



ACCADEMIA NAZIONALE VIRGILIANA  
DI SCIENZE LETTERE E ARTI

MISCELLANEA

8

# NATURA-CULTURA

L'INTERPRETAZIONE DEL MONDO FISICO  
NEI TESTI E NELLE IMMAGINI

Atti del Convegno Internazionale di Studi  
Mantova, 5-8 ottobre 1996

A cura di  
GIUSEPPE OLMI  
LUCIA TONGIORGI TOMASI  
ATTILIO ZANCA

*In copertina:* JACOPO LIGOZZI, Papilionide *Iphiclides podalirius* su un fiore di *Cardamine heptaphylla*.  
Firenze, Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi, 1950 Orn.



LEO S. OLSCHKI  
FIRENZE  
2000

perso ogni rapporto con la natura al punto da non saperla più riconoscere e della quale ha solo una cognizione approssimativa ignorantemente ricavata da spoglie di morte (Tav. 5).

Piace concludere questa forzatamente misera sequenza d'immagini con il lavoro emozionante di John Olsen da cui era iniziata. A dimostrazione ulteriore dell'attenzione che i surrealisti e i loro eredi spirituali hanno sempre mostrato per la scienza e la sua storia illustrata. *Natura morta* (1994) altro non è che la riproposta di un grande armadio da «Wunderkammer» nel quale sono raccolti assieme, in eclettico ordine, «naturalia et artificialia» nell'aspetto mummificato, fase di consunzione precedente al dissolvimento; oggetti manufatti e reperti naturali, come ricordo di ciò che furono ma anche desiderio di tornare all'esperienza empirica, al principio delle scienze, a riscoprire le forme della natura alla meraviglia della tecnologia elementare così lontane da noi nell'epoca dello sviluppo elettronico e informatico (Tav. 6).

Ma, al di là delle indicazioni iconografiche, non deve sfuggire che il criterio con cui i surrealisti pervengono a inusitati procedimenti creativi per elaborare figurativamente le loro teorie estetiche è il medesimo del Rinascimento, allorché assemblando incongrue morfologie dalla provenienza disparata venivano fabbricati draghi, basilischi e altri «phaenomena» e «monstra». Attraverso queste immagini, le quali altro non sono che diagrammi del cosiddetto «inconscio collettivo», i surrealisti potevano cadersi nell'onirico.

Nella storia dell'illustrazione scientifica si assiste così ad un percorso di ritorno. Gli artisti che anticipando, affiancando o seguendo la scienza, avevano posto la capacità immaginativa al servizio della conoscenza oggettiva della natura, se ne riappropriano per dare parvenze riconoscibili ai fantasmi dell'inconscio.

Poiché ciascuno può e sa leggere queste immagini secondo riferimenti del tutto personali legati alla propria esclusiva esperienza materiale e spirituale, abbiamo visto come scendendo la via dei simboli dettati dallo spaesamento e dalla «scrittura automatica» sino alle più intime paure e desideri nelle profondità dell'ES, i surrealisti utilizzano l'illustrazione scientifica per un percorso inverso che riporta l'immagine del sogno al più privato individualismo, attribuendo ad essa anche la facoltà di descrivere non solo il mondo fisico ma anche, contemporaneamente, quello onirico: due realtà interdipendenti che, appunto, costituiscono la surrealtà.

LUCIA TONGIORGI TOMASI

## L'IMMAGINE NATURALISTICA: TECNICA E INVENZIONE

Leonardo nei suoi studi di natura utilizzò svariate tecniche grafiche, dal gessetto rosso del *Ramo di quercia con grappoli di ghiande* (Windsor, Royal Library, 12422r), alla penna associata al gessetto rosso dell'*Ornithogalum umbellatum* (Windsor, Royal Library, 12424), alla penna dei *Granchi di Colonia* (Kölnisches Stadtmuseum, Rheinisches Bildarchiv, 31690), alla punta d'argento su carta preparata d'azzurro dello *Studio di zampe di cavallo* di Torino (Biblioteca Reale, 15580), tutte tecniche finalizzate alla resa di «lumi» e di «ombre», ai loro rapporti e alla raffigurazione della realtà concepita in continuo movimento e trasformazione. L'essenza vegetale e l'organismo animale, collocati nell'atmosfera circostante, pur nulla cedendo della loro pregnante connotazione realistica, finiscono per configurarsi come oggetti «mentali», suscitatori di problemi ed evocatori di concetti e quindi di conoscenza, secondo quanto espresso dallo stesso Leonardo in un passo del *Trattato della Pittura*: «Adunque conoscendo tu pittore non poter esser bono se non sei universale maestro di contraffare con la tua arte tutte le qualità delle forme che produce la natura, le quali non saprai fare se non le vedi e le ritrai nella mente».<sup>1</sup>

Nei suoi studi di natura Albrecht Dürer si avvale invece, accanto all'uso sporadico della penna con la quale traccia tratti essenziali e lineari che sembrano finalizzati a una traduzione incisoria, di acquerelli e tempera dai corposi pigmenti.<sup>2</sup> Uno straordinario precedente nell'uso in terra

<sup>1</sup> L. DA VINCI, *Libro di Pittura*, a cura di C. Pedretti, Firenze, Giunti, 1995, I, p. 172. Sugi studi di natura di Leonardo, cfr. C. PEDRETTI e K. CLARK, *Leonardo da Vinci Nature Studies from the Royal Library at Windsor Castle*, London, Royal Academy of Art, 1991; W. A. EMBODEN, *Leonardo da Vinci on Plants and Garden*, London, Helm, 1987; M. KEMP, *Leonardo da Vinci. The marvellous Works of Nature and Man*, London-Melbourne-Toronto, Dent, 1981.

<sup>2</sup> F. KORENY, *Albrecht Dürer and the Animal and Plant Studies of the Renaissance*, Little, Brown Company, Boston, 1985.

tedesca di questa tecnica in immagini botaniche è costituito dalla *Peonia officinalis* di Martin Schongauer, il «Bel Martino», alla cui opera il giovane Dürer guardò con interesse e devozione.<sup>3</sup>

Recuperando l'antica tecnica della miniatura – si pensi agli erbari e ai bestuari medievali – Dürer stende sulla pergamena e, più frequentemente sulla carta, trattata con colle e vernici, colori rigorosamente delimitati dai contorni delle figure che si stagliano nitide, quasi in *trompe-l'oeil*, sulle superfici dei fogli. Dei numerosi esempi giunti fino a noi è sufficiente citare la straordinaria *Zolla d'erba* (Inv. 3075), o l'altrettanto celebre *Lepre* (Inv. 3073), ambedue conservati nella Biblioteca Albertina di Vienna, o il *Cervo volante* del Getty Museum a Malibu (Fig. 1). In questi casi la penetrante analisi della realtà, la sua raffigurazione puntigliosa e la ricca gamma cromatica finalizzata alla resa delle particolarità lenticolari – le venature delle foglie, la levità dei petali, il soffice pelame degli animali, le antenne lamellose degli insetti – costituiscono gli espedienti privilegiati per registrare il fenomeno naturale. Gli elaborati chiaroscuri concentrati sui soggetti solo raramente si propagano, a differenza di quanto avviene in Leonardo, nello spazio circostante per suggerire il senso dell'atmosfera. Anzi, l'essenza vegetale o l'organismo animale, sottratti all'atmosfera e indagati in una visione ravvicinata, si offrono ad un apprezzamento quasi tattile dei loro valori plastici e ad una subitanea comprensione.<sup>4</sup>

Nella storia dell'illustrazione naturalistica la linea vincente tra queste due tecniche, che riflettono un approccio profondamente diverso alla realtà e quindi un diverso modo di raffigurarla, sarà quella düreriana, più funzionale e immediata a veicolare informazioni. La tempera mista all'acquerello connoterà infatti per secoli, fino ai nostri giorni, le tavole botaniche e zoologiche.

La fortuna di questa tecnica, cui viene attribuito il nome di 'miniatura' per l'attenzione rivolta ai minimi particolari e per l'uso frequente di supporti membranacei,<sup>5</sup> è denunciata dal fatto che gli artisti se ne

<sup>3</sup> F. KORENY, *A coloured Flower Study by Martin Schongauer and the Developpement of the Depiction of Nature from van der Weyden to Dürer*, «Burlington Magazine», 133, n. 1062, Sept. 1991, pp. 588-599.

<sup>4</sup> J. A. ACKERMANN, *Early Renaissance 'Naturalism' and Scientific Illustration*, in «The Natural Sciences and the Arts. Aspects of Interaction from the Renaissance to the 20th Century. An International Symposium», «Acta Universitatis Upsaliensis», Uppsala, 22, 1985, pp. 1-17.

<sup>5</sup> Sulle tecniche della miniatura cinquecentesca, cfr. E. HERMENS, *Valerio Mariani da Pesaro, a 17th Century miniaturist and his Treatise*, «Miniatura», 3-4, 1990-1991, pp. 93-102.

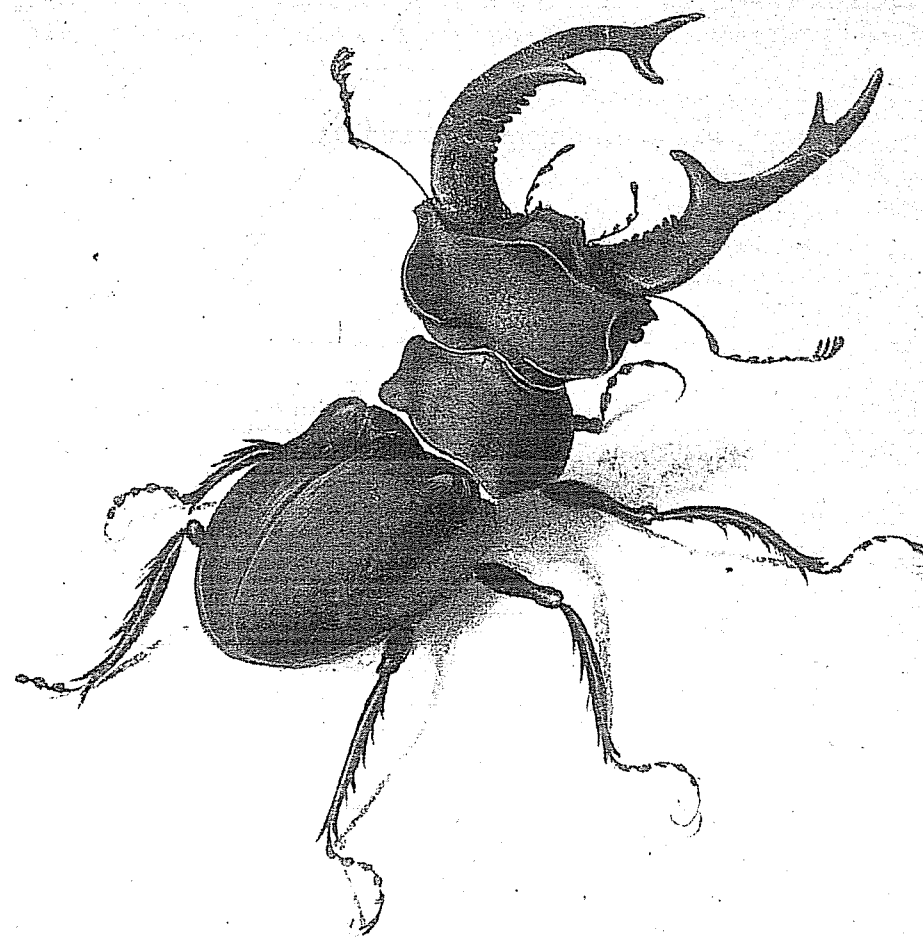


Fig. 1. A. DÜRER, *Cervo volante*, tempera, Malibu, Getty Museum.

avvalsero anche quando dovettero approntare tavole per la stampa, sempre più richieste dall'editoria, dove il colore risultava inessenziale e accessorio. Intorno al 1530, Hans Weiditz fornirà, ad esempio, a Otto Brunfels immagini dipinte a tempera, e non semplici disegni, per le xilografie delle *Herbarum Vivae Eicones*, il primo testo botanico che, rifiutando gli schemi codificati dalla tradizione, fu in grado di offrire un apparato iconografico rigorosamente esemplificato sulle piante come crescevano in natura, ritratte, come si diceva, *ad vivum* (Fig. 2).<sup>6</sup> Sviziati decenni più tardi anche Ulisse Aldrovandi, per il quale la pittura doveva essere «esempio et imitazione di tutte le cose»,<sup>7</sup> pretenderà dagli artisti suoi collaboratori grandi tempere accuratamente colorate di uccelli, insetti, mammiferi, piante, pesci, rettili e mostri che dovevano servire di base alle xilografie che intendeva porre a corredo dei propri testi a stampa.

Sebbene Plinio nella *Naturalis Historia*, a proposito della raffigurazione delle piante, avesse messo in guardia circa la fallacia dei colori, causata dalla loro variabilità nel ciclo vitale delle essenze vegetali («Verum et pictura fallax est, coloribus tam numerosis, praesertim in aemulationem naturae, multumque degenerat trascrībentium socordia. Praeterea parum est singulas earum aetates pingi, cum quadripertitis varietatibus anni faciem mutant»), al disegno lineare viene fin dall'inizio preferito l'uso della tempera che, mediante il colore, tendeva a focalizzare meglio le peculiarità accidentali e individuali dei reperti.<sup>8</sup> Così la xilografia, caratterizzata da linee precise e nette, ma alquanto rudi, viene presto soppiantata da tecni-

<sup>6</sup> C. SWAN, *At vivum, near het leven, from life: definiſ a mode of representation*, «Word and Image», II, 4, Oct-Dec., 1995, pp. 553-572.

<sup>7</sup> G. OLMI, *L'inventario del mondo. Catalogazione della natura e luoghi del sapere nella prima età moderna*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 96.

<sup>8</sup> Agnes Arber, grande storica della botanica degli inizi del secolo, affermò che alle origini della moderna illustrazione scientifica il disegno fu considerato il mezzo ideale per la raffigurazione dei caratteri generali della specie. Cfr. A. ARBER, *Herbals. Their Origin and Evolution. A Chapter in the History of Botany. 1470-1670*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986<sup>3</sup>, p. 206. Sul problema dell'uso del colore nelle raffigurazioni naturalistiche, cfr. E. GOMBRICH, Recensione a W. M. Ivins jr., *Print and Visual Communication*, Cambridge, Mass., The M.I.T. Press, 1985, «The British Journal for the Philosophy of Science», 5, 1954, pp. 168-169; D. FREEDBERG, *Imitation and its Discontents in Künstlerischer Austausch-Artistic Exchange*, Akten des XXVIII Internationalen Kongress for Kunstgeschichte, Berlin, Akademie Verlag, 1992, p. 487; D. FREEDBERG, *The failure of colour in Sight and Insight: Essays on art and culture in honour of E. H. Gombrich at 85*, a cura di J. Onians, London, Phaidon Press, 1994, p. 245.

che incisorie più raffinate, come il bulino e l'acquaforte, capaci di suggerire tonalità e ombreggiature più articolate.

La tempera era ritenuta dunque dai naturalisti il mezzo tecnico in grado di presentare un'immagine maggiormente veritiera della realtà, di «contraffare», come si diceva, la natura. Questo verbo riferito *ab antiquo* alla raffigurazione naturale,<sup>9</sup> che abbiamo visto utilizzato anche da Leonardo e che ricorre in tutte le lingue europee, dall'italiano al francese, dal fiammingo al tedesco, spesso associato alla locuzione «ad vivum» di cui prima dicevamo, ribadisce la connotazione mimetica dell'immagine naturalistica, come indica il titolo dell'edizione tedesca dell'opera di Brunfels, il *Contrafayt Kreuterbuch*, pubblicata a Strasburgo nel 1532, che nel titolo dell'edizione latina del 1530 (*Herbarum vivae eicones*) faceva, non a caso, menzione alle 'immagini vive' delle piante (Fig. 2).<sup>10</sup>

Raffigurare fedelmente la natura era considerato fin dall'antichità classica, — è sufficiente riferirci ancora al testo pliniano — operazione rara e altamente complessa, una prerogativa di pochi artisti eccezionalmente sensibili ai fenomeni naturali e particolarmente dotati sotto il profilo tecnico, come testimonia la celebre favola della competizione tra Zeusi e Parrasio sulla quale sono stati esemplificati numerosi aneddoti riferiti a soggetti vegetali e animali tanto ben ritratti da sembrare «vivi», e quindi fallaci, presenti nella letteratura artistica occidentale di tutti i tempi<sup>11</sup> e di cui un singolare esempio è offerto dalla tradizione delle «muscae depictae», come hanno indicato prima Eugenio Battisti, e poi André Chastel.<sup>12</sup>

Il mondo naturale ha costituito da sempre una fonte privilegiata di ispirazione per gli artisti, ciascuno dei quali lo ha interpretato secondo la propria cultura e la propria sensibilità. Ma è in particolare con l'umanesimo, come affermato da Erwin Panofsky in un lontano ma sempre attuale saggio, che gran parte delle conoscenze basate sull'osservazione, in seguito precisatesi come branche specifiche delle 'scienze naturali' — la botanica, la zoologia, la mineralogia, l'anatomia — era venuta alla luce

<sup>9</sup> Fu forse Villard de Honnecourt ad usare per primo questo verbo a proposito dell'immagine del 'leone contrefait au vif' del suo celebre taccuino. Cfr. E. GOMBRICH, *Arte e illusione. Studio sulla psicologia della rappresentazione pittorica*, Torino, Einaudi, 1959, pp. 94-95.

<sup>10</sup> P. PARSHALL, *Imago contrafacta: images and facts in the Northern Renaissance*, «Art History», XVI, 4, Dec. 1993, pp. 554-579.

<sup>11</sup> E. KRIS e O. KURZ, *La leggenda dell'artista*, Torino, Boringhieri, 1980, pp. 60-69.

<sup>12</sup> A. CHASTEL, *Musca Depicta*, Milano, F. M. Ricci, 1984; E. BATTISTI, *L'Antirinascimento*, Milano, Garzanti, 1989<sup>2</sup>, p. 307.

proprio nelle botteghe degli artisti, alcuni dei quali seppero valersi di uno stile altamente mimetico e di tecniche di rappresentazione particolarmente evolute, tali da offrire non solo copie ingannevoli della realtà, ma anche da focalizzare e chiarire non pochi fenomeni naturali.<sup>13</sup>

Se in taluni casi, come in Leonardo e in Dürer, la raffigurazione della natura occupa una posizione privilegiata ed assolutamente esplicita, in altri artisti essa appare – quasi un gioco intellettuale – abilmente occultata in contesti più vari. Accanto al caso ‘mantovano’ di Mantegna che fa occhieggiare dalle aperture dell’edicola di verzura della *Madonna della Vittoria* del Louvre esotici pappagalli o che sembra si sia divertito a raffigurare le ali dei putti reggicartelle della Camera degli Sposi prendendo a modello quelle di uccelli reali, come la ghiandaia, o di comuni farfalle, come la Vanessa e la Pieride, si può citare l’esemplare *Cavaliere in un paesaggio* (Fig. 3) di Vittore Carpaccio (Madrid, Museo di Villa Hermosa), che si staglia su uno sfondo lussureggiante di esemplari botanici fittamente popolato di animali, ciascuno dei quali rigorosamente identificabile sotto il profilo scientifico.

Se gli artisti continuano sempre più frequentemente a inserire nei loro dipinti rilevanti frammenti del mondo naturale, è tra la fine del Quattrocento e i primi decenni del Cinquecento che si afferma in maniera sempre più consapevole un nuovo genere artistico, l’illustrazione naturalistica che appare contraddistinta da una precisa volontà documentaria e dal desiderio di focalizzare forme e funzioni specifiche di una particolare essenza vegetale o di un particolare organismo animale. Quel complesso e lungo processo storico noto come ‘nascita della nuova scienza’ offriva agli artisti nuovi criteri di percezione e di valutazione della realtà naturale. La potenzialità visiva diventa una delle principali prerogative per rapportarsi ed interpretare il mondo della natura.<sup>14</sup> Specchio della natura e basata su una rigorosa obiettività, l’illustrazione naturalistica trova immediatamente appassionati sostenitori e committenti non solo tra uomini di scienza, ma anche tra sovrani e augusti personaggi di tutta Europa. Se da un lato i primi si resero immediatamente conto del potere memorativo

<sup>13</sup> E. PANOFKY, *Artista scienziato genio: appunti sulla «Renaissance-Dämmerung»* «Annali dell’Istituto storico italo-germanico in Trento», III, 1977, pp. 278-320.

<sup>14</sup> M. KEMP, *«Implanted in our Natures»: humans, plants, and the stories of art in Visions of Empire. Voyages, botany, and representations of nature*, a cura di D. P. Miller e P. Hanns Reill, Cambridge University Press, 1996, p. 204. Sul problema teorico dell’arte del descrivere, cfr. S. ALPERS, *Arte del descrivere. Scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino, Boringhieri, 1984, in particolare il cap. 1.

delle immagini e delle loro potenzialità nella registrazione del nuovo sapere, instaurando con gli artisti una stretta collaborazione e valendosi dell’immagine per finalità didattico-scientifiche, molti sovrani e virtuosi, curiosi della sempre più complessa realtà naturale, ambirono arricchire di tavole botaniche e zoologiche le loro enciclopediche raccolte, dove queste immagini, accanto alla finalità documentaria, finivano per divenire reperti ‘virtuali’ sostituendo e prendendo quasi il posto dei reperti reali dei quali erano eventualmente sprovvisti.<sup>15</sup>

Anche l’affermazione del libro naturalistico, che occupa un precoce e considerevole spazio nel panorama editoriale cinquecentesco, contribuì alla fortuna del nuovo genere artistico, che, escluso dalla storia dell’arte tradizionale, sta, in questi ultimi tempi, acquisendo un *status* specifico, frutto di studi sempre più diffusi sull’argomento e della convinzione, spesso condivisa anche dagli storici della scienza, del ruolo fondamentale giocato dall’immagine in molte scoperte che si verificarono a partire dagli albori della scienza moderna.<sup>16</sup>

La finalità primaria dell’illustrazione scientifica in genere e di quella naturalistica in particolare è dunque quella di offrire una riproduzione il più possibile mimetica dei reperti naturali finalizzata alla documentazione. Tuttavia, come giustamente osservato da Gombrich, «non esiste un realismo neutro. L’artista al pari dello scrittore ha bisogno di un vocabolario prima di accingersi a copiare la realtà».<sup>17</sup> L’illustrazione naturalistica partecipa perciò di una doppia natura: accanto alla pregnanza scientifica è presente, almeno nelle opere più valide – non va infatti dimenticato che esiste una vasta congerie di opere qualitativamente mediocri – una precisa cifra stilistica, una peculiare resa dell’essenza vegetale o dell’organismo animale, una sua organizzazione sul foglio, una peculiare *mise en page*, a dispetto dei soggetti ricorrenti e di una generale omogeneità tecnica. La medesima essenza vegetale o il medesimo animale raffigurati da artisti diversi appariranno così profondamente dissimili, perché interpretati con sensibilità e cultura diverse. Le piante ritratte da Hans Weiditz per Brunnfels sono ad esempio caratterizzate da un ductus sinuoso ed elegante, mentre quelle offerte dal pittore Giorgio Liberale a Pietro Andrea Mattioli per i fortunati *Discorsi nei sei libri della materia medicinale di Pedacio Dio-*

<sup>15</sup> A. SCHNAPPER, *Le Géant, la Licorne et la Tulipe. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1988, p. 54.

<sup>16</sup> BATTISTI, *L’Antirinasimento*, cit., I, pp. 287-313.

<sup>17</sup> GOMBRICH, *Arte e illusione*, cit., p. 106.

scoride sono contraddistinte da un'evidente simmetria e da un accentuato *horror vacui* (Fig. 4).<sup>18</sup> Gli organismi marini ritratti dall'abile bulino dell'elettico Nicolas Beatrizet per il testo ittologico di Ippolito Salviani si distinguono invece per la felice resa dell'iridescenza delle squame e delle cangianti tonalità dell'epidermide.

Il naturalismo dunque, concepito non tanto come riproduzione passiva della realtà o come 'pezzo di bravura', quanto piuttosto come emulazione della natura stessa nell'incessante creazione di forme nuove, diviene prerogativa essenziale per quegli artisti che si specializzano, quasi sempre accogliendo modestamente le direttive e i consigli degli uomini di scienza, nella raffigurazione del mondo naturale, non più interessati a offrire la figura della pianta o l'animale in generale, ma di *quella* specifica pianta o di *quello* specifico animale, in un processo che dall'«universale» si sposta al «particolare». L'artista privilegia, seguendo la «lezione» düreriana più che quella leonardiana, l'impressione visiva rispetto a quella concettuale. In tale processo accade sovente che l'operazione pittorica si presenti più complessa di quella scultorea che utilizza forme tridimensionali e può valersi della pratica del calco in cera o in gesso o della fusione in metallo su piccoli animali vivi, come accadeva forse in alcune opere di Andrea Riccio, certo in quelle del matovano Timoteo Refati, di Wenzel Jamnitzer, nella bottega di Giambologna e in Bernard de Palissy, che di questa tecnica fece l'elemento caratterizzante del suo «style rustique».<sup>19</sup>

Gli artisti naturalistici sono pienamente consci del peso giocato dal possesso di precise conoscenze tecniche, che dominano con perizia e virtuosismo. È proprio questa imprescindibile maestria, che rifugge dalla rapidità di esecuzione, esigendo processi lenti e accurati, che finisce per attribuire all'immagine naturalistica una connotazione «artigiana» che risulta accentuata rispetto ai generi artistici tradizionali, nei quali l'elemento tecnico non va comunque mai dimenticato o sottovalutato.

È questa componente artigianale che è stata sovente concepita come

<sup>18</sup> L. TONGIORGI TOMASI, *Il problema delle immagini nei «Commentarii»*, in Pietro Andrea Mattioli, *la vita, le opere*, a cura di S. Ferri e F. Vannozzi, Perugia, Quattroemme, 1997, pp. 369-376.

<sup>19</sup> D. A. FRANCHINI, R. MARGONARI, G. OLMI, R. SIGNORINI, A. ZANCA e C. TELLINI PERINA, *La scienza a corte. Collezionismo eclettico, natura e immagine a Mantova tra Rinascimento e Manierismo*, Roma, Bulzoni, pp. 28-29; *Immagini anatomiche e naturalistiche nei disegni degli Uffizi. Sec. XVI-XVII*, a cura di R. P. Ciardi e L. Tongiorgi Tomasi, Firenze, Olschki, 1984, pp. 125-127; L. TONGIORGI TOMASI, *La scultura bronzea* in C. CASINI, R. P. CIARDI, e L. TONGIORGI TOMASI, *Scultura a Pisa tra Quattro e Seicento*, Firenze, Cantini, pp. 320-341; L. AMICO, *Bernard Palissy*, Paris-New York, Flammarion, 1996.

limite, ma in realtà spesso oculatissima e frutto di sofisticate sperimentazioni, che ha giustificato l'oblio di tanti nomi di artisti naturalistici, anche di notevole livello, che solo raramente si firmavano, comportando anche la dispersione o la distruzione di molte opere. Giustamente Svetlana Alpers ritiene, al proposito, che l'eccessivo peso teorico attribuito in tutta Europa all'accezione italiana del ruolo concettuale del disegno abbia finito per relegare il *tekening*, termine con cui gli olandesi definivano la pratica artigianale, in una posizione decisamente subalterna.<sup>20</sup>

È ancora questa connotazione artigiana che impone talvolta all'artista naturalistico una pratica collaborativa, che si riscontra peraltro, più frequentemente di quanto non siamo portati a credere, in tutte le botteghe artistiche cinque-seicentesche. Capita infatti che diversi pittori naturalistici operino fianco a fianco, in un avvicendamento e sovrapporsi di interventi, per un medesimo scienziato o un medesimo committente, per una medesima raccolta di tavole botaniche o zoologiche e, addirittura, per quelle di uno stesso volume. Si verifica anche, come vedremo fra breve, che gli artisti si dedichino alla replica di tavole altrui, mentre nell'approntamento delle tavole incise, in particolare quelle xilografate, le operazioni risultano rigidamente parcellizzate tra vari specialisti.

Può esser opportuno riconsiderare in quest'ottica le celebri xilografie dell'*Historia Stirpium* di Leonhart Fuchs che offrono il ritratto degli artisti che contribuirono all'opera, Meyer, Fullmaurer e Specke, colti mentre sono intenti al lavoro. Le tavole botaniche dell'opera risultano così il frutto di una operazione collaborativa, nella quale ciascun artista svolge con perizia «artigiana» il proprio compito: al *delineator* si deve il disegno iniziale *dal vivo*, magari colorato, come suggerisce la presenza di svariate conchiglie e piccoli contenitori di inchiostri e pigmenti collocati sul tavolo, mentre agli *sculptores* spetta il trasferimento dell'immagine sulla matrice lignea, prima col disegno, poi con una linea sottilmente incisa, per pervenire in fine all'operazione dell'intaglio.<sup>21</sup>

Jacopo Ligozzi, il più grande artista naturalistico italiano operante tra Cinque e Seicento, autore di apprezzati quadri devozionali, ma assai più celebrato per i «ritratti» di piante e animali nostrani ed esotici che facevano bella mostra nei giardini e nei serragli medicei, fu, non a caso, definito da Mina Bacci «sofisticatissimo artigiano».<sup>22</sup> Per conseguire quell'«artifi-

<sup>20</sup> ALPERS, *Arte del descrivere*, cit., p. 41.

<sup>21</sup> IVINS, *Print and Visual Communication*, cit., p. 44.

<sup>22</sup> M. BACCI, *Jacopo Ligozzi e la sua posizione nella pittura fiorentina*, «Proporzioni», IV, 1963, pp. 45-84.

ziosa imitazione della natura» teorizzata nel 1546 da Benedetto Varchi nella sua seconda *Disputa della maggioranza e nobiltà delle arti*<sup>23</sup> e una resa illusionistica raramente raggiunta dall'illustrazione naturalistica, l'artista veronese trapiantato in Toscana, che amava associare alla propria firma l'attributo di 'miniaturista', utilizzò una serie di 'segreti' di sua invenzione, tra cui varie stesure cromatiche di tempera spessa ed opaca sulle quali apponeva successive velature per mezzo di pennelli sempre più sottili e appuntiti. L'operazione si concludeva con l'applicazione finale di una 'mestica', una vernice composta di gomma arabica e forse di chiara d'uovo mescolate ad acqua che conferiva ai suoi soggetti, quasi sempre ritratti secondo un punto di vista rigorosamente frontale, una luminescenza e una brillantezza di colori del tutto particolari (Tavv. 1 e 2).<sup>24</sup> Ligozzi privilegiò poi l'uso della carta, in grado di offrire superfici di maggiori dimensioni, atte a ritrarre i soggetti naturali anche nelle loro dimensioni reali, come già sperimentato da Dürer nella celebre tempera dell'*Iris* (Brema, Kunsthalle).

La pergamena, talvolta nella sua più preziosa qualità di 'velin' o di 'carta non nata', ottenuta cioè da animali uccisi prima della nascita, veniva solitamente riservata a prove di maggiore rilevanza, destinate ad importanti personaggi.

Un altro singolare aspetto che caratterizza l'illustrazione naturalistica è la pratica della replica. Se alcune tempere di Hans Hoffmann che riproducono quelle del maestro Albrecht Dürer vanno considerate come un raffinato esercizio tecnico, oltreché riproduzioni paradigmatiche di tipologie codificabili non sempre immuni da finalità di dolo in quanto duplicavano anche il monogramma del grande tedesco, non deve stupire il fatto che nel corso del XVI e del XVII secolo un illustratore fosse solito riprodurre non solo tavole dipinte da altri artisti, ma anche – e magari ripetutamente – le proprie, pur continuando ad affermare che esse erano ritratte «dal vivo». La replica, imposta dall'esigenza di diffondere nuove immagini tra intenditori e amatori, non era infatti concepita come un'operazione banalmente ripetitiva, né necessariamente relegata, come nella produzione artistica tradizionale, a un livello di minore apprezzamento. All'artista spettava il compito di registrare puntualmente un fenomeno

<sup>23</sup> B. VARCHI, *Della maggioranza e nobiltà delle arti. Disputa seconda* in P. BAROCCHI, *Trattati d'arte del Cinquecento fra Manierismo e Controriforma*, I, Bari, Laterza, 1960, p. 44.

<sup>24</sup> L. M. PALERMO, *Fonti iconografiche e tecniche dell'illustrazione botanica nei secoli XVI e XVII in Fiori e giardini estensi*, Catalogo mostra, Roma, Leonardo-De Luca, 1992, pp. 61-65.

naturale che, una volta compreso e trasferito sul supporto cartaceo o membranaceo, poteva essere replicato numerose volte per diffonderlo e farlo conoscere ad altre persone – soprattutto scienziati – interessate a quell'aspetto del mondo naturale. Tra i casi che frequentemente si incontrano nella produzione naturalistica cinque-seicentesca, particolarmente significativo risulta un manoscritto inedito dipinto fra il 1570 e il 1580, dal pittore ugonotto Jacques Le Moyne des Morgues, oggi conservato nella collezione Mellon in Virginia, che riproduce quasi pedissequamente, ma senza cadute stilistiche, le grandi tavole di piante fiorite, insetti e frutti dell'artista che si possono oggi ammirare al Victoria and Albert Museum di Londra (Fig. 5).<sup>25</sup>

D'altra parte né Ligozzi e tantomeno Aldrovandi, allorché il pittore riproduceva a beneficio del naturalista bolognese, alcune tavole dipinte per Francesco I de' Medici – si pensi, tra le altre allo straordinario *Ramo di fico e paradisee* conservato al Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi – non ritenevano certo che il valore 'artistico' e 'scientifico' di queste repliche fossero in qualche modo compromessi o diminuiti.<sup>26</sup>

Anzi, a proposito dell'immagine di «quattro piante indiane» che Aldrovandi fece eseguire ad uno dei suoi artisti e che inviò poi al sovrano mediceo accompagnate da una lettera, lo scienziato suggerisce di «farne fare pittura dal suo eccellente Pittore [cioè Ligozzi], il quale... potrà... farle più belle e più perfette»,<sup>27</sup> da cui si deduce che artisti particolarmente dotati erano soliti 'migliorare' le immagini che replicavano da esemplari qualitativamente modesti.

Per l'illustratore cinque-seicentesco e per lo scienziato che lo affiancava, pienamente consci delle variazioni cromatiche dei soggetti indagati, il colore costituisce, come già accennato, una componente basilare e irrinunciabile. È sufficiente pensare alle reiterate considerazioni offerte dallo stesso Aldrovandi sulla necessità del colore, definito «oggetto certissimo del vedere», per una migliore definizione della pittura delle «cose naturali».<sup>28</sup>

In ossequio a questa esigenza cromatica, si diffonde sempre più frequentemente la pratica di colorare le tavole dei testi a stampa, sia botanici

<sup>25</sup> L. TONGIORGI TOMASI, *An Oak Spring Flora. Flower illustration from the fifteen century to the present time*, Upperville, Va., Oak Spring Garden Library, 1997, pp. 23-28.

<sup>26</sup> L. TONGIORGI TOMASI, *I ritratti di piante di Jacopo Ligozzi*, Pisa, Pacini, 1993, p. 20-21.

<sup>27</sup> G. OLMI e L. TONGIORGI TOMASI, *De Piscibus. La bottega artistica di Ulisse Aldrovandi e l'immagine naturalistica*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1993, p. 45.

<sup>28</sup> OLMI, *L'inventario del mondo*, cit., p. 155.



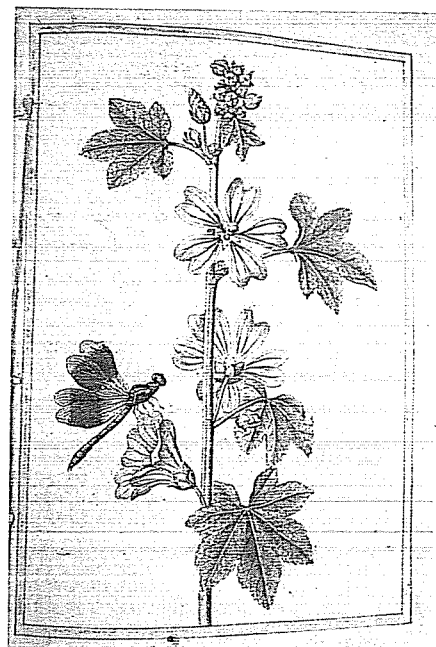
2



3

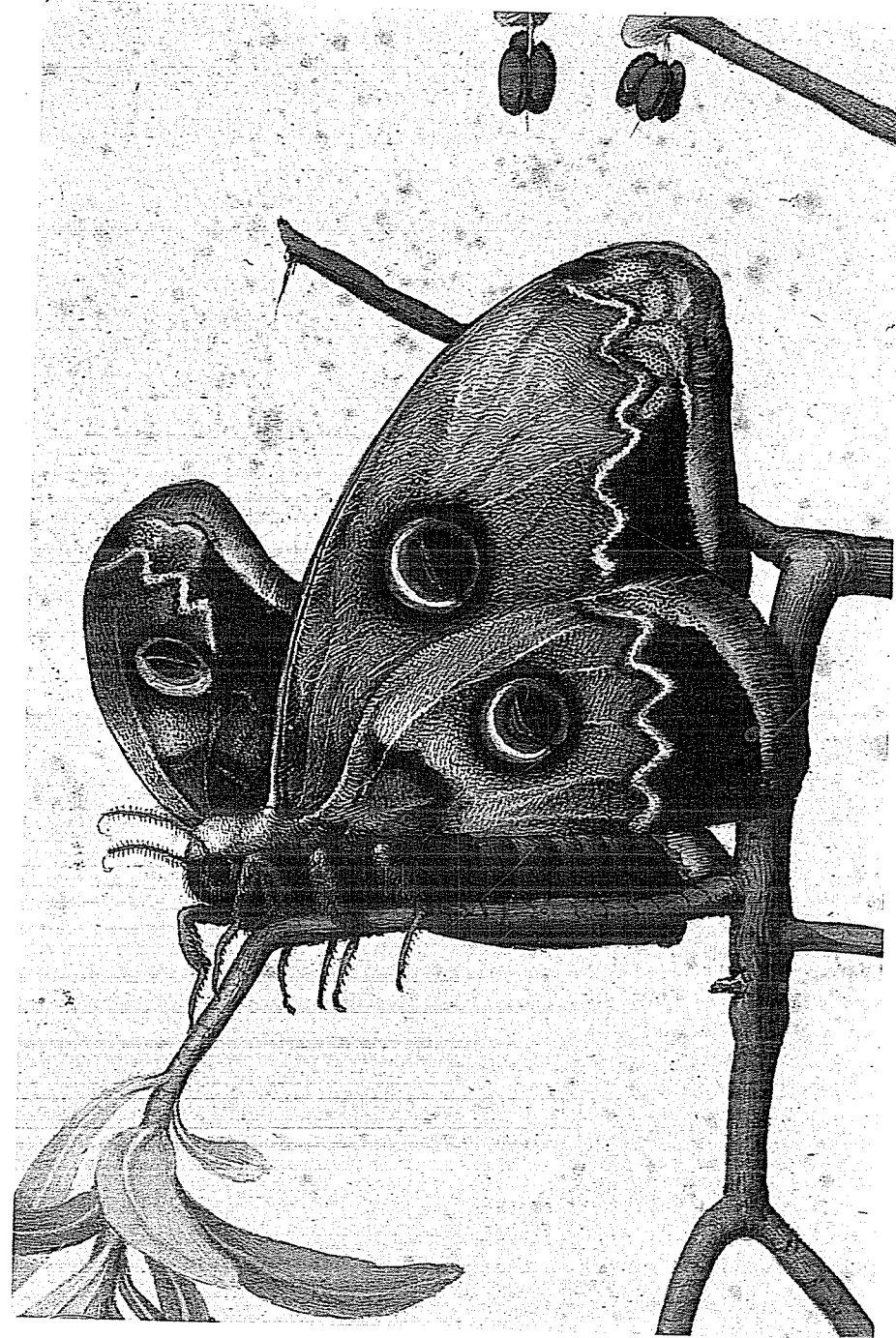


4

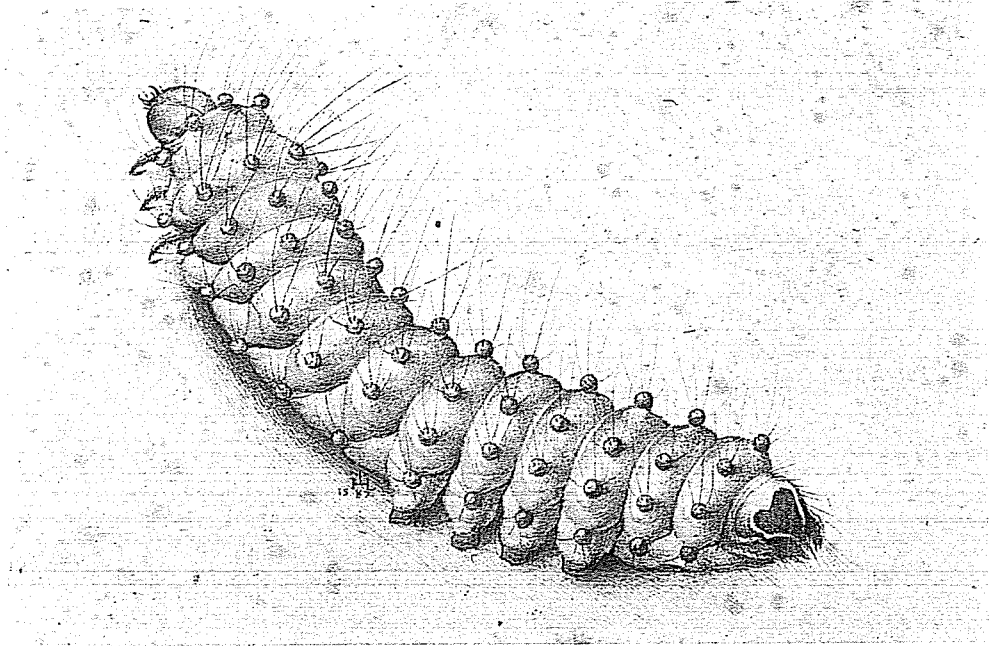


5

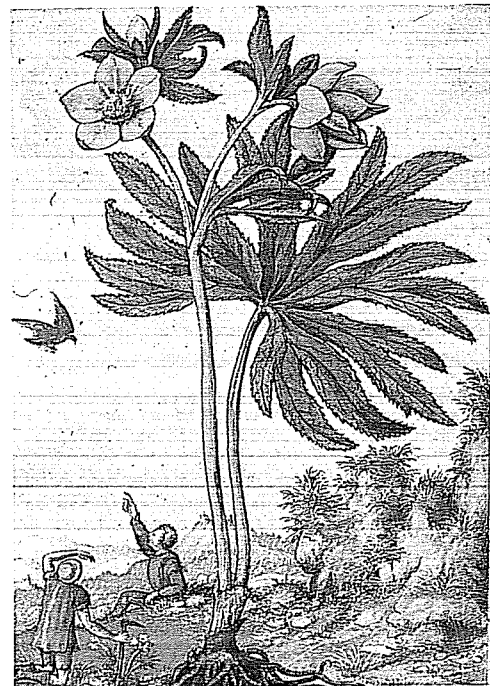
Fig. 2. *Cordalyz bulbosa*, xilografia (O. BRUNFLES, *Herbarum Vivae Eicones*). Fig. 3. V. CARPACCIO, *Cavaliere in un paesaggio*, tempera su tavola, Madrid, Coll. von Thyssen (particolare). Fig. 4. *Cardo*, xilografia (P. A. MATTIOLI, *Commentarii*, 1555). Fig. 5. J. LE MOYNE DES MORGUES, *Malva*, tempera, Upperville, Va., Oak Spring Garden Library (per gentile concessione di Mrs. Paul Mellon).



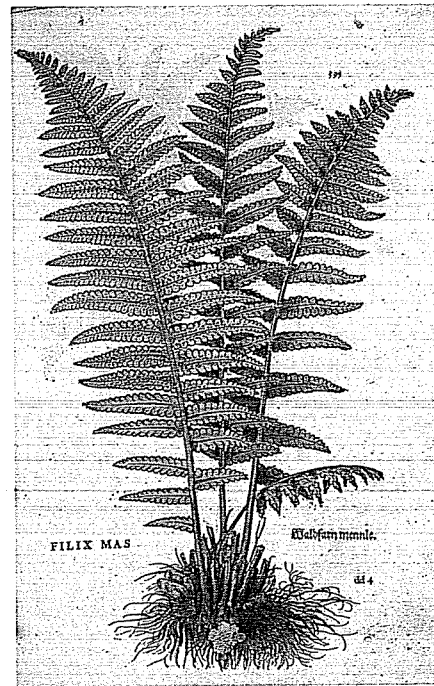
Tav. 1. J. LIGOZZI, *Farfalla Saturnia pyri* (particolare della tempera dell'*Euphorbia*, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe).



2



3



4



Tav. 2. J. Ligozzi, *Bruco di Saturnia pyri* (particolare della tavola dell'*Euphorbia*). Tav. 3. G. Cibo, *Elleboro nero*, tempera (London, British Library, Ms. Add. 22332). Tav. 4. G. Cibo, tavola colorata a tempera e acquarello (L. Fuchs, *Historia Stirpium*, Roma, Bibl. Corsiniana).

Tav. 5. G. Garzoni, *Natura morta floreale*, tempera, Firenze, Uffizi, Gabinetto Disegni e Stampe.

che zoologici, in modo che apparissero quasi «miniati». Il possesso di opere colorate era infatti da un lato segno di prestigio, e dall'altro garanzia di scientificità. La coloritura dei testi iconografati, che si diffonde a partire dalla metà del Cinquecento, era considerata niente affatto ancillare e esigeva, nei casi migliori, doti di intelligenza, disciplina e perizia 'artigiana'. Eseguita da artisti specificatamente addestrati, veniva talvolta condotta da mano d'opera femminile, come emerge dalla notizia di tre donne impegnate in questa operazione nella celebre stamperia di Christophe Plantin ad Anversa, da cui uscirono i più importanti testi botanici fiamminghi pubblicati tra XVI e XVII secolo.<sup>29</sup>

In questo stesso periodo opera in Italia un miniatore botanico eccezionalmente interessante, Gherardo Cibo, che era solito colorire le tavole delle sue copie personali o di quelle destinate ad aristocratici personaggi degli erbari di Fuchs e Mattioli, integrandole con gradevoli sfondi paesistici, talvolta d'invenzione, talvolta raffiguranti l'habitat delle piante ritratte in primo piano.<sup>30</sup> Frequentemente si notano sui suoi fogli vere e proprie prove di pigmenti, che personalmente egli traeva dalle essenze vegetali che raccoglieva, studiava ed effigiava (Tavv. 3 e 4). Dello stesso Cibo è stato recentemente rinvenuto nella Biblioteca Vaticana un trattatello dedicato, non a caso, a problemi cromatici, i *Ricordi di belli colori*.<sup>31</sup> L'artista vi elenca una serie di ricette per pigmenti da usare per alberi, prati, rocce, piante e fiori, oltreché per la coloritura delle tavole incise, come si evince dal paragrafo dedicato al «Verde bello per dar sopra le stampe, et in piante fatte a penna» (c. 8v). Cibo vi consiglia anche il modo «Per contrafare un fiore di Elleboro negro», una delle tante piante che si possono ammirare nel suo *Erbario dipinto*, conservato nella British Library di Londra (Add. 22332, c. 95): «Poi che con penna avrai fatto il fiore che è

<sup>29</sup> A. ARBER, *The colouring of sixteenth Century Herbals in Herbals*, cit., p. 317.

<sup>30</sup> L. TONGIORGI TOMASI, *Giardino segreto. Gherardo Cibo, un dilettante del Cinquecento*, «FMR», 70, 1989, pp. 50-64; L. TONGIORGI TOMASI, *Gherardo Cibo: visions of landscape and the botanical sciences in a sixteenth-century artist*, «Journal of Garden History», IX, 1989, pp. 199-216; *Discorsi sulle piante e sugli animali. Il Dioscoride colorito e miniato da Gherardo Cibo per Francesco Maria III della Rovere Duca d'Urbino*, a cura di A. Nesselrath, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1991.

<sup>31</sup> Bibl. Apostolica Vaticana, ms. Urb. Lat. 1280. Cfr. E. HERMENS, *A Seventeenth-Century Italian Treatise on Miniature Paintings and its Author(s) in Historical Painting Techniques, Materials, and Studio Practice*, Reprints of a Symposium, University of Leiden, the Netherlands, a cura di A. Wallert, E. Hermens e M. Peek, The Getty Conservation Institute, 1995, pp. 48-57. La trascrizione del trattatello di Cibo sarà prossimamente pubblicato a cura di E. Hermens.

tra il verde e il giallo di colore, bisogna con il verde sottilmente colorire quella parte che si vede nel fiore che è verde, et sia verdetto di Fiandra. Poi come sarà quasi asciutto, si colorirà tutto il fiore di giallo santo et gialolino bello, ben stemperati in aqua di goma acciò faccia... corpo, et che non ingiallisca troppo il verde. Et in questo modo si puole contrafare in carta ogni sorte di fiore che tiri al verde, et similmente fronde che tirino al giallo» (c. 10v).

È noto come, qualche decennio più tardi, anche la grande pittrice naturalistica olandese Maria Sibylla Merian, convinta della rilevanza dell'operazione, fosse solita riservare a sé e alle figlie la coloritura delle sue tavole che recavano incisi esotici insetti e piante fiorite del Surinam, e che, in seguito, tale esercizio risultò pure fondamentale per la formazione di Georg Dyonisus Ehret altro grande artista botanico settecentesco che fu anche collaboratore di Linneo.<sup>32</sup>

A parte il caso di Gherardo Cibo, di Maria Sibylla Merian e di pochi altri pittori che coloravano personalmente le proprie incisioni, raramente ci è dato di conoscere il nome dei «coloritori» che si dedicavano a miniare le tavole di testi a stampa, che rimanevano solitamente anonimi ancor più degli artisti responsabili del disegno o dell'incisione. Di notevole significato è perciò il caso di un certo 'Gullielmus Théodorus' che non immo-destamente firmò e datò una straordinaria copia del *Theatrum Florae* di Daniel Rabel, oggi conservata nella collezione Mellon in Virginia, da lui colorata con estrema perizia nel 1624, appena due anni dopo la pubblicazione dell'opera, rendendola un vero e proprio *unicum*, tanto da poter essere assimilato ad un vero e proprio manoscritto miniato.<sup>33</sup>

A partire dagli ultimi decenni del Cinquecento e dai primi del Seicento, l'abilità mimetica e il primato attribuito alla vista, prerogative dell'illustrazione naturalistica, ma anche della natura morta, un genere fortemente tributario della prima, cadono in Italia in un certo discredito presso numerosi 'intendenti' d'arte e presso le accademie, per i quali l'obbiettivo primario dell'artista finisce per risiedere nell'"invenzione" e nella 'narrazione' intesa nell'accezione letteraria del termine, mentre nei paesi fiamminghi e olandesi si continua a privilegiare un'arte visivamente descrittiva. Ne consegue una drastica contrapposizione tra l'artista, 'simia naturae', disciplinato 'copiatore' della realtà e l'artista 'inventore', dotato di fervida fantasia, che è ritenuto decisamente superiore.

<sup>32</sup> TONGIORGI TOMASI, *An Oak Spring Flora*, cit., pp. LV-LVI.

<sup>33</sup> *Ivi*, p. 73.

Tale concezione contribuisce a relegare il pittore naturalistico in un ruolo ancor più artigianale e subalterno. È vero che Lomazzo mette in guardia contro taluni artisti che non possiedono «la pazienza dell'operare», perché sollecitati o distratti dall'incalzare di sempre nuove idee, tuttavia i più «valenti ed eccellenti» sapranno, a suo avviso, superare questo inconveniente, «non tanto aiutati dalla natura, quanto consumati nell'arte».<sup>34</sup>

La fortuna dell'invenzione e le propensioni del gusto barocco finiscono dunque per incidere, fin dai primi anni del XVII secolo, sugli esiti dell'arte naturalistica. Accanto alla sfida alla natura ingaggiata da alcune personalità dotate di eccezionali capacità mimetiche, come il già citato Ligozzi, e sostenuta da alcune personalità dai gusti sofisticati, appassionate di opere quasi 'più vere del vero', assistiamo al proliferare di immagini botaniche e zoologiche che si adeguano alle nuove propensioni in cui l'invenzione finisce per giocare un ruolo sempre più determinante.

Ma come possono esplicitarsi 'invenzione' e 'fantasia' in un genere artistico il cui canone si basa su una raffigurazione della realtà rigorosamente fedele? Significativi esempi vengono offerti dai grandi artisti naturalistici, mentre solo sporadicamente si riscontrano nella massa degli illustratori meno dotati che si limitarono a riprodurre passivamente il mondo naturale. Ligozzi, ad esempio, che si trova ad operare nella Firenze tardomanieristica di Francesco I, dominata, vedi caso, dalla elaborazione teorica sull'invenzione, si impone proprio per la sua straordinaria razionalità analitica e per un esercizio mimetico al limite dell'estraniamento, qualità queste particolarmente apprezzate dal suo ghiribizzoso sovrano.<sup>35</sup>

Il miniatore fiammingo Georg Hoefnagel, al servizio di Rodolfo d'Asburgo, altro sovrano 'sofistico', attribuisce invece alle proprie opere un'accentuata connotazione intellettualistica. I fiori, i frutti, gli insetti, gli uccelli, i piccoli mammiferi sono sì ritratti con lenticolare esattezza, ma organizzati in accostamenti innaturali e sottoposti ad un processo di moralizzazione ed emblemizzazione (Fig. 6). Significative al proposito le stategie compositive che connotano l'eccezionalmente ricco e variegato corpus di tempere dedicate ai *Quattro Elementi* conservate alla National

<sup>34</sup> G. P. LOMAZZO, *Trattato dell'arte della pittura, scoltura et architettura* in *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, Firenze, Centro D, 1975, II, p. 99.

<sup>35</sup> Sul problema del «naturalismo» in età manieristica, cfr. BATTISTI, cit., p. 289; T. DA-COSTA KAUFMANN, *L'école de Prague. La peinture à la cour de Rodolphe II*, Paris, Flammarion, 1985, pp. 144-146; OLMI, *L'inventario del mondo*, cit., p. 102-103.

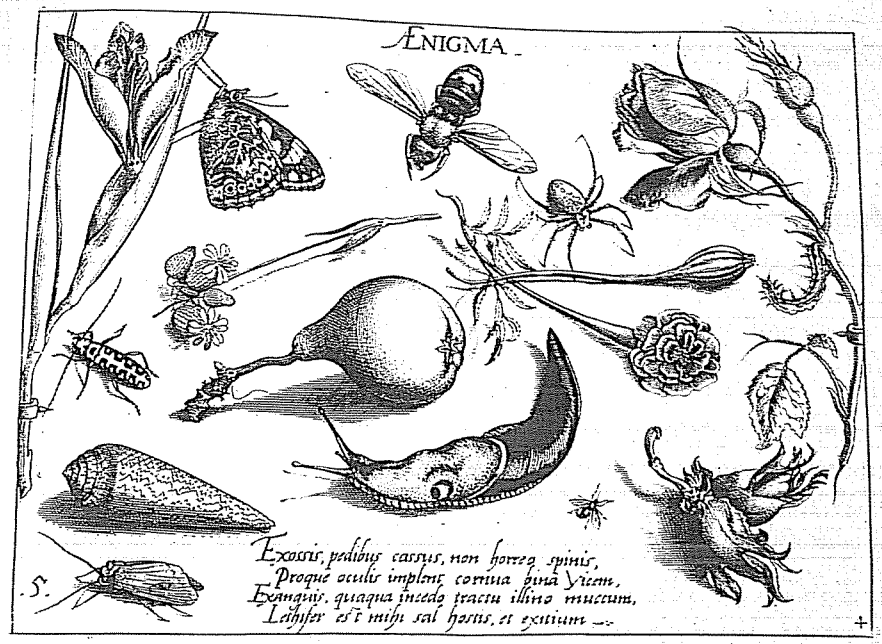


Fig. 6. *Aenigma*, incisione a bulino (J. HOEFNAGEL, *Archetypa Studiaque Patris*).

Gallery di Washington (Collezione Lessing-Rosenwald) o quelle dell'opera incisa da suoi disegni dal figlio Joris, l'*Archetypa Studiaque Patris*, in cui una congerie di reperti naturali sono organizzati secondo significati simbolici non immediatamente perspicui e secondo punti di vista e prospettive multiple: in una medesima tavola alcuni insetti, talvolta anche il medesimo, sono, ad esempio, rappresentati a 'trompe-l'oeil' sul piano, mentre altri appaiono ritratti in volo. Anche il linguaggio verbale, tradizionalmente usato nelle tavole naturalistiche per attestare il nome dell'essenza vegetale e dell'animale o per brevi descrizioni delle loro peculiarità, viene in questo caso caricato di accezioni allegoriche.<sup>36</sup> L'artista, pur nulla cedendo alla resa mimetica della realtà, è così in grado di offrire raffinate *mises en page* che sollecitano l'osservatore in un intrigante impegno di decrittazione dei sensi occultati.

Altri artisti naturalistici scelgono di presentare essenze vegetali e orga-

<sup>36</sup> GOMBRICH, *Arte e illusione*, cit., pp. 275-276; T. WIGNAU-WILBERG, *Archetypa Studiaque Patris Georgii Hoefnagelii 1592*, München, Staatliche Graphische Sammlung, 1994.

nismi animali nei loro rispettivi habitat o in paesaggi fantastici. Lo sfondo diventa così palestra di 'invenzione'. È il caso, ad esempio, dei già citati Giorgio Liberale, che produsse per l'arciduca Ferdinando del Tirolo stupefacenti tempere di grandi dimensioni di pesci e di altri animali, oggi conservate presso la Nationalbibliothek di Vienna, e di Gherardo Cibo, che riuscì a combinare armonicamente la raffigurazione botanica con significative intuizioni del nascente genere della pittura di paesaggio.<sup>37</sup>

L'uso di carte colorate o tinte di vari colori – si vedano gli esempi offerti da alcune opere del tedesco Ludger Tom Ring il giovane e di Francesco Mingucci – costituisce un'altra soluzione per connotare in modo inusuale l'impianto compositivo di tavole botaniche.<sup>38</sup>

Oggetto di novità stilistiche più libere e articolate sono, nei primi decenni del Seicento, i florilegi, libri miniati e incisi di fiori, generalmente esotici e orticoli, che ben presto si diffondono in tutta Europa e che costituiscono un vero e proprio *trait d'union* tra illustrazione scientifica e natura morta floreale.<sup>39</sup> Partecipi al contempo dell'illustrazione naturalistica per le informazioni scientifiche che veicolano e perciò ambiti dagli uomini di scienza, finiscono per configurarsi come un genere a sé, che gode di grande fortuna anche presso gli orticoltori e gli aristocratici possessori di celebrati giardini. Le tavole delle eleganti e flessuose bulbose incise all'acquaforte di *Le Jardin Du Roi Très Chrestien Henri IV* (1608) o quelle fittamente popolate di steli fioriti del *Florilegium* di Emanuel Sweert (1612) offrono numerose e variate occasioni di significative novità compositive. Nell'*Hortus Floridus* di Crispin de Passe il Giovane (1614) le piante sono, ad esempio, sovente raffigurate emergenti dal terreno e circondate da numerosi insetti, mentre nel lussuoso *Hortus Eistettensis* di Basil Besler (1613) esse si impongono per una magniloquente *grandeur*, esplicita espressione dell'ormai affermato gusto barocco (Fig. 7).<sup>40</sup>

<sup>37</sup> Sulle tempere viennesi di Giorgio Liberale da Udine, cfr. G. OLMI, *Natura morta e illustrazione scientifica*, in *La natura morta italiana*, a cura di F. Zeri, Milano, Electa, 1989, I, p. 70-71.

<sup>38</sup> Su Ludger Tom Ring, cfr. KORENY, *Albrecht Dürer and the Plant and Animal Studies*, cit., p. 140-147. Su Mingucci, cfr. L. TONGIORGI TOMASI, *Francesco Mingucci «giardiniere» e pittore naturalista: un aspetto della committenza barbe-riniana nella Roma seicentesca*, in *Convegno celebrativo del IV centenario della nascita di Federico Cesi*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1986, pp. 277-306, e E. BLAIR MACDOUGALL, *Fountains, Statues, and Flowers. Studies in Italian Gardens of Sixteenth and Seventeenth Centuries*, Washington, Dumbarton Oaks, 1993, pp. 219-348.

<sup>39</sup> OLMI, *Natura Morta e illustrazione scientifica*, cit., p. 82.

<sup>40</sup> TONGIORGI TOMASI, *An Oak Spring Flora*, cit., pp. 17-90.

Le opere di artisti come Giovanna Garzoni, che si valse per le sue tempere di fiori e frutti su pergamena della tecnica della «miniatura granita» (Tav. 5), successivamente esperita anche da Ottaviano di Monfort e, talvolta, da Georg Dionysius Ehret, ottenuta con piccoli punti di colori stesi con la punta del pennello, così come quelle del francese Nicolas Robert e del tedesco Johannes Walther<sup>41</sup> – ma numerosi altri nomi di artisti seicenteschi potrebbero essere ancora enumerati – offrono ulteriori esempi della cruciale duplicità della componente fantastica e di quella scientifica che caratterizza ora questo genere artistico.

Alla fine di queste considerazioni sull'illustrazione naturalistica tra Cinque e Seicento, sento il dovere di ricordare che molto di quanto ho proposto è venuto precisandosi sulla scorta di una rimediazione degli scritti di quel seminatore di idee che fu Eugenio Battisti. Mi sembra perciò opportuno concludere con un significativo passo realtivo a questi temi dell'*Antirinascimento*, un testo ricco di suggestioni e di intelligenti indicazioni di ricerca:

L'illustrazione scientifica – afferma Battisti – ha la caratteristica di rappresentare uno stile che, in un certo senso, non è uno stile, ma un calco dal vero, che si evolve minimamente col tempo e che perciò è ancor oggi praticamente valido; che non è personale, anche se lascia facilmente individuare, come qualsiasi altra opera di fantasia, mani diverse di artisti in uno stesso volume o in una stessa raccolta, in quanto la sua qualità ha degli sbalzi altrettanto gravi che quella avvertibile nelle opere di prevante finalità artistica.<sup>42</sup>

<sup>41</sup> L. TONGIORGI TOMASI, *Un nuovo libro di fiori di Johannes Walther, pittore naturalistico*, in *Metodologia della ricerca. Orientamenti attuali*. Congresso internazionale in onore di Eugenio Battisti, I, «Arte Lombarda», 105-106, 1993, pp. 153-155; L. BEAUMONT-MAILLET, *Le Florilège de Nassau-Idstein par Johann Walther*, Paris, Anthèse, 1993.

<sup>42</sup> BATTISTI, *L'Antirinascimento*, cit., p. 289.



Fig. 7. *Fritillaria*, incisione a bulino (B. BESLER, *Hortus Eystettensis*).

Parole queste che, nella loro originalità e indipendenza di giudizio, esprimono la convinzione del tutto condividibile che l'immagine scientifica non deve essere considerata come una forma espressiva motivata da esclusive esigenze funzionali, né deve essere valutata come uno «spezzone occasionale» della storia dell'arte, ma che essa si configura come uno specifico genere artistico nel quale, accanto a motivazioni scientifiche, ne esistono altre stilistiche e tecniche non meno importanti. Per interpretare e comprendere l'illustrazione naturalistica, e più in generale quella scientifica, è dunque necessario accostarsi a queste opere con lo stesso habitus critico col quale siamo soliti porci di fronte alle altre manifestazioni d'arte, cercando di cogliere il ruolo e la finalità che esse hanno rivestito nel contesto storico e culturale che le ha elaborate e prodotte.