

DE HERBARIO

da Leonhart Fuchs a Danilo Pedruzzi

12 APRILE - 11 MAGGIO 2019

Biblioteca Civica di Cuneo, via Cacciatori delle Alpi 9, salone primo piano
mostra visitabile nell'orario di apertura della biblioteca, ingresso libero

L'OPERA DI DANILO PEDRUZZI si

inserisce perfettamente in una pratica largamente diffusa nel XIX secolo, il disegno fotogenico: l'apporre oggetti, in questo preciso caso foglie e fiori — ma era uso farlo con qualsiasi oggetto traslucido — su un foglio di carta reso fotosensibile con la stesa di un'emulsione a base di sali d'argento o di ferro, al fine di ottenerne un'impronta negativa veritiera e ricca di dettagli.



L'“impronta” è da considerarsi, nell'ambito della storia della fotografia, come uno dei primissimi se non l'archetipo dei gesti fotografici; gesto già riconosciuto dallo stesso William Henry Fox Talbot nel 1834 e largamente anticipato dalle sperimentazioni di Thomas Wedgwood (1802). Gesto che si evolve negli anni assumendo caratteristiche differenti in base alle motivazioni dell'autore.

Seguendo l'esempio di Talbot alcune fotografe anglosassoni appassionate di botanica, Thereza Llewelyn (1857), Anna Dixon (1853) e soprattutto Anna Atkins (1843), o poco dopo le americane Amelia Bergner (1877) e Bertha Jacques (1906), si cimentarono a loro volta nell'impresa, realizzando tavole o addirittura interi erbari di rara precisione e bellezza.

Tuttavia, i disegni fotogenici che compongono l'erbario di Danilo Pedruzzi indicano un'attenzione per la composizione della scena che distingue questo “disegno fotogenico” dalle immagini ottocentesche, in particolare da quelle della Atkins assai più attenta, almeno agli inizi, nell'ottenere una riproduzione adatta ad una lettura prettamente scientifica (*Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, 1843). Nel nostro caso l'uso del mezzo espressivo, il Lumen print (Jerry Burchfield, 1990), della composizione e dell'estetica, percorsi che attraversano il pensiero dei fotografi dadaisti (Man Ray, Christian Schad) e dei successivi sperimentatori d'inizio XX secolo (Laslo Moholy-Nagy, El-Lissitsky, Luigi Veronesi), fa sì che a noi giungano “disegni” incredibilmente contemporanei pur ricalcando fedelmente gli ancestrali del XIX secolo. Disegni che spostano l'immagine dalla semplice raffigurazione informativo-documentaristica dell'impronta dettagliata di un fiore, al concetto decisamente moderno di prodotto d'arte fine a se stesso ricco di diversi livelli di lettura.



I LUMEN PRINT sono proposti nel 1990 da Jerry Burchfield (1949 - 2009), che probabilmente ne coniò anche il nome.

Si differenziano nettamente dai disegni fotogenici di Fox Talbot, o da quelli successivi di Dixon, Atkins, Bergner, dai rayogrammi di Man Ray, dalle schadografie di Christian Schad e dai fotogrammi di Moholy-Nagy, Veronesi, El-Lissitsky perché la carta fotografica alla gelatina sali d'argento, adatta alla realizzazione di immagini in bianco-nero previo sviluppo, a seguito di una prolungata esposizione alla luce solare in ambiente umido, autoproduce un'immagine a base di argento fotolitico i cui granuli hanno dimensioni tali da interferire con le lunghezze d'onda della luce (immagine cromoschedasica) generando segni a colori che vanno dal marrone all'ocra al rosso-rosa con sfumature blu e verdi.



LEONHART FUCHS nacque a Wemding, in Baviera, nel 1501; la sua casa natale è conservata, ed una lapide ricorda che da lui prendono nome le fuchsie; con fuchsie è anche adornata la facciata: in realtà fu soltanto nel 1703 che C. Plumier (*Nova plantarum Americanarum genera*, Paris, p. 14), onorò il

grande studioso del passato “dedicandogli” una delle più curiose piante importate dall’America per finalità ornamentali.

In realtà Fuchs è uno dei grandi capisaldi della scienza botanica e deve essere ricordato per ben più che per delle graziose piante da vaso o da giardino. Nel 1515-6 studiò a Erfurt (corsi tenuti in greco e latino), dove incontrò E. Cordus, grande botanico — che ci lascia trattati di grande peso dottrinario, ma senza iconografia. Nel 1519 seguì studi avanzati a Ingolstadt, ove strinse amicizia con Filippo Melantone, poi a Monaco. Tornò a Ingolstadt nel 1526 ad insegnarvi medicina; nel 1528 ad Ansbach, dal principe Giorgio di Brandenburg. Lì la sua adesione al Protestantismo iniziò ad avere spessore: le tensioni e le spaccature interne al movimento esercitarono una grande attrattiva nel giovane Fuchs, che in quanto intellettuale nel senso pieno della

parola, non poteva sentirsi fuori dal dibattito in corso (si noti che nella *Historia stirpium* nulla emerge: al contrario una grande apertura, come se le piante che crescevano in terra cattolica o protestante facessero parte di un solo grande monumento). Cominciano in quel momento le sue opere mediche e farmacologiche, improntate ad un senso critico vivissimo. Grandi tensioni, anche dovute alla congiuntura storica, lo portarono a Ingolstadt e di nuovo ad Ansbach, finché nel 1535 si stabilì a Tübingen, dove venivano spesso a visitarlo giovani studiosi come Jean Bauhin (grande botanico, e fratello di Gaspard, autore della grande lista di piante conosciute all'epoca, 6000, in *Pinax theatri botanici*, 1623) ancora giovanissimo, con una lettera di presentazione di Conrad Gesner: siamo nei momenti della fondazione della botanica moderna, all'inizio di quel processo che fu coronato da Linneo un paio di secoli dopo. La sua amicizia con Joachim Camerarius consolidò la sua adesione al Protestantesimo. Morì, onorato e sobrio (rifiutò il titolo nobiliare e il diritto di chiamarsi von Fuchs; da giovane non aveva disdegnato il cognome del nonno, e forse del padre, Füllein), nel 1566.

Le ragioni della sua importanza anche pratica di considerarlo tra i grandi della botanica saranno menzionate nel paragrafo che segue: qui, in relazione alla sua vita, ricorderemo che il suo ritratto e il suo nome sono spesso — ma non sempre — sfigurati nelle copie appartenute a biblioteche di paesi non riformati.

Una copia della **HISTOIRE DES PLANTES** di Leonhart Fuchs, stampata a Parigi nel 1549 da Benoit Prevost, è conservata presso la Biblioteca Civica di Cuneo.

La prima edizione della *Histoire des plantes* fu del 1542 (Basel, Michael Isingrin): le immagini delle piante, preparate da Albrecht Meyer e Heinrich Füllmaurer (e Fuchs li onorò mettendo anche il loro ritratto, mentre disegnano una pianta, col modello nel bicchiere: onore alquanto raro, e che certamente deriva da un lungo e appassionato lavoro svolto assieme), incise poi da Vitus Rudolphus Spechlin, furono colorate, in



parte subito, in parte più tardi. (Ricordo, fra le cose straordinarie che si possono vedere, l'esistenza di esemplari con coloritura primaverile, ed altri con coloritura autunnale.)

La scelta di Fuchs fu di copiare dal vero, ma non scelse vie estreme come il suo contemporaneo Otto Brunfels (*Herbarum vive icones*, Strasbourg, per Iohannem Schottum, 1532), che rappresentò dal vivo, anche con tutte le imperfezioni accidentali: il risultato è che l'iconografia di Fuchs è tecnicamente più attenta e significativa: salvo le piante arboree, che non potendo stare nel bicchiere di Meyer e Füllmaurer, non rivelano altrettanta capacità di sintesi rappresentativa.

Il lavoro di Fuchs ebbe uno straordinario successo: immediatamente furono tratte alcune edizioni minori (alcune senza iconografia, altre senza testo), che aggiunsero all'originaria denominazione greca, latina e tedesca una serie di denominazioni a seconda dei luoghi e delle destinazioni: francese (con varietà locali), italiano, spagnolo. Le molte edizioni successive scelsero una drastica riduzione del formato, la perdita totale del testo e il mantenimento dell'iconografia, talora riprodotta specularmente.

Molti esemplari, come quello della Biblioteca Civica di Cuneo, sono stati utilizzati intensamente, come libri da studio e da banco. Come molto sovente accade con gli erbari manoscritti e a stampa, anche in questo caso qualcuno ha pensato di aggiungere accanto alle figure la denominazione volgare a lui più familiare, ad integrazione delle denominazioni (che nel testo a stampa sono greche, latine e francesi). Le mani che si alternano nell'attribuire denominazioni volgari sono diverse, una principale attribuibile alla seconda metà, e più probabilmente all'ultimo quarto, del sec. XVIII, mentre altre possono disporsi dall'estrema fine del XVI secolo sino all'epoca della mano principale. Senza entrare in una minuta descrizione grafica, notiamo subito che la mano più antica, non distantissima dall'epoca di stampa del libro, ci riporta il nome *miola* in corrispondenza della fragola; essendo oggi *miola* registrato dall'AIS (Atlante linguistico ed etnografico dell'Italia e della Svizzera meridionale) per Valdieri e Limone, possiamo pensare che il testo si trovasse in area cuneese già allora, e che di conseguenza a tale area siano da riferire anche le altre denominazioni meno univoche.

LA XILOGRAFIA

o silografia è una tecnica di stampa basata sull'uso di una matrice in legno di filo o di testa. La matrice viene incisa in rilievo e sotto la pressione di un torchio trasmette alla carta i segni inchiostriati in superficie. Essa vanta origini molto lontane e, nonostante in Egitto siano stati ritrovati blocchi lignei utilizzati per la decorazione di tessuti risalenti all'epoca copta (VI - VII d.C.), l'ideazione della xilografia è attribuita alla Cina (VI secolo) dove veniva usata per stampare su carta e stoffe; tant'è che il più antico testo a stampa, realizzato proprio con la xilografia, è *Il Sutra del Diamante*, datato 868 e rinvenuto nelle grotte di Mogao a Dunhuang (Gansu, Cina).



In Europa dalla metà del XV secolo furono stampati, con questa tecnica, numerosi tomi chiamati incunaboli. Parallelamente si diffusero anche economici libri di piccolo formato, destinati principalmente all'educazione religiosa dei ceti poveri e analfabeti, i “Block-Books”, la cui particolarità risiedeva nel fatto che immagini e scritte venivano stampate contemporaneamente, in quanto intagliati nella stessa matrice lignea.

Fu questa l'epoca d'oro della xilografia occidentale, sviluppatasi in particolare in area nordica: apprezzata e praticata da grandi maestri come Hans Baldung Grien (1484/85 - 1545), Urs Graf (1485 circa - 1529 circa), Domenico Campagnola (1500 - 1564) e Albrecht Dürer (Norimberga 1471 - 1528). In questo periodo storico si delinearono due tecniche specifiche per rendere al meglio gli effetti plastici e pittorici delle opere: il “camaieu” e il “chiaroscuro”, quest'ultima usata con grande maestria da Ugo Da Carpi (Carpi 1480 - Roma 1513).

Tra la fine del XVI secolo e la prima parte dell'XIX secolo la spinta creativa della xilografia si affievolì per far spazio alla cosiddetta “stampa di traduzione”, ovvero la riproduzione di celebri opere ed illustrazioni. Perché essa riscopra la sua autonomia espressiva bisognerà attendere la fine dell'Ottocento con l'Impressionismo e poi con l'Espressionismo. La passione degli artisti occidentali per le linee sintetiche dell'arte delle popolazioni “primitive” influì su questa tecnica come si può osservare nei lavori di Paul Gauguin (1849 - 1903), Edvard Munch (1863 - 1944) e Ernst Ludwig Kirchner (1880 - 1938). In Italia, Duilio Cambellotti (1876 - 1960), Adolfo de Carolis (1874 - 1928) ed in seguito Luigi Veronesi (1908 - 1998) si cimentarono a lungo con questa tecnica.

La xilografia è intimamente legata all'illustrazione scientifica. Per lungo tempo l'immagine del mondo è stata influenzata da allegorie, miti e religione, ma con l'Illuminismo si passò ad una visione più moderna, realistica e razionale della natura e la xilografia ottenne un ruolo centrale nell'illustrazione dei testi scientifici dal XV secolo a tutto il secolo successivo. Alcuni esempi di raffigurazioni botaniche a carattere scientifico stampati tramite xilografia apparvero nel *Herbarum vivae eicones* di Otto Brunfels, illustrato da Hans Weiditz, e nei commentari *De Historia Stirpium commentarii insignes* di Leonhart Fuchs. Le grandi tavole anatomiche che corredano il *De humani corporis fabrica* di Andrea Vesalio, attribuite a Jan Stephan van Calcar, rappresentano il significativo frutto della collaborazione tra lo scienziato e l'artista. Il disegno scientifico, e soprattutto la sua riproduzione tipografica, diventa sempre più uno strumento di indagine e conoscenza, veicolo di informazioni dotato di propria autonomia.

Con la scoperta dell'America, la rivoluzione scientifica del Seicento e quella industriale del Settecento, l'illustrazione scientifica godette di una vasta espansione grazie alla fioritura di trattati, manuali e libri su argomenti specifici come flora, fauna, astrologia, cartografia, medicina e meccanica. Tra i molti testi di storia naturale illustrati possiamo citare come significativi esempi la *A General History of Quadrupeds* (1790) e la *History of British Birds* (1797 - 1804) illustrate da Thomas Bewick.



Tulipano, Lumen print di Danilo Pedruzzi



Nato a Bonate Sotto (BG) nel 1956. Fotografo professionista dal 1991.

Principali mostre: *Impronte della Natura*, Museo ExplorAzione, Treviglio, 2018. *Lumen Print*, Floreka, Gorle, 2018. *Lumen Print*, Villa Litta, Lainate, 2014. *Lumen Print. Natura di sé medesima pittrice*, Sala Viscontea dell'Orto Botanico, Bergamo, 2013. *Stenopeica Eventi 2012*, Palazzo del Duca, Senigallia, 2012. *Sguardi Animati*, Treviglio, 2009. *Stenopeica*, Cuneo, 2003.

I testi su Leonhart Fuchs e la *Histoire des plantes* sono tratti da:

ALESSANDRO VITALE BROVARONE *Dalla stampa al manoscritto. Tre casi di libri che parlano: Bibbiena, Chieri, Cuneo; epica, memoria, botanica* pubblicato in: *Dal manoscritto al libro a stampa nel Piemonte sud-occidentale (secoli XIII - XVII). Atti del convegno: Mondovì 16 febbraio 2002* a cura di Rinaldo Comba e Giancarlo Comino (Cuneo, Società per gli studi storici, archeologici e artistici della provincia di Cuneo, stampa 2002).

© Per i testi: Alessandro Vitale Brovarone, Alice Laugero, Pierluigi Manzone

© Per le immagini: Danilo Pedruzzi, Biblioteca Civica di Cuneo

In quarta di copertina: *Colchicum*, tratto da LEONHART FUCHS *Histoire des plantes* (Paris, Benoit Prevost, 1549)



stampato a Cuneo
aprile 2019

