

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 constattorio, 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).

Si contrappone a questo approccio, peraltro diversificato negli esiti originali e successivi, un atteggiamento come quello espresso da Giuseppe De Logu, che nella fondamentale ricostruzione delle origini e dell'affermarsi della natura morta in Italia (1964) sembra sostanzialmente irridere, o comunque vanificare gli sforzi vicini o lontani di trovare antecedenti all'immaginario secentesco stralciando «brani» di repertorio inanimato da composizioni antecedenti, comunque di impianto e complessità maggiore.

L'obiezione di De Logu, se può rispondere efficacemente sul piano di una aggressione idealistica all'oggetto artistico, a livello di intenzionalità espressiva, sembra non dare giustizia a un diverso modo di intendere l'approccio all'oggetto artistico, legato sostanzialmente all'iconografia, alla ricerca di fonti, non importa allora se omogenee o meno all'oggetto in questione, ma figure complementari, antecedenti o contemporanee a esso. Stralciare allora la tovaglia e l'imbandigione da un'Ultima cena può essere non corretto, qualora si legga il frammento come autonomo, o prossimo alla indipendenza: diverso ragionamento e diversa responsabilità se la disposizione, l'invasione e la stessa fisionomia degli oggetti risultano adiacenti a un immaginario successivamente a sé stante.

Legittima allora l'escursione, quando abbia certamente non le pretese di una continuità espressiva ma segnali, accostando, le diversità e le condizioni differenti.

Ma si dirà: un conto è accostare, nella tecnica del «foglio illustrato», una continuità tematica a dispetto dell'escursione cronologica (dalla pittura pompeiana a Cézanne) per poi, nel corso dell'argomentazione, affermare una frattura, una discontinuità fra antecedenti e natura morta vera e propria, esemplata dal sentire rinascimentale italiano come afferma perentoriamente Sterling.

Un conto ancora è quello di limitare un intervento sugli antecedenti, una campionatura della differenza d'uso e della vitalità di un immaginario oggettuale, come realizzato da Bergström segnalando alcuni esempi «cardinali», peraltro inseriti in una più generale storia della filosofia materiale, dell'immaginario che porta all'affermazione secentesca dell'«oggetto inanimato in posa».

Altro discorso sembra essere quello affrontato in queste iniziative, che si presenta quantitativamente dilatato nella parte introduttiva fino a dare a questa una rilevanza considerevole, se non equivalente al punto centrale del discorso, che rimane l'immaginario oggettuale secentesco.

Questa dilatazione degli esempi precedenti la natura morta può rispondere a un doppio ordine di quesiti: prima di tutto si è voluto portare in evidenza le diverse soluzioni d'impianto plastico che oggetti normalmente considerati accessori possono aver subito nell'evoluzione della civiltà pittorica; si è in altri termini, avendo come riferimento la presenza di soggetti naturali e artificiali ricorrenti nell'immaginario secentesco, voluto esprimere il comportamento del medesimo nella sua funzione d'arredo. Si tratta allora di una storia dell'arredo, declinata attraverso l'importanza di figura e di concetto che l'inanimato può assumere nei confronti dell'uomo, e questo confortati dall'intuizione che la scissione fra figura umana e soggetto inanimato trova la sua origine proprio nella frequenza, quasi a livello araldico, che l'Autunno del Medioevo e il primo Rinascimento hanno potuto produrre: appunto una discontinuità nella continuità.

D'altra parte l'emergere di questa frattura nell'associazione fra figura umana e oggetto trova ulteriore conferma nella espansione in parallelo di un immaginario «illustrato», dall'indagine naturalistica ormai avviata alla dignità di scienza autonoma, alla stessa letteratura concettosa che nell'associazione fra parola e immagine consolida uno statuto nomenclaturale nel rapporto fra nome e cosa. E questo senza toccare altri punti altrettanto eterogenei, come la decorazione ambientale o oggettuale o i riflessi che il collezionismo colto può esercitare nella considerazione e nell'illustrazione dell'oggetto prezioso o raro. Tutti questi elementi, cui si è fatto successivamente riferimento nel corso dell'indagine sull'immaginario secentesco, costituiscono evidentemente ulteriori sconfinamenti nei confronti di un tema centrale, oltretutto per la loro necessariamente veloce presenza all'interno dell'economia del discorso.

Più che dispersivi comunque, costituiscono altrettanti punti di aggressione - e questo è il secondo motivo che legittima il metodo - al problema dell'origine del genere che risulta ancora oggi confuso e non definito se non per intuizioni o virtuosismi verbali.

Proprio per evitare di districare un nodo così centrale con la suggestione della buona letteratura, si è più prudentemente collezionato il materiale *in elenco*, magari disomogeneo come ampiezza o come importanza di situazioni che si pongono alle soglie, per spesso travalicarle e diventare contemporanee al mondo secentesco della natura morta.

Che una cultura dell'elenco sia da porsi agli esordi di una tradizione scritta e quindi precedente all'affermazione sintetica o alla letteratura poetica, è luogo che anche la storia dei documenti umani afferma: ma precedente non vuol dire inferiore.

Eventualmente è un atteggiamento di onestà ampliare i riferimenti e i problemi all'esterno dell'inanimato senza la pretesa di una architettura complessiva di relazioni. La citazione singola in altri termini, può essere ulteriormente superata da un documento di epoca e di qualità superiori: ma la sua responsabilità non è tanto quella del primato, cronologico o stilistico, quanto di una pura e semplice indicazione figurativamente collegata con le altre immagini scelte, fino a costituire un secondo livello di lettura, parallelo a quello verbale, diversamente ma altrettanto significativo.

UNA TIPOLOGIA DEL BANCHETTO

Separando fisicamente in un recto/verso il soggetto, il mosaico sumerico della prima metà del III millennio chiamato «Stendardo di Ur» presenta nelle due facce le azioni di guerra e le opere della pace; in quest'ultima si avvia un racconto organizzato su tre registri che si svolgono da quello inferiore a quello superiore: dopo due file di inservienti rivolti verso destra che trasportano cibi e masserizie, conducono greggi al palazzo del re, la linea superiore, con un andamento opposto ai precedenti, è inaugurata da una cantatrice e da un suonatore di arpa in piedi, per poi segnalare successivamente una teoria di invitati seduti sui propri scranni con una coppa in mano, per finire, fatta eccezione per una coppia di persone di cui l'estrema risulta mutila e quindi di difficile interpretazione, con il sovrano seduto di fronte ai commensali, distinto rispetto agli altri suoi pari e rispetto agli inservienti dalla veste di lana folta e dalla superiore statura.