

Caravageschi nordici "avant la lettre"

Sybille Ebert-Schifferer

Partendo dai due motivi di natura morta accertati di Caravaggio, vorrei proporre di riflettere, in questa sede, anche a proposito di questi soggetti apparentemente "minori": su quali possano essere stati gli influssi ricevuti da Merisi ma, più che altro, su quelli che le sue invenzioni esercitarono in questo campo. Essi andarono, infatti, ben oltre l'immediata ricezione da parte della scuola romana di nature morte che siamo abituati a considerare come caravagesca. Ciò che qui interessa è, inoltre, che, specie per la famosa "caraffa di fiori", si continuano a postulare collegamenti con le nature morte di Jan Brueghel il Vecchio o, più in generale, con le nature morte olandesi; tuttavia, di rado, se non mai, a eccezione forse di Minna Heimbürger¹, si sono collegati i due filoni, quello della ricerca su Caravaggio e quello della ricerca sulla natura morta olandese. È un fatto deplorabile, dovuto senz'altro alla crescente insormontabilità delle difficoltà linguistiche, che rischia di condurre, in modo inquietante, a una sorta di rinazionalizzazione della storia dell'arte in Europa. Nell'ambito di una mostra sul caravaggismo europeo, quest'indagine, anche se un po' audace, vuole quindi anche essere un appello a superare le specializzazioni nazionali.

Comincerò dal motivo della cesta di frutta. Molti degli studiosi di Caravaggio hanno considerato la *Canestra* come la prima natura morta italiana autonoma, malgrado già Roberto Longhi avesse fatto riferimento a possibili antecedenti lombardi, soprattutto a nature morte all'interno di composizioni con figure. Avendo analizzato questo contesto in un saggio pubblicato nel 2002 non ne riprenderò qui la discussione². Rimango convinta che parte decisiva per la realizzazione di un siffatto quadro sia stata l'emulazione dell'antico in letteratura e in pittura, frutto di una cultura umanistica e concettistica che Merisi conobbe già a Milano e che è all'origine sia del *Piatto di pesche* di Ambrogio Figino sia di un quadro come la *Cesta di frutti e testa maschile* dell'Arcimboldo (fig. 140), ambedue senza dubbio anteriori alla *Fiscella* dell'Ambrosiana. Dobbiamo, mi è doveroso sottolinearlo, quest'ultima conferma dell'ipotesi longhiana sulle origini lombarde della natura morta a Thomas DaCosta Kaufmann il quale, in una sua conferenza del 16 febbraio 2004, ha giustamente sottolineato come gli inizi milanesi della natura morta si debbano più al concettismo colto che non al "naturalismo". Nello stesso ambiente intellettuale va, a mio parere, inserita anche la *Canestra* dell'Ambrosiana (fig. 141). A tale proposito, è ormai convenzione invocare il celebre aneddoto della gara di Parrasio con Zeusi, avendo quest'ultimo dipinto dei grappoli d'uva che attiravano gli uccelli. Tuttavia, la *Canestra* va oltre l'ambizione di superare la qualità mimetica di Zeusi. Un altro riferimento alla letteratura antica, per l'esattezza a una delle due descrizioni di nature morte ovvero *xenia* di Filostrato, conforta l'ipotesi di un paragone artistico impegnato a ricreare – e superare – generi antichi famosi.

La *Canestra di frutta* rientra così nella serie dei primi quadri romani, di formato piuttosto piccolo, con cui Caravaggio, grazie a dotti richiami al mondo antico, manifesta le proprie ambizioni professionali, conquistandosi un determinato mercato di acquirenti, come ho cercato di dimostrare nel saggio del 2002 sopra citato. Se si tratta di un'immagine programmatica, lo è in primo luogo dal punto di vista artistico e intellettuale e non teologico. È altrettanto ovvio che si tratta di un quadro insolito, che deve essere nato con intenzioni diverse dall'auspicio di trovare un acquirente presso un mercato di concettisti più o meno sofisticati. Una datazione verso il 1595/1596, come da me già proposto per varie ragioni e quindi probabilmente coincidente con la fase di transizione tra la libera professione e il ruolo di familiare del cardinale Francesco Maria Del Monte³, non esclude che il cardinale Borromeo, amico del primo, abbia acquistato il quadro direttamente dall'artista; ma neppure che Del Monte lo abbia commissionato di sua iniziativa – e quindi concettualmente ispirato – oppure comprato già finito per donarlo a Borromeo. L'associazione con l'antica usanza di regali agli ospiti (*xenia*) autorizza l'interpretazione del dipinto come un dono amicale. In quest'ultimo caso, il riferimento all'antica prassi degli *xenia* subirebbe un sofisticato raddoppiamento.

La visione di Amos, messa in gioco da Luigi Spezzaferro⁴, dal canto suo, è stata tra l'altro tradizionalmente invocata dalla ricerca "nordica" in relazione alla generica connotazione di *vanitas* associata alle nature morte di frutta olandesi, ed è stata accostata al motto "Vroech rijp, vroech rot" ("Per tempo maturo, per tempo marcio") che accompagna la xilografia di una coppa di frutti nelle *Sinnepoppen* di Roemer Visscher⁵. Se nel 1614, data di stampa di quel popolarissimo manuale edificante illustrato per l'uso protestante, il nesso tra la rappresentazione visiva di una cesta di frutta che sta per marcire e il monito religioso di Amos che il popolo infedele d'Israele sia, nell'opinione di Dio, maturo per la sua fine è già così affermato, dobbiamo perlomeno essere molto cauti nel riferire una tale interpretazione veterotestamentaria in modo esclusivo alla *Canestra* dell'Ambrosiana e, tantopiù, unicamente a una religiosità borromaica.

A ogni modo, quel che maggiormente interessa nella prospettiva di quest'indagine è capire come il motivo della cesta di frutta poté essere, già nel 1614, un riferimento visivo ben radicato nella cultura del nord: bisogna infatti sottolineare che tutte le nature morte autonome tedesche o olandesi con ceste di frutta, a noi note e databili con ragionevole certezza, sono posteriori all'opera di Caravaggio. E, dunque, che nessuno dei quadri lombardi finora evocati può essere stato ispirato da modelli olandesi visto che non ne esistono esempi tanto precoci. È però vero che i quadri autonomi con ceste o con piatti di frutta si moltiplicano, in vari centri europei e in maniera sorprendente, immediatamente dopo il 1600. Anche se teniamo presente che gli scambi culturali tra Anversa-Milano-Madrid e Francoforte erano estremamente rapidi rimane per ora misterioso stabilire in quale direzione questi siano avvenuti. A questo parallelogramma di metropoli bisogna naturalmente aggiungere Roma come meta e centro di reciproca influenza per artisti provenienti da tutta Europa. Peraltro un artista transalpino in arrivo nella città eterna – diciamo nel 1600 da Anversa – doveva per certo essere aggiornato anche su quanto accadeva a Francoforte⁶, essendo quest'ultima un'importante sede fieristica, oltre che rifugio per tantissimi intellettuali protestanti di Anversa. Insisto su Francoforte perché è lì che fu attivo Georg Flegel, primo pittore te-

desco di nature morte, le cui opere iniziali sono difficilmente databili. Ma già nell'inventario della famiglia Granvelle a Besançon, redatto nel 1607, troviamo sette nature morte di sua mano, tra le quali due coppe con pere e pesche⁷. Non posso qui dilungarmi sull'influenza esercitata da Anversa sulla sua pittura; tanto è vero che nei suoi primi anni a Francoforte, dove giunse verso il 1593, realizzò quadri "a due mani" con figure, nei quali fu responsabile dei brani di natura morta. Tra queste opere spicca il *Doppio ritratto di una coppia a tavola* (fig. 142), dove le figure sono state attribuite a Lucas van Valckenborch. La datazione del dipinto si dovrebbe di conseguenza porre anteriormente al 1597, data di morte dell'artista; chi invece attribuisce le figure a una mano diversa colloca l'opera verso il 1600.

Se veramente le datazioni precose *ante* 1597 o 1600, finora mai messe in dubbio, fossero pertinenti, ci si dovrebbe stupire non solo della ricchezza dei motivi, ciascuno dei quali in seguito più volte reimpiegati da Flegel stesso così come da altri, ma anche della compattezza e plasticità del cesto di frutta, che certo non ha alcun nesso diretto con Caravaggio. Bisogna però tenere presente che secondo Sandrart il pittore Jeremias van Winghe, in stretto rapporto con Flegel, aveva intrapreso il viaggio per Roma prima di approdare a Francoforte nel 1608⁸. Proprio per queste ragioni sono sempre più propensa a collocare questo quadro piuttosto nel secondo decennio ma, a parte il fatto che si tratta di un parere 'eretico', non è questa la sede per discuterne. Ne faccio menzione, piuttosto, come esempio di possibili combinazioni di motivi su precoci tavole imbandite nordiche, anche con figure e anteriori al 1590, e specialmente per il pollo arrosto che vi si trova spessissimo. Ed è in questo contesto che mi domando da dove provenga il pollo, quasi identico, nella *Cena in Emmaus* di Merisi del 1601 (fig. 143). Ho cercato invano di trovare polli simili in dipinti italiani (e non dico che qui non si mangiassero, ma sembra che non si dipingessero!), tanto è vero che quell'arrosto sparisce nella versione di Brera e non è neanche ripreso da Cavarozzi (fig. 144) come se, per un momento, Merisi si fosse divertito ad adeguarsi alla moda nordica, combinandola con una nuova elaborazione della sua *Canestra*.

Nel primo decennio del secolo anche nei Paesi Bassi erano apparse nature morte con tavoli coperti in modo simmetrico e non dobbiamo dimenticare che Floris van Dijck, uno dei principali rappresentanti di un precoce tipo di tavole imbandite, quello coltivato soprattutto a Haarlem, aveva operato nella bottega del Cavalier d'Arpino fino al 1601. Il primo dipinto datato a noi noto di questo cofondatore della pittura haarlemiana di tavole imbandite, attivo, come si è detto, intorno al 1600 a Roma, risale purtroppo al 1610. La tipologia rimane, ma si semplifica rapidamente, come si può vedere da un esemplare datato al 1613 del Frans Hals Museum di Haarlem (fig. 269). Un confronto interessante è offerto da un quadro del suo collega di Haarlem, Nicolas Gillis, dipinto nel 1601 (fig. 145), vale a dire in un periodo in cui l'artista non solo non si trovava ancora a Haarlem – bensì probabilmente ad Anversa – ma non aveva ancora avuto contatti con van Dijck. Quel quadro, arcaico in termini di struttura compositiva e luce, è tutt'altra cosa rispetto quello di van Dijck. Lo stesso Gillis si avvicinerà poi a quanto realizzato da van Dijck, reduce da Roma, al punto che la produzione dei due può, a partire dal 1610 circa, essere quasi confusa. Rispetto ai quadri di Gillis, c'è tuttavia da notare come van Dijck sia lontano dal decorativismo dei suoi connazionali e veda in ogni forma il suo astratto po-

tenziale volumetrico, messo in evidenza grazie a una luce chiaramente definita che colpisce di lato (cfr. figg. 143, 144, 269). La posizione lievemente sollevata del piano del tavolo con le ceste quasi alla Fede Galizia, con le superfici formate da microstrutture vellutate e gli oggetti che sporgono al di là del bordo del tavolo sono tutti elementi interpretabili come chiare reminiscenze di quadri caravaggeschi che van Dijck deve aver conosciuto, al pari del Maestro di Hartford. Tanto più interessante sarebbe sapere cosa egli possa aver dipinto nel periodo compreso tra il suo ritorno da Roma e il 1610⁹!

Anche Frans Snyders di Anversa, che avrebbe in seguito esercitato un influsso decisivo e modernizzatore sul genere della natura morta nella sua città, soggiornò almeno nel 1608, se non già prima, nella città eterna, non ultimo per copiare le "rarità" romane. E dove altro avrebbe potuto farlo se non nella cerchia degli azzimati seguaci del Cavalier d'Arpino o degli adepti di Caravaggio, magari in contatto con i pittori attivi nella cosiddetta accademia di Crescenzi? Purtroppo non sappiamo cosa abbia prodotto Snyders in quel periodo (a eccezione di una proposta della Heimbürger non pienamente soddisfacente). Qualche scarso indizio sulle sue frequentazioni è desumibile dal fatto che Jan Brueghel il Vecchio fu, dopo il suo ritorno ad Anversa nell'ottobre del 1596, il mentore artistico del giovane Snyders, da lui caldamente raccomandato in varie lettere al cardinale Borromeo, allorché il giovane artista lasciò Roma nel settembre 1608 alla volta di Milano. Nel luglio 1609 Snyders era di nuovo a casa; non si è finora potuto accertare se si trovasse in Italia o a Roma già prima del 1608. Ma, essendo stato sia a Roma sia a Milano presso Borromeo, è chiaro che poté conoscere quasi tutte le canestre e vasi dipinti da Caravaggio¹⁰.

A ogni modo Snyders, non solo più geniale di Floris van Dijck ma anche istruito su una natura morta romana già più evoluta di quella che Floris aveva potuto conoscere, al ritorno ad Anversa produsse una quantità impressionante di nature morte tra le quali spiccano ceste di frutta. Tra il 1615 e il 1620 realizzò opere in cui le canestre e l'uva sono esaltate grazie al taglio diagonale della luce su fondo scuro (fig. 146), soluzioni difficili da raggiungere senza un'attenta conoscenza delle nature morte del Caravaggio e dei suoi seguaci¹¹; e per ragioni di spazio devo fare a meno di richiamare il Maestro di Hartford o il Maestro Acquavella *alias* Bartolomeo Cavarozzi, le cui opere sono d'altronde ben note. Nello stesso arco di tempo nacque dalla collaborazione con Pieter Paul Rubens (anch'egli reduce da Roma) e con la sua bottega il *Satiro con canestra di frutta e ragazza* (fig. 147), per il quale, in occasione della sua esposizione alla mostra romana del 1995, fu indicato un vago italianismo per il cesto¹²; ma non fu notato che il dipinto altro non può essere che una "risposta", una "eco" al *Ragazzo con canestro di frutta* del Caravaggio. E infatti credo che si possa osservare come varie opere del Caravaggio abbiano provocato delle "risposte", che si richiamano a quanto egli stesso fece, nei primi quadri romani, nei confronti degli artisti dell'antichità; e questo vale innanzitutto per la *Canestra*. Che l'allusione all'antico di maggiore intelligibilità, oltre che maggiormente diffusa – vale a dire, ai grappoli di Zeusi che attraggono uccelli –, fosse in genere associata a ceste o coppe di frutta lo dimostra un dipinto di Frans Snyders con una *Coppa di frutta e uccelli*, del 1615-1620 circa, passata sul mercato parigino¹³, dove l'artista opera un gioco intellettuale su due livelli, inserendo gli animali nel quadro stesso; idea che, non a caso, viene ripresa in una copia qua-

si fedele da Juan van der Hamen pochi anni dopo a Madrid (fig. 148)¹⁴. L'altro motivo spesso invocato come ispirato da modelli nordici Merisi è la caraffa di fiori con riflessi. Conviene ritenere che in almeno un quadro riferibile ai suoi primi anni romani, il *Ragazzo morso da un ramarro* (fig. 149), Caravaggio anticipi questo soggetto autonomo, di cui rimane traccia solo nelle fonti. La caraffa d'acqua trasparente con fiori e i riflessi della finestra, per la quale divenne famoso, viene poi riutilizzata nel *Suonatore di liuto* ex Giustiniani di San Pietroburgo. Ambedue (il vaso trasparente con fiori e il gioco dei riflessi) sono motivi-chiave per lo sviluppo della prima natura morta a Roma, ma forse non solo a Roma! Il motivo del rispecchiamento della finestra su un vaso o su un altro oggetto lucido ha origini fiamminghe e fu in uso sin dai tempi di Jan van Eyck e Petrus Christus; vi sarebbe quindi ragione di credere che Merisi abbia avuto, a Roma, contatti con artisti d'oltralpe, e, chissà, forse anche con lo stesso Jan Brueghel il Vecchio – cosa che mi sembra, anzi, probabile. Ma di nuovo, attenzione: non abbiamo alcuna certezza sul fatto che questo vecchio espediente nordico della finestra rispecchiata fosse già stato applicato a un'isolata caraffa di fiori prima di Caravaggio. Perché di Brueghel, in quegli anni, sappiamo di sicuro che produceva paesaggi; il suo primo vaso di fiori autonomo, quindi la sua prima natura morta sicuramente databile, è quello del 1606 per il Borromeo e non è trasparente, né ha i riflessi (fig. 150)¹⁵. Ad ogni modo, anche se la prima natura morta di fiori di Brueghel dovesse essere questa, come sostiene Ertz, altri artisti nordici avevano dipinto caraffe di vetro con fiori prima di lui: Rodolfo II, a Praga, ne acquistò, prima del 1604, di mano di Jacques de Gheyn il Giovane, e il biografo Carel van Mander asserisce che due artisti della generazione nata attorno al 1520/1525, Lodwijk van den Bos e Pauwels van Aelst, dipinsero vasi di vetro con fiori¹⁶. Tuttavia non ne conosciamo neanche uno, né tantomeno sappiamo se presentassero o meno i famosi riflessi. Anzi, i primi vasi di vetro con fiori di mano nordica che conosciamo sono tutti senza riflessi! Il primo dipinto datato di un bicchiere di vetro riempito di fiori è del 1603 ed è di Roelant Savery, allora attivo per la corte di Praga¹⁷ (fig. 151). E dunque, il piccolo vaso di fiori di vetro e con vaghi riflessi di una finestra della Galleria Borghese, tentativamente dato a Brueghel¹⁸ (fig. 153), altrettanto tentativamente collegato alla lista della confisca dei quadri di Cesari del 1607 e ancora più tentativamente datato dalla ricerca italiana al soggiorno romano di Brueghel tra il 1591 e il 1595, non ci aiuta per niente a capire se Caravaggio abbia conosciuto caraffe di matrice nordica prima di realizzare la sua. Anzi, come si evince dalla composizione del mazzo di fiori e dal paragone con altri suoi piccoli vasi a partire da quello realizzato nel 1608 per il Borromeo (fig. 152), il quadretto della Borghese è chiaramente posteriore al 1600 e, come denota il mazzo meno rigido, più prossimo al 1610. Fu, quindi, più probabilmente acquistato dai Borghese nel 1613 e non con la collezione Cesari nel 1607¹⁹. Mentre è possibile che Merisi abbia visto il motivo della finestra rispecchiata presso un collega nordico, magari uno di quelli che intorno al 1600 lavoravano nella bottega di Cesari, o durante il suo tirocinio milanese in disegni come quelli pubblicati dalla Gregori con caraffe di vetro con riflessi di Ambrogio Figino²⁰, non è per niente detto che non sia stata sua l'idea di applicarlo a un vaso di fiori e di combinarlo con la trasparenza dell'acqua prima in una composizione con figura e poi in un quadro autonomo (ma non bisogna dimenticare che,

sulla scia della scuola di Jan van Eyck, già Colantonio aveva dipinto un riflesso di finestra su una bottiglia del suo *San Girolamo* del 1440-1447 circa, ora a Capodimonte; quindi l'illusione di per sé era nota agli artisti italiani). Tanto è vero che, se così fosse, stupisce ancora meno che Caravaggio abbia fatto mostra di questa sua idea anche in uno dei dipinti con nuovi soggetti musicali, inserendo un vaso di vetro con fiori e riflessi anche nel *Suonatore di liuto* di San Pietroburgo (ex Giustiniani, fig. 154). Qui, tra la frutta, pere e fichi, fa capolino, quasi invisibile, un cetriolo. Sottolineo questo fatto perché nella natura morta fiamminga c'è un momento preciso in cui vengono combinati fiori, frutta e verdura in uno stesso quadro, ed è di nuovo con Frans Snyders ad Anversa.

Entriamo con questo nell'argomento dei motivi combinati tra frutta, verdura e fiori in vasi, riconducibili *in extremis* a dettagli come quelli inseriti da Merisi nel *Suonatore di liuto*. A questo punto bisogna per forza prendere brevemente in esame una natura morta sempre ritenuta del più stretto ambiente di Caravaggio, quella di Hartford (fig. 155)²¹, dove è evidente l'intento dell'autore di fornire una sorta di ricco compendio di motivi caravaggeschi, quali il vaso trasparente con pochi fiori disposti in modo asimmetrico-diagonale, qualche frutto sparso sul piano del tavolo (motivo di origine lombarda sin da Moretto), il ripiano in pietra e soprattutto la luce obliqua di taglio. E, non ultimo, il canestro di frutta, riprodotto nello stesso modo in cui appare nella *Cena in Emmaus* di Caravaggio del 1601. Il quadro di Hartford è perciò chiaramente stato realizzato dopo la *Cena in Emmaus*, ammesso che non ci sia stata prima una natura morta di Caravaggio con il motivo del cesto di frutta sopra il bordo del tavolo, motivo che non può essere stato desunto dalla *Canestra* della Pinacoteca Ambrosiana, vista di sotto in sù. Nuovo nel quadro di Hartford è anche il fatto che nel cesto siano inserite verdure, come ad esempio alcuni baccelli. Il pittore della natura morta di Hartford ha però aggiunto un secondo vaso, nero, con un maggior numero di fiori disposti simmetricamente, che rispecchiano i mazzi dipinti da Jan Brueghel il Vecchio (cfr. figg. 152, 153) e dagli altri olandesi della sua generazione, composizione sviluppata a partire da ciò che, per l'appunto, Ingvar Bergström definì "radial composition", struttura che deriva dalle stampe nordiche di emblematica di fine Cinquecento²². Il quadro di Hartford è dunque un dipinto di carattere compilativo che unisce, come in un catalogo, i migliori e più spettacolari elementi del nuovo genere, inserendo pure in un contesto maggiormente caravaggesco un vaso "alla fiamminga" del tipo apparso verso il 1603. Ascrivibile di certo ai primi anni del Seicento – o meglio, entro il 1607 – e realizzato sotto la diretta impressione dei dipinti di Caravaggio, il quadro appartiene comunque alla cerchia più ristretta del maestro e dimostra una conoscenza delle invenzioni nordiche che forse anche Caravaggio ebbe.

La collezione di dipinti del Cavalier d'Arpino, nota grazie all'elenco compilato nel 1607, attesta che già nella Roma del primo Seicento le nature morte erano un genere molto diffuso. È stato possibile identificare alcune delle registrazioni inventariali con nature morte arrivate fino a noi, tra cui quella di Hartford, oltre che talune altre, probabilmente opera di artisti fiamminghi o olandesi. La presenza di pittori nordici in Italia era a quell'epoca un fatto tutt'altro che insolito. Proprio la vasta bottega che Giuseppe Cesari gestiva per far fronte alle commissioni, moltiplicatesi dopo il 1595²³,

era aperta ad artisti stranieri e a nuovi generi come il paesaggio e la natura morta. Lo conferma la presenza nel suo *atelier*, intorno al 1600, del pittore fiorentino Francesco Zucchi, che, celebre per ghirlande, festoni e raffigurazioni zoologiche, era specializzato in nature morte da inserire in quadri più ampi, nonché del pittore dedito più tardi allo stesso genere nella città natale di Haarlem, il già discusso Floris van Dijck, al quale dobbiamo indrettamente le prime notizie su Caravaggio. Merisi mantenne i contatti con questa bottega almeno fino alla fine del secolo, probabilmente fino al 1602, quando la rivalità professionale divise i due artisti. Chi preservò i contatti con ambedue le parti fu però Prospero Orsi. Luigi Spezzaferro, sulla scia di un'intuizione di Claudio Strinati ormai confermabile per via documentaria, ha di recente proposto di identificare il Maestro di Hartford con Prospero Orsi, l'amico romano di antica data di Caravaggio e del Cavalier d'Arpino²⁴. A questa mano sono state attribuite una serie di nature morte che non è tuttavia possibile considerare tutte opera di uno stesso autore e sulle quali non intendo dunque soffermarmi qui. Una scoperta interessante della recente mostra curata da Mina Gregori a Monaco e Firenze è però un dipinto di collezione privata (fig. 156)²⁵ che, benché preservi all'incirca la medesima luce, la caraffa di vetro e il cesto di vimini del prototipo di Hartford, struttura però l'intera composizione conferendo un ordine uniforme ai gruppi di frutti, disponendo i fiori in modo simmetrico alla maniera di Brueghel, così come recepisce l'ulteriore elemento fiammingo della tovaglia bianca che copre una sorta di tappeto. Proprio questi influssi fiamminghi confermano che il Maestro di Hartford, pur vicino a Caravaggio, ebbe anche stretti contatti con la cerchia del Cavalier d'Arpino e i fiamminghi ivi attivi, avvalorando l'idea che si tratti effettivamente di Orsi.

Uno dei quadri con cesta di frutta di Snyder tra quelli con datazione precoce combina una tazza di frutta alla maniera di Brueghel con un vaso di vetro alla maniera di Caravaggio (fig. 270)²⁶; in un altro (fig. 157)²⁷ troviamo, accanto alla canestra, verdure "esotiche" come gli asparagi e i carciofi, accessibili, sì, sul mercato di Anversa, ma inseriti nella natura morta in un modo simile alle nature morte romane. Ciò conferma l'ipotesi espressa sopra secondo la quale Snyder conobbe a Roma, oltre agli originali di Merisi, nature morte di stampo strettamente caravaggesco con aggiunte di gusto nordico, e più esattamente quelle del Maestro di Hartford; ovvero, che egli abbia frequentato Prospero Orsi, al quale va riconosciuto così un ruolo di spicco nella trasmissione di elementi caravaggeschi alla natura morta fiamminga. Bisogna riconoscere, a questo punto, l'intuizione di Minna Heimbürger che tentò di attribuire i quadri dati al Maestro di Hartford proprio al giovane Snyder durante il suo soggiorno romano²⁸.

Con van Dijck che induce Gillis a cambiare completamente stile tra il 1601 e il 1610, con Jan Brueghel il Vecchio che prima del 1606 si mette a dipingere oggetti, e più precisamente fiori, "dal naturel"²⁹ e con la produzione di Snyder ad Anversa dopo il suo ritorno del 1609 abbiamo probabilmente a che fare con riflessi, tanto precoci quanto eterogenei, ognuno a suo modo, dell'arte di Caravaggio al Nord, e visto che essi non rientrano nella definizione, ormai stabilita, di *caravaggismo*, ho preferito parlare di "caravaggisti *avant la lettre*".

¹ M. Heimbürger, *Michelangelo Merisi, Frans Snyders and the Genesis of Italian Still Life Painting*, in "Ricerche di storia dell'arte", 51, 1993, pp. 69-84 e in particolare pp. 81 e sgg.

² S. Ebert-Schifferer, *Caravaggios Früchtekorb – das früheste Stilleben?*, in "Zeitschrift für Kunstgeschichte", 65, 2002, pp. 1-23.

³ Spezzaferro riteneva che l'inizio della relazione tra Caravaggio e Del Monte risalisse al 1597, data del primo documento che ne fa menzione, cfr. da ultimo L. Spezzaferro, *Caravaggio in una prospettiva storica: proposte e problemi, in Caravaggio e l'Europa. Il movimento caravaggesco internazionale da Caravaggio a Mattia Preti*, catalogo della mostra (Milano, 15 ottobre 2005 - 6 febbraio 2006), a cura di L. Spezzaferro, Milano 2005, pp. 33-43 e in particolare p. 35. Il documento è ripubblicato in S. Macioce, *Michelangelo Merisi da Caravaggio: fonti e documenti 1532-1724*, Roma 2003, n. 64, pp. 60-63. Il 1597 deve tuttavia considerarsi un *terminus ante quem*.

⁴ Amos 8,1-3: "Haec ostendit mihi dominus Deus: et ecce uncinus pomorum. Et dixit: Quid tu vides, Amos? Et dixi: Uncinum [nella versione corretta: canistrum!] pomorum" come metafora per l'opinione di Dio che il popolo infedele di Israele sia maturo per la sua fine. Cfr. L. Spezzaferro, *Un imprenditore di primo Seicento: Giovanni Battista Crescenzi*, in "Ricerche di storia dell'arte", 26, 1985, pp. 50-74 e in particolare pp. 65 e sgg., nota 78, dove documenta il coinvolgimento di Borromeo nella correzione dello sbaglio "uncinum" in "canistrum".

⁵ R. Visscher, *Sinnepoppen*, Amsterdam 1614, I, n. 27, già messo in relazione alle nature morte con coppe o ceste di frutta da N. Schneider, *Stilleben. Realität und Symbolik der Dinge*, Köln 1989, p. 122 e di nuovo riferito da U. Wiczorek, *Früchte- und Prunkstilleben*, in *Das flämische Stilleben 1550-1680*, catalogo della mostra (Vienna 18 marzo - 21 luglio 2002; Essen 1 settembre - 8 dicembre 2002), a cura di W. Seipel, Lingen 2002, pp. 247-252 e in particolare p. 249.

⁶ M. Heimbürger, *op. cit.*, (nota 1), p. 78, sottolinea ad esempio quanto il giovane Snyders fosse aggiornato su quanto Flegel andava realizzando a Francoforte. Sugli stretti rapporti tra Snyders e Francoforte, cfr. anche M.-C. Heck, *Frans Snyders et la nature morte allemande au début du XVII^e siècle*, in "Aachener Kunstblätter", 61, 1995/1997, pp. 409-415.

⁷ H. Seifertová, *Georg Flegel*, Prague 1991, pp. 33 e 94, n. 5.

⁸ K. Wettengl, *Kunst, in GlaubeMachtKunst. Antworten – Frankfurt um 1600*, catalogo

della mostra (Francoforte sul Meno, 16 novembre - 12 dicembre 2005), Frankfurt 2005, pp. 119-135 e in particolare p. 123.

⁹ A identiche conclusioni, presentando gli stessi confronti, è giunta di recente M. Brunner-Bulst, *Pieter Claesz, der Hauptmeister des Haarlemer Stillebens im 17. Jahrhundert. Kritischer Oeuvrekatalog*, Lingen 2004, pp. 141-145, dove, benché la studiosa citi il mio articolo del 2002 (nota 2), per altro contesto, tuttavia, non indica la mia analisi dell'influsso caravaggesco su van Dijck, né di quest'ultimo su Gillis; osservazioni peraltro già proposte in S. Ebert-Schifferer, *La natura morta: storia, forme, significati*, Milano 1998, pp. 87 e sgg, contributo che l'autrice sembra ignorare.

¹⁰ N.I. Gricaj, *O vlijaniji ital'janckogo natjurmorta na rannee tvorcestvo Fransa Snejdersa*, in "Trudy Gosudarstvennogo Ermitaža", 29, 2000, pp. 33-44, (per l'abstract in inglese, p. 238) dove lo studioso rintraccia gli influssi lombardi, specialmente dei Campi, nelle opere di Snyders, concentrandosi però sulle scene di mercato.

¹¹ Si tende, a mio avviso, a sottovalutare l'importanza dei soggiorni italiani sia di van Dijck sia di Snyders per lo sviluppo della natura morta olandese e fiamminga, come fa ancora U. Wiczorek, *op. cit.*, nota 5, p. 250, che accenna a una conoscenza "limitata" della natura morta italiana da parte di Snyders e che a p. 248, pur riferendosi agli argomenti proposti da chi scrive in S. Ebert-Schifferer, *op. cit.*, nota 9, p. 87, sostiene che una conoscenza della natura morta caravaggesca nei Paesi Bassi non sia comprovabile.

¹² Datato al 1616 circa in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra (Roma, 15 dicembre 1995 - 14 aprile 1996), a cura di A. Cottino, Napoli 1995, p. 174, n. 50 (scheda di P. Masini) perché dipenderebbe dal satiro nel *Ritorno di Diana* di Dresda (di cui esiste un'altra versione con intervento di Snyders e Jordaens a Darmstadt, Hessisches Landesmuseum). Il confronto col satiro di Dresda non appare, tuttavia, pienamente convincente. M. Kersting, in *Barocke Sammellust. Die Sammlung Schönborn-Buchheim*, catalogo della mostra (Monaco di Baviera, 7 febbraio - 11 maggio 2003), München-Wolfratshausen 2003, p. 172, riferisce un'attribuzione ormai al solo Rubens, datando il dipinto al 1615 circa.

¹³ Illustrato in *Spanish Still-Life from Velázquez to Goya*, catalogo della mostra (Londra, 22 febbraio - 21 maggio 1995), a cura di W.B. Jordan, P. Cherry, London 1995, p. 48, fig. 33.

¹⁴ Per il quadro di van der Hamen cfr. *Spanish Still-Life...* cit., nota 13, pp. 48 e sgg.

nonché Juan van der Hamen y León & the Court of Madrid, catalogo della mostra (Madrid, ottobre 2005 - gennaio 2006; Dallas, febbraio - maggio 2006), a cura di W.B. Jordan, New Haven-London 2005, pp. 103 e sgg.

¹⁵ Come è stato giustamente sottolineato anche dalla M. Heimbürger, *op. cit.*, nota 1, p. 79.

¹⁶ S. Ebert-Schifferer, *op. cit.*, nota 9, p. 86.

¹⁷ Stati Uniti, collezione privata, illustrato in *Still-Life Paintings from the Netherlands 1550-1720*, catalogo della mostra (Amsterdam, 19 giugno - 19 settembre 1999; Cleveland, 31 ottobre 1999 - 9 gennaio 2000), a cura di A. Chong, W. Klock, Zwolle 1999, p. 120, fig. 6a; cfr. P. Taylor, *Dutch Flower Painting 1600-1720*, New Haven-London 1995, p. 129, ill. p. 143.

¹⁸ K. Ertz, *Jan Bruegel d. Ä.*, Köln 1979, pp. 274 e sgg., descrive i tipi di vetri dipinti da Bruegel, sottolineando che conosciamo solo due mazzi di fiori entro vasi in vetro sicuramente autografi, e a p. 278 nega ogni relazione del quadro della Galleria Borghese con Bruegel proprio perché fa mostra di una caraffa tonda con riflessi.

¹⁹ *La natura morta al tempo di Caravaggio...* cit., nota 12, p. 108, n. 13, dove giustamente S. Guarino si esprime con molte cautele e lo ritiene acquistato nel 1613, cosa ben più probabile; K. Herrmann Fiore, *Caravaggio e la quadreria del Cavalier d'Arpino*, in *Caravaggio. La luce nella pittura lombarda*, catalogo della mostra (Bergamo, 12 aprile - 2 luglio 2000), a cura di C. Strinati, R. Vodret, Milano 2000, pp. 57-76 e in particolare p. 71 e scheda 14 a p. 190, ritiene invece molto probabile l'identificazione di questo dipinto con quello contraddistinto dal n. 96 nell'elenco della confisca, pur ravvisandovi un chiaro influsso caravaggesco; cfr. da ultimo K. Ertz, in *Das flämische Stilleben...* cit., nota 5, p. 290 per la collocazione cronologica di questo tipo di vasetti con relativa disposizione dei fiori nell'opera di Bruegel, ai quali, anche se probabilmente non di sua mano, il dipinto romano può essere ravvicinato. Cfr. anche nota 18.

²⁰ M. Gregori, *Due partenze in Lombardia per la natura morta*, in *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, catalogo della mostra (Firenze, 26 giugno - 12 ottobre 2003), a cura di M. Gregori, Milano 2003, pp. 21-44 e in particolare p. 30 e sgg.

²¹ Corposa la bibliografia su questo quadro, come in S. Ebert-Schifferer, *Caravaggio's Früchtekorb...* cit., nota 2, p. 15,

n. 51 e da ultimo *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento...* cit., nota 20, p. 142 (scheda di A. Cottino, senza bibliografia).

²² I. Bergström, *Flower Pieces of Radial Composition in European 16th and 17th Century-Art*, in *Album Amicorum J.G. van Gelder*, Den Haag 1973, pp. 22-26.

²³ E non nel 1591-1593, come suggerisce F. Caroli, *Fede Galizia pittrice (1578-1630)*, Torino 1989, che colloca l'inizio della natura morta autonoma a quel momento nella bottega di Cesari, insinuando che Merisi vi avrebbe incontrato Bruegel, cosa che non è stato possibile comprovare. Al contrario, in quel periodo Cesari era spesso assente da Roma, iniziando le grandi commissioni solo dal 1593 in poi; cfr. in proposito H. Röttgen, *Il Cavalier Giuseppe Cesari d'Arpino. Un grande pittore nello splendore della fama e nell'incostanza della fortuna*, Roma 2002, p. 28 per l'assenza da Roma nel 1592 fino al gennaio del 1593 e p. 35 per l'inizio delle commissioni importanti tale la cappella Olgiate (1593-1595) e la Loggia Orsini.

²⁴ L. Spezzaferro, *Caravaggio accettato. Dal rifiuto al mercato*, in *Caravaggio nel IV centenario della cappella Contarelli*, atti del convegno internazionale di studi (Roma, 24-26 maggio 2001), a cura di C. Volpi, Città di Castello 2002, pp. 23-50.

²⁵ New York - Parigi, Habeldt & Co., *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento...* cit. (nota 20), pp. 144 e sgg. (scheda di A. Cottino).

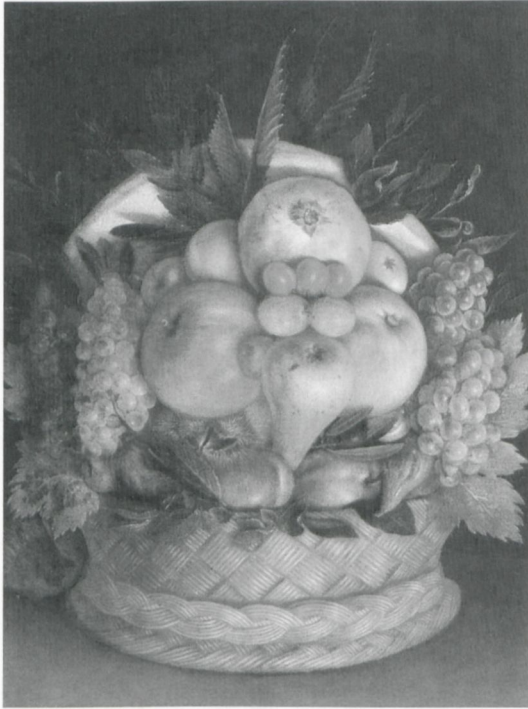
²⁶ Su questo quadro si veda da ultimo K. Renger, in *Das flämische Stilleben...* cit., nota 5, p. 132, n. 40.

²⁷ S. Koslow, *Frans Snyders. The Noble Estate. Seventeenth-century Still-Life and Animal Painting in the Southern Netherlands*, Antwerp 1995, p. 81. La tela conservata all'Aia, Rijksdienst Beeldende Kunst, inv. n. 1686, in prestito al Museo Boijmans van Beuningen di Rotterdam; la Robels lo data piuttosto 1610-1612 (cfr. H. Robels, *Frans Snyders. Stilleben - und Tiermaler, 1579-1657*, München 1989, p. 247, n. R 100).

²⁸ M. Heimbürger, *op. cit.*, nota 1.

²⁹ Espressione usata da Bruegel stesso in una sua lettera al cardinale Borromeo datata 25 agosto 1606, cfr. B. Brenninmeijer-de Rooij, *Rare Blooms, "Fatta tutti del naturale" by Jan Bruegel I*, in B. Brenninmeijer-de Rooij, *Roots of 17th-century Flower Painting*, Leiden 1996, pp. 47-71 e in particolare p. 50 e n. 18.

140. Arcimboldo
Cesta di frutti e testa maschile
Collezione privata



140

141. Caravaggio
Canestra di frutta
Milano, Pinacoteca
Ambrosiana



141

142. Lucas van
Valckenborch (?) e Georg
Flegel
*Doppio ritratto di una
coppia a tavola*
Stoccolma,
Nationalmuseum



142



143

143. Caravaggio
Cena in Emmaus
Londra, National Gallery



144

144. Bartolomeo
Cavarozzi
Cena in Emmaus
Los Angeles (Malibu),
J.P. Getty Museum



145

145. Nicolaes Gillis
Tavola imbandita
Collezione privata



147

146. Frans Snyders
*Natura morta con
uccellame*
Anversa, Rubenshuis



146

147. Pieter Paul Rubens e
Frans Snyders
*Satiro con canestra di
frutta
e ragazza*
Salisburgo,
Residenzgalerie



148

148. Juan van der Hamen
Coppa di frutti con uccelli
El Escorial, Patrimonio
Nacional



149

149. Caravaggio
*Ragazzo morso
da un ramarro*
Firenze, Fondazione
Longhi

150. Jan Brueghel il Vecchio
Vaso di fiori
Milano, Pinacoteca Ambrosiana



150



151



152

151. Roelant Savery
Vaso di fiori in una nicchia
Utrecht, Centraal Museum

152. Jan Brueghel il Vecchio
Vaso di fiori
Milano, Pinacoteca Ambrosiana

153. Jan Brueghel il Vecchio
Vaso di fiori
Roma, Galleria Borghese



153



154

154. Caravaggio
Suonatore di liuto
San Pietroburgo, Museo Statale dell'Ermitage

155. Maestro di Hartford
Natura morta
Hartford, Wadsworth Atheneum



155



156

156. Maestro di Hartford
Natura morta
Collezione privata

157. Frans Snyders
Natura morta con selvaggina
L'Aia, Rijksdienst Beeldende Kunst



157

270. Frans Snyders
*Natura morta con vaso
di fiori*
Monaco, Alte Pinakothek



270