



STRUMENTI DI INDAGINE

Giorgio Ferraris

In alto, da sinistra:
Il gran principe Ferdinando con i suoi musicisti (1685 circa), di Anton Domenico Gabbiani, conservato a Firenze alla Galleria palatina (in deposito temporaneo alla Galleria dell'Accademia);
Trio di musicisti del gran principe Ferdinando con servitore negro (1687 circa), di Anton Domenico Gabbiani, conservato a Firenze alla Galleria palatina (in deposito temporaneo alla Galleria dell'Accademia), di cui, nella pagina a fianco, un particolare.

Nei dipinti tra il XVI e il XVIII secolo che rappresentano strumenti musicali la ricerca sulla realtà musicale del tempo permette una migliore attribuzione cronologica, storica e geografica dei dipinti stessi. Lo strumento musicale, identificato nei suoi dettagli morfologici e inquadrato nel momento del suo impiego, allarga in gran misura la quantità di informazioni che possono essere utilizzate dallo storico dell'arte nel processo di attribuzione del dipinto.

Nell'organizzazione di mostre e in studi specifici su dipinti in cui compaiono strumenti musicali, solo recentemente è stato dato spazio a una nuova figura di studioso: quella dell'organologo e del musicologo. Per esempio nella mostra *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, svoltasi a Bergamo nel 1996, nella replica di New York nel novembre 2000, in *Dipingere la Musica* a Cremona e Vienna (2000-2001), in *Colori della Musica* di Roma o anche in *Musica alla corte dei granduchi*, attualmente in corso alla Galleria dell'Accademia di Firenze, lo studioso di strumenti musicali ha affiancato il critico d'arte con un contributo tecnico e culturale che ha aperto un dibattito a volte decisivo all'identificazione corretta dei dipinti stessi.

Nell'ambito dell'iconografia musicale, tra il XVI e il XVIII secolo si usa separare il tema religioso da quello profano. Le immagini religiose propongono scene tratte dal Vecchio e dal Nuovo Testamento con strumenti musicali e personaggi che suonano⁽¹⁾, mentre nell'iconografia musicale pro-

fana dell'epoca sono comprese sia raffigurazioni di episodi storici o mitologici dell'antichità sia immagini di vita quotidiana della stessa epoca del pittore. Nelle immagini di musica "mitologica" del XVII secolo, ancora sotto la spinta dell'Umanesimo quattrocentesco, vengono spesso riproposte le immagini idealizzate dei migliori "musicisti" grecoromani – Apollo, Hermes, Marsia, Orfeo, Erato, Euterpe, Calliope –; le raffigurazioni di strumenti musicali presenti in queste scene, quando non sono "antichità" di assoluta fantasia, sono invece piuttosto realistiche e rispettano le proporzioni, la tecnica esecutiva e i particolari morfologici di strumenti coevi all'artista che li ha raffigurati⁽²⁾. Per quanto riguarda invece le scene di vita quotidiana, l'iconografia musicale profana considera soprattutto l'utilizzo della musica nell'ambito dei rapporti sociali con immagini di momenti musicali in feste, danze, banchetti ma anche messe, cerimonie religiose, matrimoni, funerali.

Nella rappresentazione di uno strumento musicale, sia nella tematica religiosa sia in quella profana, è fondamentale distinguere se lo strumento è raffigurato come un mezzo effettivo per fare musica, ed è quindi accostato a una situazione realistica, o è un mero portatore di significati simbolico-allegorici che esulano dal contesto di produzione/consumo di musica.

Quando attorno al secolo XVII la natura morta si afferma come un genere autonomo, articolato in molteplici temi e varianti, la presenza dello strumento e della partitura musicale assume vari



Presenti nelle nature morte, nelle immagini di feste o nei ritratti della nobiltà melomane del Sei-Settecento, le immagini di strumenti musicali possono rivelare preziose informazioni sul modo di “fare” musica in voga al tempo, sui personaggi ritratti ma anche sul pittore stesso.

significati: “udito” nell’allegoria dei cinque sensi, ma anche simbolo di caducità del piacere e della vanità. Infatti, il piacere dell’ascolto può durare solo quanto dura la musica stessa: partiture e strumenti, isolati dalla figura del suonatore, mantengono la musica allo stato di potenzialità espressiva. La partitura contiene l’idea della musica ma non la possibilità di realizzarsi; lo strumento, senza spartito e suonatore, diventa un oggetto meramente decorativo dalla funzionalità inespressa. In particolare nella Vanitas gli oggetti musicali simboleggiano e rafforzano il significato della fugacità, della caducità, della transitorietà dei beni effimeri di fronte all’inevitabile trascorrere del tempo.

Fra i pittori che nel XVII secolo in Italia si sono specializzati nelle nature morte a soggetto musicale, oltre a Evaristo Baschenis (Bergamo 1617-1677), con analogie e differenze si affermano Bartolomeo Bettera (Bergamo 1639-1688?) e Cristoforo Munari (Reggio Emilia 1667-Pisa 1720).

La natura morta, però, non contempla il rapporto sociale che la musica può offrire ma si limita alla descrizione del mezzo. In realtà, quando uno strumento suona si crea inevitabilmente un rapporto di produzione/consumo di musica. Il produttore/consumatore può essere anche rappresentato da una persona che suona da sola, nel caso del ritratto di persona con strumento, o da più per-



Qui sopra,
Strumenti musicali (seconda metà del XVIII secolo), di Evaristo Baschenis,
conservato all'Accademia Carrara di Bergamo.

A sinistra,
Panoplia musicale (1707-1713 circa), di Cristoforo Munari, conservato a
Firenze alla Galleria palatina (in deposito temporaneo alla Galleria
dell'Accademia).

in mostra

La mostra *Musica alla corte dei granduchi*, in corso a Firenze fino all'11 novembre alla Galleria dell'Accademia (via Ricasoli 60; per informazioni e prenotazioni FirenzeMusei telefono 055 2654321; orario 8.15-20, sabato 8.15-22, chiuso lunedì) presenta la superba collezione di strumenti musicali medicei e lorenesi del conservatorio Cherubini, affidata alla Galleria dell'Accademia, che d'ora in poi sarà esposta in nuovi locali appositamente restaurati e allestiti. Della vasta collezione granducale, il nucleo principale appartiene al granprincipe Ferdinando de' Medici (1663-1713), mecenate di artisti, musicisti, liutai e musicista egli stesso. Fra i pezzi più importanti in mostra un violoncello di Niccolò Amati del 1650 circa, la celebre viola medicea di Stradivari del 1690 e tre strumenti di Bartolomeo Cristofori. Completa il percorso espositivo la sezione dedicata all'acustica, dove si illustrano le principali leggi del suono in relazione agli strumenti musicali, realizzati con strumenti scientifici provenienti dall'Istituto e Museo di storia della scienza e dalla Fondazione Scienza e Tecnica di Firenze. Il catalogo della mostra, i cataloghi degli strumenti musicali e degli strumenti di acustica sono editi da Giunti.

sone quando il musicante opera in un contesto sociale più ampio come il concerto, la "musica da tavola", la festa danzante, i banchetti. La ritrattistica ci ha tramandato l'immagine di ogni sorta di operatori musicali: musicisti professionisti, semplici dilettanti o personaggi per i quali il ritratto con lo strumento è una semplice esibizione di potenziali capacità culturali o intellettuali. È l'analisi comparata di vari dettagli, che va dalla postura sullo strumento ad aspetti di tecnica manuale, che ci permette di individuare l'appartenenza del personaggio a una o all'altra categoria. Anton Domenico Gabbiani (Firenze 1652-1726) primeggia nella ritrattistica di musicanti, mentre Baschenis raramente si è cimentato in questo ambito (*Trittico Agliardi*).

■ LA REALTÀ DELLA MUSICA

Un dipinto con strumenti che voglia rispecchiare la realtà musicale deve essere basato su due principi fondamentali: deve rispettare la realtà della pratica liutaria, cioè i canoni costruttivi dell'epoca; deve rispettare la pratica musicale, cioè raffigurare il contesto musicale del tempo. In entrambi i casi deve essere necessariamente legato anche all'ambientazione geografica.

L'applicazione del parametro cronologico/geografico comporta, per esempio, che la musica italiana del Seicento per liuto veniva suonata su strumenti con caratteristiche assai precise; pertanto, uno strumento francese che suona in un contesto musicale italiano – o uno strumento italiano che suona in un'ambientazione francese – non sarebbe realistico e dovrebbe far scattare, nel-

lo studioso, un campanello d'allarme, imponendo nuove ricerche; altrettanto non sarebbe realistico uno strumento con caratteristiche seicentesche in un contesto temporale cinquecentesco (mentre sarebbe possibile il contrario).

Spesso gli strumenti sono rappresentati con differenze più o meno notevoli rispetto all'originale. Esistono anomalie gravi e leggere; quelle gravi pregiudicano l'uso dello strumento per esecuzioni musicali tout court, mentre quelle leggere riguardano dettagli poco importanti che non snaturano l'essenza dello strumento stesso. Un'eventuale anomalia nei dettagli di uno strumento in un dipinto potrebbe portare a una diversa attribuzione di quell'opera, spostandola, per esempio, da autografo a dipinto di bottega o di scuola.

Per quanto riguarda la pratica musicale corrente nel XVII secolo, sotto l'aspetto della fruizione e del consumo la musica era fondamentale nella giornata del nobile e del borghese, del dilettante e del professionista. Se però fino a tutto il XVI secolo essa era parte integrante della giornata lavorativa e festiva, con l'inizio del XVII secolo s'instaura «una nuova forma di attività musicale: il concerto. I dilettanti si riuniscono con lo scopo di ascoltare musica in luoghi e ore prestabilite e si produce una netta divisione tra l'attivo e il passivo della cultura umana, tra i creatori e gli spettatori, tra l'artista e il pubblico»⁽³⁾. Noi non possiamo udire il suono degli strumenti dipinti, ma dal modo con cui essi sono stati accostati e combinati, possiamo anche dedurre se essi "suonano" la musica secondo la pratica musicale in voga alla loro epoca. Nei dipinti di Baschenis, Bettera, Munari e Gabbiani si riflette la pratica musicale in uso fra Sei e



Qui sopra,
Strumenti musicali (1680-1685 circa),
di Bartolomeo Bettera, conservato
all'Accademia Carrara di Bergamo.



Qui sopra,
Natura morta con
strumenti musicali,
(1707-1713 circa)
di Cristoforo Munari,
conservato a Firenze
alla Galleria palatina
(in deposito
temporaneo
presso la Galleria
dell'Accademia).

Settecento, periodo della realizzazione del basso continuo e dell'affermazione della cosiddetta "sonata barocca"⁽⁴⁾.

■ IL MAESTRO E GLI "ALLIEVI"

La storiografia riconosce che il più importante pittore di strumenti musicali del Seicento italiano è stato il bergamasco Evaristo Baschenis. La sua visione della natura morta raccoglie i dettami della scuola olandese, fiamminga, spagnola e, come afferma Rosci, «l'opera del Baschenis può veramente valere come sintesi centrale [...] della tradizione italiana della natura morta nelle sue varie componenti»⁽⁵⁾. Egli rappresenta strumenti musicali quasi sempre in assenza del musicista. Gli oggetti musicali sono posati su un tavolo, incorniciati da tendaggi preziosi, e spesso sono accompagnati di alcuni oggetti tradizionalmente presenti nella natura morta: libri, candele, strumenti scientifici, oggetti preziosi e così via. Baschenis è riconosciuto dalla critica moderna come il primo vero "ritrattista di strumenti musicali", facendo riferimento al concetto settecentesco di "ritratto" inteso come oggetto principale del quadro. Nelle Vanitas lo strumento musicale è sempre stato uno degli oggetti che concorrono a rappresentarne la complessa simbologia; nelle nature morte di Baschenis lo strumento diventa invece l'oggetto principale, cioè il "ritratto". E perdendo la propria simbologia iniziale (oggetto di piacere effimero) acquista una sua precisa identità o meglio "individualità"⁽⁶⁾. Baschenis raffigura strumenti costruiti alla fine del Cinquecento e che rimarranno ancora in voga, con pochissimi cambiamenti, nella prima metà

del Settecento. Su Baschenis si è discusso e scritto ampiamente in occasione della mostra all'Accademia Carrara di Bergamo nel 1996⁽⁷⁾, di quella successiva al Metropolitan Museum nel novembre 2000⁽⁸⁾, e in un recente convegno⁽⁹⁾. Nei suoi dipinti riconosciuti come autografi tutti i dettagli morfologici e funzionali (dimensioni, uso delle essenze, venature dei legni, corde, marchi a fuoco dei liutai) sono esatti e dimostrano una conoscenza che solo un musicista esperto, conoscitore della pratica strumentale, poteva avere; inoltre l'accostamento di diversi strumenti rispetta pienamente una combinazione di uno o due strumenti concertanti, riproponendo il modello della pratica del basso continuo e della sonata strumentale nella prima metà del Seicento⁽¹⁰⁾. Una tale precisione non è invece riscontrabile nei suoi imitatori ed epigoni. Per esempio nei dipinti del bergamasco Bartolomeo Bettera, che alla morte di Baschenis eredita bottega e clientela del maestro⁽¹¹⁾: «Sul piano linguistico, se in Baschenis l'individuazione fisionomica e "ritrattistica" di ogni singolo strumento risulta coerentemente integrata, in un rapporto di calcolato e perfetto equilibrio dell'apparecchio compositivo, in Bettera tale equilibrio è per così dire "sacrificato" a vantaggio di una spettacolarizzazione dell'allestimento in senso scenografico, dove gli strumenti, spogliati della propria individualità, svolgono un ruolo esplicitamente sussidiario all'interno di una "messa in scena" concepita per accumulo, tanto nella "mostra" degli oggetti quanto nella moltiplicazione degli artifici ottico-illusionistici»⁽¹²⁾.

Sul piano della realtà musicale, Bettera riprende e allarga l'"instrumentarium" bascheniano sep-



Qui sopra,
Musici del granprincipe Ferdinando (1685 circa), di Anton Domenico Gabbiani, conservato a Firenze alla Galleria palatina (in deposito temporaneo alla Galleria dell'Accademia).
A destra,
Ritratto di musico con liuto (1685 circa), di Anton Domenico Gabbiani, conservato a Firenze all'Educatore della Santissima Annunziata al Poggio imperiale (in deposito alla Galleria palatina).



“Art e Dossier” si è occupata di Evaristo Baschenis nell'articolo di E. De Pascale, Ritratto di strumenti in un interno, n. 117, novembre 1996; dei rapporti tra arte e musica negli articoli di F. Fattelli, Musica divina, n. 163, gennaio 2001 e di C. Terribile, Il lato oscuro della musica, n. 166, aprile 2001.

pur con minore precisione nei dettagli e con una diversa “struttura di visione”. Tende inoltre ad accumulare strumenti senza pensare troppo alle conseguenze della pratica musicale: spesso è assai difficile riconoscere la possibilità di un'esecuzione musicale coerente.

■ PITTURA E MUSICA A CORTE

In un'altra area geografica, ma non estraneo all'influsso di Baschenis, Cristoforo Munari è attivo a Roma e a Firenze (per cui molte sono le opere disseminate in ville private e nelle residenze medicee). Egli ripropone nelle nature morte a soggetto musicale lo strumento “che non suona”, come Baschenis. Lo strumento può avere maggiore o minore importanza rispetto agli altri oggetti, ma viene raffigurato con molta attenzione ai dettagli costruttivi. Per quanto riguarda la possibile strumentazione di un brano musicale con gli strumenti rappresentati, non sembra che egli fosse particolarmente preoccupato di combinare sempre questi ultimi in modo musicalmente logico. La *Panoplia*, per esempio, accomuna quattro strumenti, il violino, la mandola, il cornetto e il flauto diritto, che abitualmente suonano parti acute; anche in altre nature morte (quella del Corridoio vasariano o quelle della Galleria palatina, attualmente in prestito temporaneo alla Galleria dell'Accademia), la combinazione degli strumenti sembra piuttosto casuale.

Anton Domenico Gabbiani, protetto dal granduca Cosimo III e dal granprincipe Ferdinando, era il pittore più conteso e apprezzato dalla nobiltà fiorentina del tempo. Gabbiani predilige la situazione di strumento “che suona” legando il momento musicale al musicista che acquista un'importanza pari allo stesso strumento. In questo caso il realismo contestuale impone che gli elementi morfologici

(forma, dimensione, legni, corde, archetti) si debbano sposare perfettamente anche con la tecnica strumentale.

La realtà musicale in Gabbiani è piuttosto evidente in quanto gli strumentisti sono già combinati tra loro secondo la logica della prassi esecutiva. Per esempio nel dipinto *Trio di musicisti del granprincipe Ferdinando con servitore negro* è raffigurata una sonata per violino e continuo al clavicembalo con una possibile presenza della voce, mentre il *Trio di musicisti del granprincipe Ferdinando* rappresenta una possibile cantata a tre voci e continuo alla spinetta. Il ritratto del *Granprincipe Ferdinando con i suoi musicisti* raffigura un insieme di una o più voci e continuo, realizzato dal violoncello e dalla tiorba; in questo dipinto compaiono due particolari importanti: il violoncello monta la quarta corda filata in argento e il suonatore tiene accanto a sé una lira da gamba (lirone) con il proprio archetto, pronto per essere suonato. Le corde filate⁽¹³⁾, inventate intorno al 1660, furono fondamentali nella diffusione e affermazione di strumenti come il violoncello; la presenza della corda filata, conferisce quindi un particolare di assoluto realismo al dipinto. La lira da gamba è uno strumento di origine cinquecentesca e ormai piuttosto in disuso al tempo di Gabbiani; per qualche ragione che non conosciamo, veniva comunque impiegato in quel particolare contesto. Gli altri personaggi, dal granprincipe a Scarlatti, non hanno una funzione musicale attiva. È infine un vero e proprio complesso da camera quello che esegue un concerto per due violini, due viole, (contralto e tenore), mandola, violoncello e clavicembalo in *Musici del granprincipe Ferdinando*.

Nel *Ritratto di musico con liuto* la foggia dello strumento e la presenza di partiture con intavolatura francese (con cui veniva scritta la musica per



liuto in Francia e in Germania) fanno pensare che il musicista raffigurato, di cui non è noto il nome, non sia di origine italiana. Molti furono i liutisti di area francotedesca che suonarono e pubblicarono musica in Italia nel XVII secolo⁽¹⁴⁾. La possibilità di leggere ed eventualmente eseguire la musica dipinta nelle partiture – uno studio attualmente ancora in corso – potrebbe permettere di giungere a identificare con sicurezza il liutista ritratto.

Oltre a Bettera, Gabbiani e Munari, dotati di personalità autonome rispetto al maestro, innumerevoli sono stati i semplici imitatori di Baschenis, anche all'esterno della bottega e della scuola bergamasca, che ne riprendono gli schemi compositivi, copiando in maniera più o meno esatta e con mano più o meno felice e aggiungendo anche oggetti presi da altre opere. È il caso del dipinto che riprende uno schema bascheniano ben collaudato: *Natura morta con strumenti musicali, tendaggio, cassetta, libri, frutto, globo terrestre* (Firenze, Galleria palatina, in deposito temporaneo presso la Galleria dell'Accademia)⁽¹⁵⁾.

Evaristo Baschenis è stato il capostipite di una generazione di pittori italiani del XVII secolo che hanno riproposto, attraverso l'immagine realistica di uno o più strumenti, la pratica musicale del tempo. Ognuno di essi ha avuto imitatori appassionati di alto livello o semplici epigoni, con notevoli e oggettive difficoltà di riconoscimento per lo storico moderno. La critica e la storiografia dell'arte fino a poco tempo fa hanno suddiviso la vastissima produzione di Baschenis e di Bartolomeo Bettera in dipinti autografi, di bottega, di scuola, di imitatori, basandosi solo su criteri meramente artistici; solo uno studio comparato con l'organologia e la musicologia ha permesso però di fare maggiore chiarezza sulle attribuzioni dei dipinti nei casi più dubbi. □

(1) Una sezione della mostra tenutasi a Cremona, *Dipingere la musica* (in corso fino al primo luglio al Kunsthistorisches Museum di Vienna), è stata dedicata a questo argomento. I soggetti sono generalmente alcuni profeti, il re David, la Madonna, o santi, come santa Cecilia, dotati di particolare talento musicale o con visioni mistiche del paradiso in cui compaiono angeli musicanti. L'iconografia religiosa, che vorrebbe proporci una musica "invisibile", fornisce ampie informazioni sull'uso degli strumenti musicali in chiesa e durante le funzioni religiose.

(2) Gli esempi potrebbero essere innumerevoli, da *Marsia* di Van Dyck, a *Pan di Giordano*, di Novelli e gli *Orfei delle varie scuole europee*. Gli strumenti preferiti sono la lira da braccio, flauti diritti e traversi, viole da arco e da mano, bombarde, liuti. Anche su questo argomento è stato dedicato un ampio spazio nei cataloghi delle mostre di Cremona (*Dipingere la Musica*, Milano 2000) e di Roma (*Colori della Musica*, Milano 2000).

(3) F. Lesure, *Musica e società*, Milano 1966, p. 20.

(4) *La pratica del basso continuo*, sviluppatasi all'inizio del Seicento, consisteva in un particolare modo di accompagnamento che, attraverso una stenografia musicale, permetteva di armonizzare convenientemente la linea musicale grave di un brano. Per eseguire il basso continuo si potevano combinare tra loro strumenti sia monodici sia polifonici, purché rispettassero una serie di regole e convenienze melodiche, armoniche e di gusto esecutivo. I trattatisti dell'epoca, come Agostino Agazzari, autore di *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, in Siena anno 1607 (ed. facsimile Bologna 1979), spiegano infatti come combinare gli strumenti musicali per ottenere un buon accompagnamento. Per quanto riguarda la musica strumentale, la forma più in voga nel secolo XVII era la sonata: essa apparve nei centri dell'Italia settentrionale e, fino attorno al 1650, fu coltivata particolarmente in quell'area. L'evoluzione delle "canzoni da sonar", solo strumentali, del XVI secolo sono le "sonate per ogni sorta di stromento"; quando però le de-

signazioni si fecero più specifiche, il violino e il cornetto divennero gli strumenti per eccellenza della sonata. Lo sviluppo della sonata barocca si basa sull'evoluzione parallela della prassi del basso continuo: uno strumento solista o due strumenti tra loro concertanti erano regolarmente accompagnati dagli strumenti che realizzavano l'armonia.

(5) M. Rosci in *Natura in posa*. La grande stagione della natura morta europea, Milano 1977, p. 101.

(6) Come sottolinea Rosci, «Ogni strumento del Baschenis è individuo e individuato (nella precisa accezione neoristotelica cinquecentesca) [...] nell'ambito di un codice riferentesi non al singolo dipinto, ma a una serie ripetitiva che mutano solo le iterazioni ritmiche, spaziali, compositive degli strumenti indivi-
dualizzati» (M. Rosci, *Baschenis, Bettera & Co*, Milano 1971, p. 12). Egli fu il primo che, secondo Rosci, dipingendo lo strumento come oggetto principale del quadro ne fa anche un oggetto rappresentativo della realtà culturale in cui era collocato: «I suoi strumenti, protagonisti di un'idea duplice di pittura e di musicalità: di colore e di silenzio; di costruzione e di canto sottinteso, sommerso; vivono e rappresentano un ordine perfetto e irrevocabile, senza errore; vivono e rappresentano un muto dramma per il quale si leva il sipario a mostrare come stiano, stanno e staranno le cose, in quel momento che è divenuto perpetuità ed eternità» (M. Rosci, *Evaristo Baschenis*, in *Pittori bergamaschi*, Bergamo 1985, p. 15).

(7) Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa, catalogo della mostra all'Accademia Carrara di Bergamo, Milano 1996.

(8) *The Still Life of Evaristo Baschenis. The Music of Silence*, catalogo della mostra al Metropolitan Museum di New York, Milano 2000.

(9) Riflessioni sopra una mostra, tenuto a Bergamo il 30 marzo 2001.

(10) G. Ferraris, L. Girodo, Guida alla identificazione degli strumenti musicali, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, op. cit., p. 311.

(11) *La critica si è occupata principalmente dei rapporti tra Baschenis e Bartolomeo Bettera, l'unico pittore di cui si abbia notizia di rap-*

*porti diretti con Baschenis, grazie agli studi di Enrico De Pascale. Alla morte di Baschenis, i suoi beni vennero messi all'incanto in piazza San Leonardo a Bergamo. Il giorno 12 aprile 1677, tra la folla di compratori richiamati dagli squilli del «pubblico Trombetta», si presenta anche il trentotenne Bartolomeo Bettera. Egli acquista per 8 soldi quattordici tele, con rispettivo telaio, colori, pennelli e uno "scagno". Ignorato da Baschenis nei vari testamenti, Bettera «si conferma personalità esterna e alternativa alla bottega bascheniana, in ruolo non già di ex-colaboratore quanto di artista autonomo pronto ormai a raccogliere l'eredità di "fatto" del Baschenis» (E. De Pascale in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, op. cit., p. 79).*

(12) E. De Pascale, in *Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa*, op. cit., p. 83.

(13) *La corda filata è composta da una corda di budello attorno alla quale viene attorcigliato un filo sottilissimo di metallo (rame o argento); il budello acquisisce così una migliore elasticità e resa sonora.*

(14) All'epoca di Gabbiani fece, per esempio, un viaggio in Italia anche il liutista tedesco Leopold Sylvius Weiss (1686-1750), considerato di gran lunga il più importante compositore e suonatore di liuto del periodo barocco. Secondo il trattatista Ernst Gottlieb Baron, in *Untersuchung des Instruments der Lauten* (1727), p. 71, «attorno al 1708 egli venne in Italia col principe Alexander Sobieskij, dove passò un lungo periodo in Roma e stupì tutti gli italiani [...]».

(15) *Un dipinto identico, conservato a Clusone, è stato pubblicato da De Pascale (Evaristo Baschenis e la natura morta in Europa, op. cit., p. 270, cat. 58): «L'impaginazione del dipinto, nella già rilevata pregnanza strutturale e compositiva del violoncello in combinazione incrociata col liuto, abbinato allo stipo di legno, al mappamondo e alla mandola dalle larghe doghe bicrome, lascia intravedere una parentela formale alquanto stretta con una tela firmata dal Baschenis nota in almeno due versioni autografe (nn. 27 e 28) ambedue in collezioni private e collocate dal Rosci nel settimo decennio del secolo».*