

LE AIUOLE CALEIDOSCOPICHE DI ILEANA FLORESCU, TRA STORIA, ARTE E SCIENZA

LUCIA TONGIORGI TOMASI

Storia, arte e scienza hanno offerto innumerevoli spunti alla colta fantasia di Ileana Florescu che con le sue “Stanze del Giardino” sfida l’osservatore a decrittare i molteplici messaggi che ha organizzato in una “ars combinatoria” suggestiva e sofisticata.

Già ad un primo sguardo le sue opere, dalle forme e cromie che suscitano un immediato e intenso fascino estetico, colpiscono per l’apparente antinomia generata dalle rigide griglie che si infrangono, come uno specchio rotto, in una miriade di intriganti frammenti di cui è possibile ricostruire i significati tramite un complesso processo di ricomposizione. D’altra parte le concezioni della scienza contemporanea per cui tutto ciò che è fisico ha bisogno del disordine per organizzarsi e diventare sistema, hanno permesso di ribaltare l’idea classica di “ordine/disordine”, due concetti ora obbligati a dialogare circolarmente.

Le centinaia di dettagli che, quasi una sfida, sollecitano l’acume dello spettatore, costituiscono il frutto del paziente lavoro di selezione di innumerevoli scatti fotografici, molti dei quali eseguiti da Ileana Florescu nei siti medicei (oltre a Villa Medici sul Pincio, il Giardino di Boboli a Firenze, l’Orto Botanico di Roma e di Pisa, ma anche negli Stati Uniti, in Sardegna e in Sabina).

Ininterrotto *fil rouge* che si dipana progressivamente nei diciassette pannelli è il giardino che fa da sfondo all’intero ciclo, offrendo sempre nuove suggestioni. Non si tratta però di un generico e astorico giardino, bensì di quello “all’italiana” che nel tardo Rinascimento e nel Manierismo godette in tutta Europa di enorme fortuna. Le griglie geometriche sulle quali l’artista innesta e incastra i dettagli, sono infatti suggerite dalla riproposizione di una serie di progetti di aiuole e giardini conservati in uno straordinario manoscritto della Biblioteca Universitaria di Pisa (ms 464), che fu concepito sullo scorcio del XVI secolo da Joseph Goedenhuize, un semplicista fiammingo al servizio dei granduchi Francesco I e Ferdinando I de’ Medici, che aveva italianizzato l’astruso nome in “Giuseppe Casabona” o “Benincasa”¹. Ileana Florescu riconduce questi progetti, veri e propri *lusus geometrici* che potevano essere utilizzati anche per decorazioni di pavimenti e soffitti (di cui alcuni esempi sono offerti anche nella Villa Medici²), al giardino sul Pincio, splendida dimora del cardinale Ferdinando ³, prima che nel 1587 abbandonasse la città papale e la porpora per assumere a Firenze il governo del granducato di Toscana rimasto senza guida per l’improvvisa morte del fratello Francesco. Per la complessità e la razionalità di ideazione e costruzione, il giardino tanto amato dal cardinale si presentava nella sua essenza di “giardino/microcosmo”, un modello ben ordinato dell’universo dove cielo e terra si fondevano in ininterrotti esperimenti, terreni di morti e rinascite nelle variate colture di piante e di semplici.

Dietro le rigide griglie dei progetti delle aiuole si individuano alcuni personaggi che sono gli attori degli eventi che si dipanano tra Roma e Toscana e Ileana prende l’avvio proprio dal porporato ritratto da uno dei suoi artisti prediletti, il fiorentino Jacopo Zucchi. Fedele scolaro e seguace del prolifico e scenografico Giorgio Vasari, il giovane pittore guardava con occhi nuovi (e con lui il suo augusto committente) l’ambiente naturale in un percorso, come affermato da Eugenio Garin, volto a “penetrare i segreti non solo dell’uomo fisico, ma del mondo fisico”⁴. Già il padre Cosimo I, che aveva voluto allestire a Pisa il primo “giardino dei semplici” d’ Europa, aveva ordinato a Francesco Bachiacca di affrescare con piante e animali le pareti del suo “scrittoio” in Palazzo Vecchio, mentre, dopo di lui, Francesco, l’ombroso e inquietante “principe dello studiolo”, nell’ambito dei suoi più dilatati interessi scientifici e magico-alchemici, aveva chiamato nel 1577 a Firenze il “miniature” veronese Jacopo Ligozzi affinché

dipingesse le piante nostrali e “peregrine” che crescevano nei giardini medicei, gli uccelli delle voliere e i numerosi animali rinchiusi nei serragli. Le straordinarie tempere dell’artista, cui mancava “se non lo spirito” come affermava il naturalista bolognese Ulisse Aldrovandi, spesso in visita ai due granduchi figli di Cosimo⁵, segnano il punto più alto raggiunto dall’illustrazione naturalistica, il nuovo genere artistico che traeva ispirazione dall’immenso serbatoio offerto dai giardini (dove venivano accuratamente coltivati esemplari rari, fiori “doppi” e “mostruosi”) e dagli innumerevoli oggetti di *naturalia*, *artificialia* e *curiosa* collezionati nelle *Wunderkammern* dei sovrani e principi di tutta Europa.

Jacopo Zucchi, che aveva già dipinto *La miniera d’oro* per lo studiolo di Francesco I in Palazzo Vecchio, tra il 1576 e il 1580 fu incaricato dal cardinale di decorare con storie mitologico-allegoriche la sua nuova dimora sul Pincio, dove inserì anche due interessanti viste della Villa, una frontale e una posteriore con il giardino scandito dalle consuete aiuole geometriche. Il pittore fiorentino si era anche impegnato, con l’aiuto di collaboratori, sulla volta e le pareti della “stanza degli uccelli” che ricoprì ingegnosamente (certo su suggerimento del committente) con una ariosa pergola dove si individuano tralci di vite, alberi di ciliegio e melograno, piante di finocchio e spighe di grano, ma soprattutto una miriade di uccelli: il pellicano, l’upupa, l’airone, lo svasso, gli esotici uccelli del paradiso e l’”americano” tacchino, ma anche un istrice e un alveare. L’artista si era ispirato alla pergola dipinta da Giovanni da Udine nella Loggia Vaticana di Leone X, ma si era valso anche, come affermato da Philippe Morel e da Hervé Brunon⁶, degli insegnamenti offerti da importanti trattati zoologici e botanici recentemente stampati, come il *De Historia Animalium* di Konrad Gessner, l’*Histoire des Oiseaux* del francese Pierre Belon e i *Discorsi* di Pietro Andrea Mattioli. Nell’operazione il pittore aveva seguito anche i suggerimenti dell’umanista, poeta e già precettore e consigliere di Ferdinando, Pietro Angeli detto Il Bargeo che aveva redatto, senza portarlo a termine, il poemetto *Aucupium* sui costumi e la cattura degli uccelli.

Nel ritratto di Zucchi elaborato da Florescu, il cardinale emerge vivace dalla griglia del compartimento geometrico dell’aiuola, colto in un atteggiamento sereno ma determinato. Il rosso del manto e della berretta rimanda, in un tripudio di colore, all’ibisco e a frammenti di peonia polipetala, l’imponente “peonia doppia” assai apprezzata e coltivata nei giardini fiorentini e romani, tra l’altro soggetto del sapiente pennello di Ligozzi. Frutto dell’occhio fotografico di Ileana, i particolari di questi fiori e di altre piante compongono il complesso *puzzle* formale ottenuto con frammenti di stoffe, gioielli, un bombo (l’ape costituiva uno degli emblemi di Ferdinando), mentre un rapace e un daïno alludono alle “cerchiate”, la lussureggiante selva nella quale degradavano il giardino all’italiana e quello dei fiori dove il cardinale e i suoi sodali si dilettavano nella caccia degli uccelli e di altri animali selvatici.

Il *tableau* intitolato *Il semplicista* costituisce un dovuto tributo ad un altro personaggio chiave di questa storia: il “semplicista” Giuseppe Casabona, la cui vita avventurosa è testimoniata da numerosi documenti⁷. Nel 1588, il recente granduca Ferdinando lo insignisce del titolo di “botanicus” incaricandolo di importanti spedizioni di erborizzazione, tra cui una nell’isola di Candia. Dal “paradiso botanico” cretese Casabona porta in patria non solo molte essenze vegetali rare (*Fagonia cretica* e *Ranunculus asiaticus*), ma anche “ritratti” di piante che aveva fatto eseguire da un artista di talento che aveva occasionalmente incontrato sull’isola. Al semplicista sarà poi commissionata la costruzione del terzo e attuale orto botanico di Pisa, che egli realizzerà in parte sulla base dei disegni progettuali contenuti nel suo prezioso manoscritto. Nel breve lasso di tempo nel quale ricoprì la carica di

“prefetto” dell’Orto pisano prima della morte, concepì la brillante idea di istituirvi una vera e propria “bottega artistica” dove il granduca inviò da Firenze alcuni dei suoi pittori, tra i quali l’assai dotato tedesco Daniel Froeschl. L’artista vi produsse numerose tavole botaniche e zoologiche e, forse, anche il ritratto del semplicista oggi conservato nel Museo dell’Orto Botanico di Pisa che Ileana Florescu ha elaborato con l’inserzione di particolari di piante, tra cui varie specie di cardi (si ricorda che Linneo attribuì al botanico un *Carduus casabona*), ranuncoli, anemoni, *Viola tricolor* e *Cistus creticus*. Spetta ancora al semplicista l’aver dato inizio alle collezioni della “galleria”, una *Wunderkammer* arricchita dai suoi successori di migliaia di reperti botanici, zoologici, mineralogici e di bizzarrie, che richiamava a Pisa numerosi viaggiatori e uomini di scienza italiani e europei e della quale sono giunti fino a noi ben tre inventari seicenteschi e alcuni oggetti originali.

Dotata di indubbio fascino, emerge dal pannello *Terrena Dea*, che non a caso si chiude ai quattro angoli con figure di cuori, la bella Clelia Farnese, il terzo personaggio di questa storia. Il dipinto ritrae l’avvenente figlia del “gran cardinale” Alessandro Farnese, sposa di Giovanni Giorgio Cesarini, con una sontuosa collana e un’elegante acconciatura floreale fra i capelli dove si distinguono un garofano, una margherita e un ramo di mughetto a mo’ di fastigio. L’opera era stata commissionata a Zucchi da Ferdinando universalmente ritenuto amante della dama. L’artista, assai più originale nella produzione profana che in quella religiosa, replicò l’effigie di Clelia, la cui bellezza fu celebrata da Torquato Tasso, Michel de Montaigne e Curzio Gonzaga, anche nelle due intriganti redazioni de *La Pesca dei Coralli*, (una delle quali conservata nello studiolo del cardinale), ricche di echi erotici, esotici e naturalistici e di una miriade di organismi marini dalle conchiglie ai coralli e alle perle che possono assumere anche valenze allegoriche.

Alcuni significativi dettagli connotano l’interpretazione di Ileana Florescu del ritratto: la presenza delle eleganti e fragili *Iris germanica* e *florentina*, il giacinto, mentre una leonessa in corsa rievoca una caccia all’animale organizzato a Trinità dei Monti dal cardinale in onore della sua bella. Memore dell’indissolubile binomio “amore/morte”, Florescu cela poi tra la preziosa collana dell’effigiata un teschio, citazione di quella “testa umana pietrificata sopra la quale era nata una branchetta di corallo”, un reperto acquistato a caro prezzo da Ferdinando, avido di “curiosità” e “bizzarrie” e che, nonostante fosse un clamoroso falso, fu orgogliosamente esposto nella Galleria pisana⁸.

Altri due ritratti rappresentati nei tableaux *Maometto II, paura e seduzione* e *L’uovo di Colombo e altre meraviglie*, originariamente collocati nella Sala Grande di Villa Medici, non si riferiscono a personaggi legati direttamente a Ferdinando dei Medici, sebbene abbiano giustamente acceso la fantasia e sollecitato la competenza storica dell’artista-fotografa per l’influenza che esercitarono sugli eventi e sulla cultura rinascimentale europea, sollecitando l’immaginario di scrittori e artisti. Il primo presenta l’effigie del sultano Maometto II, conquistatore di Costantinopoli che fu oggetto di molti ritratti, tra cui quello dedicatogli dal vivo nella corte ottomana da Giovanni Bellini. Eseguito probabilmente da Zucchi, sulla scorta della collezione gioviana, quella “galleria universale degli uomini illustri” iniziata da Cosimo I che Ferdinando granduca volle fosse traferita da Palazzo Vecchio alla Galleria degli Uffizi. Nella griglia geometrica il profilo del sultano è ripetuto due volte sotto traccia ai margini di una croce trilobata, un riferimento agli scontri tra Cristiani e Mussulmani è circondata da numerose mezzelune⁹. Ai rami di palma che coprono fittamente lo sfondo sono associati un papavero rosso e, soprattutto, petali e pistilli di tulipani, il fiore, portato a Vienna dall’ambasciatore asburgico intorno alla metà del XVI secolo e presto divenuto oggetto di studio da parte di Konrad Gessner, Rempert Dodoens e Carolus Clusius, e di

ammirazione nei più prestigiosi giardini signorili, raffigurato da Ligozzi e Froeschl e replicato come motivo privilegiato nelle produzioni decorative e sui tessuti coevi.

Il secondo ritratto raffigura Cristoforo Colombo ed è forse una replica di una delle svariate effigi dipinte per la serie gioviana da Cristofano dell’Altissimo. Il personaggio è stato non a caso inserito in un progetto di aiuola nel quale si ripete la croce simbolo dei Cavalieri di Santo Stefano, l’ordine religioso, militare e marittimo fondato nel 1562 da Cosimo I e successivamente potenziato dal granduca Ferdinando, cui si devono alcuni tentativi di imprese coloniali in America del Sud. Ampiamente analizzato l’impatto politico e psicologico della scoperta del Nuovo Mondo, che improvvisamente dilatò a dismisura i confini del Vecchio Mondo scoprendo con meraviglia e sconcerto ignoti universi botanici e zoologici da indagare scientificamente, ma anche da sfruttare per finalità economiche. Tra le collezioni medicee furono precocemente conservati codici atzechi e preziosi esemplari di arte plumaria¹⁰. Il ritratto del “Novi Orbis Reptor” circondato da tendaggi ma anche da girasoli essiccati, offre a Ileana l’occasione di meditare sul tema del “descubrimiento”. Con una vaga citazione della “fiscella caravaggesca”, ella colloca alla base del ritratto una canestra di vimini da dove emerge una pannocchia di granturco (già precocemente raffigurata nella Villa romana di Agostino Chigi nel 1517 da Giovanni da Udine nei festoni vegetali della Sala di Amore e Psiche), accostata ad altri vegetali e frutti nostrali ed esotici (di cui alcuni simbolici, come il melone connesso con la fecondità) che arricchivano quotidianamente la mensa del cardinale, secondo quanto attestato da numerosi documenti contabili. Nel centro della composizione, l’artista ha voluto collocare la forma pura e essenziale di un uovo di tacchino, il volatile americano la cui candida carne era venuta ad arricchire le tavole aristocratiche europee.

Due pannelli sono poi dedicati a due straordinarie opere scultoree di un artista molto amato da Ferdinando dei Medici, il Giambologna. Una posizione privilegiata era attribuita infatti al suo *Mercurio* che si ergeva sulla vasca posta al centro del piazzale di fronte alla Villa, come testimoniato anche dalla vista affrescata da Zucchi. Giunto da Firenze nel 1580, il bronzo rimase in loco fino al 1780 allorché il granduca Pietro Leopoldo di Lorena lo fece trasportare nuovamente nel capoluogo toscano. Non poteva non affascinare il raffinato Ferdinando l’avvitata torsione della figura in atto di librarsi sopra il capo di un vento da cui fuoriusciva il getto d’acqua. Per indicare questa levità aerea Florescu circonda l’opera coi ciuffi eteri di scorzonera bianca (*Tragopogon porrifolius*), ribadita nei riquadri dai particolari del volto del vento e da piume variegate. La presenza del gallo è giustificata dalla tradizione classica che lo associava a Hermes, mentre la tartaruga costituiva un emblema mediceo (“Festina lente”) utilizzato in particolare da Cosimo I.

La seconda statua eseguita da Giambologna è la così detta *Venere Cesarini* (oggi conservata all’Ambasciata USA a Roma) eseguita per Giovanni Giorgio Cesarini, primo marito di Clelia Farnese. Il celebre collezionista di “anticaglie” aveva chiesto licenza al granduca Francesco di poter commissionare al suo scultore l’opera, ritenuta da alcuni studiosi, il ritratto della moglie. Apprezzando la complessità della posa, recependo la pluralità dei punti di vista della figura e giocando con la simbologia marina, Florescu colloca la dea in una griglia nella quale si individuano ancora una volta figure di cuori, di fronte ad uno sfondo marino, davanti a un enorme corallo rosso, un rifacimento ironicamente “pop” de *La Pesca dei Coralli* di Zucchi, che il cardinale conservava nel suo studio. La statua poggia su un confuso cumulo di conchiglie – mediterranee ed esotiche – e altri organismi marini, tra i quali si riconoscono, a sinistra: una pinna, un piede di pellicano, un fasolaro, un trochide, uno scampo, una

architettonica, mentre a destra si intravedono un pecten, un nautilus, un granchio, una ciprea, una *Thachteria mirabilis*, un conus, un cuore di mare, varie patelle e murici, rametti di corallo e di madrepora e una valva di ostrica che contiene alcune perle. Neppure in questo caso manca una citazione botanica offerta da due fiori di rosa canina che spuntano dall’ammasso delle conchiglie. In sostituzione dell’originale piedistallo, una scimmia allusiva alla lussuria (l’animale, sempre addobbato di collane, era stato ritratto da Zucchi anche ne *La Pesca dei Coralli*), in questo caso intenta a sostenere un bisante o “palla” medicea.

Ileana Florescu dedica un tableau anche alla passione di Ferdinando per l’artigianato di lusso, testimoniato dall’apprezzamento per le ceramiche orientali (Francesco I aveva tentato tra l’altro di riprodurre la porcellana cinese), dall’opulenza e dalla raffinatezza degli arazzi e, soprattutto, dei tessuti utilizzati per arredamento e abbigliamento. Alcuni di questi, provenienti dalla donazione del barone Giulio Franchetti del 1906 oggi conservati al Museo del Bargello, sono colti dall’ occhio fotografico dell’artista e organizzati in un raffinato *puzzle* dominato al centro da un cacatoa (*Kakatoe leadbeateri*), a memoria dei molti pappagalli dal piumaggio multicolore acquistati dai Medici e fatti raffigurare da Ligozzi e, soprattutto, da Daniel Froeschl ¹¹.

Ben otto pannelli sono dedicati a opere di statuaria, quelle che Alvar Gonzáles-Palacios definiva “i sogni di pietra ...del cardinale”¹², cioè una parte dei numerosi marmi classici acquisiti per il fasto della Villa romana e quindi spostati nel tempo a Firenze, dove trovarono collocazione soprattutto nella Galleria degli Uffizi e nel Giardino di Boboli. Prima che Ferdinando divenisse granduca, le collezioni fiorentine erano caratterizzate dalla prevalenza di opere etrusche e di bronzetti, ma carenti di esemplari di grande statuaria classica. A Roma nessuno superò il Medici collezionista di statue antiche, neppure il suo concorrente, il cardinale Alessandro Farnese: ad opere eccelse (la *Venere dei Medici*, l’*Arrotino*, il gruppo dei *Niobidi*) egli accostò marmi colorati e pietre rare, con cui abili marmorari intarsiavano tavoli, mobili e stipi, una sorta di altissimo artigianato che Ferdinando I volle riproporre e potenziare a Firenze con la fondazione della Galleria dei Lavori, diretta non a caso da Ligozzi e divenuta poi Opificio delle Pietre Dure.

Le figure singole e i gruppi statuari prescelti come attori di questi *tableaux* “classici” sono stati variamente elaborati da Florescu, che talvolta li fa emergere dallo sfondo delle griglie geometriche, talvolta li occulta, quasi indistinti, in una lussureggiante vegetazione spesso connotata simbolicamente.

L’ imponente scultura di *Athena*, ora a Boboli, ma che adornava la facciata della Villa prospiciente al giardino, si fregia ad esempio dell’olivo, albero consacrato alla dea, mentre nei riquadri si individuano una civetta, anch’essa associata ad Athena come simbolo della conoscenza razionale, il gallo allusivo alla natura vigile prerequisito della sapienza. Ma un occhio attento riesce a scoprire, tra i frammenti della scabra corteccia della pianta, anche un gufo reale, un gufo delle nevi, un martin pescatore, un piviere e un fagiano.

La figura di *Apollo*, dio della medicina (statua anch’essa proveniente dalla galleria della Villa e oggi a Boboli), emerge all’estrema destra del riquadro per introdurci in un vero e proprio universo di essenze medicinali, dalla digitale alla passiflora, dalla camomilla al sambuco, dal lentisco alla valeriana, dalla *Peonia officinalis* alla linaria, dalla lavanda all’artemisia, tutte fotografate da Ileana, infaticabile esploratrice della natura. Un’altra celebre pianta dalle molte virtù medicinali, ma anche dai potenti poteri afrodisiaci e allucinogeni, la mandragora, costituisce il fulcro di un’aiuola circolare, sorvegliata da due Muse marmoree, dove si distinguono foglie e fiori di agrumi e una colorata farfalla *Monarca*.

Un afflato poetico, ma anche una sofisticata sapienza tecnica caratterizza il pannello *Le matrone, la vergine e il lottatore* nel quale una teoria di matrone (le così dette Sabine che si possono oggi ammirare nella fiorentina Loggia dei Lanzi), si confondono con un denso sfondo di rami e candidi fiori di ciliegio, da dove emerge, quasi indistinto, un particolare dei *Lottatori*, il gruppo rinvenuto nel 1583 insieme a quello dei *Niobidi* e che rappresentava uno dei complessi statuari più apprezzati della collezione di Ferdinando.

Sul filo della passione per la coltura dei fiori nei giardini europei e sulla conseguente fortuna della natura morta floreale che si affermò nei primi decenni del XVII secolo (ma sappiamo che Ligozzi aveva già dipinto quadretti con vasi di fiori), Ileana Florescu costruisce la composizione *Vaso di fiori con foglie di Ontani e scoiattolo* valendosi di un antico recipiente d’argento della collezione Pallavicini Rospigliosi, ricolmo di un’opulenta massa floreale. Alcuni fiori sono stati scattati singolarmente e quindi composti per simulare una composizione ideale e non stagionale. In questa impresa, l’artista si fa guidare dalla fortunata tradizione iconografica di questo genere pittorico, testimoniata, tra le altre, da tele del Maestro di Hartford di Jan Brueghel il Vecchio e dello stesso Caravaggio. È proprio un dipinto di un anonimo “Pittore caravaggesco” che raffigura *Tre vasi di fiori, scoiattolo e pappagallo sul tavolo*¹³ che le suggerisce l’immagine del vaso che si staglia su un fondo nero dove sembrano svolazzare alcune foglie di ontano in ceramica donate, con le ciliegie, a Ileana dall’amico Luigi Ontani. Sul fastigio del mazzo emergono tre steli di *Fritillaria imperialis*, ma si individuano anche una speronella, peonie doppie, narcisi, un giglio giallo, un iris, una valeriana rossa, un’antica *Rosa alba*, accostati ad alcuni tulipani, tra cui una varietà di colore viola fotografata proprio nel giardino di Villa Medici. Sul piano del tavolo, ricoperto da una antica stoffa, sono posti altri fiori accompagnati da due ciliegie e uno scoiattolo, che ricorre anche nel dipinto originario e che ricorda il roditore adornato di un collarino ritratto in una tavola di Ulisse Aldrovandi ¹⁴, ma fotografato da Ileana dal vivo in Maine.

Nell’ultimo pannello - *Armi spezzate* - viene elaborata un’altra immagine del manoscritto di Casabona, che è stato all’origine di questa esplorazione artistica che Ileana Florescu ha condotto tra natura, giardini e storia. Sul finire della sua opera, il semplicista fiammingo aveva voluto dedicare alcune tavole agli attrezzi di giardinaggio di uso comune nella cura del giardino, ponendoli a seguito dei progetti di aiuole che, nella variata combinazione delle forme geometriche del quadrato (simbolo della terra) e del cerchio (simbolo celeste), potevano assumere significati di pentacoli astrologici¹⁵. Assai rara risulta la loro iconografia, anche se elenchi di strumenti agricoli compaiono in documenti coevi¹⁶, testimoniando come essi non siano poi tanto mutati nei secoli. Le immagini degli attrezzi sono però interpretate da Casabona in chiave simbolica, secondo una lettura emblematico-allegorica consueta nelle figurazioni di oggetti, come quelli affrescati nelle grottesche delle pareti della Villa¹⁷. In questo caso, il semplicista fiammingo li nobilita raffigurandoli incoronati, con alla base alcune armi spezzate, invito esplicito a dedicarsi alla cura del giardino piuttosto che alla guerra. Non meraviglia che Ileana sia stata colpita dal messaggio espresso da questo singolare disegno e abbia voluto rivisitarlo utilizzando come sfondo un tappeto erboso su cui poggiano foglie di ninfea. Al centro un rastrello, una pala e un forcone sono circondati da una corona la cui decorazione riproduce dettagli di ortaggi scolpiti nei pannelli prodotti dalla scuola di Giambologna sulle porte bronzee della facciata del Duomo di Pisa (non lontano dall’Orto botanico), fatte fondere col supporto economico del granduca Ferdinando. Sei palle di croquet, che mimano palle di cannone, disposte secondo lo stemma mediceo, giacciono sul prato, mentre sotto i tre attrezzi, un

moderno fucile è accostato ad una antica spada, entrambi spezzati.

Un messaggio di pace e di amore per la natura, ribadito da Ileana Florescu, che dai giardini cinquecenteschi giunge fino a noi.

Un vivo ringraziamento a Fabio Garbari e a Paolo Tongiorgi

 1 L. Tongiorgi Tomasi, *Projects of Botanical and Other Gardens: a 16th Century Manual*, "Journal of Garden History, 3, 1983, pp. 1-34.

2 Si vedano i soffitti delle Sale delle Muse e degli Elementi e il retro del pavimento di marmi intarsiati della fontana di Mercurio.

 3 S. B. Butters, *Ferdinand et le Jardin du Pincio in La Villa Médicis. Etudes*, a cura di A. Chastel e Ph. Morel, Accademia di Francia a Roma, Il, 1991, pp. 350-401.

 4 E. Garin, *La cultura del Rinascimento*, Bari, 1967, p. 155.

 5 *Ulisse Aldrovandi e la Toscana*, a cura di A. Tosi, Firenze, Olschki, 1999.

 6 Ph. Morel, *Le Parnasse Astrologique. Les Décors peints pour le cardinal Ferdinand*, *Etude Iconologique*, in *La Villa Médicis*, cit., 1991, III, pp. 45-88; H. Brunon, *Il bell'ordine della natura: spazio e collezioni nel giardino di Villa Medici in Villa Medici. Il sogno di un cardinale*, a cura di M. Hochmann, Accademia di Francia a Roma, 1999, pp. 67-73.

 7 L. Tongiorgi Tomasi, F. Garbari, *Il Giardiniere del Granduca*, Pisa, ETS, 1995.

 8 F. Garbari, L. Tongiorgi Tomasi, A. Tosi, *Giardino dei Semplici/ Garden of Simples*, Pisa, Plus, 2000, p. 63.

 9 Jacopo Zucchi aveva anche dipinto per la Sala Grande della Villa *La Rotta dei Turchi a Lepanto*, oggi dispersa. Cfr. *Villa Médicis*, cit., IV, 2009, p. 31.

 10 D. Heikamp, *Mexico and the Medici*, Firenze 1972.

 11 *Tavole di animali*, ms 514, Pisa, Biblioteca Universitaria.

 12 A. Gonzales-Palacios, *Sogni di pietra nelle stanze del Cardinale* in "Domenica. Sole 24 Ore", 6 febbraio 2000.

 13 Cfr. *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, Catalogo mostra a cura di Anna Coliva e Davide Dotti, Roma, Galleria Borghese, Skira 2016, pp. 276-277. L'opera è conservata in collezione privata.

 14 *Tavole di Animali*, ms VI, *Sciurus vulgaris*, c. 64, Bologna, Biblioteca Universitaria.

 15 L. Tongiorgi Tomasi, *"Extra" e "Intus": progettualità degli orti botanici e collezionismo eclettico tra XVI e XVII secolo in Il Giardino come Labirinto della Storia*, Atti del Convegno a cura di G. Pirrone, Palermo 1984, pp. 48-57.

 16 Cfr. Garbari, Tongiorgi Tomasi, Tosi, cit., p. 218; *Giornale di Guardaroba* del Cardinal Ferdinando, 17 gennaio, 1581 in *La Villa Médicis, Fonti documentarie*, cit., V, 575, p. 243.

 17 Ph. Morel, *Le Parnasse Astrologique*, cit., III, pp. 232-273.

LES PARTERRES KALÉIDOSCOPIQUES D’ILEANA FLORESCU, ENTRE HISTOIRE, ART ET SCIENCES

LUCIA TONGIORGI TOMASI

L’histoire, l’art et les sciences ont offert de très nombreuses idées à la fantaisie cultivée d’Ileana Florescu qui, par ses « Chambres de Jardin », invite le spectateur à décrypter tous ces messages qu’elle a organisés selon une *ars combinatoria* émouvante et sophistiquée.

Au premier regard déjà, ses œuvres, dont les formes et les chromatismes dégagent un charme esthétique immédiat et profond, frappent par l’antinomie apparente générée par les grilles raides qui se brisent, tels des miroirs, en une myriade de fragments intrigants dont on peut retrouver le sens grâce à un processus complexe de recomposition. Par ailleurs, les conceptions de la science contemporaine pour laquelle tout ce qui est physique a besoin du désordre pour s’organiser et devenir système, ont permis de renverser l’idée classique « ordre/désordre », deux concepts qui doivent désormais dialoguer de manière circulaire.

Les centaines de détails qui défient et éveillent le regard curieux du spectateur, naissent du patient travail de sélection d’innombrables clichés photographiques, qu’Ileana Florescu a pris sur de nombreux sites médicéens (tant à la Villa Médicis sur le Pincio, que dans les Jardins de Boboli à Florence, aux ~~Jardin botanique de Rome et~~ de Pise), mais aussi aux États-Unis, en Sardaigne et en Sabine..

Les dix-sept panneaux se lisent progressivement, en suivant un même fil d’Ariane : c’est le jardin, en effet, qui apparaît en arrière-plan à tout le cycle, offrant sans cesse de nouveaux élans créateurs. Il ne s’agit cependant pas d’un jardin générique et anhistorique, mais du jardin « à l’italienne », qui eut tant de succès dans toute l’Europe à la fin de la Renaissance et pendant le Maniérisme. Les grilles géométriques sur lesquelles l’artiste greffe et encastre les détails, s’inspirent en effet d’une série de projets de parterres et de jardins conservés dans un manuscrit extraordinaire de la Bibliothèque universitaire de Pise (ms 464). Ces projets ont été dessinés à la fin du XVI^e siècle par Joseph Goedenhuize, un herboriste et botaniste flamand au service des grands-ducs François I^{er} et Ferdinand de Médicis, dont le nom complexe avait été italianisé en Giuseppe Casabona ou Benincasa¹. Ileana Florescu reprend et adapte ces projets, d’authentiques *lusus geometrici* qui pouvaient être utilisés aussi pour des décorations de sols et de plafonds (la Villa Médicis en offre certains exemples²), au jardin sur le Pincio, splendide demeure du cardinal Ferdinand³, avant qu’il n’abandonne en 1587 la ville papale et la pourpre cardinalice pour diriger le grand-duché de Toscane resté sans gouvernement à la suite de la mort inopinée de son frère François. Par sa conception et son articulation aussi rationnelles que complexes, le jardin tant aimé du cardinal se présentait, dans son essence, comme un « jardin/microcosme », un modèle bien ordonné de l’univers où le ciel et la terre se mêlaient en d’incessantes expériences, lieux de morts et renaissances dans les cultures variées de plantes et de simples.

Les grilles rigides des projets de parterres recèlent quelques personnages, qui ne sont autres que les acteurs des événements qui ont lieu entre Rome et la Toscane. Ileana part du cardinal lui-même, portraituré par un de ses artistes préférés, le florentin Jacopo Zucchi. Fidèle disciple et suiveur de Giorgio Vasari, artiste aussi prolifique que théâtral, le jeune peintre observait d’un regard nouveau, à l’instar de son auguste commanditaire, l’environnement naturel selon un parcours, pour reprendre les mots d’Eugenio Garin, qui vise à « pénétrer les secrets non seulement de l’homme physique, mais du monde physique »⁴. Son père Cosme I^{er}, qui avait voulu créer à Pise le premier « jardin des simples » d’Europe, avait demandé à Francesco Bachiacca de peindre des fresques avec ses plantes et ses animaux sur les murs de son *studiolo* au sein

du Palais Vecchio. Quant à son fils François, le mystérieux et inquiétant « prince du *studiolo* », passionné tant par les sciences que par la magie et l’alchimie, il avait fait appel en 1577 à Jacopo Ligozzi, enlumineur de Vérone, pour qu’il peigne les plantes d’Italie et « d’ailleurs » qui poussaient dans les jardins médicéens, les oiseaux de leurs volières et les nombreux animaux de leurs sérails. Les magnifiques détrempes de l’artiste, à qui ne manquait « que l’esprit » selon les dires du naturaliste de Bologne Ulisse Aldrovandi — qui rendait souvent visite aux deux grands-ducs, fils de Cosme⁵ —, marquent l’apogée de l’illustration naturaliste, le nouveau genre artistique qui tirait son inspiration de cette réelle pépinière qu’étaient les jardins (où on cultivait soigneusement des exemplaires rares, des fleurs « doubles » et « monstrueuses ») et des innombrables objets de *naturalia*, *artificialia* et *curiosa* collectionnés dans les *Wunderkammern* des souverains et princes de toute l’Europe.

Jacopo Zucchi, qui avait déjà peint *La Mine d’or* pour le *studiolo* de François I^{er} dans le Palais Vecchio, fut chargé, de 1576 à 1580, par le cardinal de décorer de scènes mythologiques et allégoriques sa nouvelle demeure sur le Pincio ; on y découvre deux vues intéressantes de la Villa, une vue frontale et une autre montrant le jardin divisé en parterres géométriques. Aidé par ses collaborateurs, le peintre florentin avait ingénieusement décoré, à la demande du commanditaire, la voûte et les parois de la « chambre aux oiseaux » d’une délicieuse pergola, où on distingue des branches de vigne, de cerisiers et de grenadiers, des plantes de fenouil et des épis de blé, mais surtout une myriade d’oiseaux : le pélican, la hulpe, le héron, le grèbe, les oiseaux exotiques de paradis et le dindon venu d’Amérique, mais aussi un porc-épic et une ruche. Pour ce faire, l’artiste s’est inspiré de la pergola que Giovanni da Udine avait peinte dans les Loges vaticanes, pour Léon X et au plafond de l’Escalier monumental du Palais Vecchio, mais aussi, comme l’affirment Philippe Morel et Hervé Brunon⁶, des enseignements disponibles dans plusieurs importants et récents traités de zoologie et de botanique, à savoir le *De Historia Animalium* de Konrad Gessner, l’*Histoire des Oiseaux* du Français Pierre Belon et les *Discorsi* de Pietro Andrea Mattioli. Sans oublier que Zucchi avait aussi suivi les indications de l’humaniste, poète, ancien précepteur et conseiller de Ferdinand, Pietro Angeli dit *Il Bargeo* qui avait rédigé, sans l’achever, le petit poème *Aucupium*, sur les coutumes et la capture des oiseaux.

Dans le portrait de Zucchi, élaboré par Florescu, le cardinal se dégage dans toute sa force de la grille du compartiment géométrique du parterre, dans une attitude sereine mais déterminée. Le rouge de son manteau et de sa barrette renvoie, dans un festival de couleurs, à l’hibiscus et à des éléments de pivoine polypétale, la splendide pivoine double, très appréciée et cultivée dans les jardins florentins et romains, sujet notamment du pinceau savant de Ligozzi. Dans l’œil de la photographie Ileana Florescu, les détails de ces fleurs et d’autres plantes composent ce complexe puzzle formel qu’elle réalise grâce à des fragments d’étoffes, des bijoux, un bourdon (l’abeille était un des emblèmes de Ferdinand), tandis qu’un rapace et un daim évoquent les « tonnelles », la forêt luxuriante d’où surgissaient le jardin à l’italienne et le jardin de fleurs et où le cardinal et ses amis s’amusaient à chasser les oiseaux et les animaux sauvages.

Le tableau intitulé *Il semplicista* (*Le Jardinier-botaniste*) rappelle un autre personnage clé de cette histoire : l’herboriste Giuseppe Casabona, dont de nombreux documents racontent la vie aventureuse⁷. En 1588, Ferdinand, devenu grand-duc depuis peu, lui octroie le titre de *botanicus*, le chargeant de participer à d’importantes expéditions d’herborisations, dont une sur l’île de Candia. De la Crète, réel paradis botanique, Casabona rapporte en Italie non seulement de nombreuses essences végétales rares (*Fagonia cretica* et *Ranunculus asiaticus*), mais aussi des « portraits » de plantes, dessinés à sa demande par un

artiste de talent qu’il avait rencontré par hasard sur l’île. On commandera ensuite au botaniste la construction du troisième et actuel jardin botanique de Pise, qu’il réalisera en partie sur la base des projets visibles dans son précieux manuscrit. Au cours du bref laps de temps au cours duquel il occupa la fonction de « préfet » du Jardin botanique de Pise, il eut la brillante idée d’y créer un réel atelier, où le grand-duc envoya de Florence quelques-uns de ses peintres, dont un Allemand très talentueux, Daniel Froeschl. L’artiste y dessina de nombreuses planches de botanique et de zoologie et, peut-être, aussi le portrait du botaniste conservé actuellement au Musée du Jardin botanique de Pise. C’est ce dernier qu’Ileana Florescu a remis en scène en y insérant des détails de plantes, dont plusieurs espèces de chardons (rappelons que Carl von Linné attribua au botaniste un *Carduus casabona*), des renoncules, des anémones, la *Viola tricolor* (pensée sauvage) et le *Cistus creticus* (ciste de Crète). C’est Casabona toujours qui eut l’idée de commencer les collections de la « galerie », une *Wunderkammer* remplie de milliers de trésors botaniques, zoologiques, minéralogiques et de bizarreries, qui amenait à Pise de nombreux voyageurs et hommes de sciences italiens et européens ; de cette *Wunderkammer*, qui sera complétée et enrichie par les successeurs de Casabona, sont parvenus jusqu’à nous trois inventaires du XVII^e siècle et quelques objets originaux.

Un charme indéniable se dégage ensuite du panneau *Terrena dea* (*Déesse terrestre*), dont les quatre coins sont ornés de cœurs, allusion à la belle Clelia Farnèse, le troisième personnage de cette histoire. La peinture montre la ravissante fille du « grand cardinal » Alexandre Farnèse, épouse de Giovanni Giorgio Cesarini, portant un magnifique collier et une élégante coiffure de fleurs, dans laquelle on relève un œillet, une marguerite et une branche de muguet dans la partie supérieure. Cette œuvre a été commandée à Zucchi par Ferdinand, considéré par tous l’amant de la dame. Bien plus original dans sa production profane que dans sa production religieuse, l’artiste a peint à plusieurs reprises la jolie Clelia, dont la beauté a été louée par le Tasse, Michel de Montaigne et Curzio Gonzaga. On la retrouve par exemple dans les deux panneaux mystérieux de *La Pêche au corail*, (dont l’un se trouvait dans le *studiolo* du cardinal), où les éléments érotiques, exotiques et naturalistes voisinent à une myriade d’organismes marins, depuis les coquillages jusqu’aux coraux et aux perles, recelant eux aussi un symbolisme précis.

D’autres détails significatifs connotent l’interprétation qu’Ileana Florescu donne au portrait : la présence d’élégants et fragiles *Iris germanica* et *florentina*, de la jacinthe, tandis qu’une lionne en pleine course rappelle la chasse au lion organisée par le cardinal à la Trinité-des-Monts en l’honneur de sa bien-aimée. Inspirée par le binôme indissoluble « amour/mort », Florescu cache alors dans le précieux collier de Clelia un crâne, peut-être une citation de cette « tête humaine pétrifiée au-dessus de laquelle était née une petite branche de corail », une pièce chèrement payée par Ferdinand, avide de « curiosités » et de « bizarreries » et qui, en dépit du fait qu’il s’agissait d’un faux évident, fut exposée avec fierté dans la Galerie de Pise⁸.

Deux autres portraits représentés dans les tableaux *Maometto II, paura e seduzione* (*Mehmed II, crainte et séduction*) et *L’uovo di Colombo e altre meraviglie* (*L’Œuf de Colomb et autres merveilles*), exposés à l’origine dans le Grand Salon de la Villa Médicis, ne se rapportent pas à des personnages directement liés à Ferdinand de Médicis, bien qu’ils aient éveillé la fantaisie et attisé la curiosité historique de l’artiste-photographe en raison de l’influence qu’ils exercèrent sur les événements et la culture de la Renaissance en Europe, et aussi sur l’imaginaire d’écrivains et d’artistes. Le premier représente le sultan Mehmed II, le Conquérant de Constantinople et fut l’objet de nombreux portraits, dont celui que Giovanni Bellini lui a consacré, sur le vif, à la cour ottomane. Réalisé probablement par Zucchi, dans la

lignée de la collection giovienne, cette « galerie universelle des hommes illustres » commencée par Cosme I^{er} et que le grand-duc Ferdinand fit déplacer du Palais Vecchio à la Galerie des Offices. Sous la grille géométrique, le profil du sultan apparaît deux fois puissamment, en marge d’une croix trilobée, référence peut-être aux combats entre chrétiens et musulmans et entourée de nombreuses demi-lunes[?]. Aux branches de palmier qui couvrent densément l’arrière-plan sont associés un coquelicot rouge, et surtout, des pétales et des pistils de tulipes, la fleur importée à Vienne par l’ambassadeur des Habsbourg vers le milieu du XVI^e siècle et devenue très vite sujet d’étude de la part de Konrad Gessner, Rempert Dodoens et Carolus Clusius ; admirée dans les plus prestigieux jardins seigneuriaux, la tulipe fut représentée par Ligozzi et Froeschl et reprise comme motif privilégié dans les productions décoratives et sur les tissus de l’époque.

Le deuxième portrait, celui de Christophe Colomb, est peut-être une réplique d’un de ses portraits peints pour la série giovienne d’après Cristofano dell’Altissimo. Le personnage a été inséré dans un projet de parterre, orné de la croix des Chevaliers de Saint-Étienne, l’ordre religieux, militaire et maritime fondé en 1562 par Cosme I^{er} et développé ensuite par le grand-duc Ferdinand, à qui on doit quelques tentatives d’entreprises coloniales en Amérique du Sud. L’influence politique et psychologique qu’eut la découverte du Nouveau Monde a déjà été abondamment étudiée, elle soudainement dilate de façon exponentielle les confins du Vieux Continent, dévoilant aux yeux émerveillés de tous, des univers botaniques et zoologiques inconnus qu’on allait pouvoir étudier sur le pan scientifique, mais aussi exploiter à des fins économiques. Les collections médicéennes s’enrichirent donc très tôt de codex aztèques et de précieux exemplaires de l’art plumaire¹⁰. Le portrait du « Novi Orbis Reptor » entouré de draperies et de tournesols séchés permet à Ileana de méditer sur le thème du « descubrimiento ». Par une vague citation de la *Corbeille de fruits* du Caravage, elle place à la base du portrait un panier en osier d’où ressort un épi de maïs (déjà représenté, en 1517, dans la Villa romaine d’Agostino Chigi par Giovanni da Udine dans les guirlandes végétales de la Loggia d’Amour et Psyché), voisinant avec d’autres végétaux et fruits, locaux et exotiques (dont certains sont symboliques, tel le melon associé à la fécondité) qui abondaient chaque jour sur la table du cardinal. d’après les nombreux documents comptables de l’époque encore en notre possession aujourd’hui. Au centre de la composition, l’artiste a voulu placer la forme pure et essentielle d’un œuf de dindon, le volatile américain dont la chair claire faisait sensation alors sur les tables de l’aristocratie européenne.

Deux panneaux sont consacrés ensuite à deux extraordinaires sculptures d’un artiste que Ferdinand de Médicis appréciait beaucoup, Jean de Bologne. Son *Mercur*e occupait en effet une position privilégiée, puisqu’il s’élançait sur le bassin placé au centre de la façade, devant la Villa, tel qu’en témoigne la fresque peinte par Zucchi. Arrivé de Florence en 1580, ce bronze resta en place jusqu’en 1780, quand le grand-duc Pierre-Léopold le fit transporter de nouveau à Florence. Homme de goût, Ferdinand ne pouvait pas rester indifférent à la torsion en forme de vis de la figure qui s’envole au-dessus de la tête d’un vent, d’où sortait le jet d’eau. Pour indiquer cette légèreté aérienne, Florescu entoure son œuvre de délicates houppes de salsifis (*Tragopogon porrifolius*), reprises au sein des quadrillages dans les détails du visage du vent et les plumes polychromes. La présence du coq s’explique en revanche par la tradition classique qui l’associait à Hermès, tandis que la tortue était un emblème médicéen (« *Festina lente* »), très cher à Cosme I^{er}.

La deuxième statue réalisée par Jean de Bologne est la *Vénus Cesarini* (conservée aujourd’hui à l’Ambassade américaine à Rome) sculptée pour Giovanni Giorgio

Cesarini, le premier mari de Clelia Farnèse. Le célèbre collectionneur d’« antiquailleries » avait demandé l’autorisation au grand-duc François de pouvoir commander à son sculpteur cette œuvre, en laquelle certains chercheurs voient le portrait de sa femme. Appréciant la pose complexe et les différents points de vue de la figure et en jouant sur le symbolisme marin, Florescu place la déesse dans une grille, ornée une fois encore de cœurs, sur un arrière-plan marin, devant un énorme corail rouge ; en reconstruisant une version ironique et « pop » de *La Pêche au corail* de Zucchi, que le cardinal possédait dans son *studiolo*. La statue repose sur un tas confus de coquillages — méditerranéens et exotiques — et d’autres organismes marins, dont on reconnaît, à gauche : une nageoire, un pied de pélican, une palourde, une trochite, une langoustine, une *Architectonica*, tandis qu’à droite on entrevoit un peigne, un nautilus, un crabe, une cyprée, une *Thachteria mirabilis*, un cône, un cœur de la mer, plusieurs lépas et des murex, de petites branches de corail et de madrépore, ainsi qu’une valve d’huître contenant quelques perles. Sans oublier la citation botanique : on distingue en effet deux fleurs d’anémone japonaise qui émergent du tas de coquillages. En remplacement du socle d’origine, un singe fait allusion à la luxure (l’animal, toujours orné de colliers, avait été peint par Zucchi dans *La Pêche au corail*), dans ce cas sur le point de soutenir un besant médicéen.

Ileana Florescu consacre également un tableau à la passion de Ferdinand pour l’artisanat de luxe, ce dont témoigne son amour pour les céramiques orientales (François I^{er} de Médicis avait essayé notamment de reproduire la porcelaine chinoise), pour l’opulence et le raffinement des tapisseries et, surtout, des textiles utilisés pour l’ameublement et l’habillement. Certains de ceux-ci, provenant de la donation du baron Giulio Franchetti en 1906 et conservés aujourd’hui au Musée du Bargello, sont pris par l’œil photographique de l’artiste et organisés en un puzzle raffiné dominé en son centre par un cacatoès (*Kakatoe leadbeateri*), en souvenir des nombreux perroquets au plumage multicolore achetés par les Médicis et que Ligozzi, et surtout Daniel Froeschl, ont représentés¹¹.

Huit panneaux sont consacrés à des sculptures, celles qu’Alvar Gonzáles-Palacios appelait « les rêves de pierre… du cardinal »¹², c’est-à-dire une partie des nombreux marbres classiques achetés pour orner fastueusement la Villa romaine, mais qui repartirent ensuite à Florence, où ils furent installés surtout dans la Galerie des Offices et dans les jardins de Boboli. Avant que Ferdinand ne devienne grand-duc, les collections florentines comprenaient principalement des œuvres étrusques et de petits bronzes, mais peu d’exemplaires de la grande statuaire classique. Personne ne pouvait se vanter, à Rome, d’avoir une plus belle collection de statues antiques que celle de Ferdinand de Médicis, pas même son concurrent, le cardinal Alexandre Farnèse : il aimait mêler des œuvres d’excellente facture (la *Vénus Médicis*, le *Rémouleur*, les *Niobides*) à des marbres de couleur et des pierres rares, dont d’habiles marqueteurs faisaient des tables, des meubles, des cabinets, une sorte d’artisanat de très haut niveau que Ferdinand I^{er} voulut mettre en valeur et développer à Florence en créant la *Galleria dei Lavori*, dirigée par Ligozzi et qui deviendra la Manufacture des Pierres dures.

Les figures individuelles et les groupes de statues choisis comme acteurs de ces tableaux d’origine ont été mis en scène de différentes manières par Florescu, qui les fait parfois ressortir d’un arrière-plan de grilles géométriques, ou parfois les dissimule, pour qu’on les devine dans une végétation luxuriante à la connotation souvent symbolique.

L’imposante sculpture d’*Athéna*, installée actuellement dans les Jardins de Boboli, mais qui ornait la façade de la Villa côté jardin, se pare par exemple de l’olivier, un arbre consacré à la déesse, tandis que dans les panneaux, on distingue une chouette, associée elle aussi

à Athéna, symbole de la connaissance rationnelle, le coq qui évoque la nature vigilante, condition *sine qua non* pour atteindre la sagesse. Mais un œil attentif parvient à découvrir, parmi les fragments de l’écorce rugueuse de la plante, un hibou royal, un harfang, un martin-pêcheur, un pluvier et un faisan.

La figure d’*Apollon*, dieu de la médecine (statue qui provient elle aussi de la Galerie de la Villa et se trouve aujourd’hui dans les Jardins de Boboli), ressort à l’extrême droite de la composition ; pour nous introduire dans un réel univers d’essences médicinales, de la digitale aux fleurs de la passion, de la camomille au sureau, de la lentisque à la valériane, de la *Peonia officinalis* à la linaire, de la lavande à l’armoise, qu’Ileana a toutes photographiées, dans son exploration infatigable de la nature. Une autre plante célèbre aux nombreuses vertus médicinales, dotée aussi de puissants pouvoirs aphrodisiaques et hallucinogènes, la mandragore, occupe le centre d’un parterre circulaire, surveillé par deux Muses en marbre, où on distingue des feuilles et des fleurs d’agrumes et un papillon coloré, le Monarque.

Un souffle poétique, allié à une habileté technique sophistiquée, traverse le panneau *Le Matrone, la vergine e il lottatore* (*Les Matrones, la vierge et le lutteur*) dans lequel une série de matrones (les célèbres Sabines qu’on peut admirer aujourd’hui à la Loggia dei Lanzi à Florence), se confondent à un riche décor de branches et de fleurs candides de cerisiers, d’où ressort, presque indistinct, un détail des *Lutteurs*, le groupe retrouvé en 1583 en même temps que les *Niobides* et qui représentait un des groupes statuaires les plus appréciés de la collection de Ferdinand.

Dans la lignée de cette passion pour la culture des fleurs dans les jardins européens et de cette mode pour la nature morte qui s’est affirmée au début du XVII^e siècle (nous savons que Ligozzi avait déjà peint de petits tableaux avec des bouquets de fleurs), Ileana Florescu crée la composition *Vaso di fiori con foglie di Ontani e scoiattolo* (*Bouquet de fleurs, feuilles d’aulne et écureuil*) se servant d’un ancien récipient en argent de la collection Pallavicini Rospigliosi, rempli d’une opulente masse florale. Certaines fleurs ont été photographiées une par une et aménagées pour simuler une composition idéale et non saisonnière. Dans cette conception, l’artiste se laisser mener par la tradition iconographique traditionnelle de ce genre pictural, connu notamment grâce aux toiles du Maître de Hartford, de Jan Brueghel l’Ancien, et du Caravage lui-même. C’est précisément une peinture d’un anonyme peintre caravagesque qui représente *Trois Bouquets de fleurs, écureuil et perroquet sur une table*¹³, qui lui suggère l’image du vase qui se détache sur un fond noir où semblent voler des feuilles d’aulne en céramique qu’Ileana a reçues, tout comme les cerises, de son ami l’artiste Luigi Ontani (en italien, *ontano* signifie aulne, n.d.t.). On distingue au sommet du bouquet trois hampes de *Fritillaria imperialis*, mais on découvre aussi un pied d’alouette, des pivoines doubles, des narcisses, un lys jaune, une iris, une valériane rouge, une ancienne *Rosa alba*, voisinant avec des tulipes, dont une variété de couleur violette photographiée précisément dans le jardin de la Villa Médicis. Sur la table, recouverte d’une étoffe ancienne, sont posées d’autres fleurs et deux cerises, ainsi qu’un écureuil, qui revient dans le tableau d’origine, rappel du rongeur orné d’un petit collier peint sur une planche d’Ulisse Aldrovandi¹⁴, mais qu’Ileana a photographié sur le vif dans le Maine.

Le dernier tableau — *Armi spezzate* (*Armes brisées*) — met en scène une autre planche du manuscrit de Casabona, qui a été à l’origine de cette exploration artistique qu’Ileana Florescu a menée entre la nature, des jardins et l’histoire. Vers la fin de son œuvre, le botaniste flamand avait souhaité dédier quelques planches aux outils de jardinage les plus utilisés pour l’entretien des jardins, en les plaçant après les projets de parterres qui, dans la combinaison

variée des formes géométriques du carré (symbole de la terre) et du cercle (symbole céleste), pouvaient évoquer les pentagrammes astrologiques¹⁵. Leur iconographie est plutôt rare, bien que les listes d’instruments agricoles apparaissent dans des documents de la même époque¹⁶, ce qui témoigne du fait qu’ils n’ont finalement pas tellement changé au fil des siècles. Quelques images des outils ont été interprétées toutefois par Casabona en clé symbolique, selon une lecture emblématique et allégorique habituelle dans les figurations d’objets, comme ceux qui sont peints dans les grotesques sur les murs de la Villa¹⁷. Dans ce cas, le botaniste flamand les anoblit et les représente couronnés, avec à la base quelques armes brisées, invitation explicite à se consacrer à l’entretien du jardin plutôt qu’à la guerre. On ne sera pas étonné qu’Ileana ait été frappée par le message exprimé par ce singulier dessin et qu’elle ait voulu le revisiter en utilisant comme fond une prairie sur laquelle reposent des feuilles de nymphéas. Au centre, un râteau, une pelle et une fourche sont entourés d’une couronne dont la décoration reproduit des détails de légumes sculptés dans les panneaux réalisés par l’école de Jean de Bologne sur les portes en bronze de la façade de la cathédrale de Pise (non loin du Jardin botanique), qui ont été fondues grâce au soutien financier du grand-duc Ferdinand. Six boules de croquet, qui reprennent les boulets de canon, placées à la façon des armoiries Médicis, gisent sur l’herbe, tandis que sous les trois outils, un fusil moderne dialogue avec une ancienne épée, tous deux brisés.

Un message de paix et d’amour pour la nature qui, des jardins du XVI^e siècle arrive jusqu’à nous, grâce à Ileana Florescu.

	Nos plus vifs remerciements à Fabio Garbari et à Paolo Tongiorgi
---------------	---

- ↑ L. Tongiorgi Tomasi, *Projects of Botanical and Other Gardens: a 16th Century Manual*, "Journal of Garden History, 3, 1983, p. 1-34.
- ↑ Voir les plafonds des Chambres des Muses et des Éléments, ainsi que le sol en marqueterie de marbres au pied de la fontaine du Mercure.
- ↑ S. B. Butters, *Ferdinand et le Jardin du Pincio in La Villa Médicis. Études*, sous la dir. de A. Chastel et Ph. Morel, Académie de France à Rome, II, 1991, p. 350-401.
- ↑ E. Garin, *La cultura del Rinascimento*, Bari, 1967, p. 155.
- ↑ *Ulisse Aldrovandi e la Toscana*, sous la dir. de A. Tosi, Florence, Olschki, 1999.
- ↑ Ph. Morel, *Le Parnasse Astrologique. Les Décors peints pour le cardinal Ferdinand, Étude iconologique*, in *La Villa Médicis*, cit., 1991, III, p. 45-88 ; H. Brunon, *Il bell'ordine della natura: spazio e collezioni nel giardino di Villa Medici in Villa Medici. Il sogno di un cardinale*, sous la dir. de M. Hochmann, Académie de France à Rome, 1999, p. 67-73.
- ↑ L. Tongiorgi Tomasi, F. Garbari, *Il Giardinieri del Granduca*, Pise, ETS, 1995.
- ↑ F. Garbari, L. Tongiorgi Tomasi, A. Tosi, *Giardino dei Semplici/ Garden of Simples*, Pise, Plus, 2000, p. 63.
- ↑ Jacopo Zucchi avait aussi peint pour le Grand Salon de la Villa *La Défaite des Turcs à Lépante*, perdue aujourd’hui. Cf. *Villa Médicis*, cit., IV, 2009, p. 31.
- ↑ D. Heikamp, *Mexico and the Medici*, Florence, 1972.
- ↑ *Tavole di animali*, ms 514, Pise, Biblioteca Universitaria.
- ↑ A. Gonzales-Palacios, *Sogni di pietra nelle stanze del Cardinale* in "Domenica. Sole 24 Ore", 6 février 2000.
- ↑ Cf. *L'origine della natura morta in Italia. Caravaggio e il Maestro di Hartford*, Catalogue exposition sous la dir. de Anna Coliva et Davide Dotti, Rome, Galerie Borghèse, Skira, 2016, p. 276-277. L’œuvre se trouve en collection privée.
- ↑ *Tavole di Animali*, ms VI, *Sciurus vulgaris*, c. 64, Bologne, Biblioteca Universitaria.
- ↑ L. Tongiorgi Tomasi, "Extra" e "Intus": progettualità degli orti botanici e collezionismo eclettico tra XVI e XVII secolo in *Il Giardino come Labirinto della Storia*, Atti del Convegno a cura di G. Pirrone, Palerme, 1984, p. 48-57.
- ↑ Cf. Garbari, Tongiorgi Tomasi, Tosi, cit., p. 218 ; *Giornale di Guardaroba* del Cardinal Ferdinando, 17 gennaio, 1581 in *La Villa Médicis, Fonti documentarie*, cit., V, 575, p. 243.
- ↑ Ph. Morel, *Le Parnasse Astrologique*, cit., III, p. 232-273.

































