



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

GRETA PERLETTI

“Infinite forme”.

La natura in trasformazione nella cultura ottocentesca

Sin da bambino, l'aspetto del mondo naturale che maggiormente affascinava Charles Darwin era la sua apparentemente inesauribile diversità. Nel resoconto della missione scientifica intrapresa a bordo della nave *Beagle*, un Darwin poco più che ventenne registra, pagina dopo pagina, la propria incantata ammirazione per la straordinaria abbondanza di specie viventi che continuamente si offre ai suoi occhi:

La strada attraversava una stretta pianura sabbiosa, fra il mare e gli stagni salati interni. La quantità di bellissimi uccelli di palude, come gli aironi e le gru, e le piante grasse, che assumevano le forme più fantastiche, davano al paesaggio un interesse che altrimenti non avrebbe avuto. I pochi alberi stentati erano coperti da piante parassite, fra le quali erano veramente ammirevoli per la bellezza e il delizioso profumo alcune orchidee. (Darwin 1839: 20)

Uccelli, piante esotiche, fiori bizzarri e profumati: in Darwin lo stupore per l'incantevole generosità della natura è inscindibile dall'ammirazione per le sue forme, che colpiscono il naturalista inglese nella loro formidabile varietà e ricchezza. La natura è concepita come uno straordinario serbatoio e laboratorio di forme, talmente eleganti e sofisticate da vanificare qualsiasi tentativo di riprodurre la bellezza con gli strumenti imperfetti dell'arte. Al cospetto della maestosità delle “tinte brillanti” della natura, scrive Darwin in una lettera al figlio, “i colori sbiaditi della grande arte” non offrono

altro che una pallida, modesta imitazione (Darwin citato in Donald 2009: 13. Traduzione mia!).

La percezione della fondamentale inadeguatezza dell'espressione artistica rispetto alle forme presenti nel mondo naturale gioca un ruolo cruciale nel controverso rapporto tra Darwin e l'arte: un rapporto segnato da difficoltà destinate a tramutarsi, negli anni della maturità e della vecchiaia, in una vera e propria insofferenza nei confronti della produzione artistica contemporanea. A differenza di altri facoltosi *gentlemen* vittoriani, Darwin non nutriva alcuna passione per il collezionismo di opere d'arte e insisteva anzi sulla propria assoluta ignoranza in materia artistica, lamentando con un certo pessimismo la progressiva perdita di quel gusto estetico che da studente lo aveva ripetutamente guidato ad ammirare i capolavori esposti al Fitzwilliam Museum di Cambridge. Ma se per Darwin l'investigazione scientifica della natura e l'interesse per la riproduzione artistica sembrano procedere in senso inversamente proporzionale, ciò accade soprattutto perché le teorie del naturalista britannico impongono una visione del mondo all'interno della quale le categorie estetiche vigenti appaiono inadeguate.

Non è un caso che, nell'esplosione di studi interdisciplinari dedicati negli ultimi anni a Darwin e alla sua opera, un posto di rilievo spetti all'indagine delle connessioni tra scienza e arti visive. La teoria evuzionistica ha infatti un impatto fortissimo sulla cultura visiva dell'Ottocento e del Novecento, non soltanto attraverso la proliferazione dei 'temi' dell'evoluzione, della degenerazione e della selezione naturale, ma anche perché essa diffonde una nuova concezione della rappresentabilità della natura e dell'esperienza estetica. Come scrive Jonathan Smith nel suo studio sulle interrelazioni tra le illustrazioni dei testi di Darwin e la cultura visiva del

tempo, Darwin si muove all'interno delle categorie convenzionali per la rappresentazione visiva, ma approda a esiti che le svuotano progressivamente di significato (Smith 2006: 16, 137).

Una delle sfide poste dalla riproduzione artistica della natura risiede per Darwin non solo nella molteplicità delle forme quanto piuttosto, crucialmente, nel loro essere costantemente mutevoli. A suscitare l'ammirazione di Darwin non è infatti soltanto, genericamente, la varietà delle manifestazioni vitali della natura, ma, soprattutto, una diversità che deve la propria straordinaria ricchezza all'azione del mutamento nel tempo. La sconfinata profusione della natura è il risultato di un graduale e continuo processo di trasformazione, e la meraviglia per le innumerevoli forme di cui la natura fa sfoggio diviene in Darwin esaltazione delle metamorfosi lentissime, quasi impercettibili e tuttavia inarrestabili, attraverso cui si è espresso e continua ad esprimersi il processo evolutivo. Come si legge sull'ultima pagina de *L'Origine delle specie*:

Vi ha certamente del grandioso in queste considerazioni sulla vita e sulle varie facoltà di essa [...]; e nel pensare che, mentre il nostro pianeta si aggirò nella sua orbita, obbedendo alla legge immutabile della gravità, si svilupparono da un principio tanto semplice, e si sviluppano ancora, infinite forme, vieppiù belle e meravigliose. (Darwin 1859: 387)

La diversità delle "infinite forme" attraverso cui si manifesta, rendendosi visibile, il processo evolutivo, impone criteri di rappresentabilità che si lascino percorrere dal tempo e dalla mutazione. Come sottolinea Diana Donald nel saggio introduttivo al catalogo di una mostra allestita nel 2009 sull'una e sull'altra sponda dell'Atlantico (allo Yale Center for British Art e al Fitzwilliam Museum di Cambridge) e significativamente intitolata *Endless Forms*, dinanzi alle riproduzioni delle eleganti tavole botaniche preparate da John Henslow per le sue lezioni universitarie a Cambridge [Fig. 1] o alle illustrazioni di John Gould dei tordi beffeggiatori delle Galapagos incontrati nel viaggio sulla *Beagle* [Fig. 2], la fantasia del giovane

¹ Ove non sia specificata in bibliografia una traduzione ufficiale, le traduzioni da testi di lingua inglese sono mie.

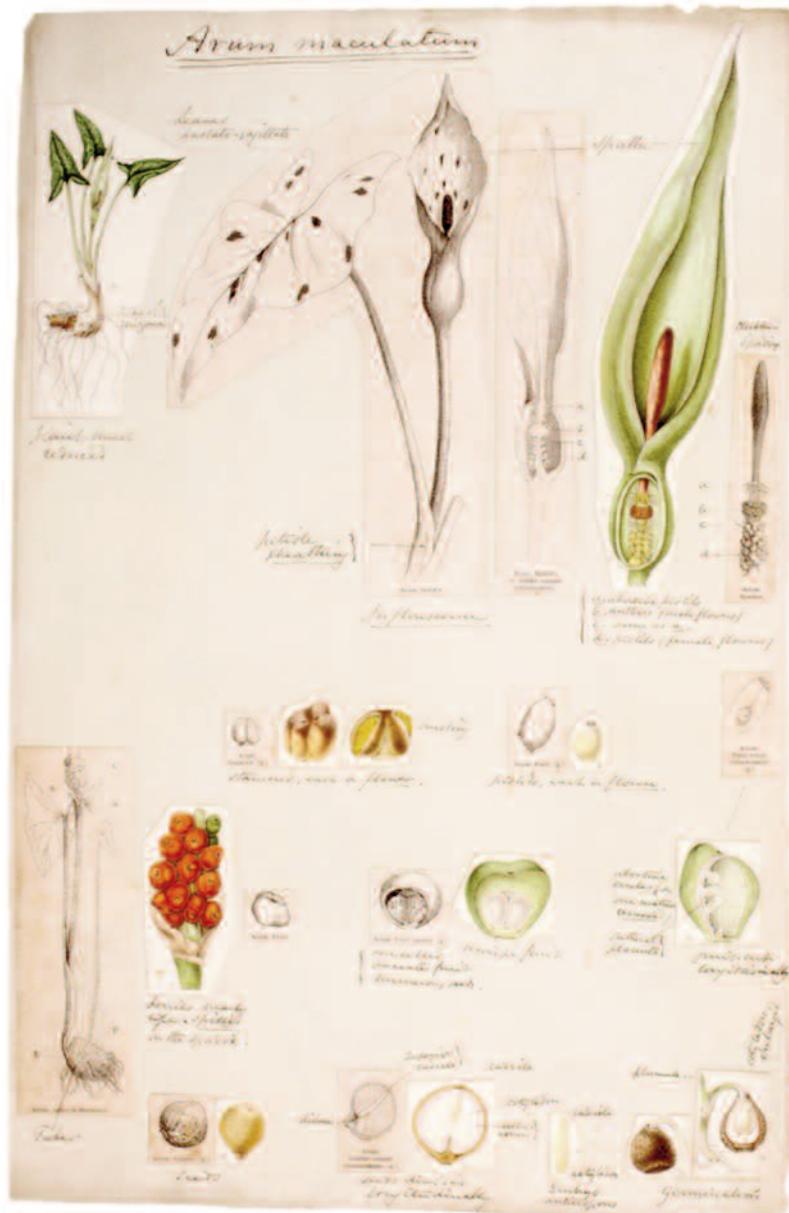


Fig. 1: John Stevens Henslow, foglio per lezioni con *Arum maculatum*, senza datazione, collage, penna e inchiostro e acquarelli su cartone, Cambridge, Dipartimento di Scienze Botaniche dell'università di Cambridge.



Fig. 2:
John Gould, *Mimus melanotis*, litografia colorata a mano, illustrazione da C. Darwin, *The Zoology of the Voyage of H. M. S. Beagle* (Parte III, *Birds*), Smith, Elder & co, London, 1839, Plate 17.

Darwin viene stimolata dalla ricerca delle peculiarità che definiscono le diverse specie, ma finisce per concentrarsi, di converso, sui tratti eccentrici e anormali, che segnalano un processo di deviazione (Donald 2009: 4). Lo sguardo di Darwin indaga la natura per scoprire i segni della trasformazione, per misurare ed esaltare quelle risorse che hanno consentito, talvolta in modo sorprendente e casuale, l'adattamento all'ambiente e quindi la sopravvivenza. Per il padre dell'evoluzione delle specie, il fascino per le "infinite forme" della natura converge in un tropo che, suggerisce la studiosa britannica Gillian Beer, per certi versi demistifica l'immaginario legato alla mitologia delle origini dell'uomo e del creato. La visione di Darwin trasferisce infatti l'idea del giardino paradisiaco (tradizionalmente associato all'Eden perduto) dal passato al presente, da un inizio concepito come 'semplice' (e perciò povero) al rigoglioso brulicare di forme che è l'oggetto, oltre che della sua meraviglia, della sua indagine scientifica (Beer 1983: 106). Nel dipinto *Orchidea Cattleya e tre colibrì* [Fig. 3], l'artista americano Mar-



Fig. 3: Martin Johnson Heade, *Cattleya Orchid and Three Hummingbirds* (*Orchidea Cattleya e tre colibrì*), 1871, olio su pannello, Washington, D.C., National Gallery of Art.

tin Johnson Heade sembra in effetti riunire due soggetti importanti studiati (e ammirati) da Darwin in una composizione che si richiama all'iconografia del giardino paradisiaco, lussureggiante e esotico, più che al rigore naturalistico (le specie raffigurate provengono in realtà da regioni differenti dell'America centrale e meridionale). A dominare il dipinto è la generosa abbondanza della natura, il suo afflato inesauribilmente vivificante ribadito dalla luce che sembra sprigionarsi dalle uova nel nido.

Si tratta però di una visione che si presta a una lettura ambivalente nella cultura del tempo. Se per Darwin la foresta tropicale esemplifica nella maniera più compiuta la bellezza della natura, Tennyson inorridisce di fronte a una profusione di forme colta co-

me inarrestabile e mostruosa: "la ricca profusione del mondo naturale mi fa orrore, dal crescere della foresta tropicale alla capacità dell'uomo di moltiplicarsi, al torrente di neonati" (citato in Beer 1983: 115). Accogliere la valenza estetica della trasformazione del mondo naturale implica l'apertura alle forze destabilizzanti e potenzialmente incontrollabili del mutamento, e in questo si concentra la sfida e insieme la potenzialità immaginaria delle riflessioni darwiniane sulla molteplicità delle forme viventi.

Natura e trasformazione

Rispetto agli studi che Darwin dedicò al mondo naturale, quelli botanici sono a lungo rimasti marginali nell'interesse della critica, e solo recentemente è stato possibile rivelarne il valore, facendo emergere le ricadute scientifiche e immaginarie che questi studi ebbero nella cultura ottocentesca (Smith 2004, 2006: 137-78). Negli anni Sessanta e Settanta dell'Ottocento Darwin dedicò moltissime energie allo studio delle piante, trascorrendo lunghe ore nella serra di Down House, raccogliendo esemplari di piante esotiche e comuni da amici e conoscenti e ingaggiando i propri figli per contare i grani di polline o le visite delle api ai fiori, o addirittura per emettere grida di fronte a specie sensive per poi registrarne le reazioni (Smith 2006: 137). In una lettera del 1861 Darwin confida a un amico che le piante gli sembrano perfino "più straordinarie" degli animali, e arriva a rammaricarsi di non aver scelto la professione di botanico (citato in Mahood 2008: 34). Sebbene gli studi botanici di Darwin non ebbero la medesima risonanza de *L'Origine delle specie* (1859) o de *L'Origine dell'uomo e la selezione sessuale* (1871), le teorie in essi esposte trovarono ampia circolazione grazie a numerose recensioni e all'opera di divulgazione assicurata dal versatile intellettuale Grant Allen (Smith 2004), e segnarono per i vittoriani una radicale rottura con lo sguardo tradizionalmente rivolto al fiore e alla pianta.

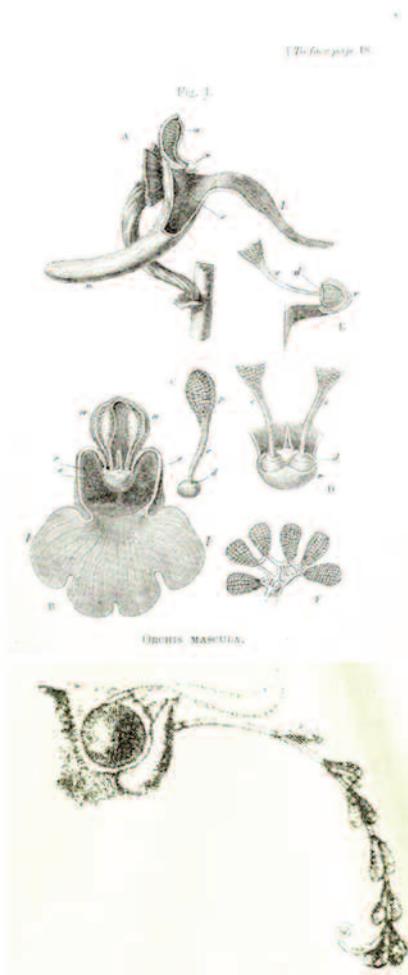
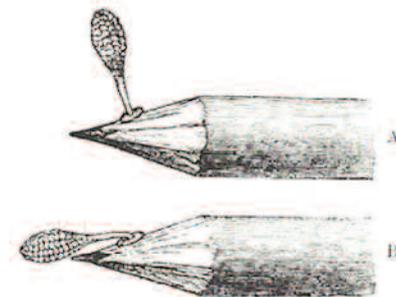
Mentre lo studio delle piante era tradizionalmente legato a un'esigenza essenzialmente tassonomica e classificatrice, i lavori di Darwin mettono al centro della propria riflessione il concetto di trasformazione. Già a partire dalla prima pubblicazione è chiaro infatti che più che a separare ordinatamente generi e famiglie, Darwin è interessato a inseguire le metamorfosi che la pianta ha subito per fini adattativi. Così, la pubblicazione *The Various Contrivances by which Orchids are Fertilized by Insects* (*I vari espedienti mediante i quali le orchidee vengono impollinate dagli insetti*), del 1862, è tutta rivolta a dimostrare che, dal momento che l'impollinazione tra piante diverse (chiamata anche impollinazione incrociata) favorisce la nascita di esemplari robusti e resistenti, le orchidee si sono evolute allo scopo di incoraggiare questo processo. Per facilitare la comprensione della sua teoria, Darwin ricorre al supporto delle illustrazioni, affidate all'artista G. B. Sowerby e redatte con grandissima meticolosità, a dispetto dei costi elevati (Smith 2006: 151). Le illustrazioni di questo testo non offrono solo sofisticate e accurate riproduzioni della pianta, sezionando il fiore per svelare alla vista gli organi riproduttivi [Fig. 4], ma invitano anche, continuamente, a una riflessione sui meccanismi di trasformazione che la pianta ha sviluppato per fare in modo che gli insetti possano trasportare il polline da una pianta all'altra. Così, ad esempio, nel disegno di una matita che, inserita nel fiore come se fosse la proboscide di un insetto, raccoglie una massa di polline che si piega nell'angolatura adatta per raggiungere gli organi sessuali del fiore solo dopo un lasso di tempo sufficiente a garantire che l'insetto sia nel frattempo volato su un'altra pianta [Fig. 5]; così, ancora, nell'ingrandimento della proboscide di un insetto, a rivelare la straordinaria simmetria con cui il polline viene raccolto [Fig. 6]: prova cruciale, per Darwin, per rivelare che l'inserimento della proboscide nel nettario del fiore avviene sempre nella medesima maniera e, cosa ancor più significativa, che la conformazione del fiore si è sviluppata per accogliere certe specie di insetti e non altre.

Leggendo le riflessioni di Darwin sulle orchidee, è evidente che la posta in gioco non è semplicemente l'asservimento della bellezza

Fig. 4, a destra: G.B. Sowerby, "Orchis mascula". Fig. 1 di C. Darwin, *The various contrivances by which Orchids are Fertilized by Insects*, New York University Press, New York, 1988, p. 7.

Fig. 5, in basso a sinistra: G.B. Sowerby, "A. Massa di polline di *O. mascula*, appena attaccatasi alla matita / B. Massa di polline di *O. mascula*, dopo l'azione di abbassamento", Fig. 2 di C. Darwin, *The various contrivances*, ivi, p. 9.

Fig. 6, in basso a destra: G.B. Sowerby, "Testa e proboscide di *Acontia luctuosa* con sette coppie di grani di polline di *Orchis pyramidalis* attaccate alla proboscide". Fig. 4 di C. Darwin, *The various contrivances*, ivi, p. 21.



del fiore ai fini utilitaristici dell'impollinazione tramite gli insetti ma, soprattutto, la dimensione del mutamento innescato dall'adattamento all'ambiente: quella che Smith definisce "la danza evolutiva tra fiori e insetti" (Smith 2006: 142). Laddove infatti la constatazione che il nettare dei fiori di certe specie di piante fosse accessibile solo a determinati insetti era diffusamente accettata e veniva anzi adottata a prova della perfetta organizzazione del mondo naturale

orchestrata da un'entità superiore, Darwin impone una visione che rompe profondamente con l'idea del 'disegno divino'. E lo fa demistificando dall'interno il linguaggio stesso del pensiero utilitaristico e della teologia naturale, attraverso una risemantizzazione che investe gli stilemi tradizionalmente impiegati nelle argomentazioni a favore dell'intelligenza divina, come nel caso degli accorgimenti o "contrivances" che, presi a prestito dalla teologia naturale di William Paley, sono messi al servizio della selezione naturale che agisce nel tempo, attraverso mutamenti lenti, non sempre coerenti e inarrestabili.

L'universo naturale di Darwin è permeato da discontinuità e irregolarità, che hanno l'effetto, anzitutto, di sfigurare la forma bella e perfetta della teologia naturale, plasmata dall'intelligenza divina per l'uomo. L'alterazione della forma esteticamente appagante è ben visibile nello studio che Darwin dedica al movimento delle piante (*The Movement and Habits of Climbing Plants*, 1865, *Il movimento e le abitudini delle piante rampicanti*): elaborando un sistema di registrazione, su un vetro emisferico e a intervalli di alcune ore, delle varie posizioni raggiunte dalla sommità della pianta (attraverso vari punti che vengono poi collegati con linee), il naturalista ad esempio smentisce l'idea che il movimento si sviluppi in senso spiraliforme. La regolarità armonica e quasi matematica delle ellissi che formano la spirale viene infatti negata nello schema che riproduce i movimenti di una pianta di pisello [Fig. 7], dove le "ellissi irregolari" generate dai cambiamenti nel movimento della pianta "in genere formano una spirale irregolare" (Darwin 1865: 65). Nel successivo *The Power of Movement in Plants* (1880, *Il potere di movimento nelle piante*) questa considerazione viene estesa alla grande maggioranza delle piante: Darwin definisce il movimento delle piante con il termine "circumnutazione", preferendolo a "nutazione rotante" (Darwin 1880: 1) proprio perché, anziché un moto attorno a un asse, le parti della pianta descrivono "figure ellittiche o ovali irregolari", con l'estremità superiore che "spesso traccia una linea a zig-zag, o crea piccoli ricci minori o triangoli" (2), co-

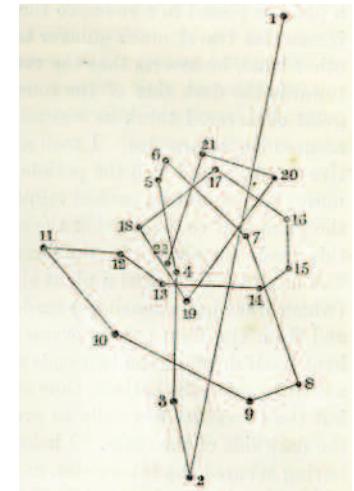


Fig. 7: "Schema con i movimenti del segmento superiore della pianta comune di pisello, tracciati su un vetro emisferico e trasferiti su carta; ridotti della metà. (1 agosto)", incisione su legno. Fig. 6 da C. Darwin, *On the Movements and Habits of Climbing Plants*, *Journal of the Linnean Society of London (Botany)* 9, 1865, pp. 1-118, p. 65.

me diviene immediatamente evidente nelle numerose illustrazioni che corredano il testo [Fig. 8, Fig. 9].

Nello studio sulle orchidee, l'incrinarsi della forma chiusa, stabile ed integra si rende manifesta grazie alla prospettiva imposta dalla dimensione del mutamento nel tempo alla "scienza dell'omologia", lo studio del "modello generale o, come è stato spesso chiamato, il tipo ideale" (Darwin 1862: 163) riconoscibile nei tratti di individui discendenti da un antenato comune. A colpire l'attenzione del naturalista è infatti soprattutto "il possibile ammontare delle differenze" rispetto al modello, quelle "gradazioni che rimarrebbero altrimenti inosservate" (Darwin 1862: 164). In altre parole, più che per confermare le somiglianze condivise, l'utilità dell'omologia sembra ora risplendere, all'opposto, nella possibilità di rintracciare le deviazioni, che testimoniano "quanto maestosi siano stati i cambiamenti che questi fiori hanno subito dalla forma tipica, o ancestrale" (Darwin 1862: 165). Evocata perché "spiega molte mostruosità; porta alla scoperta di parti oscure e nascoste, e ci mostra il significato dei rudimenti" (Darwin 1862: 164), l'omologia finisce per eleggere a visibilità i meccanismi della metamorfosi, e per aprire la forma astratta alla

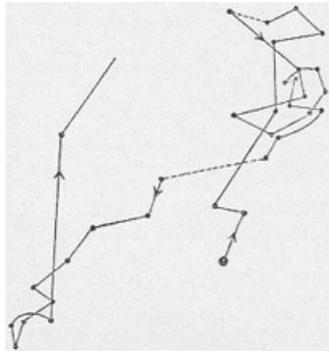


Fig. 8, in alto: “*Brassica oleracea*: circumnutazione della radichetta, tracciata su un vetro orizzontale, dalle 9 A.M. del 31 gennaio alle 9 P.M. del 2 febbraio. ...”. Fig. 1 da C. Darwin, *The Power of Movement in Plants*, 1880, John Murray, London, p. 11.

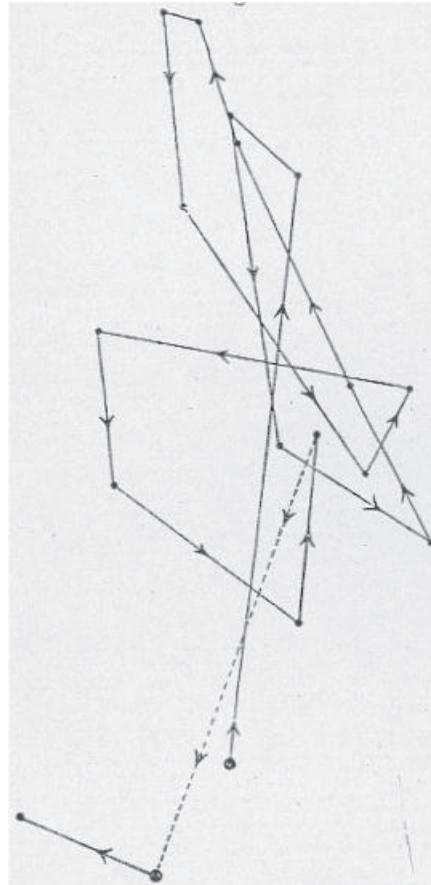


Fig. 9, a destra: “*Brassica oleracea*: circumnutazione dell’ipocotile, nell’oscurità, tracciata su un vetro orizzontale grazie a un filamento con un grano fissato sulla sommità, tra le 9.15 A.M. e le 8.30 del mattino seguente. ...”. Fig. 9 da C. Darwin, *The Power*, ivi, p. 19.

molteplicità disordinata del contingente. Se infatti il paragone tra la struttura di un’orchidea e il modello del fiore-antenato [Fig. 10] consente di illuminare i passaggi a varianti intermedie – “[q]uale grande quantità di modifiche, coesioni, arresti nello sviluppo, e cambiamenti nella funzionalità osserviamo ora!” (Darwin 1862: 172. Corsivo mio) – nella forma del fiore attuale Darwin scorge le forme scartate e dimenticate, intravede il possibile e l’assente:

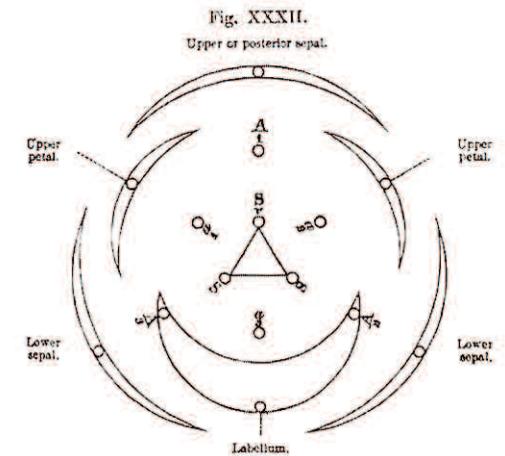


Fig. 10: “Sezione del fiore di un’orchidea”. Fig. 36 di C. Darwin, *The various contrivances by which Orchids are Fertilized by Insects*, New York University Press, New York, 1988, p. 166.

potrebbe essere una questione interessante tracciare le gradazioni tra le diverse specie e i gruppi di specie in questo ordine grande e intimamente collegato. Ma per ottenere una gradazione perfetta bisognerebbe richiamare alla vita tutte le forme estinte mai esistite lungo le numerose linee di discendenza che sono poi approdate all’antenna del gruppo. È in virtù della loro assenza, e dei grandi salti che ne sono risultati nella serie, che noi possiamo dividere le specie esistenti in gruppi distinti, quali i generi, le famiglie, le tribù. (Darwin 1862: 184)

L’orizzonte interpretativo offerto dalla teoria evolutiva ha quindi l’effetto di far proliferare la forma, aprendo la superficie visibile a ‘forme altre’, a possibili deviazioni e a varianti estinte. Il mutamento che ad ogni istante ridefinisce le forme dell’universo naturale, affinandosi nelle “infinite diversificazioni di struttura – la prodigalità

delle risorse" (Darwin 1862: 199) – avvicina le "infinite forme" del processo evolutivo a una concezione di 'forma' che va oltre l'integrità, l'autosufficienza e l'intima coesione della forma compiuta. Il privilegio accordato alla dimensione del mutamento e della metamorfosi espone insomma le forme della natura ad essere attraversate dalla nozione di 'informe', che, ricorda Alessandra Violi commentando la formulazione del concetto nei *Documents* di Bataille, si configura come uno strumento epistemologico che, più che negare o trascendere la forma, "serve innanzitutto a 'declassare', ossia a spingere la 'bella forma' chiusa, accademica, verso il basso [...], rivelando tutte quelle *altre* forme che la sua creazione ha messo a morte" (Violi 2004: 3). Se l'apertura della forma all'attraversamento da parte dell'informe è in Darwin un processo in potenza, le implicazioni immaginarie di questo tipo di discorso vengono esplicitate nella ricezione che di queste riflessioni botaniche offre l'importante critico d'arte e artista vittoriano John Ruskin.

Mutamenti della forma

Ruskin si occupa di botanica in *Proserpina*, un'opera che, complice la lenta e difficile gestazione (fu pubblicata in parti tra il 1876 e il 1884), rimane incompiuta e presenta un carattere frammentario e non sistematico, sebbene in parte coerente con il genere delle pubblicazioni popolari sui fiori, immensamente amate da numerosissimi lettori vittoriani (Seaton 1985: 273). L'intento di Ruskin è ambizioso: riorganizzare il sapere su fiori e piante all'insegna di linee guida morali e estetiche, che consentano, rispetto alle indagini botaniche, uno sguardo meno alienato sui fiori spontanei. La sua operazione di riqualificazione dei principi della botanica classica, però, si configura soprattutto come una accorata (e spesso irata) reazione alle riflessioni emerse negli studi sulle piante di Darwin. È in particolare alla difesa dell'integrità e della pienezza estetica della 'bella forma' che *Proserpina* si rivolge; a partire dalle illustra-



Fig. 11:
"Contorta purpurea", incisione su acciaio da un disegno di J. Ruskin. Illustrazione da J. Ruskin, *Proserpina*, John Wiley & Sons, New York, 1880, 2 voll., Plate xxiii.

zioni, che riproducono la pianta nella sua interezza e rifiutano decisamente di presentare qualsiasi accenno

relativamente all'orrenda disposizione dei suoi stami e dello stile, che rimangono invisibili se non si va importunamente e malignamente a sbirciare sotto. Quando pensate a una violetta, dovete pensare solo alle sue foglie verdi, o ai petali viola o dorati [...], e in quale tipo di luoghi tutte [le viole] crescano più volentieri, e dove il loro fulgore appaia più profondo. (Ruskin 1888: II, 6)

Basta paragonare la raffigurazione della *Orchis mascula* che apre lo studio sulle orchidee di Darwin [Fig. 4] con la rappresentazione che della stessa pianta (programmaticamente?) offre Ruskin [Fig. 11] per avere la misura dell'orizzonte estetico che separa i due autori. Del resto, Ruskin aveva già ribadito, nella sua prefazione del 1844 a *Modern Painters* (Ruskin 1873: I, xxxvi-xxxv), quanto immensamente lontani e inconciliabili fossero lo sguardo del botanico

e quello dell'artista, l'uno interessato alle peculiarità di un fiore "per ingrossare il suo erbario", contando stami e appuntando nomi, l'altro intento a rintracciare nel fiore "una creatura vivente, le cui foglie portano impresse storie, il cui movimento trasuda passioni". Né sorprende che la funzione moralizzante che egli attribuisce all'ordine armonioso della natura (e all'arte incaricata di riprodurla degnamente) entri profondamente in conflitto con la visione utilitaristica e sessualizzata di Darwin. E tuttavia, un aspetto più interessante e meno indagato dell'antagonismo tra i due giganti vittoriani può essere invece ravvisato nella strenua opposizione, da parte di Ruskin, all'operazione di 'declassamento' delle forme naturali implicita nella teoria evolutiva. Un declassamento operato, *in primis*, dall'azione del mutamento nel tempo, che è alla base, come si è detto, della rappresentazione darwiniana della natura in trasformazione.

In *Proserpina* la pianta – e a maggior ragione il fiore – trova la ragion d'essere del proprio valore etico ed estetico nell'immobilità e nella resistenza al mutamento: "[le piante] sono – almeno quelle più nobili – radicate al loro luogo. Il loro onore e la loro utilità risiedono nel fornire un riparo immutabile – nel continuare ad essere segni di riferimento, o segni d'amore, quando tutto il resto è mutato" (Ruskin 1888: I, 28). Per questa ragione, l'unica raffigurazione del cambiamento concessa alla pianta è la dimensione della crescita, come nel caso dell'apertura pudica e armoniosa della giovane primula [Fig. 12] o in quello dei germogli della pianta del pisello [Fig. 13], i quali "decidono che – a qualsiasi costo – arriveranno più vicino al sole" (Ruskin 1888: I, 81).

Non trova invece spazio la rappresentazione del mutamento attraverso la variante, o la deviazione rispetto al 'tipo': all'opposto, le illustrazioni dei fiori e delle foglie enfatizzano la loro assoluta aderenza a modelli astratti e forme simmetriche [Fig. 14, Fig. 15]. È infatti sul terreno del valore assoluto attribuito alla forma stabile, regolare e immutabile che si gioca l'attacco di Ruskin contro l'estetica della natura in trasformazione promossa dalla teoria evoluzionistica. Laddove Darwin è affascinato dall'omologia nella misura in cui essa fa risaltare quanto numerosi e meravigliosamente inge-



Fig. 12, *in alto*: "Quattro tappe nella giovane vita di una primula".

Fig. 13, *a destra*: "Crescita del germoglio di pisello".

Incisioni da disegni di J. Ruskin, in J. Ruskin, *Proserpina*, John Wiley & Sons, New York, 1880, 2 voll., vol. I, p. 79 e p. 80.



gnosi siano stati i mutamenti escogitati dalla pianta e accolti dalla selezione naturale, per Ruskin ogni deviazione dalla forma-modello diviene il sintomo di un processo di decadenza: ove si manifesti un'irregolarità rispetto al fiore ideale "si può ragionevolmente pensare che la pianta sia stata declassata a un grado inferiore nella creazione" (Ruskin 1888: II, 5).

Più che per la sessualizzazione del mondo naturale, è allora anzitutto nelle aperture concesse dagli scritti botanici di Darwin ai mutamenti della forma – ai passaggi della forma in altra forma,

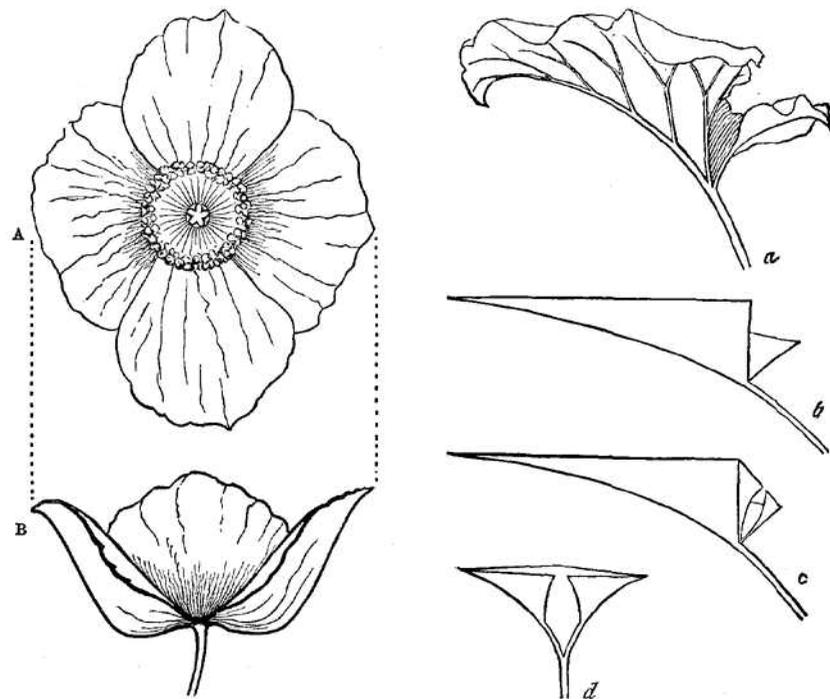


Fig. 14, a sinistra: "Forma a diamante di *Papaver cruciforme*".

Fig. 15, a destra: "a Foglia di *Arctium Lappa* con b, c, d quali prospettive delle forme elementari ad essa sottese".

Incisioni da disegni di J. Ruskin, in J. Ruskin, *Proserpina*, John Wiley & Sons, New York, 1880, 2 voll, vol. i, p. 90 e p. 131.

come nella meta-morfosi, appunto – che si concentra per Ruskin la minaccia più temibile alla 'bella forma', la sola cui attribuire valore estetico e morale. In una delle lezioni scritte per il volume *The Queen of the Air*, la constatazione che lo 'spirito' di un gruppo di piante che egli ribattezza *Draconidae* (per il loro carattere "serpentino o simile a un drago" [Ruskin 1869: 47]) possa propagarsi ad altri fiori e piante fa innescare nel testo una

disturbante fantasia di trasmutazione delle forme che è pervasa dall'immaginario mitico del libro della *Genesi*:

entra come uno spirito del male nel ranuncolo e lo trasforma in una speronella, con un centro nero, a macchie, grottesco, ed uno strano blu spezzato, splendido e intenso e tuttavia impuro, splendente sulla superficie come se quest'ultima fosse ricoperta di schegge di vetro, e macchiata, o sfumata in maniera irregolare, di rosso. E poi alla fine l'incantesimo del serpente muta il ranuncolo in un aconito, e lo rende velenoso. Entra nel nontiscordardimè e la stella di celestiale turchese si corrompe nella buglossa selvatica, resa oscura dallo stesso strano rosso della speronella, e increspata in una frangia di spine. (Ruskin 1869: 48)

L'inarrestabile profusione della natura viene esibita come il risultato di un processo di corruzione, che provoca una repulsione solo a tratti alleviata da un ambivalente fascino nei confronti di questo 'eccesso' mostruoso che attraversa la natura (il blu "intenso" ma anche "impuro", la superficie "splendente" che però nasconde le insidie del vetro, l'"incantesimo del serpente" stesso, 'the serpent charm'). È il vacillare della forma, il venir meno dell'immobilità rassicurante dei 'fiori ideali' di *Proserpina*. Sotto l'impulso della linea serpentina, la forma si apre al mutamento-movimento, l'ordine delle cose si dissolve nell'irregolarità irrazionale del capriccio: "Mi pare [...] che il motivo per cui il caprifoglio si attorciglia sia molto femminile, - ovvero, che ama contorcersi; e che tutti questi perché e per come alla fine si risolvano nel capriccio – cosa che, senza dubbio, un filosofo moderno non può comprendere" (Ruskin 1888: II, 126-27).

Proprio il caprifoglio figura, insieme alla rosa – emblema del fiore ideale per Ruskin, non a caso sottratta al potere dello spirito del serpente: esso non insinua "mai le rose" (Ruskin 1869: 48) – nel dipinto *Venus Verticordia* di Dante Gabriel Rossetti (1864-68)



Fig. 16: Dante Gabriel Rossetti, *Venus Verticordia*, 1864-68, olio su tela, Bournemouth, Russell-Cotes Art Gallery and Museum.

[Fig. 16]. È noto che Ruskin, nel commentare il quadro in una lettera all'amico-artista, si soffermò sui fiori, che giudicò "meravigliosi nel loro realismo; orribili [awful] – non so usare altra parola – nella loro volgarità" (citato in Pollock 1988: 137). Certo la

resa di Rossetti esplicita gli organi sessuali del caprifoglio, mostrando stami e anteri con dovizia di dettagli e accuratezza naturalistica (pare che l'artista dovette vendere parte dell'arredamento per pagare i costi della fornitura di fiori freschi che si faceva recapitare in studio mentre dipingeva la Venere) e esponendoli addirittura all'occhio da diverse angolature. Ma, di nuovo, non solo nella sessualizzazione del fiore si concentra la sua 'volgarità', bensì anche nella minaccia che il caprifoglio rappresenta in seno alla rosa, la 'bella forma'. Il caprifoglio è raffigurato nelle diverse fasi della sua maturazione sessuale, dal bocciolo al fiore sempre più aperto e maturo, sino ad arrivare al frutto (la bacca); è rappresentato nella trasformazione individuale della pianta così come, implicitamente, nel mutamento che ha permesso la sofisticata organizzazione della sua struttura attuale grazie alla 'danza evolutiva', evocata forse dalla farfalla posata in primo piano sulla freccia di Venere (l'arma con cui la dea 'muta/ fa volgere i cuori' – *verti-cordia* – ma possibilmente anche, per la farfalla, un gigantesco stame).

Griselda Pollock individua nei fiori del dipinto il dislocamento della sensualità femminile, che è invece sottratta al corpo, trasformato – lo sguardo assente, il viso stilizzato, la frammentazione – in un feticcio, la cifra di una mancanza fondamentale. Rose e caprifogli sono importanti nella misura in cui "dislocano, mascherano e tuttavia segnalano ciò che non può essere mostrato", ovvero la mancanza del corpo, e il corpo femminile come 'differenza' (Pollock 1988: 138). Ma la rosa e il caprifoglio sono anche sintomi di due concezioni differenti di 'forma', l'una integra e perfetta e l'altra percorsa da un movimento che sfalda la forma, fa irrompere il mutamento e promuove i passaggi ad altre forme. Forse in quest'ottica si può leggere allora l'impressione di profusione confusiva delle forme generata dai capelli della dea, che sfumano indefinitamente confondendosi con le farfalle e con i fiori. L'evocazione di una interpenetrazione quasi tattile tra i fiori e la pelle nuda del corpo, mentre rafforza la connessione tra la donna e i fiori, ha però anche l'effetto di ottenere uno sfiguramento della forma, un venir

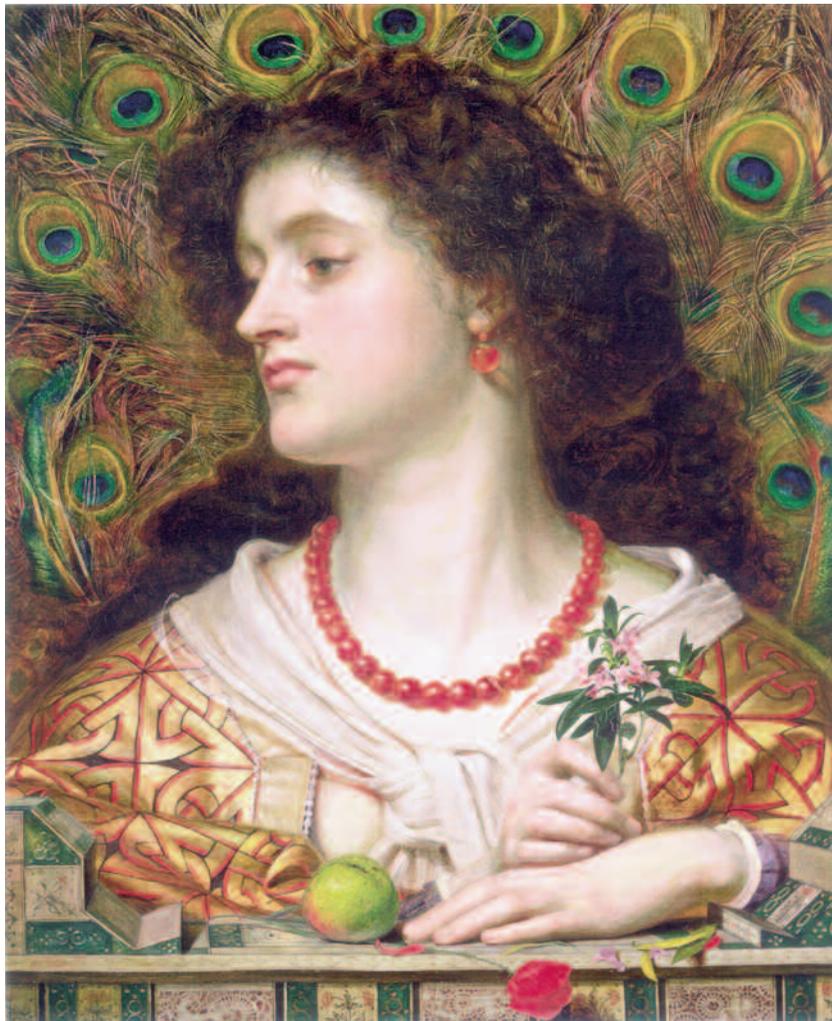


Fig. 17: Frederick Sandys, *Vivien*, 1863, olio su tela, Manchester, Manchester Art Gallery.

meno dei confini che assegnano in maniera definitiva a ogni forma la propria collocazione.

Con la complicità degli studi di Darwin sul movimento delle piante e di quelli sulle piante insettivore (*Insectivorous Plants*, 1875), che assottigliano le linee di demarcazione che separano le creatu-

re vegetali da quelle animali, la seconda metà del secolo assiste a una vera e propria fascinazione per la possibile mescolanza delle forme dei diversi regni della natura. Nel dipinto *Vivien* di Frederick Sandys ad esempio [Fig. 17], la protagonista di una poesia di Tennyson è accostata idealmente al pavone che sembra prolungarle l'acconciatura e, d'altro canto, alla piccola pianta che tiene nella mano: una pianta velenosa il cui nome (*dafne*) porta inscritta la metamorfosi tra donna e vegetale. Ma è soprattutto nella moda che la passione per la metamorfosi (ancora una volta, di segno femminile) si esplicita nella maniera più appariscente: se nel 1858, di ritorno da un viaggio in Inghilterra, il filosofo francese Hippolyte Taine si dichiarava inorridito dai "cappellini che somigliano a mazzi impilati di rododendri" (citato in Munro 2009: 278), negli anni Sessanta e Settanta del secolo in ambito sartoriale e non solo divengono sempre più diffuse e richieste quelle creazioni che si pongono a "manifestazione visiva del movimento tra le sfere del pubblico e del privato, dell'animato e dell'inanimato, e del reale e dell'immaginario" (Tolini 2002). Gioielli, vestiti, accessori di vario genere ripropongono e incoraggiano il travalicare della forma (non di rado in aperto contrasto con il valore funzionale dell'oggetto), spesso proprio nel segno degli uccelli amati e studiati da Darwin: i colibrì, che figurano impagliati su cappellini, ventagli e persino gioielli [Fig. 18, Fig. 19] e il pavone, il cui piumaggio – ornamento-simbolo della teoria darwiniana della selezione sessuale – era particolarmente apprezzato come accessorio femminile, tanto da divenire oggetto della satira di *Punch* [Fig. 20].

Orchidelirium

Sono anzitutto le orchidee a essere elette a emblema dei mutamenti che destabilizzano l'organicità della forma, promuovendo la figurazione di continui passaggi da forma a forma. La scelta di Darwin di dedicare il primo dei suoi studi botanici a questa fami-



Fig. 18, in alto:
Ventaglio, probabilmente
proveniente dal Brasile,
1870 ca., Manchester,
Manchester Art Gallery,
Gallery of Costume,

Fig. 19, a sinistra:
Orecchini con colibrì,
XIX secolo.

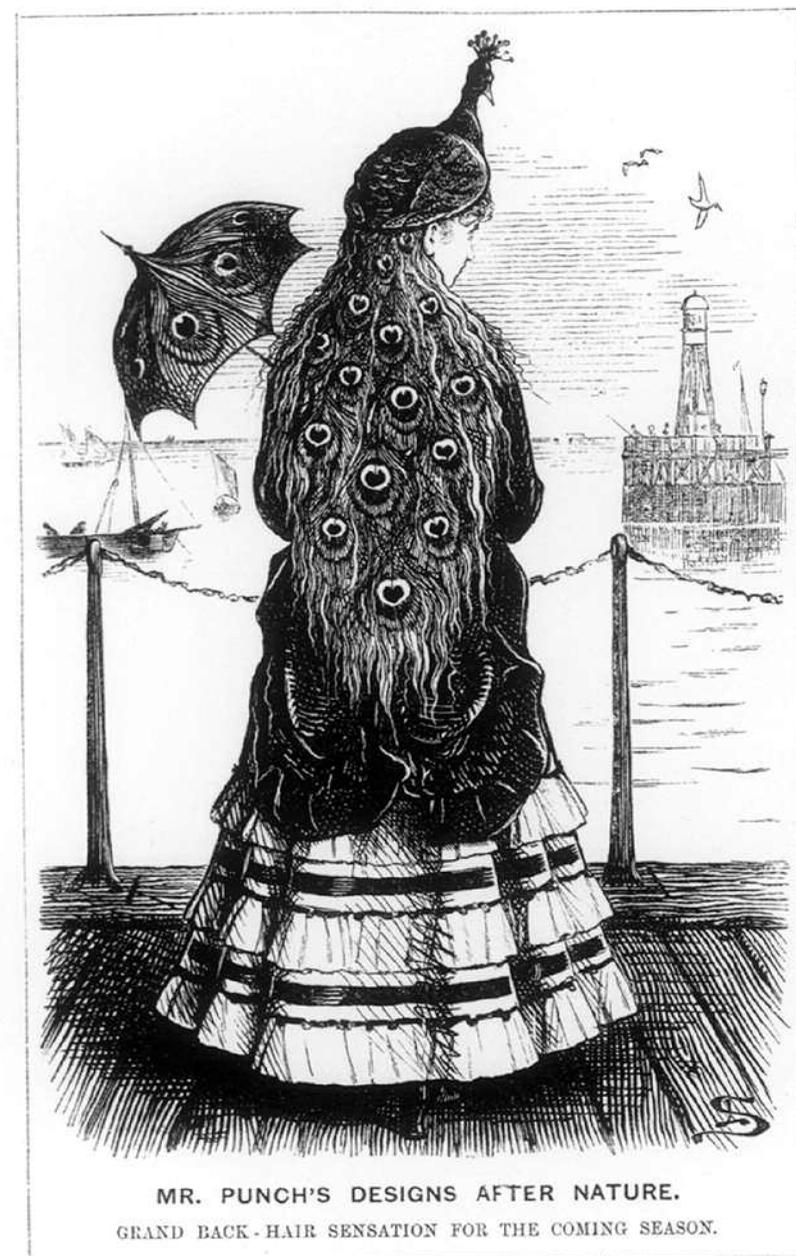


Fig. 20: Vignetta da *Punch* 60: 127, 1 aprile 1871.

glia di piante non era stata probabilmente casuale: sin dagli anni Trenta dell'Ottocento, la popolazione inglese era in preda a un'ondata di orchidofilia o 'orchidelirium' (Munro 2009: 263-65), come testimoniato dalla febbre collezionistica di esemplari esotici (soprattutto dai paesi sudamericani) e dall'attenzione dedicata a queste piante sulle pagine delle riviste e dei manuali di giardinaggio e orticoltura. Simboli e icone di lusso e sfarzo, con l'avanzare del secolo la diffusione delle riflessioni di Darwin sulle orchidee contribuisce a rendere il fascino di queste piante e dei loro fiori ambivalente, sospeso tra ammirazione e repulsione. La bellezza delle orchidee è conturbante, splendida ma anche mostruosa, al contempo incantevole e eccessiva; la loro natura attrae e respinge. In una lettera del 1875, quando cerca di esprimersi su queste piante, Ruskin si dichiara costretto al silenzio e all'inarticolazione, come in un'angoscia senza nome: "[c]iò che sento nei confronti delle orchidee è complicato da molte questioni morali e spirituali che mi risultano soverchianti ... Ho delle nozioni che non oso dare alle stampe, per paura che il mondo mi ritenga pazzo, sebbene non sia mai stato più sano in vita mia" (citato in Mahood 2008: 178).

Nessun altro fiore è più emblematico di quell'attentato alla forma a cui lo studio botanico di Ruskin – iniziato negli stessi anni della lettera – vorrebbe mettere un argine di contenimento. Come nessun altro fiore, l'orchidea sfida le classificazioni a protezione dei confini delle cose: la sua bellezza avvicina la natura all'arte, mentre la sensualità della sua struttura e dei suoi colori, affinati da millenni di 'danze' amorose con gli insetti, la rendono straordinariamente umana. Proust la elegge per questo a fiore prediletto di Odette, la protagonista femminile di *Un amore di Swann*:

Trovava forme 'divertenti' a tutti i suoi gingilli cinesi, e anche alle orchidee, alle cattleya particolarmente, che con i crisantemi erano i suoi fiori preferiti, poiché avevano ai suoi occhi il gran merito di non somigliare a fiori, ma d'esser di seta, di raso. "Questa pare proprio esser stata tagliata dalla fodera del mio mantello", disse a Swann, indi-

candogli un'orchidea, e aveva una sfumatura di ammirazione per quella fiore così elegante, per quella sorella squisita e impreveduta che la natura le offriva, così lontana da lei nella scala delle creature e tuttavia così raffinata, più degna di un'infinità di donne di avere un posto nel suo salotto. (Proust 1913: 47)

"Sorella squisita" della donna, l'orchidea – la cattleya, in riferimento forse al britannico 'orchidelirium', incoraggiato se non inaugurato dall'orchidea *Cattleya labiata* (così chiamata in onore di Sir William Cattley, l'esploratore che per primo la fece crescere in Inghilterra) – era già comparsa ad adornare l'acconciatura e il corpetto di Madeleine di Gouvres, protagonista de *L'indifferente*, una novella pubblicata da Proust nel 1896. La simbiosi tra corpo femminile e orchidea, suggerita dall'abbigliamento di Madeleine nella scena che apre la novella, si intensifica quando nella donna sboccia l'amore non corrisposto per l'"indifferente" Dupré. È allora che i fiori si umanizzano: "il suo sguardo incontrò quello, ancora più languido, dei fiori avvizziti del suo corsetto, che sotto le loro palpebre parevano sul punto di piangere" (37); ed è allora che, nel segno del sentimento che tutto fonde e confonde, le cattleya vengono investite "di un supplemento di significato, e diventano la cifra della sua passione" (Agamben 1987: 11). L'operazione di significazione viene portata a un livello più esplicito (e più prosaico) in *Un amore di Swann*, dove l'espressione "fare cattleya" diventa, nel linguaggio in codice di Odette e Swann, identificativa dell'atto sessuale, consumato per la prima volta la sera in cui Swann sfiora il petto della donna con il pretesto di aggiustare le orchidee che vi ha appuntato (Proust 1913: 61).

Per la sua forma sofisticata e i suoi colori sgargianti, l'orchidea asurge presto a simbolo di una sessualità esorbitante, come nell'*Olympia* di Manet [Fig. 21], del 1863, dove figura tra i capelli della scandalosa Venere moderna per rafforzare l'oscenità esplicita della carne nuda. In *Sodoma e Gomorra*, Proust trasforma il corteggiamento omosessuale tra il barone di Charlus e Jupien in una sorta di grottesca 'danza evolutiva', in cui assecondando "i dettami di



Fig. 21: Édouard Manet, *Olympia*, 1863, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay.

un'arte segreta" (Proust 1921-22: 9) Charlus, "sibilando come un grosso calabrone" (Proust 1921-22: 11), ronza attorno a Julien, intento a sfoderare le proprie arti di seduzione "con la civetteria che avrebbe potuto avere l'orchidea per l'insetto provvidenzialmente giunto" (Proust 1921-22: 9). La pronunciata connotazione sessuale delle orchidee contribuisce a qualificare queste piante come perturbanti ed eccessive: ne *Il ritratto di Dorian Gray*, il misterioso libro di Lord Henry contiene "metafore mostruose come le orchidee" (Wilde 1891: 133), mentre per Bataille le orchidee sono "piante così losche che si è tentati di attribuir loro le più torbide perversioni umane" (Bataille 1974: 55).

L'estetica decadente recepisce e potenzia il potere di demistificazione delle forme consolidate inscritto nell'orchidea. Ne *Il Piacere* di D'Annunzio, nell'occasione del primo incontro con Andrea, Donna Elena prova un moto di curiosità e ripugnanza nei confronti del "fior diabolico" (D'Annunzio 1889: 75) con cui la marchesa d'Ateleta ha adornato la sua tavola. Nel suo farsi prolunga-

mento simbiotico del "soffio" che ha trasformato la "gemma liquefatta" nel delicatissimo vaso di Murano opalescente che ospita la pianta, l'orchidea incarna lo sfigurarsi della forma, il suo passare ad altra forma. Per questa ragione è un fiore "difforme", "quasi innaturale, come generato da un malefizio" (D'Annunzio 1889: 75). In *A ritroso*, quando il barone Des Esseintes decide di circondarsi di "fiori naturali che imitassero i falsi" (Huysmans 1884: 117), l'opulenta accumulazione di forme floreali simili a stoffe, minerali e carni putride e marciescenti culmina nella comparsa delle orchidee, regine del brulicare inarrestabile della forma. Se il profumo della tanto agognata *Cattleya* confonde passato e presente nell'episodio di memoria involontaria che riporta Des Esseintes agli "orrori di un capodanno" (Huysmans 1884: 121), le orchidee *Cypripedium*, "dai contorni complicati, incoerenti, immaginati da un inventore demente" (Huysmans 1884: 120), offrono lo spettacolo desublimato del declassamento della forma. La scrittura di Huysmans si fa frenetica nel rincorrere i passaggi della forma, il suo perdere organicità e interezza, fino a migrare nell'immagine medica dell'interno della bocca:

Somigliavano a una scatola, a una coppetta sulla quale si rovesciava una lingua umana col frenulo teso, come se ne vedono disegnate sulle tavole delle opere che trattano le affezioni della gola e della bocca. Due alette rosso giuggiola, che sembravano prese a un mulino da ragazzi; completavano questo insieme barocco di una lingua rovesciata color feccia e ardesia e di una taschetta il cui interno trasudava una colla viscosa. (Huysmans 1884: 120)

Pur essendo lontanissimo dall'orizzonte estetizzante di *A ritroso*, le riflessioni sulle orchidee raccolte in *Proserpina* mostrano come anche Ruskin abbia eletto il contorcersi della forma a elemento qualificante di queste piante, ribattezzate nella nomenclatura ruskiniana *Ophrys* – "sopracciglio" in greco, per la loro somiglianza al ciglio aggrottato di un animale" (Ruskin 1888: II, 180). La famiglia che Ruskin nomina *Satyrium* – in onore alla "bruttezza dei satiri" (Ruskin

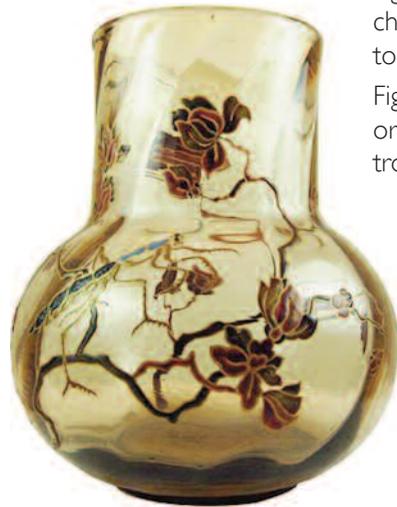


Fig. 22, a sinistra: Émile Gallé, vaso con orchidee, vaso di vetro smaltato e dorato, 1895 ca., Collezione privata.

Fig. 23, in basso: Louis Majorelle, tavolo con orchidee, mogano, bronzo smaltato e vetro, 1903, Collezione privata.



1888: II, 182) – sconvolge il critico d'arte per la sua propensione al movimento continuo, a una torsione che, di nuovo, costringe la forma a misurarsi con ciò che sembra mirare al suo stravolgimento:

si distinguono dagli altri fiori perché attorcigliano non solo i gambi ma anche uno dei loro petali, arrotolandolo non solo una volta e mezza, ma due, o tre volte, e allo stesso tempo buttandolo in fuori, come un clown osceno [fou] che tira fuori la lingua: mentre anche il singolare potere di grottesca imitazione, che pure è sviluppato anche nelle altre famiglie di questa razza, sembra nelle altre più o meno giocoso, mentre in queste è decisamente degradato e, nell'aspetto, malevolo. (Ruskin 1888: II, 182)

Nel ripiegarsi della forma si opera il suo declassamento: di qui il riferimento alla lingua del clown (di nuovo, l'interno della bocca) e di qui anche "il potere di grottesca imitazione", che consegna questa famiglia di orchidee al dominio della malattia isterica, la cui



Fig. 24: Locandina di *Adaptation* (2002, *Il ladro di orchidee*) di Spike Jonze.

espressione sintomatica avviene in forza di una continua imitazione, di un continuo assumere le forme degli altri disturbi del corpo. Proprio in virtù di questa propensione a farsi attraversare dall'azione sfiguratrice del movimento, l'orchidea diventa la regina capricciosa e lussuosa delle trasformazioni imposte alla natura dalle decorazioni dell'Art Nouveau e dell'Art Deco. È questo il caso, ad esempio, delle lampade e dei vasi di Émile Gallé [Fig. 22] o, in maniera più evidente, del tavolo di Louis Majorelle [Fig. 23], in cui la metamorfosi viene messa in scena attraverso l'afflato vivificante che porta le piante a 'nascere' dalle gambe del tavolo per poi sbocciare in due appariscenti fiori-lampada.

Che la connotazione immaginaria dell'orchidea sia legata a un'incessante trasformazione della forma è testimoniato anche, in tempi più recenti, dal film *Adaptation* (2002, *Il ladro di orchidee*), diretto da Spike Jonze [Fig. 24]. Protagonista del film è lo sceneggiatore Charlie Kaufman (Nicholas Cage, nel doppio ruolo di Charlie e del fratello gemello – anch'egli sceneggiatore – Donald), incaricato

dell'adattamento cinematografico del libro *Il ladro di orchidee* di Susan Orlean (Meryl Streep). Nel segno delle riflessioni di Darwin (che compare più volte nel film, anche in forma di 'voce' che legge con accento britannico stralci da *L'Origine delle specie*), l'orchidea che è l'oggetto della quest di John Laroche, eccentrico protagonista del libro, è il correlativo oggettivo dei fremiti di cambiamento che preludono a ogni passaggio da forma a forma: John racconta a Susan di amare le piante "perché sono così mutevoli", e Susan imparerà a riconoscere che "il mutamento non è una scelta. Non lo è per le piante, e non lo è per me".

La trasformazione della forma è l'aspetto nodale del film, e ce lo dice l'impresa stessa del protagonista: trasformare in un testo cinematografico il testo – oltretutto non narrativo – scritto da Susan: "un film sui fiori. Nessuno ha mai fatto un film sui fiori prima d'ora". Un'impresa informe, senza quelle regole codificate che assicurano ai generi testuali il contenimento dell'immensa materia a disposizione. Il tutto è complicato dal fatto che il film al centro della vicenda si occupa di un libro effettivamente pubblicato dalla giornalista Susan Orlean nel 1998, e finisce per includere nella sceneggiatura Charlie Kaufman e il fratello Donald, ovvero gli sceneggiatori reali del film di Spike Jonze, in una gigantesca *mise en abîme*. L'aspetto più interessante del film risiede però nella sua capacità di mostrare, oltre alla forma, anche quell'informe che è rappresentato da ciò che la creazione della 'bella forma' normalmente deve 'assassinare' (Violi 2004: 3). La 'forma' della sceneggiatura si costruisce sullo sfrondamento delle altre forme, possibili ma non funzionali; proprio come la 'passione' inseguita da Susan, uno strumento prezioso per assegnare senso (e forma) alla vita e alle sue situazioni, operando un restringimento di tutto ciò che è disponibile ma non significativo, e perciò non necessario: "Ci sono troppe idee, e cose, e persone. Troppe direzioni in cui andare". Il film però queste 'altre forme' le esibisce ossessivamente, attraverso i numerosi "false starts" della sceneggiatura di Charlie: ogni volta che il protagonista consegna al suo registratore un'idea, questa viene tradotta visivamente (spesso, grottescamente), come un inizio di

film possibile ma 'altro', e che tuttavia ha concorso alla formulazione dell'idea 'sopravvissuta' – quella che vediamo (abbiamo visto) in *Adaptation*. I 'false starts' mettono in scena tutte quelle forme possibili che normalmente sono messe a morte dalla 'bella forma' della sceneggiatura completata, e non sono forse troppo lontane da quelle varianti estinte che Darwin, osservando la struttura attuale delle orchidee, riesce a far riemergere alla vita, illuminando non solo il visibile ma anche il possibile. Le orchidee invitano insomma a pensare alla metamorfosi come al momento in cui, attraversata dal mutamento (o dall'adattamento), la forma può mostrare anche il suo rovescio.

Fiori perenni

Nel 1892, Jacques-Émile Blanche ritrae il ventiduenne Marcel Proust: viso pallido e delicato, abito e capelli scurissimi, un'orchidea bianca all'occhiello, il giovane scrittore in erba è ritratto secondo l'iconografia del *dandy* [Fig. 25]. È noto come Proust non volle mai separarsi da questo ritratto: secondo Giovanni Macchia, che racconta anche di come lo scrittore salvò il dipinto quando Blanche era intenzionato a distruggerlo, la ragione di questo attaccamento va rintracciata nel fatto che "Blanche aveva il dono di scoprire attraverso il pennello, nella figura che ritraeva, quasi fosse una segreta promessa, il personaggio che sarebbe divenuto" (Macchia 1997: 198). La "segreta promessa", che dissemina le proiezioni del futuro sull'immobilità della figura ritratta, avvicina idealmente questo ritratto a quello immaginato appena un anno prima da Oscar Wilde ne *Il ritratto di Dorian Gray*, dove il protagonista eponimo conserva inalterata la propria bellezza grazie a un mefistofelico scambio con il suo ritratto, che sarà però sfigurato dai segni dell'avanzare del tempo e dei crimini di cui Dorian Gray si macchierà. Ma mentre l'orchidea del ritratto di Blanche prefigura la comparsa del fiore nella futura opera di Proust, ne *Il ritratto di Dorian Gray* Wilde ci



Fig. 25: Jacques-Émile Blanche, *Portrait de Marcel Proust (Ritratto di Marcel Proust)*, 1892, olio su tela, Parigi, Musée d'Orsay.

offre la raffigurazione del protagonista come innaturale “fiore perenne”, sottratto al tempo della maturazione grazie allo scambio con il suo doppio pittorico.

Il romanzo è permeato dalla presenza dei fiori, a partire da quelli che crescono rigogliosi nel giardino di Basil, e che fanno da sfondo

alla scena che apre il romanzo così come, crucialmente, all'incontro in cui Lord Henry esercita la sua influenza sul giovane Dorian. Figure della fisicità prorompente dei sensi, essi sono la cifra sia della natura transeunte della bellezza sia dell'asservimento di quella bellezza alle esigenze della maturazione e della riproduzione. Mentre prende forma in Dorian la consapevolezza del valore necessariamente fuggevole della bellezza, egli assiste all'impollinazione di un convolvolo di Tiro:

Dorian Gray ascoltava a occhi aperti e con aria pensosa. La fronda di lillà cadde dalla sua mano sulla ghiaia. Un'ape pelosa gli girò attorno per un attimo, poi cominciò ad agitarsi sul globo ovale cosparso di piccoli bocci. Egli la guardò con quello strano interesse verso le cose banali che cerchiamo di suscitare quando cose di grande importanza ci spaventano, o quando siamo agitati da qualche nuova emozione per la quale non troviamo espressione, o quando qualche pensiero terrificante assedia la nostra mente e vuole la nostra resa. Dopo un po' l'ape volò via. La vide insinuarsi entro la tromba chiazata di un convolvolo di Tiro. Il fiore parve rabbrivire, poi oscillò adagio. (Wilde 1891: 25-26)

Sotto l'influsso irresistibile di Lord Henry, le cui parole “[s]embravano poter dare una forma plastica alle cose senza forma” (Wilde 1891: 21), Dorian decide di sottrarsi alla ‘forma’ del fiore prevedibile o ideale, il cui valore estetico risiede nella sua funzione (morale), come per quello stesso John Ruskin che, ricorda Wilde, “ad Oxford ci insegnò quell'entusiasmo per la bellezza che è il segreto dell'ellenismo” (citato in Charlesworth 1965: 57). Ma è un maestro da cui Wilde maturo prende decisamente le distanze: Dorian assumerà la forma innaturale, per certi versi mostruosa, del fiore perenne. Si tratta di una violazione fondamentale rispetto alla narrazione romanzesca della maturazione del personaggio e per questo sintomo di decadenza, come mostra Amy King nel suo studio sull'immaginario botanico che alimenta la “fanciulla in fiore” nel romanzo inglese: “il fiorire perenne è il segno di una perenne pro-



Fig. 26:
Aubrey Beardsley, vignetta per *Bon-Mots of Samuel Foote and Theodore Hooke*, Dent, London 1894.

messa: è una struttura singolarmente impervia alla risoluzione narrativa” (King 2003: 218). Ma si tratta anche di una violazione che consente un’apertura a forme altre, non più vincolate a esigenze riproduttive o espressive di tipo normativo. Il fiorire di Dorian è in virtù di un puro piacere estetico, come nel caso del “fiore doppio” raffigurato da Aubrey Beardsley [Fig. 26], metafora del proliferare isterico delle forme come scrive Olive Scheiner: “[n]on avendo più bisogno di seminare, i suoi organi sessuali si trasformano in petali, e si raddoppia e si raddoppia” (citato in Violi 2004a: 86). Nella sua esistenza estetica, la soggettività di Dorian si apre al piacere sino a divenire “un essere con una miriade di vite e di sensazioni, una creatura complessa e multiforme” (Wilde 1891: 151). Questo tipo di esistenza consente all’eterna bellezza di Dorian di esperire la creazione di mondi nuovi, fatti di quelle forme possibili che la versione normativa della ‘forma’ relega al silenzio, respingendo

dole come l’alba scaccia le ombre che confondevano i confini delle cose:

A poco a poco, bianche dita si intrufolano fra le tende, e sembrano tremare. Con nere forme fantastiche strisciano negli angoli ombre silenziose, e vi si acquattano. Fuori si sentono gli uccelli agitarsi fra le foglie, e il rumore di uomini che vanno al lavoro, e il sospiro e i singhiozzi del vento che viene dalle colline e si aggira intorno alla casa solitaria [...]. A uno a uno si sollevano gli ombrosi veli della foschia, e poco a poco le cose riacquistano le loro forme e i loro colori, e osserviamo l’alba che restituisce al mondo il suo antico aspetto. I pallidi specchi tornano alla loro vita di imitazione. [...] Dall’ombra irreal della notte torna la vita che conoscevamo. Dobbiamo riprenderla dove l’avevamo lasciata, e un sentimento terribile [...] aleggia su di noi, o forse il folle desiderio che un giorno i nostri occhi si aprano su un mondo che è stato rifatto a nostro gusto nel buio, un mondo in cui le cose avrebbero nuove forme e colori [...]. (Wilde 1891: 139-40)

Il famoso aforisma da *Il critico come artista*, secondo cui “la vita manca tremendamente di forma” si può rileggere in quest’ottica come il tentativo di svuotare di significato una ‘forma’ di cui si denuncia l’essere assurta a unica possibilità, decretando la messa a morte di tutte quelle ‘varianti possibili’ che hanno concorso alla sua affermazione. All’arte è allora assegnato il compito di foggiare le ‘infinite forme’ che l’estetica della natura in trasformazione ha permesso di figurare e immaginare, al di là dell’organicità e dell’integrità della ‘bella forma’. Quel tripudio di forme in movimento in cui Darwin ravvisa una sorta di attualissimo paradiso terrestre diventa per Wilde come per molti artisti della fine del secolo la promessa di una metamorfosi vitale e incessantemente creativa.

BIBLIOGRAFIA

- AGAMBEN G. (1987), "La passione dell'indifferenza", in M. PROUST, *L'Indifférent*. Trad. it. *L'Indifferente*, Einaudi 1987, Torino, pp. 7-22.
- BATAILLE G. (1929), "Le langage des fleurs". Trad. it. "Il linguaggio dei fiori" in *Documents*, Dedalo 1974, Bari, pp. 47-58.
- BEER G. (1983), *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*, Cambridge University Press 2000, Cambridge.
- CHARLESWORTH B. (1965), *Dark Passages: The Decadent Consciousness in Victorian Literature*, University of Wisconsin Press, Madison.
- D'ANNUNZIO G. (1889), *Il piacere*, Baldini Castoldi Dalai 2009, Milano.
- DARWIN C. (1839), *The Voyage of the Beagle*. Trad. it. *Viaggio di un naturalista intorno al mondo*, Einaudi 1989, Torino.
- DARWIN C. (1859), *The Origin of the Species*. Trad. it. *L'Origine delle specie*, Zanichelli 1982, Bologna.
- DARWIN C. (1862), *The Various Contrivances by Which Orchids are Fertilized by Insects*, New York University Press 1988, New York.
- DARWIN C. (1865), *On the Movements and Habits of Climbing Plants*, *Journal of the Linnean Society of London (Botany)* 9, pp. 1-118.
- DARWIN C. (1880), *The Power of Movement in Plants*, John Murray, London.
- DONALD D. (2009), "Introduction", in D. DONALD e J. MUNRO (a cura di), *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, Yale University Press, New Haven – London, pp. 1-27.
- HUYSMANS J. (1884), *À Rebours*. Trad. it. *A ritroso*, Rizzoli 2006, Milano.
- KING A. M. (2003), *Bloom: the Botanical Vernacular in the English Novel*, Oxford University Press, Oxford.
- MACCHIA G. (1997), "Jacques-Émile Blanche: il ritrattista come falsario", in *Tutti gli scritti su Proust*, Einaudi, Torino, pp. 197-204.

- MAHOOD M. M. (2008), *The Poet as Botanist*, Cambridge University Press, Cambridge.
- MUNRO J. (2009), "'More like a Work of Art than of Nature': Darwin, Beauty, and Sexual Selection", in D. DONALD e J. MUNRO (a cura di), *Endless Forms: Charles Darwin, Natural Science and the Visual Arts*, Yale University Press, New Haven – London, pp. 253-91.
- POLLOCK G. (1988), *Vision and Difference: Femininity, Feminism, and Histories of Art*, Taylor & Francis, London.
- PROUST M. (1896), *L'Indifférent*. Trad. it. *L'Indifferente*, Einaudi 1987, Torino.
- PROUST M. (1913), *Du côté de chez Swann*. Trad. it. *Un amore di Swann*, Garzanti 1973, Milano.
- PROUST M. (1921-22), *Sodome et Gomorrhe*. Trad. it. *Sodoma e Gomorra*, Einaudi 1978, Torino.
- RUSKIN J. (1869), *The Queen of the Air: Being a Study of the Greek Myths of Cloud and Storm*, Echo Library 2008, Teddington.
- RUSKIN J. (1873), *Modern Painters*, National Library Association, New York – Chicago, 5 voll.
- RUSKIN J. (1888), *Proserpina: Studies of Wayside Flowers, while the Air was yet Pure among the Alps, and in the Scotland and England which my Father Knew*, John Wiley & Sons, New York, 2 voll.
- SEATON B. (1985), "Considering the Lilies: Ruskin's *Proserpina* and Other Victorian Flower Books", in *Victorian Studies*, 28:2, Winter, pp. 255-282.
- SMITH J. (2004), "Grant Allen, physiological aesthetics and the dissemination of Darwin's botany", in G. CANTOR e S. SHUTTLEWORTH (a cura di), *Science Serialized: Representations of the Sciences in Nineteenth-Century Periodicals*, MIT Press, Cambridge, pp. 285-306.
- SMITH J. (2006), *Charles Darwin and Victorian Visual Culture*, Cambridge University Press, Cambridge.
- TOLINI M. (2002), "'Beetle Abominations' and Birds on Bonnets: Zoological Fantasy in Late Nineteenth-Century Dress", in *Nineteenth Century Art Worldwide*, 1.1., Spring, <http://19thc->

artworldwide.org/index.php/component/content/article/85-spring02article/206-qbeetle-abominationsq-and-birds-on-bonnets-zoological-fantasy-in-late-nineteenth-century-dress.

VIOLI A. (2004a), "La malattia della matrice: Charcot, Beardsley e il corpo informe", in M. PUSTIANAZ e L. VILLA (a cura di), *Maschilità decadenti. La lunga fin de siècle*, Bergamo University Press, Bergamo, pp. 69-94.

VIOLI A. (2004b), "L'immagine informe: Bataille, Warburg, Benjamin e i fantasmi della tradizione", in *F@rum*, http://www.publiforum.forum.it/violi_informe/violi_informe.htm.

WILDE O. (1891), *The Picture of Dorian Gray*. Trad. it. *Il ritratto di Dorian Gray*, Einaudi 2000, Torino.