

Si prenda a esempio la soglia del cibo «impuro» e del cibo «puro», il cui superamento nel mondo cristiano rispetto alla tradizione ebraica avviene con la soprannaturale visione di Pietro narrata negli *Atti degli Apostoli* (10, 11-16), quando in sogno appare una grande tovaglia imbandita di cibi fino a allora considerati contaminanti, o le diverse ampiezze della regola del «digiuno» come significativi casi di evoluzione, non solo nel sincronico, a seconda cioè delle religioni o delle tradizioni diverse, ma anche in una dimensione diacronica, con le modificazioni nel consumo che il singolo cibo, per motivi ideologici o economici, può subire nella medesima area.

Ma una indagine sull'aspetto simbolico del cibo rispetto al suo uso risulta particolarmente complesso, certamente non univoco: si pensi alla costante diffusione nelle prime tavole imbandite olandesi dei formaggi, alimento base degli strati medio-bassi della popolazione, e quindi immagine-simbolo del cibo umile, ma nello stesso tempo, per la sovrapproduzione che conosce nei Paesi Bassi e nella Germania del Nord, fonte di ricchezza per l'esportazione. I due valori certamente non si escludono pur contrapponendosi. E un analogo discorso si potrebbe fare, sempre nella medesima area geografica, per l'aringa, di cui verranno illustrate le lodi e le diverse preparazioni (Lammers 1979).

LA DEFINIZIONE DELL'IMMAGINARIO

Un tema come quello della *tavola apparecchiata* nella pittura europea del XVII e del XVIII secolo presenta immediatamente due aspetti radicalmente contraddittori: come successivamente discusso, costituisce un «sotto-genere» all'interno della più generale categoria della «natura morta»; ma contemporaneamente si pone come erede più o meno diretto di una presenza del «banchetto» nell'immaginario delle culture che, almeno per un'area mediterranea, si sono succedute fino al tramonto del Manierismo.

Una parabola brevemente conclusa, soggetta oltretutto a regole stilistiche e iconografiche sufficientemente individuabili e contemporaneamente un inventario di immagini e di figure letterarie davvero sterminato, comunque profondamente radicato alle origini di un rapporto sociale.

E ancora il mondo della tavola risulta stabilito su regole estremamente precise e conseguenti, per quanto riguarda l'impianto, la cerimonia d'uso e per le stesse qualità e quantità dell'imbandigione: la scelta dell'arredo e l'elaborazione del cibo sembrano allora assumere responsabilità ben più gravi di quelle che un osservatore ingenuo potrebbe ritenere. Non a caso nelle pagine che seguiranno il rituale del pasto sarà associato a quello del teatro, alla finzione, alla recita capace di illustrare direttamente o indirettamente, con metafore e con metonimie, i rapporti esistenti in un consorzio umano. Diverse «lingue», spesso consonanti, sembrano allora incrociarsi attorno al medesimo luogo, vero e proprio epicentro di un rapporto dove recita e realtà, memoria e contemporaneità, sembrano giocare ruoli estremamente integrati.

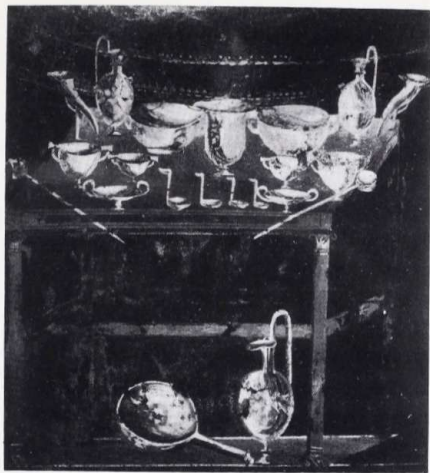
D'altra parte sembra essere una costante di una indagine sull'immaginario della natura che Pietro Lorenzelli e chi scrive stanno conducendo da alcuni anni, quella di puntare l'attenzione sulla profondità, nella storia della rappresentazione europea, di alcuni aspetti o alcuni soggetti che la stagione della «natura morta» ha evidenziato nell'isolamento della autonomia. Questa scelta evidentemente non può rispondere ai tanti interrogativi e alle tante competenze che una riflessione così complessa come quella del soggetto inanimato può portare con sé, sia esso artificiale o naturale, vegetale o animale. Uno studio della cultura materiale, dell'oggettistica, come della manipolazione del cibo, a livello di cucina o di consumo, di etichetta, costituiscono certamente tagli legittimi e essenziali per una disanima convincente di un immaginario secentesco come quello della tavola apparecchiata: per una iconografia del genere rappresentano anzi materiali essenziali. Ma non è con l'occhio del «manuale delle buone maniere a tavola» o degli *Epularii* cinquecenteschi che la ricostruzione del tema è stata effettuata, a dispetto di una indagine su tali documenti, certamente importanti ma, almeno nell'ottica fino a ora seguita, non fondamentali per la costruzione del problema.

Si vuole dire, probabilmente con una certa dose di presunzione, che non è necessario essere un buon botanico per ragionare della *Composizione di fiori* (Bergamo 1982), o un teologo per illuminare sulla pittura del *Memento mori* (Bergamo 1981), o uno studioso di prospettiva per accennare al mondo del *Trompe l'oeil* (Bergamo 1980), per citare le tappe precedenti a questa ulteriore investigazione sull'immaginario secentesco: così, i riferimenti ai costumi e alle frequenze dei cibi a tavola saranno nel corso della trattazione relativamente confinati a quei «momenti» di svolta in cui una pratica reale ha potuto incidere in modo determinante nella organizzazione di un impianto altrimenti tradizionale.

Nella dialettica che può esservi affrontando un immaginario inanimato, si è allora accentuato l'aspetto di uno specifico valore d'impianto, di scena, piuttosto che una più lenticolare attenzione al singolo oggetto, alla sua eventuale rispondenza nell'uso reale: questo evidentemente non vuol dire negare a indicatori di un gusto o di una frequenza d'impiego il rilievo o la funzione di controllo che possono avere in una ricostruzione delle condizioni necessarie all'immaginario che occorre studiare, ma la responsabilità di una conferma non può essere offerta come attraente linea di condotta della ricerca. La *tavola apparecchiata* non vuole essere la storia del costume e dei gusti culinari di una società, o delle diverse società che si affermano nell'Europa della natura morta, quanto all'opposto la storia di una rappresentazione, di diversi approcci al banchetto in cui gli aspetti di costume, siano essi etichetta o culinaria, risultano variabili intervenienti.

D'altra parte anche il termine di «tavola apparecchiata» necessita di alcuni chiarimenti: con essa si vuole intendere una disposizione dell'inanimato sulla tavola o su qualsiasi piano che, a partire da quello destinato al pasto, colga anche quella relativa al servizio (l'angolo di cucina o il piano di lavoro, che presenta una sia pure particolare articolazione dell'arredo).

I due esempi con cui allora si inaugura la sequenza iconografica dell'introduzione, due particolari di affreschi da Pompei ora al Museo Nazionale di Napoli (tavv. 1, 2), per la prevalenza accordata nel primo all'ordinata disposizione sul ripiano superiore del vasellame pre-



1 - Pittura parietale da Pompei (part.),
Museo Nazionale, Napoli.



2 - Pittura parietale da Pompei (part.),
Museo Nazionale, Napoli.

zioso, vero e proprio simbolo di stato dell'aristocrazia del denaro del primo secolo dell'Impero e, nel secondo, per il complesso coinvolgere ripiano e parete di fondo con le diverse soluzioni dell'apparato appeso, appoggiato o in posa sul gradino di pietra, possono essere considerate figure decisamente esaurienti del nostro tema.

Certamente frammenti di una composizione più vasta, quindi con responsabilità d'arredo rispetto a una figurazione complessa, i due affreschi comunque possono con sicurezza indicare la particolare relazione fra una disposizione dell'inanimato, la sua posizione sul piano e l'uso che ne può essere fatto, tenendo oltretutto conto che a una organizzazione legata alla replica di una situazione reale, si deve aggiungere quella più strettamente legata alla rappresentazione, dell'*ostensione*, della messa in mostra per un osservatore esterno.