

“La vita profonda delle nature morte”¹

Lucia Corrain e Paolo Fabbri

Quanta vanità nella pittura che suscita ammirazione per la rassomiglianza con cose di cui non ammiriamo affatto gli originali.

Pascal, *Pensieri*

1. *La natura morta*

Le riflessioni che seguono si propongono fondamentalmente due obiettivi di indagine. Il primo, riguardante gli oggetti delle nature morte; il secondo, relativo alla costruzione e funzione della spazialità in questo genere pittorico. Oggetti che, pur nelle trasformazioni cui sono sottoposti dai diversi movimenti pittorici, conservano pressoché sempre nella lunghissima tradizione della natura morta un grado di iconicità, di denominabilità e riconoscibilità. Spazialità che, al contrario, negando la profondità, in nome di un universo che si proietta sempre più in avanti, e generando un eccesso delle apparenze del reale, mette l'osservatore in condizioni di “presenza”. Più precisamente, la natura morta si muove nella geografia del mondo contornando oggetti che, pur essendo sotto gli occhi di tutti, sarebbero consegnati al silenzio e che, invece, l'irruzione della finzione spaziale pone sotto l'occhio dello spettatore.

Gli oggetti
e la spazialità

E poiché – come sostiene con molta efficacia Gombrich (1961, p. 152) – “l'opera comunica un significato soltanto dentro una tradizione articolata”, avrà dunque una certa rilevanza euristica portare avanti il lavoro nell'ottica dell'intertestualità, nel tentativo di far interagire le nature morte del passato con quelle più vicine a noi, con la finalità di individuare le persistenze, le eventuali trasformazioni e le possibili aperture di un genere pittorico che, con maggiore o minore intensità, attraversa tutto l'arco della storia dell'arte.

2. *L'interoggettività: motivi e rebus*

È cosa risaputa che fino a circa la metà del XVII secolo, si parlava e si scriveva della natura morta come di pittura di fiori, di frutta, di animali, di oggetti, non essendo stata ancora coniata una precisa denominazione. Soltanto dopo la metà del Seicento, in seguito alla sua avvenuta autonomizzazione, il gergo delle botteghe olandesi forgerà il termine *Still-leven* (natura in posa), che costituirà l'origine per le altre lingue germaniche (Vorenkamp 1933), mentre l'espressione *nature morte* andrà attestandosi in ambito francese solo a partire dal 1750 (dunque, all'incirca un secolo dopo quella olandese), prevalendo sulla variante *vie coye* (vita quieta) e sarà prontamente adottata dalle altre lingue neolatine².

La
denominazione
del genere

Questo genere trae forza e flessibilità dal suo appartenere alle arti di rappresentazione delle cose. È collegato allo status ontologico degli oggetti nei diversi

tempi della cultura e nella temperie degli stili; all'intreccio variabile tra sensi e cognizione; alla relazione tra i linguaggi e il mondo naturale.

Se l'esatta bellezza degli oggetti è pensata, ad esempio, come *Vanitas* è perché, in una certa cultura religiosa, le cose del creato mancano di una realtà che risiede nelle entità immateriali di un mondo trascendente. In questo "cogito della vanitas" (Marin 1990, p. 28) la rappresentazione più naturalista spetta alle cose dotate di un senso minore di realtà. Ma quando questa antifrasi viene meno, lo splendore delle apparenze si convertirà in elogio dell'esatta bellezza del mondo reale. I sensi, prima operatori di illusione, si convertono in un dispositivo sincretico e fedele di verità concreta.

Tra natura e cultura la mediazione semiotica è il luogo della costruzione di senso. Per il semiologo, quindi, la natura morta non rappresenta la cosa in sé, ma nella sua opposizione al segno. La raffigurazione icastica degli oggetti li presenta, infatti, come "segni della mancanza di segno" (Lotman 1986, p. 53). Si apre così il gioco sottile delle parole che si danno come cose (fanno parte delle nature morte i numerosi testi: lettere, fogli, libri) e delle cose che si danno come parole (emblematiche, geroglifici, allegorie). Con tutte le possibili combinazioni tra gli estremi: dalle nature morte di soli libri ai collages: accumulazioni di oggetti "reali" sul quadro, che si presenta esso stesso come un oggetto.

In questa prospettiva – una semiotica dell'illusione di naturalità – non è ovvio tracciare una storia a senso unico: dalle Vanità moralizzate, dense di simbolismo, al puro pretesto per gli esercizi formali, passando per la precisione mondana (o scientifica) della rappresentazione. La genealogia di questo genere minore è tutta rotture e inflessioni, discontinuità e modulazioni di senso. Dei suoi codici figurativi si è fatto e si continua a fare un uso maggiore per le desimbolizzazioni e le risemantizzazioni collettive e individuali.

È un lavoro sul senso che si serve di una combinatoria limitata e ricorsiva di motivi e di relazioni. Non ci sono cose nelle nature morte, ma oggetti (che il retorico Fontanier – 1830 – chiamava *merismi*), cioè artefatti ed elementi naturali, culturalizzati dalla loro introduzione nello spazio del quadro. La loro ricorrenza li promuove a invarianti, cioè a motivi che prendono valori diversi nei testi di cultura.

Anche all'epoca dei codici emblematici, è arduo decidere se, ad esempio, la lingua dei fiori avesse un semplice valore descrittivo o una valenza mistica (Segal 1990). Con l'eccezione di pochi casi di simbolismo codificato: spiga e grappolo = Eucarestia; agnello = Cristo; giglio = purezza; passiflora = passione, è ardua l'attribuzione di senso anche ai motivi più frequenti. Nonostante l'erudizione enciclopedica, persino quel "ritratto in negativo" (soggetto e oggetto insieme) che è il teschio prende senso solo se opposto al viso e alla maschera, se associato allo specchio, alla fiamma o all'alloro. Il senso della natura morta non si riduce in un vocabolario di motivi, ma risiede nei rapporti sottili che si tessono nello spazio della rappresentazione. C'è una interrogatività per cui una mosca sul teschio è corruzione e morte, ma su un tendaggio o copricapo è un dettaglio circostanziale; lo stesso insetto può servire anche come indicazione metapittorica del valore emblematico della composizione.

Esiste, dunque, una retorica testuale delle nature morte che va oltre la figura dell'ipotiposi, la rappresentazione vivida nel trattamento degli oggetti, che la opponeva ai blasoni – diagrammi di nomi propri – e alle grottesche che, come diceva Ulisse Aldrovandi, sono "cose mentali". Non è una retorica sintagmatica

Gli oggetti
come "segni
della mancanza
di segno"

La
combinatoria
interoggettuale

ca, narrativa o argomentativa: la percezione di questi dipinti è più impressiva che inferenziale. È un’arte del paradigma, come direbbe Jakobson, che si serve delle figure (nel doppio senso di immagini e di tropi) dell’enumerazione e dell’accumulazione, della congerie e dell’inventario. Lo spazio della rappresentazione può traboccare nel disordine interoggettivo degli elementi ammassati (per Spitzer uno stile “epitetico”), o disporre una sequenza graduata (nelle forme, nelle sostanze, nei colori, ecc.); offrire un solo elemento esemplare o una coppia di estremi di una serie. Va dalla sinonimia al barocchismo, servendosi di una diversità di supporti spaziali (piani d’appoggio – come suolo, pavimento, balaustre, ripiani, scaffali di mobili) – ma anche punti di sospensioni – con muri e soffitti, con ganci o fili.

Il senso deriva, appunto, dai vari principi di composizione che possono anche coesistere nello stesso quadro. Ad esempio, Pozzi riconosce in una *Natura morta con gigli e rose* (Ignoto, Bergamo, proprietà privata) la proporzione – la rosa sta a Cristo come il giglio sta alla Vergine – i cui membri sono legati da rapporti di opposizione e di inclusione e che assumerebbero la figura di un’antifona³. Mentre una *Natura morta con uccelli* (attribuita al giovane Caravaggio, Galleria Borghese), oppone una serie tassonomica di uccelli sospesi alla loro sovrapposizione confusa nella parte inferiore del quadro. Si tratta, insomma, di figure paratattiche che producono significazioni co-testuali irriducibili alle definizioni codificate dei dizionari iconologici, inaffidabili perché composti di arbitrari prelievi testuali. Così la ripetizione della formula non decade a entropia di senso. I testi delle nature morte, nella loro evidenza oggettuale, sembrano alludere a un senso meno afferrabile e delegano alla modernità artistica un sapere e un sapore di rebus.

I principi
di composizione

2.1. *Dai motivi ai segni*

Le choix des sujets c’est l’homme?
Baudelaire

Nella genealogia del genere *still life* persiste una fedeltà ai motivi, intesi come entrate testuali invariante con valore tematico, stilistico e filosofico. Si vedano, in primo luogo, le rappresentazioni delle *Vanitas*, dove le modalità del sapere, del potere e del desiderio si sono ironicamente invertite da negative a positive. L’allegoria è diventata letterale e l’antifrasì si è invertita. Anche i motivi della fugacità del tempo – dai fiori al fumo, alle bolle di sapone – si sono tramutati nei trionfi della piena presenza e della vita sensibile. Le passioni della vanità e della malinconia si sono trasformate in lusso e lussuria, trofei e trionfi.

Se ci avviciniamo al nostro tempo, si può fare riferimento, sul piano stilistico, al caso di Picasso, che considerava Rousseau il doganiere un precursore del cubismo per l’uso del caratteristico motivo del mandolino⁴! Schapiro (1968a) sostiene, invece, argomentandolo, il valore passionale delle mele di Cézanne. Mentre van Gogh assegnava ai motivi delle nature morte un valore propedeutico a più profondi impegni artistici, nella carriera del grande “naturamortista” francese, il reiterato motivo delle mele è passato da una giovanile valenza erotica alla contemplazione e meditazione, cioè alle condizioni della creazione artistica. La mela diventa il simbolo e l’emblema di un modo di vita.

Le
metamorfosi
dei motivi

Per il semiologo dell'arte, il motivo più "oggettivo", come un paio di vecchie scarpe di van Gogh, può assumere qualità d'autoritratto (Schapiro 1968b). Se Heidegger (1936) riconosce nella "*nature cove*" le scarpe come "cosa stessa", ontologicamente definita, Schapiro ne segnala invece l'errore filosofico come effetto del mancato riconoscimento della forma "natura morta". E nonostante le reiterate argomentazioni di Derrida (1978) sulla "verità in pittura", la frontalità della rappresentazione del motivo "scarpe" – lo stesso motivo è rappresentato di profilo, ad esempio, da Millet – conferma il carattere di apostrofe inter-soggettiva che è, come vedremo, una cifra di genere.

Nella modernità, nei cubisti in particolare, i motivi della natura morta sono ricondotti in quel luogo di sperimentazione pittorica che è lo studio del pittore e qui acquisiscono, fuori da ogni referenza, il valore di segni. De Chirico (1986) ha parlato, più propriamente di ogni altro, di questo "linguaggio delle cose", capace di suscitare sorpresa e turbamento, malinconia e meditazione. Per il pittore e filosofo, i motivi delle nature morte sono i "segni passionali di un alfabeto metafisico". "Segni (...) di un codice morale ed estetico delle rappresentazioni (...) con cui costruiamo in pittura una nuova psicologia metafisica delle cose" (p. 88). Nel caso di Morandi troveremo un esempio della "metafisica degli oggetti più comuni" nel loro "aspetto eterno". Nella nature morte, a cui de Chirico preferiva il termine di "vita silente", si deve "ascoltare, intendere, imparare a esprimere la voce remota delle cose", che ci fanno "segno dietro il paravento inesorabile della materia".

I segni
passionali
di un "alfabeto
metafisico"

3. *La vita silente degli oggetti*

Sunt modi in rebus. Leopardi aveva osservato che c'è una duplicità delle cose; per l'uomo sensibile, dietro a ogni oggetto se ne trova un altro più ricco di senso e di valore. Così, per de Chirico, ogni opera d'arte conterrebbe due solitudini: quella metafisica che è "solitudine dei segni" e quella "plastica, che è la beatitudine contemplativa che ci dà la geniale costruzione e combinazione delle forme – materie o elementi morti-vivi o vivi-morti: la seconda vita delle nature morte..." (1985, p. 86)⁵. Alla condizione di un certo inquadramento e isolamento topologico, la paradigmatica degli oggetti libera le qualità di forme e di tinte che si dispongono poeticamente e comunicano così un senso altro, enigmatico ma propriamente visivo, rispetto all'evidenza linguisticamente riconoscibile. Una intensificazione immobile e uno sdoppiarsi della rappresentazione che Braque chiamava la "*poésie de la peinture*". In questo senso Chastel (1990, p. 14) vede giusto: quando Braque e Picasso si interessano alla "nature morte con teschio", "il fascino del senso sopravvive all'indifferenza per il simbolo". Si potrebbe dire lo stesso di una composizione di Steinbach, *Untitled 1989 (daybad, coffin)*, dove un letto da design è messo in parallelo con una ironica bara in verticale; mostrando, senza nostalgia, e dimostrando, con esattezza poetica ed emblematica, come il mondo della produzione di massa sia quello dell'incessante sparizione delle cose.

Da questo punto di vista, e senza nulla togliere al valore significante dei motivi, si comprende bene come l'amico di Cézanne, Émile Zola, considerasse le nature morte puri pretesti di forma, modi per ottenere "belle macchie e opposizione tra masse vivaci". Come scrive in *Il ventre di Parigi*:

Nature
morte come
pretesti formali

Era solito aggirarsi tutta la notte in quegli spazi, fantasticando nature morte gigantesche, quadri mai veduti. Anzi, ne aveva persino cominciato uno; aveva fatto posare l'amico Marjolin e quella sguaiatella della Cadine; ma ci voleva altro! Era troppa la bellezza di quegli accidenti di ortaggi! E la frutta! E i pesci, e la carne! (...) era chiaro che a Claude, in quel momento, non passava nemmeno per il capo che tutte quelle bellezze fossero da mangiare. Lui non ne amava che il colore (Zola 1873, p. 25).

Per far parlare questo linguaggio, il pittore di vite silenziose deve quindi ri-collocare i motivi secondo nuove disposizioni: “Si può paragonare la natura morta di Cézanne – scrive Schapiro (1968a) – a un gioco di scacchi solitario in cui l'artista cerca sempre la miglior posizione per le sue pedine”. O a una battaglia immaginaria con soldatini di piombo, in cui i tratti plastici permettono di formulare una comunicazione altra. A questo livello più profondo, crani, mele e autoritratti di Cézanne divengono commutabili. Come dice Proust in *All'ombra delle fanciulle in fiore*:

La commutabilità dei motivi

Da quando ne avevo veduti negli acquarelli di Elstir, cercavo di ritrovare nella realtà, amavo come qualcosa di poetico, il gesto interrotto dei coltelli ancora di traverso; la gonfia rotondità di un tovagliolo disfatto in cui il sole intercala un pezzo di velluto giallo; il bicchiere mezzo vuoto che rivela meglio così le sue nobili forme svasate e, in fondo al suo vetro translucido e simile a una condensazione della luce, un resto di vino scuro, ma scintillante di riflessi; lo spostamento dei volumi, il trasmutarsi dei liquidi per effetto dell'illuminazione; l'alterazione delle prugne che passano dal verde all'azzurro e dall'azzurro all'oro nella fruttiera già mezzo spoglia; la passeggiata delle sedie vecchiotte, che due volte il giorno vanno a ordinarsi intorno alla tovaglia stesa sulla tavola come su di un altare su cui si celebrino i festini della ghiottoneria e sulla quale, in fondo alle ostriche, resta qualche goccia d'acqua lustrale come in piccole acquasantiere di pietra; cercando di trovare la bellezza dove non mi ero mai immaginato che fosse, nelle cose più usuali, nella vita profonda delle “nature morte” (1954, pp. 473-474).

Ma questa proprietà è comune a ogni linguaggio plastico. È la stessa che caratterizza anche gli *objets trouvés*, che formano il corpus delle nature morte del XX secolo, a seguito del gesto mutante di Marcel Duchamp. Come ha osservato Goodman (1968) l'oggetto qualunque, tolto dal frame quotidiano e ricontestualizzato in spazi inediti di osservazione, ci informa di proprietà inavvertite del suo significante plastico (spazialità, forma, colore) e diventa disponibile per nuove correlazioni semiotiche. Natura in *statu nascendi*, per significare e comunicare altrimenti.

La decontestualizzazione dell'oggetto e l'enfasi sulle sue proprietà plastiche

È la condizione sufficiente della natura morta come di ogni altro linguaggio plastico, ma è anche necessaria?

4. L'oggetto o la natura enunciante

La natura morta, dopo una discreta fortuna nel mondo greco e romano, ha vissuto una fase di marginalità per poi fare la sua ricomparsa come *parergon* e, finalmente come genere autonomo, solo nella grande stagione dei generi moderni: il Seicento. Se già Plinio (23-79 d. C.) ne evidenziava alcuni caratteri (la presentazione illusionistica, l'idea di vanità delle cose, il carattere metapittorico della rappresentazione)⁶, i tratti salienti andranno maggiormente a deli-

nearsi quando la natura morta si autonomizzerà, divenendo a tutti gli effetti un vero e proprio genere, quando, cioè, diventerà *ergon*, affrancandosi da un più vasto contesto figurativo e facendone venir meno quel ruolo di completamento cui era stata relegata.

L'autonomizzazione
del genere
e le sue
"regole"
costruttive

Pochissimo si conosce sulle regole pratico-teoriche che guidavano la realizzazione pittorica di una natura morta; e questo perché nella pittura del passato la dimensione pratica è predominante su quella teorizzante. Scorrendo trattati e descrizioni sulla natura morta dal XVII secolo in avanti è possibile, però, rintracciare qualche regola che, se opportunamente interpretata, permette di ricostruire il sistema fondante la natura morta; ovvero quell'apparato di norme che contribuisce a far prevalere la costruzione illusionistica sull'assoluta importanza dell'oggetto rappresentato.

In un testo anonimo del primo quarto del XVII secolo, un pittore di storia abituato a esercitarsi anche nella pittura di "piccole cose" dà il seguente consiglio sul modo di comporre una natura morta:

En la saison des fruits vous remplirez des plats de faïence et mettez sous les fruits des feuilles de vigne si vous le trouvez bon (...). Vous placerez les plats plains de fruits de la hauteur se votre œil environ un pied plus bas, et alors vous porterez les fruits le plus près du naturel⁷.

Si viene così a costruire un rapporto particolare tra l'oggetto e lo spazio nel quale esso è rappresentato, accentuando il carattere di "monumentalità" dell'oggetto stesso, specie se relazionato al formato sempre di contenute dimensioni. E anche Vincenzo Giustiniani (1620, p. 21), annoverando la natura morta come undicesimo modo di dipingere, avverte che degli oggetti "non basta farne il semplice ritratto", ma è necessario da parte del pittore mettere in atto tutta la sua consumata perizia.

Ma l'oggetto (la cosa) protagonista – come dice molto bene Lotman (1986, p. 59) – assolve ad altri e ben più articolati compiti:

(...) la cosa in un quadro a soggetto si comporta come la cosa a teatro, la *cosa nella natura morta come la cosa nel cinema*. Nel primo caso recitano con lei, nel secondo è *lei che recita*. Nel primo caso non ha un significato indipendente, bensì lo riceve dal significato dell'azione scenica: è un pronome. Nel secondo caso essa è un nome proprio, è munita di un significato proprio ed è come se venisse *inclusa nel mondo intimo dello spettatore* (corsivo nostro).

Ma secondo quali modalità l'immagine di natura morta viene inclusa nello spazio intimo dello spettatore? Moltissimi quadri sono pieni di oggetti inanimati, che tuttavia non sono nature morte. Per diventarlo devono essere costruiti secondo precise regole illusionistico-spaziali. Giotto nella cappella degli Scrovegni a Padova e Taddeo Gaddi nella chiesa di Santa Croce a Firenze⁸, additati come esempi di incipit, inseriscono alcuni oggetti all'interno di una nicchia. E la nicchia sarà proprio l'elemento fondativo della natura morta. La nicchia, infatti, conferisce agli oggetti un ruolo singolare, essendo l'unico spazio tridimensionale limitato "dove si possono collocare gli oggetti rapportandoli sempre alla superficie di rappresentazione" (Stoichita 1993, p. 31; Blanchard 1981). La nicchia, inoltre, è l'unico spazio di contenuta profondità che, qualora vi si inseri-

La nicchia:
componente
metapittorica

scano oggetti, esercita un’azione esattamente opposta: quella di suggerire l’oggetto; diventa, cioè, un incavo nel muro che concorre a sollecitare una forma di “intrusione” degli oggetti nello spazio esterno al quadro, quello dell’osservatore⁹. Il perdurare del motivo della nicchia è dimostrato, per esempio, dall’opera scultorea di Luca Patella, *Et jam humida nox declinat* (1990-96), dove nell’incavo di un “tabernacolo” è collocata una rosea e profana conchiglia (tavv. XI, XII).

Oltre al suggerimento dell’oggetto si aggiunge il fatto che, molto spesso, gli oggetti attraversano illusionisticamente la superficie del quadro per addentrarsi nell’area di competenza dello spettatore; fuoriescono, cioè, dalla frontiera estetica. Ma l’oggetto che aggetta e che valica la soglia estetica deve essere reso necessariamente nella sua interezza e completezza e, soprattutto, in scala pressoché simile al vero, come raccomanda Jan Brueghel, uno dei maggiori protagonisti della natura morta di fiori¹⁰.

Insomma, a ben guardare si tratta di una situazione spaziale che presenta molte analogie con quella propria della rappresentazione di uno specchio. Uno specchio, o più in generale una superficie riflettente, se da un lato amplia la visione di ciò che il punto di vista scelto non permetterebbe (ad esempio ciò che è situato alle spalle del soggetto enunciatore), contemporaneamente “blocca” l’effetto di profondità, iscrivendo entro lo spazio in cui si trova un effetto circoscritto di oggetto, o quantomeno di negazione della profondità.

Questa omologia di effetto spaziale troverà una forma di concreto incontro/scontro proprio nella natura morta seicentesca. In molti dipinti, infatti, accanto ai più diversi oggetti (libri, teschi, vasi, fiori, ecc.), possono trovarsi sfere di cristallo, bolle di sapone, specchi, vetri riflettenti, che, oltre a creare un ulteriore oggetto dovuto alla salienza luministica, riflettono e raddoppiano sia la stessa natura morta che l’osservatore vede, sia il pittore al cavalletto mentre sta dipingendo esattamente quella natura morta, ma di cui si vede il retro della tela¹¹. Un esempio estremo di “contestualizzazione dell’autore”, dell’atto di enunciazione, capace di accrescere l’effetto di contiguità con lo spazio esterno attraverso la sua iscrizione all’interno della spazialità della finzione pittorica.

Una figura, quella della specularità, che la natura morta non ha mai trascurato (fig. 24). Sono testimonianze, fra molti altri, l’opera di Kusma Petrov-Vodkin, *Still-life* (1918, fig. 25), dove, in una veduta leggermente rialzata su un tavolo di legno che si completa nello spazio dello spettatore, la brillantissima teiera riflette una delle due uova, situate sullo stesso tavolo e, nella parte superiore, una porzione del luogo dell’enunciazione, di cui il rappresentato, invece, non dà traccia¹². E quella di Natan Altman, *Still-life* (1918), con due bottiglie di forme diverse che si duplicano in uno specchio inclinato che riflette anche parte della finestra che non si vede, ma che dà luce allo studio in cui è posta la natura morta¹³.

La cornice della nicchia, nel corso del tempo e con l’affermarsi del formato rettangolare del quadro, verrà a coincidere con la cornice del supporto pittorico, senza tuttavia annullare l’effetto di incavo e di oggetto. Aprendo, parallelamente, il campo alla presenza di una “variante”, quale quella di presentare gli oggetti su una mensola: vera e propria costruzione di uno spazio “a portata di mano”, con effetti prensili, di richiamo all’agire, fig. 26. Come confermano due esempi recenti: Nicolas de Staël, *L’Étagère* (1955, fig. 27) e Haim Steinbach, *Senza titolo. Cappelli marocchini, forme di teste* (1990).

L’interezza
dell’oggetto
in scala reale

La
natura morta
e lo specchio



Fig. 24. Pieter Claesz (1597-1661), *Natura morta con calice e vassoio d'argento*, olio su tavola, 42 x 59 cm, Berlino, Staatliche Museen.



Fig. 25. Kuz'ma Petrov-Vodkin, *Natura morta mattutina*, 1918, olio su tela, 66 x 88 cm, San Pietroburgo, Museo Statale Russo.

Nell'esigenza di generare un'effettiva contiguità spaziale, anche l'illuminazione viene impiegata nella creazione di un ruolo sinergico. La luce, non è quasi mai naturale, ma costruita; nel *trompe-l'œil*, addirittura, o annulla totalmente le ombre reali per meglio ingannare l'occhio, o ne genera di non rispondenti a una sorgente luminosa reale: “come la desuetudine degli oggetti, esse sono il segno d'una leggera vertigine, quella legata a una vita precedente, un'apparenza che precede la realtà” (Baudrillard 1979, p. 88).

Il *trompe-l'œil*

I modi di inclusione dell'osservatore all'interno del genere natura morta, però, non si limitano allo sfruttamento delle potenzialità aggettanti sull'asse della frontalità. Fin dalle origini, infatti, la visione dall'alto, zenitale, fa la sua comparsa nella costruzione dell'inganno dell'occhio dello spettatore: l'esempio più famoso è il mosaico di Sosos di Pergamo, la *stanza non spazzata*¹⁴, che riproduceva in *trompe-l'œil* gli avanzi di un pranzo come se questi fossero effettivamente stati abbandonati dai convitati. E qui il *trompe-l'œil* si manifesta in una visione degli oggetti dall'alto con la rappresentazione delle ombre portate. Chi vi entrava, con il suo punto di vista sempre rialzato, ma oscillante fra la visione zenitale e quella a volo d'uccello, aveva, almeno per un attimo, l'impressione che gli avanzi fossero veri.

La visione zenitale

E la regola dell'anonimo del Seicento, che indicava un punto di osservazione della frutta rialzato, si iscrive in questa tradizione che parte o arriva alla totale visione dall'alto e che Daniel Spoerri, con il suo *Tableau astro-gastronomique* (1975, figg. 28, 29), rappresenta nella maniera più eclatante, nonostante ve ne siano anche altri meno zenitali.



Fig. 26. Giovanni Battista Crescenzi, *Natura morta di fiori, frutti e ortaggi*, 1610 ca., olio su tela, 104.8 x 139.7 cm, Raleigh, North Carolina Museum of Art.



Fig. 27. Nicolas de Staël, *L'étagère* 1955, olio su tela, 88,5 x 116 cm, Colonia, Museum Ludwig.

A un primo, sommario raffronto, l'oggetto e la visione dall'alto sembrerebbero non presentare alcuna affinità. In realtà, la strategia della veduta zenitale coinvolge lo spettatore molto più di quanto superficialmente appaia. Si configura, in effetti, come una "mappa", la quale, se da un lato sembra privilegiare la dimensione descrittiva, dall'altro, è contemporaneamente una narrazione, la reificazione del racconto, la somma di tutti gli "itinerari" del "viaggiatore/osservatore", che viene così ad avere un effetto di presenza, di iscrizione nella rappresentazione.

Analogo è il modo in cui lo spettatore è coinvolto nelle nature morte cubiste (Georges Braque, *Guéridon. La table de musicien*, 1913; *Verre et assiette de pommes*, 1925; *Natura morta con bicchiere e grappolo d'uva*, 1930; Pablo Picasso, *Guitare*, 1912, per ricordare solo due i principali esponenti del movimento d'avanguardia), le quali rendono compresenti più punti di osservazione che lo spettatore deve necessariamente assemblare attraverso un'operazione di chiamata in causa di tipo cooperativo.

In questo percorso di ricostruzione delle strategie messe in azione dalla resa illusorio-spaziale rispetto all'osservatore, la natura morta si configura come un genere che attribuisce il massimo valore alla componente enunciativa, facendola divenire la vera e propria salienza del genere, il tratto maggiormente caratterizzante, talvolta a scapito della rappresentazione. E, a sua volta, il culmine della componente enunciativa si incarna proprio nel *trompe-l'œil*, che non è imitazione o riflesso del reale, ma rinvio a se stesso, alla propria "ipersimulazione speri-

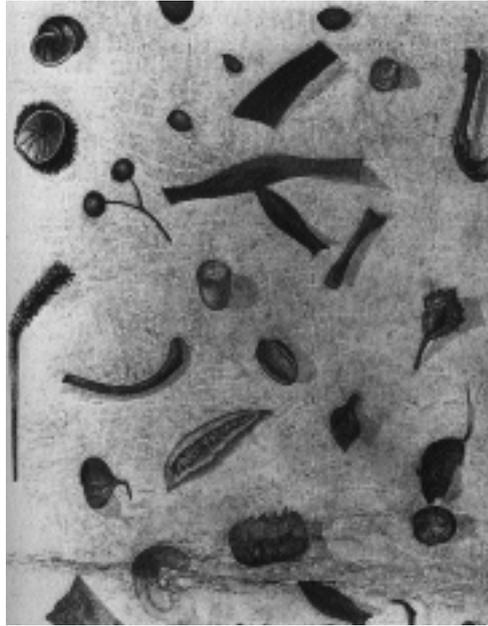


Fig. 28. Heraklitos, da un originale ellenistico di Sòsos di Pergamo, *Pavimento non spazzato*, II secolo d.C. mosaico, Roma, Musei Vaticani.



Fig. 29. Daniel Spoerri, *Tableau astro-gastro-nomique*, 1975, oggetti vari incollati su tavola, 200 x 100 cm, Milano, Milano Fondazione Mudima.

mentale”, che intrappola l’occhio in un’apparenza generatrice di stupore, nell’apparizione di un doppio che seduce, nella “vertigine tattile che ripropone il voto folle del soggetto di abbracciare la propria immagine e per ciò stesso svanire” (Baudrillard 1979, p. 90). Il *trompe-l’œil* è il dispiegarsi di un effetto di presenza della sfera delle apparenze, dove non c’è niente da vedere perché “sono le cose che vedono voi, non fuggono dinanzi a voi, ma vi si portano davanti” (p. 91)¹⁵. Un sovrappiù di reale che si risolve in una mancanza di realtà, ossia nel trionfo barocco dell’illusione.

La natura morta nel suo complesso, dunque, agisce nella direzione di un’appropriazione del reale attraverso le sue apparenze. Il genere natura morta, allora, è una sorta di esortazione da leggere più che da vedere, “è crittografia per iniziati espressa in una lingua convenzionale esoterica” (Lotman 1986, p. 56). Non solo, è anche un genere fortemente efficace sul piano passionale, in grado di toccare il corpo dello spettatore, tanto è vero che per una donna gravida il guardare, ad esempio, la frutta dipinta in *trompe-l’œil* può provocare delle “voglie” nel nascituro:

Vous petites femmes qui devenez grosses, ne regardez pas le fruit peint qui paraît ressembler à la vie. Afin que votre œil insensé ne tourmente pas votre cœur, et que ne naisse de cela une idée pour le fœtus. Parce que la vision de cet art doit rapidement toucher le désir de l’âme¹⁶.

5. Il gioco dei generi

Quando la natura morta non si era ancora affermata come genere, quando era *in statu nascendi*, essa conviveva con altri contesti narrativi, come quello storico-religioso. Inoltre, nelle nature morte sono rappresentate talvolta opere di arti applicate, di vetro artistico, di scultura, di mosaici, di ceramiche, di pitture: esempi di arte nell’arte. In qualche modo, quindi, questo genere pittorico costruisce da sempre delle interazioni con l’altro da sé.

Si è detto in precedenza che la nascita dei generi, così come viene fissandosi dall’inizio del XVII secolo, segue precise dinamiche metapittoriche. Oltre alla nicchia per la natura morta, vanno ricordate la finestra per il paesaggio e la porta per la veduta di interni.

Soffermandosi sulle più canoniche nature morte del passato, è facile constatare che la maggior parte di esse si presenta come rispettosa delle regole del proprio genere. Tra le numerose opere esposte in questa mostra, al contrario, si può osservare la presenza di un vero e proprio gioco tra i generi. In particolare, in misura più consistente si propone il gioco fra due generi che si strutturano su figure metapittoriche diametralmente opposte: la natura morta e il paesaggio. Infatti, se la nicchia è il tratto maggiormente responsabile dell’oggetto e dell’autonomizzazione del genere natura morta, la finestra lo è per il paesaggio, dove assolve alla funzione di creazione di profondità. E dunque paesaggio e natura morta, quando compresenti su un’unica superficie coniugano insieme gli opposti creando soluzioni certamente originali (fig. 30). Filippo de Pisis ambienta la sua natura morta (1929) addirittura in un paesaggio marino. Mentre Giorgio de Chirico, in *Frutta con sfondo di paese* (1955-56, fig. 31),

La
natura morta
e gli effetti
passionali

La
natura morta
e il suo
dialogo
con altri generi
pittorici



Fig. 30. Giovanni (?) Stanchi, *Angurie, pere e un'alzatina con frutta, paesaggio d'alberi e montagne*, 1650-1660 ca., olio su tela, 133,5 x 98 cm, Principato di Monaco, collezione privata.



Fig. 31. Giorgio de Chirico, *Frutta con sfondo di paese*, 1955-1956, olio su tela, 70 x 90 cm, Bologna, Galleria Marescalchi.

colloca sul davanzale di una finestra frutti di vario tipo (grappoli d'uva, limoni, mele, cocomero), sparsi e all'interno di un canestro, senza soluzione di continuità, e assecondando un gioco di rime sia plastiche sia cromatiche, essi si "trasformano", quasi come in un processo di metamorfosi, dapprima nelle colline della fascia intermedia, successivamente nelle morbide nuvole dello sfondo. Unico elemento di separazione/congiunzione fra la natura morta e il paesaggio, è una tenda¹⁷: nella parte destra trattenuta a formare un rigonfiamento verso il basso, esattamente sopra il canestro; a sinistra, invece, compare solo per un minuscolo lembo. La tenda diventa così il "simulacro" della finestra.

La
natura morta
e il paesaggio

In Renato Guttuso, *Donna alla finestra* (1942), il primo piano è occupato da un tavolo in scorcio con tappeto rosso che fuoriesce dai bordi del quadro entrando nello spazio dell'osservatore; in questo spazio sono collocati i canonici oggetti della natura morta (bottiglie, libri, fogli e un bucranio di profilo), mentre sullo sfondo una figura femminile di spalle si affaccia alla finestra, aperta su un paesaggio urbano, fatto esclusivamente di edifici. La rima di colore rosso che si instaura fra il panno sul tavolo e la maglia della donna, è responsabile dell'effettiva iscrizione dello spettatore, allertato sia dalla contiguità spaziale sia dalla figura femminile: vero e proprio delegato dell'osservatore nel testo.

Jannis Kounellis, in *Senza titolo* (1993), propone, invece, una finestra con inferriata e telaio al di là della quale si vede un giardino con vegetazione invernale. Sul davanzale della finestra, si dispone uno stipetto su cui sono appoggiati cinque bicchieri di cristallo colorato. Oltre la finestra si vede la luce diurna; al di qua della finestra, nello spazio dell'osservatore, è l'ombra che lo avvolge.

In Louis Marcoussis, *Les poissons bleus* (1928), il primo piano è occupato da un tavolo tondo in visione rialzata, mentre una finestra sullo sfondo permette la veduta di uno spaccato paesaggistico marino.

In André Masson, *Chateau de cartes* (1924), il gioco è ancora più sottile: il bicchiere e il castello di carte sono "incorniciati" dallo stipite della finestra o sono entro una nicchia? Sul possibile davanzale (o piano della nicchia), in quadrato come superficie, stanno un bicchiere in visione zenitale a destra, e la firma del pittore a sinistra: rima di superficie, la scrittura, su superficie, quella del quadro.

In *Still-life* di Alice Neel (1945), una forma morbida e scura fa da cornice nella cornice alla scena rappresentata, simulando una finestra da cui si vede un tramonto sul mare, mentre in piano ci sono alcuni oggetti, con evidenti ombre per nulla coerenti con la fonte di luce dello sfondo¹⁸.

Paul Gauguin, in *Tournesols sur un fauteil* (1901), nel settore destro del quadro raffigura una superficie incorniciata con una scena di mare, lasciando il campo all'ambiguità: finestra o quadro?

La
natura morta e
l'autoritratto

Sempre nell'ottica di dialogo con altri generi, due sono gli esempi che propongono la combinazione fra natura morta e ritratto o autoritratto: Salvo, *Autoritratto con natura morta, dal ritratto del dr. Gachet di van Gogh* (1973) e Natalja Gonciarova, *Natura morta con ritratto e lenzuolo bianco* (1908-1909).

La natura morta, insomma, nel suo dialogo intertestuale con altri generi viene a profilarsi come una scommessa sulla pittura a venire, ma anche sulle altre arti possibili.

6. Altri generi?

Allargando il campo ad altre forme espressive, in particolare alla letteratura, si può citare almeno un caso specifico, come quello del *Nouveau roman* di Perec, dove la natura morta letteraria si articola seguendo dinamiche pressoché simili a quelle proprie della pittura. In primis, gli oggetti nella loro “nicchia”; e poi la fonte di luce, artificiale e proveniente da sinistra:

La descrizione letteraria della natura morta

La scrivania su cui scrivo è un vecchio tavolo da gioielliere in legno massiccio, munita di quattro grandi cassetti, e il cui piano di lavoro, leggermente abbassato rispetto ai bordi, forse per impedire che le perle un tempo dispostevi rischiassero di cadere per terra, è ricoperto da un telo nero di tessitura estremamente fitta. È illuminato da una lampada snodata di metallo blu, con l’abat-jour conico, fissato con una specie di morsetto a uno degli scaffali sistemati nello spessore del muro, a sinistra e un po’ più in là del tavolo (1982, p. 66).

Segue una dettagliatissima descrizione di oggetti che “aggettano” dal “telo nero” in quanto di colore chiaro, o di materiale “luminoso”, o riflettenti, oggetti, insomma, che grazie alle loro particolarità luministiche e chiare “aggettano” dallo sfondo nero:

All’estrema destra del tavolo si trovano due portaoggetti rettangolari, di vetro spesso, disposti uno accanto all’altro. Il primo contiene una *gomma biancastra* (...), un tagliaunghie *d’acciaio lucido*, una bustina di fiammiferi che presenta un disegno alla Vasarely su fondo giallo (...), un pesce *d’ottone* dagli occhi di *vetro*, (...) tre medaglie poste di faccia (...), una pinzetta per depilazioni, una gomma biancastra, un piccolo apribottiglie *d’acciaio* con manico *in madreperla* (...) (p. 68, corsivo nostro).

Per poi proseguire con un vero e proprio effetto di “riflessione speculare”, però, con codici letterari:

In primo piano, spiccando nettamente sul panno nero del tavolo, si trova un foglio di carta a quadretti, di formato 21x29.7, quasi interamente coperto da una scrittura esageratamente fitta, sul quale si può leggere: la scrivania su cui scrivo è un vecchio tavolo da gioielliere in legno massiccio, munita di quattro grandi cassetti, e il cui piano di lavoro, leggermente abbassato rispetto ai bordi, forse per impedire che le perle un tempo dispostevi rischiassero di cadere per terra, è ricoperto da un telo nero di tessitura estremamente fitta (pp. 71-72).

Come si vede, siamo di fronte all’equivalente di quelle superfici riflettenti proprie delle nature morte seicentesche, che favorivano l’iscrizione “dell’autore testualizzato”, o più precisamente della riflessione di ciò che l’osservatore vede sulla tela con l’aggiunta dell’artista intento al cavalletto a dipingere quella scena di oggetti che si vede già dipinta, ma non mentre il pittore la sta dipingendo. Solo che in Perec lo specchio è la carta che “riflette” ciò che sta descrivendo, nella forma letteraria della descrizione, che per essere tale, deve annullare qualunque forma di soggettività.

La migrazione dei motivi

La natura morta, insomma, nel suo dialogo intertestuale con altri generi si profila come una scommessa, non solo sulla pittura a venire, ma anche sulle altre arti possibili.

¹ L'articolo è stato pensato dai due autori: Paolo Fabbri ha scritto i paragrafi 1. 2. 3. E Lucia Corrain i paragrafi 4 e 5. Originariamente pubblicato in Weiermair, P., a cura, 2001, *La natura della natura morta. Da Manet ai nostri giorni*, catalogo della mostra di Bologna, Milano, Electa, pp. 220-228.

² La presenza di questa espressione compare per la prima nel 1750, nella *Lettre sur la peinture à un amateur* di Baillet de Saint Julien (Faré 1975, p. 268).

³ Per un'articolazione più completa di questo argomento si rimanda a Pozzi 1993.

⁴ Citato in Schapiro 1968a, p. 29.

⁵ Per la dimensione plastica dei testi visivi si veda Greimas 1984.

⁶ Nota esplicativa.

⁷ "Durante la stagione della frutta, riempite dei piatti di maiolica, mettendovi sotto delle foglie di vite (...). Ponete il piatto pieno di frutta all'altezza di circa un piede più basso del vostro occhio, così ritrarrate la frutta il più simile al naturale" (cit. in Heck 1998, p. 61).

⁸ I *Coretti* nella parete dell'arco di trionfo della cappella degli Scrovegni, che Giotto affrescò nel 1302 e la *Nicchia con patena, pisside e ampolle* con una mensola intermedia del 1337-38.

⁹ Esempi per eccellenza della nicchia sono i *bodegones*, dei primi anni del Seicento, di Sánchez Cotán, nei quali qualche frutto o qualche verdura o della cacciagione viene sistemata nel vano di una nicchia rettangolare, cfr. Stoichita 1993, pp. 41 sgg.

¹⁰ Jan Brueghel, in una lettera del 16 aprile 1606 – inviata al cardinal Borromeo, nella quale racconta di una natura morta di fiori, precisamente il *Bouquet di fiori* (1606), oggi conservato alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano –, scrive che i fiori devono essere "grandi come nella natura", cit. in Heck 1998, p. 61.

¹¹ Si vedano, fra gli altri, Pieter Claesz, *Natura morta con violino, tescbio e globo*, Norimberga, National Museum e Bartolomeo Bettera (attr.), *Natura morta con strumenti musicali*, collezione privata.

¹² E forse quel cane sullo sfondo che guarda fisso sul tavolo è lì a segnalare che la riflessione varia al variare del punto di vista e che dunque quella che lui vede non è uguale a quella dello spettatore.

¹³ Effetti di riflessione, ma meno definita, sono proposti anche da Filippo de Pisis, *Natura morta in grigio con caffettiera* (1929).

¹⁴ Del II secolo d.C. è conosciuto grazie a una copia romana, conservata a Roma, Vaticano, Museo Profano Gregoriano.

¹⁵ È la fine della contenuta profondità della nicchia, in nome di un punto di fuga che è nell'occhio dello spettatore.

¹⁶ "Voi donne in cinta, non guardate la frutta dipinta che assomiglia alla vita. Al fine che il vostro occhio insensato non tormenti il vostro cuore, e che non nasca da ciò una "voglia" al feto. Perché la visione di quest'arte deve rapidamente toccare il desiderio dell'anima" (Cornelis de Bie, *Het Gulden Cabinet*, Anversa 1662, cit. in Heck 1998, p. 60).

¹⁷ Anche la tenda è una figura metapittorica, perché quando rappresentata nel quadro e in una qualche relazione con la cornice, funziona alla stregua di un avvertimento rivolto all'osservatore, il quale non si trova davanti a un quadro, ma "davanti alla rappresentazione di un quadro" (Stoichita 1993, p. 70).

¹⁸ Altri esempi possibili esempi: Chaim Soutine, *Bouquet de fleurs dans un vase sur un balcon* (1916): natura morta esposta su un balcone e oltre la ringhiera si vede un frammento di giardino; Henri Matisse, *Anémones dans un vase de terre* (1924): lascia presupporre un paesaggio, in quanto sulla sinistra, in scorcio, si vede una finestra; Adolf Dietrich, *Vase mit blauen Enzianem* (1948): la dimensione paesaggio viene relegata nel cielo.