

LA NATURA MORTA DI FIORI NEL '600: L'AMBIENTE FIAMMINGO E L'EUROPA

di Carmela Puntillo

Nel Nord i primi vasi di fiori compaiono all'inizio del Seicento ad opera di Jan Sadeler e Roelant Savery, fiori isolati su fondo chiaro o dentro una nicchia¹. In particolare, Roelant Savery fu fra i primi pittori di genere a cavallo fra i due secoli [fig. 1], attivo alla corte di Rodolfo II d'Asburgo, presso la corte dell'Imperatore Mattia e ad Amsterdam². Ancora, abbiamo visto il grande sviluppo che questi primi esempi ebbero nel primo trentennio del Seicento, con pittori come Ambrosius Bosschaert il Vecchio, Jan Brueghel dei Velluti, Daniel Seghers, Clara Peeters e Rachel Ruysch. Analizziamo ora, in particolare, l'opera di questi pittori. Di Ambrosius Bosschaert il Vecchio si è detto che preferisce le tinte chiare del fiore su cieli freddi, la descrizione minuta di ogni singolo fiore ed anche il rilievo plastico di volumi dai contorni ben definiti. Un quadro come "Vaso di fiori" [fig. 2] ci dimostra queste caratteristiche in maniera evidente, presentando anche alcuni oggetti frequenti in questo tipo di figurazione, spesso con significato morale, come si è già rilevato. Il fiore caduto sul davanzale, infatti, rappresenta la caducità della vita. La mosca (ed anche la libellula che gira intorno ai fiori, ritenuta una sottospecie di quell'insetto) simboleggia il male³. Di Jan Brueghel il Vecchio, detto Brueghel dei Velluti, abbiamo ricordato i colori accesi e vivi, la precisione da arborista, i contorni incerti e cangianti dei fiori. Esaminiamo un quadro tra i più belli e famosi del pittore, il "Piccolo mazzo di fiori" [fig. 3] per rilevare queste caratteristiche. Per spiegarne meglio una, cioè l'acuta sensibilità visiva nella precisione della descrizione del singolo fiore, dobbiamo parlare della storia dei Paesi Bassi all'epoca dell'esecuzione del quadro. La coltivazione di parecchi tipi di fiori si diffuse soprattutto verso la metà del XVI secolo, grazie anche all'intensificarsi dei commerci con i paesi extraeuropei che permisero la conoscenza di molteplici varietà di piante fino ad allora sconosciute. Così si andò sempre più diffondendo la cultura del giardino fiorito. I florilegi si rivelarono un utile strumento per i floricultori e gli appassionati committenti. Tali incisioni, che raggiunsero un livello tecnico e descrittivo addirittura superiore ai trattati di botanica, riproducevano spesso quel medesimo abbinamento tra fiori ed insetti che si ritrova nelle nature morte.

¹ Enciclopedia universale dell'arte, IX, Firenze c1963, p. 809, sub voce Natura Morta.

² A. VECA, La natura morta, Firenze 1990, p. [48].

³ La natura morta: la storia, gli sviluppi internazionali, i capolavori, Milano [1999], p. 205, 207.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

È possibile, quindi, che i pittori, in sostituzione o come supporto ai loro album di studi, si servissero di queste raccolte soprattutto per continuare a svolgere il proprio lavoro nel periodo invernale, quando i fiori a disposizione sono molto rari o addirittura inesistenti. Jan Brueghel il Vecchio possedeva simile patrimonio iconografico quando realizzava il “Piccolo mazzo di fiori”: molteplici varietà di fiori formano la composizione che si sviluppa partendo da quelli più piccoli in basso e si amplia verso l’alto con fiori sempre più grandi. Alcune farfalle ed insetti posano sui petali. Tra questi si possono osservare una libellula, sul tulipano bianco al centro, ed una cavalletta su una foglia in alto a sinistra, vicino all’iris giallo. Sul tavolo spoglio sono disposti

un ciclamino sradicato, altri fiori recisi, gioielli e monete. Questi ultimi oggetti in particolare potrebbero rimandare alla precarietà delle cose terrene, mentre il fiore reciso è associato al tema della morte ed alla caducità della vita. Gli insetti, di solito, simboleggiano il male, in particolare la mosca, e la libellula che ne è considerata una sottospecie. Il riferimento è ad un passo del Libro dei Re, in cui “Baalzebub” significa “Signore delle mosche”: esse, quindi, erano considerate animali del demonio. Le farfalle, invece, per la loro particolarità di liberarsi dal bozzolo, sono simboli di salvezza e di resurrezione. La presenza delle due specie animali può alludere quindi alla lotta tra il bene e il male. In quest’opera, come in quella di altri artisti contemporanei, si scorge una particolare predilezione per il tulipano. All’inizio del Seicento questa specie era considerata una vera e propria rarità. Il tubero, importato per la prima volta da Costantinopoli, riscosse subito un notevole successo. Per organizzare il mercato di questo fiore in Olanda venne istituita una borsa specializzata. Quella del tulipano divenne quasi una mania, al punto che, quando nel 1637 i prezzi precipitarono, gli Stati Generali non riuscirono a risolvere la situazione nemmeno con il loro sostegno. Le nature morte con tulipani dipinte in questo periodo sono chiaramente connesse a questo fenomeno ed al crollo economico che ne derivò. La specie più rara e preziosa era il famoso tulipano “celeste” che ben pochi avrebbero visto veramente, a cui seguivano quelli striati e quelli rossi⁴. Un bulbo raro poteva raggiungere quotazioni assolutamente sproporzionate e, non a caso, il moralista Roemer Visscher utilizzerà nella sua collezione dei vizi dell’uomo proprio l’emblema del fiore nazionale (e quello della conchiglia esotica), segnale delle aberrazioni a cui può giungere una mentalità troppo concentrata sul bene terreno⁵. Il dipinto “Una caraffa di fiori” [fig. 4] appartiene agli anni italiani di Brueghel (conobbe allora il Cardinale Federigo Borromeo) e forse ai suoi primi tempi romani (1591-1593 circa). La sua presenza nella collezione Borghese è attestata precocemente, in quanto la caraffa fa parte dei dipinti sequestrati al Cavalier d’Arpino nel 1607. L’attribuzione della caraffa di fiori alla Galleria Borghese è tuttora controversa, soprattutto in seguito alla monografia di Ertz (1979), che esclude l’opera dal catalogo del pittore, sicché anche per Marini (1981a) e Nappi (1995) e Guarino (1995) il dipinto va considerato con un punto d’interrogazione o attribuito. D’altra parte, Bedoni (1983), Bologna (1992), Calvesi (1996) hanno ribadito la paternità di Jan Brueghel il Vecchio introdotta nella critica da Paola della Pergola (1955-1959, II [1959]). Il dipinto ha suscitato da tempo l’interesse particolare della critica in rapporto ad un noto passo di Bellori (Della Pergola 1955-1959 II [1959], p. 155) “[Caravaggio] dipinse [per il Cavalier d’Arpino] una caraffa di fiori con le trasparenze dell’acqua e del vetro e coi riflessi della finestra d’una camera, sparsi li fiori di freschissime rugiade”. In questi termini, usati dal Bellori quasi a modo di “topos” per il pittore lombardo, affiora un giudizio di Vasari per una delle più famose opere di Leonardo “Fece poi Leonardo una nostra donna che era appresso Papa Clemente VII molto eccellente, e fra le altre cose che v’erano fatte, contraffecce una caraffa piena d’acqua con alcuni fiori dentro dove, oltre le meraviglie della vivezza, aveva imitato la rugiada dell’acqua sopra, sicché ella pareva più viva della vivezza”. Nel testo di Bellori, il discorso della rugiada è correlato non più al vaso, ma ai fiori. Secondo Pietro Marani una versione del dipinto di Leonardo “dove la caraffa di cristallo è un brano memorabile di natura morta alla fiamminga”, era già in possesso di Clemente

⁴ La natura morta... [1999], p. 205, 207.

⁵ VECA, La natura... 1990, p. 33.

VII e viene ancora segnalata a Palazzo Borghese nel 1804 ed è probabilmente identica al dipinto della “Madonna con la caraffa” conservato alla Pinacoteca di Monaco (Marani 1995, 27-34). Un vaso a forma di boccia di vetro in quest’opera romana è atipico nell’oeuvre di Brueghel che preferisce “tazze di legno, vasi di Delft, porcellane cinesi, ceramiche a rilievo” (Bedoni 1983, p. 53), ma potrebbe essere stimolato proprio dal mito dell’esempio romano di Leonardo, che probabilmente stava alla base delle varie redazioni del Maestro della Natura morta di Hartford e del giovane Caravaggio nei ritratti dei giovani con vasi vitrei di forma sferica. Calvesi (1996), che, sulla base di una serie di precedenti caraffe di fiori ha ribadito il carattere fiammingo del dipinto Borghese e la sostanziale diversità delle sue minuzie dal linguaggio di Caravaggio, ha interpretato la perfetta forma sferica e la “croce” della finestra riflessa sullo stesso vaso, nel contesto della tradizione figurativa delle sfere cristalline del mondo e della croce in opere di carattere sacro e profano.



Fig. 4

La composizione e redazione fiamminga di questo bouquet di fiori, quindi, induce a non accogliere l'ipotesi che si tratti di una copia di Brueghel dal perduto originale del Caravaggio nella collezione del Cardinal del Monte, come è stato suggerito dalla critica (M.R. Nappi in "Fiamminghi a Roma" 1995, p. 124). Non sembra però da escludersi che Brueghel abbia conosciuto la maniera innovativa di Caravaggio di trattare il chiaroscuro con una libertà artistica senza precedenti, liberato dalle rigorose logiche prospettiche, poiché in questo piccolo dipinto il chiaroscuro invade il mondo dei fiori, della sfera e del tavolo in maniera ad arte e difficilmente ricostruibile in un esperimento scientifico da studio. La farfalla in primo piano, accanto ai nontiscordardime ed ai rossi petali cuoriformi caduti e la violetta fuori dell'acqua che appaiono sparse sul piano nella generale contesa fra luci ed ombre delle superfici, invitano l'osservatore ad associazioni sulla fragilità dell'amore e della bellezza, elementi palesemente moraleggianti, particolarmente cari alla tradizione nordica⁶. Clara Peeters preferisce gli oggetti di metallo (vasi, coppe, stoviglie), conchiglie, oggetti preziosi [fig. 5]⁷. Daniel Seghers, come si è visto, è importante per la diffusione della ghirlanda di fiori. Ebbe esperienze italiane, in quanto andò a Roma negli anni Venti, dove la sua attività fu molto pregevole. Il dipinto "Vaso di vetro, fiori recisi e farfalle" [fig. 6], appartiene alla produzione matura di Daniel Seghers. Egli si avvicinò all'ordine dei Gesuiti fin dal 1614 (ma solo nel 1625 prese i voti definitivi). Dopo la sua ordinazione si recò a Roma due anni (1625-1627) ed è a quegli anni che risale uno dei suoi capolavori della prima maturità, la ghirlanda di fiori che incorona il "trionfo d'amore", eseguita qualche tempo dopo (ma prima del 1633), dal Domenichino per il Cardinal Ludovico Ludovisi (Parigi, Musée du Louvre, inv. 797). In quel dipinto Seghers ci offre uno dei primi saggi della sua calibrata produzione nel campo della ghirlanda devozionale, nella quale si cimentò lungo tutto il percorso della sua opera. Specialista unicamente nella pittura di fiori (anche le sue ghirlande non comprendono mai frutti, al contrario di quanto è talvolta visibile nelle opere di Brueghel), studiò a lungo le rarità botaniche conservate nei giardini della sua città, diventando apprezzato in tutta Europa; spesso le sue opere vennero inviate a committenti illustri (la Regina Cristina di Svezia, Carlo I, Carlo II d'Inghilterra) come omaggi dell'ordine dei Gesuiti. Il dipinto in esame viene descritto per la prima volta nell'atto di donazione (1650) della raccolta del Cardinale Cesare Monti (1593-1650) all'Arcivescovado di Milano; Il collezionista ne entrò verosimilmente in possesso dopo il 1638, visto che l'opera è assente dal più antico inventario della raccolta stilato in quella data e riproposto di recente agli studi (Basso 1994, p. 102-111). L'"Instrumentum donationis" del Monti (pubblicato da qualche tempo con note critiche dal Basso (1994, p. 117-129), descrive con grande attenzione le varietà botaniche del dipinto "Un quadro di D.S. Societatis Jesu, cioè un'ampolla di vetro con dentro varij fiori, una rosa gialla presso una bianca et una rossa, un fior di cedro, due bottoni di rose bianche e due bottoni di rose rosse, un parpaio di vari colori presso un tulipano rosso e bianco, un altro parpaio bianco camminando per terra, sopra il rame (ibidem, pag. 120)". Il quadro di Seghers è una perla isolata nella raccolta Monti, anche se il nome dell'artista fiammingo si ripresenta in un'altra illustre collezione milanese dell'epoca, quella formata dalla famiglia Trivulzio, dal nome del principe cardinale Teodoro Trivulzio, governatore "ad interim" dello stato di Milano nel 1655, poco prima della sua morte (Morandotti 1999, p. 244). Alla pittura

⁶ Fiori, natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh, Milano 2010, p. 62.

⁷ VECA, La natura... 1990, p. [48].

vibratile di Jan Brueghel, Seghers poteva opporre, almeno in un quadro della sua maturità come quello Monti, una nitidezza ottica ed una ferma qualità di disegno che non sembrano però gli orizzonti stilistici degli specialisti locali nella pittura di fiori, fedeli piuttosto alla famiglia Brueghel, lungo una strada che da Carlo Antonio Procaccini conduce ai numerosi membri della famiglia Volò; questi artisti provenivano dalla Borgogna ma si radicarono a Milano almeno alla metà del Seicento, dove erano noti come i “Vincenzino” o le “Vincenzine” in omaggio al fondatore della stirpe, Vincenzo Volò, nato intorno al 1606 e morto a Milano nel 1671 (Caprara 1995, pp. 112-114⁸. Rachel Ruysch (1627-1756) dipinge quadri, come già rilevato, con un impegno di supremo artigianato. Cantata dai poeti, ammirata e collezionata dalle maggiori corti europee tra Sei e Settecento, Rachel Ruysch fu senz’altro la più celebre specialista di fiori della sua epoca. Figlia del noto professore di botanica e anatomista Frederick Ruysch (1638-1713), autore di un prezioso catalogo di curiosità naturalistiche che Giacomo Leopardi includerà in una delle sue più note “Operette morali” , l’artista ebbe una delle carriere più lunghe e brillanti nell’Olanda del Secolo d’Oro. Nata in un ambiente privilegiato, Rachel si appassionò alla riproduzione di frutta e fiori, iniziando appena quindicenne a svolgere il proprio apprendistato presso Willem van Aelst (1627-1683), attraverso il quale entrò in contatto con Jan Davidsz de Heem (1606-1683) e, soprattutto, Otto Marseus van Schrieck (1619-1678) la cui pittura di sottobosco esercitò un forte ascendente su di lei.



Fig. 5

⁸ Fiori natura..., 2010, p. 70.



Fig. 6

Produce circa un centinaio di dipinti: la loro stesura, a velature successive, richiedeva tempi lunghissimi. La tela “Mazzo di fiori in un vaso ed insetto” [fig. 7] costruita su un fondo scuro, ancora tipico del maestro Van Aelst, presenta un mazzo di fiori di varietà botaniche entro un vaso circolare in vetro, posato su un piano in mezzo al quale, accanto a due nocciole, un grosso insetto (forse un “*Acrosternum heegeri*”, cimice delle piante) attira prepotentemente su di sé l’attenzione. L’accuratissimo catalogo floreale comprende tulipani screziati, garofani, rose, peonie ed iris, fiori misti a fiori di campo, resi con l’abituale destrezza e teatralmente illuminati, così da creare un forte contrasto fra luce ed oscurità. Rendendo noto il dipinto Giordano Viroli, pur non azzardando un quadrante cronologico, ne accettava l’attribuzione individuandovi, oltre alla stupefacente cifra

stilistica della Ruysch, la sua peculiare capacità di “suggerire il movimento” (Violi 1985, p. 6-7) evidente nella dinamica sinuosità degli steli, nell’andamento blandamente rotatorio dei fiori. Caratteristico della sua maestria, il movimento fu ottenuto dalla Ruysch grazie all’apertura verso altre scuole pittoriche, soprattutto guardando alla vivacità compositiva delle opere italiane, ma non solo. Il suo linguaggio andò così innovandosi da rivitalizzare la pittura floreale appresa dai suoi maestri, giunta ormai ad una vetta di perfetta staticità. Il dipinto appare databile entro la seconda metà del primo decennio del Settecento per le forti analogie con le fioriture dipinte negli anni immediatamente precedenti al trasferimento dell’artista alla corte di Düsseldorf, dove lavorò per l’Elettore Palatino Johann Wilhelm. Le raffigurazioni delle specie entomologiche e botaniche nelle opere della Ruysch nascono in rapporto all’attività scientifica e catalogatoria del padre, sebbene celino anche allusioni simboliche e allegoriche. Oltre ad evocare l’idea del tempo che passa e fa sfiorire le bellezze naturali della terra, vi è presente un sonoro richiamo alle insidie della vita, cui scopertamente allude la cimice rostrata.

Già nella collezione Wattier di Parigi, posta in vendita nel 1797, la tela “Mazzo di fiori in un vaso e melagrane” [fig. 8] fu acquistata dal Granduca Leopoldo II di Lorena per la Galleria di Palazzo Pitti nel 1823. La fama dell’artista olandese era giunta alla corte granducale attraverso i resoconti di viaggio di Jacopo Niccolò Guiducci, inviato ad Amsterdam nel 1714 da Cosimo III dei Medici con il compito di raccogliere notizie sull’ambiente artistico e scientifico d’oltralpe, allorché visitò il gabinetto di anatomia del padre della pittrice (S. Casciu “La natura morta a palazzo”, 1998, p. 156). Quando realizza questa tela la Ruysch ha oltre cinquant’anni e non solo ha raggiunto una stupefacente precisione descrittiva, ma è ormai completamente padrona degli artifici compositivi che le consentono di imprimere al suo dinamico bouquet una sorprendente esuberanza. L’artista dà vita ad una rutilante composizione ad assetto verticale asimmetrico, movimentato anche da una vivacissima cromia e da effetti di luce fortemente contrastati: gremisce il suo vaso di rose sbocciate e di peonie, tulipani screziati, campanule azzurre, garofani, mughetti. E’ un universo di fiori di campo, un vortice di essenze abitato da decine di insetti, tutti descritti fin nel minimo dettaglio con acribia classificatoria. Distintivo del periodo maturo è l’impianto monumentale del dipinto che nasconde il vaso su una mensola di pietra antica, nell’oscurità di una nicchia architettonica di cui si scorge l’arcata alla destra. Reverse sul piano sono tre melagrane, una delle quali spaccata a mostrare l’abbondanza di semi. Frutto allegorico per eccellenza, la melagrana è simbolo cristiano della Resurrezione, in virtù del suo remoto connubio con Proserpina che ogni primavera torna sulla terra per rigenerarla. Tutto il dettato comunicativo dell’opera è una maestosa e perturbante allegoria; lo si vede dagli indizi lasciati dal tempo sull’aspetto svilito di alcuni fiori – ove si assiste ad un’enfatizzazione degli indici naturali del loro degrado –, fra i quali pullula un parossistico numero di insetti. Dominato proprio dall’ostentazione, il tema della “vanitas” nel modo nordico è spesso felicemente coniugato alla pittura floreale⁹.

In Spagna, nel XVII secolo, la pittura di fiori mostra un grande impegno specialistico e raggiunge il livello delle grandi manifestazioni d’arte. Per la parte fiamminga è da ricordare l’opera di Juan Van der Hamen, che verosimilmente si trasferisce a Madrid sul 1595, dal momento che in questa città gli nacque il figlio nel 1596

⁹ Fiori, natura... 2010, p. 342, 344.

(Cavestany)¹⁰. Questo figlio, Van der Hamen Y Leon, è pure pittore. Da ricordare ancora il giro dei “fioranti”, se è vero che su opere del tipo di quelle di Seghers impostò la sua attività Juan de Arellano (1614-1676), che è il più noto dei pittori di fiori della Spagna [fig. 9]¹¹. Egli riprese anche i modi di Mario Nuzzi e fu tra i più fortunati pittori di genere¹². Non è da escludere che l’opera del Van der Hamen abbia avuto una notevole importanza per lo stesso Blas de Ledesma, tanto più che l’uno e l’altro si trovarono insieme pittori di corte a Madrid. Ma più che su questo, mette conto di notare che nelle opere di Blas de Ledesma appaiono già sensibilizzati o meno da un precoce caravaggismo alcuni dei tratti essenziali della pittura spagnola di natura morta [fig. 10]. Nelle composizioni di questo patriarca della pittura entrano oggetti umili e di uso quotidiano e questi oggetti appaiono disposti su dei tavoli che li rinserrano tra l’ombra del fondo e la luce che spiove di lato, con quel calcolo, con quella ricerca di simmetria che è uno dei tratti più profondi del rigorismo della spiritualità spagnola. Gli oggetti acquistano in tal modo, come ha notato lo Sterling, il senso di un fregio fra ombra e luce, e la loro umiltà è riscattata dal segno imperioso dello stile. Su questo piano, una funzione non meno importante di Blas de Ledesma, dovette avere il misterioso Juan de Labrador [fig. 11], la cui personalità può ricostruirsi sulla base di alcuni quadri di frutta, ora ad Hampton Court, a lui riferiti nel catalogo della collezione di Carlo I d’Inghilterra. In questi quadri, sotto il segno dell’opera più antica di Caravaggio, le umili cose acquistano la dimensione monumentale che passerà poi nell’opera, ben più vigorosa e serrata, di un Cotan e di uno Zubaran. L’importanza della figura di Labrador si sottolinea anche per la reputazione che l’artista godette tanto in Francia, quanto in Inghilterra ed anche per il ricordo che ha lasciato il Félibien. Gli accenti intimi della pittura di Blas de Ledesma e di Juan de Labrador, cioè l’originale trasposizione delle idee caravaggesche e la grandiosità che vi acquistano le umili cose nella composizione semplice e serrata sono quelle che determinano, come già ha notato lo Sterling, il corso della pittura di natura morta in Spagna ed allungano il loro influsso su quella di estrazione fiamminga (vedi il Van der Hamen y Léon [fig 12]). Juan Sanchez y Cotan (1561-1627) fu allievo a Toledo di Blas de Ledesma ed è probabile che, sull’inizio del secolo, abbia ancora visto, come ha notato lo Sterling, l’opera di Juan de Labrador. Bisogna convenire che, al principio del secolo, il suo stile era già formato, tanto da poter realizzare uno dei più solenni capolavori della pittura di tutti i tempi. I pochi e quotidiani oggetti sono inclusi (posati, sospesi a dei fili) entro una riquadratura in prospettiva, risaltano con una misura metafisica sul nero del fondo o sul davanzale. Si stabilisce così tra le forme veridiche e pur schiettamente rilevate, un arcano equilibrio, una magica dimensione, e tutto, dalle forme ai colori, diventa immutabile come un aspetto dell’eterno.

¹⁰ Enciclopedia..., IX, c1963, p. 814, sub voce Natura morta.

¹¹ Enciclopedia..., IX, c1963, p. 814, sub voce Natura morta.

¹² VECA, La natura..., 1990, p. [49].



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12

Umiltà di oggetti, rigore di stile, densità di volumi, verità suprema: sono aspetti della piú autentica anima spagnola, delle sue esaltazioni mistiche, del suo assoluto rigorismo. Sarà pittura di Controriforma, sul filo di

un inflessibile razionalismo, ma che non ha alcun accento pietistico e devozionale, tutta incentrata sull'equilibrio di valori e tutta calata com'è nell'esigenza, tanto viva nella cultura spagnola di quel momento di armonia e di splendore geometrico¹³.



Fig. 13

Lo stesso Cotán presenta nel bodegón un vano dove vengono raccolti i cibi, della cui raffigurazione è l'autore principale e che replica un angolo di cucina che l'architettura povera della Spagna realizzava frequentemente [fig. 13]¹⁴. Francisco de Zubaran [fig. 14] muove evidentemente dal Cotán, anche se in lui l'impegno geometrico, la politezza formale sembrano inserirsi negli schemi più arcaici di un Blas de Ledesma. Sta però che nella sua opera l'attenzione si concentra sull'accensione dei colori in una luce di una fissità irreal, sicché la politezza formale, il risalto monumentale assumono un metafisico ed ermetico splendore. La lezione caravaggesca appare in tal modo più sottilmente filtrata e più genuinamente ricondotta all'intimità profonda della spiritualità spagnola, una spiritualità in cui passa risognata una tradizione atavica, che attraverso gli Arabi sembra ricondursi alle speculazioni geometriche dell'antico ed ermetico Egitto. A parte il caso di Velasquez, il seguito della natura morta spagnola è dato dai seguaci di questi grandi maestri e particolarmente dello Zubaran, di alcuni dei quali, come Pedro de Campobin, si conoscono i nomi, mentre tante altre nature morte restano tuttavia anonime¹⁵. Guardiamo ora l'area tedesca. Una delle più importanti personalità della pittura di genere del Seicento nell'area tedesca è Georg Flegel (1563-1638). Pittore di genere della prima generazione, si

¹³ Enciclopedia..., IX, 1963, p. 814-815 sub voce Natura morta

¹⁴ 14. VECA, La natura..., 1990, p. 12.

¹⁵ 15 Enciclopedia..., IX, c1963, p. 815, sub voce Natura morta.

specializza in “colazioni” e composizioni di fiori di ridotte dimensioni. La sua produzione, come tutta quella dell’area tedesca prima degli anni Trenta, è caratterizzata da un forte simbolismo attribuito agli oggetti disposti sul piano¹⁶.



Fig. 14

Georg Flegel, Daniel e Isaak Soreau, rispettivamente padre e figlio, Pieter Binoit, nell’insediamento tra Hanau e Francoforte, costituiscono gli autori più celebrati e accreditati dell’epoca. Il sistema produttivo è quello della bottega, in cui un determinato modello viene assunto come prototipo per una sua moltiplicazione ad opera dello stesso maestro e dei suoi allievi. Il motivo della colazione è quello dell’accostamento sul piano ravvicinato del tavolo di una raccolta di soggetti legati all’universo del cibo, ma anche del fiore, sia esso reciso o composto a bouquet sul vaso¹⁷.

Nel quadro “Natura morta” [fig. 15] possiamo osservare questi soggetti alimentari ed un garofano bianco sul tavolo. La simbologia trova costante riferimento nell’immaginario biblico: il garofano come riferimento all’Incarnazione (per la somiglianza del vocabolo latino “carnatio”)¹⁸. Infine, è necessario ancora parlare dell’area francese, di Lubin Baugin, di Jacques Linard [fig. 16] e di Louise Moillon [fig. 17]. Essi conoscono gli artisti di area tedesca raccolti nella confraternita di Saint Germain des Près, rifugiati in Francia per sfuggire alle persecuzioni religiose. Il loro incontro determina un’arcaicità ed una severità nella disposizione sul piano e la prevalenza di immagini emblematiche che spaziano dai temperamenti ai sensi dell’uomo¹⁹.

¹⁶ VECA, La natura..., 1990, p. [48].

¹⁷ VECA, La natura..., 1990, p. 18.

¹⁸ VECA, La natura..., 1990, p. 19-20.

¹⁹ VECA, La natura..., 1990, p. 22.



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17