



laboratorio dell'immaginario  
issn 1826-6118

rivista elettronica  
[www.unibg.it/cav-elephantandcastle](http://www.unibg.it/cav-elephantandcastle)

## MUTEVOLI LABIRINTI DI FORME NATURA E METAMORFOSI

a cura di Greta Perletti  
aprile 2011

TAMARA MANCO

**La danza dei fiori.**

**Il cinema botanico e le metamorfosi del moderno**

Tra tutti i generi di cinema scientifico e documentario quello botanico era tra i più popolari e apprezzati dalla critica e dal pubblico dei primi decenni del Novecento. Se i fisiologi e gli astronomi erano stati tra gli artefici dell'invenzione del cinematografo, anche i botanici iniziarono presto a sperimentare con la nuova tecnologia. Il tedesco Wilhelm Pfeffer, ad esempio, nel 1897 realizzò le prime pellicole che portavano sullo schermo i movimenti dei vegetali come lo sbocciare di un fiore, lo sviluppo di un seme o la crescita di una pianta [Fig. 1]. Come altre tipologie di film di ricerca – ad esempio le microcinematografie o i film chirurgici – le pellicole botaniche venivano proiettate nei circuiti commerciali e venivano realizzate non solo dagli scienziati

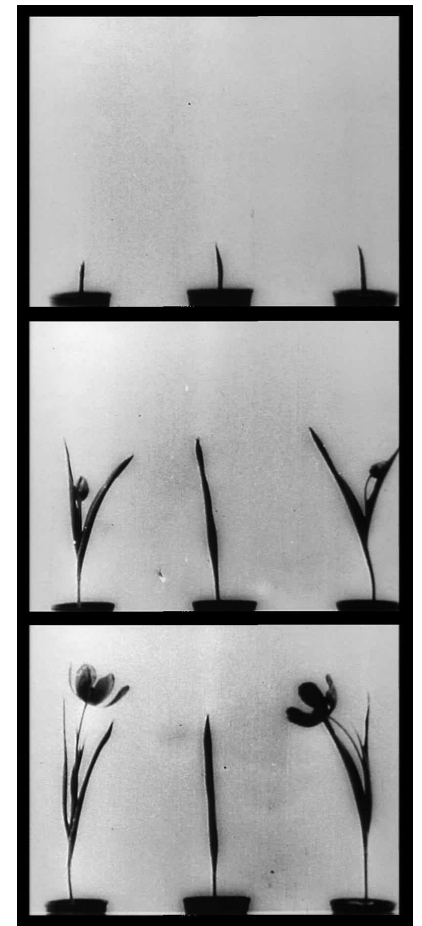


Fig. 1: Wilhelm Pfeffer, *Tulipa*, 1897, Ger.



Fig. 2: Percy Smith, *The Birth of a Flower*, 1910, GB.

ma anche dai produttori cinematografici, che riconoscevano in questi film grandi potenzialità educative e spettacolari. Nei cine-teatri dei primi decenni del XX secolo, infatti, erano frequenti e molto amate dal pubblico le “attualità scientifiche”, programmi nei quali venivano presentati studi in ingrandimento sulla vita degli animali e delle piante, pellicole sulla circolazione sanguigna, film chirurgici e film ai raggi X. L'operatore Percy Smith, che realizzò una serie di film botanici che mostravano la nascita e lo sviluppo dei fiori, racconta che nel 1910, alla proiezione del suo celebre *The Birth of a Flower* (1910) [Fig. 2], il pubblico esplose in un applauso entusiasta e chiese il bis. L'eccitazione era tale che, ricorda Smith, “a Lewisham il pubblico non solo applaudì *The Birth of a Flower*, ma continuò a

farlo finché il manager non si presentò in sala e promise di proiettare di nuovo il film” (Pain 2008: 51. Traduzione mia).

I film botanici erano così appassionanti per il pubblico d'inizio secolo perché davano accesso a una realtà abitata da dimensioni in-

visibili e basata su una perenne metamorfosi creativa, grazie alla manipolazione dello spazio e del tempo permessa da tecniche come l'ingrandimento e la *time-lapse*.<sup>1</sup> Queste pellicole sembravano incarnare alcuni dei temi cardine dell'immaginario moderno: l'esibizione di micromovimenti invisibili a occhio nudo testimoniava dell'esistenza di dimensioni collocate al di là della percezione umana; la *time-lapse* affermava la relatività del tempo; il movimento e la sensibilità delle piante problematizzavano la definizione di “vivente”, rendendo labili i confini tra il mondo organico e quello inorganico; infine, la metamorfosi vegetale metteva in discussione la stabilità della materia e delle sue forme, mostrando una natura animata e innervata dallo “slancio vitale”. I film botanici, infatti, non offrivano all'immaginario soltanto un nuovo repertorio di forme naturali. Essi, grazie al movimento, rendevano visibile una metamorfosi attiva delle forme, un'estetica del divenire che, come sottolinea il teorico e cineasta Jean Epstein, è inscritta nel cuore stesso della creazione:

Uno dei grandi poteri del cinema è il suo animismo. Sullo schermo non esistono nature morte. Gli oggetti hanno degli atteggiamenti. Gli alberi gesticolano. [...] Un panteismo stupefacente riappare nel mondo e lo riempie fino a farlo scoppiare. L'erba della prateria è un nume femminile e sorridente. Anemoni pieni di ritmo e di personalità compiono evoluzioni con la maestà dei pianeti. (Epstein 2002: 47)

### La pianta sensibile

L'ingrandimento e la *time-lapse*, tecniche divenute celebri grazie ai film botanici, generavano contemporaneamente teorie sulla vita e

<sup>1</sup> La *time-lapse* è una tecnica cinematografica nella quale la frequenza di cattura di ogni fotogramma è molto inferiore a quella di riproduzione.

teorie sul film. Questo potere proveniva da una percezione del cinema botanico come esibizione di una profonda manifestazione della vita. I film botanici mostravano come anche i vegetali, con la loro apparenza inanimata, fossero in perenne movimento e trasformazione. I protagonisti di questi film, infatti, non solo si muovevano nello spazio ma cambiavano continuamente forma, dando l'impressione di una frenetica e inarrestabile attività. Sia per i botanici che per gli spettatori questi film erano dunque esperimenti nel vedere e percepire non soltanto cose viventi, ma la vita in sé nel suo fondamento più nascosto e oscuro, una vitalità opaca che sembrava permeare l'universo intero:

Il *ralenti* e l'accelerazione rivelano un mondo in cui non ci sono più frontiere tra i regni della natura. Tutto vive. I cristalli crescono [...]. Cos'hanno di diverso dai fiori e dalle cellule dei nostri più nobili tessuti? E la pianta che innalza il suo stelo, che rivolge le foglie alla luce, che apre e chiude la corolla, che piega gli stami sul pistilli, non ha forse, accelerata, esattamente la stessa qualità di vita del cavallo e del suo cavaliere che, al *ralenti*, planano sull'ostacolo e si piegano l'uno sull'altro? (Epstein 2002: 75)

Il tema della pianta in movimento ricorre frequentemente negli scritti dei teorici del cinema. Béla Balázs, ad esempio, riconosceva nel cinema botanico la capacità di mostrare ciò che è normalmente invisibile allo sguardo e quello che vi si nasconde, ovvero le radici della vita stessa. Secondo Balázs "la macchina da presa scopre, al tempo del muto, un mondo nuovo", mostrando "oggetti e fatti che prima ci erano sconosciuti: le avventure degli insetti nella immensa foresta vergine d'un prato, il dramma delle galline in un angolo della corte o la vita erotica dei fiori", ovvero "le occulte radici della vita che già conosceamo, o credevamo di conoscere" (Balázs 1949; 1987:49-50). Ne *Il cinema del diavolo* Epstein descrive la visione cinematografica della nascita di una pianta da un seme come se si trattasse di una straordinaria avventura, sottolineando il potere animistico del cinema e la sua capacità di rivelare la



Video 1:  
Percy Smith,  
*Peas and  
Cues*,  
1930, GB.

“complessità stupefacente” e l’“inesplicabile oscurità” delle congiunture più comuni:

Tutti credevano di sapere cosa fosse la germinazione di un seme e nessuno riteneva più degno d'attenzione un fenomeno così banale. Ma ecco che, sullo schermo, un volgare fagiolo ingrandito duecento volte nello spazio, accelerato diecimila volte nel tempo, si gonfia con tutta la sua forza vitale, sussulta nei tormenti del parto, si distende e si contrae per lo sforzo, si corruga per lo sfinimento, e finalmente si lacera, esplose, lascia spuntare uno stiletto, un verme, un dito, come il becco di un pulcino che esce dal guscio. Il becco si apre in due tentacoli che si allungano, esitano, tentennano, esplorano, imparano a distinguere l'alto dal basso, a scegliere tra luce e oscurità, tra ciò che per loro è bene o è male, e costruiscono in tal modo un sistema di universo semplice, ma sufficiente e necessario per dirigersi i loro movimenti. [...] Vista attraverso il cinematografo la germinazione non è né un mistero né un miracolo; è il mistero di cento misteri, il miracolo di mille miracoli. Si tratta di botanica o di chimica e di matematica, di psicologia e di fisica, di geometria e di meccanica insieme? Non solo la vita è dappertutto, ma anche l'istinto, l'intelligenza e l'anima lo sono. (Epstein 2002: 173-174) [Video 1]

Epstein torna spesso sul tema del potere del cinema di “animare” la realtà e del panteismo che esprime, ma non erano solo i teorici a trasporre in termini narrativi ed “esistenziali” le immagini biologiche. I film botanici talvolta erano esplicitamente costruiti in modo da suggerire una narrativa che metteva in primo piano la sensibilità della pianta protagonista. Nel film *La Sensitive* (Éclair, 1914), ad esempio, si vede una pianta di mimosa soggetta a degli esperimenti atti a dimostrare la sua inusuale sensibilità agli stimoli. Il film culmina con l’anestetizzazione della mimosa con l’etere, a dimostrazione che la pianta, come gli animali, può anche essere resa insensibile (Gaycken 2002: 360). Questo tipo di lettura veniva tramandata anche dalla stampa, che dava notizia di questi film descrivendone i contenuti come se presentassero un vero e proprio *plot*, con protagonisti, luoghi e azioni. Oppure la narrazione veniva trasmessa nei commenti durante la presentazione del film. Ad esempio, in una conferenza del 1914 nella quale vennero proiettati una serie di film botanici realizzati dal biologo Jean Comandon, il patologo Jules Guiart fece notare al suo pubblico che dopo aver visto come la vita scorresse anche nelle piante si sarebbe dovuta avere una maggiore empatia verso il mondo:

Voi ora certamente comprendete che c’è la vita in queste piante che calpestate e credete insensibili. Voi lo credevate, signore, perché esse non hanno modo di lamentarsi, ma ora, cosa ne pensate? (Landecker 2005: 920. Traduzione mia)

Come nota anche Edgar Morin, grazie a tecniche cinematografiche come l’ingrandimento e la *time lapse* il cinema botanico mette in scena un universo in continuo movimento, una metamorfosi incessante nel quale il miracolo dell’esistenza fluisce ovunque e anche “la vita dei fiori è shakespeariana” (Morin 1956;1982: 71). In questi film “tutto è immerso in un antropomorfismo latente”, poiché il cinema tende a dotare di anima qualsiasi cosa, dalle piante agli oggetti: “a stadi e strati diversi, lo schermo è a un tempo imbevuto d’anima e popolato d’anime” (Morin 1956;1982: 82).

Morin, per spiegare questa dimensione sincretica nella quale il reale e il fantastico si incontrano (particolarmente evidente proprio nella cinematografia scientifica e documentaria<sup>2</sup>), la paragona alla percezione arcaica dell’uomo, nella quale i processi psichici all’origine della visione magica e della percezione pratica non erano ancora molto differenziati. Nella percezione arcaica, dove qualsiasi elemento possiede un’anima e un’intenzione, “ogni oggetto, come del resto ogni avvenimento reale, apre una finestra sull’irreale; l’irreale è imperniato sul reale. Quotidiano e fantastico sono la doppia faccia di una medesima cosa” (Morin 1956;1982: 156). Secondo Morin l’evoluzione storica ha portato a dissociare i due ordini e a circoscrivere il sogno, l’allucinazione, l’immagine e lo spettacolo, separandoli nettamente dalla percezione pratica e circoscrivendoli nei campi chiusi dell’estetica e dell’arte. Il cinema botanico, riproponendo una sorta di resurrezione della visione arcaica nella quale anche le piante sono sensibili e senzienti, ritrova dunque la sovrapposizione tra la percezione pratica e la visione magica. Esso, infatti, “chiama, permette, tollera il fantastico e lo iscrive nel reale” (Morin 1956;1982: 157) grazie alla sua visione sorprendentemente estetica.

### La vita erotica dei fiori

Il cinema botanico, sorta di iscrizione infinitamente riproducibile della continuità del movimento del vivente, divenne così una forma di narrativa e una fonte di ispirazione per nuove forme estetiche e metaforiche. Nell’*Orlando* (1928) di Virginia Woolf il mondo vegetale è collegato alla metamorfosi e all’instabilità delle forme.

<sup>2</sup> “Le strutture del cinema non sono necessariamente legate alla finzione. Anzi, forse è proprio nei documentari che il cinema utilizza al massimo i suoi doni e manifesta le sue più profonde virtù ‘magiche’” (Morin 1956;1982: 88).

Nel romanzo i fiori rappresentano metaforicamente e letteralmente il cambio di luoghi, di corpi e di epoche, trasformandoli da stabili e concreti a mutevoli e cangianti (Douglas E. 2009: 13). Woolf costruisce i corpi dei personaggi con il linguaggio dei fiori per simbolizzare le loro metamorfosi, in particolare quelle del protagonista. Orlando ha “occhi pari a viole inumidite” (Woolf 1928;1996: 7), è abbellito da “un rossore lieve di rosa damaschina” (Woolf 1928;1996: 13) e la sua versione femminile è “avvolta come un giglio fra le pieghe di broccatello” (Woolf 1928;1996: 110). Il suo cambio di sesso avviene nel XVII secolo a Costantinopoli, nell’Era del Tulipano, dove Orlando sente di provare “un’appassionata tenerezza per quei fiori vividi e senza stagione” (Woolf 1928;1996: 81) che caratterizzano il deserto. Il passaggio delle epoche viene rappresentato attraverso le metamorfosi del mondo vegetale, a simbolizzare età caratterizzate dalla fertilità, dalla decadenza o dal rigore. L’inizio del XIX secolo, ad esempio, viene descritto come un’epoca umida dove “allo stesso modo con cui fuori crescevano a dismisura edera e sempreverdi, nell’interno delle case si manifestava un’uguale fecondità” (Woolf 1928;1996: 157). Orlando è capace di sintonizzarsi su quelle dimensioni invisibili all’occhio nudo svelate dal cinema botanico – “vedeva persino, nelle aiuole, i grani di terra separati l’uno dall’altro, come se il suo occhio agisse da lente. Ogni stelo d’erba appariva staccato, così le venature delle foglie e dei petali” (Woolf 1928;1996: 220) –, e di partecipare della rete invisibile che attraverso il mondo vegetale collega tutta la materia in un universale panteismo, facendosi esso stesso pianta. Orlando, infatti, “gettatasi a terra, senti l’ossatura dell’albero delinearli sotto di lei, come costole che si diramassero da una spina dorsale. Le era caro immaginarsi di essere a cavallo del mondo, lassù” (Woolf 1928;1996: 222). Orlando appartiene al tempo botanico. Il romanzo si apre e si chiude con la visita del protagonista alla quercia sulla collina, che dà anche il titolo all’opera alla quale continua a lavorare attraverso i secoli, “La Quercia”, e sotto la quale “i secondi cominciavano a gonfiarsi, a colmarsi come se non dovessero scorrere mai più”

(Woolf 1928;1996: 66). Le metamorfosi più radicali avvengono dopo un lungo sonno di Orlando, una sorta di inverno nel quale la natura si addormenta e prepara la primavera e lo sbocciare dei nuovi fiori. D’altro canto, il senso di urgenza e movimento che caratterizza Orlando, che corre attraverso i giardini e la storia, è incarnato dall’instabilità della sua forma e delle sue avventure. A Orlando si attagliano perfettamente le parole che Isadora Duncan aveva utilizzato per descrivere la danza di Loie Fuller, celebre proprio per le sue metamorfosi botaniche:

Davanti ai nostri occhi si trasforma in brillanti orchidee multicolori, poi in un fiore di mare, increspato e fluttuante, e poi ancora in una spirale simile a un giglio, in tutte le magie di Merlino con la stregoneria della luce, del colore e della metamorfosi. (Duncan 1927;1996: 71-72. Traduzione mia)

Quella di Fuller era una danza di trasformazioni attraverso il movimento, trasformazioni cangianti che ispiravano molteplici letture, come nel caso di Orlando [Fig. 3]. Entrambe le performance appaiono come marcate dall’instabilità, allo stesso tempo motore propulsivo e significato, e caratterizzate da un flusso costante, che emula l’effimero flusso della vita celato nella materia tutta.

Orlando, oltre a partecipare del tempo botanico e non a quello umano, ha anche un sesso molto comune nel mondo vegetale. Il protagonista del romanzo di Woolf, infatti, si potrebbe definire “monoico”, poiché porta i due diversi sessi all’interno dello stesso individuo, e “unisessuale”, dato che essi coesistono nello stesso individuo ma non nello stesso fiore/corpo, proprio come nella quercia.<sup>3</sup> Il testo di Woolf si apre con la questione del corpo di Orlando e della sua sessualità: l’affermazione che “dubbio non v’era sul suo sesso” (Woolf 1928;1996: 5) pone sin da subito dubbi e in-

<sup>3</sup> Se ci fosse una compresenza all’interno dello stesso fiore si dovrebbe parlare di ermafroditismo, ma Orlando non è ermafrodita.





Fig. 3: Anonimo, *Loïe Fuller*, s.d.

certezze sull'identità sessuale del protagonista. Anche nella corte di Elisabetta, dove le rigide convenzioni sugli abiti e sui comportamenti rendevano esplicite le relazioni sociali tra i sessi e i generi, l'identità di Orlando è incerta e complessa. Egli è allo stesso tempo sia l'effeminato confidente della regina che l'amante appassionato della misteriosa russa, Sasha. Orlando sembra veicolare una nozione di *gender* intesa come *performance* e non come identità stabile e definita. Nonostante i suoi cambiamenti fisici, Orlando continua a parlare come Orlando. La fluidità del corpo sessuato non si dissolve e non collassa, ma continua in una produttiva riformulazione del sé (Maher 2007: 22). Questi cambiamenti avvengono sempre in relazione con altri corpi (Sasha, ad esempio) e altri luoghi (Costantinopoli) e tendono a contagiare anche altri personaggi, come ad esempio quello di Shelmerdine o quello dell'arciduca/arciduchessa. Ne *Il linguaggio dei fiori* anche Georges



Fig. 4: Karl Blossfeldt, *Campanula trachelium*, 1928.

Bataille collega il mondo botanico alla sessualità laddove "l'amore può essere visto immediatamente come la funzione naturale del fiore" (Bataille 1974: 48). Per Bataille i fiori non hanno solo una funzione simbolica ma sono una sorta di "sintomo visuale" la cui "presenza reale" è ciò che si nasconde nella forma ideale della corolla del fiore o dell'erezione delle fronde di un albero, ovvero l'oscenità dei pistilli e delle radici (Bataille 1974: 54-55). La sessualità espressa dalle piante è evidente in "certe orchidee grasse, piante così losche che si è tentati di attribuire loro le più torbide perversioni umane" (Bataille 1974: 55). L'articolo di Bataille apparve corredato da fotografie di Karl Blossfeldt, noto per le straordinarie immagini che esaltano l'architettura corporea dei vegetali. Le immagini di Blossfeldt ritraggono la carnosa vita segreta delle piante e hanno spesso esplicite connotazioni sessuali [Fig. 4].

L'identità "botanica" di Orlando ha come effetto collaterale una difficoltà nella sua collocazione nel tempo e nel mondo umano, simboleggiata dalla perdita dell'eredità causata dal suo nuovo sesso femminile. Dopo anni di dispute legali ottiene l'eredità solo grazie al parto di un erede, cosicché la capacità di riproduzione diviene l'elemento centrale per la definizione della identità di Orlando. Se le metamorfosi identitarie e sessuali avevano portato Orlando a muoversi attraverso il tempo e lo spazio, la gravidanza diviene il momento del suo reinserimento nel presente. Essa però non rappresenta solo un arresto o una stabilizzazione, bensì anche un nuovo modo di produrre forme e metamorfosi, che coincide con il compimento dell'altro "parto" di Orlando, ovvero la pubblicazione del suo poema "La Quercia". Fertilità e produttività si riflettono infatti nel mondo botanico a cui appartiene Orlando e che permea l'intero romanzo. Il giardino è un luogo di ritiro e riflessione per il protagonista, e il suo poema simboleggia proprio l'importanza che il romanzo attribuisce all'idea di natura come di una forza creativa e generativa. La stessa forza creativa si estende alla costruzione del romanzo *Orlando* dove, come abbiamo visto, gli elementi botanici vengono usati da Woolf per rappresentare, comprendere e interpretare i corpi, gli spazi e le epoche. Le immagini dei personaggi sono quelle di organismi interconnessi con altri corpi, ambienti e tempi, e sono queste interconnessioni a produrre quella fertilità del e nel romanzo, come Orlando illustra sin dalle prime pagine:

Profondamente sospirò e si gettò – c'era nei suoi gesti una passione che merita la parola – sul nudo suolo ai piedi della quercia. Godeva nel sentire, sotto l'effimera apparenza dell'estate, la spina dorsale della terra; ché tale era per lui la dura radice della quercia, oppure – l'immagine seguendo l'immagine – era il dorso d'un gran destriero che cavalcava; o la tolda di una nave in preda alle onde [...]. Alla quercia egli lo legò, e standosene così disteso, a poco a poco il pulsare scomposto, entro di lui e intorno, si calmò; sostarono sospese le esigue foglie, si fermò il daino [...]; quasi che tutta la fertilità e il tri-

udio d'amore della sera d'estate tessessero la propria trama intorno al suo corpo. (Woolf 1928;1996: 9-10)

In questo universo in continua metamorfosi, nel quale la stabilità della forma (il grande sonno di Orlando) rappresenta soltanto un sintomo dei mutamenti invisibili che permeano il tempo e la materia, l'immagine evocata da Balázs della "vita erotica dei fiori" mostrata dal cinematografo diviene una potente metafora non solo della relatività del tempo e dell'identità sessuale, ma anche della creazione naturale e artistica.

### Universale fioritura

Già alla fine del XIX secolo il movimento e le metamorfosi delle forme naturali, in particolare quelle botaniche, caratterizzavano l'*Art Nouveau*, uno stile che apparve e si diffuse proprio negli anni in cui nacque e si sviluppò il cinematografo. Curiosamente è nel campo dell'architettura, l'arte che più somiglia al cinema, che si possono trovare gli esempi più riusciti dei tentativi di questo stile di rendere le metamorfosi delle forme naturali. L'*Art Nouveau*, a differenza di altri stili artistici che prendevano a modello la natura, come ad esempio il gotico, non imitava le forme vegetali in sé ma piuttosto si ispirava al movimento dinamico che caratterizza i processi di crescita e di trasformazione del vivente, come avveniva nei film botanici e nelle fotografie di Blossfeldt.

L'architetto belga Victor Horta, ad esempio, era particolarmente interessato a elaborare un nuovo uso dello spazio e dei materiali che andasse oltre l'utilizzo meramente decorativo delle forme naturali. Nelle opere di Horta il metallo, il legno, il marmo e il vetro sono così integrati tra loro da dare una forte impressione di unità, come se un materiale si trasformasse nell'altro senza soluzione di continuità. Steli di bronzo fioriscono in orchidee di vetro che sbocciano in lampadine elettriche, mentre colonne di metallo cre-



scono e innervano cupole frondose di vetro colorato e traslucido, i cui disegni ripetono le curve e rilanciano il movimento vitale della struttura. Da gradini di marmo germogliano balaustre i cui viticci metallici vengono contenuti dalla struttura architettonica: “una stanza progettata da Horta sembra crescere e sbocciare, come se fosse composta da forme viventi controllate da un architetto sensibile”, riassume lo storico dell’arte James Grady (1955: 189. Traduzione mia). L’Hotel Tassel (1893-1895) è un esempio di questo tipo di “architettura germogliante” che dà l’impressione di crescere e fiorire. Attraverso un utilizzo meno naturalistico e più astratto delle forme vegetali, l’architetto riesce qui a catturare l’essenza della natura, il suo essere una materia in continua evoluzione, caricata di un’intensa energia e colma di vitalità [Fig. 5].

La descrizione di un contemporaneo della sala da concerto Humbert-de-Romans (1901), progettata da un altro architetto dell’*Art Nouveau*, Hector Guimard, sottolinea la capacità di questo stile di rendere l’idea di una trasformazione della struttura architettonica in un qualcosa di organico e naturale. La sala viene descritta come “formata da una struttura a vista che spunta dal pavimento” che “a ogni angolo diffonde curve aggraziate, come i rami di un immenso albero, dando l’impressione di sostare nei recessi di una foresta druidica” (Grady 1955: 58). Questi artisti, infatti, non si limitarono a utilizzare le forme naturali ma iniziarono a considerare l’intero edificio come una sorta di organismo vivente, costruito con i medesimi elementi di base che compongono la natura. Nel vocabolario dell’*Art Nouveau* erano presenti anche quei microrganismi – amebe, protozoi e cellule – che venivano intesi come i “mattoni” della vita, dei quali la microcinematografia era capace di mostrare le metamorfosi e la vitalità. Il portone principale dell’Esposizione universale di Parigi del 1900, ad esempio, era stato modellato dall’architetto René Binet a partire dalla forma di microscopici radiolari, protozoi ameboidi caratterizzati da uno scheletro siliceo. I microrganismi erano le forme elementari organiche che rappresentavano sia la vitalità della materia a tutti i livelli che le infinite potenzialità di sviluppo delle forme organiche di base. Per gli arti-



Fig. 5: Victor Horta, Hotel Tassel, 1893-1895, Bruxelles.

sti queste forme potevano così rappresentare le potenzialità creative insite nella natura, e costituire una base scientifica attraverso la quale darsi nuovi strumenti artistici per rappresentare il mondo. La vivificazione romantica della natura trovava così nel cinema bo-

tanico e nella microcinematografia una nuova dimensione razionale e scientifica, che influenzò profondamente e in modo costante gli artisti modernisti dei primi decenni del Ventesimo secolo.

Mikhaili Matiushin, ad esempio, credeva in un universo vivificato e pensava che l'organicità del mondo prima o poi sarebbe divenuta direttamente accessibile anche all'uomo attraverso un'evoluzione del sistema percettivo. Nel suo approccio allo spazio pittorico cercava di rappresentare le connessioni nascoste nella materia, lo *slow-motion* della crescita degli elementi vegetali e le forme curvilinee dei processi biologici. Il suo *Studio di alberi* (1911 ca.) illustra la sua visione panteista attraverso una prospettiva sferica continua che integra e fonde insieme il cielo e la terra. Come scrive lo stesso Matiushin:

Divenendo sempre più sottili nel loro perdersi nel cielo, i rami degli alberi assomigliano ai tubi bronchiali – gli elementi alla base della respirazione [...]. La terra sacra respira attraverso essi, la terra respira attraverso il cielo. Il risultato è un circolo completo di un metabolismo celestiale e terrestre. Essi sono il segno di una vita ulteriore. (Douglas C. 1984: 155. Traduzione mia)

In *Movimento di radici* (1919), una radice che Matiushin esibì come una scultura, l'artista vedeva la registrazione di un processo naturale, la traccia materiale della forza vitale interna alla materia e la potenzialità della forma insita in essa.

Una mistura modernista di scienza e filosofia romantica tedesca caratterizza anche il vitalismo di Pavel Filonov, che elaborò un metodo, l'"arte analitica", che prevedeva un'analisi visuale, psicologica, intuitiva e intellettuale di "tutti i fenomeni del mondo", sia visibili che invisibili. Secondo Filonov l'artista doveva operare come la natura, producendo forme permeate di "forza vitale". Il dipinto *I fiori di "Universale fioritura"* (1915) rappresenta al contempo la struttura organica dei vegetali, la loro base cellulare, e una miriade di fiori. La visione microscopica si alterna a quella macroscopica e la forma oscilla tra l'una e l'altra, dando il senso del movimento del divenire fiore [Fig. 6].



Fig. 6: Pavel Filonov, *I fiori di "Universale fioritura"*, 1915, olio su tela, San Pietroburgo, Museo di Stato Russo,



## Piante mannare

Le metamorfosi botaniche caratterizzavano anche le narrazioni popolari. *Werewolf of London* (1935) di Stuart Walker, un film che rientra nel filone del “lupo mannaro”, si apre con il botanico Wilfred Glendon che va tra le montagne del Tibet alla ricerca di una rara pianta che fiorisce solo di notte alla luce lunare, la “Mariphasa Lupino Lumino”. Nel preciso momento in cui lo scienziato trova la pianta viene attaccato e morso da una strana creatura somigliante a un lupo. Tornato a Londra incontra un altro botanico, il dottor Yogami, che gli spiega di essere stato lui a morderlo e di avere bisogno della rara pianta per contrastare la propria mutazione in lupo mannaro. Glendon non gli crede finché lui stesso non si ritrova a subire la trasformazione e a provare l'efficacia del fiore della “Mariphasa” come antidoto. Il botanico però non riesce a controllare la sua mutazione e uccide delle donne. Alla fine Yogami muore mentre cerca di impedirgli di uccidere la moglie, e Glendon stesso nella forma del lupo mannaro viene colpito a morte dalla polizia.

Nel film tutti i personaggi, siano essi umani, animali o vegetali, mostrano una selvaggia vitalità. Non solo l'uomo si metamorfosa in lupo, ma anche le piante della serra-laboratorio di Glendon mostrano un appetito ferino. Nella sequenza della festa a Londra in cui vengono presentate le piante raccolte nei luoghi più disparati del pianeta la cinepresa si sofferma sul pasto di una *venus* acchiappamosche, una piccola pianta carnivora. Poco dopo viene mostrata l'impressionante “Madagascar”, una gigantesca pianta carnivora in grado di muovere bizzarri tentacoli e di ingurgitare una rana intera [Fig. 7]. Le piante carnivore sono personaggi perturbanti perché, come il lupo mannaro, sono figure di soglia che interrogano le classificazioni fondamentali del pensiero dell'umano. “Madagascar” ha un aspetto animale più che vegetale a causa delle sue dimensioni, della consistenza carnosa, della capacità di muovere i tentacoli e dei suoi appetiti animali, simili a quelli della pianta protagonista del racconto *The Flowering of the Strange Orchid* (1895) di H.G.



Fig. 7: Stuart Walker, *Werewolf of London*, 1935, USA.

Wells, nel quale un fiore esotico e raro si rivela una pianta-vampiro assetata di sangue. L'inquietudine suscitata dalle piante carnivore, il cui movimento era visibile ad occhio nudo, si riverberò su tutto il mondo vegetale a causa dell'avvento della cinematografia botanica, che mostrò come tutte le piante fossero in grado di muoversi e mutare forma. *Werewolf of London* sottolinea questo debito ideale verso i film botanici sia attraverso la trama che tramite le immagini. Dal punto di vista narrativo il legame è messo in primo piano dal fatto che i lupi mannari sono entrambi botanici, che il contagio avviene proprio davanti alla pianta e che solo essa può rallentare la mutazione in lupo. Dal punto di vista visivo, oltre che con la presenza delle piante carnivore, il regista omaggia la cinematografia botanica proprio nella sequenza *clou* del film, quella della prima trasformazione del protagonista. In questa scena si vede Glendon nel suo laboratorio che pone la “Mariphasa Lupino Lumino” sotto una lampada



Fig. 8: Stuart Walker, *Werewolf of London*, 1935, USA.

capace di emettere luce lunare. La pianta, stimolata dai raggi della lampada, apre così i suoi fiori in un movimento visibile, come in un film botanico. Il regista, per dare più realismo a quello che in realtà è solo un trucco cinematografico, inizialmente filma l'apertura del fiore a una certa distanza tenendo nell'inquadratura anche un personaggio, dando così l'impressione di una continuità temporale e di un'effettiva apertura del fiore in tempo reale [Fig. 8]. Questo accorgimento rivela come Walker partisse dal presupposto che il pubblico conoscesse la tecnica della *time lapse*, e che quindi se avesse montato solo l'immagine del fiore in movimento la scena sarebbe risultata meno realistica. Una seconda inquadratura molto ravvicinata pone invece in primissimo piano lo sbocciare del fiore, come in una classica cinematografia botanica. Nell'immagine successiva la mano di Glendon, posta sotto il raggio lunare, inizia a mutare e a trasformarsi in una zampa pelosa contemporaneamente all'aprirsi del fiore [Fig. 9]. Sotto la luce del lampada, che ha



Fig.9: Stuart Walker, *Werewolf of London*, 1935, USA.

la stessa qualità luminosa di un proiettore cinematografico, Walker immortalava così quell'irrefrenabile metamorfosi che pervade tutto il vivente e che tanto stupore, ansia e meraviglia aveva creato nei primi trenta anni di vita del cinema botanico.

#### BIBLIOGRAFIA

- BALÁZS B. (1949), *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Trad. it. *Il film*, Einaudi 1987, Torino.
- BATAILLE G. (1974), *Documents*, Dedalo, Bari.
- DOUGLAS C. (1984), "Evolution and the Biological Metaphor in Modern Russian Art", in *Art Journal*, 44: 2, pp. 153-161.

- DOUGLAS E. (2009), "'That was a terrible thing to do to a flower': Floral Pleasures and Changeable Bodies in Virginia Woolf's *Orlando* and Jeanette Winterson's *The PowerBook*", in *Virginia Woolf Miscellany*, 75, pp. 13-15, Spring/Summer.
- DUNCAN I. (1927), *My Life*, Liveright 1996, London.
- EPSTEIN J. (2002), *L'essenza del cinema. Scritti sulla settima arte*, Marsilio, Venezia.
- GAYCKEN O. (2002), "'A Drama Unites Them in a Fight to the Death': Some Remarks on the Flourishing of a Cinema of Scientific Vernacularization in France, 1909-1914", in *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 22: 3, pp. 354-374.
- GRADY J. (1955), "Nature and the Art Nouveau", in *The Art Bulletin*, 37:3, pp. 187-192.
- LANDECKER H. (2005), "Cellular Features: Microcinematography and Film Theory", in *Critical Inquiry*, 31, pp. 903-937.
- MAHER J. M. (2007), "Prone to Pregnancy: Orlando, Virginia Woolf and Sally Potter Represent the Gestating Body", in *Journal of Medical Humanities*, 28, pp. 19-30.
- MORIN E. (1956), *Le Cinéma ou l'homme imaginaire*. Trad. it. *Il cinema o l'uomo immaginario*, Feltrinelli 1982, Milano.
- PAIN S. (2008), "Histories: Microscopic Stars of the Silver Screen", in *New Scientist*, 2658, pp. 50-51, 28 May 2008.
- WOOLF V. (1928), *Orlando*. Trad. it. *Orlando*, Mondadori 1996, Milano.