

Articoli/*Articles*

ZOO DI CARTA
ANIMALI NELLE STAMPE E NELL'ILLUSTRAZIONE
LIBRARIA

TIZIANA PESENTI

Università La Sapienza di Roma,
Scuola Speciale per Archivistici e Bibliotecari, Roma, I

SUMMARY

PAPER ZOO.

ANIMALS IN PRINTS AND IN BOOK ILLUSTRATION

Science and art live together in animal images from the Renaissance, but a fine artistic rendering of the live animals dates only from the eighteenth century. The studies on the art of natural history in the last years explore the role of images and texts, the forms of collaboration between scientists and artists, the engraving and paintings techniques.

Una tigre (in realtà un leopardo) di mirabile bellezza, un raro caprone con quattro corna e un falco compongono il piccolo serraglio esibito alla Fiera di Francoforte nel settembre 1773 e immortalato in un'acquaforte su foglio volante¹. Singolare per la sua grazia artistica tra le tante immagini zoologiche realizzate con intento documentario su fogli volanti e libri di risma prima del 1800, questa incisione può valere sia come emblema del rapporto tra animali e libri, esibiti gli uni e gli altri nella grande Fiera di Francoforte, sia come introduzione al tema che intendo affrontare, ossia il rapporto tra illustrazione zoologica e arte e come esso si delinea negli studi dell'ultimo decennio.

Key words: Art of natural history- Animal artist- Zoological artist

“The beginning of all art was animal art” è l’incipit di *The Art of Natural History. Animal Illustrators and Their Work* di S. Peter Dance, pubblicato oltre trent’anni fa, nel 1978, e tuttora insuperato per intelligenza espositiva e critica². Specialista di malacologia, Dance domina nondimeno l’intero campo della zoologia e della sua illustrazione, dalle pitture preistoriche fino alle litografie e cromolitografie degli inizi del Novecento, e offre un apparato illustrativo splendido, che con la completezza delle sue didascalie supplisce alla mancanza di note bibliografiche. Tema dominante di *The Art of Natural History* è il rapporto tra scienza e arte quale si configura dai libri naturalistici illustrati e dalle stampe dell’ultimo Quattrocento e del Cinquecento in poi. Descrivere e disegnare un animale –osserva Dance- è molto più difficile che descrivere e disegnare una pianta. Se un rosaio è sufficiente ad alimentare chiare e decorative illustrazioni della rosa, una coda di volpe non è invece affatto sufficiente a rappresentare l’intero animale, che va osservato da vivo e da vicino, proprio come Pisanello, Leonardo e Dürer rappresentarono le loro scimmie, i loro cavalli, i loro cervi e i loro cani. Naturalismo ed eccellenza artistica si devono però integrare con la scienza, intesa come ricerca della conoscenza attraverso l’osservazione e l’esperimento, la classificazione e l’organizzazione sotto principi generali. La scienza si traduce in immagine quando quest’ultima è eseguita con attenzione alla verità e alla naturalezza. Ogni rappresentazione naturalistica, dunque, ha un suo contenuto scientifico, fin dall’antichità, ma è solo in età umanistica e rinascimentale che le immagini naturalistiche sono prodotte in un contesto consapevolmente scientifico, in cui i naturalisti e i loro disegnatori cercano i propri modelli nel Libro della Natura più che nel Libro di Dio e allontanano le bestie dell’Apocalisse per far posto alle bestie di foreste, pianure, montagne, fiumi e mari. L’impatto della scienza sull’arte è dunque tempestivo e benefico e si traduce in rappresentazione accu-

rata, libera dalle tradizioni dei modelli libreschi medioevali e anche dai dettati delle mode artistiche.

L'arte della storia naturale impegna, secondo Dance, quattro categorie di artisti: l'*animal artist*, anzitutto, che investe il proprio talento in una rappresentazione degli animali caratterizzata al contempo da ricerca della precisione e da personale interpretazione stilistica e talora anche emotiva. L'*animal artist* si può meglio definire *zoological artist* quando prevale nella sua opera l'intento della documentazione scientifica; accanto a loro si collocano lo *sporting artist* e lo *hunting artist*, specialisti nella raffigurazione di attività sportive con animali e di scene di caccia. Tra *animal artist* e *zoological artist* corre un discrimine che appassiona Dance fino a costituire il filo conduttore del suo libro. Se nell'illustrazione botanica la precisione coincide il più delle volte con la bellezza, poiché le forme delle piante sono di per sé decorative, la stessa cosa non avviene nell'illustrazione zoologica, nella quale le forme degli animali sono non solo meno decorative, ma molto più difficili da osservare e da disegnare. Succede così che nell'arte animalista le immagini più memorabili siano non sempre le più accurate: basti pensare al celeberrimo rinoceronte indiano di Dürer. Sia il disegno sia la xilografia, entrambi datati 1515, si basano sullo schizzo e sulla breve descrizione di un artista portoghese, che aveva ritratto l'animale dal vivo a Lisbona proprio in quell'anno. Nell'immagine di Dürer sono riscontrabili almeno tre inesattezze: il corno sul dorso, le macchie sul corpo e le scaglie sulle zampe. Eppure l'immagine fu così efficace che da essa derivarono tutte le illustrazioni del rinoceronte, in stampe, libri, intagli, porcellane, marmi, bronzi e arazzi, finché esemplari di rinoceronte non furono ridisegnati e dipinti dal vivo e con maggior precisione nel Settecento³.

È proprio la potenza icastica del rinoceronte di Dürer che manca invece, secondo Dance, all'illustrazione zoologica per tutto il Rinascimento e perfino durante la Rivoluzione scientifica. L'armonia tra scienza e arte nasce davvero solo nel Settecento, con Maria

Sibylle Merian e soprattutto con Thomas Bewick, che raffigura gli animali con simpatia, affetto, comprensione e umiltà. Il primo grande illustratore del mondo animale è John James Audubon, i cui disegni degli uccelli del Nord America sono incisi all'acquaforte e acquatinta da Robert Havell. Audubon incarna i due fondamenti dell'arte animalista che Dance teorizza nella seconda parte del suo libro: che gli animali siano specchio a noi stessi e che siano rappresentati in vita e in movimento⁴. È la suggestione del movimento, infatti, che infonde vita alla loro rappresentazione su carta, e non lo splendore delle campiture cromatiche, né tanto meno il virtuosismo grafico e il decorativismo. Thomas Bewick è celebre come inventore della xilografia su legno di testa, Maria Sibylle Merian e Audubon, invece, sono solo disegnatori e si valgono dell'opera di incisori. Con la cosiddetta 'Rivoluzione litografica' queste limitazioni di competenze cessano: i grandi artisti animalisti dell'Ottocento possono litografare essi stessi i propri disegni mantenendone la morbidezza e le gradazioni tonali. Joseph Wolf sperimenta per primo la cromolitografia, ma continua a valersi anche della xilografia su legno di testa. "Noi vediamo distintamente solo ciò che conosciamo a fondo" è il suo motto⁵, ma nelle sue immagini cogliamo, oltre alla precisione scientifica, anche l'inventività⁶ e quel profondo amore per gli animali che gli dettò la convinzione che il loro principale organo di espressione fosse l'orecchio. Proprio il guardingo, costante ascolto della natura d'intorno dà vita ai suoi mufloni e ai suoi orsi bianchi, alla sua famiglia di elefanti e alla sua coppia di ghepardi e a tutte le sue creature.

Wolf e altri artisti animalisti non avrebbero mai disegnato microrganismi o specie animali osservate al microscopio, perché privi di espressione, ma anche questi ultimi trovarono i loro artisti, dapprima nei grandi microscopisti classici, dal linceo Francesco Stelluti⁷ a Jan Swammerdam, poi nei disegnatori e litografi che nell'Ottocento rappresentarono splendidamente i piccoli organismi marini. Proprio in virtù delle loro illustrazioni, anzi, le monografie sulle osservazioni

al microscopio e su pesci e invertebrati d'acqua dolce e salata divennero addirittura popolari nella seconda metà dell'Ottocento, almeno in Inghilterra, alla pari delle enciclopedie generali degli animali e delle storie naturali degli uccelli⁸. L'interesse di questo intero filone editoriale - conclude Dance - risiedeva non nei testi, ma nelle illustrazioni, che alimentano tuttora il mercato dell'antiquariato e dell'arte. A oltre trent'anni dalla pubblicazione, *The Art of Natural History* sprizza *vis* interpretativa e non si può fare a meno di rileggerlo - e soprattutto di ammirarne l'attualità - alla luce degli studi e dei diffusi dibattiti degli ultimi anni sulla bellezza dell'immagine scientifica. Sorprende, invece, che un libro così importante non sia, almeno in Italia, altrettanto conosciuto e che non abbia costituito nei decenni un riferimento bibliografico necessario e costante. Per questo motivo l'originale ricerca dell'arte nella scienza di Dance trova poco seguito negli studi più recenti sull'illustrazione zoologica. Essi sembrano guardare con interesse, piuttosto, come vedremo, alla "decompartimentalizzazione" tra scienze e arti che Erwin Panofsky apprezzava nella cultura rinascimentale, cogliendone due tendenze caratterizzanti nel "lavorare in coppia" di medici, botanici e astronomi con pittori e incisori e nelle "scoperte scientifiche fuori contesto" riscontrabili in opere d'arte⁹.

Anche per l'illustrazione zoologica è stata determinante, dagli anni Novanta del secolo scorso, la riconsiderazione del libro a stampa illustrato attraverso le nuove tematiche che inquadrano la convivenza nel libro di testo e immagine nell'ambito del rapporto più complessivo tra il testo e i suoi 'dintorni' o 'soglie', ossia quel vario corredo di elementi di presentazione e di accompagnamento del testo che va ora sotto il nome di 'paratesto'¹⁰. Nell'ambito di questo rinnovamento degli studi è nata nel 1993 la collezione *Corpus iconographique de l'histoire du livre*¹¹, il cui secondo volume, del 1995, si intitola *Livres de zoologie de la Renaissance: une anthologie (1450-1700)*. L'autore, Laurent Pinon, delinea un'evoluzione del libro

zoologico illustrato attraverso cinque fasi: il periodo degli Antichi, dalle origini al 1520, caratterizzato dalla somiglianza tra stampato e manoscritto e dalla scarsità di illustrazioni; il periodo della ricerca delle corrispondenze tra nomenclatura degli Antichi e nomenclatura volgare e della denominazione degli animali del nuovo mondo, tra il 1520 e il 1550, periodo connotato dalla produzione di lessici poliglotti senza illustrazioni; il periodo della registrazione della natura attraverso l'immagine, tra il 1550 e il 1560, sul quale tornerò tosto; e infine, dal secondo Cinquecento e per tutto il Seicento il periodo delle esplorazioni geografiche e microscopiche e il periodo accademico, dominati entrambi dall'incisione calcografica. È nel decennio 1550-60, dunque, che si ha la più significativa produzione di pubblicazioni originali: identificazioni di animali descritti dagli Antichi e osservazioni e commenti su essi, con illustrazioni, quasi sempre xilografiche, basate su disegni degli autori, quasi sempre medici. L'immagine zoologica ora si stacca radicalmente dalle iconografie tradite dai bestiari e libri d'ore¹² e diventa funzionale alla identificazione degli animali domestici e vicini e alla rappresentazione mentale e visiva degli animali lontani e immaginari. I blocchi xilografici o le loro copie passano di officina in officina, si ripetono di autore in autore, si fissano nelle enciclopedie, destinate non agli specialisti, bensì a tutto il pubblico letterato ed erudito, e determinano la normalizzazione dell'iconografia zoologica¹³. Animali domestici, animali lontani e animali immaginari ricevono uno statuto comune, garantito proprio dall'immagine. Già nel Cinquecento, come sarà poi nell'Ottocento, i principali trattati zoologici sono libri di immagini, immagini accompagnate da testi ridotti. Sono libri destinati a essere guardati, più che a essere letti, e tra i loro principali fruitori ci sono gli artisti, che ne acquisiscono le immagini nei loro *carnet* di modelli. "Iconofauna" viene definita da un altro studioso, Francesco Mezzalana, questa popolazione di animali che vive nelle pagine dei libri rinascimentali e crea in essi una "zooconosfera"¹⁴. È un mondo di animali di

carta che trova un suo equivalente letterario nella “zoopoetica” indagata di recente nel genere fantastico del Novecento¹⁵ e che richiama alla mente il pensiero-volpe, la balena, gli uccelli e i ragni del poeta inglese contemporaneo Ted Hughes. Fantasia, trasfigurazione o stilizzazione, verismo, vitalità, naturalismo o approccio ecologico e infine iperrealismo sono i diversi gradi con cui questi animali di carta si avvicinano alla realtà. Il loro itinerario dall’*habitat* naturale alle pagine del libro prevede varie competenze artistiche. Qualche volta essi nascono direttamente dai disegni dei naturalisti, trasportati dagli incisori in xilografie o in calcografie. Uno degli esempi più interessanti e meglio studiati è costituito dalla *Micrographia* di Robert Hooke, pubblicata a Londra nel 1665. Noto come l’uomo che misurò Londra, come il collaboratore di Robert Boyle negli esperimenti sul vuoto e come animatore della Royal Society, Hooke fu anche un valente disegnatore, allievo del ritrattista olandese Peter Lely, e realizzò le illustrazioni della sua opera guardando a modelli pittorici. Calma e ordine caratterizzano così le sue tavole calcografiche, che restituiscono vita e armonia ai poveri insetti sezionati¹⁶. Il più delle volte, però, gli animali descritti verbalmente e visivamente dai maggiori naturalisti del Cinquecento, Conrad Gesner, Pietro Andrea Mattioli e Ulisse Aldrovandi, i pesci mostruosi dei mari del Nord di Olaus Magno e gli insetti disposti in tavole di alte ambizioni decorative da Joris e Jacob Hoefnagel presuppongono esecuzioni a tempera o acquerello su carta o pergamena. Quest’ultima tecnica è denominata da Dürer in poi ‘miniatura’ sia per l’uso dei supporti membranacei e cartacei, sia per l’attenzione alla resa minuziosa dei particolari sia per i colori nitidi e smaglianti¹⁷. Alla base delle xilografie di Aldrovandi, per esempio, c’è il pennello mimetico e minutissimo di pittori come Jacopo Ligozzi, che nell’ambiente artistico mediceo dà vita ad animaletti quasi iperrealistici nella perfezione di forme e colori. A loro volta le xilografie vengono di frequente colorate a mano da artisti specificamente addestrati, in modo da appa-

rire quasi miniate, perché il colore, “oggetto certissimo del vedere” secondo Aldrovandi, fornisce quegli ulteriori requisiti di scientificità che la linea e il bianco e nero grafici non sono sufficienti a garantire. La via di rappresentazione grafica e pittorica che si sono così delineate sono state investigate da Lucia Tongiorgi Tomasi in studi fondamentali, che hanno ricostruito fitte trame di rapporti tra scienziati, disegnatori, pittori e incisori. Su questa linea si collocano ora nuove ricerche. Katharina Kolb pone a confronto quattro trattati illustrati di ittiologia: i *Libri de piscibus marinis* di Guillaume Rondelet (Lione 1554), il *La nature et diversité des poissons* di Pierre Belon (Parigi 1555), il IV libro dell'*Historia animalium* di Conrad Gesner (Zurigo 1558) e il postumo *De piscibus libri V* di Ulisse Aldrovandi (Bologna 1663)¹⁸. L'analisi comparata è condotta sulla rappresentazione di nove specie di pesci, dai più comuni, come l'orata, al riccio di mare e al delfino. Parametri sono il rapporto tra dimensioni del pesce e dimensioni dell'illustrazione, l'esattezza dei dettagli morfologici, l'osservazione diretta e la corrispondenza tra testo e immagine. La palma va a Rondelet e al suo incisore, Georges Reverdy, che operano sempre sulla base dell'autopsia degli esemplari. Reverdy, posso aggiungere, è xilografo e bulinista sia di traduzione sia di invenzione, ma anche nei suoi bulini di invenzione procede quasi sempre per citazioni letterali da stampe e illustrazioni¹⁹: questo suo metodo di lavoro, dunque, concorre ad asseverare la sua docilità ai modelli ittici e alle indicazioni di Rondelet.

Anche il grande collezionista romano del Seicento Cassiano Dal Pozzo e il suo maestro di casa Giovanni Pietro Olina esercitano uno stretto controllo sulle illustrazioni della loro *Uccelliera, ovvero discorso della natura e proprietà di diversi uccelli*, pubblicata a Roma nel 1622²⁰. I “ritratti d'uccelli” e le scene di caccia sono affidati al romano Vincenzo Leonardi, allievo del celebre incisore Antonio Tempesta, sul quale ritorneremo. Leonardi esegue sia i disegni sia i dipinti sia le incisioni a bulino e acquaforte e solo in qualche caso

riusa rami precedenti, quelli incisi da Giovanni Maggi per il *Canto degl'augelli* di Antonio Valli da Todi (Roma, 1601) e conservati nell'officina calcografica di Francesco Villamena, che stampa anche le tavole dell'*Uccelliera*.

Più complesso è il rapporto che circa un secolo dopo lega all'illustrazione Francesco Redi e che viene attentamente analizzato da Lucia Tongiorgi Tomasi e Paolo Tongiorgi²¹. Redi è egli stesso disegnatore capace e ritiene che l'immagine sia strumento di ricerca insostituibile, più funzionale di un "lungo e sazievol catalogo". Per questo frequenta la scuola di disegno a penna di Remigio Cantagallina ed elabora un ductus grafico minuto e documentario. Per illustrare le proprie opere, tuttavia, ricorre ad abili 'dilettanti', tra i quali spicca Filizio Pizzichi, nome d'arte di Filippo Pizzighi, dottore in teologia, cappellano e cerimoniere mediceo, curioso di fisica e meccanica, inventore, verseggiatore e soprattutto amatore di pittura. Questi esegue per lui disegni a matita di pidocchi e pollini osservati al microscopio; trasporta poi questi disegni su pergamena e li colora con colori brillanti e tocchi d'argento, realizzando così miniature. Queste miniature vengono infine affidate a un incisore, tal Guiduccio Guiducci, che le trasporta su rame.

Al fiduciario "lavorare in coppia" dei naturalisti Rondelet e Redi rispettivamente con l'incisore Reverdy e con il 'dilettante' Pizzichi e al rapporto ancora più stretto che lega Cassiano Dal Pozzo e Giovanni Pietro Olina con Vincenzo Leonardi, che diventerà per oltre trent'anni il pittore di casa Del Pozzo, impegnato nell'allestimento del Museo Cartaceo²², subentra invece, nel caso di Ulisse Aldrovandi, il porsi al coordinamento di una vera squadra di artisti: disegnatori e pittori, anzitutto, tra cui il già citato Jacopo Ligozzi, che devono fornire agli xilografi non disegni lineari, bensì miniature, ossia tempere accuratamente colorate di grandi dimensioni e connotate da un mimetismo volto a "contraffare" le immagini dal vivo di insetti, uccelli, rettili, pesci, mammiferi e mostri²³.

L'illustrazione, come abbiamo visto finora, cerca attraverso la grafica e il colore di approssimarsi il più possibile alle caratteristiche morfologiche e funzionali degli animali domestici e vicini o avvicinati dalla visione al microscopio. Quelli che sfuggono pressoché interamente alle categorie zoologiche aristoteliche sono gli animali lontani e soprattutto gli animali immaginari e prodigiosi. È proprio qui che le stampe e l'illustrazione libraria trovano ulteriori temi, numerosi e vaghi, oggetto negli ultimi anni di repertoriazione e di studio. Costruito attraverso lo studio di stampe conservate nelle biblioteche di tutta Europa e del Nord America, il repertorio *Zoologische Einblattdrucke und Flugschriften vor 1800*, da cui ho tratto l'acquaforte iniziale del piccolo zoo di Francoforte²⁴, documenta anzitutto il gusto del Cinquecento e anche dei due secoli successivi per i *monstra* della natura, pubblicizzati tra il grande pubblico come segni divini di favore o disfavore verso cattolici o luterani²⁵, discussi in trattati di medici, naturalisti, teologi e filosofi con varie e divergenti interpretazioni e ricercati dai dotti e dalle corti sia in reliquia sia in effigie pittorica o incisa²⁶. Accanto all'aringa le cui scaglie formano la scritta "Vici malum" e a piogge di rane o di insetti, troviamo poi gli animali immaginari, animali che vivono solo in virtù della loro rappresentazione iconica o letteraria - pensiamo al *Manuale di zoologia fantastica* di Jorge Luis Borges- e che forse per questo il mondo librario ama e ricerca tanto. Gli animali immaginari che popolano marche tipografiche ed ex libris sono già da tempo oggetto di studio²⁷, così come sono studiati gli animali librari e letterari per eccellenza, *in primis* i cani²⁸, i topi, i gatti, le api e i cigni²⁹. Gli animali immaginari, dunque, sono censiti da cataloghi degli ultimissimi anni non solo con intento di documentazione, ma anche con curiosità storica e scientifica³⁰. Dai paratesti del libro antico animali reali e fantastici passano poi a frotte a denominare le moderne collane editoriali, dalle più note, come la Medusa, gli Struzzi o i Castori, alle più raffinate e bibliofiliche, come l'Unicorno³¹, e diventano protago-

nisti di monografie erudite³², di racconti filosofici e di innumerevoli romanzi, romanzetti e *instant book*.

Stampe a soggetto animale e trattati di zoologia illustrati offrono dunque dal Cinquecento in poi un repertorio iconografico che interessa e ammalia varie categorie di fruitori. A esso attingono a piene mani, come già ho accennato, anche gli artisti. Per i *peintres-graveurs* la rappresentazione degli animali invita talora a scelte tra mezzo espressivo grafico e mezzo espressivo pittorico. Stefano Della Bella, ad esempio, raffigura serie di animali nelle sue stampe³³, mentre Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto, affronta il tema de *L'entrata degli animali nell'arca* e de *L'uscita degli animali dall'arca* in disegni, acqueforti e in un monotipo, ma lo sviluppa soprattutto in ripetuti oli su tela e ama affollare di animali i propri dipinti³⁴. Antonio Tempesta dà vita con circa duecento stampe al genere delle scene di caccia e di lotte tra animali³⁵ e proprio dalla sua opera grafica nasce in pittura un genere del tutto nuovo, la natura morta di animali, che raffigura essenzialmente selvaggina uccisa³⁶. Dal quarto decennio del Seicento, la natura morta di animali fiorisce tra i pittori italiani e fiamminghi in parallelo con altre due correnti animaliste. A Firenze, negli stessi anni in cui Francesco Redi e Filizio Pizzighi disegnano e fanno incidere pidocchi e pollini osservati al microscopio, un pittore di copie, Bartolomeo Bimbi, appunto grazie all'incontro col Pizzighi si specializza nell'illustrazione scientifica degli animali esotici del serraglio mediceo³⁷. A Venezia, invece, dove già Jacopo Bassano si era fatto ammirare per aver dipinto animali domestici³⁸, e ancora a Firenze³⁹ diventano apprezzati doni nuziali le pitture di animali vivi da cortile, allusivi a virtù coniugali e parentali: la chioccia all'amore materno, la colomba alla fedeltà, il coniglio alla fecondità.

Via grafica e via pittorica trovano talora incroci singolarissimi. Uno di essi avviene in un manoscritto di un'opera altrettanto singolare: il *De omnium animantium naturis atque formis*, o *De natura avium*

et animalium, dell'umanista pavese Pier Candido Decembrio. Tra segretariati e ambascerie, tra biografie di signori italiani e traduzioni dal greco in latino e dal latino in volgare, tra epistole e carmi, Decembrio scrive anche un trattato di zoologia e zootecnia in cinque libri, che dedica a Ludovico III Gonzaga, marchese di Mantova. L'esemplare di dedica, il ms. Vaticano Urbinate lat. 276, è esemplato dopo il 1461. Oltre un secolo dopo, dal 1578, i suoi margini inferiori vengono illustrati con splendide figure di animali. Ciò che è davvero singolare in questo manoscritto non è tanto il tempo che intercorre tra scrittura e decorazione, bensì il fatto che le miniature di animali costituiscono derivazioni letterali dalle xilografie della *Historia animalium* di Conrad Gesner, pubblicata dal 1551 al 1587: una recente edizione a stampa illustrata diventa dunque modello per una attardata ma squisita impresa miniatoria⁴⁰.

La tradizione toscana dell'illustrazione naturalistica, nata e cresciuta durante il dominio mediceo di pari passo con l'interesse dei principi per serragli e cacce, culmina nell'età dei lumi e dei Lorena con la *Storia naturale degli uccelli trattata con metodo e adornata di figure intagliate in rame e miniate al naturale* di Saverio Manetti, pubblicata a Firenze in cinque volumi con ben seicento illustrazioni tra il 1767 e il 1776⁴¹. L'opera è patrocinata dal marchese Carlo Gerini, congiunto del grande collezionista d'arte Andrea Gerini e figlio di Giovanni Gerini, studioso di ornitologia e collezionista di disegni di uccelli, ed è realizzata da vari artisti secondo le competenze che abbiamo finora delineato: l'abate Lorenzo Lorenzi da Volterra esegue la maggior parte delle miniature, che vengono poi incise e acquerellate a mano dal medesimo Lorenzi e da Violante Vanni⁴². Altre miniature sono eseguite da due pittori affermati: Giovanni Domenico Ferretti e Giuseppe Zocchi, vedutista già famoso per la serie delle acquaforti di ville della Toscana, cui collaborò anche il giovane Giovan Battista Piranesi⁴³. Il "vasto ed ameno studio delle cose create"⁴⁴ promosse sempre in Toscana tra la fine del Settecento

e i primi decenni dell'Ottocento altre importanti edizioni scientifiche, le cui illustrazioni adottarono una varietà di tecniche incisive: acquaforte a colori, acquatinta, mezzo tinto, punteggiato, xilografia su legno di testa. Esse contribuirono a creare anche in Italia, come già in Francia, Inghilterra e Germania, la nuova professione dell'illustratore naturalista. L'esigenza di rappresentare gli animali dal vivo e nel loro *habitat* si affermò definitivamente per merito di un naturalista singolare, Carlo Luciano Bonaparte, principe di Canino e Musignano, nipote di Napoleone per parte del fratello Luciano⁴⁵. A ventun anni, nel 1824, egli conobbe a Philadelphia John James Audubon, che noi già conosciamo come il primo tra i grandi illustratori moderni. A lui affidò le tavole della propria *American Ornithology*, che vennero incise da Alexander Lawson. La più importante tra le opere di Carlo Luciano Bonaparte, l'*Iconografia della fauna italiana per le quattro classi degli animali vertebrati*, stampata a Roma in tre volumi tra il 1832 e il 1841, già nel titolo *Iconografia* annuncia il primato dell'illustrazione. Comprende infatti centottanta tavole realizzate non più con le tecniche incisive tradizionali, ma con la nuova tecnica in piano della litografia: i disegni di quattro artisti romani, Carlo Ruspi, Alessandro Capalti, Costantino Squanquerillo e Pietro Quattrocchi sono stampati in vari stabilimenti litografici e colorati a mano. Carlo Luciano Bonaparte, dunque, salda la tradizione dell'arte animalista toscana al supremo modello americano di Audubon, la fa partecipe della 'rivoluzione litografica' e consacra la rappresentazione del vero secondo un canone di obiettività scientifica che ha in sé anche le proprie ragioni artistiche.

Proprio negli anni in cui si completa l'*Iconografia della fauna italiana* viene scoperta la fotografia. Nel giro di pochi decenni essa soppianta le tecniche incisive nell'ambito della traduzione artistica, ma nell'ambito dell'illustrazione naturalistica il suo impatto non è affatto conclusivo. Se noi sfogliamo anche le più recenti enciclopedie del regno animale, ci rendiamo conto che le splendide fotografie non

sono sufficienti a dar conto di tutte le particolarità morfologiche e tassonomiche, le quali vengono rese più chiaramente con l'ausilio del disegno. E se lo *zoological artist*, per tornare alla definizione di Dance, si vale ora per lo più del disegno computerizzato, sono invece numerosi gli artisti –incisori, pittori e scultori– che guardano con interesse all'arte animalista, o Wildlife Art, o che si dedicano interamente a essa⁴⁶. Animali in arte di Maurizio Boscheri⁴⁷, ad esempio, è un volume che non sfigura accanto alle opere di Audubon o di Joseph Wolf: gli acrilici su tela qui riprodotti offrono infatti rappresentazioni di animali smaglianti di vita e di movimento, immessi su sfondi scientificamente plausibili e al contempo magici e poetici. Le tigri di Boscheri possono essere studiate con profitto da uno zoologo, ma richiamano anche il divampante fulgore nelle foreste della notte di William Blake.

BIBLIOGRAFIA E NOTE

1. L'incisione è pubblicata nel repertorio di FAUST I., *Zoologische Einblattdrucke und Flugschriften vor 1800*. II, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1999, p. 252 n° 283.1. L'importanza dei fogli volanti e le problematiche della loro conservazione e valorizzazione sono messe in luce da ROZZO U., *La strage ignorata. I fogli volanti a stampa nell'Italia dei secoli XV e XVI*. Udine, Forum, 2008, che presenta la sua ricerca come un "manifesto" per il censimento e lo studio della produzione italiana. La vastità e la dinamicità del mercato delle stampe emerge dagli studi raccolti da MILANO A. (ed.), *Commercio delle stampe e diffusione delle immagini nei secoli XVIII e XIX/ Trade and circulation of popular prints during the XVIII and XIX centuries*. Rovereto, ViaDellaTerra, 2008. Infine numerose immagini relative alle origini degli zoo sono offerte da BARATAY E., HARDOUIN-FUGIER E., *Zoo: A History of Zoological Gardens in the West*. London, Reaktion Books, 2004.
2. Wookstock, New York, The Overlook Press, 1978. Nello stesso anno Claus Nissen pubblicò il secondo volume della sua fondamentale *Die zoologische Buchillustration*, Stuttgart, Anton Hiersemann, dedicato alla storia, *Geschichte*, mentre il primo volume, del 1969, offre la *Bibliographie* di

- autori, opere, periodici e i relativi indici. Accanto alla monografia di Dance ricordiamo due recentissimi volumi collettanei, in cui però la zoologia tende a cedere il passo alla botanica: O'MALLEY T., MEYERS A. R. W. (edd.), *The Art of Natural History. Illustrated treatises and botanical paintings, 1400-1850*. Washington, National Gallery of Art-New Haven-London, 2008, e ATTENBOROUGH D., OWENS S., CLAYTON M., ALEXANDRATOS R. (edd.), *Amazing Rare Things. The Art of Natural History in the age of discovery*. London, Royal Collection Publications, 2007.
3. DANCE S.P., *The Art of Natural History*. Feltham, Mdx, Country Life Books, 1978, pp. 150-153; FARA G. M., *Albrecht Dürer: originali, copie, derivazioni*. Firenze, Olschki, 2007 (Gabinetto disegni e stampe degli Uffizi, Inventario generale delle stampe, I), pp. 362-366 e ivi la bibliografia, cui vale la pena di aggiungere BEJOR G., *Tipologie di animali esotici da illustrazioni di testi?* In: COLPO I., FAVARETTO I., GHEDINI F. (edd.), *Iconografia 2005: immagini e immaginari dall'antichità classica al mondo moderno*. Roma, Edizioni Quasar, 2006 (Antenor quaderni, 5), pp. 261-266.
 4. *Mirrors to ourselves* (pp. 148-171) e *Life! Life! Life!* (pp. 172-180) si intitolano i due relativi capitoli.
 5. DANCE S.P., *The Art of Natural History*, op. cit. nota 3, p. 172.
 6. Joseph Wolf illustrò anche le *Favole* di Esopo (London, John Murray, 1867) e i suoi disegni, incisi su legno di testa da J. W. Whymper, riprodotti in PALLOTTINO P. (ed.), *Esopo e la volpe. Iconografia delle favole dal IV a. C. al XX secolo*. Modena, Franco Cosimo Panini, 2009, tavola sinottica, colpiscono per la capacità di mettere in forma le azioni degli animali senza mai ridurle a sembianze umano, bensì con assoluta fedeltà ai loro usuali comportamenti.
 7. Sulle osservazioni al microscopio dei primi lincei e sulle loro traduzioni grafiche sono ora fondamentali l'edizione critica dell'*Apiarium* di Federico Cesi, con *Introduzione*, testo latino e commento a cura di Luigi Guerrini e traduzione italiana di Marco Guardo, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2005, e lo studio di GUARDO M., *L'ape e le api: il paratesto linceo e l'omaggio ai Barberini*. Paratesto 2004, 1: 121-136.
 8. Il pubblico dei lettori, o meglio degli appassionati acquirenti di questi libri emerge con vivacità dai saggi raccolti in: DENENHOLZ MORSE D., DANAHAY M. A. (edd.), *Victorian Animal Dreams. Representations of Animals in Victorian Literature and Culture*. Aldeshot, Ashgate, 2007. Mentre ricercavano e ammiravano questi libri illustrati, i lettori inglesi continuavano però a consultare ancora il *De proprietatibus rerum* di Bartolomeo Anglico, dal quale attingevano nozioni sull'allevamento degli animali. La secolare fortuna

- di questa enciclopedia duecentesca è ricostruita da KEEN E., *The Journey of a Book: Bartholomew the Englishman and the Properties of Things*. Canberra, ANUE Press, 2007.
9. PANOFSKY E., *Artista scienziato genio: appunti sulla "Renaissance-Dämmerung"*. Annali dell'Istituto Storico Italo-Germanico in Trento 1977; 3: 287-319.
 10. Per la già cospicua bibliografia relativa al paratesto rinvio al mio PESENTI T., *Libri illustrati del Settecento a Roma, Bologna e Venezia*. Nuovi Annali della Scuola Speciale per Archivistici e Bibliotecari 2009; 23: 53-66.
 11. Edita a Parigi da Klincksieck, la collezione è giunta nel 2000 al suo IV volume.
 12. L'iconografia animale anteriore al 1551, data di pubblicazione del primo volume dell'*Historia animalium* di Conrad Gesner, è rapidamente presentata da CAPROTTI E., *Animali al torchio. Opere a stampa prima di Gessner*. Charta: collezionismo, antiquariato, mercati 2009; 101: 58-63.
 13. GLARDON P., *Survivances médiévales et renouveau dans l'illustration zoologique du XVe siècle*. *Micrologus* 2000; 8, 2: 631-644; *Il mondo animale/The world of animals*; OGILVIE B. W., *La storia naturale tra libro ed esperienza*. In: CLERICUZIO A., ERNST G. (edd.), *Il Rinascimento italiano e l'Europa, V: Le scienze*. Treviso-Costabissara, Fondazione Casamarca - Angelo Colla Editore, 2008, pp. 163-178.
 14. MEZZALIRA F., *L'illustrazione zoologica dalle origini al Cinquecento*. In: MEZZALIRA F. (ed.), *Bestie e bestiari: la rappresentazione degli animali dalla preistoria al Rinascimento. Con saggi di Guglielmo Cavallo, Danilo Mainardi*, 2. ed., Torino, Allemandi, 2002, pp. 17-66.
 15. "Zoopoetica" è termine e al contempo metodo di indagine coniato da TRAMA P., *Animali e fantasmi della scrittura. Saggi sulla zoopoetica di Tommaso Landolfi*. Roma, Salerno Editrice, [2006].
 16. NERI J., *Between observation and image: Representations of insects in Robert Hooke 'Micrographia'*. In: O'MALLEY T., MEYERS A. R. W. (edd.), *The Art of Natural History*. New Haven, Yale University Press, 2008, pp. 83-107.
 17. TONGIORGI TOMASI L., *L'immagine naturalistica: tecnica e invenzione*. In: OLMI G., TONGIORGI TOMASI L., ZANCA A. (edd.), *Natura-cultura: l'interpretazione del mondo fisico nei testi e nelle immagini*. Firenze, Olschki, 2000, pp. 133-151.
 18. KOLB K., *Graveurs, artistes & hommes de science. Essai sur les traités de poissons de la Renaissance*. Paris, Éditions des Cendres-Institut d'Étude du Livre, 1996.

19. LEUTRAT E., *Les débuts de la gravure sur cuivre en France. Lyon 1520-1565*. Genève, Librairie Droz, 2007, pp. 259-318, allestisce un catalogo di 52 bulini monogrammati, 7 attribuiti e 9 deperditi.
20. L'opera è riprodotta da Leo S. Olschki, Firenze, 2000 (Rariora et Mirabilia, 1), in una raffinata edizione anastatica, che si basa su quattro esemplari della Biblioteca Nazionale di Torino, ed è accompagnata dallo studio di SOLINAS F., *L'Uccelliera. Un libro di arte e scienza nella Roma dei primi Lincei*. Firenze, Olschki, 2000 (Rariora et Mirabilia, 2).
21. TONGIORGI TOMASI L., TONGIORGI P., *Il naturalista e il cappellano. Osservazione della natura e immagini 'dal naturale' in Francesco Redi*. In: BERNARDI W. (ed.), *Natura e immagine. Il manoscritto di Francesco Redi sugli insetti delle galle*. Pisa, ETS, 1997, pp. 29-47.
22. ALEXANDRATOS R., "With the true eye of a lynx". *The Paper Museum of Cassiano Dal Pozzo*. In: ATTENBOROUGH D., OWENS S., CLAYTON M., ALEXANDRATOS R. (edd.), *Amazing rare things: The Art of Natural History in the Age of Discovery*. London, Royal Collection Publications, 2007, pp. 72-105.
23. TONGIORGI TOMASI L., *Aldrovandi e la xilografia*. In: TONGIORGI P., TONGIORGI TOMASI L., TAVONI M. G. (edd.), *Immagine e natura. L'immagine naturalistica nei codici e libri a stampa delle Biblioteche Estense e Universitaria*. Modena, Panini, 1984, pp. 166-168, riunisce tre esempi di matrice xilografica, miniatura a tempera e illustrazione xilografica; ANTONINO B., *Le opere a stampa di Ulisse Aldrovandi*. In: ANTONINO B. (ed.), *Animali e creature mostruose di Ulisse Aldrovandi*. Milano, Motta, 2004, pp. 8-23.
24. Vedi la nota 1.
25. VEGA M. J., *Mostri e prodigi all'epoca della Riforma*. Roma, Salerno Editrice, 2008.
26. DASTON K., PARK K. (edd.), *Wonders and the Order of Nature. 1150-1750*. New York, Zone Books, 1998; GRAFTON A., SIRAISSI N. (edd.), *Natural Particulars. Nature and the Disciplines in Renaissance Europe*. Cambridge, Mass., Dibner Institute-MIT Press, 1999; OLMGI G., *Animali, mostri e meraviglie agli inizi dell'età moderna*. In: VERGINE L., VERZOTTI G. (edd.), *Il Bello e le bestie. Metamorfosi, artifici e ibridi dal mito all'immaginario scientifico*. Ginevra-Milano, Skira, 2004, pp. 25-36.
27. PALMIRANI R., *Gli animali fantastici negli ex libris. L'ex libris, perché, di Egisto Bragaglia. 160 ex libris riprodotti*. Trento, Temi, 1988, presenta gli animali chimerici negli ex libris del Novecento, mentre *Animali fantastici e reali. Mostra di ex libris antichi e moderni*. Torino, Biblioteca Nazionale

- Universitaria, 1989, ricostruisce lo zoo della simbologia araldica europea dagli inizi del Settecento in poi. Più ambizioso, ABRAMI CALCAGNI A., BIANCO R., *Lo scaffale dell'arca. Iconografie di animali nelle collezioni della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze*. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale-Fos, 1992, propone esempi di iconografie animali sia simboliche e morali sia scientifiche e naturalistiche.
28. PAPY J., *Lipsius and his dogs: Humanist tradition, iconography and Rubens's Four Philosophers*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, 2000, 62:167-198.
 29. SISTO P., *La parola e il segno. Letteratura delle immagini e immagini della letteratura in tipografia*. Fasano, Schena Editore, 2006, pp. 7-88.
 30. *Animali fantastici. La Biblioteca in mostra*. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana- Mandragora, 2007; TUZZI H., *Bestiario bibliofilo. Imprese di animali nelle marche tipografiche dal XVI al XVII secolo (e altro)*. Milano, Sylvestre Bonnard, 2009, e soprattutto ANTETOMASO E., ROMANELLO A., TRENTINI A., *Animali reali e fantastici in Biblioteca*. Roma, [Biblioteca dell'Accademia Nazionale dei Lincei e Corsiniana], 2008, in cui il linceo Ernesto Capanna affronta il tema *Dal fantastico alla realtà. La nascita della zoologia moderna*, pp. 9-15, seguito dalle schede alle pp. 17-89.
 31. SALIS S., *Uno zoo in libreria*. Il Sole-24 ore. 2009, 19 aprile.
 32. La più originale e solida tra queste monografie è certamente EINHORN J. W., *Spiritualis Unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*. München, Wilhelm Fink, Verlag, 1998, che in ben 686 pagine indaga pressoché ogni fonte relativa all'unicorno, o liocorno.
 33. VOLLMER A., SCHÄFER D., *Jagd- und Tierbilder*. In *Stefano Della Bella, ein Meister der Barockradierung*. Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle, 2005, pp. 142-155.
 34. Nel catalogo di mostra *Il genio di Giovanni Benedetto Castiglione, il Grechetto*. Genova, Sagep Editrice, 1990, sono significative soprattutto le schede 2, pp. 60-61; 4, pp. 63-64 e 21, pp. 133-134.
 35. LEUSCHNER E., *Antonio Tempesta. Ein Bahnbrecher des römischen Barock und seine Wirkung*. Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2005, pp. 387-427.
 36. PALIAGA F., "Selvatico e domestico". *La natura morta di animali nei secoli XVII e XVIII*. In: GREGORI M., J. G. Prinz von HOHENZOLLERN (edd.), *Natura morta italiana tra Cinquecento e Settecento*. Milano, Electa, 2002, pp. 388-391, ripubblicato in: GREGORI M. (ed.), *La natura morta italiana da Caravaggio al Settecento*. Milano, Electa, 2003, pp.392-395 e schede alle pp. 396-412; in quest'ultimo volume vedi anche il contributo di

- CONIGLIELLO L., *L'illustrazione scientifica in Italia tra Cinquecento e primo Seicento*, pp. 70-78.
37. MELONI TRKULJA S., TONGIORGI TOMASI L. (edd.), *Bartolomeo Bimbi. Un pittore di piante e animali alla corte dei Medici*. Firenze, Edizioni Edifir, 1998; SAVOIA D., STROCCHI M. L. (edd.), *Le belle forme della natura. La pittura di Bartolomeo Bimbi (1648-1730) tra scienza e "maraviglia"*. Cesena, Istituzione Biblioteca Malatestiana, 2001; HUBERT H. W., "Cosmic delight": *Bartolomeo Bimbi and the representation of nature at the court of Cosimo III de' Medici*. In: O'MALLEY T., MEYERS A. R. W. (edd.), *The Art of Natural History*, op. cit. nota 16, pp. 204-225.
38. MASON S., *Animali, masserie e paesi: "minor pictura" a Venezia nel tardo Cinquecento*. In: AIKEMA B., BROWN B. L. (edd.), *Il Rinascimento a Venezia e la pittura del Nord ai tempi di Bellini, Dürer, Tiziano*. Milano, Bompiani, 1999, pp. 558-613.
39. PALIAGA F., *Sui dipinti di genere con animali vivi attribuiti a Tommaso Salini*. In: CAROFANO P. (ed.), *Atti delle giornate di studi sul caravaggismo e il naturalismo nella Toscana del Seicento*. Pontedera, Bandecchi & Vivaldi, 2009, pp. 117-144.
40. SOCIETÀ STORICA VIGEVANESE (ed.), *Animalia prodigiosa. Elementi di storia naturale e aspetti prodigiosi in De omneum animantium naturis atque formis di Pier Candido Decembrio*. Vigevano, Arkedizioni, 2001.
41. TOSIA., *From Florence to Philadelphia: Naturalistic illustration in Tuscany c. 1760-c. 1840*. In: O'MALLEY T., MEYERS A. R. W. (edd.), *The Art of Natural History*, pp. 142-157.
42. Il contributo femminile all'illustrazione scientifica è oggetto dello studio di TONGIORGI TOMASI L., "La femminil pazienza": *Women painters and natural history in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries*. In: O'MALLEY T., MEYERS A. R. W. (edd.), *The Art of Natural History*, op. cit. nota 16, pp. 159-185.
43. Profili dei due artisti sono offerti dal catalogo di mostra *Il fasto e la ragione. Arte del Settecento a Firenze*. Firenze, Giunti, 2009, pp. 39-50 e schede 17, 23, 57, 72, 73, 80, 81 e 58, 86-89, 94-96, 99.
44. TOSIA., *From Florence to Philadelphia: Naturalistic Illustration in Tuscany between the Eighteenth and Nineteenth Centuries*. Paper in the Symposium *The Art and History of Botanical Painting and Natural History Treatise*. 3-4 May 2002, National Gallery of Art, Washington D.C., 2008, pp. 145, 156, che cita dalla rivista "Novelle letterarie" del 1777.

45. MANFREDINI I., *Il principe naturalista: Carlo Luciano Bonaparte e la sua "Iconografia della fauna italica"*. Rara volumina 1996; 3, 2: 35-54; TOSIA., *From Florence to Philadelphia*, op. cit. nota 44, pp.150-155.
46. Ad esempio, nel catalogo della prima rassegna internazionale d'arte animalista, tenuta a Roma presso il Museo Civico di Zoologia nel 2001, *Grafica animalista dal XV al XX secolo*. Roma, Unione Europea Esperti d'Arte, 2001, il pittore animalista Walter Ceccarelli incentra la sua introduzione sul *Significato attuale dell'arte animalista alla luce del passato* (pp. 7-10), rilevando come "gli artisti animalisti sono in modo considerevole promotori e portatori insieme di una rinnovata, forse mai sopita sensibilità e coscienza naturalistica", e lo storico dell'incisione Stefano Liberati offre una ricostruzione dell'arte animalista attraverso cinquantadue opere grafiche. Un altro catalogo di mostra, *Animali nell'arte. Maestri contemporanei. 1ª Rassegna internazionale d'arte animalista*. Manduria, Barbieri, 2001, riunisce litografie, serigrafie, acqueforti e acquetinte degne della migliore tradizione. *La fable du monde*, catalogo della mostra *Il mondo degli animali nell'arte tra fiaba, mito e realtà*, curato da Floriano De Santi, Milano, Vallecchi, 2008, presenta dipinti e sculture dal 1920 a oggi che riflettono sul rapporto tra uomo, immaginario mitologico e "bestiario moderno che guarda al passato".
47. BOSCHERI M., *Animali in arte*, a cura di Mario Liberali. Mori (TN), La Grafica, 2004.

Correspondence should be addressed to:

tizianapesenti@tiscali.it