

# INTRODUZIONE

L'insostituibile presenza del giardino:  
da spazio della differenza a territorio della conciliazione

*Andrea Mariani*

Nessuno meglio di chi ha curato gli otto volumi della serie *Riscritture dell'Eden* può testimoniare la pervasiva, a volte ossessiva presenza, l'inevitabile centralità del giardino nel dibattito culturale tra XX e XXI secolo. Come tema ricorrente, dotato di infinite capacità di risonanza, il giardino ribadisce e conferma la sua funzione col passare del tempo, col susseguirsi delle mode, con l'avvicinarsi dei metodi di lettura degli spazi e di interpretazione del mondo. Quasi a voler, ogni volta, ribadire la sua essenza primaria di spazio del *privilegio*, il giardino si ripropone di continuo come nesso *privilegiato*, luogo geometrico di ogni questione relativa al rapporto natura-cultura (arte-artificio), e degli innumerevoli corollari che le varie culture hanno declinato intorno alla catena simbolico-semantiche che scandisce il territorio, partendo dalla foresta (*wilderness, bush, outback*), sovrapponendosi, attraversando o incrociando il mito dell'Eden, quello di Arcadia, il concetto di panorama, le idee di campagna e della professione dell'agricoltura, la costruzione del paesaggio, l'invenzione del parco (dapprima privato, poi pubblico), giungendo all'orto, al recinto (*gart, yard*), al fazzoletto di terra tenacemente coltivato e difeso, scampolo di tessuto, prezioso frammento del *puzzle* nella città contemporanea e post-moderna (il *vest pocket garden* di New York, per esempio). E insieme all'assunto che il giardino è un archetipo perenne e insostituibile, si presenta, sempre più spesso, l'idea del giardino come spazio della conciliazione degli opposti, dell'annullamento delle contraddizioni, emblema di una futura armonia non più utopica, ma salvifica e, di nuovo, insostituibile e necessaria.

Patrick Nadeau, col suo interessante progetto *Rainforest* (esposto tra Parigi, Londra, Milano e New York nel biennio 2009-2010) propone, in tal senso, un deciso passo avanti, che faccia progredire la coscienza sociale del XXI secolo dalla fase dell'*eco-criticism* (che nessuno più oserebbe di-

scutere, soprattutto dopo *No Man Is an Island* di Thomas Merton, 1955, e *Silent Spring* di Rachel Carson, 1962; ma si veda anche, per quanto riguarda l'ambito degli American Studies, il saggio di Carlo Martinez nel VII volume di questa serie) a quella dell'*eco-aestheticism*, superando l'ossimoro città/giardino («[...] c'est comme mettre le loup dans la bergerie!»), per raggiungere «une micro-intrication, une intimité partagée entre une nature et un habitat». Le sue installazioni (*constructions vertes*, come quella messa in atto a Reims nell'autunno del 2013), soprattutto quando usano le piante epifite della foresta amazzonica, che si nutrono solo dell'umidità dell'aria, creano dei leggerissimi giardini aerei, come merletti sospesi sugli oggetti con cui interagiscono a una certa distanza: strutture che non solo esercitano la funzione di sintesi e mediazione tra i due poli di una dialettica tardo-neo-idealista, ma anche promuovono quella dinamica che crea un ambiente leggibile (e, perché no, *festif*), integrato in ogni suo componente. Con buona pace del concetto di *alterità* del giardino, che dovrebbe essere *espace de la différence* per antonomasia, e invece diventa coesteso col concetto di spazio fruibile, esteticamente e moralmente valido. L'ineludibile presenza del giardino porta dunque, oggi, all'idea di intimità, di contaminazione, di un'osmosi (che può apparire persino inquietante), dovuta alla perdita di membrane divisorie, tra oggetto inanimato, mondo vegetale e sfera dell'uomo, tra esterno e interno (degli spazi fisici e della sensibilità), fino all'annullamento di quei *confini* che – ieri – sembravano costituire, per statuto, l'idea stessa di giardino.

Accade così che, aprendo a caso un'antologia di poesia moderna (in qualunque lingua e cultura), siano molte le probabilità di imbattersi subito nella testualizzazione di qualche giardino di cui, per una ragione o per l'altra, non si può fare a meno, e che questo giardino *indispensabile* sia anche un giardino totalizzante e *conciliatore*. Nella lirica «Podne» («Mezzogiorno»), il grande poeta serbo Jovan Dučić (1874-1943) rappresenta un momento di assoluta adesione tra l'io e l'ambiente che lo circonda – anzi tra un io che non si sente neanche più veramente un soggetto, in contrapposizione col mondo, bensì – pur senza sciogliersi interamente nel classico sentimento panico – si fonde con l'oggetto/gli oggetti di una contemplazione estatica, che si specchia nella coscienza.

Lo scenario di fondo, che invade ben presto il primo piano, è costituito da un'isola perfetta, cui non manca alcun requisito; e ogni requisito è perfetto, e l'attimo di perfezione non sembra destinato a trascorrere, così come il sole allo zenit non pare intenzionato a volgere in direzione del suo arco discendente. Il mare intorno è una superficie immobile, cristallina, il suo azzurro compete col colore del cielo, le rive, le rocce, la sabbia, sono profuma-

te. L'incomparabile armonia della stagione primaverile è resa con magistrale tecnica sinestetica: la volta celeste è calda, il volo del gabbiano è argenteo, l'ora «sa» di sale, di pesce, di quiete, le colline di granito in lontananza hanno una tonalità purpurea. Quando sembra che il testo non possa fornirci una sola pennellata in più per esprimere l'unicità e la pienezza dell'emozione, ecco comparire l'immagine di *rodne obale i vrti*, «fertili piagge e giardini», senza cui, evidentemente, all'isola mancherebbe il tocco indispensabile per trasferirla sul piano di una visione metafisica, da mondo delle idee.

L'intima connessione tra i concetti di giardino e di isola (cui si aggiunge, nella cultura araba, quello di *oasi*, per cui rimandiamo al saggio di Radhouan Ben Amara nel IV volume di *Riscritture dell'Eden*) non meraviglierà chi ricordi che nei testi più antichi – sia in Oriente che in Occidente – entrambi sono considerati spazi «incastonati» in spazi altri (anche se non sempre, e non necessariamente, rifiutano, come abbiamo visto, e come più che mai vedremo, il rapporto con ciò che li circonda): spazi che li definiscono e li identificano, in cerchi concentrici che progressivamente coincidono con l'orizzonte. Come spiega l'interessante saggio di Maurizio Paolillo, nell'antica Cina il giardino ideale è sempre anche isola (e montagna), e allude al mondo dei morti come dimensione ultraterrena. Perciò è sentito come qualcosa di sospeso tra cielo, terra e mare, realtà quotidiana e vita eterna. In questo luogo perfetto della spiritualità e della felicità si trovano l'albero della Conoscenza (come nel biblico Eden), la fonte e l'erba dell'Immortalità.

Nell'epopea di Gilgamesh compaiono almeno tre giardini di fondamentale importanza (si noti, anche in questo caso, la connessione con l'archetipo dell'isola e del monte «sacro»): il giardino di Inanna, che ha come connotazione centrale proprio l'*indispensabilità*, quello oltre il monte Mašu (giardino e orto, la cui custode, Siduri, coltiva la vite e produce vino), e quello dell'isola di Dilmun, dimora, come il giardino cinese tradizionale, degli Immortali, sospeso, come quello, tra terra, acqua e cielo, circondato da un'aura di trascendenza come l'isola-giardino nel finale della poesia di Jovan Dučić, che abbiamo appena letto.

Ma il giardino cinese di derivazione daoista ha anche la capacità di cancellare il dualismo tra natura e artificio, e di realizzare, con decine di secoli d'anticipo, l'armonia predicata da Patrick Nadeau: l'uomo, costruendo il giardino, non imita la natura, non entra in competizione con essa (non si definirebbe mai *landscape improver*, come l'architetto di paesaggio in area anglosassone, soprattutto nel secolo XVIII, in Inghilterra, ma anche – il che meraviglia assai di più – nel XIX secolo, negli Stati Uniti), ma coopera con essa per giungere al «completamento del vero», alla «pienezza dell'opera». È su questo concetto che gli autori dei saggi del

presente volume hanno ritenuto più utile soffermarsi. Concetto talora, forse, trascurato nei volumi precedenti, in quanto, almeno nella cornice ideologica dell'Occidente, è parso in passato più stimolante indagare sulle fruttuose contrapposizioni: fra giardino euforico, utopico, e giardino disforico, inquietante (*garden of delights* alla Bosch, *jardin des supplices* alla Octave Mirbeau), fra giardino delle nostre madri/giardino d'infanzia (uroboro materno, utero, *gān*, ma anche *tomba*) e giardino del padre (l'ossimorico *cement garden* di Ian McEwan, 1978), fra giardini di un passato mitico/archetipico (quelli «piantati» dalla divinità in Oriente, come l'Eden, o nell'estremo Occidente, come il giardino delle Esperidi) e di un futuro variamente immaginato (come quelli rivisitati da Leo Marchetti nel VII volume); quelli complici e quelli antagonisti (entrambi numerosi in D'Annunzio), quelli di rocce e sabbia (i giardini *zen*) o polverosi (come nella Sicilia di Pirandello) e, di contro, quelli «liquidi»: i giardini d'acqua (come quelli sul lago Dāl a Shrinagar, gli *hortillonnages* di Amiens, i giardini delle ninfee di Monet, a Giverny, i *floating gardens* disegnati da Jellicoe presso Galveston, Texas, e così via).

Altra contrapposizione che era, ed è di nuovo, in questo volume, apparsa meritevole di approfondimento è quella tra agricoltura e giardinaggio, eredità della tradizione platonica (si veda il bel saggio di Paola Desideri sui «giardini di Adone»), o tra bosco/riserva di caccia/spazio del privilegio esclusivo del sovrano e *common, green*, spazio «verde» pubblico, aperto anche ai cittadini più umili. Si scopre, peraltro, che il Platone del *Fedro* sembra, alla fine, esser colto da una sorta di ripensamento: e non può non recuperare i giardini (persino quelli di un germogliare effimero di pianticelle senza radici, dedicati annualmente dalle giovani donne ateniesi al ricordo del bellissimo giovane amato da Afrodite e Persefone) come emblema di una scrittura che, inferiore, durante l'arco della vita adulta, all'oralità, si dimostra prezioso ausilio nella vecchiaia. Non dimentichiamo, fra l'altro, che Platone esercitava la sua professione di insegnante e filosofo istruendo i discepoli nei riservati spazi dei giardini di Accademo. E, decine di secoli dopo, per tutto l'Ottocento, l'aristocrazia tedesca e quella russa trasformarono (o cercarono di trasformare) le loro tenute nobiliari in mitici spazi, di nuovo, totalizzanti e onnicomprensivi, in cui agricoltura, orto, giardino, fossero concreta figura di un'armonia realizzabile e di veri e propri progetti filantropici e sociali; si vedano, rispettivamente, i saggi di Giovanni Sampaolo nel III volume e di Carla Solivetti nel IV volume della serie.

A dire il vero, neanche nel *Platone in Italia* di Cuoco si può parlare di rigida contrapposizione fra giardino e orto, fra agricoltura e giardinaggio, fra piante «utili» e piante semplicemente «belle»: in un passo, per esempio,

si sottolinea il fascino dell'*inutile* caprifico selvatico (e del suo profumo), non inferiore a quello dell'*utile* fico. E in altre pagine si ribadisce che l'orto, se ben *coltivato* da un contadino *colto* ed eticamente impegnato (esempio perfetto del cittadino ideale), non può non sfociare in un giardino meraviglioso: entrambi, orto e giardino, assumeranno una chiara funzione politica e civile. Sempre in ambiente napoletano, si veda come il bosco lasci il posto al terreno coltivato, all'orto, al giardino, senza, tuttavia, negarli o cancellarli, nel feudo di San Leucio, che diventa reggia, residenza, laboratorio produttivo, e *insieme* giardino delle delizie, per uno dei Borboni di Napoli più illuminati; impresa giustamente rivalutata anche nei suoi risvolti sociali (che hanno come antecedenti gli analoghi esperimenti dei Borboni di Spagna, ad Aranjuez) dal saggio di Giovanni Brancaccio.

Un'altra prova dell'uso del concetto di giardino collegato alle idee di «ineludibilità» e «pluralità di funzioni» ci è offerta da un grande poeta americano della New York School, Kenneth Koch (1925-2002), che nella prosa poetica di *The Idea of a University* (un testo ancora inedito), rimproverando all'insegnamento universitario (anche al migliore) la sua astrattezza e l'indifferenza nei confronti dei problemi reali, così si esprime:

I went through Harvard  
And graduated without knowing one single thing about Africa [...]  
And I didn't learn gardening, or the name of one tree.

Qui il giardinaggio si configura, appunto, come perfetto esempio di un'arte, di una conoscenza tecnica *indispensabile* per una vita *consapevole*, e il giardino come passaggio dalla teoria alla pratica di vita, come tramite fra lo studio e l'impegno sociale: non solo luogo in cui si passeggia tra gli alberi, ma occasione per «conoscerne i nomi», investire nell'azione, aprirsi a tutte le creature viventi.

Seguendo il filo conduttore che abbiamo scelto, riconosciamo – con l'ausilio del ricco contributo di Elisabetta Fazzini – l'importanza del giardino medievale (come quello dell'abbazia ideale descritta dalla famosa pianta conservata nel monastero di San Gallo, sec. IX), nella sua funzione molteplice, nella capacità di assolvere a scopi apparentemente distanti: l'orto dei semplici e delle piante medicinali contiene, o ne è limitrofo, il cimitero; il parco della rimembranza è spazio della meditazione individuale e delle cerimonie collettive, i vialetti vengono percorsi dall'individuo in cerca della pace con se stesso e della comunione con la natura, ma anche dai gruppi di monaci fratelli, in dialogo e comunione reciproca, che leggono nei fiori il linguaggio simbolico della presenza del sacro. Il terreno utopico che rimanda alla riconquista dell'Eden non garantisce, neanche

tra le quiete mura del convento, una gratuita felicità, né ci si può distrarre dalla sua «cura».

Il giardino può, a buon diritto, vantarsi di costituire il tema dominante in quelle che non possiamo non considerare alcune tra le pagine più alte della letteratura in lingua inglese del secolo scorso, ovvero le pagine conclusive del monologo interiore di Molly Bloom, con cui si chiude l'*Ulisse* di Joyce. L'evocazione/trascrizione dei piacevoli, per quanto disorganici, ricordi della donna è costellata di fiori e giardini, dei loro colori e profumi, non solo come perfetto fondale per la messa in scena della resa a Leopold, ma come promotori del loro primo amplesso e intermediari per una fusione, forse momentanea ma totale, senza riserve.

Il lettore non sa orientarsi in questa nostalgica cartografia di luoghi sensuali, in questi squarci di abbandono, in questa comunione tra il femminile, lo spirito della natura e un maschile che, proprio tramite il linguaggio di una natura amica, complice e insinuante, riesce a farsi appetibile, per una seduzione tutt'altro che eroica, eppure pienamente convincente. Ma non importa se non riusciamo a distinguere il prima e il poi, a riconoscere i singoli giardini, i precisi tempi e gli spazi che il testo ci propone, depositandoli in forma di traboccante palinsesto di sensazioni, di immagini (anche qui) sinestetiche. La pienezza del godimento semi-cosciente, l'abbondanza dei dettagli che penetrano nella nostra immaginazione e ci rendono possibile un'assoluta sintonia con l'animo del personaggio, i giochi di personificazione, l'intreccio affascinante tra cose (giardini, fiori, odori) e persone (Molly e Leopold, più che mai assimilati a nuovi Eva e Adamo, in un Eden in cui il sesso non è certo peccato; mentre Molly è più profumata dei fiori che la circondano e la rendono infinitamente desiderabile) costruiscono uno scenario di mirabile equilibrio formale, la cui suggestione ci accompagnerà ben oltre i confini del testo.

La funzionalità dei giardini cui Joyce allude con brevi pennellate è innegabile. Quando finalmente a Leopold viene concesso di «cogliere» Molly, fiore tra i fiori, l'effetto di sensualità è massimo, il sentimento panico si estende e sconfinava: non si sa se è il profumo dei giardini che rende Molly profumata o se è lei – rosa di montagna – che effonde il suo profumo intorno, nell'ambiente così erotizzato. Nel volgere di una pagina (ma che pagina!) si passa da un umido, quasi monocromo giardino irlandese a un solare, policromo giardino mediterraneo:

[...] the day we were lying among the rhododendrons on Howth head [...] he said I was a flower of the mountain [...] the glorious sunsets and the figtrees in the Alameda gardens yes [...] and the rosegardens and the jessamine and

geraniums and cactuses and Gibraltar as a girl where I was a flower of the mountain yes when I put the rose in my hair [...] and drew him down to me so he could feel my breasts all perfume yes.

Altri giardini messi in scena da autori almeno in parte compromessi con l'episteme cattolica sono pervasi da una sensualità intermedia, con un'ampia gamma di sfumature: per esempio quello di *Brideshead Revisited* di Evelyn Waugh (1945; si veda il saggio di Carla Fusco nel VI volume di *Riscritture dell'Eden*), quello di Leonard Cohen in «You Have the Lovers» (1961; I volume) o quelli, pure variamente e sottilmente sensuali, di un autore che tuttavia è difficilmente definibile in termini di religiosità e di dottrina: Maurice Maeterlinck, per i quali si rimanda al saggio di Rosalba Gasparro nel III volume. Tanto per dire che già in molti contributi dei volumi precedenti il giardino *scritto* si era lasciato *leggere* secondo le chiavi interpretative con cui stiamo chiudendo il nostro discorso.

Nei casi migliori, la descrizione del giardino, della sua funzione, ad esempio per l'equilibrio fisio-psichico di un personaggio, dell'idea di esso che il protagonista di una storia si fa, per trasformarlo da schema intellettuale a progetto e, finalmente, a oggetto, è emozionante, finanche commovente. Inequivocabile, in questo senso, la funzione di parchi e giardini, e la costruzione di una vera e propria «poetica dei giardini» nei romanzi dei fratelli Goncourt (per cui si veda il saggio di Federica D'Ascenzo nel VI volume della serie). In un capolavoro assoluto della nostra letteratura, pubblicato qualche decennio prima, verifichiamo che, nel tumulto dei pensieri e delle passioni che ne agitano la mente, Jacopo Ortis vive il giardino come un asilo pacifico e ridente, un luogo di evasione ma anche di più sereno dialogo con se stesso; spazio di privilegio in cui l'animo «si imparadisa»; e osserva con pari amore i preziosi fiori e gli umili frutti dell'orto, i fichi, gli alberi di melo e ciliegio che offrono fiori e frutti. Delicata come i petali delle fioriture degli alberi è la felicità ch'egli vive in questi angoli appartati, nei quali, peraltro, non può fare a meno di iscrivere un paradigma sentimentale di armonia. Dall'interno di tali confini può immaginare, finanche intravedere, attimi di tregua: se non un futuro decisamente migliore, almeno degli sprazzi di luce che gli creano un'emozione plurima e sottile.

Il caso foscoliano, così bene analizzato da Valerio Vianello nelle due versioni dell'*Ortis* (1802 e 1817), ci offre l'occasione per chiarire ulteriormente i due principali concetti su cui stiamo tessendo il discorso introduttivo ai saggi raccolti nel volume. L'onnipresenza del giardino, la sua qualità di struttura insita nel destino dell'uomo, intimamente associata alle vicende della vita e della storia, la sua caratteristica di conciliazione

fra vettori di forza divergenti e, talora, contrastanti, non implicano l'assenza di elementi disforici nello spazio fisico e nella costruzione mentale che chiamiamo giardino. Come abbiamo visto, la sensualità e l'erotismo possono associarsi a sensi di colpa, a premonizioni di morte; e non sempre, come nel caso degli antichi giardini cinesi o dei giardini attraversati da Gilgamesh nel suo avventuroso viaggio alla ricerca del perduto amico Enkidu, la prospettiva oltre la morte allude alla promessa di «campi elisi», di sereni giardini ultraterreni.

La nostalgia che accompagna i ricordi dei giardini della nostra infanzia, o dell'infanzia del mondo, può essere un sentimento prezioso che ci sostiene, come documento di esperienze indelebilmente impresse, prova di gioie vissute, ma può anche diventare una forma di smarrimento, una ferita che testimonia la consapevolezza di una serie di cose tragicamente travolte dagli eventi, non del tutto cancellate dalla memoria, ma irrimediabilmente escluse dal presente e da qualunque ipotesi di futuro. Il che avviene, per esempio, nel *Giardino dei Finzi-Contini* (1962), un romanzo la cui interpretazione non poteva mancare in una serie dedicata al giardino, pubblicata in Italia. È dunque con piacere che abbiamo accolto il saggio di Giovanni Di Iacovo, che fra l'altro ci offre una prospettiva comparatistica con le arti figurative, che sarebbe stato un peccato non sviluppare. Nel capolavoro di Bassani il giardino – ancora una volta totalizzante e onnicomprensivo, come indica il titolo – è microcosmo e ghetto, spazio esclusivo ed escluso; inizialmente culla e officina delle felici intenzioni, dei progetti costruttivi di una famiglia illuminata, espressione dei suoi più alti valori etici ed estetici; poi, progressivamente, spazio di segregazione, degrado, abbandono, solitudine, sconfitta.

Nel sofisticato macrotesto di William Carlos Williams (1883-1963) il giardino è dappertutto, come dimostra il saggio di Annadomenica Santaccecilia, ma è anche, soprattutto, nel linguaggio stesso del poeta: sicché, anche in questo caso, il giardinaggio si fa metafora di ogni più nobile professione, di ogni attività che unisca la sapienza tecnica all'impegno civile e morale. Anche la medicina, ci dice il grande scrittore-dottore nordamericano, è una sorta di giardinaggio/orticoltura all'inverso; applicarsi allo studio della patologia umana significa scoprire che si tratta di un *flower garden*. Si rifletta su quest'ultima immagine: l'infinita varietà delle malattie è paragonata alla varietà dei fiori di un giardino; il loro studio equivale a dedicarsi all'analisi delle piante in un grande orto botanico. L'idea è affascinante nella sua duplicità, nell'accostamento tra uno dei concetti più piacevoli (il *fiore*) e uno dei più sgradevoli (il *morbo*). Ma se quest'ultimo getta un'ombra sinistra sul primo, il primo, specularmente, rende meno spaventoso il



secondo. La conoscenza, la consuetudine, l'applicazione, non potranno che dissipare, lentamente, l'aura di negatività legata al concetto di *malattia*; la quale apparirà, alla fine, come niente altro che una pianta, un fiore, che merita una *cura* particolare. La funzione terapeutica del giardino, sia in senso fisico che psichico, è stata più volte approfondita in questa serie: nelle opere di Marie Gevers, per esempio, o nella poesia di Denise Levertov (per cui si veda il saggio di Cristina Giorcelli nel IV volume). Terapia, equilibrio, sanità, riconciliazione, ottenuti, si badi bene, in genere, a caro prezzo. Nulla, ribadiamo, di veramente «gratuito» avviene nel giardino, «or easy gold at the hand of fay or elf», come direbbe Robert Frost («Mowing», 1913).

In *Romeo and Juliet* Shakespeare avrebbe potuto mettere in scena un orto/giardino che riassume in sé la quintessenza degli elementi positivi insiti nel concetto: lo spazio prezioso in cui Friar Laurence coltiva le piante medicinali (ma anche, ahimè, quanto pericolose!) avrebbe rappresentato uno spazio di salvezza per gli sfortunati amanti. Ma l'azione cui prende parte il frate francescano si svolge sempre nella sua *cella*, e il giardino cui si allude rimane non «rappresentato», non visto. È stato un errore mostrarlo esplicitamente, in molte versioni filmiche o in pittura. Lo spettatore, infatti, ansioso di cogliere qualche segnale di speranza, deve restare inquieto e deluso. Altre scene, dense e pregnanti, sono ambientate nel giardino, e su di esse si applica, con ottimi risultati, l'interpretazione di Oksana Moskina, anch'essa, fortunatamente, di taglio comparatistico con le arti visive (e performative). Il giardino dei Capuleti è, per Giulietta, lo spazio aperto che icasticamente prelude alla sua crescita, al superamento della fase infantile, della chiusura entro le mura domestiche, ma resta uno spazio liminale, che non suggerisce, ancora, la capacità di fare ingresso nel cerchio delle persone adulte. Nella celeberrima scena del balcone il giardino è certamente uno «sfogo», uno «sbocco» verso il dialogo col mondo, in contrasto con la camera nella quale la giovane eroina è richiamata più volte. Ma nell'altrettanto celebre scena dell'alba e dell'addio, dopo la prima e unica notte d'amore, il giardino, che sottrae Romeo alla sua sposa, rappresenta le insidie e i pericoli che lo attendono, in forte opposizione con le sicurezze della camera nuziale.

L'uso del giardino, in questo dramma (ma in quanti altri drammi di Shakespeare! si veda il saggio di Clara Mucci nel IV volume della serie), è una strategia consapevole e insistita. Il giardino è davvero pervasivo: altre scene si svolgono non tanto *nel* giardino, quanto *sopra* o *accanto* ad esso. Di pessimo auspicio è il fatto che i due amanti non compaiano mai *insieme* nel giardino. Le scelte visive di scenografi, pittori e registi hanno creato un'infinita gamma di variazioni sul tema, che dimostrano l'ampissimo spettro semantico di questo segno: affollato di piante lussureggianti

e fiori persino esotici, sempre pesantemente simbolici (fino alle soglie del *kitsch*), oppure, al contrario, austero, scarno, proletticamente cimiteriale, più che, semplicemente, notturno. Altrettanto consapevole e insisto l'uso del giardino in *The Great Gatsby* di Francis Scott Fitzgerald (1925); e analogamente inquietante, sia quando impudicamente si squaderna, ben oltre le soglie del *kitsch*, durante le feste «oceaniche», sia quando ci presenta quei *blue gardens*, che ovviamente alludono alla conclusione della vicenda, alla sua incommensurabile tristezza, più che alla sua tragicità.

Davvero insostituibile appare il giardino quando rappresenta lo scenario, lo strumento e il fine di un'iniziazione, in quei testi misteriosofici che – dal Rinascimento all'Illuminismo – usano il giardino come spazio di un *cross-cultural discourse*, come intersezione spazio-temporale tra natura e architettura, come perfetta cornice per l'elaborazione di concetti metafisici (per seguire il paradigma proposto da Deleuze e Guattari nel loro *A Thousand Plateaus*, 1987). In questo contesto, appare prezioso il contributo offerto dal saggio di Persida Lazarević, che ha il merito di presentarci e descriverci puntualmente due testi poco noti, assolutamente pertinenti al tema generale: *Séthos, histoire ou vie tirée des monuments, anecdotes de l'ancienne Egypte* di Jean Terrasson (1731) e, soprattutto, *Kandor, or the Revelation of the Egyptian Secrets* di Anastasije Stojković (1800). In essi si mettono in scena la crescita e l'acquisizione della conoscenza di due giovani che devono attraversare giardini sempre più significativi e impegnativi, cogliendo le allegorie che via via vengono loro proposte. Si tratta di giardini che alternano caratteristiche solari, luminose e rettilinee (che rimandano agli sterminati giardini del potere: Versailles, Schönbrunn, Blenheim, Carskoe Selo) a elementi di oscurità, chiaroscuro, a strutture labirintiche (da collegare coi giardini-boschi sacri, spazi dell'ombra e del mistero, tipo Bomarzo). Ma, di nuovo, un'attenta lettura ci eviterà di incorrere in conclusioni affrettate, suggerendo, oltre all'apparente opposizione, sottili dialogismi e profonde analogie fra le due categorie di spazi, o meglio, fra i discorsi ad essi sottesi: il giardino della luce, di una geometria radiosa/radiale, include e nasconde (ma non del tutto) il lato oscuro dell'assolutismo, per quanto illuminato, l'arbitrio del potere, la necessità di adeguarsi alla volontà indiscutibile, e spesso *ombrosa*, capricciosa, del monarca. E, viceversa, il giardino dell'*ombra*, dei viali tortuosi, coi suoi angoli gravati di mistero, si apre, alla fine del percorso iniziatico, per chi abbia seguito in modo impeccabile i dettami di un «maestro» e gli indizi più o meno ambiguamente disseminati, alla luce della verità e della saggezza, ovvero al disvelamento dei segreti.

Più che un'ardua (e, a volte, un po' prolissa) «iniziazione», troviamo un'emozionante «rivelazione» in «The Garden» di Wystan Hugh Auden

(1945), che avevamo analizzato nel primo volume della serie. Sempre nel primo volume, ci eravamo soffermati su «Sor Juana Works in the Garden» di Margaret Atwood (1999): un testo in cui la rivelazione si fa addirittura folgorazione (e il giardiniere rischia, letteralmente, una scossa elettrica mortale); ma in questo caso, come genialmente suggerisce la grande scrittrice canadese, il giardinaggio è metafora della scrittura poetica, non in quanto piacevole attività di svago per il tempo libero, ma in quanto impegno rischioso, che implica duri guanti, per difendersi da pezzi di marmo tagliente e *cat droppings* nascosti nella terra; mentre gli alberi non perdono «passivamente» le foglie per l'autunno che li spoglia, ma «attivamente» le lanciano intorno, urlando di disperazione.

Ma è giunto il momento di congedarci dai giardini che popolano il nostro immaginario, che affiorano nei testi che amiamo, che si duplicano figurativamente nei quadri in cui sono fissati per sempre, al riparo dall'avvicinarsi delle stagioni (si veda l'infinita variazione sul tema nella pittura impressionista, non solo in Francia, ma nel resto d'Europa e negli Stati Uniti); dai giardini evocati e costruiti testualmente persino dalla più astratta delle arti, la musica (si pensi a Liszt, a Debussy, a Ravel, a Respighi, a Charles Ives) o dedicati all'esercizio della musica stessa (*les grandes eaux musicales* di Lully e Rameau per Versailles o le *water musics* di Händel per la corte degli Hannover). Dai giardini che restano nelle nostre menti, nel profondo della nostra psiche, fisse strutture che non vacillano, che ci accompagnano e sorreggono, che ci offrono un *cognitive mapping* della realtà, per merito del quale potremo meglio realizzare i nostri progetti di vita. Dopo aver concluso la lettura del presente volume, l'invito è di passare, piuttosto, dall'idea, dall'interpretazione, dalla riscrittura e riletture, a *the real thing*. Scegliamo un giardino vero, quello che più positivamente echeggia nella nostra coscienza, cerchiamo di sentirlo come uno spazio assolutamente «nostro», e passeggiamoci a lungo, godendone a fondo la segreta armonia, come hanno fatto, da sempre, uomini e donne (più donne che uomini, a dire il vero: Matilde Serao, Vita Sackville West, Marguerite Yourcenar, Eudora Welty, Virginia Woolf, Alice Walker, Elizabeth Bishop, e infinite altre) di sensibilità e di gusto non mediocri; come ha fatto, e ci spinge a fare, Gloria Anzaldúa quando, a conclusione di *Borderlands / La Frontera* (1987), esalta la funzione pacificatrice di una lunga sosta nel giardino/roseto materno; in questo «nostro» giardino non saremo, naturalmente, autorizzati a dimenticare l'affannoso pulsare del ritmo della storia, ma potremo riconciliarci, almeno, con noi stessi, e rigenerarci per un nuovo impegno *dentro e fuori* dal giardino.