

di Tommaso Lisa

Quando ho visitato il Museo della Natura Morta a Poggio a Caiano sono rimasto colpito da un curioso quadro di medie dimensioni nel quale, dentro una grotta, volano assieme due farfalle e una falena. Col tempo quell'immagine ha agito nella memoria e ho iniziato a documentarmi sull'autore, Otto Marseus Van Schrieck, e sull'opera "Paesaggio con lucertola, farfalle e chiocciola" (1657, 38,5 x 47,5 cm), uno dei suoi primi dipinti, realizzato ad una età di circa trentasette anni. Il quadro mi ha impressionato così tanto che ne ho dipinto una copia, a olio su tavola, in scala ridotta, usata ad illustrazione del presente articolo.

Conosciuto anche come Otto Marcellis, nacque a Nimega nel 1620 e morì ad Amsterdam nel 1678; fu specialista di nature morte ritraenti il "sottobosco". Mi sono quindi procurato la più recente monografia sul pittore olandese, curata da Gero Seelig, *Medusa's Menagerie*. Otto Marseus van Schrieck and the Scholars (Staatliches Museum Schwerin, Munich, 2017) catalogo delle due mostre tenutesi a Schwerin e a Twente nel biennio 2017-2018. Ho così scoperto che la più grande collezione delle sue opere si trova proprio a Firenze, poiché tra i suoi mecenati vi fu Ferdinando II de' Medici, Granduca di Toscana (1642-1723) estimatore della sua arte (come pure suo figlio Cosimo III) e anche perché Marseus vi risiedette.

Mettendo nero su bianco queste riflessioni riesco finalmente a mettere a fuoco cosa perturbi l'occhio ogni volta che osservo una sua opera: l'estetica del sottobosco - luogo viscido e popolato di invertebrati. Il tema è tipico di Marseus, il quale è non solo, come quasi sempre i fiamminghi, acuto osservatore della natura, ma concentra le sue attenzioni verso le creature minori, tradizionalmente repute raccapriccianti: rospi, serpenti e lumache che si muovono tra funghi e licheni. Nel caso specifico, come pure in molte altre sue composizioni, assieme alla chiocciola (una *Cepaea nemoralis*) s'erge un'acuminata pianta di cardo, che con le sue spine cresce ai piedi dell'albero, nell'ombra, occupa una posizione centrale e fa da cardine appunto, creando una tensione aggiuntiva, pungendo l'occhio dell'osservatore.

Il paesaggio crepuscolare sullo sfondo è illuminato da una blanda luce. Risaltano così gli spazi vuoti nella composizione, la rarefazione che evidenzia il volo - una vera e propria sospensione, o levitazione - delle tre farfalle, i luccichii della rugiada sugli steli. Nella grotta - o meglio ancora, nel "grotto" - dall'invisibile emerge il visibile. Nella grotta naturale, oscura e uterina, che brulica di humus ed è umida



## L'estetica del sottobosco

di fango, le farfalle e gli animali brillano di una luce propria, simili a ectoplasm. Il profilo ambrato delle farfalle risalta sullo sfondo in ombra con un contrasto drammatico. Questo quadro metterebbe in scena - come la definisce Karin Leonard - una "psicomachia" tipica dell'era della Controriforma, ossia lo scontro allegorico tra il giorno e la notte, il vizio e la virtù, il bene e il male. Nell'agone tra la materia e lo spirito, la farfalla soccombe drammaticamente o si sottrae alle fauci spalancate del ramarro che si arrampica, dando dinamismo alla composizione con una componente d'orrore manierato, sottile e non ostentato come in altre crude tele di Peter Paul Rubens.

Ma i dipinti come questo non sono solo mere curiosità. Possono anche essere interpretati quali allegorie della trasmutazione alchemica. L'emblema della grotta starebbe allora a significare l'ampolla, equivalente del "vas hermeticum" in cui si compie la "putrefactio", e dove per magia (per generazione spontanea o processo biologico, ci si chiedeva allora) ha origine la vita. In particolare ai tre toni di colore principali corrisponderebbero il nero della putrefazione, il bianco dell'albedo e i colori sgargianti della rubedo, il rosso della resurrezione della fenice. Nel linguaggio alchemico infine serpenti, rane, rospi, sono emblemi del processo di purificazione e rigenerazione della materia morta o in decadimento. In particolare, per la sua rapidità, simile all'argento vivo, la lucertola è il simbolo di Mercurio. All'opposto, il rospo è lento, oscuro: assieme al serpente incarna il maligno, mentre come ovvio la farfalla rappresenta l'anima umana. Le opere di van Schrieck, così interpretate, diventano enigmi, rebus ottenuti dalla disposizione di piante, artropodi e invertebrati e i loro rispettivi colori, lettere d'un discorso che

narra del processo di affinamento della materia e dello spirito.

Anche il pittore napoletano Paolo Porpora e l'olandese Rachel Ruysch, allieva di van Schrieck, dipingono, negli stessi anni, soggetti naturalistici affini, ma solo lui ha questa carica "materica", in quanto basata su tecniche che ricorrono a colori grezzi, lasciati arricciati, a porosità rese a colpi di spugna. Talvolta (non in questo caso) ha usato anche ali di vere farfalle pressate sulla tela, preventivamente preparata con un color ocra brillante, poi rivestite da una mistura collosa per preservare i riflessi delle scaglie. Agisce su di lui una profonda fascinazione per il sinistro e il bizzarro che porta ad una specie di "anti-arte" ante litteram, affascinante per l'idea di rendere la terra con la terra, le piante con le piante, il colore delle farfalle con le ali stesse delle farfalle.

Van Schrieck conosceva bene l'ambiente in cui vivevano le creature da lui rappresentate, che allevava nella sua fattoria (come scritto da Arnold Houbraken nel *De Groote Schouburgh*). Sembra che molto di quanto l'artista dipingeva si basasse sull'osservazione diretta degli animali, piante e insetti che egli trovava e manteneva nel proprio giardino, una proprietà nei pressi di Diemen. Questa pittura, fondata sullo studio del mondo empirico, su un'estetica del viscido "divenire invertebrato", è l'equivalente dello specchio con cui Perseo guardò Medusa. Serve al pittore, amico di Jan Swammerdam (1606-1678) il grande entomologo di Amsterdam che perfezionò il microscopio - autore nel 1669 della celebre *Historia Insectorum generalis* - per dare sostanza al dibattito sulla metamorfosi e sulla generazione spontanea della vita, confutata poi da Francesco Redi nel 1668, allora all'avanguardia tanto quanto oggi lo è quello sull'emergenza dell'intelligenza dalle relazioni tra le forme della materia. I biografi raccontano che fu proprio Marseus, poco prima di morire, nel 1678, a far notare a Swammerdam le piccole vespe che parassitano i bruchi...

Dove, se non nell'humus del sottobosco, può nascere la vita? Ecco spiegato il serraglio di animali a sangue freddo, di funghi e licheni, farfalle e falene, di materia in decomposizione al centro dei suoi quadri. Coreografie dove non ci sono mai presenze umane o animali di grossa taglia, espunti volutamente dal racconto. È un mondo post-umano e spopolato, un microcosmo di "dark ecology" quello che m'appassiona e che io vedo riflesso - oltre ai tre lepidotteri *Saturnia Pavoniella*, *Pararge aegeria* e *Colias crocea* ritratti in primo piano - in quest'opera al contempo complessa e perturbante.