

Un principio di segmentazione del tema della tavola imbandita ha impegnato da tempo gli storici che si sono occupati del fenomeno, ma fin dal XVII secolo si parlava in Olanda di *Ontbijtje* (Colazione), per specificare un tema della natura morta da distinguersi per la specificità del soggetto o di *Banketje*, termine mutuato dall'italiano ma colto senza l'accezione d'apparato rituale che l'originale porta con sé. Quello di una distinzione per argomenti o per temi è atteggiamento critico che una cultura idealistica ha successivamente bollato come regola nefasta; in realtà, qualora evidentemente non si applichi all'altezza del tema una equivalente altezza della qualità della pittura, il ragionamento, come segmentazione delle forme espressive e come indicatore di un gusto, risulta particolarmente interessante potendo ricostruire un atteggiamento espressivo sincronico o diacronico rispetto a un soggetto sostanzialmente invariato: il fatto oltretutto che questa classificazione risulta contemporanea alla produzione dei soggetti rende la distinzione particolarmente significativa della divisione di competenze e di circuito delle opere stesse. Ma sulla vitalità della categoria «comunicativa» del genere si è già espresso in modo inconfutabile Gombrich (1971) in un saggio più volte richiamato nell'ambito della letteratura sulla natura morta.

Nella sua indagine sul genere in Olanda I. Bergström (1956) ha tradotto il tema della tavola imbandita con quella di *Break-fast*, «Colazione» distinguendo in esso un primo momento che arriva agli anni dieci-venti dominato da N. Gillis, F. van Dijck e F. van Schooten e un secondo momento, imperniato sulle figure di Pieter Claesz. e W. Claesz. Heda etichettato come «Banchetto monocromo» per un uniformante taglio di luce che colpisce la tavola, gli oggetti e la scena d'impianto.

N.A. Vroom (1980) ha anche recentemente, all'interno di un quarantennale studio sul banchetto monocromo, distinto una *Break-fast scene*, caratterizzata dall'imbandigione di cibi, alcuni dei quali consumati, un *Fish Break-fast* per indicare la presenza assoluta o prevalente del pesce di varia taglia e natura sulla tavola, una *Decanter Still-life* a segnalare il ruolo predominante accordato alla costruzione di cibi e di apparati alla caraffa metallica, e una *Display Still-life* che sembra invece mantenere un equilibrio plastico fra gli oggetti organizzati sulla tavola in cui l'intervento umano oltretutto risulta assente o limitato alla pura e semplice disposizione.

E questo almeno per restare nell'ambito di soggetti legati prevalentemente alla sfera del cibo, e quindi escludendo un riferimento alla natura morta moraleggiante della *Vanitas*, sia essa realizzata con la presenza del teschio o richiamata dalla attrezzatura legata al tabacco.

Sembra allora importante, nella classificazione di Vroom, ma anche di Bergström, escludendo da questa indagine le più letterarie segmentazioni che Sterling (1959) ha fatto dei soggetti della natura morta, il valore della *prevalenza* di un determinato soggetto nella indicazione del valore complessivo dato alla pittura: e in effetti cibi di varia natura sono presenti in «soggetti diversi» rispetto a quello del «banchetto»: alla prevalenza quantitativa occorre allora aggiungere anche un vero e proprio valore impaginativo che i singoli elementi possono contrarre. Tavola imbandita, e in questo modo ci distacciamo dalle segmentazioni proposte, vuole porre certamente come centrale l'apparecchio della tavola del pasto, ma può anche alludere, proprio per l'etimologia e il rapporto fra uomo e oggetto che ne consegue, qualunque

*apparecchio* finalizzato a uno scopo socialmente comprensibile e riconoscibile. Anche gli arredi del tabacco allora, fatto salvo un ragionamento moraleggiante indubbiamente connaturato alla stessa concezione della figura, sembra rientrare, a lato certamente, ma all'interno della categoria che stiamo individuando.

Con scarsa fortuna, probabilmente per la «minorità» che un mondo italiano ha contratto nella produzione e nella critica della natura morta, è stato proposto da Roberto Longhi una distinzione fra «pre-pasto» e «post-pasto», a indicare la segnalazione della presenza modificante o ancora a venire dell'uomo sull'arredo impaginato.

Aldilà del neologismo, eventualmente infelice, il rilievo di Longhi tende a cogliere l'aspetto saliente del problema della prima tavola imbandita che, come figura quasi ricorrente - e questo a dispetto delle aree geografiche e della differenza cronologica - sembra opporre sulla tavola cibo integro e cibo spezzato, quindi a segnalare una presenza contemporanea di azione dell'uomo, così come può proporre cibo intatto e cibo bacato, evidentemente con intenti e risultati affatto diversi.

A proposito di disordine, o comunque di presenza temporale come figura capace di modificare la qualità plastica dei cibi e degli apparecchi, occorre distinguere fra il frutto bacato, il frutto tagliato e il bicchiere o la coppa rovesciata in quanto capaci di indicare agenti diversi. Si è già posto l'accento sulla contrapposizione fra naturale e artefatto: ora questa contrapposizione viene per così dire ulteriormente sottolineata dalla posizione che ciascun fenomeno assume all'interno del contesto e per l'ampiezza che esso può esprimere.

Una cosa allora è la figura che l'oggetto contrae per motivi naturali; diversa è la *figura* contratta a opera diretta o indiretta dell'uomo. Il tempo «momentaneo» sottolineato dall'oggetto rovesciato segue allora ritmi diversi rispetto al taglio o allo sbriciolamento del commestibile - tempo di un processo irreversibile, che non può essere ristabilito nella forma originaria.

È comunque possibile indicare una classificazione distinta a seconda del tempo dell'oggetto e della sua esistenza, durata o effimera che sia, a seconda del tempo relativo alla azione che l'uomo può svolgere sul cibo, e infine a seconda dell'apparato ambientale, della circostanza cioè in cui l'azione si compie.

Questa impostazione potrebbe sembrare un tentativo di conciliare classificazioni fra loro diverse, o comunque ispirate a differenti criteri: in realtà si vuole affermare una molteplicità di soglie da cui un fenomeno può essere aggredito e inquisito, senza con questo perdere evidentemente di vista il carattere unitario, singolare, di qualsiasi episodio preso in esame.

E se è necessaria una considerazione generale, almeno per le prime tavole imbandite olandesi, questo deve essere ricercato in un particolare e originale ingigantimento del frammento inanimato più volte riscontrato nell'immaginario nordico, e nel ribaltamento plastico che ne consegue. Un conto in altri termini è la considerazione in arredo, anche surdimensionato, ma comunque riferibile a una figura umana, un conto invece è escludere questo sia pur labile riferimento e rendere l'inanimato protagonista assoluto della scena.

L'affermazione sembra essere in contrasto con una pratica che ha visto, come con Val-kemborch e Flegel, un pittore di figure e un pittore di soggetti inanimati, collaborare alla stesura del medesimo dipinto: un recente articolo di Bergström (1983) ha messo in luce un ulteriore esempio di questa collaborazione, particolarmente interessante per il nostro immaginario in quanto presenta una coppia anziana attorno alla tavola imbandita. Ma la contrapposi-

zione prima richiamata non sembra neppure reggere alla constatazione della contemporanea attività, per pittori come Schooten e Stoskopff, di soggetti inanimati con figure umane accanto a produzioni di nature morte. Ma probabilmente la discrepanza è più nel modo prescrittivo in cui si può intendere una classificazione o una interpretazione attuale, rispetto alle reali condizioni in cui l'artista operava.

Con questo ragionamento si cerca in altri termini di porre sul medesimo piano i criteri di una continuità e di una discontinuità nei confronti della tradizione della natura morta: questo per non cancellare la rivoluzione copernicana che il soggetto inanimato provoca nella dialettica dell'arte visiva, e nello stesso tempo per non rendere «feticcio» tale rivoluzione.

Due sembrano allora le variabili fondamentali con cui poter oggi segmentare la prima tavola olandese: l'ampiezza e la qualità dei cibi e degli apparati e l'incidenza che in esse può avere il cibo toccato dall'uomo, tagliato, spezzato o aperto. È allora la cerimonia, l'occasione per cui la tavola risulta preparata, e il particolare rapporto che nasce fra l'uomo e l'apparecchio, la segnalazione dell'uso che l'uomo ha fatto del cibo.

La ampiezza o comunque la priorità con cui viene discussa la prima tavola olandese dipende evidentemente non solo dalla importanza cronologica che il ciclo di opere raggruppate intorno ai nomi di Nicolas Gillis, Floris van Dijck, Roelof Koets e Floris van Schooten attestate dai primi anni del secolo agli anni venti, prima cioè che sulla scena di Haarlem si affermi la figura cardinale di Pieter Claesz., ma per l'ampiezza degli esiti conservati e per la indubbia relazione di citazioni che esiste, non solo all'inizio del singolo pittore, ma anche fra opere di autori diversi.

Quella olandese sembra essere quasi una pittura che a partire da un impianto non dissimile, conosce una serie di variazioni di posizione dei cibi e degli apparati che risultano sostanzialmente identici.