

## PREFAZIONE

*Parádeisos* è il giardino cintato, habitat naturale modificato e ordinato per l'uomo, luogo d'elezione in cui il processo di nascita, maturità e morte sembrano fermarsi a vantaggio della solare giovinezza, tempo fermo e pieno mentre all'esterno di esso trasformazione e inesattezza ogni volta richiamano e replicano la compiutezza e la finalità del modello. Il paradiso può essere una meta irraggiungibile ai più sulla terra, inseguita dalla stirpe degli eroi e esclusa ai mortali costretti a viverne ai margini, ma può essere anche una destinazione non terrena, variamente evocata ogni volta che una natura perfetta si dona all'esperienza dell'uomo.

L'Eden dei progenitori biblici presenta una natura interamente assoggettata a Adamo, della cui integrità egli risulta custode e garante, mentre al centro, sottile quanto significativa contraddizione logistica, coesistono l'albero della vita e l'albero della conoscenza del bene e del male.

Su questa figura iniziale è anche modellato l'*Hortus conclusus*, la sommatoria di citazioni bibliche incentrate sulla figura di Maria, dalla fontana zampillante l'acqua della vita al «giglio fra le spine», al cespuglio di rose, all'albero di olivo che sarà simbolo della pace e palma dell'assunzione e del martirio.

Paradiso è ancora il «recinto del signore» in Persia (*Paridaiza*) da cui discende il vocabolo greco usato nella traduzione biblica, ma anche il giardino cintato delle Esperidi; mentre un altro giardino costituirà il silenzioso scenario degli ultimi drammatici tempi del Cristo prima della cattura, per poi convertirsi nell'Orto monastico e infine nel giardino d'amore cortese, figura prima che luogo di una rinnovata frequentazione, dello scenario morale del *Romanzo della rosa* al concertato interloquire delle coppie scambiate nel *Così fan tutte*.

Ricercando fra la vasta documentazione iconografica concernente la pittura di fiori in Europa e scegliendo, nel concerto del lavoro, di focalizzare l'attenzione sugli esordi della composizione autonoma del fiore, l'immagine del Paradiso, espressamente o implicitamente richiamata, è ritornata quasi spettro costante di riferimento: questa dipendenza inaugurale, certamente riduttiva della diversità tematica che il mondo del fiore esprime nell'arco di un secolo, è la ragione del titolo della presente indagine: la sua frequenza e il successivo modificarsi omogeneo ha via via confortato la scelta impostativa fino a presumere che in quella, e non in altre radici, andava colto lo spirito essenziale del fiore composto secentesco, almeno nelle sue fasi iniziali.

D'altra parte è questo il terzo appuntamento di una ricognizione dell'immaginario secentesco inaugurato nel 1980 con l'approccio all'illusione rappresentativa del Seicento e del Settecento (*Inganno & Realtà*), proseguita con la disanima del suo aspetto dichiaratamente emblematico (*Vanitas, il simbolismo del tempo*, 1981), fino a toccare, in questa occasione, la composizione di fiori, apparentemente una restrizione tematica rispetto al generale e all'estensivo degli altri due argomenti, ma che in realtà, con minore o maggiore ampiezza documentaria, è già presente nei precedenti contributi e quindi può costituirne una parziale sintesi.

La parabola allora che è stata seguita è quella della affermazione emblematica del fiore nella composizione religiosa, del suo contaminarsi e emanciparsi con l'avvento di una indagine sperimentale nel maturo Cinquecento, con l'intrecciarsi dei due temi negli atti inaugurali della composizione autonoma, fino all'affermazione del genere, alle sue risposdenze, in ambiente nordico, con la divulgazione e l'affermazione economica della coltivazione e dell'aspetto sperimentale/mercantile della variante, fino alla dissoluzione di queste idee-forza trainanti alle soglie del Settecento. Appunto a questo culmine della traiettoria, il ragionamento si interrompe per una manifesta differenza iconologica che il fiore composto assume alla fine del XVII secolo.

Un secondo aspetto è opportuno sottolineare: si è cercato, nei limiti del possibile, di caratterizzare le varie scuole europee avendo la particolare occasione di poter collezionare una documentazione sul fiore italiano fino a ora comunque documentata in modo episodico.

Da questo punto di vista possono benissimo mancare, nel campionario delle immagini scelte nel testo introduttivo, alcune composizioni di fiori particolarmente famose o ricorrenti nella letteratura: si tratta quindi – è bene precisarlo pregiudizialmente – di una scelta calcolata, tendente a raccogliere quanto è disperso, più che all'ennesimo riconoscimento della centralità e dell'importanza di un documento, celebre spesso più per pigrizia investigativa che per accertate qualità di documento d'eccezione.

La presente documentazione peccherà indubbiamente di incompletezza qualora si voglia a essa attribuire carattere di esaurienza del problema, ma può certamente avere il merito più limitato di offrire in «comparazione» un materiale altrimenti frammentario e disperso: questo è anche il motivo per cui si è volutamente indugiato in una espansione del materiale iconografico, spesso sovrabbondante nei confronti del testo, inclinando però alla raccolta di «inediti» più che alla moda del libro illustrato, in cui cioè la dilatazione quantitativa delle immagini non trova una valida giustificazione.

Questa raccolta di documenti che vengono proposti all'attenzione non costituisce inoltre, data l'enorme quantità di materiale esistente e selezionato, il risultato di una affrettata e approssimativa inchiesta sul fiore in composizione: se per chi scrive si è trattato di una accelerata escursione in un mondo tanto affascinante quanto ermetico a una lettura immediata che non si risolve nell'elenco delle specie e delle varianti o in una analisi strettamente formale, la responsabilità delle scelte e dello stesso periodizzare il materiale illustrativo e espositivo, trova un consolidato e rassicurante terreno nella più che ventennale attività di ricerca che Pietro Lorenzelli ha svolto nel mondo della natura morta europea e in particolare in quella del fiore.

La qualità dell'indagine introduttiva, l'occasione particolare e unica di poter documentare una stagione secentesca del fiore italiano, pur negli interrogativi attributivi che si aggiungono a quelli già conosciuti, mettendo oltretutto in dubbio ipotesi più volte replicate, costituiscono allora il prodotto di una collaborazione intensa e produttiva, almeno a giudicare dalle risposte di critica e di pubblico che le precedenti iniziative hanno registrato; collaborazione che, se è stata operativamente intensa e sintonica, non può certamente dimenticare la continua attenzione prestata da Alessandro Minardi nelle diverse fasi di ideazione e realizzazione delle ultime pubblicazioni e il contributo critico di Bruno Lorenzelli senior, venuto a mancare nel pieno della fase operativa di questo lavoro.

Alla sua figura Pietro Lorenzelli, Alberto Veca e Bruno Lorenzelli junior, che ha svolto un ruolo fattivo in precedenti manifestazioni della galleria, dedicano la presente ricerca, ringraziando inoltre i Sigg. Collezionisti per il prestito delle opere esposte, i Musei e gli Istituti custodi delle opere riprodotte nel testo.