

DAVID A. FREEDBERG

Del nominare i fiori:  
Ferrari, Poussin e la storia della storia naturale\*

David Freedberg, uno dei maggiori studiosi della pittura di Poussin, insegna storia dell'arte alla Columbia University (New York, USA); è autore di *Dutch Landscape Prints of the Seventeenth Century*; *Rubens: the Life of Christ After the Passion*; *Iconoclasts and Their Motives* (1985); *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response* (1989; trad. it., *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Torino Einaudi, 1993).

**P**er introdurre l'argomento della mia lezione mi servo di due celebri dipinti di Nicolas Poussin: il *Trionfo di Flora* del Musée du Louvre, dipinto nel 1627 o 1628, appena pochi anni dopo l'arrivo del pittore a Roma, e il grande quadro del 1631 che illustra il *Regno di Flora*, ora nella Gemäldegalerie di Dresda. I soggetti di entrambi risultano chiari a prima vista: la loro leggiadra ambientazione parla della fertilità e dell'inventiva della natura, nel primo decisamente più selvaggia e grezza, priva dell'artificio operato dall'uomo, nel secondo domestica e coltivata. Il giardino nel quale danza la "Flora di Dresda", tra una pergola e una cascata, sotto lo sguardo dell'erma, sembra un ambiente più curato che il drammatico paesaggio attraverso il quale la "Dea del Louvre" procede nel suo benigno e solenne trionfo. Quanto all'identificazione delle figure e dei fiori, il dipinto di Dresda presenta minori ambiguità. Sulla sinistra, Aiace si suicida lasciandosi cadere sulla sua spada, mentre il giacinto associato con la sua morte spunta accanto a lui. Questi fiori recano nei loro petali le lettere *ai ai*, e ricordano entrambi l'agonia di Clizia, che fissa incantata Apollo mentre egli guida il suo carro attraverso il cielo; dietro di lei, in un vaso, cresce l'eliotropo. Nel centro, circondata da putti inghirlandati di fiori, Flora esegue la sua danza spensierata. Sulla destra è la figura attica di Giacinto stesso, ucciso fortuitamente da Apollo. Egli guarda con tenerezza al mazzo di fiori che da lui prendono il nome, mentre gli sta accanto Adone, dalla cui ferita fuoriescono gli anemoni che sgorgano dal suo sangue. Quindi due coppie di amanti: Smilace con il suo convolvolo che si consola nel grembo di Crocus, inghirlandato dal fiore che porta il suo nome; e infine, in primo piano, Narciso che fissa il suo riflesso in un bacino d'acqua teneramente sorretto dall'incantata Eco, mentre accanto sbocciano bianchi narcisi.

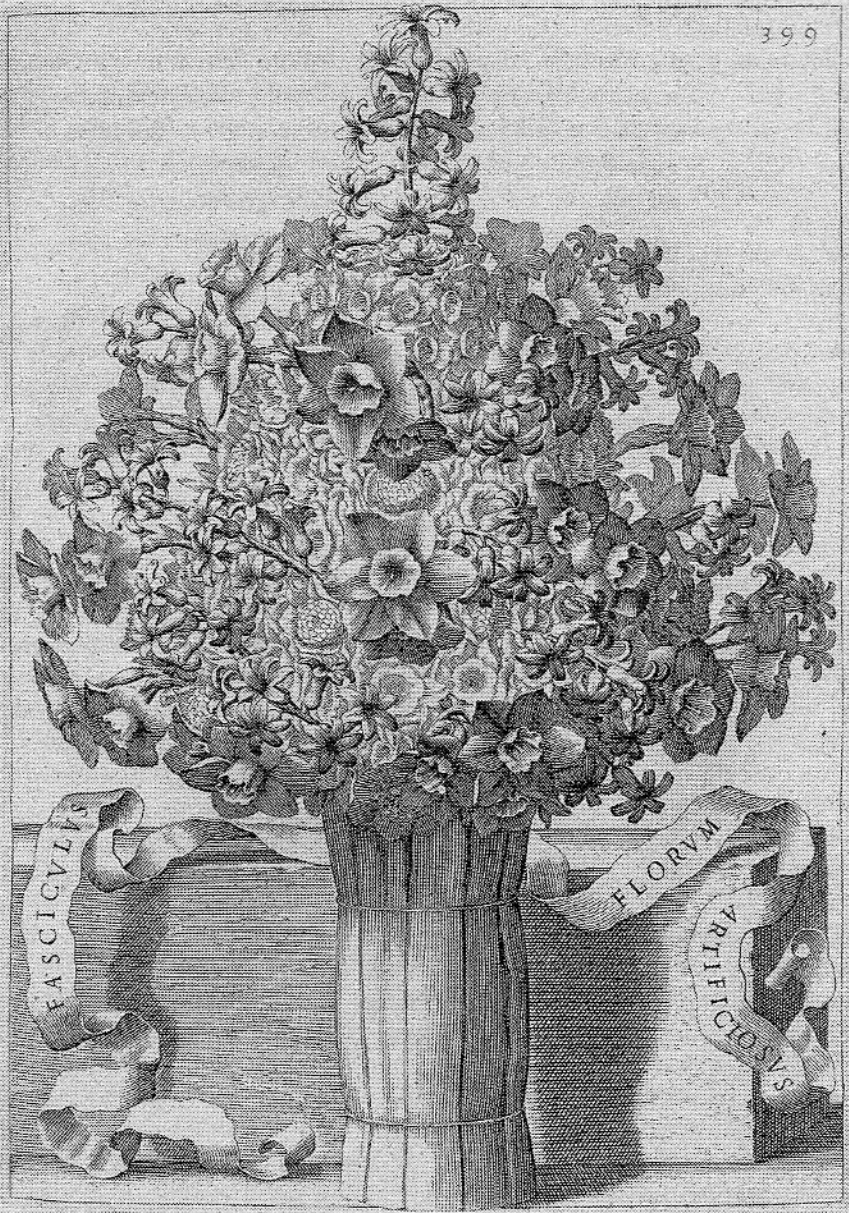
All'incirca lo stesso complesso di personaggi occupa il dipinto precedente, quantunque la loro identificazione sia talvolta meno certa, o addirittura oscura. Per esempio, mentre la figura con l'elmo sulla destra è stata generalmente identificata in Aiace che regge un cesto di giacinti, recenti commentatori hanno suggerito che questa figura guerriera possa essere Marte; e il giovane nudo che si stacca dal carro e tende a Venere un

cesto di fiori è quasi certamente Narciso che offre i fiori che portano il suo nome, come suggerì Giovanni Pietro Bellori (*Le vite de' pittori scultori et architetti moderni*, Roma 1672). Anche se non guarda verso il suo amato Apollo, in primo piano, Clizia sembra cogliere l'eliotropo, mentre dall'altra parte del carro Smilace offre un fascio di convolvoli alla dea benigna. Secondo Bellori, dietro Venere, alla testa del corteo, sta Adone, che offre degli anemoni a Giacinto, mentre per le altre figure siamo molto meno informati. Solo la coppia giacente in primo piano può essere identificata con una certa sicurezza, poiché si tratta del dio Aci, fiume eternamente fluente e fertile, circondato dai canneti, e di Galatea, con un filo di perle nei capelli, che vigilano sulla scena fertile e floreale.

I dipinti di Poussin si riferiscono quindi ai nomi dei fiori, o più precisamente alle figure mitologiche che diedero i loro nomi ai fiori. La loro importanza non è sfuggita all'attenzione degli studiosi, tanto che per molti anni le loro sorgenti letterarie hanno formato argomento di dibattito. Alcuni affermano che la fonte testuale per entrambe le pitture è da cercare in Ovidio, tanto quello delle *Metamorfosi* che quello dei *Fasti*, dove si trovano i nomi di molte, ma non tutte, queste figure. Altri si spingono oltre, suggerendo che Poussin si sia rifatto non direttamente al testo ovidiano, ma piuttosto ai suoi commentatori cinquecenteschi. Altri ancora sostengono che Giambattista Marino, contemporaneo e tra i primi fautori di Poussin, possa esserne stato la prima fonte, pur dividendosi tra varie opere del poeta, dall'*Adone* alla *Rosa*, dall'*Europa* alla meno conosciuta *Sampogna*. Nessuno sembra tuttavia avere sufficientemente considerato il contesto e l'occasione di questi dipinti.

Ma che cosa sappiamo dell'ambiente nel quale operava Poussin? E' in grado di rivelarci qualcosa su questi dipinti? Il fatto che il dipinto del Louvre sia stato eseguito per il giovane Aluigi Omodei o per Giulio Sacchetti, e quello di Dresda per il ben noto avventuriero siciliano Fabrizio Valguarnera, non ci è di grande aiuto. Dobbiamo rivolgerci piuttosto al più vasto contesto che rese possibili queste interpretazioni dei nomi di fiori: ne vorrei suggerire uno che, una volta accettato, ci porterà al centro degli straordinari sviluppi nella tassonomia, nella classificazione e nella storia naturale che si verificarono nei circoli attorno a Galileo Galilei nei primi decenni del Seicento.

Negli stessi anni in cui Poussin stava lavorando ai suoi grandi dipinti sull'eziologia dei fiori, un gesuita, professore di ebraico a Roma, stava preparando il primo trattato moderno sulla loro coltivazione. Mi riferisco al *De Florum Cultura* di Giovanni Battista Ferrari, pubblicato a Roma nel 1633 e tradotto dal latino in italiano da Lodovico Aureli solo cinque anni più tardi<sup>1</sup>. Si trattava, evidentemente, di un progetto patrocinato dai Barberini, più

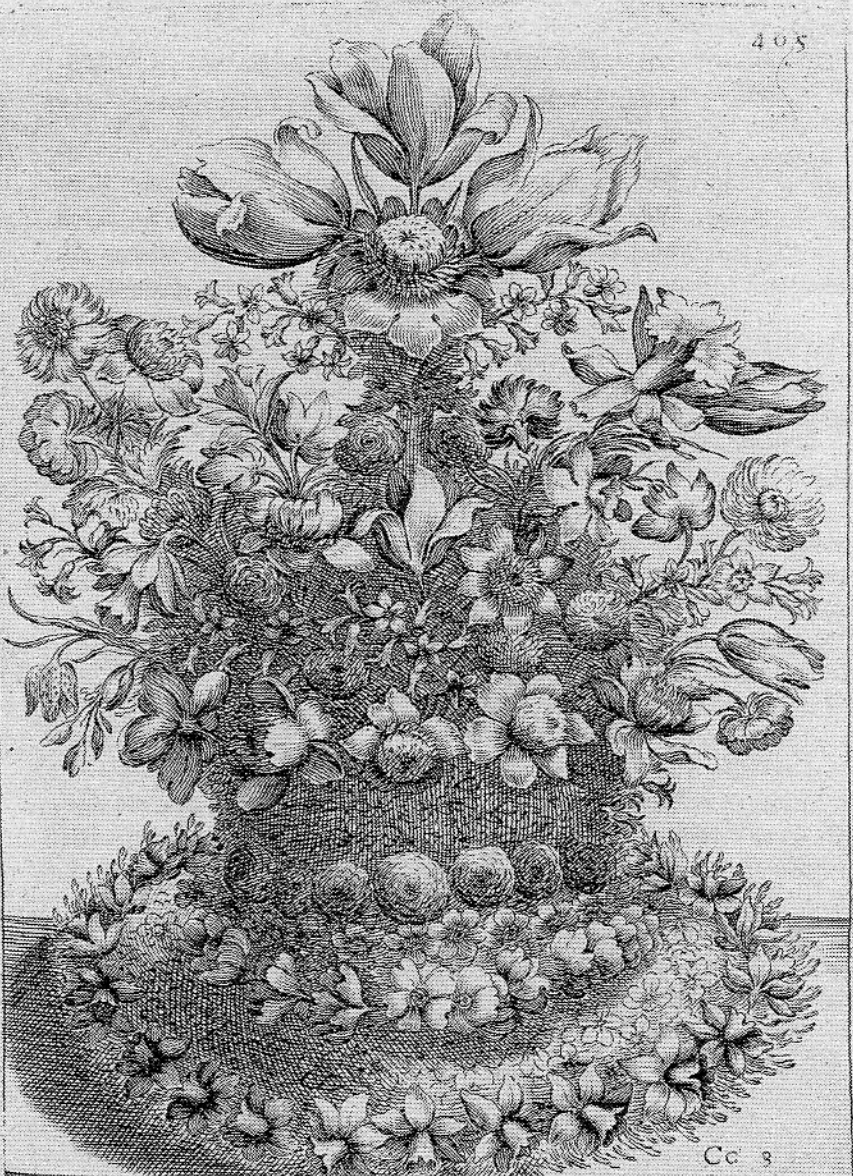


precisamente dal cardinal nipote (di Urbano VIII) Francesco Barberini, il primo protettore di Poussin a Roma. L'opera di Ferrari fu una delle prime dedicate esclusivamente alla coltivazione dei fiori per scopi giardinieri e ornamentali. Essa è divisa in quattro parti, la prima dedicata in prevalenza agli attrezzi e alle tecniche da giardino, la seconda all'identificazione dei fiori, la terza ai modi della crescita e della coltivazione, e la quarta al loro uso e ad alcune delle loro manifestazioni più spettacolari. Ma è la seconda parte, con il suo schema accurato su come riconoscere ed identificare i fiori, che è per noi importante oggi.

Mi interessai dapprima al *De Florum Cultura* non a causa delle deliziose incisioni che vi sono disseminate, ma per la sua notevolissima combinazione di *dulcis et utilis*, vale a dire, di tavole botaniche (di un livello mai raggiunto prima per qualità e attenzione al dettaglio) e tavole allegoriche eseguite dai principali giovani artisti romani del tempo<sup>2</sup>, le une e le altre per illustrare composizioni letterarie dello stesso gesuita giardiniere. Invece di ricavare le sue storie dalle *Metamorfosi* o dai *Fasti*, o da altre fonti disponibili, egli stesso le approntò. Nella storia dell'illustrazione botanica non c'è niente di simile al *De Florum Cultura*, se si eccettua, forse, l'altra successiva e maggiore opera di Ferrari, le *Hesperides, sive De Malorum Aureorum Cultura et Usu*<sup>3</sup>.

Quest'ultima opera, dedicata, come indica il titolo, a un singolo genere, quello del frutto degli agrumi, era un progetto tassonomico ancora più ambizioso. Esso pure combina allegoria e tassonomia, ma qui c'è un numero ancora maggiore di tavole esclusivamente botaniche, 82 per la precisione, tutte intese a documentare la minima variazione da specie a specie. Sarebbe difficile sopravvalutare l'importanza di quest'opera così poco conosciuta nella storia della documentazione visiva della natura in generale, e della storia naturale in particolare. Il mio interesse per Ferrari mi costrinse, sette anni fa, a chiedermi se non sarebbe stato possibile trovare i disegni preparatori per le tavole botaniche; ci riuscii, ma seguendo vie che non avrei immaginato...

Dopo una complicata ricerca, trovai infine i disegni che volevo, nella Royal Library del castello di Windsor. La prima cosa da notare è che essi sono tutti a colori, e di una notevole qualità, di un genere che ci si potrebbe aspettare da una mano molto più tarda. Il secondo e, decisamente, più importante aspetto di questi disegni è che erano accompagnati da un numero enorme di altri disegni (più di 1000), illustranti ogni aspetto del regno animale e vegetale, dai meravigliosi disegni di un porcospino e di un bassarisco (o zibetto), a tutta una serie di uccelli e pesci, a una schiera estesa di ortaggi e altri frutti, fiori ed erbe, una larga selezione di funghi, spesso eseguiti con eccezionale cura, e, finalmente, a una quantità di stuzzicanti embrioni e uova di specie diverse.



Co. 3

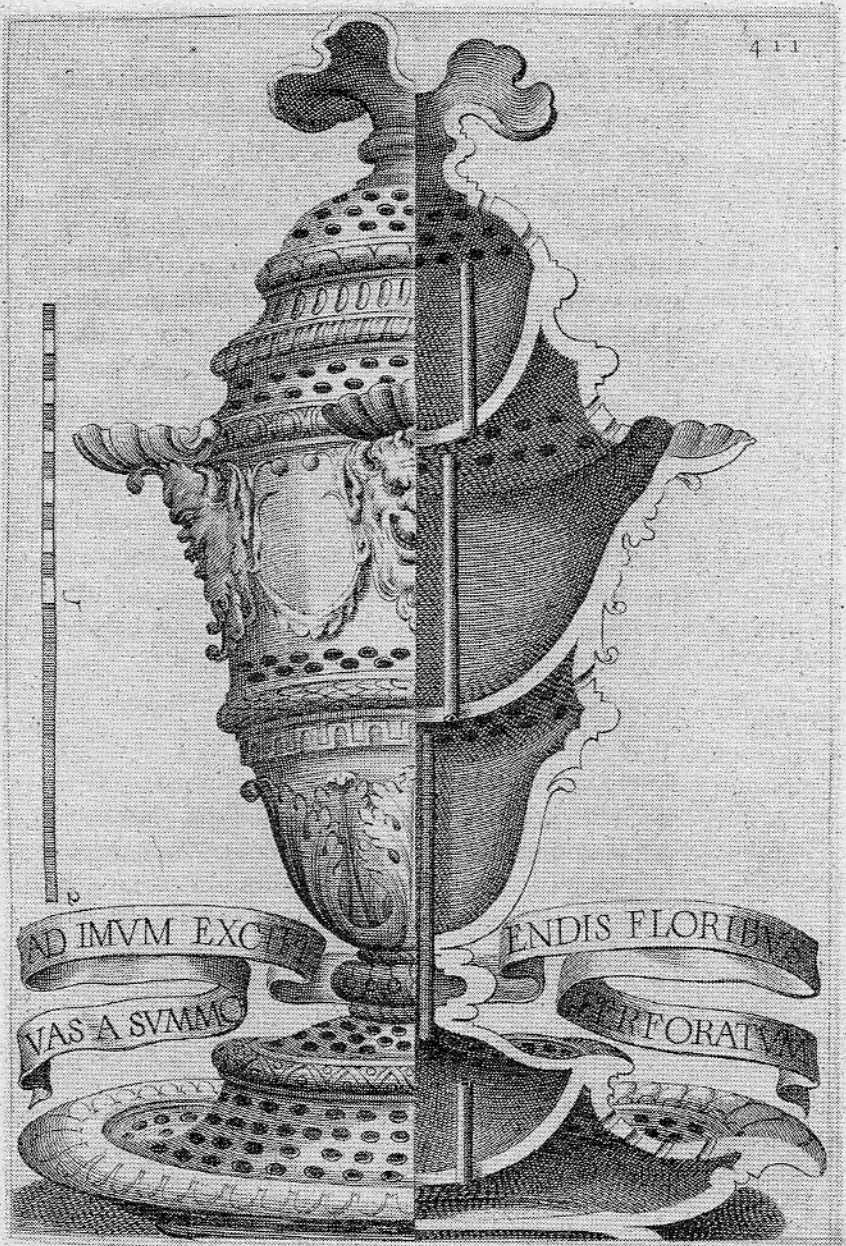
FLOREAE POMPAE HERCULEVM TURRITIVM

Tutti questi disegni appartenevano a un uomo che gli storici dell'arte riconoscono come uno dei principali estimatori e mecenati di Poussin a Roma: Cassiano Dal Pozzo<sup>4</sup>. Mentre le molte migliaia di disegni di soggetto antico appartenenti a Cassiano sono conosciuti e studiati da tempo, fu solo con la riscoperta dei disegni di Windsor (molti dei quali furono venduti negli anni '20 dal responsabile di quella biblioteca, con la motivazione che non sarebbero stati vera arte), che la sua attività nel campo della storia naturale e del collezionismo di disegni di storia naturale ha cominciato a ricevere l'attenzione che merita. La Royal Library conserva anche una serie di codici che appartennero a Cassiano ed entrarono in seguito nella Collezione Albani, prima di essere acquistati per 4000 scudi da James Adam per conto di Giorgio III nel 1703. I più interessanti di questi sono l'*Erbario Miniato*, i cinque volumi di gemme, campioni di minerali e fossili conosciuti come il *Legno-Fossile*, e lo straordinario facsimile di un famoso codice azteco di piante, realizzato per il Protomedicus delle Indie, Francisco Hernandez, quasi cinquant'anni prima (il cosiddetto *Tesoro messicano* o *Rerum medicarum Novae Hispaniae thesaurus seu plantarum animalium mineralium mexicanorum historia*)<sup>5</sup>. Se si considera questa enorme mole di materiali, è difficile immaginare uno sforzo più vasto di documentare tutto il mondo naturale. Ordinare quel mondo, come vedremo, era un'altra impresa, qualitativamente rivoluzionaria.

Nel 1622 Cassiano divenne membro di quella che viene considerata la prima moderna accademia scientifica, l'Accademia dei Lincei, ovvero delle linci dalla vista acuta, fondata nel 1603 dal diciottenne lungimirante e attivo principe di Acquasparta, Federico Cesi, nonostante la fiera opposizione paterna. Egli e i suoi giovani amici divennero presto i principali e più accesi sostenitori di Galilei, che accettò l'invito ad entrare nella loro Accademia nel 1611. Come pegno per la sua presentazione, Cassiano offrì un libro sugli uccelli conosciuto come l'*Uccelliera*, scritto, a quanto si sa, dal suo amico Giovanni Pietro Olina<sup>6</sup>. Il grado di coinvolgimento di Cassiano nella stesura del testo è incerto, ma egli fu senza dubbio lo *spiritus rector* del progetto, come lo fu più tardi dei due libri di Ferrari. Egli finanziò inoltre la pubblicazione dell'*Uccelliera* e procurò agli illustratori i disegni necessari per le incisioni, come fece in seguito per le *Hesperides* di Ferrari<sup>7</sup>.

Quando Cesi morì all'età di 45 anni, Cassiano fece un accordo con la vedova e acquistò la grande biblioteca dei Lincei che Cesi aveva messo insieme. In effetti, la collezione di disegni di storia naturale a Windsor Castle appare composta non solo dei disegni commissionati da Cassiano, ma anche di quelli ereditati, se si può dire, da Cesi. Assieme ai cinque grandi volumi di piante e funghi che sono restati, fino a poco tempo fa, in una relativa dimenticanza nella biblioteca dell'Institut de France, e ai due





AD IMVM EXCIT

ENDIS FLORIB

VAS A SVMMO

PERFORATVM

altri volumi di funghi nella biblioteca dei Royal Botanical Gardens a Kew, essi ci forniscono una selezione rappresentativa di uno dei maggiori tentativi di ogni tempo di documentare tutta la natura con mezzi visivi, e quindi di classificarla e ordinarla.

Non è che non ci fossero stati in precedenza disegni di storia naturale di alta - e talvolta altissima - qualità, o precedenti tentativi di comprendere tutta, o quasi, la natura. Penso prima di tutto a Jacopo Ligozzi e, ovviamente, a Ulisse Aldrovandi. L'opera di Aldrovandi - almeno nella sua forma pubblicata - è significativamente diversa da quella di Cesi, Cassiano e Ferrari. Egli è uno di quei compilatori che non hanno il senso dei confini tra il regno dei mostri e l'ordine naturale, considerati come appartenenti tutti alla grande irregolarità della natura. Per Aldrovandi, inoltre, la successione storica ha lo stesso statuto esplicativo e categoriale della griglia comparativa anatomica o tassonomica. Nella sua opera l'assegnazione dei nomi procede sulla base di una mescolanza di motivi storici, personali e fisiognomici. Egli non poteva separarsi interamente dalla vecchia dottrina dei segni, quella nozione secondo la quale le caratteristiche e le proprietà delle piante vengono assegnate sulla base della loro somiglianza con i tratti anatomici umani. Mitologia, storia e pregiudizi sulla rassomiglianza sono presenti nello schema tassonomico casuale, non sistematico, per noi decisamente inconsistente, di Aldrovandi.

Michel Foucault era ben consapevole di questo: collocò quindi Aldrovandi alla fine della tradizione epistemologica rinascimentale, nella quale, come scrive, «la Storia era il tessuto inestricabile, e del tutto unitario, di ciò che delle cose è veduto e di tutti i segni che in esse sono stati scoperti o su esse deposti»<sup>8</sup>. Di qui i resoconti miscelanei delle leggende e delle storie di particolari piante, e l'inestricabile miscela di descrizioni esatte, citazioni e note concernenti indifferentemente la fisiologia di una pianta, l'uso araldico, l'*habitat*, i valori mitici, gli usi medicinali o magici, i cibi che se ne ricavano, ciò che gli antichi tramandavano e ciò che i viaggiatori notarono di essa. Durante il Rinascimento il motore per tutte le classificazioni era la somiglianza; in seguito, secondo ciò che Foucault chiama nuovo episteme, esso fu sostituito dalla differenza e dall'identità. Comparazione e identità, ma non la similarità, divennero il motore della classificazione. Qualsiasi cosa, nel Rinascimento, poteva essere fatta rassomigliare a qualsiasi altra, in una grande struttura della conoscenza priva di fratture; e la storia stessa era coinvolta in questo senso di universale continuità.

Tutto ciò è verissimo; ma mentre Foucault vorrebbe associare il nuovo



VAS OPERCVLO MVLTIORO  
AD FLORES ORDINATE CONTINENDOS

episteme con ciò che egli chiamò l'Età Classica (intesa, naturalmente, come l'Età Classica della Francia del XVII secolo), la mia proposta è che il nuovo episteme, o per meglio dire un'intera nuova serie di criteri epistemologici, abbia inizio non con il più tardo Cartesio, ma nel circolo degli scienziati e scrittori che lavoravano attorno a Galilei a Roma tra la fine degli anni '10 e i primi anni '20 del XVII secolo. Lo spostamento cronologico è esiguo, ma esso ripristina l'importanza di un *vasto corpus* di materiale visivo completamente sconosciuto a Foucault, e lo associa alle fondamenta del moderno studio della fisica, della meccanica e della cosmologia.

A prima vista, i disegni di Windsor sembrano appartenere alla stessa tradizione di Aldrovandi e Poussin. Di qualsiasi sistema si tratti - e di sicuro si tratta di un sistema di basso livello -, esso appare basato sulle condizioni di somiglianza e storia. Dove ci sono didascalie, l'informazione che identifica e caratterizza la pianta sembra una pura mescolanza di storia, rassomiglianza accidentale e capacità medicinali. Così nel disegno del *dipsacium* o "labbro di Venere", le cure per emorroidi e malaria sono descritte in modo pittoresco (da notare l'espressione «a mo' di caca»); allo stesso modo, l'*orchis pratensis* è nominata come una delle tante varietà di "testicoli di cane". Nel complesso, il percorso nomenclatorio sembra del tutto asistemático, e generalmente soddisfatto del nome popolare, il nome che si basa su rassomiglianza o, nel disegno del giacinto, del nome poetico, cioè il nome derivato dalla mitologia.

Arrivare a una tale conclusione sarebbe tuttavia prematuro e superficiale. Più si studiano questi disegni nel loro complesso, più ci si rende conto che con queste opere l'analisi comincia a sostituire l'analogia, e si comincia a discernere una spinta senza precedenti verso la precisione nomenclatoria. Di qui i disegni di una ninfea, *Nuphar luteum*, o didascalie come quella della melanzana nell'*Erbario Miniato*. Generalmente è vero che le didascalie dell'*Erbario* consistono di poco più che correzioni e aggiunte ai grandi erbaristi del XVI secolo, soprattutto Mattioli<sup>9</sup>; ma quando ci rivolgiamo ai disegni di Cassiano, e ai volumi ora a Parigi, ci rendiamo conto che la sola ragione che ci impedisce di distinguere la spinta verso una sistematica delle piante e la precisione nomenclatoria è la reale e apparentemente indigesta mole di questo *corpus*.

Cesi stesso avrebbe tentato di sistematizzare completamente la natura nella straordinaria classificazione aggiunta al *Tesoro Messicano*, conosciuta come *Tabulae Phytosophicae* (e pubblicata solo nel 1651, a cura di Francesco Stelluti). Anch'essa, a prima vista, può sembrare una miscellanea che trova posto nella collocazione assegnata da Foucault ad Aldrovandi, mentre si lega piuttosto a tutti quegli sforzi di classificazione diagrammatica e di riduzione che rappresentano, proprio in questo periodo, un tentativo di



*Anno M<sup>o</sup> Vatani*

*delin et p<sup>o</sup> itid*

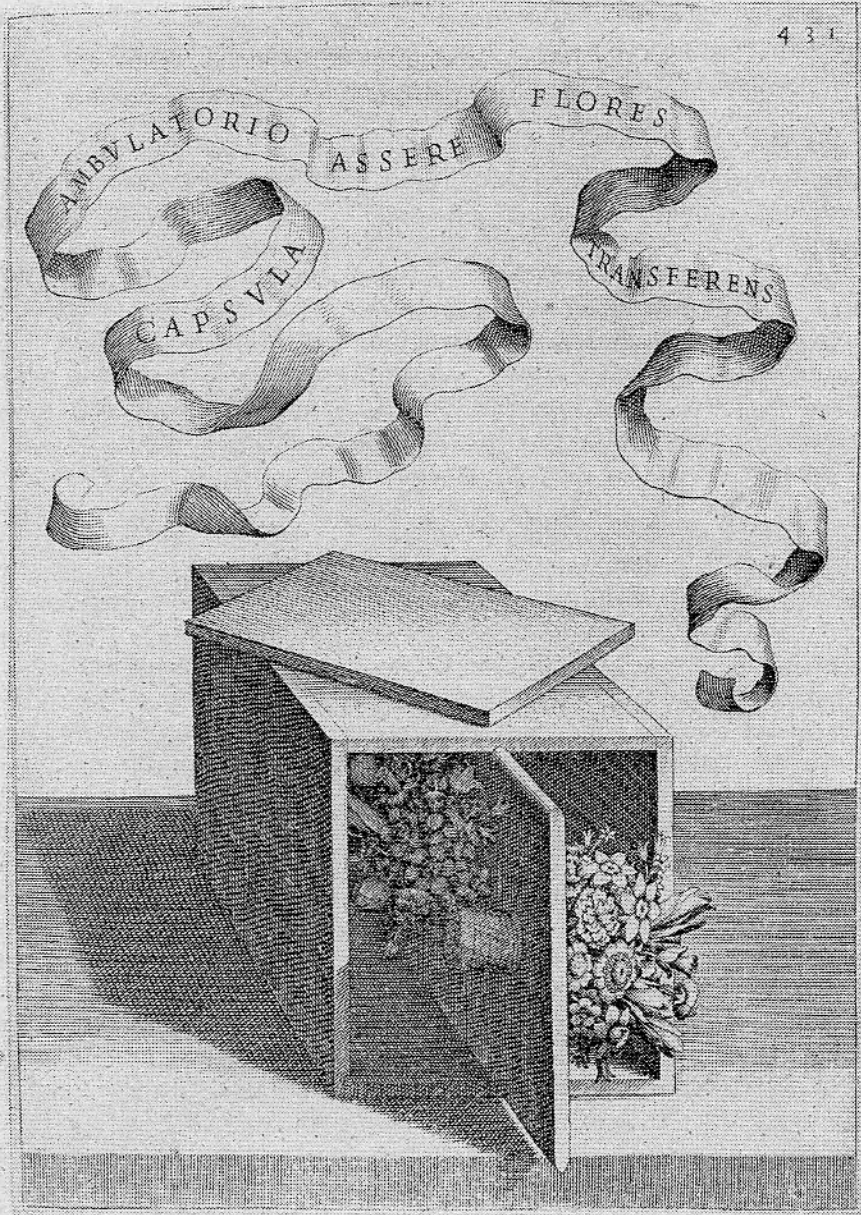
IDE VAS ORDINATIS FLORIBVS CONSPICVVM De 3

ordinare e concettualizzare quantità apparentemente incomprensibili di informazione. La spinta a rappresentare in forma visiva e la nuova applicazione all'osservazione empirica, facilitate entrambe, come vedremo, dal microscopio, producono una sorta di apprensione per l'abbondanza e l'apparente promiscuità dell'informazione, e una conseguente necessità di ordinare e ridurre il tutto, su una base concettuale, a un sistema comprensibile e utilizzabile.

Al centro di questi sforzi, come Foucault sapeva, sta la tendenza a nominare; «la storia naturale non è altro - egli scrive - che la nominazione del visibile [...] un campo nuovo di visibilità che viene costituito nel suo intero spessore»<sup>10</sup>; e nominare equivale a sistemare in una tavola generale. A questo vorrei aggiungere che la nominazione del visibile deve essere presa nel suo duplice senso: non solo il fornire un nome al visibile, ma anche la nominazione - nel senso di designazione - del visibile come strumento fondamentale della storia naturale. Il nuovo interesse per il nominare e il pieno riconoscimento delle possibilità di documentazione in forma visiva riproducibile procedono insieme. I semi di questo approccio sono da ricercare nell'opera di Cesi, ma i primi frutti colorati - quantunque immaturi - sono nell'opera di Ferrari sui fiori, e in quella su arance e limoni.

Rispetto a ciò, il *De Florum Cultura*, con i suoi lunghi resoconti sulla mitologia, la storia e l'uso, a volte medicinale, spesso ornamentale, dei fiori, può apparire non molto diverso dall'approccio di Aldrovandi. Esso sembra, inoltre, essere stato concepito più come un manuale di coltivazione che come un trattato di botanica. Ma nella sua trattazione delle questioni botaniche l'opera di Ferrari inaugura un nuovo dominio epistemologico. Emerge infatti con grande chiarezza - in particolare dal secondo Libro sull'identificazione delle piante - una tendenza tassonomica. Il successo di una tassonomia dipende, come sappiamo, in prima istanza dalla consapevolezza dei principî alla base della classificazione, e questi sono ancora rudimentali in Ferrari. Ma ciò che è nuovo è la coscienza che lo sforzo di ordinare è destinato al fallimento senza una tassonomia sicura; che l'efficacia della tassonomia - cioè, la possibilità della sua accettazione - dipende dalla certezza dei nomi, dal fatto che non è ammissibile che i nomi per le stesse cose diano adito a dubbi; che i nomi devono essere rappresentazioni linguistiche adeguate delle piante; infine, che tali nomi - o i principî che ne stanno alla base - devono essere in grado di essere comunemente compresi. I vecchi nomi mitologici si rivelano quindi in tutta la loro inadeguatezza, anche a causa della loro incapacità di trasmettere le distinzioni tra le classi, come in effetti abbiamo visto nei dipinti di Poussin.

Per Ferrari questo è cruciale: basta prendere l'inizio del capitolo sui



giacinti. Esso comincia con l'ammissione che il nome è ambiguo, dato che comprende due tipi diversi di fiori: uno, leggiamo, è quello che i vivaisti chiamano giglio rosso, che è lo stesso che Pausania chiamava *cosmosandalon*, e Teocrito *Hyacinthus scriptus* (a causa dei segni simili a lettere che ricordano la storia di Giacinto e Aiace); l'altro è il *Hyacinthus non scriptus*, che gli antichi romani chiamavano *Vaccinium* e i francesi di oggi *Vaciet*. Quest'ultimo tipo, scrive Ferrari, non rientra nella classe dei veri giacinti, perciò lo mette da parte. Dopo di ciò, egli procede dividendo i veri giacinti in un vasto numero di specie e sottospecie - noi le chiameremmo piuttosto varietà - e le distingue con cura, assegnando loro i nomi. Così, in aggiunta ai vari tipi di giacinti, egli include nel genere giacinto una serie di altre specie, come i paonazzi, i turchini, i muschi e così via. Chiaramente questi sono nomi da giardinieri, ma la precisione dell'identificazione e della nominazione è evidente, tanto in questo capitolo che in quello sui narcisi (divisi in tazette, giunchiglie, emerocalli, ognuno di tipi diversi), o sugli anemoni, fritillarie, ciclamini, ranuncoli, asfodeli, rose, e così via.

Ogni capitolo o sezione comincia con una discussione nomenclatoria; tipico, per citare un esempio con le parole di Ferrari (anzi, del suo traduttore), è quello riguardante i tulipani (trattati nel capitolo su *crocus*, *colchicum* e *corona imperiale*): «Un fiore leggiadrissimo chiamasi con vocabolo turchesco Tulipan, dalla somiglianza, che ha co' loro cappelli, o turbanti. Alcuni de' moderni chiamano con doppio nome Giglionarciso, come quello, c'ha in sè i pregi del Giglio insieme, e del Narciso. Credono alcuni, che questo sia il Cosmosandalo antico, usato nelle ghirlande, o pure il Satirion»<sup>11</sup>. E così continua, discutendo le ultime varietà introdotte in Roma, sull'onda di quella che diventerà nel corso del secolo una vera e propria tulipomania<sup>12</sup>.

Nessuno che legga Ferrari, o consideri soltanto le illustrazioni, può dubitare dell'intensità o della compattezza delle sue capacità di osservazione, le quali vanno infinitamente oltre quelle dei suoi predecessori, sia nella loro meticolosità che nel loro impegno di osservazione come base per la differenziazione tra i tipi. Pur avendo suggerito in precedenza che i suoi principi di classificazione fossero rudimentali, devo riconoscere che c'è una differenza abissale tra la sua insistenza sulla necessità di distinguere tra piante apparentemente simili, e i vecchi principi secondo i quali la base della classificazione era propriamente data dalla similarità e dalla rassomiglianza. E nella sua descrizione ravvicinata e paziente delle piante si può cominciare a discernere il completo abbandono della vecchia predilezione per la similitudine in cambio del riconoscimento della diversità biologica. Ferrari non solo esamina lo stelo, le foglie, il calice, i petali, la corolla, gli stami, i pistilli, i semi e le capsule dei semi di piante; non solo



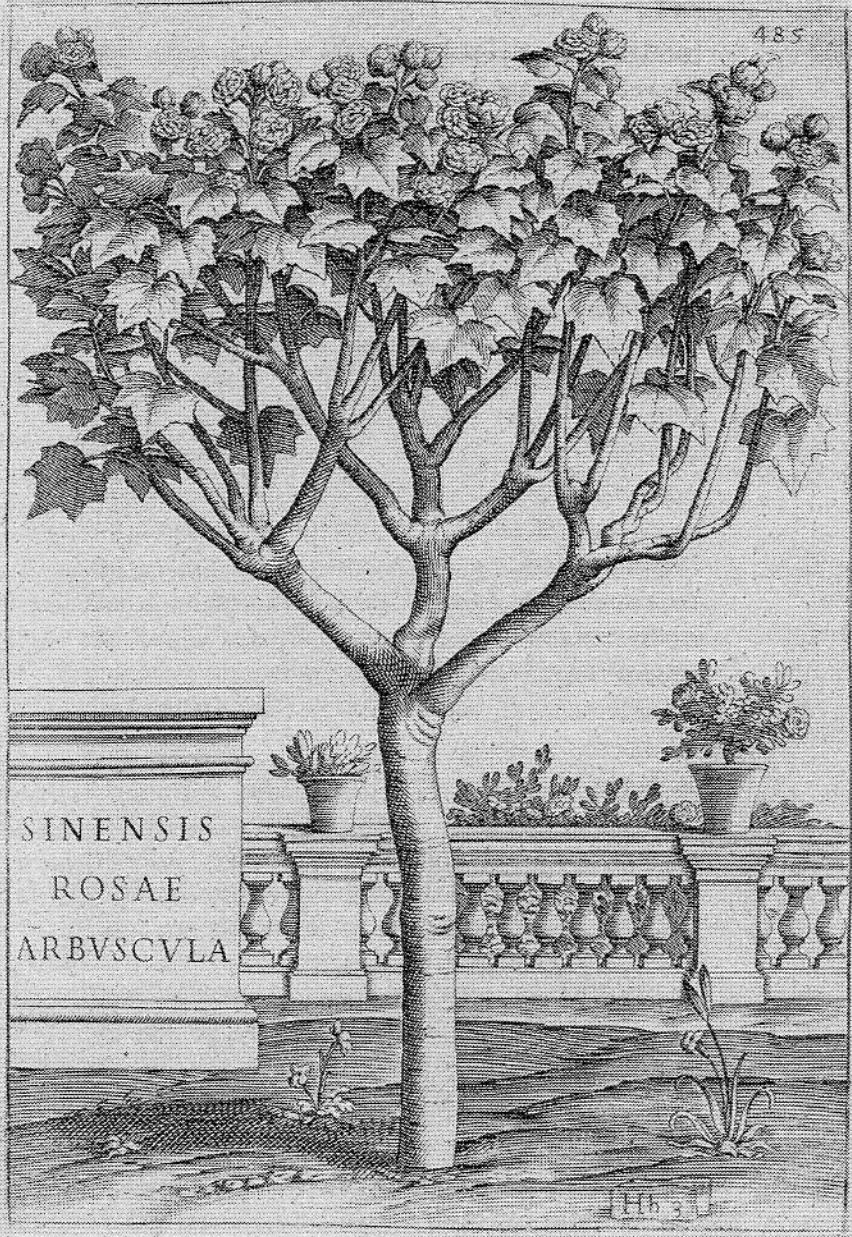


nota le loro sottili variazioni di colore e struttura (e in questi settori egli è decisamente asistemico): egli conta e misura.

Questa introduzione di *mathesis* nei nuovi principî di ordinamento è un aspetto-chiave di quello che Foucault considera il nuovo episteme. Ferrari esamina radici e bulbi, applicando gli stessi principî di osservazione. Fortunatamente, egli poté lavorare con un incisore di grande talento, Cornelis Bloemaert, che portò queste illustrazioni ancora oltre, in direzione della precisione, rispetto alla maggior parte dei disegni commissionati da Cesi e Cassiano. Ma egli ebbe anche a sua disposizione (e questo non deve sorprendere) uno strumento del tutto nuovo che avrebbe ampliato le possibilità di stabilire differenza e identità; mi riferisco, ovviamente, al microscopio, che era stato appena perfezionato in Italia come risultato del lavoro di Galilei sul suo cannocchiale con la collaborazione del famoso costruttore di strumenti Giovanni Paolo Lembo, componente, assieme a Ferrari, del Collegio Romano dei gesuiti.

Mentre Ferrari, nel secondo Libro sull'identificazione dei fiori, si occupa della classificazione di piante meno comuni, due importanti categorie si trovano altrove. Nel terzo Libro sui metodi di coltivazione c'è una sezione sulle piante Indiane - cioè Americane - cresciute nei giardini Barberini e, ancora, alla fine del Libro sugli usi e gli *admiranda* dei fiori, una notevole sezione sulla "Rosa Cinese" o - per chiamarla con il nome di Linneo - *Hibiscus mutabilis*. Ferrari può trattenere a stento il suo entusiasmo nei riguardi di questa pianta, non solo perché essa cambia di colore tre volte nel corso di un giorno o due (secondo la temperatura), da bianco latteo a rosa, a rosso profondo, ma anche perché era stato lui - come orgogliosamente ci racconta - a farla crescere a Roma per primo. Prima della descrizione e dell'analisi di questa meraviglia dall'oriente, comunque, Ferrari lascia la briglia sciolta alle sue capacità retoriche (dato che egli era, a intervalli, professore di retorica al Collegio Romano) imbastendo per i suoi lettori «una fiorita favoletta, nata in mezzo agli stessi fiori, artificiosamente coloriti, per abbellire la verità».

Per illustrare la «favola del combattimento tra l'Arte e la Natura», Pietro da Cortona realizza una scena nella quale noi vediamo danzare il più proteiforme tra i semidei, Vertumnus, circondato da tre putti estatici (rappresentanti le varie parti del giorno) in un giardino che ha sullo sfondo Palazzo Barberini, alla presenza, quasi prevedibile, di Flora tra Natura e Arte. Penso che non ci possano essere dubbi sulla similarità tra questo gruppo nell'incisione di Pietro da Cortona e il gruppo centrale del dipinto di Poussin conservato al Louvre. Possiamo chiederci fino a che punto il dipinto di Poussin fosse legato, non necessariamente al poema di Marino *La rosa* (come è stato a volte suggerito), ma con l'ibisco, la *Rosa sinensis*, mostrato



SINENSIS  
ROSAE  
ARBVSCVLA

Hb 3

qui sull'arbusto coltivato da Ferrari sullo sfondo della scena.

Sia come sia, c'è qui qualcosa di molto più significativo a proposito della discussione su Ferrari. Dopo aver concluso il suo racconto tipicamente florido e noioso, egli si dedica alla più seria attività descrittiva. Ma fa a questo punto qualcosa di veramente rivoluzionario, qualcosa che in precedenti opere non è mai stato menzionato: egli passa all'uso del microscopio. Credo che sia importante fermarci a considerare quanto ciò sia precoce. Ferrari può averlo usato tra il 1628 e il 1633, quindi non molto tempo dopo la famosa illustrazione di un'ape eseguita da Mattheus Greuter sulla base del celebre esame microscopico di Cesi e del suo amico Stelluti nel 1625, e probabilmente anche prima dell'illustrazione, stranamente altrettanto conosciuta, dello stesso animale e di un curculione, che si trova nella traduzione di Persio fatta da Stelluti nel 1631.

Lasciamo parlare Ferrari, perché il suo approccio mi sembra di capitale importanza: «Hora per discernere bene quell'asprezza delle foglie, non contenti d'haverla sentita con mano, vi habbiamo adoperato quella sorte d'occhiale a cannello, che piccolissimi corpicciuoli fa parere assai grandi, e mostra distintamente ogni parte; chiamato col nome greco Microscopio»<sup>13</sup>. Ricordate la definizione dello stesso Galilei del telescopio come uno strumento che rende «le cose lontane perfettamente come se fossero state molto vicine». Ferrari procede quindi a rendere con parole la sua attenta e dettagliata descrizione della capsula del seme dell'ibisco, e la espone come se la riproduzione incisa nel testo, per quanto meticolosa, non fosse sufficiente. Forse ancora più spettacolare è la sua osservazione sull'anatomia della capsula del seme, e infine del seme stesso, riprodotto alla pagina seguente, non da un solo punto di vista ma da tre. Anche questa insistenza sulla molteplicità dei punti di vista, come d'altronde l'uso delle sezioni, è nuova; e si può decidere di ricercarne le implicazioni con altri aspetti della cultura visiva del tempo. Ancora una volta Ferrari conta, pazientemente: in una sola capsula, egli riferisce, ci sono centosessantatre semi, divisi in sei compartimenti; e così, al fine di proseguire il suo esame, deve ricorrere, ancora una volta, al microscopio. Ne risultano le prime immagini mai pubblicate di una pianta - o della parte di una pianta - vista al microscopio.

Tredici anni più tardi e dopo alcuni rinvii, apparve finalmente la grande indagine di Ferrari su un unico genere: le *Hesperides sive de Malorum aureorum cultura et usu*. Anche qui Ferrari fece uso del microscopio, pur se in maniera meno estesa. Le descrizioni sono ancora più accurate nei riguardi della maggiore varietà di una classe ristretta, mentre allo scopo di formare una base per la sua classificazione, egli esamina sia le sezioni dei frutti e dei loro semi che le parti più ovvie di ogni frutto e della sua pianta. Per realizzare questi scopi, egli aveva a sua disposizione una coppia di incisori



accurati e meticolosi, Cornelis Bloemaert e Dominique Barrière. Ma le due principali differenze tra le *Hesperides* e le opere precedenti stanno nel deciso impulso tassonomico e nell'uso distintivo e strategico di quello che Ferrari stesso chiamava l'elemento poetico nella sua storia naturale.

Cominciamo dalla tassonomia. Se l'elemento tassonomico nella *Flora* è fondamentalmente - anche se non interamente - riservato ad appena un libro su quattro, quello delle *Hesperides* vi è completamente immerso. Il suo interesse dominante per le classi del frutto degli agrumi e il suo perfezionamento di tutti i precedenti schemi nomenclatori rappresenta una conquista nella classificazione degli agrumi che non è stata ancora interamente superata. Ferrari radunò l'immensa varietà di nomi in precedenza attribuiti ai frutti degli agrumi e li ridusse a un ordine rigoroso. Conoscendo tutto quello che c'era da conoscere su di essi, e avendo raccolto note basate sull'osservazione diretta di centinaia di campioni, egli arrivò a un risultato fondamentale: divise il genere *citrus* in tre specie di base, il cedro, il limone e l'arancia. Questa divisione non era mai stata applicata in maniera coerente e il successo sta nell'abilità di Ferrari di trovare un posto per l'intero genere *citrus* nel mondo all'interno della sua tripartizione. Nel primo libro Ferrari fornisce tutto il materiale etimologico, storico, mitologico e archeologico, ma il resto delle *Hesperides* è diviso in tre libri, ognuno dedicato a una delle specie principali.

In una lettera scritta a Cassiano il 20 gennaio 1636 il grande antiquario francese Peiresc esordiva affermando che negli agrumi non si riescono a capire le differenze tra i frutti e i loro nomi e, per esprimere la sua frustrazione, citava a questo proposito l'enorme numero di frutti del *citrus* che aveva incontrato e la varietà dei loro nomi popolari. Ma da una lettera successiva veniamo a sapere che egli, come Cassiano, stava aspettando che Ferrari sistemasse le differenze tra specie, sottospecie e varietà, e assegnasse loro nomi appropriati e definitivi. Questo fu il problema con il quale si confrontò Ferrari, e nel fare ciò egli lasciò un'impronta permanente nei successivi studi sui citrus. Egli ridusse e semplificò l'immensa e ingombrante complessità di molti dei nomi di Aldrovandi, risolvendo allo stesso tempo vecchi equivoci sui casi-limite, come quello dei limoni e arance cedrati che aveva tanto imbarazzato gli scrittori precedenti. Egli bandì inoltre dal suo libro i tipi più assurdi e fantastici, come il *Limon Peristero Cephalos duplici nomini pestifugus* di Aldrovandi, così chiamato per l'escrescenza a forma di uccello, o l'assurdo *Limon Prosopaetus*, con il frutto grossolanamente simile alla testa di un'aquila, e il ridicolo esemplare dalla faccia feroce e il limone con le unghie. Non c'è posto per esemplari del genere nel libro di Ferrari, egli anzi rinunciò decisamente a classificazione e nomenclatura basate sulla rassomiglianza. Anche nel caso di aberrazioni



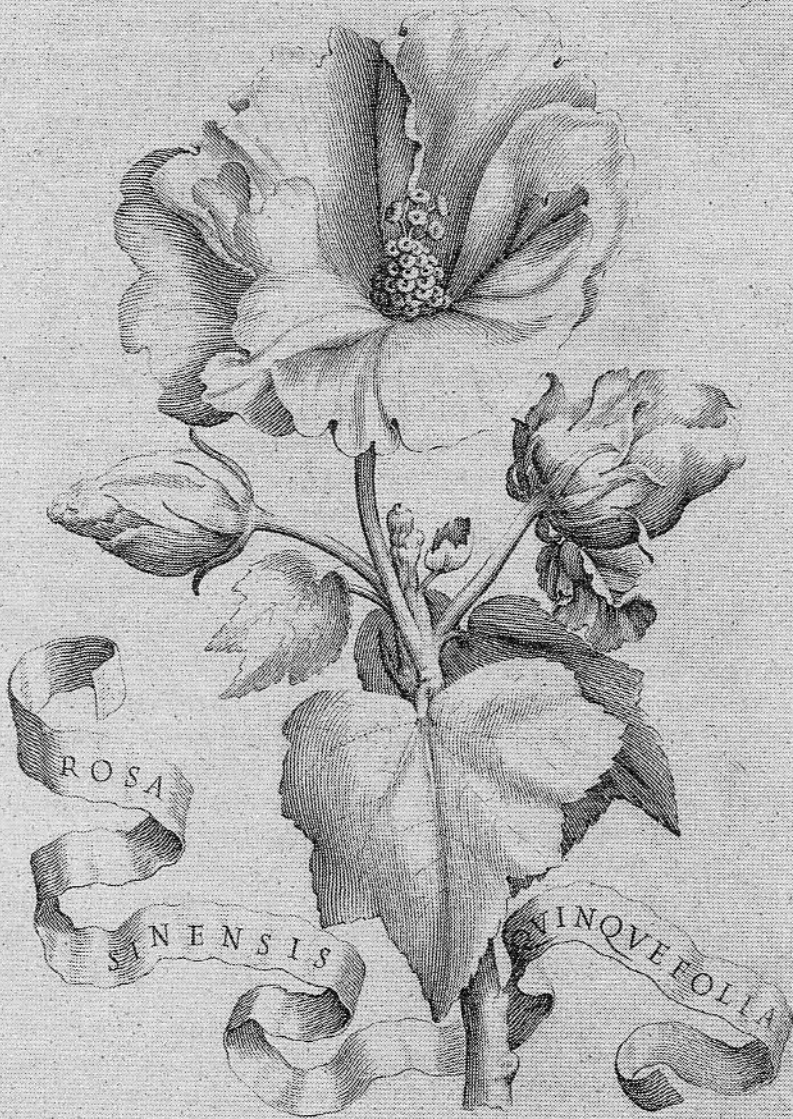
altrimenti chiamate mostruosità, egli cerca sistematicamente di fornire una spiegazione scientifica o, come la definisce, "filosofica". Se non si ritiene soddisfatto delle spiegazioni scientifiche per l'insieme delle variazioni aberranti, egli decide di integrarle con quelle che chiama spiegazioni poetiche.

Già nel *De Florum Cultura* Ferrari aveva arricchito i suoi testi di storie, facendole illustrare dai maggiori artisti del suo tempo; ma nessuna di quelle storie aveva una pretesa chiarificatrice. Esse erano semplicemente delle espansioni figurative, se posso esprimermi così, di eventi favolosi, come l'illustrazione di Guido Reni che mostra le Indie che porgono a Nettuno i semi delle piante da trasportare nei giardini dei Barberini, o come la storia dei giardinieri svogliati e disonesti trasformati, rispettivamente, in un bruco e in una lumaca. Nelle *Hesperides* ci sono ancora illustrazioni di questo tipo, come l'unica di Poussin (incisa da Bloemaert) che mostra le Ninfe delle Esperidi che presentano i limoni al Lago di Garda, ma a segnare un nuovo orientamento sono piuttosto quelle affidate a Sacchi, Romanelli e Domenichino, perché le loro storie forniscono un resoconto poetico delle origini del problematico frutto, che si tratti dell'arancia multiforme e del limone "a rio", che spuntano dalle mani del trasformato Harmonillus, o del frutto meravigliosamente fecondo del doppio limone cedrato, conseguente alla trasformazione della madre Leonilla dopo la triste notizia della morte del figlio.

Sarebbe facile, specialmente alla luce delle mie affermazioni sul contributo di Ferrari, concludere che questo era un approccio retrogrado, che partecipava più del vecchio che del nuovo paradigma. Ma io accenno a questo aspetto dell'opera di Ferrari perché può sembrare la sola area divergente rispetto al nuovo episteme classico descritto da Foucault. Il primo impulso sarebbe di abbandonare le invenzioni poetiche di Ferrari per la loro verbosità e dire che esse sono irrilevanti nel programma scientifico dell'opera; ma esse non lo sono, al contrario ne fanno parte integrante. Dove ciò che Ferrari chiamava spiegazione filosofica, e noi chiamiamo spiegazione scientifica, non era sufficiente a rendere conto di un tipo e generare una categoria appropriata ad esso, era mobilitata la narrativa poetica. Dove le leggi di natura non potevano essere piegate a comprendere la sua varietà, Ferrari raccontava una storia per spiegare.

La novità di Ferrari risiede nel fatto che, pur riconoscendo le possibilità della poesia come categoria esplicativa, egli separava le classi e i modi della spiegazione. Al contrario di Aldrovandi, egli conosceva perfettamente la differenza tra i diversi generi di spiegazione, e sapeva che la fabbrica del linguaggio e quella della natura non erano la stessa cosa. L'immaginazione





poetica, imbrigliata dalle regole della retorica, divenne uno strumento euristico per supplire alla logica empirica e alla limitata evidenza degli occhi.

Non voglio ora affermare che si possa dire lo stesso a proposito dei dipinti di Poussin, dai quali sono partito per la mia lezione. In ogni caso, le *Hesperides* apparvero molto dopo gli anni critici e brillanti durante i quali furono eseguiti questi dipinti e Ferrari scrisse il suo libro sui fiori. Quel libro, pubblicato lo stesso anno del processo a Galilei, celebrava i giardini di quegli stessi uomini che erano stati i suoi protettori e ora gli avevano voltato le spalle: i traditori Barberini. Negli anni precedenti Federico Cesi, Francesco Stelluti, Cassiano Dal Pozzo, Giovan Battista Ferrari e uno o due altri di questo circolo, incluso il vecchio medico di Rubens, Johannes Faber di Bamberg, avevano cominciato a integrare le loro osservazioni sul mondo naturale con l'aiuto del microscopio. Essi avevano cominciato a cercare le cause "filosofiche" delle cose, piuttosto che le eziologie favolose, e ad allontanarsi dai sistemi basati puramente su somiglianze e analogie superficiali. Essi parteciparono così alla grande svolta epistemica indagata recentemente da Foucault, perché nelle loro ricerche era implicito lo stesso scetticismo di Bacone e Cartesio. In breve, essi rinunciavano alla vecchia dottrina dei segni, afferravano l'importanza della nominazione come griglia tassonomica, e rifiutavano la storia e la letteratura come parte integrante del metodo scientifico.

Il nuovo paradigma, quindi, deve essere spostato all'indietro, anche se non di molto, ad includere il gruppo di figure che ho qui ricordato. Sicuramente, molto prima della comparsa delle grandi storie naturali della metà del secolo, come le opere di Ray, Jonston e Knauth, alle quali Foucault attribuisce tanta importanza<sup>14</sup>, Ferrari stava preparando un'opera che si basava su criteri simili. Non si trattava di una semplice storia, né di una storia della natura, ma di una storia naturale. Essa era motivata, almeno in parte, da un fattore economico; ma fu con Ferrari che la storia diventò naturale, e non con gli scrittori più tardi. Allo stesso modo che Foucault ignorò le rivoluzioni epistemologiche degli Olandesi, con la loro meticolosa osservazione della natura, così egli non tenne conto degli effetti che Galilei ispirò ai suoi soci Lincei e degli uomini e donne che lavorarono nella loro orbita.

Ma almeno per un aspetto l'analisi di Foucault ci lascia con un problema carico di sviluppi: egli individua il nuovo episteme all'interno di ciò che chiama l'età Classica, con la quale intende, ovviamente, il Classicismo francese. A questo punto vorrei citarvi le ben note opinioni di Galilei su Tasso e Ariosto. Per Galilei, Ariosto era il grande poeta classico: l'*Orlando furioso* era simile a quei grandi dipinti a olio, nei quali i concetti



sono larghi e generosi, e tuttavia collegati l'uno agli altri in uno schema grandioso. All'opposto, sempre secondo Galilei, sta Tasso, la cui *Gerusalemme liberata* somigliava più a un intarsio, fatto di piccoli multicolori pezzi di legno, dove i contorni di ogni idea erano così distinti che i colori non fluivano dall'uno all'altro. Quando apriva la *Gerusalemme liberata*, scriveva Galilei, gli pareva di entrare «in uno studietto di qualche ometto curioso, che si sia dilettrato di adornarlo di cose che abbiano, o per antichità o per rarità o per altro, del pellegrino, ma che però sieno in effetto coselline, avendovi, come saria a dire, un granchio petrificato, un camaleonte secco, una mosca e un ragno in gelatina in un pezzo d'ambra, alcuni di quei fantocchini di terra che dicono trovarsi ne i sepolcri antichi d'Egitto, e così, in materia di pittura, qualche schizzetto di Baccio Bandinelli o del Parmigiano»<sup>15</sup>. Le ragioni del disprezzo sono chiare. Possiamo immaginarci di entrare, mentre mettiamo piede nel gabinetto di questo «ometto curioso», in un mondo che è molto vicino a quello di Cassiano<sup>16</sup>. Ma le apparenze ingannano e, in questo caso, sono sicuramente fuorvianti. Questo era, dopo tutto, un periodo pieno di ironie del genere, e di contraddizioni apparenti. E' proprio una coincidenza, un'ironia della storia, che il pittore preferito tanto di Cassiano che di Francesco Barberini, il patrono dei Lincei e di Ferrari, sia stato il più classico dei pittori, Nicolas Poussin? E che nel 1628-29 i Barberini abbiano commissionato ad Andrea Sacchi il dipinto della *Divina sapienza* per la più vasta delle sale nel vecchio Palazzo che stavano incorporando al loro sul Quirinale? E Sacchi, che gli studiosi di storia dell'arte conoscono bene, era considerato come la controparte classica del grande esponente del barocco romano, Pietro da Cortona, che pochi anni dopo avrebbe affrescato il soffitto del Gran Salone dello stesso palazzo con una vasta allegoria.

Ma ci sono almeno tre aspetti da notare nell'opera purificata e ordinata, realizzata da Sacchi attorno al 1632-33. Prima di tutto, l'accurata rappresentazione del mondo - che si potrebbe accostare alle straordinarie mappe della luna realizzate da Claude Mellan per Peiresc pochi anni più tardi; in secondo luogo, il fatto che questo mondo può essere visto solo dal punto di vista corretto (altrimenti sembra orribilmente distorto, e generazioni di storici dell'arte l'hanno per questo disprezzato); e infine, il posto del globo del mondo all'interno dello spazio pittorico. Come per riconoscere la veduta eliocentrica dell'universo finalmente confermata da Galilei, il sole, *Divina sapienza* esso stesso, è posto al centro, con la terra da una parte, ma l'opera fu completata proprio mentre i due membri più potenti e più colti della famiglia Barberini, Papa Urbano VIII e il nipote Francesco, stavano allestendo il processo di Galileo!

Può essere che il termine "classico" sia un'etichetta arbitraria come il

termine "barocco", quello che mi interessa tuttavia nel suo uso non è l'ovvia dimensione ideologica, ma piuttosto l'estensione a ciò che può dirci attorno a quei non descritti sistemi di ordine che l'immaginazione impone al caos della natura. E' stato merito di Foucault avere suggerito un parallelo tra l'ordine della natura nell'età classica e le strutture della mente. Ma mentre Foucault respinge con veemenza l'etichetta di strutturalismo e conseguentemente la possibilità di esplorazioni parallele, mi piace concludere suggerendo la possibilità di trovare nelle tassonomie classiche qualche indicazione sulle strutture della percezione.

\* Nota del traduttore. Ho ripristinato il titolo originale della lezione, ancora inedita, che David Freedberg (cfr. VI Corso - 1996) ha concesso amichevolmente per questa edizione italiana. Ho controllato le fonti bibliografiche e le citazioni, ove possibile, sugli originali, dandone conto nelle note. Nell'impossibilità di riprodurre le innumerevoli immagini citate nel testo, ho privilegiato una consistente scelta (21 tavole su un totale di 46) dall'eccezionale corredo incisivo del *De Florum Cultura*, conservato nella Biblioteca Vallisneri dell'Orto Botanico di Padova, lasciando al lettore il piacere di collegare le figure al testo (l.m.).

<sup>1</sup> Queste le trascrizioni dei due frontespizi: IO. BAPT. FERRARI/ SENENSIS/ E SOCIETATE IESU/ DE/ FLORUM CULTURA/ LIBRI IV/ ROMAE/ Excudebat Stephanus Paulinus MDCXXXIII/ Superiorum permissu, FLORA/ ouero/ CULTURA DI FIORI/ Del P. Gio. Battista Ferrari Sanese/ della Comp. di Giesù/ Distinta in Quattro Libri/ E trasportata dalla lingua Latina nell'Italiana/ da Lodouico Aureli Perugino/ In Roma Per Pier Ant. Facciotti 1638/ Con licenza di Superiori. Nel 1646 fu pubblicata ad Amsterdam una nuova edizione, a cura di Bernhard Rottendorf, con differenti illustrazioni.

<sup>2</sup> Le tavole, da cui vennero ricavate le incisioni, sono opera di Pietro da Cortona (in massima parte), di Guido Reni e di Andrea Sacchi.

<sup>3</sup> Edito a Roma nel 1646 da Herman Scheus nella tipografia di Vitale Mascardi.

<sup>4</sup> Sulla figura di quello che fu probabilmente «il primo privato cittadino ad esercitare un'effettiva influenza sulle arti del suo tempo», è ancora fondamentale F. Haskell, *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Firenze, La Nuova Italia, 1966.

<sup>5</sup> Nel 1996 è stata avviata la pubblicazione, suddivisa in trentacinque volumi, del monumentale *Museo Cartaceo* di Cassiano Dal Pozzo (London, Harvey Miller Publishers).

<sup>6</sup> Stampato a Roma, presso Andrea Fei nel 1622.

<sup>7</sup> Anche nelle pagine del *De Florum Cultura* Ferrari esalta la personalità e la generosità dell'amico, «il Cavaliere Cassiano dal Pozzo, huomo riguardevole per la chiarezza del sangue, e altri beni della fortuna, per una scelta e copiosa libreria, è museo pieno di cose rare; e sopra 'l tutto per le rare doti dell'animo; e pe' costumi soavissimi, atti a cattivarsi gli animi d'ogniuno» (G.B. Ferrari, *Flora*, cit., p. 439).

<sup>8</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane* (1966), Milano, Rizzoli, 1967, p. 145.

<sup>9</sup> Delle opere del senese, edite in Italia (anche in latino) e in Germania, basterà citare i *Discorsi di Pietro Andrea Mattioli nei Sei Libri di Dioscoride della materia medicinale*, Venezia, Valgrisi, 1568, più volte ristampati.

<sup>10</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 148.

<sup>11</sup> G.B. Ferrari, *Flora*, cit., p. 145 («Lepidissimum florem, Turcico vocabulo Dalmaticis pileis ob similitudinem communi Tulipam, recentiore vero biformi nomine Lilionarcissum, quod liliacea in primis & narcissina unus decora complectatur, appellamus. Sunt, qui velint coronarium esse veterum Cosmosandalon, aut certe Satyrion», Id. *De Florum Cultura*, cit., p. 143).

<sup>12</sup> Cfr. W. Blunt, *Tulipomania*, Harmondsworth, Penguin Books, 1950.

<sup>13</sup> G.B. Ferrari, *Flora*, cit., p. 478 («Verum, ut ingenita foliis asperitas ordo foliorum minuta non manibus modo, sed oculis quoque contrectata exploratissima esset; lynceum exploratorem, nempe microscopium, sive conspiciendum tubulatum consulimus, quod ab ima parte sussultum ad breve intervallum subdita corpuscula, ingentem in molem amplificata, suisque distincte partibus coagmentata, superne intuentibus demonstrat», Id. *De Florum Cultura*, cit., p. 481).

<sup>14</sup> M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 144.

<sup>15</sup> *Considerazioni al Tasso*, in G. Galilei, *Scritti letterari*, a cura di A. Chiari, Firenze, Le Monnier, 1970, p. 502-3.

<sup>16</sup> Secondo Haskell nel palazzo di Cassiano in via de' Chiavari c'era «un embrione di laboratorio universitario [...] uno dei primi del genere in Europa» (F. Haskell, *Mecenati e pittori*, cit., p. 167).