

«Apparecchiatura» e «Imbandigione», almeno in italiano, suggeriscono immediatamente il tavolo del banchetto, un ordine dato alle stoviglie e ai cibi realizzato in funzione del commensale, per la propria praticità e comunque secondo un ordine e una consuetudine pre-stabiliti.

D'altra parte una estesa letteratura (dal *De civilitate morum puerilium* del 1530 di Erasmo da Rotterdam, alla *Civilité* del 1560 di C. Calviac, al *Nouveau traité de civilité* del 1672 di Antoine de Courtin) ha individuato, nella sua funzione prescrittiva, la diacronicità del comportamento del commensale e segnalato la disposizione e l'amplificazione dell'apparecchio della tavola.

E la maggior parte dei riferimenti che verranno fatti nell'introduzione come nella parte espositiva cercheranno di rispondere a questo tema; ma certamente il particolare rapporto che si instaura fra uomo e arredo nella «tavola da pranzo», in cui sono presenti vincoli di quantità e di posizione, può essere estesa a quei piani di lavoro o di servizio in cui, probabilmente con logica e regole altrettanto ferree, sono disposti gli strumenti d'uso. Da questo punto di vista l'«apparecchio» cerca di svincolarsi dal particolare caso del corredo della cena per abbracciare un rapporto di disposizione, di organizzazione dell'inanimato vincolante nei confronti dell'uomo, sia esso presente o, come frequentemente, assente dalla scena.

L'apparecchio dipende quindi dalla posizione del piano d'appoggio rispetto alla figura umana, dalla quantità e dalla responsabilità di quanto viene esposto: in altri termini il tavolo risulta essere una soluzione intermedia, dal punto di vista dell'impianto, fra un piano collocato al di qua della figura, e sarà la balaustra, e un piano contenitore al di là, indicato nella mensola o nello stipo. Richiamare queste soluzioni differenti rispetto al tavolo, variamente evidenziato nella sua figura architettonica, penso non sia dispersivo una volta che si consideri centrale, nella organizzazione del mondo inanimato, il suo rapporto, come presenza o come allusione implicita, alla figura umana.

L'*apparecchio* allora costituisce una aggregazione di oggetti inanimati, normalmente assemblato artificialmente, che deve rispondere a due coordinate fondamentali: quello del luogo in cui risulta disposto e quello dell'uomo che ne può usufruire.

In questo modo la *tavola imbandita*, il *simposio*, da cui si prende le mosse, perde le caratteristiche di un luogo letterario o di una particolare e nel complesso unica stagione della natura morta legata ai vent'anni della sua fortuna iconografica a Harleem agli esordi del XVII secolo e ai diversi e rari episodi nelle altre aree geografiche, per coprire una produzione di nature morte in cui il rapporto fra uomo e inanimato risulta, per l'impianto architettonico o per la disposizione, determinante.

Un immaginario così complesso, almeno dal punto di vista dei piani e delle soluzioni d'arredo possibili, sembra difficilmente aggregabile in un unico ragionamento, oltretutto se si pensa che la presente iniziativa giunge come ulteriore indagine sul mondo della natura morta, dopo avere negli anni precedenti affrontato argomenti tematici (come la «Composizione di fiori») o verticali, capaci cioè di tagliare i sottogeneri tradizionalmente usati (come il *Trom-*

pe l'oeil o la *Vanitas*): sembra questa ulteriore tappa un tornare indietro rispetto a quanto acquisito, in quanto alcuni spunti o alcune considerazioni già evidenziate precedentemente ritorneranno nella presente indagine: ma d'altra parte è la qualità particolare di quanto abbiamo fino a ora considerato a permetterne una rilettura con angolazioni diverse.

È in effetti quanto sino a ora svolto nelle iniziative che integrano la prescelta non può essere certamente definito una «ricostruzione esatta», o tanto meno esauriente dei motivi e delle ragioni di una produzione di natura morta nel XVII secolo, un ragionamento cioè capace di rispondere sia alle ragioni di una continuità pittorica, alla tradizione e alla novità esistente all'interno del genere, sia alle ragioni del pubblico, alle motivazioni di una fortuna culturale e commerciale. Si è invece privilegiato un lavoro «aperto», che non si presentasse cioè con i crismi della esaurienza, un ragionamento che, sul filo conduttore di alcune linee interpretative legate alla natura dei soggetti trattati e del loro rapportarsi con l'uomo, cercasse di agglutinare un materiale iconografico e culturale volutamente eterogeneo dal punto di vista cronologico e di ambiente d'uso.

Tale lavoro, che può rischiare certamente un andamento «associativo» più che la sistematicità orizzontale dell'elenco, la totalità degli «indici dei luoghi», ha avuto eventualmente l'ambizione di raccogliere, accostare, mettere in evidenza sul medesimo piano discorsivo, una quantità di materiale dalle responsabilità diverse, come preliminare, evidentemente orientata, indagine per una successiva, attualmente velleitaria, sistemazione. E questa constatazione, nasce dalla irrinunciabile necessità, in un discorso critico intenzionalmente progressivo e non limitatamente constattatorio, di allargare un discorso interpretativo almeno alle soglie della complessità delle discipline che in questi ultimi decenni hanno aggredito il pianeta uomo e il suo comportamento simbolico. Tener conto di questo aspetto e la sua dichiarazione pregiudiziale penso siano fra i momenti più positivi dell'impresa.

UNA PRECISAZIONE SUL METODO

Queste le caratteristiche di una escursione, a volte condotta a tappe forzate, per esempi suggestivi ma certamente carenti e limitati in una lettura approfondita e settoriale dei temi specifici. Mi riferisco evidentemente alla abbondante documentazione iconografica utilizzata per quanto deve essere considerato «antecedente» alla o della «Natura morta» secentesca.

Quello dello studio di un collegamento, di una continuità fra immaginario oggettuale della natura morta e pittura precedente è argomento disperso affascinante, dibattuto all'affermarsi di una lettura critica del genere dall'inizio del secolo.

Chi ha familiarità con tale letteratura ricorderà l'incisività delle tavole riassuntive concepite da Charles Sterling (1959) nella sua opera di «fondazione» del problema; o avrà seguito i riferimenti all'emblematica, alla miniatura e al décor ambientale presente nei diversi contributi forniti dagli anni Cinquanta agli anni Settanta da Ingvar Bergström (1956, 1977).