

SCENA DI GENERE, PAESAGGIO E NATURA MORTA FRA SEICENTO E SETTECENTO

L'espressione "pittura di genere" fin dal XVI secolo indica in generale quell'iconografia "profana" che si distingue dalla pittura "alta" di soggetto storico, religioso o mitologico, comprendendo nella definizione anche la pittura di paesaggio e la natura morta. Soltanto nell'Ottocento questi soggetti diventano categorie pittoriche a sé stanti, ognuna con caratteri e tipologie ben definiti. Per quanto a volte sia difficile e

artificioso classificare un dipinto in maniera inequivocabile nella categoria del paesaggio piuttosto che in quella della scena di genere, così come a volte è una natura morta molto estesa a caratterizzare scene di genere, qui si affronta separatamente la trattazione di tre specifici grandi repertori di soggetti figurativi: la *scena di genere* propriamente detta, il *paesaggio* e la *natura morta*.

A.

LA SCENA DI GENERE

Definizione e caratteri

Con l'espressione "scena di genere" si è soliti intendere un vasto repertorio di **dipinti di carattere prevalentemente profano**, che, dalla fine del Cinquecento, **rappresentano**, senza alcuna metafora allusiva o simbolica e senza toni celebrativi, **scene ed episodi di vita quotidiana** tratti dalla realtà urbana o contadina (G. B. Washburn). Si tratta prevalentemente di quadri che ritraggono aspetti o situazioni minime e secondarie della vita in città o in campagna, i mestieri artigianali e contadini, il lavoro domestico, l'esistenza degli emarginati oppure momenti di svago e di socialità. La scelta di questi temi è indipendente da ogni intenzione morale, religiosa o di polemica ideologica come da ogni riferimento letterario e di conseguenza non presuppone necessariamente interesse per le classi sociali che ritrae, ma si limita all'illustrazione di aspetti della quotidianità. Ciò non vuol dire che in questi dipinti non si possa talora rintracciare la posizione personale dell'autore nei confronti del soggetto rappresentato, posizione che può essere di partecipazione o di disinteresse, può avere carattere umoristico o satirico oppure intenti descrittivi o di analisi ambientale e psicologica. Caratteristiche comuni e costanti del genere, pur nella diversità degli autori, restano comunque l'**intenzio-**

ne realistica e l'uso di **modalità stilistiche di tipo naturalistico**.

Sono proprio il realismo, il rifiuto di ogni depurazione ideale dei contenuti e l'allontanamento dai canoni classicisti che hanno pesato negativamente sul giudizio degli esperti dell'epoca nei confronti della pittura di genere. La concezione classicista, che dopo un lungo dibattito teorico si stabilizza verso la metà del Cinquecento, sostiene la divisione gerarchica dei generi pittorici, differenziati per soggetto e relative forme stilistiche: al primo posto di questa classificazione ci sono i dipinti di soggetto storico e religioso e i temi sublimi ed edificanti, che richiedono uno stile confacente alla nobiltà degli argomenti scelti, e cioè uno stile idealizzante fondato sulla purezza e sulla classicità del linguaggio. **La teoria classicista, quindi, considera inferiore la pittura di genere** non tanto perché tratta scene di vita quotidiana, quanto perché questa realtà viene trasferita sulla tela in chiave esclusivamente naturalistica, senza idealizzazioni, rifiutando cioè la funzione educativa e morale dell'arte.

Nonostante il giudizio negativo dei classicisti, la pittura di genere ha però un **grande consenso di pubblico**: committenti e collezionisti di ogni classe sociale, compresi coloro che per nobiltà e censo riempiono le loro quadrerie con le grandi tele di soggetto storico, mitologico e religioso.



Fig. 1
Annibale Carracci, *Il mangiafagioli*, 1583-1584. Roma, Galleria Colonna.

Fig. 2
Annibale Carracci, *La bottega del macellaio*, 1585 circa. Oxford, Christ Church Picture Gallery.

La premesse: Carracci e Caravaggio

Sono molti i dipinti del Cinquecento con scene di vita quotidiana che documentano l'interesse degli artisti per la realtà del proprio tempo resa in chiave naturalistica: pittori di area lombarda ed emiliana come Bartolomeo Passerotti, i Campi o Simone Peterzano possono, in maniera molto generale, essere considerati gli antecedenti più vicini alla pittura di genere, anche se i loro riferimenti alla realtà sono subordinati ad allusioni letterarie, intenti caricaturali o allegorici. È però con **Annibale Carracci** (1560-1609) che ci troviamo davanti a una pittura che può definirsi a ragione "di genere". Il pittore bolognese, prima di dedicarsi a immagini di classica idealità, realizza opere nelle quali si manifesta un'attenzione non artificiosa e in cui è evidente l'amore per la realtà colta con vivacità, fedeltà e partecipazione: si tratta dei noti dipinti *Il ragazzo che beve* (1582-1583), *Il mangiafagioli* (1583-1584) e *La bottega del macellaio* (1585 circa). Grazie alle pennellate decise, alle pezzature di colore giustapposte, al disegno veloce e alla descrizione sintetica delle figure, Carracci, fuggendo da ogni precedente manieristico e da ogni tradizionale principio di imitazione, rende il "vero" o, per usare un suo termine, il "vivo". **Ricerca del**





Fig. 3
Caravaggio, *I bari*, 1594.
Fort Worth (Texas),
Kimbell Art Museum.

“vivo” (di cui sono testimonianza anche le centinaia di disegni che, con una grafica nuovissima, fissano gesti, mestieri, figure popolari) significa rifuggire le formule figurative della grande tradizione, evitare le *gofferie* [...] *piene d'affettazioni e fatte senza giudizio* di molta pittura contemporanea, come egli stesso scrive. Questi lavori, inoltre, rivelano un'attenzione sincera per il mondo popolare, lontana dalla comicità caricaturale o da qualsiasi intento allegorico.

Per la definizione della pittura di genere è fondamentale anche il contributo di Michelangelo Merisi detto il **Caravaggio** (1571-1610), non tanto per il realismo o per l'attenzione sincera agli aspetti più umili e miserevoli della vita sociale del



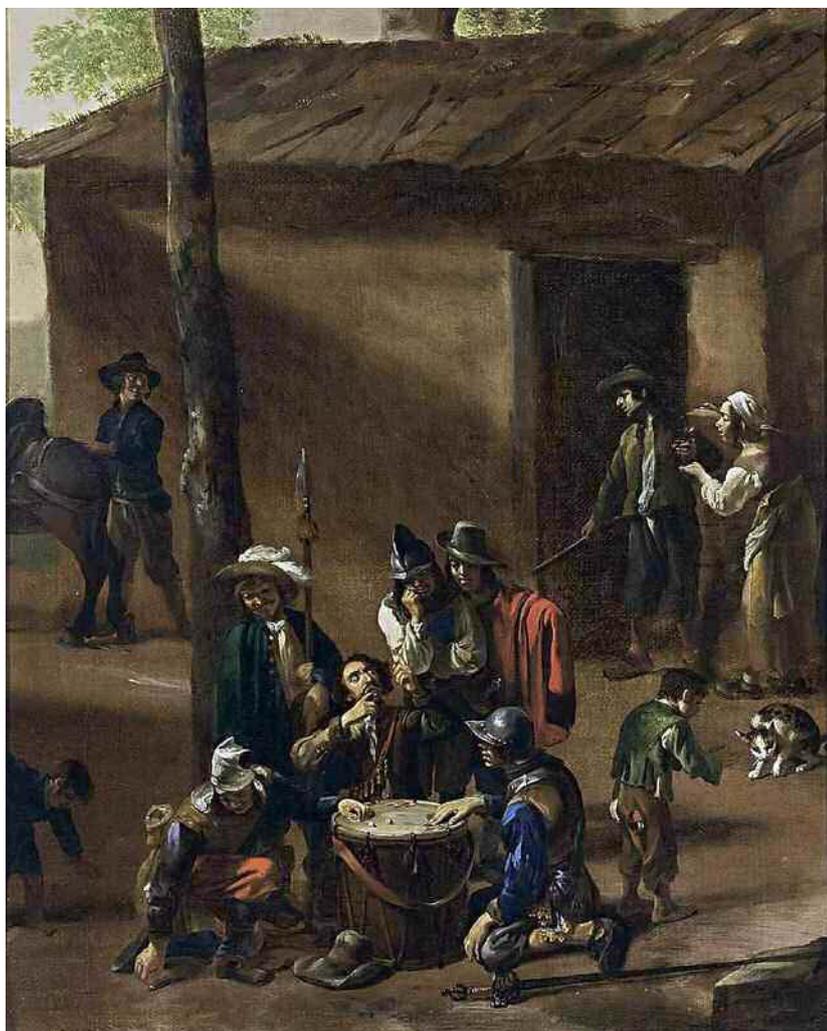
tempo, quanto per le **soluzioni stilistiche** da lui introdotte, che verranno riprese dai pittori di genere successivi perché ritenute indispensabili alla resa della verità naturale. Caravaggio realizza infatti tele i cui soggetti di ambiente quotidiano e popolare possono apparentemente rientrare nella tipologia della scena di genere: si pensi al *Fanciullo con il canestro di frutta* ora alla Galleria Borghese di Roma (1592-1593), al gruppo di truffatori da osteria ne *I bari* (1594), alla maga che legge la mano a un giovane inesperto ne *La buona ventura* (1596-1597), o alle figure umane, alle situazioni popolesche e contemporanee inserite nei più vasti drammi sacri. La critica odierna è però concorde nel precisare che queste opere non sono da considerare “scene di genere”, poiché l'obiettività di Caravaggio è altra cosa dall'indagine oggettiva dei naturalisti seicenteschi. La pittura di Caravaggio, infatti, non è una semplice illustrazione della realtà degli uomini e delle cose del suo tempo, bensì impegno morale, scavo profondo nella natura autentica dell'uomo e delle cose: i poveri e i diseredati, i reietti, le donne del popolo, i vecchi rugosi, colti nella verità dei loro gesti e dei loro ambienti restano *archetipi universali, modelli veri, esemplari ma irripetibili, di un'umanità senza tempo, senza luogo e senza storia* (F. Zeri). Tuttavia, come si è detto, l'esperienza caravaggesca ha contribuito a definire caratteri e connotati della “pittura di genere” per l'assenza di ogni preclusione verso aspetti e momenti della realtà quotidiana, per il nuovo tipo di sguardo verso il proprio tempo, per il superamento dei limiti delle convenzioni pittoriche di un'arte educativa, allegorica o celebrativa. È soprattutto nell'uso della luce, sia come mezzo per restituire la realtà nella sua concretezza sia nel rapporto interdependente con l'ambiente e lo spazio circostante, che Caravaggio suggerisce ai pittori della realtà lo strumento fondamentale per la percezione visiva e la più immediata resa pittorica della vita di ogni giorno. Non è un caso, infatti, che le prime esperienze definibili compiutamente “scene di genere” siano nate attorno al 1630 da pittori di origine diversa influenzati dal caravaggismo romano.

Fig. 4
Caravaggio, *La buona ventura*,
1596-1597.
Roma, Musei Capitolini.

I bamboccianti

Particolare conseguenza del naturalismo caravaggesco è la pittura di un gruppo di pittori prevalentemente stranieri (francesi, danesi, fiamminghi) **attivi a Roma attorno alla metà del Seicento**, detti "bamboccianti", che la critica ha recentemente rivalutato. Essi sono i seguaci di un pittore olandese trasferitosi a Roma nel 1625, **Pieter van Laer** (1592-1642), soprannominato "**il Bamboccio**" per il suo aspetto deforme (nome dal quale derivano i termini dispregiativi di "bambocciate" per definire le loro opere e di "bamboccianti" per gli artisti). Questi pittori preferiscono **ritrarre in quadri di piccolo formato gli aspetti più consueti e più umili della realtà quotidiana entro le mura di Roma o nella campagna circostante**, adottando un tono realistico e narrativo. I loro dipinti per la prima volta rappresentano con ricchezza di particolari i mestieri di strada, gli ambulanti (ad esempio il venditore di ciambelle), i poveri mendicanti o gli imbroglioni, gli ambienti più sordidi delle periferie, oppure raccontano la vita dei contadini e le feste popolari, non tralasciando i fatti di cronaca spicciola talvolta anche licenziosi o irriverenti.

Fig. 5
Michelangelo Cerquozzi,
Soldati che giocano a dadi, 1630.
Collezione privata.



L'esperienza dei pittori bamboccianti, quale è quella dei fiamminghi Michiel Sweerts (1624-1664), Jan Miel (1599-1663), Johannes Lingelbach (1622-1674), Jan Asselijn (1610 circa - 1652) e degli italiani Michelangelo Cerquozzi (1602-1660) e Domenico Gargiulo (1609-1675), dà vita a una delle tendenze più diffuse della pittura italiana dell'epoca e, pur nella diversità di valore degli esiti, con essa si determinano alcuni caratteri distintivi della pittura con "scene di genere" del Seicento e Settecento.

Questi quadri suscitano dure critiche soprattutto da parte degli artisti della corrente classicista e dagli intellettuali che la sostengono: vengono infatti giudicati volgari e indecenti in quanto, ispirandosi alla vita quotidiana, trascurano i grandi eventi gloriosi ed edificanti e mostrano di ignorare la funzione idealizzante dell'arte. I bamboccianti sono descritti, secondo le parole dello storico dell'arte Giovan Pietro Bellori (1613-1696), come coloro che *s'impegnano a dipingere li più vili, e bassi accidenti della natura con espressioni abiette e stomacose, cagioni che partoriscono più risate che meraviglie: cosa del tutto contraria a così maestosa professione.*

Eppure i bamboccianti piacciono e riscuotono un certo **successo presso un vasto pubblico** composto da mercanti, artigiani, esponenti del ceto medio e anche ricchi e nobili collezionisti. Questi ultimi acquistano direttamente dagli artisti o dai "quadri" agli angoli delle strade le piccole scene di genere di carattere aneddotico, che trovano così posto in prestigiose quadrerie, accanto alle possenti composizioni di Guercino o Poussin.

Può destare meraviglia il grande credito che i bamboccianti hanno presso il pubblico aristocratico e borghese che sicuramente non si riconosce nel mondo miserevole e sordido da essi rappresentato. Se però osserviamo da vicino la società del tempo attraverso le testimonianze storiche, ci rendiamo conto che le condizioni di vita della plebe urbana e rurale sono ben più disperate e drammatiche di quelle che i bamboccianti rappresentano nei loro gustosi quadretti. Quindi, se è vero che questa pittura riproduce scene di un mondo difficile di emarginati, poveri e umili lavoratori, è altrettanto vero che di questa realtà i bamboccianti danno una **lettura senza drammi e lacerazioni profonde**: la pittura dei bamboccianti è lontana, infatti, da ogni intento polemico e di denuncia sociale delle ingiustizie. Le scene di vita popolare sono quindi raccontate con **facili tonalità discorsive e aneddotiche**, talvolta con leggere punte di umorismo, mentre i personaggi, pur

nella loro verità descrittiva, sono ridotti a tipi. Per questo la pittura dei bamboccianti può piacere anche alle ricche classi borghesi e aristocratiche, in quanto presenta un mondo arcadico, macchiettistico, depurato degli elementi di conflitto e polemica e che può risultare consolatorio, tranquillizzante e pittoresco.

Il Settecento a Roma e Napoli: Gaspare Traversi

Nel primo Settecento, con l'affermarsi delle tendenze arcadiche e classiciste, la pittura con scene di vita quotidiana rimane ferma su soluzioni idilliche e di disimpegno ideologico già espresse dai bamboccianti. Questo avviene soprattutto in quegli ambienti che sono maggiormente restii ad accogliere le nuove istanze di rinnovamento culturale e figurativo che il clima illuministico nascente sta proponendo. A Roma e Napoli si ha, infatti, una notevole fioritura di pittori di scene di genere di grande successo presso il pubblico: Pier Leone Ghezzi, Domenico Brandi, Filippo Falciatore, Giuseppe Bonito, Francesco De Mura e Giambattista Rossi illustrano momenti di vita patrizia o del ceto medio borghese e talvolta popolare, restituendo l'immagine di una società tranquilla, operosa, dai buoni sentimenti, senza profondi

contrasti e soddisfatta dei suoi averi. I protagonisti delle loro scene sono tipi senza profondità che non comunicano una verità umana, ma si esauriscono nell'apparenza dei loro gesti stereotipati.

Chi si differenzia da questo tipo di pittura è **Gaspare Traversi** (1732-1769), la personalità più interessante della cultura figurativa napoletana del Settecento, che assieme a Crespi, Ceruti e Longhi è il maggior rappresentante della pittura di contenuto sociale dell'epoca. Nel suo insieme l'opera di Traversi si presenta come un'estesa **narrazione della società napoletana** colta nelle sue varie figure, nei loro costumi e nelle situazioni che le caratterizzano: ricchi borghesi, salotti patrizi, interni d'osteria, bassi napoletani, *parvenus*, emarginati, vecchi ubriaconi, ciarlatani, lestofanti, ciccisbei e ragazze da maritare vengono descritti con occhio lucido e impietoso, talvolta ironico ma sempre attento a cogliere la realtà sociale del tempo. Sicuramente ha influenzato questo stile la frequentazione da parte di Traversi degli ambienti più avanzati dell'Illuminismo napoletano, ma soprattutto del mondo del teatro, della commedia popolare e dialettale, i cui testi, anche nei titoli, richiamano situazioni ed episodi di vita quotidiana identici o affini a quelli raccontati da Traversi.

Fig. 6
Gaspare Traversi,
Contratto nuziale
(particolare),
1760-1770 circa. Roma,
Galleria Nazionale
d'Arte Antica
di Palazzo Barberini.



La pittura di genere in Emilia e in Lombardia

Altrove in Italia, nel primo Settecento, la pittura con scene di genere acquista un altro registro e un altro significato rispetto alle tendenze bamboccianti e arcadiche, poiché i suoi migliori esponenti risentono maggiormente del clima culturale illuministico razionalista e antiretorico. È di Bologna il pittore che segna con chiarezza il cambiamento nella rappresentazione della realtà sociale dell'epoca: **Giuseppe Maria Crespi** (1664-1741) dimostra in dipinti "minori", quali *La fiera di Poggio a Caiano* (1709), *Il casolare* (1712), *La pulce* (1715), *La sguattera* (1725), o nella serie *Storie di una cantatrice*, come si possano rendere momenti della vita quotidiana contadina, popolare o piccolo borghese senza cadere nell'aneddotica dei bamboccianti e nel sentimentalismo o nell'idealizzazione classicistica. Erede della tradizione emiliana naturalista, per Crespi l'approccio alla realtà è concreto e si esprime in una pittura originale costituita da un impasto cromatico denso e luminoso, che riesce a fermare con libertà e immediatezza aspetti minuti ed essenziali del mondo circostante. I suoi quadri raccontano la realtà senza preziosismi, senza fantastiche, senza caricature o concessioni al pitto-

Sotto a sinistra Fig. 7

Giuseppe Maria Crespi,
La sguattera, 1725.
Firenze, Galleria degli
Uffizi, Collezioni Contini
Bonacossi.

Sotto a destra Fig. 8

Giacomo Ceruti,
Tre pitocchi, 1736.
Madrid, Collezione
Thyssen-Bornemisza.

resco, ma anche con affetto e capacità di penetrazione. L'attenzione di Crespi è infatti centrata sull'**uomo colto nella sua dimensione quotidiana**, nei gesti che ne rivelano la natura intima e sull'ambiente che lo circonda. L'uso sapiente del chiaro-scuro rivela un'intensa analisi interiore, una naturalezza che rifugge le amplificazioni retoriche di tanta pittura dell'epoca, come si nota ne *La sguattera*, dove l'attenzione del pittore è concentrata più che sull'episodio narrato sull'effetto d'insieme, cioè sul senso del trascorrere lento del tempo prodotto dalla luce che illumina la povera cucina e il lavoro della donna.

A Bologna l'opera di Crespi non inaugura una vera e propria scuola, ma serve da modello per pittori veneti e lombardi quali Ceruti, Piazzetta e Longhi.

L'interesse alla rappresentazione della realtà che caratterizza la tradizione pittorica lombarda si rinnova nel milanese **Giacomo Ceruti**, detto il **Pitocchetto** (1698-1767 circa). In un'epoca in cui l'attenzione è rivolta tendenzialmente al mondo aristocratico e alla narrazione preziosa e raffinata dei suoi riti, Ceruti s'interessa invece al **mondo degli umili**, dei contadini, dei ragazzi di strada, alle lavandaie, ai mendicanti e agli straccioni (i "pitocchi", appunto), ai loro umili mestieri, rappresentandoli a grandezza reale in tele di



grande formato, per sottolineare l'importanza della loro presenza nel mondo. Nella pittura di Ceruti non ci sono tipi, ma **ogni personaggio** che egli ritrae **ha una sua individualità**, esprime una propria verità umana, una storia personale significativa. Il grande impegno morale che questa pittura rivela si avvale di un sobrio cromatismo e di un'attenzione ai particolari senza compiacenze descrittive: il severo naturalismo che ne scaturisce risulta estraneo a quella vena satirica e caricaturale che si riscontra nella pittura contemporanea.

La pittura di genere a Venezia

A Venezia, parallelamente alla forte ripresa della pittura di decorazione e di storia sacra e profana, dagli inizi del Settecento ha notevole fortuna anche il "genere", con episodi tratti dalla realtà quotidiana ambientati nei campielli o nell'intimità delle case della buona società. Anche molti pittori impegnati in altri generi si cimentano nella rappresentazione di immagini del mondo contemporaneo, ripreso nei suoi aspetti più immediati e quotidiani. Lo fanno **Giambattista Piazzetta** (1683-1754), ad esempio con *Contadinella che si spulcia* e *Contadino con la cesta di rape*, ma anche

Giambattista Tiepolo (1696-1770) e il figlio **Giandomenico** (1727-1804), ad esempio nelle decorazioni di Ca' Rezzonico e di Villa Valmarana, realizzate in collaborazione, per non dire dei tanti brani di vita quotidiana presenti nelle vedute di **Canaletto** (1697-1768) e di **Francesco Guardi** (1712-1793). Se si escludono le opere dei vedutisti, le altre sono caratterizzate da soluzioni di gusto accademico, fortemente tipizzanti anche se sostenute da un uso del chiaroscuro e da un cromatismo ricco di gradazioni che le arricchisce di naturalezza e schiettezza (si veda come esempio significativo *L'indovina* di Piazzetta).

Chi invece sa volgere i modi e i contenuti della pittura di genere in pittura autenticamente moderna è Longhi. Un'attenta osservazione della società veneziana contemporanea resa con forte essenzialità è ciò che sta alla base dell'arte di **Pietro Longhi** (1702-1785). In quadri di piccolo formato il pittore sa afferrare con grande garbo e discrezione aspetti della vita borghese e aristocratica: gli interni delle abitazioni, le consuetudini quotidiane, i divertimenti e le ritualità (l'ora del caffè, il ricevimento della signora, la lezione di ballo) sono narrati dal pittore attraverso un'acuta penetrazione dell'animo e dei caratteri dei personaggi, mirando più a cogliere il sapore della scena che i caratteri esteriori o pittoreschi. Nei quadri di Pietro Longhi si ritrova la volontà di descrivere quel mondo che scrittori veneziani come Gasparo Gozzi o Carlo Goldoni raccontano nelle loro opere: lo stesso Goldoni definisce la pittura di Longhi una *musa sorella, il singolarissimo imitatore della natura*, mettendo in evidenza la loro comune ricerca del vero e lo sguardo distaccato con cui osservano il mondo veneziano. Ma l'essenzialità e oggettività un po' stilizzata di Longhi non manca di cogliere in profondità la crisi della società aristocratica che nel ripetersi delle abitudini, nella fatuità della propria esistenza, nella fissità dei volti e dei piccoli gesti denuncia la perdita di ogni vitalità e di volontà d'azione, la mancanza di aspirazioni. La figura di Longhi, in conclusione, è quella di un grande pittore che evade dai rigidi schemi coevi, dallo stile magniloquente e pomposo e dalla curiosità documentaria per inserirsi in un contesto più vasto di quello veneziano, che lo pone accanto ai grandi maestri francesi e inglesi del Settecento.



Fig. 9
Pietro Longhi, *Il ciarlatano*, 1757.
Venezia, Ca' Rezzonico,
Museo del Settecento Veneziano.

Nascita e definizione del genere

Da sempre considerato in pittura sfondo accessorio, elemento scenografico sul quale proiettare la rappresentazione di storie di personaggi divini o umani, **il paesaggio diviene nel Seicento un genere pittorico autonomo e codificato**. Le premesse del fenomeno sono molteplici e risalgono al rinnovato interesse per la realtà testimoniato dalle opere di Giotto, alla dettagliata descrizione della natura presente nei quadri dei fiamminghi quattrocenteschi, allo sguardo di Leonardo attento a cogliere luce, prospettiva e variazioni del paesaggio, al ruolo assegnato alla natura nei dipinti di Raffaello, agli sfondi di Giorgione, alle decorazioni di Veronese o agli sfondi fantastici di Tintoretto nella seconda metà del Cinquecento. Ma è a

Roma ad opera di pittori stranieri che nasce il paesaggio modernamente inteso, cioè non subordinato a un altro soggetto. Roma e la sua campagna offrono spunti per opere nelle quali si può coniugare la riproduzione della bellezza di una natura ricca e maestosa (colori, toni, la luce nelle varie ore del giorno) all'interesse documentaristico e pittoresco per l'antichità classica con il fascino "romantico" delle sue rovine. Questi pittori, provenienti soprattutto dal Nord Europa, tra cui i più importanti sono **Paul Bril** (1553 circa – 1626) e **Jan Brueghel il Giovane** (1601-1678), diffondono in ambiente romano il nuovo gusto per la "veduta", affermando per primi il ruolo autonomo della pittura di paesaggio come **narrazione realistica e particolareggiata di fatti quotidiani** e feriali slegati da qualsiasi rappresentazione sacra, allegorica o mitologica.

Queste premesse porteranno alla nascita di un interesse diverso per la rappresentazione della natura presso i pittori dell'epoca, le cui esperienze molto articolate possono essere raccolte in due filoni fondamentali: quello del paesaggio ideale e classicistico, che inizia con Annibale Carracci e prosegue con Domenichino, fino a Nicolas Poussin e a Claude Lorrain, e quello del paesaggio "preromantico", il cui massimo rappresentante è Salvator Rosa, che utilizza elementi reali per comporre un paesaggio del tutto inventato, espressione della propria inquietudine interiorità.

Aspetti e protagonisti del paesaggio ideale

Determinante per la nascita del paesaggio ideale è **Annibale Carracci** (cfr. anche pagg. 2 e 15), presente a Roma dal 1595. Nelle due lunette per la cappella del palazzo del cardinale Aldobrandini (soprattutto ne *La fuga in Egitto*, del 1604) gli elementi costitutivi sono collocati secondo un criterio compositivo equilibrato: l'effetto finale è quello di un **paesaggio naturale idealizzato, in cui l'osservazione viene filtrata e reinventata dalla fantasia rendendola armonica e ordinata**. Lo squarcio di natura della lunetta si presenta come una finestra aperta sull'Agro romano nella quale gli spettatori contemporanei riconoscono una "verità" che supera di gran lunga la pedanteria artigianale dei fiamminghi. Come afferma lo studioso d'arte Filippo Baldinucci, la rappresentazione della natura dei pittori italiani del Seicento ha come fine la *perfetta imitazione dei veri paesi*, di contro alla *bella maniera di far paesi* dei pittori nord-

Fig. 10

Paul Bril, *Tenute della casa Mattei: Castel Belmonte*. Roma, Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini.



Fig. 11

Annibale Carracci, *Fuga in Egitto*, 1604. Roma, Galleria Doria Pamphilj.



In alto Fig. 12
Guercino, *Paesaggio al chiaro di luna*.
Stoccolma, Museo Nazionale.

Al centro Fig. 13
Adam Elsheimer, *Fuga in Egitto*, 1609. Monaco, Alte Pinakothek.

A lato Fig. 14
Claude Lorrain, *Mercurio e Argo* (particolare), 1645. Roma, Galleria Doria Pamphilj.



ci: ciò avviene grazie ad Annibale e ai suoi eredi che sanno cogliere *le vere apparenze di colorito che fanno i paesi e vedute naturali, nelle varie disposizioni dell'aria or chiara or scura*. In Annibale Carracci, però, lo sguardo naturalistico si coniuga con l'ideale classico in un'equilibrata sintesi.

Il "paesaggio ideale" di Carracci ha grande diffusione e seguito, aprendo la strada ai dipinti di **Domenichino** (1581-1641), che adotta il modello compositivo del pittore bolognese, ma lo rende più dinamico e animato ponendo figure in primo piano in uno degli angoli e quindi aumentando il senso di profondità prospettica. **Guercino** (1591-1666), invece, si interessa ad aspetti diversi del paesaggio, più naturalistici, fino quasi ad escludere dalla scena ogni presenza umana e a concentrarsi sui fenomeni meteorologici e sulle caratteristiche di luminosità, come si nota nel *Paesaggio al chiaro di luna*.

Negli stessi anni, sempre a Roma, nasce anche un diverso tipo di rappresentazione "ideale" del paesaggio ad opera del pittore tedesco **Adam Elsheimer** (1578-1610), i cui dipinti risentono da una parte della lezione italiana classica di Carracci e realistica di Caravaggio e dall'altra del gusto e della sensibilità nordica per la grandezza, la forza e l'incanto della natura. Ciò è evidente nella *Fuga in Egitto*, di poco più tarda dell'analoga lunetta di Carracci: nel piccolo dipinto su rame (tecnica usata per accentuare i valori di trasparenza e levigatezza del colore) protagonista dell'immagine diventa un immenso cielo notturno che inghiotte e sovrasta le figure di Giuseppe e Maria, incamminate nell'oscurità al lume di una torcia. Appare subito ai primi osservatori che in quel cielo le costellazioni, la Via Lattea e la luna sono rappresentate con esattezza scientifica come se osservate con un cannocchiale, ma nello stesso tempo vi dominano un profondo senso di comunione tra l'uomo e la natura e un'incantata contemplazione della bellezza dell'universo. Nonostante l'elemento naturalistico, quindi, la visione di Elsheimer è pur sempre una **rielaborazione della realtà secondo un concetto di bellezza ideale** e personale, come rivela la luce favolosa, il pittorresco della scena, la mancanza di un'identificazione con un luogo preciso. I grandi contributi del pittore tedesco al genere del paesaggio si possono considerare **l'analisi della natura come riflesso della vita interiore dell'uomo e**



Fig. 15
Nicolas Poussin,
*Paesaggio con i funerali
di Focione*, 1648.
Shropshire, Oakly Park,
Collezione Earl
of Plymouth.

soprattutto la luce, che, colta nelle sue variazioni e manifestazioni, diviene soggetto del dipinto, suggerendo una valenza psicologica alla natura.

La lezione di Elsheimer giunge attraverso l'opera di diversi autori a **Claude Lorrain** (1600-1682), anch'egli a Roma dal 1625. Il pittore francese dedica la sua intera attività alla rappresentazione della campagna nei dintorni di Roma, che egli ama cogliere nelle diverse stagioni e nelle variazioni di luce naturale in disegni dal vivo, poi rielaborati in studio secondo le suggestioni del modello letterario classico (Virgilio, Orazio, Ovidio), che esalta la vita della campagna come luogo idealizzato di serenità e armonia. Quelli di Lorrain sono **paesaggi immaginari di soggetto pastorale**, posti fuori dal tempo, espressione di un interiore senso di nostalgia per una vita

Fig. 16
Salvator Rosa, *Paesaggio
con Apollo e la Sibilla
cumana*, 1661 circa.
Londra, Wallace
Collection.



semplice che nasce dalla terra, per un'armonia tra uomo e natura e una felicità irrimediabilmente perdute. Stilisticamente l'attenzione di Lorrain si concentra soprattutto sulla luce che esalta con fedeltà al vero la bellezza delle forme naturali e nello stesso tempo è fortemente evocativa di serenità e atmosfere ideali: è una luce calda, vibrante che si riflette variamente sulle forme viventi e si irradia da infiniti orizzonti.

La campagna romana è oggetto di studio anche per il francese **Nicolas Poussin** (1594-1665), che però sottopone la natura a un filtro intellettuale e a un vaglio formale rigoroso. Secondo il criterio estetico per il quale l'arte non è riproduzione fedele della realtà, ma elaborazione del pensiero che traduce le idee in forma, **i paesaggi di Poussin trascendono il dato naturale per diventare idea**, trasposizione in termini filosofici di sentimenti umani, immagine nella quale si specchia la vita interiore dell'uomo. Pertanto quello di Poussin è un paesaggio artificiale, ricostruito nei suoi studiati rapporti geometrici, nella nitida e razionale composizione, nei colori cristallini, negli equilibri formali esaltati da una luce fredda e pura, priva di riferimenti atmosferici ai vari momenti del giorno, ma nel quale lo scenario naturale è in intenso rapporto con il dramma dei personaggi che lo abitano.

Il paesaggio "interiore": Salvator Rosa

Anticipatore di aspetti della sensibilità "preromantica" nella raffigurazione della natura è **Salvator Rosa** (1615-1673), figura importante nella storia del genere pittorico in quanto introduce nel paesaggio un elemento di forte spettacolarità che risulterà ricco di conseguenze nei secoli seguenti. In Salvator Rosa non vi è la contemplazione della natura in sé, ma la sua trasfigurazione drammatica, che diviene manifestazione dello spirito irrazionale che la domina, proiezione di un'inquietudine interiore. Abbandonata la soluzione ideale e classica, la natura di Salvator Rosa è sempre svincolata dalla realtà oggettiva e diviene **visione interiore drammatica**, dinamica al punto che si è parlato dei suoi paesaggi come di paesaggi "romantici". Nei suoi paesaggi si trova un inesauribile repertorio di alberi stroncati, seccati o contorti, di rocce, lisce o frastagliate, che talora assumono forme umane o animali, oppure tendono a confondersi con i segni della presenza umana (torri, ponti rotti e fortificazioni); i cieli sono percorsi da nuvole pesanti e cumuliformi, vapori caliginosi si addensano all'orizzonte. All'interno di questi scenari disperati vivono uomini, personaggi mitici e irreali, ridotti a comparse smarrite e impaurite.

Il vedutismo

Dalla pittura di paesaggio, nella seconda metà del Seicento, a Roma, nasce il vedutismo, che avrà la sua espressione più alta nella Venezia del Settecento. La sua nascita risulta essere la spontanea conseguenza di un interesse vivo che molti artisti nordici, soprattutto olandesi e fiamminghi, provano per la città e i suoi aspetti più pittoreschi. La veduta acquista quindi in questo periodo lo statuto di genere autonomo e si rivolge a **scene di vita cittadina**, alla rappresentazione di paesaggi urbani e di monumenti visti nel loro contesto contemporaneo e quotidiano. Il successo del Vedutismo è determinato da diversi fattori, ma fondamentale è la committenza: il Settecento è l'epoca del *Gran Tour* e per uno straniero che si reca in Italia Firenze, Roma, Napoli e Venezia sono tappe imprescindibili. Molti di questi visitatori desiderano avere dei "souvenirs" e le vedute di città costituiscono il ricordo più tangibile, l'evocazione più concreta dei luoghi tanto ammirati.

L'invenzione della veduta moderna si deve all'olandese **Gaspard Van Wittel** (1653-1736), conosciuto in Italia come Vanvitelli, che la pratica con impegno esclusivo ed esiti formali altissimi. Van Wittel porta in Italia la **ricerca di verità ottica** della figuratività olandese e diventa il punto di riferimento per il vedutismo fino all'Ottocento. Attraverso l'uso di una luce limpida e intensa il pittore **definisce gli edifici, la natura e gli spazi con grande precisione, verità e nitidezza**, esaltando i particolari descrittivi, in anticipo sul vedutismo veneziano. Nelle sue vedute delle principali città italiane, e soprattutto di Roma, egli

rifiuta l'interesse esclusivo per l'antico, il pittoresco e l'immagine ideale ed evocativa della città, indirizzando invece la propria attenzione verso gli aspetti più attuali, preferendo cioè un taglio "borghese" del paesaggio cittadino.

Le vedute di Van Wittel influenzano profondamente l'opera di **Antonio Canal** detto il **Canaletto** (1697-1768), che, tra i maggiori protagonisti del genere, fornisce alla pittura di paesaggio una forte **componente illuministica**, riproponendo nei suoi dipinti le istanze di verità, obiettività, razionale semplicità proprie dell'età dei lumi. Venezia è il principale soggetto delle opere di Canaletto; esse nel loro insieme costituiscono un grande affresco che descrive la città al culmine del suo splendore economico e culturale: Venezia è colta nei suoi innumerevoli scorci, nei monumenti e nelle architetture, in occasione di feste civili o religiose. I suoi quadri sono frutto di una continua ricerca formale condotta in studio, dopo schizzi e appunti presi dal vero; Canaletto raffigura con grandissima precisione e realismo i suoi paesaggi, giungendo a una resa "fotografica" della città attraverso un attento uso della luce, che si differenzia in qualità a seconda del luogo e del momento in cui è colta, battendo tersa anche sugli edifici più lontani a rivelarne nitidamente i dettagli architettonici più minuti. All'impressione di riproduzione esatta, in presa diretta, del paesaggio veneziano contribuiscono anche le strutture rigorosamente geometriche sulle quali sono costruite le vedute: Canaletto si aiuta con la **camera ottica**, strumento divenuto essenziale per i pittori vedutisti del Settecento, perché permette di inquadrare prospetticamen-

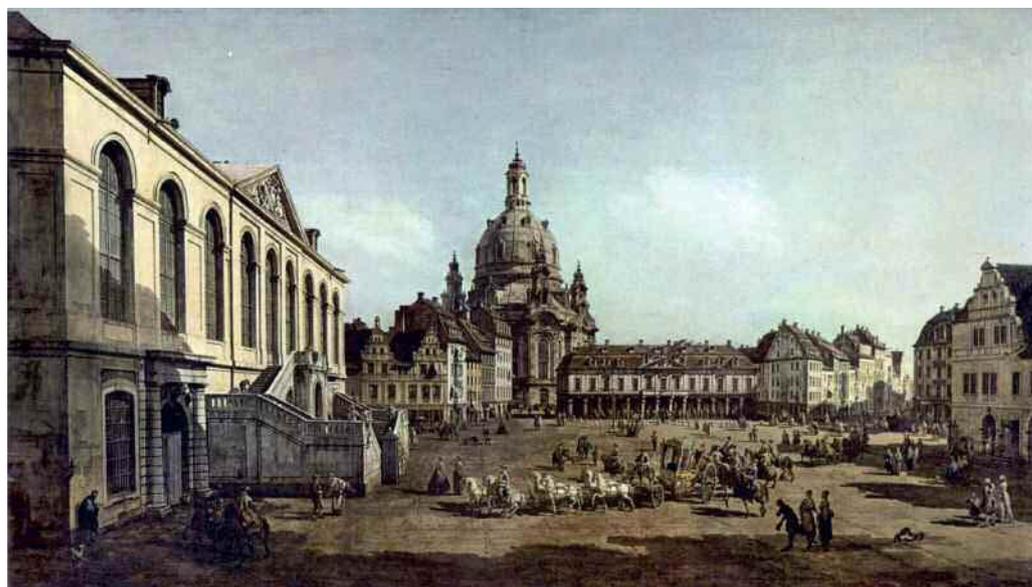
Fig. 17
Gaspard Van Wittel,
Il Colosseo e il Foro romano. Torino,
Galleria Sabauda.



Fig. 18
Canaletto,
Regata sul Canal Grande,
1730-1735 circa.
Castello di Windsor,
The Royal Collection.



Fig. 19
Bernardo Bellotto,
Il Mercato nuovo di Dresda visto dallo Judenhof, 1749-1751.
Dresda, Gemäldegalerie.



te con grande nitidezza e fedeltà al vero la porzione di paesaggio da ritrarre.

Il linguaggio di Canaletto trova una continuazione in quello del nipote **Bernardo Bellotto** (1721-1780), che dopo i primi anni vissuti a Venezia si reca a Roma, Torino e presso le corti del Nord Europa (Dresda, Vienna, Monaco, Varsavia), dove svolge la sua attività di vedutista. Come risulta dall'osservazione de *Il Mercato nuovo di Dresda visto dallo Judenhof*, se vi sono elementi di continuità con lo stile di Canaletto, è anche evidente come Bellotto si differenzi dallo zio per un senso più acuto degli effetti atmosferici, resi con una luce più argentata, e per una visione della realtà più distaccata e a tratti velata di malinconia. Il suo stile si caratterizza inoltre per le decise contrapposizioni di luce e ombra, il segno incisivo, l'intensificarsi della solidità delle forme e per l'accentua-

ta dilatazione dei rapporti proporzionali e prospettici.

A questa tradizione si rifà anche l'altro grande vedutista veneziano, **Francesco Guardi** (1712-1793). A differenza di Canaletto, però, Guardi dà un'interpretazione più introspettiva e fantastica di Venezia: gli scorci della città sono filtrati attraverso uno sguardo interiore attento alle vibrazioni profonde che il paesaggio suscita. Alla precisione dei contorni, all'esattezza documentaria di Canaletto, Guardi preferisce una tecnica quasi impressionista basata sulla pennellata "frizzante", veloce, che trasfigura la realtà, sfaldando la compostezza delle forme. *Il suo non è più il paesaggio come veduta esatta, – scrive Argan – ma il paesaggio come esperienza individuale, legata non meno al luogo, al tempo e allo stato d'animo. È il preludio al paesaggio romantico.*

Definizione e caratteri

Con l'espressione "natura morta" si indica la rappresentazione di **composizioni di fiori, frutta, verdura, selvaggina, pesci od oggetti** (vasi, libri, strumenti musicali ecc.). Il termine settecentesco di provenienza francese traduce quello olandese, forse più appropriato, *still-leven* ("vita immobile" o "vita silenziosa"), che risale al XVII secolo. La natura morta **in quanto genere autonomo si viene definendo tra la fine del Cinquecento e gli inizi del Seicento** come espressione di quelle tendenze naturalistiche che, già presenti nella pittura fin dal Quattrocento, si manifestano in una nuova sensibilità laica nei confronti della realtà naturale e quotidiana e nella sentita esigenza di esaltare i valori del procedimento di imitazione. Ritenuta di rango inferiore fra le rappresentazioni artistiche perché lontana dalla pittura di soggetti storici, mitologici e religiosi, la natura morta assegna la centralità al mondo delle cose inanimate, escludendo la figura umana. Concentrata sulle proprietà degli oggetti (forme, volumi, materia, colori, rapporti luminosi), essa ha l'obiettivo di suscitare nell'osservatore l'emozione estetica attraverso l'ammirazione per la verosimiglianza e l'illusione della realtà.

Gli studiosi sono incerti sul momento e sul luogo a cui far risalire la nascita della natura morta. Essa, infatti, è il risultato di una somma di fattori legati a esperienze pittoriche e culturali maturate nei secoli, alle trasformazioni delle società europee e ai mutamenti nella sensibilità e nella percezione del mondo che si verificano tra il XVI e il XVII secolo. Si può comunque affermare che tutti questi elementi si sono intrecciati allo sviluppo dei grandi centri mercantili dell'epoca (Roma, Milano, Anversa, Haarlem, Siviglia e Francoforte): è lì che si afferma un pubblico borghese benestante (mercanti, imprenditori e finanziari), nuovo per il mercato artistico, che trova nelle caratteristiche della natura morta (piccolo formato, facile godibilità, rappresentazione di abbondanza e benessere materiale) una risposta adeguata alle proprie richieste. **La fortuna del nuovo genere è quindi legata all'affermarsi del ceto borghese**, che ne determinerà gli sviluppi, l'evoluzione stilistica e le tematiche.

Le origini

Si possono comunque individuare alcuni fattori che hanno contribuito a formare le premesse per la nascita e lo sviluppo della

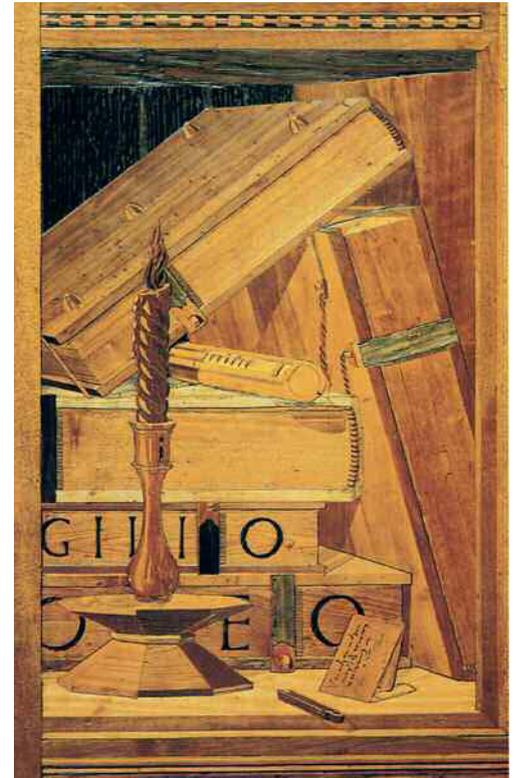


Fig. 21
Tarsia con finto scaffale con libri e lampada,
1480 circa.
Urbino, Palazzo Ducale,
Studiolo di Federico da Montefeltro.

natura morta. Innanzitutto va ricordata la **tradizione figurativa dell'antichità classica, medievale e umanistica**, che, pur partendo da una profonda unità fra uomo e mondo esterno, all'interno della scena raffigurata in alcuni casi isolava il soggetto inanimato, concependolo non più solo come corredo alla figura umana, ma anche come un elemento autonomo: si pensi alle nicchie con arredi liturgici di Taddeo Gaddi (nella Cappella Baroncelli in Santa Croce a Firenze), ai coretti di Giotto nella Cappella degli Scrovegni o alle tarsie dello studiolo di Federico da Montefeltro (nel Palazzo Ducale di Urbino).

L'altra radice del genere è da ricercarsi nell'**esperienza figurativa nordica**, soprattutto per quanto riguarda il **realismo** e l'**attenzione al particolare**, espressi nelle rappresentazioni di storie sacre e nei ritratti dove l'oggetto svolge una funzione simbolico-descrittiva che esalta l'importanza del personaggio. La riproduzione analitica e dettagliata degli interni, degli arredi, degli elementi ornamentali e l'importanza che essi assumono nella composizione in autori come Roger Van der Weyden, Hugo Van der Goes e Hans Memling possono essere considerati gli antecedenti di una rappre-

Fig. 20
Taddeo Gaddi, *Nicchia con arredi liturgici*.
Firenze,
Chiesa di Santa Croce.



sentazione autonoma dei medesimi oggetti. A ciò si aggiunge l'**interesse per le scienze naturali** che si intensifica dalla metà del Cinquecento e che dà vita a una nuova iconografia naturalistica: le immagini di botanici come Conrad Gessner e Leonhart Fuchs, le figure del naturalista Ulisse Aldrovandi e le illustrazioni di Jacopo Ligozzi (ma si potrebbero citare anche i precedenti Leonardo o Dürer) sono il frutto di un'attitudine scientifica nella riproduzione della realtà che aprì la strada a una pittura legata più alla fisicità dell'oggetto che alla sua idealità.

Per l'origine e lo sviluppo della natura morta vi sono però anche motivi che hanno a che fare con le **trasformazioni della sensibilità e della mentalità** dell'uomo tra Cinquecento e Seicento. Se l'arte rinascimentale, soprattutto quella neoplatonica, era fondata su una visione unitaria dell'universo, per cui l'autore coglieva l'armonia di ogni cosa, nel Barocco si assiste a una frattura tra gli oggetti e il loro significato. La realtà appare all'artista del Seicento come un insieme di frammenti privi di unità: da una parte c'è il mondo fisico percepito dai sensi e dall'altra il significato universale determinato dalla fede e che gli può essere attribuito solo con un atto intellettuale, tramite l'uso dell'allegoria. La natura morta si offre pertanto come uno strumento efficace per esprimere tale divario fra il mondo degli oggetti e il

mondo dei significati. Nelle nature morte, infatti, agli oggetti inanimati, raffigurati con realismo e precisione nella loro bellezza sensuale di colori, forme e luce, si aggiunge un **valore allegorico-morale**.

Un esempio: la *Canestra di frutta* di Caravaggio

Per comprendere l'intrecciarsi delle varie premesse sopra delineate è utile l'analisi di un'opera che si pone agli esordi del genere ed è una delle prime nature morte dell'arte italiana: la *Canestra di frutta* di Caravaggio, oggi alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano. Il quadro viene dipinto a Roma intorno al 1596 per il cardinale Federico Borromeo (cultore della pittura del Nord Europa e amante delle nature morte del fiammingo Jan Brueghel), mentre Caravaggio lavorava presso la bottega del Cavalier d'Arpino (1568-1640), dove fu applicato a dipingere fiori e frutti. Le capacità tecniche e mimetiche di Caravaggio sono evidenti anche nei canestri di frutta presenti in diversi dipinti di soggetto vario, quali il *Fanciullo con canestro di frutta* (1592-1593), il *Bacco* degli Uffizi (1596 circa), o la *Cena in Emmaus* (1601): in questi quadri, però, i "brani" di natura morta sono elementi complementari alla figura umana e alla scena. Nella *Canestra di frutta* dell'Ambrosiana, invece, la cesta di frutta è la sola protagonista del dipinto. Leggermente sporgente dal sottile

Fig. 22

Jacopo Ligozzi,
Giacinto, 1577-1587.
Firenze, Gabinetto
Disegni e Stampe
degli Uffizi.



Fig. 23

Caravaggio, *Canestra di frutta*, 1596 circa. Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



Fig. 24
Caravaggio, *Cena in Emmaus*, 1601 circa.
Londra, National Gallery.



ripiano collocato dall'inquadratura ribassata all'altezza dell'occhio, la comune cesta sembra rivelarsi all'osservatore grazie alla disposizione degli oggetti che si stagliano su un ampio sfondo, grazie ai contrasti di colori e alla luce che sembra innaturalmente provenire da più fonti e che esalta i profili e le diverse superfici dei frutti. Ma l'immagine della *Canestra* si offre anche a una **lettura in chiave allegorica**: su un fondo giallo che ricorda i fondi oro delle figurazioni sacre medievali, essa contiene i simboli cristologici dell'uva bianca e nera, dei pomi e dei fichi, mentre le foglie avvizzite e la tarlatura della mela rimandano al tema biblico della vanità e della precarietà umana.

I soggetti

La natura morta è un genere in cui si possono rintracciare elementi di continuità e coerenza strutturale pur nell'ampiezza del repertorio figurativo e nella molteplicità di tipologie compositive. È inoltre possibile individuare alcune categorie di soggetti.

■ *Mercati e botteghe*

Dalla metà del Cinquecento l'attenzione alla vita quotidiana e popolare si manifesta in un ricco repertorio di dipinti che raffigurano scene di mercato e botteghe alimentari, nelle quali le mercanzie esposte sono le vere protagoniste sia per lo spazio che occupano sia per la precisione con la quale vengono descritte. Tali rappresentazioni sono molto diffuse nella pittura nordica, nella quale si distinguono i fiammin-

ghi **Pieter Aertsen** (1508-1575) e **Joachim Beuckelaer** (1530-1574). In Italia, forse proprio su suggestione di questi modelli, si hanno pittori di area lombarda e bolognese che si dedicano a tali soggetti. Il cremonese **Vincenzo Campi** (1536-1591), ad esempio, intorno al 1580 dipinge cinque tele per la sala da pranzo di un ricco banchiere tedesco, tra cui spicca *La fruttivendola* per l'esibizione studiata dei frutti che vengono descritti con grande precisione e gusto, per la resa dei colori e delle forme. Si ritrova un simile repertorio figurativo in ambiente bolognese nei dipinti di **Bartolomeo Passerotti** (come la *Pescheria* o la *Macelleria*) e nella *Bottega del macellaio* (1585 circa) di **Annibale Carracci** (cfr. pagg. 2 e 8), in cui l'amore per la realtà e l'attenzione sincera al mondo popolare sono trattati rifuggendo dalla caricatura comica o da qualsiasi intento allegorico. Questi dipinti, oltre ad avere un intento realistico e descrittivo, contengono anche l'allusione alla *vanitas* sottesa alle cose terrene. La tipologia figurativa offre insomma diversi livelli di significato che successivamente transiteranno nella vera e propria natura morta. Il passaggio a quest'ultima avviene attraverso l'estrapolazione e l'**isolamento del soggetto inanimato** che era posto in primo piano e con la conseguente esclusione della figura umana: nasce da questo processo il tema molto frequentato delle nature morte "con cibo", raffiguranti porzioni limitate di angoli di cucina (la scansia, il tavolo di legno) ma anche scorci di tavole imbandite.

A destra Fig. 25
Vincenzo Campi,
La fruttivendola, 1580
circa. Milano,
Pinacoteca di Brera.

Al centro Fig. 26
Juan Sánchez Cotán,
Natura morta, 1602.
Madrid, Museo
del Prado.

In basso Fig. 27
Jacopo Chimenti, detto
l'Empoli, *Dispensa con
botte, selvaggina, carni e
vasellame*, 1624.
Firenze, Galleria
degli Uffizi.



■ La cucina

Il tema della cucina è stato tra i più trattati nella natura morta, pur con caratteristiche diverse a seconda delle aree geografiche. In Spagna si ha una particolare variante del tema della cucina con il **bodegón**, il cui autore più importante fu **Juan Sánchez Cotán** (1560-1627). Il **bodegón** riproduce un angolo di cucina, uno spazio architettonico (una finestra o una scansia di dispensa) sul quale sono disposti, secondo un sobrio schema geometrico, pochi umili ortaggi e animali che risaltano con il loro volume e con la nitidezza dei colori su un fondo nero. Interessante in Cotán e nei pittori spagnoli che si dedicano a tale genere (Zurbarán, Hamen y León) sono l'essenzialità della composizione, l'attenzione per la dimensione umile della realtà e per gli oggetti comuni della quotidianità che vengono osservati con sguardo analitico e oggettivo.

Diversamente dal **bodegón** spagnolo, la **pittura fiamminga esalta l'accumulo**, il caos dell'ammasso di cibo fortemente scenografico e decorativo. Ne sono esempi i quadri di **Frans Snyders** (1579-1657), **Balthassar van der Ast** (1593 circa - 1657) e **Jan Fyt** (1611-1661). Le loro nature morte raffigurano tavole e banconi dove si trovano disordinatamente disposti ceste di frutta, pollame e cacciagione, vasellame prezioso, tutti raffigurati con vivacità e realismo. Sono composizioni di grande complessità e sontuosità figurativa, che restituiscono un esuberante effetto di ricchezza, quella ricchezza propria della classe borghese mercantile olandese che ambiva a riconoscersi socialmente anche negli oggetti e nel senso di possesso.

In Italia il soggetto della cucina è affrontato con grande varietà di esiti: **Jacopo Chimenti** detto **l'Empoli** (1551-1640) tratta



Fig. 28
Giuseppe Recco, *Pesci e ostriche con piatto*, 1653. Stoccolma, Museo Nazionale.

il soggetto con modalità che ricordano i *bodegones* per le pareti attrezzate, i cibi appesi, ma si discosta dall'esempio spagnolo per la disposizione disordinata e affollata degli oggetti, la complessità compositiva e la mancanza di essenzialità e di nitidezza luminosa. Anche il bergamasco **Evaristo Baschenis** (1617-1677), più noto per le nature morte con strumenti musicali, affronta l'angolo di cucina con soluzioni originali: il taglio basso su cui sono disposti i cibi, l'uso caravaggesco della luce e il campo ravvicinato che costringe l'occhio dell'osservatore a spostarsi dall'affollamento degli oggetti al particolare. A Napoli si hanno varie tipologie di natura morta assai differenti tra loro, come rivelano le opere di **Giovan Battista** (1615-1660 circa) e **Giuseppe Recco** (1634-1695): il primo orientato verso l'essenzialità dei contenuti e uno sguardo oggettivo, il

Fig. 29
Giovanni Ambrogio Figino, *Piatto metallico con pesche e foglie di vite*, 1591-1594. Collezione privata.



secondo che privilegia invece la varietà e l'ammasso dei cibi, la complessità della composizione e della cromia.

■ *La tavola imbandita*

Anche il tema della tavola imbandita presenta un vasto repertorio figurativo con una pluralità di tipologie e sottospecie. Esso ha una grande diffusione principalmente in Olanda ad opera di pittori quali Jan Van Essen, Floris Van Schooten, Pieter Claesz Heda, che si impegnano nella ripetizione e variazione di un unico soggetto: una tavola ricoperta da una preziosa tovaglia sulla quale è disposto un ricco banchetto i cui elementi (cibi e suppellettili) possono essere sistemati in modo ordinato o caotico o presentarsi addirittura, nel caso delle coppe e delle brocche, rovesciati. Agli inizi il punto di vista del tavolo è frontale e abbraccia una vasta area di campo, ma nell'evoluzione di questo modulo si va sempre più riducendo l'ampiezza della scena (il tavolo viene ripreso dall'angolo) e viene abbassato il punto di vista. Anche in questo caso l'esposizione di una ricca scelta di cibi pregiati e di stoviglie preziose analiticamente descritte esprimono l'esigenza di un ambiente e della cultura borghese mercantile olandese di riconoscersi negli oggetti e nel loro valore economico; nello stesso tempo però la tavola imbandita si offre a una lettura moraleggiante che invita alla sobrietà e alla moderazione oppure nei segni del consumo e del disordine rimanda allegoricamente alla caducità del piacere e della ricchezza e alla miseria che potrebbe seguire dopo l'abbondanza.

■ *La colazione e la frutta*

Un altro soggetto che si rifà al precedente è quello della colazione: in queste tele si ha la rappresentazione di **alimenti e suppellettili disposti in maniera ordinata su una porzione limitata di tavolo** visto frontalmente. Il cibo, che a volte può essere accompagnato da fiori, è sistemato in modo alternato con gli oggetti (il piatto, l'alzata, il cestino, il bicchiere e le posate), a sottolineare il significato allegorico e morale di contrasto tra natura e artificio, necessario e voluttuoso. Lo stesso intento moraleggiante è rinvenibile nella scelta dei cibi, tra cui si trovano il pane e il vino (simboli dell'Eucarestia), le mele (rimando al peccato originale), la noce aperta (il legno della croce di Cristo) e la melagrana (simbolo della Passione, mentre i semi sono simbolo dell'unità della Chiesa). Il tema ha origine nella pittura fiamminga e tedesca, ma è stato affrontato anche in Italia e soprattutto in Lombardia a partire dal



Fig. 30
Fede Galizia,
Natura morta
con pesche,
gelsomini,
coppa di cristallo
e mele cotogne.
Collezione privata.

Piatto metallico con pesche e foglie di vite (1591-1594) di **Giovanni Ambrogio Figino** (1553-1608) e poi sistematicamente da **Fede Galizia** (1578-1630) e **Panfilo Nuvolone** (1581-1651 circa). Le loro nature morte hanno un impianto compositivo severo ed essenziale, fondato sulla presenza del contenitore (piatto o alzata) con frutta o fiori e sugli oggetti inquadrati da molto vicino: sono dipinti di grande semplicità che rifuggono da ogni retorica e spettacolarità illusionistica per concentrarsi su contenuti di intima espressività e malinconia. Le composizioni di frutta frequentate da Galizia e Nuvolone sono uno dei temi più richiesti dal mercato e dei più sviluppati dai pittori per la bellezza e la plasticità delle forme naturali dei frutti, per l'incanto dei colori e la varietà delle superfici, per la vastità delle potenzialità allegoriche superate solo dalla natura morta di fiori.

■ I fiori

Fin dai primi anni del Seicento la composizione di fiori fu **uno dei tipi di natura morta più diffusi** soprattutto nelle Fiandre e in Olanda, ad opera di artisti come Jan Brueghel il Vecchio, Ambrosius Bosschaert, Georg Flegel, Roelant Savery e Jacques de Gheyn. Le loro composizioni si caratterizzano per l'accurata aderenza al vero ottenuta attraverso pennellate sottili e brevi, tese a restituire tutte le minime variazioni di forma, di colore e di tonalità dei fiori. Il quadro viene costruito di solito su una linea verticale lungo la quale il vaso, osservato frontalmente, è sormontato da una torre traboccante di fiori di molte specie diverse; il fondo generalmente è neutro in modo da far risaltare la varietà delle forme, la ricchezza della policromia e la plasticità dell'insieme. I fiori sono riprodotti dal vivo con grandissima abilità mimetica; in alcu-

ni casi sono ricopiati da erbari, florilegi e illustrazioni di trattati naturalistici che si andavano diffondendo in quegli anni.

Questi dipinti, insistendo sulla ricchezza policroma e sulla pluralità delle forme, rivelano **intenti allegorici** che rimandano a tre aree di significato: quella che si riferisce al ritmo delle stagioni (con allusione alla ciclicità cristiana di morte e resurrezione), quella che nella bellezza della natura legge il prodotto e la bellezza di Dio e infine quella moraleggiante che davanti alla fragilità e brevità della bellezza del fiore invita alla riflessione sulla caducità dei beni mondani, sulla transitorietà della vita e sulla vanità dei piaceri. Ciò spiega la costante presenza, sul piano adiacente al vaso, di fiori e petali appassiti, di insetti e lucertole letti in chiave negativa, oppure di altri oggetti inanimati (spesso conchiglie, orologi e gioielli).

Per la storia della natura morta con fiori in Italia è fondamentale la figura di **Jan Brueghel il Vecchio** (1568-1625): il pittore fiammingo, infatti, stringe una duratura amicizia con il cardinale Borromeo, per il quale dipinge il suo primo quadro floreale, oggi alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano. Il rapporto fra Brueghel e il cardinale

Fig. 31
Jan Brueghel il Vecchio, *Fiori in un bicchiere*,
1608. Milano, Pinacoteca Ambrosiana.



Borromeo è determinante per l'affermazione della natura morta floreale in Lombardia, ma anche per la sua diffusione nel resto della penisola. A Napoli si distingue l'opera di **Giuseppe Recco** (cfr. pag. 17) e successivamente di **Luca Forte** (1600-1670 circa) e **Paolo Porpora** (1617-1673), i quali da modelli manieristici e di ridotta ampiezza giungono a composizioni estremamente elaborate architettonicamente, fastose e ricche di varietà di fiori resi individualmente con grande virtuosismo.

■ La Vanitas

Si è più volte sottolineato il valore allegorico della natura morta come invito alla riflessione sulla brevità e illusorietà della vita, sulla caducità della bellezza, sull'alternarsi della fortuna. La tipologia figurativa della *Vanitas* si concentra su questi significati attraverso la rappresentazione di oggetti che rimandano in maniera esplicita alla fugacità del tempo che tutto consuma e quindi all'ineluttabilità della morte. Teschi, clessidre, candele accese o spente, fiori recisi o appassiti, avanzi di pranzo, frutta bacata, libri, a cui si aggiungono simboli della vanità della ricchezza e, più in generale, delle attività umane (specchi, gioielli, monete) sono alcuni degli elementi ricorrenti della *Vanitas*, talora accompagnati da vasi o da cartigli che ribadiscono

il significato allegorico-morale della composizione. La trattazione della materia pittorica comunica un'intensa sensazione di realtà, accresciuta dall'uso di una fredda luce diretta.

Sebbene anche questa tipologia di natura morta nasca in Olanda agli inizi del Seicento, essa si diffonde rapidamente in tutta Europa, raggiungendo esiti suggestivi in Spagna e in Francia con **Philippe de Champaigne** (1602-1674) e **Renard de Saint-André** (1613 circa – 1677). In Italia il tema è trattato tradizionalmente all'interno di rappresentazioni storiche o sacre, ma originali sono le soluzioni adottate da **Evaristo Baschenis** (cfr. anche pag. 17). Il pittore bergamasco esegue una serie di nature morte con strumenti musicali che si possono considerare *Vanitates*: liuti, violini, viole e spartiti musicali accatastati su più piani su un fondo oscuro sono dipinti con un'aderenza al vero che rivela una perizia tecnica eccezionale. Questi perfetti spaccati di realtà comunicano tuttavia un senso di silenzio e di morte: il suono degli strumenti ritratti è armonioso, ma la traccia lasciata dalle dita sulla superficie impolverata del liuto, la corda spezzata o l'ammaccatura segnalano che sulla Terra nulla è duraturo e che tutto è sottoposto inesorabilmente al trascorrere del tempo.

Fig. 32
Evaristo Baschenis,
*Strumenti musicali con
statuetta*, 1645 circa.
Bergamo, Accademia
Carrara.



Fig. 33
Jean-Baptiste Chardin,
*Grappoli d'uva
e melograni*, 1763.
Parigi, Museo del Louvre.



Gli sviluppi settecenteschi

Nel Settecento i centri di produzione e le tipologie figurative della natura morta rimangono sostanzialmente i medesimi e si assiste alla creazione di opere con limitate ambizioni estetiche e che rivelano una certa **uniformità e serialità**. La ricerca di nuove modalità stilistiche e di contenuti che aveva caratterizzato il secolo precedente diminuisce e la natura morta continua a ripetere i modelli figurativi seicenteschi, attenuando il significato allegorico e moralizzante e diventando prevalentemente decorativa. In questo quadro di complessivo decadimento, spiccano però alcune grandi personalità che riuscirono a innovare dall'interno il genere. Le poche nature morte di **Giacomo Ceruti** detto il **Pitocchetto** (cfr. anche pagg. 6-7) che ci sono giunte rivelano la preferenza dell'autore per una descrizione oggettiva e particolareggiata. Egli si avvale di una luce che contribuisce alla definizione precisa di oggetti semplici e umili e li inverte con un risultato che si può definire "caravaggesco".

La stessa essenzialità compositiva e la stessa attenzione per la realtà quotidiana colta con limpidezza si ritrova nel francese **Jean-Baptiste Chardin** (1699-1779). Il pittore sperimenta una poetica tesa ad indagare la natura nella finezza dei particolari, con un realismo confinante con la scienza; ma i dettagli sono accesi da una luce che sembra scaturire "dal di dentro delle cose" e grazie alla quale ogni oggetto trasferisce la sua evidenza reale in una dimensione ideale, piena di concretezza ma quasi inafferrabile.

La lezione di Chardin apre la strada alla natura morta dell'Ottocento: Cézanne, Manet e Monet studieranno con molta attenzione la sua tecnica, le sue pennellate brevi e spesse, i tocchi di colore compendiosi, ricchi di materia pittorica, che la luce evidenzia variamente nel rispetto di una misteriosa e calcolata gerarchia, a cominciare dai bianchi in primo piano, sino agli ultimi colori che diminuiscono di spessore, perché debbono rimanere appiattiti e in penombra.