

SULLA COMPOSIZIONE DI FIORI: UN AGGIUSTAMENTO

Già in precedenza si è cercato di discutere il pregiudizio critico che attribuisce minore validità artistica al quadro legato a una decorazione ambientale, a un vincolo di collocazione rispetto al soggetto concepito indipendente.

È sempre opportuno leggere un documento antico evitando di sovrapporre schemi interpretativi o sensibilità estranee, o meglio eventualmente dichiarare a priori la tendenziosità del filtro con cui si interpreta il manufatto. Si vuol dire allora che la tradizionale, e anche attuale, distinzione fra pittura decorativa e pittura autonoma subisce, dovendo fare riferimento al mondo della natura morta secentesca, una drastica revisione, conoscendo i due mondi, ora separati, affinità o comunque assenza di distinguo nel merito e nell'importanza, risultando eventualmente criterio fra alta e bassa pittura la qualità della fattura, la stessa fisionomia del soggetto rappresentato e la sua portata simbolica.

Il richiamo al problema del vincolo ambientale serve per chiarire come una distinzione possibile nelle composizioni di fiori, fra la fine del Cinquecento e il primo Seicento, è costituita dal divaricante punto di vista (dal basso verso l'alto e viceversa) senza voler con questo determinare una graduatoria di merito. Ma la distinzione è opportuna una volta si consideri che nel corpus relativamente omogeneo fino a ora raccolto sotto il nome del «maestro del vaso a grottesche» e che è ogget-

to di un ulteriore aggiustamento in questa occasione, si è costantemente davanti a un impianto che pone il punto di vista dell'osservatore in alto, capace contemporaneamente di esaltare le capacità ottiche del riguardante (fra possesso e controllo della scena) e l'autonomia, il «decoro» dell'oggetto ritrattato. È la realizzazione di quella «veduta a volo d'uccello» (*katoptiké*) teorizzata da Pomponio Gaurico nel suo capitolo *De perspectiva* come la più adatta a rappresentare l'«istoria» con chiarezza, diversa rispetto alla *anoptiké* (veduta dal basso) e una *optiké* (veduta equatoriale). Ma sull'estetica della prospettiva di Gaurico, sul rapporto fra punto di vista e composizione della scena sull'intervallo fra gli oggetti, sul rapporto infine fra spazio preesistente e rappresentazione bidimensionale del volume, è opportuno riferirsi al commento che Robert Klein ha dedicato al problema.

La distinzione posta da Gaurico comunque dei punti di vista da cui una scena è ritrattata si basa su distinzioni tematiche o strettamente legate alla scenografia; come giustamente osserva Klein, non si occupa della collocazione, nel caso dell'*anoptiké* «Gaurico non si preoccupa di applicarla al soffitto» (p. 258). E non di un punto di vista simbolico (le apparizioni celesti) o scenografico (le sentinelle delle torri) ma di collocazione ambientale è necessario parlare in questo frangente, dal momento che l'*anoptiké* sembra essere il tratto distintivo di un gruppo di composizioni

con vaso di fiori anche recentemente accostato alla medesima congiuntura dei dipinti prima citati (Salerno 1985, tavv. 10.1; 10.3) in cui appunto l'impianto della scena e la figura, almeno del contenitore, in quanto il bouquet fiorito sembra obbedire a regole diverse, risultano modificati e rettificati da un punto di vista dal basso.

La distinzione fatta fra le due diverse prospettive, come già si è precisato più volte, non vuole porre graduatorie di merito o di importanza: ma la costanza del punto di vista

dall'alto presente nel corpus attribuito al «Maestro del vaso a grottesche», oltre evidentemente a una differenza stilistica, può costituire un carattere distintivo sufficiente a separare questa da quella produzione. Nell'accostamento di tali documenti a altri di diversa fattura (nn. 10.2; 10.4) Salerno sottolinea un comune interesse presente nei dipinti per la replica di un contenitore di natura antiquaria: frangente senza dubbio inconfutabile, ma certamente non sufficiente per un accorpamento coerente.

I «MAESTRI» DEL VASO A GROTTESCHE

Il titolo del paragrafo volutamente segnala l'incongruenza fra un soggetto identico della pittura - una composizione di fiori caratterizzata dall'adozione di un vaso tardomanierista in ceramica decorata o polimaterico - e una diversità di autori. In questo modo si vuol mettere in evidenza una circostanza della natura morta italiana fra la fine del XVI secolo e i primi del XVII che ha avuto una sua prima segnalazione organica in occasione di una già citata iniziativa (Bergamo 1982).

In quell'occasione veniva raggruppato un limitato ma omogeneo gruppo di nature morte che, per impianto e modo di resa del soggetto, risultavano difficilmente inseribili nelle scuole e nelle tradizioni stilistiche di aree e maniere già conosciute. Né Roma, né Milano, Cremona o Napoli possono essere

con convinzione proposti come centri di produzione che dai documenti singoli dei precedenti accertamenti tende a acquistare una consistenza non più registrabile come episodio isolato, come eccezione curiosa.

La possibilità di poter documentare altri sette dipinti inediti - un ottavo si presenta cronologicamente più avanzato, a indicare probabilmente la vitalità e la trasformazione di un gusto - collegabili fra loro e soprattutto al corpus che in Bergamo 1982 era stato riferito a un «Maestro del vaso a grottesche», spinge a considerare ormai non episodica l'esistenza di una composizione di fiori in area italiana indipendente da modelli o centri già noti, con un rapporto altrettanto incerto con l'influenza del Nord, ultramontano, a cui i pochi esiti conosciuti, fra gli anni cinquanta e