

PUBLICA

Linguaggi Grafici
ILLUSTRAZIONE

a cura di

Enrico Cicalò, Ilaria Trizio

PUBLICA

Linguaggi Grafici
ILLUSTRAZIONE

a cura di

Enrico Cicalò, Ilaria Trizio

PUBLICA

COMITATO SCIENTIFICO

Marcello Balbo
Dino Borri
Paolo Ceccarelli
Enrico Cicalò
Enrico Corti
Nicola Di Battista
Carolina Di Biase
Michele Di Sivo
Domenico D'Orsogna
Maria Linda Falcidieno
Francesca Fatta
Paolo Giandebiaggi
Elisabetta Gola
Riccardo Gulli
Emiliano Ilardi
Francesco Indovina
Elena Ippoliti
Giuseppe Las Casas
Mario Losasso
Giovanni Maciocco
Vincenzo Melluso
Benedetto Meloni
Domenico Moccia
Giulio Mondini
Renato Morganti
Stefano Moroni
Stefano Musso
Zaida Muxi
Oriol Nel.lo
João Nunes
Gian Giacomo Ortu
Giorgio Peghin
Rossella Salerno
Enzo Scandurra
Silvano Tagliagambe

Linguaggi Grafici

La serie Linguaggi Grafici propone l'esplorazione dei diversi ambiti delle Scienze Grafiche e l'approfondimento di campi specifici capaci di far emergere nuove prospettive di ricerca. La serie indaga le molteplici declinazioni delle forme di rappresentazione grafica e di comunicazione visiva, proponendo una riflessione collettiva, aperta, interdisciplinare e trasversale capace di stimolare nuovi sguardi e nuovi filoni di indagine. Ciascun volume della serie è identificato da un lemma, che definisce al contempo una categoria di artefatti visivi e un campo di indagine, che si configura come chiave interpretativa per la raccolta di contributi provenienti da ambiti culturali, disciplinari e metodologici differenti, che tuttavia riconoscono nei linguaggi grafici un territorio di azione e di ricerca comune.

COMITATO EDITORIALE

Enrico Cicalò
Valeria Menchetelli
Andrea Ruggieri
Francesca Savini
Ilaria Trizio
Michele Valentino

Enrico Cicalò, Ilaria Trizio (a cura di)
Linguaggi Grafici. ILLUSTRAZIONE
© PUBLICA, Alghero, 2020
ISBN 978 88 99586 15 7
Pubblicazione Dicembre 2020

DISEGNO RESEARCH LAB – PUBLICA
Dipartimento di Architettura, Urbanistica e Design
Università degli Studi di Sassari
WWW.PUBLICAPRESS.IT



INDICE

- 14 **I linguaggi grafici dell'illustrazione:
evoluzioni, funzioni e definizioni**
Enrico Cicalò, Ilaria Trizio
- 26 **I linguaggi grafici dell'illustrazione:
temi, sguardi ed esperienze**
Enrico Cicalò, Ilaria Trizio

LINGUAGGI

- 50 **Testi illustrati, immagini descritte**
Giovanna A. Massari, Cristina Pellegatta
- 70 **Cartografie letterarie. Le illustrazioni
da “parlanti figure” a narrazioni autonome**
Valeria Menchetelli
- 98 ***Graphic novel*: analisi critica e imitazioni intermediali
dalla carta alla pellicola**
Massimiliano Lo Turco
- 120 **Camilleri ‘lost and found’ nelle traduzioni
delle immagini di copertina**
Francesca Fatta
- 142 **In sovraimpressione.
I layers e la lettura delle immagini**
Edoardo Dotto

166 **Le immagini pittogrammatiche.
Evoluzione di un concetto**
Leonardo Paris

186 **Il disegno assente.
Quando l'architettura è illustrata
senza illustrazioni**
Paolo Belardi

SCIENZE

196 **Descrivere il mare. Luigi Ferdinando Marsigli
e l'immagine scientifica**
Laura Carlevaris

232 **Le macchine dell'architettura e del corpo umano
e le loro illustrazioni tridimensionali**
Cristina Cándito

256 **Il libro *pop-up* fra illustrazione e animazione
con il foglio di carta**
Vincenzo Cirillo

284 **Il verde come figura: iconografia botanica e *collage* tra arte,
architettura e design.
[con intervista e illustrazioni dell'artista Paola Tasseti]**
Marta Magagnini

COSTRUZIONE

314 **Teoria e prassi costruttiva nelle illustrazioni,
tra Settecento e Ottocento**
Lia Maria Papa

334 **Innovazione geometrica nell'opera di Amédée-François Frézier
sul taglio delle pietre**
Nicola Pisacane

354 **L'Architettura in Comodo Sesto:
Monumenti di Fabbriche Antiche Illustrati ad Uso
dei "Giovani Ornatissimi" (1796-1807)**
Martino Pavignano

382 **Illustrazione di gesti.
Traduzione di processi**
Maria D'Uonno, Alice Palmieri

402 **Entre las portadas de las *Regole* de Serlio
y la *Regola* de Vignola**
Francisco Martínez Mindeguía

ARCHITETTURE

424 **Progetto di architettura e comunicazione grafica**
Michele Valentino

442 **L'oscuro mondo di Tsutomu Nihei,
cyberpunk e architettura
attraverso le tecniche grafiche e i caratteri stilistici
del manga contemporaneo**
Alessandro Basso

466 **Architettura a fumetti
e fumetti di architettura**
Sara Conte, Valentina Marchetti

492 ***Déjà-vu. L'immaginario pittorico e architettonico
rivisitato nel *graphic novel****
Cristian Farinella, Lorena Greco

512 **Le innovazioni vive nei *graphic novel* di Chris Ware,
per un metalinguaggio narrativo dell'architettura**
Michela De Domenico

538 **La seconda vita delle architetture incompiute nei fumetti.
Manuele Fior e *Celestia***
Fabio Colonnese

CITTÀ

- 566 **L'illustrazione nel contesto delle discipline urbanistiche**
Mara Balestrieri, Amedeo Ganciu
- 588 **La rappresentazione della città. Tecniche visuali per la narrazione, l'analisi e la progettazione dello spazio urbano**
Francesca Ronco
- 610 **Fumetto e *graphic journalism* per raccontare la città. L'esperienza di *Quartieri***
Alekos Diacodimitri
- 626 **Le illustrazioni di città nei primi testi letterari dell'800 in Italia**
Pasquale Tunzi
- 656 **Le illustrazioni di copertina de *Le Cento Città d'Italia* come iconemi del costruendo 'Sistema Paese'**
Ursula Zich

PATRIMONIO CULTURALE

- 680 **La comunicazione delle macchine a spalla della Sardegna. Dal rilievo al *visual journalism***
Marta Pileri
- 698 **Rappresentare l'architettura militare tra 'antichi' linguaggi e nuove frontiere. Le mura di Cagliari in Età Moderna**
Andrea Pirinu, Giancarlo Sanna, Marco Utzeri
- 722 **Comunicare l'archeologia con le immagini: dal disegno ricostruttivo alla realtà virtuale**
Francesca Savini

NARRAZIONE

- 758 **Illustrazione e cronaca nel Seicento:
il caso goriziano**
Veronica Riavis
- 782 **La luce sotto la superficie.
Illustrazioni terracquee
per una narrazione del paesaggio**
Claudio Patanè

GRAFICA EDITORIALE

- 808 **Tutti i Pintèr di Pintèr: narrazione grafica
tra schizzi, copertine, manifesti, illustrazioni**
Maurizio Marco Bocconcino
- 838 **Il linguaggio grafico dell'*Illustrazione Abruzzese*,
rivista di cultura e immagini**
Caterina Palestini
- 864 **La gioventù dell'ONB, tra grafica e manualistica**
Salvatore Santuccio

GRAFICA PUBBLICITARIA

- 888 **Cucine senza ricette: modelli, generi e illustrazioni
dalla Depressione all'*American Way***
Santi Centineo
- 906 **La *réclame* viaggia per posta:
illustrazioni pubblicitarie in cartolina
dalla fine dell'Ottocento alla metà del Novecento**
Alessandra Meschini
- 934 **L'illustrazione di moda tra arte e pubblicità**
Manuela Piscitelli

- 952 **Riflessioni sulla grafica pubblicitaria francese
nella prima metà del XX secolo**
Marcello Scalzo

PRODUZIONE CULTURALE

- 978 ***World-building e concept art:
inventare e rappresentare mondi immaginari***
Barbara Ansaldo
- 1004 **Il linguaggio dell'illustrazione nel cinema d'animazione:
una rappresentazione della rappresentazione**
Martina Attenni, Cristiana Bartolomei, Alfonso Ippolito,
Cecilia Mazzoli, Caterina Morganti
- 1024 **I paesaggi di Roberto Raviola**
Francesco Maggio
- 1042 **Enrico Prampolini illustratore**
Thea Pedone
- 1056 **La danza nelle arti figurative tra Ottocento e Avanguardia**
Starlight Vattano
- 1080 **Le invenzioni di Steven M. Johnson. Un'intervista**
Federico Rebecchini

INFANZIA

- 1110 **L'illustrazione per l'infanzia:
dal disegno manuale al disegno digitale,
dalla modellazione 3D alla prototipazione**
Giulia Bertola
- 1128 ***Dedans et dehors. L'uso della sezione
nei libri e nei fumetti di Annette Tison e Talus Taylor***
Camilla Casonato

- 1158 **Case straordinarie tra architettura e invenzione.
Dodici albi illustrati (o poco più) per l'infanzia**
Alessandro Luigini

RICERCA E DIDATTICA

- 1186 **Rappresentare le innovazioni culturali di Adriano Olivetti.
La grafica per la conoscenza e il progetto**
Pia Davico
- 1216 **Razionalismo e comunicazione digitale:
la rappresentazione dei progetti incompiuti
di Terragni a Roma**
Stefano Botta, Daniele Calisi
- 1238 **Studio del rapporto percettivo
tra colore e dettaglio del tratto**
Alessandro Martinelli
- 1250 **Illustration in Collage Technology.
Collage-Metaphor as an Instrument
for Forming of Creative Thinking**
Nataliia Skliarenko

Linguaggi Grafici

ILLUSTRAZIONE

In questo volume si vuole riportare al centro del dibattito scientifico il ruolo e le potenzialità dei linguaggi grafici più popolari e più conosciuti dal pubblico: i linguaggi grafici dell'illustrazione. Nell'illustrazione i metodi di rappresentazione, le tecniche grafiche e i caratteri stilistici collaborano al fine di rendere efficace la comunicazione di un concetto, un fenomeno, una situazione, un oggetto, uno spazio, un evento o una narrazione in maniera intuitiva, veloce e coinvolgente, anche verso un pubblico non specializzato. Con la trasformazione dei processi di comunicazione legati alle tecnologie e ai dispositivi digitali, nonché ai canali social, questi linguaggi grafici hanno assunto una rinnovata centralità testimoniata dalla nascita di nuovi ambiti transdisciplinari – come il Visual Journalism e l'Infografica –, dal rilancio di linguaggi consolidati – come quelli del fumetto e dell'animazione –, dalla nascita e dall'affermazione di nuovi generi come il Graphic Novel o dall'ibridazione dei linguaggi specialistici quali quelli legati al progetto architettonico le cui rappresentazioni in particolari contesti, per essere maggiormente efficaci e persuasive, si ispirano a linguaggi dell'illustrazione.

Il verbo 'illustrare' assume diversi significati tutti riconducibili al concetto di rendere chiaro, declinato secondo diverse sfumature. Illustrare significa chiarire, spiegare e commentare ma anche corredare di figure un testo per agevolarne e ampliarne la comprensione o per renderlo più attraente. Proprio per questa sua efficacia l'illustrazione ha conquistato nel corso della storia un ruolo centrale nei diversi ambiti della società, dalla ricerca scientifica all'intrattenimento, dalla progettazione alla letteratura, dalla formazione alla moda e al design.

L'illustrazione si configura dunque come uno strumento efficace a supporto della visualizzazione, dell'informazione, della divulgazione, dell'educazione, della sensibilizzazione, della comunicazione e della narrazione nei più svariati contesti.

Il libro desidera dare spazio sia a contributi scientifici di carattere generale che relativi a particolari campi di applicazione o casi di studio specifici, sia riferiti alla storia che all'attualità, sia di tipo teorico-culturale che tecnico-metodologico, purché significativi di questa particolare declinazione del disegno e della rappresentazione grafica e delle sue prospettive.

**Il verde come figura: iconografia botanica
e *collage* tra arte, architettura e design.
[con intervista e illustrazioni
dell'artista Paola Tassetti]**

**When the Figure is a Plant: Botanical
Iconography and *Collage* between Art,
Architecture and Design.
[with an Interview and Illustrations
by the Artist Paola Tassetti]**

Marta Magagnini

Università degli Studi di Camerino
Scuola di Architettura e Design "E. Vittoria"
marta.magagnini@unicam.it



collage

erbario

contemporaneo

contaminazioni

scienza e arte

collage

herbarium

contemporary

intertwining

science and art

La rappresentazione metodica delle piante è pratica antica, mai appartenuta a un alveo di ricerca dai confini nitidi e da sempre in bilico tra l'essere gesto di visualizzazione dello scienziato o forma d'arte. Oggi che fiori e foglie sono spesso ricontestualizzati nelle immagini dai più disparati ambiti dell'arte e della comunicazione visiva, il saggio riflette su illustrazione botanica e *collage*, tecnica di decontestualizzazione significativa per eccellenza, riconoscendo tra queste un intimo originario legame.

The orderly representation of plants is an ancient practice, never belonging to a study bed with clear boundaries and always poised between the scientist's visualization act or the artist's work. In our times leaves and flowers are often pasted in images from the most disparate fields of art and visual communication; the essay reflects on botanical illustration and *collage*, the de-contextualization technique par excellence, recognizing an intimate original bond between them.

Tra scienza e arte: i modi della figurazione botanica

Rose is a rose is a rose is a rose
(Gertrude Stein, *Sacred Emily*, 1913)

Il tema della natura vegetale, cardine delle scienze naturali, oggi inerisce le scienze umane nella formula più interdisciplinare possibile, in seno a un preciso percorso di riscatto e rivalutazione di questa forma di vita, per ‘liberare’ le piante dal *cliché* di essere “l’ornamento cosmico, l’accidente colorato e inessenziale che tregna ai margini del campo cognitivo” (Coccia, 2018, p.11).

Lo dimostrano tutta una serie di eventi degli ultimissimi anni legati al tema botanico, non ultima la mostra al *Camden Art centre* di Londra dal titolo emblematico: *The Botanical Mind: Art, Mysticism and The Cosmic Tree* [1], concepita come una esposizione collettiva transgenerazionale, che riunisce opere surrealiste, moderniste e contemporanee accanto a manufatti storici ed etnografici, tessuti e manoscritti che abbracciano più di 500 anni.

L’essere territorio dai confini contesi tra scienza, arte e misticismo è una peculiarità costitutiva da sempre della botanica, per plurime ragioni.

In primo luogo, l’uso pratico che l’uomo fa di erbe, foglie e fiori è ibrido: nutritivo, officinale, ornamentale. Ma l’uomo ricava anche immagini e metafore dal mondo vegetale, in virtù di una sorta di “solidarietà mistica fra uomo e piante”, un’affinità che gli consente di elaborare il proprio dramma esistenziale, il mistero della nascita e l’ineluttabilità della morte, in seno a un processo escatologico di rinascita relato alla capacità rigenerativa delle piante: è proprio la vita ritmica delle piante ad aver suggerito alle culture agricole l’idea del “tempo circolare”, fondamento della religione cosmica (Eliade, 1979, pp. 52-56).

Inoltre, cosa che inerisce maggiormente la disciplina di questo scritto, lo strumento di indagine preferenziale degli studi botanici è quello che da sempre accompagna l’attività umana tanto nella lettura razionale dei fenomeni, quanto nell’espressione artistica: il disegno.

Come sostiene Agnes Arber (1879-1960), fitologa, filosofa della biologia e storica della botanica inglese, lo studio della morfologia delle piante implica abilità mentali solitamente associate all’arte piuttosto che alla scienza: un senso dello spazio, capacità di manipolazione delle forme nello spazio e di andare oltre il pensiero razionale, in un regno presunto territorio

Fig. 1
Paola Tassetti, *Spiritus
Reparator XX - XY*
data respirandi potestas
= la possibilità di
respirare NUOVO
RINASCIMENTO
(2020).
Courtesy dell’artista.

dell'arte (Arber, 1991). E tali abilità sono le stesse richieste al Disegno, inteso nel senso più ampio possibile, come la capacità di generare immagini. Così, nei secoli, i botanici si sono avvalsi del disegno per investigare fisionomia e fisiologia delle piante, per rappresentarne utilità ed ecologia; per classificare le erbe hanno redatto una serie ordinata di immagini: gli *erbari*.

Se è vero che con 'erbario' si intende oggi, genericamente, una collezione di piante essiccate (*horti sicci*), il termine, in realtà, era in uso molto prima che esistessero raccolte di piante conservate e deriva dal latino *herbarium*, sostantivo utilizzato per riferirsi a un libro sulle piante, spesso illustrato (*hortus pictus*). Il primo erbario, infatti, risale almeno al I sec. d.C: si tratta del *De materia medica*, di Dioscoride di Anazarbo, di cui esistono numerose versioni medievali e rinascimentali [2].

Botanici e naturalisti del passato si sono cimentati nel disegno dal vivo di piante e fiori, raggiungendo livelli notevoli di qualità e interesse artistico, oltre che scientifico; dal disegno alla pittura si passa attraverso gli inchiostri, l'applicazione degli acquerelli o la *gouache*; dal manoscritto alla stampa, attraverso xilografie prima e calcografie poi, tra XVI- XVII secolo.

Tra gli erbari a stampa, l'*Herbarum vivae eicones* (1530-36), di Otto Brunfels, rinnova la tradizione dell'illustrazione botanica grazie all'opera dell'artista Hans Weiditz, figlio d'arte e probabilmente allievo del Dürer, che ne realizzò le xilografie. Le illustrazioni sono copie dal vero di esemplari botanici, ritratti con tutte le loro caratteristiche ed imperfezioni (steli spezzati, foglie appassite, ecc.) con una efficace ombreggiatura.

La pittura botanica raggiunge con la nascita delle Università e degli orti botanici ad esse collegati (Bologna, Padova e Pisa, ad esempio) il suo apice, all'interno dei quali si organizzavano anche vere e proprie scuole di pittura, con pittori che lavoravano sotto la guida e il controllo dello studioso (Garbari et al., 1991). Alcune illustrazioni, di altissima resa mimetica, sono nate esclusivamente per la didattica: è il caso dei *Libri picturati* (1590 ca.) dell'orto botanico dell'Università di Leida, tanto per citare un esempio di area fiamminga, oggi conservati alla Biblioteca dell'Università Jagiellon di Cracovia, in Polonia (Swan, 2008) (fig. 2).

Il bisogno di aderire alla realtà, di abbandonare l'approccio fantastico degli erbari miniati medievali, ha guidato, dal Rinascimento in avanti, verso una figurazione sempre più realistica, di cui il disegno mimetico a mano libera è stata solo la via più battuta:

Fig. 2
Dai *Libri Picturati*,
illustrazione all'acquerello di *Cucumis sativus*; a destra, dettaglio della foglia.

Fig. 3
Dal *Codex Atlanticus*
di Leonardo, ritratto di foglia di salvia ottenuta per impressione.



nella categoria degli erbari figurati, infatti, vanno ascritti anche gli 'erbari a impressione' (*ectypa plantarum*), precursori degli erbari essiccati, che si ottenevano con l'aspergere le piante di nerofumo per poi imprimerle sulla carta. Gli erbari a impressione rappresentano l'origine di un approccio più scientifico allo studio delle piante (Toresella & Battini, 1988); l'esempio più illustre di questa tecnica, con tanto di spiegazione, lo troviamo nel *Codex Atlanticus* (1478-1518), su cui Leonardo da Vinci realizza un perfetto ritratto di una foglia di *Salvia officinalis* (fig. 3). Questa rappresentazione si è rivelata tecnica molto utile all'identificazione, perché consente di rileggere le caratteristiche morfologiche fin nei minuti particolari, specialmente delle nervature fogliari, ma ebbe poca fortuna, una volta affermatisi, nella seconda metà del XVI secolo, gli erbari propriamente detti, quelli di erbe essiccate [3].

Una volta avviata quest'ultima pratica, riconosciuta univocamente come la più propriamente scientifica, l'illustrazione botanica ha comunque proseguito la sua strada nel campo artistico, aprendosi alle più disparate tecniche della rappresentazione, come il curioso caso di Mary Delany, vedova inglese del XVIII secolo, che realizzò illustrazioni botaniche come mosaici di carta, con la tecnica del *découpage* e il ritocco all'acquerello.

Approcci moderni all'erbario, in bilico tra arte e scienza, oggettività e soggettività, vengono ovviamente anche dalla fotografia, forse a partire proprio dall'emancipazione di questa dell'interesse esclusivamente scientifico, quindi dalle sperimentazioni Karl Bloßfeldt, ad esempio, che proprio per le sue fotografie di piante fortemente evocative ebbe l'attenzione di Walter Benjamin (Benjamin, 1928, 1931), fino al ritornare nell'alveo oggettivo, come ausilio documentarista, con alcuni esempi di erbari fotografici contemporanei.

L'attitudine ad esser figura. Il collage di immagini botaniche

La figurazione botanica sperimenta nuovi linguaggi, nell'arte e nella scienza, fino ai nostri giorni.

Da un lato, c'è chi nel tempo si è interessato alla natura come strumento di ispirazione per le forme dell'arte, formulando rappresentazioni idealizzate, alla ricerca di simmetrie o formule auree [4], dall'altro chi si è concentrato sul soggetto botanico in sé, con tutte

Fig. 4
Dall'*Erbario* del naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi (1522-1605), due foglie appartenenti al genere *Cucurbita*.



le sue implicazioni formali, simboliche e alchemiche. La botanica ha ispirato e ispira sempre nuove strade del disegno, che recepiscono o meno l'innovazione tecnologica (dall'analogico al digitale), che aderiscono alla tradizione delle tavole antiche, con testi calligrafici e sfondi color pergamena, oppure si dirigono verso schemi più infografici (ammiccando magari anche qui a stili 'anticheggianti'), o che sposano la sperimentazione di fotografia o video.

Metaforicamente parlando, quindi, le piante viaggiano nei più svariati ambiti delle arti visive, diventano protagoniste di illustrazioni per bambini, creano cortocircuiti con le nuove tecnologie (Gatti, 2005), si sposano al simbolismo quanto all'iperrealismo.

Ma quel che non è metaforico, bensì tangibile, è che foglie, fiori e semi sono in grado di 'viaggiare' grazie alla tecnica del *collage*, fatto artistico che può aggiungere un nuovo capitolo a *L'incredibile viaggio delle piante* del botanico e saggista fiorentino Stefano Mancuso (Mancuso 2018). Secondo Mancuso le piante sono perennemente alla conquista di nuovi spazi fisici dove riprodursi; quando la pianta (o la sua figura) incontra la carta, se è pur vero che non trova né acqua né terra, essa si radica nelle regioni del pensiero artistico.

Tanto per cominciare, l'*hortus siccus* è una pratica di *collage ante-litteram*.

A realizzarlo, soprattutto nel XIX secolo, non erano soltanto botanici e naturalisti, ma si trattava di una pratica molto diffusa tra le giovani educande statunitensi come la poetessa Emily Dickinson, ad esempio, che negli anni dell'adolescenza ne realizzò uno di 66 pagine con 424 esemplari essiccati e incollati.

Con l'invenzione della fotografia e la diffusione dei periodici illustrati ottocenteschi, l'atto di incollare fiori e foglie (essiccati o meno) si contamina con il ritaglio di altre figure, per far parte di quel "gioco con le immagini" (Siegel et al., 2009), praticato in prima istanza nelle case dell'aristocrazia vittoriana e, che, proprio grazie alle donne, porterà alla nascita del *collage* moderno.

Il trasloco definitivo delle piante nel giardino dell'Arte si compie con l'Avanguardia Dada; da allora, quel gesto (il decontestualizzare) e quel soggetto (la pianta) si riveleranno un *medium* grado di rinnovare la propria portata formale e simbolica per tutto il XX secolo, fino alla contemporaneità.

Nel *collage*, come nell'erbario, il momento fondativo, prima dell'incollaggio è la raccolta, gesto onirico che si sedimenta nell'album, nuova stanza delle meraviglie, a partire dalla quale agire una diversa sistemazione della realtà. Anna Hoch, ad esempio assembla

fiori in mezzo a figure provenienti dai mondi più eterogenei: nudi femminili, merletti, animali, cartamodelli, sculture africane, maschere, ecc. e tutto questo ha a che fare con una volontà di connettere e ricucire mondi, quello femminile, in particolare, con quello animale e vegetale (D'Elia, 2005). L'operazione non è poi troppo dissimile da quella che attuano i surrealisti, che dalla carta passano all'atto performativo per poi tornare rappresentazione, attraverso la fotografia: una donna, con la testa completamente coperta da un bouquet di fiori, ispirata ai dipinti di Dalì, posa come un 'fantasma surrealista' per delle fotografie a *Trafalgar Square*, per promuovere l'*Esposizione Internazionale Surrealista* londinese del 1936.

Su tutt'altro piano, Paul Klee crea un proprio erbario, ma è un lavoro intimo che gli serve come materiale di riferimento per i suoi quadri; gli esemplari, montati su carta dipinta di marrone scuro, sono decisamente 'non scientifici': diverse specie per pagina, senza etichette. Scrive Klee nel suo diario, di ritorno da un lungo viaggio: "Mi sorprende che questi tesori della forma siano stati separati da me per così tanto tempo" (Baumgartner & Moe, 2008, p. 16). Sono le forme, non i dettagli, della struttura vegetale che hanno affascinato il maestro tedesco e questo emerge nella sua arte: diverse quadri raffigurano piante, incluso il *Teatro Botanico* (1924), su cui lavorò per circa dieci anni.

Il testimone passa all'arte concettuale con Joseph Beuys, poi Anselm Kiefer, autori che hanno incollato grandi quantità di piante essiccate con significati metaforici rivelatori della loro poetica e storia personale, soprattutto del secondo (Biro, 2013).

L'anatomia vegetale si presta al *collage*, proveniente tanto dall'*hortus siccus* (o dalla sua fotografia) quanto dal suo alter ego, la tavola botanica: la raccolta e poi la combinazione di questa con immagini e parole attualizzano sia la tradizione del montaggio che l'illustrazione botanica stessa e i risultati sono narrazioni visive complesse che rivelano il valore scientifico, la storia e la bellezza dei loro soggetti. Solo alcuni nomi, tutti di artiste donne: le statunitensi Maryfran Cardamone, Alexis Anne Mackenzie e l'italiana Paola Tassetti praticano la casualità immaginativa del metodo dada e surrealista, per creare, ognuna a suo modo, nuove geografie di incontro tra natura, tassonomia e cultura popolare.

Il *collage* è una tecnica assolutamente contemporanea: la sua dimensione stratificata, luogo di incontro di ricordi sensazioni ossessioni dalle realtà più disparate, si perpetra nella transizione da analogico a digitale, nella volontà di conservare e mutuare tradizione e

tecnologia. Il *collage* destruttura e ricostruisce, crea nuovi immaginari e grazie a questa tecnica, lo spirito vegetale, dall'arte e dalla scienza, si riversa ovunque, tanto nei murali e nei tatuaggi urbani, quanto in quelli del corpo, nella moda, nell'illustrazione per l'infanzia, nel design della comunicazione a tutti i livelli, compresi i filtri di Instagram. I fiori oggi sono messi nei fucili, come declaratoria pacifista di memoria sessantottina, mai quanto sulle teste di chicchessia nel web, come atto di estetizzazione floreale *à la page*.

Uno dei luoghi più frequentati da specie ed essenze 'incollate' è certamente il disegno dell'architettura: il cosiddetto 'disegno del verde', riguarda il progetto di parchi e giardini, pubblici e domestici. Gli alberi sono storicamente parte costitutiva di un buon disegno di progetto: è l'elemento dimensionale, insieme alla figura umana, da cui dedurre le proporzioni degli artefatti. A volte, se lo troviamo in primo piano, l'albero è anche un elemento funzionale dall'immagine: uno stratagemma che direziona lo sguardo su qualcos'altro che si trova prospetticamente dietro (Falcinelli, 2020, p. 219), ma, generalmente, l'albero è un elemento del progetto. Si pensi al bosco verticale dello studio *Stefano Boeri Architetti*, fin dalla sua prima concezione nel 2014 negli elaborati risaltano ritagli di fotografie di alberi, incollati (digitalmente) nella sezione esecutiva del grattacielo.

Gli architetti che si occupano di paesaggio lavorano sempre più al fianco dei botanici e questo porta alla realizzazione di disegni in cui l'essenza botanica deve essere riferita, 'incollata'. Ma nei lavori di questo tipo, l'essenza deve essere disegnata, non si usano fotografie; il disegno della singola essenza poi si replica e le repliche si distribuiscono e organizzano nelle aree del progetto e del disegno generale. La tassonomia diventa narrativa e travalica quasi sempre in un disegno ad arte, poetico. Nei delicati disegni dell'architetto giapponese Junya Ishigami, come quelli per l'installazione *Extreme nature: Landscape of Ambiguous Spaces*, esposta al Padiglione Giapponese alla XI Biennale d'Architettura di Venezia del 2008 e realizzata in collaborazione con Hideaki Ohba, Professore emerito di Botanica all'Università di Tokyo, la ripetizione e la profusione di elementi botanici definiscono forme 'piene d'aria', superando il tradizionale modo d'intendere come sinonimi i concetti di 'costruzione' ed 'architettura'.

Ma l'architetto disegna il verde anche nei progetti di interni: inserisce le cosiddette 'piantine', elementi di descrizione/narrazione dell'*habitat* interno, sostanzialmente decorativi, ma che

Fig. 5
P. Klee, *Herbarium*,
s.d.

Fig. 6
H. Hoch, *Fiori
sintetici*, 1952.



rivelano gusti e sensibilità di chi progetta. In questi tempi di post-produzione ‘spinta’, quella del cosiddetto “disegno post-digitale” (Jacob, 2017), le ‘piantine’, così come tutte le figure, si incollano con Photoshop e questo consente di miscelare i più disparati riferimenti iconografici. Tra gli esempi più poetici, i coloratissimi disegni di progetto dei portoghesi *Fala Atelier*, che inseriscono piante ‘ritagliate’ dai quadri di Henri Rousseau o Jonas Wood o David Hockney, che convivono con i personaggi delle tele di Edward Hopper.

Ma l’illustrazione botanica, quella intesa in senso più stringente, scientifico-descrittivo, oggi compare forse più evocata che fisicamente ricollocata nel disegno d’architettura e design: anche se non si rappresentano piante, si rappresentano edifici come si rappresentano le piante.

A Curious Cabinet (2017), ad esempio, è una serie di disegni di Cathryn Dwyre, fondatrice insieme a Chris Perry dello studio di progettazione e ricerca interdisciplinare *Pneumastudio*, con sede ad Hudson (NY), che incorporano materiali di origine diversificata, dalla pittura rinascimentale ai disegni botanici del XVIII secolo, appunto. *A Curious Cabinet* pone il suo sguardo sul passato e sul futuro attraverso l’esplorazione di un ecosistema brulicante, delicato, impossibile e frammentario, una condizione ambigua situata tra il familiare e lo ‘strano’, umano e non umano, naturale e innaturale. Da questo deriva poi *Terra Sigillata* (2018), un oggetto-ambiente ambiguo, microcosmo di vita per un mondo non più ospitale alle abitudini e ai rituali del passato, che sovverte la convenzionale identità di arte, architettura e paesaggio (Dwyre & Perry, 2018).

Poi lo studio spagnolo Amid Cero 9, fondato da Cristina Díaz Moreno e Efrén García Grinda, architetti con una vasta e importante carriera accademica internazionale, che concepisce edifici come ‘terza natura’, strumenti per ridefinire le relazioni tra esseri umani e specie postnaturali. Questo comporta che gli edifici acquisiscono modalità generative che procedono per aggregazione di spazi dalle caratteristiche anche molto eterogenee tra di loro, multicentrici, con un’ enfasi ‘al plurale’. Tra i disegni del progetto *Black Cloud* (2011), una gigante gabbia aperta, dalla stereotomia fortemente organica, ideata per testare il rapporto uomo-uccelli [6], si trovano alcune tavole che si presentano come infografiche dal sapore antico, che descrivono una sorta di organismi botanici post-naturali. La stereometria del progetto, fortemente organica,

Fig. 7
A. Kiefer, *Hommage à Omar Khayyám*, 2002.



si sviluppa come una barra strutturale centrale che si dirama ad entrambe le estremità con una serie di ‘teste’: se le sezioni di queste teste vengono descritte come una tavola botanica è perché la genesi stessa del progetto richiama l’organizzazione funzionale delle piante, la loro morfologia, che consta di una sommatoria di elementi estremamente eterogenei per forma, materia, colore, texture. “Il loro non è mai un corpo definitivamente dato, ma un atto costante di *bricolage* somatico: è questo il significato metafisico della centralità dei meristemi. Proprio per questo la loro vita è un atto incessante di autodesign: non sono solo una forma, ma produzione incessante di forme” (Coccia, 2018, p. 24). E questo principio generativo del procedere per parti, non è forse lo stesso “*ad hoc*ism” (Jencks, 1972) con cui procede il *collage*?

Dentro la pratica artistica. Il ruolo delle illustrazioni botaniche nell’opera di Paola Tassetti

PRESENTAZIONE

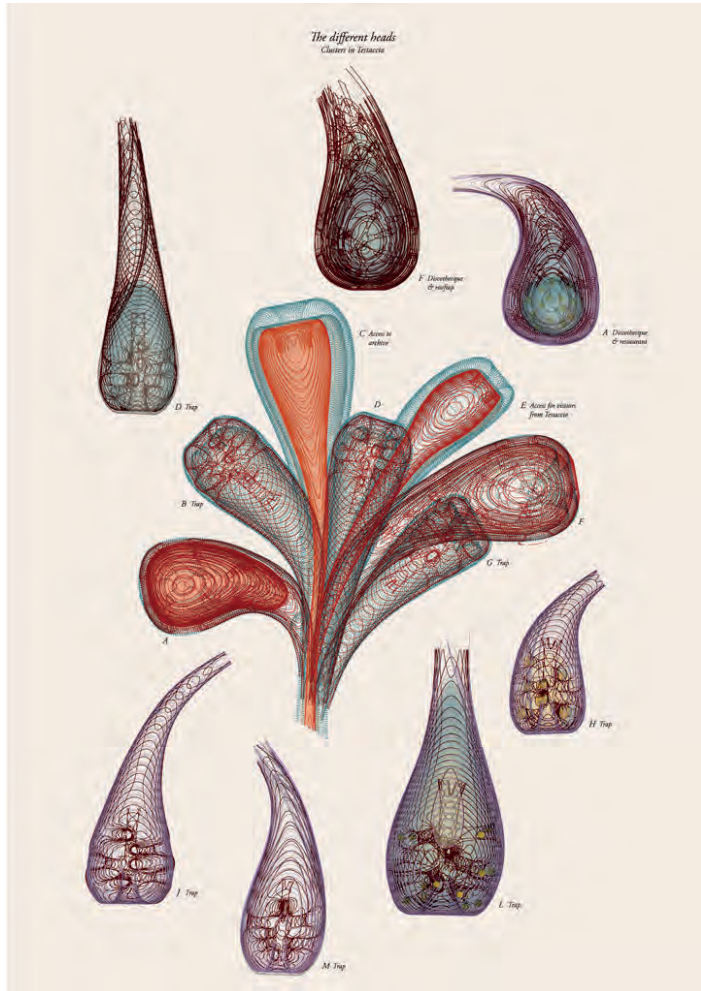
Paola Tassetti (Civitanova Marche, 1984) è artista e architetto. La sua ricerca artistica approda nel 2013 alle *Anatomie vegetali*, composizioni di elementi botanici e anatomici; da qui, negli anni, altre serie in cui la tecnica del *collage* si inserisce in un processo molto elaborato e curato di appropriazione e manipolazione di illustrazioni botaniche (figg. 1, 11). Progetta e realizza tele di grandi dimensioni con soggetti metà umani e metà vegetali, ma anche installazioni in cui mette a sistema oggetti di vita vissuta e di natura essiccata, erme statuarie in gesso e modelli anatomici.

Artista vincitrice nel 2016 del Premio *Paratissima XII* presso Torino Esposizioni, nello stesso anno ha esposto al Katzen Arts Center di Washington e partecipato alla mostra *W Woman in Italian Design* in occasione della XXI Esposizione Internazionale, al Triennale Design Museum di Milano. Nel 2017 presenta le sue tele *Condotti Anatomici* alla Fenice di Trieste e nel 2018 espone allo IAAD di Bologna l’installazione alchemica *Conserve Globulari* e all’Excelsior di Milano *3DAnatomy*. Nel 2019 allestisce *ICONEMA: Ipertrofie Naturali*, mostra personale allo Spazio K - Grande cucina del Palazzo Ducale di Urbino. Nel 2020 espone i *Tendari* alla Mostra *Anteprima* presso il TOMAV - Centro di Arti Visive di Moresco.

Fig. 8
Stefano Boeri
Architetti, *Bosco Verticale*, 2014.

Fig. 9
Fala Atelier, *Sei case e un giardino*, 2017.

Fig. 10
Amid Cero9, *Black Cloud | Palace for postnatural species*, Roma, 2011.



INTERVISTA

A un certo punto della tua ricerca artistica e professionale da architetto, hai coniugato le due cose alla tua passione per il verde e hai generato un codice grafico che sposa le piante. In particolare, sulle tue tele, le piante interagiscono con organi e apparati dell'anatomia umana, in modo solo apparentemente 'pacífico', grazie a un'estetica condivisa: quella dell'illustrazione scientifica. Una lettura meno di 'colpo d'occhio' rivela invece una forte tensione tra i due mondi. Qual è il ruolo delle piante?

La scelta di rappresentare le piante ha una motivazione quasi psichiatrica, spirituale. La pianta è un mio simile, l'essenza della quale sono fatta e alla quale voglio ritornare. Nelle mie tele, la parte anatomica, la carne, si eleva grazie alla parte botanica, come in un esorcismo, un rituale d'amore.

È evidente che del fiore o della foglia non mi interessa la descrizione oggettiva: specie, famiglia, caratteristiche, stagionalità; piuttosto una rosa, ad esempio, può aiutarmi a capire un qualcosa del mio vissuto o che comunque un aspetto della specie umana, che mi preme sviscerare in un particolare momento della mia vita: riesco ad essere più lucida in contatto con questa rosa. Nel far questo, la rosa mi cura. Non è un processo estetico, ma intimo.

Quindi, anche il processo più razionale con cui genero la composizione, quella che fa rilevare un ritmo nella tavola, viene da un metodo che non è affatto scientifico, ma, ripeto, intimo.

Ecco perché quelle che mi interessano sono le piante degli speciali, degli alchimisti; io scomodo l'energia quindi uso le specie alchemiche usate per le loro proprietà curative nei rituali magici. Queste piante, poi, sono le stesse che si trovavano nel giardino medievale monastico, il cosiddetto 'giardino dei semplici', dove quello che si piantava era solo per nutrire e curare. La pianta per me, sono così, 'semplici', non si tratta di decoro, ma di nutrimento e cura.

Nei tuoi collage le immagini di piante sono in realtà illustrazioni da manuale, esplicazioni scientifiche delle infiorescenze. Quali ragioni ha la scelta esclusiva di questa estetica?

Non mi interessa la rappresentazione realistica o la fotografia, mi convince invece la rappresentazione antica, perché c'è una chiarezza data dalla classificazione, illustrata in modo se vuoi romantico e poetico. Poi mi piace quell'estetica, quella è la bellezza secondo i miei canoni, c'è come un animo nobile in quel modo di raccontare la pianta. Io mi approprio di quella pulizia, poi creo un

Fig. 11
Paola Tassetti,
Renascentia flōs
aequinoctium {XX} -
addo me in florem =
passare allo stato di
fiore - acumine ingenii
floreo = brillare per
acutezza d'ingegno
(2020). Courtesy
dell'artista.



PT

disordine, apparentemente contenuto, unendo componenti carnali umane organiche.

Nei manuali c'è tutto; inoltre, l'idea di rappresentare quello che studio è un modo di essere coerente, cosa a cui tengo molto.

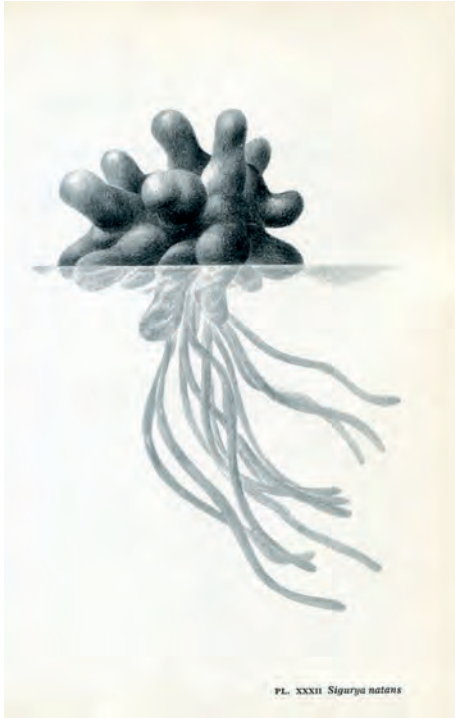
C'è in me un'anima 'arcaica' che fa sì che il mio occhio prediliga certi canoni di bellezza; questo mi ha portato anche alle incisioni: ai tarocchi, con la loro forza prorompente, oppure ai santini, alle iconografie di santi o comunque di cose sacre. Le figure umane di quelle incisioni le associo sempre e comunque alla botanica, inserendo le inflorescenze. Per rappresentare la parte umana, infatti, a volte ne isolo una parte, l'organo di riferimento (l'occhio, la bocca, l'organo genitale) oppure un gruppo di ossa (la mano, il piede, il cranio) e quindi mi affido ai manuali anche per quella, ma quando ho bisogno di visualizzare un'azione, come nel *Bestiario* vegetale, mi serve la figura completa di tutto fino all'epidermide, e allora cerco nelle incisioni. Gli elementi floreali li inserisco dentro l'epidermide umana, ma questo non è più un fattore estetico, ma critico, provocatorio.

Chi sono i tuoi riferimenti, o comunque gli artisti cui ti senti affine nella tua ricerca artistica?

Quello che sento più vicino a me, sia per il segno grafico che per lo spirito alchemico, è sicuramente Luigi Serafini, autore del *Codex Seraphinianus*, un'enciclopedia immaginaria surrealista, dove disegna una sperimentazione di genesi botanica e zoologica, ma anche invenzioni grottesche di usi e costumi di fantomatici aborigeni, architetture, tecnologie... è un visionario, metaforico anche, che non usa il *collage* ma con la matita agisce alla stessa maniera: miscela figure da questo o quel mondo. Disegni e scrittura si legano in un codice tutto suo, in traducibile e un po' io faccio lo stesso quando un indice cromosomico un indice botanico o anatomico, perché come lui vedo la natura come un insieme vivo di cui osservo i processi attraverso una lente soggettiva. Nel mio caso, a relazionarsi sono due microcosmi, quello botanico e quello del corpo umano, lui, invece, propone un macrocosmo parallelo e surreale a quello della terra e della scienza. Lui illustra 'altre' storie naturali, io anatomico-vegetali. Anche il surreale è un'accezione del lavoro che mi accomuna al lavoro di Serafini, così come a Bosch, Dürer, Arcimboldo, Borges... Poi siamo entrambi architetti e potrebbe non essere una coincidenza.

Fig. 12

a) Leo Lionni,
Siguraya natans, da
La Botanica Parallela
(1976);
b) Paola Tassetti,
Cěřěbrum Mariñmus
XY basis cerebri =
il fondo del cervello
{bestiärñus vegetale},
Studi di Antropologia
Vegetale - Nuovo
Rinascimento (2020).
Courtesy dell'artista.



Un altro libro che mi influenza tanto e che spesso metto a terra, accanto al *Codex Seraphinianus*, quando compongo le mie 'stature', è la *Botanica Parallela* di Leo Lionni, una specie di Bibbia per me. Lionni usa l'estetica delle piante per comporre delle micro-architetture botaniche, dei mini mondi, dei mini habitat, come le mie urne. La tecnica è molto diversa, disegna solo in bianco e nero, ma quello che sento molto vicino a me è il processo, come metabolismo di crescita tra arte e architettura (fig. 1).

Da un punto di vista compositivo, invece, mi piacciono le nature morte del Seicento, come quelle della pittrice olandese Rachel Ruysch, che più di tutti dipinge fiori; di lei o di Ambrosius Bosschaert, ad esempio, mi ha sempre attirato, la corposità delle loro composizioni, così colorate, caravaggesche, con sfondi neri. Io metto sfondi bianchi, ma si tratta comunque di uno sfondo omogeneo, con un'esplosione di colore che vuole rifarsi a quell'estetica là.

Nel panorama femminile, in particolare, chi potrebbe aver ispirato questa tua maniera di far dialogare mondi diversi, mondo botanico e anatomico, ma anche, più in generale, arte e scienza?

Maria Sybilla Merian è sempre stata un lume nella ricerca, soprattutto come esempio di emancipazione femminile, lei era un vero talento in campo sia scientifico che artistico. Il suo interesse alla natura era totale, si vede dall'approccio con cui studiava insieme agli insetti, come le farfalle, anche i fiori, di cui si nutrono. *La meravigliosa metamorfosi dei bruchi* è un'opera davvero singolare, rivoluzionaria per i suoi anni, penso, tra fine Seicento e primi Settecento. Questa sua figura unisce molte cose, lei è l'artista scienziata, visionaria ed emancipata, e mi appartiene molto, decisamente. Adoro i suoi disegni, li trovo molto poetici.

Un'altra artista davvero speciale in questo senso è poi Hilma af Klint, svedese, straordinaria.

Lei realizza tavole grandi, come le mie, che io trovo stupende per i colori, che sono pastello, e soprattutto per le forme, che anche quando sono squisitamente geometriche (triangoli, cerchi, sfere stellate), sono però simboliche e hanno a che fare con l'alchimia. Sì, Hilma af Klint, è sicuramente da citare per la sua valenza stilistica molto forte, astratta, ma radicale, che si allontana dalla realtà visibile in ogni caso: è una visionaria piena. Se la Ruijsch, che ti citavo prima, dipinge ciò che vede e cerca fedeltà al visibile fino alla maniacalità, con la af Klint parliamo di autrici

che rifondano il visibile, disegnano cose completamente nuove, come *L'albero della vita* (fig. 13), tra astratto e figurativo, che ha un suo codice, quasi da seduta spiritica, e unisce mondi lontani.

Nel tuo bisogno anche di un'espressione verbale (nei titoli sempre studiati, nelle timbrature, fino ai tendari), io mi arrischio a leggere un'affinità anche con il modo con cui Emily Dickinson ha congiunto la poesia con la passione botanica. Seppur molto lontane, c'è anche secondo te qualcosa che accomuna la vostra pratica artistica?

Adoro la poesia di Emily Dickinson, la sua delicatezza, che si ritrova anche sfogliando il suo famosissimo erbario. Pensa che prima di essere conosciuta come poetessa era considerata un'esperta botanica. Sicuramente abbiamo tanto in comune, anche se non azzarderei per i testi, sarebbe troppo. Piuttosto nella ricerca della composizione: anche lei assemblava, accostava fiori diversi sullo stesso foglio, creava dialoghi poetici tra diverse specie, con una valenza che era sia formale che simbolica, metaforica, alchemica. Incantevole. Abbiamo certamente in comune una ricerca esistenziale attraverso le piante e ci sono anche alcune analogie nelle operazioni che compiamo, lei nell'erbario e io nelle mie tele. Si comincia sempre con la raccolta della pianta, incontri che in genere sono casuali. La Dickinson poi segue il procedimento accademico dell'essiccazione: ferma con lo scotch la pianta su un foglio e la pressa, trasformandola da tridimensionale a bidimensionale (fig. 14). Io la lascio essiccare la pianta, ma non incorro in procedimenti particolari, non mi importa che sia bidimensionale, anzi. Nelle tele parto da una rappresentazione esistente che riuso, ma quando uso le piante reali, nelle installazioni, la pianta può rimanere tridimensionale... è comunque il passaggio successivo quello cruciale, dove è netta la differenza tra il mio *modus operandi* e quello della Dickinson. Lei, dopo raccolta ed essiccazione, procede con la catalogazione della pianta, ne scrive la nomenclatura sul foglio. Io invece raccolgo qualcosa che per me diventa fonte d'amore pieno, la osservo, la metto nei cofanetti, la disegno... non la raccolgo per capire cosa sia o per dire che nella mia contemporaneità questa pianta esiste; il mio non è un archivio, ma ha a che fare col legame che stabilisco col fiore o la pianta. Raccolgo ed essico per vedere la metamorfosi, finché approdo al processo creativo come meglio credo e la pianta la uso nello spazio (pittura, scultura, installazione). Se è vero che organizzo una tassonomia, questa ha ragioni intime, è quella che ricomponi il

mio caos interiore. Quindi il mio terzo passaggio è la genesi di un rito. Rispetto al creare un manuale votato alla conoscenza oggettiva, io creo erbari spirituali che sposano altre cause: quella ufficiale, spirituale, alchemica. Mi interessa la relazione con la pianta e come io la abito. Restando nell'alveo letterario, quindi, forse agisco più alla Borges, coi suoi animali immaginari.

Il lavoro bidimensionale delle tele ha quindi uno schema: la pianta cura la tua esperienza col genere umano, secondo un tuo rito, che affonda nell'alchimia... che ruolo hanno invece le piante, lasciate nella loro tridimensionalità, quando le utilizzi nelle installazioni?

Nelle installazioni inserisco la forma primordiale di cui la pianta è portatrice; è la semplicità delle forme che metto sotto teca, urna o cofanetto, oppure, semplicemente, la appoggio a terra. Magari prima la pianta è sezionata, verniciata, ma quello che resta sempre è l'essenza, la forma, che è materia. Nelle installazioni viene meno la ricerca di quella fusione, che è poi la catarsi, tra la sezione anatomica e quella botanica. Quando stendi a terra qualcosa, questa diventa una cosa fisica da attraversare, non è un concetto, la puoi toccare; la pianta stesa a terra è lì come lo è in montagna, ma se in montagna costituisce solo uno tra i mille stimoli, a terra, da sola, diventa un amuleto incredibile che, nel mio caso, mi aiuta ad esistere.

Nelle installazioni non c'è fusione di immagini, piuttosto una simbiosi della materia vegetale con altre materie, perché l'aspetto della combustione tra umano e natura c'è sempre, fa parte della mia ricerca. Ma non c'è solo il corpo dell'uomo, ci sono anche i suoi artefatti, le scarpe come i cofanetti, i libri, o i busti in gesso. Inserisco anche elementi statuari in gesso, perché quell'iconografia si porta dietro l'immagine del desiderio greco o romano, e in quel mondo le statue convivevano con il verde nel *Viridarium*, il giardino delle case patrizie, la dimensione domestica della cura di sé. Il giardino mediterraneo è stupendo, ricco di tutto per far stare bene l'uomo; un santuario di possibilità con cui ci si apriva al mondo, isolandosi dalle affezioni del momento, dal male che sta fuori da quel paradiso domestico.

Nelle installazioni seriali creo una mia tassonomia, instauro gerarchie che hanno ragioni intime e non scientifiche, ma sono sempre molto coerente, la coerenza è una specie di condanna, il ritmo è quasi snervante. Mi affido alle piante e cerco ogni modo possibile per diffondere nel cosmo la loro energia.

Fig. 13

a) Hilma af Klint,
Albero della vita n. 5,
1915;

b) Paola Tassetti,
Albero Bronchiale II' - respiratio-onis vegetalis XX - XY {non facit saltus | la natura non fa salti} Studi di Antropologia Vegetale - Nuovo Rinascimento (2020). Courtesy dell'artista.



Nel tuo modus operandi come coniughi il tuo essere artista ma anche architetto? Io trovo che la sintesi risieda nel disegno, o meglio nella tecnica con cui si forma il disegno. Dimmi se sbaglio.

Esattamente. Il primo approccio è sempre uno schizzo di getto sulla carta modello – uso quella delle scatole di scarpe, che trovo bellissima –, cosa che ho imparato ai tempi in cui studiavo ad Architettura. Da allora realizzo per prima cosa i bozzetti sempre, per ogni cosa che faccio: installazioni, tavole, sculture botaniche. Timbro anche sulla carta da schizzi, quando faccio prove per i tendari, ad esempio. Se si tratta di una commissione privata, per prima cosa sulla carta ci appunto il nome e cognome e alcune sensazioni, se invece è un'opera mia, intima, inizio seguire il mio ritmo, il mio ritmo estetico-spirituale, che non è scientifico. Il surreale approda in quel momento lì, quando arriva la necessità di rappresentare qualcosa che ho assorbito e voglio rappresentare. Quando ho avuto l'intuizione su quel che voglio fare, parte la ricerca nei manuali, nei libri di anatomia, botanica, tra le incisioni, i santini – e chi più ne ha più ne metta! – ma se qualcosa non lo trovo, me lo disegno direttamente con penna o pennino. Poi digitalizzo tutto: così come il botanico fa la pressa, io uso lo scanner, scannerizzo tutto, compreso il mio bozzetto e poi ricompongo alla maniera della scuola di Architettura con *Photoshop*, il mezzo che mi consente di creare una composizione con accuratezza millimetrica. Mi piace questo essere precisissima nei perimetri degli alberi della frutta e di tutte le cose. Questa tecnica l'ho affinato durante gli esami di paesaggio, tenuti da Cristiano Toraldo di Francia; con lui ho iniziato a scontornare l'acero rosso o qualsiasi altra pianta per fare le sezioni territoriale, su cui si stratificavano più cose. L'iniziazione è stata lì.

Prima, da bambina e poi come percorso alla scuola d'Arte, era tutto agito direttamente sulla tela, che risultava alla fine molto carica. Il lavoro su più livelli operativi l'ho scoperto negli esami di Toraldo, senza dubbio. Ora posso dire di aver unito i due canoni: posso disegnare ma anche prendere in prestito qualcosa e renderlo mio. Che decida poi per realizzare una tela, una serigrafia o una stampa digitale, a seconda di come serve, il processo è comunque velocissimo, perché deve assecondare l'intimo. Poi ritocco tutto a olio o con i gessetti e col pennino nero faccio le proiezioni tra un albero e una foglia, esattamente come si fa nel disegno dell'architettura architettura, quando si

Fig. 14

a) Emily Dickinson, pagina dall'Herbarium, 1839-1846 ca.;
b) Paola Tassetti, *Narcissus Arterioso Vegetalis XY - Nauclea latifolia {inflorescere}* *Studi di Antropologia Vegetale - Nuovo Rinascimento* (2020).
Courtesy dell'artista.



PT

proiettano i gradini delle scale dalla pianta alla sezione, per ogni piano. La fase del ritocco a mano c'è sempre. Poi ci sono i timbri, poi magari monto un telaio, tiro le tele, le fisso, ecc. Seguendo una prassi in cui le tecniche dell'arte e quelle dell'architettura si rincorrono, in avanti e indietro.

Note

[1] *The Botanical Mind: Art, Mysticism and The Cosmic Tree* è una mostra curata da Gina Buenfeld and Martin Clark e visitabile dal 24 settembre 2020, ben dopo la data di apertura originariamente prevista per il 22 aprile; in risposta alla chiusura forzata delle sedi museali nel periodo di piccolo della pandemia Covid19 è stato sviluppato un ricco programma online di nuove commissioni per artisti, podcast, film, testi, immagini e audio, che arricchisce le idee e le questioni della forma.

[2] Come riferimento alla sua opera, Dioscoride stesso riferisce di un primo erbario greco, realizzato da VI secolo a.C. da Diocle di Caristo, non più esistente, e di alcuni frammenti da un erbario illustrato di Crateua "il rizòtomo", medico del re Mitridate VI del Ponto (132-63 a.C.), di cui parla anche Plinio il Vecchio nella sua *Naturalis Historia*, e la cui opera, andata perduta, era sicuramente composta da immagini di piante osservate dal vivo, dal momento che mancavano opere precedenti a cui ispirarsi.

[3] Tra la fine del XV sec. e inizi del XVI s'inizia ad usare le piante secche invece del disegno; i primissimi erbari essiccati sono andati perduti, ne esistono però molti realizzati poco dopo, nella seconda metà del sec. XVI. Dalla fine del '600, per erbario propriamente detto si iniziò ad intendere questa nuova tipologia. Scrive infatti Agnes Arber: "La parola 'Herbarium', in senso moderno, fa la sua prima apparizione a stampa [...] negli *Elemens* (*Elemens de botanique ou méthode pour connaitre les plantes*, ndr) di Pitton de Tournefort del 1694" (Arber, 1938, p. 142). Trad. It dell'autore.

[4] Per esempio, all'interno del movimento dello Jugendstil, Hermann Obrist, o architetti come René Binet e Constant Roux, scelsero soprattutto gli elementi vegetali cui ispirarsi per le loro soluzioni ornamentali.

[5] Il progetto si colloca sul Monte de' Cocci di Testaccio a Roma, dove transitano immensi sciami di storni ogni primavera, riempiendo il cielo come una nuvola nera. Lo spettacolo è però invasivo e comporta anche un inquinamento da escrementi dei volatili, che la strana gabbia pensata dallo studio madrilenno non vuole eliminare ma raccogliere e trasformare in energia e materiali da costruzione.

Qui i disegni del progetto: <http://www.cero9.com/project/black-cloud-palace-for-post-natural-species-rome/> (ultimo accesso 30.09.2020).

Bibliografia

- Arber, A. (1938). *Herbals: Their Origin and Evolution a Chapter in the History of Botany, 1470-1670*. Cambridge University Press.
- Arber, A. (1991). *L'occhio e la mente: Studio sulla metodologia della ricerca biologica*. Vallecchi.
- Baumgartner, M., & Moe, O. H. (2008). In Paul Klee's *Enchanted Garden*. Hatje Cantz.
- Benjamin, W. (1928). Novità dai fiori. In G. Agamben (a cura di). (1993). *Ombre corte, Scritti 1928-1929*, pp. 222-224. Einaudi.
- Benjamin, W. (1931). Kleine Geschichte der Photographie. *Die literarische Welt*, 7(38), 3-4 (18 September 1931); 7(39), 3-4 (25 September 1931); 7(40), 7-8 (2 October 1931).
- Biro, M. (2013). *Anselm Kiefer*. Phaidon.
- Coccia, E. (2018). *La vita delle piante: Metafisica della mescolanza*. Il Mulino.
- D'Elia, A. (2005). La terza dimensione dello sguardo. In P. Zaccaria (a cura di), *Transcodificazioni*, pp. 31-45. Meltemi.
- Dwyre, C., & Perry, C. (2018). Transitional Environments. In D. Dragonas & P. Dragonas (Eds.) *Tomorrows: Urban fictions for possible futures*, pp. 58-59. Onassis Cultural Centre-Athens. http://tomorrows.sgt.gr/images/e-book/Tomorrows_Book_V_E_BOOK_SMALL.pdf
- Eliade, M. (1979). *Storia delle credenze e delle idee religiose*. Sansoni. Vol. I.
- Falcinelli, R. (2020). *Figure: Come funzionano le immagini dal Rinascimento a Instagram*. Einaudi.
- Garbari, F., Tongiorgi Tomasi, L., & Tosi, A. (1991). *Giardino dei Semplici*. Pacini Editore.
- Gatti, G.M. (2005). *L'Erbario Tecnologico. La natura vegetale e le nuove tecnologie nell'arte tra secondo e terzo millennio*. Clueb.
- Jacob, S. (2017, March 21). *Architecture enters the Age of Post-Digital Drawing*. Metropolis Magazine. <https://www.metropolismag.com/architecture/architecture-enters-age-post-digital-drawing>.
- Mancuso, S. (2018), *L'incredibile viaggio delle piante*. Laterza.
- Siegel, E., Di Bello, P., & Weiss, M. (2009). *Playing with Pictures: The Art of Victorian Photocollage* Art Institute of Chicago.
- Swan, C. (2008). The Uses of Botanical Treatises in the Netherlands, c. 1600. *Studies in the History of Art*, 69, 62-81. <https://www.jstor.org/stable/42622432>
- Toresella, S. & Battini, M. (1988). Gli erbari a impressione e l'origine del disegno scientifico. *Le Scienze*, 239, 64-78.