



## *Necessità delle immagini: artisti a fianco dei botanici nel Sei-Settecento*

di Anna Finocchi

Insieme alle specie botaniche che arrivano in Europa dai paesi lontani si costituisce un nuovo repertorio di immagini, benché questo non avvenga subito. Farò riferimento in particolare alle specie importate dal Nuovo Mondo, non solo perché i rapporti con i paesi orientali hanno una storia millenaria, che risale all'antichità, ma anche perché dalle Americhe sono giunte nell'Occidente specie che hanno profondamente trasformato l'agricoltura di vaste aree. Basti pensare al mais nell'Italia Settentrionale e al pomodoro in quella Meridionale, alla patata in Irlanda, alla manioca che dal Portogallo è passata in Africa ed è diventata nutrimento di base per molte regioni di quel continente; e poi al tabacco, al girasole, al caucciù, al chinino, al cioccolato, alla vaniglia... e molto altro ancora. Nei primi tempi dopo la scoperta, vale a dire per tutto il XVI secolo e parte del XVII, non vengono sfruttate appieno le possibilità di queste piante: sono soprattutto i medici e gli erboristi che ne ricercano le proprietà curative e, d'altra parte, i giardinieri che ne apprezzano le belle forme. È il caso del tabacco che nel Cinquecento viene coltivato per curare svariate malattie e, nei giardini, per la bellezza del suo fogliame. I testi che ne parlano, per la maggior parte, non conoscono bene la loro provenienza: ancora alla fine del Cinquecento, nella convinzione che le terre recentemente scoperte si trovino al largo delle coste asiatiche, i botanici attribuiscono a piante ed animali una identità orientale (il mais, ad esempio, viene chiamato "grano di Turchia", così come il tacchino "pavone d'Asia") e si sforzano di far



rientrare le caratteristiche delle specie di nuova importazione in quelle della flora descritta dai testi della tradizione occidentale.



Claude Aubriet, Manioca (*Manioca esculenta*), 1710-35, acquerello su carta velina, cm 42,5 x 30,3 (Londra, The British Museum) (*L’Amerique...* 1976: 51)

Verso la metà del XVII secolo inizia uno studio più attento e sistematico della flora e della fauna del Nuovo Mondo e i naturalisti nei loro testi affrontano descrizioni più minuziose e, insieme, le corredano di illustrazioni più precise che in precedenza. Per queste illustrazioni i naturalisti spesso si rivolgono agli artisti. Non è una novità che gli artisti si interessino alla rappresentazione della natura: per fare solo i nomi più famosi sarà sufficiente ricordare i disegni di Leonardo, gli acquerelli di Dürer o le splendide tavole di Jacopo Ligozzi. Quello che distingue la produzione dei testi dalla metà del Seicento in poi, anche per influenza di Linneo, è la stretta rispondenza tra testi e illustrazioni, che non sono un complemento decorativo, ma diventano parte integrante del testo. Il grande naturalista francese Joseph Pitton de Tournefort per le tavole dei suoi *Éléments de botanique* (1694) si vale della collaborazione di Claude Aubriet, il miglior illustratore del tempo, che lo accompagna anche nel suo viaggio in Oriente nel 1700-02: nella sua *Relation d’un voyage du Levant* (pubblicata postuma



nel 1717) proprio Tournefort afferma che “sans l'aide du dessin il est impossible de donner une description parfaitement compréhensible” (cit. in *L’Amerique...*, 1976: 39).

Il botanico John Ray lavora insieme a Mark Catesby, che presenta nel 1729 alla Royal Society il suo volume *The Natural History of Carolina, Florida and the Bahama Islands*, frutto dei suoi viaggi di studio in quelle regioni. Il grande disegnatore Georg Dionysius Ehret, di Heidelberg, ma a lungo attivo in Inghilterra in relazione con naturalisti e orticoltori inglesi, ricava dall’insegnamento dello stesso Linneo il metodo di classificazione e descrizione delle piante: illustra molti testi, tra cui *Plantae selectae* di Trew (1750-73), e compone le tavole del suo volume *Plantae et papiliones rariores* (1748-73). Sono alcuni esempi (*L’Amerique...*,1976: 38-61):



Mark Catesby, Falena della Carolina e Anona (*Anona reticulata*), illustrazione di *The Natural History of Carolina, Florida and Bahama Islands*, 1731-43, acquaforte colorata a mano, cm 50,7 x 35,5 (Charleston, Middleton Place) (*L’Amerique...* 1976: 53)



Georg Dionysius Ehret, Pino di Weymouth (*Pinus strobus*), 1740-70, acquerello su carta, cm 48,8 x 29,7 (Londra, The British Museum) (*L'Amerique...* 1976: 55)



Georg Dionysius Ehret, Cappuccina rampicante o Nasturzio (*Tropaeolum Peregrinum*), 1740-70, acquerello su carta, cm 48,4 x 33,7 (Londra, The British Museum) (*L'Amerique...* 1976: 56)



Un memorabile precoce episodio della nuova mentalità che si impone nello studio di quanto offre all'Occidente il Nuovo Mondo è costituito dalla spedizione "scientifica" organizzata dal conte Giovanni Maurizio di Nassau-Siegen, governatore del Brasile dal 1637 al 1644. In quei sette anni l'attività di quest'uomo molto capace si rivolge alla coltivazione della canna da zucchero, fonda una città che porta il suo nome, Mauritstad (che poi diventerà Recife), stabilisce migliori rapporti con le popolazioni indigene e con le missioni religiose, ma soprattutto, valendosi delle competenze di una quarantina di eruditi portati con sé dai Paesi Bassi, raccoglie la più importante, a quella data, serie di informazioni sul Brasile. Oltre a naturalisti, astronomi, artigiani, al suo seguito ci sono anche alcuni artisti: i più noti tra questi sono Frans Post, pittore di paesaggi, e Albert Eckhout, che esegue disegni di piante e animali d'ogni genere, nonché una serie di ritratti degli indigeni Tapuya, improntati a uno scrupoloso e nello stesso tempo partecipe realismo, liberi ormai da ogni convenzione o filtro della cultura europea, che nel periodo precedente aveva integrato le immagini del Nuovo Mondo nel linguaggio classicista e nell'ideale di un mondo primitivo e arcadico. Nelle dodici nature morte che Eckhout dipinge per il conte di Nassau-Siegen, basate sicuramente sulle sue osservazioni dirette, ma forse eseguite dopo il ritorno in patria, colpiscono le grandi dimensioni dei frutti e degli ortaggi brasiliani, intese a rendere lo stupore e l'ammirazione di fronte alla nuova realtà di una natura esuberante e lussureggiante.

Tra la verità dei disegni fatti sul campo e i dipinti, sia le nature morte di Eckhout che i paesaggi di Post, c'è una sottile differenza: nei disegni domina l'esigenza di rappresentare il reale, mentre nei dipinti si impone l'autorità o, se si vuole, il peso della tradizione. Nei linguaggi delle arti, infatti, prevale spesso la continuità degli schemi figurativi, che si evolvono con lentezza, e i dati che provengono dall'osservazione della realtà, benché precisamente descritti, vengono inseriti entro moduli e formule consolidati dalla tradizione. Si tratta di un fenomeno noto, su cui hanno riflettuto grandi studiosi: già Heinrich Wölfflin nei suoi *Concetti fondamentali di storia dell'arte* del 1915 ha sostenuto che "tutti i quadri devono più ad altri quadri che all'osservazione diretta" (1953: 215), in seguito Ernst H. Gombrich ha ribadito la tenace resistenza a mutare del repertorio della figurazione, sviluppando questo argomento sia in *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (in particolare nel cap. II, "Verità e formule stereotipe", e nel cap. VII, "Le condizioni dell'illusione"), sia ne *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica* (rispettivamente Torino 1965 e 1985). Tra gli studi che hanno ripreso l'argomento di particolare interesse è quello di Carlo Cartiglia che indaga il rapporto tra le fonti iconografiche e la ricerca storica (Cartiglia 1990: 1-11): un rapporto che conferma la necessità di una stretta collaborazione tra storici dell'arte e storici *tout court*.

A una prima, rapida occhiata le tre nature morte che qui riproduco sembrano molto simili, perché hanno la stessa struttura compositiva: una cascata di frutti disposti



in diagonale nello spazio della tela. Ma, a una seconda, più attenta occhiata, ci accorgiamo che, mentre Abraham Brueghel dipinge uva, mele, fichi, melagrane, Eckhout ci mostra anacardi, noci di cocco, ananas, cocomero, passiflora, cioè i frutti del Brasile: gli elementi di una nuova realtà sono inseriti in uno schema consueto e ben decifrabile, quindi ripetibile.



Abraham Brueghel, *Fruita*, metà del XVII secolo, olio su tela, cm 52 x 65 (Campione d'Italia, Collezione Lodi) (Salerno 1984: 145)



Albert Eckhout, *Frutti del Brasile*, 1640-45 circa, olio su tela, cm 91.5 x 91.5 (Copenaghen, Museo Nazionale Danese) (Wikipedia, <[http://en.wikipedia.org/wiki/Albert\\_Eckhout](http://en.wikipedia.org/wiki/Albert_Eckhout)>)



Albert Eckhout, *Frutti del Brasile*, 1640-45 circa, olio su tela, cm 91.5 x 91.5 (Copenaghen, Museo Nazionale Danese) (*L'Amérique...*, 1976: 81)

Un altro esempio: questa piccola tela, che a un primo sguardo assomiglia a moltissime altre composizioni con un vaso di fiori e al massimo può attirare per la sua semplicità insieme alla cura con cui il pittore ha reso i riflessi di luce sull'ampolla di vetro e il contrasto tra il bianco dei due fiori e il fondo scuro, può rivelare molto di più se ci si chiede quali siano i fiori rappresentati. Sul retro della tela è incollata una carta che, benché consunta e in parte coperta dai numeri di inventario, reca un testo ordinatamente scritto e ancora leggibile. Vale la pena di trascriverlo:

La pianta del Gelsomino del Gimè doppio Indiano, chiamato in Goa Mogorin del Curaçao venne in Firenze la prima volta nel Mese di Maggio 1688, regalato al Ser.mo Gran Duca dalla M.tà del Rè di Portogallo, il quale avendo saputo, essersi perdute nel Cammino due Piante di Gelsomino scempio, e doppio del Gimè, che il Padre Salvator Gallo Teatino mandava di Goa a S.A.R. S.M. le mandò a regalare le sue proprie piante. Questa pianta del Gelsomino del Gimè doppio, è un Frutice, che [...] poco de terra non vedendosene alcuno in 14. anni, che è in Toscana, che arrivi all'altezza d'un braccio, la sua Foglia è piccola e bistonda, a differenza di quella del Gimè nostrale, che è lunghetta e alquanto appuntata. Il Fiore per la sua Figure, e grandezza, e per la quantità delle Foglie, assomiglia il Ranuncolo bianco doppio, e se ne vede talvolta dei così grandi, che coltone uno la mattina del 22 Agosto 1702, nel Giardino di Castello del Ser.mo Gran Duca, ove questa Pianta è singolare pesò la sera a ore 24. danari 4 e g.17, computato in detto peso un gambo lasciatogli lungo un dito trasverso. Contate poi le sue foglie furono N.160 della sua naturale grandezza, e distinte l'una dall'altra. Vi era ancora nel mezzo di



d.o Fiore un gruppo di Foglie, che non si poterono contare per la loro piccolezza, e per la difficoltà di separarle disieme. Ma che si poté giudicare con l'occhio, esser in maggior numero delle grandi già contate. Et essendo stato il più grosso Gelsomino, che si sia colto, comandò S.A.R., che a Bartolom.o Bimbi si dipingesse, come egli fece in due vedute in questa piccola tela. (*Floralia...* 1988: 95-97)



Bartolomeo Bimbi, Mugherino del Granduca di Toscana, 1702, olio su tela, cm 25,5 x 17,5 (Firenze, Palazzo Pitti, Depositi) (*Floralia* 1988: 97)

Ecco che la semplice natura morta diventa una preziosa testimonianza dell'importazione e della acclimatazione nei giardini europei di una pianta orientale. Non è un caso che il Granduca Cosimo III abbia scelto proprio Bartolomeo Bimbi, il pittore che aveva già dipinto per lui gli splendidi, grandiosi "cataloghi" di frutti (conservati a Firenze in Palazzo Pitti) per l'esecuzione del vero e proprio "ritratto" del fiore esotico, né che esso abbia preso il nome di Mugherino del Gran Duca di Toscana, dal momento che la pianta fu gelosamente custodita nelle serre granducali con la proibizione di diffonderla: solo alla fine del Settecento Pietro Leopoldo diede il permesso per la circolazione di esemplari del prezioso gelsomino.

Il dipinto di Bimbi e quello di Eckhout aprono un altro campo: quello del valore dei documenti iconografici per la ricerca storica. Documenti che vanno valutati di volta in volta con estrema attenzione e cautela. Ma, per l'appunto, questo è un altro argomento.



BIBLIOGRAFIA

*L'Amérique vue par l'Europe*, 1976, catalogo della mostra a cura di H. Honour, Éditions des musées nationaux, Paris.

Blunt W., 1950, *The Art of Botanical Illustration*, Dover Publications, London.

Cartiglia C., 1990, *Pittura e storia. Lavoro e classi povere in Italia 1850-1915*, La Nuova Italia, Scandicci, Firenze.

*Floralia. Florilegio delle collezioni fiorentine del Sei-Settecento*, 1988, catalogo della mostra a cura di M. Mosco e M. Rizzotto, Centro Di, Firenze.

Gombrich E., 1965, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino.

Gombrich E., 1985, *L'immagine e l'occhio. Altri studi sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Einaudi, Torino.

Salerno L., 1984, *Tre secoli di natura morta italiana. La raccolta Silvano Lodi*, Centro Di, Firenze.

Schneider N., 1991, *Les natures mortes. Réalité et symbolique des choses. La peinture des natures mortes à la naissance des temps modernes*, Taschen, Köln.

Wölfflin H., [1915] 2012, *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Longanesi, Milano.

---

**Anna Finocchi**, storica dell'arte, rivolge la sua attività da un lato alla didattica e alla divulgazione della storia dell'arte (ha insegnato per molti anni al liceo e all'università e ha pubblicato vari manuali didattici), dall'altro alla ricerca, con particolare attenzione all'Ottocento e al Novecento italiani (tra le sue pubblicazioni *Federico Faruffini, un pittore tra romanticismo e realismo*, 1989; *Domenico Manfredi. Catalogo delle opere*, vol. I, 1930-1964, 2012, i successivi volumi sono in corso di stampa).

[anna.finocchi@fastwebnet.it](mailto:anna.finocchi@fastwebnet.it)