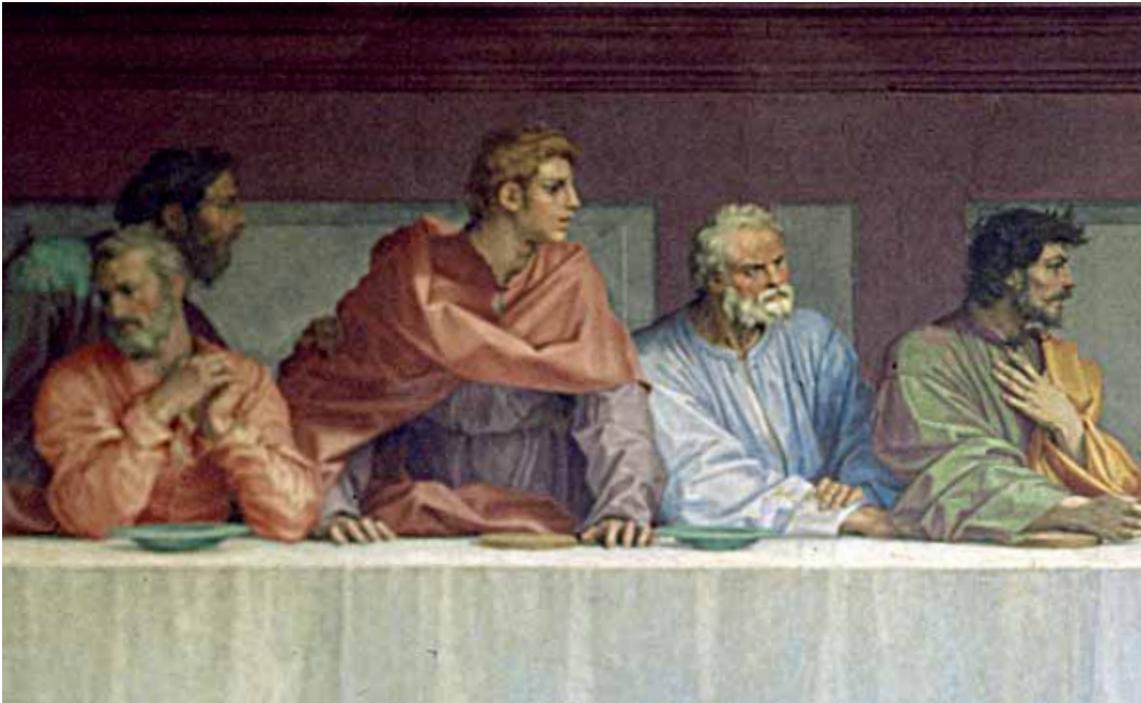
grandiose del quadro (2,15 per 7,50 m) e per l'esito eccellente stesso del restauro promosso e finanziato dalla Fondazione Creberg.

In cosa consista l'intervento, viene spiegato sinteticamente dai Maestri restauratori, Minerva Tramonti Maggi e Alberto Sangalli. *"Il restauro di un'opera di grandi dimensioni (m 2,15x7,50) rappresenta certamente un avvenimento importante, ancor più se l'autore di questo grande cenacolo è: ALEXANDER BRONZINUS ALLORIUS CIVIS FLOR. PINGEBAT A.S. MDLXXXII D.C. ABATE, come si firma e data sulla base a sinistra del grande tavolo toscano.*

*Accendere i riflettori su un'opera quasi sconosciuta è entusiasmante, poterne riportare alla luce l'aspetto originale per aver cancellato, attraverso la pulitura totale della superficie, la falsa percezione che si aveva dei colori coperti da vernici molto alterate, patine ottocentesche, ridipinture antiche estese e molto tenaci da rimuovere. L'intervento di restauro che si sta effettuando ricopre un aspetto radicale e non solo "visivo" che coinvolge tutta l'opera, dalla cornice al telaio di supporto, alla tela originale, al consolidamento dei materiali costruttivi,*



I restauratori, Minerva Tramonti Maggi e Alberto Sangalli, al lavoro sull'*Ultima Cena* di Alessandro Allori, nella *Sala Consiliare* del Credito Bergamasco



Andrea del Sarto, *Ultima Cena* (particolare), Firenze, Convento di San Salvi

*al ripristino del colore.*

*In questo momento di esposizione dell'opera si assiste alla pulitura quasi completa della superficie, salvo un grande campione ancora da pulire che rimane, per ora, come testimonianza di un'opera certamente trascurata. La pulitura della superficie offre ora alla vista aspetti figurativi e coloristici prima sconosciuti ed una qualità pittorica molto alta. L'autore rivela anche una profonda conoscenza del mondo vegetale, di quel naturalismo toscano studiato e reso mirabile nelle miniature del contemporaneo Jacopo Ligozzi(1547-1626).*

*Come auspicato dalla competente Soprintendenza, il lavoro sarà corredato, oltre alla consueta ampia documentazione fotografica a luce visibile, da ricerche scientifiche appropriate che approfondiranno molti aspetti del dipinto mai indagati e ci aiuteranno in modo significativo a conoscere meglio e a saper conservare opere storiche e preziose come questa”.*

Il restauro del dipinto dell'Allori consente ora di coglierne appieno le precipue qualità - precedentemente velate dalla patina del

tempo e dell'incuria - permettendo *in primis* “la riscoperta di quei “*finissimi colori*” segnalati in una testimonianza manoscritta coeva al dipinto, essendo caratteristica importante dell'Allori l'uso di una brillante cromia, che in questo dipinto è stata snaturata da secoli di trascuratezza”. In forza di ciò la tavola si è illuminata - svelando particolari inusitati e affascinanti - e le figure hanno riacquisito la loro originaria imponenza assumendo potenza e profondità.

In secondo luogo è noto che, dal punto di vista compositivo, l'artista si orienta su un precedente celebre esempio fiorentino: l'affresco dell'*Ultima Cena* dipinto da Andrea del Sarto nel 1525, per il refettorio del Convento di San Salvi. Risulta di tutta evidenza che “lo schema è praticamente identico, soprattutto nelle pose delle figure sul versante destro della tavolata, mentre è diverso lo sfondo che prevede solo gli scranni lignei per gli apostoli - come nel vero refettorio bergamasco - permettendo così di concentrare l'attenzione sul soggetto principale”.

Di grande suggestione e di straordinaria bellezza si appalesa la decorazione della



Alessandro Allori, *Ultima Cena* (particolare), Bergamo, Palazzo della Ragione

tavolata che in Andrea del Sarto è essenziale (praticamente spoglia), “mentre in Allori - unica eccezione ad un’opera altrimenti misurata - è intenzionalmente raffinata nella scelta del servizio di maioliche, fittamente ornato a “*strumenti musicali*” (secondo gli stilemi prodotti dalle coeve botteghe artigiane di Urbino) e nei bicchieri di manifattura veneziana; ma soprattutto profondamente simbolica nella variegata serie di alimenti disposti sulla mensa”.

Gli esiti felici dell’iniziativa ci hanno indotto a completare la presentazione al pubblico del restauro programmando - sempre per l’autunno 2012 - alcune iniziative collaterali quali una conferenza tematica nell’ambito di *BergamoScienza* - che si soffermerà sugli aspetti tecnici del ripristino e sui risultati delle ricerche scientifiche compiute sul dipinto (indagini microchimiche e stratigrafiche) - e un filmato (che scorrerà in una postazione allestita in *Sala Consiliare*) che illustrerà ai visitatori il tema del *Cenacolo* nella tradizione fiorentina del Quattrocento e Cinquecento. Ma soprattutto da quella *summa* di splendide nature morte che si è appalesata -

già dopo la prima sommaria pulitura - la tavolata dell’*Ultima Cena* di Allori, ci è sorta l’idea di presentare al pubblico il tema della *tavola imbandita* nei suoi sviluppi nella storia dell’arte attingendo da una importante collezione privata, con le finalità già delineate in premessa, e approfondendo il tema - così brillantemente affrontato dal grande fiorentino in un’opera religiosa - durante i secoli successivi (dal Cinquecento di Vincenzo Campi, al Seicento di Baschenis, al Settecento di Giacomo Ceruti, all’Ottocento di Tallone, al Novecento di Depero, Testori e Morlotti).

*L’oeil gourmand.*

Letteralmente, *L’occhio ghiotto*; liberamente, *Gustare con gli occhi.*

Bergamo, giugno 2012

*Angelo Piazzoli  
Segretario Generale  
Credito Bergamasco  
e Fondazione Creberg*

# Non per sola fame

Simone Facchinetti

## Pretesto

Questa mostra nasce da un pretesto: il restauro dell'*Ultima Cena* di Alessandro Allori, dipinta nel 1582 per i monaci Vallombrosani di Astino, a Bergamo.

L'assetto espositivo è obbligato a correre lungo un binario fisso, determinato dalla provenienza delle opere da un'unica collezione. Perciò la mostra non ha ambizioni di completezza, al contrario è parziale e risente dei gusti e delle occasioni di due generosi collezionisti: un uomo e una donna che preferiscono rimanere anonimi, amanti della buona tavola e della sua rappresentazione in figura, quindi "L'œil gourmand".

Forse non è un caso che il tavolo imbandito dell'*Ultima Cena* di Alessandro Allori si sia rivelato una sorpresa inattesa (provocando l'idea di dargli un seguito nel progetto che ora vede la luce), con tutte quelle stoviglie minutamente dipinte, ricolme di cibarie varie. Infatti di lì a pochi anni si sarebbero visti, in Europa, gli esordi della natura morta come genere autonomo, dalla Lombardia alla Spagna, ai Paesi Bassi.

Basta fare un confronto tra il citato quadro che ornava il refettorio del monastero di Astino e il suo modello (cioè l'*Ultima Cena* di Andrea del Sarto in San Michele a San Salvi a Firenze) per verificare il nuovo ruolo assunto da questo genere. Si è passati da una tavola sgombra e quasi disadorna a una in cui non c'è più spazio per posare le mani, a meno di non voler correre il rischio di far cadere a terra qualche piatto o bicchiere o fiore. Se l'osservatore dell'affresco di Andrea del Sarto non poteva distrarsi dal tema principale, quello dell'Allori era chiamato a perdersi nel contorno delle vettovaglie.

"Dipinger tutt'il di Zucche, e Presciutti, Rami, Padelle, Pentole e Tappeti, Uccelli, Pesci, Erbaggi, e Fiori, e Frutti".  
Salvator Rosa, *Satire*, Amsterdam [1664]

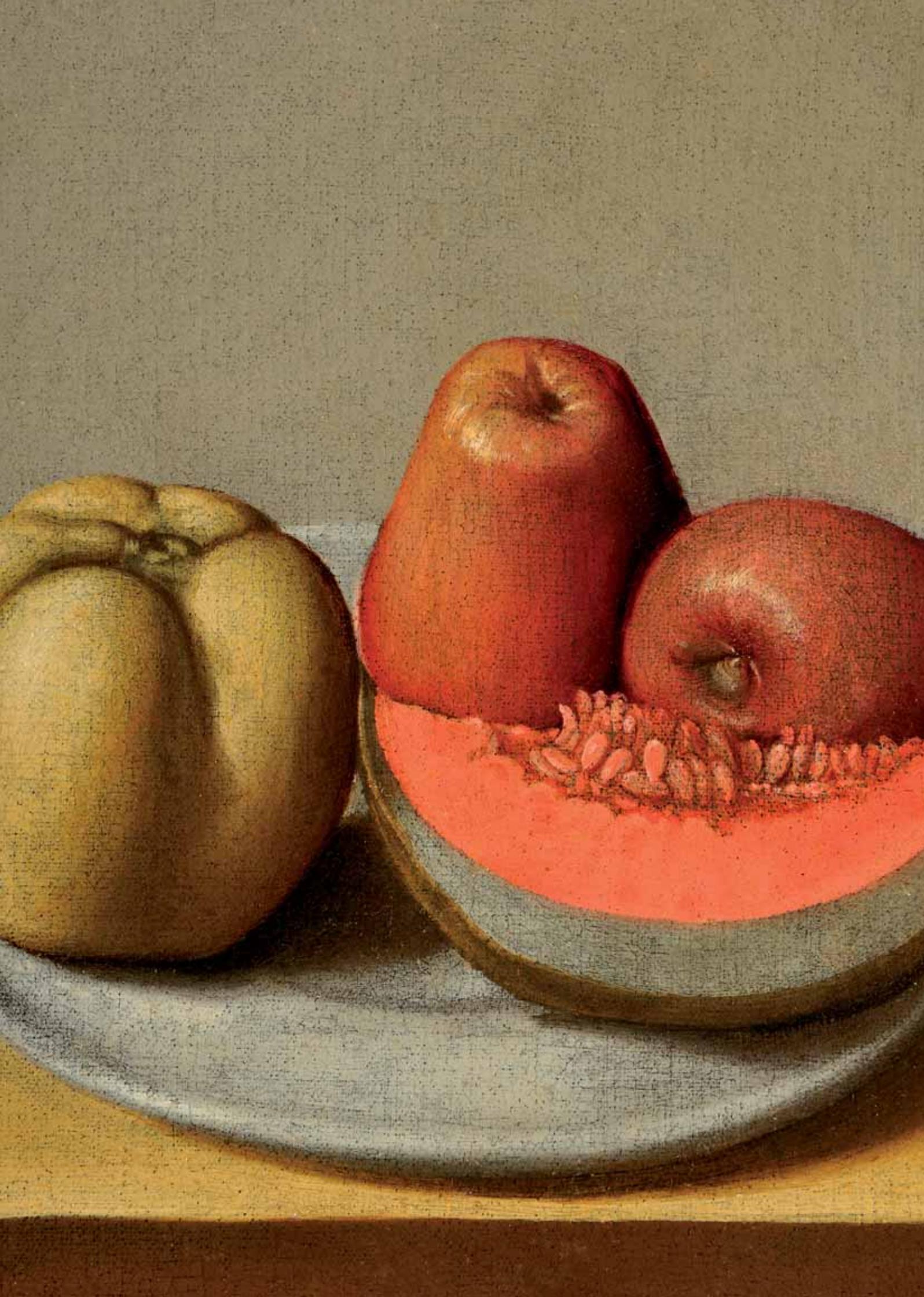
"Beh! Volete del virtuosismo, lo so: volete che vi dipinga le verdure ed i frutti, come fossi un Luca Giordano, che ha delle nature morte di due metri per quattro: piene di zucche, di verze e di peperoni incredibili".  
Carlo Emilio Gadda, *Gli anni*, Firenze [1943]

## Visita guidata (con soste)

Il tema della tavola imbandita è un sottogenere della categoria della natura morta. L'argomento allude al rituale del pasto, alla sua preparazione o al suo avvenuto consumo. In alcuni casi confina con il tema simbolico della Vanitas. Tuttavia è sempre bene tenere presente che la natura morta aveva, nella maggior parte dei casi, una funzione esclusivamente decorativa, slegata da significati nascosti. Forse sta proprio in questo motivo la sua forza e allo stesso tempo la sua debolezza. La forza di un soggetto che si rappresenta solo tramite la sua forma e il suo stile, la debolezza di un soggetto senza contenuto, se non quello materiale che è chiamato a illustrare. Il sottotitolo della mostra - "La tavola imbandita da Fede Galizia a Evaristo Baschenis, da Giacomo Ceruti a Ennio Morlotti" - semplifica il contenuto del percorso espositivo. La materia indagata è più ricca di quella allusa nell'intestazione, poiché i soggetti rappresentati non si esauriscono nel solo argomento della tavola imbandita ma si articolano nei temi dell'angolo di cucina, del piano di lavoro e della colazione. Negli inventari seicenteschi queste opere erano citate con il titolo più semplice che si possa immaginare, come ad esempio: "tavole con il mangiar sopra".

L'ordinamento tiene conto il più possibile della suddivisione per scuole e aree geografiche (dalla Lombardia alla Spagna, dalla Roma caravaggesca ai Paesi Bassi), semplificando alcuni snodi troppo frammentati (come è il caso del percorso del Novecento) tramite la sola scansione diacronica.

Fig.1



Il visitatore incontra una sequenza di dipinti collocati alle pareti, senza soluzione di continuità. Solo alcuni di essi sono stati isolati, a rimarcare l'importanza.

Qui l'osservatore è sollecitato a fare una sosta maggiore. La visita può iniziare dalla prima di queste soste.

Tra gli incunaboli della natura morta lombarda figurano due opere che hanno un'ampia letteratura alle spalle. La prima costituisce uno dei tanti casi irrisolti nella storia del genere, senza perdere l'importanza che continua a occupare tra le testimonianze che stanno alla sua origine (Fig.1 e Tav. 1). Non esiste il dipinto che segna il passaggio tra la pittura di storia e l'invenzione della natura morta come genere autonomo. Ma se esistesse avrebbe proprio questa faccia (così almeno è stato immaginato fin'ora). Credo che tale intuizione risieda nel fatto che l'opera ha un'aria primitiva e moderna allo stesso tempo.

Non a caso intorno al gruppo con cui è stata associata ogni tanto spunta il nome del cremonese Vincenzo Campi, uno dei capostipiti della materia. Ma non darei troppo peso a questa attribuzione che spiega più i meccanismi del mercato contemporaneo piuttosto che l'argomento storico che ci interessa. Rimane il fatto che rispetto alle prime nature morte di Fede Galizia, tutte impaginate con un taglio più concentrato e rivestite da ombre dense e profonde, qui siamo di fronte a un'opera luminosa, quasi metafisica. Ecco l'aspetto che non si può trovare nella Galizia, di cui risentiamo nei quadri persino il movimento contristato della messa in posa degli oggetti della sua solitaria rappresentazione. Non si trova quell'aria tersa e luminosa che dà corpo ai colori freddi e di ghiaccio (da Nuova Oggettività) del nostro anonimo. In genere si ripete che il primo che avrebbe riferito il quadro alla scuola del bresciano Alessandro Bonvicino detto il Moretto (cioè al suo allievo Luca Mombello) è stato Stefano Bottari nel 1963. In realtà il riferimento - acuto e scaltro allo stesso tempo - risale a Giovanni Testori e da

allora la vicenda non ha fatto molti progressi. Con il quadro di Fede Galizia entriamo in un ambito che comincia a prendere dei contorni più precisi (Tav. 2). L'opera è dipinta su tela (rispetto alla precedente su tela), un supporto che rende più smaltate le trasparenze dei colori, intuibili a un'osservazione ravvicinata (che è quella imposta dalle caratteristiche del dipinto). Non nasce da sola ma aveva un compagno. Molti di questi quadri in origine erano infatti dipinti in coppia. È stato detto che il nostro quadro sarebbe di una fase avanzata, forse estrema, nella carriera della Galizia. Tuttavia i punti fermi nella storia della pittrice sono talmente rari da suggerire più cautela: esiste un'unica natura morta firmata e datata 1602. Troppo poco per fare dei ragionamenti cronologici interni, sapendo che l'artista morirà a Milano verso il 1630. Per capire qualcosa sul senso del dipinto di Fede Galizia è utile rifarsi a un altro celebre incunabolo della natura morta lombarda, ovvero alle *Pesche, foglie di vite e piatto argentato* di Giovanni Ambrogio Figino, dipinto tra il 1591 e il 1594 e illustrato da un madrigale di Gregorio Comanini che ha per titolo *Sopra la Pittura di alcuni persichi naturalissimi*.

“Madre a noi fu Natura in su'l secondo ramo:  
/ Hor figli a la Pittura, / Frutti in legno  
infrutifero qui siamo / E pur s'al color credi,  
/ Spira odor ciò che vedi: / E molli, e dolci,  
e morbidetti ogn' hora / L'occhio tuo ne divora.  
/ O' gentil accortezza, / De la man ch'eternò  
fragil bellezza”. Il concetto è abbastanza chiaro e mette in seria crisi l'idea che dietro le opere della Galizia si nascondano contorti significati religiosi. Siamo ancora, come diceva Roberto Longhi, “sulla soglia della vera natura morta”. Per il grande storico dell'arte il punto che segnava simbolicamente il discrimine della soglia era rappresentato dalle opere di Caravaggio e dalla sua dichiarazione d'intenti (riferita, intorno al 1617-1618, da Vincenzo Giustiniani) che rompeva ogni tentativo di gerarchizzazione dei generi: “Caravaggio disse, che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono



di fiori, come di figure”.

Tra le opere del giro caravaggesco figurano qui alcune testimonianze singolari, per la maggior parte ancora in cerca d'autore. La prima è stata presentata per la prima volta da Carlo Volpe alla mostra napoletana della *Natura morta italiana* del 1964 (Tav. 8). Per lo studioso il dipinto andava considerato tra i “più importanti ritrovamenti recenti di nature morte della più antica cerchia caravaggesca”. Il riferimento secco a Bartolomeo Manfredi significava dargli una datazione nel secondo decennio del Seicento e, di conseguenza, uno statuto di grande rilievo. Volpe rimarcava l'essenzialità della rappresentazione, tutta giocata in un risentito gorgo chiaroscurale. L'unico confronto possibile era stabilito con l'*Allegoria delle quattro stagioni* di Bartolomeo Manfredi, nota in due versioni, oggi considerate entrambe autografe.

Fino a qualche tempo fa il *pendant* con i *Tavoli da cucina* (Fig. 2 e Tavv. 10-11) sarebbe stato schedato sotto il nome convenzionale del Maestro della fiasca fiorita, l'autore dell'omonimo dipinto ai Musei Civici di Forlì (almeno per chi credeva all'integrità di quel gruppo strampalato). Oggi tutto il raggruppamento (fuso con il *corpus* del Maestro del vaso a grottesche) è confluito, temporaneamente, nel catalogo di Tommaso Salini.

Mao, com'era chiamato all'epoca, era particolarmente disprezzato da Caravaggio (“può essere che se diletta e che impiastri lui ancora”) anche se le fonti lo ricordano come uno specialista del genere: “si mise a far de' fiori, e de' frutti e d'altre cose dal naturale ben'espresse; e fù il primo, che pingesse, & accomodasse i fiori con le foglie ne' vasi, con diverse inventioni molto capricciose, e bizzarre, li quali a tutti arrecano gusto, e con gran genio sì bravamente li faceva, che ne trasse buonissimo guadagno”. La prima testimonianza risale al processo del 1603 intentato da Giovanni Baglione, per diffamazione, contro Caravaggio; la seconda è del medesimo Baglione, contenuta nel volume

sulle *Vite de' pittori* del 1642. Sono entrambi fonti molto orientate, nei due sensi opposti. Ancora più problematico il caso dell'autore della *Cesta di zucche* (Fig. 3 e Tav. 12), un quadro d'intensità e qualità non comuni, tanto che ha fatto venire in mente una girandola di nomi, da Orazio Borgianni a Battistello Caracciolo, fino al Maestro S.B. (Pseudo-Salini). I nomi di Borgianni e Battistello sono stati avanzati con l'idea che l'autore del quadro sia da ricercare tra i seguaci di Caravaggio e che l'opera rappresenti una sorta di *unicum*, un'incursione nell'ambito della natura morta fatta da un pittore di figura. Il Maestro S.B. (Pseudo-Salini) è il nome convenzionale che si dà a un gruppo di opere di scuola centro-italiana di metà Seicento, in passato riferite a Tommaso Salini (ecco perché Pseudo-Salini) e che si legherebbero a un dipinto che porta la sigla S.B. (ecco perché Maestro S.B.). La questione, come si intuisce, è molto intricata, tuttavia bisognerà forse riflettere sul “grado” di caravaggismo del quadro. Mi chiedo cioè se era ancora possibile, a Roma, dipingere un'opera con così alta carica vitale intorno alla metà del secolo? La domanda può risultare oziosa ma forse serve a mettere in luce la perspicuità della regia luministica che è alla base della costruzione dell'immagine. L'idea, cioè, di oscurare completamente il fondale, di rialzare la cesta e di animare la danza delle zucche a trombetta come fossero dei serpenti che rispondono a un suono incantatorio.

Con Evaristo Baschenis ci muoviamo su un terreno più solido e sicuro. Ne sappiamo abbastanza per dare un'interpretazione in chiave di Vanitas del suo *Piatto di mele e stelo di rosa* (Tav. 17): un quadro dove il tema simbolico risulta misurabile per i vistosi segni della frutta bacata e per l'inconsueta presenza della rosa, destinata a sfiorire rapidamente.

Il dipinto, da quando è apparso per la prima volta, è sempre stato considerato tra i numeri più antichi del catalogo del pittore e collocato negli anni quaranta del Seicento.



La successiva coppia di opere di Baschenis mostra due aspetti tra loro intrecciati, solo apparentemente in antitesi (Tavv. 18-19). Il primo riguarda l'originalità dell'invenzione, la scelta di scrutare angoli di cucina in una costante frontalità del piano d'appoggio, sempre inserito in ambienti spaziosi dove si dispongono i cibi e gli strumenti necessari per la loro preparazione. La restituzione calibrata degli oggetti e degli animali morti, la loro messa in scena secondo una deliberata organizzazione spaziale, non sono il risultato di un'osservazione diretta della realtà. Così come succedeva per le sue più celebri nature morte di strumenti musicali anche nel caso delle cucine il pittore disponeva di disegni e cartoni, di volta in volta replicati per le composizioni più gradite al mercato collezionistico di allora. Questo fatto, che sembra contraddire la verità che sta sotto i nostri occhi, ingannati dalla verosimiglianza, è provato dai documenti: cartacei e figurativi. Nel primo codicillo al testamento del 1677, scritto pochi mesi prima della morte, Baschenis decide di tramandare all'apprendista Giovan Battista Cavallino il materiale più prezioso della bottega: "tutti li disegni di pittura in carta". Assieme ai disegni di "rilievo" costituivano i modelli per le sue fortunate invenzioni pittoriche. I disegni erano cioè porzioni di realtà messe in posa e dipinte, utilizzate infinite volte in combinazioni di montaggio diverse.

Il pittore originario di Fano Carlo Magini (1720-1806) è una scoperta relativamente recente degli studi. In passato le sue opere sono state interpretate come testimonianze molto più antiche, rispetto al tempo della loro reale esecuzione. Si pensava fossero seicentesche, alcune riferite per errore al fratello minore del Guercino, Paolo Antonio Barbieri. I pasti poveri del Magini rispondono alle ristrettezze economiche della sua condizione materiale, dipinti secondo i ricordi e gli schemi impaginativi della natura morta delle origini (Fig. 4 e Tav. 25). Il fatto controcorrente è che il pittore li ha eseguiti nel secolo delle imperanti follie rococò, sovvertendo qualsiasi regola

stilistica dei suoi tempi. Le nature morte di Magini seguono uno schema fisso, alterato da pochissime varianti. Tornano gli stessi oggetti quotidiani, le stesse vettovaglie, le stesse pietanze e bevande, a restituire una sorta di diario intimo. Forse proprio per questo reiterato uso di oggetti domestici e privati, a un certo punto è scattata un'associazione con Giorgio Morandi, tanto che nel 1962 è stata allestita a Milano una mostra dove scorrevano in parallelo opere di Magini e del pittore bolognese.

Il nome di Morandi sta alla base della *Natura morta* di Ennio Morlotti, dipinta intorno al 1941 (Tav. 34). Il rapporto è apertamente dichiarato dalla scelta del motivo (le tre bottiglie) e dalla sua impaginazione. Si allontana dai più celebri modelli di Morandi nella stesura pittorica (densa e stratificata) e nella gamma cromatica (quasi monocroma). Chissà se tra i quadri di Morlotti visti da Roberto Longhi nelle vetrine della Galleria del Milione, intorno al 1941, c'era anche il nostro (il fatto è riferito da Cesare Garboli nel 1990, all'interno del catalogo della mostra *Ennio Morlotti. Antologica*).

"Si racconta che Longhi, tanti anni fa, più di mezzo secolo fa, passando un giorno a Milano davanti al "Milione", dove erano esposti dei quadri di Morlotti allora esordiente (Morlotti ha cominciato tardi), si fermò e chiese chi fosse quel bel "morandiano". Morandi era allora un passaggio obbligato, e Longhi aveva probabilmente sott'occhio certe bottiglie molto giovanili, dove una pennellata untuosa e grassa è stesa a contornare accuratamente le forme. Ma è strano che Longhi, davanti a quella vetrina, fossero nature morte o certi paesaggi, chissà, che oggi sono d'antiquariato, non intuisse una vocazione o un pensiero diversi: non degli accordi di tono, dei valori, ma una relazione di forze, non la musica ma il dinamismo, non Morandi ma più indietro, Cézanne rivisitato da un espressionismo spontaneo, ribelle, anarchico, Soutine non meno dei tedeschi, e dal Picasso di *Guernica*".







OPERE IN MOSTRA





1. Pittore lombardo dell'ultimo quarto del XVI secolo  
*Crespina con uva, fichi e pesche, piatto con mela cotogna, mele e melone*



2. Attribuito a Vincenzo Campi  
*Crespina di pesche e fiori di gelsomino*



3. Fede Galizia  
*Pere e cesto di ceramica con uva e prugne*



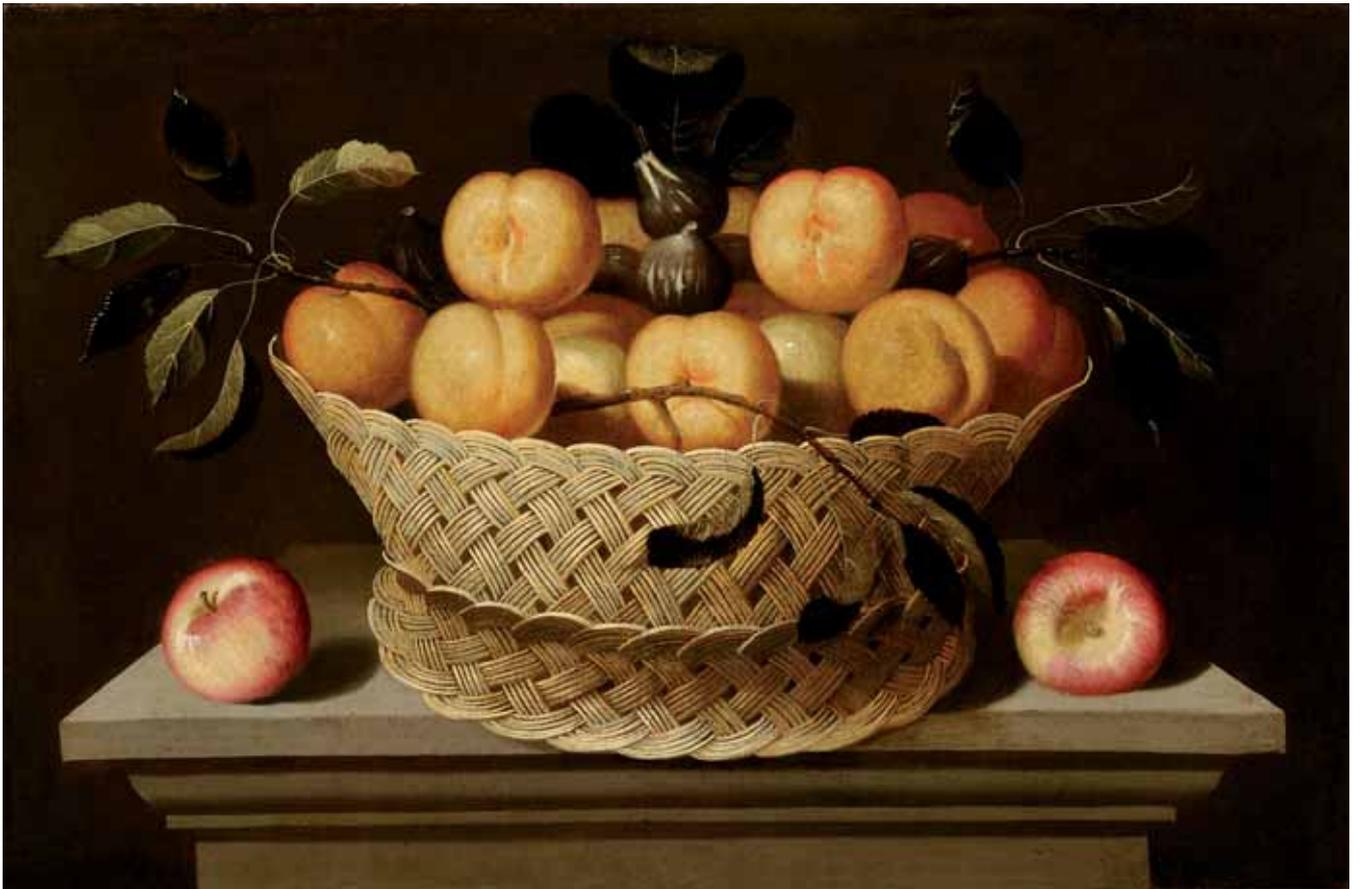
4. Attribuito a Panfilo Nuvolone  
*Alzata di metallo con fichi, tulipani, aquilegia e altro fiore*



5. Attribuito a Panfilo Nuvolone  
*Cesto di pesche, zucche e uva*



6. Blas De Ledesma  
*Cesto di frutta e ortaggi, e uccelli appesi*



7. Pittore spagnolo dell'inizio del XVII secolo  
*Cesta di pesche e fichi, e mele su uno stipo*



8. Attribuito a Bartolomeo Manfredi  
*Mensa con uva, zucca, ciliegie, melograni, fico e cetriolo*



9. Attribuito a Agostino Verrocchi  
*Tavola imbandita*



10. Attribuito a Tommaso Salini  
*Vaso di fiori, cesto d'uva, selvaggina in un piatto, fichi, cesto con frutta e uccelli in volo*



11. Attribuito a Tommaso Salini  
*Vaso di fiori, cesto con selvaggina, alzata con prugne, gambero, piatto con pesci, farfalla e uccelli in volo*



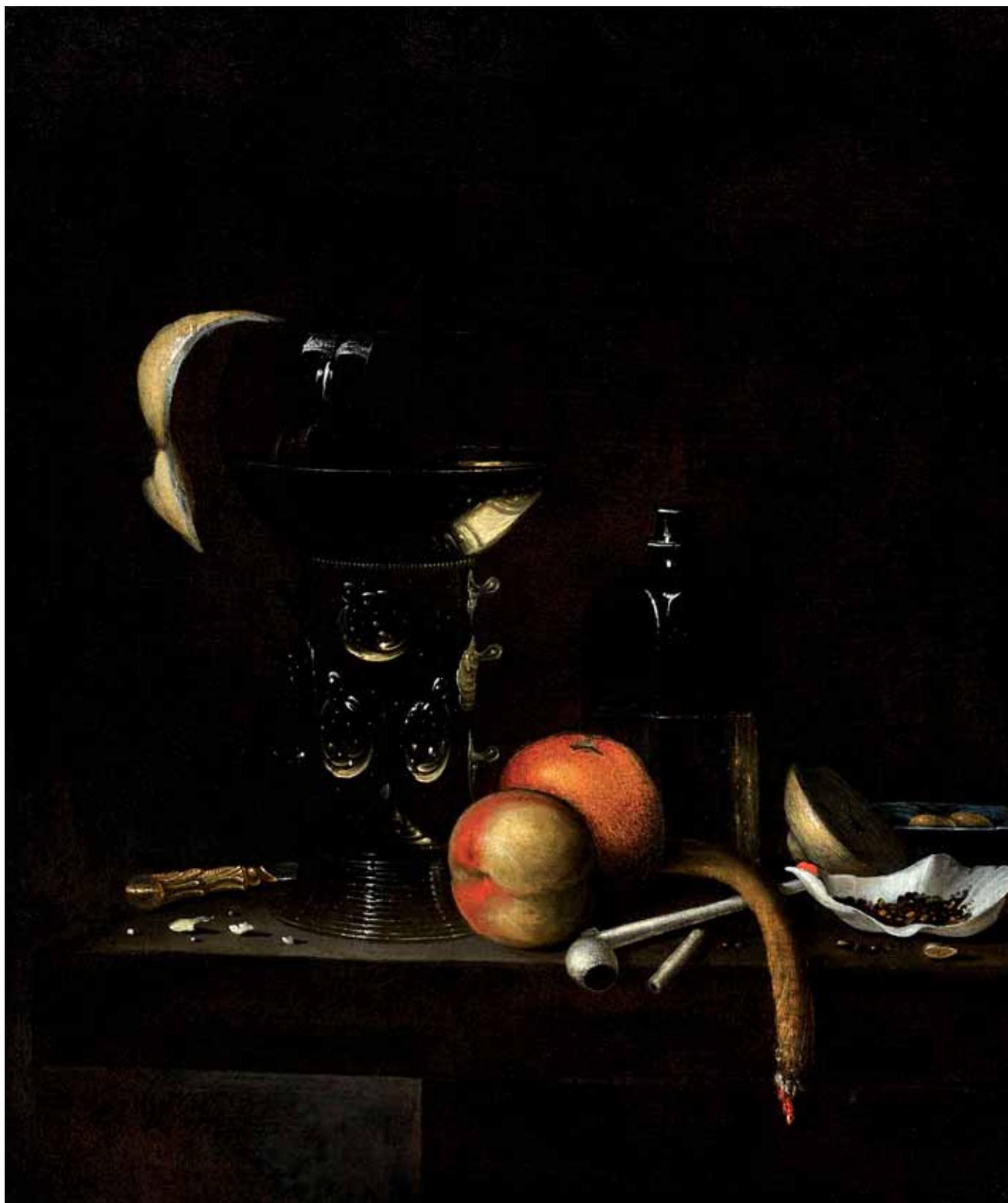
12. Maestro S.B. (Pseudo-Salini)  
*Cesta di zucche striate e a trombetta*



13. Osias Bert il Vecchio  
*Piatti di more, fragole, uva, prugne, pesche e pere, bicchieri e ciliegie*



14. Andrea Benedetti  
*Tavola imbandita con astice, ostriche, frutti, bicchieri e un liuto*



15. Gillis van Berleborch  
*Römer, bottiglia, pesche e pipa*



16. Abraham Mignon  
*Natura morta con frutta, nido, ostriche, prosciutto, fiori e farfalle*



17. Evaristo Baschenis  
*Piatto di mele, stelo di rosa e una mela su uno stipo*



18. Evaristo Baschenis  
*Pollame, tagliere con pesci, cassetta, cavoli, lumache*



19. Evaristo Baschenis  
*Pollo, fagiano, uccellame, padella, brocca con piatto di lumache*



20. Monogrammista DG (Domenico Gargiulo?)  
*Cesta di fichi, frutti e fiori di gelsomino*



21. Giacomo Ceruti  
*Granchio, rinfrescatoio, vasetto sigillato, cipolle, funghi, verza e coltello*



22. Giacomo Nani  
*Salsicce, caciotta, tacchino e costate*



23. Giacomo Nani  
*Ventresca, piatto di acciughe e peperoni, olive, finocchi e pesci*



24. Pittore spagnolo del XVIII secolo  
*Cesto di cipolle, fondina di formaggio e salsiccia, carciofi, teste d'aglio e mortaio*



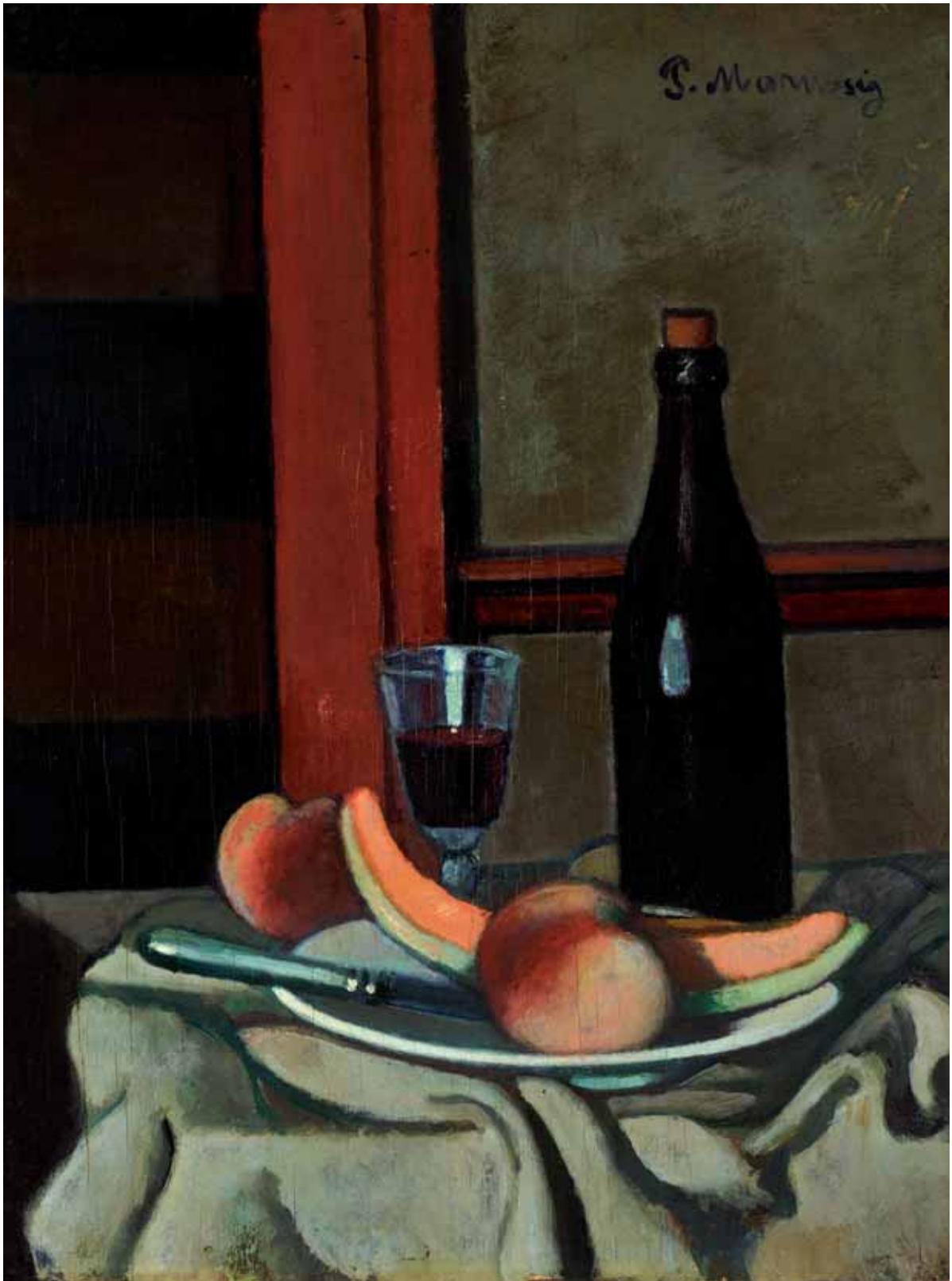
25. Carlo Magini  
*Tavola imbandita con fiasco di vino, pagnotta e affettati*



26. Cesare Tallone  
*Piatto con affettati e formaggi*



27. Renato Paresce  
*Natura morta con pere e coltello*



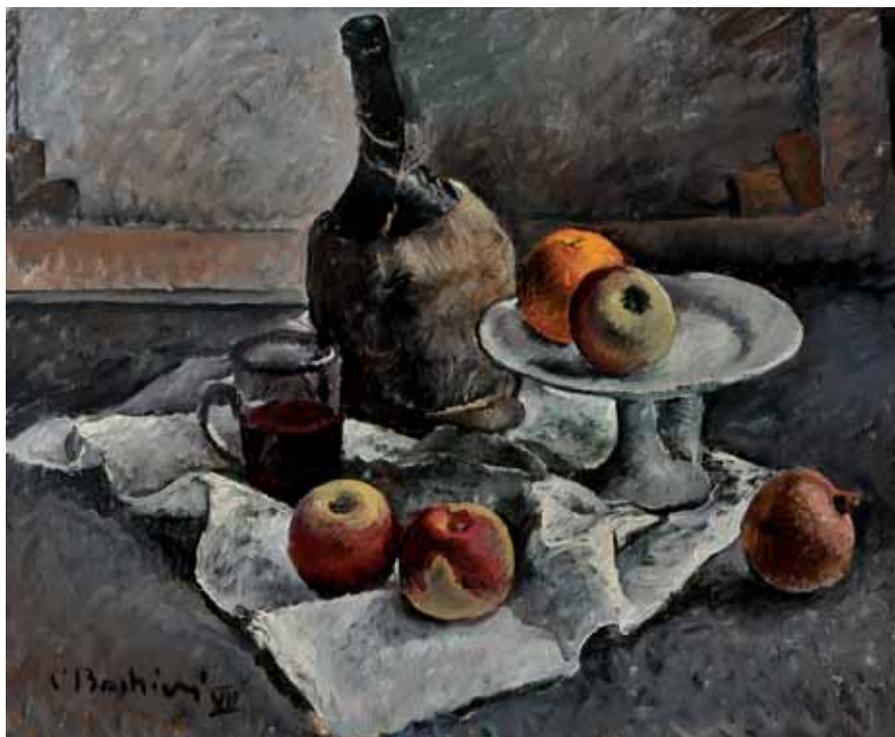
28. Piero Marussig  
*Piatto con pesca, coltello e fetta di melone, bicchiere e bottiglia di vino*



29. Fortunato Depero  
*Natura morta con brocca, lanterna e bottiglia*



30. Arturo Tosi  
*Natura morta con piatto, coltello, bicchiere e brocca*



31. Contardo Barbieri  
*Natura morta con fiasco di vino, bicchiere e frutta*



32. Antonio Atanasio Soldati  
*Natura morta*



33. Gino Severini  
*Natura morta con uova e clarinetto*



34. Ennio Morlotti  
*Natura morta con bottiglie*



35. Alberto Vitali  
*Natura morta con candela, alzata sbeccata, bottiglie e fiori secchi*



36. Achille Funi  
*Natura morta con piatto di frutta e canovaccio*



37. Alessandro Pinetti  
*Natura morta con uova*



38. Giovanni Testori  
*Due mele*



39. Gianriccardo Piccoli  
*Luccio*



40. Anton Zoran Music  
*Frutti di mare*





APPARATI

---

# Opere in mostra

## 1.

Pittore lombardo dell'ultimo quarto del XVI secolo  
*Crespina con uva, fichi e pesche, piatto con mela  
cotogna, mele e melone*  
olio su tela, 47,5 x 64,5 cm

**Mostre:** *Das Italianische Stilleben*, Zürich, Kunsthaus (dicembre 1964 - febbraio 1965), n. 7; *Het Italiaanse Stilleven*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen (marzo - aprile 1965), n. 7; *Natura in posa. Aspetti dell'antica natura morta Italiana*, Bergamo, Galleria Lorenzelli (settembre - ottobre 1968), n. 2; *Lombardia 1620 circa. Natura morta delle origini*, Bergamo, Galleria Lorenzelli (novembre - dicembre 1989), n. 2; *La natura morta lombarda*, Milano, Palazzo Reale (1 dicembre 1999 - 2 aprile 2000), n. 5; *Vanitas*, Bergamo, Palazzo Credito Bergamasco (6 - 14 ottobre 2007), s.n.

**Bibliografia:** S. Bottari, *Fede Galizia*, in 'Arte Antica e Moderna', 1963, p. 314 (Luca Mombelli ?); R. Roli, in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra, Milano 1964, p. 25, n. 7 (Anonimo lombardo secolo XVI); S. Bottari, *Fede Galizia pittrice (1578-1630)*, Trento 1965, pp. 18, 59 (Anonimo lombardo); F. Bologna, in *Natura in posa. Aspetti dell'antica natura morta Italiana*, catalogo della mostra, Bergamo 1968, n. 2 (Maestro bresciano del secolo XVI); L. Salerno, *Natura morta italiana*, catalogo della mostra, Firenze 1984, p. 26 (Vincenzo Campi); A. Veca, in *Lombardia 1620 circa. Natura morta delle origini*, catalogo della mostra, a cura di J. Lorenzelli e A. Veca, Bergamo 1989, s.n.p., n. 2 (Lombardia, fine XVI secolo); A. Veca, in *La natura morta lombarda*, catalogo della mostra, a cura di A. Veca, Milano 1999, p. 70, n. 5 (Anonimo bresciano fine XVI secolo); F. 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*, catalogo della mostra, a cura di F. Paliaga, Milano 2000, pp. 29-30 (Anonimo del XVI secolo); F. Paliaga, *Da Vincenzo Campi e Bartolomeo Passerotti a Fede Galizia e Panfilo Nuvolone*, in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, Milano 2003, p. 82 (Maestro dell'alzata Lorenzelli); L. Ravelli, in *Vanitas*, catalogo della mostra, Bergamo 2007, p. 10 (Anonimo lombardo della seconda metà del XVI secolo).

## 2.

Attribuito a Vincenzo Campi  
(Cremona, ante 1536 - 1591)  
*Crespina di pesche e fiori di gelsomino*  
olio su tavola, 40 x 66 cm

**Mostre:** *Vanitas*, Bergamo, Palazzo Credito Bergamasco (6 - 14 ottobre 2007), s.n.

**Bibliografia:** M. Gregori, *Due partenze in Lombardia per la natura morta*, in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, Milano 2003, p. 22 (Attribuita a Vincenzo Campi); L. Ravelli, in *Vanitas*, catalogo della mostra, Bergamo 2007, p. 10 (Vincenzo Campi).

## 3.

Fede Galizia  
(Milano, 1574 circa - 1630 circa)  
*Pere e cesto di ceramica con uva e prugne*  
olio su tavola, 27,5 x 38 cm

**Mostre:** *Forma vera. Contributi a una storia della natura morta italiana*, Bergamo, Galleria Lorenzelli (ottobre 1985), n. 22; *Lombardia 1620 circa. Natura morta delle origini*, Bergamo, Galleria Lorenzelli (novembre - dicembre 1989), n. 8; *The Lure of Still Life*, Bergamo, Galleria Lorenzelli e Düsseldorf, Galerie Lingenauber (1995), n. 2; *La natura morta lombarda*, Milano, Palazzo Reale (1 dicembre 1999 - 2 aprile 2000), n. 9; *Vanitas*, Bergamo, Palazzo Credito Bergamasco (6 - 14 ottobre 2007), s.n.

**Bibliografia:** A. Veca, *Forma vera. Contributi a una storia della natura morta italiana*, catalogo della mostra, Bergamo 1985, p. 142 (Fede Galizia); M. Bona Castellotti, *La pittura lombarda del '600*, Milano 1985, tav. 306 (Fede Galizia); A. Veca, *La parabola della merce*, in *Commercio in Lombardia*, Milano 1986, p. 210 (Fede Galizia); F. Caroli, *Fede Galizia*, Torino 1989, p. 88, n. 34 (Fede Galizia); A. Veca, in *Lombardia 1620 circa. Natura morta delle origini*, catalogo della mostra, a cura di J. Lorenzelli e A. Veca, Bergamo 1989, s.n.p., n. 8 (Fede Galizia); F. Caroli, *Aggiunte a Sofonisba Anguissola e Fede Galizia*, in 'Notizie da Palazzo Albani', XX, 1-2, 1991, p. 148 (Fede Galizia); E. Fumagalli, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di A. Cottino, Salerno

1995, p. 86, n. 2 (Fede Galizia); F. Frangi, in *The Lure of Still Life*, catalogo della mostra, Bergamo 1995, pp. 50-55 (Fede Galizia); A. Magnani, in *La natura morta lombarda*, catalogo della mostra, a cura di A. Veca, Milano 1999, p. 80, n. 9 (Fede Galizia); A. Veca, *Days and Works: Reflections on Still-Life Painting in Lombardy*, in *The Still Lives of Evaristo Baschenis. The Music of Silence*, catalogo della mostra, a cura di A. Bayer, Truccazzano (Milano) 2000, p. 26 (Fede Galizia); L. Ravelli, in *Vanitas*, catalogo della mostra, Bergamo 2007, p. 22 (Fede Galizia).

#### 4.

Attribuito a Panfilo Nuvolone  
(Cremona, 1578 circa - Milano, 1651)  
*Alzata di metallo con fichi, tulipani, aquilegia e altro fiore*  
olio su tavola, 38 x 54 cm

**Mostre:** *Simposio. Cerimonie e apparati*, Bergamo, Galleria Lorenzelli (ottobre 1983), n. XXIX; *Lombardia 1620 circa. Natura morta delle origini*, Bergamo, Galleria Lorenzelli (novembre - dicembre 1989), n. 12; *Vanitas*, Bergamo, Palazzo Credito Bergamasco (6 - 14 ottobre 2007), s.n.

**Bibliografia:** A. Veca, *Simposio. Cerimonie e apparati*, catalogo della mostra, Bergamo 1983, p. 344, n. XXIX (Fede Galizia); A. Veca, *Forma vera. Contributi a una storia della natura morta italiana*, catalogo della mostra, Bergamo 1985, pp. 142-143 (Fede Galizia); A. Morandotti, *Fede Galizia*, in *La natura morta in Italia*, Milano 1989, I, p. 222 (Anonimo lombardo); F. Caroli, *Fede Galizia*, Torino 1989, pp. 91-92, n. 48 (Area francese del secolo XVII); A. Veca, in *Lombardia 1620 circa. Natura morta delle origini*, catalogo della mostra, a cura di J. Lorenzelli e A. Veca, Bergamo 1989, s.n.p., n. 12 (Fede Galizia); L. Ravelli, in *Vanitas*, catalogo della mostra, Bergamo 2007, p. 32 (Panfilo Nuvolone, cerchia).

#### 5.

Attribuito a Panfilo Nuvolone  
(Cremona, 1578 circa - Milano, 1651)  
*Cesto di pesche, zucche e uva*  
olio su tela, 47 x 61,5 cm

#### 6.

Blas De Ledesma  
(Granada, documentato dal 1602 al 1614)  
*Cesto di frutta e ortaggi, e uccelli appesi*  
olio su tela, 60 x 96 cm

#### 7.

Pittore spagnolo dell'inizio del XVII secolo  
*Cesta di pesche e fichi, e mele su uno stipo*  
olio su tela, 48,5 x 73

#### 8.

Attribuito a Bartolomeo Manfredi  
(Ostiano, 1582 - Roma, 1622)  
*Mensa con uva, zucca, ciliegie, melograni, fico e cetriolo*  
olio su tela, 35 x 56,5 cm

**Mostre:** *La natura morta italiana*, Napoli, Palazzo Reale (ottobre - novembre 1964), n. 33; *Das Italienische Stilleben*, Zürich, Kunsthaus (dicembre 1964 - febbraio 1965), n. 33; *Het Italiaanse Stilleven*, Rotterdam, Museum Boymans-van Beuningen (marzo - aprile 1965), n. 33.

**Bibliografia:** C. Volpe, in *La natura morta italiana*, catalogo della mostra, Milano 1964, pp. 33-34, n. 33 (Bartolomeo Manfredi); A. Cottino, "Dipingere fiori e frutti sì bene contrafatti...": *la natura morta caravaggesca a Roma*, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra, a cura di A. Cottino, Salerno 1995, p. 64 (Anonimo).

#### 9.

Attribuito a Agostino Verrocchi  
(Roma, documentato dal 1619 al 1636)  
*Tavola imbandita*  
olio su tela, 39 x 89 cm

#### 10.

Attribuito a Tommaso Salini  
(Roma, 1575 circa - 1625)  
*Vaso di fiori, cesto d'uva, selvaggina in un piatto, fichi, cesto con frutta e uccelli in volo*  
olio su tela, 60 x 93 cm

**Bibliografia:** F. Moro, *Tanti maestri un solo nome: Tommaso Salini. Gli inizi a Roma del vaso di fiori*, in 'Studi di Storia dell'Arte', 22, 2011, p. 133 (Tommaso Salini).

#### 11.

Attribuito a Tommaso Salini  
(Roma, 1575 circa - 1625)  
*Vaso di fiori, cesto con selvaggina, alzata con prugne, gambero, piatto con pesci, farfalla e uccelli in volo*  
olio su tela, 60 x 93 cm

**Bibliografia:** F. Moro, *Tanti maestri un solo nome: Tommaso Salini. Gli inizi a Roma del vaso di fiori*, in 'Studi di Storia dell'Arte', 22, 2011, p. 133 (Tommaso Salini).

**12.**

Maestro S.B. (Pseudo-Salini)  
*Cesta di zucche striate e a trombetta*  
olio su tela, 76 x 97 cm

**Mostre:** *Il ritratto delle cose. Nature morte italiane da collezioni private*, Padova, Fiera di Padovantiquaria (26 gennaio - 6 febbraio 2000), n. VI; *Stille Welt. Italianische Stilleben. Arcimboldo - Caravaggio - Strozzi...*, München, Kunsthalle der Hypo, Kulturstiftung (6 dicembre 2002 - 8 marzo 2003), s.n.; *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, Firenze, Palazzo Strozzi (23 giugno - 12 ottobre 2003), s.n.

**Bibliografia:** J. Stoppa, in *Il ritratto delle cose. Nature morte italiane da collezioni private*, catalogo della mostra, Padova 2000, n. VI (Pittore caravaggesco); A. Cottino, in *Welt. Italianische Stilleben. Arcimboldo - Caravaggio - Strozzi...*, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori e J. G. von Hohenzollern, Milano 2002, p. 179 (Anonimo romano?); A. Cottino, in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, Milano 2003, p. 183 (Maestro S.B. (Pseudo-Salini)); L. Ravelli, *La zucca nella natura morta dal Cinquecento al Novecento*, Atti del II convegno sulla zucca (Rocca di Reggiolo, 14 settembre 2003), a cura di R. Signorini, Mantova 2004, p. 26 (Anonimo dei primi anni del XVII secolo).

**13.**

Osias Bert il Vecchio  
(Anversa, 1580 circa - 1624)  
*Piatti di more, fragole, uva, prugne, pesche e pere, bicchieri e ciliegie*  
olio su tela, 50 x 77 cm

**14.**

Andrea Benedetti  
(Parma?, 1615 circa - documentato fino al 1649)  
*Tavola imbandita con astice, ostriche, frutti, bicchieri e un liuto*  
olio su tela, 60 x 85,5 cm

**15.**

Gillis van Berleborch  
(documentato dal 1646 al 1655)

*Römer, bottiglia, pesche e pipa*  
olio su tela, 57 x 48 cm

**16.**

Abraham Mignon  
(Francoforte, 1640 - Utrecht, 1679)  
*Natura morta con frutta, nido, ostriche, prosciutto, fiori e farfalle*  
olio su tela, 57 x 88 cm

**17.**

Evaristo Baschenis  
(Bergamo, 1617 - 1677)  
*Piatto di mele, stelo di rosa e una mela su uno stipo*  
olio su tela, 41 x 50 cm

**Mostre:** *Un incontro bergamasco. Ceresa - Baschenis*, Bergamo, Galleria Lorenzelli (ottobre 1972), n. XXII; *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, Bergamo, Galleria Lorenzelli (settembre 1981), n. XXIX; *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea (4 ottobre 1996 - 12 gennaio 1997), n. 1; *Omaggio a Baschenis*, Bergamo, Palazzo Credito Bergamasco (7 - 13 ottobre 2006), s.n.

**Bibliografia:** M. Valsecchi, in *Un incontro bergamasco. Ceresa - Baschenis*, catalogo della mostra, Bergamo 1972, n. XXII (Evaristo Baschenis); A. Veca, in *Vanitas. Il simbolismo del tempo*, catalogo della mostra, Bergamo 1981, n. XXIX (Evaristo Baschenis); M. Rosci, *Evaristo Baschenis*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Seicento*, III, Bergamo 1985, p. 78, n. 10 (Evaristo Baschenis); E. De Pascale, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra, Milano 1996, p. 134, n. 1 (Evaristo Baschenis); L. Ravelli, in *Omaggio a Baschenis*, catalogo della mostra, Bergamo 2006, p. 20 (Evaristo Baschenis).

**18.**

Evaristo Baschenis  
(Bergamo, 1617 - 1677)  
*Pollame, tagliere con pesci, cassetta, cavoli, lumache*  
olio su tela, 82 x 100 cm

**Mostre:** *Un incontro bergamasco. Ceresa - Baschenis*, Bergamo, Galleria Lorenzelli (ottobre 1972), n. XXIV; *In Proscenio III. Nature morte europee tra Seicento e Settecento*, Roma, Regine's Gallery (novembre - dicembre 1991), n. XIII; *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*,

Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea (4 ottobre 1996 - 12 gennaio 1997), n. 18; *Omaggio a Baschenis*, Bergamo, Palazzo Credito Bergamasco (7 - 13 ottobre 2006), s.n.

**Bibliografia:** L. Angelini, *I Baschenis pittori bergamaschi*, Bergamo 1943, p. 84, n. 7 (Evaristo Baschenis); M. Rosci, *Baschenis, Bettera & Co.*, Milano 1971, pp. 50, 112 (Evaristo Baschenis); G. Grandi, *Baschenis Evaristo*, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, I, Torino 1972, p. 393 (Evaristo Baschenis); M. Valsecchi, *Un incontro bergamasco. Ceresa - Baschenis*, catalogo della mostra, Bergamo 1972, n. XXIV (Evaristo Baschenis); F. Arisi, *Felice Boselli pittore di natura morta*, Roma 1973, p. 34 e fig. 10 (Evaristo Baschenis); M. Rosci, *Evaristo Baschenis*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Seicento*, III, Bergamo 1985, p. 79, n. 28 (Evaristo Baschenis); P. Tosini, in *In Proscenio III. Nature morte europee tra Seicento e Settecento*, catalogo della mostra, a cura di M. Di Veroli, Roma 1991, p. 44, n. XIII (Evaristo Baschenis); F. Arisi, *Natura morta tra Milano e Parma in età barocca*, Piacenza 1995, pp. 16, 46, 65, 81 (Evaristo Baschenis); E. De Pascale, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra, Milano 1996, p. 172, n. 18 (Evaristo Baschenis); L. Ravelli, in *Omaggio a Baschenis*, catalogo della mostra, Bergamo 2006, pp. 24-25 (Evaristo Baschenis).

#### 19.

Evaristo Baschenis  
(Bergamo, 1617 - 1677)  
*Pollo, fagiano, uccellame, padella, brocca con piatto di lumache*  
olio su tela, 82 x 100 cm

**Mostre:** *Simposio. Cerimonie e apparati*, Bergamo, Galleria Lorenzelli (ottobre 1983), n. XXX; *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea (4 ottobre 1996 - 12 gennaio 1997), n. 19; *Omaggio a Baschenis*, Bergamo, Palazzo Credito Bergamasco (7 - 13 ottobre 2006), s.n.

**Bibliografia:** L. Angelini, *I Baschenis pittori bergamaschi*, Bergamo 1943, p. 84, n. 8 (Evaristo Baschenis); M. Rosci, *Baschenis, Bettera & Co.*, Milano 1971, pp. 50, 113 (Evaristo Baschenis); G. Grandi, *Baschenis Evaristo*, in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani*, I, Torino 1972, p. 393 (Evaristo Baschenis); M. Valsecchi, *Un incontro bergamasco. Ceresa -*

*Baschenis*, catalogo della mostra, Bergamo 1972, n. XXV (Evaristo Baschenis); A. Veca, *Simposio. Cerimonie e apparati*, catalogo della mostra, Bergamo 1983, p. 346, n. XXX (Evaristo Baschenis); M. Rosci, *Evaristo Baschenis*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo, Il Seicento*, III, Bergamo 1985, p. 79, n. 28 (Evaristo Baschenis); E. De Pascale, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, catalogo della mostra, Milano 1996, p. 174, n. 19 (Evaristo Baschenis); L. Ravelli, in *Omaggio a Baschenis*, catalogo della mostra, Bergamo 2006, pp. 24-25 (Evaristo Baschenis).

#### 20.

Monogrammista DG (Domenico Gargiulo?)  
(Napoli, 1612 - 1675)  
*Cesta di fichi, frutti e fiori di gelsomino*  
olio su tela, 63 x 73 cm

**Mostre:** *Scenografie. Natura morta in Europa XVII-XVIII secolo*, Bergamo, Galleria Lorenzelli, 1998, s.n.; *Stille Welt. Italianische Stilleben. Arcimboldo - Caravaggio - Strozzi...*, München, Kunsthalle der Hypo, Kulturstiftung (6 dicembre 2002 - 8 marzo 2003), s.n.; *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, Firenze, Palazzo Strozzi (23 giugno - 12 ottobre 2003), s.n.

**Bibliografia:** A. Veca, *Scenografie. Natura morta in Europa XVII-XVIII secolo*, catalogo della mostra, a cura di J. Lorenzelli e A. Veca, Bergamo 1998, p. 66 (Monogrammista DG. Napoli, primi XVIII secolo); M. Gregori, in *Welt. Italianische Stilleben. Arcimboldo - Caravaggio - Strozzi...*, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori e J. G. von Hohenzollern, Milano 2002, p. 215 (Monogrammista DG (Domenico Gargiulo?)); M. Gregori, in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra, a cura di M. Gregori, Milano 2003, p. 220 (Monogrammista DG (Domenico Gargiulo?)).

#### 21.

Giacomo Ceruti  
(Milano, 1698 - 1767)  
*Granchio, rinfrescatoio, vasetto sigillato, cipolle, funghi, verza e coltello*  
olio su tela, 60 x 83 cm

**Mostre:** *Giacomo Ceruti. Nature morte*, Bergamo, Palazzo Credito Bergamasco (5 - 25 novembre 2011), n. 10.

**Bibliografia:** L. Ravelli, *Intorno alle nature morte del Ceruti già nelle collezioni del Maresciallo von Schulenburg*, in 'La Rivista di Bergamo', 57, 2009, p. 44 (Giacomo Ceruti); M. Gregori, *Giacomo Ceruti. Nature morte*, catalogo della mostra, Bergamo 2011, p. 69, n. 10 (Giacomo Ceruti).

22.

Giacomo Nani  
(Porto Ercole, 1698 - Napoli, 1779)  
*Salsicce, caciotta, tacchino e costate*  
firmato  
olio su tela, 62 x 76 cm

23.

Giacomo Nani  
(Porto Ercole, 1698 - Napoli, 1779)  
*Ventresca, piatto di acciughe e peperoni, olive, finocchi e pesci*  
firmato  
olio su tela, 62 x 76 cm

24.

Pittore spagnolo del XVIII secolo  
*Cesto di cipolle, fondina di formaggio e salsiccia, carciofi, teste d'aglio e mortaio*  
olio su tela, 58 x 79 cm

25.

Carlo Magini  
(Fano, 1720 - 1806)  
*Tavola imbandita con fiasco di vino, pagnotta e affettati*  
olio su tela, 57 x 79 cm

26.

Cesare Tallone  
(Savona, 1853 - Milano, 1919)  
*Piatto con affettati e formaggi*  
firmato, 1910 (?)  
olio su tela, 41 x 61 cm

**Bibliografia:** E. Somarè, *Tallone*, Milano 1945, tav. 68.

27.

Renato Paresce  
(Caronge, 1885 - Parigi, 1937)  
*Natura morta con pere e coltello*  
firmato, 1919  
olio su tela, 22,5 x 33,5 cm

28.

Piero Marussig  
(Trieste, 1879 - Pavia, 1937)  
*Piatto con pesca, coltello e fetta di melone, bicchiere e bottiglia di vino*  
firmato, 1924  
olio su compensato, 50 x 37,5 cm

**Mostre:** *La natura morta nell'arte italiana del Novecento*, Mesola, Castello Estense (2 agosto - 15 ottobre 1987), s.n.

**Bibliografia:** V. Sgarbi, in *La natura morta nell'arte italiana del Novecento*, catalogo della mostra, Milano 1987, p. 36.

29.

Fortunato Depero  
(Fondo di Trento, 1892 - Rovereto, 1960)  
*Natura morta con brocca, lanterna e bottiglia*  
firmato, 1926  
olio su tela, 58 x 68 cm

30.

Arturo Tosi  
(Busto Arsizio, 1871 - Milano, 1956)  
*Natura morta con piatto, coltello, bicchiere e brocca*  
1928  
olio su tavola, 52 x 54 cm

**Mostre:** *Arturo Tosi. Antologica 1891-1953*, Busto Arsizio, Museo delle Arti Palazzo Bandera (27 aprile - 15 luglio 1990), n. 46.

**Bibliografia:** *Arturo Tosi. Antologica 1891-1953*, catalogo della mostra, a cura di C. Occhipinti, Milano 1990, pp. 70, 84.

31.

Contardo Barbieri  
(Broni, 1900 - Milano, 1966)  
*Natura morta con fiasco di vino, bicchiere e frutta*  
firmato e datato 1929  
olio su tela, 50 x 60 cm

32.

Antonio Atanasio Soldati  
(Parma, 1896 - 1953)  
*Natura morta*  
firmato e datato 1929  
olio su compensato, 40 x 39,5 cm

**Mostre:** *1° Mostra d'arte del sindacato fascista*

*degli artisti dell'Emilia-Romagna*, Bologna, Palazzo Sampieri (novembre - dicembre 1929), s.n.; *Mostra retrospettiva di Atanasio Soldati (1929-1953)*, Ivrea, Centro Culturale Olivetti (giugno 1965), n. 1; *Atanasio Soldati*, Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna (6 novembre - 6 gennaio 1970), n. 2.

**Bibliografia:** N. Ponente, *Atanasio Soldati*, in 'Commentari', 1, V, 1954, p. 57; N. Ponente, *Atanasio Soldati*, catalogo della mostra, Torino 1969, p. 33, n. 2 e tav. I.

**33.**

Gino Severini  
(Cortona, 1883 - Parigi, 1966)  
*Natura morta con uova e clarinetto*  
firmato, 1935-1936 circa  
olio su tavola, 34 x 43,5 cm

**34.**

Ennio Morlotti  
(Lecco, 1910 - Milano, 1992)  
*Natura morta con bottiglie*  
1941 circa  
olio su tela, 50 x 60 cm

**Bibliografia:** A.C. Quintavalle, *Morlotti struttura e storia*, Milano 1982, tav. 10; R. Tassi, C. Pirovano, *Morlotti*, Milano 1993, p. 52; D. Biasin, in G. Bruno, P.G. Castagnoli, D. Biasin, *Ennio Morlotti. Catalogo ragionato dei dipinti*, I, Milano 2000, p. 49, n. 44.

**35.**

Alberto Vitali  
(Bergamo, 1898 - 1974)  
*Natura morta con candela, alzata sbecata, bottiglie e fiori secchi*  
firmato e datato 1944  
olio su tela, 31 x 60 cm

**36.**

Achille Funi  
(Ferrara, 1890 - Appiano Gentile, 1972)  
*Natura morta con piatto di frutta e canovaccio*  
firmato, 1948  
olio su compensato, 40 x 66 cm

**Mostre:** *A. Funi. Centenario 1890-1990*, Ferrara, Studio Melotti (26 maggio - 26 giugno 1990), n. 10.

**Bibliografia:** *A. Funi. Centenario 1890-1990*, catalogo della mostra, Ferrara 1990, n. 10;

*Achille Funi. Catalogo ragionato dei dipinti*, a cura di N. Colombo, II, Milano 1996, p. 283, n. II, 441.

**37.**

Alessandro Pinetti  
(Ponte Nossa, 1904 - Bergamo, 1988)  
*Natura morta con uova*  
tecnica mista su tela e cartone, 45 x 46 cm

**Mostre:** *Sandro Pinetti. L'opera e il tempo 1904-1987*, Bergamo, Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea (27 novembre 1997 - 6 gennaio 1998), n. 86.

**Bibliografia:** A. Veca, *Natura morta*, in *Sandro Pinetti. L'opera e il tempo 1904-1987*, catalogo della mostra, Bergamo 1997, p. 87.

**38.**

Giovanni Testori  
(Novate Milanese, 1923 - Milano, 1993)  
*Due mele*  
1971  
tecnica mista su tela, 60 x 50

**Mostre:** *Giovanni Testori*, Torino, Galleria Galatea (16 novembre - 18 dicembre 1971), s.n.

**Bibliografia:** L. Carluccio, *Giovanni Testori*, catalogo della mostra, Torino 1971, s.n.p.

**39.**

Gianriccardo Piccoli  
(Milano, 1941)  
*Luccio*  
firmato e datato 1976  
olio su tela, 40 x 60 cm

**40.**

Anton Zoran Music  
(Gorizia, 1909 - 2005)  
*Frutti di mare*  
firmato e datato 1986  
tecnica mista su carta applicata su tavola, 28 x 42 cm

# Piccola antologia sul tema della natura morta

La letteratura antica ha bollato la natura morta come un genere inferiore o, addirittura, senza qualità. È una vicenda complessa e articolata, ricca di sfumature e di tranelli, difficilmente riassumibile in poche righe. Tuttavia per renderla un poco più chiara è utile rileggere alcuni brani da antologia, necessari a intuire lo svolgimento di un processo riabilitativo che è ancora in corso. Forse il testo più celebre sull'argomento è quello scritto dal collezionista romano Vincenzo Giustiniani intorno al 1617-1618. Si tratta di una lettera inviata all'avvocato e scrittore fiammingo Teodoro Amideni (Dirk van Amayden) in cui compare una definizione dei gradi di difficoltà della pittura, suddivisi in dodici categorie, dal più facile (lo spolvero, cioè la trasposizione di un modello tramite un disegno) al più complesso: "il più perfetto di tutti, perché è più raro, e più difficile, l'unire il modo decimo con l'undecimo già detti, cioè dipingere di maniera, e con l'esempio avanti del naturale". Nonostante il rivoluzionario parere espresso da Caravaggio, puntualmente riportato dal Giustiniani, la natura morta occupa una posizione intermedia: "Quinto, il saper ritrarre fiori, ed altre cose minute, nel che due cose principalmente si richiedono; la prima, che il pittore sappia di lunga mano maneggiare i colori, e ch'effetto fanno, per poter arrivare al disegno vario delle molte posizioni de' piccoli oggetti, ed alla varietà de' lumi; e riesce cosa assai difficile unire queste due circostanze e condizioni a chi non possiede bene questo modo di dipingere, e sopra a tutto vi si ricerca straordinaria pazienza; ed il Caravaggio disse, che tanta manifattura

gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure".

Il filosofo Denis Diderot assiste direttamente alla progressiva affermazione del genere della natura morta, con tutti gli strascichi che si portava dietro. Lo si intuisce leggendo gli *Essais sur la Peinture* scritti nel 1765 e pubblicati per la prima volta a Parigi, postumi, nel 1795. Il capitolo V, intitolato *Paragraphe sur la Composition, où j'espère que j'en parlerai*, mette in luce una contrapposizione di schieramenti che è ormai secolare.

"I pittori di genere e i pittori storici non ammettono apertamente il disprezzo che hanno gli uni per gli altri; ma lo si indovina facilmente. Questi ultimi guardano ai primi come a cervelli ristretti, privi di idee, di poesia, di grandezza, di nobiltà, di genio, sempre intenti a strisciare in modo servile dietro alla natura, che non osano perdere di vista un momento. Poveri copisti, paragonabili al nostro artigianato dei Gobelins, che va scegliendo uno dopo l'altro i fili di lana cercando l'esatta sfumatura per il quadro del sublime personaggio che gli sta dietro la schiena. A sentir parlare gli altri, son gente buona solo per soggetti meschini, per scenette domestiche colte all'angolo della strada; non gli si può concedere niente più che la pratica del mestiere, e non valgono nulla se in questa non han raggiunto il massimo di perfezione. Il pittore di genere, da parte sua, considera la pittura storica come un genere romanzesco, senza verosimiglianza e verità, dove tutto è retorico, dove non c'è nulla in comune con la natura, dove la falsità traspare in ogni cosa: nei caratteri

esagerati, che non sono mai esistiti, negli episodi che sono tutti immaginari, nell'interesse del soggetto, che l'autore non ha mai visto se non nel suo chimerico cervello, nei particolari che ha preso non si sa dove, in quello stile cosiddetto grande e sublime, che non ha nessun modello in natura, e nelle azioni e nei movimenti delle figure, così lontane dalle azioni e dai movimenti reali. Voi vedete bene, amico mio, che è sempre la stessa disputa fra la prosa e la poesia, fra la storia e il poema epico, fra la tragedia eroica e la tragedia borghese, fra la tragedia borghese e la commedia gaia".

Nella *Desinenza in A* di Carlo Dossi, pubblicata a Milano nel 1878, ricorre un'accezione della natura morta estesa agli oggetti di arredamento, connotati di un sorprendente "valore psichico". Ma Freud, in questa stanza, era già entrato? "Oltracciò, vi ha un altro legame più intimo, che si tentò di celare nel nesso tra la natura ambiente, così-detta «morta» da chi non ha fino l'orecchio, e la storia, il carattere, il «momento» de gli attori che ne son circondati. Chi conosce il segreto dei pinti romanzi di Hogarth, comprenderà le mie scritte pitture. Il mobile, la tappezzeria, la pianta, vi aquistano un valore psichico, vi completano l'uomo, e, da semplici attrezzi teatrali, vengono a far parte integrante del ruolo dei personaggi. Gli è il coro dell'antica tragedia ridotto a forma moderna. D'ogni intreccio, però, quello che credo di non aver trascurato e cui tengo massimamente è l'intreccio fra il mio e l'animo de' lettori; ...alludo sempre ai non irosi e non disattenti lettori, cioè ai pochi".

Difficile estorcere dichiarazioni di poetica a Giorgio Morandi, considerato il suo invincibile riserbo. Poco prima di compiere quarant'anni ha accettato di stendere un profilo biografico per la rubrica *Autobiografie di scrittori e di artisti del tempo fascista*, pubblicata su 'L'Assalto' del 1928. Tra le righe c'è già tutto il mondo del

pittore di via Fondazza: i suoi vasetti di ceramica, le bottiglie, la polvere, i segni fatti col gesso sul suolo a fissare la posizione dei piedi per proseguire il lavoro il giorno dopo.

"Sono nato a Bologna nel 1890.

Fin da ragazzo dimostrai grande passione per la pittura, passione che col crescer degli anni divenne sempre più forte, sì da farmi sentire il bisogno di dedicarmi interamente.

Queste mie idee non erano però condivise da mio padre. Egli, dedito al commercio, avrebbe preferito che io avessi seguito le sue orme e non lasciò intentato nessun mezzo per piegarmi alla sua volontà; da buon padre vedeva la via dell'arte incerta e difficile ed era preoccupato del mio avvenire.

Ma visto che ogni tentativo per smuovermi dalla mia idea riusciva vano e molto pressato dalle insistenze di mia madre, egli finì col permettere che m'iscrivessi all'Accademia di Belle Arti di Bologna.

[...] Della mia permanenza all'Accademia di Belle Arti debbo dire, per la verità, che gli insegnamenti che venivano impartiti non ebbero altro effetto che di porre il mio spirito in uno stato di profondo disagio. Ben poco di ciò che ora serve alla mia arte vi appresi.

[...] Mi ero accorto che ancor meno delle vecchie, le nuove idee estetiche rispondevano alle esigenze del mio spirito. Sentii che solo la comprensione di ciò che la pittura aveva prodotto di più vitale nei secoli passati avrebbe potuto essermi da guida a trovare la mia via.

Questi studi, che non nascondo mi fecero pure cadere in nuovi errori, mi furono soprattutto benefici perché mi portarono a considerare con quanta sincerità e semplicità operarono i vecchi maestri, che costantemente alla realtà s'ispirarono, che appunto da questa risultava quel profondo fascino poetico emanato dalle loro opere e che dai più antichi ai moderni, chi non era allontanato da questi principi aveva prodotto opere vive e dense di poesia".

# Ringraziamenti

Il Credito Bergamasco manifesta la sua più viva riconoscenza ai due collezionisti che, con generosità, hanno messo a disposizione le opere in mostra consentendone il pubblico apprezzamento.

La Fondazione Credito Bergamasco ringrazia per la preziosa collaborazione le seguenti Funzioni interne del Gruppo Banco Popolare

- Corporate Affairs - Credito Bergamasco;
- Segreteria Societaria - Credito Bergamasco;
- Studi e Relazioni Esterne - Credito Bergamasco;
- Security / Comparto di Bergamo - SGS BP;
- Progettazione e Lavori Bergamo - BP Property Management;

che hanno fattivamente collaborato per la buona riuscita della mostra.



