

dero Epulone oppure costretto nell'elenco di una bolla di accompagnamento, sia assolutamente legittima in un mondo che sta conoscendo accelerazioni sociali indubbiamente capaci di cancellare la tradizione ma che nello stesso tempo a essa continua a riferirsi come ancora di salvezza per una navigazione in parte incognita.

Proprio la presenza del vecchio e del nuovo, della nuova «ottica» di Bacone e della sapienza tradizionale figurata spinge a acquisire una certa cautela nell'appoggiare l'innovazione o nel confortarsi nella tradizione: il tentativo «moderato» di coniugare lettura contenu-

tistica dei soggetti della natura morta e analisi formale non può evidentemente rispondere pienamente al desiderio rispetto alle posizioni estreme cui si è brevemente fatto riferimento, le ragioni del pittore e quello di una committenza erudita: è però possibile che, rimescolando le carte, o più esattamente mettendo in azione attenzioni apparentemente divaricanti ma altrettanto legittime e contemporanee all'epoca i cui frutti sono ora, avulsi da essa, sotto i nostri occhi, il quadro di lettura risulti per una sensibilità attuale, più intrigante e aperto di quanto non possa risultare una volta che si sposi in toto l'una o l'altra ragione.

PREGIUDIZI E AVANZAMENTI

La pubblicazione recente della seconda edizione accresciuta e corretta della monografia dedicata alla pittura fiamminga di natura morta a opera di Edith Greindl (1983), complementare se vogliamo a quella di Hairs sui pittori di fiori, pone alcuni problemi e interrogativi sul modo di interpretare l'universo nordico, di segmentarlo e di periodizzarlo.

Correggere l'attività di studiosi pionieri, o metterne in discussione alcuni spunti che spesso hanno costituito passaggi obbligati, quasi automatici nell'architettura storica del problema «natura morta» può sembrare attività presuntuosa, comunque ingiusta di fronte al grande merito di aver esplorato un terreno dell'arte agli anni delle prime edizioni dei

saggi (1956) sostanzialmente incognito, di aver costruito una architettura laddove prima esisteva un terreno indifferenziato e inerte.

E oltre a queste difficoltà occorre aggiungere anche un pregiudizio, se vogliamo, di «latitudine», di punto di osservazione da cui giudicare il problema: un sentimento nordico leggibile e studiabile creativamente solo da chi ne è diretto erede, quindi impermeabile allo straniero, soprattutto se di provenienza, e di cultura mediterranea.

Anche la storia e la critica d'arte soffrono di separatezze, di indifferenze, di territori di caccia considerati esclusivi, fatte salve le dovute eccezioni evidentemente. Si può osservare, per inciso, come una conoscenza e un

approfondimento del mondo nordico in Italia sia fenomeno affatto sporadico (Licia Collobi, G.T. Faggin, C. Limentani Virdis).

Nel complesso interessi episodici, che possono mettere anche in crisi la legittimità di una critica: ma accettare e conoscere una separatezza non vuol dire rassegnazione e indifferenza.

Tornando alla riedizione del volume di Greindl, rivelarne nello specifico alcuni «pregiudizi» nell'organizzazione del materiale tende paradossalmente a rivelarne la centralità per qualunque costruzione successiva.

La stessa distinzione fondamentale con cui la studiosa organizza il materiale fra «pittura a tendenza descrittiva» e «pittura e tendenza decorativa» risente di un approccio formale che a una osservazione ravvicinata non regge: la «natura morta» come genere chiuso, che conosce mutamenti nel suo specifico rischia di appiattire la polivalenza delle spinte, anche conservatrici, che il genere invece conosce, soprattutto nell'ambito fiammingo.

Si vuol dire che una lettura «evoluzionistica», che dai precursori alle soglie del XVII secolo passa ai primi esempi «arcaici» con Osias Beert il vecchio, a una prima maturità nella resa plastica degli oggetti con Jacob van Es e alla liberazione degli schemi compositivi e della tavolozza cromatica con Frans Snyders rischia di far leggere gli esordi come stentato inizio rispetto allo splendore e alla pienezza di un'arte, quando probabilmente è una pluralità di voci che occorre segnalare, una storia, anche lineare di parte, ma frutto di tendenze contrapposte nell'ordine della contemporaneità e nell'ordine della diacronicità.

Vizio «evoluzionistico» quindi, come se una ricostruzione di un andamento simbolico vedesse l'identità di un soggetto e le tappe

successive per raggiungere la pienezza: parzialmente nascosto, o del tutto, all'inizio, sempre più trasparente nei tempi successivi fino alla pienezza. Ma questo ricorda una lettura organicistica dell'evoluzione dell'arte e della manifestazione espressiva che oggi difficilmente risulta condivisibile.

Ma che quella di Greindl sia una lettura per così dire «a ritroso», partendo cioè dall'esito «maturo» della stagione fiamminga può essere evidenziato dall'attenzione prestata alla maggiore o minore sorte merceologica della produzione del pittore all'epoca d'oro del collezionismo fiammingo: informazione quest'ultima a tutti gli effetti di grande importanza, ma nell'ambito di una sociologia del gusto e della fortuna di un quadro.

Ma risulta altrettanto problematico accettare un ragionamento evoluzionistico in quanto occorrerebbe presupporre una fase infantile, ingenua e impacciata, una fase di liberazione e una fase di maturità in una espressione come quella plastica che sembra conoscere più evoluzione nel «concepire» quanto percepito che non incapacità a rappresentare. Mutando latitudine e epoca, vorrebbe dire accettare il giudizio di «aberrazione greca» vasariana a proposito della pittura bizantina e della sua, «non ortodossa» agli occhi dell'esegeta rinascimentale, concezione dello spazio prospettico.

Si vuol dire in altri termini che interpretare una soluzione plastica diversa rispetto a quella cui si fa riferimento come matura, pienamente realizzata, come ottusità rispetto alla prospettiva finale, affermare ancora l'evoluzione di una storia come successiva liberazione degli ostacoli e delle deviazioni per giungere a un prodotto finale completo, può certamente essere artificio capace di leggere

nell'unità un percorso altrimenti sfrangiato e dissonante, comunque affermazione unilaterale e tendenziosa.

Quando allora Greindl segnala uno sviluppo dalla stentata stereometria di un Osias Beert, dalla disposizione pacata e cadenzata dei rappresentanti della scuola di Hanau, all'atmosfera di un van Es o alla asimmetrica vivacità di uno Snyders o di un Fyt, occorre soprattutto distinguere le diverse «intenzioni» che possono sottendere all'impaginazione e alla resa plastica di un materiale di genere magari analogo dal punto di vista catalogico, ma certamente diverso come valore simbolico. Paradossalmente si vuol dire che il «cesto di vimini» di un Daniel o di un Isaak Soreau è traumaticamente lontano rispetto al medesimo che comparirà come arredo delle scene di Frans Snyders, né il primo risulta essere antenato acerbo di una folgorante maturità dell'altro.

Il percorso immaginato e proposto da Greindl, si sottolineava all'esordio del discorso, ha il grande merito di aver disegnato alcune tappe nell'evoluzione della pittura di genere in ambito fiammingo: risulta allora logico che a tale disegno sia stata sacrificata la sottolineatura delle forze centrifughe, come in parte anche le contaminazioni e i contatti con le aree vicine - ci riferiamo a quella olandese principalmente, ma questo è problema che tocca qualunque studio artificialmente, ma anche necessariamente, settoriale del problema della natura morta. Proprio in base a quel disegno unitario è possibile oggi evidenziare quanto prima è stato rimosso, o letto costret-

to, funzionalmente omogeneo alla costruzione complessiva.

D'altra parte - ma questo può essere un atteggiamento altrettanto arbitrario del precedente - una fase «arcaica» sembra essere, agli occhi di chi scrive, più che un momento di «impaccio» rispetto alla evoluzione successiva, all'opposto una fase di grande complessività, dove eventualmente quanto dopo sarà sviluppato e dilatato fino a diventare espressione completa e totalizzante, risulta presente in contemporanea con altri e diversi spunti, che la successione del gusto e della moda ha poi tralasciato o abbandonato. Da questo punto di vista si vorrebbe l'arcaismo come massimo della polivalenza delle presenze, o ancora come «classicità» rispetto a una, certamente più moderna, costruzione, omogeneamente orientata a un medesimo effetto.

Mi rendo conto che una contrapposizione fra «classicità» e «modernità», fra misurata presenza di segnali complessi e diversi e orientamento delle forme espressive a un gusto unitario costituisce «luogo» critico altrettanto comune rispetto a quello di una evoluzione «organica» della forma espressiva che si è voluto in questa sede imputare allo studio di Edith Greindl; presenta comunque il vantaggio di constatare una successione più che di provocarla artificialmente, mettendo sul medesimo piano di attenzione l'universo della arcaicità, della «classicità» per usare una espressione mutuata da un non distante dibattito, e quello della «modernità», del consolidamento di un genere o di una maniera, verificando di entrambi giustificazioni e istanze.