

# THE ENDURING LEGACY OF CARAVAGGIO IN NAPLES

---

A STILL LIFE  
WITH FRUIT  
AND ANIMALS  
BY LUCA FORTE

Stefano Causa



ENRICO  
FRASCIONE  
ANTIQUARIO



# LUCA FORTE

(Naples, c. 1605 - c. 1660)

STILL LIFE WITH FRUIT,  
A JAY, A KESTREL, A BUTTERFLY,  
AND A SNAIL

Oil on canvas, 41¾ x 71 in (106 x 180.5 cm), c. 1640





## THE ENDURING LEGACY OF CARAVAGGIO IN NAPLES

### A STILL LIFE WITH FRUIT AND ANIMALS BY LUCA FORTE

#### A STONY, POLISHED PIGMENT

“A Neapolitan picture, painted around 1640. Or more precisely: a pinnacle in the oeuvre of a first-rate master such as Luca Forte (c.1605 – c.1660), datable to his finest period. On the other hand, there are plenty of connections with paintings of interiors – pantries, vine tendrils – by Giovanni Battista Ruoppolo, now past the mid-century point.” Such were my first reactions, off the cuff, prompted by the photos I had been sent of this large-scale *Still Life with Fruit and Animals*. The same held true when I examined the work at first hand in May 2019 in Florence, in the gallery of a dear friend who is a dealer and art historian.

Now it may be true that such a structured composition sets off a red light, pointing towards a true Neapolitan Baroque idiom. What comes to mind are pictures from the mid-1670s by Giuseppe Recco, now in the Capodimonte Museum, or youthful works by Ruoppolo (1629-1693) – the other name, as we just said, that naturally appears before this painting. But we should pay close attention: the pigment is different, and so is

its consistency. In the grand productions of the still life masters of the later seventeenth century, there's a close interaction – not always deferential, and often evenly-matched – with the thunderous, far-reaching approach of a painter such as Luca Giordano (1634-1705). Here, instead, things seem much more clearly-defined – as if the painting were revealing greater composure and following an older pace. The singular quality of such a work – that is, how challenging it is – does not lie in whether it can be judged according to a criterion of naturalism, but then it cannot be measured against a fully Baroque yardstick, either. It is no longer a question of looking (solely) at the venerated examples left by Caravaggio, Battistello and Ribera, in that precise order; but nor has Giordano emerged on the horizon.

So it was that as Enrico and I examined every detail of this rich, kaleidoscopic greengrocer's stall, I thought of words written by the still life expert Raffaello Causa, which I wanted to use as a subtitle for this essay: “What is characteristic of Luca Forte is a *stony, polished pigment*, almost as if – within the formal circumstances dictated by painting with light – the tenacious rules of volume, crafted through draughtsmanship and chiaroscuro, came to lay claim to its demands (more or less as happened with Battistello, in his late works), yet without giving up certain more contemporary achievements...”<sup>1</sup>

Read attentively, this stylistic critique of 1962, inspired by Roberto Longhi, perfectly suits the new arrival in the Forte family – a picture that seems to legitimise Causa's text; and I am convinced that such words, written in that zealous decade of interest in still life, are the perfect conduit for getting closer to our canvas: a potent declaration of the genre after the passing of Caravaggio, and set in the nexus between Naples and the Rome of Michelangelo da Campidoglio.

Seeing things this way clears the path that leads to Ruoppolo, and to the artists in Giordano's wake – precisely those who were the masters of still life painting in the second half of the century. Certainly, if we return

“ What is characteristic of Luca Forte is a stony, polished pigment, almost as if - within the formal circumstances dictated by painting with light - the tenacious rules of volume, crafted through draughtsmanship and chiaroscuro, came to lay claim to its demands (more or less as happened with Battistello, in his late works), yet without giving up certain more contemporary achievements...

Raffaello Causa, 1962



to our reading of Causa, this is not the *natura morta napoletana* of the kind that appealed to Giordano and Francesco Solimena, but rather the older, less widespread type, which caught the interest of Battistello, Stanzione, Guarino and Ribera.

When Causa was sharpening his quill for the brief article on Forte, which was published in the Florentine journal *Paragone*, research on still life was still shaped by the *Mostra del Caravaggio e dei caravaggeschi*, the Milanese exhibition curated by Longhi in 1951. This means that in its glory days, scholarship on still life was directly generated by Caravaggio studies. The approach is the same. It makes sense that Causa's focus on Naples precedes and indeed heralds the exhibition on Italian still life held in Naples in 1964 - the subject of a recent book of mine.<sup>2</sup>

That the question of Forte's cultural expansion needed tackling at first hand, and in terms inherent to the art of Caravaggio, would have been very clear to Ferdinando Bologna, who in the early 1980s treated the painter in one of his three *note caravaggesche* in the journal *Prospettiva*.<sup>3</sup> It would hardly be surprising if someone were to prepare an exhibition – a task both arduous and marvellous – in memory of the great scholar, who passed away only months ago, on Luca Forte. But on that subject, and others, more anon; let us return to our picture.<sup>4</sup>

### FIRST STEPS IN DEFINING A MASTERPIECE

Mounted within the gilded shapes of a spectacular eighteenth-century frame, the canvas before us (106 x 180.5 cm), in perfect condition, is one of the major recent rediscoveries in the realm of Neapolitan still life painting, in what has now become a broad Caravaggesque context. To be somewhat bolder, I would narrow its execution to the waning years of *caravaggismo*, around the mid-1640s (and, to restate this, on the earlier side of that period).

While the composition is *copious, with a broadly decorative layout* and even generous in what it offers,

every single fruit, from the watermelon to the smallest jujube, is selected, catalogued and presented in the slightest of its touches of light. The handling of surfaces is that of a master in the circle of the mature Ribera (someone of the calibre of Aniello Falcone, that is); and it is truly distant in style and spirit from any contemporary of Giordano. If formal analysis holds true, this densely-composed picture belongs to Luca Forte. With due caution, we shall later attempt to isolate whether initials might be hidden among the vine tendrils, of a kind resembling other works by the Master.

The kestrel and jay are the most striking elements of this carefully calculated composition: they direct our gaze and appear to watch over the painting, and to dominate it. These two birds also proclaim the painting's Neapolitan roots, since even on their own they could easily remind one of Falcone, who in the 1630s directed an academy for studying from nature. Moreover, the artists worked together (an inventory of the Tarsia collection mentions a "painting of figures and fruit [...] by the hand of Forte and Falcone").

Our emphatically horizontal picture recently emerged from an important private collection. One can imagine it hanging alongside portraits, religious or mythological subjects, small-scale sculptures and appropriate draperies. However, before settling in seventeenth-century Naples, the attribution made the rounds of central and northern Italy. It started out in Poggio a Caiano, near Florence, where the museum of still life in the Medici villa houses the stunning compilations of Bartolomeo Bimbi (1648-1729). We cannot rule out that the frame played a considerable role in lending Tuscan colour and flavour to this fruit, although it does not belong, even in period, to our canvas, but in its own ways extends its decorative quality.

That we are not dealing with Bimbi here (or any other Florentine) has been recognised by high-level experts such as Stefano Casciu and Francesca Baldassari. Having ruled out the alternatives in favour of a foreign painter, and specifically a Spaniard, the only remaining

attributional uncertainty was whether the canvas came from one of the two major places that spread the genre in the seventeenth century, that is, Rome and Naples.<sup>5</sup> A tale of two cities, then, intercepted by still life painting in the most crucial phase of Caravaggio's legacy, and still within the first twenty years of the century. Our canvas therefore lies in the midst of one of the most complex scholarly questions of the seventeenth century, and a true test for anyone but the finest connoisseur: Caravaggesque versus post-Caravaggesque still life. But the dilemma about the cities very soon resolved itself: Naples, not Rome. A repeated reading of the stylistic hallmarks of this glowing picture, nearly two metres across, introduces a single attribution, put forward with a sense of finality – Luca Forte, here seen in his early maturity. He was active in both Naples and Rome during the second and third quarters of the century, and for over fifty years now the most perceptive scholarship, especially in Italy, has credited him with launching avant-garde still life during its most intense, Caravaggesque moment.

Every other option of style or culture – starting with Forte's contact with the Roman milieu of Il Gobbo dei Carracci and even Verrocchi, who died in 1659 – is summarised in this inspired multi-level articulation of a composition that dutifully concludes one era of naturalism and at the same time inaugurates another; and though the latter shares a border with what had matured in Ribera's workshop, it is already redolent of the early Baroque (it is nice to imagine that the young Giovanni Battista Ruoppolo and even the more elusive Giuseppe Ruoppolo profiting from such an assertively luminous composition). Loaded with at least thirteen types of fruit, this is more than a single still life, seemingly wanting to lay the table for half a century's worth of Neapolitan painting, from Naturalism to Baroque, or from Caravaggio to Giordano.

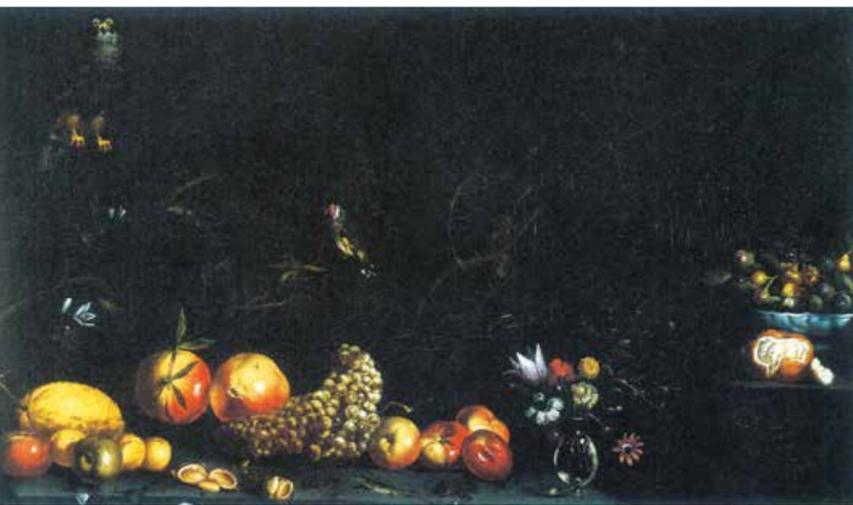
To narrow down the authorship of this fruit stand, one's memory turns to the *Still Life with Roses, Anemones and Birds* which appeared on the British art market



Luca Forte, *Still Life with Roses, Anemones and Birds*. Formerly London, Matthiesen Fine Art Ltd.

in the later 1980s, revealing itself as one of the great discoveries in the history of Neapolitan painting of the second quarter of the 1600s. An equally helpful comparison is the *Still Life with Fruit and Birds*, initialed by Forte, in the Ringling Museum, Sarasota, incidentally one of the most important Neapolitan still life paintings outside Italy; it was Federico Zeri, both connoisseur and expert botanist, who identified the species of fruit depicted there (apricots, azaroles, apples, quinces, medlars and grapes). This painting also has an accumulation of fruit in the foreground, while the bird in flight in mid-composition is similar. Both paintings, which have been dated to the 1640s, are now richly represented in the scholarly literature.<sup>6</sup> On this basis of these parallels, too, we can better defend our hypothesis, provided we place our painting a little before the one in Florida.

The new canvas is definitely later than the *Still Life with Fruit, Flowers, a Hawk, and a Goldfinch* in the study collections of the Galleria Sabauda in Turin, for which no one has yet had the courage to remove the question mark after Forte's name.<sup>7</sup> The attribution of this still little-known picture has not found unanimous



Luca Forte, *Still Life with Fruit and Birds*. Turin, Galleria Sabauda, study collection

agreement, and one of the principal living experts on still life gives it to a Roman painter active in the first third of the Seicento.<sup>8</sup> Twenty years ago, the present author attempted to reconsider its attribution in a minor section of a monograph on the Neapolitan painter Battistello Caracciolo (1578-1635; another *caravaggesco*) – an appropriate place, it seems to us, for reconsidering the credentials of a composition datable to the early 1640s.<sup>9</sup> Whether or not the Turin canvas was painted by Forte, its relationship with ours merits very close attention. In both cases everything pushes towards what we could define as adherence to Caravaggio; or at least the enduring thrust of naturalism.

If we bring the privately-owned *Still Life with Fruit and Flowers* into the discussion – a work published and discussed by Bologna years ago – we discover not only that our painting has the same broken rhythm, pausing between foreground and background, but also that it must be included among the few paintings, according to the eighteenth-century biographer Bernardo De Dominici, which contained *l'avanti e indietro* (both foreground and background), that is, which arranged space and perspective so as to vary – for once – the progression of a composition in relief and on a single plane. To the biographer of the Neapolitan painters, accustomed to the Baroque splendour of the late 1600s, such compositions could only have seemed irredeemably archaic.

There is a similarity between the rotundity of the fruit and a solidity of pigment which are truly and entirely Caravaggesque, and which can now be distinguished from the different Caravaggesque naturalism of Ribera, who had settled in Naples in the spring of 1616. No less evident ties exist with a beautiful and markedly horizontal *Still Life* fully and legibly signed, and published by a keen scholar of Neapolitan Seicento painting.<sup>10</sup>

In conclusion, the presence of birds is far from rare in Forte's oeuvre, or in works ascribed to him: I am thinking here of the two octagons in the d'Avalos collection, the *Vase with White Grapes* and the *Vase with Red Grapes*, which include parrots and partridges, and where one can sense the mature period of Giacomo Recco (who had died by 1653).<sup>11</sup> In the 1717 inventory of the Prince of Scilla, various paintings with fruit are listed under Forte's name, but there are others with a hen, quails and other birds. Forte was also active as a flower painter, and this side of his output has recently been given proper and focused attention.<sup>12</sup>



Luca Forte, *Still Life with Fruit and Flowers*. Private collection

### FORTE AND STILL LIVES "OF REALITY"

As many of us will recall, Forte has provided a privileged hunting ground for the most reliable scholars of form. During the last century the secondary sources on the artist – at least since the catalogue of the exhibition of Neapolitan painting of the 17<sup>th</sup>, 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries, held in Naples at the height of the Fascist period – remained at a constant level, with little authorial excellence, so that whoever wanted to investigate still life would have to start from the bottom. But the stakes are higher.

From a certain point onwards, work on still life tended to coincide with research on Caravaggio, establishing itself as its direct descendant, so that especially among the comrades (not just south Italian) of an historian and writer such as Roberto Longhi (1890-1970), no one would be surprised or offended if explorers of the Caravaggio firmament were to redefine themselves as still life specialists. Suffice it to think of Giuliano Briganti, Francesco Arcangeli and Giovanni Testori; or naturally Federico Zeri, Mina Gregori and above all Raffaello Causa, who truly rediscovered Forte in modern times, and is regarded especially by non-Italians as the greatest expert on Neapolitan still life. Some of these individuals can be properly defined as art historians who are also writers, and sometimes as great writers who deserve mention (even with specific emphasis) in literary history. The backbone of still life scholarship is formed of some of the most refined and richly-worded Longhian texts, and this equivalence between Caravaggio research and studies on still life has its advantages; but it also brings with it a limitation of merit, and of method. While Longhi's declarations on the *caravaggeschi* have led to an enrichment of studies on individual regional schools of painting, with enduring attention given to still life itself, there is in contrast a tendency to focus on one aspect of the question, and one alone: the most Caravaggesque approach. *Natura morta della realtà*, with all the quotation marks one wants, must be the only one worth studying, and thus collecting – the only one to look at. The finest still lifes must have the scent of

Caravaggio, while the worst are remote from him. When still life becomes an excuse for decoration, or when it begins to stench of Baroque, one can only put it all off. Better to forge ahead – in museums, exhibitions, and dealers' galleries. Fully-dressed, high-pitched still life, *al massimo volume di presentazione*, represents little more than an accident of taste. It expresses paintings with mass but no substance. Fruit, floral wreaths, cascades of fish – all figures with little connection, and splashes of colour undeserving of excessive attention. It forms a background, like certain late Baroque music, professionally produced for the princely courts of Italy and Europe. Many scholars agree with this, and one intelligent later member of the Longhi circle has not hesitated to say as much.

This was not the case with Forte, who could never have become a *mestierante* or *praticone* (hireling, or tradesman-painter, to view him through the lens of certain *Longhiani*), and surely not in his early maturity, or we would be doing an injustice to our picture which, on the face of it, shows itself to be an aspect of modern *caravaggismo* over two decades after the death of the Lombard master. Objects and animals are painted with a clarity and a luminosity that can only be acknowledged in terms of a reactivation of certain processes, including narration, which are Caravaggesque. But there is more to it, and it can be understood from a study of our picture. Luca Forte appeared on the Neapolitan scene just when the city was freeing itself from the (brief) legacy of Caravaggio and embracing the language of Ribera. While Forte's first paintings express echoes of the former (in his Neapolitan and Roman modes), what follows gradually moves towards Ribera and the masters of his school; his last period reflects the symptomatic idiosyncrasy of writers reacting to Baroque still life. However, notwithstanding the fifty years of writing dedicated to him, we still only know very little about Forte, and it is not uncommon to find imagination relieving gaps in scholarship.<sup>13</sup>

### A SCANTY BIOGRAPHICAL OUTLINE

In 1631 Forte was a witness to the signing of a notarial deed regarding Filippo Vitale, a painter similar in culture to Ribera. In 1639 he stood as witness at the wedding of another Neapolitan artist, also close to the circle of the mature Ribera, Aniello Falcone (who was aged thirty-two). These documents implicitly suggest evidence for chronology, since witnesses were usually contemporaries



Luca Forte, *Still Life with Tuberoses and Crystal Vase*. Rome, Galleria Nazionale di Palazzo Corsini

of the bridegroom, or slightly older. Substantially more important, in part because it literally plunges us into one of Forte's paintings, is the dedicatory inscription ("Don Joseph Carrapha [or Carrafas]", set against the dark background) of the *Still Life with Fruit and Birds* in the Ringling Museum, Sarasota – a fundamental parameter for dating the picture, since Carafa was killed by a lynch-mob in 1647. This is one of those cases, not so rare, in which the figurative document offers undeniable assistance to the modern historian.<sup>14</sup>

From the 1640s onwards, citation of Forte's work increases, not only in correspondence (such as the

well-known letters of the Sicilian collector Antonio Ruffo) but especially in inventories of significant Neapolitan and Spanish collections.<sup>15</sup> Everything would lead one to believe that he died during the plague of 1656, or soon thereafter. In any case, starting with the earliest sources, Luca Forte's name has always been linked to the origins of the still life genre.<sup>16</sup>

### FORTE AND THE DRY MANNER: AN UPHILL STRUGGLE

Basically, modern opinions about Luca Forte swirl around the interpretation of a withering critical passage about his style written by Bernardo De Dominici in the 1740s, when Francesco Solimena was in his last years (he died in 1747). As for a reconstruction of his oeuvre, scholars have taken as their starting point the attribution of a now famous painting, clearly initialled on the canvas: the *Still Life with Tuberoses and Crystal Vase* in the Galleria Nazionale di Palazzo Corsini in Rome, often listed among the essential points of Caravaggesque pilgrimage in the museums of Rome. But let us start with the early literature. Well into the 1740s, the biographer of the Neapolitan artists dedicated a short passage to our painter, which has been energetically disassembled and reassembled by all the best *napoletanisti*:

"Giovan Battista Ruoppoli was a pupil of Paolo Porpora, and having given up painting battles he applied himself to the representation of various kinds of animals, excellently depicting fish and a variety of shellfish and other seafood, and also painting fruit, citrus, poultry, birds and other edible things, in a finer manner, and more beautifully composed, than Luca Forte, who though considered excellent in such work in his own day, was nonetheless lacking in invention and composition, as one can see in his pictures, which have little of either foreground or background, with everything arranged almost in a row, one after the other, on the same plane, and one sees few things by this painter that have both foreground and background. Paolo, thus benefiting from what he heard from good painters tell him was lacking in

that artist, increased the beauty of his own pictures, and abandoning that dry manner of arranging things, began to make use of copious compositions, more felicitous in their conception and more picturesquely attuned overall.<sup>17</sup>

We have italicised only the sentences relating to Forte, embedded within a longer passage about Porpora (and, more generally, about Ruoppolo). De Dominici was someone who knew how to look at paintings, yet his in this account our artist comes out a little bruised. One can intuit how, from that moment on, the master's critical fortune would be an uphill struggle. Certain specific limitations (*that dry manner of arranging things*) and more broadly speaking a fundamental accusation of *seccaggine* (dryness) would subject Forte not so much to judgement as prejudice, as is often the case. In any event, one gets the impression that the biographer only had access to little of the painter's work – and certainly not the picture discussed here. At the end of the day, it is clear that although he was a "purebred critic", as Causa recognised, De Dominici assessed still life of the seventeenth century wearing the glasses of a man of the eighteenth, by now entirely accustomed to compositions that were decorative, festive and sumptuous.<sup>18</sup>

### EYES (AND NOSE) WIDE OPEN

But we should turn once again to this ambitious display of fruit and animals, sustained by superb handling throughout, from the butterfly to the jujubes on the right, and never diminishing in quality. The numerous formal and cultural elements in this canvas define it as a watershed between the first and second phases of Neapolitan still life painting. This is powerfully-articulated staging, and one ought to get into its characters, starting with the white and red of the open watermelon, viewed at a slanting angle, and perhaps already sampled by someone. This burst of watercolour tonality, placed right in the middle of the squashes and melons to entice spectators invited to the fruit stand, declares itself as a prelude to the more well-known episodes of still life in

the sense of 'genre', which became dominant by the end of the century – we are thinking here of Giovanni Battista Ruoppolo (1629-1693), Giuseppe Ruoppolo (1631-1710) or Giuseppe Recco (1634-1695); in short, of those referred to, again by Causa, as the "rich handful of supporting actors in a Baroque performance". The story of Neapolitan still life painting is repeated in these privileged, casually shattered objects – a long series of watermelons, red as flags and bursting like explosive trademarks. These pieces of fruit are like a cipher. Towards the middle of the 1700s, writing about the painter Abraham Brueghel, active in Naples since 1676 (admired by Luca Giordano precisely for his commotion), the biographer of the Neapolitan artists Bernardo De Dominici created an irresistible side show in his description of a sort of action painting *avant la lettre*: "He was so peculiar that he would take a sizeable watermelon and let it fall on the ground, and paint it as it was, broken from the impact, arranging fruit around it, and other accompaniments...".<sup>19</sup>

Here, though, in the canvas attributed to Forte, the watermelon is still in one piece, and evenly contoured. Only after familiarising themselves with the overall image do our eyes learn to isolate individual motifs within the orchestrated composition; and there are at least five of these, the more significant ones appearing like paintings within the painting. Having said all this, let us dive back into the picture.

The dark background at left is interrupted by the slices of colour on the little creature which just took off from the groceries, where we see black and green figs, plums and peaches, described with virtuoso handling and a meticulous study of light on the peel of the fruit, both ripe and unripe (but at least one of the figs lies obscenely open on its side). Halfway through the scene, having escaped from Falcone's aviary, the slightly off-centre kestrel provides an indication of space. Similar specimens can be found in the contemporary paintings by Porpora (1617-1673) and the Maestro di Palazzo San Gervasio – this last anonymous master not coincidentally (and not very successfully) identified as Forte.

Luca Forte, *Still Life*.  
Naples, Museo di  
Capodimonte



Luca Forte, *Still Life*.  
Naples, Museo di  
Capodimonte



### WANDERING, BUT NOT AIMLESSLY

Immediately to the right, in a higher position and set further back than the butterfly, like a sort of third level, the composition opens out, spreading into a new arrangement of plums and figs... but this is a climax – going from darkest to brightest – in order to reach the bunches of red and black grapes, in all their brilliance; and, with much good will, we might succeed in perceiving two initials (LF?) among those vine tendrils. But we wouldn't want to fall into fiction here! In any case these grapes could have been painted in the same way by a Spaniard (as if Forte had seen some works in Neapolitan collections by Juan Fernández, El Labrador). Though it seems broken up, space is solidly

defined, with some pauses for shadow, all carefully calculated, allowing our gaze to wander without getting lost.

Coming down towards the left foreground, below the flat basket, the series of four or maybe five quinces, and peaches, intercepts the fall of light, with a jay perched on the latter – the second bird we have met and a further indicator of space, whose function is to give rhythm and direction to our gaze. The bird is fixing his stare, perhaps menacingly, on the snail (another creature who reappears in works given to Forte) as it climbs along the top of one of the squashes.<sup>20</sup>

On the right, the second large basket spills its contents of red-tinged pears, jammed between two clusters of azaroles; one of these is resting on the pomegranates, two of which have opened out. Resembling cannonballs, this ensemble of fruit regains its order, settling in the immediate foreground, where the unevenly matched jujubes, fifteen in all, speckled with red, one by one, each reflecting the light, correspond symmetrically to the azaroles on the other end of the canvas; and technically they are all within reach.

In conclusion, this fabulous spectacle, at once natural and artificial, which we have struggled to recreate through words, deserves one more comparison, on this occasion with two paintings always listed among the early Neapolitan works of Forte: the small octagons from the Museo Duca di Martina, in the Villa Floridiana on the slopes of the Vomero in Naples. These two still lifes represent cherries and strawberries, and apples and pears, respectively, and are usually dated to the second half of the 1620s. In long-ago 1984, it was these pictures, now on the second floor of the Capodimonte Museum, that enriched Forte's presence in the great parade of Neapolitans seen in the exhibition *Civiltà del Seicento a Napoli*, not to mention its appearance in the first volume of the catalogue.<sup>21</sup> But we have to agree on one point here.

### THE ABSOLUTE CERTAINTY OF WHAT CARAVAGGIO (AND ESPECIALLY RIBERA) TAUGHT

The rediscovery of this canvas allows us to reassert Forte's place in his milieu, quite apart from any limiting definition of genre, during the second quarter of the seventeenth century, having matured on the margins of Ribera's teachings. The need for settling the score between masters of the first order such as Porpora, Falcone or Giovanni Battista Recco, in various ways conditioned by the incomparable style of the Spanish painter, who as we have said arrived in Naples in 1616, was also sensed by non-specialist audiences, who began to display still lifes, in a less haphazard way, in exhibitions or in museums, among their religious or mythological pictures. Giovanni Battista Recco's talent in transforming kitchen interiors into true film sets, in which light insinuates itself between objects, is only brought out when hanging next to a Ribera, while Giuseppe Recco is the most intelligent of Giordano's pupils, next to whom he spins around like a firework. As for Luca Forte, he deserves to be juxtaposed not only with Falcone, whom he knew personally, but also Massimo Stanzione, with whom he had occasion to collaborate on certain easel paintings. There are naturally only three examples here. An attempt has been made to offer a healthy mix of outstanding masters in the recent rehanging of the seventeenth-century rooms on the second floor of the Capodimonte Museum. The idea is (or should be) to convey a sort of Baroque cabinet with a variety of objects and very varied subjects. This approach is found in patrician collections such as that of Ferrante Spinelli, Prince of Tarsia, which in 1654 included almost a dozen still lifes by Luca Forte, or in that of Giuseppe Carafa of the Dukes of Maddaloni, in which a listing of still lifes made some years before, in 1648, includes two by Forte.

### FORTE AMONG THE CARAVAGGESCHI

We have been discussing a master justly included by well-established scholarly tradition among the followers



Luca Forte, *Still Life*. Marano  
di Castenaso, Molinari  
Pradelli collection

of Caravaggio: "Specialists in still life must be sought out in Naples, among the recognised, documented artists whose language was naturalistic: Luca Forte, Porpora, the Reccos and Ruoppolo".<sup>22</sup>

The fact that this level of awareness had been reached in a popular publication shows that work had been done well, and on multiple levels. A decisive comeback for Forte, even for a general audience, took place through the crucial exhibition *La natura morta italiana*, held in Naples' Palazzo Reale in 1964. Under the aegis of Bologna University, the show was basically supervised by Raffaello Causa, and it remains one of the last great achievements of the Longhi group, and – more generally speaking – of recent Italian scholarship on style. At least five paintings by Forte were brought together in the Royal Palace (naturally excluding those attributable to him but classified under another name, mostly those of *caravaggeschi* in Rome, or based in Rome). The catalogue entries on the artist were by the Bolognese connoisseur Carlo Volpe, who was very close to Longhi. Two were at that time owned by the orchestra conductor

Francesco Molinari Pradelli, who was passionate about still life and to whom we owe one of the great collections of Baroque painting in Italy. The selection (not an extensive one) began with the canvas in the Galleria Corsini in Rome, "datable – as Volpe says – to about 1630, or shortly thereafter. On the left, the monogram LF appears to be legible at the end of one of the vine tendrils".<sup>23</sup>

Studies on Luca Forte took off again – perhaps in an unexpected way, and not just based in Italy – during the 1980s, when Neapolitan still life was almost only being discussed in generic exhibitions rather than through a single monographic treatment.<sup>24</sup> It is no accident that once again (as in Causa's essay of 1962, a forerunner in this context), Forte was to take upon himself, from the very outset, the burden and honour of initiating an entire historical period.<sup>25</sup> In some ways one can even imagine the painter being the subject of much more than a bibliographical footnote in some modern text on Neapolitan and Roman *caravaggismo*. For this reason, too, Giuseppe De Vito would certainly have been delighted to have provided the crowning touch to a great line of connoisseurs ranging from Zeri to Briganti and naturally to Causa; and it is with the latter's name that we should rightly conclude this note on Luca Forte, just as we began it.

Detail of eighteenth-century frame, carved, decorated with fruit, grapes and vine leaves, and gilded with gold leaf





- 1 R. Causa, "Luca Forte e il primo tempo della natura morta napoletana", *Paragone*, 145, 1962, p. 44.
- 2 S. Causa, *La parola alle cose. Sentieri e scritture della natura morta (1922-1972)*, Naples 2018, *passim*; but see also the same author's "Un teatro tutto terreno. Sul significato delle mostre caravaggesche a Napoli (1938-2004)", in *Caravaggio. Napoli*, exhibition catalogue ed. by Maria Cristina Terzaghi, Naples 2019, especially p. 97 (paragraph entitled "Caravaggio e la natura morta della realtà").
- 3 F. Bologna, "Tre note caravaggesche", *Prospettiva*, 33-36, 1983-1984, pp. 207 ff.
- 4 For a brief anthology of still lifes, including some by Forte, concluding a repertory of seventeenth-century Neapolitan painting, see now N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Naples 2011, *passim*.
- 5 See now the fundamental study by the ever-acute A. Cottino, "Sull'asse Roma-Napoli: idee, legami e relazioni per la natura morta", *Paragone*, 71 (683), 2007, pp. 3-10, useful also for setting out the details of Forte's early years.
- 6 See *La Natura Morta in Italia*, Milan 1989, vol. II, pp. 875-876, figs. 1043 and 1046.
- 7 See P. Leone de Castris, "Some Reflections on Neapolitan Still Life in the first decades of the seventeenth century", in *L'Œil Gourmand. A Journey through Neapolitan Still Life of the 17th Century*, exhibition catalogue, Paris, Galerie Canesso 2007, p. 16 and fig. 1.
- 8 A. Cottino, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, exhibition catalogue, Rome 1995, pp. 132-133, no. 27.
- 9 S. Causa, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Naples 2000, p. 195, no. A80; the work was subsequently discussed in P. Leone de Castris, "Sul 'Coppola' del Municipio di Gallipoli e gli inizi della natura morta napoletana", *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea*, no. 5, 2005, pl. IIa (as Luca Forte, but with a question mark).
- 10 G. De Vito, "Un diverso avvio per il primo tempo della natura morta a Napoli", in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte*, Milan 1990, pls. 4 and 5, fig. 26.
- 11 *I tesori dei d'Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia*, exhibition catalogue, Naples 1994, nos. 83-84.
- 12 G. De Vito, "Luca Forte fiorante", in *Ricerche sul '600 napoletano (Saggi e documenti 2006)*, Napoli 2006, p. 11 ff.
- 13 For a recent overview of Forte, see A. Tecce, in *L'Œil Gourmand. A Journey through Neapolitan Still Life of the 17th Century*, exhibition catalogue, Paris, Galerie Canesso 2007, pp. 68-69, with references to earlier literature.
- 14 "We know of a nobleman, among the foremost in Naples, Don Giuseppe Carafa, who was lynched by the exasperated, unbridled populace in the church of Santa Maria La Nova, during the revolution of Masaniello in 1647; and thus the painting was [also painted] before that date (or, who knows?, shortly thereafter). In any case late in his career, towards the end, when Luca Forte was already trying to hoist the flag of superabundance, of picturesque disorder, of joyousness, in the idiom that would be proper to the proponents of the genre at the mid-century point": R. Causa, "La Natura morta a Napoli nel Sei e Settecento", in *Storia di Napoli*, V, 2, Naples and Cava dei Tirreni 1972, now in S. Causa, *La parola alle cose. Sentieri e scritture della natura morta (1922-1972)*, Naples 2018, p. 184.
- 15 P. Leone de Castris, "Sul 'Coppola' del Municipio di Gallipoli e gli inizi della natura morta napoletana", *Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea*, no. 5, 2005, p. 74.
- 16 E. Fumagalli, in B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3, 1, Naples 2008, p. 543, note 2: "Camillo Tutini (1660-1666), the only author preceding De Dominici who refers to the origins of still life painting, associates Luca Forte's name with those of Giacomo Recco and Ambrosiello Faro".
- 17 B. De Dominici, "Notizie di Giovan Battista Ruoppoli...", ed. by E. Fumagalli, in B. De Dominici, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3, 1, Naples 2008, p. 543.
- 18 "Once verified, details of biographical information turned out to be almost always inaccurate and unreliable" (E. Fumagalli, in De Dominici 2008, p. 542).
- 19 See S. Causa, *La parola alle cose. Sentieri e scritture della natura morta (1922-1972)*, Naples 2018, p. 22.
- 20 Cf. the *Still Life with Fruit, Basket and Melon* published by V. Pacelli, *Pittura del '600 nelle collezioni napoletane*, Naples 2001, fig. 24.
- 21 A. Tecce, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, exhibition catalogue, Naples 1984, p. 281, nos. 2.93 and 2.93 b.
- 22 "Caravaggio e caravaggeschi", introductory essay by E. Borea, in the series *I Maestri del colore*, no. 264, Milan 1966, *passim*.
- 23 *La natura morta italiana*, exhibition catalogue, Naples 1964, p. 41, no. 54. For the paintings by Forte owned by Molinari Pradelli, see the entries by S. Stagni in *Barocco italiano. Due secoli di pittura nella collezione Molinari Pradelli*, exhibition catalogue, Mantua 1995, pp. 52-55, nos. 15-16.
- 24 See *Italian Still Life Paintings from Three Centuries*, exhibition catalogue ed. by J. T. Spike, New York 1983; and two years later, L. Salerno, *Natura morta italiana. Tre secoli di natura morta. La raccolta Silvano Lodi*, Berlin 1985.
- 25 G. De Vito, "Un diverso avvio per il primo tempo della natura morta a Napoli", in *Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte*, Milan 1990, pp. 115-160.



- |   |  |  |
|---|--|--|
| 1. Butterfly   Farfalla ( <i>Lepidoptera</i> )      | 11. Quince   Pera cotogna ( <i>Cydonia oblonga</i> )                           | 19. Peach   Pesca ( <i>Prunus persica</i> )                                    |
| 2. Fig   Fico ( <i>Ficus carica</i> )               | 12. Jay   Ghiandaia ( <i>Garrulus glandarius</i> )                             | 20. Azarole, or Mediterranean medlar   Azzeruola ( <i>Crataegus azarolus</i> ) |
| 3. Fig   Fico ( <i>Ficus carica</i> )               | 13. Snail   Chiocciola ( <i>Helix</i> )  | 21. Plum   Susina ( <i>Prunus domestica</i> )                                  |
| 4. Peach   Pesca ( <i>Prunus persica</i> )          | 14. Melon   Melone ( <i>Cucumis melo</i> )                                     | 22. Watermelon   Anguria ( <i>Citrullus lanatus</i> )                          |
| 5. Plum   Susina ( <i>Prunus domestica</i> )        | 15. Azarole, or Mediterranean medlar   Azzeruola ( <i>Crataegus azarolus</i> ) | 23. Squash   Zucca ( <i>Cucurbita maxima</i> )                                 |
| 6. Kestrel   Falchetto ( <i>Falco tinnunculus</i> ) | 16. Pear   Pera ( <i>Pyrus communis</i> )                                      | 24. Pear   Pera ( <i>Pyrus communis</i> )                                      |
| 7. Plum   Susina ( <i>Prunus domestica</i> )        | 17. Azarole, or Mediterranean medlar   Azzeruola ( <i>Crataegus azarolus</i> ) | 25. Jujube, or red date   Giuggiolo ( <i>Ziziphus jujuba</i> Mill.)            |
| 8. Fig   Fico ( <i>Ficus carica</i> )               |  |  |
| 9. Grapes   Uva ( <i>Vitis vinifera</i> )           |  |  |
| 10. Plum   Susina ( <i>Prunus domestica</i> )       | 18. Pomegranate   Melograno ( <i>Punica granatum</i> )                         |  |

Species identified by Dr. Alessio Capezzuoli | Riconoscimento delle specie a cura del dott. Alessio Capezzuoli



## AI BORDI DEL CARAVAGGISMO NAPOLETANO

### UNA NATURA MORTA DI FRUTTA E ANIMALI DI LUCA FORTE

#### UNA MATERIA PETROSA E TORNITA

Un quadro napoletano, verso gli anni 1640. E per stringere il cerchio: un apice di un maestro di primo cartello come Luca Forte (1605 ca.-1660 ca.), da collocare nel suo tempo migliore. D'altronde non mancano connessioni con gli interni di dispensa e i tralci di vite di Giovanni Battista Ruoppolo, superata ormai la metà del secolo. Erano state queste le prime impressioni scaturite, a botta calda, dalle foto inviatemi della grande *Natura morta di frutta e animali*. Le stesse rinnovatesi a un esame dal vivo, nel maggio 2019, nella bottega fiorentina di un caro amico, antiquario e storico d'arte.

Ora è vero anche che, in una composizione così articolata, già si accende una lucina rossa in direzione del Barocco vernacolare dei napoletani – facile richiamare alla memoria i Giuseppe Recco di metà anni 1670, oggi al museo di Capodimonte o le primizie di Ruoppolo (1629-1693) l'altro nome, lo abbiamo detto, che viene spontaneo evocare dinanzi al dipinto. Ma attenzione: la materia è diversa. Così come è differente la grana pittorica che, nelle grandi apparecchiature dei maestri di natura morta di fine '600, implica un confronto serrato – non sempre ossequiente, spesso alla pari – con le proposte tonitruanti di un pittore di universale portata come Luca Giordano (1634-1705).

Qui, invece, appare tutto ben definito. Come se il dipinto mostrasse un andamento composto, un passo *più antico*. La singolarità e, cioè, la difficoltà di un'opera del genere sta nel non essere riducibile a un metro di paragone naturalistico, ma neanche a una misura già rotondamente barocca. Non ci sono più (solo) i modelli venerati di Caravaggio, di Battistello e del Ribera: in quest'ordine preciso. Ma non si vede ancora stabilmente all'orizzonte la gran rimonta del gesto pittorico di Giordano.

Perciò mentre, con Enrico, passavamo allo scrutinio della lente ciascun dettaglio di questa ricca, versicolore bancarella di ortolano, mi è tornato in mente un inciso di un cursore

di natura morta come Raffaello Causa, che avrei desiderato mettere in esergo a questa nota come una specie di sottotitolo argomentato:

‘È caratteristica di Luca Forte una *materia petrosa e tornita*, quasi che nella contingenza formale di una tessitura evidentemente realizzata nei modi della pittura luministica, a poco a poco la ferrea legge del volume disegnato e chiaroscurato torni a rivendicare le sue esigenze (all'incirca quanto accadeva nella più tarda produzione di Battistello) senza tuttavia rinunciare a talune più attuali conquiste...’<sup>1</sup>.

Se rileggiamo attentamente, pare davvero che questo nuovo arrivato nella famiglia dei Forte sia fatto apposta per legittimare tale referto di stilcritica longhiana, datato 1962; sono convinto che le righe di Causa, vergate in quel momento di gran fervore di interessi sulla natura morta che furono gli anni '60, contengano tutti gli ingredienti per familiarizzarsi con questa che a me pare tra le dichiarazioni più stentoree della natura morta post caravaggesca, tra i vasi comunicanti di Napoli e della Roma di Michelangelo da Campidoglio.

Vista da qui, appare più sgombra la via che immette al Ruoppolo e a quegli interpreti e corifei della pittura di Giordano che furono, appunto, i maestri di natura morta della seconda metà del secolo. Certo, per continuare ad appoggiarsi alle parole di Causa, non è questa la natura morta napoletana che piaceva a Giordano e a Francesco Solimena ma quella più antica e meno diffusa, che interessava Battistello, Stanzone, Guarino e Ribera. Quando Causa comincia a preparare le munizioni per il breve saggio su Forte, pubblicato sulla rivista fiorentina ‘Paragone’, le ricerche sulla natura morta correvano spedite sulla scia della mostra milanese di Longhi sul *Caravaggio e caravaggeschi* (1951). Questo vuol dire che, nel suo decennio eroico, la critica sulla natura morta è una diretta filiazione di quella caravaggesca. L'applicazione è la stessa. D'altro canto ha un senso che questo focus napoletano di Causa preceda di due anni, e costituisca uno dei titoli prodromici della rassegna sulla natura morta italiana svoltasi a Napoli nel 1964, e a cui dedicammo un libro di recente<sup>2</sup>.

Ora che la questione degli incrementi di cultura di Forte fosse da affrontarsi sul terreno, e nei termini caravaggeschi suoi propri, sarebbe apparso chiaro allo stesso Ferdinando

Bologna che, nei primi anni '80, intitolerà al pittore una delle tre *note caravaggesche* per la rivista ‘Prospettiva’<sup>3</sup>. E non sarebbe strano che, in memoria dello studioso, scomparso da pochi mesi, ci si provasse in una mostra, tanto difficile quanto meravigliosa, proprio su Forte. Ma di questo, (e altro), più avanti; intanto ritorniamo al quadro<sup>4</sup>.

#### PRIMI ALLACCI PER UN CAPOLAVORO

Incastonata, confezionata nei disegni dorati d'una spettacolare cornice settecentesca la tela in esame (di cm. 106 x 180,5), in perfetto stato di conservazione, segna uno dei maggiori ritrovamenti recenti sul corpo della natura morta napoletana di ormai lata matrice caravaggesca. Oserei precisare: in epoca di caravaggismo uscente, intorno alla metà degli anni 1640 (e, ripetiamo, prima piuttosto che dopo).

Se la composizione è *copiosa, di largo impianto decorativo* e persino generosa nell'offerta; ogni singolo frutto, dal cocomero alla più piccola delle giugliole, è individuato, schedato e restituito in ogni minimo accidente di luce. La resa pittorica delle superfici corrisponde a quella di un maestro della cerchia del Ribera maturo (un Aniello Falcone, per dire); ed è realmente lontana, in stile e in spirito da quella di un contemporaneo di Giordano. Se l'analisi formale non mente l'opera, di serrata impaginazione, spetta al Forte. Con beneficio d'inventario proveremo a isolare, nel tralcio d'uva l'eventualità d'una sigla come se ne riconoscono, con modalità similari, in altre tele del maestro.

Colpiscono, nella calcolata messinscena, il falco e la ghiandaia: che orientano il nostro sguardo e, insieme, sembrano vigilare e dominare sul quadro. E che il dipinto possa riaccomodarsi in ambito napoletano lo si vede anche da questi due uccelli che, da soli, avrebbero potuto far pensare a nessun altri che al Falcone, che negli anni '30 teneva un'accademia per lo studio dal naturale. D'altronde i due collaborarono insieme (nell'inventario della collezione Tarsia è citato un 'quadro di figure e frutti...di mano di Forte e di Falcone').

Il nostro quadro, di marcata orizzontalità, è riemerso di recente in un'importante raccolta privata. Si può immaginare che corresse lungo le pareti di un palazzo tra ritratti, temi sacri o mitologici, sculture di piccolo formato e adeguati cortinaggi. Tuttavia, prima di approdare nella

Napoli seicentesca, l'attribuzione della tela ha fatto il giro lungo dall'Italia centro-settentrionale. È partita da Poggio a Caiano, nel cui museo della natura morta sfilano le sbalorditive elencazioni di Bartolomeo Bimbi (1648-1729). Non è escluso che a fornire colore e sapore toscani a questa frutta abbia contribuito la cornice: non pertinente, neanche cronologicamente, al dipinto ma che pure, in qualche modo, ne prolunga l'impianto decorativo.

Ora, che qui non si abbia a che fare con il Bimbi o altro maestro fiorentino lo hanno riconosciuto esperti del calibro di Stefano Casciu o della stessa Francesca Baldassari. Scartate anche le altre alternative in favore di un pittore forestiero, e precisamente spagnolo, il solo possibile equivoco di attribuzione per la tela in esame si poneva tra i due maggiori centri di irradiazione e smistamento della natura morta seicentesca in area mediterranea; cioè a dire tra Roma o Napoli<sup>5</sup>.

Il racconto di due città che la vicenda della natura morta intercetta nella fase di massima acuzie caravaggesca, ancora dentro il primo ventennio del secolo. Se le cose stanno così, la nostra tela riposa al centro di una delle questioni filologiche in assoluto più complesse del '600, un autentico cimento per un conoscitore men che bravo. La natura morta caravaggesca e post-caravaggesca.

Ma il dilemma tra le due città ha finito per risolversi altrettanto presto su Napoli. Una ripetuta lettura dei dati di stile di questo smagliante lavoro di quasi due metri per lungo mette sul tavolo, con la perentorietà di un atto dovuto, il riferimento alla prima maturità di quel Luca Forte, attivo a Napoli, e anche a Roma, nel secondo e nel terzo quarto del secolo e sul cui nome, da ormai oltre mezzo secolo, la migliore critica stilistica, soprattutto italiana, è concorde nell'avviare l'avanguardia della natura morta nel momento più caravaggesco e serrato.

Ogni altra opzione stilistica e culturale – a cominciare dai contatti col milieu romano del Gobbo dei Carracci e dello stesso Verrocchi, morto nel 1659 – è sintetizzata nella sapiente articolazione con cui si distribuiscono i vari piani di una composizione che chiude, come atto di fede, una stagione naturalistica e, nel contempo, ne apre un'altra che, se costeggia le esperienze maturate nell'officina di Ribera, odora già di primo Barocco (piace pensare che il giovane Giovanni Battista Ruoppolo e lo stesso, più sfuggente,

Giuseppe Ruoppolo avessero potuto trarre partito da un'invenzione così assertivamente luminosa). Col suo carico di almeno tredici specialità di frutta: più che una natura morta singola, questa sembra voglia apparecchiare i tavoli per un'antologia di mezzo secolo di pittura napoletana – dal Naturalismo al Barocco, come a dire dal Caravaggio a Giordano.

Per circostanziare la paternità di questo banco di frutta, il ricordo corre alla *Natura morta con rose, anemoni e uccelli*, che comparve nella seconda metà degli anni 1980 sul mercato inglese e fu una delle grandi scoperte per l'intera vicenda napoletana del secondo quarto del '600. Non meno orientanti appaiono i nessi con la *Natura morta con frutta e uccelli*, siglata, del Museo di Sarasota: che rimane, per inciso, tra le più importanti nature morte napoletane conservate oltreoceano, e per la quale un conoscitore, nonché provetto botanico, come Federico Zeri avrebbe saputo specificare le specie dei frutti raffigurati (*albicocca, azzeruolo, mela, mela cotogna, nespole e uva*).

Nell'esemplare americano si ritrova una pari accumulazione delle frutta sul primo piano; mentre appare simile il volo dell'uccello a centro pagina. Ambedue i dipinti, per i quali si è proposta una datazione ai primi anni 1640, possono vantare un'ormai nutrita bibliografia<sup>6</sup>. Anche sulla base di questi confronti possiamo meglio difendere la nostra ipotesi – a patto che il nostro dipinto preceda il quadro americano; e probabilmente di misura.

La nuova tela è decisamente posteriore alla *Natura morta con frutta, fiori, un falco e un cardellino*, nei depositi della Galleria Sabauda di Torino, per la quale non si è ancora avuto il coraggio di eliminare il punto interrogativo vicino al nome di Forte<sup>7</sup>. L'attribuzione del quadro torinese, tuttora poco noto, non è unanime. Uno dei maggiori specialisti viventi di natura morta lo dice di un *pittore romano attivo nel primo terzo del '600*<sup>8</sup>. Vent'anni fa, chi scrive provò a riconsiderare il riferimento a Forte del quadro sabauda in un sottopassaggio della monografia sul pittore napoletano, anche caravaggesco, Battistello Caracciolo (1578-1635): il luogo acconcio, ci sembra, per riconsiderare le credenziali di una composizione collocabile nei primi anni 1640<sup>9</sup>. Sia o meno Forte, il rapporto tra la tela di Torino e il nostro quadro merita un surplus di attenzione. In ambedue i casi tutto spinge verso una situazione che potrebbe definirsi di variata

adesione caravaggesca; o, quantomeno, ancora di *spinta* naturalistica.

D'altronde se tiriamo in ballo la *Natura morta di frutta e fiori*, pubblicata e discussa a suo tempo dal Bologna scopriamo, non solo che anche il nostro dipinto presenta la stessa scansione discontinua e pausata tra primi e secondi piani; ma che anche la tela in esame debba entrare necessariamente a far parte di quelle, poche secondo la testimonianza settecentesca del De Dominici, che avevano *l'avanti e indietro*; cioè erano organizzate spazialmente e prospetticamente provando a variare, per una volta, l'andamento a bassorilievo e la scansione tutta su di un piano, che al poligrafo delle vite dei pittori napoletani, abituato ai fasti barocchi delle composizioni di fine secolo, non potevano non sembrare un irredimibile arcaismo. Si troverà una similarità tra la rotondità dei frutti e una solidità di impianto materico che sono, in tutto e per tutto caravaggesche e, ormai, da leggere in rapporto al diverso naturalismo caravaggesco di Ribera (impiantatosi a Napoli dalla primavera del 1616). Non meno evidenti i legami con una bellissima *Natura morta* di pronunciata orizzontalità firmata distintamente, per lungo, e pubblicata da un assiduo studioso di pittura napoletana seicentesca<sup>10</sup>.

La presenza di uccelli, infine, è tutt'altro che rara nelle opere di Forte o presuntivamente attribuitegli: penso ai due ottagonali di collezione d'Avalos con il *Vaso con uva bianche* e il *Vaso con uva rosse*, dove figurano tra l'altro pappagalli e pernici, e dove c'è anche la possibilità di costeggiare la fase matura di Giacomo Recco (morto prima del 1653)<sup>11</sup>. Nell'inventario del 1717 della collezione del Principe di Scilla, sono citati, sotto il nome di Forte, diversi quadri di frutta, ma anche altri con una gallina, quaglie ed altri uccelli. Esiste, infine, un'attività di Forte come fiorante, che è stata ben studiata partitamente di recente<sup>12</sup>.

### FORTE E LA NATURA MORTA DELLA REALTÀ

Come molti di noi ricorderanno, la vicenda di Forte è territorio di caccia privilegiato della critica formalistica più affidabile. Nel secolo scorso la letteratura secondaria su di lui, almeno a far capo dal catalogo della mostra della pittura napoletana dei secoli XVII-XVIII e XIX, tenutasi a Napoli in piena epoca fascista, rimarrà di livello costante – con poche cime autoriali, che chiunque voglia indagare sulla natura

morta deve provare a scalare di nuovo. Ma la posta in gioco è più alta.

Da un certo punto in poi, gli sforzi sulla natura morta tendono a collimare con le ricerche sul Caravaggio; ne sono una costola, una filiazione diretta, al punto che, specie tra i sodali, non solo meridionali, di uno storico e scrittore come Roberto Longhi (1890-1970), nessuno si sarebbe stupito, né offeso, se un esploratore di pianeti caravaggeschi si fosse riqualficato, rotondamente, come specialista di natura morta.

Basti pensare ai nomi di Giuliano Briganti, di Francesco Arcangeli e di Giovanni Testori; o, naturalmente, a quelli di Zeri, Mina Gregori e soprattutto di Causa, autentico riscopritore moderno della figura di Forte e, a parere soprattutto degli stranieri, massimo conoscitore di sempre di natura morta napoletana. Alcuni di loro sono, a tutti gli effetti, degli storici d'arte scrittori; talvolta dei grandi scrittori, che meriterebbero, se non una voce apposita, almeno una menzione nelle storie della letteratura contemporanea. Nella dorsale critica sulla natura morta si stabilizzano alcuni dei titoli, anche lessicalmente, più raffinati e ricercati dell'officina longhiana. Quest'equivalenza tra le ricerche sul Caravaggio e gli studi sulla natura morta ha dei vantaggi. Ma si trascina una limitazione di merito; e di metodo.

Se sull'onda delle dritte di Longhi sui caravaggeschi, gli studi sulle singole scuole regionali si infittiscono, mentre resta vigile l'attenzione sulla 'natura morta'; d'altro canto, si tende a privilegiare uno e un solo aspetto della questione: quello, appunto, più caravaggesco. La *natura morta della realtà*, con tutte le virgolette del caso, è la sola che valga la pena di essere studiata e, pertanto, collezionata, l'unica su cui appuntare lo sguardo. Le migliori nature morte odorano di Caravaggio. Le peggiori se ne allontanano. Quando la natura morta diventa pretesto decorativo; quando comincia a puzzare di barocco: non rimane che soprassedere. Meglio tirare dritto: nei musei, nelle mostre e nelle botteghe d'antiquariato.

La natura morta di parata, *al massimo volume di presentazione* costituisce poco più di un incidente del gusto. Esprime quadri che fanno massa ma non sostanza. Frutta, corolle di fiori, cascate di pesci, figure un poco irrelate. Macchie di colore immeritevoli di soverchia attenzione. Un sottofondo: come certa musica del tardo barocco prodotta,

affidandosi al mestiere, per le corti principesche italiane o europee. Molti lo pensano e qualcuno, anche intelligente, nella tarda cerchia di Longhi, non si perita di scriverlo. Non è il caso di Forte: che un mestierante secondo l'ottica di certi longhiani, un praticone di mano, non avrebbe mai potuto diventare.

Certo non nella prima maturità allorché faremmo precipitare la nostra tela che, d'acchito, si rivela come un fatto di caravaggismo moderno a oltre due decenni dalla morte del Maestro lombardo. Le cose e gli animali sono dipinti con perspicuità e una luminosità che si possono ammettere solo nei termini di una riattivazione di certi procedimenti, anche narrativi, caravaggeschi. Ma c'è di più e lo si ricava anche dall'analisi del nostro quadro.

Forte si affaccia sulla scena napoletana negli anni in cui la città si smarcava dalla (breve) eredità caravaggesca per abbracciare il verbo stilistico di Ribera. Se nei primi quadri di Forte si colgono echi del Caravaggio (napoletano e romano); mano a mano tornano in campo Ribera e i maestri della sua scuola. L'ultimo Forte accusa questa sintomatica idiosincrasia della critica nei confronti della natura morta barocca. Tuttavia, nonostante l'adibizione cinquantennale degli studi, di Forte si sa ancora troppo poco e non è raro che l'immaginazione debba correre in soccorso delle lacune di filologia<sup>13</sup>.

### TRACCE DI UN PROFILO SCARNO

Nel 1631 Forte presenziò alla firma di un atto notarile relativo al pittore di cultura affine a Ribera Filippo Vitale. Nel '39 fu testimone alle nozze di un altro artista napoletano, sempre vicino alla cerchia matura del Ribera, come Aniello Falcone (che aveva trentadue anni). Sono attestazioni da cui si ricava implicitamente un'indicazione crono-biografica essendo, di solito, i testimoni coetanei, o di poco più vecchi dello sposo. Sensibilmente più importante, anche perché ci fa precipitare letteralmente in un suo quadro, è l'iscrizione dedicatoria ("*Don Joseph Carrapha [or Carrafas]*"), sul fondo scuro della tela, nella *Natura morta con frutta e uccelli* del Ringling Museum di Sarasota: un antequem fondamentale, considerato che il Carafa fu ucciso, linciato dalla folla nel 1647. Uno di quei casi non rari in cui il documento figurativo diventa di irrefutabile ausilio al lavoro dello storico moderno<sup>14</sup>.

A cominciare dagli anni 1640, si infittiscono le citazioni di opere del Forte sia nelle corrispondenze epistolari (è ben nota quella del collezionista siciliano Antonio Ruffo) sia, soprattutto, negli inventari di importanti collezioni napoletane e spagnole<sup>15</sup>. Tutto lascia credere, del resto, che egli fosse morto in occasione o pochi anni dopo la peste del 1656. Il nome di Forte, in ogni caso, fin dalle testimonianze più antiche, è stato sempre connesso con le origini della natura morta<sup>16</sup>.

### FORTE E LA MANIERA SECCA: UNA VICENDA TUTTA IN SALITA

I moderni pareri su Forte vorticano, sostanzialmente, intorno all'interpretazione di uno strappo fulminante di critica stilistica dedicatogli dal De Dominici negli anni finali di Francesco Solimena (scomparso nel 1747). Per quanto riguarda, invece, la ricostruzione del corpus, prendono le mosse dall'attribuzione di un dipinto ormai celebre, e platealmente siglato: la *Natura morta con tuberosa e coppa di cristallo* della Galleria di Palazzo Corsini, spesso elencata tra le stazioni inevitabili del caravaggismo nei musei romani. Ma ripartiamo dalla letteratura artistica. Negli inoltrati anni 1740, lo scrittore delle vite degli artisti napoletani regala al nostro pittore poche righe, furiosamente smontate e rimontate da tutti i migliori napoletanisti: 'Giovan Battista Ruoppoli fu scolaro di Paolo Porpora, il quale, lasciando il dipinger battaglie, si applicò a rappresentar varie sorti di animali, e fece eccellentemente pesci, e le varie frutta, ed altre cose del mare, dipingendo ancora frutta, agrumi, pollami, volatili, ed altre cose commestibili con miglior maniera, e più bello componimento di quel che avea dipinto Luca Forte; che se bene al suo tempo fu tenuto eccellente in tal genere di lavoro, ad ogni modo era povero d'invenzione, e di componimento, perciocché veggonsi le sue pitture, che non hanno troppo avanti e indietro, e tutte le cose son messe quasi a fila una dopo l'altra sul medesimo piano, e poco cose si veggono di tal pittore, che hanno l'avanti e indietro. Per la qual cosa approfittando Paolo di ciò che udiva dà buoni pittori desiderarsi in quello, accrebbe bellezza alle sue pitture, e uscendo da quel secco modo di porre insieme, cominciò ad usare de' copiosi componimenti, con più felicità ideati, e pittorescamente accordati nel tutto insieme'<sup>17</sup>.

Abbiamo piegato in corsivo solo le parti relative a Forte incastonate dentro un brano più lungo dedicato al Porpora (e più in generale a Ruoppolo). De Dominici era uno che sapeva vedere i quadri. Ma dal suo racconto il nostro pittore esce un poco ammaccato. S'intuisce come, d'ora in poi, la fortuna del maestro sarebbe stata tutta in salita. Alcune precise limitazioni (il *secco modo di porre insieme*) e, più in generale, una fondamentale accusa di *seccaggine* implicano nei riguardi di Forte: non un giudizio ma piuttosto, come accade anche a noi, un *pregiudizio*. In ogni caso, si ha l'impressione che lo scrittore avesse avuto accesso a poche opere del maestro; non certo, per esempio, a questa che stiamo commentando. Alla fine della fiera, è chiaro che, sebbene 'critico di razza' come riconobbe Causa, De Dominici valutava la natura morta seicentesca inforcando gli occhiali di un uomo del '700, abituato, ormai, a composizioni decorative, festose e fastose<sup>18</sup>.

### OCCHI (E NASO) BEN APERTI

Ma si è fatta ora di rimetterci dinanzi a questa ambiziosa parata di frutta e animali, sostenuta da un'esecuzione superba che – dalla farfalla alle giuggiole a destra – non cede in nessun punto. La quantità di motivazioni formali e culturali che emerge dal dipinto lo rende uno spartiacque tra la prima e la seconda fase della natura morta napoletana. Si tratta d'una messinscena di potente articolazione che conviene abbracciare, come a calarvisi dentro: partendo dalla macchiatura bianco e rosso dell'anguria aperta, riversa di tre quarti e che, forse, qualcuno ha già assaggiato. Questo strappo di colore acquarellato, piazzato a bella posta tra i dorsi delle zucche e dei meloni, per ingolosire lo spettatore invitato al banco della frutta, s'impone come preludio agli episodi più noti della natura morta nella sua accezione 'di genere', che s'imporrà ormai a fine secolo – pensiamo a Giovanni Battista Ruoppolo (1629-1693), a Giuseppe Ruoppolo (1631-1710) o allo stesso Giuseppe Recco (1634-1695); e, insomma, a quelli che sempre Causa chiamò una volta il 'folto manipolo dei comprimari d'accezione barocca'. La natura morta napoletana è storia reiterata di questi soggetti privilegiati frantumati casualmente. Una lunga teoria di cocomeri rossi come bandiere, marchi di fabbrica esplosi come micce. Quelle angurie sono come dei contrassegni. Verso la

metà del '700, a proposito del pittore Abraham Brueghel, operoso a Napoli dal 1676, e che Giordano ammirava proprio in quanto *fracassoso*, lo scrittore delle vite degli artisti napoletani Bernardo De Dominici allestirà un siparietto irresistibile, una specie di episodio di *action painting* ante litteram!: 'Ma era così stravagante che preso un cocomero ben grosso lo lasciava cadere in terra, e come rimaneva rotto dall'accidente così lo dipingeva, adattandogli intorno altre frutta, ed altro accompagnamento...'<sup>19</sup>.

Qui, però, nel dipinto attribuito a Forte il cocomero è ancora saldo e ben contornato. D'altronde, solo dopo aver familiarizzato con l'insieme l'occhio impara a isolare, nell'orchestrazione della composizione, i singoli episodi (almeno cinque, dei più rilevanti e rotondi, si dispongono come altrettanto sotto quadri). Ciò detto, rituffiamoci nel quadro. Il fondo scuro a sinistra è interrotto dalle svirgolate di colore dell'animaletto appena decollato dalla spesa, dove compaiono fichi neri e bianchi, susine e pesche, rese con estremo virtuosismo, uno studio di luce meticoloso sulla buccia dei frutti maturi o acerbi (ma almeno un fico è oscenamente aperto sul lato). A metà del percorso, l'esemplare di falco, leggermente scentrato, (fuggito dalla voliera di Falcone) si offre come un indicatore di spazio. Esempari del genere se ne vedono nei dipinti coevi di Porpora (1617-1673) e dello stesso *Maestro di Palazzo San Gervasio* che, non a caso, si è anche tentato di identificare, ma senza troppa fortuna, con Forte.

### DIVAGARE SENZA DISPERDERSI

Subito a destra, in posizione rialzata e più addentrata rispetto alla farfalla, come una sorta di terzo piano, si apre la composizione distendendosi in un nuovo inserto di susine e fichi... ma è un climax – dal più chiaro al più scuro – per guadagnare, nel loro fulgore, i grappoli d'uva rossa e nera tra i cui tralci, con buona volontà, potremmo riuscire a discernere due iniziali (LF?). Ma non vorremmo rischiare di scantonare nel romanzesco! In ogni caso, sono uve che avrebbe potuto dipingere allo stesso modo uno spagnolo (come se Forte avesse potuto vedere degli esemplari, nelle collezioni napoletane, di Juan

Fernández, El Labrador). Benché discontinuo in apparenza, lo spazio è saldamente definito: con alcune pause di ombra ben calcolate che consentono allo sguardo di divagare senza disperdersi.

Nello scendere dal cesto in prospettiva a sinistra al primo piano, la serqua di quattro, forse cinque mele cotogne e pesche intercetta la luce; ed è poggiato sulle pesche che incontriamo il secondo volatile, la ghiandaia, ulteriore indicatore di spazio, con la funzione di ritmare e orientare il nostro sguardo. L'uccello ha inquadrato, o pare stia inquadrando minacciosamente, la chiocciola che si inerpica sul dorso di una delle cucurbitacee (e l'animale ricompare in altre cose riferite a Forte<sup>20</sup>). Sulla destra, inoltre, è riversa la seconda grande cesta che contiene le pere rossastre, incavicchiate tra due rami di azzero. Uno dei due rami è già franato sul pugno dei melograni, due dei quali aperti. Questo insieme di frutti che paiono palle di cannone si riordina, placandosi in primissimo piano dove i gruppetti spaiati di giuggiole, quindici in tutto, picchiettate una ad una di rosso con i loro riflessi della luce, corrispondono, simmetricamente, alle azzero alle l'altro capo della tela. E sono tutte tecnicamente a portata di mano. Il favoloso spettacolo, naturale e artificiale insieme, che ci siamo sforzati di ricreare, con fatica, a parole, merita, finalmente, un altro confronto con due opere, sempre rubricate tra le primizie napoletane di Forte: i brevi ottagonali del Museo Duca di Martina, in Floridiana, sulla collina del Vomero a Napoli, due *Nature morte* rispettivamente di ciliegie, fragole e di mele e di pere, solitamente datate intorno alla seconda metà degli anni 1620. Furono questi dipinti, oggi esposti al secondo piano del Museo di Capodimonte, ad arricchire, nel lontano 1984, la antologia di Forte alla parata dei napoletani di 'Civiltà del Seicento', nonché il primo volume del catalogo della mostra relativa<sup>21</sup>. Ma bisogna intendersi su un punto.

### LA SERRATA CERTEZZA DELLA LEZIONE CARAVAGGESCA (E SOPRATTUTTO DI RIBERA)

La riemersione di questa tela consente di ribadire il posto che, oltre ogni gabbia di genere, compete al nostro pittore sulla scena locale del secondo quarto del secolo, maturata ai bordi del magistero di Ribera. La necessità di un pareggiamento tra maestri di primo cartello come

Porpora, Falcone o Giovanni Battista Recco, variamente condizionati dall'inarrivabile stilismo dello spagnolo, arrivato a Napoli, come già detto, nel '16, sarebbe avvertita anche presso il pubblico dei non addetti, ove si cominciasse ad appendere le nature morte, meno rapsodicamente, in mostra o nei musei, tra i quadri sacri e le mitologie. Il talento di G. B. Recco nel trasformare gli interni di cucina in veri e propri set cinematografici, dove la luce s'insinua tra le cose, si esalta solo vicino alle opere di Ribera. Mentre Giuseppe Recco è il più intelligente dei creati di Giordano, solo a fianco del quale prilla come un fuoco d'artificio. E quanto a Luca Forte, lui merita di essere accostato, non solo a Falcone, che conosceva di persona, ma allo stesso Massimo Stanzione, con cui ebbe occasione di collaborare in alcuni dipinti da stanza. Sono solo tre esempi, naturalmente. Una sana mescolanza tra maestri di spicco analogo si è tentata, per esempio, nel recentissimo riallestimento delle sale seicentesche del secondo piano di Capodimonte. L'idea è, o dovrebbe essere, quella d'una sorta di gabinetto barocco dove s'incontrano oggetti diversi e di soggetto assai vario. Così accadeva nelle raccolte patrizie come quella di Ferrante Spinelli Principe di Tarsia dove, nel 1654, sono elencate quasi una dozzina di nature morte di Luca Forte o in quella di Giuseppe Carafa dei Duchi di Maddaloni dove, qualche anno prima, nel 1648, compagno, tra diverse nature morte, anche due esemplari del Forte.

### FORTE TRA I CARAVAGGESCHI

Parliamo di un maestro che un'accreditata tradizione critica arruola di diritto tra i seguaci del Caravaggio, come a dire uno della schiera: 'È a Napoli che dovranno cercarsi specialisti di nature morte con nome e cognome riconosciuti che partecipino di un clima naturalistico: da Luca Forte al Porpora, dai Recco al Ruoppolo'<sup>22</sup>.

Il fatto che si fosse addivenuti a questa consapevolezza anche nella pubblicistica divulgativa, mostra che si era lavorato bene e a vari livelli. Una decisiva ribalta anche popolare di tele di Luca Forte fu, infatti, la cruciale mostra corale sulla *Natura morta italiana*, tenutasi a Palazzo Reale a Napoli nel 1964. Patrocinata dall'ateneo di Bologna fu, sostanzialmente, supervisionata da Causa e rimane una delle ultime grandi imprese dell'officina longhiana e, più in

generale, della critica stilistica italiana moderna.

A Palazzo furono convocate almeno cinque opere di Forte (escluse, naturalmente, quelle a lui riferibili, calibrate sotto altro nome, perlopiù di caravaggeschi romani o con base a Roma). In catalogo furono commentate dal conoscitore bolognese, vicinissimo a Longhi, Carlo Volpe. Due, di cui una firmata con i tralci di vite, provengono dalla collezione del direttore d'orchestra Francesco Molinari Pradelli, appassionato di nature morte e a cui si deve una delle maggiori raccolte di pittura barocca del nostro paese. Apriva la non grande selezione la tela della Galleria Corsini di Roma: 'databile – così scrive Volpe – verso il 1630, o poco oltre. In una terminazione, a sinistra, dei tralci di vite sembra di potersi leggere il monogramma LF'<sup>23</sup>.

Gli studi su Luca Forte ripartirono, forse in modo inaspettato, e da un'angolazione non solo italiana, negli anni 1980: in un momento in cui di natura morta napoletana si parlava quasi solo in termini di mostre orizzontali e non di singoli approfondimenti monografici<sup>24</sup>. Non è un caso che, di nuovo, come nel saggio apripista di Causa del '62, Forte si sarebbe sobbarcato, fin dal titolo, l'onere e l'onore di aprire un'intera stagione storica<sup>25</sup>. In qualche modo si può persino immaginare di isolare, negli affondi moderni su Forte, molto più di un codicillo alla bibliografia sul caravaggismo napoletano e romano. Anche per questo avrebbe certo fatto piacere a Giuseppe De Vito di coronare una filiera che annovera grandi conoscitori: da Zeri a Briganti fino, naturalmente, a Causa con cui è giusto si chiuda, allo stesso modo in cui s'era aperta, questa breve nota fortiana.

- 1 R. Causa, *Luca Forte e il primo tempo della natura morta napoletana*, in 'Paragone', 145, 1962, p. 44.
- 2 S. Causa, *La parola alle cose. Sentieri e scritture della natura morta (1922-1972)*, Napoli 2018, passim. Ma si veda anche, dello stesso autore, *Un teatro tutto terreno. Sul significato delle mostre caravaggesche a Napoli (1938-2004)*, in *Caravaggio. Napoli*, catalogo della mostra a cura di Maria Cristina Terzaghi, Napoli 2019, particolarmente p. 97 (il paragrafo intitolato *Caravaggio e la natura morta della realtà*).
- 3 F. Bologna, *Tre note caravaggesche*, in 'Prospettiva', 33-36, 1983-1984, pp. 207 e ss.
- 4 Per una breve antologia di nature morte, anche di Forte, inserite in coda ad un repertorio sul '600 napoletano, si veda, ora, N. Spinosa, *Pittura del Seicento a Napoli. Da Mattia Preti a Luca Giordano. Natura in posa*, Napoli 2011, passim.
- 5 Fondamentale, ora, anche per l'amministrazione filologica della giovinezza di Luca Forte l'affondo, al solito acutissimo, di A. Cottino, *Sull'asse Roma-Napoli: idee, legami e relazioni per la natura morta*, in 'Paragone', 71 (683), 2007, pp. 3-10.
- 6 Cfr. *La Natura Morta in Italia*, Milano 1989, tomo II, pp. 875-876, figg. 1043 e 1046.
- 7 Si veda anche P. Leone de Castris, *Qualche riflessione sulla natura morta a Napoli nei primi decenni del Seicento*, in *L'Œil Gourmand. Percorso nella natura morta napoletana del XVII secolo*, catalogo della mostra, Parigi, Galerie Canesso 2007, p. 16 e fig. 1.
- 8 A. Cottino, in *La natura morta al tempo di Caravaggio*, catalogo della mostra, Roma 1995, pp. 132-133, numero 27.
- 9 S. Causa, *Battistello Caracciolo. L'opera completa*, Napoli 2000, p. 195, numero A80. Successivamente anche P. Leone de Castris, *Sul 'Coppola' del Municipio di Gallipoli e gli inizi della natura morta napoletana*, in 'Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea', n. 5, 2005, tav. IIa (Luca Forte ma con punto interrogativo).
- 10 G. De Vito, *Un diverso avvio per il primo tempo della natura morta a Napoli*, in 'Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte', Milano 1990, tavole 4 e 5, fig. 26.
- 11 *I tesori dei d'Avalos. Committenza e collezionismo di una grande famiglia*, catalogo della mostra, Napoli 1994, nn. 83-84.
- 12 G. De Vito, *Luca Forte fiorante*, in 'Ricerche sul '600 napoletano' (Saggi e documenti 2006), Napoli 2006, pp. 11 e ss.
- 13 Per una prima scheda orientativa recente si veda A. Tecce, in *L'Œil Gourmand. Percorso nella natura morta napoletana del XVII secolo*, Parigi, Galerie Canesso 2007, pp. 68-69, con bibl. precedente.
- 14 'E sappiamo di un nobile, dei primi a Napoli, Don Giuseppe Carafa, che venne linciato dalla populace esasperata e scatenata nello interno della chiesa di Santa Maria La Nova, durante la rivoluzione

di Masaniello, l'anno 1647. E quindi anche il quadro prima della rivoluzione (o, chissà, poco dopo). In ogni caso tardi, in fase conclusiva, quando Luca Forte già prova ad inalberare la fiaccola della sovrabbondanza, del pittoresco disordine, della gioiosità secondo i caratteri che saranno propri dei generisti sulla metà del secolo': R. Causa, *La Natura morta a Napoli nel Sei e Settecento*, da 'Storia di Napoli', V, 2, Napoli-Cava dei Tirreni 1972, ora in S. Causa, *La parola alle cose. Sentieri e scritture della natura morta (1922-1972)*, Napoli 2018, p. 184.

- 15 P. Leone de Castris, *Sul 'Coppola' del Municipio di Gallipoli e gli inizi della natura morta napoletana*, in 'Confronto. Studi e ricerche di storia dell'arte europea', numero 5, 2005, p. 74.
- 16 E. Fumagalli, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3, 1, Napoli 2008, p. 543, nota 2: '...nell'unica fonte precedente a De Dominicis che fa riferimento alla natura morta delle origini, Camillo Tutini, il nome di Luca Forte è accostato a quelli di Giacomo Recco e di Ambrosiello Faro'.
- 17 B. De Dominicis, *Notizie di Giovan Battista Ruoppoli...*, a cura di E. Fumagalli, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3, 1, Napoli 2008, p. 543.
- 18 'Le informazioni di carattere biografico sono risultate, quando sottoposte a verifica, quasi sempre imprecise e non attendibili' (E. Fumagalli, in B. De Dominicis, *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, 3, 1, Napoli 2008, p. 542).
- 19 Cfr. S. Causa, *La parola alle cose. Sentieri e scritture della natura morta (1922-1972)*, Napoli 2018, p. 22.
- 20 Cfr. la *Natura morta di frutta con cesto e melone* pubblicata da V. Pacelli, *Pittura del '600 nelle collezioni napoletane*, Napoli 2001, fig. 24.
- 21 A. Tecce, in *Civiltà del Seicento a Napoli*, catalogo della mostra, Napoli 1984, p. 281, numeri 2.93 a e 2.93 b.
- 22 *Caravaggio e caravaggeschi*, saggio introduttivo di E. Borea, serie 'I Maestri del colore', n. 264, Milano 1966, passim.
- 23 *La natura morta italiana*, catalogo della mostra, Napoli 1964, p. 41, numero 54. Sui dipinti Molinari Pradelli di Forte cfr. le schede di S. Stagni, in *Barocco italiano. Due secoli di pittura nella collezione Molinari Pradelli*, catalogo della mostra, Mantova 1995, pp. 52-55, nn. 15-16.
- 24 Cfr. *Italian Still Life Paintings from Three Centuries*, catalogo della mostra a cura di J. T. Spike, New York 1983; ma anche, due anni dopo, L. Salerno, *Natura morta italiana. Tre secoli di natura morta. La raccolta Silvano Lodi*, Berlino 1985.
- 25 G. De Vito, *Un diverso avvio per il primo tempo della natura morta a Napoli*, in 'Ricerche sul '600 napoletano. Saggi e documenti per la storia dell'arte', Milano 1990, pp. 115-160.



Cover illustration:

Luca Forte, *Still Life with Fruit, a Jay, a Kestrel, a Butterfly, and a Snail*, c. 1640

Author

Stefano Causa

Design and printing

De Stijl Art Publishing, Firenze

[www.destijlpublishing.it](http://www.destijlpublishing.it)

© Enrico Frascione 2019



Enrico Frascione

Via dei Fossi 61/r - 50123 Firenze

C +39 335 7057740

[enricofrascioneantiquario@gmail.com](mailto:enricofrascioneantiquario@gmail.com) - [enrico@frascionearte.com](mailto:enrico@frascionearte.com)