



laboratorio dell'immaginario
issn 1826-6118

rivista elettronica
www.unibg.it/cav-elephantandcastle

MUTEVOLI LABIRINTI DI FORME NATURA E METAMORFOSI

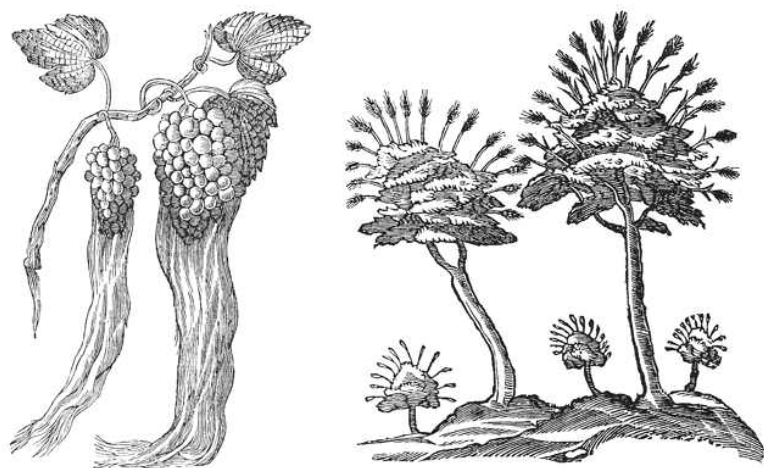
a cura di Greta Perletti
aprile 2011

ELISABETTA DE TONI

**Meraviglie del mondo vegetale. Il teatro della natura nella
*Wunderkammer***

La camera delle meraviglie trova, sin dai suoi albori, nell'accostamento di *naturalia* e *artificialia* il suo carattere più specifico, un'infinità di frammenti vengono diligentemente cercati e accolti in uno spazio prescelto, quello della collezione, selezionati secondo un comune denominatore che predilige tutto ciò che di strano e bizzarro si possa offrire allo sguardo. Se bestiari ed erbari sono una parte integrante di queste raccolte, la cui ambizione è presentare in una stanza le componenti più disparate dell'universo, gli studi critici hanno maggiormente evidenziato le stranezze del mondo animale in esse rappresentate (basti pensare al gusto per il mostruoso o per gli animali immaginari, come testimonia la presenza nelle raccolte di draghi, basilischi, sirene), rispetto a quelle del mondo vegetale. Eppure, come ricorda Antoine Schnapper, la botanica è la "scienza" più diffusa delle collezioni rinascimentali, spesso frutto degli sforzi di medici e specialisti, tanto che il legame che si instaura fra giardino e *cabinet* è talmente stretto da trovarli sovente associati (1988: 37).

Come osserva Arthur MacGregor il collezionismo rinascimentale rappresenta un momento di passaggio assolutamente cruciale per il sorgere di una storia naturale intesa come disciplina scientifica (2007: 120). Se collezioni come quella famosa di Ulisse Aldrovandi o quella dei due John Tradescant, padre e figlio, rappresentano un passaggio fondamentale verso la scoperta di quella legge strutturale della natura che sarà poi centrale nelle ricerche di Buffon, di Linneo e più tardi di Darwin, lo sguardo che attiene a questi gran-



Figg. 1 e 2: Ulisse Aldrovandi, *Monstruosa uva, barbis insignita* (*Uva monstruosa ornata di barbe*) e *Monstrificum Frumentum in arboris natum* (*Frumento mostruoso nato sugli alberi*), 1642, illustrazioni da *Historia naturalis – Opera omnia. Monstruorum historia*, Bologna, Nicolaum Thebaldinum.

di collezionisti rinascimentali predilige ancora lo straordinario all'ordinario, e, anziché separare per categorie e classificazioni, cerca ancora di comprendere tutto, perché la collezione vuole essere un microcosmo che rimanda a quel macrocosmo che è il mondo intero. Nella collezione l'elemento botanico confluisce in modalità diverse: dalle piante vive a quelle essiccate, e, quando l'esemplare vero non è disponibile, sotto forma di "veline" e disegni, motivo per cui non è raro che i grandi collezionisti si affidino ad artisti la cui professionalità è impiegata per una resa dei soggetti più realistica possibile. I disegni sono oggetto di scambio e il veicolo per la diffusione di immagini che, se spesso sono il frutto di un'attenta osservazione, a volte sono totalmente fantastici, alimentando quel gusto per il meraviglioso che è tipico dell'epoca, come nel caso di alcune incisioni dell'*Historia naturalis* (1599-1668) di Ulisse Aldrovandi, in cui, nel volume dedicato alla *Monstruorum historia* (1642), trovano posto vegetali mostruosi, come un'uva ornata di barbe ed un frumento che cresce sugli alberi [Fig. 1, Fig. 2].

È una natura esuberante ed imprevedibile quella che viene collezionata nelle camere delle meraviglie e che trova nell'estetica dell'ibrido il desiderio di soddisfare un'esigenza di bizzarria e stranezza che è lo stimolo stesso da cui nascono queste raccolte. Gli esemplari ibridi sono la prova della permeabilità dei tre regni – animale, vegetale e minerale – e testimoniano del gioco divino che elabora, in modo ludico, la materia naturale: il corallo, per esempio, è una sostanza dallo statuto incerto, creduta una pianta che indurisce a contatto con l'aria, una sorta di pianta pietrificata; essa non solo trova la sua collocazione in molti *cabinets*, ma ha anche un suo impiego pratico, portata addosso come un amuleto che salva dai lampi e dalla grandine e assunta in piccole dosi come cordiale. È significativo che quando Jean-André Peyssonel, messa in evidenza l'origine animale del corallo (fra il 1723 e il 1727), presenta la sua scoperta all'Accademia delle scienze di Parigi, ne sortisca una reazione di collettiva incredulità, a dimostrazione di una credenza che, ereditata dall'antichità, si è sedimentata nell'immaginario comune (Schnapper 1988: 22). L'illustrazione di Robinet Testard nel *Livre des simples médecins* (1487-1496) è una testimonianza della predilezione che nei *cabinets* era data al corallo, qui accompagnato agli oggetti più diversi, scelti proprio per la loro bizzarria (conchiglie, corni, perle, una seppia e addirittura, senza alcun rispetto per le proporzioni, una mummia) [Fig. 3].



Fig. 3: Robinet Testard, 1470 ca., illustrazione da *Libro di medicina semplice* di Mattheaus Platearius, San Pietroburgo, Biblioteca nazionale della Russia.

Un esempio altrettanto celebre ed emblematico è quello della mandragora. Anch'essa, già nota ai tempi di Plinio e di Teofrasto, è al centro dell'interesse collezionistico come dimostrano molte pubblicazioni a riguardo, fra cui quella di Laurent Catelan, un farmacista che pubblica un *Rare et curieux discours de la plante apelé Mandragore* (1638).¹ La specificità di questa pianta è quella di avere radici dalla forma antropomorfa - ne esistono sia la specie maschile (*Morion*) che quella femminile (*Thridasius*) [Fig. 4] - e le leggende legate ad essa sono le più varie: utilizzata per guarire le persone possedute dal demonio, la mandragora è indicata anche nella cura della sterilità femminile e dell'impotenza maschile, favorisce l'oblio, induce il sonno; scavando per cercarne le radici bisogna fare attenzione a causa delle urla mortifere emesse dalla pianta nell'atto di strapparle, motivo per cui, a volte, essa è rappresentata assieme ad un cane, imprescindibile ausilio per chi ne intraprenda la ricerca [Fig. 5]. La doppia natura della mandragora è opinione condivisa; ne esiste una specie coltivabile, mentre l'altra spunta dalle gocce d'urina cadute a terra dei condannati a morte per impiccagione, ma l'utilizzo di quest'ultima è sconsigliato. Queste credenze perdurano per tutto il XVII secolo.

Altrettanto radicata nelle credenze dei collezionisti è la leggendaria origine del sangue di drago, una gomma rossastra estraibile da alcune palme delle Canarie, la cui origine, come dice il nome stesso, si fa derivare direttamente dai draghi (è Plinio che racconta come nei combattimenti fra draghi ed elefanti i primi succhino il sangue ai secondi, dovendo poi restituirlo, schiacciati dal peso degli elefanti caduti sopra di loro, e come dal sangue vomitato dai draghi nascano gli alberi produttori di questa sostanza), essa viene utilizzata come cicatrizzante e per curare le fratture.² Ancora nel

¹ La mandragora è una presenza canonica negli erbari, come il francese *Le Grant herbier en françois* (1498 ca.) o il tedesco *Herbarius* (1485 ca.), noto anche come *Hortus sanitatis*. Di queste due opere non sono noti gli autori, ma entrambe sono probabilmente fra i primi erbari stampati, sulla base di manoscritti che si ispiravano alle fonti antiche.

² Il riferimento a Plinio il Vecchio è nell'*Historia naturalis* (VIII, 12-13).

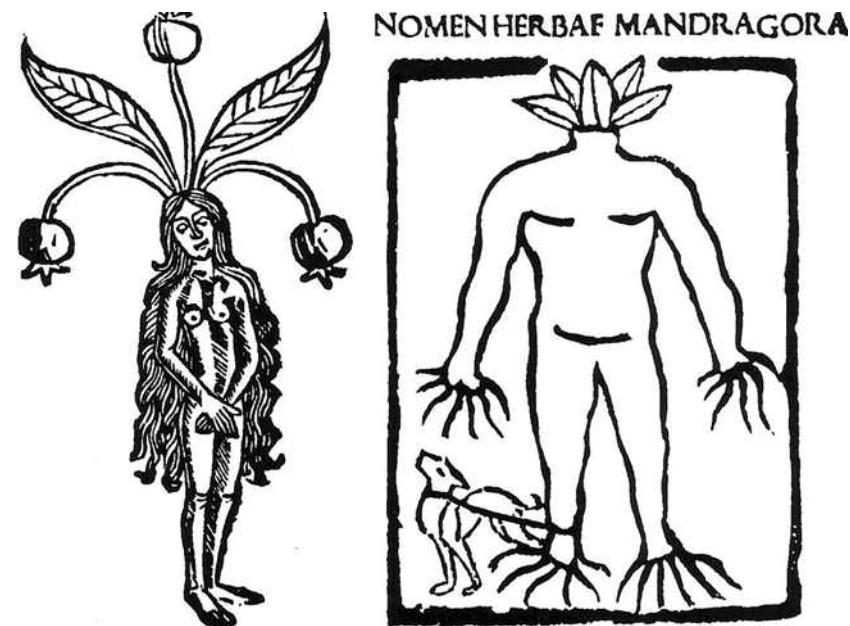


Fig. 4, a sinistra: *Mandragora* (in forma femminile), 1497, incisione, in *Hortus Sanitatis*, Strasbourg, Johann Pruss.

Fig. 5, a destra: *Mandragora*, 1481, incisione, in *Herbarium Apuleii Platonici*, Montecassino, Johannes Philippus de Lignamine.

XVII secolo la diatriba sul sangue di drago è aperta, basti pensare che esso compare in svariate opere come *Les oeuvres pharmaceutiques* (1626) di Jean de Renou, *Histoire générale des drogues, traitant des plantes, des animaux et des minéraux* (1694) di Pierre Pomet, *Traité universel des drogues simples* (1698) di Nicolas Lémery: alcuni sostengono che la pianta nasca direttamente dal sangue del drago, altri correggono questa versione, sostenendo che in realtà il sangue è solo vomitato dal drago. È dato per assodato che questa gomma si presenta sotto forma di frutto che, quando viene sbucciato, fa apparire l'immagine del famigerato mostro.

Relativamente alla rosa di Jéricho, di cui si suppone che sbocci solo il giorno di Natale e che, se immersa nell'acqua, aiuti le donne a partorire, sia Enricus Cordus, nel suo *Botanologicum* (1534), che

Pierre Belon, nelle *Observations de plusieurs singularitez et choses memorables trouvées en Grèce, Asie, Judée, Egypte, Arabie et autres pays étrangers* (1553), cercano di smascherare queste false credenze, diffuse da monaci imbroglioni, ma poco importa che ci siano voci che cerchino di demistificare queste e altre credenze sorprendenti, tanta è la volontà collettiva di prenderle per vere, come dimostra la presenza estremamente diffusa di questo fiore in tutti i *cabinets de merveilles*.

Ancor più che queste piante investite di credenze leggendarie, la cui fonte originaria è quella antica, l'immaginario rinascimentale del meraviglioso è alimentato dalla scoperta del Nuovo Mondo: un congruo numero di specie vegetali fino ad allora ignote viene infatti a far parte del repertorio collezionistico, ponendo problemi di nomenclatura, che, ancora al XVI secolo, la botanica eredita dagli scritti di Teofrasto, di Discoride e di Plinio il Vecchio.³ L'interesse non è generato solo dalle specie ignote che cominciano ad arrivare nelle collezioni, quanto, anche, dai resoconti di viaggio che per il tramite di esploratori, missionari, mercanti, narrano di piante che, pur inesistenti, vengono rappresentate in disegni ed incisioni incorporati alle raccolte di meraviglie. Se da una parte l'esotico è già di per sé percepito come una novità assolutamente curiosa, come dimostra la proliferazione di nature morte con temi di frutta esotica, di cui la *Natura morta con frutti brasiliani* (1644) di Albert van der Eckhout è solo uno dei molti esempi [Fig. 6], dall'altra queste piante immaginarie popolano le fantasie collettive, in cui, sempre per la predominanza di un'estetica dell'ibrido, sono le piante che si

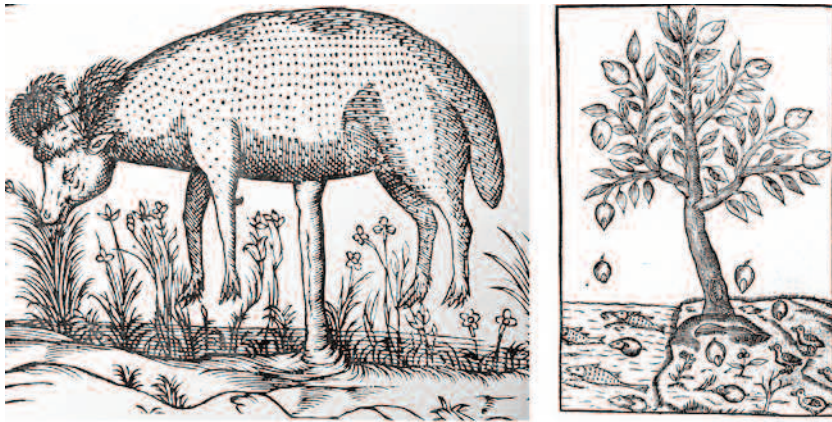


Fig. 6:
Albert van der Eckhout,
Natura morta con frutti brasiliani, 1644, olio su tela,
Copenhagen, National Museum of Denmark.

trasformano in animali ad avere uno spazio di assoluto primo piano (Kenseth 1991: 33-38). Un esempio significativo è quello dell'opera di Claude Duret, *Histoire admirable des plantes et herbes esmerveilleables et miraculeuses* (1605), in cui figurano incisioni come quella dell'agnello di Scythia, noto anche come Borometz, o quella dell'albero della credulità. Il primo esemplare è una pianta a forma di agnello, il cui gambo, come un cordone ombelicale, lo tiene saldamente legato al terreno: il piccolo agnello cresce brucando l'erbetta che lo circonda e, quando essa è finita, muore sfiorando come una pianta qualunque [Fig. 7]. Il secondo è un albero che cresce vicino ai fiumi, i suoi frutti possono cadere nell'acqua o sulla terra ferma, nel primo caso si trasformano in pesci e nel secondo in piccole anatre [Fig. 8].

Quasi ad un secolo di distanza l'opera di Johann Zahn, *Specula physico-mathematico-historica notabilium ac mirabilium* (1696), pur in un contesto enciclopedico (alla botanica è dedicata solo una piccola parte del testo) con pretese che sin dal titolo rivendicano un'impostazione fisico-matematica-storica, presenta ancora l'immagine del Borometz, assieme a radici dalle forme antropomorfe, carote a forma di mano, un gambo di cavolo che evoca la figura di

³ Un sapere antico si trova a doversi confrontare con un'espansione imprevista del numero di esemplari e la reazione degli studiosi del tempo è inizialmente quella di chiamare queste nuove piante con i nomi di quelle già note, o, addirittura di creare nomi nuovi partendo da quelli già esistenti a vantaggio delle recenti scoperte (è il caso, per esempio, del *Lyliumnarcissus*, esemplare descritto da Tobia Aldini, l'illustratore della collezione botanica del Cardinale Farnese, che nasce dall'addizione del *Lylium* con il *Narcissus*, oggi noto come *Amaryllis* e scoperto nel Nuovo Mondo), rivelando l'inadeguatezza tassonomica fra le specie già note e quelle che si vanno mano a mano scoprendo (Boutroue 2008: 91-107).



Figg. 7 e 8, in alto:

Claude Duret, *Agnello di Scythia o Borometz e Albero della credulità*, 1605, incisioni in *Histoire admirable des plantes et herbes esmerveillables et miraculeuses en nature*, Paris, Nicolas Buon.

Fig. 9, a destra:

Johann Zahn, 1696, illustrazione da *Specula physico-mathematico-historica notabilium ac mirabilium sciendorum*, Vol. II, Nuremberg, Joannis Christophori Lochner.



un uomo crocefisso o il fiore della passione, così chiamato perché, come si sosteneva in svariate opere, i boccioli avevano la forma di una corona di spine [Fig. 9].⁴

⁴ La Granadilla o fiore della passione è fra le scoperte dal Nuovo Mondo che più interessano, per il suo valore simbolico le pubblicazioni botaniche del tempo, come dimostra la sua presenza ne *Le jardin du Roy* (1608) di Pierre Vallet, o in *The Herball* (1636) di John Gerard, o ancora nel *Paradisi in sole paradus terrestris* (1629) di John Parkinson. Il fiore della passione appare in primo piano anche nella natura morta di Albert van der Eckhout [Fig. 6], uno dei primi dipinti che lo rappresentano.

La letteratura antica conteneva alcune testimonianze di esemplari meravigliosi che le collezioni naturalistiche rinascimentali non esitavano ancora ad includere nel proprio panorama (un esempio su tutti la mandragora). Tuttavia, le nuove scoperte allargano questo panorama costellandolo di nuovi importanti campioni, e se, come sostiene, Laurent-Henri Vignaud, la collezione diventa una sorta di raccolta di “prove” sotto forma di frammenti, incisioni, disegni, oggetti, che servono a catturare e conservare la meraviglia trovandole un’esposizione teatrale, a testimoniare di come l’aneddotica di viaggio sia complementare all’organizzazione di un *cabinet* (2008: 149-165), in accordo con quanto afferma Krzysztof Pomian va messa in evidenza la predilezione che lo sguardo del collezionista accorda a tutti quei campioni naturali identificati come “in transizione” da un mondo all’altro (da vegetale a minerale, da animale a vegetale, ecc.), proprio perché in essi è testimoniata una continuità nella catena degli esseri (2004: 15-42).

È, d’altro canto, proprio la varietà di forme e colori di questi esemplari naturali mai visti prima che motiva i collezionisti a credere alle più grandi stranezze, anche a quelle che travalicano uno statuto di realtà, per uno totalmente fantasioso. Gli ibridi, in particolare nell’intersezione fra il mondo animale e quello vegetale, per quanto spesso frutto di leggende, trovano spazio nelle pubblicazioni botaniche del tempo. Il frontespizio di un’opera come quella di John Parkinson, lo speciale di Giacomo I, *Paradisi in sole paradus terrestris. A garden of all sorts of pleasant flowers which our english ayre will permitt to be noursed up* (1629), è rappresentativo della sua epoca: a metà fra aspirazione scientifica (oltre un migliaio sono le piante catalogate in questa opera, di cui una buona parte esotiche, ad illustrare il successo della loro acclimatazione sul territorio inglese) e la curiosità per il meraviglioso tipicamente seicentesca, il frontespizio del libro mostra una sorta di paradiso terrestre “ante caduta”, in cui Adamo ed Eva sono ancora liberi di circolare fra ananas, cactus, tulipani e addirittura un agnello di Scythia sullo sfondo [Fig. 10].

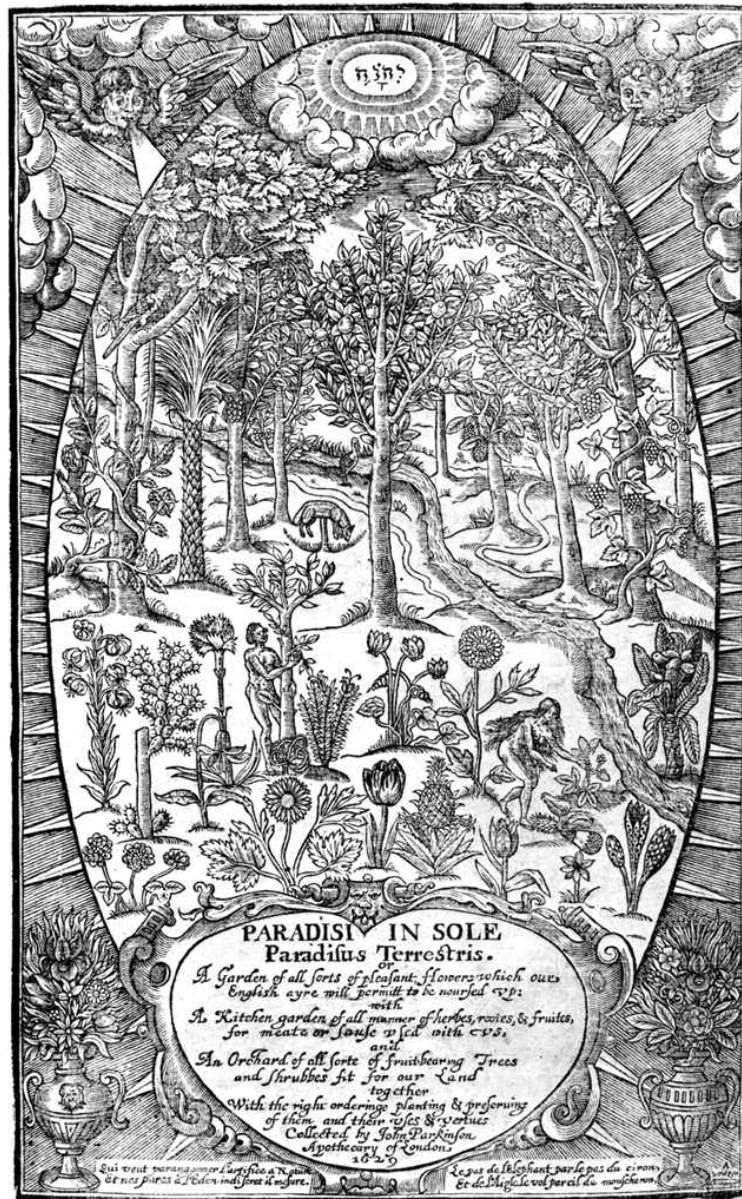


Fig. 10: John Parkinson, 1629, frontespizio di *Paradisus in sole paradisus terrestris*. A garden of all sorts of pleasant flowers which our english ayre will permit to be nursed up, London, Humfrey Lownes e Robert Young.

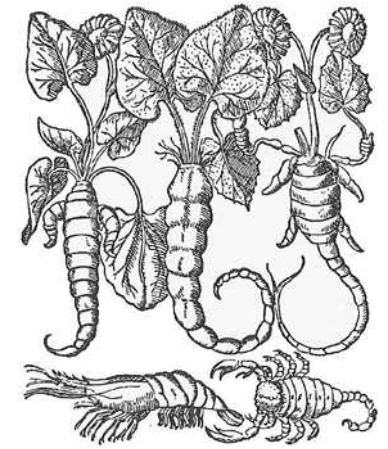


Fig. 11: Giovanni Battista della Porta, *Radici nodose, un crostaceo, uno scorpione*, 1588, illustrazione da *Phytognomonica*, Napoli, Horatium Saluianum.

Un altro esempio di opera in bilico fra una pretesa di scientificità e uno sguardo ancora tutto ipotocato ad un immaginario del meraviglioso è quella di Giovanni Battista Della Porta (artefice insieme al fratello Gian Vincenzo di un *cabinet* di curiosità naturali) che, nel suo *Phytognomonica* (1588) si fa diffusore della “teoria delle firme” sostenuta da Paracelso, secondo la quale il Creatore ha dato alle piante ed agli animali configurazioni comuni, per cui lo studioso ipotizza che le virtù delle piante ed i loro poteri curativi dipendano dalla loro forma e dalla loro struttura. La teoria della somiglianza fra forme naturali appartenenti al mondo vegetale, animale e minerale è presente già nella cultura greca antica, come testimoniano i nomi di alcune piante, basti pensare alle *orchidaceae*, da *orchis*, che in greco significa “testicolo”, proprio a causa delle caratteristiche forme delle radici di questo fiore. Nella *Phytognomonica* si trova un'applicazione pratica a questa teoria, si mostra infatti come una pianta i cui fiori abbiano una forma simile a quella di un occhio umano può essere utilizzata per la cura della vista; una noce di cocco, che evoca una testa, è impiegata per il mal di capo, oppure, come si evince dall'incisione qui riprodotta, se le radici di una pianta assomigliano alla figura di uno scorpione, essa può essere utilizzata come antidoto contro la puntura di questo animale [Fig. 11]. La “teoria delle firme” è una credenza as-

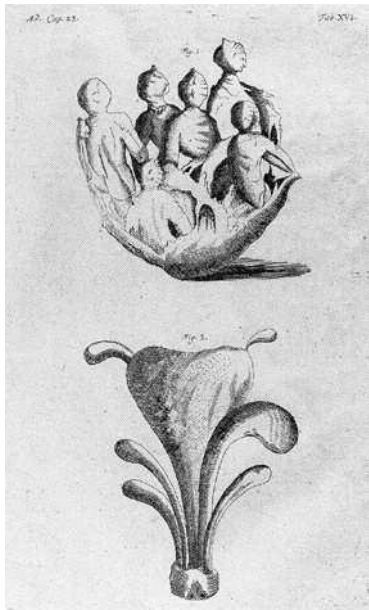


Fig. 12:
Michele Bernardo Valentini, *Orchidea antropomorfa*, 1714, incisione, in *Museum museorum*, II parte, Frankfurt, Zungen.

solutamente radicata se si pensa che anche nel *Museum museorum* (1714) di Bernardo Valentini, definito “l’ultima grande enciclopedia all’antica” (Lugli 2005: 110), figurano ancora incisioni sia di radici che di infiorescenze antropomorfe e addirittura di orchidee in cui ciascun petalo ha la forma simile a quella di un corpo umano [Fig. 12].

Alla stregua dei viaggi esplorativi, anche le nuove scoperte scientifiche, ed in particolare modo i nuovi “congegni” come il microscopio, permettono la scoperta di meraviglie sino ad allora sconosciute, che proprio nell’analisi dei reperti botanici trovano importanti applicazioni: l’ingrandimento, tanto quanto le esplorazioni, permette infatti di conoscere “terreni” ignoti. Come osserva Elizabeth B. MacDougall, “l’utilizzo della recente invenzione del microscopio per investigare la composizione dei tessuti della pianta è sintomatico di un miscuglio di ricerca scientifica e meraviglia per le creazioni di Dio, che è tipica di questo periodo” (1991: 153-154. Traduzione mia). Se già Robert Hooke, nella celebre opera *Micrographia* (1665) mette sotto la lente di ingrandimento un fram-

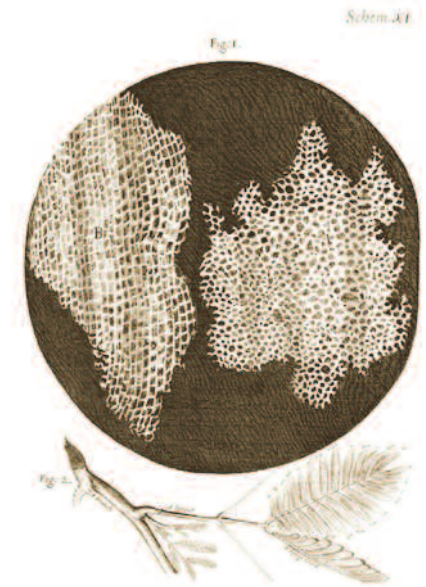


Fig. 13:
Robert Hooke, *The schematisme or texture of cork, and of the cells and pores of some other such frothy bodies*, 1665, incisione in *Micrographia: or some physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses*, Observ. XVIII, Scheme XI, London, John Martyn e James Allestry.

mento di sughero, mostrando il lato straordinario di un soggetto assolutamente ordinario [Fig. 13], è con la ricerca di Nehemiah Grew che si realizza una vera e propria “mappatura” del mondo vegetale visto al microscopio. Nel suo *The anatomy of the plants* (1682), un’opera che raccoglie una serie di *lectures* fatte alla Royal Society fra il 1671 ed il 1674, vengono scandagliate radici, sezioni di tronchi, foglie, semi e fiori di una buona varietà di specie, e se, a più riprese nell’opera, lo studioso parla dei “segreti intrighi” di queste forme vegetali, proprio la scoperta della natura cellulare delle piante è il traguardo di una botanica che sempre più si configura come “scienza” nel senso moderno del termine [Fig. 14]. A testimonianza di come il nuovo strumento venga utilizzato per varcare misteriose frontiere, fino ad allora ignote, è anche il caso di Pierre Borel che, prima ancora dell’opera di Robert Hooke, studia l’ingrandimento di un petalo di tulipano per carpire il segreto delle venature di questo fiore, esperimento riportato nell’*observatio LXX* del suo piccolo e poco noto fascicolo, *Observationum microscopicarum centuria* (1656). Che l’ingrandimento delle specie

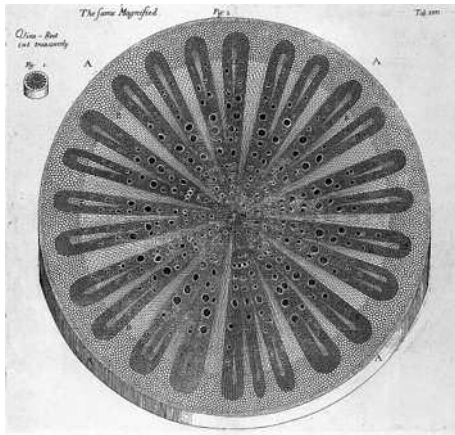


Fig. 14:
Nehemiah Grew, *Sezione trasversale di una radice*, 1682, incisione, in *The Anatomy of plants with an Idea of a philosophical History of Plants*, London, W. Rawlins.

vegetali stimoli il mondo collezionistico è ben rappresentato dalla raccolta di Federico Cesi, il fondatore dell'Accademia dei Lincei, che, nel 1623, commissiona ai suoi artisti, dotati dei più moderni ausili (come potenti lenti di ingrandimento e speciali "occhialini"), i dipinti degli otto volumi della *Syntaxis planetaria* (1623-1630), ovvero tavole botaniche e micologiche con i loro ingrandimenti, sezioni e dettagli, che sono le prime immagini di osservazioni microscopiche della storia della scienza: "i nuovi disegni documentari dei Lincei aprivano le porte di un universo inedito ed affascinante [...] creando le nuove categorie di una classificazione più accurata" (Solinas 2000: 92).

La curiosità per i colori del tulipano di Pierre Borel non è casuale, in un'epoca passata alla storia per il fenomeno della "tulipanomania": una passione così irrefrenabile da costituire un commercio talmente sviluppato che, dopo la costituzione di empori per la vendita dei bulbi presso le sedi della borsa delle principali città olandesi (è l'Olanda infatti ad essere al centro del traffico degli esemplari provenienti dall'Oriente) e dopo una speculazione sempre più forte, porta allo scoppio di una vera e propria bolla speculativa con il conseguente crack finanziario dei molti che hanno investito i loro risparmi in questo mercato, come narra anche Alexandre Dumas nel suo romanzo, *La tulipe noire* (1850). Il caso

della tulipanomania rappresenta uno degli episodi più emblematici della storia del collezionismo seicentesco, come testimonia la presenza di questo fiore negli erbari più importanti, come quello di Crispjn de Passe, *Hortus floridus* (1614), una fra le prime pubblicazioni a presentare piante che non abbiano alcuna utilità, se non il loro valore estetico, *The Herball* (1636) di John Gerard e *Florilegium renovatum et auctum* (1641) di Johann Theodor de Bry, ma soprattutto come prova la loro introduzione nell'orto botanico di Leida, da parte del suo fondatore, Charles l'Ecluse. Come Pierre Borel, anche Charles l'Ecluse è interessato alla caratteristica dei tulipani che più li pone al centro delle brame dei collezionisti: la loro varietà. I primi bulbi di tulipani vengono importati dalla Turchia nel XVI secolo, e vengono diffusi senza difficoltà in Europa: una coltivazione che non richiede cure particolari e riesce a riprodurre i colori più comuni, giallo e rosso, ma ciò che rende queste piante assolutamente fuori dal comune è la loro capacità di cambiare forma e soprattutto colore di anno in anno, senza alcuna prevedibilità e senza nessuna possibilità di controllo, per quelle che sono le conoscenze botaniche del tempo. Il tulipano è una stupefacente e inesauribile fonte di sorprese e l'incapacità da parte del collezionista di controllarne la coltivazione o di prevederne gli esiti lo mette in balia di una natura prolifica e prodiga di forme e colori. Da un lato questo fiore soddisfa il bisogno di esotismo, dall'altro rappresenta una continua sfida, quella di riuscire ad inserirsi in un processo naturale, sfidando la natura stessa nella produzione di varietà non solo nuove, ma rare; il collezionista insomma è alla ricerca della specie che non c'è ancora, quella che verrà inventata da lui solo e che gli permetterà di competere con il Creatore nella produzione di forme e colori. Gli esiti più ambiti, ma anche i meno controllabili e riproducibili sono le famose striature di colore, come quelle del rarissimo *Semper Augustus*, il cui prezzo raggiunge cifre da capogiro [Fig. 15].

È così che emerge un altro importante aspetto del collezionismo seicentesco, che nella collezione di piante trova una sua specifica espressione: il lato "attivo" del collezionare. Come sottolinea



Fig. 15: Jacob Marell, *Two Tulips, a Shell, and a Insect*, 1639, acquarello su pergamena, Amsterdam, Rijksmuseum.

Horst Bredekamp, la *Wunderkammer* è un laboratorio ed il suo aspetto “sperimentale” ne fa una sorta di “casa di Salomone” (1996: 79-81), ed è proprio nella *Nuova Atlantide* (scritto nel 1626 e pubblicato postumo nel 1627) che Francesco Bacone descrive il giardino come segue:

Qui pratichiamo una serie di esperimenti di innesti e inoculazioni, sia su piante selvatiche sia su piante da frutta, e otteniamo importanti risultati. In questi stessi frutteti e giardini facciamo nascere artificialmente piante e fiori più presto o più tardi della stagione in cui esse nascerebbero naturalmente e li facciamo fiorire e fruttificare più rapidamente del normale. Siamo in grado anche di ottenere piante molto più grandi delle normali, e i frutti di queste piante sono più grandi,

più dolci e differenti di gusto, profumo, colore e forma rispetto a quelli della specie originaria. E molti di questi frutti così trattati acquistano virtù medicinali. Conosciamo anche dei sistemi per far nascere, mediante combinazioni di terreni, varie piante senza semi, per produrre nuove specie di piante diverse dalle comuni e infine per trasformare una pianta in un'altra. (1954: 37)

La società di dotti dell'isola di Bensalem, esattamente come accade nel contesto del collezionismo rinascimentale, cerca di realizzare un sempre più ampio dominio dell'uomo sulla natura. Anche la semplice coltivazione di un fiore o di un frutto diventa un'attività che attiene ad una sfera tutta artificiale. È Anne Goldgar ad associare il gusto per le più diverse variegature di colore dei tulipani, che tanto attirano i *curieux fleuristes* e che sono oggetto di accanite sperimentazioni, alle pitture dei tessuti preziosi (seta, satin, velluto), o a certi marmi e certe ambre o, ancora, alle carte marmorizzate (che arrivano dagli stessi luoghi d'origine dei tulipani, nei medesimi anni e di cui l'Olanda diventa la principale importatrice): stoffe, pietre, carta e fiori occupano uno spazio simile nell'estetica del tempo, la coltivazione del tulipano assurge a forma d'arte (2002: 332). Quando Nicolas de Valnay nel 1669 sfida l'Accademia di pittura di Parigi sostenendo che i fiori saranno sempre più belli e più ricchi di sfumature di qualunque rappresentazione pittorica – il quadro sarà sempre una copia di un esemplare di cui il collezionista di fiori possiede l'originale autentico – egli non solo riproduce una contrapposizione fra arte e natura che è un *topos* dell'epoca, ma lancia idealmente una sfida che è già ampiamente raccolta da pittori come Daniel Seghers, uno fra i più abili esecutori di rappresentazioni di fiori del suo tempo [Fig. 16]. “Nell'argomento di lunga data sulla superiorità fra l'arte e la natura”, scrive Anne Goldgar, “[Nicolas de Valnay] sceglie la natura, ma questa natura, per lui e per i suoi colleghi, in effetti è arte” (2002: 338. Traduzione mia).

Quanto alle rappresentazioni pittoriche, molto spesso le nature morte con fiori possono essere considerate vere e proprie opere



Fig. 16: Daniel Seghers e Thomas Willeboirts Bosschaert, *Effigie della Madonna con ghirlanda di fiori*, 1645, olio su tela, The Hague, Mauritshuis Royal Picture Gallery.

di scandagliamento delle nuove specie e vengono realizzate con livelli di realismo tali da raggiungere vette assolutamente virtuosistiche. *L'Allegoria dell'odorato* (1617-1618) di Jan Brueghel il Vecchio



Fig. 17: Jan Brueghel il Vecchio e Peter Paul Rubens, *Allegoria dell'odorato*, 1617, olio su tavola, Madrid, Museo del Prado.

e di Peter Paul Rubens può essere considerata una collezione di fiori immaginaria, in cui figurano puntualmente gli esemplari più ambiti. Simile ad un microcosmo, questo giardino riunisce fiori selvatici e coltivati, nostrani ed esotici, primaverili ed estivi, in una ricchezza paradisiaca in cui si riuniscono l'ingegno artistico dell'esecuzione e il miracolo naturale di queste bellezze floreali [Fig. 17]. L'immagine si può abbinare all'incisione che rappresenta la collezione di fiori di Paul Contant, nell'opera *Jardin, et Cabinet poétique* (1609), perché in entrambe vige la stessa aspirazione, quella di rappresentare innanzitutto l'abbondanza di varietà diverse, uno straripare di rarità (dove per rarità non si mira tanto all'unicità, quanto alla novità) [Fig. 18]. L'immagine del *bouquet printanier* di Paul Contant è sovente associata a quella del suo cabinet, contenuta nel medesimo libro [Fig. 19], proprio perché le due rappresentazioni insieme sono esemplari del legame che si instaura fra collezione e giardino, nonché della forte predominanza che l'elemento botanico ha rispetto alla raccolta seicentesca nel suo com-



Fig. 18:
Paul Contant, *Bouquet printanier*, 1609, incisione, in *Le Jardin, et Cabinet poetique de Paul Contant*, Poitiers, Antoine Mesnier.

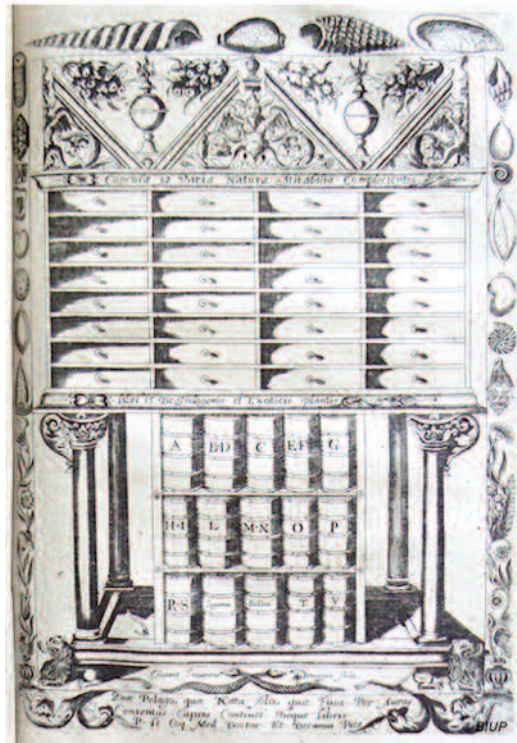


Fig. 19:
Paul Contant, *Cabinet*, 1628, incisione, in *Les oeuvres de Jacques et Paul Contant père et fils maistres apoticaire de la ville de Poitiers divisées en cinq traités*, Poitiers, Julian Thoreau & la vefve d'Antoine Mesnier.

plesso. Se il *bouquet* è uno “sforzo” rappresentativo che vuole riunire insieme tutte le possibili varietà della collezione, vengono infatti disegnate insieme specie che non fioriscono nel medesimo periodo, partendo dai singoli disegni ed assemblandoli insieme, vera e propria immagine-catalogo, il *cabinet* nasconde più che mostrare, come ben si evince dall'ordine alfabetico dei volumi in esso rappresentati, che poco esplicitano del loro contenuto, fatta eccezione per i due volumi di *legumes* e di *bulbes*, come a sottolineare che per queste categorie esiste addirittura un volume per ciascuna, tante sono le specie contemplate (Martin 2004: 109-124, Mar-rache-Gouraud 2008: 139-146).

Che i *naturalia* della camera delle meraviglie siano selezionati secondo i criteri della varietà, della rarità, del loro esotismo, e che, come si è mostrato, sia l'estetica dell'ibrido a prevalere su ciò che è più comune ed ordinario, emerge con chiarezza anche da quello che è il mercato delle meraviglie naturali del tempo. Paula Findlen ha descritto con dovizia di particolari come il commercio di *naturalia* (la studiosa si è concentrata soprattutto sugli esemplari animali) assecondi una domanda molto forte con la produzione di oggetti inventati letteralmente *ad hoc*, partendo da assembramenti di reperti realmente naturali, uniti a produrre campioni immaginari, ma di cui non si mette in dubbio l'esistenza (2002: 297-323). Se il rischio della frode è sempre presente per i collezionisti seicenteschi (anche per i meno ingenui), è tanto e tale il desiderio di possedere questi *naturalia* meravigliosi da andare oltre ogni buon senso, così che ogni sorta di stranezza trova posto nelle loro raccolte. Ma non solo, questo fenomeno del ri-creare la natura nell'ambito del mercato è il medesimo anche all'interno della *Wunderkammer* stessa, nella quale gli *artificialia* sono proprio l'espressione della sfida fra arte e natura e del tentativo di “fare arte” proprio partendo dalla natura, cercando al tempo stesso di superarla, con la creazione di qualcosa di straordinario. Spesso il punto di partenza di questi *artificialia*, la materia prima, è qualcosa di esotico, come nel caso delle “classiche” coppe create dalle noci di cocco montate con metalli preziosi, veri e propri capolavori di gioielleria, che



Fig. 20: Anton Schweinberger e Nikolaus Plaff, *Brocca di noce delle Seyschelle*, 1602, noce di cocco incastonata in argento in parte dorato, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

Fig. 21, in basso a sinistra: Wenzel Jamnitzer, *Dafne*, 1550 ca., corallo e bronzo parzialmente dorato, Dresda, Grünes Gewölbe.

Fig. 22, in basso a destra: Clement Kicklinger, *Coppa con uovo di struzzo*, 1570-75 ca., uovo di struzzo, corallo, argento dorato, Vienna, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 23: Bernard Palissy (scuola), *Vassoio rustico*, fine XVI sec., ceramica, Parigi, Musée du Louvre.

superano di molto ciò che si intende per artigianato e che, come nel caso della brocca di Anton Schweinberger e di Nikolaus Pfaff, sono opere d'arte appositamente commissionate (in questo caso l'oggetto è creato per la collezione imperiale di Rodolfo II) [Fig. 20]. "L'abilità artistica accresce la qualità esotica dei materiali che già di per sé emanano un fascino quasi magico", osserva Patrick Mauriès (2002: 69). Lo stesso dicasi di un materiale prezioso come il corallo, il cui utilizzo ornamentale è diffusissimo, sia in oggetti di oreficeria sia assieme ad elementi esotici, a realizzare dei mirabilia, una sorta di categoria "trasversale" che raccoglie curiosità dal mondo della natura, della scienza e della manifattura [Fig. 21, Fig. 22]. La combinazione dell'arte con la natura produce oggetti che hanno un effetto volutamente disorientante, perché, nella fusione dell'una con l'altra, le si rende praticamente indistinguibili: è il caso delle ceramiche di Bernard Palissy, eseguite su calchi di reperti naturali per creare un "giardino artificiale" che colpisce proprio perché sfugge alla comprensione, tanto l'effetto realistico è reso in modo virtuosistico [Fig. 23]. La pratica di fare calchi di piante ed



Fig. 24: Wenzel Jamnitzer, *Scatola da scrittoio*, 1570 ca., argento, Innsbruck, Schloss Ambras.

animali si iscrive d'altra parte in quel tentativo di rappresentare esseri che sembrano praticamente vivi, quasi a coglierne il movimento, che è tipico della *Wunderkammer* (come testimonia anche la presenza di automi nella collezione) e che viene impiegata anche dall'orafo Wenzel Jamnitzer, quasi a creare un mondo illusorio di creature viventi, o di fossili artificiali [Fig. 24].

Un altro esempio celebre è quello dei famosi "fiori di pietra", a cui l'Opificio delle pietre dure di Firenze dedica a tutt'oggi una sezione. In linea con gli interessi naturalistici dei Medici, è con Francesco I che prende l'avvio la produzione di decorazioni a mosaico raffiguranti soggetti botanici e animali, spesso su disegni di Jacopo Ligozzi, fra gli interpreti più fedeli del suo tempo di questo genere di soggetti. I mosaici fatti su fondo nero, in modo da far risaltare maggiormente il colore dei fiori, ed impiegati nella decorazione dei piani di tavolo e di mobili (come gli stipi), diventano una delle produzioni di prestigio delle botteghe granducali; fra gli esemplari più preziosi ci sono i girasoli realizzati nel 1664 su disegno di Girolamo della Valle, noti per il magistrale esempio dell'impiego delle pietre dure [Fig. 25]. L'idea dell'impiego della pietra per produrre dei fiori trova riscontro in forme diverse, come nel caso del vaso



Fig. 25: Girolamo della Valle (disegno), *Girasole*, 1664, mosaico in pietre dure, Firenze, Opificio delle pietre dure.



Fig. 26: Dionysio Miseroni, *Vaso da fiori in citrina*, 1647-48 ca., citrino, fiori in agata, diaspro, calcedonio, cristallo di rocca, montatura in oro smaltato, Vienna, Kunsthistorisches Museum.

di fiori in citrina creato da Dionysio Miseroni (1647-48 ca.) per le collezioni imperiali, una decorazione quasi scultorea in cui appaiono rose, tulipani e campanelle su steli d'argento dipinto, che si rifaceva a dei modelli milanesi [Fig. 26].

Questi sono tutti esempi di capolavori artistici realizzati con abilità tecniche virtuosistiche, che vogliono competere con i segni dell'onnipotenza divina; i due domini dell'arte e della natura, fusi insieme, contribuiscono a formare una sorta di microcosmo, un'opera completa che rimanda al macrocosmo. Sono tutti oggetti ostentatamente privi di qualunque utilità pratica, se non quella estetico-decorativa, e frutto di un "gioco" che, nell'esplorazione a tutto campo della capacità di trasformazione della natura, approda ad una nuova creazione. I risvolti filosofici di questo tipo di intervento sono assolutamente rilevanti: "La collisione tra natura crea una volta per tutte, statica, e l'affinamento delle sostanze naturali, che si colloca nella storia, trasforma il classico conflitto fra natura ed ars nella superficie d'attrito fra stasi e sviluppo" (Bredekamp 1996: 91).

Forse il più celebre interprete di questo gioco creativo è Arcimboldo, che nelle sue famose rappresentazioni allegoriche delle quattro stagioni disegna delle teste componendole con ogni sorta di vegetale, a simboleggiare che l'armonia della frutta e dei fiori rimanda all'armonia degli elementi e delle stagioni [Fig. 27]. Le "teste" sono rappresentate tutte di profilo perché pensate affinché i quadri, posti l'uno di fronte all'altro, consentano idealmente ai soggetti raffigurati di dialogare fra loro. Il progetto, dalla simbologia molto complessa, è una celebrazione degli Asburgo (Arcimboldo fu pittore alla corte sia di Massimiliano II che di Rodolfo II), perché vi si suppone che chi governa le stagioni (ed il loro eterno avvicinarsi che non si estingue mai) governi il mondo; il ciclo allegorico è la metafora di un potere eterno (Da Costa Kaufmann 2009). Ma al di là della lettura dei singoli quadri, come osserva Adalgisa Lugli, ciò che più interessa nell'"arcimboldismo" è l'attenzione riportata al mondo naturale, un serbatoio da cui attingere per creare forme totalmente nuove, in quella che si rivela essere

la produzione di un'infinità di ibridi, grazie alle inesauribili possibilità che il gioco combinatorio dei singoli frammenti offre all'artista (2005: 105).

Posta la sua predilezione per il meraviglioso, il collezionismo tardo rinascimentale, messo in crisi il modello teorico del mondo naturale tramandato dagli antichi, si ritrova, grazie alle scoperte derivate dai viaggi d'esplorazione, davanti ad un patrimonio botanico che va oltre l'ambito di ciò che è noto, avallando la credenza in una natura imprevedibile. Rispetto ad un mondo immutato ed immutabile, si fa strada l'immagine di un universo aperto che nel concetto di "gioco" trova il suo principio formale, sia il gioco divino che si esplica nella natura con finalità artistiche, sia quello dell'artista su imitazione di Dio, o, per usare le parole di Jens Erik Kristensen:

La natura non appariva più quale cosmo chiuso, bensì come universo aperto e infinito. Pertanto, ove la capacità artistica dell'uomo non si limiti più a imitare l'ordine dato del mondo, sia il mondo naturale sia quello dell'arte si aprono a quanto vi è di stupefacente, di nuovo e di raro (1997: 86).

Il passaggio successivo allo spettacolo di queste metamorfosi della natura è quello che approda ad uno sguardo moderno, quello che fonda la botanica come scienza.



Fig. 27: Giuseppe Arcimboldo, *La primavera*, 1573, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre.

BIBLIOGRAFIA:

- BACONE F. (1954), *La nuova Atlantide e altri scritti*, Universale Economica, Milano.
- BOUTROU M.-E. (2008), "Pourquoi faire un herbier de plantes sèches à la Renaissance?", in LESTRINGANT F., *Le théâtre de la curiosité*, Cahiers V. L. Saulnier, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, pp. 91-107.
- BREDEKAMP H. (1996), *Nostalgia dell'antico e fascino della macchina. La storia della Kunstkammer e il futuro della storia dell'arte*, Il Saggiatore, Milano.
- DACOSTA KAUFMANN (2009), *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-life Painting*, University of Chicago Press, Chicago.
- FINDLEN P. (2002), "Inventing Nature. Commerce, Art, and Science in the Early Modern Cabinet of Curiosities", in SMITH P. H. e FINDLEN P. (a cura di), *Merchants & Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, Routledge, New York-London, pp. 297-323.
- GOLDGAR A. (2002), "Nature as Art. The Case of the Tulip", in SMITH P. H. e FINDLEN P. (a cura di), *Merchants & Marvels. Commerce, Science, and Art in Early Modern Europe*, Routledge, New York-London, pp. 324-346.
- KENSETH J. (1991), "The Age of Marvelous: An Introduction", in KENSETH J. (a cura di) *The Age of Marvelous*, Hood Museum of Art, Dartmouth, pp. 25-60.
- KRISTENSEN J. E. (1997), "Lo sguardo curioso, classificatore, biologico. L'ordine della natura e il museo di storia naturale", in Luca Basso Peressut (a cura di), *Stanze della meraviglia. I musei della natura tra storia e progetto*, Clueb, Bologna, pp. 75-90.
- LUGLI A. (2005), *Naturalia et Mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano.
- MACDOUGALL E. B. (1991), "A Paradise of Plants: Exotica, Rarities, and Botanical Fantasies", in KENSETH J. (a cura di) *The Age of Marvelous*, Hood Museum of Art, Dartmouth, pp. 145-158.

- MACGREGOR A. (2007), *Curiosity and Enlightenment. Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, Yale University Press, New Haven-London.
- MARTIN P. (2004), "Piquer la curiosité: de quelques choix éditoriaux à propos de la réédition du Jardin, et Cabinet Poétique (1609) de P. Contant", in MARTIN P. e MONCOND'HUY D. (a cura di) (2004), *Curiosité et cabinets de curiosités*, Atlante, Neuilly, pp. 109-124.
- MARRACHE-GOURAUD M. (2008), "Montrer et cacher: scénographie de quelques collections de curiosités", in LESTRINGANT F., *Le théâtre de la curiosité*, Cahiers V. L. Saulnier, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, pp. 139-146.
- MAURIES P. (2002), *Le stanze delle meraviglie*, Rizzoli, Milano.
- POMIAN K. (2004), "Histoire naturelle: de la curiosité à la discipline", in MARTIN P. e MONCOND'HUY D. (a cura di) (2004), *Curiosité et cabinets de curiosités*, Atlante, Neuilly, pp. 15-42.
- SCHNAPPER A. (1988), *Le géant, la licorne et la tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVII siècle*, Flammarion, Paris.
- SOLINAS F. (2000), *I Segreti di un Collezionista. Le raccolte straordinarie di Cassiano dal Pozzo 1588-1657*, Edizioni De Luca, Roma.
- VIGNAUD L.-H. (2008), "La didascalie des merveilles. Récits et instructions des savants confrontés aux raretés de la nature à la fin de la Renaissance", in LESTRINGANT F., *Le théâtre de la curiosité*, Cahiers V. L. Saulnier, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, Paris, pp. 149-165.