

Università Ca' Foscari Venezia

Dottorato di ricerca in FILOSOFIA, 22° ciclo
(A. A. 2006/2007 - 2008/2009)



NATURA MORTA.

LA RAPPRESENTAZIONE DEL NON UMANO.

SETTORE SCIENTIFICO-DISCIPLINARE DI AFFERENZA: M-FIL/04
ESTETICA

Tesi di dottorato di Vertuani Vittorio,
Matr. 955362

Coordinatore del dottorato
Prof. Carlo Natali

Tutore del dottorando
Prof. Daniele Goldoni

Indice

1	Origini e sviluppo della natura morta	11
1.1	Le origini	13
1.2	L'età d'oro della natura morta	22
2	Fenomenologia della natura morta	33
2.1	La <i>cosa</i> nella natura morta: un'indagine fenomenologica.	33
2.1.1	Tra realtà e immagine: il paradigma speculare	34
2.2	Spazio e tempo della natura morta	41
2.2.1	Vita e morte	41
2.2.2	Significato del quadro, significato della cosa.	44
2.3	Significato estetico della <i>cosa</i> : <i>res</i> ed <i>aistheta</i>	50
2.3.1	L'oggetto, la cosa.	50
2.3.2	L'oggetto della natura morta come oggetto personale	56
2.3.3	L'esibizione oggettuale e il simbolo.	60
3	Il feticcio estetico	64
3.1	La natura morta tra Augé, Freud e Marx	64
3.1.1	<i>Vodù</i> e potere della cosa	64
3.1.2	L'oggetto-merce come feticcio sociale ed economico.	69
3.2	Excursus: l'oggetto inerte e il cadavere, riflessione sul significato del teschio nelle <i>Vanitas</i>	77

Indice

4	Descrivere e narrare	82
4.1	Bello estetico e bello naturale	82
4.2	La descrizione come presentificazione	86
4.2.1	La natura morta e il suo contenuto informativo.	86
4.2.2	Descrivere la natura: natura morta e paesaggio.	102
4.2.3	Mere cose, mere immagini.	109
4.2.4	La descrizione e le modalità di contenimento del perturbante	113
5	Conclusioni	128
5.1	La natura artificiale, l'artificio naturale	128

Introduzione

Introduzione

Questo lavoro vuole svolgere alcune considerazioni in merito ad una caratteristica peculiare della pittura di natura morta: l'essere perturbante nonostante rappresenti solo oggetti quotidiani. Perché mai degli oggetti, dei semplici oggetti di cui è colma la nostra vita quotidiana dovrebbero causare un'emozione così particolare se la loro percezione non è diretta, ma mediata e posta nello spazio del pittorico? D'altronde anche quei dipinti che per noi oggi hanno il carattere episodico di ricostruzione storica o di generazione iconologica, sono stati - almeno per un periodo - contemporanei; esprimevano cioè la loro capacità espressiva nei confronti di fruitori che avevano un'esperienza diretta, quotidiana e comune degli oggetti che poi riscoprivano sul quadro.

Natura morta è un concetto ormai ampio, ramificato che può andare dalla *Canestra di Frutta* di Caravaggio ai *ready made* di Duchamp, passando per i mosaici antichi, la pittura olandese ma anche spagnola e italiana del Seicento, per continuare con Cézanne, con Morandi fino ad arrivare alle nature morte realizzate con tecniche fotografiche o attraverso vere e proprie installazioni - anche multimediali. In altre parole, da quando si sono cominciati a rappresentare gli oggetti in quanto oggetti non si è più riusciti a smettere e l'arte ha sempre riproposto questo tema, adattandolo ovviamente alla situazione storico-artistica del momento. Inoltre, a causa della sua ampiezza concettuale la natura morta si presta a contenere un'ampissima varietà di temi, di allestimenti e di dispositivi pittorici: dalle scene di mercato, alla tavola imbandita, ai vasi di fiori, al pasto frugale già consumato; con una ampia varietà di tecniche e di rese sulla tela, dai preziosismi e la ricercatezza anche formale di W. Kelf al tratto impastato di Morandi, al gesto di Rembrandt. Tutto in funzione della rappresentazione di oggetti dei quali ognuno ha già un'esperienza significativa e comune.

Sembrava dunque che le rappresentazioni di questi oggetti si caricassero di un'aura diversa da quella degli oggetti stessi e che la loro trasposizione su tela facesse acquisire un potere quasi magico a degli oggetti che essenzialmente siamo abituati a considerare strumenti, quindi soggiacenti ad una logica economico-funzionale.

Fin dall'inizio mi si è posto il problema di delimitare l'ambito d'indagine affinché la stessa potesse essere concreta, precisa nei riferimenti storici, determinata nell'espressione delle tesi sostenute e più rigorosa possibile nelle argomentazioni. Per raggiungere questi obiettivi mi è parsa più convincente e proficua la scelta di limitare l'ambito storico al periodo che ha visto la nascita di questo genere e il suo riconoscimento all'interno della tradizione storico-artistica occidentale: per questo motivo mi occupo in questa sede principalmente delle opere realizzate nel periodo storico compreso tra la fine del XVI secolo e la metà del XVII secolo. Comprese tra questi due limiti temporali troviamo infatti sia la nascita (anche se questo punto può essere oggetto di discussione tra gli storici dell'arte) che lo sviluppo e la definizione della natura morta come genere autonomo e riconosciuto anche dai fruitori del tempo. Si è scelto dunque di affrontare il tema da un punto di vista, per così dire, genealogico, ponendosi agli albori del genere per indagarne i motivi profondi e filosofici.

Oltre ad un limite temporale, per le stesse ragioni mi sono dato anche un limite spaziale. In questa ricerca, infatti, si sono prese in considerazione soprattutto (ma non esclusivamente) le opere che hanno visto la luce in area olandese e, in subordine, in quella spagnola. Ciò risponde anche all'evidenza storica di avere a che fare con due stili diversi di natura morta, che potremmo chiamare (anche se con molta approssimazione) uno stile cattolico - o controriformato - e uno stile protestante - o riformato.

Seguendo questa linea delimitatrice sia nel tempo che nello spazio, il primo capitolo cerca di tracciare un sintetico profilo della nascita e del primo sviluppo

di questo genere pittorico, dai primi albori antichi, in cui troviamo una semplice rappresentazione oggettuale, agli erbari medievali e tardo medievali, alle rappresentazioni botaniche, tra cui quelle di Dürer e Leonardo da Vinci, fino alla *Canestra di Frutta* di Caravaggio, considerata da alcuni il vero e primo atto di nascita della natura morta in senso moderno. E questo senso di modernità non è trascurabile, in quanto non può considerarsi una coincidenza che la nascita della natura morta coincida con la nascita di quella che noi oggi chiamiamo epoca moderna. Anzi, una delle tesi di questa ricerca è sostenere che in effetti la natura morta sia uno degli epifenomeni in cui si incarna la nuova concezione del mondo - e con questo delle *cose* - che viene alla luce tra la fine del Cinquecento e il Seicento.

La parte storica giunge fino alla cosiddetta Golden Age, l'epoca d'oro della natura morta - quindi fino circa la metà del XVII secolo. I principali generi e autori sono nominati e il lettore che voglia esplorare il mondo della natura morta potrà trovare le principali correnti del secolo. Dopo questo periodo di massimo sfarzo e di codificazione del genere, soprattutto dal Settecento in poi, la natura della natura morta (se mi si concede il gioco di parole) subisce un cambiamento e si adatta alle mutate condizioni sociali, economiche e culturali. In altre parole, evolve e diventa tema di ulteriori momenti della storia dell'arte, anche grazie alla sua intrinseca malleabilità e capacità adattiva. Qui si è deciso di concentrare lo sguardo e la riflessione sul momento genetico della tradizione, per individuare alcuni dei suoi elementi fondamentali, che saranno poi funzionali allo svolgersi del ragionamento filosofico.

Dopo aver limitato il campo d'indagine e averlo proposto in questa breve sinossi - mi scuseranno gli storici dell'arte per non aver reso conto analiticamente di tutti gli indirizzi critici che la letteratura storica e scientifica fornisce, ma comunque penso di aver inserito in bibliografia almeno i principali - mi si è posto innanzi un

altro problema, questo però di spessore ben maggiore: quello di delimitare filosoficamente e concettualmente l'ambito di ricerca. I temi fondamentali che possono essere toccati sono molti e tutti di notevole rilievo filosofico: lo statuto della cosa, la relazione tra l'uomo e gli oggetti e l'ambiente quotidiano; senza contare poi i temi prettamente estetici quali lo statuto dell'opera d'arte, i legami tra l'arte e la società e il pensiero, le tematiche relative al problema della rappresentazione e della *mimesis*. La mia scelta è stata quella di farmi guidare dalla natura morta stessa, cercando di essere sempre vicino al nucleo artistico e contenutistico del tema, evidenziano quei temi che possono fare da base per ulteriori sviluppi e riflessioni sul tema.

Per questo motivo ho usato gli apparati concettuali, le terminologie e i riferimenti filosofici per sviluppare dei campi di interesse utili per chiarire il contenuto di pensiero che la natura morta porta davanti ai nostri occhi. Nel secondo capitolo, dedicato ad una fenomenologia della natura morta, non si troverà dunque una critica della teoria dell'immagine di Husserl o di Merleau-Ponty, ma piuttosto ho messo a disposizione della lettura delle opere quei concetti e quelle prospettive filosofiche che la fenomenologia dispiega, cercando sia di offrire un nuovo punto di vista su questo genere artistico, sia di mettere alla prova la solidità dello stesso apparato fenomenologico. Per lo stesso motivo, non ci si è dilungati nell'esposizione delle tematiche estetiche heideggeriane o derridiane; piuttosto si è preferito affrontare quei passi che - direttamente o indirettamente - hanno a che fare con il tema principale di questa ricerca.

Il terzo capitolo si avventura in un terreno che è condiviso dall'antropologia, dalla psicologia (anche dalla psicanalisi) e dalla politica: l'oggetto della natura morta viene considerato nella sua qualità di feticcio, cioè di oggetto portatore di istanze religiose, simboliche ed economico-politiche ed elevato per questo al di sopra dei comuni oggetti di uso quotidiano. Non solo l'oggetto diviene un

feticcio, ma anche la sua rappresentazione è carica di significati non direttamente collegati al suo essere cosa e strumento: la natura morta sembra essere un terreno particolarmente adeguato - per la sua attenzione all'oggetto, allo spazio in cui è inserito, per la luce che lo investe, per la cornice che lo isola - allo studio della progressiva feticizzazione dell'oggetto e dello spostamento dell'istanza feticista anche sull'oggetto quotidiano. L'oggetto rappresentato in quanto tale diviene un feticcio estetico, inserito nello spazio pittorico e caricato di significati religiosi e politici che agiscono sulla percezione quotidiana della realtà oggettuale.

Il quarto capitolo tratta della distinzione fondamentale tra natura e artificiale e lo fa cercando di delineare un percorso filosofico-estetico che renda conto dei motivi e delle conseguenze che spingono parti della realtà naturale dentro lo spazio pittorico, affrontando la questione fondamentale della *descrizione*. Niente sembra più scontato del dire che la natura morta *describe* angoli e dettagli della vita quotidiana, mentre nell'azione stessa della descrizione risiede il portato filosofico e concettuale che sottosta alla creazione di un genere pittorico specifico in cui l'uomo non viene raffigurato. Anche in considerazione di alcune riflessioni di Svetlana Alpers, questo capitolo cerca di mostrare cosa differenzia una pittura descrittiva da una narrativa, in cosa queste siano vicine, quali siano gli effetti di questa distinzione e come questi due concetti entrino in relazione tra loro nell'ambito della pittura di natura morta. L'ultimo capitolo è dedicato alle conclusioni e alle indicazioni relative a possibili sviluppi del tema affrontato, con particolare riferimento alla questione dell'estetica diffusa.

Nel complesso questa ricerca vuole rappresentare una base di riflessione (e di discussione) sulle tematiche di volta in volta evidenziate, con lo scopo di mettere in luce come la natura morta non possa essere considerata un sottogenere pittorico ma al contrario sia portatrice - oltre che di indubbi meriti artistici - anche di un pensiero ancora in parte inesplorato. La natura morta svolge il suo conte-

nuto filosofico ed estetico fino in epoca contemporanea, avendo avuto la capacità di inserire categorie estetiche ed artistiche nella prassi quotidiana degli uomini. Probabilmente sono da cercare qui alcuni dei motivi di fondo di quei fenomeni moderni e contemporanei che oggi conosciamo come estetica diffusa e design, in cui espliciti valori estetici sono diventati essenziali alla iscrizione degli oggetti nel contesto economico, sociale e culturale.

Il mio ringraziamento per l'avermi fornito costantemente supporto e vicinanza durante lo svolgimento di questa ricerca va al prof. Daniele Goldoni e al prof. Mario Ruggenini e a tutto il Dipartimento di Filosofia e Teoria delle Scienze dell'Università Ca' Foscari di Venezia, nonché al prof. Remo Bodei. Non posso qui non ricordare anche i miei colleghi di dottorato, dal confronto con i quali sono sempre sorti nuovi stimoli e nuove scintille di idee.

1 Origini e sviluppo della natura morta

“Indubbiamente, l’immensa produzione di quadri di natura morta, nel Seicento, è un indizio della crisi ormai prossima della funzione religiosa, celebrativa, rappresentativa dell’arte, anzi della concezione antropomorfa e antropocentrica che sosteneva la funzione storica e allegorica”¹

Con queste parole C.G. Argan inizia il suo breve saggio sulla natura morta: parole che fanno rientrare la natura morta nel contesto più generale dell’arte europea del XVII secolo, e le assegna un ruolo sintomatico e rivelatore della situazione artistica ed estetica. Il saggio continua così:

Potrebbe dirsi che la natura morta del Seicento, e proprio a causa delle remote e dimenticate implicazioni religiose e allegoriche, annunci l’epoca del “feticismo della merce”²

Sembra, dunque, che per Argan la Natura Morta come genere pittorico sia caratteristico dell’epoca moderna non solo, o non tanto, per quello che mostra – che fa apparire -, quanto per quello che lascia nel non detto, che nasconde. L’uomo

¹G. C. ARGAN, “*La natura morta*” in “*L’Europa delle Capitali. 1600-1700*”, I ed. Albert Skira, Ginevra, 1964, pag. 197.

²*Ibidem*, pag. 202

1 Origini e sviluppo della natura morta

non è più al centro dell'arte, né è protagonista la sua storia profana o divina. Al centro del quadro ormai c'è solo l'oggetto che, al di fuori di strutture allegoriche e rimandi storico-culturali ormai lontani e dimenticati dal fruitore, resta solo al centro dello spazio pittorico. Potremmo essere d'accordo o meno con lo storico dell'arte. Resta il fatto, in ogni caso, che se si va oltre alla una lettura superficiale di questo fenomeno artistico, e si rende necessario cercare di definire con precisione il genere artistico che chiamiamo natura morta, si rischia di andare incontro a difficoltà impreviste. Può ricordare la questione del tempo in Agostino: appena vedo una natura morta la so riconoscere, ma se mi chiedono di darne una vera e propria definizione non so più cos'è. Il modo più naturale, e più utilizzato, di approcciare questo genere allo scopo di fornirne un percorso storico e una definizione, è quello tematico: vale a dire, si costruisce un indice di argomenti che la natura morta può trattare per essere definita tale. Oggetti (fermi), animali (morti), fiori (recisi), tavole (imbandite o disordinate), cibi (consumati o da consumare), strumenti musicali (silenti e impolverati) e così via, rappresentano il campionario dei temi e dei soggetti che contraddistinguono e differenziano la natura morta dal resto della produzione pittorica – ne stabiliscono le differenze. O meglio, sono gli elementi che hanno contraddistinto la natura morta fin dalle origini, quando ancora non portava questo nome e in cui la sua funzione all'interno della vicenda artistica moderna non era ancora consolidata. Lo stesso significato da attribuirsi alla natura morta è soggetto a interpretazioni diverse e talvolta inconciliabili. Per cercare di rendere più chiaro il percorso di questa ricerca, si è ritenuto utile partire da un'introduzione sulla storia e gli avvenimenti più importanti di questo genere, allo scopo di mettere in luce, fin da subito, i problemi teorici e filosofici che la comparsa e la continuità di questo genere pongono all'osservatore contemporaneo. L'accento, in particolare, verrà posto sulla questione delle origini e del primo sviluppo del genere tra XVI e XVII

secolo.

Breve storia della natura morta

1.1 Le origini

La storia della rappresentazione degli oggetti può essere fatta iniziare molto prima di quanto comunemente si pensi, anche se l'uso del termine *natura morta* è relativamente tardo³. Presso i Greci, come ricordano Marziale e Plinio, era usuale che gli invitati portassero cibi e doni al padrone di casa, che poi avrebbe provveduto alla loro preparazione: erano gli *xenia*, i doni degli estranei. Presto pittori e mosaicisti cominciarono a raffigurare su vani e pareti immagini di *xenia* in funzione prettamente augurale. Marziale dedica a uno *xenion* un epigramma, che indica in certo modo di intendere queste rappresentazioni:

Persica praecocia:

vilia maternis fueram Persica ramis

Nunc in adpotivis Persica cara sumus⁴

Già per Marziale la mimesi compiuta dall'artista riesce ad portare gli oggetti rappresentati fuori dal naturale ciclo nascita-morte, per consegnare un preciso

³Ho cercato di fornire alcuni dei testi più importanti in bibliografia. Mi si permetta qui di ricordare il lavoro di SYBILLE EBERT-SCHIFFERER (*Die Geschichte des Stillebens*, Hirmer Verlag, Monaco, 1998, ed. it. a cura di R. CASSANELLI, *La Natura Morta. Storia, forme, significati*, Jaca Book, Milano, 1998.), di ALBERTO VECA (*Natura Morta*, Giunti, Firenze, 1990), LUCA BORTOLOTTI (*La natura morta. Storia, artisti, opera*, Giunti, Firenze, 2005), di J. B. HOCHSTRASSER (*Still Life And Trade In The Dutch Golden Age*, Yale University Press, New Haven and London, 2007), oltre ovviamente a C. STERLING (*La nature morte de l'antiquité au 20. siècle*, Nouvelle édition revue, Macula, Parigi, 1985 –ed.or. 1952) e a N. BRYSON (*Looking at the overlooked. Four essays in still life painting*, Reaktion Books, London, 1990). Per quanto riguarda il termine *natura morta*, sembra che faccia la sua prima comparsa nella sua versione francese (*nature morte*) nel 1750 in BAILLET DE SAINT JULIEN (*Lettre sur la peinture à un amateur*).

⁴“Pesche precoci:/ eravamo pesche senza valore sui rami materni/ ora, sui rami che ci hanno adottate, siamo preziose”. Citato in S. EBERT-SCHIFFERER, *Die Geschichte des Stillenbens*, cit.

1 Origini e sviluppo della natura morta

momento del loro sviluppo naturale (le pesche ritratte sono infatti “*praecocia*”, non ancora giunte ad uno stato di maturazione e sviluppo perfetto) alla preziosità ed eternità della conservazione artistica.

Plinio ricorda come Sosos realizzò tra il IV e III sec. a. C. a Pergamo un *asaroton oecon*, un pavimento a mosaico riprodotto il pavimento di una stanza in cui era appena finito un banchetto, e in cui gli ospiti avevano gettato gli avanzi a terra⁵. Una copia di questo pavimento è apprezzabile a Roma ai Musei Vaticani (inv. 10132): teste e zampe di pollo, verdure, gusci fanno mostra di se stessi nel tentativo di ingannare lo spettatore e produrre un effetto di *trompe-l'oeil*, ma con un chiaro intento ironico. Ma alla ricerca della somiglianza mimetica, già in questi esempi tardo antichi si aggiungono anche quei significati simbolici e morali che siamo abituati a trovare nella natura morta moderna. Caratteristico da questo punto di vista è un mosaico ritrovato a Pompei (quindi precedente al 79 d. C.) ora al Museo Archeologico Nazionale di Napoli (inv. 871). Si tratta di un Teschio con gli attributi del mendicante e del re:

Tra un bastone con una bisaccia, immancabili compagni di viandanti e filosofi itineranti, sulla destra, e a sinistra uno scettro con un nastro bianco annodato (il «diadema») e una stoffa purpurea, campeggia al centro il teschio, simbolo imparziale di quanto resta dell'uomo, sopra la ruota della Nemese che accelera inarrestabilmente il corso della vita, mentre l'anima – la farfalla – abbandona il corpo. La terminazione ad edicola è costruita da una livella, attrezzo per livellare (aequare), che sottolinea l'equivalenza fra il bastone del mendicante e lo scettro. Il motto «*Omnia mors aequat*» («La morte rende tutto uguale») era diffusa nell'antichità come espressione popolare della

⁵S. EBERT-SCHIFFERER, cit., edizione italiana pag.16.

1 Origini e sviluppo della natura morta

morale cinica.⁶

Ovviamente la raffigurazione oggettuale si inserirà poi nella storia degli stili e accompagnerà la vicenda artistica fino alla modernità, ma rimanendo sempre margine, elemento decorativo, complemento della scena pittorica principale o addirittura suo rovescio. All'alba della modernità la raffigurazione pittorica di oggetti inanimati comincia ad acquisire un valore autonomo: gli oggetti entrano nella scena principale e saturano completamente lo spazio pittorico con la propria ed esclusiva presenza, spingendo prima sullo sfondo e poi esautorando la raffigurazione storica, biblica o mitologia tradizionale⁷. L'oggetto inanimato passa, con le parole che V. Stoichita riprende da Franciscus Junius⁸, da *parergon* ad *ergon*. Dal margine della scena, contorno e abbellimento, la natura morta entra al centro della scena ormai pronta a rivestire il ruolo della protagonista assoluta e si prepara a portare su di sé un ingente carico di significati morali, allegorici, simbolici e non ultimi, religiosi.

Si prepara dicevamo, perché il processo che vedrà la natura morta entrare prepotentemente nella scena artistica europea potrebbe essere fatto iniziare già nel XV secolo e non nei Paesi Bassi, bensì in Italia: le nicchie affrescate illusionisticamente di Taddeo Gaddi (Firenze 1290/1300 – ivi 1366. L'opera a cui tradizionalmente ci si riferisce è la *Finta nicchia con arredi liturgici* presso la Cappella Baroncelli, Basilica di Santa Croce, Firenze) e gli oggetti in esse contenute possono essere interpretate come prime comparse dei temi e dei significati di quella che poi verrà chiamata e codificata come natura morta.⁹

⁶S. EBERT-SCHIFFERER, cit. pagina 23.

⁷Il significato di questa spinta sullo sfondo del tema religioso sarà approfondita nei capitoli seguenti.

⁸V. STOICHITA, *L'instauration du tableau*, Meridiens Klincksieck, 1993. Traduzione italiana di BENEDETTA SFORZA, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano, 1998, pagina 35.

⁹È di questa opinione C. STERLING (cit. *Still life painting . . .* pagina 35-36). Si veda a questo proposito anche E. GOMBRICH, *Tradition and expression in western still life*, in *Meditation on a hobby horse and other essays on the theory of art*, London, 1963. Nel dibattito però si potrebbe far notare come l'affresco non sia la tecnica migliore per favorire la resa dei

1 Origini e sviluppo della natura morta

Non è questa la sede per approfondire la disputa storico artistica sulla genesi e sulla primogenitura di questo genere. Piuttosto, anticipando l'impianto teorico dei prossimi capitoli, una delle tesi che quest'indagine intende sostenere è che la natura morta, come genere e non come episodio artistico, è un prodotto culturale e artistico essenzialmente moderno, che contiene entro sé e, addirittura, contribuisce ad esplicitare alcuni caratteri fondamentali della modernità. Gli stesso caratteri con i quali la filosofia contemporanea sta facendo i conti e che verranno ripresi nei prossimi capitoli: la costituzione del soggetto, il suo rapporto con l'oggetto e la descrizione dell'oggetto come fondazione di una metafisica della presenza.

A sostegno di queste tesi, è fin da ora importante far notare come alla storia della natura morta contribuisca la tradizione illustrativa botanica e zoologica di stampo tardo medievale e rinascimentale: i bestiari e soprattutto gli erbari sono già produzioni culturali che si occupano della riproduzione del reale anche nei suoi aspetti più nascosti. Ovviamente lo scopo non è direttamente la fruizione artistica, quanto la messa a disposizione di materiali di studio ad una nascente comunità scientifica. Non per questo è impossibile rintracciare negli erbari qualche elemento che si avvicina alla natura morta: la volontà di sottrarre alla marcescenza e alla morte gli oggetti naturali, la riproduzione nel dettaglio e un accurato spirito di osservazione messo al servizio della *mimemisis*. In un certo senso, sono le motivazioni fondamentali (*Grundstimmung*) a unire questi due ambiti in apparenza diversi.

Conrad Gessner (1516-1565), e Leonhart Fuchs (1501-1566), nonché le opere di Roelant Savery e le topografie illustrate di Georg Hoefnagel, sono degli esempi di come la natura, l'oggetto naturale, si astragga dal suo ambiente di vita per essere messo a disposizione della comunità di studiosi interessati allo studio e alla

particolari, delle sfumature e delle trasparenze. A questo riguardo D. EKSERDIJAN, *Alle origini della natura morta*, Electa, Milano, 2007, pagina 15.

1 Origini e sviluppo della natura morta

classificazione della realtà, anche nelle sue declinazioni minime e quotidiane. E queste parole che Argan dedica alla natura morta valgono anche (ma verrebbe da dire, soprattutto) per questi studi di botanica:

L'oggetto [della natura morta] [...] potrebbe dirsi più reale del vero. È tale perché è sottratto al rapporto "naturale" tra l'uomo e lo spazio: esiste in un proprio spazio impenetrabile all'uomo. Non è assoluta perché non mira a porsi come cosa in sé; ma è irrelativa all'uomo, è altro.¹⁰

In effetti negli studi di botanica viene sviluppata la capacità descrittiva già contenuta nell'arte Rinascimentale¹¹ e per questo nel 1542 Fuchs si chiede retoricamente:

Chi è che, in piene facoltà mentali, condannerebbe immagini che sono capaci di comunicare informazione molto più chiaramente delle parole dei più eloquenti degli uomini?¹²

Dunque l'immagine Rinascimentale contiene una ricchezza informativa eccedente una semplice funzione decorativa, e diventa sempre più un'immagine strumento di studio, di osservazione e, successivamente, di fruizione artistico-estetica autonoma. Vale la pena di ricordare che nel XVI secolo nascono i primi orti botanici (è del 1543 il primo, sorto a Pisa) e svolge la sua attività Carolus Clusius, fondamentale personaggio della storia dello studio delle specie vegetali che trascorse gli ultimi anni della sua vita presso l'università di Leida, contribuendo con i suoi lavori alla diffusione della conoscenza di piante e fiori sia autoctoni, sia di recen-

¹⁰G. C. ARGAN, *L'Europa delle Capitali. 1600-1700*, I ed. Skira, Genève, 1964, pag. LXXIV apparati. Sul tema dell'oggetto e delle sua relazione con l'uomo torneremo più avanti.

¹¹MARTIN KEMP, *Towards a new history of visual*, trad. it. *Immagine e verità*, Il Saggiatore, Milano, 2006, pag. 161 e sgg.

¹²L. FUCHS, *De historia stirpium commentarii insignis [...]*, Basilea 1542, lettera di dedica, pag. X. (Citazione tratta da KEMP, *Immagine e verità*, cit.)

1 Origini e sviluppo della natura morta

te importazione e scoperta (per esempio, la patata e i tulipani)¹³. Tra l'altro, Clusius fu amico del pittore De Gheyn, che realizzò per Rodolfo II un volume di dipinti a tema floreale¹⁴

Già nel XVI secolo le contaminazioni tra osservazione scientifica e riproduzione artistica sono rilevanti, e ne sono autorevoli esempi Dürer e Leonardo da Vinci. Dürer con la sua *Grande Zolla d'Erba* pone il punto di vista a livello del terreno, quasi adottando il punto di osservazione di un insetto, e disegna una semplice, quotidiana zolla di terra di un banalissimo prato. Ma con il gesto rappresentativo più semplice Dürer conferisce dignità estetica ad uno spazio di percezione quotidiano, ad un'esperienza elementare poiché disgiunta da ogni riferimento artistico tradizionale. Nella zolla non c'è storia, non c'è mitologia o religione (almeno nel soggetto esplicito): una sola e semplice inquadratura della realtà naturale più banale permette lo sfondamento della normale superficie del quadro e quello che fine a quel momento era stato il marginale, l'extra artistico (o più in generale, l'extra poetico) diventa degno di essere rappresentato su di una superficie pittorica. In Leonardo il lavoro pittorico e la scienza avanzano affiancati, entrambi aspetti dello sguardo che l'uomo volge sulla natura. Ma, allora,

qual è il significato dei naturalia in questa moderna concezione della pittura? Da un lato appaiono inscindibili dalle narrazioni che riguardano l'esistenza dell'uomo e il suo rapporto con il "sacro" o "la storia". Dall'altro si inscrivono in un'ottica capace di rivendicare un metodo di indagine originale senza più i diaframmi di auctores e dei commenti e, come provano i bellissimi fogli botanici di Leonardo, sono appunti per la costruzione di una natura liberamente esplorata:

¹³CAROLUS CLUSIUS, il cui vero nome fu CHARLES D'ECLUSE, visse fra il 1526 e il 1609; la sua opera principale fu una *Rariorum Historia Plantarum*, che pubblicò nel 1601 proprio a Leida. Per una descrizione della sua figura si veda M. DASH, *Tulipomania*, 1999, edizione italiana *La febbre dei tulipani*, Bur, Milano, 2009.

¹⁴M. DASH, cit, pag. 100.

1 Origini e sviluppo della natura morta

“l’attività grafica fa da intermediario tra la scoperta sensoriale e la rappresentazione mentale”.¹⁵

In Leonardo dunque l’attività artistica deve corrispondere a due istanze contrapposte: da una parte, l’arte deve essere vicina alla natura per rappresentarne ogni aspetto in uno sforzo mimetico radicale, dall’altra è compito dell’artista saper scegliere quali siano gli elementi naturali più belli da copiare e portare all’interno dello spazio pittorico. La rappresentazione pittorica si serve della conoscenza delle realtà naturali per darsi, ma al tempo stesso è una parte integrate del sistema delle conoscenze.¹⁶

Dunque, la capacità descrittiva e oggettivante della proto scienza tardo rinascimentale comincia ad influenzare l’arte pittorica. Da elemento decorativo, l’oggettualità naturale - i naturalia - si inserisce nel quadro e diventa portatrice di significati allegorici e simbolici, da leggersi decodificando il soggetto esplicito del quadro: il giglio, accanto o vicino a Maria, diventa simbolo della purezza della Vergine, gli strumenti musicali, ai piedi della Croce, richiamano all’armonia (matematica?) del cosmo ordinato da Dio e il sacrificio del Figlio che ha risanato lo iato tra mortali e l’Immortale. Verso la metà del XVI secolo il gioco della decodifica diventa allo stesso tempo stesso più evidente ma al tempo più problematico. Il *Gesù a Casa di Marta e Maria* (1552) di Peter Aertsen (Amsterdam, 1508 ca. – 1575) non si limita ad essere racchiuso nella semplice definizione di “natura morta invertita” o “natura morta raddoppiata”, ma nel suo sdoppiamen-

¹⁵F.M. FERRO, “*Cose di natura*” nella pittura lombarda tra luci borromeo e lumi di realtà, in *Natura morta lombarda*, catalogo dell’omonima mostra curata da F. Caroli e A. Veca, Electa, Milano, 1999, pag. 17. Il virgolettato finale è una citazione di A. CHASTEL, *Pittura e Scienza in Leonardo da Vinci*, Torino, 1995, pag. 94. Il platonismo (o anti-platonismo) delle nature morte e della loro capacità mimetica sarà un altro argomento su cui ci si soffermerà nei capitoli seguenti.

¹⁶Per una prima introduzione all’estetica leonardiana si può vedere W. TATARKIEWIZ, *History of Aesthetics. III: Modern Aesthetics*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Varsavia, 1970. Edizione italiana *Storia dell’Estetica. Volume Terzo: L’estetica moderna*, traduzione e cura di G. Cavaglià, Einaudi, Torino, 1980.

1 Origini e sviluppo della natura morta

to della scena mette in luce il significato preponderante che la pittura di oggetti sta cominciando a rivestire nella cultura europea. In secondo piano troviamo la scena biblica, raccontata tradizionalmente, di Gesù che si reca a casa di Marta e di Maria (Luca 10, 38-42):

Mentre era in cammino con i suoi discepoli Gesù entrò in un villaggio e una donna, che si chiamava Marta, lo ospitò in casa sua. Marta si mise subito a preparare la cena per loro, ed era molto affaccendata. Sua sorella invece, che si chiamava Maria, si era seduta ai piedi del Signore e stava ad ascoltare quel che diceva. Allora Marta si fece avanti e disse: - Signore non vedi che mia sorella mi ha lasciato sola a servire? Dille di aiutarmi! Ma il Signore rispose: - Marta, Marta, tu ti affanni e ti preoccupi di troppe cose! Una sola cosa è necessaria. Maria ha scelto la parte migliore e nessuno gliela porterà via.

In primo piano abbiamo invece una scena di cucina contemporanea all'autore, scena dominata da un cosciotto grasso che richiama su di sé l'attenzione dell'osservatore, da una credenza aperta, da del pane e del burro, oltre che a dei fiori e da altri vari elementi che diventeranno tradizionali nelle scene di pittura morta. La scena che da il titolo al quadro occupa meno di un terzo della superficie dipinta. Come interpretare questa scelta? Seguendo la linea proposta in questa breve sinossi della storia della natura morta, Aertsen disvela rovesciandolo il presupposto del gioco di decodifica: non è più l'oggetto che trova il suo significato dal contesto in cui è inserito, ma diventa esso stesso contesto (con-testuale)¹⁷ che attribuisce o specifica significati ad un episodio biblico tra i più conosciuti. In *Gesù a casa di Marta e Maria* l'illustrazione della vita quotidiana potrebbe rappresentare l'esemplificazione visiva della scelta da evitare, richiamo alla moderazione e

¹⁷Su questo punto si tornerà, ampiamente, nei capitoli successivi.

1 Origini e sviluppo della natura morta

giusta valutazione dei beni. L'invito di Aertsen sarebbe dunque di non lasciarsi trascinare troppo nel vivere quotidiano, ma di riservare tempo e spazio per la parte migliore, la parte dello spirito che guarda sull'eterno tralasciando la pochezza di un al di quà sottostante le leggi del tempo e della morte. Evidentemente infatti il cosciotto, il burro, i fiori, il pane sono tutti elementi che la vita terrena tratterrà a sé, che il tempo farà consumare e deperire. Elementi dunque che in realtà non appartengono all'uomo, se non per un ambito brevissimo di tempo. E che quindi, non gli appartengono realmente. Certamente questa potrebbe essere la lettura morale e allegorica più corretta. Ma la lettura iconologica o allegorica risolvono per intero il significato di questo quadro? O invece lasciano irrisolte questioni fondamentali? Per esempio, per consegnare ai suoi contemporanei questo messaggio morale, Aertsen ha sentito la necessità di relegare la Parola del Signore sullo sfondo, e di dedicare quasi l'intera superficie pittorica invece alla scelta moralmente errata. Il quadro illustra ciò da cui si deve sfuggire, non ciò verso cui si deve andare. "*Maria ha scelto la cosa migliore*", si legge sul camino, ma Aertsen ci mostra la via peggiore, un insieme di oggetti transeunti e mortali ma che sembrano circondare la scena sullo sfondo, fino a schiacciarla in un angolo, e ce li mostra senza nessuno sforzo ideale, ma riprendendoli nel loro apparire quotidiano e immanente. Con ciò l'oggettualità diventa protagonista dello spazio pittorico anche volendo vedere in essa un elemento di riprovazione morale e in quanto tale da allontanare dalla vita pia del credente. Ciò che non è moralmente riprovevole è invece l'amore per le superfici delle cose che traspare dal quadro: il grasso del cosciotto, addirittura quasi lucido, il legno del mobile, i fiori, la pelle della bisaccia vengono portati sulla tela senza abbellimenti, ma anche senza abbruttimenti artificiali volti a rendere più perspicua la condanna morale. Se è possibile ravvisare un elemento retorico nella costruzione del soggetto del quadro,

1 Origini e sviluppo della natura morta

non sembra poterci essere retorica nella sua resa pittorica.¹⁸

Si svela un gioco, quello dell'interpretazione iconologica del quadro come unica via allo svelamento della verità della natura morta. Il meccanismo di decodifica del quadro con Aertsen viene invertito e con ciò svelato, esplicitato. Testo e contesto si invertono ruoli e priorità nella fruizione dello spettatore, e quello che prima era ornamento, ora diventa soggetto vero e proprio.

A partire da questi episodi, la natura morta entra nella storia dell'arte come struttura stabile, motivo che si presterà, duttile, a fornire argomenti e temi ai vari stili che si susseguiranno nel tempo e nello spazio, fino ad arrivare ai giorni nostri.¹⁹

1.2 L'età d'oro della natura morta

Non c'è dubbio che la natura morta esploda come genere e manifesti una sua propria epoca d'oro nel XVII secolo, in cui si svilupperanno diverse scuole europee e in cui lo stesso oggetto quadro avrà un mercato di dimensioni amplissime. Le condizioni sociali, economiche e artistiche che hanno reso possibile la nascita e lo sviluppo di questo genere sono molteplici, e variano anche in relazione alla realtà nazionali in cui avvengono: Olanda, Spagna, Germania e Italia vedono comparire, negli anni proprio a cavallo tra '600 e '700, quasi contemporaneamente, le prime raffigurazioni pittoriche in cui l'oggetto naturale, seppur sempre manipolato dall'uomo, diventa protagonista assoluto dello spazio pittorico. In Italia abbiamo

¹⁸Su questo punto si veda anche, sempre di P. AERTSEN, *La macelleria*, 1551, Uppsala, Raccolta d'arte dell'Università, inv. UU 1. S. EBERT-SCHIFFERER interpreta questo quadro "con il tema popolare della lotta tra Carnevale e Quaresima, diffuso in tutta Europa. Numerose allusioni cristologiche sono dissimulate in questo dipinto, che presenta sullo sfondo la fuga in Egitto." (*La Natura Morta*, cit, pag. 42). Valgono per questo dipinto le stesse domande poste a "Gesù in casa di Marta e Maria", che è dell'anno successivo.

¹⁹Gli esempi si sprecano: da Cézanne fino a Morandi, per arrivare anche alla fotografa contemporanea Shirana Shahbazi (Teheran, 1974), nei cui lavori le nature morte (conchiglie, polpi, farfalle, teschi) non sono più dipinte, bensì impresse su lastre fotografiche.

1 Origini e sviluppo della natura morta

l'esempio della *Canestra di frutta caravaggesca* (ca. 1595)²⁰ e del *Piatto di Pesche* di Ambrogio Figino (Milano 1550 ca. – 1608); in Spagna le prime nature morte si devono a Juan Sanchez Cotàn (Orgaz 1561 – Granada 1627) nei primi anni del '600. Nei Paesi Bassi, più o meno contemporaneamente, abbiamo un'analoga presenza di quadri con soggetti simili: la pittura di fiori è più antica, ma è solo in questi anni che essa fa il salto di qualità e entra nell'ambito di quella che viene percepita come pittura artistica

Ma si può parlare della nascita di un nuovo genere pittorico? La Ebert-Schifferer, analizzando la "*Fiscella*", il canestro di frutta di Caravaggio, rende graduale lo svolgersi delle differenze che intercorrono fra la natura morta come complemento ad una illustrazione e la natura morta come soggetto autonomo, dandoci anche la possibilità di analizzare un elemento delle prime nature morte che sarà fondamentale in seguito, il legame della natura morta con il pensiero tradizionale della pittura:

È comune alle prime nature morte di Figino, Caravaggio e Cotàn che il loro contenuto non si esaurisca nella descrizione della natura, ma presenti collegamenti più o meno complessi con il patrimonio intellettuale della cultura umanistica e teologica.²¹

In altre parole, le nature morte della prima modernità inventano un linguaggio, un tema espressivo, che viene messo al servizio dell'espressione dei contenuti classici, teologici o culturali in senso lato. Quindi la stessa *Canestra di Frutta* diventa per il cardinale Borromeo

non solo una perfetta opera d'arte dal punto di vista estetico, ma anche un oggetto di meditazione, che gli consentiva di contemplare

²⁰L. VENTURI, *Studi su Michelangelo da Caravaggio*, in *L'Arte*, XIII, 1910. Interessante, tra gli altri, M. BUTOR, *Saggi sulla pittura*, Abscondita, Milano, 2001.

²¹S. EBERT-SCHIFFERER, cit, pagina 81-83.

1 Origini e sviluppo della natura morta

con gli occhi le manifestazioni meravigliose della sapienza divina.²²

Se con Aertsen la natura morta sembrava essere uscita dal gioco illustrativo, ora non sembra essersene mai allontanata: anche se la rappresentazione l'oggetto non serve più ad illustrare e caratterizzare un'immagine centrale che contiene il significato del quadro, l'immagine viene inserita in un nuovo contesto culturale. Per il cardinale, ovviamente, il contesto significativo sarà quello teologico-cristiano per cui il senso della rappresentazione oggettuale, e quindi quello dei singoli oggetti rappresentati, sarà condizionato dai significati generali e comprensivi della tradizione cattolica e della Controriforma.²³ E in area riformata? Oltre alla naturale considerazione che l'aspetto religioso e sociale produce forme artistiche diverse, e che quindi le nature morte prodotte nell'Europa protestante sono diverse da quelle prodotte nell'Europa cattolica, dobbiamo notare che il problema del sacro è presente in ogni natura morta e che sono le modalità di interpretazione del *sacer* a indicare le direttive di rappresentazione pittorica, anche nel mondo protestante. Ciò nonostante, sarebbe riduttivo e probabilmente inesatto limitare le cause dello sviluppo stilistico e artistico in genere all'ambiente culturale, religioso e sociale. Anche in questo caso, ricorda Todorov

la pittura è produttrice di senso, un universo già abitato da altri sensi.²⁴

Filippo Maria Ferro pone l'accento proprio sullo sviluppo etico e sociale del protestantesimo:

[...] con l'affermarsi della morale luterana e a seguito dell'iconoclastia calvinista, il divino va ritrovato nell'interno della coscienza e

²²S. EBERT-SCHIFFERER, cit., pagina 84.

²³Potremmo dire anche che è condizionato dall'intenzionalità con cui viene fruita l'opera. Su questo punto si tornerà più avanti, specialmente nel capitolo II.

²⁴Z. TODOROV, *Éloge du quotidien. Essai sur le peinture hollandaise du XVII siècle*, Société Nouvelle Adam Biro, Paris, 1997. Traduzione italiana di R. DE MAMBRO SANTOS, *Elogio del Quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del Seicento*, Apeiron, Roma, 2000

1 Origini e sviluppo della natura morta

dell'armonia del cosmo, e recuperato in un'antropologia indagata tra mercati e botteghe, in quel clima di efficientismo borghese che ha ben delineato Max Weber. Al dissolversi delle immagini sacre nel quotidiano, si aggiunge una "etica" inedita: [...] ci si preoccupa invece della "temperanza", di virtù da confermare ogni giorno, dando ordine ai sensi con lo stesso scrupolo con cui si regolano i registri degli scambi e gli equilibri dell'economia.²⁵

Da questo punto di vista, la natura morta cattolica conserva allora, in tutto e per tutto, la sua vocazione sacra e gli oggetti inseriti nello spazio pittorico sono situati ancora in uno spazio completamente liturgico. Francisco de Zurbarán (Fuentes de Campo 1598 - Madrid 1664) avrà

la capacità di fare di ogni oggetto raffigurato una perenne offerta, di evidenziare i simboli sui quali dovrà indugiare lo spirito meditativo del riguardante²⁶

nello stesso spirito con cui il Cardinale si fermava in contemplazione della Cesta caravaggesca. De Zurbarán pone gli oggetti naturali su un altare e li offre con devozione alla grazia del Dio.

In area riformata invece sarà lo spirito del quotidiano ad affermarsi e a saturare lo spazio della rappresentazione, soprattutto nella pittura olandese. La vita di tutti i giorni entra nell'arte e nella raffigurazione ma in una maniera che solo apparentemente è realistica: dal punto di vista storico, i primi decenni del XVII secolo nei Paesi Bassi è tutt'altro che tranquillo. Le lotte con la Spagna cattolica, la Tregua dei Dodici Anni del 1609 e la ripresa del conflitto nel 1621 in piena Guerra dei Trent'anni, ma in genere la situazione europea nel suo complesso,

²⁵F.M. FERRO, *Cose di natura* ... cit. pagina 19.

²⁶M. GREGORI, *Al culmine del misticismo iberico* in *L'Opera completa di Francisco de Zurbarán*, Milano, 1973. Citato in FERRO, *Cose di natura* ... ,cit.

1 Origini e sviluppo della natura morta

rendono questo periodo particolarmente movimentato e cruento. Ma violenza e guerra non sono i protagonisti della pittura e dell'arte olandese di questo periodo e i soldati in genere vengono inseriti in contesti pacifici o addirittura ironici (osterie, scene di galateo o seduzione, etc...). Per Fromentin, la meta della pittura olandese del XVII secolo consiste

nell'imitare ciò che esiste, nell'incitare ad amare ciò che si imita,
nell'esprimere, con immediatezza, sensazioni semplici, vere e giuste²⁷

Questa finalità, al di là delle sue implicazioni morali, etiche e religiose, è la stessa che possiamo osservare alle origini della natura morta olandese nel periodo di suo massimo splendore: l'uomo scompare dalla tela e lascia in sua vece una serie di oggetti inanimati a cui viene delegato il compito espressivo dell'arte. Una rappresentazione di soli oggetti sembra essere essenzialmente ambigua: cosa significa una tela che ha come titolo *Grande vaso di fiori* e rappresenta nient'altro che un vaso di fiori particolarmente grande e sontuoso? Poi però ci accorgiamo - o ci viene fatto notare - che il mazzo è in realtà impossibile poiché mette insieme specie di fiori che hanno fioriture molto lontane nel tempo. Quindi dobbiamo prendere atto che dietro un realismo apparente (una *mimesis* portata all'estremo), tutto il soggetto e la sua resa pittorica non sono altro che un artificio funzionale alla resa artistica ed estetica²⁸. Questa artificialità non è relativa solo a un particolare, ad un dettaglio inserito in un contesto reale per motivi di narrazione o di illustrazione, ma è l'intero quadro, l'intera intenzionalità che lo costituisce, ad essere artificio: se questo non stupisce nella pittura storica, mitologica o religiosa in cui l'oggetto di *mimesis* è un testo o una tradizione raffigurativa, ciò può diventare

²⁷E. FROMENTIN, *Le maîtres d'autrefois*, Parigi, 1876. Citazione tratta da T. TODOROV, *Elogio del Quotidiano*, cit, pagina 33.

²⁸Grande Vaso di Fiori (Vaso di fiori con goiello, monete e conchiglie), J Brueghel il Vecchio (Bruxelles 1568 – Anversa 1625), 1606, Pinacoteca Ambrosiana, Milano. Sono rappresentati sulla tela, in un unico mazzo, 102 tipi di fiori diversi.

1 Origini e sviluppo della natura morta

interessante nel genere che sembra avere come modello oggetti che ognuno di noi può avere sotto gli occhi quotidianamente.

Inoltre, la mimesi estrema che ci fa parlare di realismo, di *trompe l'oeil* quando osserviamo una natura morta della *golden age* olandese, non prescinde dall'aspetto della sua realizzazione tecnica, cioè dalla perizia del pittore che dallo studio della realtà trae la possibilità di portare su tela riflessi, consistenze, trasparenze, turgidità, fragilità. La natura morta non si limita dunque al puro aspetto del rappresentato (cioè degli oggetti raffigurati sulla tela), bensì lo fonde con forza, in sé, con l'aspetto del pittorico, l'aspetto cioè del compimento del gesto del pittore sulla tela, dei rapporti tra linee e colori, dei significati di cui questi si fanno portatori. La valorizzazione (o la distruzione) della perfezione mimetica e dell'abilità tecnica rappresentano un elemento peculiare di questa pittura e evidenziano questa polarità già sottolineata da Hegel:

La particolarità della pittura deve ora apparire in lei stessa. Essa ammette, più di qualsiasi altra arte, i due estremi: l'interesse dell'oggetto e quello dell'arte soggettiva. In nessuna arte i due lati possono diventare per sé autonomi. L'oggetto può rapirci, ed essere presentato con pochi mezzi, essere solo disegnato e tuttavia costituire in ideale compiuto. I cartoni di Raffaello hanno un valore inestimabile, una concezione in tutto eccellente. Ma se al disegno si aggiunge la pittura, può darsi che essa non sia tecnicamente progredita. I pittori olandesi hanno nel colorito molta più abilità di Raffaello: nei suoi dipinti i mezzi sono molto poco appariscenti. L'altro estremo è rappresentato dall'abilità tecnica il cui oggetto riveste poco interesse, il che accade principalmente nei dipinti olandesi e anche in alcuni della scuola italiana. Qui sono le manifestazioni fuggevoli a essere catturate: il brillare di un grappolo d'uva, del vino, del sorriso, del

1 Origini e sviluppo della natura morta

tramonto. Soprattutto la pittura consente questo contrasto, ed è il carattere della particolarità a permettere che anche i lati più diversi della pittura divengano liberi.²⁹

Per Hegel dunque l'oggetto raffigurato dalla pittura olandese non riveste un particolare interesse nell'economia generale del quadro. L'unico elemento che riveste un particolare interesse intrinseco nelle nature morte – un oggetto non propriamente quotidiano anche se ben conosciuto - e l'unico elemento direttamente umano, è il teschio, soggetto che sembra iniziare a comparire a Leida, in zona riformata, per poi prendere piede in tutta Europa³⁰. Ebert-Schifferer attribuisce la prima natura morta di questo tipo a Jacques de Gheyn il Giovane ed ha già il titolo *Vanitas* (1603): il teschio è in una nicchia, affiancato da un fiore, con i simboli tradizionali della caducità del tutto che si riflettono su una bolla di sapone che si libra, immobile, sopra il teschio stesso. La *Vanitas* diventerà un genere specifico interno alla natura morta, in cui ogni elemento inserito nello spazio pittorico sembra poter essere interpretato in maniera simbolica. Il messaggio pedagogico e morale contenuto nel quadro è chiaro: “Tutto è vanità come un soffio di vento: vanità, vanità, tutto è vanità” (Qoelet, 1,2). Gloria, ricchezza, lusso, ma anche la bellezza e l'arte stessa (e pure il quadro stesso quindi), appartengono ad un mondo destinato alla consunzione e alla distruzione. Il tempo non risparmierà niente di umano né di naturale: questo sembra essere l'unico destino per i mortali, destino in grado di superare qualsiasi sforzo umano volto alla permanenza, ma anche alla memoria. *Sic transit gloria mundi*.

Nel corso del XVII secolo la pittura di natura morta invase il mercato artistico europeo, e diede vita a specificità stilistiche e tematiche nazionali (e locali). Per

²⁹G. W. F. HEGEL, *Lezioni di estetica. Corso del 1823*, nella trascrizione di H. G. HOTO, trad. di P. D'ANGELO, Laterza, Roma-Bari, 2000.

³⁰A. VECA, *Natura morta*, cit. pag. 38, e il catalogo della mostra *Vanitas*, Bergamo, 1981, a cura di P. LORENZELLI E A. VECA, Inoltre, EBERT-SCHIFFERER, *La Natura Morta*, cit., pag. 86.

1 Origini e sviluppo della natura morta

meglio delineare i confini dell'indagine sarà opportuno concentrare l'attenzione solo su alcuni di questi ambiti geografici: in questa sede prenderemo in considerazione soprattutto l'area olandese e quella spagnola. Questa scelta avviene per motivi intrinseci alla storia stessa di questo genere, poiché nelle declinazioni olandese e iberica vengono alla luce con maggior forza e maggior precisione i temi speculativi su cui verteranno i prossimi capitoli. I risultati della riflessione filosofica avranno però l'ambizione di valere anche per gli altri ambiti nazionali, fermo restando il periodo storico del XVII secolo.

È ben noto come l'Olanda e le Fiandre si staglino nel panorama politico ed economico del Seicento europeo: l'importanza commerciale, le colonie, i frequenti scambi con l'estero e il lontano oriente, una libertà di culto piuttosto diffusa, la mancanza di una vera e propria nobiltà ma la presenza di una forte componente borghese anche piuttosto benestante rendono l'area profondamente diversa dal resto d'Europa. Diversità che giunge fino al punto di far scorgere qui l'inizio del capitalismo come modello politico e sociale. In questo periodo di fioritura economica, si avvia in Olanda anche un ricco mercato artistico: un mercato reso possibile dall'assenza della figura del mecenate, che con le sue ricchezze è in grado di finanziare (e dirigere) i lavori degli artisti, un mercato nel quale i pittori producevano in vista della messa sul mercato delle opere. L'artista non conosceva dunque il fruitore, chi avrebbe acquistato il quadro, ma doveva venire incontro ad esigenze diffuse, producendo beni in grado di poter soddisfare il gusto e il temperamento di ipotetici compratori, non dimenticando il fatto che il dipinto avrebbe dovuto accordarsi anche con l'arredamento della casa dell'acquirente. Ma al di là della situazione socio-economica peculiare, la storia della natura morta nel suo secolo d'oro vede comparire sulla scena pittori dalla straordinaria capacità tecnica, in grado di portare sulla tela fiori e frutta, ma anche tavole imbandite (che daranno vita alla *Pronk-Stilleven*, la natura morta sontuosa, o sfarzosa), pasti

1 Origini e sviluppo della natura morta

consumati o da consumare. E anche scene di vita naturale impossibili da vedere in realtà, ma realisticamente rappresentate sulla tela (per esempio, *Natura morta con insetti e animali anfibi*, 1662, O.M. van Schrieck, in cui serpenti, farfalle e rane, funghi e fiori abitano uno spazio tanto oscuro quanto artificiale). I banchetti possono essere estremamente sfarzosi, raccogliendo su un'unica tavola imbandita, le pietanze più costose o i cibi più raffinati dell'epoca, come in *Natura morta con ostriche e canditi* di Osias Beert il Vecchio (Anversa? 1580 – Ivi 1623), che riunisce ostriche, conchiglie tra le più rare e preziose, bicchieri dalla fattura delicata e dalla trasparenza cristallina, in una tavola senza prezzo. Accompagnano questa produzione anche tavole che fanno sfoggio solo di frugalità: appartiene a questa lezione Christoph Paudiss (Amburgo? 1625 – Freising 1666), allievo di Rembrandt, tedesco di origine ma formatosi artisticamente ad Amsterdam, con *Natura morta con aringhe*, rappresentazione spoglia e scarna anche per quanto riguarda la dinamica cromatica. Entrano nello spazio del quadro temi molteplici, a volte individuati a volte combinati tra loro. Oltre a fiori e frutta, oltre a cibi più o meno pregiati, entrano nel campo visivo e pittorico il tabacco e il fumo, nautili provenienti dall'estremo oriente, pezzi da collezione, strumenti musicali, mappe geografiche, libri, animali comuni e animali rari, pappagalli, cineserie, armi da fuoco, tendaggi, fino ad arrivare a un quadro che contiene un quadro rappresentante una natura morta (*Il Cavalletto*, 1665-1675, C. N. Gijsbrechts).

Una piccola nota per quanto riguarda il nome di questo genere: l'olandese *Still leven* apparirà solo nella seconda metà del XVII secolo. Dall'olandese passerà all'inglese *Still life* e al tedesco *Stillleben* mantenendo la polisemia del termine *still* che indica sempre qualcosa di fermo, ma anche di quieto, di silente, di calmo. Sembra che derivi dalla descrizione che un trattatista (Sandrart) fece delle pitture di Sebastian Stopkoff le quali riprendevano "*still stehende Sache*" Nelle lingue latine, dobbiamo il termine francese *nature morte* da

1 Origini e sviluppo della natura morta

una cattiva interpretazione dell'espressione "nature inanimée" usata da Diderot a proposito della pittura di Chardin³¹

Passato poi in italiano, con un significato inizialmente spregiativo, come *natura morta*.

A questo proposito, è forse necessaria una precisazione su quali criteri, in questa sede, si siano usati per chiarire il significato di un concetto tanto esteso come quello di natura morta. Per prima cosa, è stata assunta come caratteristica tipica di ogni natura morta il fatto l'elemento umano sia, nel suo apparire umano, assente. Non è presente sulla tela alcun lineamento umano, nessun viso, nessuna mano è direttamente rappresentata, non ci sono corpi o gesti. L'uomo sembra essere del tutto assente, mentre è ben presente nelle scene di genere tipiche della pittura olandese del periodo.

In secondolo luogo, si nota come quest'assenza non sia assoluta, in realtà l'uomo è presente in quanto creatore della scena che si presenta davanti agli occhi di chi osserva il quadro, sia che lo si identifichi con il pittore che lo ha dipinto, sia che lo si pensi come la serva che ha apparecchiato la tavola imbadita o la fanciulla che ha reciso quei fiori che ora danno bella mostra di loro stessi sulla tela. Sono disposizioni oggettuali che testimoniano il passaggio dell'uomo, come l'animale ucciso, il fiore reciso, la tavola dove il pasto è stato consumato. Oppure testimoniano la prossima venuta dell'uomo, con la tavola imbandita e il pane che attende di essere alimento prima di indurirsi, il burro prima di inacidirsi. L'attesa e la speranza, il passato e l'abbandono sono presenti nella natura morta come relazioni prettamente umane. La natura morta ha dunque anche a prima vista la capacità di congelare il tempo ma senza fermarlo, di descrivere un'oggetto ma senza per questo smettere di scriverne la biografia, di tracciare il significato della cosa inanimata mettendola in relazione con l'animato. I modi con cui la

³¹A. VECA, *Natura Morta*, cit., pagina 6.

1 Origini e sviluppo della natura morta

natura morta del Seicento riesce a fare tutto ciò saranno l'oggetto d'indagine delle prossime pagine.

2 Fenomenologia della natura morta

2.1 La *cosa* nella natura morta: un'indagine fenomenologica.

La natura morta mostra oggetti in uno spazio vissuto: oggetti che hanno subito o subiranno l'azione della mano dell'uomo, che sono creazioni o oggettivazioni della vita individuale e sociale dell'uomo. Osservando questi quadri vediamo posate, bicchieri che giacciono su tovaglie e tavole, vediamo mensole e anche lo stesso oggetto naturale è estrapolato dal suo contesto e riconosciuto dal fruitore del quadro e quindi frutta e verdura, cacciagione e insetti vengono dipinti e presentati in relazione alla loro funzione nella vita quotidiana di ognuno di noi (spesso, quindi, presentati come alimenti). Certamente è interessante notare che già nel corso del XVII secolo ci si ponesse la domanda, per quanto in termini generici, del rapporto tra immagine e cosa naturale. Qui basterà ricordare velocemente Du Fresnoy, per il quale dalla natura si deve scegliere il meglio, poiché non tutta la natura è esteticamente e moralmente valida. Ci sono anche aspetti della natura meschini e banali, mentre l'arte, per essere tale, deve essere alta e sublime. Ma oltre la natura c'è anche il vero. Per De Piles il vero, che è il fine della natura, è di due tipi: il vero semplice, che proviene dall'imitazione più precisa possibile degli oggetti e della natura, fino all'inganno, e il vero ideale, l'artista sceglie una serie di perfezioni, dalla natura o da altre opere. Anche quest'ultimo non inventa

nulla, ma assembla in nuovi dispositivi artistici elementi già perfetti in nuove armonie per costruire un'opera il cui statuto ontologico è di essere

quasi altrettanto reale del primo, giacché non inventa nulla, ma si limita a raccogliere cose provenienti da ogni parte¹

Il vero semplice è quindi più reale, più solido e concreto del vero ideale, e si esprime con massima precisione e forza nella pittura, che ha la capacità di sostituire gli oggetti non attualmente presenti nel campo dell'osservatore. La pittura ri-crea davanti al suo fruitore non solo inganni ottici, ma le cose stesse nella loro presenza. Ovviamente, e lo fa notare anche il Tatarkiewics, la nozione di vero in *De Piles* è abbastanza ambigua, tanto da farlo ondeggiare sulla posizione ontologica dell'immagine, o meglio, sulla capacità dell'immagine di porre ontologicamente l'oggetto come presente sebbene solo inserito nello spazio pittorico.

Ora, la domanda che la natura morta pone è: in che modo viene costituito questo riconoscimento oggettuale e perché nella natura morta a questo riconoscimento attribuiamo un valore prettamente estetico? Per rispondere alla prima parte della domanda può essere utile indossare delle lenti fenomenologiche e cercare di inquadrare l'esperienza della fruizione della pittura di natura morta entro delle coordinate che indaghino il senso dell'esperienza, soprattutto dell'esperienza dell'oggetto, della cosa nella sua presenza quotidiana. In seguito si potrà inquadrare il fenomeno estetico della cosa dipinta e dello spazio che questa (si) crea.

2.1.1 Tra realtà e immagine: il paradigma speculare

Nel contesto della riflessione husserliana, troviamo due punti che interessano da vicino motivi e finalità di questa ricerca: il primo è la possibilità e la modalità del

¹Citato in TATARKIEWICS, *Storia dell'estetica*, cit., pagina 506. Anche per quanto riguarda un'introduzione al pensiero di Du Fresnoy si può consultare sempre il TATARKIEWICS, *Storia dell'estetica*, cit., pagine 497 e seguenti.

2 Fenomenologia della natura morta

darsi delle immagini e il loro statuto all'interno della riflessione fenomenologica, il secondo riguarda la costituzione della realtà oggettuale e dei suoi rapporti con il soggetto intenzionale e la capacità che ha quest'ultimo di dare (un) *significato* alla oggettualità che lo circonda.

In *Idee II* l'analisi fenomenologica si dedica appunto alla realtà in cui il soggetto vive e in cui il suo *corpo vivo* si muove orientandosi e manipolando gli oggetti secondo leggi causali che dovrebbero permettere la previsione e la gestione ordinaria delle circostanze materiali che determinano lo svilupparsi del mondo. In particolare è interessante qui richiamare il senso specifico con cui Husserl usa la parola *natura* e in che modo questa viene messa in relazione con l'atteggiamento - costitutivo - teoretico². Nel caso di un soggetto davanti ad un'opera d'arte interviene anche un altro atteggiamento, quello valutativo: è questo che permette la fruizione dell'opera anche nelle sue componenti emozionali, passionali e che permette un giudizio estetico. L'atteggiamento teoretico di fronte alle opere d'arte permette la costruzione di una storia dell'arte, o una chimica dell'arte, o una filologia dell'arte, ma non un vero e proprio apprezzamento estetico o esistenziale dell'opera in quanto tale.

Come ricorda Carmelo Calì:

Nel caso di un oggetto materiale, ad essere visti sono i suoi aspetti, in altre parole le apparizioni in cui l'oggetto stesso si mostra nelle sue proprietà, in rapporto ad un certo punto di vista e alle condizioni dell'ambiente in cui è collocato. Nel caso di un'immagine, ad essere vista non è l'immagine stessa, né tanto meno l'oggetto materiale che ne fa da supporto, ma il soggetto, ciò che è mostrato nell'immagine,

²E. HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, M. Nijhoff, Den Haag, 1950. *Husserliana* vol. III. Trad. it. *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Einaudi, Torino, 1965

2 Fenomenologia della natura morta

che non è presente nel campo visivo di cui fa parte il supporto e in cui l'immagine appare ³

Per cui, nell'arte figurativa l'oggetto quadro scompare dietro l'immagine di cui esso è supporto: nel nostro caso lascia spazio all'oggetto-raffigurato. Il supporto e l'immagine hanno caratteristiche diverse, soprattutto nel campo della presenza. L'oggetto materiale vero e proprio è letteralmente lì, occupa spazio con il suo volume e ostruisce la vista a ciò che è, dal nostro punto di vista, dietro di lui. Interagisce con gli altri oggetti, non lasciando loro spazio o gettando su di loro la sua ombra, cambiandone così i profili percettivi e le relazioni di contrasto e colore. L'immagine ha uno statuto diverso, anche se necessita di un supporto oggettuale ben identificabile e presente nello spazio fisico dell'osservatore: fino al caso limite dello specchio, in cui l'oggetto materiale riflettente, la sua composizione fisica, la sua posizione nello spazio modificano l'immagine che è possibile ravvisare sulla sua superficie. Inoltre, nel caso dell'immagine speculare c'è un'altra variabile da tenere presente, la relazione spaziale e temporale tra lo specchio e l'osservatore, che muovendosi intorno all'oggetto specchio vede l'immagine mutare secondo leggi geometriche. Davanti ad uno specchio non posso vedere tutte le immagini che lo specchio, data per costante la sua posizione spaziale, in questo stesso momento riflette. Così come, tenendomi fermo davanti allo specchio (anch'esso fermo), non posso vedere tutte le immagini che sono apparse (e appariranno) su quella superficie nello svolgersi del tempo. Se è così, allora l'immagine speculare è un'immagine puntuale di una data relazione osservatore-specchio-oggetto (dispositivo di oggetti), una puntualità sia temporale che spaziale. La natura morta espone questa puntualità : un attimo e un luogo ben determinati resi immobili da una fissazione su un supporto oggettuale che, come ben dice Lucia Corrain,

³CARMELO CALÌ, *Husserl e l'Immagine*, Aesthetica Preprint Supplementa n.10 aprile 2002, Palermo, pagina 23. Pubblicazione del Centro Internazionale Studi di Estetica.

riferendosi all'impianto riflettente,

blocca l'effetto di profondità, iscrivendo entro lo spazio in cui si trova un effetto circoscritto di oggetto, o quantomeno di negazione della profondità⁴.

Supporto e immagine sono inoltre legati da un comune destino: entrambi sono percepibili in "condizioni percettive normali", in situazioni ortoestetiche che Husserl trova nella vita quotidiana. Queste condizioni comuni, che fanno da sfondo alla nostra percezione tanto da non essere messe normalmente in questione, in qualche modo sono garanti della verità del nostro muoverci nello spazio

Il «falso» sta nel contrasto col sistema normale dell'esperienza⁵

Ortoestetico significa dunque: tanto normale da permettere una condivisione esperienziale e una ragionevole possibilità della conservazione delle caratteristiche della cosa⁶. Le condizioni normali sono dunque le condizioni di possibilità della *durata* nel tempo della cosa: una modificazione della nostra percezione complessiva può cambiare dunque l'intera nostra percezione della realtà, anche se ciò non si traduce direttamente con una modificazione delle cose stesse, infatti

soltanto nel nesso causale la modificazione è una modificazione delle cose⁷

Alla luce di queste indicazioni, come possiamo dunque interpretare le cose rappresentate dalla natura morta? Per quanto riguarda le ultime riflessioni sulle condizioni ortoestetiche di percezione, gli oggetti rappresentati nella pittura di natura morta si trovano in condizioni di normale percezione? Sì e no. Sì, sono

⁴L. CORRAIN, in L. CORRAIN, P. FABBRI, *La vita profonda delle nature morte*, in *Semiotiche della pittura*, Meltemi, Roma, 2004, pagina 159.

⁵E. HUSSERL, *Idee II*, cit., pagina 66.

⁶*Ibidem*, pagina 77.

⁷*Ibidem*, pagina 77.

2 Fenomenologia della natura morta

ortoestetiche perché non è in effetti presente alcun fenomeno ottico, prospettico o coloristico volto a inficiare la percezione della cosa, che deve essere immediatamente riconoscibile e identificabile in quanto se stessa, e non deve essere né scambiata né confusa con altro. Potremmo dire anzi, che la pittura di natura morta mira essenzialmente alla chiarezza e alla distinzione degli oggetti che presenta: non ci può, né ci deve essere, alcuna confusione riguardo all'identificazione dell'oggetto dipinto. Ogni oggetto è solo e semplicemente se stesso, identico a sé, a nient'altro che a sé. Immaginiamo una pittura morta composta da un piano di legno, un tavolo (identificabile), su cui giace una rialzata (identificabile) e, all'interno di quest'ultima, una macchia di colori e forme che non è possibile identificare con nessun oggetto o gruppo di oggetti. Data la nostra esperienza e memoria di fruitori di opere d'arte simili, saremo portati a cercare di decifrare il guazzabuglio di linee e colori cercando di dare una forma compiuta all'informe; nel caso in cui questa operazione non riuscisse e fossimo costretti ad ammettere che l'informe massa non è altro che l'informe, saremmo ancora davanti ad una natura morta? Penso di no, piuttosto potremo pensare di essere davanti ad una messa in discussione del concetto e della tradizione della natura morta.⁸ Quindi le condizioni ortoestetiche di percezione sono fondamentali per una pittura di natura morta.

Ma al tempo stesso la natura morta non è in condizioni ortoestetiche. Con questo intendo dire che le condizioni della maggior parte delle nature morte (delle nature morte alle quali siamo abituati a pensare) sono *eccessivamente* ortoestetiche per essere considerate provenienti dal mondo della percezione reale. Semplicemente, come in un set, l'illuminazione, il colore, le ombre, i riflessi producono

⁸Sono all'oscuro del fatto che un quadro del genere sia stato realizzato, ma la storia dell'arte e della critica d'arte mi portano a pensare che anche qualora sia stato dipinto, lo sia stato in un'epoca più vicina a noi. Sul tema si veda ROSALIND KRAUSS e YVE-ALAIN BOIS, *Formless: A User's Guide*, Urzone, 1997, edizione italiana *L'Informe*, Bruno Mondadori, Milano, 2003, traduzione di E. GRAZIOLI.

2 Fenomenologia della natura morta

un insieme di colori, sfumature e gradazioni di luce in grado di simulare una percezione fin troppo normale: è una percezione adeguatamente misurata e controllata in un modo che non si verifica mai nella realtà della percezione quotidiana (per non insistere nei casi in cui invece gli oggetti vengono presentati in contesti con illuminazioni tanto forzate da essere, anche all'occhio profano, irreali). Nel tentativo di rendere credibile la scena rappresentata, non si riesce ad evitare l'effetto provocato da un iper-realismo: la naturalezza degli oggetti viene sopraffatta dall'artificialità della "messa in scena" e dalla sovrabbondanza di dettagli portati sulla tela.. In fondo questo effetto potrebbe essere un elemento strutturale della natura morta: in cosa consiste infatti questa irrealtà, se non nella mancanza di sorpresa, di movimento, di scoperta delle condizioni di percezione? Nella quotidianità dell'esistenza sfugge all'uomo - almeno nella naturalezza della luce solare o lunare - la possibilità di modificare le condizioni di percezione "normali". Normale quindi significa sottratto alle possibilità di modifica arbitraria da parte di un singolo soggetto, e che si svolge in un orizzonte di trasformazioni considerate dall'osservatore "regolari" e "prevedibili". Nella natura morta invece questa arbitrarietà è assoluta in quanto è il pittore che decide punto di vista, prospettiva, direzione e intensità della luce, colore della luce etc. Inoltre, elemento ancor più importante, questa arbitrarietà è definitiva e immodificabile: la scelta dell'autore non è messa in discussione se non dalle condizioni materiali del supporto dell'immagine (della tela e dei pigmenti). La percezione ortoestetica interna al quadro di natura morta manca dell'elemento di mutevolezza che accompagna la percezione ortoestetica quotidiana. La mia percezione quotidiana, nella condizioni di normalità, è legata al trascorrere del tempo, per esempio legandosi al nascere e al tramontare del sole, all'alternanza tra giorno e notte e alla differenza tra illuminazione solare e lunare (che, ricordo, non è solo di intensità). Queste

2 Fenomenologia della natura morta

modificazioni apparenti della cosa (*Schein veränderung*⁹) non si ritrovano nella pittura di natura morta.

Ma perché dovrebbero essere così essenziali proprio nella natura morta? In fondo, è lo stesso per ogni tipo di pittura, che produce immagini intenzionali fisse, immobili. A differenza di altri generi pittorici, anche quelli più a contatto con la realtà naturale, nella natura morta c'è un confronto diretto con il reale quotidiano: il referente fondamentale per le immagini rappresentate da questa tradizione pittorica è in ogni momento davanti agli occhi dei suoi contemporanei, tanto da esserne quasi specchio e per questo lo scarto tra il reale quotidiano e la sua rappresentazione diviene strutturale alla natura morta.

Di questo stesso avviso è Todorov:

Se l'imitazione fosse la sola legge dell'arte, essa dovrebbe comportare la scomparsa dell'arte, la quale non sarebbe più diversa dalla natura «imitata». Perché l'arte sussista, l'imitazione non deve essere perfetta.¹⁰

L'oggetto dunque non è mai rappresentato identico a se stesso, ma la sua natura di immagine e di rappresentazione deve essere sempre presente; davanti agli occhi dello spettatore c'è sempre un'immagine che si palesa come tale e che si situa in uno spazio e in un tempo che le sono caratteristici e che fanno da sfondo alla ortoestetività della percezione dell'immagine.

⁹ *Ibidem*, pagina 67.

¹⁰ T. TODOROV, *Theorie du symbole*, Seuil, Parigi, 1977. Edizione italiana in *Teorie del Simbolo* (il saggio è intitolato *Gli infortuni dell'imitazione*), Garzanti, Milano, 2008, pagina 190.

2.2 Spazio e tempo della natura morta

2.2.1 Vita e morte

Siamo dunque ad un punto decisivo in quello che potremmo chiamare il nostro viaggio fenomenologico all'interno della natura morta. Un punto centrale poiché passando dal concetto husserliano di ortoestetico siamo arrivati a chiamare in causa i concetti di spazio e tempo all'interno delle immagini che nel corso della storia dell'arte sono state racchiuse entro la categoria generalissima di nature morte. Spazio tempo che non sono mai concetti astratti, ma vengono incarnati e resi visibili - e tematizzati - dal genere stesso, e così facendo, spesso caricati di significati secondari che nascondono la cosa che la natura morta palesa agli occhi dello spettatore.

Le pagine che Merleau-Ponty dedica alla costituzione della realtà oggettuale nella *Fenomenologia della Percezione* entrano in diretto dialogo con le pagine appena prese in considerazione di Husserl e in più sembrano essere dettate al filosofo proprio da un'osservazione costante e attenta delle nature morte. Anche se il riferimento costante in queste pagine resta la pittura di Cézanne e la sua rappresentazione della realtà ¹¹, le sue parole si adattano sorprendentemente bene a illustrare un possibile percorso di lettura fenomenologico della rappresentazione dedicata all'oggettuale.

Il rapporto tra le cose e corpo che le percepisce si situano in uno spazio esperienziale, in cui l'oggetto è un oggetto percepito secondo dei precisi orientamenti spaziali e temporali:

Per ogni oggetto c'è una distanza ottimale dalla quale esso chiede di essere visto, un orientamento sotto il quale si offre in maggior

¹¹Si veda per esempio M. MERLEAU-PONTY, *Le doute de Cézanne*, in *Sens et non-sense*, Gallimard, Paris, 1960. Trad. it. *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non senso*, Garzanti, Milano, 1974.

2 Fenomenologia della natura morta

misura.¹²

E inoltre:

... il mio corpo è permanentemente posto in stazione *di fronte alle cose* per percepirle¹³

Quindi gli oggetti e il corpo che li percepisce condividono uno stesso spazio in cui entrano in reciproco contatto, e l'immagine che lo spazio pittorico esibisce non si esime da questa necessità.

La natura morta apparentemente sembra uscire da questa situazione di coappartenenza, sia dal punto di vista spaziale che temporale. Dal punto di vista spaziale perché, per quanto sia intenso ed efficace l'inganno pittorico, al fruitore non sarà mai permesso di prendere in mano l'oggetto rappresentato, né di avvicinarsi oltre i limiti della superficie pittorica, né di poterlo vedere da altri punti di vista¹⁴ (la parte posteriore del vaso, la vista dall'alto di una brocca - che potrebbe nascondere anche una crepa o una sbeccatura). Quindi possiamo dire che fruitore e oggetto rappresentato condividono lo stesso spazio? O che lo condividono solo il fruitore e l'oggetto-quadro? Non sembra esserci nemmeno una coappartenenza temporale: il soggetto è sottoposto alle leggi del tempo, ad assistere al proprio invecchiamento e ad immaginare la propria morte, mentre il rappresentato resta nel suo presente eterno, vivo e immobile, silenzioso. Anzi, su questo punto Merleau-Ponty sembra essere abbastanza chiaro:

Un presente senza avvenire o un eterno presente è esattamente la definizione della morte, il presente vivente è lacerato fra un passato che esso riprende e un avvenire che proietta¹⁵

¹²MERLEAU PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945. Trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1965.pagina 398

¹³MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit., pagina 398. Il corsivo è mio.

¹⁴Si vedano le precedenti riflessioni su Husserl: "Quando osserviamo una cosa, la osserviamo sempre necessariamente da un certo punto di vista", *Idee II*, cit., pagina 24.

¹⁵MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, cit.,pagina 432.

2 Fenomenologia della natura morta

Quindi in realtà la natura morta nella sua fissazione temporale e spaziale sembra in prima istanza non avere niente a che fare con lo spazio della vita, anzi: sembra piuttosto che abbia a che fare soprattutto con l'altro dalla vita, la morte. Dove c'era originariamente movimento, nella pittura morta c'è stasi, dove è stato possibile sperimentare, osservare crescita e dinamismo, ora, entro limiti della cornice, c'è solo la quiete e il silenzio dell'immobilità assoluta, dell'eterno presente dove tutto è già compiuto e dove nulla - in più o in meno - è possibile. Non è possibile nemmeno la decadenza, la marcescenza e l'avviarsi verso la morte dell'oggetto, non è pensabile la consumabilità dell'oggetto rappresentato.

Una non consumabilità che non si traduce immediatamente in vita eterna; il regno della vita e quello dell'inanimato sono ancora distinti, come fa notare anche A. Bloch:

La vita si è insediata tra e su le cose, come su oggetti che non hanno bisogno di respirare, né di nutrirsi, che sono “morti” senza decomporsi, sono sempre presenti senza essere immortali,¹⁶

Non è vita dunque, ma nemmeno morte: congelato in una situazione intermedia che non permette alla cosa naturale inserita nel quadro né di essere completamente vivente, e nemmeno di essere mortale. Una zona intermedia di cui nessun uomo ha, o può avere un'esperienza diretta, (anche se in realtà potremmo approssimarci a questa situazione in alcune descrizioni di visioni e percezioni mistiche, in cui il tempo e il soggetto collassano e scompaiono insieme alle categorie determinate di vita e di morte, in favore di una percezione panteistica e totalizzante¹⁷). Ciò nonostante, gli oggetti raffigurati nella natura morta sono ciò che più è vicino:

¹⁶E. BLOCH, *Der Rücken der Dinge*, in *Spuren*, P. Cassirer, Berlin, 1930 e in seguito nella *Gesamtausgabe*, Bd. 1, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1959, pagine 172-175. Edizione italiana a cura di L. Boella, *Il rovescio delle cose*, in *Tracce*, pag.181-184. Significativamente, il passo continua così: “la cultura si è insediata sul dorso delle cose, come se fossero *il suo scenario più familiare*” (il corsivo è mio).

¹⁷Si vedano per esempio le riflessioni sul rapporto tra Dio e il Mondo di Meister Eckhart, in ALAIN DE LIBERA, *Meister Eckhart e la mistica renana*, Jaca Book, Milano, 1998.

2 Fenomenologia della natura morta

utensili, cibi, luoghi di vita quotidiana, oggetti che portano sempre la *traccia* della mano dell'uomo. E tutto ci fa pensare al fatto che sia stata proprio questa mano a astrarli dal corso del tempo. Se fossero rimasti all'interno delle mondo loro proprio, il fiore sarebbe sfiorito naturalmente senza diventare elemento *ornamentale*, l'animale non sarebbe diventato cacciagione: la mano dell'uomo compie esattamente lo stesso gesto che compie il pittore fissandoli sulla tela. La mano del pittore rappresenta qui la mano di ogni uomo, la capacità dell'uomo di costruire un mondo e un tempo; la pittura di natura morta esemplifica l'intenzionalità del soggetto riportando l'attenzione del fruitore sul suo mondo normale: la normalità della percezione è, potremmo dire, l'oggetto stesso della rappresentazione pittorica, la quale, però, produce un effetto imprevisto. Il quotidiano della percezione normale, una volta rappresentato, non è più quotidiano, ma viene traslato su un piano diverso, in cui viene sottratto alla vita e alla morte per entrare nell'eterno presente della raffigurazione.

2.2.2 Significato del quadro, significato della cosa.

L'oggetto della natura morta quindi non promette nient'altro che quello che già espone di sé? C'è ancora quel mistero che emerge dalle cose grazie al loro "essere costantemente opache"?

Ecco quel che resta alle natura morta: l'opacità, la superficialità, il loro essere esteriorità rese in termini magistrali e poste davanti ai nostri sensi. E lo spettatore della natura morta sa che *dietro la superficie non c'è nulla* di cosale, ma solo di pittorico. Potremmo dire (come si può in effetti dire): resta l'intenzionalità del significato che il pittore ha voluto trasporre sulla tela.

Ed è su questo punto che la lettura fenomenologica introduce un fertile cortocircuito: il significato di un quadro per Merleau-Ponty è deciso a monte dall'autore, che trasporta la sua intenzionalità attraverso il significante pittorico:

2 Fenomenologia della natura morta

Al pari della cosa, il quadro è da vedere e non da definire, ma, essendo come un piccolo mondo che si apre all'altro, esso non può aspirare alla medesima solidità, e noi sentiamo bene che è *fabbricato intenzionalmente*, che *in esso il senso precede l'esistenza* e si avvolge del minimo di materia che gli è necessario per comunicarsi¹⁸

“Comunicarsi” significa stabilire la connessione significativa tra se stesso e il soggetto percipiente, in cui il quadro stesso è al tempo stesso medium e messaggio (per dirla alla McLuhan): non c'è altro significato che quello dell'immagine stessa espone immediatamente, mentre si apre alla percezione da parte del fruitore.

Nella cosa invece:

Il reale si distingue dalle nostre finzioni perché in esso il senso investe e penetra profondamente la materia. Una volta lacerato il quadro, fra le mani non abbiamo altro che pezzi di tela verniciata.¹⁹

Quindi, al contrario dell'immagine fittizia, solo il reale

si presta a una esplorazione infinita.²⁰

Sembra dunque che in questa prospettiva, il vero oggetto di indagine potenzialmente infinita, sia l'esistenza di un oggetto chiamato “quadro”, il suo insieme - reale - di legno, tela, pigmenti, leganti. Dunque sembra che la vita delle cose raffigurate sia legata alla vita dell'oggetto quadro: tutti i suoi componenti materiali costituiscono in effetti un oggetto nel mondo, l'oggetto-quadro, che subisce i traumi e le vicende del tempo nella sua costituzione materiale: quando i suoi colori si spengono, coperti dalla polvere o insidiati nei loro legami molecolari, anche la vita degli oggetti rappresentati si allontana dallo sguardo del soggetto,

¹⁸ *Ibidem*, pagina 422. Il corsivo è mio.

¹⁹ *Ibidem*, pagina 422.

²⁰ *Ibidem*, pagina 422.

2 Fenomenologia della natura morta

fino al limite della scomparsa, della irriconoscibilità del rappresentato, che torna così ad essere una macchia di colore su una tela.

Il corto circuito che la natura morta innesca risalta quando ci chiediamo quale sia il senso portato sulla tela dall'intenzione del pittore nel genere della natura morta. Cosa vediamo quando siamo di fronte ad una natura morta? Vediamo *il reale*. Non vediamo elementi fittizi, immaginari o allucinatori (forse), vediamo piuttosto le cose che quotidianamente ci circondano, percepiamo forme e colori che siamo soliti percepire, ma non solo. Merleau-Ponty cita Cézanne:

Cézanne diceva che un quadro contiene in sé persino l'odore di un paesaggio. [Con ciò] voleva dire che ... la cosa è la pienezza assoluta che la mia esistenza indivisa proietta di fronte a se stessa.²¹

Gli oggetti rappresentati nell'oggetto quadro non sono altro che oggetti, niente di più e niente di meno.

È quindi abbastanza comprensibile che davanti alla semplicità sconcertante del raffigurato, siano nate quasi subito letture iconografiche che hanno visto in ogni oggetto un simbolo, un'allegoria, un riferimento a significati ulteriori, come se il quadro contenesse un'eccedenza significativa (*kerigma*) unica depositaria della chiave di accesso alla lettura del quadro. In queste letture il senso del quadro è un *enigma* che può essere risolto solo attraverso una lettura cifrata di ogni elemento. Gioco intellettuale certamente affascinante e magari non estraneo a qualche elemento di verità. Ma si ritiene qui che l'essenziale della natura morta sia l'esposizione dell'oggettuale nelle sue qualità esteriori e superficiali e non invece la ricerca di un significato da decodificare, decriptare e riscoprire, senza il quale il quadro resta vuoto e insignificante. Anzi, è questa opacità - come abbiamo chiamato prima con le parole di Merleau-Ponty questa caratteristica delle nature

²¹*Ibidem*, pagina 416. La frase di Cézanne è ripresa da J. GASQUET, *Cézanne*, pag. 81. Sempre Merleau-Ponty: "nelle cose c'è una simbolica che collega ogni qualità sensibile alle altre", *ibidem*, pagina 417.

2 Fenomenologia della natura morta

morte - che è di per sé significativa e che rende interessante lo studio di questo genere pittorico. È la semplice esposizione della superficie delle cose che suscita la curiosità e l'interesse fenomenologico:

Il senso di una cosa abita questa cosa come l'anima abita il corpo:
*non è dietro le sue apparenze.*²²

In questa ricerca del senso della cosa riveste un ruolo primario il corpo del soggetto percepiente (in quanto altro termine della relazione)

La cosa si costituisce nella presa del mio corpo su di essa²³

Ma il raffigurato di una natura morta non ha veramente corpo, in quanto non c'è nessuno che ne possa avere una reale presa: né qualcuno all'interno del quadro, in quanto l'elemento umano - l'unico che possa effettuare una presa intenzionale - è estromesso dalla scena, né tanto meno dal mio corpo di spettatore, che ha davanti a sé solo l'oggetto quadro, che contiene nel suo spazio pittorico un'immagine da osservare ad una certa distanza. Anche se

En s'approchant au plus près de la surface pour en goûter le merites, celui qui regarde heurte en effet une assise du dispositif traditionnel de l'imitation en peinture, qui veut qu'un tableau soit envisagé à une certaine distance. D'une importance theorique considerable, ce principe est à la base de la construction régulière d'un espace fictivement tridimensionnel, et il s'y est progressivement inscrit sous l'espèce du «point de distance», corrélatif nécessaire du «pointe de fuite» pour élaborer une apparence de tridimensionnalité conçue en relation avec un spectateur fictif.²⁴

²² *Ibidem*, pagina 417. Il corsivo è mio.

²³ *Ibidem*, pagina 417.

²⁴ DANIEL ARASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Flammarion, Paris, 1996, pagina 238. Traduzione italiana *Il dettaglio. La pittura vista da vicino*, traduzione di A. PINO, Il Saggiatore, Milano 2007, pagina 222.

2 Fenomenologia della natura morta

Anche nella natura morta lo spettatore si situa all'interno di un dispositivo visivo che esige una certa disposizione delle sue parti: questo perché la capacità dell'immagine di simulare la presenza degli oggetti esige per avere effetto, a causa della bidimensionalità della tela e della materialità dei colori, che parte della sua costituzione fisica venga nascosta. Cioè deve essere nascosta l'organizzazione materiale dell'oggetto-quadro, per lasciare apparire l'oggetto manifestato dall'immagine. Solo che nella pittura di genere - e in quella di natura morta, in modo particolare - questo dispositivo viene spesso intenzionalmente rotto:

Codesto inferire sul particolare, esatto fino all'esasperazione, non autorizza neppure a parlare di «realismo» o di «naturalismo» nel senso a-storico che codesti sciagurati epiteti hanno creduto di poter assumere dal Romanticismo in poi. Autorizza tutt'al più a dire che nella pittura di Jan Van Eyck, e di lì nella dipendente pittura fiamminga, olandese, francese, tedesca, è consentito come un avvicinamento di secondo grado all'immagine, un avvicinamento, per così dire, che può far pensare all'indagine sulla parola, disgiunta dal verso che la contiene.²⁵

La natura morta spinge, contro il suo stesso interesse, a portarsi vicino, troppo vicino, tanto da non consentire che l'illusione ottica rimanga integra. Brandi sostiene - riferendosi a Van Eyck ma ritengo che la considerazione valga ancor di più per la natura morta - che l'immagine così prodotta si presta ad essere «frugata» esattamente come può essere indagato il fenomeno che riproduce. In questo parallelismo tra la cosa e l'immagine, lo spazio si contrae per essere contenuto nello spazio pittorico della tela e da assoluto diventa costretto, limitato:

²⁵CESARE BRANDI, *Spazio Italiano, Ambiente Fiammingo*, Il Saggiatore, Milano, 1960, pagg. 11-35. Ora disponibile anche, con lo stesso titolo, in CESARE BRANDI, *Tra Rinascimento e Medioevo. Scritti sull'arte*, a cura di M. ANDALORO, Jaca Book, Milano, 2006. Le frasi citate sono a pagina 206 di quest'ultima edizione.

2 Fenomenologia della natura morta

diventa *ambiente*²⁶. Nello spazio assoluto le forme sono eterne, *eidos*, posizionate in un iperuranio intangibile e in cui il particolare cede il passo all'universalità geometrica, finché

tutto lo spazio è architettura²⁷

e dove l'*accidens* non trova posto. E tutto è sostanza (necessaria).²⁸

Nell'*ambiente* invece il particolare diventa assoluto, nel senso che non c'è nulla che sia più di un particolare. Il singolo pomello, la singola piega sulla tovaglia sono dettagli all'interno di una composizione che li contiene, ma non c'è mai un richiamo all'universalità o un tentativo di porsi come forma universale dell'oggetto che essi ritraggono. Il bicchiere sulla tavola non è mai "il bicchiere", ma piuttosto quel bicchiere, un bicchiere: l'elemento geometrizzante e universalizzante è assente, tutto lo spazio non è architettura, ma semplice interno di una dimora, lo spazio è "casa".

Certamente, nella mia casa reale i fiori deperiscono, nell'ambiente del quadro sono sempre immobili, sottratti al loro destino naturale: dunque anche nell'ambiente fiammingo il tempo in realtà è sottratto. Abbiamo dunque un ambiente che costruito di particolari, di forme individuali, ma sottratte al tempo e quindi, in un certo senso, abbiamo un *accidens* eternizzato, che ha rubato alla sostanza platonica il suo destino di immortalità. È questo che ci turba, mentre osserviamo una natura morta? È questo che ci spinge ad avvicinarci sempre di più, fino a far scomparire l'immagine dietro ai suoi segni - dietro al pittorico? È questa sensazione di disagio provocata dal fatto che ciò che dovrebbe essere ontologicamente accidentale e temporale, viene ad essere assunto a sostanza immortale, divina, è

²⁶CESARE BRANDI, *ibidem*, pagina 208.

²⁷CESARE BRANDI, *ibidem*, pagina 209.

²⁸Lo stesso Brandi non può non notare la stretta connessione tra l'opera d'arte del Seicento e la filosofia dell'epoca (qui, per esempio, Spinoza)

questa la sensazione che ci spinge a pensare alla natura morta come un genere *perturbante* (nonostante la semplicità e banalità dei suoi soggetti)?

2.3 Significato estetico della *cosa*: *res ed aistheta*

2.3.1 L'oggetto, la cosa.

Le immagini simboliche producono prima di tutto un pensiero in virtù dell'intenzione simbolizzante che le governa. In questo senso, nessuna immagine è oggettivamente, necessariamente, simbolica, perché la dimensione del senso si evidenzia solo per chi presuppone già un senso.²⁹

Il senso della cosa rappresentata viene prelevato da un contesto significativo più generale e poi usato per la decifrazione, l'esplicazione e la contestualizzazione delle forme che compongono l'immagine pittorica.

Nel caso della natura morta, sembra abituale la prassi di ricercare il significato del rappresentato al di fuori di esso, in una costruzione culturale gerarchicamente superiore che giustifichi l'esistenza di quell'immagine. O, se si preferisce, sembra necessario nel fruire di una natura morta doverne giustificare l'esistenza ricorrendo a apparati culturali e simbolici, in grado di dare un significato ulteriore alla semplice ostensione cosale. Il procedimento è del tutto simile a quello che da una legenda permette di sviluppare la comprensione di una mappa: da un livello di significato generale e condiviso, si arriva alla comprensione dell'immagine particolare, che si situa su un livello significativo individuale (più basso, se vogliamo visualizzare una scala gerarchica). Dall'unione di certi simboli o di certi altri, si arriva a determinare il senso dell'immagine nel suo complesso.

²⁹J. J. WUNENBURGER, *Philosophie des Images*, Presses Universitaires des France, Paris, 1997. Trad. di S. ARECCO, *Filosofia delle Immagini*, Einaudi, Torino, 1999, pag. 282.

2 Fenomenologia della natura morta

Questo schema presuppone però l'esistenza di un catalogo universale dei simboli, un indice generale delle simboliche. Inoltre, presuppone, che le simboliche siano leggibili univocamente, esattamente come fossero emblemi o lettere di un alfabeto. È possibile questo alfabeto simbolico? Esistono di certo le *Iconologie*, come quelle di Cesare Ripa, il cui scopo era quello di raccogliere le forme iconiche esemplari, in modo da costruire un indice, un vocabolario visuale che potesse essere utile per la creazione e la fruizione di opere d'arte: la lista delle immagini era generata dalla consuetudine, dalla tradizione, dai riferimenti letterari e culturali in senso lato.

Nella natura morta invece non c'è alcun bisogno - in prima istanza - di una legenda, di un indice, di un catalogo: niente è più vicino a noi degli oggetti quotidiani che questo genere utilizza come propri temi. Al massimo un catalogo dei temi può servire allo studioso per identificare appartenenze, periodi storici, generi e tipologie, ma la nostra vicinanza agli oggetti è sufficiente per permetterci una fruizione significativa dell'opera.

Ma sappiamo davvero cosa significa vicinanza? In altre parole, cosa significa che gli oggetti che la natura morta rappresenta ci sono vicini? Certo per Heidegger il tema della vicinanza è un tema complesso poiché è proprio la vicinanza alle cose (o delle cose) più quotidiane, con la sua apparente ovvietà, la piega in cui si nasconde l'annichilimento prodotto dalla metafisica. La cosa, nella sua apparente semplicità e solidità si rende punto di concrezione e di realizzazione della *Quadratura*³⁰. Tralasciando in questa sede l'aspetto critico-filosofico che ha trovato nel saggio *Das Ding* motivi di particolare interesse riguardo la cosiddetta *svolta* heideggeriana, è sicuramente interessante notare l'esempio che Heidegger sceglie per la sua ricerca del significato dell'essere *cosa* (qualcosa di determinato): è una semplice e banale brocca a guidare la riflessione-osservazione del filosofo.

³⁰M. Heidegger, *Das Ding*, in *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske, 1954. Edizione italiana a cura di G. VATTIMO, *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1991, pagine 109-124.

2 Fenomenologia della natura morta

Ma non è solo Heidegger ad essere affascinato da questo oggetto presente su tutte le tavole europee. La brocca è diventata quasi un oggetto paradigmatico della ricerca sullo statuto ontologico, estetico, metafisico della cosa vissuta nell'esperienza di ogni giorno. Da Simmel a Adorno, passando per Bloch e Heidegger, la brocca diventa esempio dell'oggetto quotidiano, troppo quotidiano e per questo filosoficamente interessante³¹: la sua durata, la stabilità del suo essere cosa, la sua raggiungibilità, il suo essere costituita in vista di un fine, la sua usabilità sono tutte questioni che la brocca, solo per il fatto di esistere come tale, pone.

Simmel si interroga sul problema specifico della distanza che separa l'oggetto dalla sua rappresentazione dentro lo spazio pittorico di un'opera d'arte, una separazione quasi ontologica:

L'opera d'arte vive un'esistenza al di là della realtà, perché nello spazio reale l'oggetto può essere toccato, ma nel quadro può essere solo guardato.³²

L'opera d'arte - o meglio - l'immagine che nasce dall'oggetto opera d'arte si muove in uno spazio che le appartiene e la distacca dal normale fluire della vita, lontana dai concetti di utilità che rendono invece il vaso (come oggetto) passibile sia di una fruizione estetica, sia di un uso pratico (è pur sempre un recipiente). Una separazione quindi tra i due mondi - quello pittorico e quello reale - che non è intaccata nemmeno dalla possibilità di una rappresentazione pittorica della brocca come semplice oggetto d'uso.

Se ne accorge Adorno, che accusa Simmel di non farsi venire in mente che

³¹Il lettore italiano ha la fortuna di trovare un'interessante sintesi di questi episodi filosofici raccolta in un agile volume a cura di A. PINOTTI, *La questione della brocca*, Mimesis, Milano, 2007, in cui vengono raccolti i testi di Simmel, Bloch, Heidegger e Adorno che fanno riferimento proprio all'esempio della brocca. Su questo tema è molto interessante la riflessione di REMO BODEI, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2009, pagine 42-49

³²G. SIMMEL, *Der Denkel. Ein ästhetischer Versuch*, in *Der Tag* del 26 agosto 1905, ora in *Gesamtausgabe*, Bd. 7, Suhrkamp, Frankfurt a.M., pag. 345. La versione italiana citata è *L'ansa del vaso*, in *Arte e Civiltà*, a cura di D. FORMAGGIO e L. PERUCCHI, Iseidi, Milano, 1976, pag. 75, contenuta anche in *La questione della brocca*, cit., pagina 11.

2 Fenomenologia della natura morta

i momenti dell'empiria, dei quali necessariamente si impadronisce l'opera d'arte già solo per potersi costituire in se stessa, non è che semplicemente periscano ma si conservano fin entro la sublimità dell'arte e che le opere d'arte vivono essenzialmente nella tensione fra essi.³³

Per Adorno la distinzione simmeliana non solo non esiste, ma se esistesse negherebbe la possibilità dell'arte stessa, che si costituisce appunto sulla tensione dialettica tra reale e rappresentato. Nella sua polemica contro la filosofia simmeliana (che non chiama neppure filosofia, bensì dottrina) e contro l'atteggiamento fondamentale con il quale Simmel approccia le cose quotidiane, Adorno si trova ad apprezzare quanto Bloch scrive sulla brocca nelle pagine de *Lo spirito dell'utopia*³⁴, soprattutto quando questo si appresta ad avvicinare l'uomo alla cosa. Secondo Adorno

la brocca di Bloch sono io stesso, letteralmente e immediatamente, opaco modello di ciò che potrei diventare e non mi è lecito essere. [...]
Per coloro che l'hanno fatto, nel suo insondabile interno l'artefatto incarna, in corpo e in spirito, ciò che loro hanno mancato.³⁵

Ovviamente questa posizione si inserisce nel contesto del pensiero adorniano, non solo sull'arte ma in generale si ritrova nella sua ricerca filosofica complessiva, in cui il rapporto tra il soggetto e l'oggetto non è così pacifico e non problematizzato come nelle posizioni simmeliane. L'oggetto va dunque al di là della semplice quotidianità in cui è vissuto in una vicinanza apparente: nell'oscuro ventre della

³³TH. W. ADORNO, *Henkel, Krug und frühe Erfahrung*, in *Ernst Bloch zu ehren. Beiträge zu seinem Werk*, hrsg. von S. Unseld, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1965. Traduzione italiana di E. DE ANGELIS, *Manico, brocca e prima esperienza*, in *Note per la letteratura*, Einadi, Torino, 1979, vol. II. Anche in *La questione della brocca*, cit., pagine 87-88.

³⁴E. BLOCH, *Geist der Utopie*, cit.

³⁵TH. W. ADORNO, *Manico, brocca e*, cit. Nel volume *La questione della brocca* il passo è alle pagine 94-95.

2 Fenomenologia della natura morta

brocca si nascondono i segreti legami che costruiscono l'uomo e la sua cultura: sembra dunque potersi affermare che quando l'oggetto d'uso viene rappresentato, in realtà vengano rappresentati questi legami, queste relazioni sotterranee che lo costituiscono proprio in quanto oggetto d'uso.

In altre parole, la rappresentazione che la natura morta offre non solo di brocche e vasi³⁶, ma di oggetti che nella vita quotidiana vengono considerati semplicemente mezzi, non è solo la rappresentazione dell'oggetto nella sua apparenza, ma piuttosto stiamo assistendo al tentativo di rendere visibili le sorgenti costitutive (culturali, filosofiche, tecnologiche, politiche) che rendono oggettuale l'oggetto e lo inseriscono nella rete di significati usuali, comuni, *familiari* nella quale siamo immersi mentre svolgiamo la nostra vita quotidiana.

La cosa nasce dalla visualizzazione e dalla realizzazione del suo fine che è intrinsecamente legato al mondo che la circonda: secondo Heidegger il fine della brocca è il mescolare, il donare che è accogliere, trattenere e poi riversare³⁷. La brocca è per il vino e per l'acqua che nel loro essere vino e acqua portano all'interno della brocca il loro sgorgare e il loro essere frutti di un tempo trascorso, di un movimento tra cielo e terra: l'uno come vite che tra nutrimento dalla terra e dal sole, l'altra come unione della terra trattenente e del cielo dal quale l'acqua ricade. La cosa quindi non è neutra rispetto al trascorrere del vita e del tempo, ma ne è momento essenziale essa stessa poiché permette l'incarnazione di tutti questi significati e la loro realizzazione ("Nell'offerta del versare permane la semplicità dei Quattro" dice Heidegger per proseguire "Questo molteplice riunirsi del semplice è l'essere essenziale (*das Wesende*) della brocca".³⁸). Per questo Heidegger può dire

³⁶Per esempio H. MEMLING (Selingenstadt 1440 - Bruges 1494) con il suo *Vaso in maiolica con monogramma di Cristo e Fiori*, 1485, oppure H. van Ravensteyn (Dordrecht 1638-1691) con *Natura morta con oggetti per il fumo e noci*, 1670 ca. Ma gli esempi potrebbero essere innumerevoli.

³⁷M. HEIDEGGER, *La cosa*, cit.

³⁸M. HEIDEGGER, *La cosa*, cit., pagina 115

2 Fenomenologia della natura morta

La parola romana *res* nomina ciò che in qualche modo riguarda l'uomo.

Riferimento all'umano che scompare con il concetto diverso di *ens*, che indica piuttosto l'essere presente, il manifestarsi, il venire alla presenza; ciò fino all'epoca medievale in cui il significato di *res* si appropria anche di quello di *ens* e va a indicare qualsiasi cosa in qualche modo esistente. E anche se la *res* non è più la modalità moderna della cosa, resta fermo che la cosa necessita ancora della vigilanza dei mortali per poter avvenire e darsi come esistente.

In conclusione Heidegger aggiunge un'interessantissima sfumatura anche valoriale su cosa, all'interno del mondo degli uomini, può aspirare ad avere lo statuto di cosa:

Soltanto gli uomini come mortali, abitandolo, ottengono il mondo come mondo. Solo ciò che appare dal mondo e nel mondo come qualcosa *di poco conto*, potrà un giorno diventare cosa.³⁹

Solo ciò che è trascurabile, comune, vicino tanto da non essere quasi visibile: ecco la cosa. Il che lo accosta, almeno per quanto riguarda la scala gerarchica tra gli enti, a Hegel.⁴⁰

Seguendo dunque alcune delle indicazioni fornite da Simmel, Bloch, Heidegger e Adorno, per quanto diverse e in dialogo tra loro, possiamo cominciare a pensare in quale modo l'oggetto della natura morta perciò non sia più un oggetto terzo, anonimo e impersonale del quale possiamo dire di conoscere lo statuto poiché ne conosciamo l'uso o ne ricostruiamo simbolismo e iconologia. Piuttosto, l'oggetto-cosa diviene un elemento biografico inserito nella storia dell'uomo e nel suo mondo fatto di orizzonti di significato, sia che questo lo utilizzi, sia che lo dipinga, sia che ne fruisca la rappresentazione.

³⁹M. HEIDEGGER, *La cosa*, cit, pagina 122. Il corsivo è mio.

⁴⁰Su questo, si veda il seguente paragrafo 3.3.

2.3.2 L'oggetto della natura morta come oggetto personale

Questa sezione si rifà al titolo di un saggio di Meyer Shapiro dal titolo “*The still life as a personal object. A note on Heidegger and Van Gogh*”⁴¹, che richiama - criticandola aspramente - la lettura che Heidegger propone del *Paio di Scarpe* di Van Gogh nel suo saggio sull'origine dell'opera d'arte⁴². In sintesi, lo storico dell'arte rimprovera al filosofo il fatto che la materia brutta che compone i silenti scarponi dipinti da Van Gogh siano diventati oggetto di una proiezione personale - soggettiva - da parte di Heidegger, che li carica di valori provenienti direttamente dal mondo contadino a lui familiare. Le parole di Heidegger sono precisamente:

Nel quadro di Van Gogh non potremmo mai stabilire dove si trovino quelle scarpe. Intorno a quel paio di scarpe da contadino non c'è nulla di cui potrebbero far parte, c'è solo uno spazio indeterminato. Grumi di terra dei solchi o dei viottoli non vi sono appiccicati, denunciandone almeno l'impiego. Un paio di scarpe da contadino (*ein Paar Bauerschuhe*) e null'altro. Ma tuttavia ...⁴³

Il passo d'altronde è ben noto, come è sicuramente conosciuto il percorso che il pensiero compie partendo da quel semplice *ma tuttavia*. Schapiro contesta la leggerezza storica con la quale Heidegger affronta la questione dell'attribuzione di significato a quei scarponi: per il critico “il filosofo ha ingannato se stesso” gettando sul quadro la sua propria visione della società, piegando l'interpretazione e l'esegesi storico-critica ad una lettura filosofica e sociale che non appartiene al

⁴¹MEYER SHAPIRO, *The still life as a personal object. A note on Heidegger and Van Gogh*, in *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*, a cura di M.L. Simmel, Springer Publishing Company, New York, 1968, poi ristampato in *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, Braziller, New York, 1994. In italiano è rintracciabile con il titolo *L'oggetto personale come soggetto di natura morta* in *Semiotiche della pittura*, a cura di L. CORRAIN, Meltemi, Roma, 2004, pagine 193-206. La traduzione italiana è di M.G. DONDERO.

⁴²M. HEIDEGGER, in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a.M., 1950, edizione italiana *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri Interrotti*, La Nuova Italia, 1997, traduzione di P. CHIODI.

⁴³M. Heidegger, *L'origine dell'opera d'arte*, cit., pagina 19.

quadro stesso. Ma la critica più severa, profonda e più importante nell'economia di questa ricerca è un'altra. Schapiro accusa Heidegger di non aver saputo realmente vedere il quadro di Van Gogh come *quadro*, come rappresentazione dell'oggetto:

Nella descrizione immaginativa delle scarpe di Van Gogh fatta da Heidegger non scorgo niente di diverso da ciò che avrebbe potuto suggerirgli l'osservazione di un reale paio di scarpe da contadino.⁴⁴

Heidegger non ha visto “la presenza dell'artista nell'opera”: non ha capito che la tela dipinta è un atto intenzionale, portatore di una significato determinato che l'artista gli ha assegnato. Per questo, il filosofo non ha potuto realmente distinguere tra l'oggetto e la sua rappresentazione, tra la cosa e la sua immagine.

Per Schapiro le scarpe rappresentate nel quadro che Heidegger prende in considerazione sono le scarpe dello stesso Van Gogh e la loro rappresentazione fa parte di un autoritratto, anzi, sono esse stesse un autoritratto dell'autore:

Isolando le sue vecchie e usurate scarpe all'interno del quadro, le rivolge verso lo spettatore, e le rende parte di un autoritratto.⁴⁵

La posizione heideggeriana non è certamente così semplice, anche se è possibile ritenere alcuni conclusioni del saggio sull'origine dell'opera d'arte per lo meno problematiche. E la critica di Schapiro può avere in effetti toccato un tasto delicato nel saggio in questione: nella posizione heideggeriana cosa differenzia “la cosa” dalla “rappresentazione della cosa”? Cosa rende diversa la percezione di una natura morta dipinta dalla percezione di quegli stessi oggetti nella mia cucina, sulla mia tavola? Il loro essere inseriti in una cornice, appesi al muro?

Derrida ha buon gioco, a questo punto, a inserirsi nel dibattito a distanza e proporre una pausa. Pausa necessaria per evidenziare che i due professori

⁴⁴M. SCHAPIRO, *L'oggetto personale ...* cit., pagina 196.

⁴⁵*Ibidem*, pagina 199.

2 Fenomenologia della natura morta

si stanno interrogando sulla proprietà delle scarpe, sul loro luogo e sulla loro economia: per Heidegger le scarpe appartengono ad una contadina, per Shapiro sono le scarpe dello stesso Van Gogh. Ma si tratta in realtà di un paio di scarpe dipinte, poste all'interno di quello che in queste pagine sto chiamando spazio pittorico, per differenziarlo dallo spazio della vita quotidiana. Le scarpe dunque: scarpe vere e scarpe dipinte. Per Derrida Heidegger pone l'esempio delle scarpe come paradigma di una triade: le scarpe come cosa, come mezzo e come opera, in cui il mezzo si pone tra la cosa e l'opera (cioè la rappresentazione della cosa). Quando poi il mezzo si porrà anche come opera, cioè quando verrà riprodotto,

quando la cosa come mezzo (scarpe) sarà il «soggetto» presentato o rappresentato da una cosa come l'opera (quadro di Van Gogh), la cosa diventerà troppo complicata per poter essere trattata con la leggerezza e anche con la disinvoltura di Schapiro.⁴⁶

La complicazione introdotta dalla rappresentazione della cosa impedisce dunque che la stessa rappresentazione venga trattata solo con metodi storico-artistici o iconologici. Le scarpe sono, potremmo dire, al tempo stesso mezzo, opera e cosa e si compongono nel loro essere tutte e tre queste determinazioni⁴⁷. Le scarpe sono contenute nel quadro, ma non smettono mai di intessere rapporti con ciò che è fuori dalla cornice, in un continuo movimento dentro-fuori che richiama gli occhi del fruitore del quadro che non fissano incessantemente la superficie pittorica, ma si concentrano sul quadro, si ritraggono e poi si riconcentrano. In realtà, Heidegger nota, e Derrida ricorda, come in quel quadro non ci sia niente da vedere: tutti sanno come sono fatte delle “scarpe da contadina”, e non c'è bisogno di averne una paio (o una) sotto gli occhi per poterle descrivere; il

⁴⁶J. DERRIDA, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1970. Trad. it. *La verità in pittura*, Newton & Compton, Roma, 2005, pagina 283.

⁴⁷Schapiro le chiamai invece *three modes of things*, come se fossero tre statuti diversi della medesima entità.

2 Fenomenologia della natura morta

riferimento con la realtà quotidiana e la vita di tutti i giorni è talmente evidente e vicino, che la cosa non avrebbe alcun bisogno della sua rappresentazione per darsi davanti allo spettatore. Ma per Heidegger, come è noto, la verità dell'opera d'arte non sta nella sua capacità di descrivere o di imitare realtà esistenti in un gesto meramente riproduttivo. Schapiro invece spinge le scarpe fuori dal loro spazio pittorico e le stringe ai piedi di un Van Gogh cittadino: il riferimento dello storico dell'arte resta la capacità mimetica dell'arte e la lettura dell'opera avviene su binari corretti solo se identifica l'oggetto di riferimento che lo spazio pittorico ha inglobato.

“Schapiro stringe i lacci del quadro attorno ai piedi «reali»”⁴⁸ dice Derrida, riferendosi alla tentazione - che non è solo di Schapiro - di far aderire la rappresentazione a ciò che è rappresentato, di congiungere l'opera alla cosa contando sul fatto che la cosa sia presente e, nel complesso, alla tentazione di richiedere un movimento di *adaequatio* per poterla ri-produrre. In questo caso il movimento è dal quadro alla realtà, oltrepassando in un senso solo la cornice. Se Heidegger propone di indagare lo statuto della verità, cercando di pensare la verità come disvelamento, si deve concentrare sulla realtà dell'immagine pittorica, poiché l'azione di riferire, cioè di costruire una coppia referente-riferito,

non fa forse parte di una semiologia linguistica ancora oggi dominata, anche se spesso senza volerlo e senza saperlo, dalla coppia materia-forma?⁴⁹

Il riferimento tra l'immagine e la realtà dunque non è la struttura che decide della verità o meno dell'immagine, nemmeno nel caso in cui il soggetto del quadro, ciò che regge l'immagine pittorica, è una mera cosa e il suo essere strumento. E per questo il riferimento viene superato da Heidegger non identificando con precisione

⁴⁸J. DERRIDA, *La verità in pittura*, cit., pagina 296.

⁴⁹J. DERRIDA, *La verità in pittura*, cit., pagina 305.

a quale quadro di Van Gogh si riferisca, né fornendo altri dettagli in grado di farlo identificare. L'obiezione di Schapiro in questo modo cade poiché - essenzialmente - il filosofo non è interessato all'analisi del singolo quadro o del contesto storico in cui questo ha visto la luce.

Viene superata in questo modo la possibilità che l'unico modo di leggere la natura morta e la sua unica fonte di legittimazione estetica sia l'*adequatio* mimetica ad un modello reale. L'accento viene posto invece sulla capacità prettamente estetica della natura morta e della rappresentazione oggettuale in genere di porsi in un orizzonte di senso all'interno dello spazio pittorico stesso.

2.3.3 L'esibizione oggettuale e il simbolo.

Dopo aver analizzato i due esempi relativi alla brocca e alle scarpe, viene naturale chiedersi quale sia l'atteggiamento di fondo che la natura morta intrattiene con le cose che rappresenta. Da una parte infatti - abbiamo visto - c'è una tensione attrattiva che spinge la cosa e la sua rappresentazione una verso l'altra, fino quasi a toccarsi e comunque fino alla specchiarsi narcisisticamente l'una nell'altra. D'altra parte, abbiamo visto quanto questa vicinanza sia problematica, tanto da poter essere quasi messa in dubbio nel movimento derridiano delle scarpe tra esse stesse, la loro presenza e la loro rappresentazione. Un'attrarsi e un respingersi dunque.

La natura morta si occupa degli oggetti anche con toni molto diversi tra loro, mescolando generi e scelte artistiche, ma sempre ricercando la validità estetica degli oggetti che raffigura. Ne è un esempio l'opera di Bartolomeo Bimbi (Settignano 1648 - Firenze 1729), che si situa concettualmente tra una composizione di natura morta di frutti e un catalogo botanico⁵⁰: in quadri di grande formato, Bimbi dipinge enormi piante, assolutamente di fantasia, che esibiscono dozzine di

⁵⁰Si veda S. EBERT-SCHIFFERER, *La natura morta* cit. pagine 62-63, ma anche A. VECA, cit.

2 Fenomenologia della natura morta

qualità diverse di frutta (agrumi, uva etc...), con tanto di nomi elencati i cartigli dipinti all'interno del quadro stesso. Se da una parte ciò risolveva l'ordine del committente (Cosimo III de' Medici, che voleva mettere in mostra le varietà fruttifere che i suoi giardini offrivano), dall'altra non è possibile non notare la volontà di dare una forma esteticamente valida a quella che avrebbe potuto essere una semplice esibizione scientifica, per quanto verosomigliante.

Come atteggiamento di fondo, potremmo accostare a Bimbi alcuni lavori di Jan Brugel Il Vecchio che, con il suo *Grande Vaso di Fiori*, rappresenta “una raccolta pittorica di fiori”⁵¹ che ha a che fare con la passione del collezionista piuttosto che con quella dell'appassionato botanico: la presentazione dei fiori, la loro ostensione, non ha più nulla di naturale e sfida le leggi del tempo (e delle stagioni) ma anche quelle dello spazio (e della fisica), visto il disequilibrio dei fiori rispetto al vaso e le dimensioni del mazzo rispetto a quest'ultimo.

La natura morta dunque sembra farsi carico della validità estetica dell'oggetto quando ammettiamo che l'esposizione di generi alimentari, posate, tovaglie, contenitori non è riconducibile alla loro rappresentazione in qualità di semplici strumenti d'uso della vita quotidiana. Senz'altro sono prodotti, nel senso che trovano la loro genesi nell'azione dell'uomo, che li ha destinati a fare la loro comparsa nel mondo, inserendoli in un contesto significativo determinato. Per questo è altamente significativa la doppia accezione che possiamo dare al termine *Zeug* che Heidegger usa nel suo saggio sull'opera d'arte. Anche se l'oggetto inserito nello spazio pittorico non cessa di essere un prodotto, viene messa in discussione il suo essere strumento o, per lo meno, viene indicato un ulteriore spazio di significato in cui l'oggetto può trovare un senso proprio. In una lezione del 1937, Heidegger si confronta con un acquerello di Dürer del 1502 in cui figura semplicemente una lepre accovacciata (viva). L'opera gli pone, nella sua semplicità

⁵¹S. EBERT-SCHIFFERER, *La Natura Morta*, cit., pagina 84.

2 Fenomenologia della natura morta

disarmonante, la questione del rapporto tra opera e uomo:

Qui l'opera e là l'uomo; e in mezzo, proprio niente?

L'opinione fallace è quella per cui l'uomo è una *cosa* di fronte alla quale sta una *cosa*. Tuttavia, nella misura in cui l'uomo si dirige in generale verso qualcosa, quest'ultima è già nel suo mondo, anche senza che egli lo sappia.⁵²

Faccio riferimento a questo testo poiché Heidegger evidenzia in maniera chiara e specifica la distanza che separa questa lepre dalle illustrazioni precedenti dedicate agli animali, come se ne trovano per esempio nei bestiari medievali del XII secolo. In questi, l'animale è portatore di una funzione simbolica (forza, velocità) e per questo la sua rappresentazione è quasi schematica, il disegno si riduce ad un abbozzo generico e determinato solo quanto basta a richiamare nello spettatore un'immagine generica dell'animale. L'immagine è dunque solo "ideogramma" che ha la sola funzione di indicare un genere, un *genus*: per Heidegger ciò è dovuto alla precipua struttura metafisica medievale, per la quale il *singolare* non appartiene alla sfera dell'essere, essendo questa di esclusiva competenza del generale. In questa prospettiva, l'individuo (l'individuato) è separato, scisso dalla totalità e per questo non è possibile che gli venga attribuito lo statuto di essente. Come per Platone,

L'universale era in precedenza l'ente in sé in senso autentico.⁵³

L'universale è l'orizzonte di riferimento dell'essere, l'unico orizzonte entro il quale si dà possibilità non solo ontologica, ma anche gnoseologica. La lepre schematizzata che possiamo trovare in un bestiario medievale è solo l'indicazione di

⁵²M. HEIDEGGER, Lezione del 27 Gennaio 1937. Le lezioni non sono presenti nella *Gesamtausgabe* poiché si tratta di una trascrizione operata da uno dei partecipanti al seminario. Per le indicazioni del caso, si rimanda alla postfazione del curatore tedesco U. von Bülow, in *Introduzione all'Estetica. Le Lettere sull'Educazione Estetica di Schiller*, edizione italiana a cura di A. Ardovino, Carocci, Roma, 2008.

⁵³HEIDEGGER, *Introduzione all'estetica*, cit., pagina 105.

2 Fenomenologia della natura morta

significato, l'ostensione di un gesto che indica materialmente concettualità, relazioni, qualità per loro natura astratte, ma che riposano nel seno dell'Essere. Dunque

l'ultimo fondamento del simbolismo è una conseguenza della metafisica⁵⁴

una metafisica, aggiungiamo noi, che platonicamente separa l'essere del tutto dal non essere dell'individuo. Potremmo arrivare a dire che, seguendo la strada di questa metafisica, il mondo è necessariamente pieno di simboli; anzi, non ci sono che simboli, se si vuole dare intellegibilità ad una realtà che si presenta come somma di enti individuali, ma che trova significato solo nell'astrazione del loro concetto generale.

Il capovolgimento di questa struttura metafisica, operato inizialmente già dai medievali (Heidegger si riferisce a Duns Scoto ma soprattutto a Ockham), si sviluppa nello svolgersi del pensiero moderno, in cui il *singolare* acquista uno statuto ontologico autonomo e per il quale il generale altro non è che la *rappresentazione* del singolare. Leibniz, Spinoza ma anche Cusano e Cartesio poggiano le loro basi speculative sull'assunto (si badi bene ancora metafisico, nell'accezione heideggeriana di questo termine) dell'esistenza della cosa individuale.

A questo punto della storia, dunque, con la nascita della modernità si restringe lo spazio per il simbolo, ente individuale che indica l'universale e con questo indicare rende presente lo stesso universale; ormai l'ente è singolo, individuo, particolare. Ogni cosa, dal ciuffo d'erba alla lepre (per restare nell'ambito d'üreriano) non rimandano a null'altro che alla propria singola esistenza, anche quando l'oggetto è intessuto in un contesto religioso o culturale che lo carica di altri e ulteriori significati.

⁵⁴HEIDEGGER, *Introduzione all'estetica*, cit., pagina 105.

3 Il feticcio estetico

3.1 La natura morta tra Augé, Freud e Marx

3.1.1 *Vodû* e potere della cosa

Quando l'oggetto si carica di significati religiosi, divini, sacri, soprannaturali, si evidenzia la contrapposizione fondamentale tra materia e immateriale: la cosa, nella sua pesantezza, solidità, opacità, impenetrabilità, è in realtà - nel suo essere feticcio - portatrice non solo di valori spirituali, ma diventa essa stessa, ontologicamente, un'essenza spirituale. In una sorta di transustatazione, l'oggetto non è semplicemente se stesso, ma è anche altro, essendo entrato in una logica non più non-autocontraddittoria, ma piuttosto simbolica.

Come indica la corrispondente latino *facticius* che significa «fatto», «costruito», il feticcio è il supporto di uno spostamento semantico che trasfigura la cosa nel suo senso e valore comuni per attribuirle un significato personale o di gruppo.¹

Da dove viene questo significato, questo potere dell'inanimato?

... noi siamo stupiti dal mistero della vita, a cui fa appello la coscienza religiosa cristiana; ma questo stupore molto elaborato è

¹U. GALIBERTI, voce *Feticcio*, in *Dizionario di Psicologia*, Garzanti, Milano, 2007.

3 Il feticcio estetico

l'inverso dello stupore primario (e non solo primitivo) dinanzi all'esistenza del non-vivente.²

La materia brutta oppone resistenza all'uomo, alla sua azione; è inerzia. La materia non ha pensiero e ciò la rende il totalmente altro rispetto all'uomo, ciò con cui l'uomo non ha possibilità di relazione, ma su cui ha solo possibilità di azione. Azione che è possibile solo vincendo le forze che mantengono unita, disposta, legata la materia originaria. Quest'assenza di pensiero

è in ogni caso impensabile e, per la coscienza, spaventoso, scandaloso o impossibile.³

Scandalo e impossibilità sono conseguenze dalla mancanza di senso che promana una materia che non è segno, che non simbolizza e non rimanda ad alcun significato ulteriore oltre alla propria esistenza materiale e che con ciò si fa tramite solo verso il nulla. La materia inerme sfugge all'universo simbolico (all'insieme dei sistemi simbolici) che l'uomo ha ordinato intorno a sé per dare significato a ciò che lo circonda. Di nuovo, con le parole di Augé:

Così la pura materialità si ritrova dalla parte dell'impensabile o dell'impensato, cioè del non-senso o della minaccia. La materialità non simbolizzata è l'orrore o l'assurdo: gli infiniti che spaventano Pascal o l'evidenza brutta della radice dell'albero che suscita la nausea dell'eroe sartriano.⁴

La materia non simbolica quindi apre le porte ad una percezione angosciata del reale, che non è semplicemente non-conosciuto, ma propriamente non conoscibile

²MARC AUGÉ, *Le Dieu object*, Flammarion, Paris, 1988. Edizione italiana a cura di (e tradotta da) N. GASBARRO, *Il Dio Oggetto*, Meltemi, Roma, 2002, pagina 28.

³*Ibidem*.

⁴*Ibidem*, pagina 58. Ovviamente, nell'economia del saggio di Augé queste riflessioni sono orientate alla chiarificazione dei meccanismi e delle strutture attraverso le quali le culture animiste mettono in rapporto gli umani con la/le divinità, i loro corpi, la loro materia: "L'evidenza massiccia della cosa e l'insistente necessità del senso coesistono, e l'animismo non è altro che la loro sintesi volontaristica e approssimativa", *ibidem*, pagina 63.

3 Il feticcio estetico

né pensabile. Questa impossibilità porta ad una vivificazione della materia, ad una sua animazione: l'unica via che rende possibile una relazione tra l'organico e l'inanimato, ma che svolge anche la funzione di creare una via di accesso tra l'interno e l'esterno dello stesso corpo vivo:

L'oggetto feticcio è precisamente quello in cui si accumulano, in una forma allusivamente e metonomicamente corporale, degli oggetti che vanno dalla materia minerale alla materia animale e dalla materia bruta alla materia morta: terra, pietre, conchiglie, piante, escrementi, sangue, cadaveri ... È così postulata una continuità, analoga a quella che unisce [...] il corpo degli dei e quello degli uomini. L'oggetto-feticcio è un luogo di osservazione e di esperienza comune a tutti gli uomini di una stessa cultura e a tutte le culture in cui si comprendono la differenza dei sessi, le rassomiglianza tra un individuo e l'altro, i ritmi diversi della vita biologica [...] la materia organica dell'essere, dell'identità e della relazione, ma in cui si provano anche la forza dell'oblio, l'invecchiamento, [...], l'imminenza della materia e l'imminenza della morte, insomma una dispersione simultanea d'identità e di vita che tende, senza riuscirci mai completamente, a nascondersi la realtà della materia e quella della morte.⁵

Per Augé quindi l'oggetto feticcio è, all'interno della cultura al quale appartiene, non tanto un simbolo, un riferimento visivo-materiale che rimanda ad una sfera significativa trascendente, linguistica, ma piuttosto è esso stesso il significato e il significante: è il mezzo che costruisce l'universo significativo, sociale e individuale, in virtù della sua stessa esistenza, del suo essere-fatto-così. Il feticcio opera questa costituzione in quanto non è oggetto di contemplazione passiva da parte di un fruitore: il feticcio è una *prassi*, un'attività che permette la compenetrazione tra

⁵ *Ibidem*, pagina 102.

3 Il feticcio estetico

vivente e non-vivente, tra organico e inorganico lasciando indistinti i confini che separano la vita dalla morte.

Questo statuto particolare fa acquisire al feticcio proprietà specifiche: per Perniola esso è arbitrario (e quindi non è rappresentativo, vale solo per se stesso) ed è esterno rispetto alla totalità di senso sia sociale che metafisica (e se inglobato diventa allora simbolo o totem). Arbitrario significa che tutto, ogni oggetto può diventare feticcio⁶ o smettere di esserlo, ma si sottolinea che

il feticismo non apre nessun pantheon, ma transita di entità in entità, investendo con la sua implacabile universalità reificatoria, con la sua astrazione massimamente tangibile, piante e animali, uomini e pietre, suoni, colori, sapori, sensazioni, esperienze sentimenti, passioni. [Il dispositivo feticistico] si pronuncia senza riserve e con la massima energia a favore di una parte, di un dettaglio, di una circostanza specifica, lasciandole tutta la sua fattualità palpabile e immotivata.⁷

Ogni cosa, per quanto marginale, povera, disprezzata è un possibile congregato di significati che grida la sua non appartenenza ad un ordine cosmologico costituito e la sua differenza qualitativa - anche se non permanente - rispetto all'ordinarietà delle altre cose. Il suo non inserirsi nel contesto narrativo tradizionale rende il feticcio altro, diverso e non inscrivibile: la presa di posizione anti idolocatica contenuta nell'Antico Testamento ("non avrai altro dio all'infuori di me" e "non ti farai alcuna immagine scolpita") deriva proprio dalla necessità di contenere le spinte centrifughe che tendono ad allontanare l'uomo dall'immagine monoteistica e irrapresentabile del divino⁸.

⁶La stessa posizione è espressa da Freud in *Zur Genese des Fetischismus* (1909), testo rintracciabile in italiano con il titolo *Per la genesi del feticismo* in S. MISTURA (a cura di) *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino, 2001.

⁷M. PERNIOLA, *Il Sex appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, 1994, pagina 68-69.

⁸C. GROTTANELLI, *La religione di Israele prima dell'esilio*, in *Storia delle Religioni, II. Ebraismo e Cristianesimo*, a cura di G. FILORAMO, Laterza, Bari, 1995. Ma anche P. C. BORI, *Feticismo e idolatria*, in S. MISTURA (a cura di), *Figure del feticismo*, cit.

3 Il feticcio estetico

Infatti per Perniola, l'altra caratteristica del feticcio è l'esternità che si manifesta in maniera particolarmente evidente nel modo con cui Kant si avvicina a questo tema. In Kant infatti l'approccio feticista alla fede avviene sia quando l'obbligo morale trae origine non da se stesso, ma da un vincolo "servile" che lega il chiedente alla potenza concedente: evidente è il richiamo alla magia, ma anche alla concezione della chiesa come organizzazione gerarchica che si propone come punto centrale di una teocrazia ecclesiastica⁹.

Nel suo essere esterno e marginale, il feticcio si differenzia dalla semplice cosa: la cosa, come rivela l'etimologia della parola che proviene da *causa*, è sia "ciò che provoca un effetto, sia l'insieme di controversie su cui il giudice si pronuncia"¹⁰. Invece il feticcio non ha la pretesa di essere causa di qualcosa, quindi di entrare nella catena meccanicista causa-effetto, né si sottopone a giudizio. Nella prospettiva kantiana, alternativa al meccanicismo sarebbe una concezione teleologica: ma il feticcio sfugge anche a questa, trasformandosi entro quest'orizzonte in un totem. Totem che torna alla funzione rappresentativa e che quindi smette lo statuto dell'autonomia di senso, ma diventa

una cosa che non conta in se stessa, ma come emblema di un gruppo sociale e garanzia della sua organicità. [...] Ma il feticcio è proprio la negazione di un simbolo o di un totem: esso consiste nell'insubordinazione della cosa nei confronti dell'organismo vivente, del sistema, della struttura che pretendono di inglobarla.¹¹

Il feticcio - in questo senso - non può essere dunque una rappresentazione di un ordine dato, di un modello sociale o di una metafisica, ma piuttosto è esso stesso punto di concrezione e allo stesso tempo di dissoluzione dell'ordine razionale e

⁹M. PERNIOLA, *ibidem*.

¹⁰PERNIOLA, *Il Sex appeal ...*, cit., pagina 70.

¹¹PERNIOLA, *Il Sex appeal ...*, cit., pagina 71.

3 Il feticcio estetico

del potere. Dissolve infatti ogni potere che pretende di assimilarlo contrapponendosi sordo e muto alle istanze che lo reclamano, ma al tempo stesso fonda uno suo proprio sistema, le cui regole sono però misteriose e oscure per il pensiero razionale, economico e calcolante.

Con le chiare parole di Remo Bodei, il sovrappiù significativo che permea le cose divenute feticcio lascia sulle stesse

un residuo non analizzabile, un fascio di legami insaturi e di allusioni ineffabili (non perché non si possono dire, ma perché non si finirebbe mai di dire) con ciò che ancora può essere pensato¹²

Ciò che non può essere definito dal linguaggio entra nella natura morta nello spazio pittorico, alla scoperta di quei significati che ancora possono essere pensati.

3.1.2 L'oggetto-merce come feticcio sociale ed economico.

Se dal punto di vista antropologico il feticcio è la cosa bruta che non soggiace alle regole del potere del vivente, in una prospettiva marxiana il feticcio assume un profilo organico alle strutture sociali moderne - pur mantenendo quel carattere di enigma, di mistero sulle ragioni ultime della sua fondazione. Le prime parole con le quali abbiamo iniziato questo studio sono di Argan:

Potrebbe dirsi che la natura morta del Seicento, e proprio a causa delle remote e dimenticate implicazioni religiose e allegoriche, annunci l'epoca del "feticismo della merce"¹³

Le implicazioni religiose sono dunque perse nel tempo e non forniscono più i codici di interpretazione della realtà e di costruzione-decodificazione dei contenuti delle opere d'arte; non è più un pensiero mitico (mitologico) a offrire il contesto

¹²R. BODEI, *La vita delle cose*, Laterza, Milano, 2009, pagina 29.

¹³C.G. ARGAN, *L'Europa delle Capitali*, cit., pag. 202

3 Il feticcio estetico

significativo e nemmeno quello cristiano: l'uomo moderno sembra essere divenuto sordo alle narrazioni tradizionali, quelle che hanno costruito il mondo di significati in cui l'uomo ha abitato tanto a lungo. La natura morta vede la luce nel seno di una protosocietà borghese che ha già le caratteristiche di una società di produttori di merci.

Ovviamente anche l'oggetto che si fregia di avere un contenuto estetico (se non addirittura un contenuto di verità) è passibile di un trattamento mercificato. E di questo ha ben reso conto Adorno, riflettendo sullo statuto delle opere d'arte:

Tuttavia il contenuto di verità delle opere d'arte, che è la loro verità sociale, ha per condizione il loro carattere di feticcio. Il principio dell'essere-per-l'altro, apparentemente controparte del feticismo, è quello dello scambio; ed in esso si traveste il dominio. La mancanza di dominio è garantita solamente da ciò che non si adatta a quel principio; l'atrofizzazione del valore l'uso è garantita da ciò che è inutile. Le opere d'arte sono vicarie delle cose non ulteriormente deformate dallo scambio, vicarie di ciò che non è ammannito dal profitto e dal falso bisogno dell'umanità degradata.¹⁴

L'arte ha la possibilità però di interrogare se stessa, di fare i conti con la propria storia e pure con la storia sociale dell'uomo. Per questo l'arte può rendersi conto della propria capacità di produrre oggetti-feticcio e può giocare così con una delle sue strutture fondamentali, fino a sfiorare, così facendo, la propria distruzione:

Se i feticci magici sono una delle radici storiche dell'arte, alle opere d'arte resta mescolato un che di feticistico che sfugge al feticismo delle merci. Esse non possono né espungerlo da se stesse né negarlo; anche socialmente il momento enfatico dell'apparenza che si ha nelle opere

¹⁴TH. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M, 1970. Trad. it. *Teoria estetica*, Einaudi, Torino, 2009, pagina 379.

3 Il feticcio estetico

d'arte che non insistono così feticcisticamente sulla loro coerenza come se fossere l'assoluto che non possono essere, sono in anticipo prive di valore; ma il seguitare ad esistere dell'arte diventa senz'altro precario non appena l'arte diventa consapevole del proprio feticismo e - come avviene dalla metà del XIX secolo - si ostina in esso.¹⁵

L'arte che si ostina a giocare con la propria capacità feticcistica rende precaria la vita stessa dell'arte: l'oggetto totalmente feticcio - ciò l'oggetto costruito solo per essere feticcio, nient'altro che feticcio - non rende più viva l'arte che dovrebbe incarnare. Palesa piuttosto altre istanze (commerciali, mercantili, collezionistiche¹⁶), ma non più quelle artistiche. Il feticcio artistico esige così il suo sacrificio, la morte stessa dell'arte a cui dovrebbe invece dare vita. In una sorta di contrappasso, la vita del feticcio artistico individua la morte dell'arte.

Adorno ha esplicitamente parlato di un processo contemporaneo di feticizzazione dell'opera d'arte¹⁷ e nonostante tutta la riflessione si svolga in costante riferimento alla musica e allo statuto della stessa, è possibile ritrovare degli elementi che facilitano la comprensione di ciò che qui intendiamo come feticcio, poiché anche Adorno fa riferimento alla riflessione marxiana sulla forma-merce. La musica, o potremmo dire l'opera d'arte in generale, diventa feticcio in quanto poggia sul una logica legata al valore di scambio che si nasconde dietro una maschera di immediatezza, e che in realtà produce una processo reificante ("La reificazione afferra la loro struttura interiore"¹⁸). Lo stesso concetto viene ripreso anche nella *Teoria Estetica*, ma con una complicazione in più:

¹⁵ *Ibidem*, pagina 380.

¹⁶ Su questo tema: FRANCESCA MOLFINO, *Il possesso della Bellezza*, Allemandi, Torino, 1997.

¹⁷ T. W. ADORNO, *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in *Zeitschrift für Sozialforschung*, VII (1938), n.3, pagine 321-355, ora in *Gesammelte Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1973, vol. XIV, pagine 14-50. La traduzione italiana è *Il carattere di feticcio in musica e il regresso dell'ascolto*, in ID. *Dissonanze*, Feltrinelli, Milano, 1974, pagine 7-51, traduzione di G. Manzoni.

¹⁸ *Ibidem*, pagina 132.

3 Il feticcio estetico

La reificazione è essenziale per le opere e contraddice la loro essenza in quanto qualcosa di manifestantesi¹⁹

La reificazione dunque permette il crearsi del concetto stesso di opera (che altrimenti resterebbe un oggetto come gli altri), e così facendo mette in crisi la possibilità stessa di pensare che l'essenza dell'oggetto sia esclusivamente il suo manifestarsi. Dalla prospettiva che in questo momento stiamo esaminando emerge con ancor più forza il legame che unisce l'opera alla storia sociale ed economica della società che l'ha vista nascere.

Nel periodo che in questo studio abbiamo isolato, siamo posizionati storicamente all'alba della modernità e in un momento di particolare apertura del Vecchio Continente verso le nuove e misteriose terre che completano la geografia del globo e in cui la varie Compagnie delle Indie, non ultima ovviamente quella Olandese, hanno giocato un ruolo determinante nel processo di colonizzazione. Fu necessario però istituire una comunicazione bidirezionale: da una parte l'Europa ha portato i propri modelli culturali ed economici al di fuori di sé, per poter dar vita a un processo non solo commerciale, ma anche produttivo che soddisfasse le condizioni di mercato interne al Vecchio Continente; al tempo stesso è stato necessario che elementi culturali tipici dei mondi colonizzati fossero introdotti in Europa, sotto forma di curiosità, di merce, di forme e ispirazioni artistiche (per esempio, le cineserie). La natura morta diventa, in quest'ottica, strumento estetico-visivo che rende possibile un'assimilazione politica e culturale di elementi esterni e alieni alla cultura eurocentrica:

Latour states quite pragmatically that to control something, one must be able to see it, so various early mechanisms played a key role in doing just that: "The means by which the world is rendered mobile, stable, and combinable *is a process of inscription combined with a*

¹⁹ADORNO, *Teoria Estetica*, cit., Einaudi, Torino, 2009, pagina 134.

3 Il feticcio estetico

material base that can support and extended the ideological work of inscription"²⁰

La natura morta provvede a questa iscrizione nel contesto culturale europeo e con ciò diventa strumento politico di potere, fornendo non solo una conoscenza visiva di oggetti (naturali o meno) estranei al consueto spazio percettivo europeo, ma anche integrandoli nello spazio della quotidianità. Una volta cessato il potere della meraviglia (o dello scandalo) che la natura morta condivide con il barocco, resta l'abitudine al vedere e al pensare quegli oggetti come legittimamente occupanti un loro spazio all'interno della vita comune: lo spazio pittorico invade lo spazio quotidiano. I nautili (spesso presentati arricchiti da decorazioni, e quindi si configurano come un elemento naturale ornato dalla mano e dal gusto dell'uomo), certi tipi di pepe, ma anche le mappe geografiche presenti in gran abbondanza nella pittura di genere olandese del periodo (non ultimo, nello stesso Veermer), ci parlano di un Paese, ma anche di un Europa, che non solo vanno alla scoperta delle meraviglie dei nuovi mondi, ma che sono anche impegnati alla loro progressiva assimilazione culturale attraverso la costruzione e la fruizione di immagini. Lo scopo di queste immagini, forse non esplicito ma certamente implicito nel gesto artistico, è l'iscrizione di temi politicamente e culturalmente diversi, esotici e lontani in contesti e ambienti quotidiani, rassicuranti, "civilizzati". La natura morta quindi è il luogo di incontro tra l'apparato sociale, culturale ed economico europeo e quello coloniale, che Marx descrive come una lotta tra due "sistemi economici diametralmente opposti"²¹. La costante contraddizione che mette in tensione i due mondi culturali passa attraverso gli influssi che uno ha sull'altro,

²⁰J.B. HOCHSTRASSER, *Still Life and trade in the Dutch Golden Age*, Yale University Press, New Haven and London. La citazione è da B. LATOUR, *Science in Action: How to follow Scientists and Engineers through Society*, Open University Press, Milton Keynes, 1987. Il corsivo è mio.

²¹K. MARX, *Il Capitale*, ed. it. cit., pagina 954.

3 Il feticcio estetico

o addirittura- in una prospettiva economica come quella presa in considerazione da Marx - attraverso un traferimento *in toto* di un apparato sull'altro.

In questo contesto dialettico, in cui l'incontro può sfociare in conflitto, l'oggetto raffigurato non è più solo portatore di una carica magica e religiosa, ma è anche un oggetto completamente sociale e politico:

L'enigma della forma merce consiste dunque semplicemente nel fatto che, a guisa di *specchio*, essa rinvia agli uomini l'immagine dei caratteri sociali del loro lavoro come caratteri oggettuali (*gegenständliche*) degli stessi prodotti del lavoro, proprietà naturali sociali di questi oggetti; quindi rinvia loro anche l'immagine del rapporto sociale fra i produttori da un lato e il lavoro complessivo dall'altro come rapporto sociale fra oggetti, rapporto esistente al di fuori dei produttori medesimi.²²

Il trasferirsi degli oggetti da continente a continente, da società a società non solo nel loro statuto di merce, ma anche attraverso la loro rappresentazione artistica, li rende punti di contatto tra le due culture e li carica di un insieme di significati che non sempre si palesano e dispiegano chiaramente. Anzi, spesso questi significati politici e sociali restano nascosti all'interno della cosa che appare racchiusa e misteriosa come un geroglifico²³. Il geroglifico è il segno da decifrare all'interno di un dato contesto di riferimento, in una narrazione precisa che manifesti la strutturazione di un linguaggio. Scomparso o traslato il sistema significativo che sta alla base del geroglifico questo o perde senso, o ne acquisisce uno differente. Qui Marx pone le basi della strada che lo porterà a tracciare la sua critica

²²K. MARX, *Das Kapital. Kritik der politische Ökonomie*, 1867, I libro. L'edizione italiana presa in considerazione è *Il capitale. Primo Libro*, a cura di A. MACCHIORO e B. MAFFI, UTET, Torino, 2009, pagine 148-149. Il corsivo è mio. Si evidenzia come anche in questo passo torni un tema spesso richiamato in queste pagine, cioè la relazione tra la cosa oggettuale e lo specchio.

²³K. MARX, *Il Capitale*, ed. it. cit., pagina 152.

3 Il feticcio estetico

economico-sociale, fino all'inclusione anche del denaro nel processo feticistico²⁴: a noi basta osservare che già in questa concezione della merce è compresa quella che poi Hal Foster riferendosi alla natura morta del Seicento Olandese²⁵ chiamerà "economia dell'oggetto" .

Foster parte da Barthes, mettendolo subito in tensione con Marx:

Ostriche, polpa di limone, pesanti calici pieni di vino scuro, lunghe pipe di argilla, castagne brillanti, ceramiche, coppe di metallo ossidato, tre acini d'uva - quale può essere il motivo di un tale insieme se non lubrificare lo sguardo che l'uomo getta sul suo dominio, se non facilitare i suoi affari quotidiani tra gli oggetti il cui enigma è dissolto e che non sono altro che la loro semplice superficie?²⁶

L'enigma qui invece sembra essere risolto: non c'è niente nelle cose rappresentate dalla natura morta, se non la loro superficie riflettente e invitante. Niente di più che il compiacimento dell'uomo che stringe con lo sguardo ciò che è suo, in un desiderio pieno di possesso. Questo desiderio si rivolge non solo agli oggetti, ma più in generale all'insieme di significati che gli oggetti portano in seno anche quando il loro orizzonte di riferimento non è più quello religioso (metafisico) ma quello del mercato:

²⁴K. Marx: "L'enigma del *feticcio denaro* non è quindi che l'enigma fattosi visibile, e abbagliante alla vista, *del feticcio merce*", ed. it. cit., pagina 174.

²⁵HAL FOSTER, *The Art of Fetishism*, in E. APTER, *Fetishism as Cultural Discourse*, Cornell Press, 1993, New York. Foster giustifica così il legame che intravede tra natura morta e feticismo: "Tutti e tre i principali modelli di feticismo - l'antropologico, il marxiano, il freudiano - definiscono il feticcio come un oggetto dotato di una particolare forza o di una vita indipendente (Marx scrive esplicitamente di "trasferimento", Freud di "sopravalutazione"). Troppi osservatori hanno commentato la strana energia che proviene dagli oggetti della natura morta olandese perché non si ammetta un legame, e questa osservazione è vera soprattutto nel caso della pittura sfarzosa (*pronk*) di cui qui mi occupo, ostentazioni lussuose di oggetti eleganti e di cibo stravagante (in Olandese *pronken* significa ostentare e mettere in risalto)". La traduzione dei passi di questo saggio è, qui e successivamente, mia.

²⁶R. BARTHES, *The world as object*" in *Calligram: Essay in New Art History from France*, ed. Norman Bryson, Cambridge University Press, Cambridge, 1988, citato da H. FOSTER, *The art of fetishism*, cit., pagina 252. La traduzione dall'inglese del passo di Barthes è mia.

3 Il feticcio estetico

essi [gli Olandesi del XVII secolo] impiegarono il feticismo come una categoria con la quale negoziare le diverse economie dell'oggetto che incontrarono durante l'espansione del mercato.²⁷

Per l'Europa cristiana - sia protestante che cattolica - effuare questo spostamento (anche nel senso freudiano di un *displacement*), questa traslazione dai significati religiosi a quelli commerciali - passare cioè dal *mana* al valore economico misurabile - è stato un modo per riuscire a contenere e imbrigliare le simboliche degli oggetti che altrimenti sarebbero sfuggite al controllo dei conquistatori (e del capitale, direbbe Marx). Il valore religioso non scompare, ma viene riadattato e ricomposto in una nuova concezione del quadro e degli oggetti che in esso sono contenuti; per ritornare alle parole di Foster:

Anche oggi, sistemati con reverenza prima questi calici dorati, questi pezzi di fine porcellana e questi squisiti bicchieri come tanti fedeli avevano fatto prima del Vitello d'Oro, dobbiamo credere, come forse hanno creduto gli Olandesi, che questi oggetti (*things*) posseggano un *mana* o un potere loro proprio - un *mana*, inoltre, che si riversa sul *mana* o valore del quadro.²⁸

Lo spostamento quindi carica sugli oggetti rappresentati - e sullo stesso oggetto quadro - una carica simbolica, un'intera economia oggettuale che giustifica e legittima il loro ergersi soli all'interno dello spazio pittorico. Il loro valore economico, acquisito grazie all'inserimento nel contesto europeo, e al loro contenuto religioso e spirituale vengono uniti in un generale contesto estetico, che coinvolge sia il raffigurato che lo stesso oggetto quadro.

²⁷H. FOSTER, cit.pagina 256.

²⁸H. FOSTER, cit. pagina 255.

3.2 Excursus: l'oggetto inerte e il cadavere, riflessione sul significato del teschio nelle *Vanitas*

Nel contesto generale della natura morta e dei suoi sottogeneri, c'è un particolare genere che si ritaglia uno spazio peculiare e di successo, una natura morta che presenta degli elementi tipici che la fanno identificare come la rappresentazione visiva del motto biblico “Tutto è vanità come un soffio di vento: vanità, vanità, tutto è vanità”²⁹: la candela spenta, il libro, la clessidra e soprattutto il teschio fanno acquisire a queste tele il nome generico di *vanitas*.

Sarebbe un errore pensare che gli oggetti che troviamo nelle *vanitas* siano solo pittorici: in realtà, come ricorda Philippe Ariès, già dal Quattrocento i letterati e gli uomini colti amavano avere nei luoghi della loro vita privata (nello studio, in camera) anche oggetti che ricordassero loro la vanità e l'insignificanza del tutto, della vita mondana, del potere e delle sue lusinghe, del piacere terreno. Oggetti e pitture che Ariès scompone in composizioni di due parti, una aneddotica, che rappresenta il tema, e una simbolica che richiama il significato degli elementi attivi della disfatta, il tempo e la morte e che temporalmente vengono a insediarsi nei luoghi del tempo profano degli uomini - i luoghi quotidiani - travasandosi dai loro luoghi originari (“i muri delle chiese e degli ossari, le tombe, i libri d'ore” dice Ariès) . Questo spostamento tra luoghi confinanti ha anche un significato estetico e iconologico:

Passando dalla chiesa e dal cimitero alla casa il macabro ha mutato forma e significato. Il fine del tema macabro non è più di svelare il lavoro sotterraneo della corruzione. Così l'orrido cadavere roso dai vermi, straziato dai serpenti e dai rospi, è stato sostituito dal bello scheletro pulito e spendente, la *morte secca* con cui ancora oggi giuo-

²⁹Qoelet, 1, 2. Si veda il Capitolo I.

3 Il feticcio estetico

cano i bambini, in Italia il giorno dei morti, in Messico sempre. Non fa altrettanto paura, non ha l'aria così torva. . . . Nel Cinque-Seicento lo scheletro è *finis vitae*, un semplice agente della Provvidenza oggi, della natura domani.³⁰

Il luogo del macabro non è più, o solo, la cripta umida che nasconde i resti della santità, resti comunque naturali e destinati al naturale disfacimento biologico - appena nascosto dalle pesanti tombe di pietra - ma anche nello studio, nella camera, nella sala da pranzo appeso ad una parete. Solo che ora è *secco*, il processo di decomposizione è ormai finito raggiungendo un punto in cui la materia viva ha lasciato solo una forma. L'osso, lo scheletro non maggiormente decomponibile, ha raggiunto lo status di oggetto: il decadimento delle carni rappresenta ancora un processo di trasformazione, un mutamento, e per questo è possibile ravvisarvi ancora della vita, seppur sempre più debole e avviata a scomparire. Lo scheletro, l'osso in generale, sono invece il punto fermo che segnala la fine del processo, sono la tappa conclusiva e destinati a perdurare nel tempo praticamente immutati, almeno nelle loro caratteristiche principali. Questo perdurare, il fatto che venga loro concessa una durata, il loro essere privi di vita, li accomuna agli oggetti, alle cose, con in più il fatto di conservare le tracce della vita trascorsa, avendone un tempo fatto parte a pieno titolo. L'osso è per questo un oggetto inanimato, ma vibrante di una vita passata di cui non può non essere testimone.

Anche in Augé troviamo dei parallelismi tra la materia inerte, brutta, inanimata e il cadavere all'interno di un sistema simbolico:

Il corpo sarebbe allora nello stesso tempo la materia e la forma del simbolismo poiché è una materia in divenire o, se si vuole, in vita. Mai

³⁰P. ARIÈS, *L'Homme devant la Mort*, Seuil, Paris, 1977. Edizione italiana, tradotta da MARIA GARIN, *L'Uomo e la Morte dal Medioevo ad oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1985, pagina 378 e seguenti.

3 Il feticcio estetico

così materiale (e perciò può essere sottoposto a dissezione e autopsia) come quando è morto.³¹

La materia e il corpo ormai morto (*soma*) si trovano ormai sullo stesso piano: finito il tempo della vita, fermatosi il divenire del corpo vivo, la stasi cristallizza ciò che rimane e lo trasforma in cosa, in oggetto. Nella natura morta abbiamo un esempio di questa trasformazione nella raffigurazione tradizionale del teschio, nei quadri che comunemente vengono chiamati *Vanitas* (nelle pagine precedenti³² abbiamo già riferito del teschio come un elemento a confine tra l'umano e il non umano). Il teschio presenta infatti un'origine inequivocabilmente umana, anzi, ciò che più è umano e individuale, poiché il teschio in vita racchiude (e con ciò ricorda) il cervello - principio interno dell'individualità - ed espone il viso - principio esterno dell'individualità. E tra gli elementi corporei più importanti, anche a livello simbolico, è quello che ha maggiori possibilità di permanere nel tempo, al contrario dunque di cuore, cervello, fegato etc., organi di fondamentale importanza biologica e simbolica, ma che hanno una durata limitatissima una volta che il corpo di cui fanno parte si avvia alla decomposizione. Il teschio unisce la capacità di perdurare nel tempo al significato spirituale e individuale della vita. Il teschio è ciò che rimane dell'individualità dell'uomo una volta che questa biologicamente si è dissolta.

Ma il teschio che entra nello spazio pittorico della nella pittura di natura morta, è ancora un residuo di un corpo vivente o è già diventato un oggetto inerte, una cosa bruta sottratta al tempo della vita? Potremmo forse dire che, alla luce di quanto abbiamo visto, il teschio appartenga ad entrambi i campi, quello della vita e quello dell'inanimato, e per questo possa parlare il linguaggio di entrambi così da svolgere - anche linguisticamente - la funzione di ponte tra i

³¹M. AUGÉ, *Il Dio Oggetto*, cit., pagina 106.

³²Si veda il capitolo I.

3 Il feticcio estetico

due. Il teschio a volte è rappresentato completo delle sue parti e ben installato nel dispositivo pittorico; talvolta invece è disarticolato, la mandibola è scomposta o assente (fino ad arrivare al caso limite del teschio nascosto sotto forma di macchia nell'anamorfismo presente nei *Due Ambasciatori* di Holbein): un oggetto che quindi si fa riconoscere anche quando è celato e investe il quadro intero con un'aura peculiare, quasi la sua presenza introducesse un metasignificato generale, o più semplicemente, fungesse esso solo da principio unificatore per la comprensione del quadro.

Sembra quindi che nella lettura della *vanitas* intervenga un ulteriore livello di senso che si aggancia direttamente ad un contesto religioso che provvede a costruire un orizzonte significativo adatto alla lettura dell'opera. Questo contatto diretto è alla base della lettura delle *vanitas* proposta da Fabbri:

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 naturalistica 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, primi operatori di illusione, si convertono in un dispositivo sincretico e fedele di verità concreta.³³

In questo passo viene riproposta la natura morta - nello specifico le *vanitas* - come elemento di risalto della differenziazione fra i due mondi, quello sensibile e quello trascendente. La *vanitas* acquisisce senso in quanto mette in collegamento le due istanze, o meglio, in quanto nell'alveo di "una certa cultura religiosa" mette l'accento sull'esistenza di differenti piani ontologici che esigono forme di

³³P. FABBRI, L. CORRAIN, "La vita profonda delle nature morte", cit., pagina 154.

3 *Il feticcio estetico*

rappresentazione diverse. Il mondo dell'ideale, dell' al di là, del trascendente come può rappresentarsi in forme determinate, immanenti, corporee? Lo fa cercando di elevare la realtà degli uomini sul suo piano caricandola di ulteriori sensi. I tentativi di questo salto ontologico sono ben visibili nell'arte e sarebbe riduttivo limitarsi a dire che la lettura di significati trascendenti può essere decodificata attraverso cifrari simbolici. Infatti, è la stessa presenza del teschio - anche al di là di ogni possibile interpretazione iconologica - a conferire allo spazio pittorico la sua tonalità di fondo, il suo accento.

Il teschio dunque è un doppio anello di congiunzione: da una parte unisce organico e inorganico - un inorganico che è stato un tempo organico -, dall'altra, in un contesto religioso (anche in senso lato) può unire trascendente e immanente in maniera biunivoca. Nell'ambito generale di quel fenomeno artistico conosciuto come natura morta, la rappresentazione del teschio assume quindi un ruolo peculiare, quasi paradigmatico, indicando costantemente quanto siano labili e arbitrari i confini tra vivente e non vivente, tra organico e inorganico, tra vita e morte e - in ultima istanza - tra soggetto e oggetto.

4 Descrivere e narrare

4.1 Bello estetico e bello naturale

Come abbiamo visto finora, costitutivo dell'interesse della natura morta è il confronto, ineliminabile, sempre presente, tra il mondo della natura e il mondo costruito dall'uomo: natura e artificio costruiscono una tensione che vuole evidenziare come il mondo dell'uomo sia - a prima vista - naturale (perché si appoggia sulla *terra* che lo sostiene e gli fornisce la materia e l'energia per il sostentamento dell'uomo stesso) e al tempo stesso artificiale (perché la mano dell'uomo modifica, compone, distrugge, consuma). La natura morta cerca di esporre questa tensione utilizzando un linguaggio visivo, in cui "naturale" e "artificiale" vengono messi in sintesi all'interno della superficie pittorica. Non è solo la dialettica del rapporto naturale e artificiale ad essere esposta nella pittura di cui ci stiamo occupando, ma anche (soprattutto) si occupa del rapporto tra bello naturale e bello artificiale, questione di cui la filosofia si è accorta con precisione:

A partire da Schelling, la cui estetica si chiama *Filosofia dell'arte*, l'interesse estetico si è concentrato sulle opere d'arte. Il bello naturale, su cui si appuntavano ancora le più acute determinazioni della *Critica del giudizio*, in pratica non costituisce più un tema per la teoria.¹

¹T. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a.M., 1970. Traduzione italiana di E. DE ANGELIS, *Teoria Estetica*, Einaudi, Torino, 1977, pagina 105.

Infatti Schelling nel *Sistema dell'Idealismo Trascendentale* sembra avere le idee chiare:

Il prodotto artistico si differenzia dal prodotto della natura per il fatto che l'essere organico presenta ancora indiviso ciò che la produzione artistica rappresenta dopo la separazione, ma unificato.²

L'arte unisce, presentando come già da sempre unito, quello che l'uomo separa.

Ma i due mondi - quello dell'oggetto costruito dall'uomo e quello della natura immediata - non possono non richiamarsi a vicenda continuamente:

la natura deve far riferimento all'esperienza di un mondo mediato, oggettualizzato, l'opera d'arte deve far riferimento alla natura, sostituita mediata dell'immediatezza.³

La natura morta entra con decisione - e in anticipo - in questa dialettica ponendo con forza la domanda sulla capacità estetica degli oggetti, sia naturali che artificiali: la qualità estetica è ancora una qualità dell'oggetto stesso (una "una qualità primaria")? È una caratteristica ontologica della cosa, della sua forma, le proviene dalle sue origini, dalla sua creazione? O la dimensione estetica in cui la cosa si posiziona è piuttosto un'attività del soggetto che entra in relazione con l'oggetto, ne compone le sue caratteristiche e ne attribuisce un significato nel momento in cui ne propone una versione mediata nell'opera d'arte?

Sappiamo che nel corso del tempo, dal XVII secolo ad oggi, le risposte a queste domande sono state diverse e variegate: dalla *Critica del Giudizio* kantiana, alle posizioni idealiste, neoidealiste, fino ad arrivare alle posizioni heideggeriane e ermeneutiche, senza tralasciare i tentativi dell'estetica analitica. Quello che in

²F.W.J. v. SCHELLING, *Sämtliche Werke*, vol. III, pagina 621. T. Todorov nel suo saggio *La crisi romantica*, in *Teorie del Simbolo*, cit., pagina 243 usa queste posizioni di Schelling per giustificare la differenziazione fra classici e romantici in base al rapporto che ciascuno instaura tra arte e natura.

³*Ibidem*, pagina 105.

questa sede è importante rilevare è che la pittura di natura morta ha posto questi interrogativi con vigore e anzi, è proprio la posizione di queste domande che, in qualche maniera, ne spiega l'esistenza come stile e giustifica il suo successo e il continuo riproporsi dei suoi temi caratteristici nel corso degli ultimi quattro secoli.

Certamente, il riferimento che unisce natura e oggetto rappresentato è un legame particolare:

Sulla via della propria razionalità e passando attraverso questa, l'umanità diventa nell'arte consapevole di ciò che la razionalità dimentica e che la sua seconda riflessione rammenta. Punto di fuga di questo sviluppo, e certamente solo di un aspetto della nuova arte, è la conoscenza che la natura, come bellezza, non si lascia riprodurre. Infatti il bello naturale in quanto manifestazione è esso stesso immagine. *La riproduzione del bello naturale è una tautologia che mentre oggettualizza la manifestazione, contemporaneamente la elimina.* La reazione per nulla esoterica che sente come pacchiana la landa lilla o addirittura un quadro del Monte Cervino va molto al di là di soggetti tanto esposti a critica: ciò che in questa reazione prende vita è l'irriproducibilità del bello naturale «tout court». Il disagio che si prova a proposito di tale irriproducibilità si traduce in un atto dietro la spinta di casi estremi affinché nella zona nella quale l'imitazione della natura avviene secondo il buon gusto rimanga tanto più indisturbata.⁴

Il bello naturale, quindi, sembra essere sia il termine *a quo* la natura morta si produce, ma anche il termine *ad quem* verso il quale la natura morta tende nella sua capacità di richiamare, indicare e, in un certo senso, creare. Più in generale, potremmo dire che pensare ad una natura immediatamente percepibile nelle sue

⁴T. W. ADORNO, *Teoria Estetica*, cit. pagina 114. Il corsivo è mio.

qualità (generalì, ma anche specificatamente quella estetica) come all'immagine originaria che produce la pittura di natura morta come sua immagine speculare (e quindi quasi automatica) è quantomeno ingenuo. Per Adorno, la pittura qui in esame ha per lo meno l'onestà di mostrare la storicità dello sguardo sulla natura:

Nell'epoca del suo totale essere mediato, il bello naturale passa ad essere le propria smorfia; non ultimo il rispetto induce ad essere ascetici nei confronti della contemplazione del bello naturale finché questo è ricoperto dalle impronte della merce. Anche nel passato la pittura della natura fu autentica solo come «nature morte» cioè lì *dove essa seppe leggere la natura come codice cifrato di una prospettiva storica se non della caducità di tutta la storia.*⁵

Nel contesto adorniano dunque la natura morta diventa l'episodio artistico in cui diventa evidente che la possibilità di una pittura che ha come oggetto da imitare la natura stessa, è condizionata dal suo essere legata ad una *prospettiva storica*: non esiste natura al di fuori della storia e per questo la natura non può essere semplice sostrato passivo dell'agire dell'uomo, ma ne incarna prospettive, valori e rappresentazioni.

La riflessione di Adorno sul rapporto tra bello naturale e bello artificiale introduce un'altra considerazione importante: la natura morta può essere anche la rappresentazione della *caducità di tutta la storia*. L'oggetto rappresentato diventa un rappresentante non soltanto di se stesso, ma di tutta la cultura che l'ha prodotto e in cui trova un suo significato. Ciò d'altra parte sembra essere del tutto ovvio se vediamo - risalendo indietro nel tempo e nella sua ontogenesi - nel singolo oggetto anche la catena che ha reso prima visibile in se stesso e poi in quanto rappresentato: la filiera commerciale che lo ha reso disponibile all'acquisto e al trasporto nella vita quotidiana, ma anche la catena delle forze produttive

⁵ *Ibidem*, pagina 115, il corsivo è mio.

che hanno modificato della materia e utilizzato energia per realizzarlo, nonché il processo culturale che ha reso quell'oggetto, quelle forze e quelle dinamiche sociali pensabili e realizzate.

L'oggetto rappresentato dunque in questa prospettiva non è altro che l'epifenomeno di un movimento sotterraneo economico, politico, sociale, filosofico, letterario: la natura morta ritrae proprio quell'oggetto, e nessun altro, in quella determinata forma e in un contesto generalmente identificabile con sufficiente precisione. Come fosse un ritratto, alla singola cosa viene data una individualità specifica, che consente di posizionarla con chiarezza nel campo semantico e culturale della cultura del XVII secolo. Certamente una metodologia iconologica di stampo panofskyano potrebbe dare una lettura allargata e precisa di questo contesto e dei significati secondari di ogni singolo oggetto. L'approfondimento sul contesto culturale, materiale e sociale nel quale l'opera è nata, può certamente illuminare il mondo significativo nel quale quell'oggetto trova una sua collocazione coerente e un senso specifico. Con il rischio però di imbattersi in un circolo: collocare l'oggetto nel suo contesto grazie alla sua raffigurazione e alle caratteristiche che questa presenta, e successivamente utilizzare questa collocazione significativa per interpretare il quadro. In questo caso quindi cadremmo in un circolo che non ci permetterebbe di uscire dalla lettura simbolica o allegorica della natura morta, perdendo di vista invece gli altri significati possibili cui ci mette di fronte la natura morta.

4.2 La descrizione come presentificazione

4.2.1 La natura morta e il suo contenuto informativo.

Nella sintetica ricostruzione della storia della natura morta proposta nelle prime pagine di questo lavoro si è accennato ai legami che uniscono la storia della natura

con i lavori dei primi botanici e con la loro capacità - e necessità - di immortalare su un supporto l'immagine di fiori e piante, animali ed "esseri", per salvarli dalla fine che il destino scrive per ogni essere mortale. Svetlana Alpers offre una lettura della pittura del Seicento Olandese a questo proposito interessante, che porta a considerare, con profondità, il legame tra realtà e immagine nel periodo che anche qui stiamo considerando.

Iniziamo questa osservazione con una nota preliminare della stessa Alpers:

Quando le immagini si trovano sulla soglia fra il mondo e la nostra percezione di esso, come possono essere considerate arte?⁶

Quello che qui interessa non è tanto la precisazione della definizione di arte, piuttosto è interessante la domanda in sé: quale istanza mi legittima a separare la raffigurazione della realtà dalla realtà stessa, ponendola entro un orizzonte limitato (quello dell'artistico, o dell'estetico)? O nel nostro caso, perché autore e fruitore dovrebbero ritenere interessante, dignitoso, degno di attenzione estetica una rappresentazione mimetica della realtà bassa della vita di tutti i giorni?

In altre parole si ripropone la questione posta da Heidegger e richiamata poco sopra: cosa mi dice in più - o di diverso - la natura rappresentata rispetto alla mia osservazione diretta delle cose? Una rappresentazione scientifica, riducendo la descrizione del fenomeno alla quantificazione numerica di parametri osservabili, la inaridisce di ogni caratteristica emotiva, sentimentale, simbolica per renderlo misurabile e quantificabile; così facendo sacrifica parte del fenomeno, ma con la consapevolezza che questo sacrificio è funzionale all'indagine delle regole di funzionamento del fenomeno stesso. L'eliminazione di alcuni parametri semplifica e rende possibile l'osservazione scientifica in quanto tale: negli esperimenti sulla caduta dei gravi, non è necessario prendere in considerazione il colore dei gravi

⁶SVETLANA ALPERS, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983. Trad. it. *L'arte del Descrivere. Scienza e Pittura nel Seicento Olandese*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984 (rist. 2004), pagina 45.

in oggetto, o la loro condizione di illuminazione, o l'armonia della loro disposizione nello spazio (che è invece costruita in base ai loro rapporti, per esempio, gravitazionali) ⁷. Già da metà del XVIII secolo con Baumgarten - e quindi con la nascita dell'estetica come disciplina filosofica avente un proprio oggetto specifico - si verifica la distinzione tra una *veritas logica*, tipica della scienza, e una *veritas aesthetica*, verità che si muove invece nell'orizzonte del sensibile e del sentimento⁸ (anche se appare come una distinzione che fatica ad applicarsi se non nella regione astratta della ragione).

La natura morta, visto il suo essere collocata su una terra di mezzo tra la descrizione ultrarealistica e l'intento artistico, e visto che parte della sua genesi può essere attribuita dalla derivazione dei cataloghi botanici, può fornire un guadagno di conoscenza - alla stregua di quello che siamo convinti faccia la scienza⁹?

Al pari della scienza allora, chiediamoci cosa venga tolto, nella natura morta. Se la scienza toglie la possibilità dell'individuazione in cambio della possibilità di una conoscenza generale, la pittura di natura morta si concentra sull'individuazione. Quel limone è proprio quel limone, quella noce non è una noce qualsiasi, ma proprio quella. Ciò non toglie argomenti a chi afferma il valore simbolico della noce: si potrà ancora dire "la noce è il simbolo della trinità", come l'ostrica del lusso, come la mosca della morte e della consunzione. Ma la lettura allegorica non toglie il fatto che l'eccesso di tecnica evidenzia ancor più il riconoscimento

⁷Questa riduzione alla quantificazione dovrebbe essere sempre tenuto ben presente, per non correre il rischio di scambiare la parte per il tutto. Il resto, lo scarto, che la scienza elimina dalle sue considerazioni, fa parte del mondo della vita e della possibilità di una qualificazione individuale. Ciò potrebbe portare alla domanda: è possibile una scienza dell'individuo (come quello tentato dalla psicanalisi)?

⁸A. G. BAUMGARTEN, *Aesthetica*, par. 6, *Aesthetica*, Palermo, 2000, a cura di S. Tedesco. Dello stesso autore si rinvia anche a *L'estetica di Baumgarten*, *Aesthetica* Preprint, Palermo, 2007.

⁹Sull'approccio della scienza alle cose, si può vedere anche M. Heidegger, *Das Ding*, in *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, Neske, 1954. Edizione italiana a cura di G. VATTIMO, *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1991, pagine 109-124.

dell'oggetto come oggetto individuale, portatore una "biografia", nel senso che porta su di sé i segni della propria storia - storia che lo ha portato su quella tavola, mensola, nicchia. La pittura di natura morta dunque toglie la possibilità che l'oggetto venga ridotto a pura quantificazione, riconoscendo implicitamente l'individualità di ogni ente (cosa, oggetto) che essa porta entro lo spazio pittorico. La natura morta dunque ci parla dell'oggetto individuale, della cosa in un dato momento della sua storia, del suo tempo.

L'eliminazione della possibilità di una quantificazione riducente non ci dice molto però su cosa la pittura di natura morta ci può fornire in termini di conoscenza. La natura morta sembra non fare altro che metterci davanti alle cose¹⁰, anzi, ci mette di fronte agli occhi le cose come appaiono. Qualcuno chiamerebbe quest'operazione *Gegen-Stand*: ci pone davanti uno stare di qualcosa che ci oppone una resistenza, la oppone a noi e al tempo. Ponendola al tempo, costruisce una sua durata; durata che poi viene eternizzata (immobilizzata) dal suo essere posta all'interno dello spazio pittorico. Ma questo atto intenzionale, di porre davanti a noi cose, oggetti, enti, è in qualche modo qualcosa che potremmo chiamare "un aumento di conoscenza"? Ovviamente ciò dipende da ciò che intendiamo come conoscenza. Davanti alla pittura di natura morta potremmo stupirci, in prima battuta, della capacità di esprimere la ricchezza dei particolari di cui si compone una scena o un singolo oggetto, quasi che il pittore si sforzasse di inserire in ogni singolo oggetto il maggior numero possibile di dettagli, per aumentare il numero di informazioni che giungono allo spettatore. Ma, ci avverte Goodman,

quadri realistici e non realistici possono essere ugualmente ricchi di informazione; il contenuto informativo non è prova di realismo.¹¹

¹⁰Come ricordato nel capitolo II, dedicato alla fenomenologia della natura morta.

¹¹N. GOODMAN, *Languages of Art*, Bobbs-Merril, Indianapolis, 1968. Edizione italiana *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2003 (prima edizione 1976), pagina 38.

Ciò che rende l'arte realistica è la facilità d'accesso, l'immediatezza con cui ci viene fornita la chiave che porta al contenuto informativo; in altre parole, la facilità con la quale riconosciamo gli elementi contenuti nel quadro come appartenenti alla vita quotidiana dello spettatore. Anche se non c'è una reale possibilità di inganno tra finzione e realtà, se non fosse altro per l'impianto quadro-cornice-parete, e il contenuto informativo non sia discriminante in questo caso, la natura morta non ha bisogno di legenda, neanche di un titolo, per poter essere decodificata nel suo senso: la chiave di accesso è vissuta dal fruitore ogni giorno, è lo stesso mondo di significati nel quale lo spettatore vive la maggior parte del suo tempo e della sua quotidianità. Ovviamente, anche la nozione di quotidiano è complessa e non immediata¹², ma per adesso limitiamoci al significato più usuale del termine. Quotidiane sono quelle cose che per la nostra costituzione culturale sono abituali, tanto da poter essere viste, maneggiate, curate, pensate ogni giorno, senza che questo provochi ripercussioni emotive. Quotidiano è ciò con cui abbiamo a che fare tutti i giorni, e che perciò ci è tanto vicino da non poter quasi essere visto e che nel Seicento, paradossalmente (ma forse neanche tanto) epoca del misticismo barocco, viene portato nello spazio pittorico e artistico.

A differenza dell'arte classica - richiamo e metro di confronto per l'arte dal Rinascimento in poi - la natura morta (che condivide questa caratteristica con l'arte olandese del XVII secolo, ma non solo - si pensi per esempio a Zurbaran) si costruisce proprio sulla precisione e accuratezza della rappresentazione del quotidiano: non c'è fiore, pezzo di pane, vaso, bicchiere che non sia dipinto in ogni suo particolare evidente, in ogni particolare che il soggetto riesce a cogliere. Daniel Arasse chiama il dettaglio caratteristico con cui è costruita la natura morta "dettaglio iconico", e lo contrappone al "dettaglio pittorico": il dettaglio iconico è

¹²Si veda, tra gli altri che si sono dedicati a questo tema, anche M. DE CERTAU, *L'Invention du quotidien*, Gallimard, Paris, 1990. Edizione italiana *L'invenzione del quotidiano*, prefazione di A. Abruzzese, Edizioni Lavoro, Roma, 2001.

il particolare che imita all'estremo un oggetto o una parte di esso; esso fa parte dell'immagine ed è capace di produrre, in forza di questa sua precisione, una fascinazione nello spettatore che resta invischiato nel gioco di rimandi tra la natura e l'immagine che la rappresenta. Con ciò però il segno non riesce a nascondersi del tutto, anzi, la sua superba precisione svela la costituzione dell'immagine in quanto immagine:

L'iconique fait surgir la «peinture pure». Il en est même le domaine d'élection dans la mesure où il détourne l'imitation de son fin mimétique. Ca la fascination du détail iconique tient à ce que l'imitation à son comble fait souhaiter voir la présence de la peinture en acte dans le tableau, alors même que cet acte de peinture s'est savamment effacé au profit de l'image, aboli au profit de l'effet de présence de l'objet qu'il a représenté. Fascination car ceci, que je vois, n'est pas l'objet même que je vois - que ce soit un ongle, une fleur, une fourrure ou une pipe. Mais ce qui fait que je vois, le peinture, se cache dans sa présence même, devenue, par mimétisme, l'apparence de son double (absent).¹³.

Per cui, nell'eccesso di dettaglio, potremmo dire nell'eccesso di zelo mimetico, la pittura svela se stessa come pittura, come doppio di un oggetto ormai lontano, presente solo grazie ad suo sostituto ontologicamente diverso. Il segno pittorico dunque si svela nel momento in cui sembra più vicino al nascondersi, al farsi dimenticare per lasciare apparire l'immagine che compone.

Dunque il nascondimento di se stesso (anche nella sua versione temporale, l'oblio) è il fine del segno pittorico realmente compiuto. Fine che lascia presagire un altro inizio?

¹³DANIEL ARASSE, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, cit., pagina 272. Edizione italiana a pagina 252.

4 *Descrivere e narrare*

Questo giro argomentativo ricorda le posizioni di Hegel, per il quale l'arte non può essere semplice imitazione della realtà naturale - di cui francamente non si sente il bisogno e che, in ogni caso, è destinata al fallimento come arte:

La verità dell'arte dunque non può essere semplice *esattezza*, a cui si limita la cosiddetta imitazione della natura, ma l'esterno deve concordare con un interno che concorda in se stesso e proprio per questo può rivelarsi nell'esterno come se stesso.¹⁴

L'opera d'arte non riproduce semplicemente le apparenze esterne, o meglio, le riprende quando l'apparenza sensibile appare coordinata ed armonica con l'interno (con il suo concetto). Resta viva dunque la ricerca dell'ideale e la pittura che si volge alle cose quotidiane, come pure ai ritratti, non sembrano essere i mezzi più performanti per arrivare a questo fine ("L'anima delle cose semplicemente naturali è per se stessa finita, transeunte, e va chiamata natura specificata più che anima" ¹⁵). Anche se la pittura olandese in generale ha saputo dipingere come nessun'altra

velluto, splendore di metalli, luce, cavalli, servi, vecchie, contadini che soffiano il fumo dalla pipa, il brillare del vino in bicchieri trasparenti, gente con giacche bisunte che giuoca con vecchie carte¹⁶

e molti altri aspetti - e oggetti - della vita quotidiana, anche se la pittura di nature morte si è avvicinata come nessun'altra alla riproduzione fedele della realtà umana e alla sua prosa, non per questo viene meno il fine ideale della descrizione stessa. Anzi, l'attenzione dello spettatore viene posta proprio sull'umanità contenuta nei soggetti ritratti; nel nostro caso, non è possibile non notare come tutti i soggetti di cui la natura morta si appropriava siano toccati dalla mano dell'uomo,

¹⁴G. W. F. HEGEL, *Estetica*, cit., pagina 177. Il corsivo è mio.

¹⁵HEGEL, *Estetica*, cit., pagina 176.

¹⁶HEGEL, *Estetica*, cit., pagina 185.

siano prodotti del suo agire. Nelle parole hegeliane, quello che ci tocca davanti a una scena di genere olandese (e nello specifico, davanti alla natura morta) è lo *spirito* che appare e si manifesta in quanto *produttore* degli oggetti raffigurati¹⁷. Da una parte abbiamo dunque degli oggetti determinati, temporalmente e in ogni loro parte, isolati in ogni loro punto; dall'altra invece abbiamo la determinazione universale e generale della rappresentazione¹⁸: il compito dell'opera d'arte sarà dunque quello di vagliare l'oggetto e offrire la rappresentazione della sua universalità ("cogliere l'oggetto nella sua universalità"), separando contestualmente ciò che resterebbe "esteriore e indifferente". La subordinazione evidente che qui Hegel presenta della cosa all'ideale porta ad una gerarchizzazione dell'esistente in base a un assunto valoriale, qui traslato a livello ontologico: per Hegel infatti, la natura da copiare, da riprodurre, da portare come vero e proprio modello, non è semplicemente ciò che esiste, semplicemente in quanto esiste, ma piuttosto ciò che la natura ha fatto *bene*, con la precisazione che

questo bene è qualcosa di superiore all'esistente stesso¹⁹

Per cui gli oggetti in realtà non sono rappresentabili per se stessi, ma solo in quanto portatori di tratti procedenti dallo spirito, e solo questi possono entrare nello spazio poetico dell'arte.²⁰ Così come il corpo nudo non manifesta di per sé elementi spirituali e quindi sia irrepresentabile nel senso ideale, nel senso di non generalizzabile, non universalizzabile, anche gli oggetti di uso quotidiano entrano ben poco nell'Olimpo dell'arte. L'arte Olandese del Seicento, comprese le nature morte dunque, esprime una certa idealità, ma è, per così dire, di seconda categoria. Al di là della perizia tecnica della produzione pittorica, che può stupire

¹⁷HEGEL, *Estetica*, cit., pagina 185.

¹⁸HEGEL, *Estetica*, cit., pagina 187

¹⁹HEGEL, *Estetica*, cit., pagina 188.

²⁰Tra l'altro, è interessante notare come per Hegel anche la singola parola entri nell'ambito della rappresentazione e quindi dell'universalità.

4 *Descrivere e narrare*

e meravigliare l'occhio dell'osservatore ma dipende dal talento individuale dell'autore, Hegel ravvisa nella pittura di genere un significato "come abitualmente si crede", un significato che richiama la storia, la religione e le vicissitudini del popolo Olandese che ha combattuto fieramente Filippo II per ottenere libertà politica e religiosa. L'arte Olandese, rappresentando piccole cose e scene di osteria, mette in mostra a se stessa e al mondo i suoi valori fondamentali che hanno permesso loro di costruire il loro Paese:

Questo civismo e quest'intraprendenza ... questa prosperità sollecitata ed insieme linda, la netta letizia e la baldanza nel cosciente sentire che di tutto erano debitori solo alla propria attività²¹

Sazietà di beni, piacere goduto ma moderato da un introiettato senso del pudore, serenità e letizia, libertà e autonomia: ecco quali sarebbero gli ideali che la pittura olandese del Seicento incarna. In altre parole, gli Olandesi del XVII secolo, ben consci delle sfide che hanno combattuto e della condizione di benessere che l'intraprendenza commerciale e civile hanno portato, hanno voluto rappresentare l'apogeo di una società; apogeo che però non è solo materiale, e quindi non si realizza solo con il lusso, lo spreco, l'ostentazione, ma piuttosto è un culmine civile e sociale vissuto con la moderazione e la serenità interiore cara al protestantesimo (che per questo si era contrapposto alla dissoluta religione assolutistica cattolica).

Attenzione però, ci dice Hegel. La pittura che vuole rispondere a questi ideali e ne vuole essere incarnazione deve rispondere a precisi requisiti anche formali, che sappiano dare la giusta misura e collocare nel giusto luogo questo genere. Riporto l'interno passo di Hegel, affinché non ne vada perso il senso globale:

Ma questi quadri di genere devono essere piccoli e devono apparire in tutto il loro aspetto sensibile come qualcosa di modesto, che ci

²¹HEGEL, *Estetica*, cit., pagina 192-193.

siamo lasciati addietro riguardi all'oggetto e al contenuto esterno. Sarebbe inammissibile eseguire tale contenuto in grandezza naturale e quindi pretendere di vederlo come se dovesse soddisfarci realmente nella sua totalità.

In questo modo deve essere concepito ciò che siamo abituati a chiamare natura comune, perché possa entrare nell'arte.

Certamente per l'arte vi sono argomenti più alti e ideali che la manifestazione di questa letizia e di questa bravura borghese *entro particolarità in sé sempre insignificanti*.²²

Ecco dunque collocata la natura morta, e l'arte olandese del Seicento in genere, nell'angolo dedicato alla pittura minore, che deve lasciare il passo a quella che si occupa di esprimere idealità superiori, più alte. Le particolarità che la natura morta espone in primo piano sono insignificanti se non illuminate dalla luce dei valori borghesi: e sicuramente i valori borghesi non sono quello che di più alto ha prodotto la storia dello spirito. La rappresentazione di oggetti quotidiani probabilmente non è adatta alla rappresentazione di ciò che esige il concetto dell'ideale, cioè "dell'imperturbabilità per l'esterno e l'interna libertà nell'esterno" (*Estetica*, cit., pagina 194) e non riesce a caricarsi dei significati simbolici che devono essere presenti affinché le forme naturali possano essere utilizzate, solo per quanto e come appaiono (per loro stesse semplicemente) in arte. Soprattutto l'arte romantica che ha, ricordiamo, la capacità di adattarsi a tutti i tipi di contenuti e a tutte le circostanze per mostrare il suo interno, compresi quei contenuti umili, non etici, minori, può prendere come suoi oggetti la "realtà accidentale nella sua modificazione . . . la natura con il suo vario gioco di isolate formazioni" (*Estetica*, cit., pagina 666), che di per sé non sono belle, ma anzi solo prosaiche. Per Hegel, esplicitamente, questi prodotti al cospetto dell'arte ideale sono inferiori e di

²²Ibidem, cit., pagina 194. Il corsivo è mio.

poco valore, esattamente come gli oggetti che riproducono, riscattati solo dalla capacità, sporadica e quasi occasionale, dell'artista che traspone se stesso negli oggetti che rappresenta. Nella pittura di genere, gli Olandesi hanno prodotto questo genere artistico perché in grado di apprezzare anche le cose modeste e minute, soprattutto se legate all' "utile e necessario", come è opportuno per un popolo pronto a valorizzare il lavoro e l'operosità come virtù.

Il protestantesimo degli Olandesi porta a

collocarsi interamente nella *prosa* della vita. . . . A nessun altro popolo *in altre condizioni* sarebbe venuto in mente di prendere a contenuto preferenziale di opere d'arte oggetti quali la pittura olandese ci pone dinnanzi.²³

E lo fanno, si diceva, accompagnandoli con un senso di serenità, quasi di profonda giustizia sociale, ergendoli a simboli di conquiste politiche, religiose, commerciali che essi non devono ad altri se non a loro stessi. Niente di più, e niente di meno.

Per Francesco Vitale²⁴ questo avvertimento hegeliano alla distanza, a guardare questi quadri in maniera che mai possano far apparire gli oggetti come realmente presenti ("come se dovesse soddisfarci realmente nella sua totalità") è dovuto al fatto che, troppo da vicino, il quadro potrebbe lasciare apparire nuovamente,

proprio lì dove dovrebbe essere ormai definitivamente estinta, la potenza sensuale della bellezza naturale, con tutta la sua forza di immediata attrattiva per la coscienza, la sua capacità, ambigua e perturbante, d'impressione simbolica.²⁵

Proprio quando la natura avrebbe dovuto lasciare spazio completamente alla raffigurazione dello spirito, ecco ricomparire la sensualità attraente della natura, della

²³Hegel, *Estetica*, cit., pagina 669. Il corsivo è mio.

²⁴F. VITALE, *Natura Morta. Arte e natura nell'Estetica di Hegel*, La Città del Sole, Napoli, 2002, pagine 246 e seguenti.

²⁵F. VITALE, cit., pagina 247.

bellezza naturale. Ma questa sensualità non appare dal nulla, ma si erge mediata dal gesto tecnico tecnico del pittore. La natura morta deve la sua capacità di richiamare lo spettatore agli oggetti e alla natura alla sua capacità mimetica, o iper-mimetica: il tratto pittorico può ingannare lo spettatore, a meno che non si ponga rimedio con qualche mezzo empirico.

Dal punto di vista estetico, per Hegel, il vero contenuto significativo della pittura di genere olandese e, secondo me ancor di più, delle nature morte, è la pittura stessa, il gesto pittorico che rivela se stesso non solo nella perizia tecnica - meravigliosa di per sé - ma altrettanto, se non di più, nella rappresentazione di elementi tanto quotidiani quanto banali, comuni, borghesi. L'insignificanza del tema, incapace di farsi portatore dello spirito, non fa altro che sottolineare l'arte in quanto arte: non più nascosta dietro il velo del significato, l'arte (non le cose, si badi bene) si manifesta come momento primo in cui lo spirito si riappropria di sé, attraverso l'intuizione. Inoltre, e su questo Hegel è molto chiaro, l'unico elemento della natura in grado di incarnare lo spirito è il corpo umano e così fa venire meno²⁶ ogni possibilità di significazione da parte di un'opera che racchiuda in sé l'immagine del naturale non umano (cioè antropomorfo).

Nella prospettiva dell'estetica hegeliana, che statuto trova ciò che proviene dalla natura ma viene successivamente sottoposto ad una manipolazione da parte dell'uomo? Può essere ancora un oggetto semplicemente naturale: nel caso della natura morta abbiamo fiori, frutta, piante e altri elementi appartenenti al mondo vegetale. D'altra parte però essi non vengono portati nello spazio pittorico nelle loro condizioni normali di vegetazione, ma è presente sempre una pratica manipolativa in grado di determinarne la non-naturalità, o addirittura, l'artificialità. Il fiore è reciso e invasato, l'animale è ucciso e preparato per svolgere una funzione alimentare. Il grano è trasformato in farina e successivamente in pane o dolci;

²⁶Si veda per esempio HEGEL, *Enciclopedia*, cit., paragrafo 558

il latte in burro o formaggi e così via. Gli oggetti della natura morta dunque presentano una natura passata attraverso una fase trasformativa imposta dalla razionalità dell'uomo che, oggettivizzata negli strumenti di lavoro, determina una nuova disposizione degli oggetti naturali. La pittura di natura morta espone questa nuova disposizione oggettuale, tematizzandola: una disposizione che non può fare a meno dell'uomo per la sua realizzazione, ma che lo tralascia e affida il significato estetico solo, ed esclusivamente, alle forme naturali. Forme queste che non portano ad quel godimento

che può nascere solo dalla studio, dalla riflessione, dalla conoscenza erudita e dalla lunga osservazione²⁷

poiché questo godimento non è “il fine immediato dell'arte”. La natura morta, per essere forma artistica, deve allontanarsi dalla mera descrizione fattuale o empirica e posizionare i suoi oggetti su altri spazi che diventano, in questo caso, prettamente estetici. Quindi il realismo nella rappresentazione artistica riveste ancora un particolare importanza nell'estetica hegeliana, anche in quel momento dialettico che Hegel chiama arte romantica e che si situa non solo all'interno della dialettica artistica, come culmine dello sviluppo artistico dopo l'arte simbolica e quella classica, e che rappresenta un fondamentale momento di passaggio verso la filosofia, ultima tappa dell'autocoscienza dello spirito. Se in effetti l'arte classica ha avuto come suo principio fondamentale, tra gli altri, di fare in modo che la divinità degli dei fosse interamente incarnata nella rappresentazione sensibile, tanto che lo spirito fu totalmente compreso nella sua incarnazione sensibile, l'arte romantica invece presuppone che lo spirito trascenda la possibilità di una rappresentazione compiuta nel sensibile. Anzi, per Hegel il rapporto tra religione e arte si rovescia:

²⁷HEGEL, *Estetica*, cit., pagina 889.

4 Descrivere e narrare

La religione costituisce qui, come coscienza universale della verità, in grado interamente diverso, il presupposto essenziale dell'arte, ed anche *dal lato dell'apparenza esterna essa è già attualmente presente per la coscienza reale nella realtà sensibile come evento prosaico*. Infatti, poiché il contenuto della rivelazione allo spirito è l'eterna natura assoluta dello spirito che si libera dal naturale e lo degrada, l'apparenza nell'immediato acquista quindi la collocazione per cui questo esterno, in quanto sussiste ed ha esistenza, resta soltanto un mondo accidentale, partendo dal quale l'assoluto si ritira nello spirituale ed interno e solo così diviene per se stesso verità.²⁸

La religione rivelata è quindi la base narrativa su cui poggia il fondamento non solo dell'arte ma dell'intera esperienza di vita quotidiana. L'esperienza prosaica diviene secondaria e degradata ad semplice esperienza accidentale, i cui significati dipendono solo da quel significato generale che viene offerto all'uomo dalla rivelazione e nell'orizzonte di senso che questa profila in una scala gerarchica di vicinanza alla natura assoluta dello spirito.

Con ciò sembra quindi che anche la rappresentazione di quel mondo accidentale, degradato, declassato rispetto al mondo della trascendenza incarnata, debba essere messa da parte, accantonata poiché non più adeguata a rappresentare l'uomo e lo spirito che hanno ormai superato l'arte classica. Per Hegel questo non significa mettere da parte la realtà esterna, gli *accidens* della vita quotidiana e privarli di senso. Piuttosto, si tratta di restituire loro un senso specifico all'interno di un orizzonte più generale in cui possano trovare un ruolo anche all'interno dello spazio pittorico²⁹. In un passo preso in considerazione proprio a questo proposito

²⁸HEGEL, *Estetica*, cit., pagina 591. Il corsivo è mio.

²⁹Si veda su questi temi, per esempio, PETER SZONDI, *Hegels Lehre von der Dichtung*, in *Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1974. Edizione italiana *La poetica di Hegel*, traduzione di A. Marietti, Einaudi, Torino, 1986. I temi qui trattati si sviluppano intorno a pagina 147 e seguenti.

anche da Szondi, Hegel delinea con precisione i limiti di questo problema:

... nell'arte romantica la maniera del reale non oltrepassa essenzialmente, rispetto al suo apparire esterno, la realtà comune vera e propria, ed in nessun modo ha paura di accogliere in sé questa esistenza reale nella sua manchevolezza e determinatezza finita. Qui dunque è venuta meno quella bellezza ideale che trasporta l'intuizione esterna oltre la temporalità e le orme del transeunte, per porre la fiorente bellezza dell'esistenza al posto della sua intristita apparenza consueta. L'arte romantica non ha più come meta la libera vitalità dell'esistenza nella sua quite infinita e nell'immergersi nell'anima del corporeo; non ha più a sua meta questa *vita* come tale nel suo concetto più proprio, ma volge le spalle a questo culmine della bellezza; essa intende il suo interno anche con l'accidentalità della formazione esterna, concedendo uno spazio illimitato ai tratti marcati del brutto.³⁰

Nei due regni, quello spirituale e quello sensibile, che compongono l'arte romantica la bellezza ideale lascia spazio alla rappresentazione anche delle piccole cose, finanche del brutto: se nell'arte classica "lo spirito dominava, compenetrandola completamente, l'apparenza empirica" (*Estetica*, pagina 592), ora ogni forma rappresentativa immediata sarà sempre "indegna" (*ibidem*) di rappresentare l'interno, l'anima e la sua beatitudine. Il mondo prosaico e quotidiano degli Olandesi è in realtà il mondo di tutti gli uomini, un mondo sensibile che non può più rappresentare adeguatamente l'intero dello Spirito: al limite, il rappresentare le cose del mondo può farci apparire quanto questo mondo sia manchevole se visto solo nella sua immediatezza. E

³⁰HEGEL, *Estetica*, cit., pagina 592.

4 *Descrivere e narrare*

Proprio per questo però l'arte romantica lascia ora l'esteriorità libera di effondersi per sé, e permette a questo riguardo a qualsiasi materia, perfino ai fiori, agli alberi e ai più comuni utensili domestici, di venire disturbati a rappresentazione anche nell'accidentalità naturale dell'esistenza.³¹

Alla natura morta dunque viene affidato il compito di rappresentare l'accidentalità, la mancanza di un significato saldo e fondante che gli oggetti comuni possono però indicare in lontananza, con la malinconia e la nostalgia di innamorato che vede l'amata, cioè il fondamento del suo essere innamorato, lontana. La natura morta esplica in questo modo il suo ruolo di culmine dell'arte olandese, dedicando la sua attenzione e la sua capacità mimetica a rappresentare un'immanenza lasciata indietro dal significato della rivelazione. Rivelazione che illumina ormai tutte le cose fornendo - dalla trascendenza - l'orizzonte di significato ultimo. Ma per giungere alla comprensione completa di questo significato, l'arte deve lasciare il passo alla filosofia.

Con ciò penso si possa affermare che, all'interno di questa prospettiva hegeliana, la pittura di natura morta sia il più alto tentativo di non far rimpiangere la trascendenza nel momento stesso in cui la si indica; nel momento stesso in cui si denuncia la fragilità degli enti, la loro manchevolezza e la loro mancanza di un senso allorquando non vengano collocati all'interno dell'orizzonte più generale della rivelazione e dell'incarnazione, in questo stesso momento si indica la bellezza e la sensualità dell'immanenza. Ciò può essere senz'altro interpretato come atto di devozione verso il creato, e anche come una celebrazione dell'esistente che di per sé riceve una valutazione estetica e diventa limite dell'esperienza del sensibile immanente. Dopo la natura morta, si fa esperienza del trascendente rappresentato dalle immagini dell'incarnazione. Immagini queste che però ricevono senso

³¹HEGEL, *Estetica*, pagina 592-593.

solo dalla loro appartenenza ad una tradizione religiosa e che le nutre con il suo apparato simbolico-funzionale-narrativo. La natura morta è il limite invece di senso dell'oggetto, il che rappresenta la sua magnificenza, ma al tempo stesso - hegelianamente - la sua mancanza incolmabile.

4.2.2 Descrivere la natura: natura morta e paesaggio.

Come abbiamo visto, la natura morta ripropone costantemente il dilemma naturale-artificiale, declinato anche nel dualismo tra naturale e manipolato, tra vergine e profanato.

Nella pittura di paesaggio, che sappiamo non essere sempre esistita nelle forme con cui la pensiamo oggi, ma essere anch'essa - al pari della natura morta - un genere moderno, racchiude una porzione di visibile all'interno della cornice e, isolando *la vista* dal panorama complessivo, la rende oggetto di esperienza estetica. Il ritaglio dell'orizzonte così ottenuto offre la possibilità di offrire al fruitore dell'opera un dispositivo artistico che rappresentando la realtà (in maniera più o meno fedele), esprime un contenuto estetico.

Perché accostare pittura di paesaggio e pittura di natura morta? Fondamentalmente perché anche nella natura morta si opera un ritaglio: entra nello spazio pittorico uno squarcio di realtà quotidiana, portata nel quadro con intenti mimetici e presentificanti e caricata anch'essa di significati artistico-estetici. Con ciò voglio dire quello che accumuna questi due generi è che in entrambi il soggetto del quadro è una realtà esistente, quotidiana e che l'uomo ha sempre avuto davanti a proprio occhi. Con la pittura, educato dalla visione offertagli dalle nature morte e dai paesaggi dipinti e dall'esempio che questi forniscono, l'uomo moderno ha imparato a cogliere questi aspetti della vita quotidiana considerandoli non solo nel loro significato funzionale o operativo, ma anche - o piuttosto - nel loro aspetti prettamente estetici.

4 Descrivere e narrare

Fermiamoci qualche istante sul concetto di paesaggio e sulla pittura di paesaggio. La derivazione etimologia delle parole europee che lo indicano può darci qualche suggerimento iniziale:

Nelle lingue germaniche il termine *landschap* o *Landschaft* e loro equivalenti sono presenti, per così dire, fin dall'origine di queste lingue, ma lo sono nel senso di «porzione di territorio», «regione o parte di regione». Nelle lingue neolatine, invece, i termini che significano «paesaggio» [per esempio: *paysage*, *paysaje*] sono tutti *neologismi*, che appaiono tra le fine del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento *per indicare non il paesaggio reale, ma la sua rappresentazione: il dipinto di paesaggio.*³²

Anche senza sposare la nota tesi di Gombrich, per cui è l'arte a educare l'occhio alla realtà e per cui il paesaggio come concetto diffuso è nato solo grazie alla nascita di una pittura di paesaggio che ha - in via esclusiva - condizionato lo sguardo a riconoscere la bellezza nel ritaglio ambientale; anche senza sposare questa tesi "esclusivista"³³, penso sia del tutto legittimo affermare che la pittura di paesaggio abbia avuto un ruolo fondamentale nella creazione della sensibilità estetica moderna e di un nuovo modo di vedere e pensare la natura, in cui l'ambiente e la sua percezione estetica vengono divisi, almeno sul piano concettuale: tra la natura e l'uomo viene posto un piano ulteriore, la rappresentazione della natura stessa. Rappresentazione che, in quanto tale e proprio in virtù del suo statuto ontologico, si presta ad una valutazione estetica, quando non direttamente artistica. Nel senso stringente della tesi "esclusivista" l'osservatore che si ferma a

³²P. D'ANGELO, *Introduzione a Estetica e Paesaggio*, a cura di P. D'Angelo, Il Mulino, Bologna, 2009, pagine 9. Il lettore italiano può trovare in questo libro alcune delle posizioni più importanti e celebri del dibattito sul paesaggio, per esempio quelle di: Rilke, Ritter, Roger, Simmel e Assunto.

³³Le obiezioni a questa tesi sono molte e fondate, sia di carattere storico, che logico-concettuale; lo stesso D'Angelo riporta le principali posizioni avverse nella sua *Introduzione* citata.

contemplare il paesaggio che si apre davanti ai suoi occhi non compie un atto intenzionalmente diverso da quelle che compirebbe in una galleria d'arte davanti ad un quadro rappresentante lo stesso paesaggio e anzi, è solo il suo essere abituato ed educato a frequentare quel tipo di pittura che lo renderebbe capace di rendersi conto della consonanza fondamentale tra la pittura e la natura, intendendo la prima come chiave di accesso alla fruizione della seconda. Ciò è rispecchiato dal duplice significato della parola paesaggio:

la parola paesaggio e i suoi equivalenti nelle maggiori lingue di cultura possiedono una singolare duplicità di significato [...]: essi indicano sia l'oggetto reale, cioè la porzione di territorio, sia la rappresentazione dell'oggetto reale, ossia l'immagine che riproduce la porzione di territorio.³⁴

Cosa reale e immagine dunque si confondono, non tanto per un gioco di illusioni e di *trompe-l'oeil*, quanto perché l'immagine indica una delle possibilità con cui è possibile pensare e fare esperienza dell'ambiente fisico-naturale.

In altre parole, nella descrizione prettamente estetica nel senso moderno, basata sulle caratteristiche sensibili ma anche artistiche (come colori, forme, volumi, armonie), la modernità ha potuto fin da subito accorgersi anche dell'esistenza delle caratteristiche di questi oggetti, se non della presenza stessa degli oggetti. Ciò è particolarmente evidente nel caso del paesaggio, la cui costituzione fisico-biologica ambientale è da sempre sotto gli occhi degli uomini, dei viandanti, degli esploratori e dell'uomo qualunque che, in un attimo sottratto alle occupazioni quotidiane, si preoccupa di guardarsi intorno e ad abbracciare con lo sguardo ciò che lo circonda e accoglie le sue faccende e la sua vita. Nel momento in cui quel singolo uomo distacca la sua attenzione dal pensiero e dalle preoccupazioni

³⁴P. D'ANGELO, *Estetica e Natura. Bellezza naturale, paesaggio, arte ambientale*, Laterza, Roma-Bari, 2001, pagina 18.

4 Descrivere e narrare

di tutti i giorni, sposta il suo punto di attenzione dall'oggetto vicino, prossimo, in primo piano, all'estensione dello spazio che lo comprende e che, solitamente non intenzionato, funge da sfondo. Ciò che era fuori fuoco, il fondale, ora viene messo a fuoco e diventa panorama fruito esteticamente; ciò non è senza conseguenze, tanto che gli oggetti prima a fuoco (se mi si passa ancora la metafora fotografica) vanno fuori fuoco e nella sfocatura - più o meno accentuata, come se dipendesse dall'apertura di un ipotetico diaframma intenzionale³⁵ - viene meno l'attenzione alle cose vicine e prossime. Non c'è possibilità di mettere a fuoco sia gli elementi vicini che il fondale che li contiene. Nella pittura di paesaggio, l'osservatore cambia la prospettiva e il punto di fuga del suo sguardo e con ciò il fondale cambia il proprio statuto, diventano esso stesso non più contenitore, ma generatore, madre e padre, luogo che accoglie e allo stesso tempo è condizione di possibilità dell'esperienza umana. Esperienza che si determina in base a ciò che resta in primo piano, ma che originariamente è possibile entro i confini tracciati dal paesaggio, che li determina anche dal punto di vista di quella *Grundstimmung* di cui parla Heidegger. L'alzare lo sguardo verso i confini del visibile, fino a quell'orizzonte che per lo sguardo è inoltrepassabile, è il frutto di un cambiamento dell'*habitus* intenzionale, e come si ricordava nelle pagine precedenti il paesaggio si struttura come momento spirituale in cui l'unità della natura è rotta da una sua parte che si stacca dall'alveo materno e reclama autonomia significativa ed estetica, senza per questo però produrre una contraddizione. Le due unità non sono in contraddizione, nonostante una delle due totalità sia parte dell'altra, ma bensì conciliate.³⁶

Nell'impossibilità di vedere al tempo stesso ciò che è vicino e ciò che lontano, il determinato e il ciò che separa ciò che è visibile da ciò che non lo è (per

³⁵Ricordo, solo incidentalmente, che nella tecnica fotografica l'effetto di sfocatura dipende da un insieme di variabili, tra cui proprio l'apertura del diaframma e la distanza soggetto-oggetto.

³⁶Si veda il capitolo 2.4.

4 Descrivere e narrare

ora), all'artista, ora anche contemplatore di paesaggio, è data la possibilità di scegliere il punto di vista: e non ha importanza se questo paesaggio è reale o immaginario, se riprodotto fedelmente oppure evidentemente fantasioso. Ciò che conta, qui, è che uno scorcio, una certa condizione di luce, un orizzonte - e ciò che contiene - entrino a pieno titolo nello spazio pittorico. L'elemento inizialmente decorativo comincia a predominare sull'elemento narrativo, esattamente com'era successo nel caso della natura morta, per cui l'episodio che fornisce l'occasione al quadro (passo biblico, mitologico) viene posto sullo sfondo. Storicamente infatti, anche i primi paesaggi compaiono come sfondo di eventi di narrazione, sfondo che comincia ad essere più interessante del soggetto stesso del dipinto. Fino a diventare esso stesso soggetto principale, in un movimento dallo sfondo verso il centro che ricorda il movimento compiuto dalla natura morta, quando dal margine è passata ad occupare tutta la tela. Margine e sfondo sono qui due luoghi del pittorico i cui limiti vengono sfondati e che portano al riempimento dello spazio, ma portandosi con sé la memoria di essere stati margine e sfondo. Anche quando la natura morta e il paesaggio avranno acquistato la dignità di soggetti a pieno titolo, porteranno ancora i segni della loro precedente esclusione dalla lista dei temi più nobili, una specie di marchio di Caino che ritorna nella loro storia e che li porta ad essere considerati talvolta dei sottogeneri.

Per gli antichi non vi era paesaggio, perché esso nasce per supplire ad una perdita, quella di una visione totale del cosmo di cui era capace la filosofia antica. La percezione e la raffigurazione del paesaggio si rifugiano sul piano estetico quando la nuova visione scientifica del mondo fa cadere definitivamente la speranza di ottenere attraverso la *teoria* un'immagine unitaria del cosmo.³⁷

³⁷P. D'ANGELO, *Introduzione*, cit., pagina 25. In questa direzione va anche il discorso simmeliano del paesaggio.

Come la natura morta si allontana dalla volontà manipolatoria che l'uomo esercita sulla natura, senza per questo però dimenticare che l'umanità di questa natura resta evidente, così anche il paesaggio (nella sua doppia veste di territorio e di rappresentazione di territorio) ci configura come costruzione culturale moderna funzionale alla strutturazione di un senso complessivo della realtà.

Nel paesaggio è possibile che ciò che è naturale e ciò che è evidentemente costruito dall'uomo vengano legati dallo stesso movimento unificatore. L'elemento naturale e quello artificiale acquistano nel paesaggio la stessa dignità estetica ed entrambi contribuiscono - allo stesso modo - alla creazione della *stimmung* del paesaggio: un principio unificatore agisce nell'oggetto paesaggio e nella sua raffigurazione, esattamente come nella natura morta. Principio unificatore che potremmo chiamare intenzionale, poiché è nell'intenzionalità del soggetto percipiente - del suo sguardo (ma non solo, anche della sua comprensione sinestetica) - la moltitudine di oggetti isolati vengono ad essere raggruppati in un unico gesto conoscitivo. Cime (conquistate o inviolate), prati (naturali o pascoli), mari (orizzonti di assoluto³⁸ o bacini di pesca), sono ormai assimilati e uniti dall'unico sguardo unificante che ne cerca il significato, o li utilizza come richiami e descrizioni di stati d'animo ed emozioni.

Nel suo delimitare se stesso come parte e al tempo stesso proporsi allo spettatore (sia esso sia reale sia che sia rappresentanto e dipinto) come una totalità autonoma, il paesaggio (e la sua rappresentazione) non entra in contraddizione con l'unità più generale della natura dalla quale anch'esso proviene, per andare a comporre

una visione in sé compiuta, sentita come entità autosufficiente, ma intrecciata tuttavia con qualcosa di infinitamente più esteso, fluttuan-

³⁸Si veda R. BODEI, *Paesaggi Sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano, 2008.

4 *Descrivere e narrare*

te, compresa in limiti che non esistono per il sentimento - proprio di uno strato più profondo - dell'unità divina, della totalità naturale.³⁹

Alla luce di questo sentimento che riesce a tenere insieme la totalità e una sua parte che si fa totalità a sua volta, il paesaggio non dà vita ad una contraddizione, quanto piuttosto ad una conciliazione:

[il paesaggio] pur essendo qualcosa di individuale, di chiuso, di pago, resta legato senza contraddizioni alla natura e alla sua unità.⁴⁰

Legato a doppi filo con la sua madre generatrice, il paesaggio si distacca nella sua completezza e unità, senza per questo infrangere l'unità totale e divina della sua origine: non più un dentro e un fuori dunque, ma un'unità che ne accoglie un'altra, anzi, una totalità che ne sostiene un'altra e ne caratterizza le determinazioni singole.

L'esterno del soggetto (il reale) diviene epifenomeno dell'interiorità, per cui le espressioni di malinconia, esaltazione, torpore, gioia vengono deputate non tanto ai singoli oggetti costituenti il paesaggio, quanto al loro insieme e alle loro relazioni⁴¹. Allo stesso modo, nella natura morta non è soltanto il singolo oggetto rappresentato che si manifesta attraverso il colore sulla tela, quanto piuttosto l'insieme degli oggetti, il *panorama* complessivo che lo sguardo abbraccia, pur nella visione ristretta di un angolo di interni.

La relazione fra natura morta e paesaggio diventa quindi più evidente: entrambi offrono un panorama in cui, esplicitamente o implicitamente, l'elemento naturale, unificato e omologato da un principio unificatore, viene posto in relazione con il moto interiore, emotivo, passionale dell'artista e dell'osservatore. Non si tratta più quindi solo di metafore o di simboli, quanto di proiezioni: l'interno

³⁹G. SIMMEL, *Filosofia del Paesaggio*, in *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Bologna, Il Mulino, 1985. Traduzione di L. Perucchi.

⁴⁰*Ibidem*.

⁴¹Ciò diventa evidente soprattutto con l'avvento del Romanticismo.

si fa esterno e trova in questo una sua raffigurazione. Ovviamente, una lettura di questo tipo mette in crisi la possibilità che l'opera d'arte sia effettivamente mimetica, poiché la rappresentazione si troverebbe ad avere come proprio fondamento un elemento immateriale quale l'emotività o più in generale la spiritualità (o la concettualità). A meno che non si rovesci la prospettiva e si affronti il problema da un punto di vista speculare: quanto delle mie emozioni è calibrato sull'esperienza che io ho della loro rappresentazione? Quanto le esperienze visive (ma potremmo anche dire musicali) che ho compiuto sono in grado di spingere la mia emotività ad orientarsi verso un certo tipo di espressione? O addirittura, quanto la percezione che ho del mondo esterno, anche mediata culturalmente attraverso l'arte o un concetto lato di cultura, determinano poi la mia capacità di provare quelle determinate emozioni? Il dibattito su questi temi è in corso; per quanto riguarda il presente lavoro, mi limiterei a dire che è significativo come questo tipo di discussione trovi due esempi fondamentali nella pittura di paesaggio e nella pittura di natura morta, poiché queste cercano a prima vista di rappresentare una realtà esterna "neutralizzata" rispetto all'intervento umano, in cui la presenza dell'uomo scompare nell'illusione di lasciare spazio all'inumano, al non antropomorfo. Solo a prima vista poiché, come abbiamo visto, l'elemento umano non scompare dietro le forme delle cose, ma anzi, queste rivelano relazioni e strutture che l'uomo crea e nelle quali vive.

4.2.3 Mere cose, mere immagini.

Se dunque già il termine (e il concetto) paesaggio indica sia l'oggetto che la sua rappresentazione, in maggior ragione in relazione al nostro oggetto di studio dobbiamo chiederci - insieme a Arthur Danto - cosa differenzia un'opera d'arte da una mera cosa? E in più, chiedersi in cosa l'opera e l'immagine si differenzia dal suo oggetto ci può permettere di chiarire alcune domande che la natura morta

può porre.

Nel primo capitolo di *The Transfiguration of the Commonplace*⁴², il filosofo americano cerca di fare un po' di luce su questa questione che assilla la filosofia dell'arte fin dalla sua nascita, per porsi con ancora più forza nel corso del XX secolo tanto da entrare esplicitamente nella riflessione artistica stessa.

È interessante notare come Danto si ponga il problema della differenza tra un'opera d'arte (mimetica) ed uno specchio:

Quale fine si otterrebbe staccando delle apparenze dal mondo per farle apparire su una superficie riflettente?⁴³

Qualsiasi mano accademica perderà il confronto, se la battaglia si gioca sulla capacità mimetica e l'avversario è uno specchio⁴⁴. In realtà Danto propone di pensare che lo specchio sia in realtà uno strumento di autorivelazione, cioè rifletta non tanto delle apparenze della realtà, quanto l'altro elemento di cui lo specchio ha bisogno: l'uomo che lo osserva, e che trae piacere (una qualche sorta di piacere estetico) nell'essere consapevole che ciò che l'opera d'arte presenta non è in realtà. In altre parole, la rappresentazione che viene conosciuta come tale - come costruzione fantasiosa ma che non trova una corrispondenza effettiva nella realtà - provoca una tipo di piacere del tutto particolare:

Parte del piacere è dovuta al fatto che ciò che percepiamo *non sta accadendo veramente*, e non dal fatto che dall'imitazione staremmo apprendendo qualcosa, come sostiene Aristotele[...]⁴⁵.

⁴²A. DANTO, *The Transfiguration of the Commonplace. A philosophy of art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London 1981. Edizione italiana a cura di S. Velotti, *La Trasfigurazione del Banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza. Roma-Bari, 2008.

⁴³A. DANTO, *La Trasfigurazione...*, cit., edizione italiana, pagina 12-13.

⁴⁴Specchio (o gioco di specchi) che si può anche costruire in modo da non incappare nella limitazione di offrire solo un'immagine rovesciata specularmente. Tra l'altro, questa obiezione è rafforzata oggi dalla possibilità tecnica di catturare immagini della realtà che vanno ben oltre le capacità dell'occhio umano (nel visibile, oltre il visibile e anche nella rappresentazione delle tre dimensioni).

⁴⁵A. DANTO, *La Trasfigurazione ...*, cit., edizione italiana, pagina 20.

E per questo la capacità di separare l'imitazione dal suo riferimento, la fantasia dal reale, deve essere data come presupposto del piacere estetico che il fruitore prova mentre staziona davanti l'opera, osservandola. Anche ammessa le difficoltà - epistemologica, filosofica, gnoseologica - di accertare una netta linea di separazione tra ciò che è al mondo (nel linguaggio di Danto, semplicemente ciò che è e che sembra essere definito come ciò che rende possibile la costruzione di regolarità, leggi di natura, di una scienza plausibile) e ciò che non lo è (ciò che quindi non esiste e che non renderebbe possibile una scienza delle regolarità di natura - per esempio le metamorfosi e le trasformazioni irregolari nel mondo onirico), anche ammessa questa difficoltà le mere cose non appaiono più tanto mere quando vengono messe davanti alla loro rappresentazione mimetica, tanto più che il concetto stesso di rappresentazione viene svolto da Danto nella sua ambiguità di fondo. Da una parte, rappresentare significa ri-presentificare, cioè rendere presente ciò che non lo è, dall'altra significa porre qualcosa al posto di un'altra, pur facendone (imitandone) ruolo e funzione. Da una parte, quella che Danto chiama apparizione mistica, dall'altra la rappresentazione simbolica⁴⁶. Nonostante "la distanza abissale" che Danto vede tra le due forme della rappresentazione, c'è una cosa che le accumuna: entrambe sono un'apparenza. La prima richiama il senso di apparenza nei termini in cui ogni cosa che è appare necessariamente: "è la cosa stessa che appare". Nel secondo senso invece la rappresentazione richiama il senso più spregiativo del termine, per cui l'apparenza si contrappone all'esistenza della cosa in realtà (appare sì, ma non è - o per lo meno non è come appare). Ovviamente ciò presuppone una scala gerarchica di valori per cui, platonicamente, la rappresentazione intesa come l'apparire di ciò che non è presente in realtà viene indicata come momento surrettizio, falso nel suo presentare agli occhi ciò che gli

⁴⁶L'esempio richiamato da Danto in queste pagine è quello della lettura nietzschiana della trasformazione dei riti orgiastici dionisiaci, che passano dal richiamare la presenza effettiva del Dio tra gli adepti alla gestione simbolica di questa presenza attraverso un surrogato che ne fa le veci. Si vedano pagine 24-25.

occhi non dovrebbero vedere.

Poiché al giudizio di valore corrisponde un giudizio di dover essere che funge da modello di riferimento, il secondo senso della rappresentazione - quello spregiativo in quanto produttrice di “mere immagini”⁴⁷ - si trova ad essere accusato finanche di falsità poiché infrange il modello costitutivo che si è posto a base della realtà. I sogni - carichi di momenti metamorfici, oltrepassando ogni vincolo spaziale e temporale, e anche quello dell’identità del sé e delle cose con loro stesse - non possono far parte del modello costitutivo poiché irrompono introducendo uno spazio di discontinuità, di irregolarità su un corso della natura che il modello costitutivo fondamentale vuole regolare. Per Danto è palese la distinzione tra ciò che appartiene a questo modello e ciò che invece lo vuole infrangere e, con un giudizio valoriale che pone all’estremo positivo il mondo costruito da questo modello, necessariamente il mondo del sogno, o meglio, il mondo dei contenuti del sogno viene degradato come residuale e - perciò stesso - falso. Interessante è l’attribuzione di falsità a queste rappresentazioni, che si configurano come denotazioni: la differenza che separa il referente dalla sua mimesi è una distanza ontologica e l’errore può accadere quando l’osservatore confonde i due piani - quindi credendo che l’essere rappresentato sia in realtà (quando non è) o non sia in realtà (quando invece è). Un modello di principio di non contraddizione che si basa sull’assunzione che ciò che è immaginato (anche se dipinto o raccontato) sia ontologicamente separato da ciò che in realtà è oggetto di esperienza quotidiana. La contraddizione avviene quando i due piani vengono confusi e a quel punto la conoscenza si arresta di fronte all’errore. Per questo l’opera d’arte mimetica viene racchiusa in entro una cornice⁴⁸ facilmente riconoscibile dallo spettatore e

⁴⁷A. DANTO, *ibidem*, pagina 26.

⁴⁸Cornice vera e propria nel caso dei quadri, ma hanno la stessa funzione le quinte e il palcoscenico per il teatro, il piedistallo per la statua e così via. In senso lato, potremmo dire che anche la scultura rinascimentale classicheggiante - annullando i colori per lasciare emergere il bianco del marmo - voglia segnalare l’anti-mimeticità delle sue creazioni.

per questo ricolta come opera:

l'arte mimetica fallisce quando ha successo, quando cioè riesce a essere come la vita.

Come si è ripetuto anche nelle pagine precedenti, l'immagine completamente mimetica è lontana dall'arte, come dalla vita. Non riesce ad essere completamente arte, poiché non contiene quel momento di libertà, di eccedenza di senso, di sviluppo del pensiero e delle emozioni che caratterizza l'arte. Non riesce ad essere vita poiché è solo un'immagine e non la cosa che invece partecipa al mondo della vita entrando in relazione con le altre cose (tramite l'uomo). La natura morta è così mimetica da perdere lo statuto di genere artistico?

4.2.4 La descrizione e le modalità di contenimento del perturbante

Quando la pittura si configura come descrittiva, tanto descrittiva quanto la natura morta sa fare (e che fa meravigliare i fruitori dell'opera che esclamano meravigliati: "Sembra vero"), viene alla luce il presupposto fondamentale che rende possibile pensare a un quadro in cui il soggetto principale è inanimato, fermo, silente. La condizione di pensabilità di un quadro senza azione, volto solo a presentare ostensivamente una scena inquadrata e ciò che questa delimitazione contiene, è sorretta dalla considerazione che *ciò che è rappresentato è lì davanti ai miei occhi*, e chiunque potrebbe farne esperienza. In linea teorica, la pittura di natura morta del Seicento espone un'immagine in cui l'oggetto è ontologicamente determinato e la sua fondazione ontologica non è messa in dubbio da nessun risvolto gnoseologico. È ciò che è, e il modo in cui è viene trasportato sulla tela da un gesto trascrittivo, in cui apparentemente nessun processo interpretativo viene messo in atto⁴⁹.

⁴⁹Mentre salta agli occhi - e alla mente - la capacità tecnica dell'esecutore.

4 *Descrivere e narrare*

Il lavoro del pittore non si attua nel pronunciare, accentuare o limitare gli *accidens* in funzione del ruolo estetico, etico o simbolico che gli oggetti devono ricoprire nell'economia dell'opera, ma il suo ruolo viene ad essere quello di testimone dell'accadimento di alcune disposizioni materiali. Testimone perché non si limita a veder accadere ciò che accade (un certo taglio di luce che attraversa la trasparenza di un bicchiere, l'inclinarsi di un gambo di fiore, lo scorrere di una goccia, il riflesso metallico di un vassoio) in forma passiva, ma prende questa percezione (reale o immaginata, qui non fa differenza, poiché nella natura morta è fondamentale che ci sia verosomiglianza: per cui anche la natura e l'oggetto immaginato avranno le stesse regole e stessi comportamenti di natura o oggetti realmente percepiti) e la riporta sulla tela: dare testimonianza in questo caso significa riportare la propria esperienza estetica affinché altri ne possano fruire. Ma testimone di che cosa? Nel caso della natura morta, questa trasmissione esperienziale è sotto forma di una struttura visiva che non dice alcunché di determinato, ma si limita ad ostendere: "Ho percepito questi oggetti così e così, ecco i loro rapporti con la luce, lo spazio, ecco anche le loro relazioni reciproche" e nella tradizione si è data la possibilità di inserire nello spazio pittorico praticamente tutto ciò che riguarda la vita quotidiana ⁵⁰.

Certo, la pittura della natura morta ha una caratteristica precisa: si avvicina, si rende letteralmente prossima, agli oggetti che descrive; con ciò, la pittura in prima istanza - come si ricordava nelle pagine precedenti - vuole scomparire dietro l'apparire (o la finzione dell'apparire) degli oggetti che presenta. In altre parole, il linguaggio descrittivo della natura morta può spaesare poiché nella descrizione si avvicina all'oggetto tanto da replicarne non solo i contenuti essenziali (per esempio, la sua funzione), ma anche i dettagli che l'osservatore distratto non noterà. La descrizione linguistica struttura sulla forma della preposizione "Questa

⁵⁰Secondo Schapiro invece, il pittore che dipinge la natura morta espone se stesso attraverso l'esposizione di oggetti che sono - in senso lato - personali. Si veda il paragrafo 2.4.

cosa è così e così” non potrà, né mai vorrà - se non vuole abdicare dalla sua funzione - essere confusa con la cosa che rappresenta.

Un esempio di ciò che voglio dire è esemplarmente rappresentato da Michel Foucault nel saggio *Questa non è una pipa*, dedicata com'è noto, al celebre quadro di Magritte.⁵¹ Il quadro, nella sua versione più conosciuta, incornicia un semplice disegno quasi bidimensionale di una pipa. Al tempo stesso, sempre all'interno dello spazio pittorico chiuso dalla cornice, è presente una scritta: *Ceci n'est pas une pipe*, questa non è una pipa. A cosa si riferisce “questa” ? Queste linee che compongono la scritta? Le linee che davanti agli occhi compongono un'immagine che noi chiamiamo *una pipa*? Il gioco di Magritte sembra in apparenza facile, affermare e negare contemporaneamente ciò che il dipinto espone. Semplice solo in apparenza perché l'affermazione (l'esposizione di un'immagine che ci porta alla memoria una pipa tradizionale) e la negazione (la scritta ai piedi dell'immagine) hanno due statuti diversi, che provengono dalla diversità del luogo da cui traggono significato. L'immagine viene esposta come tale, neutra potremmo dire, e il suo rimando significativo riposa nella memoria dell'osservatore che ha avuto quotidianamente familiarità ed accesso ad un oggetto del tutto simile. La scritta trae il suo significato da un insieme semiologico che costituisce l'ambiente di senso dell'osservatore. Affinché venga posta una contraddizione, che sembra evidente a chi conosca il francese o la traduzione della frase⁵², è necessario che venga stabilito un terreno comune tra le due componenti dell'immagine. Un terreno comune che leghi ad un unico destino i due elementi del quadro e li renda un'immagine unica; questa terra comune è fornita dalla stessa estetica che

⁵¹Come nel caso di Van Gogh discusso da Schapiro, Heidegger e Derrida, affrontando l'analisi di questo saggio foucaultiano mi allontano solo temporalmente dal periodo dell'analisi, poiché gli strumenti concettuali che vengono elaborati e messi sul campo in queste sedi si possono agevolmente applicare, con i dovuti accorgimenti, anche alla pittura di nature morte del XVII secolo e anzi, possono mettere in luce nuove prospettive e punti di vista.

⁵²Cosa capirebbe un giapponese che non conosce altro che la sua lingua davanti a questo quadro?

si basa su un rapporto mimetico tra la cosa e la sua raffigurazione, fino al punto apicale del calligramma, in cui l'immagine si fa parola e la parola segno costituente l'immagine. Nel calligramma il dispositivo estetico raddoppia, l'immagine è al tempo stesso la sua descrizione; la parola va oltre se stessa per tornare ad essere un segno tracciato sul supporto, non più significante se non nel contesto dell'immagine a cui dà vita. Con le parole di Foucault:

Il calligramma è dunque una tautologia. Ma all'opposto della Retorica. Questa gioca con la pleora del linguaggio [...]: l'essenza della Retorica è l'allegoria. Il calligramma invece si serve delle proprietà delle lettere di valere contemporaneamente come elementi lineari che si possono disporre nello spazio e come segni che devono succedersi secondo la sola concatenazione della sostanza sonora. In quanto segno, la lettera permette di fissare le parole; in quanto linea essa permette di raffigurare la cosa. *Perciò il calligramma si propone di cancellare ludicamente le più antiche opposizioni della nostra civiltà alfabetica: mostrare e nominare; raffigurare e dire; riprodurre e articolare; imitare e significare; guardare e leggere.*⁵³

L'operazione di Magritte è ludica perché mette in campo anche una buona dose di ironia, quasi sarcasmo nei confronti delle strutture che l'opera disvela. L'allegoria non fa altro che moltiplicare i significanti, ma attenendosi allo stesso significato, mentre il calligramma magrittiano disvela il fondamento mimetico su cui poggia parte della tradizione artistica occidentale in cui la descrizione e il nominare, il

⁵³M. FOUCAULT, *Ceci n'est pas une pipe*, Editions Fata Morgana, 1973; edizione italiana traduzione di R. Rossi, *Questa non è una pipa*, SE, Milano, 1988, pagina 27. Il corsivo è mio. Sullo stesso tema, ovviamente, *Les mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, Gallimard, Parigi, 1966. Edizione italiana *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano, 1999. A questo riguardo, interessante S. COMETA, *Modi dell'ekpharisis in Foucault*, in *Lo sguardo di Foucault*, a cura di S. COMETA, S. VACCARO, Meltemi, Roma, 2007, pagine 40 e seguenti.

raffigurare e il dire non avvengono nello stesso momento: non sono mai contemporanei, ma l'osservatore salta da uno all'altro una volta leggendo e una volta osservando. I due elementi, nel quadro di Magritte, sono messi in relazione dal fatto di essere inseriti nel medesimo spazio pittorico con l'evidente intento di renderli contemporanei, per svelare l'impossibilità di questa contemporaneità.

Nella natura morta si configura un dispositivo diverso: l'immagine è all'interno dello spazio pittorico, mentre la descrizione resta all'osservatore oppure viene posta nel titolo che l'osservatore può leggere nel riquadro sotto (o lato, sicuramente fuori) il quadro. Probabilmente nel caso della natura morta, il titolo è effettivamente tautologico: con un esempio che ho già proposto in queste pagine, se su di una tela ho una grande mazzo di fiori, ho bisogno di leggere un'etichetta fuori cornice che recita "Grande Mazzo di Fiori" per riuscire a decodificare il senso dell'immagine pittorica? No, come si diceva, l'esperienza della cosa mi è così prossima che non necessito di una legenda per una sua decodifica iconografica. I due principi, foucaultianamente li potremmo chiamare il *designare* e il *disegnare*⁵⁴, non si corrispondono, ma tra loro si instaura una gerarchia che, per quanto instabile essa sia, determina il modo di fruizione dell'opera:

O il testo è stabilito dall'immagine [...]; oppure l'immagine è stabilita dal testo.⁵⁵

La natura morta nella nostra ricezione si muove tra i due modi, anche se la prevalenza va all'immagine: davanti ad una natura morta del Seicento, il fruitore moderno può porre la propria attenzione prima all'etichetta, leggendo il titolo dell'opera (per esempio *Fiori in un vaso*, di Jan Bruegel il Vecchio, Museo Civico, Cremona, oppure *Natura morta con mela cotogna, cavolo, melone e cetriolo* di

⁵⁴M. FOUCAULT, *Questa non è una pipa*, cit., pagina 35.

⁵⁵M. FOUCAULT, *Questa non è una pipa*, cit., pagina 43.

Juan Sánchez Cotán, San Diego Museum of Art, San Diego⁵⁶) e alzando gli occhi aspettarmi di vedere proprio un vaso che sorregge un certo numero di fiori recisi, o una mela cotogna, un cavolo, un melone e un cetriolo. Oppure, al contrario, dalla contemplazione del vaso, dei suoi colori e dei suoi equilibri precari, posso passare a leggerne il titolo aspettandomi un indicazione. Magritte svela questo gioco di rimandi e gerarchie tanto da affermare:

I titoli sono scelti in modo da impedire che i miei quadri vengano situati in una regione familiare, che l'automatismo del pensiero non mancherebbe di evocare per sottrarsi all'inquietudine.⁵⁷

La familiarità verso gli oggetti, il riportarli dentro i confini di un mondo quotidiano è un modo per fuggire ad una rappresentazione inquietante, come inquietante è la cosa cui le relazioni restano implicite e talmente sotto traccia da divenire quasi invisibili, come possono essere inquietanti le percezioni che Magritte offre al suo spettatore. La natura morta espone la cosa allontanata dai rapporti naturali rappresentata nei suoi dettagli, Magritte la decontestualizza e la ricontestualizza con relazioni diverse: due modi diversi di costruire il reale, ma capaci di ottenere lo stesso effetto angoscioso e perturbante.

Il titolo è una modalità di contenimento ed esorcizzazione del perturbante che proviene dall'inanimato rappresentato senza chiavi di lettura, e non fa altro che riposizionare l'oggetto e la sua presenza nel posto che gli è proprio all'interno dell'orizzonte significativo dell'osservatore. Ovviamente, dare un titolo non significa per questo immediatamente descrivere. P. Kobau, in un saggio sull'argomento⁵⁸ cita Fischer:

⁵⁶I titoli delle nature morte del periodo preso in considerazione sono in genere ricavati da inventari e catalogazioni successive. Ciò non toglie che questi siano i nomi tradizionali e ormai riconosciuti per queste opere. Si veda il capitolo I.

⁵⁷Magritte, citato in FOUCAULT, *Questa non è una pipa*, cit., pagina 51.

⁵⁸P. KOBAN, *Parerga?*, in *Rivista di Estetica*, n.s. 40 anno XLIX (3/2009) , 2009.

4 Descrivere e narrare

L'unico scopo dell'assegnazione di un titolo è ermeneutico: i titoli sono nomi che fungono da guida all'interpretazione.⁵⁹

Sulla stessa posizione troviamo anche L. Morena e G. Torrenco, che però aggiungono che:

i titoli ci fanno da guida tanto nella comprensione del contenuto semantico di un'opera, quanto nella determinazione della sua identità metafisica.⁶⁰

Oltre alla funzione di guida, i due autori suggeriscono un discrimine che differenzia i titoli da semplici nomi:

L'unica differenza ... è che nel caso degli oggetti naturali nel battezzare qualcuno o qualcosa (che è già dato, è lì fuori) ci si limita ad utilizzare la descrizione per fissare il riferimento del suo nome, mentre nel caso delle opere d'arte, e probabilmente degli oggetti sociali in generale, la descrizione che si utilizza nel fissare il riferimento di un titolo determina ontologicamente il tipo di oggetto che viene creato e intitolato.⁶¹

Anche tralasciando la questione se e come sia ontologicamente possibile distinguere tra oggetti naturali e oggetti sociali, questo passo è rilevante poiché mette in evidenza il cortocircuito innescato dalla natura morta per cui questa distinzione non funziona più neanche dal punto di vista estetico: ciò che "è dato, lì fuori" entra nello spazio dell'opera e diventa esso stesso opera, per cui il titolo non può più avere alcuna funzione meramente descrittiva, funzione già svolta dall'immagine stessa.

⁵⁹J. FISCHER, *Entitling*, in *Critical Inquiry*, XI, 2, pagine 286-298. La citazione è a pagina 26 nell'articolo di Kobau.

⁶⁰L. MORENA, G. TORRENCO, *Titolo e necessità*, in *Rivista di Estetica*, n.s. 40 anno XLIX (3/2009), 2009., pagina 42.

⁶¹L. MORENA, G. TORRENCO, *Titolo e necessità*, cit., pagina 53

4 Descrivere e narrare

Kobau distingue il complesso sociale in cui l'opera si inserisce dall'"artefatto estetico", l'oggetto-opera⁶²: in questa distinzione il titolo - soprattutto se posto su un cartellino esterno alla superficie pittorica - compie un'azione di etichettatura che permette la riconoscibilità sociale dell'opera d'arte in quanto opera d'arte. Il titolo dunque guida e veicola dei punti di contatto tra l'opera e il complesso sociale che fruisce dell'opera stessa. Nel caso della tipica natura morta, il titolo non descrive, ma piuttosto conferma: nella ripetizione del soggetto si compie il gesto opposto al quello di Magritte, non si nega la presenza dell'oggetto ma la si afferma nuovamente. L'interpretazione dell'opera guidata dal titolo non si allontana dal contesto della rappresentazione e descrive ciò che già nell'evidenza sensibile è chiaro.

Se dunque, con Foucault, rispettiamo una delimitazione tra la descrizione e la cosa, ci dobbiamo interrogare allora su cosa voglia dire de-scrivere, partendo da una distinzione che - ormai è chiaro - fa da sfondo a tutte le pagine di questo lavoro: qual'è la relazione tra la *presentazione* e la *rappresentazione*?

Con le parole di Jean-Luc Nancy:

La rappresentazione non è un simulacro: non è la sostituzione della cosa originale - in verità non si riferisce a una *cosa*: è la presentazione di ciò che non si riduce a una presenza data e compiuta (o data come compiuta), oppure è la messa in presenza di una realtà (o di una forma) intelleggibile attraverso la mediazione formale di una realtà sensibile.⁶³

Due modi di rappresentare che non sono in posizione di assoluta contrapposizione, ma si possono anche intrecciare tra loro nel compimento dell'opera. Da una parte

⁶²A questo riguardo, P. KOBAN, *Indiscernibili, identici: è lo stesso*, in *Rivista di Estetica*, n.s. 38, Milano, 2008.

⁶³JEAN-LUC NANCY, *La représentation interdite*, Éditions Galilee, 2002. Edizione italiana, tradotta da A. MOSCATI, *La rappresentazione interdetta*, in J-L. NANCY, *Tre saggi sull'immagine*, Edizioni Cronopio, Napoli, 2007, pagina 63.

c'è l'opera che mette in presenza ciò che non avrebbe una presenza sensibile, una forma percepibile, fintanto ad arrivare alla forma irrepresentabile per eccellenza, la divinità giudaico-cristiana, che si manifesta solo nell'assenza di una forma determinata e finita. Ogni forma determinata (finita) si conchiude in un senso suo proprio e tende a darsi come compiuta. Ma attraverso l'opera questa presenza data - questa cosa - non si riduce più a una compiutezza di senso, ma viene aperta a significati diversi⁶⁴.

Differenziandosi rispetto alla posizione di Merleau-Ponty, che vede la possibilità dell'apertura infinitamente esplorativa solo nel reale, la rappresentazione sembra avere per Nancy la possibilità di aprire il significato che nella cosa invece resta conchiuso in se stesso:

La rappresentazione è una presenza presentata, esposta o esibita. Essa non è dunque la pura e semplice presenza: non è l'immediatezza dell'essere-posto-là, ma libera la presenza da questa immediatezza, facendola valere *in quanto* questa o quella presenza. La rappresentazione, in altre parole, non presenta mai qualcosa senza esporne il valore o il senso - se non altro il valore o il senso minimo dell'essere-là, davanti ad un soggetto.⁶⁵

La rappresentazione quindi, solo per il fatto di rappresentare, espone un valore minimo: questa cosa esiste, sta davanti a me; la presunta semplicità della cosa viene trasferita alla mediazione di un'altra cosa (l'opera in quanto oggetto). Anche al di là della funzione iconologica, al di là del calligramma foucaultiano, la significatività della cosa esistente è racchiusa in quel minimo di valore rappresentato dalla sua esistenza, poi amplificata dalla funzione mediatrice dell'opera che rac-

⁶⁴Sul versante opposto, per Nancy, sta quel "blocco massiccio di presenza significante" che è l'idolo.

⁶⁵J-L. NANCY, *La rappresentazione*, cit., pagina 68.

chiude quest'esistenza all'interno della cornice dell'opera d'arte. Un racchiudere che è al tempo stesso un aprire alla libertà.

La natura morta ha a che fare con il rappresentabile, anzi, con gli aspetti più quotidiani, percettivi e visibili che ogni uomo ha davanti agli occhi. E allora, cosa resta da rappresentare, o meglio, che tipo di rappresentazione viene scelta nel Seicento per gli oggetti quotidiani? Ci troviamo qui davanti alla domanda fondamentale se rappresentare non sia in realtà un descrivere, un riportare sulla tela ciò che gli occhi vedono e la mente pensa con un atto di descrizione che sia leggibile come tale dal fruitore.

Svetlana Alpers nella parte centrale del suo *The art of describing*⁶⁶ affronta questo problema da un punto di vista storico e storico-artistico, cercando di trovare nelle opere di Robert Hooke, di Comenio e di Bacone delle indicazioni a riguardo delle istanze sociali, storiche e religiose che soggiacciono al dispiegarsi nel corso del secolo XVII della capacità tecnica in ambito pittorico. Mentre procede su questa strada, la Alpers tocca anche dei punti che sono interessanti per lo svolgersi di questa ricerca poiché interrogano su cosa significhi descrivere nel contesto della natura morta, soprattutto in riferimento all'arte italiana del periodo:

Si potrebbe dire, semplicemente, che l'arte italiana era basata su deliberata rinuncia all'individualità, in nome di caratteri universalmente umani e di verità generali. In un'arte del genere, la *somiglianza* con certi ideali etici o estetici, e quindi la somiglianza tra le cose, era costitutiva la verità. Questo non solo conferiva all'arte un carattere ideale, ma forniva anche un criterio per distinguere i vari generi artistici. Il ritratto, rivolto all'individuale, era considerato forma inferiore

⁶⁶S. ALPERS, *L'arte del descrivere*, cit. Il riferimento è al Capitolo 3 "Con mano schietta e occhio fedele: l'abilità tecnica del rappresentare".

4 Descrivere e narrare

ad altre forme miranti ad esprimere verità umane più alte e universali. La passione degli olandesi per il ritratto, che si trova al centro della loro tradizione pittorica, è connessa al desiderio di *preservare l'identità di ogni singola cosa o persona*.⁶⁷

Questa citazione ci riporta ad uno dei nuclei del problema. Ricordando le parole di Hegel con le quali il filosofo aveva già avuto distinto il disegno italiano da quello olandese, troviamo anche qui una distinzione di fondo molto simile. Da una parte la pittura italiana che conserva il forte impianto platonico per cui la verità, anche in pittura, risiede al di là del sensibile. Il senso di questa ricerca pittorica risiede nella ricerca dell'universale e della possibilità di una sua forma sensibile. La direttrice che questa idea di arte segue, la sua ispirazione, non sta nella natura, ma al massimo nella "Natura" che viene a concretizzarsi innanzitutto nell'arte stessa, secondo i modi con cui la storia e la storia dell'arte hanno determinato le modalità di rappresentazione di ciò che di per sé sarebbe irrepresentabile. Per questo l'arte rinascimentale ha come modello l'arte stessa, la mitologia, il racconto biblico, la letteratura classica e un insieme variegato di altre fonti più o meno letterarie e pittoriche in senso lato.

Per la pittura italiana le parole, per dirla nuovamente alla Foucault, vengono prima delle cose: la narrazione è la fonte primigenia della pittura. Narrazione orale, o letteraria, o filosofica, ma comunque in grado di garantire quell'adeguato livello di astrazione che permette il darsi di un'arte basata sulla parola (umana o divina). Una parola alla ricerca di una forma adeguata al suo livello di universalità. Dunque, in questo senso la rappresentazione è presentazione e presentificazione di una narrazione, che producendosi nel tempo si autoalimenta nel gioco dei rimandi e delle citazioni della storia dell'arte. Davanti una brocca (per restare su quest'oggetto che ci è ormai familiare) accuratamente dipinta, che si

⁶⁷S. ALPERS, *L'arte del descrivere*, cit., pagina 150. L'ultimo corsivo è mio.

erge solitaria su una mensola, contro uno sfondo buio si possono dare più letture. La sua esistenza può essere *letta* in relazione al costesto storico sociale e quindi l'oggetto brocca diventa un mezzo che riporta, grazie alle sue caratteristiche, l'osservatore al tempo della creazione del quadro, fornendo particolari di vita quotidiana di un'epoca lontana (la brocca è quindi inserita in una narrazione storica). La stessa brocca può essere *letta* ancora come prodotto dei mezzi di produzione utilizzati, e quindi come epifenomeno della catena sociale e produttiva: in questo caso la brocca è inserita nel contesto di una narrazione socio-economica. Si può *leggere* la brocca come luogo dove si consacra l'unione dei mortali e dei divini; può essere un feticcio o posso leggerci un semplice riferimento artistico ad un'altra opera pittorica. E così via. L'oggetto lasciato a se stesso si presta ad essere inserito in una lunga (forse infinita) serie di narrazioni.

Gli Olandesi, con l'esempio paradigmatico della natura morta, non si rapportano subito all'universale, ma piuttosto scrutano nei dettagli della realtà (con occhio microscopico e quasi fotografico, fa notare la Alpers), in un gioco ottico che costruisce l'oggetto a partire dal suo apparire così com'è. La Alpers cita la classica dicotomia rinascimentale: da una parte l'ideale, dall'altra la natura, entrambe a giocare il ruolo di vero modello dell'arte.⁶⁸ Penso che si possa fare un passo più in là: per la natura morta olandese non è tanto la natura a fare da paradigma e ad indicare modi e vie per il raggiungimento della vera arte, ma piuttosto *l'apparire della natura agli occhi degli uomini*. L'oggetto della natura morta è l'oggetto svelato nel suo essere inserito in una narrazione, è semplicemente se stesso disponibile alla percezione sensibile dell'uomo e grazie a ciò riesce ad indicare che questo suo essere "così e così" è vincolato ad un contesto significativo da cui appare parzialmente svincolato. Così, libero da legami di significato ulteriori a se stesso, l'oggetto singolo diventa *ab-solutus, accidens* che in quan-

⁶⁸S. ALPERS, *L'arte del descrivere*, cit. , pagina 152.

4 *Descrivere e narrare*

to tale esprime la sua esistenza incontrovertibile, apparendo agli occhi di chi lo osserva come singolarità irripetibile. In questo senso, la rappresentazione offerta dalla natura morta del XVII secolo è una descrizione di ciò che si dà all'uomo con una sua propria esistenza e si pone come disponibile alla percezione nella sua apparenza oggettuale, aprendo uno squarcio nel tessuto narrativo nella quale è inserita, sottraendogli per metterlo in luce. Per questo, per esempio, la natura viene rappresentata sottratta al trascorrere del tempo ma come se fosse ancora temporalmente determinata: la stasi del tempo evidenzia il suo trascorrere.

Cercare di escludere la narrazione dall'evento descrittivo provoca diversi effetti, primo fra i quali la perdita di senso dell'oggetto stesso che, escluso dal mondo di riferimenti e rimandi significati, perde la possibilità di essere *letto*. Anzi, al di fuori da ogni rimando significativo si dovrebbe perdere ogni possibilità di riconoscibilità dell'oggetto: la natura morta olandese non arriva a perdere senso poiché l'oggetto resta inserito nelle narrazioni che lo investono, ma rimanendo lì fermo, a disposizione dello sguardo, indica proprio queste narrazioni come il vero soggetto del quadro. Questa vicinanza alla vita quotidiana è una necessità per la natura morta: per rappresentare l'oggetto - cercando di allontanarsi dall'uomo, al di fuori di ogni narrazione o di ogni volontà di lettura - la natura morta ha fatto riferimento su ciò che è così prossimo all'uomo da essere lo sfondo del suo vivere e del suo agire, una sorta di meta-narrazione che contiene tutte le altre. Una meta-narrazione che permette all'oggetto di essere innanzitutto un oggetto, davanti al linguaggio che lo nomina come se stesso, senza altre determinazioni.

Certamente questa modalità descrittiva risponde a quello che Nancy ha chiamato "il valore o il senso minimo dell'essere-là": l'affermazione anche linguistica della semplice presenza dell'oggetto che viene messo a fuoco rispetto allo sfondo. Questo mettere a fuoco distingue i due piani e apre uno squarcio che lascia intravedere come la solida certezza su cui basa la vita quotidiana di ciascuno

4 Descrivere e narrare

(la certezza di significato di questa o quella cosa, della brocca, delle scarpe, dei vestiti e del cibo) in realtà sia molto meno solida di quanto ingenuamente si possa pensare o intuire: la certezza materiale della cosa, una volta inscritta solamente nel gesto ostensivo del “è lì ed è così”, si rivela una costruzione linguistica ed ermeneutica. Fin da subito la rappresentazione del non umano oggettuale è stata affrontata cercando di porre un limite a questa azione ostensiva tramite quella che potremmo definire la seconda modalità di contenimento del perturbante cioè la lettura simbolica, che è ormai la modalità più comune e diffusa di fruizione della natura morta. Leggere simbolicamente la natura morta, come più volte affermato, è il tentativo di fruire degli oggetti inseriti nello spazio pittorico *come se* questi contenessero un messaggio chiaro e leggibile, che necessita di una chiave per essere decrittato⁶⁹. Nel contesto simbolico è evidente la narratività in cui si inseriscono gli oggetti: l’oggetto che non è semplicemente se stesso, ma anche altro - la noce come simbolo della trinità, il giglio candido simbolo della purezza della Vergine e così via - usa l’ambito narrativo per rendere presenti altri significati. Il simbolo gioca così tra presente e non presente, ma per farlo non crea significati ma li richiama da un serbatoio culturale variegato e complesso che spesso mescola fonti religiose, profane, filosofiche, artistiche e culturali in senso lato. L’oggetto si trasforma così in segno che trova significato solo attraverso la sua iscrizione in un contesto, più rassicurante, di significati già conosciuti: la lettura simbolica non rivela la narrazione che ad essa soggiace perché la presuppone.

Alla luce di queste riflessioni diventa più chiara l’interpretazione di un quadro che ho già portato come esempio nel primo capitolo, il *Gesù a casa di Marte e Maria* di Aertsen. Il quadro unisce un elemento narrativo, l’episodio evangelico di Gesù che fa visita alle due donne, che viene posto significativamente sullo sfondo

⁶⁹Si veda per un esempio di questo tipo di approccio: N. SCHNEIDER, *Stilleben: Realität und Symbolik der Dinge: Die Stillebenmalerei der frühen Neuzeit*, Köln, Taschen, 1989. Trad. it. *Nature morte. Realtà e simbolismo delle cose*, Modena, Taschen, 1999.

4 *Descrivere e narrare*

di una scena di natura morta, prettamente descrittiva. Certamente dal punto di vista morale ed educativo è legittima l'interpretazione che vuole questa giustapposizione come un richiamo all'attualità anche moderna del messaggio di Cristo e al suo inserimento nel quotidiano. Ma da una prospettiva prettamente estetica non possiamo non notare come la proporzione tra le due scene all'interno della cornice e la loro resa pittorica facciano leggere quest'opera come un momento di passaggio tra diversi modi di pensare allo spazio pittorico e alla sua costruzione: la spiccata narrazione dell'evento viene spinta sullo sfondo e al tempo stesso lo sguardo viene costretto ad indugiare sulla descrizione di oggetti quotidiani e contemporanei. Si apre così la strada alla possibilità di una pittura e di uno spazio pittorico capaci di uscire dai confini culturali e geografici della narrazione europea, per andare verso la possibilità di integrare altre narrazioni (anche in ottica coloniale), ma al tempo stesso di interrogarsi sull'atto stesso della narrazione e del conferimento di significato alla pura oggettualità inanimata. In altre parole la natura morta del Seicento è uno dei momenti in cui l'arte interroga se stessa, costringendosi a riflettere sulle basi fondanti della propria possibilità in quanto arte.

5 Conclusioni

5.1 La natura artificiale, l'artificio naturale

Nel corso di questo mio lavoro mi sono trovato spesso, ovviamente, a contemplare a lungo svariati lavori che oggi classifichiamo come natura morta. E nel corso delle mie ricerche, davanti alla pluralità di interpretazioni che la natura morta ha fatto nascere nei commentatori nel corso degli ultimi quattro secoli, mi sono chiesto con quali occhi avrei dovuto guardare a queste opere: avrei dovuto avere occhi pronti ad essere affascinati dalla perizia tecnica? Oppure occhi incuriositi dai dettagli nascosti da ogni singola pennellata? O magari occhi lontani, pronti a farsi affascinare dall'impatto complessivo del quadro e della sua capacità mimetica? Occhi vicini alla pittura, lontani dalle cose? O occhi vicini alle cose e lontani dalla pittura?

Come nel caso delle illusioni ottiche formate dall'immagine che rappresentano due immagini complementari (i due visi e il vaso, il coniglio e la papera), mi sembrava impossibile guardare allo stesso momento le cose e la pittura, la grande dualità che la natura morta presenta e frattura. Quindi mi sono chiesto se il fruitore ideale della pittura morta, se esistesse, potrebbe essere colui in grado di apprezzare entrambe le cose insieme, di vedere la prossimità della pittura alle cose e la corrispondenza delle cose alla pittura; un uomo cioè in grado di vedere al di là della distinzione tra artificiale e naturale con un gesto semplice, per il quale

5 Conclusioni

gli oggetti presentati dalla natura morta siano presentificati, presenti davanti a lui, e al tempo stesso palesemente artificiali, prodotti, progettati.

L'uomo che più mi sembra avvicinarsi a questo ideale è naturalmente un personaggio letterario. È il protagonista di *À rebours* di J. K. Huysmans (1884), il Des Esseintes che fugge dal mondo parigino e si arrocca nella sua dimora a Fontenay-aux-Roses per costruire un mondo artificiale che soddisfi il suo edonismo e la sua nevrosi tanto decadente. La villa è costruita secondo le sue strettissime direttive: colori, spazi, arredi, decorazioni e tutto il resto sono disposti da Des Esseintes per simulare un mondo artificiale ma che rispecchi con la corrispondenza più adeguata la sua immaginazione, i suoi gusti, la sua pretesa di bellezza. Huysmans non ci dice praticamente niente dell'esterno della costruzione, tutto l'essenziale è all'interno di questo spazio, dove anche la comodità dell'abitare è messa in secondo piano rispetto alla ricerca estetica. Ad onor del vero, tra le mille opere e autori citati da Des Esseintes non compaiono mai autori specialisti di nature morte, ma vengono chiamati in ballo l'Olanda e la pittura di genere. L'Olanda è, tra l'altro, uno dei due soli paesi che Des Esseintes ha voluto visitare.

Come abbiamo visto nel corso di queste pagine, il dualismo tra naturale e artificiale è una costante nella pittura morta, tanto da poter dire che forse è questo il vero tema del genere. Ma chiediamoci meglio, esiste una natura naturale che possa essere rappresentata in un'opera?

L'arte unisce, presentando come già da sempre unito, quello che l'uomo separa nella e dalla natura. E per Des Esseintes l'originario è proprio quello da cui ci si deve allontanare:

Del resto, l'artificio sembrava a Des Esseintes il segno distintivo del genio umano.

Com'era solito dire, la natura ha fatto il suo tempo; con la stucchevole uniformità dei suoi paesaggi e dei suoi cieli, essa ha irremedia-

5 Conclusioni

bilmente stancato la paziente attenzione dei raffinati. In fondo, che mediocrità da specialista confinata nel proprio ramo, che piccineria da bottegaia che tiene un solo articolo escludendo tutti gli altri, che monotono magazzino di prati e alberi, che banale agenzia di montagne e mari!¹

La natura, nel suo prospettarsi davanti all'uomo, non ha più nulla da dire, almeno per l'uomo di genio, per il raffinato esteta che sa giudicare unendo sensi e pensiero. Lo spettacolo che la natura può offrire, dal più magnifico chiaro di luna alla cascata più tonante, che fanno scoprire all'uomo il sublime, al più delicato dei fiori che avvicina alla bellezza: nessuno di questi fenomeni è in realtà unico e irripetibile. La capacità tecnica ed estetica degli uomini ha ormai raggiunto livelli così alti, perfezioni così smisurate, da poter replicare e, perché no, migliorare ogni aspetto della natura. E non solo dal punto di vista visivo, ma anche olfattivo, gustativo, in un complesso movimento sinestetico in cui ogni percezione richiama le altre.

I procedimenti di costruzione e duplicazione della realtà naturale vanno ben oltre la capacità mimetica fino ad arrivare al superamento del confine tra ciò che è naturale e ciò che è artificiale, fino a costruire una realtà in cui è l'esteta il giudice ultimo. Come ricorda anche S. Alpers

Questa linea di confine tra natura e artificio, che Keplero definiva matematicamente, diventa per gli olandesi una questione pittorica.²

La linea della cornice, che definisce i contorni dello spazio pittorico, potrebbe essere infranta - senza per questo cadere nel *trompe l'oeil* - e lo sguardo potrebbe vagare oltre i confini delle cose rappresentate portando con sé la capacità di

¹J.K. HUYSMANS, *À rebours*, nella traduzione italiana di F. ASCARI, *Controcorrente*, pagina 22.

²S. ALPERS, *L'arte del descrivere*, cit., pagina 53.

5 Conclusioni

valutazione estetica appresa dal quadro stesso. Vale lo stesso impianto teorico che è stato espresso a proposito del feticismo, solo che qui lo riferiamo al giudizio estetico: gli oggetti rappresentati nella natura morta riescono a traslare (nel senso del *displacement* fosteriano) significati verso universi di riferimento diversi. Nel caso degli oggetti della vita quotidiana, le rappresentazioni oggettuali della natura morta XVII secolo riescono a sopperire alla distanza tra immagine e oggetto reale non, come ci si aspetterebbe da una teoria mimetica tradizionale, cercando di adeguare il più possibile l'immagine alla cosa, ma piuttosto spingendo il giudizio estetico a valutare gli oggetti reali *come se* fossero nature morte, all'interno di uno spazio pittorico preciso. La costruzione di questa natura morta reale, quotidiana e portata fuori dalla cornice per essere inserita nel mondo della vita implica anche una forte capacità di concentrare lo sguardo, di condensare l'attenzione verso il dettaglio in cui la singola trasparenza, la singola piega della tovaglia creano giochi di luce e di sfumature in grado di trattenere l'attenzione di chi osserva. L'uomo di genio alla Des Essenteis ha superato di getto questo limite e ormai non vede più la differenza fra un vero fiore, un fiore dipinto o un fiore finto: tutti questi sono in grado di colpire il suo gusto (anche in senso kantiano) allo stesso modo.

L'educazione visiva introdotta dalla natura morta, la formazione del gusto che essa ha portato nella cultura europea ha ruolo e valenze precisi per quel che riguarda la nascita di un senso estetico che si spinge oltre i confini dell'arte ma investe tutta la vita. Il fenomeno più recente di cui abbiamo evidenza quotidiana che trae ha le sue radici nel dispositivo pittorico che abbiamo analizzato in queste pagine è l'estetizzazione di ogni parte della vita quotidiana, dentro casa, lungo le strade, fino alla pubblicità e i media in genere.; un'estetica diffusa che riveste ogni oggetto con cui l'uomo ha a che fare,.

Bibliografia

Bibliografia

Per lo studio della natura morta

AA.VV., *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*, Electa, Milano, 2003.

A-L. ANGOULVENT, *Il barocco*, Il Mulino, Bologna, 1996.

G. C. ARGAN, *L'Europa delle Capitali. 1600-1700*, I ed. Skira, Genève, 1964.

L. BORTOLOTTI, *La natura morta. Storia, artisti, opera*, Firenze, Giunti, 2005.

A. BLUNT, *Artistic Theory in Italy 1450-1600*, Oxford University Press, London, 1940. Trad. it. *Le teorie artistiche in Italia dal Rinascimento al Manierismo*, Einaudi, Torino, 1966.

C. BRANDI, *Tra medioevo e rinascimento. Scritti sull'arte*, Jaca Book, Milano, 2006.

M. BUTOR, *Saggi sulla pittura*, Abscondita, Milano, 2001.

C. GRIMM, *Natura morta: i maestri italiani, spagnoli e francesi*, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1995, trad. di R. Carpinella.

M. DASH, *Tulipomania*, 1999, trad. it. *La febbre dei tulipani*, Bur, Milano, 2009.

S.EBERT-SCHIFFERER, *Die Geschichte des Stillebens*, Münche, Hirmer, 1998.

E. GARRONI, *Senso e paradosso*, Laterza, Roma-Bari, 1986.

E. GELMAR-KOELTZSCH, *Höllendische Stillebenmaler im 17. Jahrhundert*, Lingen 1995.

G. GODI (a cura di), *Fasto e rigore. La Natura Morta nell'Italia settentrionale dal XVI al XVIII secolo*, Skira, Milano.

E. H. GOMBRICH, *Scenes in Golden Age*, in *New York Review of Books* del 13 giugno 1985. Trad. it. *La pittura olandese di genere*, in *Sentieri verso l'arte*,

Mondadori Electa, Milano, 2003.

E. H. GOMBRICH, *Art and illusion. A study in the psychology of pictorial representation*, Phaidon, London, 1960. Trad. it. *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Leonardo Arte, 2002.

E. HARDOUIN-FUGIER, *Les peintres de natures mortes en France au 19. siecle*, avec le concours de FRANCOISE DUPUIS-TESTENOIRE, Paris, Les editions de l'amateur, 1998.

J. KIERS, F. TISSINK, *The Golden Age of Dutch Art. Painting, Sculpture, decorative art*, Thames and Hudson, London, 2000.

S. MALAGUZZI, *Il cibo e la tavola*, Electa, Milano, 2006.

G. MARPURGO-TAGLIABUE, *Anatomia del Barocco*, Aesthetica, Palermo, 1987.

E. MIGLIORINI, *Alle origini dell'estetica moderna: profilo di una storia dell'estetica dal barocco a Schelling*, Il Fiorino, Firenze, 1979.

A. NEGRI, *Le dottrine estetiche nei secoli XVII e XVIII in Europa*, Marzorati Editore, Milano, in *Grande antologia filosofica*, pag. 376-538.

N. SCHNEIDER, *Stilleben: Realitat und Symbolik der Dinge: Die Stillebenmaleri der fruhen Neuzeit*, Koln, Taschen, 1989. Trad. it. *Nature morte. Realtà e simbolismo delle cose*, Modena, Taschen, 1999.

J. R. SNEIDER, *L'estetica del barocco*, Il mulino, Bologna, 2005

C. STERLING, *La nature morte de l'antiquite au 20. siecle*, Nouvelle edition revisee, Paris, Macula, 1985

T. TODOROV, *Éloge du quotidien. Essai sur la peinture Hollandaise du XVII siecle*, A. Birò, Paris, 1997. Trad it. R. M. SANTOS, *Elogio del quotidiano. Saggio sulla pittura olandese del '600*, Apeiron, Roma, 2000.

T. TODOROV, *Éloge de l'Individu. Essai sur la peinture flamande de la Renaissance*, Adam Birò, Paris, 2000. Trad, it. *Elogio dell'individuo. Saggio sulla pittura fiamminga del Rinascimento*, Apeiron, Roma, 2001.

P. WEIERMAIR (a cura di), *La natura della natura morta: da Fox Talbot ai nostri giorni*, Milano, Electa, 2001

Still Life Painting from tre Netherlands 1550-1720. Catalogo della mostra, Amsterdam, 1999.

L. VENTURI, *Studi su Michelangelo da Caravaggio*, in *L'Arte*, XIII, 1910.

Estetica e filosofia

TH. W. ADORNO, *Zur Metakritik der gnoseologie. Studien über Husserls und die phänomelogischen Antinomien*, Kohlhammer, Stuttgart, 1956.

TH. W. ADORNO, *Henkel, Kru and frühe Erfahrung*, in AA.VV. *Ernst Bloch zu ehren*, a cura di U. UNSELD, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1965.

TH. W. ADORNO, *Ästhetische Theorie*, Suhrkamp, Frankfurt a. M., 1970. Trad. it. *Teoria estetica*, nuova edizione a cura di F. Desideri e G. Matteucci, Einaudi, Torino, 2009.

SVETLANA ALPERS, *The Art of Describing. Dutch Art in the Seventeenth Century*, The University of Chicago Press, Chicago, 1983. Trad. it. *L'arte del Descrivere. Scienza e Pittura nel Seicento Olandese*, Bollati Boringhieri, Torino, 1984 (rist. 2004)

.P. ARDENNE, *Un art contextuel*, Flammarion, Paris, 2006.

D. ARASSE, *Le détail. Pour une histoire rapprochée del la peinture*, Flammarion, Paris, 1996.

D. ARASSE, *Le sujet dans le tableau*, Flammarion, Paris, 1997.

P. ARIÈS, *L'Homme devant la Mort*, Seuil, Paris, 1977. Trad. it. *L'Uomo e la Morte dal Medioevo ad oggi*, Laterza, Roma-Bari, 1985.

M. AUGÉ, *Le dieu object*, Flammarion, Paris, 1988. Trad. it. *Il dio oggetto*, Meltemi, Roma, 2002.

R. BARTHES, *Mythologies*, Seuil, Paris, 1957. Trad. it. *Miti d'oggi*, Lerici, Milano, 1966.

J. BAUDRILLARD, *Le système des object*, Gallimard, Paris, 1968. Trad. it. *Il sistema degli oggetti*, Bompiani, Milano, 1972.

G. BEDESCHI, *Alienazione e feticismo nel pensiero di Marx*, Laterza, Roma-Bari, 1968.

H. BELTING, *Das ende der Kunstgeschichte? Überlegungen zur heutigen Kunsterfahrung und historischen Kunstforschung*, Deutscher Kunstverlag, Monaco, 1983, trad. it. di F. POMARICI *La fine della storia dell'arte o la libertà dell'arte*, Einaudi, Torino, 1990.

H. BELTING, *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine revision nach zehn Jahre*, C.H. Beck Verlag, Monaco, 1995

H. BELTING, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, Fink, Monaco, 2001

W. BENJAMIN, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischer Reproduzierbarkeit* (1936) in *Schriften*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1955. Trad. it. *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1966.

W. BENJAMIN, *Das Passagen-Werk*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1982. Trad. it. *Parigi, capitale del XIX secolo. I passages di Parigi*, Einaudi, Torino, 1986.

B. Berenson, *Aesthetics, Ethics and History in the art of visual Representation*, trad. it. *Estetica, etica e storia nelle arti della rappresentazione visiva*, Abscondita, Milano, 2009.

J. BERGER HOCHSTRASSER, *Still Life and trade in the Dutch Golden Age*, Yale University Press, New Haven, 2007.

F. BIANCO, *Pittura come autobiografia: il caso Rembrandt*, in "Colloquium philosophicum" V-VI, 1998-1999-2000.

R. BODEI, *Geometria delle passioni*, Feltrinelli, Milano, 1991.

- R. BODEI, *Le Forme del Bello*, Il Mulino, Bologna, 1995.
- R. BODEI, *Paesaggi sublimi. Gli uomini davanti alla natura selvaggia*, Bompiani, Milano, 2008.
- R. BODEI, *La vita delle cose*, Laterza, Roma-Bari, 2009.
- L. BOELLA, *Dietro il paesaggio: saggio su Simmel*, Unicopli, Milano, 1988.
- Y.-A. BOIS, R. KRAUSS, *Formless: a user's guide*, Urzone, 1997. Trad. it. *L'informe*, Bruno Mondadori, Milano, 2003.
- E. BLOCH, *Ein alter Krug* [1918], in *Geist der Utopie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1964, trad. it. *Una vecchia brocca*. in *Spirito dell'utopia*, Firenze, La Nuova Italia, 1980
- A. BORSARI (a cura di), *L'esperienza delle cose*, Marietti, Genova, 1992.
- F. BRADUEL, *Civilisation matérielle et capitalisme*, A. Colin, Paris, 1979. Trad. it. *Capitalismo e civiltà materiale*, Einaudi, Torino, 1977.
- N. BRYSON, *Looking at the overlooked. Four Essays on Still Life*, Harvard University Press, Cambridge - Mass., 1990.
- E. BURKE, *A philosophical Enquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful* (1759), R. and J. Dodsley, London. Trad. it. *Inchiesta sul bello e sul sublime*, Aesthetica, Palermo, 1998.
- M. CARBONI, *L'ornamentale. Tra arte e decorazione*, Jaka Book, Milano, 2000.
- F. CARMAGNOLA, M. FERRARESI, *Merci di Culto. Ipermerce e società mediale*, Castelvechi, Roma, 1999.
- F. CARMAGNOLA, *Il consumo delle immagini. Estetica e beni simbolici nella fiction economy*, Mondadori, Milano, 2006.
- P. CIPPOLETTA, *La tecnica e le cose. Assonanze e dissonanze tra Bloch e Heidegger*, Angeli, Milano, 2001.

S. COMETA, *Modi dell' ékpharisis in Foucault*, in *Lo sguardo di Foucault*, a cura di S. COMETA, S. VACCARO, Meltemi, Roma, 2007.

L. CORTELLA, *Autocritica del moderno. Saggi su Hegel*, Il Poligrafo, Padova, 2002.

B. CROCE, *Etica e Politica*, Laterza, Roma-Bari, 1973.

B. CROCE, *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale. Teoria e storia*, Adelphi, Milano, 1990.

A. C. DANTO, *The transfiguration of the commonplate. A philosophy of art*, Harvard University Press, Cambridge (Mass.)-London, 1981. Trad. it. *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari, 2008.

A. C. DANTO, *The Abuse of beauty. Aesthetics and the concept of art*, Carus, 2003. Trad. it. *L'abuso della bellezza. Da Kant alla Brillo Box*, Postmedia, Milano, 2008.

C. DE BROSSES, *Du culte des dieux fetiches, ou Parallèle de l'ancienne religion de l'Égypte avec la religion actuelle de la nigrilie* (1760), Fayard, Paris, 1988. Trad. it. *Sul culto degli dei feticci, o Parallelo dell'antica religione egizia con la religione attuale della Nigrizia*, Bulzoni, Roma, 2000.

M. DE CERTAU, *L'invention du quotidien. I Arts de faire*, Gallimard, Paris, 1990. Trad. it. *L'invenzione del quotidiano*, Edizioni Lavoro, Roma, 2001.

A. DE LIBERA, *Meister Eckhart e la mistica renana*, Jaca Book, Milano, 1998

J. DERRIDA, *Marges - de la philosophie*, Les éditions de Minuit, Paris, 1972. Trad. it. *Margini - della filosofia*, Einaudi, Torino, 1997

J. DERRIDA, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Paris, 1990. Trad. it. *Memorie di cieco. L'autoritratto e altre rovine*, Abscondita, Milano, 2003.

J. DERRIDA, *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris, 1970. Trad. it. *La verità in pittura*, Newton & Compton, Roma, 2005.

G. DIDI-HUBERMANN, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Editions de Minuit, Paris, 2000. Trad. it. Storia dell'arte e anacronismo delle immagini, Bollati Boringhieri, Torino, 2007.

R. DIODATO, *Veermer, Górgora, Spinoza. L'estetica come scienze intuitive*, Bruno Mondadori, Milano, 1997.

G. DORFLES, *Artificio e Natura*, Skira, Milano, 2003. (Prima edizione: Einaudi, Torino, 1968)

M. DOUGLAS, B. ISHERWOOD, *The world of goods*, Allen Lane, Londono, 1979. Trad. it. *Il mondo delle cose*, Il Mulino, Bologna, 1984.

M. FERRARIS, *Dove sei? Ontologia del telefonino*, Bompiani, Milano, 2005.

M. FERRARIS (a cura di), *Storia dell'ontologia*, Bompiani, Milano, 2008.

M. FERRARIS E P. KOBAN (a cura di), *L'altra estetica*, Einaudi, Torino, 2001.

J. FISCHER, *Entitling*, in *Critical Inquiry*, XI, 2, pagine 286-298.

L. FLEM, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*, Seuil, Paris, 2004. Trad. it. *Come ho svuotato la casa dei miei genitori*, Archinto, Milano, 2005.

HAL FOSTER, *The Art of Fetishism*, in E. APTER, *Fetishism as Cultural Discourse*, Cornell Press, 1993, New York.

E. L. FRANCALANCI, *L'estetica degli oggetti*, Il Mulino, Bologna, 2006.

S. FREUD, *Trauer und Melancholie* (1918), in *Gesammelte Werke*, Fischer, Frankfurt a. M., vol. VIII. Edizione italiana. *Lutto e Melanconia*, in *Opere di Sigmund Freud*, Boringhieri, Torino, 1969-1984.

S. FREUD, *Der Mann Moses und die monotheistische Religion: drei Abhandlungen* (1934-38), in *Gesammelte Werke*, cit., vol. XVI. Edizione italiana *L'uomo Mosè e la religione monoteistica*, in *Opere di Sigmund Freud*, cit., vol. XI, 1979.

S. FREUD, *Fetischismus* (1927), in *Gesammelte Werke*, cit., vol. XVI. Edizione italiana *Feticismo*, in *Opere di Sigmund Freud*, cit., vol. X, 1978.

M. FOUCAULT, *Questa non è una pipa*, trad. di Roberto Rossi, Abscondita SE, Milano, 1998

M. FOUCAULT, *Les mots et les choses : une archeologie des sciences humaines*, Gallimard, Paris. Trad. it. *Le parole e le cose*, BUR Saggi, Milano, 1999.

M. FOUCAULT, *L'archéologie du savoir*, Gallimard, Paris, 1969. Trad. it. *L'archeologia del sapere. Una metodologia per la storia della cultura*, BUR Saggi, Milano, 2006.

E. FRANZINI, *Fenomenologia. Introduzione tematica al pensiero di Husserl*, Angeli, Milano, 1991.

E. FRANZINI, *L'estetica del Settecento*, Il Mulino, Bologna, 1995.

E. FRANZINI, M. MAZZOCUT-MIS, *Eстетica. I nomi, i concetti, le correnti*, Bruno Mondadori, Milano, 1996.

E. FRANZINI, *Metafora della natura e natura della metafora*, in E. FRANZINI, E. D'ALFONSO (a cura di), *Metafora, mimesi, morfogenesi, progetto. Un dialogo tra filosofi e architetti*, Guerini, Milano, 1991.

U. GALIMBERTI, *Psiche e Techne. L'uomo nell'età della tecnica*, Feltrinelli, Milano, 1999.

C. GROTTANELLI, *La religione di Israele prima dell'esilio*, in *Storia delle Religioni, II. Ebraismo e Cristianesimo*, a cura di G. FILORAMO, Laterza, Bari, 1995.

N. GOODMAN, *Languages of Art*, Bobbs-Merril, 1968. Trad. it. *I linguaggi dell'arte*, Il Saggiatore, Milano, 2003 (prima edizione 1976).

S. HALIWELL, *The Aesthetics of mimesis. Ancient texts and modern problems*, Princetown University Press, Princetown (N. J.) and Oxford, 2002. Trad. it. *L'estetica della mimesis. Testi antichi e problemi moderni*, Aesthetica, Palermo, 2009

G. W. F. HEGEL, *Phänomenologie des Geistes*, a cura di W. Bonsiepen e R. Heede, in *Gesammelte Werke*, Hamburg, 1968. Trad. it. *Fenomenologia dello Spirito*, La Nuova Italia, Firenze, 1968.

G. W. F. HEGEL, *Wissenschaft der Logik*, Meiner, Leipzig, 1952. Trad. it. *Scienza della logica*, Laterza, Roma-Bari, 2007.

G. W. F. HEGEL, *Vorlesungen über die Ästhetik*, in *Werke in zwanzig Bänden*, a cura di E. Moldenhauer e K.M. Michel, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1970. Trad. it. *Estetica*, edizione Einaudi, Torino, 1997.

M. HEIDEGGER, *Sein und Zeit*, Mohr, Tübingen, 1927. Trad. it. *Essere e tempo*, Longanesi, Milano, 2005.

M. HEIDEGGER, *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935), in *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt a.M., 1950. Trad. it. *L'origine dell'opera d'arte*, in *Sentieri Interrotti*, La Nuova Italia, Firenze, 1969.

M. HEIDEGGER, *Die Zeit des Weltbildes* (1938), in *Holzwege*, cit. Trad. it. *L'epoca dell'immagine del mondo*, in *Sentieri interrotti*, cit.

M. HEIDEGGER, *Das Ding*, in *Vorträge und Aufsätze*, Neske, Pfullingen, 1954. Trad. it. *La cosa*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano, 1976.

M. HEIDEGGER, *Gelassenheit*, Neske, Pfullingen, 1959. Trad. it. *L'abbandono*, Il Melangolo, Genova, 1983.

M. HEIDEGGER, *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum*, Erker Verlag, St. Gallen, 1996. Trad. it. *Corpo e Spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*, Il Melangolo, Genova, 2000.

E. HUSSERL, *Cartesianische Meditationen und Pariser Vorträge*, M. Nijhoff, Den Haag, 1950, *Husserliana* vol. I. Trad. it. *Meditazione cartesiane e discorsi parigini*, Bompiani, Milano, 2004.

E. HUSSERL, *Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie*, M. Nijhoff, Den Haag, 1950. *Husserliana* vol. III. Trad. it. *Idee*

per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica, Einaudi, Torino, 1965.

E. HUSSERL, *Aus den Vorlesungen Grundprobleme der Phänomenologie. Wintersemester 1910-11*, in *Zur Phänomenologie der Intersubjektivität. Texte au dem Nachlaß. Erste Teil (1905-20)*, M. Nijhoff, den Haag, 1973. Husserliana vol. XIII. Trad. it. I problemi fondamentali della fenomenologia. Lezioni sul concetto naturale di mondo, Quodlibet, Macerata, 2008.

E. HUSSERL, *Logische Untersuchungen*, Max Niemeyer, Halle (1900-1). *Husserliana* vol. XVIII-XIX. Trad. it. *Ricerche Logiche*, Il Saggiatore, Milano, 2005.

J.K. HUYSMANS, *À rebours*, nella traduzione italiana di F. ASCARI, *Controcorrente*, Frassinelli, 1997.

A. M. IACONO, *Teorie del feticismo*, Giuffré, Milano, 1985.

I. KANT, *Kritik der Urteilskraft* (1790). Trad. it. *Critica della facoltà di giudizio*, Einaudi, Torino, 1999.

P. KOBAN, *Parerga?*, in *Rivista di Estetica*, n.s. 40 anno XLIX (3/2009) , 2009.

P. KOBAN, *Indiscernibili, identici: è lo stesso*, in *Rivista di Estetica*, n.s. 38 anno XLVIII, 2008.

J. LACAN, *Le séminaire de Jacques Lacan. Livre IV. La relation d'object* (1956-57), Seuil, Paris, 1994. Trad. it. *Il seminario. Libro IV, la relazione oggettuale 1956-57*, Einaudi, Torino, 2007.

B. LATOUR, *Petite réflexion sur le culte moderne des dieux fétiches*, Synthelabo, Paris, 1996.

M. MERLEAU-PONTY, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Paris, 1945. Trad. it. *Fenomenologia della percezione*, Il Saggiatore, Milano, 1965.

M. MERLEAU-PONTY, *Le doute de Cézanne*, in *Sens et non-sense*, Gallimard, Paris, 1960. Trad. it. *Il dubbio di Cézanne*, in *Senso e non senso*, Garzanti, Milano, 1974.

K. MARX, *Das Kapital. Kritik der politische Ökonomie*, 1867, I libro. Edizione italiana *Il Capitale. Primo Libro*, a cura di A. MACCHIORO e B. MAFFI, UTET, Torino, 2009

M. MERLEAU-PONTY, *La structure du comportement*, Puf, Paris, 1963, Trad. it. *La struttura del comportamento*, Bompiani, Milano, 1963.

M. MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris, 1964. Trad. it. *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1993.

M. MERLEAU-PONTY, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964. Trad. it. *L'occhio e lo spirito*, SE, Milano, 1989.

M. MERLEAU-PONTY, *La nature*, Seuil, Paris, 1995. Trad. it. *La natura*, Cortina, Milano, 1996.

S. MISTURA (a cura di), *Figure del feticismo*, Einaudi, Torino, 2001.

L. MORENA, G. TORRENGO, *Titolo e necessità*, in *Rivista di Estetica*, n.s. 40 anno XLIX (3/2009) , 2009.

G. NICOLACI (a cura di), *Segno ed evento nel pensiero contemporaneo*, Jaca Book, Milano, 1990.

F. ORLANDO, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Einaudi, Torino, 1997.

E. PANOFKY, *Idea. Ein Betrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, G.B. Teubner, Leipzig-Berlin, 1924. Trad. it. *Idea. Contributo alla storia dell'estetica*, Bollati Boringhieri, Torino, 2006.

E. PANOFKY, *Die perspektive als "symbolische Form"*, trad. it. *La prospettiva come "forma simbolica"*, Abscondita, Milano, 2007.

E. PANOFSKY, *Meaning in the visual arts. Papers in and on art history*. Trad. it. *Il significato nelle arti visive*, Einaudi, Torino, 1999.

G. PATELLA, *Estetica culturale. Oltre il multiculturalismo*, Meltemi, Roma, 2005.

F. PERLMAN, *Essay on commodity*, in *Telos*, n.6, 1968. Edizione italiana *Il feticismo delle merci. Saggio su Marx e la critica dell'economia politica*, Lampugnani Nigri, Milano, 1972.

M. PERNIOLA, *Il sex-appeal dell'inorganico*, Einaudi, Torino, 1994.

M. PERNIOLA, *L'estetica del Novecento*, Il Mulino, Bologna, 1997.

A. PINOTTI, *Estetica della pittura*, Il Mulino, Bologna, 2007.

A. PINOTTI (a cura di), *La questione della brocca*, Mimesis, Milano, 2007.

F. RELLA, *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, Feltrinelli, Milano, 1998.

P. RICEUR, *Le conflict des interprétations*, Seuil, Paris, 1969.

F. RIGOTTI, *La filosofia delle piccole cose*, Interlinea, Novara, 2004.

M. RUGGENINI, *Dire la verità. Non siamo qui forse per dire....*, Marietti, Genova-Milano, 2006.

F.W. J. Schelling, *System des Transzendentalen Idealismus* (1800), Tübingen. Trad. it. *Sistema dell'idealismo trascendentale*, Bompiani, Milano, 2006.

M. SHAPIRO, *The still life as a personal object. A note on Heidegger and Van Gogh*, in *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*, a cura di M.L. Simmel, Springer Publishing Company, New York, 1968, poi ristampato in *Theory and Philosophy of Art: Style, Artist, and Society*, Braziller, New York, 1994. Trad. it. *L'oggetto personale come soggetto di natura morta in Semiotiche della pittura*, a cura di L. CORRAIN, Meltemi, Roma, 2004, pagine 193-206.

G. SIMMEL, *Rembrandtstudie*, in *Gesamtausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1989-, vol. XIII. Trad. it. in *Il volto e il ritratto. Saggi sull'arte*, Il Mulino,

Bologna, 1985.

G. SIMMEL, *Rembrandt. Ein kunstphilosophischer Versuch* (1915), in *Gesamtausgabe*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1989-, vol. XIII. Trad. it. *Rembrandt. Un saggio di filosofia dell'arte*, Ed. Abscondita, Milano, 2001.

G. SIMMEL, *Der Henkel*, in *Das Individuelle Gesetz. Philosophische Exkurse*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1968. Trad. it. *L'ansa del vaso*, in *Arte e civiltà*, Idesi, Milano, 1976.

B. SPINOZA, *Ethica de more geometrico demonstrata*. Edizione italiana *Etica*, in *Opere* a cura di F. MIGNINI, Mondadori, Milano, 2007.

V. STOICHITA, *L'instauration du tableau*, Meridiens Klincksieck, 1993. Trad. it. di BENEDETTA SFORZA, *L'invenzione del quadro*, Il Saggiatore, Milano, 1998.

V. STOICHITA, *The Pygmalion Effect*, University of Chicago Press, Chicago, 2006. Trad. it. *L'effetto Pigmalione*, Il Saggiatore, Milano, 2006.

P. SZONDI, *Hegels Lehre von der Dichtung in Poetik und Geschichtsphilosophie I*, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 1974. Trad. it. *La poetica di Hegel*, Einaudi, Torino, 1986 e 2007.

A. TARPINO, *Geografie della memoria. Case, rovine, oggetti quotidiani*, Einaudi, Torino, 2008.

W. TATARKIEWIZ, *History of Aesthetics. III: Modern Aesthetics*, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Varsavia, 1970. Trad. it. *Storia dell'Estetica. Volume Terzo: L'estetica moderna*, Einaudi, Torino, 1980.

T. TODOROV, *Théories du symbole*, Seuil, Paris, 1977. Trad. it. *Teorie del simbolo*, Garzanti, Milano, 2008.

U. VOLLI, *Fascino. Feticismi e altre idolatrie*, Feltrinelli, Milano, 1997.

M. WEBER, *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*, in *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*, Mohr (Paul Siebeck), Tübingen,

1920-1921. Edizione italiana *L'etica protestante e lo spirito del capitalismo*, in *Sociologia delle religioni*, Utet, Torino, 1988.

R. WITTKOWER, *Art and Architecture in Italy 1600 to 1750*, Penguin Books, Harmondsworth, 1958. Trad. it. *Arte e architettura in Italia. 1600-1750*, Einaudi, Torino, 1972 e 1993.

J. J. WUNENBURGER, *Philosophie des Images*, Presses Universitaires des France, Paris, 1997. Trad. di S. ARECCO, *Filosofia delle Immagini*, Einaudi, Torino, 1999.

Dichiarazione di riproducibilità

(Legge 22 aprile 1941 n. 633, modificata dalla Legge 21 maggio 2004 n. 128, artt. 12-13)

Il/La sottoscritto/a (nome e cognome) Vittorio Vertuani

matricola 955362

nato a Lamon prov. BL il 28/04/1979

iscritto alla Corso di Dottorato di Ricerca in Filosofia

Autore della tesi di dottorato dal titolo:

Natura Morta. La rappresentazione del non umano.

Consapevole delle conseguenze civili e penali derivanti da dichiarazioni mendaci, ai sensi degli artt. 75 e 76 del D.P.R 28/12/2000 n. 445

Dichiara che la propria tesi è:

- riproducibile totalmente per motivi di studio
- riproducibile parzialmente, per motivi di studio, per le seguenti parti:
- non riproducibile

Autorizza la pubblicazione della versione digitale della tesi sui siti dell'Ateneo e delle Biblioteche Nazionali:

- sì
- no

Dichiara inoltre:

1. 1.la completa corrispondenza tra la versione elettronica della tesi consegnata e la tesi in formato cartaceo;
2. 2.di essere a conoscenza che l'Ateneo si riserva i diritti di riproduzione per scopi di ricerca e didattici, con citazione della fonte;
3. 3.che il contenuto e l'organizzazione della tesi è opera originale da me realizzata e non compromette in alcun modo i diritti di terzi, ivi compresi quelli relativi alla sicurezza dei dati personali;
4. 4.che pertanto l'Ateneo è in ogni caso esente da responsabilità di qualsivoglia natura civile, amministrativa o penale, e sarà da me tenuta indenne a qualsiasi richiesta o rivendicazione da parte di terzi;
5. 5.che la tesi di dottorato non è il risultato di attività rientranti nella normativa sulla proprietà industriale, non è stata prodotta nell'ambito di progetti finanziati da soggetti pubblici o privati con vincoli alla divulgazione dei risultati, non è oggetto di eventuale registrazioni di tipo brevettale o di tutela.

Venezia, 23 gennaio 2010

Vittorio Vertuani

Estratto per riassunto della tesi di dottorato

Studente: Vittorio Vertuani

Matricola: 955362

Dottorato in Filosofia

Ciclo XXII

Titolo della tesi: Natura Morta. La rappresentazione del non umano.

Abstract:

La natura morta è un genere pittorico che nasce nel XVII secolo e caratterizzato dal fatto che la figura umana è assente. Quest'assenza non si traduce immediatamente in una totale scomparsa dell'umano: l'uomo è atteso, o ha appena lasciato gli oggetti, affidandoli allo spazio pittorico. Utensili, cibi, luoghi di vita quotidiana, cose che portano sempre la traccia della mano dell'uomo sono rappresentati inermi e opachi in una rappresentazione descrittiva e ipermimetica, senza per questo smettere di essere emotivamente ed esteticamente coinvolgenti.

La parte centrale della ricerca si concentra perciò sui legami e i rapporti che si instaurano tra l'atto del descrivere e l'atto del narrare in pittura, prendendo spunto da una lettura fenomenologica della natura morta ed esaminando alcuni aspetti pertinenti della nozione di feticcio.

Still life is a pictorial genre that born in XVII century and distingushed by the absence of human figure. This absence is not immediatly a total disapparence of human: man is awaited, or he has just left the objects, putting them inside the pictorial space. Tools, food, scraps, everyday places: all they bear the marks of human hands and they are represented defenceless and opaque, in a iper-mimetic expression. But without giving up their emotional and esthetical values.

The central part of the research focuses on the relations between the act of describing and the act of telling in painting, starting from some phenomenological considerations and considering some aspects of the concept of fetishism.