

Con il Patrocinio del Ministero degli Affari Esteri
e del Ministero per i Beni e le Attività Culturali

La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento

a cura di

Mina Gregori

Firenze, Palazzo Strozzi
26 giugno – 12 ottobre 2003

Electa

La natura morta italiana e l'Europa

All'opinione diffusa che la natura morta sia un genere che si è affermato soprattutto nel Nord d'Europa dovrà confrontarsi la selezione di esempi italiani che qui presentiamo, grazie all'opportunità che ci è stata offerta da Hans Georg Prinz von Hohenzollern che ha fortemente voluto questa mostra e al quale siamo molto grati. L'occasione, resa possibile dalla generosità dei prestatori e dalla cordiale collaborazione di numerosi studiosi e dei curatori dell'allestimento e del catalogo, potrà offrire un quadro aggiornato delle conoscenze a cui si è pervenuti attraverso l'impegno, che in questo campo è reso arduo dalla scarsità di firme e di notizie, di ricostruire i singoli pittori e le personalità ancora senza nome.

Nel 1964 fu organizzata a Napoli, per iniziativa di Stefano Bottari e di Raffaello Causa, una grande esposizione della natura morta italiana, in seguito trasferita a Zurigo e a Rotterdam. Nel 1983 John Spike ne presentò negli Stati Uniti una scelta eccellente estesa nell'arco di tre secoli. Riesaminando ora i cataloghi, ci si rende conto che le conoscenze, pur con contributi molto qualificati, erano ancora agli inizi. Da allora si è avuta un'enorme crescita di interesse e di acquisizioni grazie a un mercato reso molto attivo dalla richiesta dei collezionisti. Numerosi studiosi, non solo italiani, hanno approntato i primi utilissimi repertori e curato mostre limitate a particolari settori che sono importanti testi di riferimento.

Al tema della natura morta si è dedicato uno dei maggiori storici dell'arte del secolo appena trascorso, Charles Sterling. Il suo volume uscito nel 1951 e la mostra organizzata a Parigi l'anno seguente sono stati la prima vasta esplorazione del tema, prendendo in considerazione aspetti ed episodi a partire dall'antichità attraverso il Rinascimento italiano fino a pervenire alla realtà specifica della natura morta nella sua manifestazione storica, iniziata nel tardo Cinquecento. Essendo difficile accertare una continuità fra questi diversi momenti, alla poderosa esposizione di Sterling sono state avanzate forti riserve, alle quali lo studioso ha risposto magistralmente presentando la seconda edizione (1959) del suo volume. Si indica la nascita della natura morta autonoma nel Nord, nella pittura fiamminga, secondo una tesi accreditata da tempo nella storiografia, nella rappresentazione di oggetti simbolici estratti dalle scene religiose, secondo un processo che Panofsky e di seguito Bergström hanno visto come "simbolismo dissimulato".

Alle ricerche di Sterling dobbiamo molto per la comprensione delle condizioni ambientali che hanno avuto indubbi riflessi sulla nascita e sui caratteri della natura morta italiana, a cominciare dalla cultura umanistica e dalla scoperta per questa via del gusto del tardo ellenismo per la natura e i suoi prodotti, espresso dagli scrittori dell'antichità, come Plinio e Filostrato.

Dietro le sue indicazioni, la mostra ha inizio con esempi della pittura murale romana provenienti da Ercolano con la rappresentazione di vetovaglie, vere e proprie nature morte corrispondenti agli 'xenia', le offerte per gli ospiti. Dell'uso di regalare dipinti con frutti abbiamo notizie che risalgono al primo Cinquecento, con l'invio, di chiaro segno umanistico, di Gerolamo Casio nel 1506 a Isabella d'Este, la grande collezionista e amante di cose antiche, di "uno quadro pieno de fructi facto per Antonio da Crevalcore". Di quest'uso si trovano in seguito altri esempi in Spagna con i "lienzos de frutas" che Blas de Prado portava con sé nel 1593 passando da Siviglia per farne dono in Marocco e con il quadretto con un piatto di uva e pere che Giovanni Battista Crescenzi inviò a Roma nel 1626.

È molto probabile che nel Cinquecento e nel Seicento i pittori e i loro committenti conoscessero gli esempi dell'antichità anche attraverso sopravvivenze di dipinti murali e di mosaici a Roma e nei territori occupati dai romani. Analogamente, sembra indiscutibile la conoscenza nel Seicento di antiche rappresentazioni di pesci da parte dei pittori napoletani, in particolare di Giacomo e Giuseppe Recco e di Paolo Porpora, che ne fecero uno dei temi preferiti delle nature morte.

Attraverso l'interesse per le cose naturali si rafforzarono in Italia settentrionale e presero nuove vie il radicato fondo realistico e il gusto per le rappresentazioni di "cose basse", di cui è un esempio il giovane buffone con un mazzo di fiori della Fondazione Roberto Longhi, frammento di una composizione più ampia, opera esilarante di Dosso Dossi in consentaneità con i soggetti che divertivano la corte ferrarese.

Per altri aspetti dell'eredità trasmessa dagli antichi, occorre ripercorrere dalla fine del Duecento la rinascita in Italia di uno spazio illusionistico. Nei coretti affrescati di Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova l'assenza di figure e di storie è il presupposto di una concezione della pittura priva della presenza dell'uomo, da cui scaturirà più tardi la disposizione mentale che porterà alla natura morta autonoma. Lo spazio illusionistico era disposto per accogliere le cose, come nei finti armadi a muro con oggetti liturgici affrescati da Taddeo Gaddi nella cappella Baroncelli in Santa Croce a Firenze. Nel Trecento italiano Panofsky e Millard Meiss hanno ravvisato anche l'origine delle rappresentazioni d'interno, nelle quali la pittura fiamminga del Quattrocento ha ambientato quegli oggetti simbolici che saranno rappresentati in seguito in immagini autonome estratte dal contesto e situate in un loro spazio. Dall'illusionismo antico deriva la tarsia prospettica del Rinascimento, indissolubilmente addetta alla rappresentazione di oggetti. In manufatti tenuti in gran conto, di cui purtroppo una buona parte è perduta, la tarsia ha offerto ai pittori italiani dei modelli di

cose naturali, di frutti in contenitori e di oggetti che si poterono trasmettere all'iconografia in fieri della natura morta autonoma (come scriveva Sterling, "les artistes regardent avidement autour d'eux, prennent leur bien partout").

Il connubio indissolubile del ruolo degli oggetti con la concezione dello spazio fondata sulla prospettiva brunelleschiana e sull'illusione è un elemento caratterizzante della tarsia, e non soltanto. Esso va tenuto presente quando si affronta lo studio della natura morta italiana, e del suo uso, che si può dire sedimentato, connaturato con la cultura a cui appartiene, degli elementi dell'ottica, cioè la certezza della costruzione spaziale che contiene gli oggetti e ne determina la collocazione, e la funzione della luce.

Col grandioso rinnovamento avvenuto al cambio del secolo, dal Quattrocento al Cinquecento, la conoscenza del pensiero di Leonardo non solo in Lombardia, ma a Venezia, dove approda anche Dürer che ne tenne conto, e nel resto dell'Italia settentrionale, porta alla ribalta l'osservazione e l'imitazione della natura. A Leonardo risalgono anche le premesse del naturalismo del Caravaggio. Un altro modello dal quale partiranno alcune delle istanze dei primi pittori di natura morta è Giovanni da Udine. Specialista nella bottega di Raffaello di due campi di rappresentazione derivati dall'antichità, i 'naturalia' e la grottesca, questo pittore ha aperto la strada alla nascita della natura morta. L'alto concetto della decorazione di ispirazione antichizzante e dell'esuberanza della natura trasmessi dai suoi affreschi nei Palazzi Vaticani e nella Loggia della Farnesina ebbe una risonanza di portata europea (penso agli intrecci vegetali e animali ad affresco delle lesene del Pordenone e dei Campi e ai primi piani straripanti di cose naturali che vengono spiegati con l'assimilazione della cultura italiana di Aersten e di Beuckelaer, cui seguirà Vincenzo Campi, e anche di Snyders e di Adriaen van Utrecht).

Nel Seicento trarranno ispirazione da Giovanni da Udine e dal suo seguito il genere diffuso dei vasi di fiori a grottesche e la duplice attività di frescante e di pittore di natura morta del Gobbo dei Carracci. E anche per capire nel suo remoto significato la decorazione dei palazzi romani nel periodo barocco, affidata a fastose figurazioni di fiori e di frutti su tela e su specchi, occorre risalire al riferimento all'antico e ai modelli che egli ha lasciato. Oltre a queste finalità di decorazione, Giovanni da Udine ha consegnato ai tre secoli a venire una profusione di immagini, la cui pienezza di vita e di sensi compete con gli esempi dell'antichità, ed è arricchita anche dal repertorio di specie e varietà importate dopo la scoperta del Nuovo Mondo, un evento epocale che ha spalancato la curiosità e stimolato lo spirito di ricerca dell'uomo del Cinquecento. La sua presenza nella bottega raffaellesca corrisponde a una specializzazione già in atto che va ben oltre la tradizionale divisione di compiti. Dal modello raffaellesco deriva la struttura della bottega del Cavalier d'Arpino, dove si segnala la presenza di pittori addetti alla rappresentazione di cose naturali, tra i quali il Bellori ricorda anche il Caravaggio. Tuttavia l'unità del rappresentabile, saldamente difesa in Italia dal fondamento umanistico della concezione dell'arte, non consentì la nascita dei generi, che sono indubbiamente una creazione del Nord europeo.

Una volta riconosciuto il ruolo svolto in Italia dal suo legame con l'antichità, occorre considerare l'importanza del contributo offerto dalle nuove indagini avviate nel Cinquecento al servizio della scienza nascente e dall'uso di mezzi empirici per lo studio, la rappresentazione e la classificazione delle specie naturali. A questo passaggio preliminare alla nascita della natura morta lo Sterling e Svetlana Alpers non hanno rivolto la loro attenzione, lo ha notato Giuseppe Olmi. Ma, indipendentemente dalla diversa collocazione nel sistema dell'attività intellettuale e del sapere, e dalle diverse categorie a cui appartengono nei confronti della natura morta vera e propria, le rappresentazioni naturalistiche e scientifiche – tra queste i cartelloni a grandezza naturale di Jacopo Ligozzi in Italia e le miniature di Joris Hoefnagel nel Nord – furono l'inizio di una lunga vicenda e un'importante iniziazione visiva per i pittori. Senza il precedente delle rappresentazioni scientifiche del Ligozzi il Caravaggio non sarebbe mai pervenuto alla lineare riproduzione delle piante rampicanti del *San Giovanni Battista* di Toledo.

Segnali di una vigorosa ripresa nella rilettura e nella traduzione di testi antichi per cercarvi l'indicazione di nuove strade e di nuovi soggetti si segnalano in Italia nella seconda metà del Cinquecento. Rientrano in quest'ambito le trattazioni di Jacopo Bassano e dei suoi figli, che corrispondono ai temi trattati dal pittore greco Pirreico e descritti da Plinio e da Properzio e al contempo sono espressioni di una società contadina. Agli arnesi agricoli, agli animali, ai vegetali e alle rustiche tavole imbandite fanno riscontro a Venezia le apparecchiature signorili del Pozzoserrato. E interessano per il nostro percorso anche i nuovi, ma antichi, soggetti apparentemente senza soggetto delle mezze figure di giovani uscite dalla bottega bassanesca e riprese dal Greco, inserendosi negli interessi umanistici della cerchia farnesiana, e in Emilia da Annibale Carracci. Questi episodi erano certamente noti al giovane Caravaggio quando dipinse le sue mezze figure con le nature morte a cui ha affidato il significato simbolico.

Il lungo e non concluso lavoro di identificazione degli artisti si riflette nelle tappe di questa mostra, che ha puntato sulla necessità di far conoscere fuori d'Italia un campo non trascurabile dell'attività artistica mediante la selezione qualitativa, e lasciando in secondo piano, pur senza ignorarla, la ricerca iconologica. Di fronte a questo impegno si presentavano le difficoltà di pervenire a una sintesi. Al momento dell'analisi, che è parsa ancora necessaria, corrisponde il lungo saggio nel quale ho affrontato il mondo della natura morta italiana ai suoi inizi, partendo dalla Lombardia per approdare a Roma, dove si verificò l'affermazione del Caravaggio.

A Milano una posizione preminente spetta ad Ambrogio Figino con la sua precocissima incursione nella natura morta e con gli esercizi sulle trasparenze della caraffa, un contenitore che sarà scelto dal Caravaggio per i suoi esperimenti di ottica sulla realtà naturale. La linea del Figino continua con Fede Galizia, che presenta date molto precoci nel quadro europeo, e con Panfilo Nuvolone. Con questi episodi la regione si pone in posizione di primato per quanto riguarda la nascita della natura morta, come confermano non solo le date e i caratteri originali, ma altresì l'esportazione in Spagna, favorita dai legami politici.

Cerniera tra Nord e Sud, come sempre, l'Italia settentrionale presenta prima del 1630 una situazione paradigmatica delle due componenti che caratterizzano il quadro generale della natura morta in Italia. La prima è la penetrazione, grazie anche alla presenza di alcuni pittori, di tendenze e modelli provenienti da altri centri d'Europa come Anversa, Francoforte e Hanau, dove era già avviata l'organizzazione delle botteghe per un commercio di vasta diffusione. La seconda è l'elaborazione di opere che possiedono caratteri originali, sia per la propria eredità culturale che per l'atteggiamento individuale che si manifesta verso questi nuovi temi. L'incontro di tali elementi impone di orientare la ricerca nell'ambito di una circolazione europea che fu più intensa di quanto non si sia accertato finora, e non a senso unico. Ma la peculiarità della situazione italiana risiede nella capacità di trasformazione degli elementi acquisiti e perfino dei pittori immigrati, e ciò, certamente, grazie anche al gusto e alle preferenze dei committenti. Di fatto, i centri della penisola appaiono stazioni d'arrivo e i loro prodotti meno facilmente esportabili.

Nel primo tempo della natura morta si accertano passaggi significativi dai contenitori di frutti di Vincenzo Campi a quelli di Georg Flegel e, per converso, dalle ripetute rappresentazioni dell'autoritratto di Clara Peeters riflesso nei lustri metallici degli oggetti delle sue nature morte a un intervento simile in un dipinto noto di Panfilo Nuvoione. Di dimensioni e conseguenze più vaste per la diffusione nei vasi a grottesche fu la conoscenza in Italia dei mazzi di fiori rappresentati nei quadri con figure e 'naturalia' che Lucas van Valckenborch e Georg Flegel dipinsero a Francoforte nell'ultimo decennio del Cinquecento.

La mostra si sviluppa in ordine cronologico presentando i vari centri e i loro distinti caratteri che derivano anche da situazioni oggettive e dalla diversa cultura materiale, e li alterna con sezioni dedicate ai fiori e agli animali vivi e morti. In questi casi si pone in evidenza la distinzione in generi che, com'è noto, proviene dalle botteghe del Nord.

A Roma prima del 1625 si decide il destino della natura morta italiana e non ci sono dubbi che il Caravaggio ne è stato il motore principale. Nei suoi primi anni romani operava in questo campo la bottega del Cavalier d'Arpino che anch'egli frequentò per alcuni mesi. Il Maestro di Hartford e Tommaso Salini, al quale va riconosciuta anche una vasta attività come pittore di fiori, erano già attivi nel primo decennio del Seicento, e dalla fine della decade è probabile che abbia avuto inizio l'attività dell'accademia promossa nel suo palazzo da Giovanni Battista Crescenzi con esercizi dal naturale. In queste officine romane si formarono i primi specialisti del genere e si produssero quadri destinati al mercato esteso anche al ceto borghese. I pittori del seguito caravaggesco dovettero invece dipingere poche nature morte e con diversi intendimenti, che si attenevano alla visione speculativa del naturalismo, così come fu concepita dal Caravaggio. Gli esemplari del Gobbo dei Carracci, legato al Crescenzi e alla pratica naturalistica, rappresentano altresì una tendenza antichizzante che si spiega nella continuità della tradizione avviata da Giovanni da Udine, e con la sua attività nella pittura ad affresco e i suoi rapporti con la cerchia carraccesca.

I pittori romani di ispirazione caravaggesca si esercitarono nel dipingere dal naturale frutti e ortaggi, e dal secondo decennio inoltrato anche vasi di fiori, in gara e probabilmente in opposizione con i pittori di vasi a grottesche. L'eredità del Caravaggio fu raccolta dal Maestro di Hartford, forse identificabile col suo amico Prosperino delle Grottesche, fedele agli esempi a lume chiaro del lombardo e alla rappresentazione, che avrà una notevole diffusione, delle trasparenze delle caraffe e dei vasi di fiori. Questo pittore inscena tavole apparecchiate probabilmente per l'influenza di Floris Clausz van Dijk, che dovette incontrare nella bottega del Cavalier d'Arpino e di cui conosciamo l'attività specializzata in questo genere svolta dopo il suo ritorno a Haarlem.

Ma i temi più frequenti nella natura morta romana sono merende rustiche, i cui ingredienti, frutti, angurie e ortaggi, sono posati per lo più su tavoli di pietra. Queste preferenze possono spiegarsi con la straordinaria opportunità che la natura offriva nell'Italia centro-meridionale, ma hanno anche un significato morale poiché rappresentano, insieme ai pesci, una scelta di cibo di area cattolica che trova conferma anche nella natura morta spagnola dei primi decenni del secolo e che si differenzia, come è stato notato, dalle tavole imbandite con carni e formaggi rappresentate nelle regioni protestanti. Inseriti in questo orientamento generale, va osservato che gli esemplari usciti dall'accademia del Crescenzi, che fu anch'egli pittore, rispecchiano le idee dell'Ordine degli Oratoriani fondato da San Filippo Neri sulla presenza di Dio nella natura e le scelte pauperistiche di vegetali poveri condivise anche dal Salini.

La rappresentazione dell'uva di ispirazione classica e di significato bacchico fu un'altra specialità dei pittori romani. Vi si dedicarono il Gobbo dei Carracci, il grande Maestro Acquavella che credo, come Gianni Papi, sia da identificare con Bartolomeo Cavarozzi, e più tardi Michelangelo Cerquozzi.

La diffusione della pratica della natura morta e del suo fondamento di origine caravaggesca negli altri centri italiani non possono intendersi senza partire da Roma. Per quanto oggi ci è noto, a Napoli spettano a Luca Forte il primo collegamento e l'avvio di una vocazione naturalistica che si è prolungata nei decenni. La visione dei pittori napoletani di natura morta deriva nella sua profondità morale – e penso in particolare al grande Giovanni Battista Recco – dalla incancellabile impronta lasciata dal Caravaggio nei suoi tardi soggiorni nella città partenopea e non a caso ereditata dalla natura morta. L'attività generistica napoletana rappresenta un'originale manifestazione che dialoga anche alla pari col naturalismo spagnolo attraverso i contatti costanti che il Vicereame ebbe con il centro politico da cui dipendeva.

In Toscana il senese Astolfo Petrazzi ha importato le novità romane, che ebbero qualche eco anche nell'ambiente fiorentino poco interessato alla natura morta al di fuori della documentazione scientifica promossa dai Medici. Lucca è il centro in cui si rintraccia un'intensa attività in questo campo partendo dalla bottega di Pietro Paolini, che aveva trascorso un lungo periodo nella bottega romana del pittore caravaggesco Angelo Carosel-

li. La sua probabile presenza nel campo della natura morta non è ancora stata convincentemente individuata, ma è significativo l'avvio da lui dato al maggiore specialista lucchese, il suo allievo Simone del Tintore, che dovette iniziare nella sua bottega un'attività destinata al mercato, analogamente all'atelier di Bernardo Strozzi a Venezia, la cui notevole organizzazione risulta dall'inventario steso alla sua morte nel 1644, e con il quale i lucchesi e il pittore di Carlo Torre dovettero essere in rapporto in un intreccio di ardua decifrazione.

Allo Strozzi le recenti ricerche assegnano un ruolo di protagonista in Italia settentrionale nel campo della natura morta. Questa sua attività, documentata già per il periodo iniziale trascorso a Genova per opere ancora sconosciute, dovrà considerarsi in relazione al suo viaggio romano intorno al 1625 e anteriormente in rapporto ad altre esperienze compiute in patria, dove conobbe certamente Bartolomeo Cavarozzi che vi fu attivo probabilmente tra il 1619 e il 1621, quando non risulta nei documenti romani. L'identificazione proposta di questo pittore viterbese col Maestro Acquavella accresce il significato di tale relazione.

A concludere l'indagine sulla diffusione dei risultati dell'attività dei pittori romani di natura morta, basti accennare all'esportazione in Spagna per il tramite del Crescenzi, presente alla corte di Madrid, di esemplari a cui si informeranno, per la rappresentazione e la disposizione dei frutti e degli ortaggi e per gli effetti di luce, Juan van der Hamen y León, il suo parente e seguace Antonio Ponce e il cosiddetto Maestro della fruttiera lombarda, di patria certamente iberica. Nei decenni seguenti sarà la pittura di fiori di Mario Nuzzi detto Mario dei Fiori a fare presa sui pittori spagnoli.

Una vicenda a parte svolse la Liguria. Sebbene appaiano molto stretti i suoi legami artistici con le Fiandre, in particolare nel campo della natura morta anche per la presenza a Genova di pittori venuti dal Nord, nessuno potrebbe affermare che si tratti di una provincia fiamminga. La preferenza di soggetti dove è presente la figura in azione corrisponde a quanto scriveva Francisco Pacheco sulla loro preminenza sulla natura morta pura. E i temi sono condizionati dalla destinazione aulica, quella dei palazzi ammirati dal Rubens, e dagli innesti derivati dalla cultura romana di orientamento classicista importati dal Grechetto.

Per la sua singolarità tematica, la natura morta di strumenti musicali, si distingue in Italia settentrionale Evaristo Baschenis, forse il pittore italiano di natura morta più conosciuto universalmente. Le sue fonti per questa specialità sono incerte, ma occorre sottolineare l'azione da protagonista dell'ottica, peculiarità italiana, che interviene con l'azione della luce e il calcolo prospettico e geometrico nella distribuzione degli strumenti. Nelle cucine, l'altro tema a cui il Baschenis si è dedicato, è stata notata l'influenza spagnola. E il medesimo va osservato per le trattazioni del fiorentino Jacopo da Empoli. Le sue nature morte datate negli anni venti del Seicento, in stretto collegamento cronologico con gli esemplari di Alejandro de Loarte, riprendendo il tema, che ebbe in seguito un'ampia diffusione soprattutto in Emilia – e valgano gli esempi di Bartolomeo Arbotori e di Agostino Stringa – della presentazione attraente del cibo e delle ghiottonerie anche esotiche.

Questo delle cucine e delle dispense è un soggetto d'importazione che in Italia si preferì alle tavole imbandite. E si dipinsero animali morti e vivi e anche in tale genere i modelli venivano dal Nord e furono trattati anche da pittori immigrati. Ma, come in ogni altro tema della natura morta, i pittori italiani furono meno distaccati cronisti. Non credo sia fuori luogo, per capirne lo spirito, ricordare che in Italia è rinato dalla fine del Cinquecento l'adagio "ut pictura poesis", la poetica degli "affetti" che ispirò la pittura e la musica e che non manca di rivelarsi, in luogo di un'impassibile registrazione, anche nell'approccio emozionale con cui si guardò al mondo della natura. Mi riferisco alla partecipazione che si nota, oltre che nel desiderio del cibo, nella tenerezza e nella compassione con le quali pittori come lo Scorza e il Cassana, lo pseudo Salini, il Resani e il Londonio si avvicinavano agli animali vivi e morti, nell'appassionata applicazione alle forme e ai colori dei pesci di Giuseppe Recco e nell'esaltazione vitale con la quale Giovanni Battista Ruoppolo rappresentava le cascate dei frutti.

Con l'introduzione del gusto barocco i nordici trovarono a Roma ampia accoglienza. Accanto a Mario dei Fiori e a Michelangelo di Campidoglio, per ricordare i più grandi, Abraham Brueghel introdusse il dinamismo amplificante di origine rubensiana e ne dette una visione pacificata nell'ampiezza solare della natura mediterranea. Sarebbe difficile immaginare le opere di questo pittore e degli altri generisti naturalizzati in Italia fuori dal contesto romano e napoletano.

Nei fiori, il primato dei pittori nordici restava indiscutibile. Tuttavia gli italiani ne catturarono i mezzi pittorici, lungi dal misurarsi con la loro straordinaria capacità riproduttiva, alla quale si approssimarono, per una finalità di documentazione scientifica e per l'atteggiamento che ne derivava, soltanto i pittori fiorentini Andrea Scacciati e Bartolomeo Bimbi. La sontuosa ricchezza delle nature morte uscite dalla bottega di Bernardo Strozzi non si può capire senza pensare che il pittore deferiva, come tutti i genovesi, allo splendore coloristico dei colleghi fiamminghi, combinandolo con la vivezza naturalistica della luce.

Anche dalla presenza importantissima del gesuita Daniel Seghers, venuto in Italia per perfezionarsi, come di fatto appare evidente, negli anni venti del Seicento, gli italiani trassero grandi insegnamenti. Si diffuse il genere della ghirlanda, di cui si dipinsero esemplari bellissimi a Roma nelle botteghe di Mario dei Fiori e degli Stanchi, e che fu adottato a Napoli da Luca Forte (con frutti, derivando da esempi di Snyders) e da Paolo Porpora e a Firenze da Bartolomeo Bimbi e da Nicola van Houbraken. Ma occorre sottolineare che i nostri pittori apprezzarono del Seghers soprattutto la luminosità che esaltava i bianchi, introducendo innovazioni che si innestarono, grazie all'interesse per i problemi della luce, nell'attività romana degli Stanchi e trovarono un grande interprete in Pier Francesco Cittadini di ritorno da Roma in Emilia nella meravigliosa decorazione della Galleria di Baccho nel Palazzo Ducale a Sassuolo, mentre si registrano nelle abbacinate nature morte di Paolo Porpora, nonché nella linea che a Firenze va da Giovanni Martinelli a Bartolomeo Bimbi.

Con i dipinti in piccolo formato che sono stati scelti si è inteso presentare l'aspetto meno spettacolare dei fioranti, dello stesso Abraham Brueghel, di Mario dei Fiori, di Bartolomeo Bimbi e di Andrea Belvedere. È una sorpresa scoprire che a questo genere si dedicò alla fine del Settecento, seguendo gli esempi del Berentz, anche Giovanni Bottani, un pittore legato alla bottega del fratello Giuseppe già rivolta verso esiti neoclassici.

Nei fiori le variazioni stilistiche si avvertono chiaramente. Il passaggio al Settecento conduce alle raffinatezze di Ignazio e di Ludovico Stern destinate ai saloni e ai mezzanini dei palazzi romani. Tra Seicento e Settecento Margherita Caffi e i fratelli Giuseppe Vicenzino e Giovanna Vicenzina elaborano in Lombardia, seguendo la tradizione decorativa che è stata fin dalle origini indissolubilmente legata alla pittura di fiori, soluzioni che anticipano il rococò e gli approdi veneziani nella bottega dei Guardi. Ma sarebbe una valutazione superficiale quella che giudicasse questi dipinti come prodotti meramente decorativi. I pittori italiani non si sono mai sottratti a lavorare sul risultato pittorico, in un atteggiamento che non era formalismo, ma trasmissione di vitalità e di un'abilità impareggiabile e invidiata nel catturare velocemente la realtà (e questa era la lettura che ne facevano i contemporanei) e nel trasformare l'oggetto rappresentato in un prodotto altamente individuale. Va anche osservato che il campo della natura morta consentiva delle libertà e degli avanzamenti pittorici che la pittura di storia non permetteva, come risulta evidente, ad esempio, nelle alchimie di Felice Boselli, un Soutine italiano, che si notano specialmente nei piccoli formati.

Che il mondo e la mentalità cambiavano si avvertì chiaramente nell'Italia del Settecento anche nella natura morta. Il confronto perenne con la realtà di questo tema offriva di nuovo una sede dove esprimere la volontà di ritrovare il vero. Si guardò al mondo nordico come indicò Giuseppe Maria Crespi a Bologna con i suoi soggetti di genere, si preferì un linguaggio umile e privo di abbellimenti come Giacomo Ceruti nel suo periodo bresciano e la rappresentazione di oggetti quotidiani come Carlo Magini, ci si ricordò dei pittori naturalisti di un secolo prima come fece a Napoli negli anni trenta Tommaso Realfonzo aprendo la strada al Meléndez che da giovane fu in Italia e frequentò l'ambiente napoletano.

Interessi non più retrospettivi si registrano dopo la metà del secolo nei pittori che si aggiornavano sulle novità di Francia e non è un caso che questi orientamenti si siano verificati nella Lombardia illuminista con Giacomo Ceruti e nella Firenze cosmopolita con Antonio Cioci.

Mina Gregori



Caravaggio, *Canestra di frutti*, Milano, Pinacoteca Ambrosiana.

Due partenze in Lombardia per la natura morta

Mina Gregori

1. Dal Figino a Fede Galizia e a Panfilo Nuvolone

In Lombardia si sono preparate, com'è noto, le condizioni storiche dalle quali è uscito il Caravaggio e si sono verificati altri fatti precoci che hanno portato alla natura morta autonoma concludendosi con l'apparizione di una sequenza di pittori – dal Figino a Fede Galizia e a Panfilo Nuvolone –, che qualificano la Lombardia come una delle tre province artistiche d'Europa a cui spetta la nascita di questo tema fondamentale della pittura, con le Fiandre, e la loro diramazione a Francoforte e Hanau e con Toledo, alla fine del Cinquecento il maggior centro in Spagna di cultura italianizzante. Avviata all'osservazione della realtà, analogamente ai miniatori nordici, dal periodo tardogotico, e aperta alle novità fiamminghe, una lunga tradizione da Vincenzo Foppa, al Moretto e a Gerolamo Savoldo vi aveva sviluppato quelle osservazioni empiriche sulla luce che rappresentano la versione lombarda dell'orientamento realistico e antiidealistico comune all'Italia padana e che saranno uno dei fondamenti del naturalismo caravaggesco. Per queste tendenze profondamente radicate la Lombardia ha fatto tesoro come nessun'altra cultura artistica della presenza e degli insegnamenti di Leonardo per quanto riguardava la conoscenza della natura e il suo interesse preminente per i fenomeni naturali e per la loro spiegazione scientifica.

L'eredità leonardesca alimenterà fino alla fine del Cinquecento nella regione, e in particolare a Milano, il centro di formazione del giovanissimo Caravaggio, esplorazioni e assunzioni della realtà naturale che si manifestano in vario modo. All'aprirsi degli anni Sessanta, quando la cultura artistica milanese segnò una vigorosa ripresa¹, due fatti richiamano la nostra attenzione: la fondazione nel 1560 dell'Accademia della Val di Blenio che fece emergere l'anima popolare del realismo comico e grottesco, come viene spiegato nel densissimo, insostituibile catalogo di *Rabisch*, la mostra presentata a Lugano nel 1998, e il trasferimento a Praga nel 1562 alla corte di Ferdinando I di Giuseppe Arcimboldi, che ritornò stabilmente a Milano negli anni della giovinezza del Caravaggio, nel 1587. Un'affermazione bivalente di natura e artificio convive nel grottesco delle teste di Arcimboldi, derivate dalle fantasie mostruose di Leonardo e autorizzate dagli esempi di Antifilo ricordati da Plinio². In questi dipinti l'artificio innalzava la rappresentazione al di sopra dei sensi, come noterà il Comanini nel 1591, attribuendo ad essa una dignità e una capziosità intellettuali che non poterono non assumere, anche per il successo ottenuto alla corte imperiale³, un posto di rilievo nel tardo manierismo milanese e non attrarre l'interesse del Caravaggio. Ma vi si sviluppava contestualmente uno studio della realtà vegetale e animale passando da un'astrazione a una verifica diretta che, anch'essa, fu indubbiamente materia di apprendimento per il giovanissimo Merisi e a cui lo scrittore lombardo darà pari importanza: "Fate stima, che non c'è frutto o pur fiore, che non sieno cavati dal naturale et imitati con quella maggior diligenza che possibil sia". Quanto alle teste fatte di teste di più animali, "non v'ha testa la quale dall'Arcimboldo non sia stata tratta del naturale"⁴.

Una problematica derivazione leonardesca si è notata in un foglio conservato al Gabinetto dei disegni del Castello Sforzesco di Milano⁵ con la rappresentazione di due baccelli e due ciliege che gettano l'ombra, foglio che fa gruppo con pochi altri anch'essi con campioni vegetali. Sono contenuti in una raccolta di più di mille disegni, di cui un numero assai più limitato⁶ si può riferire a Simone Peterzano, che fu il sofisticato maestro del Caravaggio a partire dal 1584. È legittimo ipotizzare che questi fogli appartengano alla sua bottega poiché possono accompagnarsi alle uve e ai frutti posati sul terreno in primo piano della *Venere con cupido e due satiri*, oggi nella Pinacoteca di Brera, in una composizione che è già una natura morta singolare e precocissima dovendosi datare non oltre gli inizi degli anni Settanta del Cinquecento. È da notare che presenze di 'naturalia' compaiono in altri dipinti del Peterzano, l'offerta di frutti del San Giovannino al Bambino in una *Sacra conversazione* di collezione privata e un bacile di fiori minuti, postleonardeschi in una delle tele di San Barnaba a Milano del 1573⁷.

Il periodo che precede la partenza per Roma del Caravaggio si conclude con la morte nel 1591 del cremonese Vincenzo Campi, quello dei tre fratelli della celebre bottega cremonese che fu dedito, in patria e probabilmente a Milano, non esclusivamente tuttavia, all'imitazione naturale (e "buon naturalista" fu definito dal Baldinucci⁸), partendo in gioventù dal ritratto ed esercitandosi anche nei disegni. I suoi 'bodegones', vigorosa e variata ripresa degli esempi fiamminghi di Pieter Aertsen e soprattutto di Joachim Beuckelaer, sono databili se non prima, tra il 1578 e il 1583, stando alle date che conosciamo e devono considerarsi "i più importanti precedenti per la nascita della natura morta in Lombardia"⁹. La familiarità e la preferenza del cremonese per il livello basso del rappresentabile e per i soggetti comici e morali, che si erano già manifestate nell'Accademia della Val di Blenio e che hanno affinità con il genere di soggetti volgari e di parlata dialettale, ma di origine 'colta', che si trova nel Cinquecento nella letteratura dell'Italia settentrionale, si evidenziano nella varietà dei riferimenti. Essi risalgono alla tradizione lombarda delle 'pitture ridicole' anche attraverso una raffinata interprete come Sofonisba Anguissola, e all'area bassanesca, sia per l'interesse al mondo contadino che per i caratteri della pittura, in un amalgama naturalistico che non resterà senza seguito e insegnamento per l'Italia settentrionale anche nel Seicento. Le sue qualità pittoricamente più elevate e accurate si manifestano nelle superfici dei frutti accarezzate dalla luce della *Natura morta* di collezione privata, certamente nata come tale. La



1. Moretto da Brescia, *Fruttiera*, particolare della pala, Bergamo, Sant'Andrea.
2. Moretto da Brescia, *particolare di una pala*, Roma, Pinacoteca Vaticana.



singolare composizione, con la quale Vincenzo Campi entra di diritto tra i pittori di natura morta prima del 1591, è da intendersi come una mostra di vegetali tra mercantile e classificatoria, di cui si conosce qualche altro esempio, se non del Campi, certamente cremonese.

Nelle due serie famose di Vincenzo Campi con scene di mercato, l'una a Brera, integrata recentemente con la tela con il *Trasloco di San Martino* ritrovata a Cremona, e l'altra a Kirchheim, i vegetali e gli animali hanno la parte principale, quella alla quale il pittore si dedica col maggiore interesse nell'esecuzione delle cibarie che esibiscono allusioni erotiche¹⁰ e vogliono provocare il desiderio nel riguardante, restando come un topos fino al Settecento nella scelta dei soggetti delle nature morte dell'area padana (penso all'Arbotori e al Boselli). La presentazione dei vegetali manifesta una maestria così avanzata nell'imitazione, da collocarsi come preludio immediato delle canestre di frutta del Caravaggio. Un riscontro a questi temi si registra a Bologna nelle scene 'ridicole' e a sfondo erotico di Bartolomeo Passerotti che appartennero alla collezione Mattei. Una circostanza di estremo interesse è che queste furono acquistate a Roma da Ciriaco nel 1603, nel tempo in cui il Merisi lavorava per lui. Probabilmente il pittore lo incoraggiò all'acquisto di questi dipinti che dovettero rappresentare in quegli anni una straordinaria novità.

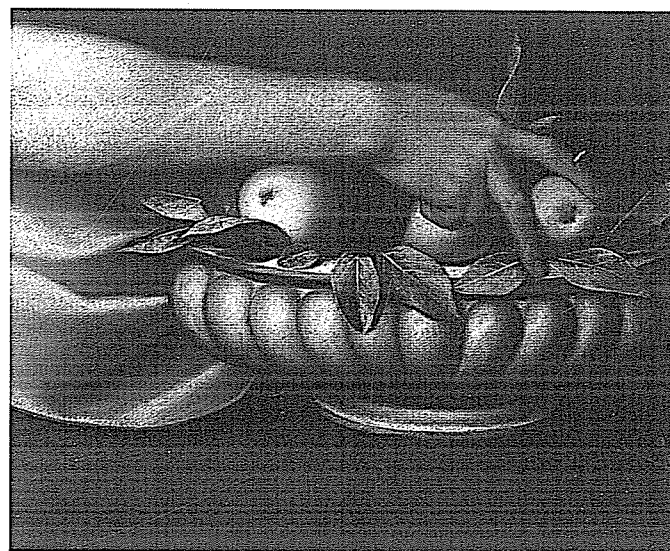
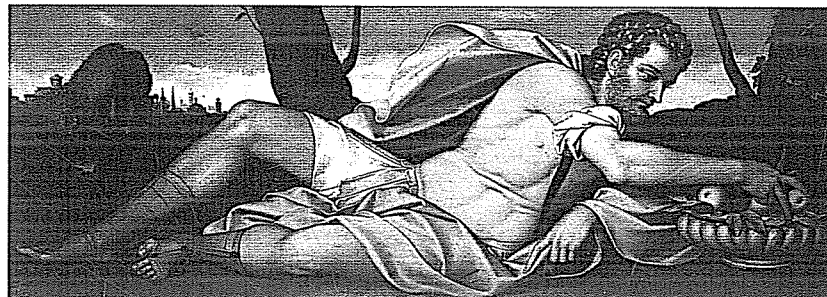
Nelle province orientali, tra gli anni Trenta e Cinquanta del Cinquecento, il Moretto da Brescia ha tradotto la pittura religiosa di estrazione classica in un linguaggio umile, espressione degli ideali della riforma cattolica e forse eco di idee erasmiane che sappiamo presenti a Brescia. Nei suoi quadri prendono rilievo, avvistate da Roberto Longhi nel 1929¹¹, le semplici cose della realtà quotidiana, la "canestra di pannilini" nell'*Adorazione dei pastori* della Pinacoteca Tosio Martinengo e la fruttiera con i pomi e le pere posata ai piedi del trono della Vergine nella pala bergamasca di Sant'Andrea (fig. 1). Il pittore ha rivolto l'occhio anche al vassoio nelle mani dell'oste e alla mensa frugale a cui siede il Cristo nella *Cena in casa di Levi* di Santa Maria in Calchera, ha posato due ciocche di pere sotto il trono della *Madonna col Bambino e santi* della Pinacoteca Vaticana (fig. 2) e ha ricoperto l'architettura del fondo dell'*Ebbrezza di Noè* (Biella, collezione Fenaroli) con un rigoglioso rampicante di cui si ricorderà il Caravaggio per il *San Giovanni Battista* di Toledo.

A Brescia, nella bottega del Moretto, si esercitava una specializzazione fondata sull'imitazione dal vero, quella del ritratto, affidata al suo allievo bergamasco Giovanni Battista Moroni. E si preferiva l'intonazione grigia che lo stesso Moroni avrebbe adottato di nuovo nel periodo tardo accentuando la variabilità della luce, e che il Caravaggio userà nel periodo giovanile per lo sfondo della sue mezze figure con nature morte. Per la sua posizione eminente, anche attraverso la discendenza bergamasca, il Moretto ha svolto nel Cinquecento un ruolo di primo piano per preparare la natura morta ai suoi albori. Ci si rende conto del fondamento di questa affermazione pensando a un incunabolo come la fruttiera rappresentata nell'*Autunno* del bergamasco Gian Paolo Lolmo (collezione privata), appartenente a una serie di tele databili negli anni Ottanta del Cinquecento (figg. 3, 4)¹² e trovandone conferma in taluni esemplari di natura morta da situarsi a Cremona, ma di derivazione in parte morettiana per la loro purezza primitiva. Di uno di essi, di collezione privata, con una fruttiera ben composta (fig. 5), esiste una replica inserita in una rappresentazione su tela di figure ridicole che ne conferma l'origine cremonese¹³. È degno di nota che la fruttiera con i frutti e le foglie così ben disposti si trova anche, a dimostrare l'ampia circolazione di modelli e di motivi, in uno dei due dipinti qui esposti del pittore romano Agostino Verrocchi, conservati al Museo Duca di Martina di Napoli. Che a Cremona anche in altre botteghe, oltre a quella del Campi, vi sia stato interesse per le cose naturali e si siano dipinte nature morte a partire dalla fine del Cinquecento, è certo. Valgano i casi di cui abbiamo notizia di Andrea Scutellari¹⁴ e di Pietro Martire Alberti¹⁵.

L'omaggio dei frutti alla Vergine nella pala bergamasca di Sant'Andrea va considerato, dopo la cestina con fiori e frutti ai piedi del trono della Vergine nella pala del Bergognone dell'Ambrosiana¹⁶, uno dei prototipi della natura morta in Lombardia e prefigura lo spirito di offerta silenziosa e di preghiera che Fede Galizia ha espresso nelle sue opere nel clima della Controriforma. Anche in questa regione si accerta ciò che è stato rilevato dagli

5. Giovanni Paolo Lolmo, *L'Autunno*, collezione privata.

4. Giovanni Paolo Lolmo, *L'Autunno*, particolare, collezione privata.



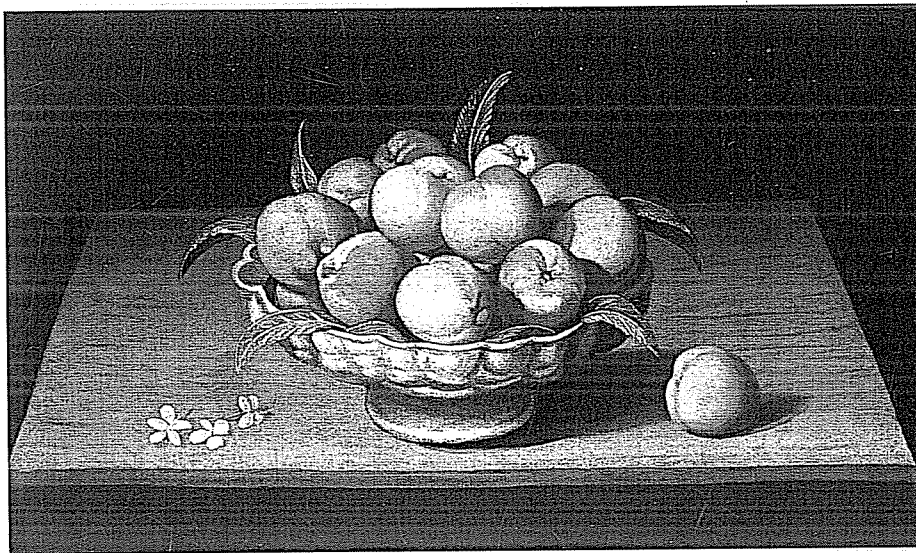
studiosi dell'area fiamminga, che la natura morta autonoma è nata (io dico: anche, non soltanto) dall'estrazione da un contesto religioso, evidenziando il simbolo e il significato di offerta, e quest'ultimo intento poté derivare, almeno in Italia, anche dalla tradizione dell'antichità, già introdotta nei circoli umanistici, degli *xenia*, cioè le offerte per gli ospiti. Nel famoso *Piatto con le pesche* di Giovanni Ambrogio Figino, la cui datazione sicura tra il 1591 e il 1594 è un primato europeo, questa duplice origine si legge nell'aura letteraria che l'ha circondato al suo nascere e nell'economia dello spazio e la cura, che devono qualcosa alla fruttiera del Moretto, con cui le pesche sono accomodate.

Un'osservazione analoga si può fare a proposito della derivazione religiosa delle alzate in metallo della Galizia, che si ricollegano alle rappresentazioni diffuse in Lombardia a partire dal primo Cinquecento della testa del Battista su un prezioso vassoio sollevato dal piano mediante un sostegno. La medesima, significativa "risonanza semantica", secondo la definizione di Natale¹⁷, è stata indicata nel *Piatto con le pesche* del Figino dal Longhi¹⁸. Io stessa, senza tuttavia attribuirvi un significato se non di trasmissione visiva, ho notato nella *Natura morta* di Vincenzo Campi che il sugo delle more scorre sui bordi del piatto che le contiene come il sangue nelle varie versioni di Callisto Piazza della presentazione della testa del Battista¹⁹. Questo "sottinteso religioso"²⁰ accresce il fascino della dedizione delicata e femminile di Fede Galizia a un repertorio ridotto e rappresentato in quadri di piccola misura che richiamano l'origine votiva del soggetto, in modo analogo a ciò che si è verificato nelle prime nature morte autonome nel Nord d'Europa e soprattutto in Spagna.

Entro quest'ambito e in un momento decisivo, il Figino e Fede Galizia hanno inventato una tipologia di natura morta con tali caratteristiche che non può che definirsi lombarda, vantando delle datazioni che la pongono in posizione di primato. Tuttavia l'esiguità del materiale datato e databile che riguarda le diverse situazioni in Europa non permette di affermarlo con sicurezza, anche perché la nascita della natura morta fu un evento che si maturò simultaneamente in vari centri, pur su diversi presupposti. Ma è certo che la Lombardia fu all'avanguardia. Mentre è stata notata la derivazione nelle nature morte francesi²¹, la situazione spagnola è stata meglio osservata in alcuni esemplari primitivi similissimi agli esempi lombardi con fruttiere e vassoi con frutti, talvolta attribuiti al pittore Blas de Prado, il maestro di Sánchez Cotán ricordato da Francisco Pacheco. Nel 1983 Alfonso Pérez Sánchez ha pubblicato le due fruttiere di cristallo della Fondazione Santamarca, segnalando la stretta somiglianza con Fede Galizia e col Nuvolone e ha ipotizzato che molto per tempo dovettero arrivare nature morte dalla Lombardia in Spagna. Alcuni governatori di Milano possedettero esemplari di pittori lombardi, e tra questi di Carlo Antonio Procaccini. Uno di loro, il marchese di Leganés, conservava nella sua collezione, come risulta da un inventario del 1655, nature morte del Cerano, che dedicò la sua attenzione agli animali vivi e morti, e di Panfilo Nuvolone²². William B. Jordan, tuttavia, ritiene che lo sviluppo della natura morta in Spagna si sia svolto contemporaneamente e non in dipendenza dagli altri centri d'Europa²³.

Ha qualche significato la considerazione che Fede Galizia, una donna che faceva parlare di sé come ritrattista, si sia dedicata alla nuova specialità della natura morta, che richiedeva un'adesione al vero e un'applicazione esecutiva che ritroviamo, dopo la pulitura, anche in un ritratto a grandezza naturale, attualmente nella collezione Koelliker, segnato a tergo con il suo nome. E non sorprende che taluni pittori di cose naturali siano stati considerati 'miniatori'; così si firmava il Ligozzi, sebbene le sue illustrazioni fossero grandi al vero, mentre Luca Forte paragonava la propria arte a quella del miniatore in una lettera ad Antonio Ruffo²⁴.

La probabilità di una data di nascita anticipata di qualche anno prima del 1578²⁵ e la precocità attestata da varie notizie non ci aiutano a stabilire l'inizio dell'attività di Fede Galizia nel campo della natura morta, tuttavia aprono la possibilità di un'ipotesi che la pone in posizione di preminenza. La sua fama fu affidata soltanto ai ritratti e pervenne assai presto, prima del 1593, per il tramite dell'Arcimboldi²⁶, alla corte degli Asburgo, in



5. Attribuita a Vincenzo Campi, *Natura morta con fruttiera di pesche*, collezione privata.

riferimento a questa attività, che continuava quella del padre. La sua figura di virtuosa in tale campo richiamava certamente il precedente illustre della cremonese Sofonisba Anguissola, ancora vivente, che era stata accolta alla corte di Spagna.

Anche delle nature morte del pittore cremonese Panfilo Nuvolone, affermatosi a Milano nella pittura religiosa, non si fa parola nella scarsa letteratura artistica lombarda e dobbiamo riferirci soltanto agli inventari delle quadrerie. Il silenzio di fonti e testi letterari poté dipendere da varie cause, ma è la conferma del ritardo con il quale il nuovo genere fu accolto in Italia tra le attività artistiche degne di memoria.

In Lombardia la natura morta sfuggì alla storiografia o fu considerata un'attività secondaria; nel caso di Fede Galizia probabilmente come un ricamo, come un lavoro femminile. Ma, al pari di Sofonisba Anguissola, Fede Galizia ha lasciato nella sua attività riservata e domestica il segno del genio. Messaggi di "uno stato d'animo"²⁷, sguardi concentrati sulle cose e sui frutti negli interni in cui scorrono le ore e si consuma il tempo, le sue opere, preziose per l'esecuzione quanto i dipinti che arrivavano dalle Fiandre nelle collezioni lombarde e piemontesi, erano probabilmente indirizzate a pochi iniziati e per loro replicate; apparentemente lontane dall'essere concepite, diversamente dalla produzione delle botteghe del Nord Europa, come attività di mercato.

L'inizio del suo ingresso nel campo della natura morta ha un punto di riferimento in una tavoletta già nella collezione Anholt di Amsterdam, che era datata nel 1602 e in un'altra del 1607, resa nota da Sam Segal²⁸ e passata recentemente da Cleveland al Metropolitan Museum of Art di New York. Sulla base di queste opere e del loro stile, la *Natura morta* già nella collezione Campagnano, ed esposta a Colorno, si colloca anteriormente e va accolta la proposta²⁹ che la situa intorno all'anno 1600, a meno che altri accertamenti non consentano in futuro di datarla anteriormente.

Come Fede, Panfilo Nuvolone si concentra su pochi elementi di natura e li ripete; li affida a un'esecuzione sottile e corposa ad un tempo, aspetto quest'ultimo che deriva a lui, cremonese, da Vincenzo Campi. Mantiene la misura ridotta e la composizione di Fede Galizia concentrata su un asse centrale, e a queste costanti dobbiamo attenerci evitando di estendere il suo nome a composizioni più ampie che appartengono a pittori lombardi ancora da identificare, un compito a cui si è già accinto Alessandro Morandotti³⁰ e che a lui spetterà in futuro.

Il cambiamento di stile della pittrice che si nota nella *Natura morta* già a Cleveland fa ritenere che nel primo decennio avanzato del Seicento il Nuvolone fosse già entrato nel campo della natura morta³¹. Col procedere del tempo appare più chiaro che ambedue lavoravano in consonanza con il clima creatosi anche col grande interesse per gli esemplari arrivati dalle Fiandre e dalle botteghe di Francoforte e di Hanau e con la presenza di pittori del Nord in Italia settentrionale, come il fiammingo Ludovico de Susio, attivo in Piemonte negli anni 1619-1620, e come altri pittori usciti dalla bottega di Daniel Soreau; tra questi il pittore che si firma Francesco Codino nelle numerose nature morte ritrovate in Italia, datate negli anni Venti del Seicento, e per il quale è stato proposta l'identificazione col tedesco Franz Godin³².

Il Nuvolone aggiunge ai temi consueti quello virile degli uccelli morti, simulacri della caccia, che condivide col Codino, e in uno degli esemplari conosciuti con gli animali su un'alzata di cristallo³³ si legge la data incompleta "160..." che ci riporta al primo decennio del secolo. E altri suoi interessi si manifestano nel lustro della fruttiera esposta a Monaco che riflette, seguendo l'esempio di Clara Peeters, il suo autoritratto mentre dipinge, proiettando attraverso un antico motivo fiammingo il macrocosmo nel microcosmo.

Le nature morte di questi pionieri lombardi, il Figino, Fede Galizia e Panfilo Nuvolone, vanno lette, nel loro anticipo, come un'eredità lombarda di radici leonardesche maturatasi alla fine del Cinquecento. Nella scelta di rappresentare cose naturali risiede la loro novità, incoraggiata dall'interesse per la natura come riflesso della presenza di Dio, manifestato dal cardinale Federico Borromeo, che fu precocissimo collezionista di nature morte, un fenomeno e un interesse che trovano corrispondenza e conferma in Spagna, dove alcuni ecclesiastici a Toledo e a Valencia furono tra i primi a racco-

gliere dipinti con questi temi³⁴. Ma non devono sfuggire anche la rarità e la capziosità intellettuale ancora cinquecentesche di questi dipinti da 'cabinet'. Nelle rappresentazioni di 'naturalia', con le quali il giovane Caravaggio si è presentato a Roma negli anni Novanta del Cinquecento, si nota un analogo atteggiamento, ed è comune al Merisi e a questi pittori rimasti in Lombardia il produrre poche opere con i nuovi soggetti, e ritornarvi replicandole con o senza varianti.

Le raffinatezze pittoriche che si sedimentano nelle superfici vellutate e nei morbidi spessori delle polpe dei frutti giocando con i virtuosismi dei pampini distinguono le nature morte lombarde nel quadro europeo. Alessandro Morandotti³⁵ ha accennato al confronto che questi pittori ricercavano con i pittori nordici e con le "tavole smaltate" dei leonardeschi, molto apprezzate a quel tempo dai collezionisti. Di fatto, i primi esemplari lombardi di natura morta fruiscono di una tradizione pittorica che risale agli inizi del Cinquecento, evidenziandosi in Bernardino Luini, in particolare nella pratica murale prossima alle dolcezze correggesche, ma che se ne differenzia, così come si distingue, nella generale propensione del settentrione d'Italia per la resa materica, dal colorismo veneziano. Di una simile peculiarità, mantenutasi lungo i decenni in Lombardia, ho fatto esperienza all'incontro con i ritratti spagnoli di Sofonisba Anguissola, che furono individuati nel coacervo degli esemplari di corte conservati nelle riserve del patrimonio reale perché si distinguevano a prima vista come opere italiane dai 'cartelloni' di Sanchez Coello e prodotti simili, per essere 'dipinti' e non solo somiglianti, e, a un esame più approfondito, per la loro delicatezza che si poteva riconoscere come propria dell'Italia settentrionale, e più precisamente della Lombardia.

Attività femminile, anzi da monaca, fu la natura morta per un'altra pittrice, Orsola Maddalena Caccia, figlia di un pittore, Guglielmo Caccia, detto il Moncalvo dal luogo d'origine, principale sede della sua attività, il quale, come sembra risultare da un documento³⁶, fu anche pittore di fiori e frutti. Interprete prolifico di pittura sacra per il Piemonte e per la Lombardia, rigorista e pure ispirato alle dolcezze della vita religiosa, fu alieno da ogni profanità e attento alle realtà frugali inserite nei quadri religiosi³⁷. Anche Orsola intese la natura morta come attività spirituale. I suoi fiori sono immagini un po' riduttive, che dipendono da Georg Hoefnagel e diradano la flora di Jan Brueghel dei Velluti, distribuite come degli ex voto. Dal suo laboratorio, a cui partecipano le sorelle, usciranno dei pannelli destinati agli edifici di culto e, senza mutare registro, alle case borghesi. Ma la natura vi è amata e rappresentata nella vivezza dei suoi colori in modo consentaneo a come Federico Borromeo si esprimeva nei suoi scritti, e le esposizioni di fiori e di frutti sono visibili metafore dei concetti spirituali che i poeti e i predicatori comunicavano con la parola.

La sua attività, che ha avuto finissimi commentatori³⁸, partecipa come quella dei primi lombardi allo slancio di offerta e di perenne preghiera nato nelle aree più profondamente legate alle esperienze spirituali della Controriforma e più universalmente noto nelle manifestazioni della pittura spagnola.

Note

¹ Porzio, 1998, p. 24.

² Bologna, 1968, tav. 3.

³ Veca, 1999, p. 46.

⁴ Comanini, 1591, ed. 1962, pp. 265-266.

⁵ Gregori, 1995, p. 19; Cottino, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, 1995, pp. 82-83, n. 1, inv. n. A 1717.517.

⁶ Bora, 2002, p. 5.

⁷ Baccheschi, 1978, p. 531, n. 12, ill. a p. 491.

⁸ Baldinucci, 1681-1728, ed. 1845-1847, II, 1846, p. 488.

⁹ Morandotti, 2000, p. 41.

¹⁰ Bertelli, 1998, p. 18.

¹¹ Longhi, 1929, ed. 1968, pp. 112-113.

¹² Salerno, 1984a, pp. 18, 56/57, 425; idem, 1984b, pp. 22-23.

¹³ Vendita Christie's, Londra, 13 aprile 1989, n. 60, attribuita a "Juan Esteban. A tergo è stata letta la scritta 'Giulio Campi C8 V8'".

¹⁴ Bocchi, Bocchi, 1992, pp. 30-33 (ma con una proposta infondata di identificazione col Maestro della fruttiera lombarda).

¹⁵ Bocchi, Bocchi, 1998, pp. 56-58.

¹⁶ Longhi, 1929, ed. 1968, p. 107.

¹⁷ Natale, 1989, p. 201.

¹⁸ Longhi, 1967, p. 22.

¹⁹ Gregori, 1991a, p. 80.

²⁰ Natale, 1989, p. 202.

²¹ Salerno, 1984a, p. 56.

²² Pérez Sánchez, 1983, p. 30; Jordan, 1985, pp. 10-11, Jordan, Cherry, 1995, pp. 13-14, 186 nota 5; Gregori, 1995, pp. 21-22.

²³ Jordan, Cherry, 1995, p. 14.

²⁴ Ruffo, 1916, p. 61.

²⁵ Berra, 1989, p. 22.

²⁶ Ivi, pp. 16-17.

²⁷ Caroli, 1989, pp. 9, 15-16; idem, 1999, pp. 11, 15.

²⁸ Segal, 1998, pp. 164-171.

²⁹ Morandotti, in *Fasto e rigore*, 2000, p. 134, n. 32.

³⁰ Idem, 2000, p. 43. Si dipinsero fruttiere anche in Piemonte nel convento di Orsola Maddalena Caccia (Cottino, 2000b, p. 30).

³¹ Morandotti, 2000, p. 42.

³² Tosetti Grandi, 1998a, pp. 22-45.

³³ Bocchi, Bocchi, 1998, pp. 16-17, fig. 1.

³⁴ De Antonio, 1995, p. 14.

³⁵ Morandotti, 2000, p. 43.

³⁶ Romano, 1964, p. 428; Cottino, 2000d, pp. 21-22.

³⁷ Per una prima, estesa lettura in chiave controriformata del Moncalvo, si veda Gregori, 1950, pp. 13-16; Griseri, 1964, pp. 17-28.

³⁸ Romano, 1964, pp. 428-430; Griseri, 1989b, pp. 152-155; Ferro, 1999, pp. 20-21; Cottino, 2000b, pp. 18-23; idem, 2000, pp. 28-30.

2. Il Caravaggio e i suoi

Nell'ultimo decennio del Cinquecento il Caravaggio ha raccolto ed espresso con metodi radicali e rivoluzionari e con enunciazioni teoriche l'aspirazione, diffusa nelle cerchie artistiche e tra coloro che indagavano la realtà con fini scientifici e di classificazione, ad aprire un nuovo e prioritario rapporto con la natura fondato sull'esperienza e sulla verifica dei sensi. In quel secolo l'occhio divenne l'istrumento principe dell'indagine empirica, attraverso l'ottica si cercò in pittura come nella scienza di scoprirne le leggi facendo della luce e dell'ombra¹ gli elementi condizionanti della rappresentazione e i veicoli della conoscenza, e con la classificazione botanica si aperse la strada a quella reificazione inanimata, al di fuori dell'azione dell'uomo, che contribuì in quel decennio alla nascita in Europa della natura morta senza figure². Varie operazioni di 'ékphrasis', trasponendo in pittura descrizioni tratte dalla letteratura del mondo antico, soprattutto da Plinio e da Filostrato, apportarono in Italia tematiche e motivazioni fondate sulla mimesi e sul carattere di 'xenia' e di immagini simboliche delle nature morte rievocate.

Con la forza d'urto del suo temperamento e con la sua concezione dei fini della pittura che mettevano in crisi i principi della teoria umanistica, il Caravaggio dette un contributo decisivo alla fine di un movimento così autorevole e vasto quale fu il manierismo e a quelle trasformazioni della rappresentazione che caratterizzeranno il nuovo secolo. Collegata alla sua persona e ai suoi principi e inserita nell'insieme della sua attività, la natura morta assume quel significato innovatore che è confermato dal ruolo di primo piano cui sarebbe stata destinata nella pittura moderna. Partendo da tale punto di osservazione, dagli anni Novanta del Cinquecento la natura morta è stata indubbiamente, insieme al paesaggio e forse più del paesaggio per la sua estraneità a principi consolidati nella teoria e nella prassi dell'arte, la manifestazione visibile più significativa della rivoluzione avvenuta nel sistema conoscitivo e della rappresentazione. Alla svolta del secolo, quando si verificarono altri episodi decisivi, come il passaggio di Hendrick Goltzius dall'incisione alla pratica pittorica, il Caravaggio confermava il primato della pittura, indicato da Leonardo, su "tutte l'opere umane per sottile speculazione", come strumento di esplorazione e di conoscenza della natura di cui era "legittima figliola"³.

L'elaborazione di questi principi ci riporta all'ambiente lombardo nel quale il Merisi si era formato⁴ e dove circolavano ancora nel tardo Cinquecento gli echi delle idee e degli esperimenti del grande fiorentino, di cui si conoscevano i manoscritti, e la cui autorità era ancora viva nei trattati di Giovan Paolo Lomazzo, pubblicati nel 1584 e nel 1590.

La connessione del Caravaggio con la natura morta e il significato che ad essa egli attribuiva sono attestati in primo luogo dai documenti e dalle fonti, se letti con attenzione. Ma occorre procedere con ordine, dal concetto generale al caso specifico.

Quando, nel processo del 1603, al pittore venne chiesto quali erano a suo giudizio i migliori pittori di Roma, la sua risposta fu che "in pittura valent'huomo che sappi depingere et imitar bene le cose naturali"⁵. Questa dichiarazione presa dalla viva voce del Caravaggio collima con quanto scriveva il van Mander (1603)⁶, frutto di informazioni avute da Floris Claesz. van Dijck, il pittore olandese di nature morte che, vissuto a Roma fino ai primi anni del Seicento, frequentando la bottega del Cavalier d'Arpino aveva certamente conosciuto il Caravaggio.

Nel testo dedicato al Merisi il van Mander riferisce che "il suo motto è che non si tratti che di bagattelle, cose infantili e menzognere, non importa che cosa si dipinga o da chi sia dipinto, quando non si è fatto e raffigurato dal vero, e che non c'è nulla di buono o di meglio, che seguire la natura. Ne deriva che egli non eseguisce un solo tratto senza farlo direttamente dal modello vivo, copiandolo e dipingendolo"⁷. Queste affermazioni appaiono espresse direttamente dal Caravaggio, e ciò fa intendere che il pittore aveva ben chiari i fondamenti e i principi della sua nuova e rivoluzionaria visione e sapeva difenderli anche verbalmente.

In seguito all'accertamento che il Merisi nacque nel 1571 e non nel 1573⁸, si è pervenuti, pur con un certo ritardo, alla convinzione che quando egli arrivò a Roma alla fine del 1592 avviandosi a compiere ventun anno (il Mancini dice infatti "d'età incirca 20 anni"⁹) era un pittore già formato e abbastanza maturo, con un'attività e varie esperienze dietro le spalle. Tali considerazioni hanno sollecitato gli studiosi a riesaminare il quadro della cultura lombarda e a cercarvi ulteriori informazioni per chiarire le sue origini.

Nonostante le descrizioni dei biografi, probabilmente poco obiettive, delle sue difficoltà a inserirsi nei primi tempi nell'ambiente romano, così da essere obbligato a vendere i suoi quadri a prezzo vile ponendosi ai margini della vita artistica, i densi messaggi delle opere giovanili del Caravaggio rivelano una visione sofisticata¹⁰, che presuppone la sua frequentazione già a Milano di cerchie letterarie e uno stretto rapporto con le tradizioni intellettuali milanesi dove si conciliavano teologia e umanesimo in un quadro che integra i motivi propri della tradizione artistica lombarda, in particolare le indagini sugli 'affetti' e sulla luce esposte dal maggiore trattatista del tardo Cinquecento, Giovan Paolo Lomazzo. La recente, approfondita messa a fuoco di Sibille Ebert-Schifferer si inserisce nella traccia degli studiosi che hanno indagato le relazioni romane del Caravaggio con i poeti e il concettismo¹¹, e con gli appartenenti all'Accademia degli Insensati, tra i quali era il d'Arpino¹².

Soffermandosi sulla cultura milanese del tardo Cinquecento, la studiosa si è anche domandata quali siano state le condizioni che hanno potuto produrre un unicum come il *Piatto di pesche* di Ambrogio Figino, pittore amico di letterati. Il dipinto è databile tra il 1591 e il 1594¹³ ed è munito del madrigale di un poeta applicato sul retro della tavoletta¹⁴. Anche Giacomo Comanini celebra il pittore in più composizioni poetiche, in una delle quali si parla dei "Persichi naturalissimi"¹⁵. La Ebert-Schifferer ha indicato la congiuntura Figino-Comanini come la ripresa di un antico genere letterario rappresentato da un epigramma di Marziale¹⁶, che esaltava la bellezza delle pesche dipinte, e la circostanza si aggiunge agli altri episodi già noti che attestano l'importante circolazione della cultura umanistica a Milano. Il Caravaggio se ne nutrì certamente negli anni della giovinezza¹⁷, e così

degli apprendimenti ricevuti dalla bottega del suo maestro Simone Peterzano e per il suo tramite dall'ambiente veneziano¹⁸. Queste esperienze, estese fino ai suoi vent'anni, spiegano come già dalle prime opere romane il Merisi si dimostri portatore di una cultura di elevato livello e la cui novità non tarderà a essere riconosciuta. La Ebert Schifferer afferma che il *Fruttaiolo* della Galleria Borghese presuppone una maturazione pittorica e culturale dell'autore da farsi risalire al periodo lombardo e ritiene inverosimile che anteriormente all'opera di Fede Galizia, non rintracciabile, del 1602 non si siano dipinte a Milano altre rappresentazioni di frutti disposti in piatti e fruttiere¹⁹: di fatto, la fama degli inizi precoci di Fede, che doveva essere nata alquanto prima del 1578²⁰, può far pensare a tale possibilità. La studiosa si chiede anche se il Caravaggio non abbia contribuito al nascere della natura morta in Lombardia e, addirittura, se non spetti a lui, intorno al 1590-1592, precedendo il Figino, l'innovazione che avrebbe avuto immediate risonanze anche in Spagna²¹.

Che il Caravaggio abbia potuto dipingere nature morte nel periodo lombardo è già stato supposto. Tuttavia, procedendo a ritroso partendo dalle opere note, riesce difficile fare delle congetture più consistenti e non resta che attendere auspicabili, nuovi ritrovamenti di opere e di documenti. L'elemento dirimente è la constatazione che nel filone che dominò a Milano, partendo dal Figino, con l'attività di Fede Galizia e di Panfilo Nuvolone, non vi sono tracce che possano far pensare alla presenza operante in loco del Merisi ed è impossibile fare dei collegamenti nella Lombardia del tempo con le sue idee rivoluzionarie riguardo alla natura morta. Né si può dire che l'arrivo a Milano della *Canestra* nella collezione del cardinale Federico Borromeo abbia avuto delle conseguenze.

Profonda è la differenza che distingue la presentazione di cose naturali, l'applicata pazienza nel descrivere di Fede e di Panfilo, dalla reificazione caravaggesca, come si manifesta nel *Fruttaiolo* e nella *Canestra* dell'Ambrosiana, dove l'inganno gareggia con la natura attraverso la mimesi e l'illusione 'all'antica' partendo dalle descrizioni di Plinio e fondando su tendenze radicate nel settentrione d'Italia; penso a Vincenzo Campi, ma anche a Dosso Dossi.

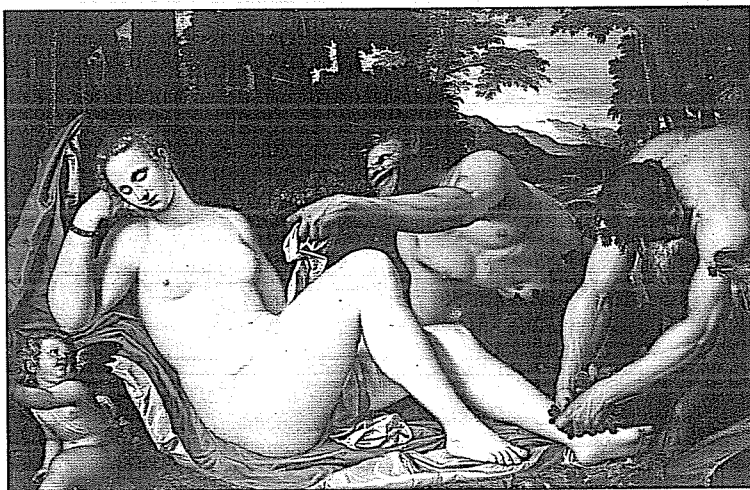
Se il Caravaggio dipinse delle nature morte in Lombardia è possibile che fossero inseriti di frutti in quadri di figura esemplati su quelli del Peterzano, così come si vedono nel *Ragazzo che monda un frutto*, nel *Bacchino malato* e nel 'peterzanesco', appartato inserimento delle uve nella *Musica di alcuni giovani*. Tenere distinto dai primordi caravaggeschi il raro e precoce filone che in Lombardia parte dal Figino sembra necessario e più storicamente attendibile. E il quesito se la priorità nella nascita della natura morta spetti al Caravaggio o al Figino o a Vincenzo Campi appare, almeno per ora, secondario, mentre è certo che al lombardo emigrato a Roma spettano l'aver affermato la legittimità e la dignità della natura morta e la sua definizione teorica.

Il sintetico referto del van Mander contiene altre significative dichiarazioni. Quando scrive che "egli [il Caravaggio] è uno di quelli che non fanno molto conto delle opere di alcun maestro, anzi non loda apertamente neanche se stesso"²², allude al suo rifiuto del principio di autorità e alla scarsa fiducia nell'opera dell'artista e perfino di se stesso nei confronti della natura. Altrettanto significativo è il passaggio "non importa che cosa si dipinga". In gara con la natura ("non c'è nulla di buono o di meglio, che seguire la natura"), secondo il Caravaggio cadeva la gerarchia del rappresentabile che poneva al punto più alto dei valori l'uomo, la sua azione e la sua storia e sulla quale fondava la teoria albertiana ancora vigente e che si apprestava a risorgere più viva che mai nelle teorie del classicismo bolognese.

Da questa affermazione il passaggio è piano alla famosa frase che si legge nella *Lettera sulla pittura a Teodoro Amideni* di Vincenzo Giustiniani: "ed il Caravaggio disse, che tanta manifattura gli era a fare un quadro buono di fiori, come di figure"²³. Ritengo²⁴ che questa dichiarazione, così provocatoria e rivoluzionaria da essere riportata letteralmente dal suo protettore, racchiuda anche una risposta al testo di Plinio, molto letto in quegli anni²⁵. Che il Merisi abbia fatto tesoro della conoscenza di fonti classiche rappresenta una significativa, tempestiva consonanza con la tendenza diffusa dal tardo Cinquecento a rivolgersi all'autorità degli antichi non solo per attingervi nuovi soggetti – come fecero Jacopo Bassano e il Greco –, ma per trovare delle soluzioni per le crisi in cui versavano quasi all'unisono le arti e la musica.

Plinio descrive un episodio della vita di Zeusi²⁶, il pittore che aveva saputo imitare la natura fino all'illusione, e che si era dimostrato adirato per aver dipinto meglio l'uva che il fanciullo che la portava, riconoscendo implicitamente la superiorità della rappresentazione della figura umana. Dallo stesso episodio sono state tratte²⁷ anche la lettura antichizzante nella tradizione degli 'xenia' del *Fruttaiolo* della Galleria Borghese e una spiegazione della diversa intensità di attenzione e di esecuzione che si nota in questo dipinto nel mettere più a fuoco, per usare il linguaggio fotografico, la natura morta in confronto al busto del giovane, non privo di difetti sebbene certamente autografo. Che questa osservazione sia fondata sembra dimostrato da altri casi di tale differenza di applicazione. Si possono citare gli esempi del *Giovane con fiasco e ortaggi* di Tommaso Salini, nel quale lo Zeri²⁸ ha visto una diversità, se non uno scadimento di esecuzione, tra la natura morta e la figura, e quello del famoso *Ragazzo con canestra di pane* di Evaristo Baschenis, dove l'attenzione del pittore si è concentrata con maggiore intensità e realismo sul cestino di pane che sul ragazzo che lo regge.

È significativo che non minore interesse per il Caravaggio, nei suoi primi anni pittore di uve, di frutti e di fiori, dimostri Giovanni Baglione nella sua vita del pittore lombardo²⁹, sebbene non accenni esplicitamente, come il Bellori³⁰, alla sua attività come autore di nature morte autonome, ma descriva quadri con figure. Partendo da un punto di vista che era quello di un pittore-cronista, non possiamo chiedere al Baglione di risalire ai principi, ma egli sa descrivere con competenza da addetto ai lavori "alcuni quadretti da lui [il Caravaggio] nello specchio ritratti", e ne sa cogliere, insistendo sul suo dipingere dal naturale, la grande novità della presenza dei 'naturalia' alla pari con la figura, come nel "Bacco con alcuni grappoli d'uve diverse, con gran diligenza fatte; ma di maniera un poco secca".



1. Simone Peterzano, *Venere con cupido e due satiri*, Milano, Pinacoteca di Brera.
2. Simone Peterzano, *Venere con cupido e due satiri*, particolare.

3. Caravaggio, *Cena in Emaus*, Londra, National Gallery.
4. Leonardo, *Madonna col Bambino*, particolare, Monaco, Bayerische Staatsgemäldesammlungen.



L'importanza attribuita dal pittore alle rappresentazioni di natura morta ha fatto pensare che la dignità che egli proclamava dipendesse, più che dalla fattura, dal livello di applicazione intellettuale, che lo Spezzaferro³¹ indica nel loro valore simbolico e/o metaforico. Accanto a questi aspetti, certamente qualificanti, penso che più intrinsecamente connesse all'esecuzione fossero le indagini ottiche a conferire alle sue rappresentazioni di 'naturalia' quel carattere speculativo in senso leonardesco, che trovò negli interessi del cardinal Del Monte un nuovo stimolo, e a innalzarle al di sopra della mera riproduzione, al livello dei quadri di figura. A queste prerogative andrà l'ammirazione del Baglione, che nota "una caraffa di fiori piena d'acqua" con il "reflesso d'una finestra" e altri "ripercotimenti di quella camera" e sopra i fiori la "viva rugiada con ogni esquisita diligenza finta"³². L'opera descritta dal biografo, che il Caravaggio riteneva il "più bel pezzo che facesse mai", corrisponde al quadro già nella collezione del duca di Beaufort qui esposto, che presenta l'indagine più elaborata degli effetti di rifrazione, facendo ricorso all'ottica secondo osservazioni descritte, ad esempio, nella *Magia naturalis* di Giovanni Battista Della Porta. Al Baglione farà eco il Bellori, aggiungendo alla descrizione della "caraffa di fiori": "& altri quadri eccellentemente fece di simile imitatione"³³, dichiarazione che potrebbe riferirsi alle repliche autografe venute alla luce con i ritrovamenti recenti di opere con figure e nature morte. Al Bellori³⁴ dobbiamo indicazioni che si riferiscono alla parte avuta dal Caravaggio nel campo della natura morta autonoma. Troviamo una menzione più circostanziata del suo rapporto con il Cavalier d'Arpino, "da cui fù applicato à dipinger fiori, e frutti si bene contrafatti, che da lui vennero à frequentarsi à quella maggior vaghezza, che tanto hoggi diletta". Il suo giudizio, formulato nel secolo inoltrato, ci offre una visione molto significativa della situazione e del contributo che si riconosceva nel tardo Seicento al Caravaggio per la nascita di un genere che in quegli anni in Italia era non solo accettato, ma ampiamente apprezzato.

Di fatto, il riconoscimento della natura morta come soggetto a sé stante ebbe un forte ritardo. Il Passeri non aveva considerato i pittori di nature morte nel primo volume delle sue *Vite de' pittori, scultori ed architetti che hanno lavorato in Roma, morti dal 1641 fino al 1673*, pubblicate a Roma un secolo dopo la loro stesura nel 1772, e ne farà ammenda nel secondo tomo, in cui inserirà numerosi di questi specialisti. A Firenze, la cittadella del primato del disegno, nell'esposizione di dipinti che si tenne nel chiostro della Santissima Annunziata nel 1674 fu dato per la prima volta largo spazio ai generi minori, presentati come "galanterie"³⁵, e tra questi alle nature morte.

Il periodo di "alcuni mesi"³⁶ trascorso dal giovane pittore nella bottega del d'Arpino nel 1593 ci riserva tuttora dei punti oscuri. Non è ancora chiarito se egli collaborò alle imprese a cui attendeva il capo bottega, o se l'affermazione del Bellori che "fù applicato à dipinger fiori, e frutti" non intenda, come sembra, che egli eseguì dipinti per vendere, come usava nella grandi botteghe organizzate nelle varie specializzazioni³⁷. Nei decenni a cavallo dei due secoli, prima del 1607, si può pensare che la bottega del d'Arpino fosse già impegnata anche nella pittura di fiori e frutti con scopi commerciali³⁸, e ciò dimostra che a Roma il mercato di questo genere di quadri era già avviato. A tale fine vi fu impiegato probabilmente, oltre il Caravaggio, anche Floris Claesz. van Dijck, che del Cesari fu amico.

L'elenco dei quadri che si trovavano nelle stanze del d'Arpino, quando, nel 1607, il fiscale del papa ne eseguì il sequestro, indica che si trattava di una vasta raccolta³⁹. Nella lista, com'è noto, figurano il *Ragazzo che monda un frutto*, il cosiddetto *Bacchino malato* e il *Fruttaiuolo* del Caravaggio e altri dipinti con nature morte che si ascrivono al gruppo del cosiddetto Maestro della natura morta di Hartford. Mi domando talvolta se i primi due

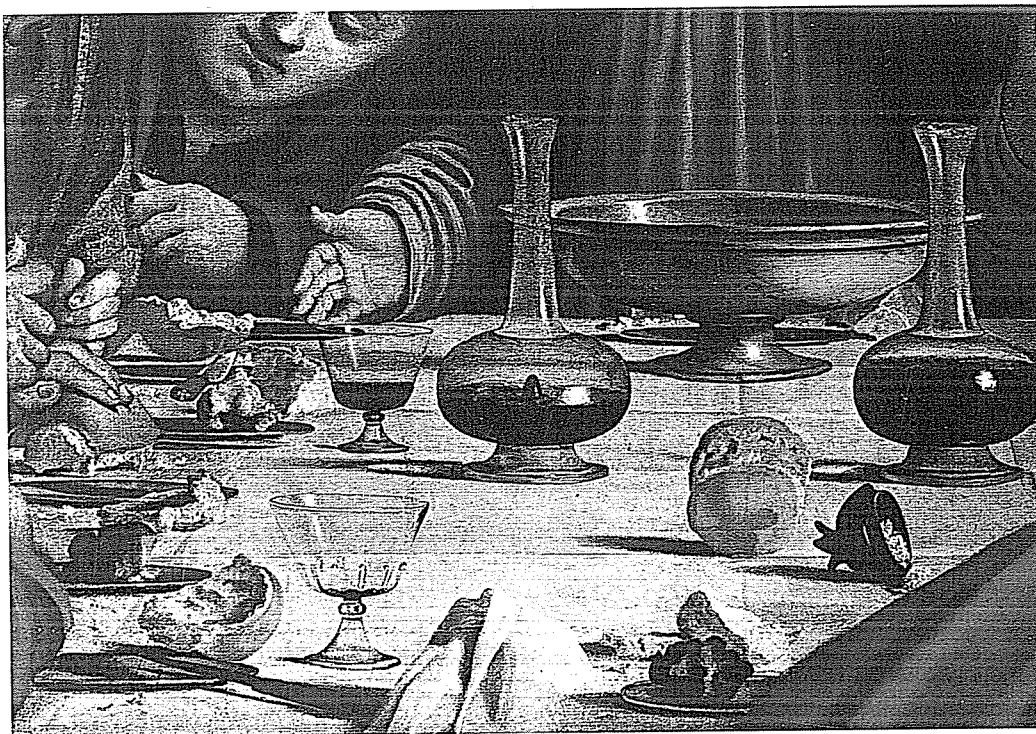


quadri che ho citato il Merisi non li avesse eseguiti in Lombardia e portati con sé nel suo trasferimento a Roma, secondo una prassi diffusa e che egli stesso ha adottato ancora quando, sperando di potervi tornare con il perdono papale, si avviò al suo ultimo viaggio conclusosi a Port'Ercole. Il *Ragazzo che monda un frutto*, con la camicia rustica non ancora trasformata in abbigliamento all'antica (o, se si vuole, in un travestimento all'antica come sappiamo che usavano i pittori nordici nelle riunioni dello 'Schildersbent'⁴⁰), ha un sapore carraccesco che è più facile immaginare in un dipinto eseguito in Italia settentrionale. Se confermata, questa ipotesi escluderebbe definitivamente la proposta che le nature morte ascritte al Maestro della natura morta di Hartford possano essere del primo Caravaggio.

Una discendenza diretta dal Peterzano si può vedere nel *Bacchino malato*⁴¹ che si collega a un disegno del maestro, preparatorio per la *Sibilla Persica* della Certosa di Garegnano. Anche la presentazione timida e raccolta delle uve sull'angolo del tavolo ha un carattere inconfondibilmente peterzanesco: mi riferisco all'imprevedibile inserto della natura morta con uve che il maestro del Caravaggio ha dipinto con un significato bacchico nella tizianesca *Venere con Cupido e due satiri* oggi a Brera (figg. 1, 2). Peccato che con ogni probabilità quest'opera appartenga al periodo veneziano del giovane Peterzano, altrimenti si sarebbe potuto pensare, come qualcuno ha proposto, che la natura morta che vi è inserita sia un incunabolo del suo allievo, il Caravaggio. Ferma restando la stretta relazione con l'*Autoritratto* del Figino, mi sembra di vedere una connessione con la cultura trasmessagli dal maestro nell'atteggiamento del *Bacchino malato* che stringe il grappolo d'uva a sé e riecheggia il gesto del dio che regge, quasi rivestendosi, un tralcio di vite nel quadro bacchico, di cui si è perduta l'ubicazione, di Parrasio Michieli, amico veneziano del Peterzano, opera che il Caravaggio dovette vedere in quel viaggio di gioventù a Venezia che appare sempre più probabile⁴².

Il riconoscimento che dobbiamo al Bellori del ruolo del Merisi nel campo nella natura morta è indebolito dal fatto che non ne conosciamo che un esempio, la *Canestra ambrosiana*, che risulta una rielaborazione autonoma del cesto di frutta del *Fruttaiolo*. Una seconda natura morta è ricordata dal biografo⁴³ subito dopo aver fatto cenno dei fiori e frutti dipinti per il d'Arpino: "Dipinse una caraffa di fiori con le trasparenze dell'acqua, e del vetro, e co' i riflessi della fenestra d'una camera, sparsi li fiori di freschissime rugiade". Purtroppo, dopo essere elencata nell'inventario della sua collezione alla morte del cardinal Del Monte, steso dal febbraio al maggio 1627, in cui così si dice: "Un Quadretto nel quale vi è una caraffa di mano del Caravaggio di Palmi dua", e nella vendita fatta dall'erede (ottobre 1627-giugno 1628)⁴⁴, se ne sono perdute le tracce. Un altro elemento di incertezza deriva dal fatto che il Baglione⁴⁵ descrive quasi con le stesse parole, dando luogo a interminabili discussioni se ritenerla o meno la stessa opera, una rappresentazione simile con una caraffa nel *Suonatore di liuto*, che dal testo risulta essere appartenuto anch'esso al cardinal Del Monte. Si trattava certamente di due quadri distinti, come confermano le misure ridotte riportate nell'inventario per la "caraffa", un particolare, questo delle misure, a cui non si è prestata sufficiente attenzione, inducendo qualche studioso all'errata convinzione che si trattasse dello stesso quadro. Che il Caravaggio abbia dipinto questo soggetto anche come natura morta autonoma è una convinzione a cui è pervenuto, con altri argomenti, pure lo Spezzaferro⁴⁶, che ha ricordato un curioso episodio tratto dal Malvasia, e a cui aderisce anche la Ebert Schifferer⁴⁷.

Questo non è il solo caso in cui il pittore ha utilizzato per dipinti diversi le sue elaborazioni naturalistiche. Il medesimo si può dire della caraffa di fiori, una delle presenze principali nel repertorio caravaggesco, nelle due redazioni del *Fanciullo morso dal ramarro* di Firenze e di Londra e nel



5. Gerolamo Romanino, *Ultima cena*, particolare, Montichiari, chiesa parrocchiale.

Ragazzo col vaso di rose (la copia è ad Atlanta), e così del cesto di frutti rappresentato per la prima volta nel *Fruttaiolo* e in seguito, nella variante della fruttiera del *Bacco* agli Uffizi e nella vera e propria natura morta della *Canestra* ambrosiana, per poi passare sul tavolo della *Cena in Emaus* di Londra (fig. 3). Il terzo caso, cui si è già accennato, è costituito dalla caraffa rappresentata con i fiori cosparsi di rugiada come sono descritti nel *Suonatore di liuto* dal Baglione⁴⁸ e dal Bellori⁴⁹ nella natura morta con la caraffa di fiori. Nel quadro di San Pietroburgo non si vede la rugiada sui fiori e nell'esemplare di New York i vegetali, fiori e frutti sono stati sostituiti con strumenti musicali⁵⁰, mentre riappaiono nella redazione del duca di Beaufort, qui esposta, oggi seriamente riconsiderata al rango di originale e dove non manca la rugiada. La presenza in quest'ultimo dipinto della rugiada sui fiori e sui frutti viene a confermare che esistette realmente il quadro descritto dal Baglione, che va riconosciuto in quest'opera e contribuisce a immaginare come doveva essere anche la perduta "caraffa di fiori". Né si può pensare che la descrizione belloriana di quest'opera fosse soltanto transitata, come talvolta è stato supposto, dal passo del Vasari relativo a una *Madonna* di Leonardo posseduta da Clemente VII⁵¹, probabilmente identica al quadro della Pinacoteca di Monaco, fig. 4), dove "fra l'altre cose che v'erano fatte, contraffecce una caraffa piena d'acqua con alcuni fiori dentro, dove, oltre la meraviglia della vivezza, aveva imitato la rugiada dell'acqua sopra, sì che ella pareva più viva che la vivezza"⁵².

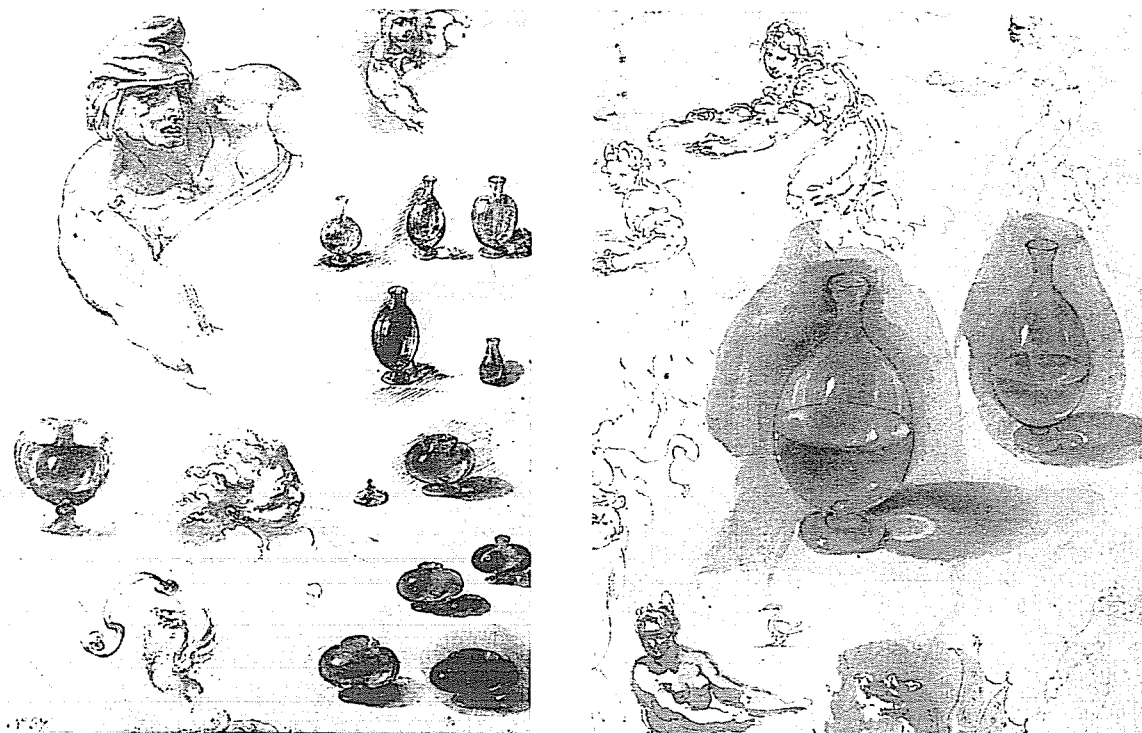
È certo che il Caravaggio (non sappiamo se avesse visto l'originale) conosceva questa citazione vasariana del quadro di Leonardo, che dovette stimolarlo a confrontarsi con lui, come fece per la *Medusa*, descritta anch'essa subito dopo dallo storico aretino⁵³. Cimentarsi in dipinti di forte imitazione naturale rappresentava in quel momento una sfida con gli antichi e con i massimi artisti del passato più recente e questo atteggiamento ci riproduce efficacemente qual'era la temperatura del fervore di ricerca sulla natura che, in quella che si deve definire l'età di Galileo e del Caravaggio, animava gli scienziati, gli artisti e i letterati che li seguivano.

Si potrebbe pensare che quando dipinse la "caraffa di fiori" il Merisi sia stato spinto dalla lettura del testo vasariano dedicato a Leonardo, mentore non dimenticato in Lombardia, a considerare qualche esempio fiammingo con trasparenze di vasi di vetro dipinto nella cerchia di Jan Brueghel dei Velluti, a Roma dal 1589 al 1595 (ne è esempio uno dei due quadretti di fiori della Galleria Borghese con il vaso trasparente)⁵⁴. Questa derivazione resta tuttavia da accertare. In Lombardia non mancavano invece esempi assai più pertinenti che il giovane pittore conosceva certamente. A Milano erano visibili le mirabili trasparenze di ispirazione fiamminga e le luci sul vasellame disposto sulla tavola dell'*Ultima cena* di Leonardo in Santa Maria delle Grazie, un testo che conferma il suo ruolo specifico nella storia della natura morta in Italia⁵⁵ anche più delle ghirlande di fiori e frutti che stanno al di sopra dell'affresco. E, come molti altri insegnamenti del grande fiorentino, anche questa sottile indagine addetta agli oggetti, questo sentimento delle cose inanimate erano rimasti come vividi ricordi nelle botteghe di pittori. Si rinnovano a Brescia nei sommessi riti sulla tavola frugale del quadro di Santa Maria in Calchera del Moretto da Brescia e nell'*Ultima cena* a Montichiari del Romanino (fig. 5), e occorre pertanto vedere una componente leonardesca tra i "precedenti caravaggeschi" della provincia bresciana cara a Longhi.

Non può meravigliarci che Giovanni Ambrogio Figino, autore di quell'unicum che è il *Piatto di pesche*, studiasse nei suoi disegni (figg. 6, 7), forse per trasferirle in una natura morta⁵⁶, o più probabilmente in un inserto destinato a un quadro di figure, delle caraffe trasparenti e le loro ombre (caraffa, secondo la definizione del dizionario Tommaseo Bellini citato da Zeri 1976 è "Vaso di vetro che si allarga dal mezzo in giù"), che è molto pro-

6. Ambrogio Figino, *Studi di caraffa*, Venezia, Accademia, Gabinetto Disegni e Stampe.

7. Ambrogio Figino, *Studi di caraffa*, Vaduz, Fondazione Rajjen.



babile fossero rappresentazioni con un'origine più antica e leonardesca, dato che si proiettano nello stesso modo anche sulla bianca tovaglia dell'*Ultima cena* del Romanino. Di fatto, sul tavolo dell'affresco di Santa Maria delle Grazie di Leonardo si notano ancora, nonostante i guasti, più recipienti di vetro che attraverso la trasparenza lasciano intravedere con perspicuità anche i piatti collocati dietro di essi. Non lontano dal centro e dalla mano sinistra del Cristo si nota una caraffa che ottiene lo stesso effetto e che ci interessa particolarmente. Sul tessuto sofferto della tovaglia si vedono ancora delle ombre prodotte dai pani e dalle stoviglie⁵⁷. Le ombre del Romanino assomigliano sorprendentemente a quelle rappresentate dal Caravaggio, oltre che nei quadri già menzionati, nella *Maddalena Doria* dove, nella delicatezza della forma elegante, la caraffa proietta la sua ombra con un effetto che si ripeterà nell'*Emaus Mattei* e fino al *Maestro della natura morta* di Hartford. Il Caravaggio ha derivato dal Figino la scelta della caratteristica caraffa di vetro, ma altresì l'effetto della limpida trasparenza e dell'ombra che ad essa si accompagnavano. Di tali interessi elaborati in Lombardia e di altre curiosità e scoperte che circolavano nelle cerchie milanesi conosciamo ancora troppo poco; soltanto qualche episodio, ma sufficiente per suscitare la curiosità e per confermare l'importanza per il Merisi di quel complesso di fatti artistici e di tendenze indicato da Roberto Longhi nei *Questi caravaggeschi*.

La presenza nell'*Emaus Mattei*, dipinto ammiratissimo e imitato, della caraffa, come punto di riferimento della nuova pittura, avrebbe attirato l'attenzione anche dell'altro grande naturalista presente a Roma nel primo decennio del Seicento, Adam Elsheimer, come si vede nella *Giuditta* di Apsley House e nel *Filemone e Bauci* di Dresda.

Non conviene sottovalutare le indicazioni del Bellori, che se ne dimostra ammirato ("fiori, e frutti sì bene contrafatti"), circa le nature morte autonome che il lombardo dovette dipingere nella bottega del cavalier d'Arpino e per suo conto. E così pure l'aggiunta che segue alla descrizione della "caraffa di fiori": "& altri quadri eccellentemente fece di simile imitatione". Dal contesto sembrerebbe che queste opere risalissero dunque al periodo anteriore al suo incontro col cardinal Del Monte.

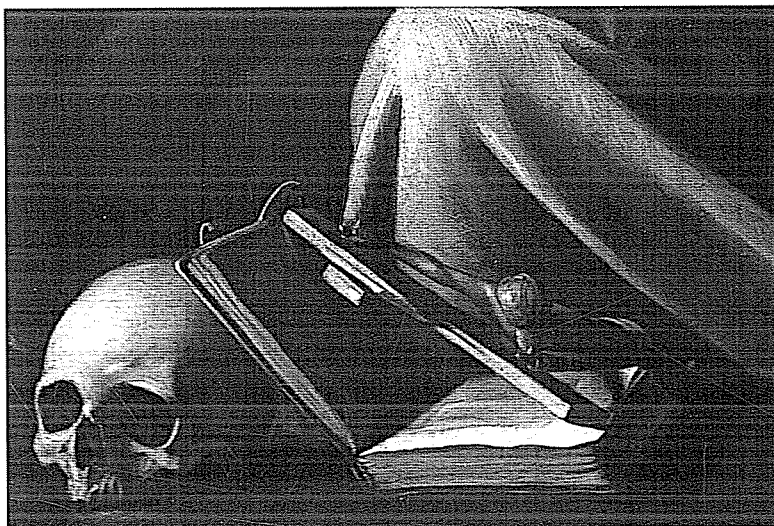
Il giudizio del biografo sul Caravaggio, tuttavia, era pesantemente negativo, poiché la sua pittura contravveniva ai principi sui quali fondavano i trattati albertiani e la teoria classicista. Un testo meno studiato della stessa linea teorica, e illuminante anche riguardo alla natura morta e alle origini della sua definizione, si legge nelle *Vite* di Carlo Cesare Malvasia⁵⁸, dove trascrive alcuni frammenti del trattato che Francesco Albani cominciò a stendere con l'aiuto dell'umanista Orazio Zamboni intorno al 1635⁵⁹, non definitivamente rielaborato dal punto di vista letterario e ancora incompiuto alla sua morte nel 1660. Il pittore bolognese esprime la pesante condanna del metodo caravaggesco, rispecchiata più tardi anche nelle pagine del Bellori, secondo il quale la pittura del Merisi era "affatto senza attione"⁶⁰.

La presa diretta dal naturale, adottata dal Caravaggio, e non fondata su un "concetto", termine che l'Albani usa come "invenzione", si limitava alle mezze figure e non consentiva di rappresentare le "vivezze dei moti", legate all'azione ed era "tutta [...] intenta ad oggetti di ferma, non di moti vivaci, che vengono dall'intelletto, e che si eseguono col possesso del disegno. Poiché i melloni, cucumeri, frutti diversi ogni debole cervello, che non è capace di più passare avanti ai componimenti, si ferma nelle cose insensate, le quali facilmente le consegue, e sono capaci, e cogniti solo dagli uomini di poco giudizio".



8. Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, Cremona, Museo Civico.

9. Caravaggio, *San Francesco in meditazione*, particolare, Cremona, Museo Civico.



Una primitiva menzione delle nature morte espressa intorno al 1630 da Constantin Huygens, il dotto segretario del principe d'Orange, a proposito di Jacques de Gheyn e di Johannes Torrentius come pittori di cose inanimate, offre la prima nota definizione delle nature morte. Nel 1649 di David Bailly si dice che era ottimo pittore nei ritratti e nella vita immobile, una formulazione ripresa da Joachim Sandrart nelle 'stillstehenden Sachen' e diffusa prima che venisse coniato in Francia alla metà del Settecento l'appellativo, improprio e più confacente alla selvaggina, di "nature morte"⁶¹. Come si può intuire dallo scritto di Francesco Albani, il significato delle prime definizioni è ben più profondo perché non si riferiva alla mera apparenza di queste rappresentazioni come si potrebbe credere, ma risaliva all'essenza stessa del naturalismo caravaggesco, così com'era definito dai teorici del classicismo depositari della dottrina umanistica, come pittura di "oggetti di ferma", fossero persone o cose.

Invertendo l'enunciazione, si può dire infatti che il Caravaggio dipingeva tramite il processo mimetico anche le figure come "oggetti di ferma". Al Bellori⁶² era ben chiaro questo concetto e su di esso è fondato principalmente il collegamento che si legge nelle sue pagine tra il Caravaggio e la natura morta.

Quanto fosse importante nella visione del Merisi il concetto "di ferma" si vede anche negli inserti di libri e di oggetti che si trovano in alcune opere religiose. Nella *Crocifissione di San Pietro* di Santa Maria del Popolo, dove l'evento è contemplato e bloccato in consentaneità con la stoica rassegnazione del santo, il mantello del martire posato a destra sul terreno si configura come una mirabile natura morta che ricorda i panni ripiegati nella cesta dell'*Adorazione dei pastori* del Moretto da Brescia. Nel *San Francesco* della Pinacoteca dei Musei civici di Cremona (figg. 8, 9) gli oggetti della sua meditazione, il Crocifisso, il teschio e il libro, compongono una impressionante costruzione, che conferma la componente prospettica e di illusione inscindibile nella visione caravaggesca del naturale. In questo quadro l'attenzione del pittore produce mediante la concentrazione di luce un isolamento che evidenzia la natura morta esaltandone il significato simbolico, con un processo che si può confrontare con le meditazioni di Ignazio di Loiola e che perverrà a ulteriori, supremi risultati nella pittura spagnola. E forse mai prima delle opere del Caravaggio maturo i simboli della 'vanitas' e della morte hanno avuto in pittura tanta evidenza. Mi riferisco ai teschi e agli oggetti che accompagnano i due quadri con *San Gerolamo* della Galleria Borghese e del Museo Nazionale di Malta, dove la potenza della luce dirige il nostro sguardo verso di essi.

È tempo di fare un'indagine a largo raggio nel gruppo di dipinti di ispirazione caravaggesca che corrispondono al primo tempo della natura morta romana per ricavarne qualche indicazione che giovi a formulare delle ipotesi trasferibili anche sugli originali noti e perduti del Merisi. Le piste da seguire devono partire da un'analisi del gruppo delle opere del Maestro della natura morta di Hartford che è stato, con vicende critiche controverse, proposto allo stesso Caravaggio, passando ai quadri attribuiti a pittori caravaggeschi, e infine al campo aperto delle nature morte dipinte a Roma prima degli anni Trenta del Seicento, nelle quali si nota l'influsso del Merisi. Tra questi anonimi si intravedono degli specialisti che non ci meraviglia che non siano stati ricordati dalle fonti, diversamente da pittori con un'attività consistente in questo campo, come il Salini e il Gobbo dei Carracci, ammessi nelle *Vite* del Baglione perché già morti e perché non operarono soltanto in quella che era considerata la "inferior pittura".

La natura morta del Wadsworth Atheneum di Hartford fu annessa acutamente dallo Sterling⁶³ all'ambito caravaggesco, proponendo che fosse la copia, da datarsi tra il 1615 e il 1620, di un dipinto perduto del Merisi. Ma questa ipotesi non fu accolta mentre venne a costituirsi, con il contribu-

10. Maestro di Hartford, *Suonatore di liuto*,
Campione d'Italia, collezione Silvano Lodi.



to di diversi studiosi, un gruppo di opere ad essa collegate. Varie sono state le opinioni circa l'identificazione del pittore, a cominciare dalla proposta della sottoscritta del nome di Giovanni Battista Crescenzi⁶⁴ con una datazione notevolmente arretrata al primo decennio del secolo che è stata accolta, fino alla clamorosa proposta dello Zeri⁶⁵ di vedervi le prime nature morte del Caravaggio medesimo. Dapprima recepita e accolta con maggiore o minore cautela o interrogativamente, l'ipotesi caravaggesca ha in seguito perduto terreno. Si tratta senza alcun dubbio di un pittore vicino a Merisi e suo seguace, come ha detto con particolare chiarezza John Spike⁶⁶. Poiché è molto verosimile⁶⁷ che il maggiore dipinto del gruppo, la tela di Hartford, a cui sono state aggregate la *Natura morta di vegetali* e la *Natura morta di uccelli* della Galleria Borghese⁶⁸ e forse qualche altra natura morta, sia identificabile come queste nell'inventario del 1607 dei quadri sequestrati ad d'Arpino dal fiscale del papa, sembra confermato che il pittore lavorava nella bottega del Cesari e che qui avvertì "la presenza dirompente" del Caravaggio⁶⁹.

La candidatura del fiorentino Francesco Zucchi e di altri collaboratori è stata sostenuta dal Marini⁷⁰, che ha anche ipotizzato un intervento del Merisi in uno dei quadri della Galleria Borghese, qui esposto,⁷¹ e dal Salerno⁷². A tale proposta si è opposto il Cottino⁷³. Sono stati suggeriti anche altri nomi, come quello del fratello del cavaliere, il cui interesse per i 'naturalia' si manifesta nella *Vocazione di Sant'Andrea* per la cappella dei Pescivendoli in Sant'Andrea in Pescheria (1619)⁷⁴, e si è ricordata la presenza nella bottega del Cesari di Prosperino delle Grottesche e di Cesare Rossetti⁷⁵.

Un dipinto che occorre inserire nel corpus del Maestro della Natura morta di Hartford è il noto *Suonatore di liuto* (fig. 10) della collezione Lodi, che da tempo fa parte della problematica caravaggesca ed è stato a un certo momento riferito al Paolini⁷⁶. Mi pare che non diano adito a dubbi la caratteristica caraffa stondata con la trasparenza che si ripete con il consueto, scarso interesse per gli effetti ottici, la varietà dei fiori che, come quelli amati dal Caravaggio, evitano l'esibizionismo aulico e spettacolare per fini decorativi degli esempi dei cosiddetti Maestri dei vasi a grottesche, la larga foglia appiattita e descritta al rovescio con le sue nervature, secondo una costante che partiva, schematizzandola, dagli esempi del *Fruttaiolo* e del *Bacco* del Caravaggio e che si trova anche più accentuata in altri dipinti, probabilmente di collaboratori, del gruppo Hartford, infine i frutti posati sul tavolo, anch'essi una derivazione caravaggesca. La tendenza, non già di copiare, ma di liberamente imitare le opere dell'amico, è confermata dalla figura del suonatore e dalla disposizione del violino dalla prospettiva assai incerta e degli spartiti sul piano di posa.

Considerare quest'opera come un autografo del Caravaggio è impossibile. La linea sfilata del viso, il disegno delle labbra, il sistema delle pieghe, e, infine la modellazione delle mani sono la spia di un'educazione formalistica e disegnativa che si oppone alla visione pittorica del lombardo. Anche queste indicazioni conducono alla cerchia del Cavalier d'Arpino.

Analizzata attentamente, la *Natura morta* di Hartford offre altre informazioni relative ai metodi e alla preferenze del suo autore, che potrebbero farci risalire a caratteristiche non ancora evidenziate nel Caravaggio. Si tratta di una tavola apparecchiata con frutti sparsi, una cestina, una zucca e due vasi di fiori. Non c'è dubbio che il modello a cui il quadro si riferisce, in modi non espliciti né da copista, è il Merisi, come indicano in primo luogo l'intento di rappresentare le trasparenze e la lucida indagine dell'invaso prospettico e della luce che bene si evidenziano avvicinando l'opera, come Cottino ha fatto per vederne le differenze⁷⁷, al dipinto di Floris Claesz. van Dijck del Frans Hals Museum di Haarlem, dove le ombre rispondono a osservazioni parziali, limitate agli oggetti che le producono, e non a una visione che le ingloba in un sistema luminoso unitario. Si tratta di una tavo-



11. Pseudo Salini (Maestro SB), *Natura morta di frutti e uccelli morti*, collezione privata.

12. Tommaso Salini, *Natura morta con ortaggi, frutti, pesci e due brocche*, collezione privata.

13. Tommaso Salini, *Natura morta con ortaggi, frutti e bacile di rame*, collezione privata.

la apparecchiata, come quella della *Cena in Emaus* dipinta dal Caravaggio nel 1601 per Ciriaco Mattei e ora a Londra. La canestra fuori centro con frutti e sporgente dal tavolo si riconosce a prima vista come la copia meno riuscita di quella rappresentata nel quadro londinese.

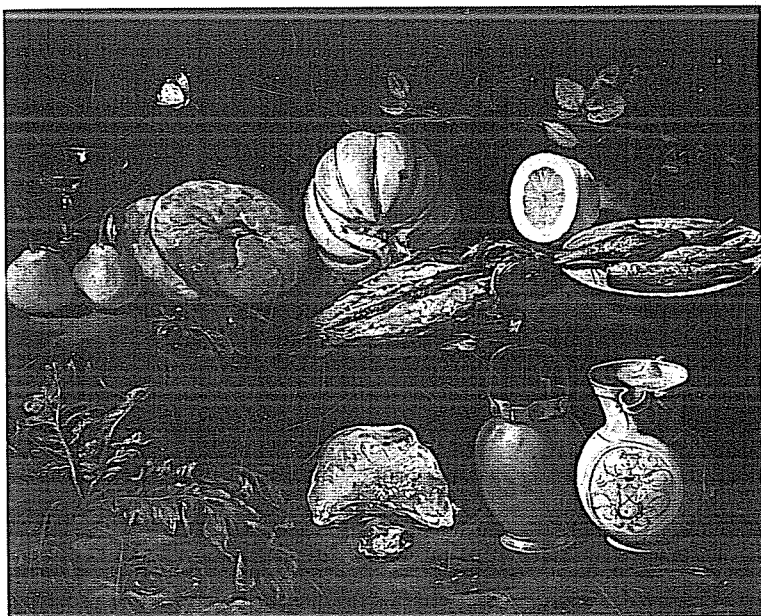
Più valido è il rapporto a triangolo, costruito su un telaio prospettico marcato dalle ombre dei due vasi e della cestina, rapporto che crea lo spazio in profondità come nella *Natura morta con ortaggi e frutta* della Borghese dello stesso maestro. Si tratta di derivazioni, pure di notevole sottigliezza, ma tendenti ad arcaizzare, della mirabile, piana intavolatura della tavola d'osteria dell'*Emaus* londinese. Quanto alle ombre, nel quadro di Hartford esse sono ben distinte ad accompagnare i singoli oggetti e il loro proiettarsi sulla tovaglia si ritroverà, con una pittura più impastata, nell'*Emaus* di Brera, e nelle lunghe tracce serotine sul tappeto del *Cavadenti*. Si parte ancora una volta dal quadro di Londra e dalla luminosa nitidezza che qui, nel percorso del Caravaggio, è anche il risultato del progresso dei suoi studi sull'ottica durante il periodo Del Monte.

Se dobbiamo, a questo punto, tentare una definizione di questo inafferrabile anonimo, credo che si possa stabilire che dovette incontrare il Caravaggio nella bottega del d'Arpino, continuando a frequentarlo almeno fin oltre gli inizi del Seicento. È probabile che, per l'amicizia che li legava, il Merisi abbia anche dato dei suggerimenti al pittore e forse qualche aiuto più consistente. Questo sodalizio può contribuire a spiegare l'autorità e la forte influenza che il Maestro della natura morta di Hartford esercitò, come vedremo, sui primi pittori di natura morta. Le sue opere sono tuttavia un'applicazione vulgata di idee del lombardo, e rispecchiano il nascere di un atteggiamento da generista, consono all'attività che dovette svolgersi nella bottega del Cavalier d'Arpino, la sede dove nacque la natura morta romana come genere autonomo.

Accertato il rapporto indiscutibile della *Natura morta* di Hartford con la tavola apparecchiata del dipinto di Londra, viene da chiedersi se al passaggio tematico dal quadro sacro non abbia provveduto ai primi del secolo, contemporaneamente all'*Emaus* dipinto nel palazzo Mattei, lo stesso Caravaggio. È un'ipotesi che potrebbe trovare sostegno nella serialità osservata dal Merisi nel ripetere un motivo naturalistico, una volta ideato, in diversi dipinti. Un altro argomento che spinge a pensarlo è l'ingresso nella cerchia dei caravaggeschi, con un percorso ben caratterizzato e con la prevalenza dei frutti, di questo tipo di presentazione (penso in particolare al Pensionante del Saraceni), che nel Nord d'Europa costituiva una distinta categoria e cominciava ad affermarsi anche in Spagna. Quanto al Caravaggio, se dipinse una tavola apparecchiata al tempo dell'*Emaus* di Londra, all'aprirsi del secolo, il periodo nel quale egli poteva essere ancora interessato alla resa ottica di un soggetto di natura morta, dovette rappresentarvi la calata di un tappeto che scende sotto la tovaglia, perché si trova con insistenza nelle trattazioni del Maestro di Hartford. Si tratta di un complemento adottato dal Merisi già in un quadro giovanile come i *Bari* e poi nei due *Emaus* di Londra e di Milano e ancora nel *Cavadenti* di palazzo Pitti. Esso derivava da esempi di Jacopo Bassano (penso ai due *Emaus* del duomo di Cittadella e di Fort Worth) in cui, tuttavia, la scena si svolge con la necessaria distanza per poter rappresentare le figure intiere. Per il Caravaggio il tappeto fu un artificio collegato con la rappresentazione a mezzefigure in primo piano, che aveva pure i suoi precedenti nel Veneto e dalla quale egli non sapeva discostarsi per il suo metodo di dipingere direttamente dal vero prescindendo da elaborazioni disegnative, con conseguenze che erano ben chiare ai suoi detrattori come l'Albani. Tuttavia sarà proprio questo metodo a offrire alla natura morta italiana dai suoi esordi una piattaforma da cui derivano l'imminenza dell'immagine e la sollecitazione dei sensi che la caratterizzano.

Una triade di pittori di natura morta è stata proposta da Roberto Longhi⁷⁸, Tommaso Salini, il Gobbo dei Carracci e Giovanni Battista Crescenzi, i soli artisti ricordati dal Baglione per questi soggetti. Di fatto, nessuno dei tre rientra nel numero dei diretti e riconosciuti seguaci del Caravaggio.

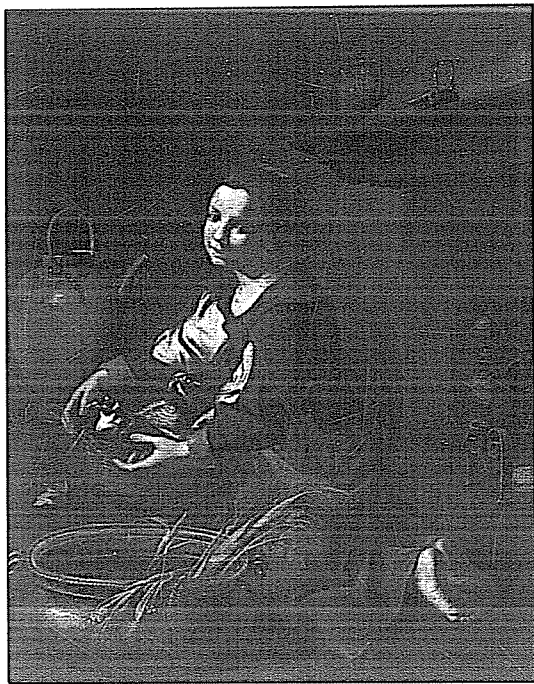
Un caso complesso è quello di Tommaso Salini, che fu amico del Baglione e come tale coinvolto come testimone nel processo del 1603 contro il Merisi e i suoi amici. La sua carriera non fu quella di un caravaggesco integrale e costante.



Nel corso degli studi moderni è stato oggetto di due equivoci, così che soltanto oggi si può cominciare partendo da zero a ridefinirne l'attività. Dapprima fu creduto autore dei due quadri acquistati dal Museo del Castello Sforzesco di Milano con la sigla ST⁷⁹, che si sarebbe rivelata pertinente a Simone del Tintore⁸⁰, in seguito gli fu attribuita a lungo una natura morta dove si legge l'iscrizione col suo nome e la data 1621, che si è dimostrata inattendibile. Ritrovamenti successivi hanno imposto di aggregare l'opera al gruppo di nature morte in numero considerevole che va sotto l'etichetta di pseudo-Salini (una bottega evidentemente molto avviata), riunito da Giuseppe De Vito⁸¹ e in seguito da Alberto Cottino⁸². Di queste opere due sono datate 1652 e 1655 e una è siglata SB, e sono perciò posteriori alla morte del Salini che risale al 1625 e da riferirsi a un altro pittore. La caratterizzazione formulata dal Baglione⁸³ fa pensare fondatamente che la presenza del Salini vada ricercata, come ho già proposto⁸⁴ – e come ho appreso ritenga anche l'eccellente conoscitore della natura morta italiana Antonio Alparone – nella vasta produzione di fiori in vasi grotteschi, indubbiamente in antitesi con le concezioni del Caravaggio, che anche in Italia rappresentò una categoria ben distinta e organizzata, nata contemporaneamente alla pittura di fiori delle botteghe del Nord Europa e non abbastanza considerata nella sua importanza.

Verifichiamo ora la presenza del Salini nella cerchia dei primi seguaci del Caravaggio. Un'opera che non può dare adito a dubbi e che deve datarsi nel secondo decennio del Seicento è il *Giovane con fiasco e ortaggi* della Fondazione Thyssen Bornemisza. Il giovane è certamente di sua mano, diversamente, come si è già detto, da ciò che pensava lo Zeri⁸⁵. Lo si riconosce nel sorriso e nel gesto forzato che si approssimano ai quadri sacri dell'ultimo periodo pubblicati recentemente⁸⁶. È evidente che il Salini ha anche dipinto il fiasco che tiene nella mano e il singolare assemblaggio dei cavoli accatastati nel primo piano e percorsi e delineati nervosamente da fili luminosi. La diagonale di luce che scende dall'alto sul fondo è un particolare che fa capire che in questo caso (e così in altri, come si vedrà) egli aderiva, per così dire, al partito dei caravaggisti.

Un dipinto databile anteriormente, forse ancora nel primo decennio del Seicento e che si adatta alla necessaria riduzione 'ab initio' del corpus del Salini è la *Natura morta con il vaso di fiori e tre piatti di frutta* che qui si espone da una collezione privata e che è stato riferito al pittore da Ferdinando Bologna⁸⁷. Una replica di pari qualità conservata al Los Angeles County Museum fu pubblicata da Stefano Bottari nel 1963⁸⁸ come "opera spagnola vicinissima a Blas de Ledesma o del primissimo tempo della 'natura morta' napoletana". Rappresentano ambedue tre grandi fruttiere con gli immancabili fichi, le pere e le pesche; in primo piano agrumi. Sul fondo scuro lampeggiano i gambi di finocchio, l'anguria e due zucche, una di esse di profilo ancora attaccata al suo ramo, disposta in modo analogo a come si vede nella *Natura morta di vegetali* della Galleria Borghese del Maestro di Hartford; in primo piano, una melanzana tra ombra e luce. Interessa in particolare la caraffa di vetro trasparente che contiene piccoli fiori e un ramo di gigli, poiché è questo soprattutto, nell'intonazione generale quasi monocroma, il particolare che, insieme al modo di distribuire le luci e ai contorni luminosi delle foglie, porta i segni dell'autografia del Salini. Il contrasto del lungo ramo della pianta gliagea che percorre per tutta l'altezza il vaso e svetta sopra gli altri fiori contrastando con il mazzo non accomodato va d'accordo con le preferenze dei naturalisti. E assolutamente suo è il modo di rappresentare i grandi petali allargati rendendoli con un'apparenza metallica e madreperlacea ad un tempo, che manifesta la tendenza a una resa artificiale e astratta, identica a quanto si vede nelle corone che l'angelo si dispone a posare sulle teste di Cecilia e Valeriano nel quadro già nella collezione Stein di Parigi e recentemente entrato in una raccolta romana⁸⁹. Altre consistenti somiglianze si notano nei fiori di giglio che San Nicola da Tolentino tiene nella mano destra nel quadro in Sant'Agostino a Roma, dove sono evidenti anche i rapporti col Baglione nel profilo della donna in basso a sinistra che impersona l'immagine peccaminosa della carne. Tenendo d'occhio le opere religiose si perviene ad altri accertamenti. Parto dalla *Santa Cecilia* della collezione torinese Stefanini che è stata esposta a Fano nel 2001⁹⁰ e reca la data 161(5?) che conviene alla presentazione più maestosa



nell'ampiezza del mantello della santa. Il vaso di fiori visibile nel secondo piano a destra segue nella disposizione i medesimi principi osservati nella natura morta già esaminata, e un'analogia tendenza a evidenziare i grandi petali del giglio. E noto che i piccoli fiori alla base sono similissimi al bouquet e ai fiori sparsi che si vedono in una delle nature morte già Scamperle, che si tende a espungere dal catalogo del Salini e nelle quali tuttavia si ritrovano i cardoni che conosciamo, le erbe filamento e le foglie lumeggiate nelle nervature e nei contorni. Un problema da lasciare ancora aperto, ma tuttavia da non far passare inosservato.

Mi sembra molto convincente, per somiglianze morfologiche e di 'ductus' con alcuni vasi di fiori a grottesche, la proposta di Vittoria Markova⁹¹, accolta cautamente da Federica Tesini⁹², di assegnare al Salini con data non anteriore al 1615, partendo dalla descrizione nell'inventario delle sue stanze steso nel 1625 dopo la morte⁹³, di un "fiasco in tavola incorniciato", la ben nota e discussa *Fiasca fiorita* della Pinacoteca di Forlì, già attribuita al Cagnacci. Questo unicum qualitativo mi chiedo tuttavia se non facesse pendant con la "catinella rotta", forse anch'essa con fiori, elencata poco più sotto; due quadri incorniciati che probabilmente il Salini teneva per sé. La *Fiasca fiorita* si distingue, nella suprema concentrazione, dalle rappresentazioni dei vasi grotteschi e va considerata degna di essere inserita nella rosa dei capolavori del seguito caravaggesco. Il fondo scuro unito, privo perciò della reattività alla luce che aveva importato a Roma il Merisi, la scelta di rappresentare i fiori e il motivo del piano sfalsato a cuneo la collegano tuttavia a quelle esperienze in cui il Salini era largamente impegnato. La studiosa non ha escluso nel suo intervento⁹⁴ che la fase giovanile del Salini si identifichi con i quadri attribuiti a Giacomo Recco e al Maestro del vaso a grottesche. Nel medesimo contributo ha proposto giustamente di orientare sul Salini la rustica *Cesta con carciofi e frutta* del Museo Civico di Pesaro, per la quale avevo pensato ad Agostino Verrocchi⁹⁵, per poi pentirmene studiandola alla mostra romana nel 1995. Di qui è partita la personalità artistica che chiamiamo lo pseudo-Salini, ma la semplicità e la freschezza della ripresa della realtà naturale che si vedono in quest'opera appartengono alla prima generazione dei naturalisti romani che ammirarono il Caravaggio. Da dipinti come questo del Salini derivano il Verrocchi e lo pseudo Salini, il pittore che siglava "SB" (fig. 11). Il collegamento con la già citata *Natura morta con il vaso di fiori e tre piatti di frutta* (con preferenza per le pere) è un altro argomento per spostare sul nome del Salini il dipinto di Pesaro, dove è identico il modo di disporre i frutti, presentati nel modo vivace con cui li vediamo in prima fila nella natura morte delle due versioni del *Suonatore di liuto* del Caravaggio, quella a San Pietroburgo e quella qui esposta, già del duca di Beaufort.

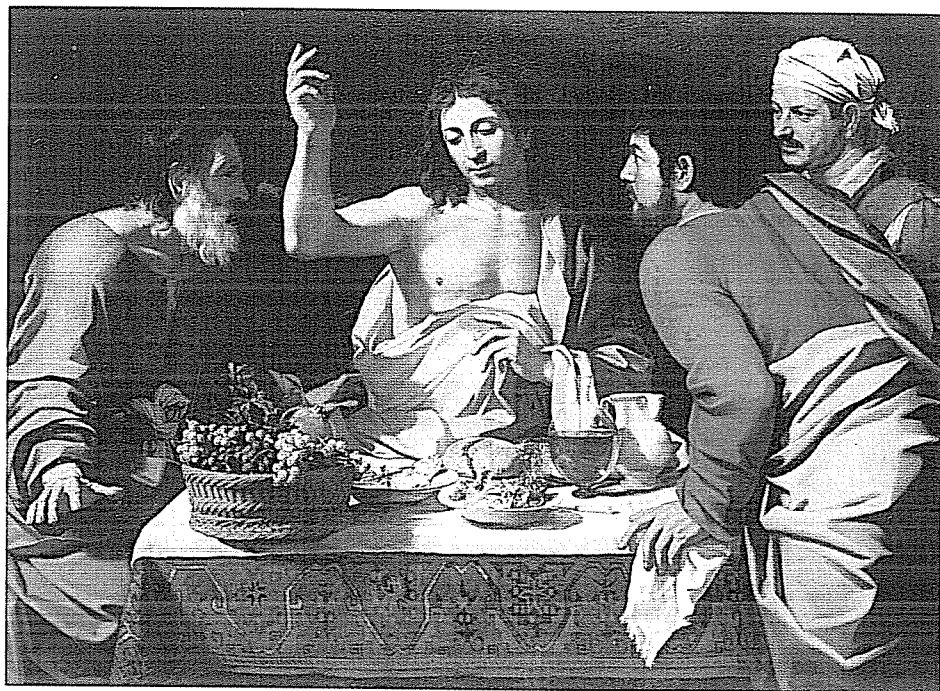
Nei due dipinti di Forlì e di Pesaro restituiti al Salini si concentra la storia che più c'interessa dell'enigmatico pittore e che spero possa ampliarsi con nuovi ritrovamenti come questi che qui pubblico (figg. 12, 13). Ma altri dipinti ce lo fanno conoscere in scene di genere, ambientate in stanze povere, con le figure a grandezza naturale (diversamente da ciò che faranno i bambocciati); soggetti molto originali, giochi di ragazzi con animali domestici (una simpatia che quanto ai cani condivideva col Saraceni) e serventi in cucina, nella rappresentazione dei quali egli appare un esperto e arguto specialista (fig. 14).

Se mettiamo insieme le notizie fornite dal biografo e i risultati in parte deludenti delle indagini moderne si possono fare delle proposte per gli altri pittori della triade longhiana. Si deve partire dalla figura del nobile Giovanni Battista Crescenzi, a cui sono state riferite ora le opere del Maestro della natura morta di Hartford⁹⁶, ora quelle del Maestro della natura morta Acquavella⁹⁷, per non dire di altre proposte. L'opinione del Salerno⁹⁸, e contemporaneamente dello Spezzaferro⁹⁹, secondo la quale l'attività del Crescenzi sarebbe stata soprattutto di un eclettico imprenditore e di un dilet-

14. Tommaso Salini, *Fanciulla in interno domestico*, collezione privata.

15. Maestro della natura morta Acquavella (Bartolomeo Cavarozzi), *Natura morta*, collezione privata.

16. Maestro della natura morta Acquavella (Bartolomeo Cavarozzi), *Cena in Emaus*, Los Angeles, J. Paul Getty Museum.



tante architetto, male si accorda con il suo interesse ricordato dal Baglione per ben due volte¹⁰⁰ per il nuovo genere della natura morta, manifesto invece nell'accademia da lui aperta nel suo palazzo e frequentata da giovani pittori, "una Scuola di virtù" che comprendeva anche il "ritrarre dal naturale" frutti e animali e "altre bizzerrie". Quanto alla datazione di questi esercizi romani, si dovrà tener conto che il Crescenzi si trasferì in Spagna nel 1617 e che pertanto la sua accademia rimase attiva, lui presente, solo fino a quella data. Esporrò in seguito la mia proposta di dare al suo nome un gruppo non esteso di opere (ciò che viene a dare in parte ragione alle ipotesi dei due studiosi), che non sono quelle che fanno gruppo con la *Natura morta* Acquavella (fig. 15).

I pittori che sappiamo ruotare intorno al Crescenzi sono il Gobbo dei Carracci e Bartolomeo Cavarozzi. Quest'ultimo è ricordato dai documenti per un viaggio in Spagna nel 1617 col suo protettore, per restarvi più di un anno e ritornarvi anche in seguito.

Il Baglione si intrattiene a lungo con un atteggiamento molto amichevole sul Bonzi: "Si accomodò in casa de' signori Crescentij Romani, e diedesi a dipingere i frutti dal naturale [...] e quelli Signori havevano gusto di fargli trovare di bellissimi frutti, ed uve diverse [...] Ritraheagli eccellentemente sì, che ne prese tal nome, ch'egli il Gobbo de' frutti chiamavasi [...] il suo ingegno era un vivo Autunno d'ogni sorte di bei frutti"¹⁰¹. Da quanto si vede nelle opere degne di lui per qualità e nelle numerose della bottega¹⁰², alla sua pratica di pittore d'affresco legato alla tradizione cinquecentesca credo si debba l'aver inserito la viva presa del naturalismo caravaggesco e della luce in composizioni di ispirazione antichizzante, distribuite in due piani o con un effetto 'a siepe', che il Gobbo ha in comune con il Maestro della natura morta Acquavella e che esalta l'esuberanza dei frutti, trovando una vasta accoglienza nell'aristocrazia romana.

L'altro pittore è il Cavarozzi, "Bartolomeo de' Crescenzi", più giovane di circa dieci anni del suo protettore e del Gobbo, essendo nato secondo gli accertamenti di Gianni Papi¹⁰³ nel 1586 (morì nel 1625, lo stesso anno del Salini). Il corso di questo viterbese, che usciva, come il Crescenzi, dall'ambiente del Roncalli, è misterioso e complesso. Si sa dal Baglione¹⁰⁴ di una sua conversione artistica: "Da poi cangiò gusto, e diedesi a ritrarre dal naturale con gran diligenza, e con finimenti da grand'amore accompagnati", conversione che il Papi credo abbia ragione di interpretare in senso caravaggesco alla luce del "ritrarre dal naturale" e della "gran diligenza", espressioni che a quel tempo, specie la prima, si riferivano a un orientamento di quel tipo. Nel novero dei caravaggisti il Cavarozzi va tenuto in gran conto per la complessità della sua parabola appartata, che corrisponde al suo carattere come lo descrivono il Mancini¹⁰⁵ e il Baglione¹⁰⁶, e per l'alta tenuta nell'elaborare "una sorta di classicismo naturalistico"¹⁰⁷ e per la raffinatezza del tessuto pittorico, e ancora per i suoi spostamenti in Spagna e le opere compiute colà e inviate dall'Italia.

Gianni Papi ne ha riconsiderato l'attività anticipando presto nel secondo decennio la sua conversione al naturalismo e la *Disputa di Santo Stefano* appartenuta a Giovan Battista Mattei¹⁰⁸, la *Cena in Emaus* del J. Paul Getty Museum¹⁰⁹ (fig. 16), e infine il noto *Lamento di Aminta* in più versioni dove si sono indicati per le figure il Cavarozzi¹¹⁰ e per l'istrumento e per i frutti il Maestro della natura morta Acquavella, dipinto a cui va riferita una data prima del 1616 secondo lo studioso e prima del 1615 grazie a una segnalazione di Elena Fumagalli¹¹¹. Quest'ultimo accertamento ha segnato una svolta nelle ricerche non soltanto per il Maestro Acquavella che, dopo una prima ipotesi napoletana¹¹², era stato restituito al polo romano¹¹³ a partire dal Volpe¹¹⁴, identificandolo col Crescenzi in alcuni dipinti in collaborazione col Cavarozzi. Lo aveva seguito il Marini¹¹⁵, che nel suo scritto annetteva al gruppo Acquavella anche la *Natura morta* della Pinacoteca di Palazzo San Gervasio, che sta a sé con altri dipinti affini¹¹⁶.



17. Caravaggio, *San Giovanni Battista*, Toledo, Cattedrale.

18. Caravaggio, *San Giovanni Battista*, particolare, Toledo, Cattedrale.

19. Maestro della natura morta Acquavella (Bartolomeo Cavarozzi), *Natura morta*, New York, Bob Habeldt.

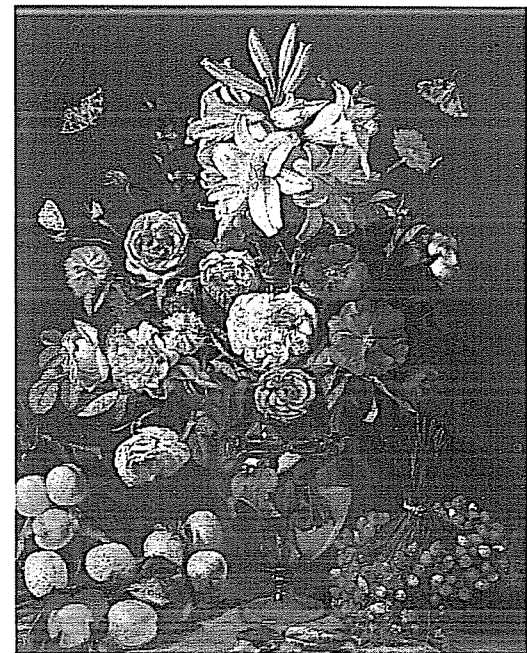
20. Maestro della natura morta Acquavella (Bartolomeo Cavarozzi), *Natura morta con vaso di fiori e frutti*, collezione privata.

Per quanto mi riguarda, devo riconoscere che erravo nel credere che l'attività del pittore unanimemente riconosciuto come il più grande nella natura morta dopo il Merisi per la sua intelligenza e pienezza di intendimento dell'eredità caravaggesca e la maestria nel dipingere le uve, superiore a quella del Gobbo dei Carracci, fosse tutta da collocarsi a una data avanzata, già negli anni Venti, come era stato proposto nel 1964 alla mostra napoletana¹¹⁷. Procedendo per gradi, il Papi ha portato argomenti per dimostrare che gli interventi per gli strumenti musicali e lo spartito delle numerose versioni del *Lamento di Aminta* non possono che essere del Cavarozzi e, di conseguenza, si è domandato se anche i grappoli e le foglie non siano stati dipinti dall'esecutore della figura. Alle ragioni fornite dal Papi¹¹⁸, alle sue osservazioni sulla "suntuosa raffinatezza cromatica" del viterbese¹¹⁹, che si associano a quanto ha scritto Alfonso Pérez Sánchez sul suo naturalismo delicato che in Spagna perviene al giovane Murillo¹²⁰, aggiungo da parte mia altre verifiche sulle opere, sulla somiglianza tra le foglie quasi fruscianti delle nature morte, e le vibrazioni della luce sulle sete dei vestiti nei suoi dipinti sacri a partire dalla *Disputa di Santo Stefano* e sul teschio del *San Gerolamo con due angeli* della Palatina.

Nella *Cena in Emaus* del J. Paul Getty Museum, già indicata come l'opera più antica del Maestro Acquavella¹²¹ in collaborazione col Cavarozzi, la stretta connessione compositiva e la raffinatezza degli accordi cromatici tra figure e frutti non possono spettare che a una sola persona, come occorrerebbe verificare anche attraverso indagini di laboratorio. C'è un altro argomento che contribuisce a farmi accogliere la proposta che il pittore di 'naturalia' che corrisponde al Maestro della natura morta Acquavella altri non sia che Bartolomeo Cavarozzi. È stato osservato dal Papi come sia duro formulare quest'ipotesi senza che ve ne sia una traccia nelle fonti, ma il passaggio del Mancini che definisce il viterbese "universale di tutte le cose et con tutti i modi di operare"¹²² potrebbe riferirsi anche alla sua attività in altri campi al di fuori del quadro di figura. Per quanto ne sappiamo, alcuni tra i caravaggeschi hanno dipinto, sull'esempio e quasi a gara col maestro, nature morte autonome, o, senza affidarle ad altri, inserite in quadri di figura e la loro alta qualità (la più alta che si trovi nelle nature morte di questi anni a Roma) le distingue dagli anonimi gruppi coevi nei quali già si intravede l'avvio, di altra matrice, a una produzione di specialisti destinata al mercato e al costituirsi di botteghe e sottobotteghe ad hoc. Nei quadri dei pittori propriamente caravaggeschi non manca mai anche qualche diretto rimando agli esempi del Caravaggio.

Probabilmente anteriore al *Lamento di Aminta*, ripetuto più volte (e non posso non pensare che agisse l'esempio del Caravaggio e del suo *Suonatore di liuto*), la *Cena in Emaus* del Getty Museum è una quasi devota ripresa del quadro londinese del Merisi, che al pittore doveva essere ben noto per la frequentazione dei Mattei¹²³ ai quali apparteneva e dell'*Emaus* di casa Patrizi oggi a Brera. Nel quadro Getty convergono, come nel *Lamento di Aminta*, sia "il giovane che sta col Crescenzi", cioè il Cavarozzi, che il supposto Maestro della natura morta Acquavella, suo collaboratore abituale, io penso, fino all'identità. La composizione è invertita nei gesti dei pellegrini e nella tavola apparecchiata. Il collo tendinoso del vecchio a sinistra, che sembra ripreso dallo stesso modello vivo che compare, sempre a sinistra, nella *Lapidazione di Santo Stefano* mal conservata della chiesa di Monterotondo¹²⁴, e il giro del suo mantello ben visibile in basso e riaffiorante sul polso della mano sinistra rivelano uno studio capillare e delicato di taluni dettagli e soluzioni in cui il Caravaggio incorreva sovente. E non mancano la calata del tappeto sotto la tovaglia, la cestina di frutta in bilico, la caraffa col vino, la proiezione della sua ombra sul piano e sulla mezzina accanto. In uno dei piatti la variante del pesce invece del pollo corrisponde, come le uve e la melagrana, a una simbologia cristologica diffusa.

Ma il Cavarozzi-Maestro della natura morta Acquavella è stato implicato in un intreccio caravaggesco forse ancora più significativo e che riguarda il *San Giovanni Battista* di Toledo (figg. 17, 18). Il mirabile dipinto fu restituito al Merisi dal grande conoscitore Alfonso E. Pérez Sánchez¹²⁵ che si



opponeva all'opinione del Longhi¹²⁶, secondo la quale l'opera, senza distinzione di mani, era "probabilmente" di Bartolomeo Cavarozzi. Il Volpe¹²⁷ vi distingueva invece due pittori, il viterbese per la figura e il supposto Crescenzi per il fogliame del fondo. Contemporaneamente la sottoscritta¹²⁸ vi vedeva pure due mani, del Cavarozzi, anche in considerazione della sua nota andata in Spagna, e di "un eccellente e geniale generista". Ma la parentesi pro Cavarozzi, durata a lungo, è oggi superata in favore del Caravaggio.

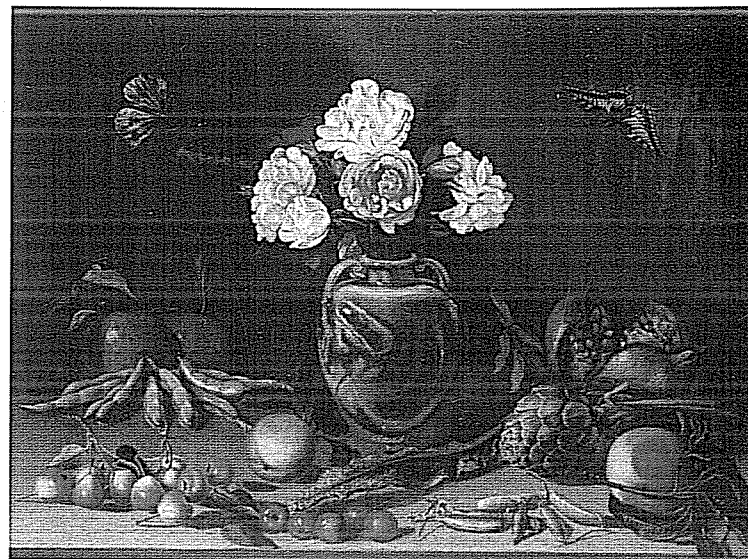
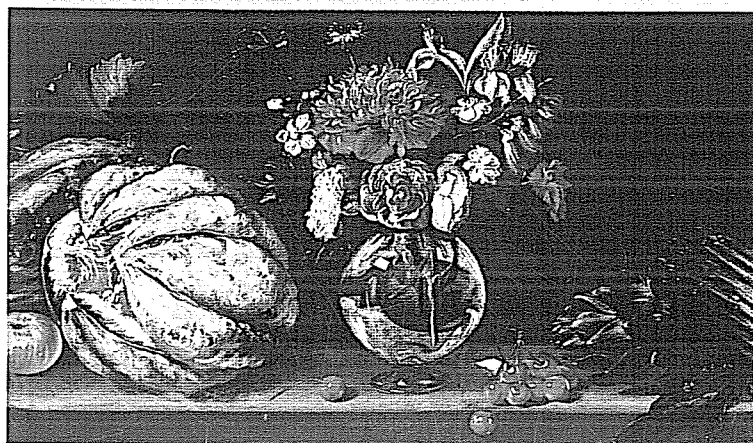
Non mi è molto chiaro quali fossero le ragioni di Longhi per attribuire il *San Giovanni Battista* di Toledo al Cavarozzi, ma posso dire che negli anni Settanta le nostre – di Carlo Volpe e mia – per accogliere questa opinione trovavano fondamento nella straordinaria somiglianza del mirabile particolare dei rampicanti del fondo, differenziati in tre riconoscibili varietà di piante rese con una verità quasi fotografica e con una poetica percezione della luce, con le foglie di vite ammirate nei quadri del Maestro Acquavella, collaboratore del viterbese, che si andavano allora scoprendo.

La conclusione a cui oggi si perviene, una volta riuniti i due pittori nel nome del Cavarozzi, è che questi doveva conoscere molto bene, tanto da farne un punto fisso di riferimento per le sue nature morte, quest'opera del Caravaggio, concepita in un momento di suprema, lineare scoperta della realtà che ho fissato intorno al 1597-1598¹²⁹, e di cui si ritrovano altri segni nel *Sacrificio d'Isacco* della collezione di Barbara Piasecka Johnson, anch'esso esultato in seguito in Spagna. Non sappiamo quali siano state le prime vicende del *San Giovanni* di Toledo¹³⁰ e non possiamo accertare se il viterbese lo vide a Roma, oppure, secondo una più facile ipotesi, ma forse la più probabile, in Spagna, dove andò nel 1617 e forse vi ritornò¹³¹ per iniziativa del Crescenzi inseritosi nella corte madrilenica col titolo di marchese, che evidentemente lo riteneva il migliore allievo della sua accademia romana. Per quest'ultima eventualità potremo considerare le conseguenze che si delineano per la cronologia di una parte delle nature morte del Cavarozzi-Maestro Acquavella, appartenenti a una seconda fase, come indicato dal Papi¹³², che verranno a datarsi dopo il 1617 e prima della morte del viterbese nel 1625. Mi riferisco a quelle che seguono all'*Aminta* e alla replicata *Natura morta* forse già Barberini e in cui lo splendore della natura è esaltato, in pari misura che nei frutti, nel verde lucente e variabile delle foglie di vite, una nuova aggiunta che li sovrasta come una fitta siepe, insieme alla diagonale della luce del fondo similissima a una soluzione preferita nelle opere che io assegno, come vedremo, al Crescenzi. Queste opere sono la *Natura morta con i putti*, la *Natura morta* già Acquavella che ha dato il nome al gruppo, la *Natura morta con suonatore*, dove la figura non è da ascrivere al Cavarozzi, e l'esemplare che appartiene a Bob Haboldt a New York (fig. 19) con una lucertola che deriva dalla *Natura morta di vegetali* della Galleria Borghese del Maestro di Hartford. Questo dipinto poco conosciuto ci conferma che il pittore ricorreva alla presa diretta dal vero e non alla pratica di maniera, come si vede ad evidenza nella cesta, diversa da quelle rappresentate in altri dipinti, e tutte riprodotte con un occhio che poteva confrontarsi con quello del Caravaggio. Per alcune di queste opere, diversamente dal *Lamento di Aminta*, sono già state proposte¹³³ datazioni avanzate, alla fine del secondo decennio o agli inizi del seguente per l'esuberante esposizione dei frutti.

Nella natura morta che appartenne all'antiquario Acquavella è rappresentata anche una caraffa di fiori. Il vaso dalla base spezzata, registrazione dell'imperfezione della realtà e della caducità delle cose e risposta polemica e naturalistica alla pompa dei vasi a grottesche, mostra in trasparenza le foglie e i gambi ingrossati secondo le regole dell'ottica. Alcune delle corolle sono dipinte con una sprezzatura che corrisponde alle sottili vibrazioni trascorrenti sulle foglie di vite e soprattutto sul loro rovescio, come se il pittore avesse voluto, come il Caravaggio, rappresentare la struttura delle foglie che pittori-scienziati come Jacopo Ligozzi (penso al *Ramo di fico* degli Uffizi) avevano scoperto. L'opera appartiene anch'essa, come si è detto, alla seconda fase, posteriore al viaggio in Spagna, in cui dovranno essere collocate le nature morte più mature del Maestro Acquavella.

21. Maestro della natura morta Acquavella (Bartolomeo Cavarozzi), *Natura morta con vaso di fiori e frutti*, collezione privata.

22. Pittore caravaggesco, *Natura morta di fiori e frutti*, Marano di Castenaso, collezione Molinari-Pradelli.



A questo periodo credo risalgano anche due dipinti in formato verticale con vasi di fiori come elemento principale. In ambedue le farfalle sembrano attestare una connessione con esempi primitivi, analogamente ad altre presenze nelle sue opere, come il mazzetto rovesciato di fragole, che risulta un campione preso dal vero circolante nelle prime botteghe romane. In uno dei due dipinti, già presso Dereck Johns a Londra (fig. 20), la nitidezza della visione si manifesta con la rifrazione della finestra nel vetro della caraffa e con la lucida, esatta descrizione dei gambi del mazzetto di fragole. L'altro esemplare, già presso la Galleria Canesso, è dipinto con la sprezzatura notata nei fiori della *Natura morta* Acquavella, che, guardando attentamente, è la stessa che scopriamo a frugare nella polpa e tra i semi delle zucche nelle opere note.

Conosco altre due nature morte, purtroppo irreperibili (qui se ne riproduce solo una, fig. 21), in cui vedo lo stesso tocco rapido e strapazzato, che aggredisce l'immagine con una felicità che sembra voler infondere la vita ai vegetali e a cui corrisponde la violenza coloristica. Credo che appartengano anch'esse al Maestro Acquavella; esercizi, come scriveva il Baldinucci¹³⁴, per addestrarsi a "maneggiar i colori" attraverso l'imitazione delle cose naturali.

La composizione, non la fattura rapida, di una di queste due nature morte, al cui centro è rappresentata la caraffa di fiori, trova stringenti affinità in un gruppo consistente di dipinti simili (collezioni Molinari Pradelli, Lodi, già Lorenzelli) (fig. 22)¹³⁵ appartenenti a un ancora sconosciuto seguace del Maestro di Hartford. In una fase primitiva delle ricerche queste nature morte furono attribuite allo stesso Caravaggio intorno al 1593.

Caduta la candidatura del Crescenzi per il gruppo Acquavella, e, a mio parere, non convincente quella del Caroselli proposta da Ferdinando Bologna¹³⁶, occorre considerare il piccolo dipinto con un grappolo d'uva e tre pere su un piatto di metallo, presentato nella mostra dedicata a Cassiano dal Pozzo¹³⁷. Pertinente alla quadreria della famiglia, reca la scritta dalla quale si apprende che fu dipinto dal Crescenzi e inviato in dono da Madrid a Roma nel 1626.

La proposta del primo commentatore, Sergio Guarino, di identificarlo con "un Rampazzo di pergolesa" descritto in un inventario come del Crescenzi, è stata messa in forse da Viviana Farina¹³⁸, ma è probabilmente da accogliere. Tuttavia è stato notato da Laura Laureati¹³⁹, mettendo in dubbio la sua autografia, che il medesimo piatto con i frutti è visibile nel dipinto datato 1629 del Williams College Museum of Art di Williamstown (Mass.)¹⁴⁰ di Juan van der Hamen y León con il quale il Crescenzi fu certamente in rapporto alla corte di Madrid. Secondo la Farina è difficile stabilire la paternità dell'invenzione, ma il carattere iberico del dipinto indica l'ambiente di maggiore impronta italiana con particolare riferimento al Bonzi e al El Labrador, protetti del Crescenzi. La rappresentazione, che ha indubbe relazioni nelle uve col Cavarozzi-Maestro Acquavella, ma tradotte in una esecuzione più minuta, corrisponde a una dimensione ridotta che si riconosce in un filone che è stato collegato anche ad esempi lombardi e che interessa il Labrador e tocca anche Juan Zurbarán¹⁴¹. È degno di nota che nel testamento letto alla morte del Crescenzi nel 1635 è descritto al n. 34 "un liençecito pequeño de uno plato de ubas de El Labrador"¹⁴².

Al di fuori, ma non lontano dall'ambiente del Crescenzi¹⁴³, Cecco del Caravaggio, alla cui identificazione con il pittore italiano Francesco Boneri, bergamasco, è pervenuto Gianni Papi¹⁴⁴, fu il più vicino al maestro lombardo per le sue vicende biografiche ricostruite dallo studioso. Anch'egli, citato dal Mancini tra coloro che appartenevano alla scuola "assai seguita" del Caravaggio¹⁴⁵, va riconosciuto come un fortissimo e non conformista scrutatore di primi piani nelle due diverse versioni del *Fabbricante di strumenti musicali* di Apsley House e di Atene e altresì in un dipinto sacro, il *San Lorenzo* della Vallicella, che il Cottino¹⁴⁶ ha ragione di vedere in relazione con l'*Amor vincitore* del Caravaggio, opera per la quale Cecco era stato il modello¹⁴⁷. Sono tali dipinti e specialmente l'ultimo di soggetto sacro, come anche altri religiosi, a fare intendere (e qui ritiro un'opinione espressa nel 1973¹⁴⁸) che il Boneri sapeva e amava dipingere senza l'intervento di un altro pittore – e quale altro? – anche gli oggetti di ferma, bloccati dal suo occhio potentissimo e spietato.

25. Cecco del Caravaggio,
Suonatore di flauto, Oxford,
 Ashmolean Museum.
 24. Angelo Caroselli,
Allegoria della Vanità,
 Firenze, Fondazione di
 Studi di Storia dell'Arte
 Roberto Longhi.



Per restare nel campo del quadro con figura, nel *Suonatore di flauto* dell'Ashmolean Museum (fig. 23), per il quale il Papi¹⁴⁹ ha difeso con forza la paternità di Cecco sia della figura che della natura morta, i recipienti e i frutti sono sparsi sul tavolo come se fossero stati appena estratti da una cesta e posati senza comporli. È un pensiero, qui sviluppato, che risale al Caravaggio, attinto dal *Ragazzo che monda un frutto* e dalle due versioni del *Ragazzo morso dal ramarro* e al Maestro di Hartford. Il Longhi¹⁵⁰ ha notato “la materiale potenza, quasi sivigliana” dell’opera, e a questa osservazione ha fatto seguito la lettura del Papi. Non mancano effetti di trasparenza e il violino in iscorcio, un segnale caravaggesco che anche il Cavarozzi-Maestro Acquavella non dimenticava (e la consonanza permette al Papi¹⁵¹ di proporre per il quadro di Oxford una datazione al secondo decennio). A completare la lettura, occorre anticipare che la distribuzione ‘a campionario’, l’intonazione accaldata dei frutti e i vetri trasparenti hanno notevoli affinità con due “mostre” – adotto la definizione del Baglione¹⁵² per il quadro eseguito dal Crescenzi per Filippo III di Spagna –, e cioè alzate con vasi, fiori e frutti di collezione privata e del North Carolina Museum of Art di Raleigh, che riferisco al Crescenzi, come dirò in un paragrafo seguente. La differenza tra la forza di rappresentazione naturalistica del dipinto di Oxford e la distribuzione su vari piani dei vasi e dei vegetali negli altri due quadri è quella che corre tra un pittore a tutti gli effetti che professa il metodo naturalista e un dilettante. La presenza e l’autorità di Cecco del Caravaggio nel secondo decennio saranno dunque da considerarsi anche per il giro Crescenzi¹⁵³.

Un analogo principio distributivo e un modo simile a quello di Cecco del Caravaggio di segnare le ombre si notano nei frutti presentati nell’*Allegoria delle stagioni* del museo di Dayton del Manfredi, di cui conosciamo due altre redazioni. Analogamente alla *Punizione di Amore*, opera, grazie alle precisazioni documentarie e dove il pittore mostra anch’egli di avere in mente per il primo piano l’*Amor vincitore*, l’*Allegoria delle stagioni* e la sua natura morta trovano una ragionevole collocazione. Quanto alla paternità del fortissimo inserto di frutti, un confronto diretto avrebbe potuto permettere un ulteriore approfondimento. Credo tuttavia che anche il Manfredi in questa fase si sia esercitato, come altri compagni caravaggeschi e in contiguità con Cecco del Caravaggio, nella natura morta. In questo caso particolari come la corona di rose della Primavera e quella bacchica del giovane intrinsecamente legata alle figure concorrono a riferirgli la totalità dell’opera.

Continuo a fare delle riflessioni sulla mia convinzione che i pittori caravaggeschi coltivarono, a imitazione del maestro, la natura morta, sia autonoma che inserita in quadri con figure.

Il gruppo Acquavella è stato attribuito da Ferdinando Bologna ad Angelo Caroselli¹⁵⁴. Lo Spezzaferro¹⁵⁵ ne ha ricordato le capacità di imitatore e copista-falsario del Merisi, tanto da ingannare il Borgianni. Per verificare il suo livello, occorre rivederne il capolavoro, la gentileschiana *Vanità* della Fondazione Roberto Longhi (fig. 24), e tenere presenti le trasparenze della caraffa impagliata e il sottile gioco ottico della proiezione dell’immagine della donna di schiena sulla superficie lustra di un piccolo vaso. Per ritrovare qualche sua natura morta ritengo che si debba tenere a mente, con la necessaria scaturazione generazionale, che Pietro Paolini, il promotore della natura morta a Lucca, stette a Roma da giovane nella sua bottega per un decennio, dal 1619 al 1629 circa. Per costui l’ipotesi da me avanzata anni fa¹⁵⁶ di identificarlo in opere del gruppo del Maestro di Palazzo San Gervasio ricche di riferimenti romani (fig. 25), mi sembra di nuovo da considerare.

Come per il Caroselli, è aperto il caso del Gentileschi, questa volta sulla base non già, purtroppo, di un dipinto, ma soltanto di una citazione nell’inventario di casa Savelli del 1631, nel quale si descrive “un quadro grande con diversi frutti e fiori del Gentileschi con tre putti”, dove tuttavia è probabile che per l’autore ci si riferisse soltanto alle figure¹⁵⁷.

Per i due noti dipinti con *Nature morte di fiori e frutti* già nella collezione Poletti furono proposti dal Volpe¹⁵⁸ il nome di Orazio e una datazione ancora nel secondo decennio del Seicento, certamente in considerazione della limpidezza della luce e dell’intonazione chiara. Vari elementi offrono



24. Maestro di Palazzo San Gervasio, *Natura morta con piccioni, carciofi e vaso di fiori*, Firenze, Palazzo Giugni.

dei supporti per la loro datazione precoce, cominciando dal particolare arcaico del mazzo rovesciato delle fragole, che in uno di essi si accoppia al vaso di fiori come nel quadro già presso Harari and Johns del Cavarozzi-Maestro Acquavella. Il cestino con le uve e la trama dei pampini sono in stretta contiguità con le nature morte che ho supposto anteriori ai viaggi in Spagna di questo pittore, e vanno letti parimenti nello stesso contesto i vasi di fiori e la nitidezza con cui vi sono rappresentati i gambi attraverso la trasparenza del vetro. Di questi due singolari dipinti restano in mente l'accordo coloristico dei fiori, i bianchi e i gialli, e soprattutto i toni rosati. Tale caratteristica, insieme alla morfologia coincidente delle corolle a molti petali e i rosa alternati ai bianchi luminosi, li fa avvicinare a un dipinto che è la replica di bottega della *Conversione della Maddalena* del Saraceni di collezione privata, interpretazione variata, con la sostituzione dello specchio con i fiori, del soggetto del Caravaggio oggi a Detroit. Il Salerno¹⁵⁹ ne ha pubblicato a colori il particolare del vaso di fiori dove ritroviamo lo stesso abbinamento rosa-bianco.

Per la frequenza di rappresentazioni di cose inanimate nei dipinti di soggetto religioso del Saraceni valgono le osservazioni dello stesso Salerno¹⁶⁰. E va altresì ricordato che nell'inventario redatto nel 1650 della collezione di vecchia data di Giuseppe Pignattelli si trova citato "un ritratto d'un vecchio con una pelliccia con un occhiale in mano che guarda certe mele" di Carlo veneziano¹⁶¹. Il soggetto di genere è di gusto nordico, forse legato a interessi scientifici, come nota lo Spezzaferro, ma a noi interessa in particolare la citazione dei frutti. È opportuno, tuttavia, tenere in sospeso il riferimento al Saraceni fino a che non si potrà esaminare direttamente una nota conservata nell'archivio di Federico Zeri e segnalata da Anna Ottani Cavina, secondo la quale lo studioso avrebbe ritrovato in un inventario la descrizione di questi due dipinti con il riferimento a un più tardo pittore sconosciuto; una informazione, tuttavia, che dovrà essere verificata con attenzione, stante la presenza nei quadri di elementi che concorrono a datarli nell'arco di tempo che comprende il secondo decennio del secolo per concludersi approssimativamente non oltre il 1625 (e il Saraceni morì nel 1620).

Della cerchia del veneziano si ritiene facesse parte il pittore forse francese che porta il nome attribuitogli dal Longhi¹⁶² di "Pensionante del Saraceni". Attivo a Roma nel secondo decennio o poco oltre, anch'egli, come il Cavarozzi-Maestro Acquavella, ha raccolto direttamente e devotamente l'eredità che aveva lasciato il Caravaggio. Non sto a ripetere gli argomenti di ordine generale perché io ritengo, a fronte di incertezze avanzate negli ultimi tempi¹⁶³, che un solo pittore ha eseguito le figure e le nature morte nel *Venditore di frutta* di Detroit, nel *Venditore di pollame* del Prado e nel *Cuoco in cucina* della Galleria Corsini a Firenze, opera da mantenere nel gruppo. Questo è l'autore anche della *Natura morta* Kress oggi a Washington, di cui a lungo Longhi ha difeso l'attribuzione al Caravaggio¹⁶⁴, e di quella, di qualità altrettanto eccelsa, che viene fatta conoscere in questa occasione per la prima volta. L'assolutezza di questi due esemplari di natura morta pura fa sì che essi si rafforzino l'un l'altro nel loro significato concentrato e quali paradigmi di come si stava elaborando in Italia l'iconografia della natura morta inanimata, fondata sulla esposizione dei frutti.

Se in particolare si osservano nel quadro di Detroit i difetti già segnalati nella rappresentazione delle due figure, anche l'attività del Pensionante del Saraceni, autore fino ad oggi di poche opere, mi sembra l'applicazione di un principio innescato dal Caravaggio col *Fruttaiolo* e che doveva essere ben noto ai suoi fedeli nel dedicare in modo quasi inevitabile maggiore attenzione e cura alla natura morta, nel mettere a fuoco, cioè, più i 'naturalia' che le figure.

L'intonazione calda e la presenza della zucca aperta e della fetta di anguria nell'inedito dipinto sono indicazioni della contiguità con il Gobbo dei Carracci. Ma il Pensionante rende con più delicatezza i passaggi coloristici e conferisce alla luce una qualità madreperlacea che è costante nelle sue opere note e che si avverte specialmente nel nuovo esemplare. Il pittore gioca tonalmente sul contrasto tra il fondo più scuro, ma pur vibrante e il piano di posa ricoperto dalla tovaglia e il pennello e la luce accarezzano morbidamente le superfici e l'interno dei frutti. L'ombra proiettata dal chio-

do infisso nel muro è un particolare che si ritrova nel *Cuoco in cucina* e ne conferma il riferimento al Pensionante, un modo essenziale e infallibile per definire la profondità dello spazio. Pochi, ma di alta tenuta, come si è visto, sono gli esempi di nature morte, autonome o ad accompagnare mezze figure, che crediamo spettino ai pittori che a Roma seguirono l'idea caravaggesca e le sue motivazioni più profonde, trasmesse dagli esempi antichi della mimesi e destinate a segnare una svolta nell'arte dell'Occidente. La natura morta dovette apparire il banco di prova della nuova pittura, un ineludibile, individuale cimento per i seguaci del Merisi e una manifestazione parziale e silente da vedersi nel continuum della realtà.

La breve storia che abbiamo ripercorso permette di capire il significato che il Caravaggio ha attribuito alla natura morta, icona del naturalismo così come egli lo concepiva e oggetto anche nei quadri con mezze figure "di sottile speculazione". E possiamo anche essere certi, sulle indicazioni offerte da alcuni dei suoi seguaci, che egli non ne dipinse che rari e meditati esemplari che preferì replicare e che, una volta uscito dal primissimo periodo nel quale fu forse costretto a dipingere quelle opere dozzinali di cui parla il biografo, già nella bottega del d'Arpino non fu nei suoi intenti di dare l'avvio in prima persona a una vasta produzione, né a un genere specialistico. Ma dipingere dal vero frutti e altre cose divenne anche l'esercizio più immediato e più alla portata di molti delle nuove istanze naturalistiche, e ciò fa intendere la sua diffusione negli studi dei pittori a partire dalla bottega del d'Arpino. Anche per questo sbocco l'impulso dato dal Caravaggio fu determinante, come bene intese il Bellori. Con la pratica del dipingere dal naturale, seguita da dilettanti e dai primi generisti, fu dato l'avvio a un fiorente mercato.

Note

- 1 Gregori, 2000, pp. 22-25, dove si fa riferimento a Rzepinska, 1986, pp. 91-112 e Casati, 2000, pp. 139-163, 179-186.
- 2 Gregori, 1995, p. 20.
- 3 Cito da Ferro, 1999, p. 17.
- 4 Gregori, 1972a, pp. 31-33.
- 5 Bertolotti, 1881, pp. 58-59; ripr. anche da Cinotti, in Dell'Acqua, 1971, p. 155, F 52.
- 6 Van Mander, 1603, fol. 191; per il testo italiano si veda Longhi, 1951, pp. 44-45, e anche Cinotti, in Dell'Acqua, 1971, p. 164, F 109.
- 7 Van Mander, 1603, ed. 1951, p. 45.
- 8 Cinotti, 1983, p. 234.
- 9 Mancini, 1617-1621 ca., ed. 1956-1657, I, 1956, p. 224.
- 10 Ebert Schifferer, 2002, pp. 5 e 7, che si sofferma sul *Bacchino malato*.
- 11 Salerno, 1966, pp. 106-112.
- 12 Idem, 1984a, p. 42.
- 13 Berra, 1989, p. 6.
- 14 Ciardi, 1968, pp. 104-105.
- 15 Berra, 1989, p. 5.
- 16 Ebert Schifferer, 2002, p. 5.
- 17 Sulla probabilità che la tavoletta del Figino sia stata un precedente per il Caravaggio si veda Berra, 1989, p. 7.
- 18 Gregori, 2002, pp. 31-33.
- 19 Ebert Schifferer, 2002, p. 5.
- 20 Berra, 1989, p. 22.
- 21 Il Longhi (1967, p. 21) si domandava se il Figino non potesse avere visto la cestina del Caravaggio.
- 22 Longhi, 1951, p. 45.
- 23 Giustiniani, 1620-1630, ed. 1822, pp. 121-129, ripr. in Longhi, 1951, pp. 49-50. Il Bologna (1992, p. 285) ha notato che l'opinione espressa dal Caravaggio doveva risalire a non oltre la fine del Cinquecento, agli anni in cui fu in stretti rapporti col Giustiniani.
- 24 Gregori, 1995, p. 20.
- 25 Ibidem.
- 26 Plinio, XXX, IV, 66.
- 27 Ebert Schifferer, 2002, p. 19.
- 28 Zeri, 1976a, pp. 107-108.
- 29 Baglione, 1642, p. 136.
- 30 Bellori, 1672, p. 202.
- 31 Spezzaferro, 1995, p. 50.
- 32 Baglione, 1642, p. 136.
- 33 Bellori, 1672, p. 202.
- 34 Ibidem.
- 35 Buricchi, 2001, p. 267.
- 36 Baglione, 1642, p. 136.
- 37 Posner, 1971, pp. 315-316; Zeri, 1976a, p. 100.
- 38 Spezzaferro, 1995, p. 58.
- 39 Herrmann Fiore, 2000, pp. 57-76.
- 40 Gregori, 1973, pp. 46-47.
- 41 Eadem, 2002, p. 22, figg. 24, 25.
- 42 Ivi, p. 30, fig. 37.
- 43 Bellori, 1672, p. 202.
- 44 Frommel, 1971, p. 31; Kirwin, 1971, pp. 53 nota 1, 55.
- 45 Baglione, 1642, p. 136.
- 46 Spezzaferro, 1995, p. 49.
- 47 Ebert Schifferer, 2002, p. 13.
- 48 Baglione, 1642, p. 136.
- 49 Bellori, 1672, p. 202.
- 50 Christiansen, 1990, p. 60.
- 51 Marani, 1995, p. 32.
- 52 Vasari, 1568, ed. 1878-1885, IV, 1879, pp. 25-26.
- 53 Gregori, 1972a, p. 32.
- 54 Della Pergola, 1955-1959, II, 1959, pp. 154, 155, nn. 220, 221.
- 55 Marani, 1995, pp. 27, 32.
- 56 Ciardi, 1968, p. 149, che cita analoghi disegni di Giovanni da Udine; Grimm, 1995, p. 55.
- 57 Per la illustrazione dopo il restauro si veda in Marani, 1999, fig. alle pp. 35-38.
- 58 Malvasia, 1678, ed. 1841, II, p. 163.
- 59 Schlosser Magnino, 1956, p. 612; Puglisi, 1999, p. 48.
- 60 Bellori, 1672, p. 207.
- 61 Sterling, 1959, p. 42; Gregori, 1995, p. 20; Chong, 1999, p. 13.
- 62 Bellori, 1672, p. 202.
- 63 Sterling, 1952a, pp. 87-88, n. 66.
- 64 Gregori, 1973, pp. 42-43.
- 65 Zeri, 1976a, pp. 94-96.
- 66 Spike, 1983, pp. 41-42; anche Salerno, 1984a, p. 427.
- 67 Zeri, 1976a, pp. 94-96.
- 68 Per il primo dei due dipinti il Bologna (1992, pp. 288-289 e 485, nota 35) ha proposto il nome di Tommaso Salini e per la *Natura morta con uccelli* una paternità spagnola.
- 69 Causa, 1972, p. 998, note 6 e 7.
- 70 Marini, 1984, pp. 22-23, n. 2; idem, 1986, pp. 6-7; idem, 1987, pp. 357-358.
- 71 Idem, 1987, pp. 106, 108, 357-358. Nella monografia del 2001 non è più considerata la *Natura morta* di Hartford riguardo a un'ipotetica collaborazione del Caravaggio.
- 72 Salerno, 1984a, pp. 52, 54.
- 73 Cottino, 1989b, pp. 652-654.
- 74 Guarino, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, 1995, p. 100.
- 75 Melorio, in *Roma di Sisto V*, 1993, p. 543; Cottino, 1995, p. 60.
- 76 Marini, 1986, p. 14.
- 77 Cottino, 1989b, p. 654.
- 78 Longhi, 1950, pp. 36-38.

- 79 Testori, 1954, p. 21.
- 80 Gregori, in *Natura morta*, 1964, p. 88, n. 196.
- 81 De Vito, 1990, p. 121.
- 82 Cottino, in *L'anima e le cose*, 2001, p. 128.
- 83 Baglione, 1642, p. 288 ma 188.
- 84 Gregori, 1997, pp. 58-63.
- 85 Zeri, 1976a, pp. 107-108.
- 86 Markova, 1989, pp. 26-28; Papi, 1989, pp. 44-47.
- 87 Bologna, 1983, pp. 20-21; idem, 1992, p. 288.
- 88 Bottari, 1963, p. 244.
- 89 Lo si veda in Zeri, 1976a, fig. 102.
- 90 Cottino, in *L'anima e le cose*, 2001, p. 92, n. 8.
- 91 Markova, 1999, pp. 101-102.
- 92 Tesini, in *L'anima e le cose*, 2001, p. 119.
- 93 Pegazzano, 1997, p. 144.
- 94 Markova, 1999, p. 102.
- 95 Gregori, 1973, p. 49.
- 96 Ivi, pp. 41-47.
- 97 Volpe, 1973, pp. 25-36.
- 98 Salerno, 1984a, p. 90.
- 99 Spezzaferro, 1984, pp. 637, 638; idem, 1985, pp. 51-54; Si veda anche Cottino, 1989b, p. 676.
- 100 Baglione, 1642, p. 365 ma 265.
- 101 Ivi, p. 343 ma 243.
- 102 Cottino, in *L'anima e le cose*, 2001, p. 64, n. 18. Ricordo in questa occasione che il Pascoli (1730-1736, I, 1730, p. 32) riferisce che il Cerquozzi da giovane "prese ad imitar la maniera di Pietro Paolo Cortonese", ma presto lo lasciò per seguire il van Laer. Di questa fase non sappiamo nulla.
- 103 Papi, 1996b, p. 86.
- 104 Baglione, 1642, p. 187.
- 105 Mancini, 1617-1621 ca., ed. 1956-1957, I, 1956, p. 256.
- 106 Baglione, 1642, p. 187.
- 107 Papi, 1996b, p. 92.
- 108 Identificabile con il dipinto citato nell'*Inventario ereditario di Giovanni Battista Mattei*, 1624, n. 75, pubblicato in Cappelletti, Testa, 1994, p. 184, dove è citato come opera di "Meuccio" (il Cavarozzi); si veda anche la scheda relativa al dipinto alle pp. 107-108.
- 109 Bottari, 1961, p. 357.
- 110 Volpe, 1973, pp. 32-33.
- 111 Fumagalli, 1996, p. 145, 147, 149, nota 45; si veda anche Papi, 1996, pp. 87-88.
- 112 Bottari, 1961, p. 357.
- 113 Se ne veda il referto in Rosci, 1982, pp. 95-96.
- 114 Volpe, 1973, pp. 32-33.
- 115 Marini, 1981a, p. 392.
- 116 Si veda anche Rosci, 1982, p. 95.
- 117 Volpe, in *Natura morta*, 1964, pp. 32-33.
- 118 Papi, 1996b, pp. 90-91.
- 119 Ivi, p. 89.
- 120 Pérez Sánchez, 1970, p. 169.
- 121 Cottino, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, 1995, pp. 148-149, n. 37.
- 122 Mancini, 1617-1621 ca., ed. 1956-1957, I, 1956, p. 256.
- 123 Cottino, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, 1995, pp. 150-151, n. 38.
- 124 Marini, 1981b, p. 129 (al Crescenzi); Spezzaferro, 1984, p. 639 (al Cavarozzi); Cottino, 1989, p. 688, n. 95 (al Cavarozzi); Papi, 1996b, p. 91 (ingiudicabile per lo stato di conservazione).
- 125 Pérez Sánchez, 1970, p. 118, n. 30; idem, 1973, n. 3.
- 126 Longhi, 1943, p. 54, nota 69.
- 127 Volpe, 1973, pp. 25-34.
- 128 Gregori, 1973, pp. 41-52.
- 129 Eadem, 1989d, pp. 107, 120-122.
- 130 Pérez Sánchez, 1970, p. 118, n. 30.
- 131 Papi, 1996b, pp. 86, 94, nota 12.
- 132 Ivi, pp. 89, 91.
- 133 Cottino, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, 1995, pp. 148, 152.
- 134 Baldinucci, 1681-1728, ed. 1845-1847, III, 1846, p. 15.
- 135 Bologna, 1968, tav. 9; Zeri, 1976a, pp. 102-103, figg. 100-101; Cottino, 1989b, pp. 666, 675; idem, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, 1995, pp. 126-129, nn. 23-25.
- 136 Bologna, 1968, tav. 20; idem, 1985a, p. 347 con nota 138.
- 137 Guarino, in *I segreti di un Collezionista*, 2000, pp. 101-102.
- 138 Farina, in *La almoneda del siglo*, 2002, pp. 210-213.
- 139 Laureati, in *I segreti di un Collezionista*, 2001, pp. 255-256.
- 140 Jordan, 1985, pp. 140-141.
- 141 Si vedano i *Piatti di uve e frutti* in collezione privata di Bordeaux e in altra collezione privata, in Jordan, Cherry, 1995, pp. 106, 109, nn. 39, 42..
- 142 Cherry, 1999, p. 514.
- 143 Sulle relazioni tra Cecco del Caravaggio, il Crescenzi e il Cavarozzi, si veda Marini, 1979, pp. 68, 72.
- 144 Papi, 1991a, pp. 39-50; idem, 1992, p. 7 e passim; idem, 2001a, p. 8.
- 145 Mancini, 1617-1621 ca., ed. 1956-1957, I, 1956, p. 108.
- 146 Cottino, 1995, p. 64.
- 147 Papi, 1992, p. 14; idem, 2001a, p. 10.
- 148 Gregori, 1973, p. 47.
- 149 Papi, 1992, pp. 25-26; idem, 2001a, p. 129.
- 150 Longhi, 1943, p. 27.
- 151 Papi, 2001a, p. 130.
- 152 Baglione, 1642, p. 365 ma 265.
- 153 Gregori, 1973, p. 46.
- 154 Bologna, 1968, tav. 20.
- 155 Spezzaferro, 1995, p. 54.
- 156 Gregori, 1986, pp. 45-46, figg. 17, 18. È inevitabile pensare che il Paolini dipinse nature morte come suggerisce il quadro con le *Età della vita* della collezione Mazzarosa, probabilmente eseguito a Roma.
- 157 Marini, 1986, p. 11, nota 18.
- 158 Volpe, in *Natura morta*, 1964, p. 35, nn. 37, 38.
- 159 Salerno, 1989, p. 39.
- 160 Ivi, p. 37.
- 161 Spezzaferro, 1995, p. 56.
- 162 Longhi, 1943, pp. 27, 51, nota 53.
- 163 Se ne vedano un referto e le personali opinioni in Papi, 1990, pp. 174-179; Langdon, 2001, p. 61, n. 15.
- 164 Longhi, 1929, ed. 1968, p. 113; idem, 1952, p. 24.

L'esordio della pittura di fiori

Mina Gregori

Una delle più antiche forme di organizzazione nel campo della natura morta riguarda la rappresentazione dei fiori in vasi elaborati, che discendeva dal gusto archeologico dei decoratori del Cinquecento e dai repertori delle grottesche e, nei fiori, dalle composizioni più recenti diffuse dalle incisioni italiane e soprattutto nordiche¹. In vari documenti e inventari e in altre notizie, i vasi di fiori si trovano citati in numero considerevole, raggruppati in coppia o in serie più numerose. Si è autorizzati a pensare che fossero destinati ad ambienti di rappresentanza oppure a 'cabinets' simili a quelli ancora conservati in Francia², e con finalità non soltanto decorative, ma emblematiche e araldiche. Alla scelta dei fiori si applicavano vari significati, con riferimenti alla Vergine, o con allusioni alla fugacità della giovinezza, al contrapporsi della vita e della morte e a temi che permettevano di costituire delle serie, in consentaneità con la visione fortemente metaforica che si aveva all'aprirsi del Seicento di questi soggetti³ e che viene confermata dalle iscrizioni e dalle descrizioni relative alle incisioni da cui essi prendevano ispirazione.

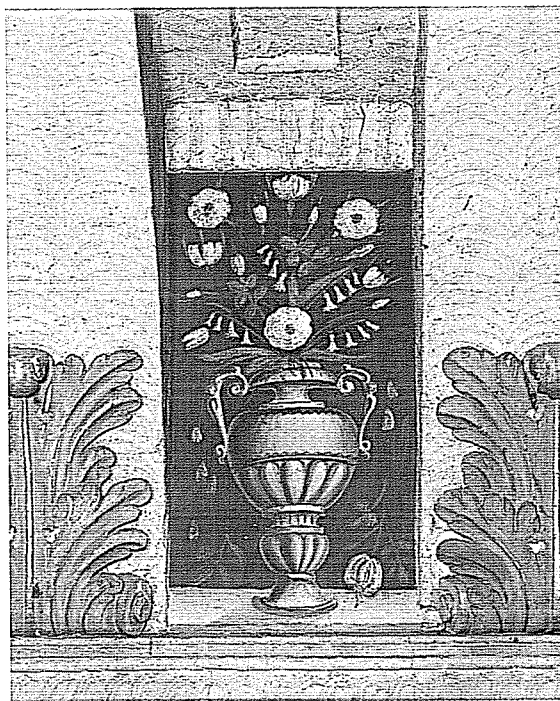
Oggi conosciamo un buon numero di questi quadri e sembra accertato che si dipinsero in vari centri d'Italia, a Roma, a Napoli, a Torino, in Lombardia e forse a Firenze e a Bologna⁴. Il problema dei loro autori non è ancora pervenuto a soluzioni soddisfacenti e le prime ipotesi hanno contribuito a deviare il problema.

I più antichi esemplari italiani presentano la costante di composizioni assiali e simmetriche⁵, nelle quali i fiori sono raffigurati distintamente senza sovrapporsi, quasi fossero tolti da tavole e incisioni botaniche e florilegi. Il fondo scuro ne esalta la varietà e la luminosità siderale, i fiori si presentano pressoché privi di foglie e ne ricevono risalto come se si trattasse di rarità botaniche e, di fatto, si sceglievano preferibilmente fiori doppi, ottenuti con tecniche sapienti⁶, ed esemplari inconsueti e con splendide corolle. Ma non minore attenzione era dedicata ai vasi a imitazione di vari materiali oppure in ceramica, che accrescevano la preziosità e la magnificenza dei dipinti, con forme fantastiche, decorazioni inventate di un persistente manierismo, derivate dalle grottesche e con diverse figurazioni. Talvolta i vasi di fiori erano accompagnati da frutti e le relazioni con nature morte conosciute possono essere d'aiuto per stabilire il luogo e la data approssimativa di questi dipinti. Uccelli e soprattutto pappagalli, come risulta anche dall'inventario del Salini alla sua morte, facevano parte del repertorio di questi pittori.

Quadri con tale soggetto, la cui distinzione dalle altre rappresentazioni di animali, cucine e frutti corrisponde a come vengono citati da Carel van Mander e negli inventari del tempo⁷, si trovano in consistenti quantità almeno fino al 1630 circa, e in seguito fino alla metà del secolo e oltre con moderate trasformazioni, se dobbiamo riferirci alle incisioni che ancora si pubblicavano nel Nord d'Europa e in Italia, ad esempio la stampa di Claes Jansz Visscher con *Vaso di fiori, un pappagallo e un altro uccello* del 1635⁸, e in Italia il *De florum cultura* del 1633, ristampato nel 1638 col titolo *Flora, ovvero cultura di fiori* di Giovanni Battista Ferrari, e all'attività in Italia a Venezia di Francesco Mantovano fino al 1663 e in Spagna di Tomas Yepes fino al 1674. Nel periodo barocco il vaso di fiori resterà il soggetto di decorazione più ricercato.

Gli esemplari italiani apparentemente più antichi che si conoscono sono quattro tele che provengono accertatamente dalla campagna cremonese (fig. 1), dipinte in una bottega locale vicina a Vincenzo Campi, e databili nel periodo in cui furono pubblicate le incisioni di Adriaen Collaert, stampate ad Anversa intorno al 1590 e dedicate a Giovanni de' Medici, di Jacob Hoefnagel da studi del padre a Francoforte nel 1592, e di Jan Theodor de Bry da Jakob Kempener le sei tavole 'in folio' stampate a Francoforte nel 1604⁹, con le quali i fiori dei quadri cremonesi sembrano avere qualche rapporto. Corrispondono alle Stagioni le realistiche presenze vegetali e animali, selezionate nel primo piano per sollecitare la ghiottoneria padana, mentre nel passaggio alla disposizione radiale (per usare la definizione di Bergström) dei mazzi di fiori la natura si trasforma ingegnosamente per mano del pittore in vertiginoso artificio.

Peter Cherry¹⁰ ha ipotizzato che queste serie di vasi da pompa dovevano essere collocate nella parte alta delle pareti e forse sulle porte e sulle finestre e a questa sistemazione per le grandi sale dei palazzi, che derivava dalla decorazione parietale, si dovevano adeguare anche le rappresentazioni viste di sottinsù di Mario Nuzzi detto Mario dei Fiori. Informazioni di estrema importanza in questo senso ci offre il palazzo fatto edificare a Lovere sul lago di Iseo in Lombardia negli anni venti del Seicento da Adorno Bazzini, condottiero al servizio di Ranuccio I Farnese, dal quale nel 1616 fu fatto conte lateranense e cavaliere aurato. Nel salone i vasi con mazzi di fiori simmetrici e radiali sono affrescati immediatamente sotto il soffitto tra le mensole che lo collegano alle pareti alternandosi a vedute delle proprietà farnesiane (figg. 2-3). All'esterno del palazzo, sotto la gronda, affreschi coevi rappresentano la vita contemplativa e la vita attiva con strumenti musicali, probabile riferimento ai due fratelli Francesco e Natale Bazzini musicisti, e con oggetti relativi alla professione delle armi. Alcuni vasi di fiori furono pubblicati da Charles Sterling¹¹, anche sulla base di iscrizioni, come opere di Giovanni da Udine, considerato giustamente fonte comune per la pittura di fiori e di frutti nata in Italia come nei Paesi Bassi e in Spa-



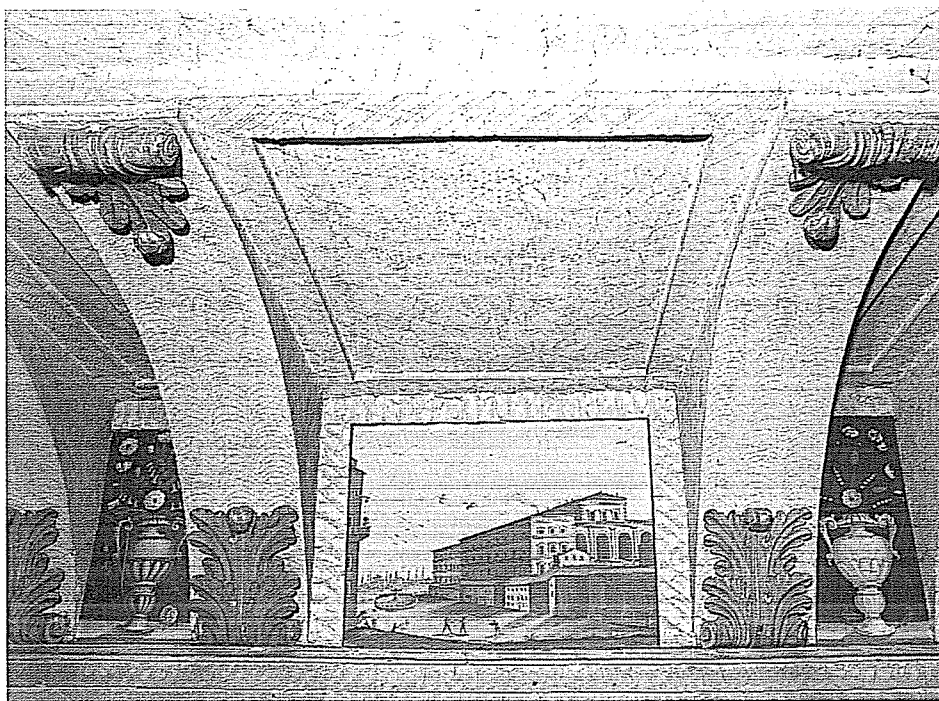
1. Bottega cremonese, *Natura morta di cibi e fiori*, ubicazione ignota.
2. Anonimo, *Vaso di fiori ad affresco*, Lovere, palazzo Bazzini.
3. *Salone con vasi di fiori e vedute*, Lovere, palazzo Bazzini.
4. Mario dei Fiori, *Vaso di fiori*, collezione privata.

gna. Raffaello Causa¹² li ritenne invece copie seicentesche prodotte a Napoli da suoi modelli. Derivazioni da altri artisti italiani del Cinquecento noti attraverso stampe, i *Vasi* polidoreschi incisi da Cherubino Alberti nel 1582 e in seguito da artisti nordici, sono state notate da John Spike¹³. Recentemente due di questi esemplari sono stati giustamente riconosciuti al napoletano Luca Forte¹⁴.

In un primo tempo, un'ipotesi che puntava su Giacomo Recco come nome da assegnare ai quadri di fiori, sia arcaici che più evoluti che allora si conoscevano, fu proposta dal Causa¹⁵. La sua ricostruzione fondata, tra l'altro, su un dipinto a quel tempo nella collezione Rivet di Parigi, che risultava firmato e datato 1626, apparve molto ragionevole e sembrò che venisse a colmare la prima fase ancora sconosciuta della natura morta napoletana. Ma col tempo varie osservazioni sulle affinità di alcuni di questi esemplari con i vasi del romano Mario dei Fiori¹⁶, sulla posizione non di primo piano e l'attività diversamente orientata del Recco a Napoli, come risulterebbero dai documenti¹⁷, infine i numerosi ritrovamenti di opere della stessa tipologia, ma con caratteri diversificati e di mani differenti, parte delle quali raggruppate sotto la denominazione di "maestro del vaso a grottesche" proposta dal Veca¹⁸ e adottata dal Salerno¹⁹, hanno fortemente indebolito la candidatura del pittore napoletano come autore di queste rappresentazioni floreali, che occupano oggi anche numericamente un posto tutt'altro che marginale nel panorama della primitiva natura morta italiana.

Il ritrovamento dovuto a Donatella Pegazzano dell'inventario dei beni lasciati alla sua morte da Tommaso Salini nel 1625, e pubblicato nella rivista "Paragone", ha permesso di affrontare il problema in relazione a questo pittore²⁰, ciò che collima con l'affermazione del Baglione²¹, che attribuì al Salini il merito di essere stato "il primo, che pingesse, & accomodasse i fiori con le foglie ne' vasi, con diverse inventioni molto capricciose, e bizzarre". Nel testo del biografo si può trovare anche la traccia della sua attività come pittore di frutti e di tavole apparecchiate, le vere e proprie nature morte citate negli inventari e distinte dai fiori, quando, all'inizio dello stesso paragrafo, egli accenna a una sua pratica naturalistica: "Quest'huomo diedesi a ritrarre dal vivo, e varie cose dipingeva, & assai bene le imitava"²².

La frequente presenza del Salini prevalentemente come autore di quadri di fiori è stata rilevata anche nelle quadrerie romane²³, nella collezione del cardinal Del Monte, dove suo, come nota lo Spezzaferro, è il solo dipinto di questo soggetto presente oltre alla "caraffa" del Caravaggio e nella collezione Borghese (pagamento del 1619 per dodici quadri diversi di fiori²⁴) e, procedendo nel tempo, quarantasei più due con pappagalli erano nella collezione Ludovisi (1633)²⁵, e altri nelle raccolte Mercati (1628), Bosio (1627 e 1629) e Pignattelli (1647), ricordati da Spezzaferro²⁶. È questo un argomento che si aggiunge in favore della ricostruzione proposta della figura del Salini, mettendone a fuoco il ruolo di iniziatore della pittura di fiori e attribuendogli una responsabilità di primo piano per i cosiddetti vasi a grottesche. Che Roma sia stata il centro che ne promosse la rappresentazione si intende per una evidente continuità storica²⁷. Altri pittori dovettero dedicarsi nella città papale a questo soggetto, certamente la pittrice Anna Maria Vaiana (o Vaiani), di origine fiorentina ma attiva soprattutto a Roma. Dedita anche all'incisione, ha fornito l'illustrazione di un vaso di fiori per l'edizione del 1638 del *De florum cultura* di Giovanni Battista Ferrari e ha siglato due tele di fiori in vasi con scene a finto bassorilievo di gusto più classicistico che grottesco²⁸, secondo una tendenza che si nota anche in Francesco Mantovano, lodato dal Boschini ne *La carta del navegar pitoresco* nel 1660²⁹. Questo artista era certamente al corrente degli sviluppi romani di tali rappresentazioni. Attivo nel Veneto, fu il collaboratore per i soli fiori di Giulio Carpioni, anch'egli interessato più che non si dica comunemente ai fatti romani, nelle due magnifiche *Allegorie con putti* con vasi a



finto bassorilievo qui esposte. I vasi classici continuavano ad essere oggetto di studio, come si vede nell'incisione di Stefano Della Bella del 1756 con Cosimo III, impersonato in un giovanetto che copia il vaso col *Sacrificio di Ifigenia* nel giardino di Villa Medici a Roma³⁰, e di imitazioni 'all'antica'. Dello stesso Della Bella è l'ammirabilissima *Raccolta di vasi diversi* (1646 ca.)³¹, ripetuta molte volte e liberamente copiata da Mauro Tesi nel Settecento.

La lettura del passo del Baglione è sufficiente per intendere che il Salini dipingeva vasi grotteschi, perché fu questa la sola, vasta produzione che si sia avuta in Italia nei primi decenni del Seicento che corrisponda alla descrizione del biografo, mentre va anche notato che i pittori di discendenza caravaggesca non dipinsero singoli vasi di fiori (se non in piccolo formato come la "caraffa" del Caravaggio), perché appartenevano a un'altra classe di soggetti, con fini che erano agli antipodi delle concezioni del naturalismo.

La nuova collocazione del Salini corrisponde a due requisiti descritti dal biografo per i suoi fiori: la loro novità nell'ambiente romano, il più idoneo, come si è visto, a dare l'avvio a queste rappresentazioni, e la loro bizzarria nella scelta dei vasi, derivata appunto da quella cultura. Ci si domanda quale sia stata la formazione del pittore e quali siano state le altre fonti alle quali ha attinto per questo speciale campo della sua attività. Un'indicazione utile per approfondire l'argomento ci viene dall'inventario della sua bottega, dove si notano in "un studiolo mezzano [...] Una quantità de disegni con libri et altre carte stampate"³², tra i quali dovevano trovarsi esempi delle incisioni di rappresentazioni botaniche e di vasi di fiori che si pubblicarono in Italia e in Europa alla fine del Cinquecento e nel primo venticinquennio del Seicento.

La descrizione nell'inventario dopo la sua morte di "vasi de inventione de puttini di azzurro" ha concorso a far proporre al Salini alcuni esemplari con queste caratteristiche attribuiti a Giacomo Recco, il noto *Vaso grottesco con lo stemma della famiglia Spada* e due altri con vasi azzurri³³, restituendo a Mao parte del gruppo riferito al pittore napoletano. La presenza di più serie di quadri di varie misure in parte imperfetti, cioè non finiti o nella parte dei fiori o nella parte dei vasi, fa pensare a dipinti parzialmente apprestati per la vendita e, nel caso che la parte incompleta fosse quella dei vasi, la spiegazione che si presenta con evidenza è che il Salini, o chi per lui, contava di portarli a compimento completandoli con gli stemmi o le figurazioni indicati dall'acquirente. Si perviene così a intendere meglio una delle ragioni dell'importanza figurale assegnata al contenitore alla pari con i fiori, caratteristica peculiare dei vasi italiani, con soggetti di carattere religioso o profano o con figurazioni araldiche o simboliche che rispondevano anch'esse alle esigenze neofeudali o al concettismo dei futuri possessori. Un approfondimento auspicabile di tali aspetti potrà restituirci nella loro pienezza i significati delle serie floreali con vasi a grottesche.

Questo complesso di elementi può spiegare l'astrazione che si nota nella compassata, 'iconica' presentazione dei fiori. Nessuna, o scarsa comunicazione, diversamente da quanto è stato talora affermato, intercorre col naturalismo caravaggesco e con le nature morte che ad esso si ispirano, trattandosi di due diverse classi del rappresentabile; nel confronto si può capire meglio quanto il Caravaggio e i suoi primi seguaci intendessero prendere le distanze da queste raffigurazioni di soli fiori.

Il periodo entro il quale il Salini cominciò a dedicarsi ai vasi di fiori è problematico poiché, come ha notato lo Spezzaferro³⁴, negli inventari romani prima della seconda metà del secondo decennio questi quadri non sono numerosi. Sia come sia, nel lungo percorso del Salini, dagli inizi del seco-

lo al 1625, l'anno della morte, si verificarono nella sua pittura di genere come in quella di figura delle trasformazioni che rivelano una personalità molto viva, se si pone mente anche alle sue escursioni, probabilmente più numerose di quelle che oggi conosciamo e di cui si è già parlato, nel campo, amico o nemico non sappiamo, dei 'settatori' del Caravaggio e nei quadri di genere, allo studio degli animali e alle rappresentazioni dei vestiti d'uso quotidiano³⁵, che gli aveva insegnato il Caravaggio con la Marta della *Conversione della Maddalena* di Detroit e con la Maddalena piangente seduta su una sedia da balia ai piedi della Madonna morta nel quadro del Louvre; per i fiori, al passaggio da una partenza ancora di ispirazione cinquecentesca, attraverso la sensibilizzazione alla luce evidente nel *Vaso* del cardinale Poli, databile dopo il 1623, a ulteriori, estreme modifiche che portarono nel bouquet alla disposizione asimmetrica più naturale e più mossa, di ispirazione fiamminga (da ricordare esempi significativi di Jan Brueghel il giovane, venuto in Italia nel 1622).

La rappresentazione non più astratta e simmetrica dei fiori, che sembra corrispondere all'ultimo periodo del Salini e nella quale è probabile che si fosse ormai allentata la tensione simbolica, si trasmette, quasi senza soluzione di continuità, a Mario dei Fiori che, occorre ricordarlo, era suo nipote e certamente suo collaboratore³⁶ (fig. 4). Egli risulta nel 1621 abitante in strada Paolina accanto al Salini³⁷ e compare nel testamento dello zio, che gli lasciava dieci scudi, e avrà il compito di redigere l'inventario dei beni per la parte che comprendeva i dipinti³⁸. È probabile che il nipote abbia provveduto a completare, per poi venderli, i quadri rimasti nella bottega del parente defunto che nell'inventario risultano non finiti; ciò accresce le difficoltà della distinzione e della distribuzione delle opere tra i due pittori, che potrebbe riversare sul più giovane quella che è sembrata la fase finale del più anziano. Occorrerà una ricerca apposita, resa difficile dalla circostanza che non abbiamo di Mario dei Fiori opere sicuramente datate prima del 1650, anno che si riferisce alle ghirlande per il Buen Retiro di Madrid³⁹. Le altre cinque tele, di cui una qui esposta, con rappresentazioni floreali, probabilmente sovrapposte, provenienti anch'esse dal Buen Retiro e in parte oggi al Prado⁴⁰, sono certamente anteriori. E a questo proposito occorre tenere presente, per valutare la magnifica libertà compositiva e il naturalismo più evidente nella luminosa perspicuità, che non si tratta di vasi di fiori del tipo seriale, ma di 'nature morte' di fiori.

In un'eredità che ha una cogente logica storica, l'attivissima bottega del Nuzzi assumerà a Roma il compito, già assolto dal Salini, di fornire la pittura di fiori, una specialità nella quale la sua maniera era destinata a trionfare con l'avvento del barocco e a diffondersi anche in Spagna e in Francia.

Note

¹ Veca, 1982, p. 202; Salerno, 1984a, pp. 32-34; Cottino, 1989b, pp. 652-653; Consigli Valente, 1987, pp. 1-4.

² Veca, 1982, p. 189.

³ Cicetti, in *L'anima e le cose*, 2001, p. 109.

⁴ Veca, 1982, pp. 200-219; idem, in *Forma vera*, 1985, pp. 102-124.

⁵ Salerno, 1984a, p. 106.

⁶ Cicetti, in *L'anima e le cose*, 2001, p. 109.

⁷ Chong, 1999, p. 11.

⁸ Vedila in *Stilleben in Europa*, 1979, p. 330, n. 175.

⁹ Ivi, p. 330, n. 176.

¹⁰ Cherry, 1999, p. 301.

¹¹ Sterling, 1959, p. 36; Roli, in *Natura morta*, 1964, p. 24, n. 3; Bologna, 1968, tav. 1.

¹² Causa, 1961, p. 346.

¹³ Spike, 1983, pp. 36-38, n. 7.

¹⁴ De Vito, 1990, p. 121, figg. 29 e 30.

¹⁵ Causa, 1961, pp. 344-353.

¹⁶ Volpe, in *Natura morta*, 1964, p. 39; Zeri, 1976b, II, pp. 466-467, n. 344; Gregori, 1997, pp. 60-61.

¹⁷ De Vito, 1984, p. 14; idem, 2000, p. 18.

¹⁸ Veca, 1982, p. 296, tav. XIV.

¹⁹ Salerno, 1984a, pp. 32-33.

²⁰ Pegazzano, 1997, pp. 136-146; Gregori, 1997, pp. 58-63.

²¹ Baglione, 1642, p. 288 ma 188.

²² Ibidem.

²³ Spike, 1983, p. 50, n. 12; Spezzaferro, 1995, p. 49.

²⁴ Della Pergola, 1955-1959, II, 1959, p. 220, n. 77.

²⁵ Garas, 1967, I, p. 289, II, pp. 344, 347.

²⁶ Spezzaferro, 1995, pp. 55, 57.

²⁷ Giuseppe De Vito (2000, p. 18) ha convenuto che "per l'autore dei quadri con vasi di fiori a grottesche è molto più logico non allontanarsi da Roma".

²⁸ Bocchi-Bocchi, 1992, pp. 194-195.

²⁹ Spike, 1992, pp. 14-15 e 21-22; Safarik, Bottari, 1989b, pp. 326-328; Bocchi, Bocchi, 1998, pp. 392-410.

³⁰ Forlani Tempesti, 1973, pp. 139-140, n. 77a, tav. 77.

³¹ Ivi, pp. 83-86.

³² Pegazzano, 1997, p. 138.

³³ Ivi, p. 145; Gregori, 1997, pp. 59-60.

³⁴ Spezzaferro, 1995, p. 58.

³⁵ Markova, 2002, pp. 54, 56.

³⁶ Gregori, 1997, p. 60; sui rapporti dei due pittori si veda anche Laureati, 1989b, p. 759.

³⁷ Gregori, 1973, p. 53, nota 10.

³⁸ Pegazzano, 1997, pp. 137, 142.

³⁹ Laureati, 1989b, pp. 759 e 760 fig. 887; Cherry, 1999, p. 294.

⁴⁰ Pérez Sánchez, 1965, pp. 314, 317; Laureati, 1989b, pp. 759, 765 figg. 894-896.

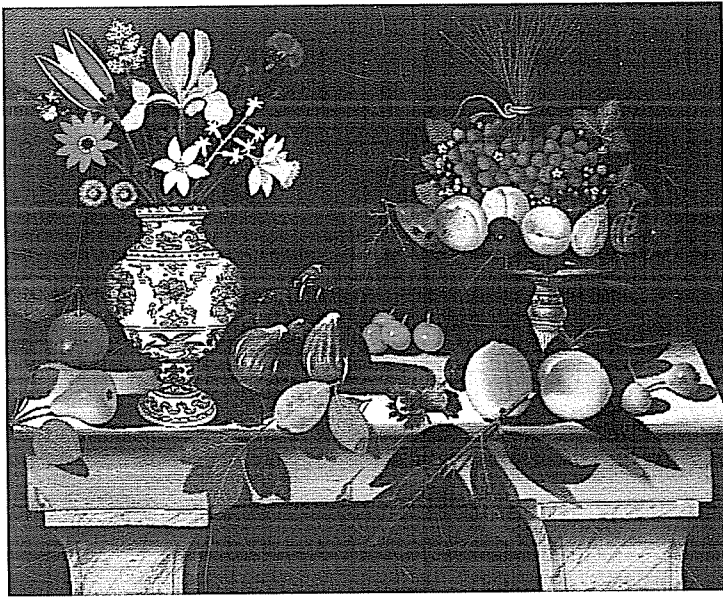
Le botteghe romane e l'accademia di Giovanni Battista Crescenzi

Mina Gregori

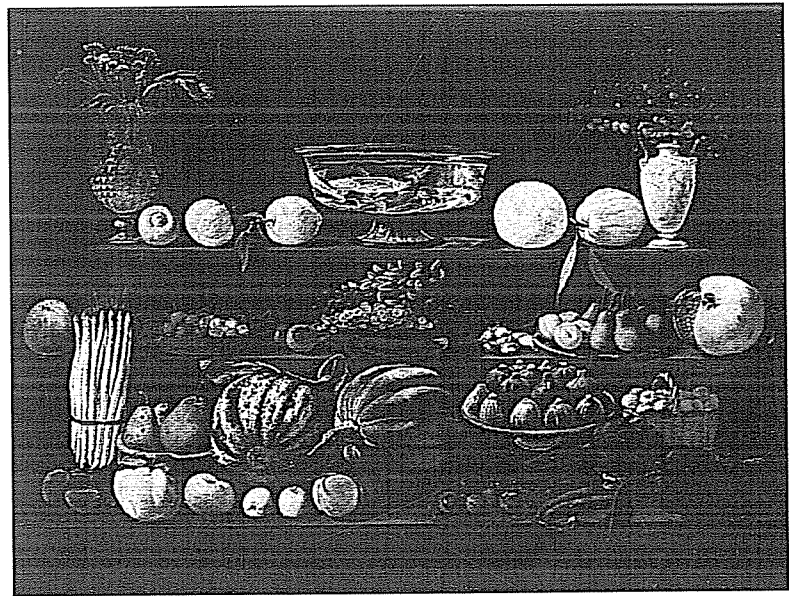
La bottega del Cavalier d'Arpino aveva una varia attività che seguiva il modello dei grandi cantieri romani postraffaelleschi e vi si dipingevano anche quadri per il mercato. Presso il Cesari lavorarono pittori esperti nell'affresco come Francesco Zucchi, che "ritraeva ancora per eccellenza i fiori, & i frutti"¹, esperti nella grottesca come Prospero Orsi e Cesare Rossetti² e nordici di passaggio come Floris Claesz van Dyck, che risulta a Roma all'aprirsi del nuovo secolo e colui che dette le informazioni sul Merisi a Carel van Mander. Il Bellori³ riferisce che nei mesi in cui lavorava nella bottega del Cesari il Caravaggio eseguì fiori e frutti. Si trattava forse di opere andanti, tuttavia, come è stato notato da Sybille Ebert Schifferer⁴, dal referto del biografo si potrebbe pensare che egli dipinse presso il d'Arpino la celebre e ammirata 'caraffa di fiori', che nel 1627 risulta nell'inventario alla morte del cardinal Del Monte, la sola natura morta, oltre la *Canestra* della Pinacoteca Ambrosiana, che sia documentata. Va anche notato che i quadri del Caravaggio che figurano nel sequestro del 1607 dei dipinti appartenuti al Cesari sono opere sofisticate e tutt'altro che dozzinali. Secondo il biografo, il Caravaggio, "esercitandosi [...] di mala voglia in queste cose, e sentendo gran rammarico di vedersi tolto alle figure"⁵, avrebbe abbandonato in seguito l'attività di basso livello che, di fatto, non corrispondeva alla sua visione del naturalismo che non ammetteva né gerarchie né specializzazioni.

Nella bottega del d'Arpino dovette cominciare anche l'anonimo pittore, che non raggiunge il livello mentale del Caravaggio, a cui diamo il nome di Maestro della natura morta di Hartford. Lo indica il dipinto eponimo che viene descritto, insieme ad almeno altri due, nell'elenco del sequestro effettuato presso il Cesari nel 1607 per ordine del papa. Le sue nature morte corrispondono a un'attività specialistica a date molto precoci⁶ e rispecchiano certamente, con un livello qualitativo variabile, idee del Merisi, la luminosità dell'invaso dove sono rappresentate le cose naturali, la traversa di luce sul muro di fondo, la canestra in bilico sul lembo del tavolo, le caraffe di fiori con le trasparenze, dove però il pittore dimostra di non aver inteso le ricerche ottiche del Caravaggio, e ancora la caduta del tappeto sotto la tovaglia e la presenza di animali vivi. Nella sua attività, protrattasi nel tempo, troviamo composizioni ispirate alle tavole apparecchiate diffuse nel Nord e forse importate a Roma da Floris Claesz van Dyck (dico forse perché non sappiamo come dipingeva all'inizio del secolo), e talvolta la presenza di contenitori decorati e con fiori pregiati secondo la moda dei vasi grotteschi (fig. 1). È di Claudio Strinati⁷ l'interessante proposta di identificare il Maestro di Hartford con Prosperino delle Grottesche, morto intorno al 1633. L'attività dell'anonimo, sotto il costante influsso del giovane Caravaggio e la sua indiscutibile autorità presso i primi pittori romani di natura morta che, tutti, dipendono da lui, sembrano corrispondere alla circostanza che Prosperino era stato grande amico del lombardo. Di lui, secondo il Baglione⁸, era stato "uno de' Turcimanni", sostenendone l'affermazione nell'ambiente romano, mentre non aveva perduto occasione per dimostrare la sua inimicizia per il d'Arpino, che prima aveva seguito. Mentre abbiamo poche informazioni per il primo decennio del Seicento, nel secondo la natura morta si era già largamente affermata e si produceva in botteghe avviate anche a un'attività mercantile, indicata dal diverso livello degli esempi che conosciamo. Non ci sono dubbi che la caratteristica primaria di queste botteghe, tra le quali dovettero verificarsi scambi di modelli e di taccuini, è l'influsso del Caravaggio nella ripresa dal naturale, nella reattività alla luce, nella scelta dei 'naturalia'. Questi pittori, amanti della natura e in parte ancora nell'anonimato, appartenevano alla categoria che il Bellori⁹ definì "quelli, che imitarono la sua maniera [del Caravaggio] nel colorire dal naturale, chiamati perciò Naturalisti". Con la loro attività nei primi decenni del secolo si assiste a Roma e non già a Napoli, come si è a lungo affermato, alla nascita e alla prima fase della natura morta postcaravaggesca, destinata a influenzare gli sviluppi in Italia di questo nuovo genere e a distinguere i caratteri dalle tendenze affermatesi nei Paesi Bassi. Quanto alla natura morta spagnola, non si può affrontare lo studio del suo procedere a partire dal 1620 circa, senza tener conto anche dell'influenza della situazione romana.

I pittori dediti a Roma alla natura morta e ricordati dal Baglione¹⁰ sono Francesco Zucchi, Tommaso Salini, Pietro Paolo Bonzi detto il Gobbo dei Carracci e Giovanni Battista Crescenzi. Una delle botteghe più avviate era tenuta dal Salini, di cui abbiamo visto la vasta attività nel campo dei vasi di fiori a grottesche, registrata dal Baglione suo amico¹¹, e da cui "ritrasse buonissimo guadagno". Ma egli dipinse anche vere e proprie nature morte, distinte dal genere della pittura di fiori, in numero decisamente minore come attestano gli inventari; un'attività che è da ricostruire dopo due tentativi che nel tempo si sono dimostrati errati. Il Salini aveva avuto nel 1603 gravi contrasti col Caravaggio, ma ne seguiva i principi dipingendo dal naturale nature morte e straordinarie rappresentazioni di animali nei temi di genere¹². Gli esempi da cui per ora possiamo partire dimostrano che preferiva soggetti umili e feriali. Posteriore certamente alla *Natura morta con tre alzatine di frutta e un vaso di vetro con fiori e altri vegetali*, la mirabile *Fiasca fiorita*, per la quale il Salini ha scelto un fiasco spagliato, con il suo probabile pendant della *Catinella rotta*, che doveva contenere anch'essa dei fiori; è una 'vanitas' il cui monito morale acquista un significato sconcertante e rivelatore se messa accanto ai sontuosi vasi con trionfi di fiori, anch'essi legati al concetto della 'vanitas' e da cui traeva successo e ricchezza.



1. Maestro di Hartford, *Natura morta*, collezione privata.



2. Giovanni Battista Crescenzi, *Natura morta di fiori, frutti, ortaggi e vaschetta con pesci*, collezione privata.

La cesta nel quadro di Pesaro ha sostituito la canestra del Caravaggio e il suo aspetto più campagnolo e usurato avrà grande fortuna. Lo adottano lo pseudo Salini, il pittore che si siglava "SB", e Agostino Verrocchi, ambedue di una generazione più giovane. Questo dipinto è un prototipo che rappresenta la vena rustica e agreste della prima natura morta caravaggesca e nella sua essenzialità si ispira alla poesia georgica latina e alla pienezza dei sensi con cui Filostrato guardava alla natura. Va anche notato che la scelta umile della povertà delle cose era uno dei modi di intendere il messaggio del Merisi ed ebbe probabilmente anche delle motivazioni pauperistiche, una vena che a Roma si trova in alcuni caravaggeschi italiani. Il Baglione¹³ riferisce che il Bonzi stette in casa del Crescenzi, perciò prima del 1617 quando questi partì per la Spagna, e presso di lui "diedesi a dipingere i frutti dal naturale". In seguito dovette avere una bottega notevolmente attiva, dalla quale uscirono anche numerose nature morte di livello inferiore. Si dedicò all'affresco, dipinse paesaggi, da porsi in rapporto con la sua frequentazione della cerchia carraccesca. L'attività di pittore di nature morte dovette cominciare entro e forse poco prima del secondo decennio, considerati i rapporti con l'accademia del Crescenzi, i riflessi delle sue composizioni sul Pensionante del Saraceni e i rapporti col Maestro Acquavella-Cavarozzi e col Verrocchi.

Nella *Natura morta* qui esposta, di provenienza Mont, probabilmente una delle prime opere, il pittore ricorre a una presentazione su due piani in uso nella pittura antica, di cui a Roma si conoscevano certamente degli esempi, e da questa fonte derivano anche la naturalezza e l'illusionismo con cui sono rappresentati i frutti. Il suo interesse per l'antico, derivato dalla tradizione raffaellesca e consono all'ambiente classicistico a lui familiare, si manifesta nelle sue nature morte nella disposizione a festone, derivata anche dalla scultura, dei frutti e delle uve, una sua specialità, quest'ultima, lodata dal Baglione e con probabili allusioni bacchiche. Il trionfo della natura è ottenuto con l'innalzamento a siepe delle uve e dei frutti appesi e occorre verificare se questo sistema compositivo deriva, come pensa Cottino, da un adattamento, amplificandone l'effetto, di precoci esempi spagnoli a lui noti come frequentatore dell'accademia di Giovanni Battista Crescenzi. Al Bonzi e al suo orientamento antichizzante devono molto i successivi sviluppi della natura morta romana.

Dal Maestro di Hartford dipendono alcune botteghe bene individuabili. Una di queste, che dovette operare dalla fine del primo a tutto il secondo decennio del Seicento, si riconosce in una serie di tele di cui si è già parlato (collezioni Molinari-Pradelli, Lodi, già Lorenzelli) e che si caratterizzano per il gusto signorile, per la simmetria in composizioni centralizzate e per i materiali rari usati per alcuni vasi (fig. 22 del capitolo *Caravaggio e i suoi*). La caraffa di fiori con le rifrazioni nell'acqua e la traversa della luce sul muro sono invece riprese dalle opere giovanili del Caravaggio. Il primo tempo di Agostino Verrocchi, di cui abbiamo notizie a Roma dal 1619 al 1636, dipende dai modelli di questa bottega, dalla quale probabilmente usciva. In seguito questo pittore si avviò verso una pienezza di campo e una forza coloristica che preludono al barocco e le sue tangenze più significative sono con il Bonzi, e soprattutto con il Maestro Acquavella-Cavarozzi, che dal secondo decennio del Seicento percorre una parabola sfolgorante.

Un altro filone che si congiunge al Caravaggio attraverso il Maestro di Hartford è rappresentato dalle tre nature morte che, insieme alle opere riferite al Maestro di Hartford alle quali mi apparivano strettamente collegate, attribuii nel 1973 (e oggi lo confermo) a Giovanni Battista Crescenzi, il nobile romano che, secondo il referto molto circostanziato e ammirato del Baglione¹⁴, tenne nel suo palazzo un'accademia: "& anche talvolta havea gusto di far ritrarre dal naturale, & andava a prender qualche cosa di bello, e di curioso, che per Roma ritrovavasi di frutti, d'animali, e d'altre bizzerrerie, e consegnavala a quei giovani, che la disegnavano, solo perché divenisser valenti, e buoni Maestri, si come veramente adivenne". A questo punto si pone un interrogativo, poiché il biografo dice che i discenti, ritraendo dal naturale, disegnavano e non dipingevano.



3. Accademia del Crescenzi, *Natura morta di frutti e ortaggi*, già collezione Cappelletti.



4. Giovanni (?) Stanchi, *Natura morta*, ubicazione ignota.

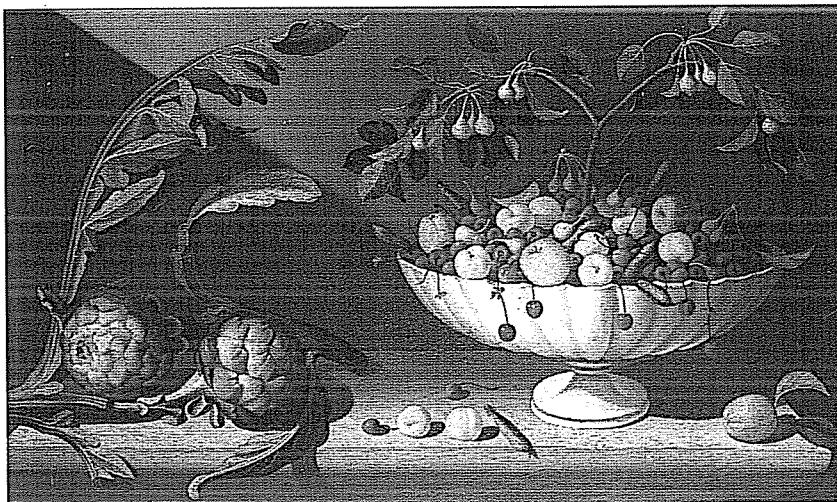
In due dei dipinti riuniti sotto il nome del Crescenzi (il primo, già da me segnalato, di collezione privata, l'altro, inedito, del North Carolina State Museum), da ritenersi i primi in ordine cronologico, gli oggetti e i vegetali sono disposti sui piani di alzate o credenze, simili a quella che il Verrocchi ha rappresentato in uno dei quadretti del Museo Duca di Martina di Napoli. Nel primo, al centro del piano più alto, si nota un vaso di vetro dove si vedono in trasparenza dei pesci (fig. 2). La sua singolarità fa pensare alla natura morta che Giovanni Battista Crescenzi eseguì al suo arrivo in Spagna per Filippo III nel 1617, con "una bellissima mostra di Cristalli variamente rappresentati, altri con appannamenti di gelo, altri con frutti entro l'acqua"¹⁵. Un riferimento iberico nei grappoli e nei frutti appesi va indicato nel terzo dipinto che attribuii al medesimo pittore, la *Natura morta* della Galleria Estense di Modena, certamente anteriore al 1625¹⁶, e in un altro quadro già a Londra, segnalato dal Cottino. Nel dipinto modenese si nota anche la contiguità con il Gobbo dei Carracci, a cui fu riferito e che, sappiamo, abitava in casa del Crescenzi e ne frequentò l'accademia¹⁷.

Dello stesso pittore è la *Natura morta con carciofi e un pappagallo* oggi alla National Gallery of Art di Washington, di cui si era perduta la traccia e la cui concessione alla mostra consente di apprezzarne la vigorosa ripresa neocaravaggesca nella potenza luministica e coloristica. L'impeccabile prospettiva ci fa ricordare che il Crescenzi era anche architetto. A queste opere si avvicinano alcune nature morte che sono state presentate alla mostra romana nel 1995¹⁸, e un'altra già della collezione Cappelletti venduta da Astarte a Mantova il 21 aprile 2001 (fig. 3). La presenza degli stessi frutti e ortaggi rappresentati nel quadro di Washington, buttati sui tavoli con un'apparente trascuratezza, fa pensare a un'accademia dal naturale che tutto fa credere fosse quella del Crescenzi. Questo aristocratico, appartenente a una famiglia legata agli Oratoriani e in rapporto con il Caravaggio¹⁹, si era formato con Filippo Neri²⁰. La sua iniziativa di addestrare i giovani e "far ritrarre dal naturale" si presenta come un fatto centrale nella storia della natura morta romana di ispirazione caravaggesca, e non è certo un caso che il Baglione ne parli due volte, nella vita del Crescenzi e in quella del Bonzi²¹. L'attività dell'accademia è da vedere in relazione con lo spirito e i nuovi occhi con cui i fedeli di San Filippo (tra questi era anche Federico Borromeo, uno dei primi collezionisti di nature morte) guardavano al mondo creato e alla natura come manifestazioni della generosità di Dio e alle cose animate e inanimate come valori positivi ma transitori²². Una conferma viene da notizie che riguardano il senese Astolfo Petrazzi²³, anch'egli autore di nature morte pure o con figure che rispecchiano i modelli dell'accademia romana del Crescenzi; si tratta di due circostanze collegate, da un lato i suoi rapporti, nel periodo in cui era a Roma, con gli Oratoriani, per i quali eseguì una serie di dipinti di soggetti religiosi, e dall'altro l'accademia che, rientrato a Siena, anch'egli istituì come una missione per i giovani bisognosi di aiuto. Tali aperture sulle motivazioni che ispirarono questi pittori possono valere anche per spiegare la nascita stessa della natura morta in Italia e in Spagna, e il significato morale che si attribuiva al nuovo genere e lo giustificava.

Elementi di novità che si notano nell'ambiente romano dopo il 1615 circa fino al 1630 risalgono indubbiamente all'interesse per le trasparenze nei vetri e per i vasi di fiori del Crescenzi, anch'egli formatosi probabilmente, come si è visto, col Maestro della natura morta di Hartford. Si dipinse in quegli anni struggenti vasi di vetro con rose, simboli della brevità della vita, come nelle due nature morte inedite, strutturate nella disposizione distanziata a triangolo delle caraffe secondo l'esempio del Maestro della natura morta di Hartford, che qui si propongono (faccio mia un'opinione di Paolo Saporì) al Petrazzi, e luminosi mazzi di fiori pure entro vasi trasparenti, non già al centro della figurazione (dunque non più simmetrica), ma di lato come si presentavano da tempo nel Nord sulle tavole apparecchiate (Clara Peeters, Georg Flegel), e accompagnati da frutti e altri vegetali. Gli esempi qui esposti spettano, oltre al Petrazzi, secondo una mia cauta proposta, a Carlo Saraceni. Un altro aderente a queste novità fu il Maestro di Palazzo San Gervasio, la cui origine napoletana è ormai sfumata senza che convinca pienamente la mia proposta per Paolini. È facile vedere in que-



4. Giovanni (?) Stanchi, *Natura morta*, collezione privata.



6. Maestro spagnolo (Pseudo Hiepes o Maestro della fruttiera lombarda), *Natura morta di frutti e ortaggi*, Campione d'Italia, collezione Silvano Lodi.

ste rare nature morte autonome una ripresa caravaggesca in alternativa ai vasi a grottesche e un superamento di ispirazione naturalistica del loro arcaismo. Queste innovazioni riguardano anche gli esemplari con i soli vasi con fiori accompagnati da frutti del Maestro Acquavella-Cavarozzi, ed è probabile che abbia cercato di uniformarvisi Tommaso Salini.

Dal repertorio consueto al giro del Crescenzi parte anche Giovanni, il più anziano dei pittori della dinastia degli Stanchi, di solito considerati dei meri decoratori di impronta barocca. La ricostruzione in corso di questa bottega ha offerto e continua a offrire le testimonianze del fresco naturalismo che nelle nature morte, pur aprendosi a una visione più ampia, trae la sua origine anche da quei fatti primitivi non dimenticati (figg. 4, 5).

Prove indirette che il gruppo di nature morte che fa capo all'esemplare di Washington corrisponde all'attività del Crescenzi e della sua cerchia vengono dalla Spagna. In una *Natura morta con pesci e crostacei*, attribuita nella collezione privata in cui si trova ad Alejandro de Loarte, ma piuttosto del suo ambito, si nota al centro una vaschetta di vetro entro la quale si vedono distintamente i pesci come nella *Natura morta* di collezione privata che ho riferito al Crescenzi. Questo passaggio di un motivo non usuale mi sembra una conferma della sua identificazione con il pittore del gruppo da me proposto. Inerti di elementi rustici, di ortaggi e di frutti del tutto simili a quelli dipinti nell'accademia romana si trovano frequentemente nelle stilizzate nature morte di Juan van der Hamen y León, che frequentò il gentiluomo italiano alla corte del re, e ancora nell'esemplare della collezione Juan Abelló firmato da Antonio Ponce, suo parente e imitatore, e nei 'revivals' derivati dal Crescenzi quasi 'ad litteram', a partire dalle diagonali di luce, del prolifico Maestro della fruttiera lombarda, o Pseudo Hiepes (fig. 6), che William B. Jordan e Peter Cherry²⁴, con buoni argomenti, definiscono come un ritardatario attivo nella zona tra Valencia e Saragoza dal 1650 al 1675 circa, chiudendo finalmente i molteplici tentativi di inserirlo troppo presto nell'ambito lombardo. Di questa situazione articolata la figura del Crescenzi appare, anche per il grande prestigio di cui godeva alla corte²⁵, come il 'deus ex machina', e dobbiamo pensare all'importazione in Spagna di nature morte uscite dalla sua accademia prima e dopo il suo trasferimento nella penisola iberica, dove continuò, come attestano le notizie riportate da Peter Cherry, accanto agli incarichi come architetto anche la sua attività di protettore di pittori (El Labrador e Antonio Pereda)²⁶, forse ai fini commerciali di imprenditore.

Note

¹ Baglione, 1672, p. 102.

² Cottino, 1995, p. 60.

³ Bellori, 1672, p. 202.

⁴ Ebert Schifferer, 2002, p. 2.

⁵ Bellori, 1672, p. 202.

⁶ Ottani Cavina, 1968, p. 105; Gregori, 1973, p. 42.

⁷ Strinati, 2001, p. 16.

⁸ Baglione, 1642, p. 300 ma 200.

⁹ Bellori, 1672, p. 215.

¹⁰ Baglione, 1642, pp. 102, 288 ma 188, 343 ma 243, 365 ma 265.

¹¹ Ivi, 1642, p. 288 ma 188.

¹² Markova, 1989, pp. 28-37; Papi, 1989, pp. 47-49, 51; Gregori, 1989, pp. 53-57; Markova, 2002, pp. 53-57.

¹³ Baglione, 1642, p. 343 ma 243.

¹⁴ Ivi, p. 365 ma 265.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Cottino, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, 1995, pp. 140-141, n. 32.

¹⁷ Baglione, 1642, p. 343 ma 243.

¹⁸ Cottino, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, 1995, pp. 132-133, 139-139, nn. 27, 31 e fig. a p. 132.

¹⁹ Calvesi, 1990, p. 248; Pupillo, 2001, pp. 59-63.

²⁰ Spezzaferro, 1984, p. 636.

²¹ Baglione, 1642, pp. 365 ma 265 e 343 ma 243.

²² Jones, 1993, pp. 76-84.

²³ Balducci, 1681-1728, ed. 1845-1847, IV, 1847, pp. 331-332.

²⁴ Jordan, Cherry, 1995, pp. 124-128; si vedano anche Jordan, 1997, pp. 116-126 e Cherry, 1999, p. 283; Gregori, 1973, pp. 44-45, fig. 27, tav. II.

²⁵ Brown, Elliott, 1980, pp. 44-45.

²⁶ Cerri, 1999, pp. 108-110.