

nell'una come nell'altra ipotesi gli aspetti rilevanti, può prodursi una volta che si consideri il carattere internazionale del circuito delle arti agli albori della Rinascenza italiana, la frequentazione degli studi e delle fabbriche della penisola di artisti tedeschi o fiamminghi sia come pratica di allunato, sia in veste di maestri affermati.

L'episodio riportato dal Vasari nella «Vita di Giovanni da Udine» della presenza di un «Giovanni fiammingo», probabilmente, Giovanni Ruysch⁷ come esperto di «frutta e fiori» per erudire il personaggio che sulla decorazione a grottesca baserà la propria fama nella contemporaneità e in sede storica, può essere all'occasione sufficientemente significativo per testimoniare un interscambio fra area nordica e area mediterranea che oltretutto, tenendo conto solamente di una attività per certi versi affine a quella che stiamo trattando, e cioè del mondo della miniatura, conosce un contatto, centrato fra Lombardia e Verona, in epoche significativamente anteriori a quelle che stiamo trattando.

Il materiale espositivo e parte del presente contributo cercano allora di riordinare gli esordi della Composizione di fiori in Italia tradizionalmente legata al fatidico nome del già ricordato Giovanni da Udine, non accertabile se non induttivamente come pittore di fiori autonomi (si veda a esempio il particolare di uno stucco da Villa Madama a Roma (tav. 119) o attraverso alcuni ben noti esempi presunte repliche secentesche di un particolare delle grottesche che il pittore ha affrescato nel Castello di Spilimbergo presso Udine⁸ (ma sul problema occorrerà un ragionamento non introduttivo come il presente) o dello stesso Giacomo Recco, capostipite della stagione napoletana della Natura morta, l'unica, eccezione fatta per Roma e in epoche più avanzate per la Toscana, a conoscere una scuola riconosciuta fin dalla letteratura coeva. Ma anche sul «corpus» di Giacomo Recco, sull'assenza in Italia di più scuole di fiori, eccezione fatta per quanto già richiamato, è opportuno richiamare quanto sottolineato da Marco Rosci nel suo intervento sulla Natura morta italiana⁹.

L'importanza comunque di segnalare questa produzione regionale di Nature morte ha portato al confine del Barocco e prima del fiore Rococò una ricognizione come la presente, da partire da una ipotesi critica che regge sulla continuità e sulle trasformazioni evolutive del fiore dalle sue origini medioevali fino alla fine della grande stagione secentesca.

La ricognizione sugli antecedenti non vuole comunque segnalare l'universo del fiore nella pittura, ma quelle applicazioni significative a livelli di décor architettonico, di arazzi o di miniature, infine all'interno dell'immagine sacra o del ritratto, che possono esplicitamente essere presi come antecedenti figurali o simbolici della composizione di fiori autonoma.

PER UNA NOMENCLATURA

È opinione ormai comune che il termine «Natura morta» per indicare la produzione di soggetti inanimati nel Seicento e Settecento, sia non solo riduttivo dal punto di vista del contenuto, ma soprattutto impreciso una volta che si consideri il corrispondente olandese «Stille-

7 Sterling (1959); Napoli (1964); Hairs (1965)

8 Furlan (1981); Dacos (1968)

9 Rosci (1977)

ven» dove il termine «still» coglie, come suggerito parecchi anni fa, l'atteggiamento di «posa», e quindi di esposizione e composizione temporanea di oggetti per una osservazione e una illustrazione¹⁰.

A maggior ragione diventa sufficientemente insulso parlare di «Natura morta di fiori» perpetuando macchinalmente un aspetto inutilmente descrittivo, adatto per la compilazione degli inventari principeschi ma certamente non per una letteratura critico-storica. Se allora risulta un fortunato «accidente» la combinazione secentesca – per esempio nell'inventario della collezione Savoia, fra «genere» (appunto «Natura morta») e soggetto unico o prevalente del quadro (il fiore) perchè ha permesso di ricostruire la vita di alcuni specifici quadri, e comunque testimonia del gusto o delle sensibilità stilistiche e classificatorie della contemporaneità, la dizione «Natura morta di fiori», risulta a questo punto rinnovabile con un più anonimo «Composizione di fiori» quanto prima era assieme in una classificazione ingombrante e riduttiva.

La precisazione linguistica che verrà utilizzata nel presente lavoro quando una consuetudine troppo accreditata o accertata non farà propendere per altri titoli, non costituisce una pura e semplice correzione dell'abitudine, spesso più tenace e significativa di quanto non si creda proprio per la longevità e quindi la ricchezza dei contributi che il ripetere ha potuto nel corso del tempo contrarre, quanto cerca di cogliere anche un aspetto di natura interpretativa che in parte conforma l'intervento.

In altri termini un ragionamento sulla *composizione*, e non solo di fiori, presuppone alcuni chiarimenti pregiudiziali che vanno dalla concezione della superficie pittorica considerata come campo, alla presenza, alle dimensioni bidimensionali e agli effetti tridimensionali che la figura assume relativamente a esso. Se oltretutto si tiene conto che per la quasi totalità del materiale discusso, siamo di fronte a accostamenti artificiali e non spontanei, naturali, di fiori, dobbiamo allora proporre all'attenzione una lettura del termine «composizione» strettamente legata al rapporto fra recipiente contenente e fiore contenuto, oltrechè naturalmente alla relazione dimensionale e cromatica fra fiore e fiore singolo, fino alla configurazione generale, alla struttura.

UNA PRIMA TIPOLOGIA: IL FIORE A CRETA

È possibile porre, seguendo una tipologia che abbia come criteri la collocazione e la disposizione del fiore, un distinguo iniziale che possa in qualche modo seguire da guida alle diverse letture che verranno svolte all'interno dei problemi cinquecenteschi e secenteschi. Per evitare comunque che una scelta già all'interno del mondo da studiare potesse in qualche modo orientare la campionatura, costituisce per così dire una divisione all'interno senza la

¹⁰ Faré (1974); Bergamo (1971); Nuño (1977)