

Iperurano

Trimestrale di critica culturale

VOL. I - APRILE 2010



Stanchi dei fiori

Colophon

Iperuranio

Trimestrale di Critica Culturale

<http://www.artearti.net/iperuranio>

Direttore responsabile

Giovanni Masotti

Direttore editoriale

Cinzia Colzi

Direttore scientifico

Marica Guccini

Direttore artistico

Caterina Chimenti

SUPPLEMENTO TRIMESTRALE ALLA TESTATA GIORNALISTICA
ARTE E ARTI REGISTRATA AL TRIBUNALE DI FIRENZE IN DATA 26
GENNAIO 2008 AL N. 5629

ISSN 2421-2431

Edizioni Arte e Arti Associazione Culturale

Legale rappresentante

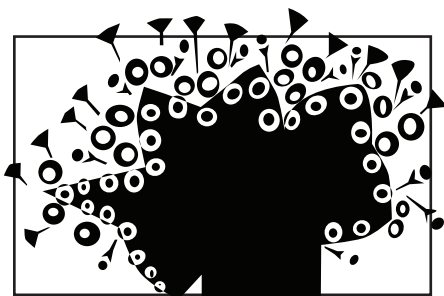
Patrizia Moresi

Sede

via Fra' Domenico Buonvicini, 17 - 50132 Firenze

Codice fiscale: 94152770486

E-mail: iperuranio@artearti.net



Fiori + Volumi di Spazio

Giacomo Balla (1920) Tempera su carta intelata 43x46cm
Belgio, collezione privata.

Stanchi dei fiori, un gioco di parole che si trasformano così come a trasformarsi è la materia floreale trattata dai saggi che, partendo da questo dato, giungono di volta in volta a discorsi di altro tipo. Erede di un certo spirito “futurista”, questo gioco di parole è pertanto ben rappresentato da un dipinto con fiori futuristi.

Indice

Introduzioni

p. 7 di CINZIA COLZI

Direttore editoriale - Iperurano

p. 8 di MARICA GUCCINI

Direttore scientifico - Iperurano

Quando i fiori giocano con l'illusionismo. Il curioso caso della *musca depicta*

p. 12 di MARICA GUCCINI

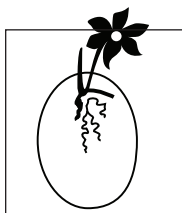


Immagine: illustrazione da Salvador Dalì, *Metamorfosi di Narciso*, 1937, Olio su tela, 51 x 78 cm, Tate Gallery, Londra.

Semplicemente un'illusione da cui nasce un fiore.

I fiori e la *Vanitas*

p. 36 di ELISABETTA MORICI

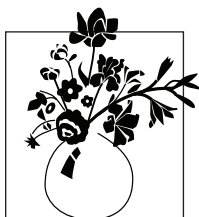


Immagine: illustrazione da Jacob Marrel, *Vanitas*, 1637, olio su tavola, 487 x 558 cm, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Repertorio di Vanitas al completo, con vaso di fiori di grande realismo, espressione di uno dei grandi artisti della riproduzione floreale secentesca.

Grandville, quando i fiori si animano

p. 52

di SARA PIETRANTONI

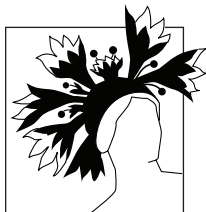


Immagine: illustrazione da J.J. Grandville, *Bleuet et Coquelicot*, litografia a colori, formato in ottavo, 1847

Fiori personificati, animali che suonano: un disegno, tutta l'opera di Grandville.

Gabriele d'Annunzio, uno che dei fiori non ne ha mai avuto abbastanza

p. 72

di ALESSANDRO MERCI

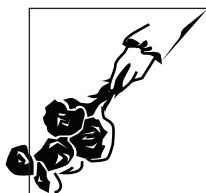


Immagine: illustrazione da John Singer Sargent, *Mrs Joshua Montgomery Sears*, 1899, olio su tela, 147,6 x 96,8 cm, Museum of Fine Arts, Houston, Texas.

Il ritratto, sofisticato ed estetizzante, mostra un uso della tematica floreale analogo a quello fatto da d'Annunzio nei suoi romanzi, primo tra tutti *Il piacere*.

La Cina, il Giappone e i fiori: una storia senza tempo

p. 98

di ELISA BERGAMI

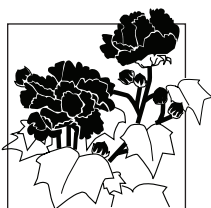
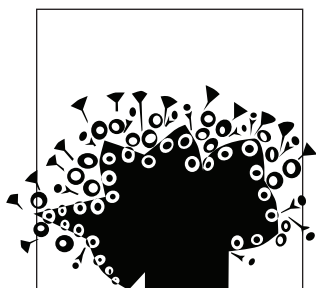


Immagine: illustrazione da LI DI (tardo secolo XII), *Fiori di ibisco*, 1197, inchiostro e colore su seta, 25 x 26 cm, Tokyo National Museum

La veridicità della raffigurazione è tale da trasmettere la carnosità dei petali, la linfa delle foglie, l'energia che tutto regola.



Introduzioni

CINZIA COLZI

Direttore editoriale - Iperurano

Non sarei sincera se negassi di essermi interrogata profondamente su Iperurano.

In questi mesi, mai un momento di esitazione sullo sviluppo dell'idea, ma la domanda ricorrente come una litania: *“perché ancora nessuno ha realizzato niente di simile?”*.

Quasi con formula direttamente proporzionale, come il progetto andava assumendo la fisionomia del laboratorio, aumentava il timore, non di provare a realizzare qualcosa di concreto, ma solo un tentativo di rincorrere il vento.

Nonostante fossero solo otto le altre persone a conoscenza del progetto, si sono tutte prodigate con argomentazioni diversissime. Solo quando la dott.ssa Cristina Acidini, informata dei singoli dettagli di “Ip”, si è complimentata, onorandoci poi della sua presentazione, la validità dell'idea è stata palese e non un'altra delle favolette improvvisate per Matilde.

La nostra Soprintendente, che non ringrazierò mai abbastanza per il sostegno e i preziosissimi suggerimenti, ci ha aperto le ali e sta a noi, adesso, provare a volare lontano da sicurezze consolidate.

Un plauso a chi ha materializzato un'idea senza precedenti in particolare Caterina, per la parte artistica e grafica, e gli Autori di questi cinque saggi.

La parola a Marica che, a capo della squadra di giovani studiosi, già dal primo numero, dimostra la potenzialità espressiva di chi viene scelto semplicemente perché capace.



MARICA GUCCINI

Direttore scientifico - Iperurano

*La pittura è la più irresistibile incantatrice.
Attraverso le più evidenti falsità può convincerci di
essere pura verità.*

Jean-Etienne Liotard, *Traité des
principes et des règles de la peinture*

Quando il progetto del laboratorio ha preso corpo, dopo aver definito gli estremi entro i quali muoversi, si è subito palesata la necessità di trovare un primo campo di prova sul quale mettersi in gioco.

Che proporre allora? Cosa scegliere, cosa indagare?

Proponendoci di essere quanto il più possibile in linea con l'adeguamento agli aggiornati canoni della comunicazione del sapere che il laboratorio porta avanti, abbiamo iniziato a guardarci intorno nella grande offerta che, di fatto, il nostro mondo culturale può donare. Convinti e concordi con quanto affermato da un grande studioso, cerchiamo di rammentarci costantemente come "in un quadro ci può essere tutta l'arte per chi sa guardare".

Questa è la meravigliosa relatività del tutto e, sopra ogni cosa, dell'opera d'arte che, facendo eco alla citazione proposta in apertura, quasi ideale sottotitolo al nostro progetto, "è la più irresistibile incantatrice" in grado di convincerci, paradossalmente attraverso evidenti falsità, del suo essere vera. Ogni studioso, appassionato, cultore, amatore conosce la magia dell'arte, inutile tentare di descriverla.

Ciò che abbiamo fatto non è stato niente più che guardarci intorno, lasciandoci attraversare dagli intelligenti stimoli da cui siamo contornati.



L'incontro fortuito è avvenuto a Firenze, come perfettamente raccontato da Cinzia, dove protagonista era un'operazione intellettuale molto interessante portata avanti dalla mostra *Inganni ad arte* di Palazzo Strozzi.

Non volendo discutere in questa sede sul valore dell'esposizione, è stato evidente da subito come questa abbia saputo aprire ai nostri occhi moltissimi spunti di lettura.

Ciò di cui l'inganno dell'arte, per una volta sotto i riflettori, è portatore, fa parte di un più complesso e ampio discorso rintracciabile nell'arte tutta, in quel suo potere di seduzione e nell'intimo desiderio tutto umano a farsi lambire il più possibile proprio da tale illusorietà, per sprofondare in ben altri mondi, luoghi, vicende.

L'arte è un ipertesto, al lettore avveduto racconterà moltissime cose. Noi, giovani ma profondamente appassionati, vogliamo (è imperativo) imparare ad essere il più possibile "lettori" avveduti. Questo è un nuovo campo di prova e accogliamo con gioia ed un pizzico d'emozione la nuova possibilità di cui, per primi, vogliamo essere noi stessi i creatori. La meritocrazia non è di moda, ma lo è la caparbia di chi, affacciandosi alle porte del mondo, vuole profondere impegno e dedizione concreta alla rincorsa di un sogno che si chiama "profonda attitudine dell'animo".

Con questo spirito e questo intento gli occhi hanno continuato a scorrere sulle fila del mondo circostante fino a quando, imbattutisi in un altro grande modo di spiegare l'arte, si sono fermati e hanno realizzato di aver trovato il secondo soggetto per un matrimonio perfetto.

Mi sto riferendo questa volta, come avrete intuito, alla grande mostra *Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh* in corso a Forlì, luogo



che come spesso abbiamo avuto modo di sottolineare, concretizza ogni anno esposizioni plasmate su un format specifico della cittadina.

L'inganno vive di ogni cosa ed è stato subito evidente come ben si sposasse anche alla tematica floreale.

“Stanchi dei fiori” è in sé un inganno, un *trompe-l'oeil*.

Lo spunto si è materializzato quando, proprio visitando la mostra forlivese, si è potuto udire tra i tanti commenti anche uno, risultato subito simpatico, che più o meno citava “belle opere però, dopo un po', tutti questi fiori...”, ed ha poi trovato l'unione perfetta con quella che è una delle famiglie che ha dato alla Roma del Seicento importanti pittori fioranti, sto parlando della famiglia Stanchi.

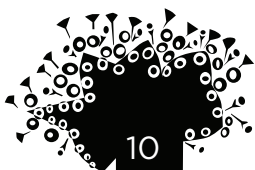
“Stanchi dei fiori” erano chiamati i discendenti di Giovanni, il più noto degli Stanchi, documentati nelle più importanti collezioni romane (Colonna, Chigi, Borghese, Barberini, Rospigliosi, Pamphilj).

“Stanchi dei fiori” diventa il tema che abbiamo tracciato utilizzando il floreale come espediente per indagare, in linea con i nostri intenti, varie altre tematiche.

Cinque saggi per concretizzare, inizialmente, un discorso che si presta ad essere variamente integrato, come ci auguriamo, da molti altri spunti.

Partendo proprio dal nucleo che ha dato vita al numero ci spingeremo nei momenti in cui anche il floreale, lambito dalle trame dell'inganno dell'arte, ha giocato variamente con un certo illusionismo nutrito di volta in volta, come nel caso della *musca depicta*, da vari espedienti.

Passeremo poi ad analizzare il momento in cui il fiore disfacendosi diventa ben altro, un monito legato alla tematica della Vanitas che riscosse, come noto, ampio successo in epoca moderna. Qui il fiore, simbolo del mondo terreno, diventa un ammonimento costante sulla



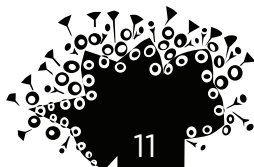
transitorietà e la natura effimera di ogni affare terreno.

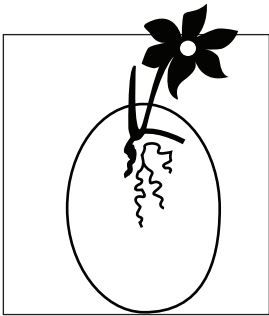
Con un notevole salto temporale ci porteremo nel festoso mondo grafico plasmato da Jean Isidore Gérard noto come Grandville che, nel suo *Les fleurs animées* (1847), dà vita a un fantastico mondo dove protagonisti sono fiori antropomorfi e già idealmente proiettati, secondo quanto affermato dall'illustre studioso Walter Benjamin, verso le tecniche comunicative della pubblicità.

Un dialogo corretto non sarebbe poi tale se volesse fermarsi solo all'arte pittorica, privando in tal modo il discorso culturale della sua complessità. Ecco quindi che attraverso D'Annunzio viene indagato il sentimento floreale di un'epoca, mediato da un autore che ha profuso mazzi di fiori variamente e ampiamente nelle sue opere senza mai, è il caso di dirlo, "stancarsi dei fiori".

Chiuderemo poi, in modo forse ambizioso, con uno sguardo all'Oriente. Viaggiando tra le fila di una cultura tanto diversa riusciremo a comprendere e definire meglio quanto dissimili siano le letture che il nostro mondo, rispetto a quello del Levante, porta avanti. In Oriente infatti i fiori, pervasivi di molti e diversi ambiti, sembrano comparire nel mondo dell'arte quasi come necessaria continuazione di quello che, di fatto, è un sentimento più ampio partecipe, *in primis*, della speculazione intellettuale.

Pronti per dare il via alle danze c'inoltriamo con entusiasmo in questo progetto augurandoci di costruire passo passo questa strada, creando un collettivo di giovani studiosi che, stuzzicati da quanto letto, possano e vogliano investire tempo e ricerche che vadano a integrare ed ampliare il circolo virtuoso del pensiero.





Quando i fiori
giocano con
l'illusionismo.
Il curioso caso
della *musca depicta* ¹

di MARICA GUCCINI

*Narciso abbandonò il capo stanco sulla verde erba
e la morte chiuse gli occhi che contemplavano la
bellezza di colui che li possedeva.*

*Dopo che fu accolto nella sede degli inferi,
anche allora continuava a guardare nell'acqua
dello Stige.*

*Lo piansero le sue sorelle, le naiadi che, tagliate
le chiome, le offrivano al fratello;
lo piansero le driadi e ai loro pianti rispondeva Eco.*

*Già quelle preparavano il rogo e le fiaccole da
agitare e la bara:
ma il corpo non c'era, e al posto del corpo
trovarono un fiore giallo cinto da petali bianchi.²*

La storia di un amore, di una follia, di un inganno, è la storia di Narciso. Intessuto di profondi valori semantici che travalicano il discorso che ci accingiamo ad affrontare, il mito ovidiano ci narra la storia di colui che cadde talmente profondamente nelle trame tessute dall'inganno di un'immagine da morirne.

Apriamo la nostra trattazione con questo rimando a una vicenda vecchia di millenni dove ritroviamo, uniti da un sottile *fil rouge*, un racconto circa l'illusione suscitata da un simulacro, da un'immagine, e un fiore, il narciso, unico frutto rimasto dopo che l'illusione assassina pare avere consumato il suo pasto.

La storia dell'illusionismo floreale, è proprio il caso di dirlo, ha radici salde e antiche nel tempo.

Dalle tante indagini svolte da studiosi e archeologi, abbiamo avuto modo di constatare come già i giardini di Pompei fossero rigogliosi



per via delle loro innumerevoli piante sempreverdi e i fiori, acquistati o coltivati in proprio, erano ornamento per il peristilio delle abitazioni.³

Fin da quei tempi antichi, dove non arrivava la natura era l'arte ad ampliare vorticosamente gli spazi reali mediante le sue virtù illusionistiche, capaci di estendere i confini della superficie ben oltre il muro dipinto. Su di esso affreschi che sfruttano il *trompe-l'oeil* creano un mondo nel quale i fiori coabitano con animali selvatici, uccelli e figure mitologiche, offrendo un fondale permanente anche quando i giardini si spogliano della loro vita. Grazie alla pittura oggetti e presenze confinati in un'esistenza passeggera, vengono eternizzati mantenendo durevole ciò che, come il fiore reciso, è per sua natura fugace.

Sono, ad esempio, le “pitture da giardino”⁴ che, proliferando nella pittura romana ancorata, come ci ha dato modo di riscoprire la meravigliosa mostra tenutasi recentemente alle Scuderie del Quirinale,⁵ alla sua natura illusionistica, a continuare idealmente lo spazio reale ponendosi con esso in un rapporto dimensionale adeguato (1:1) che possa darci l'illusione del giardino perenne.

Tra questi esempi non si dimenticano quei fiori, frammenti della rigogliosa natura svettante oltre la cortina illusoria della recinzione dipinta a scandire in profondità i piani della figurazione, negli affreschi risalenti al 40-20 a.C. del meraviglioso *Ninfeo sotterraneo della villa di Livia*⁶ — oggi collocati al Museo Nazionale di Palazzo Massimo.

Come osserva tuttavia Salvatore Settis che all'argomento ha dedicato un'interessante trattazione,

questo breve paesaggio, dall'aspetto così 'naturale', non lo è affatto. [...] non è solo la varietà degli uccelli e delle piante che



rende quanto mai 'artificioso' il giardino; ma anche il fatto, più volte osservato, che vi sono mostrate in contemporanea fioritura specie che, nella realtà, fioriscono a distanza di mesi. Il *viridarium* di Prima Porta è così quasi un 'catalogo botanico' e in nessun modo il 'ritratto' di un giardino determinato in un momento determinato.⁷

Un'illusione partecipata la quale pur non volendo rappresentare pedissequamente una realtà che, così definita, non potrebbe essere realizzabile, ricorre comunque ad espedienti illusionistici che conducano l'osservatore a una maggiore compartecipazione.

Un altro schema decorativo analogo lo ritroviamo nel momento in cui la "pittura di giardino" viene introdotta nell'ambiente architettonico dipinto, originariamente concepito senza di essa. Qui, dietro a nicchie incuneate in finte architetture dipanate su ogni parete secondo un uso consueto nella pittura romana, non stupisce trovare rappresentazioni di fiori ritratti accanto a specie botaniche protagoniste, ancora una volta, di altri tempi di fioritura.

Negli esempi citati l'estensione dello spazio, la negazione della parete, un graduato diradare prospettico, sono tutti espedienti finalizzati a catturare lo spettatore in una

illusione pattuita che non pretende tanto di ingannare, quanto di imporre le regole del gioco basato, innanzitutto, sull'effetto di straniamento che produce sull'osservatore la decorazione 'a giardino' di una stanza chiusa.⁸

Spazio interno ed esterno vengono però entrambi similmente controllati dall'uomo, palesando anche in questi esempi pittorici un rimando all'arte dei giardini "reali" che rappresentavano il vanto, in termini di decoro, delle abitazioni romane.



Quando il meraviglioso mondo romano andò sfumando in una civiltà di diversa complessità, la mentalità medievale abbandonò la tradizione ellenistica per esercitare la “propria facoltà di rappresentare simbolicamente”.⁹

Raffigurando per simboli non si lascia molto spazio a quel naturalismo che possa dare vita a una possibile rappresentazione illusoria della realtà.

Qualcosa cominciò a cambiare quando il Quattrocento, lasciando il passo al Cinquecento, si scrollò di dosso le ultime propaggini di Medioevo per aprirsi al Rinascimento.

È nelle Fiandre che tra il 1470–1480 si sviluppa, nella miniatura, un nuovo stile conosciuto come “stile di Gand-Bruges”,¹⁰ i cui tratti distintivi sono l’attenzione e l’opulenza delle decorazioni lungo il margine delle pagine miniate. Foglie di acanto e fiori che fino a quel momento erano stati direttamente dipinti sulla pergamena, ora sono modellati da nuovi motivi molto realistici in grado di creare addirittura giochi d’ombra sulla nuova bordura colorata. L’intento incarnato da questo stile è quello di soddisfare l’occhio, in particolare quello dei bibliofili di tutta l’Europa occidentale che ne erano i principali fruitori. Libri d’ore e libri di preghiera, raffinati strumenti per la devozione privata, così riccamente impreziositi diventavano veri e propri simboli di rango sociale. In un momento in cui si assiste all’ascesa del libro stampato, approfondendo sulle pagine immagini tanto sontuose, s’intende proprio dare risposta alla nuova tecnica libraria che confina la creazione nelle “mani” dei macchinari.

Capiamo quindi come in quel momento potesse trovare spazio sulla pagina miniata quel ricco e raffinato complesso decorativo che diede modo anche al motivo floreale di spiccare. Fiori e viticci definiti con somma precisione diventarono immagini opulente che, in virtù della

tridimensionalità conferitagli dall'ombra proiettata sulla pagina, raggiunsero sorprendenti effetti illusionistici. L'idea era quella di ricalcare idealmente il gesto di porre un fiore colto in qualche luogo, e posto ad essiccare tra le pagine di un testo.

Farfalle e libellule posate su questi fiori dipinti, se da un lato vogliono accentuare l'illusionismo, a causa della loro sovradimensione rispetto al fiore finiscono tuttavia per involvere e annullare l'artificio.

Una volta assodata poi la tridimensionalità dei bordi miniati, l'inventiva degli illustratori va a concentrarsi sul carattere narrativo delle illustrazioni. Ampie cornici sono ora impiegate per creare un effetto finestra che trasmetta la sensazione dello sguardo proiettato all'infinito verso quel mondo che il testo scritto apre, accentuando ulteriormente l'illusione della profondità.

Il Maestro di Maria di Borgogna è il primo che tra il 1477 e il 1490, come mostra il *Libro d'ore di Engelberto di Nassau* (Oxford, Bodleian Library), porta l'illusionismo sulla pagina miniata e dona al paesaggio un incremento di profondità tramite l'uso di raffinati trapassi cromatici. Questo, come i precedenti tentativi, è destinato a fallire ancor prima di nascere in quanto per statuto risulta impossibile creare un'illusione su una pagina che, inscindibilmente legata al testo, non smette di rammentarci continuamente quale sia il supporto sul quale ci troviamo. La pagina non dimentica mai la sua attitudine all'essere sfogliata, difficilmente potrà prestarsi a farci cadere in una reale illusione.

Mutuando la tradizione di oggetti immaginati a *trompe-l'oeil* entro nicchie,¹¹ già comparsi in esempi italiani trecenteschi e protagonisti, all'inizio del Quattrocento, nelle opere del Maestro di Flémmele o nell'*Annunciazione* dipinta da Jan Van Eyck in uno degli sportelli per la *Pala dell'agnello mistico*,¹² l'esperto miniatore olandese crea un



diagramma tra due spazi, quello dello spettatore e quello della vicenda sacra. Una bordura, nella quale troviamo una teoria di scomparti variamente riempiti da oggetti desunti direttamente dal quotidiano, circondando illusoriamente la finestra oltre la quale si svolge l'evento liturgico, vuole servire da sfondamento prospettico della pagina stessa. A riempire gli spazi di quella bordura tra tanti oggetti umili come vasi e ciotole, non mancano nemmeno frutti e fiori delicati che spuntano da piccoli vasi.

Se quello che si vuole è pertanto dare una nuova tridimensionalità al foglio, come osserva l'antropologo Jack Goody "il libro miniato combinò il testo, che doveva essere letto in due dimensioni, con la pittura, che doveva essere interpretata in tre dimensioni"¹³ ed è ovvio come questo abbia creato, oltre ad uno spaesamento, l'impossibilità all'illusione tridimensionale di scendere in campo.

Forse impropriamente Goody parla già di una "bordura in *trompe-l'oeil*" in quanto, seppure ci pare certo il voler giocare sull'illusione creata da questo espediente nel porsi come cortina desunta dallo spazio reale ed aperta immaginariamente su una realtà altra, non cadiamo però nemmeno per un secondo in inganno e siamo sempre consci che lo sfondamento della pagina miniata sia impossibile.

Il motivo del vaso con fiori entro una nicchia non manca poi di comparire, ed anzi raggiunge forse vette ancora più tridimensionali e illusorie, nel meraviglioso e raffinatissimo *Breviario Grimani* (Venezia, Biblioteca Marciana)¹⁴ frutto del lavoro di diversi artisti fiamminghi che, sul finire del XV secolo, si trovarono a collaborare sul medesimo terreno.

Molti studi e una recente mostra tenutasi a Palazzo Strozzi¹⁵ ci hanno ricordato come il *trompe-l'oeil* sia una materia ben precisa. Il suo fine

è quello di fare scambiare all'ignaro osservatore l'irreale per il reale, spingere talmente a fondo lo spaesamento da chiamare in causa il tatto stesso per fugare ogni dubbio circa la tridimensionalità o meno di quanto stiamo osservando. L'immagine dipinta a *trompe-l'oeil* fa credere "che ella sia quello che ella non è"¹⁶ e nel raggiungere questo obiettivo è coadiuvata da espedienti precisi senza i quali l'effetto non è raggiungibile. Il primo precetto insegna come non si possa mai rinunciare a una trasposizione reale delle dimensioni, le uniche che possano fare credere a chi le osserva che quell'immagine sia la diretta propaggine della realtà. È evidente come tale discorso, soprattutto nel momento in cui si parla di nicchie contenenti oggetti, non possa essere valido per una miniatura.

Ma la strada è aperta verso il giusto tracciato.

Ovviamente è sul versante pittorico che anche l'illusionismo floreale può trovare un più utile banco di prova. In quel giro di anni infatti, attorno al 1490 secondo una datazione di Friedländer,¹⁷ è il tedesco di formazione fiamminga Hans Memling (Seligenstadt 1435-Bruges 1494) ad estrapolare dalla pagina miniata la nicchia con vaso di fiori per porla isolata, seppur carica di significati sacri, sulla tavola dipinta. Le nature morte entro una nicchia erano del resto già rintracciabili nella pittura pompeiana, interpretate dalla studiosa Hana Seifertová come *xenia* ossia doni per gli ospiti.¹⁸ Considerando il valore sacrale di cui l'ospitalità si carica in epoche come quella greca e romana, è facile prevedere il passaggio naturale di questo soggetto verso un simbolismo religioso prima, ed allegorico e morale poi, come accade nell'arte europea dal Medioevo a seguire. In ogni caso, ancor più quando il carattere di *trompe-l'oeil* viene accentuandosi, queste



raffigurazioni si prestano a molteplici piani di lettura e ad essere interpretate come metafore.

L'opera che ci interessa, uscita dal pennello di Memling, è la *Brocca con monogramma di Cristo e fiori*, dipinta sul retro del *Ritratto di un giovane uomo in atteggiamento di preghiera* – oggi nella collezione Thyssen Bornemisza di Madrid – che, seppure intrisa di significati cristologici, gioca sensibilmente coll'illusorietà spaziale creata dalla nicchia prospettica che cinge e avvolge il vaso.

Configurandosi infatti come prolungamento del muro reale sul quale l'opera trova spazio per essere appesa, la nicchia è spesso espediente a cui il *trompe-l'oeil* ricorre per ingannare l'osservatore che fatica a percepire dove e se vi siano limiti tra il reale e il dipinto.

Un tappeto persiano correda la nicchia e, sporgendo, pare voler sconfinare all'interno del nostro spazio forzando i margini dell'immagine. Al centro, all'interno di una brocca in maiolica italiana¹⁹ che riporta i monogrammi di Cristo – simile alle molte rintracciabili nelle opere dei pittori fiamminghi; per citare solo un esempio si veda quella che Robert Campin, noto come Maestro di Flémalle, colloca sul tavolo al centro della rappresentazione del *Trittico dell'Annunciazione* o *Trittico di Mérode* del 1425-1430 ca. oggi al Metropolitan Museum of Art di New York -, svetta un *bouquet* di fiori recisi composto da gigli, iris ed aquilegia, specie botaniche partecipi di una tradizione emblematica che, discussa negli scritti devozionali medievali, diventa attributo per la verginità di Maria, per le sue sofferenze e per la nascita e morte di Cristo.²⁰ Lo studioso De Vos, nella monografia da lui dedicata all'artista, riportando un'affermazione di Angelica Dülberg²¹ sostiene che la composizione floreale vada interpretata come simbolo della vocazione cristiana del

donatore, intessendo ulteriormente l'opera di trame semantiche.

Ovviamente i tempi nei quali ci troviamo non sono ancora sufficientemente maturi per fare vivere di vita propria un'opera di questo tipo, adeguata piuttosto ad essere parte di un altare portatile a due o tre sportelli ed abbinata, come suggerisce il programma simbolico di cui il vaso con fiori si fa portatore, a una *Madonna con Bambino*.

In quest'opera dove ogni particolare è reso con minuzia l'intento non è quello, come nei migliori *trompe-l'oeil*, di beffare lo spettatore bensì, giocando sull'illusione prodotta da un'immagine nota perché tratta dal quotidiano, ma nata come iconografia pittorica grazie a Memling, la si rende ponte per soprasensi legati alla sfera religiosa ed usuali ai fruitori che, tra Quattrocento e Cinquecento, avevano spesso modo di ritrovare nelle composizioni religiose degli artisti fiamminghi oggetti inanimati mutuati dal mondo circostante e trasposti in ben altri scenari.

Coglie l'esempio un altro fiammingo che stabilendosi a Bruges nel 1494, anno della morte di Memling, diventa il pittore locale più importante. Jan Provost (Mons 1465 ca.-Bruges 1529) apprende più di qualche spunto ed insegnamento dal grande predecessore, come dimostra un esempio pertinente al nostro argomento d'interesse. In *Bicchiera con fiori in una nicchia*, opera recentemente esposta alla mostra fiorentina e dipinta all'incirca attorno al 1510, le misure restano all'incirca le medesime (26,2x17,1 cm.), e la stessa è anche la semplice natura morta con fiori posati in un bicchiere colmo d'acqua per metà, riposto entro una nicchia prospettica. Ancora una volta il bouquet floreale fa da controparte simbolica alla tavola che ne costituisce il fronte, una *Madonna con Bambino sotto un baldacchino sorretto da angeli*²² dalla quale fu divisa già nel XVIII secolo. La rosa bianca delicata e senza spine è simbolo per l'eccellenza della Vergine



e il garofano, oltre ad assumere noti riferimenti cristologici è anche rappresentazione dell'amore in questo caso rivolto alla Madonna.

Dipinti come questi dimostrano, secondo Ingvar Bergström, come certi artisti stessero cercando di separare l'abituale simbolo dalla scena religiosa, dandogli così autonomia e indipendenza come una natura morta simbolica.²³

Da *marginalia* per la decorazione di scene miniate, a rovescio funzionale alla rappresentazione sacra che trova posto nel verso, vediamo come la tematica floreale, rientrando in un più ampio discorso tracciabile per la natura morta tutta, potrà dirsi propriamente tale e protagonista autonoma del dipinto solo nel momento in cui, come osserva Stoichita, "il rovescio sarà riuscito a conquistare il dritto",²⁴ esistendo svincolata da altre immagini sacre.

Abbandonando momentaneamente questo territorio, ma continuando a seguire le file del nostro discorso, torniamo col pensiero alla miniatura fiamminga.

Come sostiene Freedberg²⁵ "il dipingere fiori in modo realistico è una delle maggiori caratteristiche dell'arte fiamminga sin dall'inizio del quindicesimo secolo", pertanto se dalle stereotipate catene di foglie che costituiscono l'elegante bordura per i manoscritti miniati del primo periodo, spostiamo lo sguardo ai più naturalistici fiori partecipi dell'afflato dei primi venti gotici, notiamo come anche la bordura vada via via allargandosi e, come osserva ancora l'antropologo Goody, in seguito con il grande Jan dei Velluti meglio noto come Jan Brueghel il Vecchio (Bruxelles 1568-Anversa 1625) "i fiori escono dal margine a comporre una ghirlanda che circonda la Vergine".



Ancora una volta, com'era accaduto per gli stessi vasi di fiori entro una nicchia, il passaggio alla tavola dipinta avviene partendo dalla pagina miniata e anche in questo meccanismo influisce il credo religioso.

Da tempo ormai la Chiesa Cattolica aveva incoraggiato l'uso e la raffigurazione dei fiori come metaforica rappresentazione della Vergine, l'espedito è ancor più caldeggiato in epoca di Controriforma quando anche Brueghel si trova a operare. L'artista, studiando in Italia, ha modo di stringere importanti legami con il celebre cardinal Federico Borromeo, arcivescovo milanese e grande mecenate che nel 1608²⁶ gli impartisce precise direttive che vengono concretizzate nel dipinto *Ghirlanda di fiori con la Vergine*.²⁷ Alla stregua di vero e proprio prototipo per un'iconografia che riscuoterà ampio consenso, il piccolo olio su rame realizzato da Brueghel è a sua volta cornice pittorica, mutuando nuovamente la primaria funzione che la decorazione floreale aveva nella miniatura. Configurandosi come cornice dell'immagine devozionale incastonata al suo interno, vediamo come la ghirlanda fiorita acquisti ben altro spessore e grado di realtà rispetto a quell'inserimento. Questa inoltre, emulando i diversi piani della rappresentazione in quella che di fatto resta un'unica immagine bidimensionale, gioca in modo liminare tra immagine e realtà, quasi a fare sembrare se stessa niente meno che un addobbo reale posto a incorniciare e ornare il dipinto sacro.

L'artista calca poi ulteriormente la mano inserendo su uno dei fiori un piccolissimo insetto che, riprendendo le dimensioni reali, funge da *trait d'union* tra noi e l'immagine dipinta, facendosi illusoriamente partecipe del nostro stesso spazio reale e insinuando il dubbio circa la sua credibilità, riuscendo così a cogliere l'attenzione dei nostri sensi e a contribuire all'illusione che la tela dipinta mette in campo.



Un meraviglioso testo intitolato *Musca depicta*²⁸ che deve la sua paternità ad André Chastel e al quale abbiamo attinto per il titolo della nostra trattazione, rischiarà questo discorso.

Se la mosca e il cartellino furono due dei primi motivi del *trompe-l'oeil*,²⁹ i due espedienti hanno trovato spazio solo nel momento in cui la speculazione artistica ha potuto indagare quella che S. Ebert-Schifferer,³⁰ autrice di un saggio nel catalogo della mostra fiorentina, ha definito, mutuando un termine dal tedesco, “cosalità” dell’immagine e del rappresentato.

Comparsa inizialmente verso la metà del XIV secolo, la *musca depicta* ricalca un *topos* albertiano ripreso da Filarete che, riferendosi a Giotto, riporta un aneddoto saldo nella tradizione del tempo secondo il quale il grande artista dipinse una mosca che trasse in inganno addirittura il maestro Cimabue.³¹ Sottolinea bene Chastel come, secondo questa tradizione, la pittura moderna sia nata come uno scherzo d’apprendistato frutto di un virtuosismo illusionistico. A quello di Giotto, padre della “pittura latina” che sfida così la natura, si accompagnarono poi moltissimi aneddoti simili per schema e gioco, come quello desunto dal retore greco Filostrato molto ammirato nel XV secolo.

Non si riesce ad esempio a scindere:

se è un’ape vera che i fiori dipinti hanno ingannato o se siamo noi ad essere ingannati credendola vera.³²

Ovviamente nel XV secolo questi aneddoti volevano legittimare e dimostrare l’abilità dell’inganno propria degli artisti, abilità che si concretizza con il loro virtuosismo naturalistico, ed è capace di beffare addirittura un Cimabue che, ingannato dall’allievo, ci ricorda molto lo Zeusi di pliniana memoria.³³

Chastel, sulla scia di Friedlander³⁴ — che tuttavia non è pienamente



convinto dell'originalità del particolare — e Panofsky,³⁵ rintraccia il primo esempio pittorico in cui la mosca compare come sberleffo, nel *Ritratto di un certosino* dipinto nel 1446 da Petrus Christus — oggi al Metropolitan Museum of Art, New York-. Da quel momento la burla della mosca, vero *trompe-l'oeil*, diventa consueta e compare nei casi più disparati.

In quel suo essere apparentemente uno dei dettagli più banali della quotidianità, tanto da passare quasi inosservata per la sua piccolezza-pochezza, la mosca diventa ricettacolo di diverse funzionalità e possibili letture semantiche.

Spesso, infatti, la figura della mosca ha interessato gli intellettuali per quello che Chastel definisce “quell’agitarsi inutile e ridicolo che può comunque infastidire e intralciare la vita dello spirito”.³⁶

Elemento disturbatore che si scaccia con una mano la mosca mantiene fede, anche nei dipinti, a questa sua “funzione”. Posandosi nascosta e a margine di una corolla fiorita, di una ghirlanda festosa, non meno che sulla superficie di ogni immagine raffigurata, si delinea come primo monito della bidimensionalità della tela sulla quale idealmente si posa. Proponendosi pertanto come chimerica immagine partecipe del mondo reale essa ci introduce nel dipinto additandocelo come tale, senza rivelarci come in realtà solo permettendole questo passaggio siamo già stati beffati da lei e dall’illusione di cui è vassalla.

Quando dopo una grande fortuna quattrocentesca la mosca ricompare prepotentemente nel Seicento come *topos* classico inserito a completare le ghirlande fiorite a cui già abbiamo accennato, essa con i molti altri compagni che via via è venuta raccogliendo (farfalle, api, insetti di vario tipo), conferisce a queste pitture un illusorio grado di realtà.

La mosca resta in ogni modo un animale sostanzialmente sporco che frequenta luoghi insalubri e, nell’arte figurativa, diventa attributo

diretto delle cose terrene.

Se poi va a posarsi su un organismo vivente quale una ghirlanda fiorita o un *bouquet* di fiori recisi, essa diventa monito della *Vanitas* e della caducità delle cose terrene. Del resto nel momento in cui l'oggetto rappresentato "scende" dall'olimpico senza tempo del mondo pittorico per volersi calare prepotentemente nel mondo reale, perde quel suo privilegio d'immortalità e come ogni cosa terrena è soggetta allo scorrere sfibrante e devastante del tempo. Lo sfiorire di ogni cosa è segnato, e la mosca, piccolo parentesi a latere del dipinto, ce lo ricorda.

Da *topos* rinascimentale che calca il virtuosismo dell'artista, la mosca permane, abbiamo visto, nel Seicento come completamento delle ghirlande fiorite che, proliferando ed evolvendo le loro forme danno il via alla pittura floreale che si sviluppa nei Paesi Bassi nella prima parte del XVII secolo, diventando presto uno dei principali sottogeneri della natura morta.

Qui l'allievo prediletto di Brueghel, il gesuita Daniel Seghers (Anversa 1590-1661), estende l'uso della ghirlanda anche a cingere immagini di santi e ritratti laici. Quest'uso diventando consueto perdura nel tempo, e ancora nel Settecento capita di ritrovare ritratti ornati da ghirlande, come testimonia il *Ritratto di ignota* del museo di Caen dipinto da Blin de Fontenay³⁷ (Caen 1653-Parigi 1715), dove un paggio africano abbigliato all'occidentale regge una ghirlanda fiorita che serve da ornamento per il dipinto di donna che egli stesso, di tre quarti, è intento ad osservare.³⁸

Giocando sul limite tra quello che si vuole proporre come ritratto pittorico e ciò che invece, come la ghirlanda, è a differenza reso come illusoria parte del reale, la mano della donna ritratta è intenta



a sistemare alcuni fiori della ghirlanda che la orna quasi a uscire egli stessa dal suo spazio dipinto.

Daniel Seghers preferiva alla profusione della corona floreale la sommessa eleganza del poco: mazzi con poche e perfette corolle, improvvise accensioni di grazia intorno a immagini colorate o a bassorilievi di finta pietra.³⁹

Anche nell'opera di questo pittore sopravvive l'eterno espediente della nicchia che ora si fa però più decorata, come nello splendido esempio con *Bouquet di fiori madrileni*,⁴⁰ e il vaso fiorito al suo interno sconfinava dai propri spazi per lambire con i rami la nicchia stessa, quasi aggettando prepotentemente verso di noi.

Il passo successivo compiuto da Seghers è lo scorporare la ghirlanda allontanandola dalla scena sacra per rinnovarla, nella sua nuova forma di festone fiorito, diventando la protagonista del dipinto.

Spesso, due grandi anelli ai quali è appeso il festone, si ancorano saldamente a un muro che lascia spazio, proprio dietro al tripudio floreale, ad una nicchia ombrosa la quale, giocando sul forte contrasto cromatico, fa risaltare la composizione. Il grande realismo, la carnosità e l'epidermica resa di queste fioriture fanno ancora una volta leva, per ingannare l'occhio dell'osservatore, sull'antico espediente della nicchia sfruttata dal *trompe-l'oeil* come continuazione dello spazio reale.⁴¹ Il festone si ancora a questo spazio "reale" non più per essere inglobato alla parete ma, questa volta, per gettarsi verso di noi ed entrare nel nostro campo d'azione.

Sua ancella è nuovamente una piccola mosca che facendo credere di essere capitata lì per caso, si fa megafono per amplificare l'illusione.

Non manca di certo, nemmeno in questa diversa lettura del festone



floreale, ancora un ricordo alla Vanitas, tema che resta comunque ricorrente nella pittura dei Paesi Bassi per quel suo giocare sulla vita festante sospesa sull'abisso buio.

Nel corso del XVII secolo assistiamo a un'iniziale e graduale perdita del valore simbolico e religioso attribuito alla pittura floreale. I nuovi ricchi mercanti protestanti dei Paesi Bassi rivolgono via via la loro attenzione verso i fiori, veri o dipinti, che possano adornare le loro case. Middleburg è il fulcro di quest'arte, qui si trasferisce Ambrosius Bosschaert il Vecchio (Anversa 1573-l'Aia 1621) e qui quella che Goody definisce la "cattolica *couronne*" lascia il posto al "protestante o meglio laico *bouquet*".⁴²

I suoi molti cesti di fiori su tavoli, entro nicchie chiuse o sfondate da un'apertura, come nel caso del celebre dipinto *Fiori in un vaso* oggi all'Aia,⁴³ su un paesaggio che sfuma in lontananza, sono il portato estremo di quanto operato dai primissimi pittori che si cimentarono in illusionistici bordi miniati.

Fioriture appartenenti a stagioni diverse sono realizzate partendo da accuratissimi disegni presi dal vero, con un'attenzione molto vicina ai parametri della nuova scienza botanica. Un rilievo corposo è conferito loro, i volumi sono plasmati e resi tridimensionali assemblando le corolle con raffinatissima sensibilità cromatica. Anche in questi *bouquet* nulla è lasciato al caso e tutto, ogni posizione, colore, tipologia botanica, segue precise convenzioni scelte per conferire ad ogni composizione caratteristiche uniche e singolari.⁴⁴

Non mancano poi tra i pittori fiamminghi nemmeno esempi nei quali a sommità della nicchia compare raffigurata una cortina in velluto aperta e raccolta ai lati che, somigliante a una tenda aperta, mostra in

tutto il suo splendore un vaso di fiori dipinto da Jacques de Gheyn nel 1615 – oggi in collezione privata.⁴⁵

Quando al volgere del XVII secolo il soggetto floreale acquista la piena accettazione,⁴⁶ pare che le implicazioni illusionistiche, compagne date dal carattere diaframmatico e simbolico che di volta in volta queste venivano ad assumere, cedano il passo a una rappresentazione principalmente naturalistica di questi nuovi protagonisti.

Chiudiamo il nostro saggio dove, percorrendo il *fil rouge* dell'illusionismo floreale, abbiamo trovato talvolta punti di tangenza tra questo e la tecnica del *trompe-l'oeil*, con la stessa impressione finale lasciata dalla mostra fiorentina dalla quale non abbiamo nascosto di avere preso, seppure non unicamente, molti spunti.

L'opera è *Natura morta di fiori con paesaggio marino*, l'artista che la dipinse entro il 1723 è lo svizzero Johann Rudolf Bys (Coira 1662-Würzburg 1738). Una tela di grandi dimensioni (76x96 cm) nella penombra di una stanza mima l'apertura sul paesaggio marino nel quale scorgiamo un veliero che a vele spiegate parte per la sua traversata; a circondare la scena una meravigliosa ghirlanda fiorita memore della migliore tradizione seicentesca olandese. Non manca neppure la mosca, accompagnata da numerosi compagni tra i quali scorgiamo libellule farfalle e insetti di molti altri tipi, a sottolineare il piano spaziale nel quale ci troviamo a muoverci. Unico cambiamento: non sono più i meravigliosi e carnosì fiori con le loro corolle attentamente descritte a essere inondati di luce, bensì ora lambiti dalla penombra nella quale sfumano e spuntano come cenni di colore dall'ombra, lasciano il campo al paesaggio inondato di luce che essi cingono.



Congediamo Narciso che ci ha preso per mano e accompagnati in un piccolo viaggio nel mondo dell'illusione, nessun migliore Virgilio di chi per amore di un'illusione si è spento dando poi, guarda caso, nuova vita a un fiore.



NOTE

1. Il titolo della trattazione prende spunto dall'omonimo volume di André Chastel, *Musca depicta*, Milano 1984. [[↑](#)]
2. Ovidio, *Metamorfosi*, libro III, vv. 339-510. [[↑](#)]
3. Goody, 1993, p. 65. [[↑](#)]
4. Sull'argomento si veda lo studio di Salvatore Settis, *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Verona 2006. [[↑](#)]
5. *Roma. La pittura di un impero*, a cura di Eugenio La Rocca, Serena Ensoli, Stefano Tortorella e Massimiliano Papini. Roma, Scuderie del Quirinale, 24 settembre 2009-17 gennaio 2010. [[↑](#)]
6. Come afferma Settis nell'op.cit., questo esempio rappresenta per noi l'inizio della "pittura romana di giardino", probabilmente l'esito particolarmente alto e raffinato di un genere preesistente del quale ci manca documentazione o attestazione precedente. [[↑](#)]
7. Settis, 2006, p. 16. [[↑](#)]
8. Idem, p. 24. [[↑](#)]
9. Clark, 1949, p.19. [[↑](#)]
10. Sull'argomento si veda la parte introduttiva del volume edito nella sua versione italiana in occasione della mostra allestita al Museo Bardini di Firenze dal 7 giugno al 28 luglio 1996. Smeyers M. - Van der Stock J., 1996, pp. 9-48. [[↑](#)]
11. Sul motivo della nicchia come espediente illusionistico legato all'arte floreale si veda nel catalogo della mostra fiorentina, *Inganni ad arte*, 2009, scheda III.1 p. 138. [[↑](#)]
12. Il capolavoro di Jan Van Eyck è conservato tutt'oggi nella cattedrale belga di San Bavone a Gand per la quale fu realizzata nel 1432. [[↑](#)]
13. Goody, 1993, p.63. [[↑](#)]
14. Eloquente il parallelo visivo che Hairs e Finet realizzano tra il Manoscritto Grimani e l'opera di Proovost in Hairs e Finet, 1985, p. 6. [[↑](#)]
15. Mi riferisco alla mostra *Inganni ad arte. meraviglie del trompe-l'oeil dall'antichità al contemporaneo*, a cura di Annamaria Giusti, tenutasi a Firenze, Palazzo Strozzi 16 ottobre 2009-24 gennaio 2010. [[↑](#)]
16. Giovanni Boccaccio *Il commento di Giovanni Boccaccio sopra la Divina Commedia di Dante Alighieri*, Firenze 1844, p. 55. [[↑](#)]
17. Entrambi i dipinti sono riprodotti in M. J. Friedländer, *On Art and Connoisseurship*, Londra 1944. [[↑](#)]



18. *Inganni ad arte*, 2009, p. 139. [[↑](#)]
19. Bergström, 1956, p. 13. [[↑](#)]
20. De Vos, 1994, scheda 72 pp. 262-263. [[↑](#)]
21. Dülberg, *Privatportrats. Geschichte und Ikonologie einer Gattung im 15 und 16*, Berlino 1990. [[↑](#)]
22. Sull'argomento si veda il volume *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier* volume IX parte II, all'interno della collana diretta da Max J. Friedländer, *Early Netherlandish Painting*, Leida 1973. Immagine 167, Plate 178. [[↑](#)]
23. Bergström, 1956, p. 14. [[↑](#)]
24. Stoichita, 2004, p.33. [[↑](#)]
25. Goody, 1993, p. 220. [[↑](#)]
26. Idem, p. 220. Si vedano inoltre Stoichita, 2004, pp. 83-seguenti, e le note 18-21, p. 295. [[↑](#)]
27. Il quadro a cui si fa riferimento è un piccolo olio su rame 27x22 cm, in cui è inserita l'immagine della Madonna in un altrettanto piccolo olio su argento 7x5 cm. oggi alla Pinacoteca Ambrosiana di Milano. Se l'autore della ghirlanda è Jean Brueghel il Vecchio, la figura sacra è opera di Hendrick Van Balen (Anversa 1575 – 1632). [[↑](#)]
28. Chastel, *Musca depicta*, Milano 1984. [[↑](#)]
29. *Inganni ad arte*, 2009, p. 35. [[↑](#)]
30. Ebert-Schiffer, *Finestra e velo. Pittura come illusione*, in *Inganni ad arte*, 2009, pp.33-45. [[↑](#)]
31. Filarete, *Trattato di Architettura*, XXIII, 1460. - vedi nota 17 p. 44. [[↑](#)]
32. Filostrato, *Imagines*, I, 22. A tal proposito si veda anche E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Princeton 1955, pp. 488-489. [[↑](#)]
33. È l'episodio riferito da Plinio il Vecchio (N.H., XXXV , 71), secondo il quale Zeusi aveva dipinto dell'uva in modo così verosimile che gli uccelli erano venuti a beccarla. Parrasio invitò il rivale nel suo studio per mostrargli a sua volta l'opera da lui compiuta e quando Zeusi tentò con gesto impaziente di sollevare il drappo che copriva il quadro, si accorse che non era un drappo vero ma dipinto. Non gli rimase quindi che riconoscere la vittoria di Parrasio che aveva saputo ingannare non solo degli uccelli, che non hanno la ragione, ma un artista. [[↑](#)]
34. Friedlander, ed. ingl. *Early Netherlandish Painting, I, The Van Eycks – Petrus Christus*, Leida e Bruxelles 1967. [[↑](#)]
35. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Princeton 1955, pp. 488-489. [[↑](#)]
36. Chastel, 1984, p. 12. [[↑](#)]

37. Fiori. *Cinque secoli di pittura floreale*, 2004. pp. 276-277. [[↑](#)]
38. Un altro esempio simile per composizione e personaggi raffigurati ce lo offre lo stesso autore Blin de Fonteny coadiuvato da Nicolas Largillière. Si tratta del dipinto *Ritratto di Madame Lambert de Thorigny circondata da una ghirlanda di fiori* della Academy of arts di Honolulu. [[↑](#)]
39. *Inganni ad arte*, 2009, p. 282. [[↑](#)]
40. Madrid, Monastère de l'Escorial. Si veda a proposito M-L. Hairs-D. Finet, 1985, tav. 38-39 pp. 140-141. [[↑](#)]
41. Citiamo come esempio della tipologia descritta il dipinto di Daniel Seghers in questione è *Ghirlanda di rose rosa, un tulipano, un garofano rosa, narcisi ed altri fiori con nastri blu*, Norton Museum of art Florida. [[↑](#)]
42. Goody, 1993, p. 225. [[↑](#)]
43. Ambrosius Bosschaert il Vecchio, *Fiori in un vaso*, 1618 ca., Cabinet Royal de Peintures Mauritshuis, l'Aia. [[↑](#)]
44. *Fiori. Cinque secoli di pittura floreale*, 2004. [[↑](#)]
45. I. Bergström, 1956, p. 49. [[↑](#)]
46. J. Goody, 1993, p. 225. [[↑](#)]

BIBLIOGRAFIA

- Arisi F., *La galleria Alberoni di Piacenza*, Piacenza 1991.
- Bergström I., *Dutch still-life painting in the 17th century*, Londra 1956.
- Bortolotti L., *La natura morta: storia artisti opere*, Firenze 2003.
- Chastel A., *Musca depicta*, Milano 1984.
- Clark K., *Landscape into art*, Londra 1949.
- De Vos D., *Memling*, Gand 1994.
- Fiori. *Cinque secoli di pittura floreale*, a cura di F. Solinas, catalogo della mostra, Biella Museo del Territorio, Chiostro San Sebastiano, 21 marzo-27 giugno 2004.
- Fiori. *Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh*, a cura di Daniele Benati, Fernando Mazocca, Alessandro Morandotti, Forlì, Museo di San Domenico, 24 gennaio – 20 giugno 2010.
- Freedberg D., *The Origins and Rise of the Flemish Madonnas in Flower Garlands, Decoration and Devotion*, Monaco 1981.
- Friedlander M. J., *Joos van Cleve, Jan Provost, Joachim Patenier*, in *Early Netherlandish painting*, Leida 1972.
- Goody J., *la cultura dei fiori. Le tradizioni, i linguaggi, i significati dall'Estremo Oriente al mondo occidentale*, Torino 1993.
- *Inganni ad arte. Meraviglie del trompe-l'oeil dall'antichità al contemporaneo*, a cura di Annamaria Giusti, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi, 16 ottobre 2009 - 24 gennaio 2010.
- *La natura morta italiana: da Caravaggio al Settecento*, a cura di Mina Gregori, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi 26 giugno-12 ottobre 2003 .

- Pacht O., *Book illumination in the Middle Ages*, Oxford 1986.
- Settis S., *Le pareti ingannevoli. La villa di Livia e la pittura di giardino*, Verona 2006.
- Smeyers M.–Van der Stock J., *Miniature fiamminghe 1475-1550*, Lovanio 1996.
- Stoichita V. I., *L'invenzione del quadro*, Milano 2004.



I fiori e la *Vanitas*

di ELISABETTA MORICI

*L'uomo: come fieno sono i suoi giorni,
fiorisce come fiore di campo;
appena il vento passa su di esso
non se ne rintraccia più il luogo.*

Salmo 103, 15-17

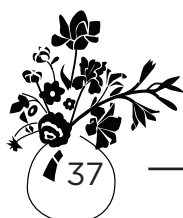
Pittura di concetto fatta di simboli; questo è la Vanitas secentesca che necessita di decodificazione per comprenderne i significati simbolici. Ma cos'è, nella storia dell'arte, un simbolo?

Un simbolo nell'arte figurata è un oggetto (in senso lato), una pianta, un animale o un segno (cifra, lettera, gesto e simili) al quale in un determinato contesto viene associato un significato profondo.¹

Lo scopo del simbolo è quello di far riflettere l'osservatore su qualcosa che è diverso da ciò che è raffigurato, può avere diverse letture ma si riferisce comunque ad un concetto astratto.

Il teschio è stato spesso, ad esempio, il simbolo chiaro della caducità della vita ed un *memento mori*, nondimeno altre volte il modo più giusto d'interpretarlo dipende dal contesto nel quale viene raffigurato. Pertanto una rappresentazione simbolica è data da più simboli che, in forma non narrativa, svolgono il ruolo di protagonisti e di latori del concetto. Un chiaro esempio in tal senso è proprio la rappresentazione secentesca della vacuità della condizione umana conosciuta come Vanitas, termine distintivo di una categoria particolare di nature morte che affonda le radici in fonti letterarie di forte tradizione, a cominciare dalla Bibbia.

Se il Salmo 103 riportato inizialmente è solo uno degli innumerevoli esempi d'asserzione della caducità della vita umana che si possono



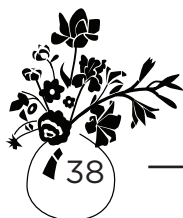
trovare nel testo sacro, la denominazione di questo *topos* viene chiaramente desunta dal passo dell'Ecclesiaste² (1,2) nell'Antico Testamento: "Vanitas vanitatum, dixit Ecclesiastes: vanitas vanitatum, et omnia vanitas".³

Del resto se l'Antico Testamento è pregno di moniti sulla transitorietà della vita umana⁴, con l'Ecclesiaste la formula della Vanitas viene connotata a volte in senso nichilista, come riprenderà un commentatore d'eccellenza quale Giacomo Leopardi,⁵ altre volte in maniera più conciliante, come si legge in un testo religioso pubblicato nel 1400 dove "praeter amare Deum et illi soli servire".⁶

In un momento storico particolare, qual è il passaggio fra Cinquecento e Seicento caratterizzato dalla perdita di certezze religiose dovute alle divisioni all'interno della Chiesa cristiana, questo genere di pensiero trova ora un terreno fertile. Ecco spiegato per quale motivo la riflessione profonda sulla vacuità del mondo terreno proposta dal testo biblico, si ritrovi nell'ambiente riformato dei Paesi Bassi calvinisti dove, partendo dall'università di Leida, si diffonde velocemente negli altri centri universitari olandesi.

La rigorosa morale della Riforma protestante, unita alla crisi generata dalla guerra dei Trent'anni, danno poi origine ad una serie di dipinti all'interno del panorama delle nature morte che, in seguito, saranno molto frequentati dagli artisti fiamminghi barocchi, diffondendosi poi in tutta Europa, superando le differenze di religione⁷ e diventando uno dei temi più richiesti dalle nuove classi mercantili emergenti.

Per Vanitas in arte s'intende dunque una composizione di oggetti che simboleggiano la fragilità della vita: il teschio, la candela, i libri, la clessidra, l'orologio, il mappamondo, gli strumenti scientifici,



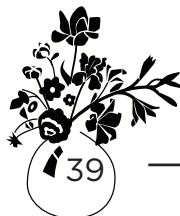
vasellame prezioso, frutta e, naturalmente, i fiori. Diciamo “naturalmente” in quanto da sempre il fiore è stato un oggetto carico di significati dovuti soprattutto alla fragilità della sua bellezza e alla brevità della sua vita.

La Vanitas, quindi,

non è solo l'ostentazione in primo piano del teschio, non può essere confinata nella rappresentazione pura e semplice del “macabro”, o solo raramente si può legare alla morbosa descrizione del degrado dell'uomo dopo la morte: si può dire infatti che il tema si arricchisce con quelle composizioni di natura morta in cui, da espliciti o impliciti indizi, risulti prevalente il trascorrere del tempo, e quindi la presenza prevalente di un valore moraleggiante.⁸

Virtualmente ogni natura morta ha un messaggio morale nascosto connesso alla caducità della vita anche in assenza di chiari e palesi oggetti simbolici. Gli altri oggetti sono una documentazione più o meno esauriente del pericolo che la predilezione per i beni terreni porta con sé qualora non si curi sufficientemente la salvezza dell'anima.

Ben presto la simbologia viene pertanto stabilizzandosi e la presenza più o meno numerosa di fiori recisi, dentro a vasi o cesti, risulta una costante. È del 1603 quella che può essere considerata la prima Vanitas di questo tipo dipinta da Jacques de Gheyn II (Anversa 1565-l'Aia 1629) e conservata al Metropolitan Museum di New York.⁹ Il pittore nato ad Anversa ci presenta, all'interno di una nicchia architravata e decorata con i bassorilievi di Democrito ed Eraclito¹⁰ nel soprarco, un teschio integro visto frontalmente; sul davanzale, insieme a medaglioni e monete, stanno due vasi di fiori in posizione simmetrica dove il tulipano risulta preminente, insieme a piccoli fiori ormai sfioriti ed un petalo che giace, caduto, sulla pietra. Completa il tutto una grande bolla di sapone



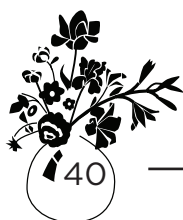
dalla trasparenza lucida che restituisce, come specchio del mondo, l'immagine delle monete, della ruota di tortura e di uno scettro. Pochi fiori, ma chiaramente rappresentati nel loro carattere naturalistico.

I precedenti per questa e le successive Vanitas sono riscontrabili nei soggetti religiosi e nella ritrattistica cinquecentesca del Nord Europa, ad opera di artisti importanti come Hans Holbein (Augusta 1497/98 – Londra 1543) o Dirk Jacobsz (1496-1567).¹¹ In Italia è Lorenzo Lotto (Venezia 1480-Loreto 1556) a darne una versione originale nel Ritratto virile conservato alla Galleria Borghese di Roma dove, sotto la sua mano dell'effigiato, spuntano i simboli classici sopradetti.

La differenza che si percepisce nel passaggio dal Cinquecento al Seicento, risiede nell'esplicitazione del simbolismo. Questo da criptico e sconosciuto alla maggioranza, diviene sempre più semplice nella lettura e nella comprensione, tanto da rientrare a pieno titolo tra i soggetti prediletti dalle nuove classi mercantili che si erano andate formando in quell'arco di anni.

La Vanitas diviene pertanto strumento didattico utile alla penetrazione di concetti fortemente sentiti in area riformata che hanno poi, anche nella Chiesa Cattolica, la stessa divulgazione a partire soprattutto dalla predicazione dei Gesuiti.

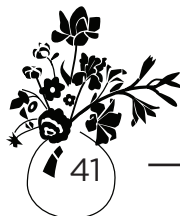
Ovviamente questo genere, nel severo ambiente calvinista, trova inizialmente linfa maggiore, calzando pienamente con una morale che sente come accessorio il raggiungimento della ricchezza, possibile distrazione da quello che è il vero compito dell'uomo sulla terra. Del resto è necessario per le classi mercantili delle Fiandre ristabilire l'equilibrio fra le regole morali desunte dai precetti biblici e l'operosità e abilità borghese nel raggiungimento del benessere; anche a questo serve la Vanitas.



Nel corso del Seicento anche in altre aree europee quali Spagna, Francia e Italia, il tema della bellezza effimera e del monito sulla fine comune agli uomini, è sempre più presente tanto da divenire, nel periodo barocco, uno dei temi più rappresentati dove il gusto per il macabro si accompagna ad una rappresentazione di potente realismo. Proprio i fiori diventano uno dei momenti di più alta pittura all'interno delle Vanitas, e lo studio approfondito di natura botanica che li caratterizza porta alla nascita d'interi famiglie di artisti specializzati. La forte componente realistica, propria della pittura olandese, è probabilmente legata da sempre all'espressione moraleggiante della caducità delle cose terrene e della vita medesima. Ecco spiegato perché possiamo considerare la produzione di pittura di fiori, anche senza teschi ed altri simboli, una vera Vanitas, soprattutto quando la composizione è formata da fiori nei diversi stadi della loro vita, non risparmiando nemmeno la corruzione delle foglie e dei boccioli.¹²

Il concetto è ulteriormente rincarato quando le semplici rappresentazioni di vasi di fiori sono corredate da dettagli che rimandano alla corruttibilità generata da agenti esterni come gli insetti, ognuno dei quali considerato latore di un concetto particolare. Questo si rileva soprattutto in alcune tipologie di composizioni floreali come, ad esempio, quelle a ghirlanda o a festone, dove artisti come il gesuita Daniel Seghers (Anversa 1590-1661)¹³ o André Daniels hanno potuto elaborare il concetto di Vanitas eliminandone il senso del macabro.

Un'architettura di fondo fa da base tonale scura alla brillantezza cromatica della ghirlanda che, coprendo quasi il fondo, risalta per la propria monumentalità e ribadisce, in questo confronto, il senso di



fragilità del serto giustapposto. L'inserzione ulteriore al centro della composizione di vari elementi come il calice eucaristico o una farfalla, non fa altro che rimandare sempre al concetto di base.

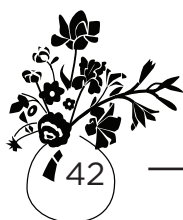
Anche nei festoni di fiori gli artisti hanno modo di mettere frequentemente in evidenza il disfacimento della composizione stessa, in quanto i fiori in piena fioritura vivono accanto a quelli ormai appassiti o addirittura putridi. Il realismo è degno di una tavola botanica, e gli artisti vi riescono a donare un afflato mistico grazie alla luce drammatica che delinea dal fondo scuro gli elementi.

I festoni di Seghers o di Cornelis de Heem (Leida 1631- Anversa 1695) partecipano pertanto del simbolismo della Vanitas, così come alcuni trionfi fioriti appesi, dove l'insegnamento morale implicito è chiaro ed evidenziato dall'instabilità di questi, rappresentati contro una architettura e quasi sul punto di sciogliersi dai lacci.

L'incredibile ostentazione realista che questo genere ha prodotto, soprattutto dal secondo decennio del Seicento, va inoltre legata agli studi scientifici olandesi di botanica sviluppatisi a partire dal XVII secolo.¹⁴

La specie floreale maggiormente presente nei vari *bouquet* è il tulipano, quel nuovo incredibile fiore i cui rari bulbi potevano raggiungere quotazioni di mercato inverosimilmente alte; proprio questo lo renderà ancor più adatto a rappresentare la vacuità dei beni terreni.

Originario della Persia, il tulipano viene importato in Europa nella seconda metà del Cinquecento, divenendo in poco tempo uno dei fiori più amati e desiderati. In Olanda, grazie agli incroci botanici, a metà del Seicento si contano più di centocinquanta varietà. I più richiesti risultano essere quelli striati e di colore rosso che spiccano nei dipinti. La tulipomania porterà alla creazione di una Borsa



istituita ad Amsterdam dedicata al mercato internazionale dei bulbi che vedrà un tracollo nel 1637. Il conseguente ed improvviso calo dei prezzi, destabilizzando l'economia olandese e mandando in rovina molte famiglie, sancisce in modo definitivo il legame fra il tulipano e la fugacità delle cose terrene.

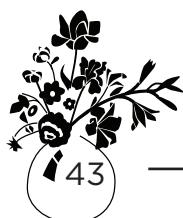
L'osservazione delle molte pitture di Vanitas ci dichiara comunque quanti altri siano i fiori rappresentati come, ad esempio, gli anemoni e le rose, legati sin dall'antichità alla simbologia della morte e alla brevità della vita.

Per quanto riguarda l'anemone ad esempio, la fonte letteraria antica sono le *Metamorfosi* di Ovidio (X, 705-730) che ci raccontano la storia dell'amore fra la dea Venere e il giovane Adone, ucciso da un cinghiale durante la caccia; dal suo sangue nascerà un fiore così fragile da diventare simbolo della vita brevissima, tanto che il suo nome deriva dalla parola greca *ánemos* che significa vento. La simbologia passerà ovviamente alla religione cristiana, con significato analogo collegato alla morte.

Lo stesso avviene anche per la rosa, simbolo funerario legato al culto dei morti. Stratone, poeta greco del II secolo d.C., nella sua *Antologia Palatina* ci ricorda la sua bellezza effimera:

Ti vai vantando della tua bellezza?
Anche la rosa fiorisce,
Ricorda,
Ma appassisce d'un subito
Per essere gettata nel letamaio¹⁵

Abbiamo quindi appreso come il concetto di Vanitas non sia esclusivamente legato alla rappresentazione di oggetti macabri, quali teschio e ossa, ma come sin dall'inizio possa essere trovato fra le composizioni di Jan Brueghel il Vecchio (Bruxelles 1568 - Anversa



1625) o Ambrosius Bosschaert (Anversa 1573-l'Aia 1621) dove, alla descrizione analitica dei fiori nei diversi stadi di vita, sono spesso associate conchiglie o ceramiche preziose: tutti oggetti simboleggianti il desiderio della classe borghese mercantile delle Fiandre, conscia e premurosa nel voler far notare la propria cognizione riguardo la fragilità delle cose terrene.

Proprio a Jan Brueghel il Vecchio, detto “dei Velluti”, dobbiamo l’affermazione della maniera lombarda nella natura morta floreale, riconducibile al rapporto con il cardinale Federico Borromeo, suo committente sin da quando nel 1595 lo volle a Milano.¹⁶

I suoi elaborati mazzi di fiori riproducono abilmente le qualità di ogni essenza floreale, creando delle sinfonie cromatiche al limite del naturale. L’artista era famoso per il suo studio dal vero, tanto da impiegare intere stagioni per poter portare a termine un’opera dove erano rappresentati fiori di periodi diversi. La sua proverbiale pazienza e maestria arrivarono a comporre nature morte con quasi centocinquanta varietà floreali rappresentate dal vero e dove i fiori, giunti alla fine del loro ciclo vitale, sono contrapposti a turgidi e freschi boccioli.

Anche nelle opere di Brueghel non mancano elementi che, accanto all’abilità tecnica e scenografica, denotano inoltre il volervi fissare all’interno la varietà degli elementi effimeri prodotti dalla natura ma resi stabili dal pittore, così come esplicitamente richiesto proprio dal Borromeo.

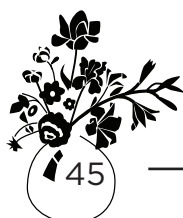
Quella incarnata dall’olandese è una concezione della pittura strettamente legata allo sviluppo delle scienze naturali, dove le arti figurative sono strumenti privilegiati di elaborazione del sapere. Del resto la severa condanna dell’arte finalizzata a scopi meramente edonistici suggerita



dal Concilio di Trento, porta all'elaborazione del concetto didattico e formativo della pittura che deve pertanto indirizzarsi principalmente all'edificazione spirituale delle anime.¹⁷ Da qui la decisione del Cardinale Borromeo di caldeggiare le bellezze naturali dipinte dal vero, espressione della presenza divina fra gli uomini.

Nel maturo Seicento è invece sempre più frequente l'utilizzo di disegni presi dalle pubblicazioni scientifiche, indispensabili per riprodurre con maggiore precisione possibile i fiori senza dovere sottostare ai cicli e ai tempi della natura; tutto questo favorirà anche l'abbondanza, in un unico dipinto, delle specie rappresentate. La ricchezza delle composizioni è un chiaro segno di come il soggetto si sia evoluto per rispondere alle esigenze estetiche dei committenti, che siano nobili, ricchi borghesi o mercanti. Proprio i diversi gradi d'interpretazione che si possono dare a questo tipo di opere le hanno rese adatte a committenze di carattere molto diverso. La capacità di comprendere o meno questo tipo di messaggio diventa perciò più soggettiva quando questo non è palesato da cartigli, teschi o altri oggetti del repertorio usuale. La preparazione culturale del committente può permettere una maggiore o minore penetrazione dei piccoli dettagli, quale un insetto o un fiore sfatto o intaccato da qualche malattia: un semplice realismo dell'artista, per alcuni, un richiamo alla caducità della esistenza, per altri.

Si arriva poi presto ad avere, quindi, composizioni floreali comunque riconducibili al tema della Vanitas ma dove solo lo sguardo attento dell'osservatore riuscirà a cogliere il messaggio di transitorietà della vita. Anche in Italia dove la Controriforma cattolica, come abbiamo detto, utilizza il monito della Vanitas per ribadire la morale da fare seguire ai propri fedeli, questo genere si concentra fra Roma e Napoli dove gli artisti,



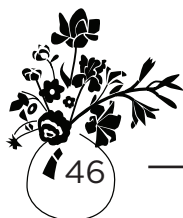
dopo l'incipit del Caravaggio, sviluppano nature morte di vario genere.

A questo tema sarà votata soprattutto la produzione napoletana che, partendo da Salvator Rosa (Napoli 1615-Roma 1673), artista fra i più versatili e colti del barocco, passando per Giacomo (1603-1650) e Giovanni Recco, arriva alle numerose prove di Francesco Solimena (Canale di Serino 1657-Napoli 1747), che darà vita a Vanitas di incredibile impatto visivo. In queste, con o senza l'elemento del cranio umano, i vari rimandi scritti in cartigli o su pagine di libri consunti ci chiariscono la simbologia delle composizioni. "Sic transit gloria mundi, Omnia vanitas, Terror della morte" è, ad esempio, solo una delle frasi che corredano il repertorio classico, dove vasi o cestini con fiori recisi sono elementi imprescindibili.

Oltre agli onnipresenti tulipani, sintomo di una contaminazione dell'arte italiana da parte dei maestri nordici, appare interessante la presenza frequente del narciso, antico simbolo legato all'egoismo ed all'amore per se stessi, ritenuto in antichità anche fiore infernale e quindi di carattere funerario. Nell'Iconologia di Cesare Ripa è anche simbolo di stupidità, ma nell'iconografia cristiana si volge al positivo a rappresentare il trionfo dell'amore divino e della vita eterna sopra la morte: ognuna di queste metafore trova modo di calzare nel *topos* della Vanitas.

Dal punto di vista tecnico i fiori sono descritti in modo attento per essere facilmente riconoscibili; le pennellate dense esaltate dal fondo scuro aumentano il senso drammatico che raggiunge vertici notevoli per evidenziare maggiormente la tragicità del messaggio.

La presenza costante di fiori nel soggetto da noi considerato diventa poi il motivo chiave che spinge anche certe pittrici donne ad avvicinarsi a questo tema, non dimentichiamo infatti quanto la pittura floreale sia sempre stata amata dal genere femminile: da Clara



Peeters (1594-1657), passando per Maria van Oosterwyck (Nootdorp 1630- Uitdam 1693), fino ad annoverare anche Rachel Ruysch (L'Aia 1664-Amsterdam 1750).¹⁸

Per Clara Peeters le inserzioni di fiori in vasi preziosi avvengono all'interno delle sue *Pronk-still life*,¹⁹ dove gli oggetti raffinati vengono accostati al teschio, ed i fiori entrano come elemento di arricchimento cromatico e semantico. Trionfi fioriti per Maria von Oosterwyck, dove l'essenza floreale diviene l'unico simbolo del passaggio del tempo e della corruzione e deperibilità della vita mentre, per alcuni studiosi, risulta azzardato leggere le composizioni di Rachel Ruysch, a cavallo del XVIII secolo, come esempi di Vanitas.

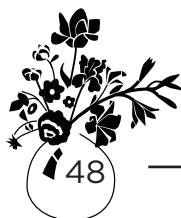
Siamo ormai alla fine di un secolo in cui questo tema è stato amato da artisti e committenti, ma il suo *Mazzo di Fiori in un vaso e melagrana*, conservato alla Galleria Palatina di Firenze, è ancora pienamente descritto dall'artista come simbolo della corruttibilità del tempo.

Assistiamo ora, alle soglie del Settecento, ad un ritorno al messaggio implicito, declinato verso un'ostentazione di bellezza e naturalismo più consoni al secolo dei lumi. Pitture di grande decorazione, dove gli elementi vengono dipinti con un naturalismo di carattere quasi scientifico, portano la composizione floreale *tout court* a prendere il sopravvento sulla morale secentesca delle Vanitas. Il genere non cadrà mai in disuso, specialmente in alcune zone d'Europa come le Fiandre o l'Italia, ma la grande produzione delle botteghe del secolo XVII non verrà più uguagliata.



NOTE

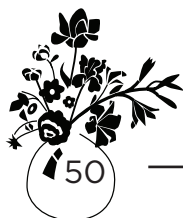
1. Van Straten, 2009, p. 65. [[↑](#)]
2. *Qohèlet* (o Ecclesiaste), libro sapienziale della Bibbia ebraica e cristiana. [[↑](#)]
3. “O vanità delle vanità, dice Ecclesiaste: o vanità delle vanità, tutto è vanità”. [[↑](#)]
4. Riferimenti si ritrovano nel libro di Giobbe (14,12), in Isaia (40, 6-8), nei Salmi (39,6-7; 94, 11; 102, 4-12 e 109, 23). [[↑](#)]
5. Giacomo Leopardi nel canto *A se stesso* traduce la locuzione con “l’infinita vanità del tutto”. [[↑](#)]
6. “Eccetto amare Dio e servire Lui solo”. Tratto da *De Imitatione Christi* di autore anonimo. [[↑](#)]
7. Veca, 1990, p.40. [[↑](#)]
8. Veca, 1981, p.12. [[↑](#)]
9. Bergström, 1956, p.143. [[↑](#)]
10. Democrito ed Eraclito sono i filosofi che hanno pianto e riso sulla vita umana. [[↑](#)]
11. Per Hans Holbein il Giovane citiamo il famoso teschio nel *Ritratto degli Ambasciatori* conservato alla National Gallery di Londra. Per Dirk Jacobsz sono molti i ritratti virili con questa simbologia, fra tutti citiamo il *Ritratto di Pompeius Hocco* conservato al Rijksmuseum di Amsterdam. [[↑](#)]
12. La classificazione che fa il Bergström nel suo studio sulle nature morte olandesi del 1956, tende ad escludere dalle Vanitas vere e proprie le composizioni di soli fiori. La sua tesi è stata argutamente messa in discussione da Alberto Veca nel catalogo della mostra del 1981, che rimane ancora oggi uno dei più interessanti studi su questo argomento. Lo studio di un dipinto di Jan Davidsz de Heem, con un vaso di fiori in primo piano e accanto un crocifisso posto davanti ad un teschio cinto da un serto d’edera, è secondo lo studioso, la chiara “contrapposizione fra la morte e la resurrezione da una parte e il vaso di fiori che presenta il consueto sistema di fiori socchiusi, in sboccio e morti e la stessa frutta intatta o aperta e toccata, a spingere un ragionamento sul fiore e sul frutto ai confini, se non, come in questo caso, all’interno del mondo della Vanitas” (Veca, 1981, p.119). [[↑](#)]
13. Daniel Seghers entrò nella Compagnia di Gesù già dal 1614 ma prenderà i voti solo nel 1625. [[↑](#)]
14. L’istituzione di vari orti botanici già negli ultimi decenni del XVI secolo diventa motore di questo fenomeno. Si notino quello di Leyda nel 1577, a Lipsia nel 1580, a



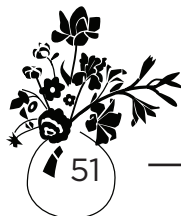
- Heidelberg nel 1593, dove le coltivazioni di piante ornamentali soppianderanno quelle dei “semplici”. [[↑](#)]
15. Stratone di Sardi, *Epigrammi*, a cura di L. Floridi, Alessandria 2007. [[↑](#)]
 16. Figlio di Peter Brueghel il Vecchio, Jan (Bruxelles 1568 – Anversa 1625) incontra il Cardinale Borromeo a Roma nel 1591, dove è in contatto con lo studio del Cavalier d’Arpino. Da qui nel 1595 seguirà Federico Borromeo a Milano. Tornato ad Anversa l’anno seguente, continua a lavorare per il cardinale Borromeo anche a distanza. Aveva libero accesso alle serre dell’Arciduchessa reggente dei Paesi Bassi per ritrarre dal vero rarità botaniche floreali. [[↑](#)]
 17. Zalun Cardon, 2008, p.236. [[↑](#)]
 18. Rachel Ruysch era figlia dello scienziato botanico ed anatomista Friedrich Ruysch, dal quale apprese una sofisticata conoscenza scientifica. Nella sua lunga carriera fu ammirata e richiesta nelle maggiori Corti europee. [[↑](#)]
 19. Per *Pronk-still life* si intende un dipinto raffigurante una tavola di rappresentanza imbandita con materiali preziosi. [[↑](#)]

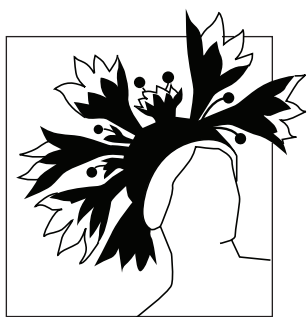
BIBLIOGRAFIA

- Alpers S., *Arte del descrivere: scienza e pittura nel Seicento olandese*, Torino 1984.
- Bergstrom I., *Dutch Still-life paintings*, London 1956.
- Caroli F., *Il volto e l'anima della natura*, Milano 2009.
- Fiori. *Cinque secoli di pittura floreale*, a cura di F. Solinas, catalogo della mostra, Biella Museo del Territorio, Chiostro San Sebastiano, 21 marzo-27 giugno 2004.
- Fiori. *Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh*, a cura di Daniele Benati, Fernando Mazocca, Alessandro Morandotti, Forlì, Museo di San Domenico, 24 gennaio – 20 giugno 2010.
- *La natura morta italiana: da Caravaggio al Settecento*, a cura di Mina Gregori, catalogo della mostra, Firenze, Palazzo Strozzi 26 giugno-12 ottobre 2003 .
- Ovidio Nasone P., *Metamorfosi*, edizione a cura di P. Bernardini Marzolla, Trento 2001.
- Ripa C., *Iconologia*, a cura di P. Buscaroli, Milano 1992.
- Salerno L., *La natura morta italiana*, Roma 1985.
- Salerno L., *Nuovi studi su la natura morta italiana*, Roma 1989.
- Spike J.T., *Italian Still Life Paintings from Three Centuries*, New York 1983.
- Straten van R., *Introduzione all'Iconografia*, Milano 2009.
- Veca A., *Inganno & Realtà*, cat. mostra, Bergamo 1980.
- Veca A., *Vanitas- il simbolismo del tempo*, cat. mostra, Bergamo 1981.
- Veca A., *La natura morta*, Firenze 1990.



- Zalum Cardon M., *Passione e cultura dei fiori tra Firenze e Roma nel XVI e XVII secolo*, Città di Castello 2008.
- Zuffi S., *La natura morta: la storia, gli sviluppi internazionali, i capolavori*, Milano 1999.





Grandiville, quando i fiori si animano

di SARA PIETRANTONI

Qui giace Grandville, animò tutto e, dopo Dio, fece vivere tutto, parlare e camminare - Ma non seppe percorrere la sua strada.

J. J. Grandville, *Epitaffio funebre*

Con queste parole Jean Ignace Isidore Gérard (Nancy 1803 - Parigi 1847) – divenuto noto con lo pseudonimo J.J. Grandville – volle congedarsi dal mondo; lo strumento un epitaffio funebre sintetico quanto efficace, uscito dalla penna e dalla mente di chi sapeva bene quale fosse stato il proprio cammino. Non temendo nemmeno di paragonarsi al Creatore, Grandville non risparmiò una nota amara rivolta a un’insoddisfazione tutta personale che esula forse dalla sfera artistica. Egli “animò tutto e [...] fece vivere tutto, parlare e camminare” ed è proprio questa la sensazione che si ha quando, sfogliando uno dei volumi corredati dalle sue splendide illustrazioni, vediamo popolarsi sotto ai nostri occhi un mondo fantastico dove chi è per sua natura già vivo, come lo sono gli animali, inizia ora a parlare, muoversi e assumere forme umane che incarnano alla perfezione i vizi e le debolezze dell’uomo moderno. Chi invece seppur vivo è confinato ad una esistenza statica in luogo dove lo spostamento, come accade al fiore reciso, è per lo più segno di morte imminente, s’illumina di vita nuova e vera, abbandona le proprie radici e se ne va per il mondo leziosamente vestito.

Prendendo in prestito il titolo di una celebre opera di Grandville, *Un autre monde*, potremmo quindi definire l’artista come creatore di un altro mondo, diversissimo eppure speculare rispetto a quello reale. Un mondo metamorfico, nel quale gli uomini sono trasformati in



altri esseri secondo una tendenza all'antropomorfismo ben radicata nella tradizione artistica e letteraria occidentale; l'esempio più noto è certamente costituito dalle *Metamorfosi* di Ovidio, che hanno fornito materiale iconografico agli artisti di ogni tempo.

Sebbene la maggior parte delle opere di Grandville si concentrino sulla figura animale egli non disdegnò nemmeno, in uno dei suoi ultimi lavori, il mondo floreale. *Les Fleurs Animées*, pubblicato dall'editore Gabriel de Gonet nel 1847, anno della morte dell'artista, fa del mondo dei fiori animato il proprio soggetto. Ed ecco quindi un mondo dove anche i fiori, non più elemento decorativo, attributo simbolico ne complemento di altri protagonisti, possono ora essere pienamente loro i personaggi-protagonisti.

Da rilevare come l'artista mostri, in queste illustrazioni comunque velate di surrealismo, di padroneggiare anche una perfetta sintesi botanica che ritroviamo in quei molti "personaggi-fiori" i quali, nonostante il loro singolare aspetto, mantengono comunque inalterate le proprie caratteristiche peculiari.

La raccolta e la bizzarria dell'opera di questo artista sconcertano ancor più se paragonate ai ben altri fiori che, dieci anni dopo, Baudelaire raccoglie in *Fleurs du mal*, dove protagonista è per lo più la vita caotica della capitale francese, unita alla nevrosi di un poeta che si appella alla bellezza dei fiori — di cui nelle città si gode solamente nella forma recisa a decoro di abitazioni e persone — per alludere all'aspetto segreto del vizio.¹

Inizia invece, nelle prime pagine della sua introduzione, così il nostro autore:



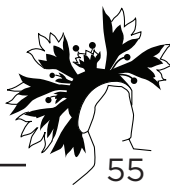
Nous seuls connaissons la route qui conduit au pays des Fleurs, mais un serment solennel nous défend de l'indiquer.²

Sostiene infatti Grandville come sia ormai certamente conosciuto il luogo in cui è situato il Paradiso Terrestre, mentre non con altrettanta chiarezza si può indicare dove sia collocato il palazzo della Fata dei Fiori. Tra le varie ipotesi egli ritiene di essere il solo ad avere la risposta certa e, pur non potendo rivelarcela, ci mostra comunque quel mondo dove i fiori hanno preso vita.

Tanti gli spunti da indagare, ma per comprendere al meglio la genesi dell'opera bisogna tuttavia fare un passo indietro e considerare il clima culturale e artistico della Francia del XIX secolo, oltre che la natura delle opere di Grandville ascrivibili alla grande, seppure spesso considerata minore, arte dell'illustrazione.

Nei primi decenni dell'Ottocento si assiste a una grande rivoluzione nel mondo del libro; nasce l'editoria moderna e i libri cominciano ad essere letteralmente invasi dalle illustrazioni. Questa però richiede ancora l'investimento di grosse somme di denaro da parte dell'editore e la conseguenza ovvia è che i libri siano venduti ad un prezzo elevato³ ragion per cui, nella maggior parte dei casi, si preferisce illustrarli solamente a partire dalle seconde edizioni nel caso in cui la prima abbia fatto registrare un buon successo nelle vendite.

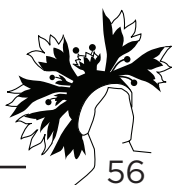
Cambia anche la tipologia delle pubblicazioni: i testi di natura religiosa, che avevano dominato la produzione libraria dei secoli precedenti, ora lasciano spazio più ampio alla mitologia, alla poesia ed ai romanzi avvezzi a nutrirsi d'illustrazioni. Nasce contemporaneamente una nuova figura, quella del bibliofilo-committente che, grazie alle grandi disponibilità economiche, finisce con lo scardinare la



struttura classica della committenza, divenendo spesso anche editore vero e proprio. La diffusione dell'illustrazione porta con sé molte critiche e nonostante la crescente richiesta di immagini il mestiere dell'illustratore sarà ancora denigrato per buona parte del XIX secolo. Spesso tali critiche rimangono anonime: molti scrittori infatti, seppur profondamente convinti che le immagini distolgano l'attenzione dalla parola scritta, preferiscono evitare di inimicarsi coloro che potrebbero, proprio grazie all'illustrazione, aiutare la vendita dei loro libri.⁴ Come efficacemente notato dallo studioso Philippe Kaenel,⁵ l'incisione rappresenta una vera e propria *banlieues de l'art*, e rimane ai margini del mondo della produzione artistica. All'interno dell'illustrazione stessa si distinguono poi diversi livelli: dal più basso, rappresentato dalla litografia pornografica — molto più diffusa di quanto si possa pensare — passando attraverso le caricature politiche e le illustrazioni di opere contemporanee, si arriva ai classici della letteratura, il punto di arrivo della carriera di un illustratore; carriera che, per quanto luminosa, non lo potrà comunque allo stesso livello del pittore. Il problema della scarsa considerazione verso questo tipo di attività è da ricercare nella meccanicità del processo che, presupponendo un apprendistato più simile a quello degli artigiani che non a quello degli artisti, sembra implicare una certa estraneità nei confronti del processo creativo escludendo quindi l'incisione dal novero delle arti liberali.⁶

La nobiltà dell'incisione è tuttavia sottolineata già nel 1660 dall'editto di Saint-Jean-de-Luz:

La glorie de la France [...] est de cultiver autant que possible les arts libéraux, tel qu'est celui de la gravure en taille-douce, au burin et á l'eau-forte, qui dépend de l'imagination de ses auteurs et ne peut être assujetti á d'autres lois que celles de leur génie [...] Cet art n'a point de comparaison avec les métiers et manufactures; aucun de ses



ouvrages n'étant au nombre des choses nécessaires qui servent à la subsistance de la Société civile, mais seulement de celles qui servent à l'ornement, au plaisir et à la curiosité⁷.

Accanto alla produzione di libri, c'è da considerare il grande sviluppo di giornali e riviste, vendute anch'esse a prezzi concorrenziali. *La presse* e *Le siècle* in particolare, propongono un abbonamento a quaranta franchi, grazie al contributo della pubblicità, e riescono in questo modo a veder raddoppiare il numero degli abbonati in pochi anni. A partire dagli anni Trenta fanno invece la loro comparsa sul mercato giornali satirici come *La Silhouette*, *La Caricature* e *Le Charivari*, e periodici come *Le Magasin Pittoresque* o *L'Illustration*, che segnano in maniera definitiva l'inizio della nuova età dell'immagine.

La vita di tali riviste è però breve: nel 1835, in un clima sempre più teso a seguito dell'attentato di Fieschi⁸ vengono promulgate le leggi sulla censura di Adolphe Thiers che, di fatto, impediscono la continuazione delle pubblicazioni di satira politica.⁹ Molti disegnatori decidono di dedicarsi ad altro. Tra questi vi è Grandville che aveva animato, con le sue illustrazioni, le pagine più importanti di queste riviste.

Jean-Ignace-Isidore Gérard era nato a Nancy il 15 settembre 1803; il padre, pittore e miniaturista, era figlio di un attore noto al tempo come Grandville. Il giovane Ignace, che in seguito decise di adottare lo pseudonimo del nonno, a soli dodici anni abbandonò gli studi per iniziare l'apprendistato nella bottega paterna. La sua abilità fu presto notata da un miniaturista al tempo molto apprezzato, Mansion, che lo convinse a seguirlo a Parigi nel 1825.

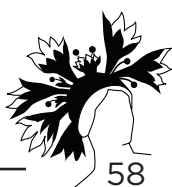
Inizialmente la situazione fu tutt'altro che facile, come consueto per molti altri giovani artisti in cerca di notorietà: Grandville alloggiò



in una stanzetta dell'Hôtel Saint-Phar che riuscirà a lasciare solo tre anni dopo, trasferendosi nel quartiere degli artisti, in rue des Petites-Augustines.¹⁰ Nella bottega di Mansion ebbe modo di lavorare ad alcune raccolte di litografie, come *Le plaisirs de toutdge* e *Les tribulation de la petite propriété*; successivamente si dedicò ad una serie di 52 pezzi di carte, le *Sibylle des Salons*, che Mansion tuttavia decise di pubblicare a suo nome. Nonostante il discreto successo Grandville, però, coltivava ancora il sogno di diventare pittore, dal momento che considera l'attività di disegnatore più come un modo di sopravvivere che non come espressione di vera creatività. Ebbe tuttavia presto modo di ricredersi: all'apprendistato presso Mansion seguì infatti quello nella bottega di Hippolyte Lecomte (1781-1857) dove ebbe la possibilità di dipingere ad olio, rendendosi però immediatamente conto di come quella tecnica non gli permettesse di esprimersi al meglio. La necessità di far asciugare il colore prima di stenderne una seconda mano gli impediva, infatti, di lavorare velocemente, di fissare sul foglio l'impressione fugace di un gesto, di un'espressione colta nelle strade di Parigi. Lo sviluppo della tecnica della litografia, ideata nel 1796 dal tedesco Alois Senefelder¹¹ sembrò invece adattarsi al meglio alle necessità di Grandville.

Il vero successo arrivò solo qualche anno dopo, nel 1829, grazie alla pubblicazione delle *Métamorphose du Jour*, una serie di settantuno litografie nelle quali i personaggi sono rappresentati con una testa di animale, scelta per adattarsi al meglio alle caratteristiche, ai vizi ed alla fisionomia degli uomini: la figura del marito seduttore assume le fattezze del maiale, il chiacchierone diventa un pappagallo e l'orgoglioso sfoggia una coda da pavone.

I suoi ibridi, metà uomini e metà animali, nascono da associazioni



mentali, da giochi di parole, da espressioni tradizionali e gergali e tale scelta diverrà, col tempo, vero e proprio segno distintivo dell'artista, il cui successo appare evidente anche a giudicare dalle numerose copie che cominciarono ben presto a circolare in tutta Parigi. Ormai, tranne la breve ma significativa esperienza da caricaturista, Grandville si dedicava quasi esclusivamente all'illustrazione di libri.¹²

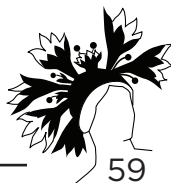
La svolta è datata 1836, quando illustrò le *Oeuvres complètes* de Beranger. È lo stesso autore, in una lettera a Grandville, a contribuire alla fortuna dell'artista:

Jamais plus heureuses inspirations n'ont rencontré un crayon plus spirituel, plus féconde, plus intelligent que le vôtre, et je suis tout fier de me voir commenter par vous, au risques de me voir préférer le commentaire au texte [...]. Mais il est si naturel que celui qui a donné tant d'esprit aux bêtes, en ajoute à mes oeuvres. Ce qui m'étonne le plus dans le vôtre, c'est cette infinie variété de compositions que vous pouvez produire avec une perfection si soutenue.¹³

Ormai la vita di Grandville sembrava essere arrivata ad una svolta; finalmente il successo tanto agognato era alle porte e, con esso, una certa tranquillità economica. Nel 1843 riferendosi a quel periodo scrive:

Pour la première fois je me laissais vivre heureux dans le présent e jouissant de cette bonne vie de famille, d'intérieur, sans songer à la question pécuniaire.¹⁴

Nel 1838 illustrava le *Fables di La Fontaine* (258 incisioni su legno) ed i *Viaggi di Gulliver* di Swift, contemporaneamente lavorava a *Scènes de la vie publique et privée des animaux*, dove le sue illustrazioni accompagnarono testi di autori come Balzac, Franklin, Janin e de Musset. Pubblicata nel 1842 l'opera narra, in maniera semiseria, le



vicende di una società composta da animali che ricorda molto da vicino la vita e la cultura della Francia contemporanea.

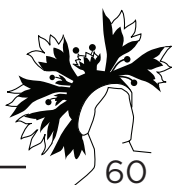
Il 1844 è invece segnato dall'uscita di *Un Autre Monde*, dove alle illustrazioni di Grandville si associa il testo di Taxile Delord (Avignone 1815-Parigi 1877), giornalista già redattore capo dello *Charivari*: con quest'opera si ha finalmente un rovesciamento di fronte rispetto alle pubblicazioni precedenti, quando all'artista toccava il compito di sottolineare determinati passaggi del testo scritto. Nella collaborazione tra Grandville e Delord si assiste invece al contrario, sarà ora chiesto allo scrittore di adattarsi alle immagini, cercare di decifrarle e commentarle con il testo. Forse questo episodio segna, meglio di molti altri, la definitiva ascesa sociale della figura dell'illustratore.

Delord collabora poi alla successiva opera di Grandville *Les Fleurs Animées*, figliata direttamente da una costola del precedente *Un Autre Monde*, in particolare dal capitolo X nel quale il protagonista Puff, capace di comprendere il linguaggio dei fiori, si accorge che le piante stanno cospirando per liberarsi dal dominio dell'uomo.

Al momento della sua morte le tante illustrazioni di cui egli fu padre, facevano ormai parte del più comune bagaglio di cultura visiva.¹⁵

Se oggi spicca meglio ai nostri occhi il tono fiabesco di quelle opere, ai tempi in cui videro la luce le tavole erano ricche di allusioni politiche immediatamente riconoscibili, poi vietate dalla censura.

Va notato inoltre come soprattutto in *Les fleurs animées* le immagine “prevarichino” sul testo che ad esso è secondo e conseguente, permettendo così una spettacolarizzazione del volume.

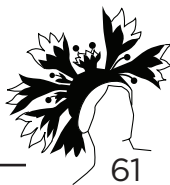


Entriamo ora nel mondo di Flora:

Les antiquaires et le savants ont retrouvé et clairement indiqué l'endroit où était situé le paradis terrestre [...]. Aucun savant ne s'est occupé de fixer d'une façon exacte la situation géographique du palais de la Fée aux Fleurs [...]. Nous seuls connaissions la route qui conduit au pays des Fleurs, mais un serment solemnel nous défend de l'indiquer [...]. Que le lecteur qui va nous suivre consente à laisser fermer ses yeux par un muchoir de fine batiste [...]. Ne sentez-vous pas un air plus léger et plus suave que celui qui nourrit ordinairement votre respiration, se jouer dans vos cheveux? Ne distinguez-vous pas, au milieu de l'obscurité qui voile votre regard, una clarté plus vive, plus pénétrante, plus douce que celle du ciel même de la patrie? C'est que notre voyage est terminé, nous sommes dans les domaines de la Fée aux Fleurs.¹⁶

Questo l'incipit di un'opera che, fin dalle prime righe, mostra in modo evidente come l'intento sia quello di condurre il lettore in un mondo sconosciuto del quale non si rivela nemmeno la precisa collocazione. Le illustrazioni di Grandville, accompagnate dal testo di Delord, ci parlano d'un luogo incantato, più lieve rispetto al mondo reale, un luogo in cui una brezza leggera accarezza i capelli e la luce, soffusa, rischiarava ogni cosa. Questo è il mondo della Fata dei Fiori, il lettore viene ammesso alla sua corte per assistere ad una straordinaria trasformazione. L'opera narra infatti le vicende di un gruppo di fiori delle specie più diverse, che vivono fianco a fianco senza apparenti problemi e deliziati, anzi, dalla carezza delle farfalle o dalla brezza delicata che talvolta li colpisce.

In realtà questi, stanchi della loro vita che si ripete sempre uguale a se stessa, non vogliono più solamente essere pietra di paragone per i mortali, ma desiderano godere sia dei vizi che dei difetti di questi, pertanto chiedono alla Fata dei Fiori¹⁷ di essere trasformati in esseri umani.



Questo il discorso dell'Elleboro che si fa portavoce dei sentimenti di tutti:

Madame, les fleurs ici présentes vous supplient d'agréer leurs hommages, et d'écouter leurs humbles doléances. Voici des milliers d'années que nous servons de texte de comparaison aux mortels; nous défrayons à nous seules toutes leurs métaphores; sans nous, la poésie n'existerait pas. Les hommes nous prêtent leurs vertus et leurs vices, leurs défaut et leur qualités; il est temps que nous goûtions un peu des uns et des autres. La vie de fleurs nous ennuie: nous désirons qu'il nous soit permis de revêtir la forme humaine, et de juger par nous-mêmes si ce que l'on dit là-haut de notre caractère est conforme à la vérité.¹⁸

Nonostante la disapprovazione la Fata, che non comprende come mai essi vogliano lasciare il loro stato quasi divino per scendere così in basso, si vede costretta a dare il consenso, pur riservandosi l'intenzione di vendicarsi. Ecco quindi come le diverse specie di fiori si animano e vengono mandate sulla terra dove diventano uomini e donne ed ecco, inoltre, raccontate tutte le loro vicende in tutti i tempi e i luoghi del mondo. L'unità spaziale o temporale non è infatti presa in considerazione da un'opera che fa della magia di un mondo segreto e fatato la propria materia.

Se tutti i fiori si recano nel mondo, l'unica a non lasciare la dimora della Fata è l'erica, simbolo di amore eterno, conscia di come sulla terra non ci sia posto per lei.

È ovvio come un testo di tal genere possa trovare spazio all'interno di una precisa cultura che aveva fatto, dei fiori, il proprio vanto. È tipico infatti dell'Ottocento, il "secolo dei fiori", quell'attenzione capillare alle piante fiorite che proliferando nei balconi, nei giardini, nelle case e come ornamenti delle persone, imbevono con la loro fragranze il sentimento, la letteratura, il pensiero, l'arte del tempo.



Tornando all'opera, una volta animati i fiori conservano le loro caratteristiche tipiche identificate dal linguaggio dei fiori¹⁹: la margherita si dedicherà quindi a predire il futuro, mentre il fiore d'arancio si occuperà dell'organizzazione di matrimoni.

Ogni storia è raccontata con una punta d'ironia: assistiamo alle sfortunate storie d'amore di Bleuet e Coquelicot, il fiordaliso ed il papavero (in Francia il termine *fleur* è femminile, per questo Grandville li immagina come due giovani e belle ragazze); leggiamo la preghiera dei fiori utilizzati dalle donne durante i balli ("Ne nous conduis pas au bal, jeune fille")²⁰ e subito dopo lasciati appassire; assistiamo all'incontro della viola del pensiero con il giovane poeta Jacobus, che grazie a lei riuscirà a decifrare il significato dei fiori.

All'introduzione di Alphonse Karr (Parigi 1808-1890),²¹ al testo di Taxile Delord, si affiancano una *botanique* e una *horticulture des dames*, entrambe curate dal conte Foelix (pseudonimo del romanziere Lous-François Raban [1795-1870]), che spiega l'origine e descrive le caratteristiche di ogni pianta e fiore, segnalando anche, in qualche caso, le proprietà mediche e dando preziosi e facili consigli circa la loro coltivazione.

Così come era stato per gli animali antropomorfi, anche in questo caso i disegni (due incisioni su legno e cinquanta su metallo) riproducono in maniera estremamente fedele ogni diversa specie floreale. L'attenzione precisa del naturalista, la puntigliosità botanica che fanno di ogni illustrazione un'impeccabile trasposizione delle specie floreali, dimostrano come Grandville abbia probabilmente fatto riferimento ai tanti volumi di orticoltura e botanica, segnatamente quelli di Linneo e Jussieu, che circolavano a Parigi a metà dell'Ottocento.

Alcuni critici contestano tuttavia l'attribuzione dell'intera opera a Grandville. Nel primo contratto sottoscritto con l'editore si legge infatti:

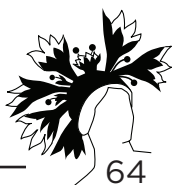


Le nombre des dessins est fixé à quinze mais Monsieur Grandville se charge en outre de donner quinze croquis qui seront achevés par un artiste au choix de Monsieur de Gonet [...]. Les dits croquis, une fois terminés, seront soumis au visa de Monsieur Grandville.²²

Sono pertanto quindici i disegni espressamente richiesti a Grandville e da lui interamente realizzati, per gli ulteriori quindici fornirà solo gli schizzi iniziali sui quali lavorerà un altro artista scelto dall'editore, e dovranno comunque essere sottoposti al vaglio di Grandville. Del resto la pratica di affidare ad aiuti parti di un'opera è una consuetudine abbastanza comune nel mondo dell'arte (lo stesso Grandville, da giovane, aveva lavorato a disegni poi firmati da altri); sembra inoltre certo che l'intervento del secondo artista si sia limitato ad elementi accessori delle immagini che infatti mostrano, nel complesso, una certa unità di stile. Al solo Grandville vanno inoltre attribuiti gli altri disegni, non citati nel primo contratto ma presenti nelle edizioni successive alla prima.

L'opera riscuote un enorme successo: nello stesso anno vengono addirittura realizzate due edizioni, seguite a breve da diverse ristampe e traduzioni.²³

Il consenso del pubblico si spiega molto bene se consideriamo, come abbiamo detto, quanto l'intero XIX secolo sia caratterizzato da un profondo interesse per i fiori: li si coltiva nei giardini o nei vasi, prosperano sui dipinti, sulle carte da parati, nei tendaggi, negli arredi e nelle illustrazioni dei libri; le signore iniziano ad utilizzarli come ornamento degli abiti o delle acconciature. In Francia, Inghilterra, Italia assistiamo a un vero e proprio popolamento dei giardini delle dimore tanto di città quanto di campagna, traboccanti di un'eterogenea varietà di piante fiorite acquistate nei mercati specializzati. Del resto l'interesse



razionale ed emotivo per il mondo naturale è una costante della cultura romantica e ne solca l'attività filosofica, artistica e letteraria.

Contemporaneamente, e non poteva essere altrimenti, si registra in Francia un profondo interesse per tutto ciò che riguarda il “linguaggio dei fiori”, conosciuto grazie alle lettere che Lady Mary Wortley Montagu scrive nel 1718 da Istanbul,²⁴ dove si trova a seguito del marito ambasciatore.

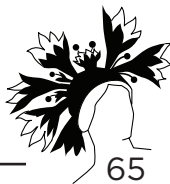
Attraverso il proprio epistolario la dama sottolinea come in Turchia si riesca a comunicare usando ogni tipo di oggetto, soprattutto con piante e fiori

Non c'è colore, fiore, erbaccia, frutto, erba, sassolino o piuma che non abbia un verso che lo riguardi; e tu puoi litigare, rimproverare qualcuno, o inviare lettere appassionate, amichevoli o cortesi o perisino annunciare delle notizie senza neppure sporcarti le mani [di inchiostro].²⁵

A seguito di questa prima ma significativa dimostrazione d'interesse, cominciano ad apparire, sul mercato editoriale francese, un numero sempre maggiore di opere che aiutano a decifrare lo speciale linguaggio di cui i fiori sono portatori. Del resto l'Ottocento può ben essere definito il “secolo dei fiori” che divengono, in particolare presso la nuova borghesia, soggetto prediletto e ornamento adatto a ogni luogo ed oggetto della casa e della persona.

Ecco quindi che alla prima grammatica floreale introdotta da Lady Montagu ne faranno seguito molte altre dove questo codice rimanda a fonti eterogenee che spaziano dalla simbologia orientale ai miti classici, oltre ai moderni studi scientifici.

Fondamentale in questo genere è *Les fleurs, idylles morales, suivis de poésie diverses* (1808) di Constant Dubos, che si cimenta nella stesura

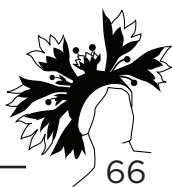


di quindici poemi sui vari fiori, fornendo ai suoi lettori anche le informazioni necessarie alla loro coltivazione. Al 1819 si data invece *Le langage des fleurs*, di Charlotte de Latour,²⁶ interamente dedicato alla corretta interpretazione delle diverse specie floreali, riprodotte dalla matita di Pancrace Bessa, nominato nel 1823 pittore ufficiale di botanica presso il Museo di Storia Naturale di Parigi. Figli dello stesso clima culturale sono, tra gli altri, *l'Abécédaire de Flore, ou langage des fleurs*, di Delachénaye, e *La botanique historique et littéraire* di Stephanie Félicité Brulart de Genlis, marchesa di Sillery.

Gli esempi potrebbero continuare ampiamente, ma possiamo già da questi notare come tali testi siano destinati, nella maggior parte dei casi, alla nuova borghesia cittadina ed in particolare alle donne. Proprio in seguito alla scelta di rivolgersi ad un pubblico di non specialisti, la scientificità dei testi è attenuata da frequenti digressioni di natura storico-letteraria che possano incontrare meglio i gusti delle signore.

Tali opere riflettono inoltre la stessa composizione di *Les Fleurs Animées* di Grandville, che rimane tuttavia un autentico capolavoro del genere, troppo spesso dimenticato, come accaduto d'altronde al suo stesso autore. Interessante notare come, seppure la fama goduta in vita dall'artista non segua la medesima sorte negli anni successivi risultando, all'oggi, talvolta poco presente anche nelle biblioteche specializzate, non fosse tuttavia passato inosservato all'occhio di Federico Zeri che, nella sua biblioteca, raccolse sei volumi dedicati all'artista.

Geniale predecessore di Walt Disney, Grandville trovò un'ultima celebrazione in *Innuendo* l'ultimo album composto nel 1990 dal gruppo musicale dei Queen prima della scomparsa del loro leader, dove vengono utilizzati in copertina e ad ornamento della raccolta proprio i disegni dell'artista.

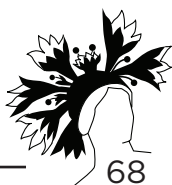


NOTE

1. A. Bazzocchi, “Il corpo e l’anima dei fiori”, in *Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh*, 2010, p. 32. [[↑](#)]
2. Grandville, 1847, p. 12. [[↑](#)]
3. I volumi privi di illustrazioni sono invece immessi sul mercato ad un prezzo molto basso: l’editore Charpentier, grazie all’aumento della tiratura, propone nel 1838 libri a tre franchi (quando solitamente il prezzo si aggirava attorno ai sette franchi). Nel 1885 alcuni libri potevano addirittura essere acquistati ad un franco. Si veda Kaenel, 2005, p. 69. [[↑](#)]
4. Da parte loro, molti disegnatori amano sottolineare il fatto che “illustrare” un libro vuol dire sì arricchirlo di immagini, ma allo stesso tempo significa “renderlo illustre”. [[↑](#)]
5. Kaenel, 2005. [[↑](#)]
6. Caso analogo sarà quello della fotografia quando, al suo apparire, i fotografi dovranno affrontare lo stesso tipo di problema: la macchina fotografica sembra infatti poter riprodurre la realtà senza nessun tipo di intervento da parte del fotografo, che appare più simile ad un chimico che ad un vero artista. Anche in questo caso bisognerà attendere parecchi anni prima di veder riconosciuto alla fotografia lo status di vera e propria opera d’arte. [[↑](#)]
7. Kaenel 2005, pag. 47. [[↑](#)]
8. Giuseppe Marco Fieschi (1970-1836) fu il rivoluzionario francese a capo della cospirazione sfociata nell’attentato al sovrano Luigi Filippo nel luglio del 1835. [[↑](#)]
9. In occasione delle sedute in Parlamento, Thiers dichiarò: “Il n’y a rien de plus dangereux [...] que les caricatures infâmes, les dessins séditieux, il n’y a pas de provocation plus directe aux attentats”. [[↑](#)]
10. Si tratta dell’odierna rue Bonaparte. [[↑](#)]
11. Il procedimento prevede l’uso di una pietra calcarea estremamente levigata, sulla quale viene tracciato il disegno con una matita grassa. Il litografo stende quindi sulla pietra una soluzione acquosa di gomma arabica acidificata con acido nitrico e, successivamente, uno strato di inchiostro grasso. A questo punto le linee del disegno, anch’esse grasse, trattengono il disegno, mentre le parti restanti, umide d’acqua, lo respingono. Si procede quindi con la stampa. La tecnica ottiene uno straordinario successo; a Parigi si contano, attorno al 1830, quasi quaranta laboratori che lavorano incessantemente alla produzione di immagini litografiche. [[↑](#)]
12. Grandville continua infatti solo di tanto in tanto ad esporre dipinti ad olio. [[↑](#)]
13. Kaenel 2005, pp. 303-304. [[↑](#)]

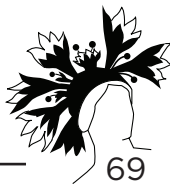


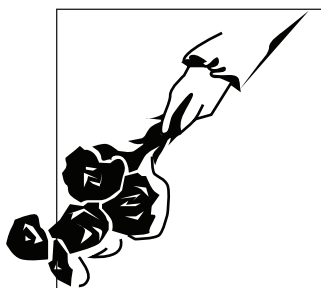
14. Kaenel 2005, p. 322. [[↑](#)]
15. A tal proposito di veda in particolare l'introduzione di *Un autre monde*, Grandville, Milano 1982. [[↑](#)]
16. JGrandville, *Les fleurs animées*, Paris 1847, pp. 11-12. [[↑](#)]
17. L'esistenza di una Fata de Fiori non è un'invenzione di Grandville e Delord: secondo la tradizione buddista ad ogni tipo di fiore è associata una fata del paradiso. Goody 1993, p. 484. [[↑](#)]
18. Grandville 1847, p. 15. [[↑](#)]
19. Per linguaggio dei fiori o Florigrafia s'intende quello speciale tipo di comunicazione sviluppatosi nell'Ottocento, che utilizzava i fiori e gli allestimenti floreali per esprimere sentimenti e sensazioni che non sempre potevano essere pronunciate a parole. Se oggi le sfumature di quel linguaggio sono quasi tutte cadute in disuso, rimangono tuttavia alcuni simboli imprescindibili come ad esempio la rosa rossa utilizzata a significare la passione amorosa. [[↑](#)]
20. Grandville 1847, p. 126. [[↑](#)]
21. Scrittore, critico, giornalista francese. [[↑](#)]
22. Annie Renonciat, J.J. Grandville, Paris 1985, p. 272. [[↑](#)]
23. Si veda ad esempio la traduzione per gli U.S.A., *The flowers personified*, redatta da N. Cleveland nel 1847. Si vedano inoltre l'edizione tedesca del 1851, e quella belga dello stesso anno. [[↑](#)]
24. Pubblicate solamente nel 1763. [[↑](#)]
25. Goody, 1993, p. 303. [[↑](#)]
26. Latour de, 2008. [[↑](#)]



BIBLIOGRAFIA

- Benjamin W., *Parigi, capitale del XIX secolo*, Torino 1986.
- Blanc C., *Grandville*, Paris 1855.
- Centre Culturel Français de Rome, *J.J. Grandville*, Roma 1987.
- *Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh*, a cura di Daniele Benati, Fernando Mazocca, Alessandro Morandotti, Forlì, Museo di San Domenico, 24 gennaio – 20 giugno 2010
- Goody J., *La cultura dei fiori. Le tradizioni, i linguaggi, i significati dall'Estremo Oriente al mondo occidentale*, Torino 1993.
- Grandville J.J., *Les fleurs animées*, Paris 1847.
- Grandville J.J., *Un autre monde*, Milano 1982.
- Kaenel P., *Le métier d'illustrateur*, Genève 2005.
- Latour de C., *Il linguaggio dei fiori*, Firenze 2008.
- Renonciat A., *J.J. Grandville*, Paris 1999.





Gabriele d'Annunzio,
uno che dei fiori
non ne ha mai avuto
abbastanza

di ALESSANDRO MERCI

O Natura, o immensa sfinge, mio folle amore!

Canto novo, libro I, X, v. 38

Bellezza, fragilità, profumo, mistero: i fiori hanno rappresentato da sempre una fonte d'ispirazione e un motivo di canto per poeti e scrittori di tutte le epoche e latitudini; è tuttavia soltanto sul finire dell'Ottocento, in quell'atmosfera sospesa tra suggestioni tardo-naturalistiche, simbolismo, estetismo e decadentismo che essi, in virtù dei loro molteplici significati, delle loro segrete allusioni e del loro misterioso linguaggio tramandato da una plurisecolare tradizione, assurgono al ruolo di protagonisti della scena artistica.¹ Ora semplice attributo decorativo, ora ambiguo correlativo oggettivo della condizione umana, ora misterioso ed enigmatico ammonimento, i fiori riempiono della loro fragranza le pagine degli scrittori *fin de siècle*, e più di ogni altre, le pagine di Gabriele d'Annunzio, che del simbolismo è stato in Italia il più importante, benché controverso, rappresentante; controverso perché il suo simbolismo è spesso coperto e mascherato da suggestioni diverse, ora superomistiche e belligeranti, ora vitalistiche e paniche, per lo più di marca nietzscheana. La vernice ideologica non deve però trarre in inganno: dietro ogni superuomo si cela infatti sempre, ad una lettura attenta, il vecchio fragile esteta del *Piacere*; sfogliando la margherita dei proclami eroici si ritrova l'ombra inquietante del nichilismo, del fallimento. Per questo i fiori accompagnano l'intera avventura artistica del pescarese, dagli esordi di *Primo Vere* alle *Laudi*, alle prose della maturità e della vecchiaia, seppur con frequenza via via minore: essi sono l'immagine privilegiata della bellezza, del sogno – e quindi del superuomo, in particolare di quella sua prima e più autentica incarnazione che è l'esteta – e allo



stesso tempo della sua inconsistenza, del suo tragico destino di morte – quindi del nichilismo sempre incombente.

Un esempio lampante di questa duplice natura dei fiori, celebrativa della vita e dell'amore da un lato e mortuaria e funebre dall'altro, nelle pagine di Gabriele d'Annunzio si trova già nel suo primo e più celebre romanzo, *Il Piacere* (1889), fin dalle pagine d'apertura. Come certo ricorderà il lettore più attento, nelle ricche stanze romane di palazzo Zuccari, Andrea Sperelli attende in un languido pomeriggio d'inverno il ritorno dell'amante Elena Muti dopo anni di lontananza e di incomprensioni; l'incontro col protagonista è però rimandato di qualche paragrafo, con effetto di *suspance*, e lo spazio è occupato prepotentemente dai fiori e dal loro profumo, che servono allo smalzato romanziere a creare un'atmosfera sensuale di eros sublimato e pervasivo; dato l'ambiente sofisticato e nobile e la tematica amorosa, non poteva trattarsi che di rose:

Le stanze andavansi empindo a poco a poco del profumo ch'esalavan ne' vasi i fiori freschi. Le rose folte e larghe stavano immerse in certe coppe di cristallo che si levavan sottili da una specie di stelo dorato slargandosi in guisa d'un giglio adamantino, a similitudine di quelle che sorgono dietro la Vergine nel *tondo* di Sandro Botticelli alla Galleria Borghese. Nessuna altra forma di coppa eguaglia in eleganza tal forma: i fiori entro quella prigione diafana paion quasi spiritualizzarsi e meglio dare imagine di una religiosa o amorosa offerta.²

Il passo è interessante perché rivela un certo atteggiamento dannunziano, soprattutto del d'Annunzio esteta, nei confronti dei fiori, e della natura in genere: la celebrazione non si svolge in forma diretta, ma attraverso la mediazione dell'opera d'arte, in questo caso



figurativa, che contribuisce a creare quell'aura di spiritualità e mistero che occulta – e rende quindi accettabile alla borghesia umbertina – la natura fortemente erotica dell'*incipit*. D'Annunzio è un maestro di sensualità, e di mistificazione: nelle sue pagine la sessualità è sempre circolante come un *leit-motiv* sotterraneo, ma rimane coperta ora dal velo del simbolismo, ora dalla sapienza delle allusioni, ora da quella spiritualità vaga e misticheggiante che risulta di grande fascino pur nella sua inconcludenza, e che salva così i suoi testi dalla censura di un'Italia moralista e perbenista. In questo procedimento di sublimazione, finalizzato ad attrarre – ma senza scandalizzare – i borghesi, i fiori sono elemento centrale, come dimostra un altro passo sempre del *Piacere*, che si legge poche pagine dopo il precedente: Andrea ritorna con la mente al passato di pienezza e felicità vissuto con Elena, rievoca le forme del suo corpo nudo davanti al camino acceso, il suo pallore ambrato “che richiamava al pensiero la *Danae* del Correggio” (ancora l'arte!), per poi concentrare la propria attenzione sui gesti, sensualmente infantili, dell'amante dopo l'amplesso, tra cui spicca nella memoria del protagonista quello di sfogliare sul pavimento i fiori raccolti nei vasi:

Elena pareva presa da una specie di follia infantile, alla vista della vampa. Aveva l'abitudine, un po' crudele, di sfogliar sul tappeto tutti i fiori ch'eran ne' vasi, alla fine d'ogni convegno d'amore. Quando tornava nella stanza, dopo essersi vestita, mettendosi i guanti o chiudendo un fermaglio sorrideva in mezzo a quella devastazione.³

Non potendo, e non volendo, spingersi troppo nell'erotismo, d'Annunzio trova nei fiori un veicolo ideale per alludere alla dimensione sessuale (la metafora trasparente della rosa, esempio



universale di femminilità, da cogliere e da sfogliare) e attrarre così il lettore nella sua ragnatela; l'immagine dei petali sfogliati, però, per quanto giocosa, nasconde già dietro la sua gaia sensualità un alito di morte, come mostra il termine "devastazione": l'amore di Andrea si colloca fin dall'inizio sotto una luce ambigua; il suo sogno di resuscitare il passato è vano, le promesse illusorie sono destinate a sfumare e a svanire, come quei petali abbandonati nella stanza della memoria. Il destino di inettitudine è già inscritto nel DNA del proto-superuomo, complici i fiori.

L'intero romanzo è un vero e proprio tripudio floreale, e i fiori accompagnano tutti i momenti salienti della storia, con le diverse specie a sottolineare i differenti stati d'animo dei personaggi: ci sono le orchidee, descritte con cura quasi maniacale eppure foriere di misteriosi smarrimenti, quando Maria Ferres capisce di essere ormai perdutamente, e colpevolmente, innamorata di Andrea:

Disegnava a matita nera e a matita sanguigna. La mia mano destra posava sopra un pezzo di velluto. Sul tavolo era un vaso coreano, giallastro e maculato come la pelle d'un pitone; e nel vaso era un mazzo d'orchidee, di quei fiori grotteschi e multiformi che son la ricercata curiosità di Francesca. Talune, verdi, di quel verde, dirò così, *animale* che hanno certe locuste, pendevano in forma di piccole urne etrusche, con il coperchio un po' sollevato. Altre portavano in cima a uno stelo d'argento un fiore a cinque petali con in mezzo un calicetto, giallo di dentro e bianco di fuori. Altre portavano una piccola ampolla violacea e ai lati dell'ampolla due lunghi filamenti; e facevano pensare a un qualche minuscolo re delle favole, assai gozzuto, con la barba divisa in due trecce alla foggia orientale. Altre infine portavano una quantità di fiori gialli, simili ad angelette in veste lunga librate a volo con le braccia alte e con l'aureola dietro il capo.



Io le guardava, quando mi pareva di non poter più sostenere il supplizio; e le loro forme rare mi occupavano un istante, mi suscitavano un ricordo fuggevole de' paesi originali, mi mettevano nello spirito non so che momentaneo smarrimento. Egli disegnava, senza parlare; i suoi occhi andavano di continuo dalle carte alle mie mani; poi, due o tre volte, si sono rivolti al vaso.⁴

Ci sono i “crisantemi gialli, bianchi, violacei”, forieri di “un languor triste”, su cui si posano “gli occhi malinconici di Clara Green”⁵ alla fine del secondo libro, che servono a inserire una nota di nostalgica pensosità nel contesto festoso di una ricca e licenziosa cena in cui scorre il vino a fiumi; ci sono le robinie che, “già secche, biancheggiavano d'un bianco un po' roseo, come grandi mandorli di marzo, contro il cielo turchino che già pendeva nel cinerino”⁶ nel parco autunnale e malinconico in cui si svolge il colloquio tra Maria Ferres e l'amica del cuore Francesca, entrambe innamorate di Andrea; ci sono i gigli, misteriosi e difformi, magici ministri di una “incantazione lunatica”⁷ nello splendido plenilunio di febbraio in cui si gioca la sorte di Andrea e delle due donne; ci sono “gli asfodilli che illuminavano i sentieri dell'Ade”⁸ in un'estetizzante fantasia funeraria; ci sono i mazzi di viole e di violette, ora inseriti in un elegante “manicotto di lontra”⁹ o “di marmora”¹⁰ quali raffinati e civettuoli accessori femminili, ora presentati quale esplicita offerta amorosa, come quando donna Maria, ormai vinta dal fascino di Andrea, “sal[e] al Palazzo dei Sabini, con il cuor palpitante sotto un mazzo di violette”¹¹ per assistere insieme al concerto di Mendelssohn, Bach e Brahms e scoprire poi, nel “profumo sempre più forte” delle sue “violette intiepidite”,¹² il turbamento dell'amante all'apparire di Elena. E ci sono soprattutto le rose, a scandire ancora come un *leit-motiv* i vari momenti della



relazione tra Elena e Andrea, come quando a metà del primo libro rivelano già nel loro strazio l'imminente fine dell'amore:

Poi, d'un tratto, con un sorriso tra supplichevole e lusinghevole, misto di temenza e di tenerezza, su cui tremolò l'orlo del velo che giungeva fino al labbro superiore lasciando tutta libera la bocca: - *Give me a rose*. Andrea andò a ciascun vaso; e tolse tutte le rose, stringendole in un fascio ch'egli a stento reggeva tra le mani. Alcune caddero, altre si sfogliarono. - Erano per voi, tutte - egli disse, senza guardare l'amata. Ed Elena si volse per uscire, col capo chino, in silenzio, seguita da lui. Discesero le scale, sempre in silenzio. Egli le vedeva la nuca, così fresca e delicata, dove di sotto al nodo del velo i piccoli riccioli neri si mescolavano alla pelliccia cinerea. - Elena! - chiamò, a voce bassa, non potendo più vincere la struggente passione che gli gonfiava il cuore. Ella si rivolse, mettendosi l'indice su le labbra per indicargli di tacere, con un gesto dolente che pregava, mentre gli occhi le lucevano. Affrettò il passo, salì nella vettura, si sentì posare su le ginocchia le rose. - Addio! Addio! E, come la vettura si mosse, ella s'abbandonò al fondo, sopraffatta, rompendo in lacrime senza freno, straziando le rose con le povere mani convulse.¹³

Le rose possono inoltre fornire al narratore materia per un mirabile esercizio di stile, come quando nel secondo libro, nel *buen retiro* di Schifanoia in cui Andrea si rifugia in seguito al ferimento nel duello con Giannetto Rutolo, è festeggiato da sua cugina Francesca d'Ateleta (che si scoprirà poi essere segretamente innamorata di lui) per il suo ritorno alla vita e per la sua rinnovata ispirazione artistica, trovata all'ombra di un'erma nel parco secolare, con un tripudio di rose multicolori:

Dopo poco, egli udì battere leggermente all'uscio e la voce di Donna Francesca chiedere: - Posso entrare? Ella entrò portando nella sopravveste e tra le braccia un gran fascio di rose rosee, bianche,



gialle, vermiglie, brune. Alcune larghe e chiare, come quelle della Villa Pamphilj, freschissime e tutte imperlate, avevano non so che di vitreo tra foglia e foglia; altre avevano petali densi e una dovizia di colore che faceva pensare alla celebrata magnificenza delle porpore d'Elisa e di Tiro; altre parevano pezzi di neve odorante e facevano venire una strana voglia di morderle e d'ingoiarle; altre erano di carne, veramente di carne, voluttuose come le più voluttuose forme d'un corpo di donna, con qualche sottile venatura. Le infinite gradazioni del rosso, dal cremisi violento al color disfatto della fragola matura, si mescevano alle più fini e quasi insensibili variazioni del bianco, dal candore della neve immacolata al colore indefinibile del latte appena munto, dell'ostia, della midolla d'una canna, dell'argento opaco, dell'alabastro, dell'opale. - Oggi è festa - ella disse, ridendo; e i fiori le coprivano il petto fin quasi alla gola. - Grazie! Grazie! Grazie! - ripeteva Andrea aiutandola a deporre il fascio sul tavolo, su i libri, su gli albi, su le custodie de' disegni. - *Rosa rosarum!* Ella, poi che fu libera, adunò tutti i vasi sparsi per le stanze e si mise a riempirli di rose, componendo tanti singoli mazzi con una scelta che rivelava in lei un gusto raro, il gusto della gran convivatrice.¹⁴

La presenza floreale più meritatamente celebre del romanzo è rappresentata tuttavia dal mazzo di rose bianche che Andrea lascia sulla neve davanti alla porta di Maria Ferres, dopo una vana attesa notturna dinanzi al palazzo di Elena: una splendida “Symphonie en blanc majeur”¹⁵ che segna uno degli snodi centrali del romanzo e uno dei maggiori pezzi di bravura di d'Annunzio:

La carrozza rimase ferma d'innanzi alla reggia, lungo tempo. Di nuovo, il poeta seguiva il suo sogno inarrivabile. E Maria Ferres era vicina; forse anche vegliava, sognando; forse anche sentiva gravare sul cuore tutta la grandezza della notte e ne moriva d'angoscia; inutilmente. La carrozza passò, piano, d'innanzi alla porta di Maria Ferres, ch'era chiusa, mentre in alto i vetri delle finestre rispecchiavano il plenilunio



guardando gli orti pensili aldobrandini ove gli alberi sorgevano, aerei prodigi. E il poeta gittò il fascio delle rose bianche su la neve, come un omaggio, d'innanzi alla porta di Maria Ferres.¹⁶

Quei fiori cattureranno definitivamente il cuore di Maria, presenza vigile nella notte, ma l'impossibilità di raccogliarli e di salvarli dal freddo e dalla neve sarà ancora una volta tragico presagio di una felicità preclusa a Maria e della tragedia imminente, scatenata dallo scambio di nomi da parte di Andrea:

Io vidi: indovinai... Ero dietro i vetri, da tanto tempo. Non sapevo risolvermi ad andarmene. Tutto quel bianco m'attirava... Vidi la carrozza passare lentamente, nella neve. Sentii che eravate voi, prima di vedervi gittar le rose. Nessuna parola mai potrà dirvi la tenerezza delle mie lacrime. Piansi per voi, d'amore; e piansi per le rose, di pietà. Povere rose! Mi pareva che dovessero vivere e soffrire e agonizzare, su la neve. Mi pareva, non so, che mi chiamassero, che si lamentassero, come creature abbandonate. Quando la vostra carrozza si allontanò, io mi affacciai per guardarle. Fui sul punto di scendere, giù nella strada, a prenderle. Ma qualcuno era ancora fuori di casa; e il domestico era di là, nell'anticamera, che aspettava. Pensai mille modi, ma non riuscii a trovarne uno attuabile. Mi disperai... Sorridete? Proprio, io non so che follia mi prese. Stavo tutta attenta a spiare i passanti, con gli occhi pieni di lacrime. Se avessero calpestato le rose, mi avrebbero calpestato il cuore. Ed ero felice in quel supplizio; ero felice del vostro amore, del vostro atto delicato e appassionato, della vostra gentilezza, della vostra bontà... Ero triste e felice, quando mi addormentai; e le rose dovevan esser già moribonde. Dopo qualche ora di sonno, mi svegliai il rumore delle pale sul lastrico. Spazzavano la neve, proprio d'innanzi alla nostra porta. Io rimasi in ascolto; e il rumore e le voci continuarono fin oltre l'alba, e mi facevano tanta malinconia... Povere rose! Ma saranno sempre vive nella mia memoria.¹⁷



Ci si è soffermati piuttosto a lungo sul *Piacere* perché esso, oltre ad essere il primo e più celebre romanzo di d'Annunzio, offre un compendio perfetto dell'uso dei fiori nell'opera narrativa dell'abruzzese e del simbolismo liberty tardo-ottocentesco in genere: simbolo di femminilità, promessa d'amore e di felicità, sostituto sublimato dell'eros, essi sono ad un tempo elemento decorativo e tacita premonizione di morte, e rivelano perciò, grazie alla loro ambiguità semantica, un'insospettabile modernità. Ci si è soffermati sul *Piacere* – si diceva –, ma risultati analoghi poteva dare una ricerca basata sugli altri romanzi, che d'Annunzio ha voluto dividere in cicli intitolati ai diversi fiori: il ciclo della rosa, fiore della passione, di cui fanno parte *Il piacere* (1889), *L'innocente* (1892) e il *Trionfo della morte* (1894), incentrati tutti su tematiche amorose; il ciclo del giglio, fiore del mistero e del superuomo, di cui fu compiuto soltanto il primo romanzo, *Le vergini delle rocce* (1895), mentre restano soltanto i titoli e i progetti degli altri due, *La grazia* e *L'annunciazione*; e infine il ciclo del melograno, simbolo della pienezza di vita e del dominio totale,¹⁸ di cui d'Annunzio realizzò ancora una volta soltanto il primo volume, *Il fuoco* (1900).

Senza indugiare sulle innumerevoli riproposizioni, appena variate, delle immagini viste nel *Piacere*, vale la pena soffermarsi un attimo soltanto sul *Trionfo della morte*, da molti studiosi considerato il romanzo dannunziano più moderno e vitale, e sulle *Vergini delle rocce*, perché capaci di aggiungere qualcosa a quanto già detto. Il primo è noto soprattutto per essere la prima opera in cui d'Annunzio espone a chiare lettere la teoria del Superuomo manifestando il suo debito con Nietzsche, e perché in esso egli sostituisce, o meglio affianca, al



decadentismo estetizzante dei romanzi precedenti, un atteggiamento volontaristico, totalizzante e carico di vitalità, che era già affiorato nelle poesie giovanili di *Canto novo* (1882): il posto delle languide rose, simbolo vivente dell'unione di *Eros* e *Thanatos* celebrata dai romantici e cantata, tra gli altri, da Leopardi,¹⁹ è occupato così per lo più dalla ginestra, immagine di vita e di pienezza priva di connotati mortuari. Se la “Signora vestita di Nulla”,²⁰ come Gozzano amava chiamare la morte, stende la sua ombra su buona parte del romanzo, fino al tragico epilogo in cui il protagonista Giorgio Aurispa e la sua amata Ippolita Sanzio “precipita[no] nella morte avvinti”,²¹ non mancano, scanditi dagli squilli luminosi delle ginestre, sprazzi di felicità e di tripudio panico nell'eremo affacciato sul mare di San Vito Chetino dove è ambientata la vicenda, e dove lo stesso d'Annunzio trascorse mesi indimenticabili con l'amante Barbara Leoni nel 1889.

Lo strano connubio di superomismo e fascinazione mortuaria e decadente²² caratterizza anche, se non di più, il successivo *Le vergini delle rocce*, in cui d'Annunzio dà libero sfogo alle sue fantasie simboliste in pagine di sontuoso lirismo che a tratti preannunciano la grande metafora proustiana delle “fanciulle in fiore”: l'incontro delle tre vergini Violante, Massimilia, e Anatolia con l'eroe Claudio Cantelmo si svolge infatti per lo più nel giardino della desolata villa Capace Montaga a Trigento, sotto l'occhio vigile e il profumo sensuale dei fiori, emblema di sensualità e di morte. Emblematico a proposito l'inizio del terzo libro, che esaspera in chiave decadente quanto già intravisto nel *Piacere*, col riapparire della rosa, che con le sue spine ferisce la candida mano di Violante:



E le condussi sotto i fiori.

Con un turbamento visibile elle ascoltavano le melodie infinite della primavera, inclinandosi o volgendosi talvolta verso le loro proprie ombre che le precedevano o le seguivano quali azzurre figure prostese a baciare la terra. Una confusa di gioia di libertà e di speranza passava talvolta nei loro occhi abbagliati. [...]

Nulla poteva eguagliare in singolarità di bellezza quella campagna austera che fioriva. Su quella terra fulva e aspra come la giubba del leone le candide e rosee fioriture evocavano i fantasmi delle donzelle trepidamente piegate su i petti vasti e villosi dei giganti legendarii. I raggi del sole creavano intorno ai petali diafani quello splendore mobile che hanno le pietre fini, Qua e là rifulgevano in duplice baleno i bidenti politi dalla gleba infranta.

Noi sentivamo quanto fosse profonda la nostra vera vita. [...] I petali che cadevano ai nostri piedi, dai rami appena commossi, ci ammolliano stranamente come una confessione di languore e una complicità degli alberi felici nell'allegarsi. [...]

Una sùbita vertigine di desiderio mi prese un giorno, quando vidi una goccia di sangue su la mano di Violante ferita da uno spino a traverso i fiori nivei di una siepe. Ella sorridendo ritrasse la bella mano che s'imperlava; e, poiché eravamo per caso discosti alquanto dalle sorelle e non veduti, io provai una bramosia selvaggia di premere le mie labbra su quel sangue e sentirne il sapore.²³

La nuova teorica del superuomo è quasi completamente dimenticata in passi come questo, che ripropongono e arricchiscono la felicità delle prove precedenti, lasciando il sospetto che non avesse tutti i torti Enrico Thovez ad affermare che Cantelmo non sia altro che “una nuova edizione di Andrea Sperelli, che si è cucito un paio di brache colle pagine



di Federico Nietzsche per coprire di dottrinarismo filosofico le vergogne delle sue scelleratezze”.²⁴ E’ infatti nelle pause dal superuomo, o nelle sue “vacanze” - come ebbe a dire l’autore a proposito di *Alcyone* - che ritroviamo i momenti migliori del d’Annunzio post-*Trionfo della morte*, e con essi le migliori descrizioni floreali. La fragilità e la delicatezza dei fiori non sembrano infatti addirsi troppo ai nuovi eroi dannunziani (anche se come si è osservato sopra, dietro la maschera del superuomo traluce sempre l’ombra pallida dell’esteta decadente: come si spiega altrimenti che Cantelmo cerchi la sua futura sposa, madre del nuovo Eroe italico, tra tre vergini esangui ed ammalate?), che si riconoscono piuttosto nella macchina, nell’aeroplano (il *Forse che sì forse che no*, 1910), o nella folla (*Il fuoco*, 1900).

Per incontrare altri fiori occorre volgersi alla sterminata produzione poetica dannunziana, risalente per lo più agli ultimi due decenni del XIX secolo: qui ritroviamo gli stessi fiori visti nei romanzi, con significati e simbolismi tutto sommato analoghi. In particolare, nel *Poema paradisiaco* (1893), opera fondamentale per il movimento crepuscolare e capolavoro del d’Annunzio più dimesso, intimista e malinconico — quindi più sincero —, ritroviamo le rose, che “si sfogliavan su ’l balcone” e “morivano” mentre il poeta assaporava il suo sogno amoroso (*Il giogo*),²⁵ o le viole, poste a inghirlandare una fronte femminile (“La mia mano viole / su la tua tempia pose; e quando tra i miei fiori / la tua fronte si china, / il cuor tutti indovina / gli occulti tuoi dolori”, *Invito alla fedeltà*)²⁶ o a rendere più dolce il morire dell’estate (“Autunno, già nei vasi / fioriscon le viole”, *Le tristezze ignote*);²⁷ o rose e viole combinate insieme in una fantasia omoerotica dei tempi classici (“dove i rosai di Mitilene / aulivan cari



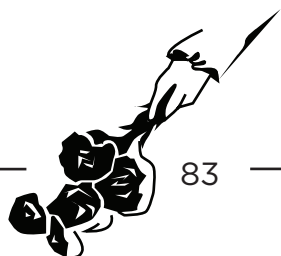
a le segrete amiche / di Saffo da la chioma di viola”, *Pamphila*);²⁸ o ancora il giglio, pallido e lunare (“Troppo sei bianca: il volto è quasi un giglio”, *Consolazione*);²⁹ “Io ti veggo alta su ’l cielo, / simile a un giglio. Io non ti vidi mai / così pallida, mai su ’l mio dolore / così pallida. Un giglio nella notte”, *Suspiria de profundis*);³⁰ o infine il giacinto, fiore spirituale e misterico (“orti recinti / che mai una divina a lo straniero / aprirà coronata di giacinti / per lui condurre in alti labirinti / di fiori verso il triplice mistero / cantando inaudite sue canzoni”, *Hortus conclusus*).³¹ In particolare, i fiori vengono più volte associati in questa raccolta, in virtù del loro rapido sfiorire, alla bellezza muliebre nella sua piena maturità e al suo lento morire, come avviene nella lirica *Aprile*, che poco ha in realtà di primaverile, dove d’Annunzio arriva addirittura a parlare di un “male” delle rose:³²

...Il volto impallidisce
lentamente: la bocca s’appassisce
nel suo respiro; su le guance lisce
s’incava un’ombra...O rose, è il vostro male:

rose del sole nuovo, pur di ieri,
ch’ella recise ad una ad una (e intanto
ella era affaticata un poco, e intanto
l’acque avean su la stessa pietra il pianto
d’oggi), oggi quasi sfatte, e pur di ieri!

Ella non è più giovine. I suoi tardi
fiori effuse nel primo ultimo amore.
fu di voluttà ebra e di dolore.³³

Anche per d’Annunzio, come sarà più tardi per Eliot, “aprile è il più crudele dei mesi”:³⁴ l’eterno ritorno delle stagioni e della primavera, e



la circolarità del tempo naturale da cui l'uomo è escluso, acquiscono nel poeta il sentimento dell'ineluttabilità della fine, e ne nasce un'ansia misteriosa per tutti i fiori che non si potranno cogliere. Il *topos* è classico, già oraziano, ma arricchito dall'insistenza tutta decadente sull'estenuazione delle cose e dalla corrispondenza simbolista tra mani e rose. Si veda *Nuovo messaggio*:

Mi lascia ogni speranza. Tutto è vano.
Io non vedrò fiorire il bianco spino
lungo le siepi né pe' solchi il lino
cerulo né tremante alzarsi il grano;

e non la madre, e non su quello smorto
viso, su quell'estenuato viso
un po' di sole; e non il suo sorriso;
e non su quei rosai bianchi dell'orto

le sue mani più pure delle rose nuove.³⁵

In *Hortus larvarum*, invece, vi è una più tradizionale corrispondenza tra autunno e morte, ma l'immagine scelta a rappresentarla sono ancora le rose:

Nei roseti le rose estenuate
cadono, quasi non odoran più.
l'anima langue. I nostri sogni vani
chiamano i tempi che non sono più.³⁶

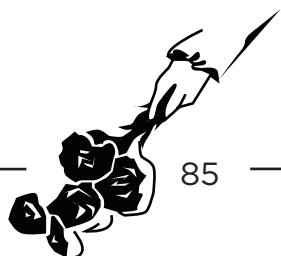
Come sono le corone di fiori col loro lento appassire a rappresentare altrove la fine della giovinezza (*O giovinezza!*):

O giovinezza, ahime, la tua corona
su la mia fronte già quasi è sfiorita.³⁷



Le immagini funeree e malinconiche delle rose e delle viole che abbiamo visto nel *Poema paradisiaco* non esauriscono però, nonostante la loro indubbia bellezza e modernità, l'area semantica del fiore nella poesia dannunziana: in *Canto novo* (1882), prima manifestazione del vitalismo e del panismo dannunziani nonché valido precursore del più noto *Alcyone*, troviamo ad esempio innumerevoli fiori, ma i loro nomi e i loro significati sono piuttosto diversi da quelli visti finora, e rimandano piuttosto alle ginestre del *Trionfo della morte*, lontane anni luce nella loro superba noncuranza e pienezza di vita da quella loro malinconica e umile sorella abitante dei deserti presentata da Leopardi nel celebre componimento ad essa intitolato.³⁸ Qui infatti “la campagna in fiore” “ride” ne “l’immensa pace”,³⁹ “le selve in fiore / cantano a ’l vento epitalami”,⁴⁰ “i fior femminei avidi emergono / su le volubili spirali, a i pollini / a l’aure a ’l sol porgendo / lussuriosi i calici”,⁴¹ “i fiori / a cento a cento [...] pror[ompono]” in un trionfo vitalistico di gioia e desiderio.⁴² E al posto di gigli, rose e viole, troviamo nenufàri, vallisnerie (“i nenufàri schiudono i nivei calici aulenti, / balzano a ’l passeggio le vallisnerie in fiore”, *Preludio*),⁴³ attinie, astrée, madrèpore (“Oh trionfi d’attinie su per le rocce / sembianti a petali d’una novella flora! / prati fioriti d’astrée, di madrèpore”, *IV*),⁴⁴ maggiorane (“Deh, fermati, / libera figlia de ’l colle, oreade / nova, di maggiorane / redimita le tempie!”, *XII*)⁴⁵ e tante altre “piante dal nome poco usato”, su cui si eserciterà alcuni decenni più tardi l’ironia di Montale.⁴⁶

Sono all’incirca gli stessi stilemi che ritroveremo venti anni più tardi in *Alcyone*, dove d’Annunzio si diventerà a combinare ancora una volta vitalismo sfrenato e ricercatezza linguistica e botanica: certamente



il lettore ricorderà “le ginestre fulgenti / di fiori accolti”⁴⁷ della *Pioggia nel pineto*, o i funebri “asfodeli dell’Ade”⁴⁸ delle *Stirpi canore*, o ancora le “fresche ghirlande”⁴⁹ di *Lungo l’Affrico nella sera di giugno dopo la pioggia*. La raffinata erudizione botanica di d’Annunzio, coltivata su repertori specialistici dell’epoca quali il *Prodromo della flora toscana* di Teodoro Caruel, trova però pienamente sfogo in un componimento meno noto della raccolta, *L’asfodelo*, in cui nella forma dialogica della tenzone, i protagonisti Glauco e Derbe evocano i vari fiori dell’anno secondo la stagione della loro fioritura, dall’asfodelo primaverile al colchico autunnale, in una smania elencatoria che certo appassionerebbe l’Eco della *Vertigine della lista* ma che tende un poco a soffocare quell’ansia inesauribile di vita (“Quanti fiori fioriranno / che non vedremo, su pe’ fulvi monti?”) che è l’anima profonda del componimento:

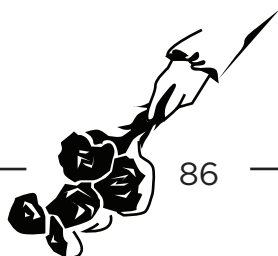
GLAUCO

O Derbe, approda un fiore d’asfodelo!
Chi mai lo colse e chi l’offerse al mare?
Vagò sul flutto come un fior salino.

O Derbe, quanti fiori fioriranno
che non vedremo, su pe’ fulvi monti!
Quanti lungh’essi i curvi fiumi rochi!

Quanti per mille incognite contrade
che pur hanno lor nomi come i fiori,
selvaggi nomi ed aspri e freschi e molli

onde il cuore dell’esule s’appena
poi che il suon noto per rendergli odore
come foglia di salvia a chi la morde!



DERBE

Io so dove fiorisce l'asfodelo.
Là nel chiaro Mugello, presso il Giogo
di Scarperia, lo vidi fiorir bianco.

Anche lo vidi, o Glauco, anche lo colsi
in quell'Alpe che ha nome Catenaia
e all'Uccellina presso l'Alberese

nella Maremma pallida ove forse
ei sorride all'immagine dell'Ade
morendo sotto l'unghia dei cavalli.

GLAUCO

O Derbe, anch'io errando su i vestigi
della donna letèa, vidi fiorire
tra Populonia e l'Argentaro il fiore

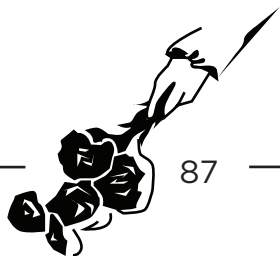
della viorna. Tutto le sorelle
bianche il bosco aspro nelle delicate
braccia tenean tacendo, e i negri lecci

e i sóveri nocchiuti al sol di giugno
dormivan come venerandi eroi
entro veli di spose giovinette.

DERBE

In Populonia ricca di sambuchi
io conobbi il marrubio che rapisce
l'odor muschiato al serpe maculoso

e l'ebbio che colora il vin novello
di sue bacche e lo scirpo che riveste
il gonfio vetro dove il vin matura.



GLAUCO

La madreselva come la viorna
intenerire del suo fiato i tronchi
vidi a Tereglio lungo la Fegana,

e il giunco aggentilir la Marinella
di Luni, e su pè monti della Verna
l'avornio tesser ghirlandette al maggio.

DERBE

I gigli rossi e crocei ne' monti,
alla Frattetta sotto il Sangro, io vidi;
anche alla Cisa in Lunigiana, e all'Alpe

di Mommio dove udii nel ciel remoto
gridar l'aquila. Spiriti immortali
pareano i gigli nell'eterna chiostra.

La bellezza dei luoghi era sì cruda
che come spada mi fendeva il petto.
Con un giglio toccai la grande rupe,

che non s'aperse e non tremò. Mi parve
tuttavia che un prodigio si compiesse,
o Glauco, e andando mi sentii divino.

GLAUCO

Nella Bocca del Serchio, ove la piana
sabbia vergano oscuramente l'orme
dei corvi come segni di sibille,

il narcisso marino io colsi, mentre
l'ostro premea le salse tamerici,
i cipressetti dell'amaro sale.



Lo smilace conobbi attico; e al Gombo
anche conobbi il giglio ch'è nomato
pancrazio, nome caro ai greci efèbi;

e tanto parve ai miei pensieri ardente
di purità, che ai Mani dell'Orfeo
cerulo io lo sacrai, al Cuor dei cuori.

DERBE

O Glauco, noi facemmo della Terra
la nostra donna ed ogni più segreta
grazia n'avemmo per virtù d'amore.

Come il Sole entri nella Libra eguale,
ti condurrò sui monti della Pieve
di Camaiore, e alla Tambura, e ai fonti

del Frigido, e lung'h'essa la Freddana
dietro Forci, e nell'Alpe di Soraggio,
ché tu veda fiorir la genziana.

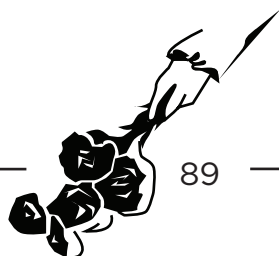
GLAUCO

Bella è la Terra o Derbe, e molto a noi
cara. Ma quanti fiori fioriranno
che non vedremo, nelle salse valli!

Le Oceanine ornavan di ghirlande
i lembi della tunica a Demetra
piangente per il colchico apparito.

Com'entri nello Scòrpio il Sole, o Derbe,
ti condurrò su i pascoli del Giovo
in mezzo ai greggi delle pingui nubi,

perché tu veda il colchico fiorire. [50](#)



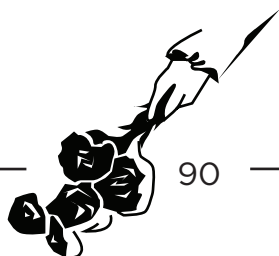
Accanto a questo sfoggio di erudizione mitologica e botanica troviamo però anche poesie più sincere e affascinanti, soprattutto nell'ultima parte del "diario", quella relativa all'autunno, stagione in cui l'atmosfera mortuaria fa riscoprire al poeta la sua vena decadente e funebre. Si pensi al celebre madrigale *Nella belletta*, in cui ritornano le rose appassite e fa la sua comparsa l'immagine meravigliosa del fiore di fango che con la sua "dolcigna afa di morte" proietta un'ombra inquietante su tutta la gioia sfrenata dell'estate appena trascorsa:

Nella belletta i giunchi hanno l'odore
delle persiche mézze e delle rose
passe, del miele guasto e della morte.

Or tutta la palude è come un fiore
lutulento che il sol d'agosto cuoce,
con non so che dolcigna afa di morte.

Ammutisce la rana, se m'appresso.
Le bolle d'aria salgono in silenzio.⁵¹

Varrebbe senza dubbio la pena estendere la ricerca anche alle opere teatrali e alle prose d'arte della piena maturità, ma il discorso porterebbe troppo lontano; quanto osservato finora credo basti a mostrare l'estrema versatilità e originalità di d'Annunzio riguardo al tema dei fiori, tema che l'autore ha saputo declinare nei modi più diversi, ora in chiave vitalistica ora in chiave erotica, ora con scopo puramente decorativo ed ora con intento funebre, riempiendo letteralmente le sue pagine di ogni tipo di fiori, e consegnando al Novecento un'eredità preziosa e ingombrante con cui tutti i più grandi scrittori dovranno fare i conti – Montale usava in proposito l'immagine dell' "attraversamento". I multiformi fiori dannunziani



hanno infatti rappresentato, insieme a quelli pascoliani, un ponte fondamentale tra il “mazzolin di rose e viole” del *Sabato del villaggio* leopardiano - contro cui si era scagliato già Pascoli per la sua genericità e la scarsa attenzioni alle reali stagioni di fioritura - e le allegorie e i correlativi oggettivi tutti contemporanei del Montale di *Portami il girasole*; o ancora tra il simbolismo filosofico e sublime della *Ginestra* e l'impressionismo misterioso dell'*Ortensia blu* di Rilke; per non parlare di quello straordinario esito parodico che sono “le insalate, i legumi produttivi” della *Signorina Felicita* di Guido Gozzano.

A conclusione del percorso vorrei riportare integralmente una poesia quasi sconosciuta del giovanissimo d'Annunzio, raccolta in *Primo vere* (1879) e interamente dedicata alla regina dei fiori, la rosa, la più cara al poeta e a tutta la tradizione poetica italiana, fin dal *Contrasto* di Cielo d'Alcamo:

Pallida rosa, che da 'l verde céspite
ridi con placido desio
a 'l bel viale d'amore de 'l sole occiduo
e gli mandi i tuoi balsami

senti tu tra le foglie i dolci fremiti
ch'or natura scuotono?
intendi la canzon che canta Zefiro
tra' rami di que' platani?

Ecco, il tuo stelo trema a 'l bacio languido
d'un amante libellula,
e le viole invidiando guardano
i tuoi divini gaudii:



da l'oriente la stella di Venere
ti vibra il raggio pronubo,
mente le gaie rondini
cinguettano per te l'epitalamio.

Le petulanti passere rispondono
da le pampinee pergole
con trilli, con garriti di letizia
e piluccando i grappoli.

La cascatella i piccoli echi suscita
Per li verdi silenzi,
simile a suon di chitarrino e flauto
in nuzial corteggio.

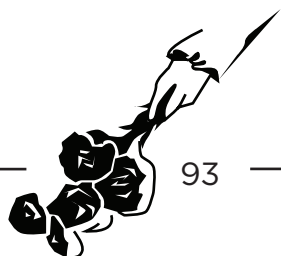
Deh, come lieta l'armonia de l'etere
In questa solitudine!
Come son belli questi tuoi connubii,
o cara terra vergine!

Io chiedo un'onda di celesti effluvi
A 'l sacro fior di Venere:
chiedo che un raggio de' suoi caldi vesperi
doni a'miei carmi Apolliine.⁵²



NOTE

1. Si pensi, in campo figurativo, a pittori quali Boldini in Italia, Helleu in Francia, Sorolla y Bastida in Spagna e Sargent in America. [[↑](#)]
2. Brano tratto da G. d'Annunzio, *Il piacere*, Milano, Mondadori, 1951, p. 63. [[↑](#)]
3. Idem, pp. 64-65. [[↑](#)]
4. Idem, pp. 273-274. [[↑](#)]
5. Idem, p. 163. [[↑](#)]
6. Idem, p. 276. [[↑](#)]
7. Idem, p. 357. [[↑](#)]
8. Idem, p. 358. [[↑](#)]
9. Idem, p. 121. [[↑](#)]
10. Idem, p. 234. [[↑](#)]
11. Idem, p. 336. [[↑](#)]
12. Idem, p. 338. [[↑](#)]
13. Idem, p. 91. [[↑](#)]
14. Idem, pp. 207-208. [[↑](#)]
15. Idem, p. 359. [[↑](#)]
16. Idem, p. 362. [[↑](#)]
17. Idem, pp. 362-363. [[↑](#)]
18. Di una “strategia della totalità” sempre operante in d'Annunzio parla Vittorio Roda in un suo *La strategia della totalità*, Bologna 1978. [[↑](#)]
19. G. Leopardi, “Amore e morte”, in G. Leopardi, *Canti*, Torino, Loescher, 1964. [[↑](#)]
20. G. Gozzano, “L'ipotesi”, in G. Gozzano, *Poesie*, Milano, Rizzoli, 2004, p. 365. [[↑](#)]
21. G. d'Annunzio, *Trionfo della morte*, Roma, Newton Editori, 1995, p. 284. [[↑](#)]
22. La “funebre bellezza” celebrata a p. 322 del romanzo; G. d'Annunzio, *Le vergini delle rocce*, Roma, Newton Editori. [[↑](#)]
23. Idem, pp. 378-379. [[↑](#)]
24. Thovez, “La farsa del superuomo”, in *L'arco di Ulisse*, Napoli, Ricciardi, 1921, p. 28. [[↑](#)]
25. G. d'Annunzio, *Tutte le poesie*, Roma, Newton Editori, 1995, vol. I, pp. 332-333. [[↑](#)]
26. Idem, p. 346. [[↑](#)]

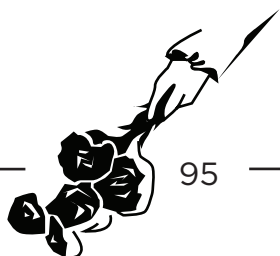


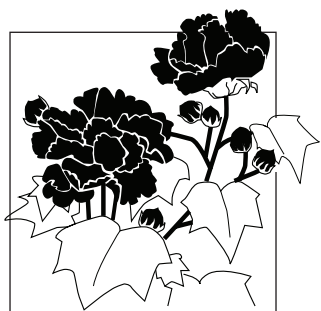
27. Idem, p. 367. [[↑](#)]
28. Idem, p. 356. [[↑](#)]
29. Idem, p. 359. [[↑](#)]
30. Idem, p. 372. [[↑](#)]
31. Idem, p. 329. [[↑](#)]
32. Il tema della bellezza femminile sul punto di sfiorire è assai caro a d'Annunzio e sarà celebrato soprattutto nella seconda parte del *Fuoco*, dove dietro gli amori di Stelio e della Foscarina sono adombrati quelli del poeta con la più matura Eleonora Duse. [[↑](#)]
33. D'Annunzio, 1995, pp. 341-342. [[↑](#)]
34. T. S. Eliot, *La terra desolata*, Milano 2006, p. 37. La riflessione sull'ambiguità della primavera si trova però anche in Thomas Mann, nel *Tonio Kroeger*, ed è perciò un *topos* decadente europeo. [[↑](#)]
35. G. d'Annunzio, 1995, p. 326. [[↑](#)]
36. Idem, p. 339. [[↑](#)]
37. Idem, p. 373. [[↑](#)]
38. G. Leopardi, "La ginestra", in *Canti*, Torino, Loescher, 1964. [[↑](#)]
39. D'Annunzio, 1995, p. 105. [[↑](#)]
40. Idem, p. 113. [[↑](#)]
41. Idem, p. 114. [[↑](#)]
42. Bella ed emblematica al proposito l'immagine del "roseo fior de'l disio" a p. 116.
43. D'Annunzio, 1995, p. 101. [[↑](#)]
44. Idem, p. 105. [[↑](#)]
45. Idem, p. 110. [[↑](#)]
46. E. Montale, "I limoni", in *Ossi di seppia*, Milano, Mondadori, 1973, p.17. [[↑](#)]
47. D'Annunzio, 1995, vol. II, p. 336. [[↑](#)]
48. Idem, p. 345. [[↑](#)]
49. Idem, p. 325. [[↑](#)]
50. Idem, vol. II, pp. 394-396. [[↑](#)]
51. Idem, p. 399. [[↑](#)]
52. Idem, vol. I, pp. 31-32. [[↑](#)]



BIBLIOGRAFIA:

- D'Annunzio G., *Tutte le poesie*, Roma, Newton Compton Editore, 1995, 2 voll.;
- D'Annunzio G., *Il piacere*, Milano, Mondadori, 1951;
- D'Annunzio G., *Trionfo della morte, Le vergini delle rocce*, Roma, Newton Compton Editore, 1995;
- D'Annunzio G., *Il fuoco, Forse che sì forse che no*, Roma, Newton Compton Editore, 1995;
- D'Annunzio G., *Tutto il teatro*, Milano, Mondadori, 1940;
- Barberi-Squarotti G., *Invito alla lettura di d'Annunzio*, Milano 1982;
- Bazzocchi M. A., *Il corpo e l'anima dei fiori*, in *Fiori. Natura e simbolo dal Seicento a Van Gogh* (catalogo della mostra), Forlì 2010;
- M. Bernabò, *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia. Tra d'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Napoli 2003;
- Binni W., *La poetica del decadentismo italiano*, Firenze 1984;
- Burrini G., *Le pitture del "Piacere". Note e riflessioni in margine alla lettura del "Piacere" di d'Annunzio*, in "Il lettore di provincia", a. 2004, n. 119-120;
- Giannantonio V., *L'universo dei sensi, letteratura e artificio in d'Annunzio*, Roma 2001;
- Lorenzini N., *D'Annunzio*, Palermo 1993;
- Moretti V., *L'asceta narcisista. Gabriele d'Annunzio e le ambigue forme della spiritualità*, in "Rassegna dannunziana", a. 2001, n. 39;
- Peterson T. E., *The rose in contemporary Italian poetry*, Gainesville 2000;
- Praz M., *D'Annunzio e l'amor sensuale della parola*, in Id., *La carne, la morte, il diavolo nella letteratura romantica*, Firenze 1976;
- Raimondi E., *Il silenzio della gorgone*, Bologna 1980;
- Roda V., *La strategia della totalità. Saggio su d'Annunzio*, Bologna 1978.
- Thovez E., *L'arco di Ulisse*, Napoli 1921.





La Cina, il Giappone e i fiori: una storia senza tempo

di ELISA BERGAMI

“La natura stessa è vestita di un mantello di elevata e potente spiritualità che dà significato ad ogni suo aspetto”¹

I fiori occupano da sempre un posto importante nella cultura estremo orientale; elementi pervasivi dei più diversi ambiti, diventano protagonisti della dimensione filosofica, letteraria, antropologica prima ancora di quella artistica, ostentando un'esistenza gloriosa e immortale che paesi come la Cina e il Giappone continuano a preservare gelosamente.

Di antica tradizione è il legame tra l'uomo e l'universo circostante, iscritta nella notte dei tempi l'indagine dei misteri che lo regolano e la volontà di conoscere le leggi che procurano all'uomo il benessere o l'infelicità. Il rispetto per la natura e il vivere in comunione con tutte le realtà, terrene, celesti e naturali è esemplare di questo atteggiamento. Fiori di prugno, peonie, crisantemi e fiori di loto sono solo una piccola parte delle innumerevoli specie rappresentate; tante e tali sono, infatti, le tipologie floreali ritratte da rendere difficile perfino ad un botanico esperto la loro identificazione precisa. L'aderenza quasi totale alla realtà trasforma così ogni raffigurazione, scultura o mobile in una scheda visiva di una speciale enciclopedia bucolica.

Attraversando a grandi passi la storia giapponese, sembra uniformemente riconosciuto il bisogno insito in questa cultura, di vivere in stretta armonia con la natura, di entrare in comunione con essa.

Le radici di questo modo di percepire l'ambiente circostante risiedono nel fatto che la natura, in Giappone, ha sempre rivestito un'importanza enorme sia nell'ambito laico che in quello religioso.



Si narra che il Buddhismo fu ufficialmente introdotto in territorio nipponico attorno al 552 d. C, nel cosiddetto periodo Asuka (convenzionalmente tra il 550 e il 700), e risale a questo periodo l'introduzione nell'apparato teologico e culturale del Paese di alcuni principi fondanti del nuovo culto. Il presentarsi come una religione sincretica, desiderosa di assorbire lo Shintoismo² e non di distruggerlo, ha permesso l'esaltazione di tutti quei principi legati all'ambiente naturale già presenti, elevando esponenzialmente il costruito ideologico ad esso legato.

L'uomo non appare più "la misura di tutte le cose"; tutti gli elementi dell'ambiente circostante e da cui dipende la sopravvivenza vanno necessariamente rispettati, che essi siano un filo d'erba o un animale. Un'altra argomentazione in grado, forse, di spiegare l'amore giapponese per la natura è la società essenzialmente agricola che ha contraddistinto il Paese fino a tempi abbastanza recenti; una pressoché totale dipendenza dalla coltivazione del riso può, infatti, essere collegata ad un sentimento per la natura profondamente radicato e più diffuso che in Occidente.³

Questo spiega, in parte, l'atteggiamento riverente nei confronti delle piante, dei fiori e di tutti quei rappresentanti della terra esaltati, non solo nella forma più pura ed originaria, ma trasposti anche nel mondo della letteratura, della filosofia e soprattutto dell'arte.

Già nel periodo Heian (794 - 1185), questo tema apparve con regolarità e frequenza sotto forma di decorazione per tessuti e carta, metallo e lacca. Ma fu solo con l'avvento del Buddhismo Zen alla metà del XIII secolo che i temi naturali emersero come soggetto primario della pittura; gli artisti di questo periodo erano per la maggior parte



monaci che consideravano la pittura una sorta di esercizio religioso. Lo scopo non era tanto l'opera in sé, quanto disciplinare corpo e mente nell'atto di dipingere; ulteriormente, poi, l'esercizio doveva essere di purificazione spirituale, quindi il soggetto scelto doveva essere non solo il più semplice possibile ma soprattutto intonso, privo cioè di qualsiasi traccia di tossicità umana. Niente di meglio, quindi, dei costituenti della natura per eccellenza: flora e fauna ancora incontaminata e profondamente legate, non solo tra di loro ma anche all'umanità tutta.

La raffigurazione di un fiore, per esempio, non si risolveva nella sua mera riproduzione pedissequa e nel tentativo di creare l'illusione del reale, ma si esprimeva pienamente nel tentativo di cogliere lo spirito che lo animava, portando l'artista ad identificarsi con esso: per rappresentare un fiore di susino, per esempio, bisognava spalancare il proprio apparato percettivo e diventare petali e stami, salvo poi dimenticare di esserlo nel momento in cui si toccava il supporto pittorico. Ciò che ne risultava era quindi il concreto riflesso dell'energia vitale che lo sorreggeva, dell'essenza che lo faceva vivere nell'immagine figurativa.

Ogni opera d'arte non era mai uguale all'altra, nonostante il soggetto ritratto fosse il medesimo, poiché ogni esemplare possedeva un proprio ritmo vitale ed un personale flusso energetico; ogni dipinto pareva, in questo modo, sfuggire a qualsiasi catalogazione di tipo estetico, abbandonando qualsiasi pretesa di oggettività e comunicando a gran voce la sua biologicamente incomunicabile soggettività.

Il raggiungimento del massimo effetto con l'impiego minimo di fattori e l'utilizzo del solo inchiostro erano in grado di fare dei paesaggi



— *sansui* — e di soggetti come fiori e uccelli — *kachō* — e piccoli capolavori di primitiva semplicità.

Con l'apparizione del colore, in seguito, la meraviglia cromatica caratteristica delle tantissime specie floreali esistenti poté esplodere in tutta la sua beltà, rendendo ancor più pulsante la rappresentazione stessa, quasi che il soffio vitale che tutto regola potesse farsi presenza ancor più concreta sulla superficie.

Parlare solo dell'ambito pittorico, però, sarebbe alquanto riduttivo; quasi irrispettoso nei confronti delle altre dimensioni artistiche di cui i volumi di storia dell'arte e i musei sono gremiti.

Lacche e ceramiche sono solo alcuni dei supporti tipici che vedono il motivo floreale come protagonista; i tessuti — dipinti o ricamati, ancora oggi, dimostrano di essere favolosamente valorizzati da volute ed orpelli che si uniscono a formare splendidi fiori, che quasi vivi trasformano i classici kimono o i mantelli dei monaci buddhisti in vere e proprie opere d'arte.

Ancor più esemplare di quanto i fiori siano visti come simboli dal profondo significato e di come facciano parte della quotidianità giapponese, è il fatto che essi abbelliscano anche porzioni di stoffa utilizzati per “incartare” i regali: per lo più di seta e della grandezza di un *foulard* da donna, essa diventa parte integrante del dono stesso, da restituire insieme alla scatola al mittente dopo averli ammirati ed apprezzati. Al di là del piccolo gesto tradizionale di utilizzare il tessuto al posto della carta, particolarmente rilevante è il messaggio insito nella decorazione. Niente è lasciato al caso, ogni elemento è scelto appositamente per l'occasione, così per esempio il pino insieme al bambù e ai fiori di prugno sono associati agli auguri per il nuovo anno.



I motivi naturalistici arricchiscono anche piccoli capolavori quali gli *inrō*;⁴ in origine destinati ad un uso esclusivamente pratico come porta oggetti, divennero ben presto chiara espressione della maestria artigianale giapponese. In numerosi esemplari la decorazione floreale si muove in semplici o articolati intarsi di avorio o lacca in grado di creare, con la complicità della luce, suggestivi effetti ottici sulla superficie lucida.⁵

Non dissimili per quel che riguarda la cura e l'aggraziata semplicità delle forme, troviamo anche gli *tsuba*, cioè i guardamano delle spade giapponesi;⁶ finemente decorati, possono essere sia dipinti che intagliati, e impiegando diversi materiali tra cui alcuni metalli come oro e rame, si trasformano in scintillanti opere d'arte in miniatura.

Sempre rimanendo nella dimensione delle armi, quasi a voler addolcire questi strumenti di morte, il placido alternarsi di fiori e motivi vegetali caratterizza anche numerosi foderi di stiletto o armi da taglio di dimensioni superiori.

Abbiamo già visto come il Buddhismo abbia contribuito ad arricchire l'apparato concettuale giapponese sulla questione del rapporto con la natura; è necessario altresì evidenziare che, concretamente, esso annovera anche un forte influsso sulla scultura religiosa, canalizzando i suoi principi costitutivi nella dura pietra.

Il loto è decisamente il protagonista indiscusso tra i motivi floreali che caratterizzano la statuaria. Simbolo di nascita divina, di totale limpidezza dell'animo dell'essere sovraumano che regge, esso è reso sotto forma di piedistallo o trono; solitamente articolato in una doppia fila di petali, quella inferiore è rivolta verso il basso mentre quella superiore regge il basamento su cui è poggiata la statua.⁷ Ne esistono



diverse varianti le cui differenze sono riconducibili alle diverse scuole scultoree nonché alla loro differente collocazione storica.

Anche le aureole, simbolo iconografico per eccellenza della divinità del soggetto, non sfuggono all'uso del motivo naturalistico; ne esistono di due tipi: solo per la testa o per l'intero corpo. Indipendentemente dalla tipologia, esse possono essere piuttosto lineari e semplici o riccamente decorate; in quest'ultimo caso animali, fiori ed elementi naturalistici si sovrappongono, si rincorrono, si uniscono in spettacolari motivi arabescati, trasformando le mandorle in opere d'arte a sé stanti.

Simbolicamente, poi, nonostante di base il fiore di loto sia sinonimo di purezza per il suo rimanere incontaminato nonostante la nascita dall'acqua limacciosa, esso assume diversi significati connessi al colore con cui viene rappresentato: il loto bianco simboleggia uno stato di totale purezza mentale e di perfezione spirituale, così come di piena purificazione della propria natura interiore; quello rosso è invece connesso all'amore, alla passione, alla compassione e a tutte le qualità del cuore. La variante blu è il simbolo della vittoria dello spirito sui sensi, dell'intelligenza e della saggezza, nonché della conoscenza; è sempre raffigurato come un bocciolo dischiuso e (al contrario di quello rosso) il suo centro non è mai visibile. Infine ritroviamo anche la variante rosa e viola, la prima piuttosto rara perché considerata la specie suprema e riservata alle divinità maggiori, non a caso è associato alla figura del Buddha storico; la seconda, invece, è legata ad alcuni "settori" mistici della religione, meno facilmente individuabili ma comunque identificabili da simboli come questo.⁸

Per concludere il breve viaggio nella dimensione floreale giapponese, è doveroso ricordare che un'altra espressione tipica di come la natura



(miniaturizzata, decontestualizzata, ridestinata) sia parte integrante dell'apparato socio-culturale nipponico, è l'*ikebana*.

L'arte dei fiori recisi — anticamente conosciuta come *Kadō*, cioè “via dei fiori”, inteso come cammino spirituale seguendo i principi dello zen — non è qualcosa che si esaurisce con il semplice godimento di fiori meravigliosi ma è la pura bellezza tradotta in forma con l'aiuto di un contenitore e di regole compositive specifiche. La sua origine si iscrive intorno al VI secolo d. C., in concomitanza con l'arrivo del Buddhismo e dell'usanza delle offerte floreali votive. È, però, nel periodo Muromachi (1336-1573) che l'*ikebana* a noi familiare prende forma. Ne esistono tre stili principali, ognuno legato all'altro perché tutti evoluzione o modificazione della tendenza precedente. Numerose scuole, come capita per tutte le altre arti, adottarono una tecnica personale e distintiva. Nelle composizioni rami e fiori sono disposti secondo un sistema ternario, quasi sempre a formare un triangolo. Il ramo più lungo, ritenuto il più importante, è considerato qualche cosa che si avvicina al cielo, il ramo più corto rappresenta la terra e quello intermedio l'uomo. Così come queste tre forze si devono armonizzare per formare l'universo, anche i fiori e i rami si devono equilibrare nello spazio senza alcuno sforzo apparente.

Nel corso della sua lunga storia, quest'arte compositiva fu usata per decorare studi, spazi adibiti alla cerimonia del tè, per allietare eventi connessi alla poesia, diventando inoltre una disciplina importante nell'educazione delle donne fino alla sua piena diffusione anche all'estero, grazie a trattati e studi a lei dedicati.

Come già anticipato non è una prerogativa esclusivamente giapponese la devozione verso i fiori, ma è una peculiarità che già dai tempi



antichi caratterizza anche la Cina. Fiori e piante (nonché le loro radici che hanno un significato speciale nella filosofia e nella medicina) rivestono un ruolo importante nel pensiero e nell'arte cinese e come per il Giappone, è attraverso il Buddhismo e tramite la Via della Seta che si radica in Cina il costante uso dei motivi floreali per decorare, per comunicare, per trasmettere significati.

Prima con la dinastia Tang (ca. 618-907) e poi con la dinastia Ming (1368 – 1644), fiori e piante si trasformano in motivi popolari, ricchi in colore, fragranze e simbolismo, diventando parte integrante di miti, silenziosi protagonisti delle narrazioni visive di eventi storici rilevanti o compagni privilegiati di versi di poesia o frammenti di prosa; senza dimenticare il loro indiscusso protagonismo in bellissimi dipinti in cui spesso e volentieri sono associati ad animali specifici, in particolare uccelli, che caricano ulteriormente il loro significato metaforico.

Un motivo floreale cinese, che sia finemente dipinto o magistralmente ricamato, non è solo un disegno visivamente piacevole ma è soprattutto un mezzo tramite il quale uno stato d'animo, una stagione, un sentimento o un augurio viene trasmesso all'esterno; per questa ragione, osservando un motivo composto di frutta o fiori si può tuttora identificare la volontà dell'artista di rappresentare un particolare periodo dell'anno così come una specifica virtù morale (tre peonie indicano la primavera, il loto invece l'estate, il prugno l'inverno, mentre il crisantemo indica l'autunno per esempio).²

In passato, era piuttosto condivisa la concezione che i fiori fossero degni emissari della bellezza e della grazia femminile nell'arte; a questo proposito Soame Jenyns (1704-1787) conosciuto scrittore inglese, annotò:

[...] quando un artista cinese intende dipingere una giovane donna, butta giù lo schizzo di un ramo fiorito in primavera piuttosto che la



sagoma della ragazza stessa, e questo perché ad interessarlo è l'essenza della giovinezza che incarna piuttosto che la sua personalità [...].¹⁰

Per sottolineare l'associazione muliebre con i fiori, i ritratti erano spesso accessoriati con farfalle svolazzanti o piccoli animaletti tipicamente attirati dai profumi e dai colori delle corolle; anche molti nomi femminili facevano e fanno tutt'ora riferimento ai fiori: l'eroina del poema epico anonimo del periodo delle dinastie del Nord (386-581) Mulan — esaltata dall'omonimo cartone animato della Disney — possedeva, per esempio, un nome che integralmente era 花木兰 *hua mulan*: composto da *hua*, cioè fiore e *mulan* traducibile con magnolia. Diversi sono poi i significati assunti dal termine generico *hua*, che secondo la tradizione era utilizzato per indicare simbolicamente l'amore coniugale, ma anche il più casuale incontro sessuale ricercato dai letterati e dai mercanti tra le cosiddette “ragazze dei fiori”, sulle tante “barche dei fiori” attraccate sul delta dello Chang Jiang. Sebbene la parola quindi facesse riferimento alle donne in senso generale, più comunemente si riferiva a prostitute ed *entreneuses*. Fare visita a queste discinte signore era “cercare i fiori e chiedere notizie dei salici”, entrando poi nello specifico quando la preferita possedeva un nomignolo quale Orchidea, Fiore di ciliegio, Fragranza e così via. Indubbiamente il fatto che molte di esse si acconciassero i capelli e si decorassero le vesti con fiori coloratissimi e profumati, ha particolarmente aiutato la creazione di questo “codice linguistico” segreto.¹¹

Al di là del metaforico uso del termine, è indubbia la pervasiva presenza di motivi floreali rintracciabili un po' ovunque e applicati su qualsiasi tipo di supporto, quasi si cercasse di circondarsi il più



possibile di elementi che facessero da tramite tra l'uomo e la natura, tra l'individuo e quella forza trascendente che regola l'universo.

Un gran numero di fiori, in Cina, comparivano sui rami degli alberi e tra i cespugli anziché sulle più comuni piante erbacee. Persino queste ultime erano coltivate principalmente in vaso, per essere poste appese ai muri o ai balconi e in zone di pubblica esposizione. Solo in occasioni speciali e per scopi particolari i fiori erano fisicamente introdotti in casa, sebbene fossero abbondantemente rappresentati in pittura, sui mobili laccati, sulle porcellane, sui tessuti, sotto forma di miniature di giada o di altra pietra, persino fatti di seta o di materiali differenti, soprattutto nelle case dell'élite. Mentre tali usanze erano diffuse tra la classe colta e influenzavano altri settori della comunità, il loro modello era soprattutto cittadino, con i giardini recintati, i disegni floreali delineati sulle finestre delle case, i pannelli decorati, il legno scolpito, in modo tale che il godimento dei fiori per chi viveva in città potesse comunque avere luogo anche se in forma surrogata, senza rinunciare alla gioia di vivere il paesaggio naturale.¹²

Usanza condivisa sia in Oriente che in Occidente è, poi, l'associazione dei fiori ai riti per i defunti: nel giorno dei morti ad Hong Kong per esempio, le famiglie sono solite portare fiori ed altre offerte alle tombe degli antenati, offrendo del cibo rituale e persino le bacchette per mangiarlo, forti della credenza di una prosecuzione dell'esistenza anche nella dimensione ultraterrena.

Avvicinando ulteriormente la tradizione cinese a quella ponentina, sono piuttosto diffuse anche composizioni floreali in forma di corone o *bouquet*: a Taiwan, i carri funebri che trasportano la salma al luogo di inumazione sono riccamente decorati con boccioli coloratissimi, veri



e artificiali. I medesimi sono poi adoperati per formare una specie di manifesto che viene portato per le strade e che, fornito di supporto, può reggersi in piedi da solo; da entrambi le parti si applica una bandiera di carta nera sulla quale viene scritto un distico appropriato.¹³

L'uso di fiori finti è collegato al fatto che questi, in virtù della loro inorganicità durano più a lungo, mantenendo viva la celebrazione del sentimento per cui sono stati scelti e rendendo imperituro l'evento.

In Cina i fiori hanno un ruolo importante anche nell'ambito alimentare e medicinale.

La medicina tradizionale cinese fa largo uso di prodotti erboristici coadiuvanti, nel rafforzamento degli effetti, da altre terapie o per trattare problemi che neppure l'agopuntura è riuscita a risolvere. Circa il 70 % delle sostanze utilizzate deriva da radici di piante e da fiori, di cui vengono utilizzate praticamente tutte le parti. Nonostante sia un tipo di medicina annoverata tra quelle non convenzionali è, forse, una dei più antichi sistemi di cura conosciuti e indubbiamente sterminata è la conoscenza che i "medici" hanno delle tantissime specie di piante contenute nei grandi vasi di vetro allineati in bell'ordine all'interno dei negozi sparsi un po' ovunque. Il tè al crisantemo, per fare un esempio, si ritiene abbia un effetto rinfrescante sul corpo nonché distensivo grazie all'assenza di caffeina. Il grande consumo di tè, che sia esso contenuto in bottigliette di plastica o all'interno di un piccolo thermos, rende ancora più semplice l'assunzione di determinati preparati; la maggior parte delle erbe essiccate o delle polveri, infatti, possono essere facilmente sciolte o infuse all'interno di un po' d'acqua calda. Negli anni '50, poi, l'uso fitoterapico dei fiori a scopi contraccettivi era persino sostenuto dalle fonti ufficiali tanto che caprifoglio, fiori



di cartamo nonché boccioli di fiori di melanzana e non solo, erano accettati ed utilizzati come anticoncezionali *sui generis*.¹⁴

Un'analisi prettamente artistica dell'elemento floreale risulterebbe in un certo qual modo castrante, laddove forza e vigore all'elemento fiore viene dato anche dai variegati aspetti socio-culturali della realtà giapponese e cinese analizzata. Ricchi di significati che oltrepassano la superficie cromaticamente seducente delle corolle, i fiori estremo orientali associano alla tipica funzione decorativa un'identità più complessa, ricca di memoria. Gli elementi floreali si possono così considerare accoglienti "contenitori" di piccoli frammenti della tradizione millenaria che, attraverso essi, continua a rinnovarsi continuamente.



NOTE

1. Henderson, 1981, p.1. [[↑](#)]
2. Religione nata in Giappone e, fino alla seconda guerra mondiale, religione di Stato. Prevede l'adorazione dei *kami*, cioè divinità, spiriti naturali o semplicemente presenze spirituali. [[↑](#)]
3. Henderson, 1981, p.3. [[↑](#)]
4. I kimono giapponesi non sono provvisti di tasche e portare con sé piccoli oggetti risultava difficile; per risolvere il problema furono introdotti questi piccoli contenitori. Piccole scatole a uno o più scomparti, legati insieme da una cordicella che ne percorre i lati: tirando la cordicella esso si apre, mentre rilasciandola gli scomparti sono liberi di muoversi mostrando il contenuto. Nella parte finale della corda è legato un *netsuke*, ossia un pendaglio che serve a legarlo all'*obi* del kimono. Veniva utilizzato per trasportare, per esempio tabacco e medicinali o anche i timbri personali. [[↑](#)]
5. Earle-Irvine, 2009, p. 98. [[↑](#)]
6. Si tratta di placche metalliche di forma e dimensioni variabili, con lo scopo non solo di proteggere la mano del guerriero durante il combattimento ma anche di indicare il rango sociale del suo proprietario. Fino al XVII secolo, gli *tsuba* erano essenzialmente l'opera di armieri – *kachusi* – e forgiatori di spade – *tosho* –, e consistevano in dischi di ferro molto sobri, con decorazioni geometriche. Successivamente sono diventati opera di orafi, riflettendo il sempre più pronunciato gusto per la decorazione e per la raffinatezza dei motivi, assumendo infine l'aspetto di veri e propri gioielli. [[↑](#)]
7. Frédéric, 1995, p. 58. [[↑](#)]
8. Idem, pp.62-63. [[↑](#)]
9. Welch, 2008, p. 17. [[↑](#)]
10. Idem, p. 19. [[↑](#)]
11. Goody, 1993, p.482. [[↑](#)]
12. Idem, pp. 485 – 486. [[↑](#)]
13. Idem, p. 487. [[↑](#)]
14. Idem, p. 489. [[↑](#)]



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Earle J., Irvine G., *Japanese Art and Design*, London 2009.
- Frédéric L., *Buddhism* (Flammarion Iconographic Guides), Paris 1995.
- Goody J., *La cultura dei fiori*, Torino 1993.
- Henderson M., *Bird and Flower Painting* (Muromachi, Momoyama, Edo Period), London 1981.
- Welch P. B., *Chinese Art: a Guide to Motifs and Visual Imagery*, Hong Kong 2008.
- Williams C.A.S., *Chinese Symbolism and Art Motifs*, third revised Edition, s.l., Castle Books, 2000.



Finito di impaginare e pubblicato su <http://www.artearti.net/iperuranio> a Firenze
il 28 aprile 2010

4 Maggio 2010 - Errata Corrige

Alla nota 10 a p. 31 è stato sostituito il corretto “Bardini” .

IPERURANIO - SUPPLEMENTO TRIMESTRALE ALLA TESTATA
GIORNALISTICA ARTE E ARTI REGISTRATA AL TRIBUNALE DI
FIRENZE IN DATA 26 GENNAIO 2008 AL N. 5629

<http://www.artearti.net/iperuranio>