



HOME

## Dipingere fiori, scrivere scienza

Lucia Tongiorgi Tomasi

Università di Pisa

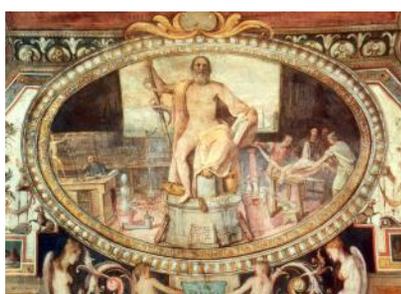


Fig. 1. Federico Zuccari, Allegoria del Disegno, affresco.



Fig. 2. O. Brunfels, Anemone, xilografia.

Presupponendo una stretta interrelazione tra la visione, la comprensione del fenomeno naturale e la sua rappresentazione, l'illustrazione scientifica, di cui quella botanica costituisce una componente rilevante, è stata da sempre veicolo di conoscenze.

Questi tre momenti, oggettivi solo in apparenza, costituiscono in realtà un preciso riflesso dei diversi periodi storici in cui si sono verificati. Nuova espressione visiva e nuova interpretazione del mondo naturale, è proprio l'illustrazione naturalistica che dimostra quanto sia falso il concetto antitetico di 'natura-cultura' che ha segnato gran parte della storia delle idee fino ai nostri tempi.

Nell'impossibilità di analizzare compiutamente la complessità del fenomeno dell'illustrazione- e più specificamente dell'immagine botanica- intendiamo in questa sede offrire alcune riflessioni che, a partire dalla così detta 'rivoluzione scientifica' del Cinque-Seicento (allorché la rappresentazione del mondo naturale acquisisce in Europa un preciso statuto scientifico e artistico), intendono focalizzarne alcuni aspetti peculiari per concludere con alcune esperienze condotte da artisti contemporanei di talento che pur operando in paesi distanti tra loro continuano a misurarsi brillantemente in



Fig. 3. L. Fuchs, Artisti al lavoro, xilografia.

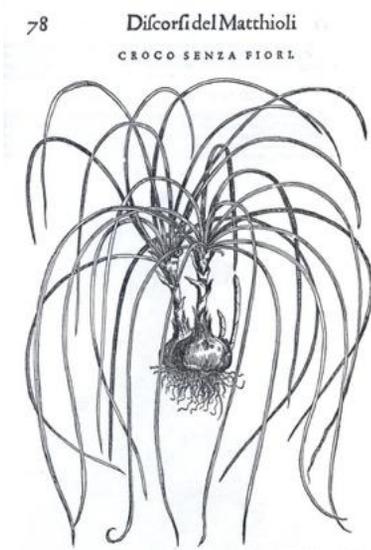


Fig. 4. P. A. Mattioli, Crocus, xilografia.



questo genere artistico.

Affrontando queste problematiche, è necessario soffermarsi sugli inizi cinque-seicenteschi perché emblematici di quella temperie culturale che, a seguito delle grandi conquiste intellettuali del rinascimento nell'ambito delle *humanae litterae* e della produzione artistica, ha contribuito alla nascita della scienza 'moderna'.

Alla base dell'illustrazione scientifica in genere e di quella botanica in particolare, sta l'aspirazione ad una rappresentazione fedele del dato naturale. Si tratta di una esigenza di naturalismo e di una pratica mimetica che, antepoendo l'intento documentario a quello estetico, si differenzia per finalità e soluzioni visive dalla natura morta (floreale e *animalier*) ed è capace di veicolare nuove scoperte e nuovi saperi[1].

Tuttavia, come ebbe a osservare Ernest Gombrich[2], non esiste un realismo 'neutro' e quindi anche l'artista e l'illustratore botanico hanno bisogno, al pari degli scrittori, di un vocabolario specifico prima di accingersi a 'copiare' la realtà. L'immagine botanica fruisce dunque di una doppia natura: accanto al significato squisitamente scientifico essa finisce per connotarsi, almeno nei casi più validi, di una precisa cifra stilistica che nulla cedendo all'immaginazione, riesce a cogliere gli elementi individuali del vegetale offrendone veri e propri "ritratti", a dispetto di una loro apparente uniformità. Ecco la ragione per cui a fianco dello scienziato, sono chiamati lo storico dell'arte e lo storico delle immagini ad analizzare questo fenomeno visivo, in una possibile e proficua collaborazione tesa a superare l'antinomia delle così

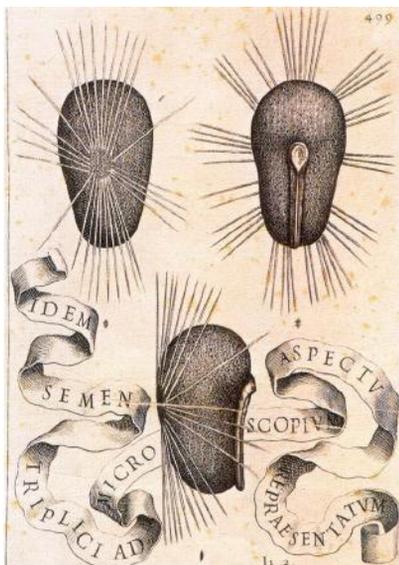


Fig. 6a. G. B. Ferrari, Ibisco e suo seme visto al microscopio, bulino.



Fig. 6b. G. B. Ferrari, Ibisco e suo seme visto al microscopio, bulino.

Accanto al citato binomio 'arte-natura', un altro altrettanto cruciale caratterizza il periodo della rivoluzione scientifica: il rapporto tra testo e immagine. Il Rinascimento ha costituito l'età d'oro di tale complementarità ed è soprattutto la scienza, con l'esigenza di chiarire per mezzo dell'immagine la comprensione dei fenomeni che analizza, che esige, contestualmente ad una loro esatta descrizione letteraria, una precisa raffigurazione, contribuendo così alla fortuna del libro illustrato. Non a caso i testi illustrati naturalistici – botanici, zoologici, mineralogici insieme a quelli anatomici – furono tra i primi ad essere prodotti dai numerosi torchi delle più rinomate stamperie cinque-seicentesche europee[4].

La 'mimesi' perseguita dagli artisti in questi campi contribuisce dunque a rafforzare le conoscenze degli uomini di scienza, ma si fa anche ambito veicolo di queste conoscenze per sempre più ampi settori di lettori e di studiosi desiderosi di possedere il 'nuovo strumento' libro. La stampa, che permette di replicare in numerose copie il testo scritto e la tavola illustrata, diviene così un mezzo imprescindibile per la diffusione dei saperi.

A partire dal XVI secolo la scienza botanica subisce profonde modifiche. Alle finalità farmacologiche e pratiche che caratterizzavano gli erbari medievali, subentra una accentuata componente teorica che investe il problema dell'ordinamento e della nomenclatura delle essenze vegetali locali e di quelle che numerose giungevano dai Mondi nuovamente scoperti, esigendo sistemi di

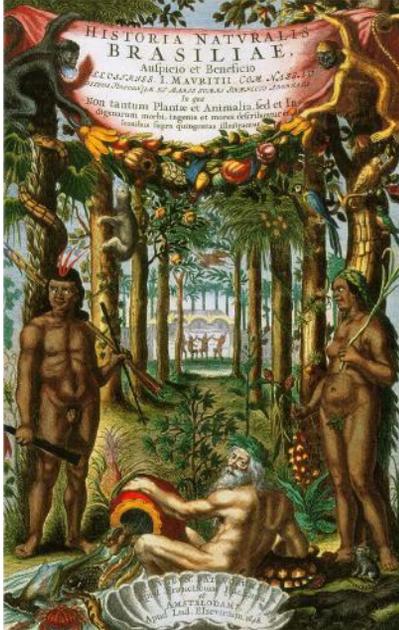


Fig. 7. W. Piso, Frontespizio di *Historia Naturalis Brasiliae*, 1648.



Fig. 8. M. Mee, *Noregelia eleutheropetala*, tempera.

classificazione più razionali e sempre più raffinate rese figurative. I testi dei *veteres auctores* classici (Galeno, Dioscoride, Columella e Plinio) sono sottoposti a una serrata critica sulla base delle piante esistenti in natura privilegiandone una descrizione sistematica, così come, sotto il profilo figurativo, si rifiuta l'iconografia ripetitiva degli erbari antichi, privilegiando una raffigurazione che rispetti rigorosamente la natura.

Per comprendere l'importanza assurda dall'illustrazione botanica in questo periodo, è sufficiente esaminare un dipinto di Federico Zuccari, 'principe' dell'Accademia di San Luca, l'accademia romana cui erano affiliati i più prestigiosi pittori contemporanei. Allorché, verso la fine del Cinquecento, l'artista decise di affrescare la propria dimora in via Gregoriana a Roma, scelse come soggetto di una delle stanze il 'disegno', che egli riteneva addirittura frutto di ispirazione divina, evocandone la supremazia (il 'primato') sulle altre arti. Intenzionato a raffigurare i campi in cui il disegno operava, vi comprese la medicina e le scienze della natura. Nel soffitto di un locale egli concepì pertanto un'allegoria in cui vari personaggi appaiono intenti a studiare modelli o a condurre dissezioni in una sorta di Wunderkammer disseminata di alambicchi, strumenti e volumi, presieduta dal medico greco Galeno che sorregge con una mano il caduceo e dall'altra un erbario illustrato, attestando così l'ineludibile sussidio dell'immagine ([fig.1](#)).

Oltre a esigere sempre più precisi apparati iconografici, la scienza botanica si trovò a fronteggiare la sfida di studiare



Fig. 9. E. Damonte,  
Bilbergia sanderiana e  
uccello mosca, tempera.

e classificare un gran numero di specie fino ad allora ignote provenienti dall'Estremo Oriente, dall'Asia, dall'Africa e, soprattutto, dal continente americano. La necessità di imporre ordine ad un sempre più vasto universo botanico richiese agli uomini di scienza di rivolgere una più precisa attenzione anche alle flore locali (il concetto di 'flora' è del tutto nuovo), mentre col superamento dell'elencazione in ordine alfabetico, iniziano ad essere elaborati più razionali sistemi di classificazione.

Il primo testo che offrì un deciso rinnovamento delle scienze botaniche furono le *Herbarum Vivae Eicones* del tedesco Otto Brunfels, che includeva, oltre alle piante già descritte dagli autori classici, specie native dell'Europa centrale. Pubblicato in latino nel 1530 e tradotto in tedesco due anni dopo, l'opera rappresenta uno straordinario esempio di arte tipografica, riflettendo una perfetta sintonia tra l'autore, lo stampatore strasburghese Johan Schott e l'artista Hans Widitz. Le *Eicones* si proponeva come un prodotto del tutto nuovo dove la tradizione classica veniva rivisitata anche attraverso le conoscenze dirette del patrimonio floristico, facendo persino riferimento al sapere popolare accumulato da generazioni dalle così dette 'donne delle erbe', cioè le guaritrici, sovente bollate come streghe. Ma l'originalità dell'opera insiste soprattutto nell'apparato iconografico in cui l'artista Hans Weiditz, un seguace di Dürer, si misurò con le *vivae eicones* (le immagini delle piante ritratte in natura), come sottolineato dallo stesso titolo dell'opera. Per il suo talento egli fu paragonato dall'autore addirittura al pittore greco Apelle, in quanto particolarmente abile nel 'contraffare' la

natura[5]. A lui si devono non solo i disegni delle piante, alcuni dei quali conservati nell'erbario di Felix Platter all'università di Berna, ma anche la traduzione delle tavole in xilografia, quell'*acri arte* (arte difficile) come attesta lo stesso autore nell'introduzione.

In ogni tavola rigorosamente ritratta sulla base dell'esemplare naturale ([fig. 2](#)), l'artista cerca di catturare le specifiche caratteristiche non solo della specie, ma le particolarità di ciascun individuo, evidenziandone la freschezza dei petali, le venature delle foglie, l'intrico delle radici, i guasti prodotti dagli insetti, tutti dettagli con cui egli cercava di sopperire all'impossibilità della tecnica xilografica di suggerire i colori della pianta, che talvolta venivano applicati a mano in una fase successiva per rendere più appetibile il testo.

Circa dieci anni dopo, nel 1542 un altro dei padri della moderna botanica, il tedesco Leonhart Fuchs pubblicò *De Historia Stirpium*, dove, come nel trattato di Brunfels, il testo è supportato da tavole xilografiche di grande qualità. Nell'introduzione all'opera Fuchs esprime la sempre più diffusa convinzione che l'immagine della pianta fosse in grado di offrire, ancor più della parola scritta, informazioni scientifiche. Egli volle perciò testimoniare un tributo ai suoi illustratori, il disegnatore (*delinator*) Albrecht Meyer e gli incisori Heinrich Fullmaurer e Vitus Rudolph Specle (*sculptores*), inserendo nel testo i loro ritratti mentre sono intenti all'opera ([fig. 3](#))[6]. Anche in questo caso le immagini delle piante sono ritratte dal vero corredate da fiori, frutti, radici e se esse non eguagliano l'afflato naturale di quelle prodotte da Hans Weiditz per

Brunfels, si impongono per la precisione scientifica e per il raffinato gusto compositivo. L'autore sottolinea anche che egli descrive e fa raffigurare piante provenienti da paesi lontani ("regiones peregrinae"), raccolte con grande fatica e notevoli costi economici al fine di presentare una materia "universalis" nella forma di un "vivo iocundissimo viridario" (un piacevole e vivo giardino).

Erano trascorsi solo quattro anni dalla pubblicazione dell'opera di Fuchs, quando nel 1546 l'eclettico letterato e storico fiorentino Benedetto Varchi sottolineava acutamente come le scienze avessero tratto grandi vantaggi dalla pittura, citando, accanto all'opera anatomica di Vesalio, il pittore Francesco Ubertini, detto Bachiacca (che aveva dipinto piante e uccelli nello studiolo di Cosimo I dei Medici in Palazzo Vecchio a Firenze<sup>[7]</sup>), anche i pittori che avevano eseguito le tavole di Fuchs, dimostrando piena consapevolezza dell'importanza che l'immagine naturalistica aveva acquisito già alla metà del XVI secolo<sup>[8]</sup>.

Il terzo testo che segnò la storia dell'illustrazione botanica cinquecentesca fu il commento all'opera di Dioscoride del medico senese Pietro Andrea Mattioli. Con lucido progetto intellettuale egli attualizzò le conoscenze degli autori classici alla luce dei risultati delle sue approfondite ricerche su molte piante ancora sconosciute, corredandole delle opinioni dei contemporanei. Pubblicata in italiano nel 1544 (*I Discorsi*), l'opera riscosse uno straordinario successo ed ebbe numerose riedizioni in svariate lingue europee. Se la prima edizione era priva di immagini, nel 1554 Mattioli, ormai convinto dell'ineludibilità delle tavole in un

buon testo di storia naturale, ne approntò una nuova dotata di piccole ma realistiche tavole. Nelle successive edizioni l'apparato illustrativo risulta sempre più curato e enfatizzato. L'artista di cui si servì fu l'udinese Giorgio Liberale, lodato anche da Vasari nelle *Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori* (1568), mentre la traduzione in incisione dei disegni fu affidata al tedesco Wolfgang Meyerpech di Meissen. Questi due artisti produssero l'impressionante numero di più di novecento xilografie in folio di piante e un centinaio di animali. L'apparato illustrativo dell'opera è veramente superbo per l'abilità del disegno, l'eleganza della *mise en page* e per l'attenzione rivolta ai minimi particolari delle piante ([fig. 4](#)).

I trattati di Brunfels, Fuchs e Mattioli che segnano l'inizio dell'illustrazione botanica europea furono seguiti da numerosi altri nel corso della seconda metà del Cinquecento. E' sufficiente citare *A New Herball* dell'inglese William Turner (1568), *Rariorum Aliquot Stirpium* del fiammingo Caolus Clusius (1576), *Phytobasanos* del napoletano Fabio Colonna (1592) che contribuirono allo sviluppo della scienza botanica in Europa, arricchendone e perfezionandone gli esiti artistici.

L'approccio rigorosamente scientifico allo studio delle piante comportò la fondazione dei primi 'giardini dei semplici' o orti botanici che divennero nuovi centri di elaborazione delle conoscenze botaniche. A Pisa, Padova, Montpellier, Bologna, Leida, Parigi, Oxford furono istituiti tra la seconda metà del Cinquecento e i primi decenni del Seicento questi 'giardini del sapere', diretti da docenti universitari o da *studiosi rei herbariae*, dove le essenze

autoctone ed esotiche, accuratamente acclimatate, venivano sottoposte ad uno studio sistematico e a un attento vaglio critico. Presso questi orti, divenuti ben presto meta e crocevia di viaggi e nei quali si sviluppò una nuova sociabilità scientifica perché luoghi privilegiati di incontro e di dibattito dove convenivano numerosi uomini di scienza, vennero spesso assoldati artisti affinché riproducessero le piante che vi crescevano. Vi si affermarono perciò vere e proprie 'botteghe artistiche' nelle quali i pittori, sotto la guida degli scienziati, raffiguravano le piante che crescevano nel giardino e gli animali racchiusi nelle voliere e nelle *ménageries*. Queste tavole, spesso replicate e inviate a colleghi e amici per sollecitarne considerazioni e pareri, divennero significative "carte messaggiera" a integrazione della fitta corrispondenza che percorreva i paesi di tutta Europa. Ancora una volta testo e immagine si trovano a collaborare in un serrato e proficuo confronto scientifico.

Uno dei casi più significativi di queste botteghe artistiche è offerto da quella che prosperò presso l'orto botanico di Pisa dove, tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento soggiornarono svariati artisti, tra cui molti maestri anonimi, altri noti, come il tedesco Daniel Froeschl, il pistoiese Filippo Paladini, il fiorentino Giovanni Rocchi. Di essi sono state rinvenute svariate centinaia di tavole dipinte all'acquerello e a tempera che costituiscono una preziosa documentazione della funzione dell'immagine nella elaborazione della nuova scienza[9].

Un altro giardino dei semplici dove fiorì l'illustrazione botanica fu quello dei Leida,

presso cui valenti pittori, come Pieter van der Borcht, lavorarono per il botanico Clusius[10]. Il fervido clima intellettuale e commerciale che caratterizzò le Fiandre tra Cinque e Seicento aveva portato tra l'altro all'affermazione di vivaci officine tipografiche, tra cui primeggiava quella denominata 'Al Compasso d'Oro' di Christophe Plantin, nella quale fu stampata non solo la maggior parte delle opere dei più importanti botanici del Paese (lo stesso Clusius, Rempert Dodoens e Matthias Lobel), ma anche di altri naturalisti europei (Pierre Belon, Christophorus Acosta, Nicolas Monardes, Garcia ab Horta).

Più tardi, nella seconda metà del XVII secolo, in alcuni di questi giardini (ad esempio nel Jardin des Plantes di Parigi) venne istituzionalizzata la figura professionale del pittore botanico, in cui eccelsero anche alcune donne pittrici.

Singolare il caso del naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi, che pure fu il fondatore dell'orto botanico cittadino, il quale preferì radunare nella sua dimora un nutrito gruppo di artisti che gli dipingevano tavole di piante e animali da tradurre in incisione per essere stampate nei suoi volumi per mezzo dei quali egli aspirava di offrire un "teatro di natura" in tutta la sua complessità[11].

Accanto ai giardini botanici, anche quelli signorili conobbero in tutta Europa un'enorme fortuna, assumono la connotazione di veri e propri 'status symbol'. Si diffuse così un collezionismo botanico: principi e gentiluomini iniziarono a raccogliere, accanto alle piante esotiche, anche quelle fiorite ottenute con sapienti ibridazioni che facevano bella mostra di sé nei loro giardini e

l'immagine sofferiva alla mancanza delle piante reali.

Numerosi sono gli esempi che possono essere offerti al proposito. Accanto alle straordinarie tavole del pittore Jacopo Ligozzi dipinte per Francesco dei Medici granduca di Firenze che raggiunsero le vette dell'arte botanica[12] (fig. 5), si possono citare quelle di Emanuel Sweert orticoltore di Rodolfo II di Asburgo a Praga e autore di un celebre florilegio, quelle che ritraevano i fiori del giardino del principe Jan de Nassau ad Idstein presso Strasburgo, dipinte da Johann Walter. Agli inizi del Seicento risalgono poi le tempere eseguite dai francesi Daniel Rabel e Nicolas Robert per i re di Francia Luigi XIII e Luigi XIV che costituirono il primo nucleo della sterminata collezione di *vélins* prodotte fino a tutto l'Ottocento, oggi conservate nel Museum d'Histoire Naturelle di Parigi.

L'affermazione di questi florilegi e di queste raccolte floreali realizzate per lo più a tempera su grandi fogli di carta o pergamena e che riscossero grande fortuna tra la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento, rimanda necessariamente al contemporaneo genere artistico della natura morta floreale. Spesso i pittori impegnati in questo genere trassero ispirazione proprio da questi fogli botanici, dedicandosi talvolta, come nel caso della pittrice Giovanna Garzoni, contemporaneamente ad ambedue i generi.

Nel Seicento, età della sperimentazione e dell'affermazione della scienza moderna frutto delle riflessioni di Galileo Galilei e del pensiero filosofico di Descartes, si realizzò una nuova 'rivoluzione' che incise

in maniera determinante sulle scienze della natura: l'invenzione del microscopio. La diffusione, a partire dal secondo decennio del secolo, di questo strumento che potenziava enormemente l'occhio umano svelando l'esistenza di 'nuovi mondi', permise agli scienziati di studiare l'interna struttura delle piante e degli animali, e agli artisti di osservare e ritrarre l'infinitamente piccolo. La prima raffigurazione botanica di un organismo vegetale analizzato al microscopio è offerto dalla bella tavola di *De Florum Cultura*, un trattato di giardinaggio pubblicato nel 1633 a Roma dal gesuita Giovan Battista Ferrari, dove viene raffigurato il seme presentato dai tre lati di una 'rosa cinese', cioè l'ibisco ([fig. 6a](#) e [fig. 6b](#)).

Il fenomeno dell'esotismo, analizzato approfonditamente da studiosi statunitensi, sudamericani e europei, ha poi esercitato un peso di grande significato nell'affascinate percorso dell'arte botanica. Fin dalle scoperte dei Nuovi Mondi, a partire dal primo Cinquecento, ma intensificandosi nel corso dei secoli successivi, viaggiatori e esploratori avvertirono la necessità di farsi accompagnare da artisti specializzati col compito di ritrarre quelle ignote realtà naturali. Accanto alle ovvie motivazioni politiche, emergeva prepotente la curiosità, il fascino e l'interesse per una natura profondamente diversa da quella del Vecchio Continente. Le Americhe, quella settentrionale e quella meridionale, vengono immediatamente documentate e 'illustrate', non solo tramite mappe e carte geografiche, ma anche con scene di vita dei nativi e, soprattutto, con soggetti botanici e zoologici. E' sufficiente pensare, tra gli altri (oltre al precoce

Gonzales Fernando de Oviedo che visitò le Indie Occidentali addirittura nel 1514), all'ugonotto Jean de Léry che, dopo aver trascorso dieci mesi nel 1577 nella così detta 'France Antartique', la baia di Rio de Janeiro, ritornato in Francia, pubblicò *l'Histoire d'un voyage faict en la terre de Brésil*, (La Rochelle, 1575), corredata da tavole xilografiche dei nativi di cui apprezzava i costumi (a parte un'ovvia condanna del cannibalismo rituale) e che ritrae personalmente accompagnati da piante e frutti.

Il fenomeno delle illustrazioni eseguite dagli stessi viaggiatori o dagli artisti che li accompagnavano nel corso dei viaggi e della colonizzazione europea è assai articolato e complesso, per cui citeremo solo alcuni esempi.

Straordinario in questo contesto il caso di una pittrice di grande talento e intraprendenza, l'olandese Maria Sibylla Merian, che si spinse coraggiosamente fino all'inospitale Surinam (Guiana Olandese) al fine di ritrarre piante, insetti e animali locali. Era ormai cinquantaduenne quando ella vi si avventurò "senza l'aiuto di nessun uomo", come ebbe a sottolineare orgogliosamente<sup>[13]</sup>.

Ma per limitarci al solo Brasile, approfonditamente studiato in volumi, saggi e mostre <sup>[14]</sup>, non possiamo non ricordare, accanto al precoce esempio del francescano portoghese Cristobal de Lisboa, l'opera del pittore olandese Albrecht Heckhout che nel 1637 seguì la celebre spedizione del nobile Johan Maurits de Nassau-Siengen, restando in terra brasiliana fino al 1644 e raffigurandone abitanti, paesaggio e natura incontaminata, spesso interpretata

attraverso i moduli e l'esperienza del paesaggismo e della natura morta europea. Alla medesima spedizione composta da ben quarantasei fra artisti (tra cui il paesaggista Frans Post), cartografi e scienziati, avevano preso parte anche il naturalista Georg Mracgrav e il medico Wilhelm Piso che relazionarono sulla gran messe di dati raccolti sulla flora e la fauna in due opere, *l'Historia Naturalis Brasiliae* (Amsterdam 1648) ([fig. 7](#)) e *De Indiae utriusque re naturali et medica* (Amsterdam 1658), illustrate da numerose tavole di grande significato scientifico.

L'età di Carlo Linneo vede uno degli episodi più alti della storia dell'illustrazione botanica: la collaborazione del naturalista svedese col pittore tedesco Georg Dionisyus Ehret, che attesta ancora una volta la stretta interdipendenza tra arte e scienza. Il XVIII secolo rappresentò infatti un periodo di rilevanti personalità e di profonde trasformazioni nel panorama delle scienze della natura. L'opera di Ehret, che ebbe la fortuna di frequentare anche altri uomini di scienza come Christoph Jacob Trew, Bernard de Jussieu e Sir Hans Sloane, trasse un enorme profitto dalla collaborazione con Linneo, dal quale imparò a rendersi conto della struttura delle piante e a comprendere a fondo il rivoluzionario metodo di identificazione delle specie sulla base degli organi riproduttivi. A queste approfondite competenze l'artista univa un eccezionale intuito visivo che gli permise un'interpretazione altamente poetica dei soggetti vegetali, nei quali il punto di vista dello scienziato si fonde in perfetta armonia con quello dell'artista[15].

Nel XIX secolo assistiamo da un lato ad uno studio analitico delle flore locali e al diffondersi di monografie scientifiche dedicate a singoli generi, soprattutto esotici, mentre, dall'altro, la botanica si apre alla cultura 'borghese', anche se il mecenatismo dei principi non cessa, come dimostra il caso di Josephine Beauharnais, prima moglie di Napoleone che agli inizi del secolo si vale del grande Pierre Joseph Redouté, pittore ufficiale presso il Jardin des Plantes, per raffigurare la preziosa collezione di rose (ben 167 tavole) e altre piante rare, soprattutto liliacee che crescevano nel suo giardino di Malmaison nei pressi di Parigi, diretto dal botanico Pierre Ventenat.

L'interesse razionale ed emotivo per il mondo della natura che costituisce una costante significativa dell'età romantica ne segnò anche la riflessione filosofica, la produzione letteraria, le arti visive e gli studi scientifici. In quest'ambito sono in particolare le scienze botaniche ad attrarre l'attenzione, finendo per configurarsi come un'entusiastica voga capace di superare le barriere sociali e di genere. E' in particolare presso la borghesia e i *nouveaux riches* che l'universo del fiore, spesso connesso col mondo degli affetti, si impone come elemento prediletto non solo nei numerosi giardini, ma anche nelle arti decorative. Le scoperte che caratterizzano le scienze botaniche ottocentesche, soprattutto con lo studio sistematico e la diffusione di molte specie, incoraggia un interesse sempre più diffuso delle piante agevolato dall'uso dei microscopi casalinghi. Accanto a ponderosi testi scientifici, vedono così la luce numerose pubblicazioni divulgative che facilitano e

dirigono tali curiosità. Si moltiplicano perciò le operette dedicate ad una “agevole botanica linneiana” e alla botanica per i dilettanti e a quella “per le signore” (*Botanique pour les dames*), capaci di attrarre uditori più vasti e meno specializzati.

Se l’espressione figurativa più originale di questa moda si concretizzò nell’opera dell’illustratore francese J. J. Grandville coi suoi *Fleurs animées* (1847) ispirati alla letteratura, ai proverbi e alle tradizioni popolari, non mancarono i grandi artisti botanici, come Pancrace Bessa e Gerard van Spaendonck, mentre si afferma una vera e propria pittura botanica di mano femminile, ritenuta particolarmente consona al genere, come dimostrano le figure dell’inglese Mary Lawrence, autrice di *Collections of Roses from Nature* (1830). Seguendo l’impulso e la passione per l’esotico che avevano mosso Maria Sibylla Merian, l’olandese Berthe Hoola van Nooten non solo studia la flora del Surinam, ma si spinge a dipingere, con un tocco di esuberanza neo-barocca, quaranta tavole del lussureggiante patrimonio vegetale dell’isola di Java, poi riprodotte in cromolitografia nell’opera *Fleurs, fruits et feuillages choisis de l’île de Java*, (1863-64). In tempi successivi altre donne pittrici anglosassoni hanno seguito questi esempi: Marianne North visitò e ritrasse tra il 1872 e il 1873 alcuni aspetti botanici del Brasile, redigendo anche un significativo diario illustrato di viaggio, mentre più tardi Margaret Mee, celebre per le avventurose spedizioni nella foresta amazzonica, della cui straordinaria flora è stata l’infaticabile interprete e in alcuni casi anche la scopritrice di esemplari ignoti, ha lasciato, alla sua morte avvenuta in un banale

incidente automobilistico in Inghilterra nel 1988, un'avvincente autobiografia ([fig. 8](#)) [\[16\]](#).

L'affermazione di alcune riviste specializzate come l'inglese *Botanical Magazine*, fondato da William Curtis sul finire del Settecento e divenuto poi *Curtis' Botanical Magazine* dotato di un gran numero di immagini incise e quindi di cromolitografie, la cui lunga vita si è protratta fino al 1983, ha tenuto viva la pratica dell'illustrazione delle piante, riproponendo efficacemente il proficuo rapporto tra testo e immagine.

Ma qual è la sorte dell'arte e dell'illustrazione botanica ai nostri giorni?

In una memorabile mostra organizzata nel 1979 a Londra presso il British Museum da Paul Hulton e da Lawrence Smith dal titolo *Flowers in Art from West to East* [\[17\]](#) che includeva in maniera assolutamente innovativa alcuni artisti botanici contemporanei (Lilian Snelling, Margaret Stones), gli autori espressero la convinzione che l'illustrazione botanica, negli epigoni più alti, doveva esser valutata come un prodotto artistico, al pari degli altri generi. Nello stesso periodo si era imposto a livello internazionale un artista di straordinario talento e cultura, lo scozzese Rory McEwin, scomparso nel 1982. Consigliato dal maggiore storico dell'arte botanica, Sir Wilfrid Blunt [\[18\]](#), assai attento alla storia dell'illustrazione botanica e sensibile studioso delle opere di Redouté e di Ehret, McEwin (che fu anche un celebre folk-singer) è ancor oggi giustamente considerato un esempio di ineludibile riferimento per gli esiti artistici, scientifici e tecnici raggiunti. Un mostra dell'artista, tenuta nella prestigiosa galleria 'Serpentine' di Londra dimostrò

ancora una volta che l'arte botanica poteva essere tranquillamente valutata col metro con cui si guardano tutte le opere d'arte visiva, e non considerata come un genere minore o, peggio, un genere esclusivamente decorativo[19].

La pittura botanica nel suo lungo percorso attraverso i secoli non ha perso oggi il messaggio scientifico che l'ha caratterizzata *ab antiquo*, in quanto l'affermazione della fotografia e delle sempre più sofisticate tecniche di stampa e di riproduzione anche digitale non sono riuscite a suggerire quello straordinario senso di 'presenza' e il livello di informazioni botaniche che i migliori artisti riescono a rendere nelle loro tavole. Essa continua perciò ad essere privilegiata dagli scienziati per l'immediatezza della resa del vegetale che fanno apparire la pianta quasi viva davanti agli occhi. Documento scientifico vitale, la tavola botanica è infatti in grado di mostrare tutti gli elementi che caratterizzano una pianta, che solo un occhio scientificamente consapevole riesce a vagliare e una mano sapiente sa rendere sul foglio per mezzo di colori industriali sempre più sofisticati. Al contempo alcuni artisti si affaticarono a recuperare e riprodurre le tecniche usate dai loro predecessori. Un'altra componente che si riscontra nella pittura botanica contemporanea è da un lato una efficace resa dei dettagli e, dall'altro, un'accentuata attenzione alla disposizione del vegetale che si risolve spesso in originali e sofisticate 'mises en page'. E' questa la ragione per cui continuano a prosperare scuole di pittura botanica in numerosi orti botanici, come i Royal Botanic Gardens di Kew a Londra o sotto gli auspici di istituzioni scientifiche o per riviste specialistiche, mentre artisti di

grande talento dall'Europa, dal Giappone agli Stati Uniti, al Brasile, all'Australia, non cessano di offrire raffinatissimi saggi di questo genere artistico, nel quale, forse come in nessun altro, si realizza una eccezionale simbiosi tra arte e scienza.

Oggi in particolar modo la natura e i suoi pressanti problemi di conservazione continua ad offrire materia agli artisti botanici, consapevolmente coinvolti nei problemi delle specie in estinzione e della biodiversità, mentre le analisi del DNA impongono una nuova rivoluzione della classificazione delle specie, che avrà l'impatto di quella linneiana di tre secoli or sono.

L'affermazione di questo genere artistico a livello mondiale ha portato anche ad un collezionismo specialistico da parte di istituzioni come la Royal Horticultural Society di Londra o l'Hunt Institute for Botanical Documentation di Pittsburg (Pennsylvania, USA), e di privati, come nel caso dell'inglese Shirley Sherwood[20], che ha voluto depositare parte della sua straordinaria raccolta presso i Kew Gardens di Londra. Tra le sempre più numerose mostre organizzate sul tema, è sufficiente citare quella organizzata a Pisa nel 2012, che ambiva a offrire un panorama di livello internazionale[21].

Molti sono i nomi degli artisti e delle artiste (numerose continuano ad essere infatti donne) che si possono citare e che operano in ogni parte del mondo, tra i quali Pandora Sellars, Brigid Edwards, Beverly Allen, Alexander Viazemsky, Kimiyo Maruyama, Regine Hagedorn, Katherine Manisco, Rosanne Sanders e Coral Guest.

La lussureggiante natura del Brasile ha ispirato e continua ad ispirare molti artisti, così che si può parlare di una vera e propria scuola artistica brasiliana[22]. Possiamo al proposito ricordare i membri della famiglia Demonte operanti nella zona di Rio de Janeiro, con Etienne scomparso nel 2004 ([fig. 9](#)), Rosalia, Yvonne e André; ma ancora Marilena Barretto, e Alvaro Evandro Xavier Nunes, mentre anche una giovane italiana, Margherita Leoni, che risiede da tempo nella regione di Sao Paulo, sta dando ottime prove di sé, elaborando nuovi percorsi visivi.

Questi pittori, consapevoli del potere artistico e scientifico del disegno, così come lo furono i loro colleghi del passato, hanno saputo cogliere l'essenza viva delle piante e 'disegnando fiori', hanno catturato squarci dell'inesauribile poesia della natura, offrendo al contempo un valido contributo alla scienza.

*Figura - Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica, n° 2, 2014.*

---

[1] L. Tongiorgi Tomasi, 'L'immagine naturalistica: tecnica e invenzione' in *Natura-cultura. L'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*, Atti del Convegno Internazionale di Studi, Mantova 1996, a cura di G. Olmi, L. Tongiorgi Tomasi, A. Zanca, Firenze, Olschki, 2000, pp. 133-151.

[2] E. Gombrich, *Arte e illusione*, Torino, Einaudi, 1972, p. 106

[3] C. P. Snow, *Le due culture*, Venezia,

[4] E. Eisenstein, *Le rivoluzioni del libro. L'invenzione della stampa e la nascita dell'età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1997

[5] C. Swan, *Ad vivum, near het leven, from life: defining a mode of representation*, "Word and Image", II, 4, Oct-Dec. 1995, pp. 553-572 e L. Tongiorgi Tomasi, *L'immagine naturalistica*, cit., pp.136-137.

[6] W. M. Ivins, *Print and Visual Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, Mass. 1985, p. 44.

[7] R. G. La France, *Bachiacca, Artist of the Medici*, Firenze, Olschki, 2008, pp. 305-306.

[8] B. Varchi, *Della maggioranza e nobiltà delle arti. Disputa seconda* in *Trattati d'Arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. Barocchi, I, Bari, Laterza, 1960, p. 44.

[9] F. Garbari, L. Tongiorgi Tomasi, A. Tosi, *Giardino dei Semplici/Garden of Simples*, Pisa, Plus, 2002.

[10] F. Egmond, *The World of Carolus Clusius*, London, Pickering & Chatto, 2010.

[11] G. Olmi, *Il Teatro del mondo*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 21-161.

[12] L. Tongiorgi Tomasi, a cura di, *I 'ritratti' di piante' di Jacopo Ligozzi*, Pisa, Pacini, 1993; *The Flowering of Florence. Botanical Art for the Medici*, Catalogo mostra a cura di L. Tongiorgi Tomasi e G. Hirschauer, Washington, The National Gallery 2002, pp. 38-51.

[13] *Maria Sibylla Merian. Artist and*

*Naturalist, 1647-1717*, a cura di K. Wettengel, Frankfurt a.M., Gerd Hatje, 1998.

[14] Della sterminata bibliografia sull'argomento, cito solo *O Brasil dos viajantes*, a cura di A. M. de Moraes Belluzzo, Fundação Odebrecht, Metalivros, 2000.

[15] G. Calman, *Ehret: Flower Painter Extraordinary*, Oxford, Oxford University Press, 1977.

[16] M. Mee, *In Search of Flowers of the Amazon Forests*, ed. by T. Morrison, Woodbridge, Nonesuch Expeditions Ltd., 1988; *Margaret Mee*, Fundação Botânica Margaret Mee, a cura di S. de Bottom Brautigam, Rio de Janeiro, 2006.

[17] P. Hulton, L. Smith, *Flowers in Art from East and West*, London, The British Museum, 1979.

[18] Si veda il suo pionieristico *The Art of Botanical Illustration*, la cui prima edizione fu stampata nel 1950.

[19] Una nuova mostra monografica sull'artista si è tenuta recentemente presso i Kew Gardens: cfr. *The colours of reality*, Royal Botanic Gardens, Kew, The Shirley Sherwood Gallery, Kew, 2013.

[20] Numerosi sono i cataloghi delle mostre dedicate alla collezione Sherwood. Cfr. fra tutti, *A New Flowering. 1000 Years of Botanical Art*, Oxford, Asmolean Museum, 2005.

[21] *Arte Botanica nel Terzo Millennio/Botanical Art into the Third Millennium*, a cura di L. Tongiorgi Tomasi e A. Tosi, Pisa, ETS, 2012.

[22] L. Migliaccio, *Arte botanica del terzo millennio. Il Brasile in Arte Botanica del Terzo millennio*, cit., pp. 53-60.

© 2013 FIGURA - Studi sull'Immagine nella Tradizione Classica

