

Il segno e le lettere

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'

Saggi - 11

Riscritture dell'Eden

*Il ruolo del giardino
nei discorsi dell'immaginario*

Volume ottavo

a cura di Andrea Mariani

Saggi

-11-

IL SEGNO E LE LETTERE

*Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'
diretto da Pier Carlo Bontempelli*

DIREZIONE

Carlo Consani

COMITATO SCIENTIFICO

Pier Carlo Bontempelli

Giovanni Brancaccio

Carlo Consani

Paola Desideri

Elisabetta Fazzini

Andrea Mariani

I volumi pubblicati nella Collana sono stati sottoposti a doppio referaggio anonimo.

ISSN 2283-7140
ISBN 978-88-7916-691-1

Copyright © 2015

LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

Via Cervignano 4 - 20137 Milano

www.lededizioni.com - www.ledonline.it - E-mail: led@lededizioni.com

I diritti di riproduzione, memorizzazione e archiviazione elettronica, pubblicazione con qualsiasi mezzo analogico o digitale (comprese le copie fotostatiche, i supporti digitali e l'inserimento in banche dati) e i diritti di traduzione e di adattamento totale o parziale sono riservati per tutti i paesi.

Le fotocopie per uso personale del lettore possono essere effettuate nei limiti del 15% di ciascun volume/fascicolo di periodico dietro pagamento alla SIAE del compenso previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge 22 aprile 1941 n. 633.

Le riproduzioni effettuate per finalità di carattere professionale, economico o commerciale o comunque per uso diverso da quello personale possono essere effettuate a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da: AIDRO, Corso di Porta Romana n. 108 - 20122 Milano
E-mail segreteria@aidro.org <<mailto:segreteria@aidro.org>>
sito web www.aidro.org <<http://www.aidro.org>>

Volume stampato con il contributo
del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
Università degli Studi 'G. d'Annunzio' di Chieti-Pescara

In copertina:

Leo Marchetti, *La finestra sul giardino*. Olio su tela.

Per gentile concessione dell'Autore.

Videoimpaginazione: Paola Mignanego

Stampa: Digital Print Service

SOMMARIO

Premessa <i>Andrea Mariani</i>	7
Introduzione. L'insostituibile presenza del giardino: da spazio della differenza a territorio della conciliazione <i>Andrea Mariani</i>	9
Le radici daoiste del giardino tradizionale cinese <i>Maurizio Paolillo</i>	21
I «giardini di Adone», metafora platonica della scrittura <i>Paola Desideri</i>	39
Il giardino oltre il giardino. <i>Kräutergarten</i> e dintorni nel medioevo tedesco <i>Elisabetta Fazzini</i>	57
The garden scene in <i>Romeo and Juliet</i> . Its representation on stage, canvas, and screen <i>Oksana Moskina</i>	75
An initiatory journey through the garden of illumination <i>Persida Lazarević Di Giacomo</i>	109
Il giardino nella scena dell' <i>Ortis</i> , tra funzione narrativa e filiazioni intertestuali <i>Valerio Vianello</i>	133
Dal primato del bosco al «giardino mediterraneo». Il real sito di San Leucio nell'ultimo periodo borbonico <i>Giovanni Brancaccio</i>	151
A proposito di alcuni (fra i molti) giardini di William Carlos Williams <i>Annadomenica Santacecilia</i>	163

Sommario

Dalla pittura alla narrativa ne <i>Il giardino dei Finzi-Contini</i> <i>Giovanni Di Iacovo</i>	195
Bibliografia essenziale	217
Indice dei nomi	229

PREMESSA

I saggi pubblicati nei precedenti sette volumi della serie *Riscritture dell'Eden* (2003-2012) hanno inteso offrire la più ampia prospettiva sull'idea di giardino e sulla sua funzione nella storia della cultura, delle diverse letterature (da Oriente a Occidente), delle varie forme d'arte. In tal senso si sono distinti, nel contesto della vastissima bibliografia che annualmente documenta la produzione, italiana e internazionale, sul giardino e sulle tematiche correlate. In questo ottavo e ultimo volume della serie l'ottica è più che mai interculturale e intertestuale, né potrebbe essere altrimenti, visto che, da un lato, esso analizza la scrittura/riscrittura di un *testo*, che entra in un articolato e complesso *network* di altri testi, di idee, di elaborazioni dell'immaginario, per farsi *signe de signe*; mentre, dall'altro, si inserisce nel più ampio tessuto dei dibattiti sul rapporto natura-cultura, fornendo, in più di un caso, preziose testimonianze e motivi di riflessione intorno ai concetti di arte, artificio, territorio, paesaggio, imitazione, antropizzazione, e così via. Concetti che, una volta elaborati e *scritti*, non possono, ovviamente, essere intesi se non come costrutti discorsivi che percorrono e sostanziano quella critica ecologica che appare ormai l'insostituibile cornice di riferimento nel campo degli studi umanistici, non meno che nelle discipline tecnico-scientifiche.

Ringrazio, come di consueto, i colleghi delle varie sedi universitarie, da quelli dell'Ateneo 'Gabriele d'Annunzio' di Chieti e Pescara (in particolare del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne), a quelli di altre sedi italiane e straniere, per i loro contributi; ringrazio anche il Direttore del Dipartimento, Pier Carlo Bontempelli, per il sostegno scientifico e finanziario, e il collega Carlo Consani, per aver accolto il volume nella collana da lui diretta. Non posso, infine, fare a meno di riandare col pensiero alle decine di studiosi che hanno arricchito i volumi precedenti, enormemente arricchendo, di pari passo, la mia competenza in materia. Non riesco, infatti, a concludere, per quanto in sordina e in un sereno *anticlimax*, un'impresa di questo tipo, negandomi l'emozione

dei ricordi dei tempi eroici, quando la formulazione del progetto e la sua prima realizzazione apparvero in tutto il peso della responsabilità che il progetto comportava; e poi, col passare del tempo, si delineavano sempre più chiaramente la consapevolezza dell'orizzonte di attesa dei lettori e la necessità di non deluderli.

Mentre, nei precedenti volumi, ogni «premessa» si concludeva con una *promessa* di nuovi contributi, che sarebbero usciti in un volume successivo che stava prendendo forma nella mente del curatore e degli autori, questa volta il congedo appare definitivo; mi sostiene, peraltro, la netta impressione che quanto abbiamo (per usare un'immagine pertinente) *seminato* sta già germogliando, o comunque non mancherà di germogliare, soprattutto negli studiosi più giovani, in una reazione a catena di altre, sempre nuove interpretazioni, di ulteriori, dense e serrate, spesso piacevoli e gratificanti, «conversazioni» su un tema e una struttura di tanta portata.

Mi fa piacere, infine, ringraziare le valide collaboratrici che fanno parte del programma di Dottorato afferente al Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne: Rosita D'Elia, Annadomenica Santacecilia e Francesca Razzi, il cui aiuto non è mai venuto meno nelle varie fasi della curatela, fino alla correzione delle bozze, alla compilazione degli indici e della bibliografia essenziale.

Poiché il momento in cui si dà alle stampe un volume coincide, puntualmente, con un «varo» augurale, è questa l'occasione migliore per augurare loro ogni successo, nel proseguimento degli studi sui temi che li appassionano; che non si limitano, ovviamente, ai giardini e ai temi correlati.

Andrea Mariani

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 Mašū (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 insistito 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 rilettura, 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.

LE RADICI DAOISTE DEL GIARDINO TRADIZIONALE CINESE

Maurizio Paolillo

Bannissez des jardins tout cet amas confus [...],
ces bâtiments Romains, Grecs, Arabes, Chinois,
chaos d'architecture, et sans but, et sans choix,
dont la profusion stérilment féconde enferme en un jardin
les quatre parts du monde.¹

Si è spesso affermato che il Daoismo ha determinato «l'amore dei cinesi per la natura»: uno dei tanti stereotipi di cui l'Occidente si è nutrito fino allo stordimento, nel suo incontro-scontro con la realtà cinese. È indubbiamente vero che il mondo naturale, con la sua fertile ciclicità ininterrotta, ha costituito una importante immagine di riferimento nella dottrina e nelle fonti daoiste, in particolare attraverso i suoi riferimenti all'«eterno femminile» come fonte di sapienza (basti pensare ai riferimenti alla «Madre» presenti in testi classici come il *Laozi*). Si tratta di un elemento certo non assente anche nel mondo culturale mediterraneo. Ma è necessario astenersi dalle astrazioni, per centrare l'attenzione sugli ambiti specifici in cui questa attenzione per gli elementi naturali si è storicamente espressa.

Uno di questi ambiti è indubbiamente quella «riproduzione significativa» del paesaggio, le cui manifestazioni sono abitualmente definite a partire dalla fine della dinastia Tang (618-907) come «giardino del letterato» (*wenren yuanlin*)². Per avere un quadro più chiaro, dobbiamo però risalire al periodo formativo della civiltà cinese.

Il giardino cinese tradizionale affonda le proprie radici nelle antiche riserve (*you*) dei sovrani feudali dei Regni Combattenti (V-III sec. a.C.), e dei primi imperatori: la più nota è la Suprema Foresta (*Shanglin*), una grande area naturale di circa 300 chilometri quadrati, creata dal primo imperatore, Qin Shi Huangdi (r. 221-209 a.C.), nel territorio circostante la capitale dell'impero, Xianyang. La topografia del sito e l'architettura

¹ Delille 1792, 65.

² Paolillo 1996.

in esso presente erano destinate a riprodurre le configurazioni celesti: un aspetto evidente anche nella tomba del sovrano, in cui «si crearono con del mercurio i cento corsi d'acqua [...] e il vasto mare [...]. In alto erano tutti i segni del Cielo, in basso le venature della Terra»³. Il fiume Wei, che passava attraverso il parco, era una immagine terrestre della Via Lattea, e anche l'imponente Palazzo Abang rimandava a una simbologia celeste:

Nel trentacinquesimo anno [di regno del sovrano: 212 a.C.] [...], si intraprese la costruzione di un palazzo per le udienze, a sud del fiume Wei, in mezzo al Parco della Suprema Foresta. Si cominciò a costruire la sala anteriore, presso la capitale: misurava cinquecento passi da est a ovest, cinquanta *zhang* [un *zhang* misurava circa 3 metri] da sud a nord. In alto, ci si poteva far sedere diecimila uomini; in basso, era possibile erigere standardi di cinque *zhang* [...]. A partire dalla parte bassa del padiglione, si procedeva in linea retta sino alle montagne meridionali [...]. Si costruì un passaggio coperto che, partendo dal [Palazzo] Abang, attraversava il fiume Wei e si ricongiungeva a Xianyang, simboleggiando il cammino sospeso di Tianji, che attraversa la Via Lattea giungendo alla costellazione Yingzhe.⁴

Il Parco Shanglin, in cui già si trovavano i quattro elementi fondamentali del giardino cinese (vegetazione, acque, rocce e architettura), fu mantenuto dai sovrani Han, trovando nel poeta di corte Sima Xiangru il suo cantore: egli compose, verso il 137 a.C., il poema *Shanglin fu* (*Rapsodia della Suprema Foresta*), una elaborata e barocca composizione nello stile del tempo, in cui il parco è descritto come una replica dell'universo, in cui si ritrovano tutte le ricchezze della natura. Il tema del microcosmo del letterato è ancora di là da venire:

Volgendo intorno lo sguardo, ovunque osservando,
si scorge una tale ricca profusione, una così vasta visione,
che si diventa storditi e confusi.
Osservalo, ed esso non ha inizio;
esaminalo, ed esso non ha fine.⁵

L'imperatore Wu degli Han, durante il cui regno (141-87 a.C.) fu composto questo poema, fu un infaticabile costruttore. Sotto di lui furono create imponenti strutture architettoniche, in un periodo in cui ben due terzi dell'area della capitale Chang'an erano occupati dai palazzi di corte. Questa frenesia edificativa sembra essere stata influenzata dalle descrizio-

³ Sima Qian 1982, 265.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Shanglin fu*, in Knechtges 1982, 86-87.

ni delle isole degli Immortali, che il sovrano volle fossero riprodotte nei suoi giardini.

L'antichità cinese testimonia, sin dalle più antiche iscrizioni su bronzo dell'VIII secolo a.C., l'attenzione per uno stato di longevità, definito con termini quali *busi*, «non morire». Probabilmente tale condizione era già all'epoca un obiettivo di pratiche di natura macrobiotica, centrate sull'assunzione di sostanze minerali o vegetali. Non del tutto a proposito, la figura dell'Immortale (*xian*) fu associata esclusivamente al perseguimento di tali pratiche.

Il tema degli Immortali si sviluppò indubbiamente a partire da una forte tradizione, particolarmente presente nel periodo dei Regni Combatenti (V-III sec. a.C.) nella Cina costiera, nei principati feudali di Yan e di Qi, e poi perpetuatosi durante la breve dinastia Qin (221-206 a.C.) e la dinastia degli Han anteriori (206 a.C.-9 d.C.), soprattutto durante i regni degli imperatori Jing (157-141 a.C.) e Wu (141-87 a.C.).

Un primo, famoso riferimento agli *xian* viene solitamente individuato in questo passo del primo capitolo dello *Zhuangzi* (IV sec. a.C.), che descrive un essere definito in realtà *shenren*, «uomo numinoso, trascendente»:

Sul Monte Guye risiede [o: risiedono] un uomo numinoso, la cui pelle è come neve congelata, gentile come una vergine. Non si nutre dei cinque cereali, [ma] aspira il vento e beve la rugiada. Cavalcando nubi e brume, guida un drago volante, vagabondando oltre i Quattro Mari [...].⁶

Nel secondo capitolo dello *Zhuangzi*, coloro che sono definiti «uomini perfetti» (*zhiren*) sono rappresentati come esseri che sono ormai al di là di qualsiasi influenza esteriore. Questa descrizione verrà in seguito utilizzata per rappresentare la condizione degli *xian*:

Gli uomini perfetti sono divini! Se la grande pianura prendesse fuoco, essi non proverebbero calore; se il Fiume Giallo e il Fiume Han si congelassero, non proverebbero freddo. Se la folgore fendesse la montagna e il vento scuotesse il mare, ciò non potrebbe spaventarli. Avendo tale natura, essi montano sulle nubi, cavalcano il sole e la luna, vagabondando al di là dei Quattro Mari. Morte e vita non apportano in essi mutamenti, tanto più un qualsivoglia motivo di vantaggio o di danno!⁷

La prima occorrenza del termine *xian* si ritrova in un'ode dello *Shijing*, e sembra riferirsi a un andamento saltellante, al «librarsi in aria» proprio di uno stato di ebbrezza, un attributo che può rimandare allo stato alterato

⁶ *Zhuangzi* 1989, 6b.

⁷ *Ivi*, 16b-17a.

dello sciamano⁸. Forse da qui parte la tradizione iconografica di epoca Han, che mostra nell'arte plastica alcune immagini di esseri umanoidi dotati di ali e di piume. Ma presto si afferma un'altra forma del sinogramma, in cui si ritrovano associati i caratteri di «uomo» e «montagna»: l'ambiente naturale di tali esseri è ormai stabilito definitivamente.

Se le metodiche per giungere alla condizione di Immortale variano di caso in caso, un motivo ricorrente nelle tradizioni che li riguardano è il loro stabilirsi sui monti. Luoghi di confine o, meglio, di passaggio tra Terra e Cielo, i monti sacri sono figura di una condizione spirituale particolare, a cui non si può aspirare senza la preparazione necessaria.

Fu probabilmente nel periodo compreso tra il regno del primo imperatore Qin Shi Huangdi (221-209 a.C.) e la prima parte del regno dell'imperatore Wu che la tradizione degli Immortali fu legata a tutta una serie di metodiche aventi per obiettivo il superamento della mortalità umana. Ciò fu indubbiamente favorito dalla presenza a corte dei *fangshi*, i «maestri in tecniche esoteriche», che spesso ebbero notevole influenza pur dovendo far fronte all'ostilità dei letterati *ru*, che non casualmente ne hanno tramandato un'immagine a tinte fosche.

L'ambiente montano degli Immortali è collocato in misteriose isole poste nell'Oceano orientale:

È a partire da Wei, Xun e Zhao di Yan che si inviarono in mare degli uomini alla ricerca [delle isole] Penglai, Fangzhang e Yingzhou. Si dice che queste tre montagne divine si trovino nel Mare Bohai: non sono lontane dagli uomini, ma sfortunatamente quando si è sul punto di arrivarvi, allora il vascello è spinto indietro dal vento e se ne allontana [...]. È là che si trovano gli uomini spirituali e la droga che non fa morire [...]. Al tempo del Primo Imperatore Qin, quando questi ebbe riunito l'impero nelle sue mani, egli venne sulle rive del mare. Allora, degli esperti in tecniche esoteriche, in numero inesprimibile, parlarono di ciò. Il Primo Imperatore [...] ordinò a un gruppo di giovani uomini e donne di imbarcarsi [...] per andare alla loro ricerca. Il loro battello affondò in alto mare [...].⁹

Nel *Liezi*, opera composita risalente al IV secolo, ma contenente materiale più antico, troviamo una delle più belle descrizioni di queste isole, con alcune varianti relative al loro numero e al loro nome:

A est del Golfo di Zhili, nessuno sa a quante migliaia o decine di migliaia di *li* di distanza, c'è un profondo baratro, una valle senza fondo. Tal voragine

⁸ Lippiello 2005.

⁹ Sima Qian 1982, 1369-1370.

senza fondo è conosciuta con il nome di «Vuoto in cui tutto ritorna». Tutte le acque provenienti dalle otto estremità della terra e dalle nove regioni, e anche la Via Lattea, confluiscono in questa voragine; essa tuttavia non si riempie e non trabocca mai. Al suo interno ci sono cinque montagne. La prima è chiamata Daiyu, la seconda Yuanjiao, la terza Fanghu, la quarta Yingzhou, la quinta Penglai. Ciascuna di queste montagne è alta trentamila *li* e si estende per un raggio pari alla sua altezza. I pianori sulla sua cima coprono una superficie di novemila *li* [...]. Sulle loro cime, torri e belvedere sono tutti d'oro e di giada, gli animali e gli uccelli sono di un bianco immacolato, alberi di perle e altre gemme vi crescono rigogliosi, con fiori che danno frutti sempre saporiti e che permettono a chi se ne ciba di non invecchiare e di non morire. Gli uomini che le abitano appartengono alla stirpe dei saggi immortali; sono talmente numerosi che non possono essere contati e volano giorno e notte da una montagna all'altra. Un tempo le basi delle cinque montagne non poggiavano su nulla ed esse, come se seguissero il flusso della marea, non cessavano di alzarsi e abbassarsi, di andare e venire. I saggi immortali erano scontenti della cosa e se ne lamentarono con l'Imperatore Celeste. Questi [...] ordinò dunque a Yuqiang di inviare quindici tartarughe giganti a sorreggere le cinque montagne con le loro teste alzate, alternandosi in tre turni di sessantamila anni ciascuno. Da quel momento le montagne rimasero ben salde e smisero di muoversi. Tuttavia, un gigante che viveva nel regno di Longbo facendo pochi passi raggiunse il luogo dove sorgevano le cinque montagne. Gettando il suo amo catturò in un sol colpo sei tartarughe e se le caricò sulle spalle [...]. In conseguenza di ciò due delle montagne, Daiyu e Yuanjiao, andarono alla deriva verso l'estremità settentrionale del mondo e finirono per sprofondare nel grande oceano [...].¹⁰

C'è da notare che il primo esempio di arte plastica del paesaggio emerge in Cina proprio come rappresentazione di un monte sacro, spesso rappresentato come emergente dalle acque: è un chiaro riferimento alle montagne degli Immortali *xian*. Questi oggetti, detti in cinese *boshan lu*, sono incensieri o bruciaprofumi, prodotti in grande quantità soprattutto durante la dinastia degli Han anteriori¹¹. Lo stesso tema del monte sacro, Paradiso degli *xian*, riappare nelle alture spesso poste al centro di specchi d'acqua nei giardini tradizionali cinesi.

Nel 104 a.C., dopo aver svolto un rito in onore degli Immortali sulle rive del Mare Orientale, l'imperatore Wu fece costruire, a sudovest delle mura urbane, il Palazzo Jianzhang, con le sue famose riproduzioni delle montagne-isola degli *xian*. Possiamo in merito rifarci alla testimonianza

¹⁰ Liezi, *juan* 5, in Cadonna 2008, 147-151.

¹¹ Stein 1987, 47-53.

del grande storico Sima Qian, che collega l'edificazione del Palazzo all'incendio di una struttura architettonica costruita in precedenza:

L'undicesimo mese, nel giorno *yiyou*, la Terrazza Poliang si incendiò. Nel giorno *jia'ou* [...] l'imperatore [...] si recò sulle rive del Pohai per svolgere un sacrificio a distanza agli abitanti di Penglai. Egli sperava di poter penetrare nella loro isola meravigliosa [...]. Yang Zhi disse: «È costume del paese di Yue che, se un edificio va a fuoco, si elevi una nuova costruzione, e non si manchi di farla più grande, in modo che si vinca e si sottometta [l'influenza negativa]». Allora, l'imperatore fece costruire il Palazzo Jianzhang: le sue dimensioni erano tali che vi si trovavano mille portali esterni e diecimila porte interne [...]. A nord, l'imperatore fece scavare un grande specchio d'acqua, al centro del quale si trovava la Terrazza Umida, alta più di duecento piedi. Chiamò lo specchio d'acqua Grande Fluido. Al centro di esso vi erano Penglai, Fangzhang, Yingzhou e Huliang, riproduzioni di quelle [isole] che erano nel mare [...].¹²

Il simbolismo dell'immortalità era peraltro diffuso in tutta l'area del Palazzo Jianzhang; il suo ingresso meridionale era detto Porta Changhe, con un rimando diretto all'entrata mitica che sul leggendario Monte Kunlun permette il passaggio alla sfera supramondana, dove si trova ciò che le fonti chiamano il Giardino Sospeso¹³.

Il Kunlun è posto tradizionalmente nelle remote lande occidentali, ma è al contempo un simbolo evidente dell'*axis mundi*, e sede della divinità definita Regina Madre d'Occidente (*Xiwang Mu*), descritta nel classico taoista *Zhuangzi* come un essere che ha ottenuto il Dao, e di cui «non si conosce il principio né la fine»¹⁴, e in altre fonti come dispensatrice di sapienza e di metodi atti al raggiungimento dell'immortalità¹⁵.

Un breve passo dal *Mu Tianzi zhuan*, fonte forse del V-IV secolo a.C., probabilmente anteriore alla pur dibattuta influenza delle tradizioni indopuraniche sulla cosmologia cinese, descrive il viaggio nelle remote lande dell'ovest del re Mu degli Zhou occidentali (X sec. a.C.), e il suo incontro con la Regina Madre d'Occidente, divinità tradizionalmente legata al Kunlun; qui si parla del Monte Primavera, sua vetta principale:

¹² Sima Qian 1982, 1402.

¹³ Fracasso 1981.

¹⁴ *Zhuangzi* 1989, *juan* 6, 39b-40a.

¹⁵ Attribuito particolarmente evidente nella tradizione letteraria relativa all'incontro tra la Regina Madre e l'imperatore Wu degli Han anteriori: cfr. Schipper 1965. Per la figura della *Xiwang Mu* in epoca Han, e l'iconografia che la rappresenta talora in un ambiente montano, cfr. Loewe 1979, 86-126. Per il periodo successivo, Cahill 1993.

Si narra che quello sia il monte più alto dell'ecumene [...]. Si dice che lo stagno del Monte Primavera sia di acqua limpida, e vi scaturisca una fonte, tiepida e mai turbata dal vento: è dove gli uccelli del cielo e i cento quadrupedi si riuniscono per dissetarsi. È il luogo che gli antichi sovrani chiamavano Giardino Sospeso [...].¹⁶

Nel quarto capitolo dello *Huainanzi*, testo completato nel 139 a.C., troviamo un'ampia descrizione dell'area del Kunlun. Qui il Giardino Sospeso è figura dello stato edenico, obiettivo di reintegrazione nel processo di realizzazione spirituale: vi si trovano l'albero della Conoscenza, l'albero o erba della Immortalità, altri alberi che producono gemme e pietre preziose, e la fonte dell'Immortalità. Da qui sembra avere inizio il distacco definitivo dell'essere, di cui allora si perde ogni traccia; lo stato spirituale di *shen* sembra riferirsi a una condizione superiore a quella di *xian* («immortale»), in pieno accordo, peraltro, con altre fonti daoiste:

Yu il Grande [...] livellò il Kunlun per abbassarne la cima; al centro sta un bastione a nove strati [...]. L'albero dell'Immortalità sta ad ovest [...]. Il Giardino Sospeso [...] è all'interno della Porta Changhe. Sono questi i suoi giardini e il laghetto che vi si trova ha le acque gialle. Queste acque gialle fanno tre giri e ritornano alla sorgente. Essa è detta Acque di Cinabro (*danshui*): bevendone l'acqua non si muore [...]. Salendo al Giardino Sospeso, si diventa numi (*ling*) e si comanda alla pioggia e al vento. Sopra sta il Cielo Superiore: salendovi si diventa spiriti (*shen*). Esso è chiamato Dimora del Grande Sovrano.¹⁷

Il tema delle isole degli Immortali, e dello specchio d'acqua artificiale che le ospita, resterà immutato nell'architettura dei giardini e dei parchi imperiali sino all'ultima dinastia Qing, e vedrà un'estrema, abbagliante espressione nel Palazzo d'Estate (*Yihe yuan*), fatto costruire a ovest di Pechino dall'imperatore Qianlong (r. 1736-1796).

Già durante gli Han anteriori, sembra che il motivo del monte-isola sacra fosse presente anche in giardini più ridotti. Una fonte del VI secolo ci fornisce un esempio:

Il ricco Yuan Guanghan di Maoling aveva messo da parte una considerevole somma di denaro; i suoi servitori erano otto o novecento. Sotto le colline dei sobborghi settentrionali [della capitale] costruì un giardino [...], al cui interno affluiva un turbolento corso d'acqua. Fu trasportata lì una roccia a fare da montagna: alta più di dieci piedi, proveniva da diverse leghe di di-

¹⁶ *Mu Tianzi zhuan* 1990, *juan* 2, 6b-7a.

¹⁷ *Huainan zi* 1989, *juan* 4, 40b-41a.

stanza. Vi si allevavano bianchi pappagalli, purpuree oche mandarine, yak, scuri bovini unicorni: bizzarri animali e strani volatili erano lì raccolti. La terra accumulata formava delle isolette, l'acqua che scorreva formava onde [...]. Non v'era albero strano o erba bizzarra che non vi crescesse. Le sale si congiungevano seguendo percorsi ondulati [...]. In seguito Yuan Guanghan fu condannato a morte: non essendo possibile occuparsi del suo giardino, gli uccelli, gli animali terrestri, le piante e gli alberi furono tutti trasferiti e trapiantati nel Parco della Suprema Foresta.¹⁸

Motivi daoisti possono essere ritrovati nell'architettura dei giardini di corte delle successive dinastie. Durante gli Han posteriori, nel 166, l'imperatore Huan venera la diade Huang-Lao (cioè Huangdi, l'Imperatore Giallo, figura mitica fondamentale, e Laozi, presunto autore del *Daode jing*, testo base del Daoismo), e anche il Buddha, nuovo nume straniero, nel Giardino del Drago Lucente (*Zhelong yuan*), situato presso il Palazzo Settentrionale del sovrano, nella capitale Luoyang¹⁹. Più tardi, quando il nord del paese cade sotto il controllo di effimere dinastie di origine nomadica, il tema del giardino come microcosmo con forti accenti daoisti riaffiora talvolta in maniera evidente, a partire dal nome: è il caso dello *Xiandu yuan*, il Giardino della Capitale degli Immortali, parco imperiale situato presso Ye, la capitale dei Qi settentrionali (557-581). Nel parco si trovavano quattro *guan*, «osservatori», termine che indicava luoghi per il culto daoista. La struttura microcosmica dell'area era evidente: vi si trovavano cinque alture artificiali, che simboleggiavano i Cinque Picchi sacri, nella tradizione cosmografica daoista collegati ai quattro orienti più il centro. Quattro corsi d'acqua rappresentavano i Quattro Mari, confluenndo in un grande lago detto *Dabai*, Oceano²⁰.

L'unica dinastia del nord che ebbe lunga durata fu quella dei Wei settentrionali (386-534). Nel 494, i sovrani, ormai fortemente influenzati dalla cultura cinese, decisero di spostare la capitale a Luoyang, e l'antica città, un tempo capitale degli Zhou orientali (770-221 a.C.) e degli Han posteriori (25-220 d.C.), ritrovò il suo splendore. Di solito, i Wei sono ricordati come protettori del Buddhismo e finanziatori di imponenti progetti religiosi, come la creazione o l'impulso dato all'attività artistica in santuari rupestri buddhisti quali Dunhuang, Yungang e infine Longmen; ma le cronache ci mostrano come i sovrani Wei non fossero affatto refrat-

¹⁸ Xiang Xinyang - Liu Keren 1991, 130-132.

¹⁹ Bilelenstein 1976, 33-46.

²⁰ Zhou Weiquan 1990, 49-50.

tari al Daoismo, o almeno alle suggestioni dell'immortalità, riflesse nei nomi dati alle strutture dei loro giardini di Luoyang:

Nel Giardino del Boschetto fiorito vi era un vasto lago [...]. [L'imperatore] Shizong vi fece costruire la Montagna Penglai, sulla quale c'era un padiglione degli Immortali. A sudest c'era la Sala dello Yang Raffinato [...]. A sud della Montagna dello Yang Raffinato si trovava il Giardino dei Cento Frutti [...]. C'erano giuggiole degli Immortali [...]. Secondo la tradizione, venivano dal Monte Kunlun, ed erano anche dette «giuggiole della *Xiwang mu*». Vi si trovavano anche le pesche degli Immortali [...]. Venivano dal Kunlun, ed erano anche dette «pesche della *Xiwang mu*» [...]. All'interno della Porta dei Mille Autunni [...] c'era il Giardino del Vagabondaggio a Occidente. Nel giardino vi era la Terrazza della Nube Numinosa, [... su cui] vi era il Pozzo Ottagonale [...]. A est [...] si trovava la Terrazza della Pesca del Fungo Numinoso [...], che scaturiva dal centro dell'acqua, elevandosi per venti *zhang*. La brezza nasceva dalle sue porte e dalle sue finestre, le nuvole salivano dalle sue travi e dai suoi archi; le colonne rosse e le travi scolpite mostravano raffigurazioni degli Immortali [...].²¹

Quando il paese fu nuovamente unificato, l'architettura dei giardini degli imperi Sui (589-618) e Tang (618-907) mantenne i riferimenti daoisti. Il Parco dell'Ovest (*Xiyuan*) dei Sui, costruito sempre a Luoyang, comprendeva un enorme lago artificiale, detto *Beihai*, Mare del Nord (nome che ritroviamo ancora oggi, in un noto parco urbano di Pechino), in cui si trovavano tre isole degli Immortali, alte più di trenta metri²². Quanto ai parchi Tang, creazioni di sovrani che sostenevano una comune origine con Laozi, basterà ricordare il Palazzo della Chiarezza Fiorita (*Huaqing gong*), posto a una quarantina di chilometri dalla capitale Chang'an, presso le cui acque termali l'imperatore Xuanzong era solito trascorrere le giornate invernali assieme alla sua famosa concubina Yang Guifei. Qui, al centro di una delle pozze minerali, il sovrano aveva fatto erigere una piccola montagna-isola degli Immortali, composta di lapislazzuli, intorno alla quale era solito navigare con il suo seguito²³.

In epoca Tang comincia ad affermarsi quell'ideale del ritiro in un mondo naturale privato, che troverà poi espressione completa con il vero e proprio «giardino del letterato», di dimensioni più ridotte, a partire dai

²¹ *Luoyang qielan ji*, cit. *ivi*, 51-52. Il termine «fungo numinoso» (*lingzhi*) si riferisce a una serie di sostanze naturali (non sempre identificabili come funghi), la cui assunzione avrebbe favorito il raggiungimento dell'immortalità o di una longevità indefinita.

²² *Ivi*, 66.

²³ Schafer 1963, 233.

Song settentrionali (960-1127). Nella galleria di personaggi legati a tale ideale, un posto d'onore è riservato a Wang Wei (701-761), poeta, calligrafo e pittore.

Wang Wei rappresentò la figura paradigmatica dell'erudito in perenne e precario equilibrio fra l'impegno sociale e l'agognato ritiro dal mondo, che aspira al distacco e alla trascendenza, ideali espressi nelle sue poesie attraverso visioni di una natura priva e, per così dire, «vuota» della presenza umana. Egli fu in stretto rapporto con esponenti della dottrina buddhista Chan (le cui formulazioni devono peraltro molto al vocabolario daoista), ma è stato rilevato che non disdegnò nelle sue poesie la presenza di temi tratti dalle scritture daoiste²⁴. La tradizionale «pittura di paesaggio dei letterati» (*wenren shanshui hua*), che si esprime attraverso il monocromo, ha sempre fatto riferimento a Wang Wei come al suo capostipite. Wang Wei fu ritenuto, a partire dai Song, l'incarnazione del pittore erudito, esponente di una aristocrazia intellettuale che si differenziava nettamente dagli artisti professionisti, al punto da attribuirgli alcuni brevi trattati di pittura, come lo *Shanshui jue*.

Wang Wei trovò rifugio nella sua residenza campestre, posta nella contea di Lantian, non lontano da Chang'an, negli ultimi anni della sua vita, dopo la disastrosa rivolta di An Lushan (755-763). Il suo dipinto *Wangchuan bieye* (*Dimora rurale sul Fiume Wang*), non esistente più in originale, fu oggetto di un incredibile numero di riproduzioni a partire dalla successiva dinastia Song. Gli ideali di ritiro presenti nell'opera di Wang Wei divennero un punto fermo nella produzione letteraria e artistica di numerosi eruditi dei Song settentrionali (960-1127): basti ricordare Su Shi (1037-1101) e il fratello Su Che (1039-1112), il grande calligrafo Huang Tingjian (1045-1105) e il famoso letterato Shen Kuo (1031-1095), tutti proprietari e visitatori appassionati di giardini. Nei loro scritti, si manifesta chiaramente quel distacco da ogni intento di mera riproduzione «naturalistica» del paesaggio, e la convinzione che «l'idea è anteriore al pennello», per citare un famoso detto attribuito proprio a Wang Wei.

Dunque, il modello Wang Wei si diffonde proprio quando gradualmente svaniscono gli esempi concreti della sua arte. Sarà Su Shi, massimo rappresentante dell'*élite* intellettuale Song, a esprimere per primo nei suoi scritti il giudizio sul valore spirituale sommo della sua pittura.

Certo, Wang Wei forse sarebbe stato perplesso di fronte al ruolo che le generazioni successive gli avrebbero riservato; ma con la sua residenza campestre, cominciava a realizzarsi quella compenetrazione fra il paesag-

²⁴ Kroll 1986, 107-108.

gio del giardino e la sua rappresentazione, espressa dalle «tre perfezioni» (*sanjue*): poesia, calligrafia, pittura.

Questo processo trovò continuazione nella seconda parte della dinastia Tang, dopo la rivolta di An Lushan, e fu espresso nella creazione dei giardini dei funzionari di corte, tra i quali spicca la Villa della Sorgente Tranquilla (*Pingquan zhuang*) del letterato e statista Li Deyu (787-849), situata alla periferia di Luoyang. La raffinatezza e la ricchezza del sito erano universalmente note, e si riflettevano nella miriade di esemplari di rocce ivi presenti e nell'enorme numero di specie vegetali del suo *arboretum*:

[La residenza della Sorgente Tranquilla] è a 30 *li* da Luoyang. Vi sono piante ed alberi, terrazze e chioschi. È stata costruita come una dimora degli Immortali. Si è asportato del terreno per riprodurre le gole del Sichuan, le Sale-Grotta, i Dodici Picchi, i Nove Fiumi, sino a raggiungere le Porte del Mare. Maestoso è il paesaggio di fiumi e alture [...].²⁵

Forse il primo vero e proprio «giardino del letterato» è quello fatto costruire a Luoyang nell'829 dal grande poeta Bai Juyi (772-846), che lo descrive in una breve composizione in prosa²⁶. In essa, il giardino risalta come un piccolo mondo appartato, realizzazione concreta di una norma morale del ritiro, che è già ricerca di equilibrio tra impegno confuciano di regolamentazione del mondo, e coltivazione interiore daoista (e buddhista: Bai Juyi fu particolarmente vicino a esponenti del Chan).

Citiamo la parte finale del brano in prosa e il seguente componimento poetico, nei quali è davvero arduo isolare cosa è Chan da ciò che appartiene al «fondo» daoista:

[...] Ebbro di vino e stanco del liuto, ordino ai musici di salire sul padiglione dell'isoletta centrale, e suonare il «Preludio alla Veste Arcobaleno». La musica si diffonde sulle ali del vento, concentrandosi o disperdendosi, giungendo lontano sino ai bambù, alla bruma, alle onde e alla Luna. La melodia non si è ancora spenta che Letian [«Che gioisce del Cielo»: soprannome di Bai Juyi], felice e già ebbro, si è addormentato su una roccia. Risvegliatosi, intona un canto casuale, che non è poesia né prosodia: A Gui [uno dei figli di Bai Juyi] porta un pennello, e io scrivo sulla roccia. Osservando la sua rozzezza, l'ho trasformato in veste di prosa poetica, chiamandolo «Sullo stagno»:

Nella dimora di dieci *mu*, il giardino ne occupa cinque;
vi sono uno stagno e mille steli di bambù.
Non dite che la terra è scarsa, il luogo angusto:

²⁵ *Jutan lu*, cit. in Zhou Weiquan 1990, 83.

²⁶ Paolillo 1996, 87-89.

bastano per ginocchia e spalle.
Vi sono sale e cortili, ponti e battelli,
libri e vino, canti e strumenti a corda.
Un vegliardo è al suo centro, la bianca barba aggraziata:
misurato e contento, non cerca nulla all'esterno.
Come un uccello, si sceglie l'albero, cercando un nido tranquillo;
come una tartaruga, si rifugia nel guscio, senza conoscere le vastità marine.
Vi sono sacri cigni e bizzarre rocce, purpuree ninfee e candidi loti:
tutto ciò che amo è a me vicino.
A volte sollevo la coppa, o intono un'aria;
ho moglie e una marea di figli, galline e cani a piacimento.
Libero e senza freni, sarò qui fino alla decrepitezza.²⁷

L'uso delle rocce nei giardini, che come si è visto risale almeno all'inizio del periodo imperiale ed è un riflesso del complesso mitico e dottrinale centrato sugli Immortali daoisti, fece nascere la definizione di «montagna artificiale» o «imitata» (*jiashan*), creazione che inizialmente non disdegnava l'uso di materiali estranei al mondo minerale²⁸.

Le rocce del Lago Tai, che sarebbero state oggetto di massimo apprezzamento durante i Song, si trovavano già nel giardino urbano di Bai Juyi, il quale dedicò loro anche una poesia, volta a giustificare la «petromania» del suo amico Niu Sengru (778-847), alto funzionario e proprietario di un giardino presso Luoyang. Nei suoi versi, a un'accurata, quasi scientifica descrizione di una maestosa roccia del Lago Tai si accompagna un'allusione al suo carattere sacro: da questa montagna, modellata dagli agenti naturali, si sprigiona un'energia che domina i padiglioni del giardino, mentre la brezza sembra scaturire dal suo ventre²⁹. Sembra quasi che l'inserimento di maestosi esemplari di roccia nei giardini dell'epoca anticipi la tradizione pittorica delle Cinque Dinastie (907-960) e dei Song settentrionali, in cui spesso la parte centrale del dipinto è occupata da un picco torreggiante.

D'altra parte, se con i Song settentrionali il paesaggio era diventato per Su Shi espressione del «Principio costante» (*changli*)³⁰, non deve stupire se la montagna, ossatura del paesaggio, fu intesa come un'entità contenente in potenza tutte le montagne possibili, tutti gli aspetti determinati dai mutamenti spaziali e temporali, come in questo passo del trattato pittorico *Linquan gaozhi* (1070):

²⁷ Bai Juyi 1983, 6.

²⁸ Stein 1987, 47.

²⁹ Hay 1985, 19.

³⁰ Murck 1976, 267.

La montagna principale è imponente. È il signore di tutte le altre montagne, ciò attraverso cui si distribuisce la composizione [...]. È l'antenato principale che presiede alle proporzioni e alla prospettiva. La sua immagine è simile a quella di un grande signore, rivolto a sud maestosamente assiso [...]. La montagna ha un proprio aspetto quando è osservata da vicino; ne ha un altro quando è osservata ad alcuni *li* di distanza; e un altro ancora quando è vista da alcune decine di *li*. Ogni distanza ha proprie peculiarità: è ciò che vien detto «la forma di una montagna si trasforma a ogni passo». Vista di fronte la montagna ha un aspetto, di lato ne ha un altro, e osservata da dietro ha un altro aspetto ancora. Ogni vista possiede proprie specificità, è ciò che vien detto «la forma di una montagna va osservata da ogni lato». Perché è così? Benché si tratti di una sola montagna, in realtà raccoglie in sé forma ed aspetto di innumerevoli altre montagne [...]. In primavera o in estate, la montagna avrà una certa vista; in autunno o in inverno, ne avrà un'altra; è ciò che vien detto «lo scenario delle quattro stagioni non è lo stesso». Guardandola all'aurora, la montagna appare in un certo modo, osservandola al crepuscolo appare in un altro modo. Con il tempo nuvoloso e col sereno, ne avrà ancora un altro. È ciò che vien detto «da mattino a sera le sue trasformazioni possono differenziarsi». Perché è così? Perché è una montagna sola, eppure raccoglie idea e aspetto di centinaia di montagne: si può ottenere ciò senza una indagine approfondita?³¹

E questo concetto valeva per i maestosi picchi rappresentati nei dipinti, come per le rocce di ridotte dimensioni presenti nel giardino o nello studio del letterato. Entrambe le realtà erano riflesso di una maggiore accessibilità a una condizione trascendente (la vetta degli Immortali) da parte dell'uomo «coltivato» a riconoscere le analogie.

Durante i Song, la categorizzazione estetica delle rocce, già introdotta da Bai Juyi, fu ulteriormente ampliata. Le rocce del giardino, o quelle di piccole dimensioni presenti nelle composizioni formate con specie vegetali (dette poi in Giappone *bonsai*: un altro esempio del valore sacro della riduzione), dovevano presentare quattro qualità principali: *shou* («sottigliezza»), *tou* («penetrazione, allusione a un interno traforato»), *lou* («sgocciolio interno delle acque») e *zhou* («trama superficiale corrugata»)³².

Al di là della indubbia estetizzazione presente nelle descrizioni, queste caratteristiche rimandano ai temi arcaici, ripresi dal Daoismo. Basti pensare a una descrizione illustrata di un calamaio di epoca Song, a forma di montagna con vari picchi, appartenuto al famoso letterato Mi Fu (1051-

³¹ Guo Xi, *Linquan gaozhi*; abbiamo modificato la traduzione a cura di G. Maggio (in Guo Xi 2005, 42-44), rifacendoci al testo cinese *ivi*, 116-117.

³² Paolillo 1996, 143-147.

1107), nella quale si afferma: «La grotta inferiore comunica con quella superiore con una triplice contorsione. Vi ho fatto un giorno un vagabondaggio spirituale (*shenyou*)»³³.

Un altro esempio è la «roccia straordinaria», acquistata da Su Shi per ben cento monete d'oro, che presentava nove sporgenze, ricordando il Monte Jiuhua, celebre picco sacro. Egli le consacrò un poema, il cui simbolismo è evidente:

I puri ruscelli girano come lampi, e si perdono nei picchi nuvolosi;
è come un brusco risveglio nel mezzo del sogno; il cielo spazzato è d'un blu
di martin pescatore;
[...] adesso, il Monte Jiuhua sta in un solo vaso *hu*;
le acque del Lago Celeste cadono di piano in piano;
dappertutto si comunica per le finestre vuote delle fanciulle di giada [...];
ho acquistato questo verde [pezzo] tagliato a giorno per cento pezzi d'oro.³⁴

Con i Song, il motivo della riduzione in uno spazio mitico, nato con le riproduzioni delle montagne-isola degli Immortali espresse dai bruciaprofumi Han, ha ormai investito il giardino cinese. Spazio ridotto, il giardino del letterato, spesso situato nella caotica realtà urbana, da cui è diviso per mezzo di un muro di cinta, è una nuova, erudita versione – certo filtrata da una cultura che ha imparato a convivere con i Tre Insegnamenti, Daoismo, Confucianesimo e Buddhismo – del mondo in piccolo racchiuso in una zucca (microcosmo in cui si rifugiano i maestri daoisti), luogo privilegiato per l'attività di meditazione dei letterati-funzionari, detta *jingzuo* («star seduti nella quiete»), che molto deve all'influenza delle pratiche di meditazione daoiste e buddhiste.

La suggestione dei motivi arcaici resterà intatta, seppur sempre più oggetto di estetizzazione, sino alla fine dell'impero: essa sopravvive nella montagna artificiale, di epoca Qing, situata nel giardino imperiale che si trova nella parte nord della Città Proibita, ultima e barocca riproduzione dei monti degli Immortali, con le sue grotte e i suoi cunicoli.

La tradizione del giardino vide anche la pubblicazione, in un'era ormai crepuscolare sotto molti aspetti per il mondo cinese, dell'unico trattato monografico su quest'arte: lo *Yuanye* (*La Forgia del giardino*, 1634), opera del pittore e «mastro» di giardini Ji Cheng (1582-?), vissuto nell'ultima parte della dinastia Ming (1368-1644). Ci siamo dilungati altrove sulle caratteristiche di quest'opera, che, accanto a temi peculiari dell'epoca in cui è

³³ *Zhuogeng lu*; abbiamo leggermente modificato la traduzione in Stein 1987, 42.

³⁴ *Ivi*, 79.

stata composta, ripresenta motivi antichi, comuni alla tradizione pittorica, come il concetto della nascita di un giardino come creazione intellettuale³⁵.

Tra i principi chiave che un «mastro» di giardini deve impiegare, Ji Cheng cita il concetto di *yin*, il «conformarsi», che in questo campo indica l'agire in accordo con le configurazioni del sito, e il *qi* vitale che lo anima, in piena consonanza sia con la teoria pittorica, sia con la tradizione del *fengshui*. Ma *yin* è ben presente nelle fonti daoiste e in testi che costituiscono un compendio del pensiero correlativo, come il *Lüshi chunqiu* (240 a.C.): qui, in un capitolo intitolato *Guiyin* (*Dar valore al conformarsi*), *yin* è reso come il «non esercitare alcuna resistenza», e tra i numerosi esempi di tale condotta, appare quello di Yu il Grande, eroe mitico che, nel riportare all'ordine il mondo devastato dall'alluvione cosmica, «si conformò alla forza delle acque»³⁶. Nel già citato *Huainan zi*, *yin* è espressamente legato alla «attività non agente» (*wei wuwei*) del saggio daoista, che si conforma alla condotta (che è specchio della loro natura *xing*) degli esseri³⁷. L'artefice di un giardino, il «mastro» che «ha in petto colline e valli», nel conformarsi alle configurazioni di acque e territorio, cioè nel «seguire il tortuoso [gli elementi naturali] accordandovi ciò che è squadrato [l'architettura]»³⁸, riproduce ancora (certo a un livello estetizzante) il rapporto tra il saggio che ha ritrovato l'Unità e la molteplicità degli esseri: un rapporto che, come per altri aspetti, annulla qualsiasi dualismo natura-cultura.

Nella parte finale dell'opera, Ji Cheng si sofferma sul problema fondamentale dell'arte, la natura stessa dell'atto rappresentativo:

Essendoci il Vero, si costituisce l'imitazione (*youzhen weijia*). Si completi il Vero creando l'imitazione; smosso in qualche misura il Culmine del Cielo, l'interezza [dell'opera] attende il lavoro dell'uomo.³⁹

Qui il termine *jia*, persa ogni connotazione negativa di «falso» o «artificiale», diventa sinonimo di rappresentazione, segno che «completa» il Vero: concezione derivante dalla teoria pittorica, che porta infine Ji Cheng a definire il giardino come un mondo al contempo simile a un «dipinto spontaneo» e a Yinghu, isola degli Immortali:

Bizzarri chioschi e ingegnosi gazebo dovrebbero essere sparsi tra il porpora [dei fiori]; padiglioni ed edifici a più piani dovrebbero affacciarsi ondeg-

³⁵ Paolillo, 2011 e 2003.

³⁶ Cit. *ivi*, 224.

³⁷ *Ivi*, 225.

³⁸ *Yuanye*, cit. *ivi*, 227.

³⁹ *Yuanye*, cit. *ivi*, 230.

giando sulle nuvole [...]. L'area somiglierà a Yinghu, a un dipinto spontaneo (*tianran tubua*), e l'idea soddisferà pienamente l'ossessione per boschetti e sorgenti [...].⁴⁰

Come si sa, l'arte del giardino cinese ebbe grande influenza sulla percezione europea dei giardini e del paesaggio a cavallo tra Seicento e Settecento, ma fu del tutto incompresa nei suoi principi fondanti, che molto dovevano al Daoismo: il giardino cinese fu così o esaltato come massimo esempio di libertà naturale (in Inghilterra), o criticato come espressione di un artificio lontano dal «naturale» (in Francia, da Rousseau e altri)⁴¹. Entrambe le posizioni erano errate, del tutto ignare del fatto che il giardino cinese tradizionale, al pari delle «arti del pennello», è una imitazione rappresentativa che partecipa del Vero (concetto simile alla μέτεξις platonica) attraverso una figurazione intellettuale⁴². L'Occidente (in questo come per altri aspetti della cultura tradizionale cinese) tesseva letture e visioni della Cina, alle quali però mancava l'«ordito daoista».

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bilelenstein 1976 H. Bilelenstein, «Lo-yang in Later Han Times», *Bulletin of the Museum of Far Eastern Antiquities* 48 (1976), 1-142.
- Cadonna 2008 A. Cadonna, *Liezi. La scrittura reale del vuoto abissale e della potenza suprema*, Torino, Einaudi, 2008.
- Cahill 1993 S.E. Cahill, *Transcendence and Divine Passion. The Queen Mother of the West in Chinese Medieval Literature*, Stanford, Stanford University Press, 1993.
- Delille 1792 J. Delille, «Les jardins ou l'art d'embellir les paysages», in Id., *Œuvres complètes*, Avignon, Jean Albert Joli, 1792.
- Fracasso 1981 R. Fracasso, «Manifestazioni del simbolismo asiatico nelle tradizioni cinesi antiche», *Numen* 28 (1981), 194-215.
- Guo Xi 2005 Guo Xi, *Elogio del paesaggio / Linquan gaozhi*, trad. it. di G. Maggio, Rapallo, Il Ramo, 2005.

⁴⁰ *Yuanye*, cit. *ibidem*.

⁴¹ Per una breve rassegna delle differenti posizioni assunte dagli intellettuali europei, a partire da William Temple e dal suo concetto di *sharawadgi*, cfr. Paolillo 2011.

⁴² Si veda Paolillo 2003, 234.

- Hay 1985 J. Hay, «The Rock and Chinese Art», *Orientalions* 16, 2 (1985), 16-32.
- Huainan zi 1989 *Huainan zi*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1989.
- Knechtges 1982 D. Knechtges (ed.), *Wen Xuan, or Selections of Refined Literature*, I, Princeton, Princeton University Press, 1982.
- Kroll 1986 P.W. Kroll, «Li Po's Transcendent Diction», *Journal of the American Oriental Society* 106, 1 (1986), 99-117.
- Lippiello 2005 T. Lippiello, «Verso l'immortalità: itinerari del Cielo e della Terra», in M. Scarpari - T. Lippiello (a cura di), *Caro Maestro... Scritti in onore di Lionello Lanciotti per l'ottantesimo compleanno*, Venezia, Cafoscarina, 2005, 709-722.
- Loewe 1979 M. Loewe, *Ways to Paradise*, London, George Allen and Unwin, 1979.
- Murck 1976 C. Murck, «Su Shih's Reading of the Chung Yung», in S. Bush - C. Murck (eds.), *Theories of the Arts in China*, Princeton, Princeton University Press, 1976, 267-292.
- Mu Tianzi zhuàn* 1990 *Mu Tianzi zhuàn*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1990.
- Paolillo 1996 M. Paolillo, *Il giardino cinese. Una tradizione millenaria*, Milano, Angelo Guerini e Associati, 1996.
- Paolillo 2003 M. Paolillo, «Forging the Garden. The 'Yuanye' and the Significance of the Chinese Garden in the 17th Century», *East and West* 53 (2003), 209-239.
- Paolillo 2011 M. Paolillo, «Intellectual or Emotional Knowledge? Values and Meanings of the Chinese Garden in the Ming Period», in P. Santangelo (ed.), *Ming Qing Studies 2011*, Roma, Aracne, 2011, 183-197.
- Schafer 1963 E.H. Schafer, *The Golden Peaches of Samarkand. A Study on T'ang Exotics*, Berkeley - Los Angeles, University of California Press, 1963.
- Schipper 1965 K. Schipper, *L'empereur Wu des Han dans la légende taoïste*, Paris, Publications de l'École Française d'Extrême-Orient, 1965.
- Sima Qian 1982 Sima Qian, *Shiji*, Beijing, Zhonghua shuju, 1982.
- Stein 1987 R. Stein, *Il mondo in piccolo. Giardini in miniatura e abitazioni nel pensiero religioso dell'Estremo Oriente*, Milano, il Saggiatore, 1987.

- Xiang Xinyang - Liu Keren 1991 Xiang Xinyang - Liu Keren (a cura di), *Xijing zaji xiaozhu*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1991.
- Zhou Weiquan 1990 Zhou Weiquan, *Zhongguo gudian yuanlin shi*, Beijing, Qinghua Daxue chubanshe, 1990.
- Zhuangzi* 1989 *Zhuangzi*, Shanghai, Shanghai guji chubanshe, 1989.

I «GIARDINI DI ADONE», METAFORA PLATONICA DELLA SCRITTURA

Paola Desideri

[...] l'écriture voile la vue de la langue:
elle n'est pas un vêtement, mais un travestissement.
(F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*)

1. TRA ORALITÀ E SCRITTURA: LA RIVOLUZIONE CULTURALE NELLA GRECIA ANTICA

In Grecia il passaggio dalla poesia orale arcaica alla letteratura scritta fu lento e graduale, e avvenne non per l'influenza di altre culture, ma per il progressivo sviluppo dell'economia e delle tecniche della comunicazione, le quali, alla fine del V secolo a.C., provocarono l'avvento del «libro»¹ e del commercio librario e, di conseguenza, il progressivo affermarsi della diffusione scritta delle opere rispetto alla tradizionale trasmissione orale del sapere acquisito secondo i processi dell'«oralità primaria»². Infatti, tra il V e il IV secolo, la struttura istituzionale e assembleare della *pólis* e la consueta oralità della comunicazione, due principi tra loro correlati e complementari, subirono lo stesso declino, in analogia con le grandi trasformazioni politiche e socio-economiche che in quel periodo avevano investito il mondo greco, mettendo in crisi il vecchio sistema culturale e democratico.

L'ascesa del libro, in quanto strumento di grande potenzialità, ma soprattutto di ampia accessibilità per la trasmissione delle conoscenze, pose

¹ A questo riguardo Havelock 1976 (1987, 73-74) precisa che la traduzione comunemente accettata di *biblos* con «libro» è scorretta, perché tale parola designa sia il papiro come sostanza materiale, sia l'oggetto vero e proprio costituito di papiro, su cui veniva steso il testo scritto. Infatti, come è noto, bisognava incollare le foglie di fibra di papiro una dopo l'altra per formare una lunga e ampia superficie adatta ad essere poi arrotolata e, al contrario, srotolata fino al punto desiderato per ritrovare un determinato passo.

² Per una fondamentale disamina delle culture a «oralità primaria», di quelle a «oralità secondaria» e delle loro rispettive implicazioni pragmatico-cognitive, cfr. Ong 1967, 1977, 1982.

dunque le basi per il rinnovamento delle tecniche della comunicazione culturale, una trasformazione di enorme portata che avrebbe rivoluzionato in maniera irreversibile la prospettiva e la dimensione del modo di vivere e di pensare orale e, necessariamente, avrebbe anche cambiato le strutture, le norme e le forme del discorso³. Conseguentemente la pagina scritta avrebbe in futuro indirizzato verso la specializzazione del sapere e, di rimando, verso la progressiva autonomia della prosa scientifica da quella letteraria: del resto, fino alla seconda metà del V secolo, non esistevano manuali di alcun genere, e la stessa istruzione doveva conformarsi alle condizioni di una cultura orale. La nascita della civiltà della scrittura inevitabilmente ridusse la categoria e l'area dei destinatari, non più identificabili con l'intera comunità dei cittadini, ma con singoli e selezionati individui dotati dei necessari prerequisiti culturali ed ermeneutici. L'orizzonte sociale a poco a poco si restrinse, tanto che, esempio eclatante, la poesia preferì ripiegarsi in una dimensione sempre più privata ed elitaria, privilegiando un pubblico scelto e dotto, in grado di interpretare e comprendere le raffinatezze stilistiche di un messaggio semanticamente elaborato e complesso⁴.

2. IL «FEDRO» DI PLATONE, ULTIMO BALUARDO DELLA CULTURA DELL'ORALITÀ

In questo vivace e interessantissimo contesto socio-culturale, il passaggio cruciale dalla civiltà dell'oralità (*légein*) alla civiltà della scrittura (*grá-*

³ Sulle dimensioni e sulle conseguenze storico-culturali dell'incremento del libro e quindi dell'alfabetizzazione, cfr. Turner 1952, Goody - Watt 1968, Lanza 1975, Nieddu 1984b.

⁴ Per comprendere le grandi trasformazioni della poesia greca, interpretate alla luce della teoria dell'oralità ed esaminate secondo gli aspetti della composizione, comunicazione, trasmissione e committenza, è fondamentale il lavoro di Gentili 1984. La scuola oralistica americana, riconducibile all'influenza decisiva di A.M. Parry, attivo intorno agli anni Trenta, ha dedicato molta attenzione ai problemi della cultura orale, a cominciare dal campo degli studi classici; cfr. Parry 1971. Per un'analisi del connotato rapporto tra letteratura e cultura orale, cfr. tra gli altri Lord 1960, Finnegan 1970 e 1977, Zumthor 1979 e 1983 per il settore della medievistica, Goody 1980, Segal 1982. Relativamente allo statuto e alle specificità della cultura orale dal mondo antico al mondo contemporaneo, investigata nell'ambito delle sue più ampie dimensioni interdisciplinari, cfr. Gentili - Paioni 1985.

phain)⁵ diede luogo ad un appassionato dibattito teorico ed epistemologico, come attesta autorevolmente l'opera di Platone, con il frequente riferimento, soprattutto nel *Fedro*⁶, a una serie di questioni e interrogativi circa l'essenza del vero sapere, se fondato sulla parola orale, e quindi sull'ascolto, o su quella scritta, e dunque sulla lettura. Il *Fedro*, dialogo della tarda maturità di Platone, che scriveva appunto nel momento di transizione tra le due culture, quando ancora l'«auralità» conservava gran parte della sua influenza e importanza, fu composto presumibilmente tra il 368 e il 363 a.C. ed è ritenuto, senza dubbio, una tra le opere più liriche e raffinate del filosofo ateniese; comunque è il primo testo in assoluto a fornirci una compiuta riflessione sulla natura della scrittura.

Il dialogo tra Socrate e Fedro, i due protagonisti, si svolge a poca distanza da Atene, in campagna, all'ombra di un platano lungo le incantevoli rive del fiume Ilisso, un inizio idilliaco scelto non a caso per ambientare quell'atmosfera agreste adatta ad ascoltare la lettura del discorso di Lisia sull'amore, il grande retore del momento, dal quale l'opera platonica prende le mosse e ciclicamente si chiude.

Procedendo secondo il metodo della dialettica, l'unico che conduce alla verità, al contrario della retorica ritenuta seducente e fallace, nella conclusiva Parte quinta del *Fedro* Platone critica, senza alcuna eccezione, la scrittura, ampiamente analizzata come mezzo di espressione e di comunicazione del pensiero, per pervenire infine alla conclusione che il *gráphein* è uno strumento inadeguato e del tutto inferiore al discorso orale, più duttile ed efficace per l'interazione viva tra i partecipanti allo scambio dialogico.

A questo punto è d'obbligo la citazione della favola egiziana narrata da Platone, nella quale Theuth (l'equivalente di Hermes), il dio della sapienza, considerato anche l'inventore della scrittura insieme ai numeri, al

⁵ Per un'analisi delle complesse questioni pertinenti al dibattito oralità/scrittura fino all'epoca di Platone, cfr. Cerri 1969, Watson 1973, Findlay 1974, Fantuzzi 1980, Baumann 1986, Cambiano *et al.* 1988, Trabattoni 2005. Sull'antitesi oralità/scrittura nel mondo di Platone e di Quintiliano, anche in vista di una nuova concezione della testualità e della didattica della scrittura, cfr. Desideri 2008. Va opportunamente ricordato che, da molti anni a questa parte, E.A. Havelock è ritenuto il punto di riferimento più importante per gli studi e le riflessioni sulla cultura orale e sull'alfabetizzazione nel mondo greco. Nella sterminata bibliografia, ci limitiamo a segnalare particolarmente Havelock 1963, 1980, 1984, 1986.

⁶ Nel corso del presente contributo tutte le citazioni riferite al *Fedro* sono attinte dalla seguente edizione: Platone, *Fedro*, testo a fronte, trad. it. di P. Pucci, introd. di B. Centrone, Roma - Bari, Laterza, 1998.

calcolo, alla geometria, all'astronomia, al gioco dei dadi e da tavolo, presenta le sue creazioni a Thamus, re di Tebe e di tutto l'Egitto, allo scopo di rendere gli Egiziani più colti e dotati di maggiore memoria con l'ausilio dell'arte della scrittura. Thamus però argomenta la sua tesi del tutto contraria a quella di Theuth, difendendo tenacemente l'oralità.

In piena civiltà della scrittura questo è il celebre passo platonico posto a salvaguardia del *lógos* (*Fedro*, 274b-275b):

SOCR. Ma ci rimane la questione dell'opportunità e inopportunità dello scrivere, cioè da dire le condizioni che lo rendono opportuno e inopportuno. No?

FEDR. Sì.

SOCR. Ora sai tu come si possa meglio piacere al dio, in materia di discorsi, in pratica e in teoria?

FEDR. No. E tu?

SOCR. Sì, posso dirti un racconto degli antichi. Essi conoscono la verità; se potessimo scoprirla da noi, forse che ci preoccuperemmo ancora delle opinioni degli uomini?

FEDR. Che domanda ridicola! Ma raccontami questa storia.

SOCR. Ho sentito narrare che a Naucrati d'Egitto dimorava uno dei vecchi dèi del paese, il dio a cui è sacro l'uccello chiamato Ibis, e di nome detto Theuth. Egli fu l'inventore dei numeri, del calcolo, della geometria e dell'astronomia, per non parlare del gioco del tavoliere e dei dadi e finalmente delle lettere dell'alfabeto. Re dell'intero paese era a quel tempo Thamus, che abitava nella grande città dell'Alto Egitto che i Greci chiamano Tebe egiziana e il cui dio è Ammone. Theuth venne presso il re, gli rivelò le sue arti dicendo che esse dovevano esser diffuse presso tutti gli Egiziani. Il re di ciascuna gli chiedeva quale utilità comportasse, e poiché Theuth spiegava, egli disapprovava ciò che gli sembrava negativo, lodava ciò che gli pareva dicesse bene. Su ciascuna arte, dice la storia, Thamus aveva molti argomenti da dire a Theuth sia contro che a favore, ma sarebbe troppo lungo esporli. Quando giunsero all'alfabeto: «Questa scienza, o re – disse Theuth – renderà gli Egiziani più sapienti e arricchirà la loro memoria perché questa scoperta è una medicina per la sapienza e la memoria». E il re rispose: «O ingegnossissimo Theuth, una cosa è la potenza creatrice di arti nuove, altra cosa è giudicare qual grado di danno e di utilità esse posseggano per coloro che le useranno. E così ora tu, per benevolenza verso l'alfabeto di cui sei inventore, hai esposto il contrario del suo vero effetto. Perché esso ingenererà oblio nelle anime di chi lo imparerà: essi cesseranno di esercitarsi la memoria perché fidandosi dello scritto richiameranno le cose alla mente non più dall'interno di se stessi, ma dal di fuori, attraverso segni estranei: ciò

che tu hai trovato non è una ricetta per la memoria ma per richiamare alla mente. Né tu offri vera sapienza ai tuoi scolari, ma ne dai solo l'apparenza perché essi, grazie a te, potendo avere notizie di molte cose senza insegnamento, si crederanno d'essere dottissimi, mentre per la maggior parte non sapranno nulla; con loro sarà una sofferenza discorrere, imbottiti di opinioni invece che sapienti».

La vera sapienza (*sophía*) – sostiene Platone per bocca del re Thamus – non può essere acquisita senza un vero insegnamento che, per essere tale, deve procedere socraticamente da maestro a discepolo secondo la consueta modalità dialogica della parola orale: su tali imprescindibili fondamenti si devono quindi esercitare la memoria e la mente. È solo attraverso il continuo scambio euristico di domande e di risposte, di obiezioni e di repliche che si costruisce dinamicamente l'esatta cognizione dei valori, della conoscenza scientifica (*epistémè*), della verità (*alétheia*). La scrittura quindi non è il contenitore di conoscenza autentica, ma soltanto di nozioni che possono essere utili unicamente a chi già possiede un consolidato e sicuro sapere; infatti la scrittura è concepita da Platone come un *phármakon*⁷: non già una «medicina» della memoria (*mnémè*), bensì del richiamare alla memoria⁸.

In sostanza, le «lettere dell'alfabeto» (*grámmata*) sono un espediente strumentale per poter rammentare *hic et nunc* le cose; in altri termini,

⁷ A proposito delle platoniche implicazioni «farmacologiche» della scrittura, cfr. il noto lavoro di Derrida 1968, che fu oggetto di un dibattito molto intenso tra i decostruzionisti.

⁸ Vale la pena precisare che la Grecia arcaica sacralizza a tal punto la reminiscenza che il *pántheon* greco annovera una divinità denominata Memoria (*Mnemosýne*), dea incaricata di presiedere alla funzione poetica e di dispensare ai suoi eletti – gli aedi – la *sophía*, la sapienza, concepita come una sorta di onniscienza di tipo divinatorio. Per una puntuale analisi storica della memoria nell'età greca, cfr. Vernant 1965. Sul ruolo fondamentale della memoria e sulle complesse implicazioni della *mnémè* nel mondo antico, e greco in particolare, cfr. Nieddu 1984a e Assmann 1992. Circa il modo diverso con cui operano la memoria e l'apprendimento del sapere nelle società dotate o meno di scrittura, cfr. Goody 1977a. Sul binomio inscindibile memoria-conoscenza e sulle modificazioni irreversibili provocate dalla scrittura nella maniera di organizzare i pensieri in forma comunicabile, cfr. Goody 1977b; Cardona 1981, 132-153, e 1985, 21-34; Bereiter - Scardamalia 1987; Neisser - Winograd 1988. Quanto al potere esercitato dalla scrittura per l'organizzazione della società e per la trasmissione delle conoscenze, cfr. Goody 1986, 1987 e 2000. Più in generale, sulle differenti culture dell'oralità e della scrittura esaminate secondo la prospettiva etnolinguistica, cfr. Cardona 1983, mentre sull'evoluzione storica del dibattito tra oralità e scrittura, cfr. Bernardelli - Pellerey 1999. Infine, per una messa a punto funzionale e tipologica dell'oralità e della scrittura risultano particolarmente significativi Nencioni 1976, AA.VV. 1982, Tannen 1982, Halliday 1985, Koch 2001.

secondo la concezione platonica, i cosiddetti «segni estranei» possono aiutare a ricordare soltanto «dal di fuori» e non «dall'interno di se stessi», quindi gli scritti possono apportare un contributo conoscitivo a condizione che se ne siano appresi i contenuti secondo una corretta acquisizione didattico-gnoseologica: in conclusione, i libri parlano solo a chi già sa. La conseguenza nociva della pratica «diamesica»⁹ della scrittura per gli esseri umani è che essi crederanno erroneamente di conoscere quello che invece ignorano, giacché la loro è soltanto un'apparente *sophía* acquisita senza il giusto dominio epistemico, senza cioè un'adeguata assimilazione frutto della costruttiva oralità dialettica. Il risultato finale – argomenta sempre il faraone Thamus – è dunque esattamente l'opposto dei vantaggi esaltati dal dio inventore dell'alfabeto: l'indebolimento della memoria, la quale, in virtù della possibilità di consultare sempre lo scritto mediante segni esterni, si deresponsabilizza proprio della sua prerogativa più alta. D'altra parte Socrate, al termine del racconto del mito egizio, avverte l'esigenza di sottolineare la funzione ipomnemantica della scrittura, cioè il ruolo di promemoria, ad uso dello stesso autore e utile a chi ha bisogno di richiamare alla mente gli argomenti già intimamente posseduti, per colui che ha necessità di riepilogare.

Infatti, come attesta la *Lettera VII* (341b3-344e5)¹⁰, ritenuta autenticamente platonica fin dall'inizio del secolo scorso, la *mnéme*, insieme all'intelligenza e alla nobiltà d'animo, rappresenta uno dei tre requisiti fondamentali per intraprendere il faticoso cammino della filosofia finalizzato a pervenire alla meta ultima, che si identifica nella verità riservata a quei «pochi», agli *oligoí* in grado di recepire, appunto, l'insegnamento filosofico. Gli scritti dunque non permettono in alcun modo di suscitare le condizioni che conducono alla *alétheia*, a quei «principi primi e supremi della realtà» (*Lettera VII*, 344d) riservati ai filosofi, i quali, una volta appresi, non dovrebbero mai sfuggire alla memoria «dato che si riducono a brevissime proposizioni» (344e). Giacché comunque la scrittura ha un valore strettamente ipomnemantico, soltanto chi già ha acquisito una profonda conoscenza previa attraverso l'oralità dialettica – da vero sapiente e

⁹ Il termine *diamesico* è stato introdotto da Mioni 1983 sul modello di *diafasico*, *diastatico*, *diatopico* e *diacronico*, per indicare la particolare variazione linguistica dipendente dall'uso di mezzi espressivi diversi (lingua orale/lingua scritta).

¹⁰ Si precisa che per le citazioni riferite alla *Lettera VII* è stata adottata la seguente edizione: Platone, *Lettere*, presentaz., trad. it. e note di R. Radice, in *Tutti gli scritti*, a cura di G. Reale, Milano, Bompiani (Il Pensiero Occidentale), 2010, 1791-1843. In particolare, sulla rilevanza linguistico-ermeneutica della *Lettera VII* in merito alla dialettica e alla critica platonica della scrittura, cfr. Galli 1946 e 1948, Tulli 1989.

non da presunto tale, convinto infondatamente di esserlo – può servirsi di questo promemoria come richiamo alla mente; di sicuro non colui che si basa unicamente e pericolosamente sulla pratica della lettura, di per sé impossibilitata a generare un autentico sapere.

Socrate, narrata la leggenda, prosegue il dialogo argomentativo con Fedro convincendo euristicamente l'allievo dell'inefficacia iconica dell'alfabeto, simulacro molto parziale della vera dottrina, che è integra e sistematica (*Fedro*, 275d-e):

SOCR. Perché vedi, o Fedro, la scrittura è in una strana condizione, simile veramente a quella della pittura. I prodotti cioè della pittura ci stanno davanti come se vivessero; ma se li interroghi, tengono un maestoso silenzio. Nello stesso modo si comportano le parole scritte; crederesti che potessero parlare quasi che avessero in mente qualcosa; ma se tu, volendo imparare, chiedi loro qualcosa di ciò che dicono esse ti manifestano una cosa sola e sempre la stessa. E una volta che sia messo in iscritto, ogni discorso arriva alle mani di tutti, tanto di chi l'intende tanto di chi non ci ha nulla a che fare; né sa a chi gli convenga parlare e a chi no. Prevaricato ed offeso oltre ragione esso ha sempre bisogno che il padre gli venga in aiuto, perché esso da solo non può difendersi né aiutarsi.

FEDR. Ancora hai perfettamente ragione.

Viene qui affrontata la complessa questione dei discorsi scritti paragonati alle figure dipinte dai pittori, che, ugualmente statiche e immutabili, sono di gran lunga inferiori alla variabilità del parlato e alle creative trasformazioni della parola orale. Infatti, i testi sembrano illusoriamente veri, in realtà sono finti, in quanto immagini del discorso vivente. Del resto, essi non sono capaci di rispondere alle domande che vengono loro rivolte, anzi ripetono perennemente gli stessi enunciati senza peraltro potersi difendere in caso di critica e, di conseguenza, privi di autonomia, per essere pienamente compresi necessitano del soccorso del padre-autore con nuovi discorsi chiarificatori. Infine gli scritti, in assenza dell'autore, o comunque di qualcuno che ermeneuticamente si faccia carico delle tesi esposte, e cadendo nelle mani di tutti indiscriminatamente, sia dei sapienti che degli incompetenti, non sanno selezionare la tipologia dei destinatari, cioè con chi bisogna parlare e con chi invece bisogna tacere: in pratica sono alla mercé dei loro fruitori senza alcuna facoltà di scelta.

In effetti, tra il V e il IV secolo a.C., il mondo greco viveva la grande trasformazione della cultura del libro con la conseguente diffusione del sapere, che poneva irrimediabilmente le basi per un nuovo atteggiamento da parte dell'utente: una lettura attenta e, soprattutto, solitaria, una lettura

sottratta all'intermediazione autorevole dell'insegnamento personale, prerogativa dell'oralità, con il risultato di essere «imbottiti di opinioni invece che sapienti», come con molta coerenza sottolinea Socrate (*Fedro*, 275b). In definitiva, l'opposizione *légein/gráphein* si pone tra due differenti concezioni del *lógos*: da una parte il discorso dialogico, dall'altra il discorso monologico. Il primo, che procede euristicamente, è sempre aperto ad accogliere il confronto tra tesi diverse e, proprio per questa ragione, è privo di una struttura rigida e predeterminata poiché la pianificazione testuale assume lo svolgimento *in itinere* del dibattito; il secondo invece, finalizzato a sostenere fin dall'inizio una tesi deliberata, è pianificato e costruito da un autore singolo e destinato ad altri senza entrare in interazione con loro, pertanto un discorso organizzato e inalterabile che non ammette il dialogo¹¹.

3. LA FUNZIONE LUDICA DELLA SCRITTURA: I «GIARDINI DI ADONE» COME GIOCO ILLUSORIO

Chiarita in maniera inequivoca la concezione critica della scrittura come sussidio ipomnemato e come prodotto sprovvisto di autonomia e di capacità di selezionare l'istanza ricevente, a differenza della superiore oralità dialettica, Platone passa a dirimere un altro aspetto altrettanto importante e significativo: la scrittura è come un gioco (*paidiá*). Al fine di rendere chiara e credibile la propria argomentazione, il filosofo ateniese mette in bocca a Socrate un'immagine particolarmente simbolica, rievocatrice di un mito-rito¹² estivo molto noto e praticato, i cosiddetti «giardini di Adone» (*Adônidos kêpoi*) realizzati in occasione delle feste dedicate ad Adone¹³.

¹¹ Su queste e su altre fondamentali problematiche platoniche relative alla dicotomia oralità/scrittura, cfr. Szlezák 1985, Vegetti 1989, Cambiano 1991, Cerri 1991, in part. 93-117.

¹² Per una dettagliata analisi delle implicazioni del mito di Adone è fondamentale lo studio di Frazer 1921.

¹³ Divinità di origine assira, nel mito greco Adone è un adolescente di straordinaria bellezza, nato dall'incesto tra Mirra e il padre Cinira, re di Cipro, sedotto a sua insaputa dalla figlia. Secondo il racconto mitologico, quando il padre si accorse dell'empietà commessa, si slanciò contro la figlia per pugarla, ma gli dèi, mossi a compassione dalle preghiere della giovane, per renderla invisibile la trasformarono in un albero dalla resina profumata, che appunto prese il nome di Mirra, il cui tronco in primavera si aprì per far nascere Adone. Conteso ad Afrodite da Persefone, Zeus fu chiamato a fare da arbitro tra le dee; egli decise quindi di dividere l'anno in tre parti: Adone avrebbe trascorso un

Amato appassionatamente da Afrodite e morto tragicamente nel fiore della giovinezza e della bellezza, fu ucciso da un cinghiale infuriato mentre si rifugiava in un'aiuola di lattuga per sottrarsi ai colpi dell'animale.

Il culto delle Adonie, feste esotiche consacrate al dio, si celebrava ad Atene per diversi giorni nel periodo della Canicola, intorno alla metà di luglio, come ci tramanda Teofrasto. Il rituale aveva un carattere privato e prevedeva che le donne portassero dei giardini in miniatura sui tetti a terrazza, salendo su una scala a pioli¹⁴, dopo aver deposto in piccoli vasi di terracotta, in cocci, in conchiglie o in canestri riempiti di terra alcuni grani di frumento e orzo insieme alla lattuga e al finocchio. Questi semi, esposti al calore ardente del sole, avrebbero velocemente germogliato e sarebbero giunti a maturazione in soli otto giorni, con una repentina ed effimera fioritura, per subito seccarsi senza produrre alcun frutto. Successivamente, sempre secondo le cerimonie, le donne devote, dedite nei giorni della festa a sfrenate pratiche sessuali, gettavano questi vasi con il loro contenuto nell'acqua fredda delle sorgenti o nel mare, dove rapidamente scomparivano. L'apparenza verdeggianti e lussureggiante, degli *Adônidos kêpoi* in realtà nasconde solo morte e desolazione: sono dei «giardini di pietra». Come tali, inferti e illusori, passando repentinamente dal verde al secco, dal rigoglio all'appassimento, simboleggiano, per *transfert* metaforico, la morte precoce di Adone, il frivolo dio ellenico della vegetazione e della rinascita. La rapida successione germinazione-avvizzimento degli steli di queste ingannevoli e aeree coltivazioni sui tetti sovverte e viola in modo eclatante il sistema di regole di un'agricoltura corretta e si pone, per antitesi, come un'«antiagricoltura»¹⁵, uno sterile gioco privo delle positive virtù produttrici del lento e faticoso lavoro dei campi, prerogativa prettamente maschile.

Nel *Fedro* (276b-277a) le parole di Socrate comparano l'opposizione tra la cerealicoltura e il giardinaggio di Adone con la dicotomia tra l'attività riflessiva, dominata dall'ordine, e la condotta ludica, governata dal disordine:

terzo dell'anno da solo, Persefone avrebbe avuto un altro terzo e infine Afrodite l'ultimo terzo. Il figlio di Mirra concesse però a quest'ultima dea anche la propria parte di anno.

¹⁴ La scala a pioli, che costituisce per antonomasia il tratto distintivo iconografico delle pitture vascolari del IV secolo a.C. rappresentanti le feste delle Adonie, è il tramite simbolico per congiungere il basso con l'alto, la terra con il cielo, di cui i giardini di Adone, sebbene in forma estremamente ridotta, sono l'espressione più tangibile, come dimostra il contatto più ravvicinato, e quindi più rovente, con il sole.

¹⁵ Per un'analisi dettagliata e a tutt'oggi insuperata della rituale coltivazione dei giardini di Adone e della ricca simbologia legata al culto di questa trasgressiva e licenziosa divinità di origine semitica, diffuso in diverse civiltà antiche, cfr. Detienne 1972.

- SOCR. [...] Ed ora dimmi: forse il contadino giudizioso che avesse alcuni semi che gli stanno a cuore e da cui volesse dei frutti, li seminerebbe con tutta serietà in estate, nei «giardini d'Adone» e rigongolerebbe attendendosi i bei frutti in otto giorni? O piuttosto non lo farà per gioco e per solennizzare la festa, ammesso pure che lo faccia? Mentre per i semi per i quali ha davvero serie intenzioni li seminerà nel terreno adatto servendosi della tecnica agricola, e si rallegrerà se quanti ne ha seminati verranno a maturazione in otto mesi?
- FEDR. Ma certo così, o Socrate; e nel secondo caso lo farà con intenzioni serie, nel primo caso no, come dici tu.
- SOCR. E diremo ora che chi ha la conoscenza del bello e del giusto è meno giudizioso, riguardo le sue sementi, del contadino?
- FEDR. Assolutamente no.
- SOCR. Allora non le scriverà con intenzioni serie nell'acqua nera, seminandole mediante la penna con parole che non possano parlare a propria difesa, né possono insegnare in modo sufficiente il vero.
- FEDR. Non è certo probabile che le scriva.
- SOCR. No, non lo è. Ma egli spargerà le sue sementi nei giardini letterari, io credo, e scriverà, quando scriva, solo per gioco, al fine di raccogliere un tesoro di ricordi per suo uso, contro la «vecchiaia che porta oblio» quando essa giunga, e per uso di chiunque si metta sulla stessa orma; e gioirà mirando i teneri germogli rinverdire. E quando gli altri si daranno a divertimenti diversi, affogandosi nei banchetti e in quant'altre gioie che s'accompagnano a questi, lui, invece, probabilmente vivrà degli svaghi che io dico.
- FEDR. Bellissimo svago descrivi, o Socrate, di fronte agli altri sciocchi, lo svago di potersi dilettere delle parole, fantasticando discorsi sulla giustizia e su le altre virtù che tu dici!
- SOCR. Mio caro Fedro, è proprio così. Ma molto più bello, io penso, è occuparsene seriamente quando usando l'arte della dialettica e prendendo un'anima congeniale vi si piantano e vi si seminano parole con scientifica consapevolezza. Le quali sono sempre in grado di venire in aiuto a se stesse e a coloro che le hanno seminate e non sono sterili; ma poiché racchiudono in sé un germe da cui nuove parole germogliano in altre indoli esse sono capaci di rendere questo seme immortale, e rendono beato chi lo possiede, quanto può esserlo un umano.
- FEDR. Oh! Il modo che dici è molto più bello!

L'agricoltore assennato che abbia interesse al suo raccolto, parimenti a «chi ha la conoscenza del bello e del giusto» (*Fedro*, 276c3-5), non porrà mai le sementi che gli stanno a cuore negli *Adônidos kêpoi*, rallegrandosi

del precoce germogliare delle piante dopo soli otto giorni, se lo farà sarà unicamente per gioco e per la partecipazione alle feste in onore del figlio di Mirra, seduttore sia di Afrodite che della dea dell'Ade. Invece il contadino avveduto pianterà il seme da cui vuole trarre veri frutti in luoghi adatti, nei modi e nei tempi giusti, seguendo precisamente le regole dell'arte agricola, in base alla quale dovranno trascorrere otto mesi per la lenta maturazione dei cereali.

La contrapposizione espressa dal mito è molto chiara: da una parte il giardinaggio sterile di Adone, dall'altra l'agricoltura feconda di Demetra, come la sregolatezza sessuale tipica delle Adonie si oppone alla gravità e alla solennità della festa greca dedicata alla materna e rassicurante protettrice dei campi e delle messi. Adone dunque è antitetico a Demetra, così come lo è il verde eccessivamente splendente, ma debole e subito sfiorito e inaridito, rispetto al grano maturo che, germinando con i suoi ritmi naturali, nutre da tempo immemorabile gli esseri umani.

A tale proposito, i paremiografi greci tramandano un consistente *corpus* di proverbi imperniato semanticamente su questo tipo di coltivazione rituale estiva, priva di radici e di frutti: la formula «Sei più sterile dei giardini di Adone» designa proprio chi non mette le radici ed è improduttivo. Non a caso, Aristotele paragona Adone a quei grani troppo precoci, che crescono rapidamente, senza essere ben affondati nelle zolle di terra da cui trarre l'*humus*.

La similitudine platonica è palese: l'operazione di scrivere è analoga a quella di seminare nei giardini di Adone, perché il *gráphein* non è mai portatore di serietà e di profondità gnoseologica, in quanto è funzionale a un'informazione che, affidata a un mezzo improprio e limitato, è analogamente inutile ed effimera, come del resto la metafora socratica dello scrivere «nell'acqua nera» esplicita senza alcuna ambiguità. Chi vuole trasmettere pensieri profondi e desidera che non vengano dimenticati rapidamente non li consegnerà certo alla scrittura, di per sé sussidio incapace di infondere nel lettore la conoscenza autentica delle realtà. Qui appare in tutta la sua evidenza la diffidenza di Platone nei confronti dello strumento grafico, del quale peraltro ha già evidenziato nel *Fedro* (275a5) l'ausiliario ruolo ipomnematoico di «richiamare alla mente».

L'*hypómnesis*, in quanto promemoria, è antitetica alla *mnéme*; infatti recupera soltanto un sapere già interiorizzato, quelle vere conoscenze pregresse che implicano necessariamente un precedente apprendimento da parte dei soggetti. L'insegnamento, nella sua intrinseca valenza, non consiste del resto in una trasmissione meccanica di nozioni, come avviene nelle criticate Scuole dei Sofisti e dei Retori, imperniate su una prassi

didattica di tipo contrattuale e sulla netta distinzione gerarchica tra insegnante e discenti, ma nella comunicazione delle idee attraverso una viva interazione creativa. In ultima analisi, il confronto è tra il «metodo logografico» della grande oratoria di matrice sofistica, fortemente criticata da Platone per l'adattabilità manipolativa e persuasiva del discorso alla moltitudine di coloro che giudicheranno, e il «metodo psicagogico», precipuo della linea gnoseologica socratico-platonica.

È il dialogo invece a costruire quel rapporto attivo tra anime, l'una del maestro e l'altra dell'allievo, quest'ultima scelta per essere, secondo l'arte della dialettica, «inseminata» di parole dalle quali germogliano altri semi per altre anime, secondo un ciclo imperituro e immortale. I discorsi più veri e pregnanti non sono pertanto quelli che si scrivono sugli instabili rotoli di papiro, ma sono quelli più profondi «realmente scritti nell'anima», perché «in essi soli c'è lucidità, perfezione e motivo di seria cura», come si legge in un passo conclusivo del *Fedro* (278a). Il compito del vero sapiente è allora quello di prendere l'anima di chi è in grado di recepire adeguatamente i discorsi e di scrivere appunto in quell'anima, perché i semi della conoscenza germoglieranno soltanto in quella sede, una sede che, per definizione, è indipendente ed epistemologicamente autentica.

La scrittura è ridotta così a un ruolo subordinato e, in tale veste ancillare, è utilizzata come svago, come *paidiá* per quei vecchi che, per rimediare all'oblio proprio della senescenza e per ricordare i begli anni giovanili, hanno avuto cura di preparare per tempo i loro «giardini di scrittura» dove, per gioco, hanno depositato storie allo scopo di «potersi dilettere delle parole, fantasticando discorsi sulla giustizia e su altre virtù» da esporre in età avanzata. Ricettacoli di discorsi scritti, i metaforici giardini di scrittura, al pari di quelli estivi già portatori di morte offerti al giovane dio seduttore, debbono essere accuratamente gestiti con la perfetta consapevolezza che solo l'oralità dialettica, la parola dialogica scritta nell'anima, veramente incide, germina e produce quella sapienza che Platone non si è mai stancato di esaltare.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|--------------|---|
| AA.VV. 1982 | AA.VV., «La scrittura: funzioni e ideologie», <i>La ricerca folklorica</i> 5 (1982), numero monografico a cura di G.R. Cardona. |
| Assmann 1992 | J. Assmann, <i>Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen</i> , |

- München, C.H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, 1992 (*La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Torino, Einaudi, 1997).
- Baumann 1986 G. Baumann (ed.), *The Written Word. Literacy in Transition*, Oxford, Clarendon Press, 1986.
- Bereiter - Scardamalia 1987 C. Bereiter - M. Scardamalia, *The Psychology of Written Composition*, Hillsdale, Lawrence Erlbaum Associates, 1987 (*Psicologia della composizione scritta*, Firenze, La Nuova Italia, 1995).
- Bernardelli - Pellerey 1999 A. Bernardelli - R. Pellerey, *Il parlato e lo scritto*, Milano, Bompiani (Strumenti), 1999.
- Cambiano 1991 G. Cambiano, *Platone e le tecniche*, Roma - Bari, Laterza, 1991 (ed. riveduta e aggiornata).
- Cambiano et al. 1988 G. Cambiano et al., *Les Savoirs de l'écriture en Grèce ancienne*, Lille, Presses Universitaires de Lille, 1988 (trad. it. parziale *Sapere e scrittura in Grecia*, a cura di M. Detienne, Roma - Bari, Laterza, 1989).
- Cardona 1981 G.R. Cardona, *Antropologia della scrittura*, Torino, Loescher, 1981.
- Cardona 1983 G.R. Cardona, «Culture dell'oralità e culture della scrittura», in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, II. *Produzione e consumo*, Torino, Einaudi, 1983, 25-101; ristampato in Id., *I linguaggi del sapere*, a cura di C. Bologna, prefaz. di A. Asor Rosa, Roma - Bari, Laterza, 1990, 207-294.
- Cardona 1985 G.R. Cardona, «Memoria e conoscenza», in Id., *La foresta di piume. Manuale di etnoscienza*, Roma - Bari, Laterza, 1985, 21-34.
- Cerri 1969 G. Cerri, «Il passaggio dalla cultura orale alla cultura di comunicazione scritta nell'età di Platone», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 8 (1969), 119-133.
- Cerri 1991 G. Cerri, *Platone sociologo della comunicazione*, prefaz. di B. Gentili, Milano, il Saggiatore, 1991.
- Derrida 1968 J. Derrida, «La pharmacie de Platon», *Tel Quel* 32 (1968), 3-48; 33 (1968), 18-59 (*La farmacia di Platone*, introd. di S. Petrosino, Milano, Jaca Book, 1985).
- Desideri 2008 P. Desideri, «Alle radici della testualità e della didattica della scrittura: l'attualità dell'Institutio oratoria' di Quintiliano», in U. Cardinale (a cura di), *Nuove chiavi per insegnare il classico*, Torino, UTET Università, 2008, 330-348.

- Detienne 1972 M. Detienne, *Les Jardins d'Adonis*, Paris, Gallimard, 1972 (*I Giardini di Adone*, introd. di J.-P. Vernant, Torino, Einaudi, 1975).
- Fantuzzi 1980 M. Fantuzzi, «Oralità, scrittura, auralità. Gli studi sulle tecniche della comunicazione nella Grecia antica», *Lingua e Stile* 15 (1980), 593-612.
- Findlay 1974 J.N. Findlay, *Plato. The Written and Unwritten Doctrines*, London, Routledge and Kegan Paul, 1974.
- Finnegan 1970 R. Finnegan, *Oral Literature in Africa*, Oxford, Clarendon Press, 1970.
- Finnegan 1977 R. Finnegan, *Oral Poetry: Its Nature, Significance, and Social Context*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977.
- Frazer 1921 J.G. Frazer, *Adonis. Étude de religions orientales comparées*, trad. franç. par Lady Frazer, Paris, Geuthner, 1921.
- Galli 1946 U. Galli, «Il problema del linguaggio secondo la VII epistola platonica», *Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di Scienze morali, storiche e filologiche* s. VIII, 1 (1946), 69-90.
- Galli 1948 U. Galli, *Il problema del linguaggio secondo la VII epistola platonica*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1948.
- Gentili 1984 B. Gentili, *Poesia e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*, Roma - Bari, Laterza, 1984.
- Gentili - Paioni 1985 B. Gentili - G. Paioni (a cura di), *Oralità, cultura, letteratura, discorso*, Atti del Convegno internazionale di studi (Urbino, 21-25 luglio 1980), Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1985.
- Goody 1977a J. Goody, «Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture: la transmission du Bagre», *L'Homme* 17 (1977), 29-52.
- Goody 1977b J. Goody (ed.), *The Domestication of the Savage Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1977 (*L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Milano, Franco Angeli, 1981).
- Goody 1980 J. Goody, «Les chemins du savoir oral», *Critique* 34 (1980), 186-196.
- Goody 1986 J. Goody, *The Logic of Writing and the Organization of Society*, Cambridge (MA), Cambridge University Press, 1986 (*La logica della scrittura e l'organizzazione della società*, Torino, Einaudi, 1988).

- Goody 1987 J. Goody, *The Interface between the Written and the Oral*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987 (*Il suono e i segni: l'interfaccia tra scrittura e oralità*, Milano, il Saggiatore, 1989).
- Goody 2000 J. Goody, *The Power of the Written Tradition*, Washington - London, Smithsonian Institution Press, 2000 (*Il potere della tradizione scritta*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002).
- Goody - Watt 1968 J. Goody - I. Watt, «The Consequences of Literacy», in J. Goody (ed.), *Literacy in Traditional Societies*, Cambridge, Cambridge University Press, 1968, 27-68.
- Halliday 1985 M.A.K. Halliday, *Spoken and Written Language*, Victoria, Deakin University, 1985 (*Lingua parlata e lingua scritta*, Firenze, La Nuova Italia, 1992).
- Havelock 1963 E.A. Havelock, *Preface to Plato*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1963 (*Cultura orale e civiltà della scrittura. Da Omero a Platone*, introd. di B. Gentili, Roma - Bari, Laterza, 1973).
- Havelock 1976 (1987) E.A. Havelock, *Origins of Western Literacy*, Toronto, Ontario Institute for Studies in Education, 1976 (*Dalla A alla Z. Le origini della scrittura in Occidente*, Genova, Il Melangolo, 1987).
- Havelock 1980 E.A. Havelock, «The Oral Composition of Greek Drama», *Quaderni Urbinati di Cultura Classica* 35 (1980), 61-113.
- Havelock 1984 E.A. Havelock, «The Orality of Socrates and the Literacy of Plato», in E. Kelly (ed.), *New Essays on Socrates*, Washington, University Press of America, 1984, 67-93.
- Havelock 1986 E.A. Havelock, *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven - London, Yale University Press, 1986 (*La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Roma - Bari, Laterza, 1987).
- Koch 2001 P. Koch, «Oralità/scrittura e mutamento linguistico», in M. Dardano - A. Pelo - A. Stefinlongo (a cura di), *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*, Atti del Colloquio internazionale di studi (Roma, 5-6 febbraio 1999), Roma, Aracne, 2001, 15-29.
- Lanza 1975 D. Lanza, *Lingua e discorso nell'Atene delle professioni*, Roma - Bari, Laterza, 1975.

- Lord 1960 A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1960.
- Mioni 1983 A.M. Mioni, «Italiano tendenziale: osservazioni su alcuni aspetti della standardizzazione», in P. Benincà et al. (a cura di), *Scritti in onore di Giovan Battista Pellegrini*, I, Pisa, Pacini, 1983, 495-517.
- Neisser - Winograd 1988 U. Neisser - E. Winograd, *Remembering Reconsidered: Ecological and Traditional Approaches to the Study of Memory*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988 (*La memoria. Nuove prospettive secondo gli approcci ecologici e tradizionali*, Padova, CEDAM, 1994).
- Nencioni 1976 G. Nencioni, «Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato-recitato», *Strumenti critici* 10 (1976), 1-56; ristampato in Id., *Di scritto e di parlato. Discorsi linguistici*, Bologna, Zanichelli, 1983, 126-179.
- Nieddu 1984a G.F. Nieddu, «La metafora della memoria come scrittura e l'immagine dell'animo come 'deltos'», *Quaderni di storia* 19 (1984), 213-219.
- Nieddu 1984b G.F. Nieddu, «Testo, scrittura, libro nella Grecia arcaica e classica: note e osservazioni sulla prosa scientifico-filosofica», *Scrittura e civiltà* 8 (1984), 213-261.
- Ong 1967 W.J. Ong, *The Presence of the Word*, New Haven - London, Yale University Press, 1967 (*La presenza della parola*, Bologna, il Mulino, 1970).
- Ong 1977 W.J. Ong, *Interfaces of the Word*, Ithaca (NY) - London, Cornell University Press, 1977 (*Interfacce della parola*, Bologna, il Mulino, 1989).
- Ong 1982 W.J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London - New York, Methuen, 1982 (*Oralità e scrittura. Le tecnologie della parola*, Bologna, il Mulino, 1986).
- Parry 1971 M. Parry, *The Making of Homeric Verse. The Collected Papers of M. Parry*, ed. by A.M. Parry, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- Segal 1982 C. Segal, «Tragédie, oralité, écriture», *Poétique* 50 (1982), 131-154.
- Szlezák 1985 T.A. Szlezák, *Platon und die Schriftlichkeit der Philosophie. Interpretation zu den frühen und mittleren Dialogen*, Berlin, Walter de Gruyter, 1985 (*Platone e la scrittura della filosofia. Analisi di struttura dei dialoghi della giovinezza e della maturità alla luce di un*

- nuovo paradigma ermeneutico, Milano, Vita e Pensiero, 1988).
- Tannen 1982 D. Tannen (ed.), *Spoken and Written Language: Exploring Orality and Literacy*, Norwood, Ablex Publishing Corporation, 1982.
- Trabattoni 2005 F. Trabattoni, *La verità nascosta. Oralità e scrittura in Platone e nella Grecia classica*, Roma, Carocci, 2005.
- Tulli 1989 M. Tulli, *Dialettica e scrittura nella VII Lettera di Platone*, Pisa, Giardini, 1989.
- Turner 1952 E.G. Turner, *Athenian Books in the Fifth and Fourth Centuries B.C.*, London, H.K. Lewis, 1952 («I libri nell'Atene del V e IV secolo a.C.»), in G. Cavallo [a cura di], *Libri, editori e pubblico nel mondo antico. Guida storica e critica*, Roma - Bari, Laterza, 1975, 3-24).
- Vegetti 1989 M. Vegetti, «Nell'ombra di Theuth. Dinamiche della scrittura in Platone», in G. Cambiano *et al.*, *Sapere e scrittura in Grecia*, a cura di M. Detienne, Roma - Bari, Laterza, 1989, 201-227.
- Vernant 1965 J.-P. Vernant, *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero, 1965 (*Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1970-1978).
- Watson 1973 G. Watson, *Plato's Unwritten Teaching*, Dublin, Talbot Press, 1973.
- Zumthor 1979 P. Zumthor, «Pour une poétique de la voix», *Poétique* 40 (1979), 514-524.
- Zumthor 1983 P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983 (*La presenza della voce. Introduzione alla poesia orale*, Bologna, il Mulino, 1984).

IL GIARDINO OLTRE IL GIARDINO

Kräutergarten e dintorni nel medioevo tedesco

Elisabetta Fazzini

PREMESSA

La conclusione del trattato anonimo *Gart der Gesundheit*, stampato a Mainz nel 1485¹ – «E ora vai per ogni paese, tu nobile e bel giardino, tu diletto dei sani, conforto, speranza e aiuto per i malati!» –, sintetizza egregiamente che cosa abbia rappresentato il giardino per tutta l'età medievale.

La cultura dell'epoca, da un lato estremamente concreta e dall'altro improntata al significato spirituale di una natura come dimora di Dio, esprime un concetto complesso di orto-giardino. È un *hortus sanitatis* l'*hortulus* di Walahfrido Strabone, botanico, abate di Reichenau; è *hortus deliciarum* per la badessa di Odilienberg Herrada di Landsberg, per la quale la scienza era la vera delizia; è sì una delizia per gli occhi dell'uomo che ne utilizza i frutti per Ildegarda di Bingen, ma è soprattutto natura affidata all'uomo perché onori il Creatore che nutre la sua vita con l'immenso giardino che è tutto il creato. La sintesi è realizzata egregiamente nell'orto monastico, giardino chiuso nelle mura (*hortus conclusus*) che, oltre a rispondere a esigenze pratiche di nutrimento, cura e diletto, intendeva rappresentare una copia in miniatura del Paradiso terrestre, il Giardino dei giardini.

Il medioevo abbraccia un periodo troppo lungo per essere considerato statico, esente da innovazioni e sviluppi culturali. Lo stesso concetto di giardino rispecchia, nelle realizzazioni a noi documentate, il livello culturale e le competenze di progettisti e committenti di epoche e aree diverse. La circolazione di differenti ideali di vita, che investirà l'Occidente

¹ Commissionato dal canonico di Mainz Bernhardt von Breidenbach, il trattato fu compilato su fonti latine e tedesche dal medico francofortese Johannes Wonnecke von Kaub (1430-1503 ca.) e affidato allo stampatore Peter Schöffer.

soprattutto a seguito delle Crociate, metterà a confronto modelli sociali e formazioni religiose, popoli continentali e popoli mediterranei. Anche la composizione dei giardini risentirà di questo dinamismo culturale, nel mostrare la prevalenza ora del modello dell'Eden biblico, ora dell'ispirazione orientale arabo-persiana, ora prevalentemente delle esigenze mediche e nutrizionali.

Alla base di ogni progettazione di orto o giardino resterà tuttavia influente il modello abbaziale dell'alto medioevo con la sua ispirazione spirituale e scientifica, la sua organizzazione di uno spazio reale che si fa anche strumento di elevazione trascendentale. Il giardino e gli elementi naturali di cui questo si compone sono carichi di significati simbolici, rispondono all'esigenza dell'uomo, religioso o laico, di interloquire con la natura e, tramite questa, con il suo Creatore. Centrale è quindi il ruolo delle strutture monastiche e del monaco, punto di contatto ideale tra il pratico e il religioso, tra l'umano e il mistico.

1. LE FONTI

Le fonti sui giardini e sulle colture nell'Europa centrale nel medioevo sono di vario tipo, ma sostanzialmente carenti. Possiamo avvalerci del contributo di reperti archeologici relativi a resti vegetali, attrezzi da giardinaggio e architetture dei giardini stessi, col supporto di fonti scritte e iconografiche riferibili allo stesso periodo. Come fonti indirette possono essere utili anche i primi ricettari. La complementarità di fonti archeologiche, fonti scritte e iconografiche è preziosa in considerazione del fatto che le testimonianze non sono omogenee quanto a distribuzione geografica e cronologica, né sono in genere abbastanza chiare².

Risalgono al periodo carolingio alcune prescrizioni giuridiche, in particolare il *Capitulare de villis* (812)³, il piano del monastero di San Gallo con orto e frutteto (820 ca.)⁴ e il trattatello *Hortulus* di Walahfrido Strabone (metà del IX sec.)⁵. Tre secoli dopo avremo l'opera vasta e imponente di

² Utili per un quadro delle testimonianze sui giardini: Gothein 1926, in part. il vol. I; Harvey 1981; Willerding 1992, 249-284.

³ MGH, *Capitularia Regum Francorum* (I, 32), ed. A. Boretius, Impensis Bibliopolii Hahniani, Hannover, 1883, 89-91.

⁴ La pianta nel monastero è riportata e analizzata in numerosi studi. Si vedano, ad esempio, Hecht 1983, 15; Hennebo 1987, 20; Duft 1999, 12.

⁵ Si veda, tra gli altri, Stoffler 1978.

Ildegarda di Bingen, tra XIII e XIV gli scritti di Alberto Magno e Petrus de Crescentiis; poi, a seguire, tutta una serie di erbari di epoca più recente.

Dai testi, anche da quelli che più si diffondono in particolari relativi alle piante e alle modalità di coltivazione, risulta tuttavia difficile ricavare una descrizione chiara dell'impianto del giardino. È ancora più difficile dedurre informazioni concrete dalle numerose illustrazioni e descrizioni che, ispirandosi all'eredità classica veicolata dal Cristianesimo e da suggestioni orientaleggianti, dei giardini tendono a mettere soprattutto in risalto riferimenti religiosi e simbolici.

Per i giardini, come per altri aspetti della cultura tedesca, si possono individuare sostanzialmente due fasi. Nella prima fase, l'alto medioevo, non si può in realtà parlare di arte dei giardini, in quanto la prevalente cultura contadina vedeva nella terra esclusivamente, o quasi, un mezzo per la produzione dei beni di sopravvivenza. Questo valeva in generale, come testimoniano le ordinanze caroline, anche se presso gli strati sociali più elevati e nei monasteri si rilevavano già concetti più complessi di orto-giardino. D'altra parte, nei monasteri venivano studiate le opere classiche, e le descrizioni della natura, dei paesaggi e dei giardini che queste veicolavano lasciavano più o meno palesemente il loro influsso. Già in Gregorio di Tours (*Vitae patrum*, fine VI sec.)⁶ l'orto-frutteto veniva indicato come luogo di riposo e meditazione, il che rimanda alla duplice origine degli ordini monastici: la tradizione eremitica orientale e la tradizione delle scuole filosofiche greche, nelle quali i maestri intrattenevano in dotte discussioni discepoli e amici nel giardino, usanza praticata dai Romani nelle loro *villae*; anche Agostino di Ippona raccoglieva i fratelli spirituali nel giardino.

Nel periodo cui intendiamo qui riferirci, gli ordini monastici occidentali, a partire in special modo dai Benedettini, prevedevano che le comunità fossero autosufficienti per il loro sostentamento. In primo luogo si doveva dunque provvedere a coltivare ortaggi, verdure, erbe medicamentose, alberi da frutta. In secondo luogo si doveva anche curare l'aspetto decorativo. Accanto al *Kräutergarten* devono esserci un *Würzgarten* e un *Baumgarten* con alberi da frutto, ma anche ombrosi e decorativi. Il dotto Rabano Mauro (VIII-IX sec.), nel suo *De universo* (XIX, 9)⁷, dedica un capitolo al giardino, luogo simbolo della Chiesa, che dà sempre nuovi frutti.

⁶ MGH, *Scriptores Rerum Merovingicarum* (I, 1), ed. B. Krusch, Impensis Bibliopoli Hahniani, Hannover, 1951.

⁷ Rabanus Maurus, *De universo libri viginti duo*, in J.P. Migne (ed.), *Patrologia latina. Opera omnia*, 111, coll. 9-614B, Paris 1852-1864.

Notker il Teutonico (X-XI sec.) vedrà il Paradiso come uno *Ziergarten* (*ziergart, zartkartin*), un giardino bello e decorativo.

Gli orti monastici erano dunque prevalentemente intesi come spazi destinati alle colture utili, mostrando tuttavia la tendenza a inserire nei loro impianti aiuole ornamentali e ad attribuire ad alcune specie e modalità dispositive riferimenti spirituali e simbolici. La sintesi dei due aspetti dell'arte del giardino si concretizza nelle opere di Alberto Magno, nei suoi scritti naturalistici, che formalmente rientrano nei trattati colti del primo medioevo, ma nel contenuto rivelano il passaggio a una più matura *Gartenkunst*, che fa presagire la seconda fase – quella che tra XII e XIII secolo troverà espressione nel *Minnesang* – nella letteratura epico-cavalleresca, ricca di influssi meridionali e orientali, dovuti agli ormai frequenti rapporti commerciali dell'area tedesca soprattutto con l'Italia e la Francia, e ben presenti nella produzione letteraria, come nell'*Erec* di Hartmann von Aue o nel *Parcival* di Wolfram von Eschenbach.

2. ORTI E GIARDINI TEDESCHI: L'ESEMPIO DI SAN GALLO

Le rappresentazioni grafiche dei giardini monastici nell'alto medioevo sono piuttosto rare; più frequenti sono i riferimenti, negli scritti latini dei dotti clerici, delle specie che vi si devono coltivare per diversi scopi, una serie di elenchi di nomi di erbe e piante.

Tra VIII e IX secolo, grazie all'azione di Carlo Magno, erano famosi per il loro *Kräutergarten* i monasteri di Reichenau, San Gallo, Fulda, Hersfeld e Prüm. I monaci, nel costituirli e curarli, seguivano le indicazioni delle fonti antiche soprattutto mediche – testi di Virgilio, Teofrasto, Plinio, Columella che negli *scriptoria* venivano copiati dagli stessi monaci – o si attevano alle esigenze pratiche dettate dal quotidiano, ai principali riferimenti simbolici religiosi e probabilmente a qualche decreto, come il *Capitulare de villis*, che intendeva razionalizzare colture, vita rurale ed economia del vasto impero carolingio.

L'esempio più illustre e significativo di impianto orto-giardino medievale è senza dubbio la pianta del complesso di San Gallo, la fonte non a caso più studiata per la conoscenza della vita monastica, dello stile di costruzione religioso e laico, dei fondamenti dell'economia, dell'alimentazione e della medicina dell'epoca⁸. Quello del complesso di San Gallo è anche

⁸ Si vedano, tra gli altri, Hecht 1983; Ochsenein 1999 e Nieden 2008.

l'unico progetto architettonico che ci sia pervenuto in originale, sorprendentemente sopravvissuto a incursioni e distruzioni, tuttora custodito nel luogo per il quale dodici secoli fa era stato concepito e, cosa davvero rara, conservato anche dopo la realizzazione del progetto. Lo stesso formato rendeva difficoltosa la conservazione dell'opera: stilata su 5 fogli di pergamena, in inchiostro rosso con scritte in nero di due mani diverse, cuciti con filo di budello, che complessivamente misurano ca. 112 × 77 cm. La pianta del monastero ci è pervenuta grazie all'opera di ignoti monaci che, poiché la pergamena era un genere prezioso, decisero di utilizzarne il retro vuoto per riportarvi una *Vita beati Martini episcopi*, senza per fortuna ritagliare la pergamena, ma solo piegandola a libro. Come tale, l'opera restò conservata nella biblioteca del monastero, il cui catalogo la menziona nel XV secolo. Proprio il valore agiografico della *Vita* portò alla scoperta della pianta, che in molti cercarono di leggere nelle parti più deteriorate, danneggiando ulteriormente le scritte con l'uso di reagenti chimici e altri metodi inadeguati⁹.

L'importanza del piano fu messa in luce a partire dal XVII-XVIII secolo. Il primo a rilevarla fu, nel 1604, Heinrich Canisius, professore di Diritto ecclesiastico di Ingolstadt. Nel 1683, lo storico benedettino Jean Mabillon, in una sua visita alla biblioteca di San Gallo, restò così impressionato dal piano da richiederne una copia. Questa, effettuata con qualche incompletezza e inesattezza da uno sconosciuto disegnatore, venne pubblicata da Mabillon nel 1704, un'incisione in rame del formato di cm 30 × 43,5¹⁰. La seconda edizione uscì a Zurigo nel 1844 a cura di Ferdinand Keller¹¹ ed ebbe un effetto ampiamente stimolante degli studi sul tema. Infine, la prima riproduzione in *offset*, in grandezza originale e in otto colori, fu curata nel 1952 da Hans Bessler per il Cantone di San Gallo¹². Il piano è databile, grazie alla lettera di dedica che riporta, tra secondo e terzo decennio del IX secolo, poiché il destinatario della dedica è l'abate Gozbert, che diresse il monastero negli anni 816-837.

La struttura del complesso (vd. la riproduzione del piano in *Fig. 1*) è un esempio di organizzazione logica e funzionale della vita e delle occupazioni che venivano svolte nel monastero, sia per gli ospiti interni che per gli esterni e sia per le relazioni con il territorio. Il nucleo centrale è costituito

⁹ Bischoff 1962, 67-78; Duft 1962, 34 ss.

¹⁰ *Annales Ordinis s. Benedicti*, t. II, Luteciae-Parisiorum, Sumtibus Caroli Robustel, 1704, 570-572. Sulla fortuna del piano si veda anche Hecht 1983, 13 ss.

¹¹ Keller 1844.

¹² Bessler 1952.

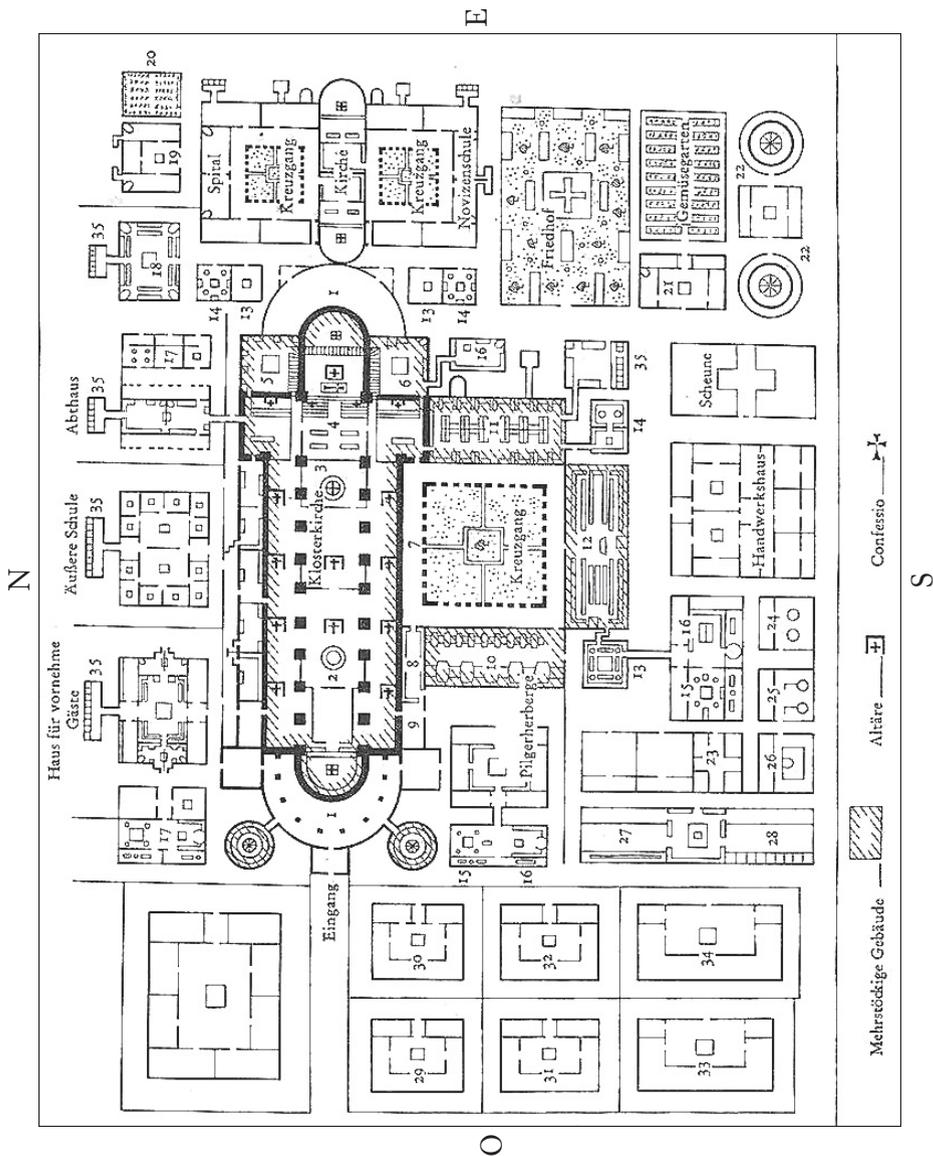


Figura 1. - Pianta del giardino del monastero di San Gallo (da Hennebo 1987, 20).

dalla grande chiesa, che comprendeva *scriptorium* e biblioteca, con accanto il chiostro principale. Accanto a questo erano collocati: la sala del Capitolo (7), i locali per ricevere e curare i pellegrini e i poveri, una cantina, una cucina (10, 13), i locali per fare la birra e il pane (15, 16), il dormitorio, il refettorio (11, 12), le strutture dei servizi igienici (14, 35). Tutto intorno, su una superficie molto vasta, sono collocati altri edifici e gli spazi coltivati.

Sul lato settentrionale sono allineati, da sinistra a destra, gli uffici amministrativi (*Wirtschaftshaus*, 17), l'alloggio per gli ospiti di riguardo, la scuola per gli esterni (*Außere Schule*), l'abitazione dell'abate (*Abtshaus*) con altro ufficio amministrativo, l'edificio adibito alla pratica del salasso (18), l'abitazione del medico (19), tutti affiancati da servizi igienici (35), e il giardino delle erbe medicinali (*Würzgarten/herbularius*, 20).

Sul lato orientale sono sistemate, in sequenza logica, le strutture necessarie per la cura e la salute del corpo e dell'anima. Dopo le aiuole delle erbe medicinali si trova l'ospedale, con vicino un *Badehaus* (14) e una cucina (13); un chiostro (*Kreuzgang*), una piccola chiesa, un altro chiostro, la scuola dei novizi, il cimitero con gli alberi da frutto (*Friedhof*), l'orto con accanto l'abitazione del giardiniere (21) e gli spazi per l'allevamento del pollame (22).

Lungo il lato meridionale del complesso, proseguendo verso sinistra, dopo i pollai troviamo il granaio (*Scheune*), l'officina laboratorio (*Handwerkshaus*), i locali per la produzione della birra e del pane (15, 16), il magazzino (23), i mulini (24), il seccatoio per il malto (26), i locali per il personale che accudiva cavalli e buoi (27, 28). Sul lato occidentale si individuano ampi spazi per la servitù (29) e per gli animali che venivano allevati: pecore, capre, maiali, cavalli e mucche.

3. LA STRUTTURA DELL'ORTO-GIARDINO

Gli spazi che qui più interessano sono gli spazi dedicati alle varie forme di orto-giardino, quelli che meglio rappresentano modalità e ideali della vita dell'epoca. Il complesso del monastero di San Gallo contempla quattro tipi di spazio coltivato: i chiostri (*Kreuzgang*), l'orto (*Gemüsegarten/hortus*), il giardino delle piante medicinali (*Würzgarten/herbularius*), il frutteto (*Baumgarten*). I chiostri sono disegnati geometricamente, le piante medicinali e l'orto sono disposti in aiuole rettangolari allineate. Solo il frutteto cresce su un terreno unico, privo di divisioni.

3.1. *Il chiostro*

Il chiostro principale era situato al centro del complesso, a fianco della chiesa, tra gli edifici adibiti a cucina, refettorio e dormitorio. Altri due chiostri più piccoli si trovano vicino all'ospedale e alla scuola dei novizi. Tutti e tre gli spazi sono circondati da arcate e, probabilmente, coperti di erba o di edera, allora molto usuale.

Al centro del chiostro principale si trova un grande albero, denominato *savina* – che corrisponderebbe a *juniperus sabina* –, una qualità di ginepro che ricorre anche nel *Capitulare de villis* e nei *Physica* di Ildegarda di Bingen. L'albero era collocato al centro del quadrato, visibile dai quattro ingressi, in una posizione dunque di rilievo. La motivazione della scelta di questa pianta non è facilmente spiegabile¹³. Essa (in ted. *Sevenbaum*, *Sebenbaum*, *Sadebaum*) era stata importata in Germania dall'Italia in epoca pre-carolina, si era diffusa poi in Francia e Inghilterra come pianta officinale. Il nome lat. *arbor sabina* è glossato in ted. ant. come *sevina*, *sevinboum*¹⁴ e continua nel ted. medio come *sevenboum*, in ingl. ant. *sauine*, *safene*, *safine* (> ingl. *savine*)¹⁵.

La pianta, dalle foglie molto velenose, veniva usata per curare malanni di persone e animali, e come rimedio abortivo. Se non si tratta di confusione con il ginepro, a causa della forma piuttosto simile, come è stato ipotizzato sulla base di alcune citazioni in fonti medievali¹⁶, si può pensare che la pianta fosse posta in una posizione di rilievo grazie ad altre sue caratteristiche. Cresceva in ogni luogo e con ogni clima, come scriveva Petrus de Crescentiis nel Trecento, ed estendeva con facilità i suoi rami in ogni direzione¹⁷. Nella tradizione germanica la pianta proteggeva dai temporali, presso i Franchi già cattolici veniva usata per tenere lontani gli spiriti malvagi; inoltre i suoi rami erano impiegati come ornamento nella Domenica delle Palme. Il suo essere sempre verde ne faceva, negli spazi monastici, il simbolo ideale della vita eterna¹⁸.

¹³ Si rimanda a Hecht 1983, 107 s.; Sörrensen 1962, 197-198; Marzell *Wörterbuch*.

¹⁴ Cfr. Stark - Wells 1971-84, 518.

¹⁵ Cfr. Clark Hall 1970, 288.

¹⁶ Sörrensen 1962, 197-198; Hecht 1983, 107.

¹⁷ Schmuki - Tremp - Ott 2010, 19.

¹⁸ Hennebo 1987, 25.

3.2. L'orto

A testimoniare l'importanza dell'orto (*Gemüsegarten*) sta la collocazione, di fronte a questo, di un vasto edificio in cui alloggiavano il giardiniere e i suoi aiutanti, che dovevano occuparsi delle diverse colture. Nella stessa abitazione erano custoditi gli strumenti di giardinaggio, che venivano prodotti nell'officina del monastero stesso, e le sementi (*ferramenta et seminaria holerum*).

L'orto si estende da est a ovest ed è ben esposto a sud, mentre gli alberi del frutteto, a nord, non lo danneggiano con la loro ombra. Nel piano viene indicato con la scritta *hortus* e appare recintato da un muro, come avveniva più anticamente e anche altrove, tramite assi di legno o siepi spinose. Lo stesso termine *Garten*, come è noto, significava originariamente «spazio recintato»¹⁹.

In modo regolare sono qui allineate su due file 18 aiuole, poste su un piano più elevato rispetto ai sentieri che le separano, permettendo così un accesso agevole per la cura di ciascuna. Le specie indicate nelle aiuole sono tutte menzionate nel *Capitulare de villis* e, in parte, nell'opera di Walahfrido²⁰: *cepas*²¹ «cipolla» (*Zwiebel*); *porros* «porro» (*Lauch*); *apium* «sedano» (*Sellerie*); *coriandrum* «coriandolo» (*Koriander*); *anetum* «aneto» (*Dill*); *papaver* e *magones* «papavero» (*Mohn*); *radices* «rafano» (*Rettich*); *betas* «bietola» (*Mangold*); *alias* «aglio» (*Knoblauch*); *ascalonias* «scalogno» (*Zwiebelart*); *petrosilium* «prezzemolo» (*Petersilie*); *cerefolium* «cerfoglio» (*Kerbel*); *lactuca* «lattuga» (*Lattich*); *sataregia* «santoreggia» (*Pfefferkraut*); *pastinachus* «pastinaca» (*Pastinake*); *caulas* «cavolo» (*Kohl*); *gitto* «specie di cumino» (*Schwarzkümmel*).

Nel *Gemüsegarten* sono dunque contenuti ortaggi e verdure, ma anche spezie provenienti dal meridione. I Benedettini e poi i Cistercensi ebbero

¹⁹ Nel *Vocabularius Sancti Galli* (VIII sec.) il lat. *ortus* viene glossato con *garidan* e *garto* (Hattemer 1970, 11). Cfr. anche ingl. ant. *geard* (da cui ingl. *yard*) «steccato, cortile, abitazione», ted. ant. *gart* «cerchio», *garto* «cortile, giardino», sass. ant. *gard* «campo», ant. nord. *gardbr* «recinto, cortile», tutti derivanti, mediante ampliamento in -DHO, dalla radice indoeuropea GHER- «cingere, avvolgere». Da questa sono derivati anche gr. *chórtos*, lat. *hortus*, slavo ant. *gradŭ* «recinto, città». Il sost. germ. è passato come prestito nelle lingue romanze (it. *giardino*, franc. *jardin*, sp. *jardin*, prov. *gardi*). L'inglese *garden* rientra poi dal franc. ant. *gardin* (Scardigli - Gervasi 1978, s.v. *yard*).

²⁰ Per un commento all'opera di Walahfrido Strabone e sulle specie vegetali da questi menzionate, si vedano Stoffler 1978 e Roccaro 1979.

²¹ Spesso i nomi sono al plurale, a indicare probabilmente «diverse specie di» (cipolla, porro ecc.).

il merito di accogliere nuove colture, ma anche di perfezionare e raffinare la coltura delle specie già esistenti nel territorio.

3.3. *Il giardino delle piante aromatiche e medicinali*

Accanto al giardino delle piante medicinali è collocato l'alloggio dei medici o del medico e dei suoi aiutanti o allievi (*domus medicorum*), che contiene anche l'*armarium pigmentorum*, cioè una sorta di farmacia in cui si custodivano le sostanze per preparare i medicinali e conservarli. Le sostanze – i *simplicia* – erano per la maggior parte di origine vegetale, in piccola parte anche minerale, erano specie selvatiche ma anche coltivate, come quelle presenti qui nell'*herbularius*. A queste si aggiungevano droghe di varia provenienza, in genere mediterranea e orientale, come zenzero, garofano, pepe e cannella, ampiamente attestate nelle ricette mediche pervenuteci.

La denominazione di *herbularius* è basata sul lat. *herba* che viene dapprima glossato in ted. ant. con *gras* «erba verde»²², ma che aggiunge a questo il significato di «pianta erbacea» (*Kraut*), rendendo così il lat. *gramen* e denotando quindi anche specie di verdure. Il plur. *Kräuter* ha poi assunto anche il senso di «piante officinali, aromatiche», e il composto *Kräutergarten* indica lo spazio che nei giardini rinascimentali europei era riservato ai semplici. Anche le aiuole dell'*herbularius* sono di forma rettangolare e divise da sentieri. Mentre però nell'*hortus* i sentieri correvano tutto intorno alle aiuole separandole dai muri di recinzione, nell'*herbularius* otto aiuole sono addossate al muro, sortendo l'effetto, per chi vi passeggiasse, come i medici e i malati gravi che soggiornavano nell'infermeria, di essere circondati e completamente immersi nel verde, tra fiori, profumi e colori.

Questa apparentemente piccola differenza indica un atteggiamento di apertura verso lo *Ziergarten*, cioè il giardino decorativo. La stessa planimetria del complesso mostra una collocazione fuori misura dell'*herbularius*, quasi un'aggiunta rispetto agli spazi, vistosamente più grandi e in linea con l'insieme della pianta, riservati all'orto e al frutteto-cimitero.

Le otto specie di piante menzionate lungo i quattro muri di recinzione sono: *lilium* «giglio bianco» (*Weisse Lilie*); *rosas* «rosa da giardino» (*Rose*); *fasiolo* «fagiolo» (*Bohne*); *sata regia* «erba pepe» (*Pfefferkraut*); *costo* «erba

²² Nel *Vocabularius Sancti Galli* (Hattemer 1970, 13) si trova la corrispondenza *erba/gras*. Cfr. anche Stark - Wells 1971-84, 237.

costo» (*Frauenminze*); *fena graeca* «fieno greco» (*Griechisch Heu*); *rosmarino* «rosmarino» (*Rosmarin*); *menta* «menta» (*Pfefferminze*).

Nelle aiuole centrali venivano invece coltivati: *salvia* «salvia» (*Salbei*); *ruta* «ruta» (*Raute*); *gladiola* «gladioli» (*Schwertlilie*); *pulegium* «mentha pulegium» (*Polei*); *sisimbria* «mentha aquatica» (*Krausenminze*); *cumino* «cumino» (*Kreuzkümmel*); *lubestico* «levisticum officinale» (*Liebstöckel*); *feniculum* «finocchio» (*Fenchel*).

Siamo di fronte a un giardino pensato per la sua funzionalità, in linea con lo spirito essenziale e concreto dell'alto medioevo, ma che esprime una iniziale esigenza di concedere spazio al bello. Proprio davanti alla finestra dell'abitazione del medico, offrivano il loro profumo e i loro colori le rose e i gigli, sempre tra i più lodati e apprezzati nelle descrizioni dei giardini medievali, compreso quello di Walahfrido Strabone. I gladioli, e in particolare la polvere che si ricavava dalle loro radici, venivano impiegati per alleviare il dolore ai bambini che mettevano i denti, e la rosa per rendere più gradevole il sapore di sciroppi e medicine varie. L'impiego di questi fiori, come pure del giglio, non è tuttavia documentato principalmente per l'aspetto officinale, bensì soprattutto per il colore e il profumo che essi diffondevano. Sia Walahfrido che il *Capitulare de villis* ne raccomandano la coltura per la loro bellezza. Un'ampia letteratura, a partire dalla *Genesis di Vienna* (VI sec.), ne sottolineerà in seguito il valore simbolico come fiori del Paradiso. La rosa acquisirà sempre maggiore importanza nel culto di Maria, in tutta Europa; i pittori impiegheranno rose e gigli anche per il loro valore cromatico; nella poesia una bella donna avrà la pelle candida come un giglio e le guance del colore delle rose.

3.4. *Il Baumgarten, frutteto-cimitero*

Questo spazio coltivato unisce in sé le due funzioni di frutteto e di luogo di sepoltura. In realtà la prima funzione deve essere ridimensionata, in considerazione del tipo di alberi da frutto che vi sono enumerati: 14 specie, delle quali solo alcune e solo in parte dovevano essere alberi da frutto in senso pieno. Anche le piante più comuni, citate già nella *Lex Salica* e nel *Capitulare de villis* (melo, pero, prugno, cotogno, pesco), erano allora piante quasi selvatiche, in quanto non sottoposte alle tecniche di potatura e innesto che verranno importate dal meridione. I frutti, piccoli e aspri, non erano adatti alla tavola: per lo più se ne facevano bevande fermentate (ted. ant. *epfiltranc* «bevanda di mele», *slebentranc* «bevanda di prugne») oppure si utilizzavano come cibo per gli animali.

Gli alberi di questo spazio dedicato ai defunti dovevano però fornire ombra ed essere decorativi, costituivano un giardino che stava a testimoniare il ciclo della natura, la morte e la rinascita del creato, ivi compreso l'essere umano. Ancora Alberto Magno riterrà gli alberi del frutteto soprattutto preziosi per l'ombra che elargiscono²³.

Le 14 specie²⁴ del *Baumgarten* di San Gallo sono tutte menzionate nel *Capitulare de villis*: *mal[us]* «melo» (*Apfelbaum*); *perarius* «pero» (*Birnbaum*); *prunarius* «prugno» (*Pflaumenbaum*); *sorbarius* «sorbo» (*Speierling*); *mispolaris* «nespolo» (*Mispel*); *laurus* «alloro» (*Lorbeerbaum*); *castenarius* «castagno» (*Kastanie*); *figus* «fico» (*Feigenbaum*); *gudunarius*²⁵ «cotogno» (*Quittenbaum*); *persicus* «pesco» (*Pfirsichbaum*); *avellenarius* «nocciolo» (*Haselnuss*); *amendelarius* «mandorlo» (*Mandelbaum*); *murarius* «gelso» (*Maulbeerbaum*); *nugarius* «noce» (*Walnuss*).

Di queste piante solo cinque sono propriamente alberi da frutto: melo, pero, prugno, cotogno e pesco. Le altre danno frutti ma, anche a causa delle condizioni climatiche locali, erano all'epoca per lo più piante a cespuglio e decorative. Esclusivamente ornamentale è l'alloro.

Lo spazio del *Baumgarten* appare geometricamente ordinato in una logica alternanza di alberi e pietre sepolcrali. Procedendo dalla porta d'ingresso, superata la prima fila di alberi e pietre tombali, si scopre uno spazio centrale luminoso, contornato a distanza da alcuni alberi ombrosi e occupato da una grande lapide sormontata da una croce. Alla base di tutto si estende un prato erboso che, nella stagione calda, doveva presentarsi fiorito e allietato dal canto degli uccelli. Il *Baumgarten* sembra configurarsi nella vita monastica come il prototipo del *Lustgarten* tedesco, cioè del «giardino della gioia, del diletto», come è avvalorato dalla presenza dei cespugli ornamentali. La doppia funzione del *Baumgarten* sta dunque nell'essere spazio per sepoltura e giardino per il diletto dello spirito, piuttosto che nell'essere cimitero e frutteto.

Dietro alla presenza di fiori e piante, dietro a questa natura tangibile, si intende un'altra dimensione: più di ciò che è visibile conta ciò che questo significa; dietro alla bellezza del giardino, del prato, dei fiori c'è la rappresentazione del Paradiso, che per Notker è appunto uno *ziergarten*, ricco

²³ Fischer 1929, 172.

²⁴ Sulla base di considerazioni storiche e comparative, alcuni studiosi, come F. Keller (1844), inseriscono anche un [*pinus*] «pino» (*Pinie*), della cui denominazione non c'è però traccia nel piano; sono pertanto contrari a tale ricostruzione studiosi come J. Dierauer e H. Reinhardt (cfr. Sörrensen 1962, 246-247).

²⁵ *Gudunarius*, come il successivo *nugarius*, mostra la velare sonora *g* per la sorda *c*, forse indizio di un'origine settentrionale del redattore (*ivi*, 250).

di alberi da frutto di cui godere ma anche di alberi belli da guardare. Così il *Baumgarten* di San Gallo corrisponde a questa via di congiunzione con il Paradiso: il monaco passeggia, viene allietato da alberi, cespugli e fiori profumati, colori e canto degli uccelli, tutti inseriti nel ciclo della natura. La grande croce al centro e le tombe dei fratelli rimandano al peccato che tolse all'uomo il Paradiso, ma nello stesso tempo richiamano la via della salvezza e il percorso umano dalla nascita alla morte e alla resurrezione.

4. LE DENOMINAZIONI DELLE PIANTE

I nomi delle piante sembrerebbero rivelare un'origine meridionale dell'estensore del piano, essendo alcune delle specie indicate non adatte al clima di San Gallo²⁶. Lo erano di certo per una parte del vasto impero carolingio, non per le zone più a settentrione: si pensi a piante come il lauro, al fico, al mandorlo. D'altra parte mancano invece, inaspettatamente, piante molto apprezzate ovunque per il profumo e utilizzate in medicina, come le viole e la melissa. L'individuazione stessa delle specie coltivate non è sempre certa, nonostante i numerosi studi a tal riguardo sulle fonti precedenti e successive al piano.

I nomi usati per erbe, verdure e piante, come tutta la terminologia delle scienze naturali, sono in latino. Molto gradualmente si passerà ai nomi in volgare. La fonte principale per questa terminologia è data dai glossari bilingui latino-tedesco, in particolare del X secolo, anche se molti sono i travisamenti dovuti al fatto che, spesso, le denominazioni derivano dalla forma, dalla funzione o da altri elementi inerenti alle piante, non da requisiti tecnici botanici: piante che avevano le stesse qualità terapeutiche venivano spesso confuse nel nome e nella famiglia di appartenenza botanica e anche la logica di attribuzione di una pianta a un giardino piuttosto che a un altro resta, in qualche caso, poco chiara.

Nel piano di San Gallo tutte le specie sono indicate col nome latino. Delle 18 specie del *Gemüsegarten*, appena 5 sono attestate nelle fonti del periodo antico e nel medio con nomi tedeschi, che persisteranno fino al

²⁶ Fonte di ispirazione potrebbero essere state le prescrizioni di Ludovico il Pio e dell'abate Benedetto di Aniane per la riorganizzazione monastica benedettina. Da qui deriverebbero le indicazioni del *Capitulare de villis* e, di conseguenza, il piano di San Gallo (cfr. Hecht 1983, 254-255). Anche secondo Harvey 1981, 28, il *Capitulare de villis* deriva le sue prescrizioni da quelle di Benedetto di Aniane.

ted. moderno: *porros*, ted. ant. *loub*, *louch* (IX sec.), ted. *Lauch* (< germ. **lauka*); *anetum*, ted. ant. *tilli*, *tilla* (VIII sec.), ted. medio *tille*, ted. *Dill* (< germ. occ. **delja*-); *papaver*, ted. ant. *mago*, ted. medio *mage*, *māben* (< germ. **magōn*), ted. *Mohn*; *betas*, ted. medio *man(e)golt* (XIV sec.), ted. *Mangold*; *alias*, ted. ant. *klobalouch* (IX-XI sec.), ted. medio *knobelouch* (composto di *klubō* «dita» e *lauch*; cfr. *porros*).

Tutte le altre denominazioni entreranno in tedesco come prestiti latini, integrandosi per lo più già nel periodo antico. Anche nelle denominazioni del *Würzgarten* troviamo solo prestiti; di questi, due sono resi con un calco nelle fonti tedesche antiche: *fēna graeca* / *chriachez howe*, sostituito nel ted. con *Bockhorn*, e *gladiola* / *(rote)schwertel(e)*, che continua nel ted. come *Schwertel* (*Schwertlilie*).

I prestiti integrati resteranno in uso fino alla fase moderna, con qualche eccezione: le varietà di menta saranno indicate con dei composti, in cui sono peraltro presenti elementi prestati dal latino: *Frauenminze* (*costo*), *Bachminze* (*sisimbria*), *Pfefferkraut* (*sata regia*).

Nel *Baumgarten*, infine, diversi nomi latini verranno col tempo sostituiti con termini tedeschi: il lat. *nugarius* «noce» verrà soppiantato dal calco ted. medio *walisch nuz* (analogo al lat. *nux gallica*), ted. *Walnuß*. Con l'aggiunta dell'elemento ted. *beer* (< germ. **baz-ja*), si formeranno i composti misti ted. ant. *mūrberi*, *mulber*, dal X secolo *maulbeere*, e il ted. ant. *lōrber(i)*, dal IX secolo *lorbeer*, che sostituiranno rispettivamente il lat. *murarius* «gelso» e il lat. *laurus* «alloro».

Sono attestati in volgare, già nelle fonti più antiche, i nomi della mela, *apful*, poi *Apfel*, da cui *Apfelbaum* per *malus* «melo»; *spīrboum*, *sperboum*, ted. *Spierling* per lat. *sorbarius* «sorbo»; *bazalnut*, *baselnut* (comp. di *basal*, *basel* «nocciolo» e *hnuz* «seme, frutto con mallo, guscio duro»), ted. *Haselnuß* per lat. *avellanarius* «nocciolo». I restanti nomi latini continuano come prestiti nel tedesco, al pari di quanto avvenuto in altre lingue germaniche.

CONCLUSIONI

Il concetto di giardino resta dunque a lungo piuttosto indefinito nel medioevo tedesco: si può iniziare a parlare di giardino solo a partire dall'epoca carolingia. Le premesse vanno individuate nel territorio agricolo (*Ackerland*), che restò per secoli di uso comune e cominciò a essere frazionato in proprietà privata per facilitarne la difesa dagli animali selvatici

e dalle incursioni dolose. Quando nella stesura della *Lex Salica* si parla di *hortus*, si intende semplicemente la porzione di terreno recintata in cui si coltivano le specie vegetali destinate all'alimentazione di un nucleo familiare (*Hausland*). L'*hortus* starà a lungo a intendere lo spazio che racchiude le colture «utili».

La diffusione di erbe e piante importate e decorative, la cui presenza è attestata nel *Capitulare de villis* e in Walahfrido Strabone, indica già una cura precisa e regolare di specie coltivate che sembrano ormai ben note. L'estensore dell'elenco del *Capitulare*, che indirizza le norme ai coltivatori del regno, trae le sue conoscenze indubbiamente dall'esperienza dei monasteri, senza la quale un'arte dei giardini non sarebbe pensabile. Il giardino deve fornire verdure ed erbe utili, ma deve anche ospitare piante e fiori che rallegrino e nutrano lo spirito. La funzione fondamentale dell'orto monastico fu di regolamentare le colture, sistematizzarne la disposizione e la loro utilizzazione. Sistematizzazione che si può solo intuire nelle intenzioni del *Capitulare*, ma che risalta con ogni evidenza nel piano di San Gallo. Nel *Capitulare* tutto ciò che deve essere coltivato è indicato senza alcun ordine prestabilito. Il piano di San Gallo mostra come sia stato compiuto un passo significativo nella coltivazione consapevole delle specie vegetali, sia alimentari che decorative. Gli spazi verdi rispondono a una struttura architettonica precisa e i diversi tipi di giardino che vi sono realizzati continueranno e svilupperanno, nel tempo, forme e combinazioni diverse.

Il chiostro (*Kreuzgang*) mantiene la sua funzione, già greco-romana, di peristilio che racchiude una modalità di vita separata dall'esterno, funzione riscontrabile anche nei paesi orientali e islamici con variazioni stilistiche e architettoniche. Anche l'orto manterrà la sua funzione di preta utilità pratica, pur se arricchito, in seguito, da aiuole e pergolati.

Il *Würgerarten* (*herbularius*) invece, come il *Baumgarten* con il suo prato (*Anger*), si pongono come premessa di successivi sviluppi nella concezione di giardino, di un'evoluzione di forme legata a fattori determinanti quali la percezione dell'uomo nei confronti della natura, il ruolo che il giardino deve assolvere nei confronti di chi ne usufruisce, la posizione e gli elementi che lo compongono. Il cambiamento di questi fattori genererà mutamenti nelle forme di giardino, possibilità di realizzazioni diverse. Il *Würgerarten*, come spazio per piante aromatiche e medicinali, rimarrà in uso fino a quando la sua funzione sarà necessaria. Nelle case private, in campagna come nei castelli, vicino agli alloggi delle donne si trovano spazi riservati a tali colture, poiché erano prevalentemente le donne a utilizzare erbe, piante e radici per la preparazione di rimedi terapeutici.

Erbe e piante a cui, oltre alle qualità curative, si riconoscevano proprietà preventive, energetiche e stimolanti, dovute in buona parte all'effetto del profumo che emanavano. Il profumo veniva anche associato all'aspetto, alla bellezza dei fiori; si pensi al favore già sottolineato di cui godevano le rose e i gigli, presenti anche nelle aiuole di San Gallo e nel giardino di Walahfrido Strabone. Nel tempo e gradualmente il criterio estetico prevarrà su quello utilitaristico: piante e fiori coltivati non mostreranno più riferimenti espliciti a una loro funzione concreta, assolvendo piuttosto allo scopo di dilettere i sensi e lo spirito dell'uomo rinascimentale. Diversi autori, compresi Walahfrido e Konrad von Megenberg, naturalista più tardo (XIV sec.), citano, tra le altre, specie che probabilmente non avevano mai visto e che conoscevano solo per il tramite di fonti letterarie.

Il *Baumgarten* di San Gallo, con il suo connubio di piante e sepolture, e con i riferimenti simbolici al rapporto vita-morte, non sembra continuare nella sua specificità, ma c'è un aspetto del frutteto-cimitero che costituisce il punto di partenza di giardini futuri. Questo sta nella funzione del prato verde e fiorito come luogo di ricreazione, prato frequentemente celebrato nella letteratura cavalleresca come luogo ideale di incontro sia riservato e privato che sociale. Il semplice prato monastico, attraversato da vialetti creati con l'uso, da punti d'acqua naturali, assumerà una forma diversa. Un passaggio significativo è testimoniato dall'opera di Alberto Magno († 1280), che descrive un *Lustgarten* («giardino, parco per diletto») col suo prato verde, le cure che gli sono necessarie e l'impianto idrico indispensabile, elementi che rivelano tra l'altro la sua conoscenza del mondo arabo e dei giardini orientali; un giardino letterario, dunque, non corrispondente al prato tedesco e nord europeo del suo tempo. Sarà in seguito il modello italiano a cambiare modalità e uso del prato medievale, che perderà i riferimenti biblici al Paradiso e acquisirà i tratti temporali di luogo di ritrovo. Ma le stesse descrizioni dei giardini del *Decamerone*, col nuovo spirito di fruizione di questi, sembrano rimandare a fonti quali Petrus de Crescentiis e Alberto Magno²⁷.

Il concetto di spazio coperto da alberi ombrosi, come nei cimiteri monastici, continuerà nelle forme laiche di boschi anche popolati di animali. I grandi giardini dei palazzi nobiliari rappresenteranno le diverse finalità delle aree verdi, includendo prati, aiuole fiorite, boschetti di intrattenimento e riserve di caccia.

Dal medioevo in avanti il percorso di trasformazione dei giardini mostra il suo stretto collegamento con l'evoluzione della società, ma in tutte

²⁷ Sörrensen 1962, 271.

le epoche e indipendentemente dalle dimensioni, dalla forma e dalle specie contenutevi, al giardino sarà attribuito il compito di corrispondere alle necessità fisiche e spirituali dell'uomo, cura, risanamento, serenità, e alla sua fondamentale aspirazione al diletto e alla bellezza.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Bessler 1952 H. Bessler (ed.), *Delineatio monasterii S. Galli ad coenobium auctore Gozberto abbate renovandum saeculo nono confecta, in bibliotheca conventus Sangallensis adhuc asservata: Simulacrum iussu societatis historicorum Sangallensium effinxerunt Schwitter et consortes, excudit J.C. Müller, Turicenses, edendum curaverunt E. Loepfe-Benz et consortes, Rosacenses, anno salutis MCMLII*, Zürich - Basel, Clichéanstalt Schwitter & Co., 1952.
- Bischoff 1962 B. Bischoff, «Die Entstehung des Klosterplanes in paläographischer Sicht», in Duft 1962, 67-78.
- Clark Hall 1970 J.R. Clark Hall, *Anglo-Saxon Dictionary*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.
- Duft 1962 J. Duft (Hg.), *Studien zum St. Galler Klosterplan*, St. Gallen, Historischer Verein des Kantons St. Gallen, 1962.
- Duft 1999 J. Duft, «Geschichte des Klosters St. Gallen im Überblick vom 7. bis zum 12. Jahrhundert», in Ochsenbein 1999.
- Fischer 1929 H. Fischer, *Mittelalterliche Pflanzenkunde*, München, Verlag der Münchner Drucke, 1929.
- Gothein 1926 M.L. Gothein, *Geschichte der Gartenkunst*, I, Jena, E. Diederich Verlag, 1926.
- Harvey 1981 J. Harvey, *Medieval Gardens*, London, B.T. Batsford Ltd, 1981.
- Hattemer 1970 H. Hattemer, *Denkmale des Mittelalters. St. Gallen Altdeutsche Sprachschätze*, I, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1970.
- Hecht 1983 K. Hecht, *Der St. Gallen Klosterplan*, Sigmaringen, J. Thorbecke Verlag, 1983.
- Hennebo 1987 D. Hennebo, *Gärten des Mittelalters*, München - Zürich, Artemis Verlag, 1987.

- Keller 1844 F. Keller (Hg.), *Bauriss des Klosters St. Gallen vom Jahr 820, in Facsimile herausgegeben und erläutert*, Zürich, Meyer u. Zeller Verlag, 1844.
- Marzell *Wörterbuch* H. Marzell, *Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen*, 4 Bd. und Registerband: Leipzig, von S. Hirzel Verlag (I Bd. 1943; Registerband 1958; II Bd. 1972); Leipzig - Stuttgart, S. Hirzel Verlag (III Bd. 1977); Wiesbaden, F. Steiner Verlag (IV Bd. 1979).
- Nieden 2008 A. zur Nieden, *Der Alltag der Mönche. Studien zum Klosterplan von St. Gallen*, Hamburg, Diplomatica Verlag GmbH, 2008.
- Ochsenbein 1999 P. Ochsenbein (Hg.), *Das Kloster St. Gallen im Mittelalter. Die kulturelle Blüte vom 8. bis zum 12. Jahrhundert*, Stuttgart, Theiss, 1999.
- Roccaro 1979 C. Roccaro (a cura di), *Walabfrido Strabone, Hortulus*, Palermo, Herbita, 1979.
- Scardigli - Gervasi 1978 P. Scardigli - T. Gervasi, *Avviamento all'etimologia inglese e tedesca*, Firenze, Le Monnier, 1978.
- Sörrensen 1962 W. Sörrensen, «Gärten und Pflanzen im Klosterplan», in *Duft* 1962.
- Schmuki - Tremp - Ott 2010 K. Schmuki - E. Tremp - N. Ott, *Heilkräuter und Gartenanlagen im Kloster St. Gallen*, Katalog zur Jahresausstellung in der Stiftsbibliothek St. Gallen (30. November 2009 - 7. November 2010), St. Gallen, Verlag am Klosterhof St. Gallen, 2010.
- Stark - Wells 1971-84 T. Stark - J.C. Wells, *Althochdeutsches Glossenwörterbuch*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1971-1984.
- Stoffler 1978 H.-D. Stoffler, *Der Hortulus des Walafrid Strabo. Aus dem Kräutergarten des Klosters Reichenau*, Sigmaringen, J. Thorbecke Verlag, 1978.
- Willerding 1992 U. Willerding, «Gärten und Pflanzen des Mittelalters», in M. Carrol-Spillecke (Hg.), *Der Garten von der Antike bis zum Mittelalter*, Mainz am Rhein, Ph. von Zabern Verlag, 1992.

THE GARDEN SCENE IN «ROMEO AND JULIET»

Its representation on stage, canvas, and screen

Oksana Moskina

It is hardly possible to imagine a Renaissance writer and poet, who was more attracted by the image of the garden – even enchanted by it – than Shakespeare (Spenser following closely). The image itself seems to be recurring in his writings, getting more powerful and persuasive with each mention in either lyrical or dramatic works. The garden is never just an element of the setting; it always penetrates the rhetoric and semiotic structure of the text, turning into an extended metaphor of Shakespeare's artistic universe.

The earliest appearance of the garden image in Shakespeare's writing, according to the commonly accepted chronology of his works, takes place in *The Two Gentlemen of Verona* (1589?). One of the initial scenes in this play is set in the garden (act I, scene III), where two girls, Lucetta and Julia, are discussing the merits of Julia's potential suitors, in particular, Proteus. The garden here is a space assigned for feminine pastime, talk and behavior: the girls argue, make jokes, and exchange opinions about men who are not admitted into this small world of maidenly dreams and expectations. In Julia's garden gender is more important than social position. Julia freely discusses private issues with her maid-servant, ignoring the class gap, and even seeks Lucetta's advice and approval in love affairs.

The garden, a secure place for the heroine, is opposed to the image of the forest as a marginal territory which shelters the outlaws and gives Proteus a chance to display his vile intentions towards another female character, Sylvia. But the garden itself hides a threat within – the traitor of feminine solidarity, Lucetta, who behaves like the Snake in Eden. Her hints lead to Julia's deliberate exile from the garden: Lucetta possesses the intelligence and diplomatic talent of a shrewd, serpentine kind, which makes her mistress read Proteus' love-letter and accept his declarations

more favourably. As a result Julia leaves her secure home and follows Proteus, disguised as a young page. The girl has to abandon her identity – her name, gender, social position – and the scene in the garden is the pivotal point in making this decision.

Julia's monologue pronounced after Lucetta's departure reveals her readiness to renounce her name for the sake of her love to Proteus. The rhetoric of her passionate speech distinctly resembles the same of another female character, almost her name-sake, pronounced in a similar setting – in the solitude of the garden (also in Verona). Both heroines – Julia and Juliet – talk about the relationship between a name and a person. In doing this Julia draws direct connection between these two facts, and plays with the pleasure of coupling her and Proteus' names, both aurally and in a written form («Thus will I fold them one on another: / Now kiss, embrace, contend, do what you will», I, 2) – which reveals her strong desire to be united to her lover the way their names are:

And here is writ «love-wounded Proteus».
Poor wounded name! my bosom as a bed
Shall lodge thee till thy wound be thoroughly heal'd;
And thus I search it with a sovereign kiss.
But twice or thrice was «Proteus» written down.
Be calm, good wind, blow not a word away
Till I have found each letter in the letter,
Except mine own name: that some whirlwind bear
Unto a ragged fearful-hanging rock
And throw it thence into the raging sea!
Lo, here in one line is his name twice writ,
«Poor forlorn Proteus, passionate Proteus,
To the sweet Julia»: that I'll tear away.
And yet I will not, sith so prettily
He couples it to his complaining names.

(Two Gentlemen of Verona, I, 2)

Juliet expresses ideas in direct opposition to those of her dramatic predecessor. She tries to persuade herself that a name lacks its importance and is only a conventional way to represent someone, who could be easily designated otherwise:

Tis but thy name that is my enemy;
Thou art thyself, though not a Montague.
What's Montague? it is nor hand, nor foot,
Nor arm, nor face, nor any other part
Belonging to a man. O, be some other name!

What's in a name? that which we call a rose
By any other name would smell as sweet;
So Romeo would, were he not Romeo call'd,
Retain that dear perfection which he owes
Without that title. Romeo, doff thy name,
And for that name which is no part of thee
Take all myself.

(*Romeo and Juliet*, II, 2)

Julia has a cruel lesson to learn: not only a name can be false, but the person that bears it, too (Proteus deceives her). Juliet's lesson is no less cruel: under this or that name, love will lead her and Romeo to peril. For both heroines the moments of meditation in the garden become the crucial point of their way, for Julia – through death (metaphorically, by abandoning her personal identity) to love; for Juliet – through love to death. The garden in these two plays becomes synonymous with the pleasures and dangers love can give; it is the place where doubts, fears and temptations of the heroines blend into exciting mixture of emotions, forcing them to make a decisive fatal step. Besides, the garden image in both cases is initially associated with the virginal status of the heroines, which they are ready and even eager to overcome.

The audience of these two plays, as well as many others by Shakespeare, must have been aware of the importance of the garden scene for the development of the plot and for the fate of the characters, but one cannot help wondering what theatrical effects were conceived by Shakespeare as a stage producer in order to make the scene look more significant (considering that Elizabethans had «a theatre in which a forest is represented by a placard»¹). The details of the scenic representation of the garden are now unavailable. Our knowledge of stage and scenic principles of Elizabethan drama is rather limited, and can be reduced to the belief that the scenery was very simple, not to say primitive, and didn't imply too much artistic freedom and ingenuity². «The Elizabethan stage was poor in its means for creating a *mise en scene*»³. The decorations and scenic belongings rarely presented any special value as a piece of art, but definitely possessed useful practical qualities (were easily removed or transformed).

¹ Eckert 1972, 32.

² Hattaway 1982, 34.

³ Eckert 1972, 32.

What Shakespeare's contemporary theatergoers saw while watching the garden scene in *Romeo and Juliet* most certainly looked like a nearly empty stage with a few trees crudely painted on canvas⁴. It is almost useless to wonder whether this minimalist image revealed somehow its «geographical» location – if there were any signs of its Italian, «Veronese» identity, though some later critics and historians believed there were. «When Shakespeare has to deal with descriptions of natural scenery, he almost invariably localizes himself with the utmost distinction»⁵. Charles Knight (1791-1873) regarded *Romeo and Juliet* as a very *Italian* play, somehow confusing the verbal representation of the drama with its scenic visualization: «With the exception of a few English allusions, they [the manners of the play] are thoroughly Italian. Mrs. Jameson has noted the sunny brilliance of effect, with which the whole of this drama is lighted up; and she adds, 'the blue sky of Italy bends over all'»⁶. Some later scholars share this slightly preconceived view: «That the scene was laid in Italy, he [Shakespeare] was profoundly aware. For every Englishman thought of Italy as a land of beauty and luxury and romance, and also of violent passion and desperate deeds»⁷. William Strunk Jr., professor of English at Cornell and literary adviser on MGM version of *Romeo and Juliet* (1936), speaks here of the perception of the play by the audience in general, and of the cross-cultural stereotypes connected with it, rather than of real stage representation, especially Elizabethan.

«The Elizabethan stage was by no means the austere affair of bare boards [...] and it affords no legitimate precedent for skeletal Shakespeare. But it was a theatre in which the spoken word was predominant, the poetry painted the picture and the actor dominated the scene»⁸. The playwrights of the Tudor period had to rely upon the viewers' imagination in visualizing the setting of the play, which depended more on aural than visual perception: the performers described the surroundings for the audience, specifying what they themselves imagined rather than what there really was on the stage. That's why we have to picture the way the garden around Juliet looks like by what she chooses to relate – and thus we get a very limited picture: walls, moon (most surely «played» by a torch), outline of the trees in the dark and, probably, some rose bushes.

⁴ *Ivi*, 24-27.

⁵ Knight 1867, 26.

⁶ *Ivi*, 24.

⁷ Strunk 1936, 23.

⁸ Walker 1972, 15.

The appearance of this flower in Juliet's monologue can be used to signify that the rose presented itself to her sight in the moonbeam and inspired her to compare its beauty and perfection to Romeo's virtues. At the same time, the verbal image of the rose has certainly been a successful rhetorical device, as its message would be clear to all sections of Shakespeare's audience.

The image of the rose in poetry is universally connected with love themes, and the Elizabethan poets could say a lot upon the subject. The rose was attributed to Venus⁹, and its appearance in Juliet's speech reveals her desire to renounce virginity for the sake of passionate love. For Shakespeare himself this image was especially suggestive: he uses the rose imagery in his sonnets to persuade his lyrical interlocutor to produce offspring and thus to preserve his beauty in the world: «From fairest creatures we desire increase, / That thereby beauty's rose might never die [...]» (*Sonnet I*, 1-2).

The rose in the so called «procreation» sonnets symbolizes perfect beauty; at the same time it is a part of *carpe diem* poetical imagery, which is used to remind the young coxcomb, who is the addressee of the sonnets, that mutual love is the only way to avoid wasteful self-consumption. This argumentation is reproduced by Romeo, when he talks about Rosaline's strict chastity: «For beauty, starv'd with her severity, / Cuts beauty off from all posterity» (I, 1). While Rosaline prefers virginal solitude, Juliet shows that she accepts the argumentation of the sonnets and «votes» for procreative love. Allusion to the sonnets unexpectedly reveals a bitter irony: choosing shared, conjugal love, Juliet makes her first step towards death: no offspring will be produced by her matrimony. Thus the rose in Juliet's speech becomes an ambivalent image, symbolizing both the sweetness and the perniciousness of love – like the rose itself combines fragrant smell and hurting thorns. Its ambivalence is intensified by the elusiveness of the surrounding space – the garden – which both shelters the heroine and betrays her (while she considered herself to be alone and secure, the garden exposed her to her enemy-lover).

The orchard was probably the only place where a girl of Juliet's age and position could enjoy repose and meditation. The house, packed with guests and servants and dominated by her father's authoritative figure, could not provide her with the required peace. Like Julia in *Two Gentlemen of Verona*, who confides in the garden and discloses her love to Proteus when she is alone, Juliet feels protected enough in the orchard to speak

⁹ Stewart 1998, 336; Cirlot 2002, 63.

aloud and express her feelings, not intended for anyone's ears. «Believing herself to be alone and masked by the darkness, she speaks her mind in sincerity and simplicity. She calls into question not merely Romeo's name but – by implication – all names, forms, convictions, sophistications and arbitrary dictates of society, as opposed to the appeal of instinct directly conveyed in the odor of a rose»¹⁰. While the world outside the garden/orchard walls seems to sink into hatred and hostility, the space in front of Juliet is filled with amorous languor and promises of bliss.

The importance of the garden is emphasized by the repetition of the scenes involving it: there are three of them in the tragedy. The garden plays a crucial part in Romeo and Juliet's love-story – it witnesses their first date (II, 2), then hearkens to Juliet's anxieties about the Nurse's delay (II, 5); finally, in the gallery above the garden the lovers part after their sole night together (III, 5). It is a territory governed neither by feudal rules, as both Capulets' and Montagues' houses are, nor by Christian teaching and wisdom, as friar Lorenzo's cell is (actually, the latter also has a garden, but of a different kind. It is neither shown nor described, since it is subdued to scientific uses and serves the friar's purposes, providing him with the stuff for his experiments). The young couple appeals to the garden as the only place in their life which is ruled by the laws of nature, which justifies their love. Romeo and Juliet are urban lovers, their life is difficult to imagine outside the city walls, and the garden is a substitute for the freedom of wildlife. In the text of the play it is referred to as an orchard, which emphasizes its cultivated and practical character (its artificial origin is later proved by Romeo's remark about «these fruit-tree tops», II, 2).

The orchard setting in *Romeo and Juliet* was not a rare occurrence in Elizabethan drama, as can be proved by Kyd's *Spanish Tragedy*, partly set in a garden, as well. However, the integration of the balcony scene with the garden setting in *Romeo and Juliet* seems to be Shakespeare's invention, as it is missing in previous dramatic or epic versions of the story. The earliest one, a novella, ascribed to Masuccio Salernitano (1410-1475), lacks a detailed description of the chronotope as the action in it comes to the fore. This version (novella XXXIII from *Il Novellino*, 1476), only a prototype for later variants, relates the story of Mariotto and Ganozza

¹⁰ Levin 1976, 105.

from Siena. The plot is slightly different from the commonly accepted version, but the core of the story can be easily recognized.

The next contributor to the legend, Luigi da Porto (1485-1530), imparts to it more familiar features and details, adding the names Romeo and Giulietta, the Veronese location, and some characters like Mercutio and Tybalt. In his *Giulietta e Romeo*, known also as «Historia novellamente ritrovata di due nobili amanti» (1530), he also adds a balcony (which Romeo climbs on) which faces the street, not the orchard – «ed ora sopra la finestra della sua camera per forza tiratosi, ivi, senza ch'ella o altri il sapesse, ad udire il suo bel parlare si sedea, ed ora sopra la strada giacea»¹¹.

The next phase in the development of the plot belongs to Matteo Bandello (1485-1561), whose story from the collection of *Novelle* (1554), can be seen as a further step in the direction of Shakespeare's tragedy. In his version Giulietta's window still looks upon the neighbouring house: «Aveva la camera di Giulietta le finestre suso una vietta assai stretta cui di rimpetto era un casale»¹². However, a garden appears in Bandello's text, and serves as the setting for two very important steps in the development of the story: Romeo and Giulietta's wedding and their leave-taking before Romeo's departure. In the first case the garden reveals a very *Decameron*-like spirit: it's the territory of carnal love and earthly pleasures, the climax of the young couple's intimacy:

Come egli vide Giulietta, incontra l'andò con le braccia aperte. Il medesimo fece Giulietta a lui, ed avvinchiatogli il collo stette buona pezza da soverchia dolcezza ingombrata che nulla dir poteva. Era al medesimo segno l'infiammato amante, parendogli simil piacere non aver gustato già mai. Cominciarono poi a baciarsi l'un l'altro con infinito diletto ed indicibil gioia di tutte due le parti. Ritiratisi poi in uno dei canti del giardino, quivi sopra certa banca che ci era, amorosamente insieme giacendo consumarono il santo matrimonio. Ed essendo Romeo giovine di forte nerbo e molto innamorato, più e più volte a diletto con la sua bella sposa si ridusse.¹³

The garden here is associated with aspect of the heroes' relationship, which Shakespeare in his drama chose not to display. His characters' speech is full of expressive erotic declarations, echoing in the servants' and the Nurse's bold jokes and hints, but they never openly yield to their passion. Though Romeo and Juliet's love has a sensual and erotic connotations – as opposed to Romeo's former infatuation with Rosaline, una-

¹¹ Da Porto 1831, 23-24.

¹² Bandello 1928, 377.

¹³ *Ivi*, 382.

vailing and futile – the tragic fate, hovering over the couple, makes their passion more elevated than in the preceding texts. Besides, in Shakespeare they never enter the garden together, as in Bandello's novella. For Shakespeare's *Romeo and Juliet* it is an Eden they don't have time and possibility to share and enjoy.

The story of tragic love, receiving its initial recorded form in Italy, couldn't fail to appeal to the readers of other countries, and soon started to spread all over Europe. The legend moved to France, where it was translated or, rather, retold by Pierre Boaistuau (1517-1566), who included Bandello's novella under a title of «Histoire troisieme de deux amans, dont l'un mourut de venin, l'autre de tristesse» into his collection *Histoires tragiques* (1559). That was the link between the Romantic part of the legend and the Anglo-Saxon one, as Boaistuau's translation became rather popular and was exported from France into England, where it served as a source for two very influential texts – Arthur Brooke's poem «The Tragicall Historie of Romeus and Juliet» (1562), and William Painter's XXV novel from «The Palace of Pleasures» (1566).

As it is difficult to prove that Shakespeare knew the French or Italian versions, the most obvious source for his dramatic interpretation of the plot was Arthur Brooke's verse translation of Boaistuau's story¹⁴. Brooke followed his French source much more closely than Boaistuau did Bandello's text. Both pre-Shakespearean contributors, the French and the English one, draw a lot of attention to the setting of the whole story, starting their texts with a poetic description of Veronese surroundings, emphasizing idyllic nature (Shakespeare narrows it down to one epithet «fair Verona» in the prologue, concentrating on the depiction of the social structure of Verona rather than on the landscape):

Built in a happy time, built on a fertile soil
Maintained by the heavenly fates, and by the townish toil
The fruitful hills above, the pleasant vales below,
The silver stream with channel deep, that thro' the town doth flow [...].

(«The Tragicall Historie of Romeus and Juliet», 3-6)

The blissful picture is introduced into the text to create a more distinct contrast to the ongoing feud in the city. Nature itself seems to welcome amorous moods, but within the city walls the lovers can't find a shelter. (This idea of the city itself being hostile and cruel was visualized by the Hollywood film-makers who created the 1936 screen-version of *Romeo*

¹⁴ Bullough 1957, 270-272; Muir 1957, 21-23.

and Juliet: the film starts with the sight of a stone labyrinth in a medieval city, which looks impressive and austere).

The garden in both Brooke's and Painter's versions is an ambivalent, deceitful territory, presenting a shelter for Romeo, but threatening with betrayal:

In happy hour he doth a garden plot espy,
From which, except he warely walk, men may his love descry;
For lo, it fronted full upon her leaning place,
Where she is wont to show her heart by cheerful friendly face.
(451-454)

Brooke is the first who specifies that it is a «garden plot», a kitchen-garden, which leads to Shakespeare's orchard. Both Brooke and Painter show that the danger of disclosure, connected with visits to the garden, scares a young wooer away: «[...] one day amongs others hee espied Iulietta at hir Chamber Window, bounding vpon a narrow Lane, ryght ouer against which Chamber he had a Gardein which was the cause that Rhomeo fearing discouery of their loue, began the day time to passe no more before the Gate»¹⁵. In Shakespeare, Romeo, on the opposite, is attracted by the garden and brought therein by the inducement of a loving heart:

JULIET By whose direction found'st thou out this place?
ROMEO By love, that first did prompt me to enquire;
He lent me counsel, and I lent him eyes.
(II, 2)

Brooke and Painter wanted the story to sound more moralizing and edifying than the previous contributors, so the consummation of the marriage, does not take place in the garden (Bandello's variant), but in Juliet's chamber. Painter takes pains to persuade the reader in the highly serious and decent, even bourgeois character of the delicate event, mentioning the «Field-bed», prepared by the Nurse for the occasion, and Juliet's «night kerchief», and the «Tapers of virgin Wax», illuminating the room, and even the sheets – all the necessary attributes of a proper lawful wedlock. This comfortably furnished chamber is opposed to the garden, which begins to suggest a unbridled passion, renounced by virtuous lovers, especially Brooke's Juliet, who uses horticultural imagery to suppress Romeo's unexpressed desires: «But if by wanton love and by unlawful suit / You think in ripest years to pluck my maidenhood's dainty fruit, / You are

¹⁵ Painter, http://www.gutenberg.org/files/34840/34840-h/34840-h.htm#novel_25.

beguiled» (541-543). Brooke completely omits the reference to the garden in the description of the wedding night («So light he wox, he leapt the wall, and there he spied his wife», 830), while Painter mentions that Romeus easily «clymed vp the Garden wall» before entering the chamber, but neither of the two texts contain the daring scene of the marriage consummation under the open sky.

None of the writers either before Shakespeare or after him imparted such great symbolic meaning and aesthetic significance to the garden setting. The three scenes located in immediate proximity to the orchard are not the most dynamic ones in the play, but show the depth of the characters' feelings and make them look more vulnerable and convincing. However, not all the garden scenes take place in the orchard itself – in the first one the lovers don't share the garden territory, they are separated by it; the second one depicts Juliet alone therein, while in the third the bridal couple parts, with only Romeo descending to the garden.

After the ball, the two lovers, amazed by the hastiness of their feelings, choose the orchard as the best place to reflect upon them, so they appear there independently of each other. The moments of initial detachment of the couple, not realized fully on stage due to the compression of time, were used by numerous painters as independent portrayals showing the lovers separately, in the last moments before the flood of passion – then of misfortune and grief – would sweep them away. The main aim in representing these moments is to render their transiency: languor and sweet anticipation are emphasized by the setting. Juliet was portrayed more often than Romeo, probably thanks to her location on the balcony. The viewer of these depictions is placed somewhere beneath the balcony, in the garden – actually, almost in Romeo's position.

The most famous and expressive visualization of this episode¹⁶, with Juliet alone and no Romeo in sight, belongs to William Hatherell, a Victorian painter and illustrator (1885-1928), who created twenty-two illustrations to the text. His picture of Juliet on the balcony (1912) is

¹⁶ Among the other versions of the same is Philip Calderon's «Juliet» (1896), with the girl sitting musingly in the open loggia, with a dim landscape beneath. Only a dark outline of trees let us guess the location of some verdure nearby; the main focus is on the Juliet's serene face. This is Juliet-virgin, with no passion overshadowing her tranquil existence yet; maybe that accounts for the elimination of the traditional garden frame of the episode.

startling, as the girl's silhouette seems to be lost in verdure. The gouache drawing, in prevailing cold and almost dreary shades of green, grey and blue, features Juliet staring fixedly at the moon in strange aloofness. If the painter hadn't emphasized the direct correspondence to a special moment of the play by the title («O Romeo, Romeo, Wherefore Art Thou Romeo?», II, 2), the scene could be identified as the one following the sad leave-taking or the arrival of dreadful news of Tybalt's death and Romeo's exile. Not anticipation, but dark premonition dominates the picture. Profuse vegetation around Juliet seems to stir in the night breeze, sending flickering shadows over the girl's face. Tangled mass of lush foliage encircles Juliet's static figure: the balcony is partly hidden under a blooming branch, and a green curtain hanging from above seeks to overtake the girl, while the dark shadow of trees stirs restlessly beneath the balcony. It is not actually an illustration, but a kind of dream vision of Shakespeare's heroine (or even heroines) in a picturesque imaginary world, portrayed as a secluded moonlit garden, a mixture of *hortus conclusus* and Hamlet's «unweeded garden» (I, 2). High walls, replaced in some films by grates, colonnade or espalier, symbolize Juliet's isolation from the outer world; Romeo is an intruder here, a stranger, whose «penetration» will bring harm, suffering and death.

When Juliet pronounces her famous monologue about the name, she «appears above at a window», not entering the orchard. As she is supposed to be in a kind of loggia or balcony, she is at the same time at home and under the open sky. This liminal position shows that she is still chained to her father's house and the patriarchal order it represents, though her soul seeks freedom, at least in that degree that the garden can provide. But even this freedom is strictly limited by the walls surrounding the garden. «These lovers, as though they never say as much, are prisoners without and within»¹⁷. The stone boundary which encircles the two lovers in the scene foreshadows another confine which is going to unite them forever – the burial vault; Juliet herself deliberately predicts their mutual fate: «The orchard walls are high and hard to climb, / And the place death». The resemblance between the churchyard and the moonlit garden is intensified by the presence of flowers in both places. The word chosen by Shakespeare to describe the location of the scene (orchard) even rhymes with the name of another crucial setting in the drama – the churchyard. A similar connection between orchard and death is present

¹⁷ Brown 1970, 47.

also in *Hamlet*. The King was said to be killed while resting in the garden: «[...] sleeping in my orchard, / A serpent stung me» (I, 5).

The scene presenting Juliet later joined by her Nurse in the orchard is obviously Shakespeare's invention, as it is neither found in the sources, nor kept in most of the later adaptations – at least, in its initial form. Both Theophilus Cibber in *Romeo and Juliet, a Tragedy, Revis'd, and Alter'd from Shakespear, by Mr. Theophilus Cibber* (1748) and Otway in *The History and Fall of Caius Marius, a Tragedy* (1769) just ignored the setting, moving the action indoors – Juliet and, consequently, Lavinia are waiting for the Nurse in their chambers. The pictorial interpretation in the XVIII and XIX centuries also preferred interior setting of this episode to that outdoors. The Boydell edition of *Romeo and Juliet* included Robert Smirke's illustration (1797) to act II, scene 5, where Juliet is pestering her Nurse, sitting in a spacious room with a balcony. Over the marble banisters we can see a fragment of charming view – a building of Romanesque style and a few trees. The girl is fashionably dressed and gracefully seated upon an elegant sofa; it's impossible to imagine her pacing the garden impatiently, storming at the elderly servant for her sluggishness. Consequently, no garden is included in the illustration.

A different approach to the depiction of the scene strongly marked by the current artistic trends in characters' clothes and general palette of the picture is Harry Perronet Briggs' illustration to scene 5 of act II (1827). The composition of the scene is built upon the contrast of light and transparent colours – Juliet's white dress, soft clouds in the background, noble grayness of the marble, delicately pink garland of roses – and the saturated, garish palette of the servant and the Nurse's dress, mostly maroon, as if alluding to carnal and fleshy matters. The colour spectrum of the picture visually intensifies the meaning of the Nurse's words addressed to Juliet: «Then hie you hence to Friar Lawrence' cell; / There stays a husband to make you a wife: / Now comes the wanton blood up in your cheeks, / They'll be in scarlet straight at any news» (III, 5). There's only a slight visual hint to the garden, codified in a lavish branch of a tree, a garland of roses and a marble figure of Cupid supporting the balcony. The whole impression is of Augustan, neoclassical style and taste. The garden looks like a painted backdrop for a Restoration staging of Shakespeare, and the symbolism of the details is too straightforward, though prettily realized on canvas.

In the popular perception of this episode with the Nurse, fixed in such minor forms of art as theatrical posters, post-cards and placards, the scene is set mostly in the interior, varying only in the style accord-

ing to current fashions. Still the reminiscence of the vegetative frame makes its way through generally accepted pictorial conventions, so the garden is never completely eliminated from the scene. The initial garden setting can be signified by subtle outlines of unidentified verdure at the background, or represented by some substitutes, like pots with flowers or flower garlands. The photo featuring Adelaide Nelson (1848-1880) as Juliet, with her Nurse, was obviously taken in the studio (San Francisco, Bradley and Rulofson, 1874), but the whole atmosphere of the picture is that of an outdoor walk, considering the ladies' promenade attire, especially Juliet's feathered hat. The background is deliberately blurred, and the garden is not recognizable, but the marble figure of Cupid, which has become a part of the pictorial tradition for Shakespeare's garden, can be seen behind the actresses.

A later photographic depiction of the same scene (London, Window and Grove, 1882) – Juliet and her Nurse, portrayed consequently by Ellen Terry (1847-1928) and Mrs Sterling – presents only a slight variation of the Nelson's shot: the marble sculpture is to the right, and contains no distinct figures but, combined with the plants in the background (some indistinct outline of bushes) creates a vaguely graveyard look. The vegetation element is reinforced by the floral patterns on both ladies' clothes.

A few works of visual art of XIX – early XX century show Juliet alone in the orchard, obviously before the Nurse's arrival. For Shakespeare this part of the episode must have been very important, as he wrote a very expressive monologue for it. Crossing the line between adolescence and womanhood, Juliet loses her connection with her ancestral home and its inhabitants, which makes her stay indoors unbearable. Preparing herself for the new experience and status, she seeks refuge in the natural surroundings, that had witnessed the origination of her love. Neither Nurse nor her own mother can provide her with necessary support on the verge of maturity, and she instinctively seeks it from a more benevolent and sympathetic parent – Nature.

Some of the illustrators seem to sense the importance of the moment, since they leave the Nurse out, concentrating on the girl's emotions and their connection with the natural surroundings. The garden so explicitly accentuates the girl's ardour and anticipation that a lot of artists integrated this episode with scene 2 of act III (wherein Juliet is waiting for Romeo, delayed by the brawl with Tybalt), though in Shakespeare the latter is set in the chamber. There are obvious parallels between II, 5 and III, 2 in the very text of the drama: in both cases the heroine pleads to the Sun to accelerate its course, and twice the suspense of expectation is

relieved by the Nurse's arrival. However, in the second episode the news is so bad that it directly foreshadows the oncoming disaster. Perhaps for this consideration Shakespeare transferred the episode into the room where Juliet's deathbed is located, as he wanted to emphasize the growing tension and anxiety in the play by the *cul-de-sac* of a chamber which actually has got only one exit – to the cemetery. But the artistic imagination of the following centuries chose to put forward the heroine's appeal to nature as the chief consoler or the last resort, rather than her cravings in the closed space. Though in these pictures desperate Juliet is sometimes shown in the balcony and not downstairs, she is surrounded by abundant, sometimes sinister looking verdure.

Photo of Mary Anderson (1859-1940) as Juliet (studio set, New York, 1890) shows the actress standing at the upper step of marble stairs twined by the dry stalks of a vine. A meager branchlet of flowers on the banister can't animate the view, which looks like an abandoned cemetery in autumn. It's a garden of death, not of love, which is a rare case in the pictorial tradition of *Romeo and Juliet*, intrinsically oriented towards a greater vividness. Another variant of the same scene – photographic portrayal of Adelaide Nelson, set in the studio (Napoleon Sarony, New York, 1870s) – renders a similar feeling of abandonment and brooding disaster, though the setting is richer and unexpectedly exotic. A tall orchid in the pot, stripped of leaves and strikingly out of place, is visually prolonged by a column covered by a bunch of dried and barren stalks. This, plus another exotic plant in a pot and abundance of rich cloths usurping the space of the photo, make Juliet look fragile and lost, trapped in some queer, quasi-oriental un-Shakespearean world, where no Romeo could ever find entrance. The spells of exotic decorations turned out to be irresistible at the end of the century, as they can be seen in other photosets of Juliet – for example, Julia Marlowe (1888), with an oriental carpet casually hanging from the banister and a potted palm-tree at the back.

Transferred onto canvas or film, Shakespeare's world starts transforming in the most peculiar way; it reveals its unique artistic convertibility, but still, something vital gets lost in the process of conversion. Rich and elaborate decorations either for staging or for shooting in the pavilion, decadent luxury of the costumes, unaccountable innovations like oriental carpets or plumage take us so far from the initial simplicity of Shakespearean setting which brought forward the beauty of his poetry that we can simply miss it, being distracted by decorations. «Towards the end of the last [XIX] century the spectacular element had so frequently gained the upper hand that Shakespeare's texts were slaughtered to suit

the scene-shifters»¹⁸. The same can be said about the pictorial representation of his plays – images and setting from *Romeo and Juliet* were subjected to such serious aesthetic reconsideration that they became hardly recognizable at all.

The third scene of the drama involving the garden setting is the play's acme in terms of emotional intensity. This time both lovers are on the same side of the orchard, in «an open Gallery to Juliet's Chamber, overlooking the Garden». Now we, the viewers of the scene, are beneath the balcony, as Romeo was before, overhearing what is said above, in the gallery.

Whether a balcony or a gallery, both locations are characterized by a distinctly transitional position – it is a place between the house and the garden (strictly speaking, prolonging the house and protruding into the space of the orchard). The balcony both connects and separates the two opposed locations, thus showing the fatally indeterminate situation of the lovers – between the Montagues and the Capulets, hope and despair, nuptial and deathbed.

Due to its tragic character, the last balcony scene in the drama possesses irresistible visual charm, which is more obvious than the subtle and exquisite fascination of the night talk in II, 2. This time, when the beams of the morning sun are said to touch the landscape, we get a more vivid picture of the scenery than before: Juliet mentions the pomegranate-tree, while Romeo talks about «the misty mountain tops», touched by the streaks of morning light. Whether he imagines them, dreading the road which lies before him, or really sees them in the distance – somewhere behind the scene, to put it literally –, is unimportant, since these verbal details create a powerful image similar to the effect of the Italian Renaissance paintings, with the misty mountain landscapes in the background, seen from within the room or the gallery¹⁹. The sunlight here is not a metaphor, as in the previous balcony scene, but the dominating part of the setting: «Look, love, what envious streaks / Do lace the severing clouds in yonder east».

¹⁸ Walker 1972, 115.

¹⁹ For example, *Madonna of the Carnation* (*Madonna del Garofano*, 1473), by Leonardo da Vinci, or his *Madonna and Child with Pomegranate* (*Madonna Dreyfus*, 1475-1480). A lot of Shakespeare's illustrators, Ford Madox Brown and Frank Dicksee among them, kept this detail – a misty landscape in the distance – in their depiction of the farewell scene.

Juliet's allusion to the pomegranate-tree presents another riddle for the modern reader of the play – was the sort of tree supposed to be specified on the stage? We are made to believe that the plants and trees in Elizabethan scenery were some kind of simulacrum which made the scene look more allegorical than it was implied in the text of the drama («[...] the stage properties were metonymic rather than representational»²⁰). On the other hand, we are persuaded that Shakespeare meant to create very convincing scenery on-stage, at least, arboreal: «He never misplaces the sycamore groves of the south for the birch woods of the north»²¹. Surely, the realistic representation of the vegetation was not among the playwright's aims. Besides, «the pale reflex of Cynthia's brow» (another torch, perhaps), as Romeo describes the grey morning light, wouldn't enable the viewers to discern the variety of trees on the stage. But the symbolic potential of the image of the pomegranate surpasses its limited visual qualities. Not many artists kept to this detail in the depiction of the scene, probably due to the rather unsophisticated look of the pomegranate. Among the most remarkable replacements is F.M. Brown's blossoming apple-tree.

As we know, folklore and mythological tradition connect pomegranate with abundance and fertility, due to the plentitude of seeds²², so the hint would be appropriate and justified, considering that the two part after their wedding night. Allusion to some specific arboreal variety instead of some uncertain «fruit-tree tops» makes the vague and shadowy garden from act II, scene 2 – rather a promise of the garden or its anticipation as yet – gain some definite visible features and turn into real orchard, the fruit-bearing Eden. However, bitter irony accompanies the image of the pomegranate in Juliet's speech, as their marriage would not bear any fruit (as if foreboding it, in the first balcony scene she cuts short the traditional vegetative metaphor, dropping its prolific, «fruitful» component: «This bud of love, by summer's ripening breath, / May prove a beauteous flower when next we meet», II, 2). Thus the second symbolic association of the pomegranate image is activated – in connection with Persephone myth (Ovid, *Metamorphoses*, V 360-571) and consequently with Hades and death, which awaits the lovers. Having partaken of the pomegranate, Persephone condemned herself to the gloominess of the underworld. Tasting – metaphorically – the fruit of married love, the hero

²⁰ Hattaway 1982, 36.

²¹ Knight 1867, 26.

²² Becker 1994, 239-240; Cirlot 2002, 223.

and heroine of Shakespeare's play hasten their descent into Hades. Thus the connection between love and death, thoroughly explored in the tragedy, is intensified in this part of the play.

The scene of the bridal pair's parting above the garden holds more picturesque charm than the episode of the first date in the garden, which is carried out in very reserved colour spectrum and is built mostly upon the play of light and darkness, shadows and flicker. The morning light, though only dawning upon the dormant city in act III, scene 5, affords much more freedom for the colouristic interpretation of the whole episode, which is saturated with both grief and passion, with slight implications of eroticism, as the young couple has just left their wedding bed. It partly explains why this very episode attracted more illustrators than any other scene or image in the text (though the readers of the drama seem to prefer the first balcony scene: «I have been told, that a copy of the first folio edition identified as the one formerly in the Bodleian Library at Oxford, opens naturally at the balcony scene, indicating that college youth had picked it out as their favourite passage in all Shakespeare»²³).

The utmost simplicity of the original setting of Elizabethan performances, implying lack of strict stage directions, gave later theatrical managers and illustrators freedom to picture the scenes from this tragedy in a modified way, distant from the original textual and scenic implications. «When the theatres reopened in 1660, Shakespeare was treated freely and his works were adapted in whatever way was deemed necessary in order to cater to the changing desires of the audience»²⁴. The tradition to modernize Shakespeare and adapt his texts to the tastes and requirements of the current period left us a few pictures of Romeo and Juliet in Restoration, neo-classical and romantic style.

Russell Jackson, specialist in drama studies and history of performance, states that the Restoration period in England seemed not only to reopen the theatres, but to rediscover them and reinvent their technical aspects. «Representational scenery made of painted wings and shutters running in grooves parallel to the front of the stage, was now a pleasing and significant part of theatrical entertainment»²⁵. However, rapid development of theatrical machinery only increased the tendency to adjust Shakespearean plays to current aesthetic requirements. The image of the garden where the scenes take place was also subjected to significant

²³ Thalberg 1936, 14.

²⁴ Burnett - Strees - Wray 2011, 288.

²⁵ Jackson 1986, 187.

changes, mostly in two directions – ignoring the natural setting as superfluous and diffuse (neo-classical period); and exaggerating its significance by enriching and embellishing its representation (Victorian, especially pre-Raphaelites).

One of the most characteristic examples of these metamorphoses is provided by William Elliot's depiction of Barry Spranger (1719-1777) and Maria Isabella Nossiter (1735-1759) in a Covent Garden production of *Romeo and Juliet* in 1753 (directed by Garrick). The engraving introduces us to a very unsophisticated but dainty scenery, obviously representing the first balcony episode in the play. Juliet's loggia is placed very low, making it possible for Romeo to reach it in one jump, though that seems unacceptable for this elegant gentleman in a curled wig. The natural scenery in the episode seems to be effaced. The image of the dark, shadowy garden hiding in its depth forbidden pleasures and temptations would be inappropriate and unsuitable for the taste and morals of the century. The only hints of the original setting are represented by a row of neatly trimmed trees, painted on the backdrop. Looking like Lombardy poplars or Tuscany cypresses, they impart a southern, «Italian» spirit to the scene.

The painted trees, whatever they are, were probably chosen by the stage designers due to their outlines, resembling the funeral torches, thus anticipating the tragic development of the plot. Both poplars and cypresses possess obsequial associations, reflected in ancient myths and popularized by literature. Ovid's *Metamorphoses* inform us about the origins of both poplars and cypresses: book X (vv. 106-140) relates the story of Cyparissus turned into a tree of the same name. Since the transformation was performed by gods according to Cyparissus' own wish, as the boy accidentally killed his favourite deer and couldn't bear the burden of regret, the metamorphosis itself can be seen as a form of suicide, which corresponds to the tragic fate of the Veronese lovers, taking their own lives.

The same source can be used to identify the poplar's image as funereal. Symbolic associations of the poplar are based mainly on its appearance in ancient myths connected with mourning, obsequies and Hades. Ovid (II 340-366) mentions it in the legend of Phaeton's death – the Heliads turned into poplars, bewailing their brother. Considering the verbal identification of Juliet with the sun in the scene corresponding to Elliot's engraving, the relevance of the mythological allusions activated by the image of poplars would be amazingly appropriate, imparting to the scene tragic forebodings.

Though the neo-classical period in England was marked by the revival of interest in ancient mythology and a tendency to reconsider it

in broader aesthetic and philosophical terms, it is highly unlikely that the stage decorators actually meant to appeal to the symbolic potential of the poplar images. The arboreal decorations matched the players' elegant costumes and looked very neat in the background; besides, their regular outline formed a diagonal dimension, visually enlarging the stage space, thus depriving the scene of its intimate, provocative character, present in Shakespeare's text. Therefore, the garden as it was in Shakespeare's verbal representation – dark and shady, fragrant and sensual – disappears from Garrick's staging, replaced by the image of a cultivated, conformable piece of nature (another garden element, a big pot with a long-leaved plant standing behind Romeo on the stage, only intensifies the impression). Two contradictory, interacting functions of the garden, readily springing from Shakespeare's text – the garden as a shelter and as a confinement for the two lovers – fade away, turning the setting into some kind of avenue or lane, as in the original Italian versions of the story.

However unlikely were poplars or cypresses as elements of the orchard, their introduction into the scenery seems to possess some visual attraction to later interpreters, either on canvas or film, probably due to these trees' funeral associations – or to the picture of southern, pronouncedly «Italian» vegetation. The latter case is illustrated by the sketch of the scenery design by Hawes Craven (1837-1910), made for *Romeo and Juliet* performance at the Lyceum theatre in 1882. It shows the outskirts of Verona, which serve as the setting for act II, scene 4: the whole sight is dominated by rich vegetation, with poplars lining the horizon²⁶. The funereal associations of poplars made the creators of the MGM *Romeo and Juliet* choose them to line Juliet's way home from the church. According to the script, shot 190 shows «Juliet hurrying homewards along the path which is lined with poplars, clear-cut against the blue sky»²⁷.

Cypresses or poplars govern the landscape in the XIX century graphic picture of Juliet waiting for Romeo on the gallery (Alfred Joseph Woolmer, *Come, Gentle Night*, 1839-1849). The same is true for numerous paintings and photos of the farewell scene in the late XIX century (Felix O.C. Darley, 1884; Alexander Bida). Their silhouettes can be seen in the distance in a photo of Maud Granger as Juliet and Lawrence Atkins as Romeo on the balcony (New York, 1866). A stage version with Julia Marlowe and Robert Taber included cypresses or poplars in both garden episodes, according to the photographic record of the props by Joseph

²⁶ The photo can be seen in Foulkes 1986, page 90, picture 16.

²⁷ *Romeo and Juliet* by William Shakespeare 1936, 207.

Byron (New York, 1887). We can also notice their conic outlines at the background of the studio shots by the same Joseph Byron (New York, 1903) with Kyrle Bellow as Romeo and Eleanor Robson as Juliet (since the background is not a painting, but a huge photographic landscape, it presents a peculiar example of a photo within a photo – the XIX century equivalent of Elizabethan theatre within a theatre, a simulacrum in the second degree). Elliot's depiction of the balcony scene framed by cypresses turned out to be influential, or just fitted in some unconsciously shaping code of depicting *Romeo and Juliet* chronotope, and the consequences are clearly visible throughout the centuries.

The same can be said about other pictorial details, met in XVIII century engravings and later spread onto other artistic representations of Shakespeare's images. They include the plants in pots or vases; creepers on the banister of the balcony; a separately standing tree or sapling, which is sometimes replaced by its visual analogue – a column or a pillar. A kind of graphic alphabet seems to start developing from the early stages of Shakespeare's pictorial history. Most of the immanent elements used to have some obvious semiotic meaning; thus, ivy vine or other creepers could be seen as a symbol of Juliet's unquestioning reliance upon Romeo, her utmost trust in him. A single tree or a column could be included into the scenery as an additional prop for the balcony, but with time it became a nearly indispensable part of the setting, associated with the direction of Romeo's yearning towards Juliet, who is standing above. The vases and potted flowers could be read as substitutes for the funeral urns, reminding the audience of the inevitable tragic end. Some of these details varied or lost their relevance, being transferred from the stage to the canvas or screen, but frequently continued their existence in new format, consecrated by pictorial tradition.

While Elliot's engraving reflected the tendency of the Enlightenment theatre to «revise Shakespeare to accommodate current theatrical and literary tastes», his contemporary, Anthony Walker (1726-1765) preferred a slightly different way of embellishing and enhancing Shakespeare's visual representation. His set of illustrations to five scenes from *Romeo and Juliet* could have been inspired by 1753 staging either with Spranger or Garrick²⁸, but the depiction of the first balcony scene certainly reaches beyond mere reflection of a certain episode from the performance. This is an illustration *per se*, not only recording the balcony scene, but interpreting it.

²⁸ Fowler 2002, 116.

The exact correspondence for the scene is the talk about the moon:

ROMEO Lady, by yonder blessed moon I swear
That tips with silver all these fruit-tree tops...

JULIET O, swear not by the moon, the inconstant moon,
That monthly changes in her circled orb,
Lest that thy love prove likewise variable.

(II, 2)

The balcony is set high enough to physically separate the lovers, and attraction between them is visually intensified by the vertical rhythm, created by the parallel lines of tree trunks, feigned columns and identical steles in the distance. The irregular but picturesque folds of the kerchief in Juliet's hand «rhymes» with the weird contour of the stone Cupid seen from under the balcony, completing the vertical accord of the lines²⁹.

However, the scene possesses not only a vertical, but also a diagonal vector: the row of the tree-tops and Romeo's expressive gesture point to the moon which is placed almost at the same level as Juliet's face, as if in rivalry and defiance («Arise, fair sun, and kill the envious moon, / Who is already sick and pale with grief», II, 2). Its inconstant light illuminates the scene, making it resemble the churchyard. The marble figure in the shadow can be easily confused with grave-side sculpture, especially combined with the steles and a huge urn on a pedestal behind Romeo's back. The funereal atmosphere of the setting is increased by the foregoing pyramidal trees at the back and a row of fir-trees in the distance. The vegetation and ornamentation of the natural scenery in Walker's picture help to communicate the ominous atmosphere of the episode. The garden encircles the young lovers, witnesses their conversation and even silently

²⁹ The figure of Cupid seems to have rooted into the pictorial tradition of the garden scene. In Walker's engraving the silhouette in the shade looks ambivalent and even ominous, reminding the viewer not only of Eros, but of a satyr and a graveyard sculpture at the same time. This ambivalence is highly justified by the nature of events the figure serves as the background for (Romeo and Juliet's audacious promptness in love and inevitable death). Either this Cupid or the very idea of its relevance in the garden scene called into being marble cupids on paintings and photographs of later periods. A photo of Adelaide Wilson as Juliet sitting with the Nurse (1874) shows a marble figure on the richly decorate monument. Julia Marlowe's Juliet in 1888 photo has a marble relief with small playing cupids at her elbow. Richard Dadd (1817-1876) also plays upon the visual possibilities of the marble decorations. His Romeo in *Sketch for the Passions. Love* (1853) is shown getting down from the balcony, which is decorated by two bas-reliefs, of a satyr and of a sad-looking person, probably the Ancient Fate.

participates in it, but it is a garden of death rather than of amorous rapture, as it promised to be.

The composition of Walker's engraving seems to be reproduced in some later versions of the balcony episode. The staging of *Romeo and Juliet* with Mrs. Patrick Campbell and Johnston Forbes-Robertson at Lyceum Theatre in 1895 inspired Fred Pegram, an illustrator (1870-1937), to sketch the balcony scene. The resemblance to Walker's version is remarkable, though Pegram is less generous and abundant in details. Location of the figures, a kerchief thrown over the balcony, indispensable tall pyramidal trees in the lane, and a dim outline of a stele in the twilight make the sketch look like a more reserved replica of Walker's engraving.

A startling change in pictorial and theatrical representation of Shakespeare's works took place in the first half of the XIX century. It started with a rapid development of stage effects and decorations towards a brighter and more picturesque visual embodiment, signifying a closer convergence of two artistic means – theatre and painting. «Pictorial style meant not only highly elaborate scenery, but also detailed costumes and properties, spectacular effects and the frequent use of tableaux vivants – a static pose held by the acting ensemble at climatic moments which made the stage look like if it were a painting»³⁰. With Shakespeare this attitude became especially popular – it sprang from the previous period rich in pictorial editions of the Bard's works. Victorian readers believed that «good Shakespeare meant illustrated Shakespeare»³¹, and in the theatre they expected to find the same illustrations animated. This mutual attraction of different semiotic languages (literature, theatre, painting) brought about static and stiff staging and dynamic, vibrant paintings and illustrations.

Most of Victorian and Pre-Raphaelite depictions of *Romeo and Juliet* are not illustrations as such – they are revisionist interpretations of the scene and of the characters' story in general. The XIX century painters' *locus classicus* seems to be the parting scene from the play we are discussing here. It provided them with the necessary degree of tragedy, lyricism, sensuality and despair. Since the image of the garden occupied the central position in their artistic operation³², they were eager to combine the

³⁰ Schoch 2002, 58-59.

³¹ *Ivi*, 59.

³² See Marie Spartali Stillman, *The Enchanted Garden of Messer Ansaldo* (1899); Walter Crane's *Flora* (1908); Waterhouse's *The Enchanted Garden* (1916); Leighton's *Sweet Solitude* (1919), *After the Service* (1921) – the examples are numerous.

grandeur of its profuse beauty and vitality with the picture of affection and anguish.

Ford Madox Brown's oil version *Romeo and Juliet's Parting* (1870?) is extremely colourful and dynamic, almost triumphant, due to the predominance of red, yellow and green. The orchard is somewhat shifted downwards, but its elements – a green branch here, a blossoming bush there – make the couple look enveloped by its tender and sensual spring aura. The painter's innovation – a blossoming apple tree near the balcony – softens the deep, saturated tints of the picture, but a black shape of a crow hiding in its branches discloses the inner tension and the sense of inevitable calamity.

Frank Dicksee's version of the same scene (1884) uses a darker colour spectrum, and displays a different spatial solution. The viewer seems to be shifted from the outer position of Ford's picture to an inner one: we could be watching the farewell kiss with the eyes of the Nurse, standing guard by the newly-wed couple. The garden is cut out of sight by the balcony banister, but the lush vegetation spreads from beneath and conquers the space of the gallery – glossy leaves of a plant in the foreground and vigorous twirls of a climber twining around the pillar create the impression of a triumphantly rejoicing flora, while a few lilies standing aside possess more symbolic than decorative quality. They are highlighted by the golden beam of the dawn, but look illuminated also by some other light, whose source is not of this world. They are completely overlooked by the kissing couple, but irresistibly draw the attention of the viewer. Their innocent look and pure colour remind of the brevity of people's lives and passions; besides, they set a visual link to another depiction of Romeo and Juliet by Dicksee.

He had in fact approached the subject of the «star-crossed lovers» before, creating a free artistic interpretation of two interrelated scenes – the lovers' talk in the orchard after the ball and the parting after the wedding night. The first one (1876) is realized in sepia and graphite shades, with the only source of illumination – the moon – left outside the frame, making the couple's faces look pale. The atmosphere of the scene is sad and gloomy and, unlike the traditional compositions corresponding to act II, scene 2, can easily be mistaken for the parting episode. Dark shades seem to be gathering around the two desperate lovers, the only discernible details picked out by the moonlight being a few white lilies and a thin sapling under the high balcony. Lilies, with their rich symbolism, were especially popular with the Pre-Raphaelites³³, and could be interpreted as

³³ John Collier's *Pope Urban VI* (1896); Walter Crane's *Garden* (1908); Leighton's *The Roses' Day* (1910) etc.

the mark of the style (Shakespeare's flower for this love-story is, instead, the rose) but in this depiction the prognostication for the couple is so unfavourable that they are unlikely to ever indulge in their passion, symbolized by the rose. A thin tree emphasizes the futility of all attempt to climb the balcony and overcome the distance between the lovers. Dicksee created a hopeless atmosphere through colouration and composition only.

Other less celebrated illustrations of the balcony scene don't vary much. The early one, by Italian artist Francesco Hayez (1791-1881), includes the figure of the Nurse, but omits the garden, concentrating on the interior of the room (*L'ultimo bacio dato a Giulietta da Romeo*, 1823). German illustrator Anselm Feuerbach (1829-1880), who chose an elegiac and somber mood for this scene, rather than the bright palette of other versions, set the scene in a frame of dark branches, with a few tender flowers on them – distinctly reminding of funereal wreaths and of the churchyard. Another version from Northern Europe (*Romeo and Juliet in the Balcony*, 1886), by Swedish painter Julius Kronberg (1850-1921) holds a reserved sensual appeal as it depicts the lovers kissing each other in peculiar, slightly unnatural pose, as if caught in the sudden fit of passion at the very moment of the parting (Romeo is sitting on the banister with ropes prepared for his descending). The pliant curve of Juliet's body is repeated by the flexible line of the plant in the pot standing in the balcony (in Hans Makart's modernist version it's Romeo's body that bends in a yielding way, echoed by the twist of a branch near the balcony). The knots of the ropes lying on the floor are almost interlaced with creeping ivy. The trees behind Romeo's back are blooming with tender pink blossoms, and a branch of apple tree can be discerned; but the dark silhouette of a cypress shadows the garden's beauty.

The French contributors to the pictorial development of the legend prefer a freer interpretation of the topic, concentrating more on its amorous than tragic aspects. An intriguing variation is presented by Henri Pierre Picou (1824-1895), with Romeo and Juliet standing on two separate balconies and reaching each other for the kiss. Gaston Brüssière (1862-1928), a Symbolist painter and illustrator in his painting of circa 1900 shows a couple of happy lovers, tenderly gazing at each other on an open balcony, with a few blossoming trees at the back and a completely unusual element – an overgrown pond behind.

By the end of the XIX century the pictorial tradition of this scene had produced a full-fledged and detailed iconography of the first and second balcony scenes. Some details vary according to the artist's vision of the episodes: for example, the farewell kiss scene can include the figure of

the Nurse or miss it; the same with the ropes; the characters' clothes present the widest possible diversity of colours and styles, but in general the visual representation of both episodes seems to be made up of some essential elements, possessing most obvious symbolic sense, consecrated by more than three centuries of staging and illustration. Either taken from the text itself or generated by the popular perception of the drama and the story, these visual elements seem to spread a captivating charm, as they appear on engravings and drawings, paintings and photos, and find their way into XX century movies, ballet performances and even cartoon retellings.

As most elements of *Romeo and Juliet* traditional depiction «on stage and page» were fixed by the end of the XIX century, the film-makers were practically bound to either subject themselves to these visual stereotypes – or refuse and refute them. However, even outstanding directors emphasized their indebtedness to the pictorial tradition. William Strunk, the literary adviser for George Cukor's film, proudly informed the audience that «for this background of Italian life and manners in the Renaissance, many works have been consulted, works of writers of the period and of modern historians, but an equally important source of information has been the paintings of the great masters of Italian art»³⁴. «The film was shot in Hollywood but two years previously a production crew had gone to Italy for shots and sketches of paintings, architecture and museum piece to inspire the set's décor»³⁵. This is equally true for the later screen version by Renato Castellani: «[...] the same kind of elaborate preparations were embarked upon: the setting for the balcony and ballroom scenes was in Ca' d'Oro in Venice; the costumes and props were copies from fifteen-century Italian paintings, the camera set ups planned to duplicate actual art works»³⁶.

George Cukor, director of the 1936 screen version of *Romeo and Juliet*, can't be counted among Shakespeare's greatest fans, as his works don't include any other screenings of his plays. *Romeo and Juliet* was chosen as it provided Cukor with the necessary material for luxuriant and spectacular performance, based on an infallibly popular plot, which perfectly suited the pompous MGM-studio style. Plenty of crowd scenes and inadmissibly mature, but celebrated and glamorous Norma Shearer as Juliet (aged 34) and Leslie Howard as Romeo (aged 43), added a special attrac-

³⁴ Strunk 1936, 21.

³⁵ Eckert 1972, 13.

³⁶ *Ivi*, 20.

tion to the movie, which was advertised by a 3-minute trailer as «the most famous scene on stage or screen, the never-to-be forgotten balcony scene». To support this praise and make the balcony scene really memorable, the producers retained it on some of the posters for the film, giving the portrayal of the episode the only attraction it lacked in the film: colour. The style of the placard is strongly reminiscent of the Hollywood musicals, with Juliet in buoyant sparkling pink and Romeo in navy blue, with golden braids and – unaccountably – in brown gloves. The lover has reached the base of the balcony, decorated with plastic putti, and is holding the hand of encouragingly smiling Juliet, stooping towards him from above. The background looks like a garden illuminated for some outdoor celebration – golden and shimmering, but blurred and looking detached.

The Capulet's orchard as one of the most significant settings is paid a lot of attention. The script specifies all its details and elements, taken from different picturesque and literary sources. The garden was supposed to look like «a park enclosed on two sides by high stone walls, the third by stables, and on the fourth by the great house itself. There is an orchard, an herb garden, and a pleasance of lawn, poplars, flowers and ornamental shrubs. Against the walls are espaliers of peach and grape. Within the pleasance is a fish pond, a fountain of a Renaissance design and a sun-dial on the wall. In the background are dove-houses, something for falcons, and a well with curb and a roof of medieval design»³⁷.

We see it briefly after a fierce clash in the city square, which creates a striking contrast to the tranquil atmosphere of the garden. The latter is an emphatically feminine place, as it assembles three women – Juliet, her mother and Nurse – for a private and delicate talk. In Shakespeare's text the discussion of Juliet's prospective marriage takes place indoors, in the girl's chamber, but in the film this scene is set in the orchard, with Juliet caressing a tamed doe, which makes the actress look very innocent, underlining her meekness and gentleness. A doe or a fawn is undoubtedly a very Hollywood-like introduction – a similar pet is associated with popular cartoon character, Snow-White, who appeared on screen a year after *Romeo and Juliet*, though Disney Company started working on it in 1934³⁸. This connection, however subtle, turns MGM Juliet into a princess from a fairy-tale, and the garden behind her into an enchanted forest. But it is also a very Shakespearean move, to link the heroine with this

³⁷ «Romeo and Juliet. Scenario Version», in *Romeo and Juliet by William Shakespeare* 1936, 154.

³⁸ Smith 2006³, 33.

symbol of meekness: a parallel can be met, for instance, in *Titus Andronicus* (II, 1) and in *The Rape of Lucrece*, so it metaphorically indicates Juliet's tragic fate. In the text of the play the Nurse calls Juliet «lamb» (I, 3), which also contains sacrificial connotations; as a visual image a fawn is more exquisite and looks more elegant on the screen.

The tame doe, as well as other garden amendments – arches, elaborate flower-beds and beautiful lanterns – were meant to create the image of a magical world, securing the heroine. Her mother means to evoke her from this enchantment by informing her of Paris' proposal, and this moment becomes «the start of her journey from a childhood harmony with Nature to the world of manipulated relationships which set out to tame Juliet»³⁹. Juliet's strong connection with nature and, specifically, with the garden, were emphasized by numerous depictions in art, but the film-makers decided to give it a dynamic realization as well. When Juliet leaves it, the garden visually accompanies her everywhere, turning her into a fairy or dryad for instantly enamoured Romeo at the ball.

Juliet's appearance at the feast is anticipated by a slight change in the convivial atmosphere of the celebration: instead of the immodest farce of the masquers and the foppish dancing processions we see the arrival of the «singing boys – at the far end of the ballroom, at entrance of the garden. They wear wreaths of pink and white carnations and carry golden branches hung with jeweled apples and birds. They form, on either side of the entrance to the garden, a background of fantastic foliage and fruit, such as Botticelli placed behind his figures»⁴⁰. This description reveals the director's intention to underline the picturesque aspects of Romeo and Juliet's first encounter and the wish to keep the elements of natural environment, so fitting the heroine, even in indoor scenes. The boys softly sing while Juliet appears from the garden with a group of girls who perform a lovely dance and create a live aisle which Juliet runs through. The elements of the vegetation are transferred from the garden to the ballroom to accompany Juliet. She even carries a flower which absent-mindedly hands in to Paris. Similar associations already existed in Juliet's pictorial history. In Cibber's version Romeo, having wandered into Capulet's orchard, instantly recognizes her abode by its distinctly «vegetative» associations: «This sure shou'd be the mansion of fair Juliet, for in such groves the Deities first dwelt». Another instance of a similar identification of Juliet with the elements of Nature can be seen in J.E. Pawsey's illustra-

³⁹ Davies 1996, 155.

⁴⁰ *Ivi*, 163.

tion of the ball episode, where the ballroom is lavishly decorated with verdure – garlands of foliage hanging everywhere. In the film *Romeo + Juliet* (by Baz Luhrmann, 1996) the vegetation imagery associated with Juliet is replaced with that of water. The heroine is first seen bathing, and sees Romeo for the first time through a huge fish tank. Even the confession after the ball takes place around and in the swimming-pool – in the aggressive and hostile world of American civilization, water is the only living element, while gardens and plants entwined with wires, illuminated by searchlights and neon lamps, are artificial – that is, dead.

Though the garden in Cukor's film is Juliet's territory, we are shown a very rare episode almost completely missing in any previous theatrical or pictorial representations of the night scene – Romeo alone in the garden, cautiously moving through this dark world, unaware of the reward waiting for him up ahead. The garden is full of shadows and sharp lines of plants and trees; and straight lanes, marble urns and descending stairs make it resemble a cemetery at night. A big square pool in the middle with upturned reflection of the garden outlines makes everything look unreal and strengthens the unsettling impression of the whole scene. As Romeo sees the light that «through yonder window breaks», the viewer feels almost relieved at seeing someone alive in this cataleptic place. We also can't help noticing an indispensable row of tall cypresses, a column nearby, cupids on the bas-relief of the balcony and the creepers on the wall, which constitute the familiar iconographic language of the scene.

The distance between the speaking lovers makes their conversation chaste and almost formal, and the garden at the back seems to freeze in silent approval the ongoing communication. But as soon as Juliet leaves the balcony, the whole setting regains its gloomy aspect. Surely the advance of colour filming had significantly facilitated the designers and decorators' task. In the black and white version of 1936 they had to add such a detail as a sun dial, to emphasize the difference between the way the garden looks at night and in the daylight. Waiting for her Nurse's return, Juliet impatiently checks the time and plucks a flower. Another addition to the scenery here is a garden fence, replacing the thick and dull stone walls around the orchard.

All boundaries and bars seem to fall down when the words of the priest's blessing are pronounced over the bridal couple! Verona itself turns into one exultant blossoming garden as it is shown in a floating movement of the camera, with only blooming trees and a bell-tower in the distance. The elation of the moment makes the oncoming disaster – Tybalt's death by Romeo's hand – even more excruciating for the young

bride, ardently anticipating her husband's arrival. The orchard is shown once again, but not in the scene of Juliet's expecting Romeo, as in the text. We see it in a *déjà vu* shooting of Romeo's night passage through the shady isles between the bushes, but this time the walk is less pleasant and blithe. To display the growing impediments on the lovers' way the decorators set the balcony much higher than in the preceding scene, where Romeo managed to touch Juliet's outstretched hand: this time he is shown deeply beneath the balcony, like in a dark well, and really needs a rope to get to his wife. A sliding shot of the deserted garden, full of rose bushes, with the rippling water of the pool and the twinkling stars above, delicately alludes to the marriage consummation taking place in Juliet's chamber. The orchard itself, with the dark silhouettes of the trees clearly cut against the pale sky, seems to awake the couple, reminding them of harsh reality. Once again Romeo crosses the garden, weakly lit by the dawning sun, and leaves it forever, taking with him all promise of happiness.

Both film-makers and contemporary critics seemed to be satisfied with the production, whose special attraction was generally accepted to be the first garden scene: «The balcony scenes are imaginatively shot, with an awareness of the vertical distance being sustained in the high- and low-angle shooting. While the placing of massive potted plants momentarily suggests a garden center, the longer shots of the surrounding greenery reinforce without crudeness the nature imagery with which the poetry of the play is so finely interwoven»⁴¹. One of the critics tried to plunge into the relationship of Shakespeare's text and the different means of its visualization:

In scene and motion, the screen has gloriously released the play from the limitations of the stage [...] the balcony scene, no longer confined to a miniature window and painted garden, has a lush midnight beauty of physical things which merges graciously with the spoken rapture of the lovers' lines. Verona, in brief, and all the places within it have spread beyond painted canvas and stiffly standing props to come alive in their proper proportion, tone and hue. In such matters the screen is beyond the reach of the boards and footlights.⁴²

And yet, the picture of the garden, however truly and properly presented, lacks Shakespeare's depth and symbolism. It remains a mere element of

⁴¹ *Ivi*, 156.

⁴² Nugent 1936.

the decoration, unlike the lush verdure in Franco Zeffirelli's 1968 film, resembling a ruffled green sea eager to engulf two lovers. Zeffirelli stores the garden setting mostly for the scene of love's triumph, allowing his Romeo (Leonard Whiting) climb the balcony and indulge in his first caress with Juliet (Olivia Hussey). A sad leave-taking after the wedding night occurs mostly indoors, and the morning garden is shown very briefly, thus remaining in the viewers' memory the symbol of victorious passion, not of the tragic farewell. Cypresses are shown in the graveyard scenes, but not specified in the depiction of the orchard, separating the two spatial images.

Renato Castellani, whose movie appeared in 1954, was obviously captured by the image of Verona no less than Cukor. The stone labyrinth of the city, bustling with everyday activities, is presented in colour, as distinct from Cukor's film. So the charm of the picture is mainly in the medieval architecture and décor, while natural surroundings are limited to a few branches next to the balcony or a few flower pots on the city walls. The balcony scene is presented in a slightly unusual way, with Juliet (Sandra Shentall) on a wide gallery and Romeo (Laurence Harvey) talking to her through a steel grate, standing on the broad stairs nearby, almost at her level. The ivy on the wall and a thuja in the center of the yard are the only green patches within the tall walls, so it is hardly an orchard at all. This scene clearly demonstrates Castellani's infatuation with the old city's sights; in the film production he, metaphorically speaking, thinks like an architect, not like a gardener.

The scene with the Nurse's delay doesn't add much to the image of the garden already outlined by a few scanty strokes. Juliet meets her in a different part of the garden, not under the balcony (a similar trick was used in Cukor's version – Juliet's balcony faced one part of the orchard, while a talk with lady Capulet and a second one, with the Nurse, were located somewhere else, thus separating the night scenes from the day events). The conversation between Castellani's Juliet and her Nurse takes place in a rather barren-looking location, unsettling because of its resemblance with the cemetery – more obvious than ever before. Stone arches, alternating with short shrubs, create a kind of monotonous visual rhythm, as in Lorenzo's church and in Capulet's graveyard. Branches of a seemingly dead tree, menacingly stretching over the ladies' heads, and a tiled floor with a big flower-pot in the middle of a small yard, intensify the graveyard impression. The verdure within is poor, mostly ferns and some vine on the walls, and it is inferior to the lavish floral bas-relief on the stone urn. Nature looks bleak and subdued in comparison with mighty and

forbidding stone constructions around. In the film green is the colour of clothes, interior and decorations, not of the scenery; its highest intensity reveals not in the depiction of the garden, but in the shots at the cemetery, with its marble pillars entwined by sprouts and stalks.

None of the screen versions of *Romeo and Juliet*, except Luhrmann's, allow much freedom in the depiction of the orchard. It mostly remains within the borders of the previously originated pictorial tradition, which dictates almost indisputable rules and conventions, closely connected with the stage history of the drama: «Shakespeare on stage is semiotically bound to space, to the form of the theatre itself, to the location that defines cultural ambience, audience demographic and therefore semantic specificity»⁴³.

In *Romeo and Juliet*, as well as in other plays and poems by Shakespeare, the garden is a kind of metatextual symbolic image, connected with such essential concepts as love, death, sexuality, temptation, moral choice. As can be seen from the text, the garden is a highly ambivalent space in terms of its influence upon the characters and their fate: it can be a shelter and a prison, a cradle of love and a herald of its tragic end. As a substitute for the territory of wild nature within the city walls the orchard is a symbol of restraint. In the proverbial Renaissance opposition of Nature and Culture the garden is the embodiment of cultivated, subdued natural power. Still, this Elizabethan Eden is never completely safe and tamed, as its essence is eager to reveal its true face, being «the unweeded garden» of hidden impulses and pernicious passions. In *Romeo and Juliet* the orchard is not merely the background of the couple's relationship; it seems to participate in it, accelerating its development and inspiring fatal decisions. For example, the famous balcony scene from act II is impossible to imagine indoors, as the garden location provides the necessary conditions for the hasty declaration – the dark, the moon, the rose scent and the distance separating the lovers, which is unbearable for them at the moment.

The garden image in *Romeo and Juliet* is characterized by its opposition to two other important *loci* in the drama – the city square and Capulet's house. The former is the territory of open aggression and hostility, which was distinctly perceived by most film-makers and retained in the vehement battle scenes. Capulet's house is associated with feudal hierarchy and order, suppressing a girl's freedom to choose a lover to the rules of the clan's interests. The garden instead is shown in the drama as a

⁴³ Wells 1996, 333.

private isolated place, assigned for individual experience. Both canvas and film support this distinct position of the garden through every kind of artistic techniques: expressive colouration of the garden scenes, abundant symbolic details like flower language or colour semiotics, visual parallelism between the natural surroundings and emotional atmosphere.

For more than three centuries *Romeo and Juliet* has ranked as one of the most popular and acclaimed texts for pictorial and screen reproductions. The illustrations to the tragedy are too numerous to categorize, but one feature is too striking to be missed – the predilection of the artists to visualize the young lovers within the vegetative setting. Either shrubbery or espalier or just some potted plants accompany the portrayal of the couple in their most intimate moments, as well as the most fateful ones. Their love is seen as a faint but beautiful flower arising on the ruins of the «ancient grudge» and crushed by its violent final outburst; thus the image of the garden has eventually become an intrinsic element, inherently harmonious to their story. Throughout the centuries the visual representation of the garden in *Romeo and Juliet* has acquired its own pictorial alphabet, whose elements, randomly combined on stage, canvas or screen, help to narrate the legendary story to further generations of eager and sympathetic spectators.

REFERENCES

- Bandello 1928 M. Bandello, «Novella IX, La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'un di veleno e l'altro di dolore morirono, con vari accidenti», in Id., *Novelle*, II, Bari, Laterza, 1928, 370-408.
- Becker 1994 U. Becker, *The Continuum Encyclopedia of Symbols*, New York, Continuum, 1994.
- Brown 1970 J.R. Brown, *Shakespeare's Dramatic Style*, London, Heinemann, 1970.
- Bullough 1957 G. Bullough, *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare*, I, London, Routledge, 1957.
- Burnett - Strees - Wray 2011 M.Th. Burnett - A. Strees - R. Wray (eds.), *The Edinburgh Companion to Shakespeare and the Arts*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2011.
- Cirlot 2002 E.J. Cirlot, *The Dictionary of Symbols*, New York, Dover Publications, 2002.

- Da Porto 1831 L. Da Porto, *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'un di veleno e l'altro di dolore morirono, con vari accidenti, Giulietta y Romeo: novella storica*, Pisa, Nistri, 1831.
- Davies 1996 A. Davies, «Film versions of 'Romeo and Juliet'», in Wells 1996, 153-162.
- Eckert 1972 C.W. Eckert (ed.), *Focus on Shakespearean Films*, Engelwood Cliffs, Prentice Hall Books, 1972.
- Foulkes 1986 R. Foulkes (ed.), *Shakespeare and the Victorian Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.
- Fowler 2002 J. Fowler, «Picturing Romeo and Juliet», *Shakespeare Survey* 49 (2002), ed. by S. Wells, 111-130.
- Hattaway 1982 M. Hattaway, *Elizabethan Popular Theatre. Plays in Performance*, London, Routledge, 1982.
- Knight 1867 C. Knight, *The Pictorial Edition of the Works of Shakespeare*, I. *Tragedies*, London, George Routledge and Sons, 1867.
- Levin 1976 H. Levin, *Shakespeare and the Revolution of the Times. Perspectives and Commentaries*, New York, Oxford University Press, 1976.
- Salernitano 1940 M. Salernitano, «Novella XXXIII: Mariotto e Ganozza», in Id., *Il Novellino*, Bari, Laterza, 1940, 270-277.
- Muir 1957 K. Muir, *Shakespeare's Sources. Comedies and Tragedies*, I, London, Methuen, 1957.
- Nugent 1936 F.S. Nugent, «Romeo and Juliet, A Review», *The New York Times*, August 21, 1936.
- Painter W. Painter, *The Palace of Pleasures*, III. *The Twenty-Fifth Nouell*, http://www.gutenberg.org/files/34840/34840-h/34840-h.htm#novel_25.
- Romeo and Juliet by William Shakespeare* 1936 *Romeo and Juliet by William Shakespeare, A Motion Picture Edition, Illustrated with Photographs*, New York, Random House, 1936.
- Schoch 2002 R.W. Schoch, «Pictorial Shakespeare», in S. Wells - S. Stanton (eds.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, 58-75.
- Smith 2006³ D. Smith, *Disney A to Z*, New York, Disney Editions, 2006³.
- Stewart 1998 W. Stewart, *A Dictionary of Images and Symbols in Counseling*, London, Jessica Kingsley Publishers, 1998.

- Walker 1972 R. Walker, «In Fair Verona», in C.W. Eckert (ed.), *Focus on Shakespearean Films*, Engelwood Cliffs, Prentice Hall Books, 1972.
- Wells 1996 S. Wells (ed.), «*Romeo and Juliet*», and *Its Afterlife*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

AN INITIATORY JOURNEY THROUGH THE GARDEN OF ILLUMINATION

Persida Lazarević Di Giacomo

Do you not know, Asclepius, that Egypt is an image of heaven?
(Asclepius, *Hermetica*, III 24b)

[...] to achieve the truth there is no need to go to Egypt.
Remove the cloud, the sun [of eternal truth] will be in front of you.
(*Kandor or the Revelation of Egyptian Secrets*)

When Princess Elizabeth Stuart arrived at Heidelberg to take up her place at the side of her much loved husband, Frederick V, Elector Palatine, Heidelberg became «the scene of a brief idyll of enlightenment, culture, learning and toleration»¹. In their honor the Huguenot architect, garden designer, hydraulic engineer and former tutor of Elizabeth, Salomon de Caus (1576-1626), projected *Hortus Palatinus* or Garden of the Palatinate, the «Symbol of proto-Enlightenment»². That extraordinary garden, created between 1614-1619, unfortunately was never completed, and yet it was called the «Eighth Wonder of the World» by contemporaries. The *Hortus Palatinus* symbolized their love, Frederick's sovereignty, and nature.

Although this spectacular garden was destroyed during the Thirty Years War, Salomon de Caus left a precious document about it: his book, *Hortus Palatinus a Friderico rege Boemiae electore Palatino Heidelbergae exstructus Salomone de Caus architecto* (Frankfurt, 1620), that is «one of the finest records of garden-design»³. This work provides an accurate description of the project of the garden and suggests that the complicated structure of the *Hortus Palatinus* was conceived of as an enigma to be deciphered⁴ which induced modern interpretations of the *Hortus Palatinus* to see it as a hermetic or enigmatic garden.

¹ McIntosh 2005, 71.

² Curl 2011, 37.

³ *Ivi*, 38.

⁴ Zimmermann 1992, 110.

The title page of de Caus' book, like the garden itself, is full of those symbols that would have such a dominant presence in the century of Enlightenment that was to follow. McIntosh interprets de Caus' frontispiece saying that «One cherub [...] holds a torch of knowledge, while the other holds a mirror, signifying that the human arts are merely a reflection of divine creation»⁵, while Curl points out that this cherub or *putto* holds «a torch for Illumination, Exposition, and Truth»⁶. This interpretation would appear to be based on the rumors that de Caus was a Rosicrucian and that he had encoded secret magical wisdom within the motifs of the garden, since for the Rosicrucians the garden represents a botanical cosmos with a coded secret in its design⁷.

The idea of the garden, together with buildings, i.e. the landscape and the architecture, as the place(s) of illumination, wisdom and truth will be present throughout the eighteenth century. The Freemasons, in particular, saw the garden as the real and symbolic representation of their philosophy and ideology and the eighteenth century is the period when Enlightenment, Philosophy, Illumination and Freemasonry seemed to intertwine and come together. The Enlightenment ideals, like virtue, morality, progress, equality and truth were reflected in iconography, design, and architecture, just as in the landscape gardens of the time: «The eighteenth century was the great age of garden-design, especially in relation to the evolution and proliferation of the English landscape garden [...] it was also [...] 'the great era of Freemasonry'»⁸.

Gardens of this period, particularly the *Hortus Palatinus*, were associated with mysteries, and mysteries with initiation rites and Egyptian cults. It was actually Giordano Bruno who had been first to preach a Reformation based on Egyptian wisdom and mysteries. Later, in the eighteenth century and at the beginning of the nineteenth century this evolved into Egyptomania, the phenomenon of Western fascination with Egypt, Egyptian culture and history which has been present at various stages in Western culture⁹. The highpoint of Egyptomania took place at the beginning of the nineteenth century, as a result of Napoleon's

⁵ McIntosh 2005, 73.

⁶ Curl 2011, 37.

⁷ «The notion of 'reading the book of nature' was an important element in their [i.e. Rosicrucians'] program, as they believed that divine truth is revealed in nature as clearly as in scripture» (McIntosh 2005, 72; see Morgan 2007, 19-20).

⁸ Curl 2011, 199.

⁹ Curl 1994.

campaign in Egypt (1798-1801) and especially as a result of research on ancient Egypt¹⁰.

But the Egyptian revival, which surely flourished under Napoleon and exerted considerable influence of the arts and the cultural tastes of the time, was not limited to the sphere of influence of the Emperor of the French nor did it follow just that cultural trend¹¹. The fascination with Egypt is actually connected to the debate on ancient secrets and mysteries, i.e. the mysteriosophy that was spreading throughout Europe in the seventeenth and eighteenth centuries and which was particularly strong for Freemasons, who «saw the origin and the model of their own rituals and not a historical and archeological interest in ancient culture»¹². It was one of the central motifs of the Egyptomania of the eighteenth century: therefore not a fascination with pharaohs or similar recurring elements, but with the idea of mystery that had developed in ancient Egypt, so that we can talk about two kinds of Egyptomania whose points of contrasts are clearly seen if we compare Mozart's *The Magic Flute* and Verdi's *Aida*¹³.

There is one eighteenth century work which must be taken into account in this discussion because of the considerable influence it exerted on (Masonic) Egyptomania, primarily in terms of establishing the conceptual framework of Freemasonry during the Enlightenment¹⁴: *Séthos, histoire ou vie tirée des monuments, anecdotes de l'ancienne Égypte* (Paris, 1731), written by French abbot Jean Terrasson (1670-1750), who was a professor of classical Philosophy at King's College and a member of the *Académie française*. *Séthos* is a fictional story, which the author says he took from an anonymous Greek manuscript, whose author had apparently had access to Egyptian sources. Although Terrasson's work has now been almost completely forgotten, one should keep in mind Scott Abbott's claim in connection with the fictional works of Freemasonry in the German cultural environment: «[...] any post-1730 work of fiction that describes a ritual education owes at least an indirect debt to Terrasson's novel»¹⁵. Generally speaking, *Séthos* had a long literary life and was popular during and after Napoleon's campaign in Egypt¹⁶. The success of Terrasson's novel

¹⁰ De Boisy 2008, 45-48; see Bednarski 2005.

¹¹ Curl 1994, XIV.

¹² Grafton *et al.* 2010, 302.

¹³ See Assmann 1998, 143; Mc Calla 1998, 282; Grafton *et al.* 2010, 301.

¹⁴ Reil 2009, 317.

¹⁵ Abbott 1991, 34.

¹⁶ In 1732 *Séthos* was published in London: *Life of Sethos, Taken from Private Memoirs of the Ancient Egyptians*; it was also translated into German: *Geschichte des ägyptischen*

is largely attributable to the fact that it was a mystification: Terrasson combined the various Egyptian and Greek elements, and captured the attention of readers by stressing the allegedly historical origins of the text and the secrets that were contained therein¹⁷.

The central theme of Terrasson's novel is the initiation of the young man Séthos into the Egyptian mysteries which Terrasson described in the ten books that make up the so-called «Sethos saga». In ancient Egypt, initiation consisted of a period of learning the arts and sciences which culminated in enlightenment. The renewed interest in Egyptian esotericism, the art of transmutation, the initiation of young men (in this case a sovereign), and the secrets of Memphis found their confirmation in Terrasson's novel. The unusual and interesting way of blending the irrational world of Egyptian secrets with world of rational intellect is achieved by having the young prince be led to enlightenment by his teacher while walking through a garden: «[...] every thing was there in the most exact order, according to their kinds and species: Plants as yet unknown, had in some manner their places assign'd them; and botany seem'd here to be compleat, independent of its parts, which in all appearance will never be so»¹⁸.

It is important to note that during the young man's initiation journey, the garden, with its «emblematic landscape»¹⁹, through which he passes, is referred to as the Elysian Fields – an image which reflects the changing modes and currents of gardening in the eighteenth century:

Sethos advancing yet farther, came to an enchanted place call'd, The Elysian Fields. Here we must represent to ourselves a garden of about three quarters

Königs Sethos (1777). There was an Italian edition (1734), and three French editions in the eighteenth century, together with several imitations and elaborations (De Lantier, 1813). Abbot Terrasson was very popular among Enlightenment intellectuals: Kant mentions Terrasson in several of his writings and he possessed the German version of another of Terrasson's works that was published posthumously and was edited by D'Alembert, *La philosophie applicable à tous les objets d'esprit et de la raison* (*Philosophie nach ibrem allgemeinen Einflusse, auf alle Gegenstände des Geistes und der Sitten*, 1756). Terrasson is mentioned by Voltaire too, who wrote about Egyptian rites in *Des rites égyptiens, et de la circoncision*, just as François Pascale (1661), John Sturmy (1728), Edward Young (1730) and Charles Marsh (1737) did. Also a German actor and librettist Emanuel Schikaneder (1751-1812) was inspired by this work of Terrasson's primarily in terms of the Masonic elements in order to put together the libretto for Mozart's *The Magical Flute*.

¹⁷ Lefkowitz 1996, 111-112 (see Spieth 2010, 51).

¹⁸ Terrasson 1732, 64-67.

¹⁹ Whately 1770, 150-151.

of a league in length from north to south, according to the situation of the pyramids, and of eight hundred paces broad from east to west. This breadth began the last third of the whole square, reckoning from the superior temple. Eight large parallel walks, which travers'd at equal distances the whole subterranean city, led to these Elysian fields, and began in some measure the garden, because they were adorn'd on both sides with great vases of flowers or fragrant shrubs.²⁰

There is nothing unusual about *Séthos* being led through a garden as part of his rite of passage since this was «the era when the English style of gardening spread to the continent of Europe along with another phenomenon of British origin, namely Freemasonry»²¹. So too there was nothing strange about the fact that an orangery in Potsdam was built to look like an Egyptian temple, and that there were sphinxes on terraces, and pyramids, labyrinths and obelisks in its gardens. «Many of the nobles and landowners who became Freemasons were also builders of gardens»²². And as McIntosh asserts:

It was of course not only Freemasons who were caught up in the enthusiasm for things Egyptian. However, Freemasons, with their interest in the notion of ancient wisdom and in metaphors taken from architecture, would have been particularly drawn to Egyptian motifs. It would be most surprising if these and other Masonic themes had not found their way into gardens. Indeed, in the case of certain gardens there is clear evidence of Masonic influence in the design.²³

In the minds of many Masons, «especially those of more esoteric leanings, this lost knowledge was linked with traditions such as hermeticism, alchemy, Kabbalah and astrology. Another motif is that of the symbolic, initiatory journey undertaken by the Mason»²⁴.

One must bear in mind in this regard that «The combination of English garden design and initiatic motifs found particularly fertile ground in the German lands»²⁵, since it was in the German lands, precisely in Göttingen that a PhD degree was conferred on Atanasije Stojković (1773-1832), Serbian scientist and writer, member of Russian academy, professor and rector of the Kharkiv University, author of the first Serbian book about

²⁰ Terrasson 1732, 261-263.

²¹ McIntosh 2005, 91.

²² *Ivi*, 92.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ivi*, 93.

²⁵ *Ivi*, 95.

physics and of the first modern Serbian novel, *Astrid i Natalija* (1801). In Göttingen Stojković had the opportunity to consult more than a thousand Cyrillic books²⁶ and it is not to be excluded that in some way the Göttingen cultural milieu is linked with his book *Kandor iliti otkrovenje egipatskih tajni* («Kandor or the revelation of Egyptian secrets»; Buda, 1800) that has all the elements of the initiation novel²⁷ including the esoteric components typical of the (literary) architecture of the Masons.

Numerous elements suggest that Stojković could have been in touch with the Masons: in particular he was in contact with Dositej Obradović (1739/42-1811), the most significant South Slavic enlightener, and there are many indications that link Obradović to Freemasonry²⁸. It is also known that Stojković constantly informed the metropolitan Stevan Stratimirović (1757-1836)²⁹ about the important generation of the Göttingen professors: Gesner, Heyne, Schlözer, Eichhorn³⁰. In Göttingen, which is home to the most prominent university of the German *Aufklärung*³¹, in the second half of the eighteenth century a French Masonic lodge existed, while numerous Göttingen students were members of the Bavarian secret movement known as *Illuminati*³² and other secret societies³³. The so called «Göttingen School»³⁴ was actually a group of scholars interested in antiquity and the process of «human social development»³⁵. One of the Göttingen professors that Stojković knew, Christian Gottlob Heyne (1763-1812), who taught his students to read myths in order to understand human societies, said that Freemasonry was a «dangerous plant» and «magischer Unsinn» which has spread so much that it even touched his family³⁶. It cannot be excluded that Stojković was in contact with such circles and ideas, even though

²⁶ Lauer 1995, XVIII

²⁷ Radulović 2005 and 2009.

²⁸ Nenezić 1987, 145-148; see Kostić 1954, 7, 11-12; Radulović 2013.

²⁹ Stevan Stratimirović was listed as a member of the *Vigilantia* lodge in Osijek (created in 1773).

³⁰ Radonić 1953, 109.

³¹ The University of Göttingen exercised notable influence in several areas during the Enlightenment and introduced practical studies in the applied sciences, such as botanical gardens (Burns 2003, 35; Reill - Wilson 2004, 240).

³² One of the leaders of the *Illuminatis* was Mozart's friend and patron Joseph von Sonnenfels (1732-1817), a figure who was significant for the culture of the Southern Slavs (Thomson 1977, 16).

³³ Roehr 1995; see Brüggmann 1941; Le Forestier 2001.

³⁴ Carhart 2007.

³⁵ *Ivi*, 4.

³⁶ Heyne 1788, 395.

they were sometimes no more than «magical nonsense». It is, however, undeniable that the Göttingen scholars developed a concept of culture that functioned as a «tool» for investigating human social development. Moreover, August Ludwig Schlözer (1735-1809), professor *extraordinarius* at Göttingen, who «was well acquainted with English political culture» and a «convinced Anglophile and an ardent admirer of British political institutions»³⁷, told Stojković: «Ihr Vaterland braucht Aufklärung»³⁸ and advised him to work with Stratimirović on the spread of education.

It is in this context of the spread of education and the illumination of the people that the work of Atanasije Stojković, *Kandor or the Revelation of Egyptian Secrets* must be interpreted. In light of the European narratives of Egyptomania, a fundamental question must be addressed regarding *Kandor*: «To which genre does this text belong?». There are a variety of answers to this question: Josef Dobrovský³⁹, and Lazar Bojić⁴⁰ argue that *Kandor* is a novel. Jovan Skerlić says only that it is an instructive and symbolic novel, with the presence of pantheistic concepts⁴¹. For Svetislav Marić this book is not a novel, but a writing with philosophical content⁴². Jovan Deretić, in turn, associates *Kandor* with Voltaire's *Candide* (1759) and suggests the similarity between the names of the characters largely determines and directs Stojković's writing and represents a certain referential point⁴³.

Kandor, however, has been defined as an initiation novel by Nemanja Radulović who followed the intuition of Sava Damjanov about this genre⁴⁴:

We call initiatory the type of novel that describes the introduction of the hero into a mostly secret, learning system, i.e. his path to a particular type of knowledge, symbolism is present and the character experiences a change in himself.⁴⁵

³⁷ Van Horn Melton 2001, 19.

³⁸ Radonić 1953, 26-27.

³⁹ Dobrowsky 1814, 216.

⁴⁰ Boić 1815, 91-92.

⁴¹ Skerlić 2006, 107.

⁴² Marić 1950, 159-165.

⁴³ However Deretić emphasizes that the story had been treated by many writers before and after Stojković, including Voltaire in his philosophical novel *Zadig*. Elsewhere Deretić adds that *Kandor* has a «poetic nature», and that it can be located between philosophy and imaginative literature, between debate and the novel (Deretić 1983, 200).

⁴⁴ Damjanov 1988, 93.

⁴⁵ Radulović 2005, 447-448, and 2009, 20 (unless otherwise indicated, all translations are mine).

The definition of the genre of *Kandor*, in fact, is closely intertwined with its topic and cannot be separated from the question «What is this text about?». In this sense Marić on one hand identifies the presence of philosophical elements in *Kandor*, mostly taken from Kant's moral philosophy⁴⁶. Radulović, however, believes that the initiatic structure of the novel is clear⁴⁷ and that Stojković's novel has as its basis Masonic symbolism and ideology, and perhaps to some extent Christian esotericism of the eighteenth century. He adds that this Masonic orientation of *Kandor* can be seen on two levels, the symbolic one and the level of ideas, but that the novel lacks the transformation of the initiated candidate, «which in part can be attributed to non developed literary technique».

The various phases of Kandor's initiation are symbolized in the architecture and landscape design of the garden through which he must pass. Moreover, as Nemanja Radulović has already pointed out⁴⁸, the story contains all the elements of Masonic esotericism, including symbolism related to sleep and wakefulness, light and darkness, the four points of the world (from West to East), the temple, books and candles. Radulović also observed the presence of another layer of symbolism associated with the eighteenth century esotericism: the bretheren, the old doctrine of the four elements, the division of the three kingdoms of nature, a particular attitude towards the truth, the creation/initiation chain. Stojković, according to Radulović, «believes in a certain genealogy of knowledge»⁴⁹ Adam - Pythagoras - Socrates - the Saviour, then charity, the body-soul dichotomy⁵⁰, and the garden about which the critic interprets simply as an «ideal»⁵¹.

It is in that «ideal» garden that the ritual journey of a young man, under the guide of an old man, starts – a fact which is emphasized explicitly three times in the book. On one hand the garden confirms the initiation or esoteric structure of the narrative, but, as the old man points out, Kandor's peregrination is not necessarily connected with Egypt: «The idea of a journey through various compartments, with vestments for each stage, before a goal is reached, is not confined to ancient esoteric Egyptian mystery-cults»⁵². On the other hand the structure of *Kandor's* garden

⁴⁶ Marić 1950, 11.

⁴⁷ Radulović 2009, 20.

⁴⁸ *Ivi*, 23-27.

⁴⁹ *Ivi*, 27.

⁵⁰ *Ivi*, 32.

⁵¹ *Ivi*, 25.

⁵² Curl 2011, 49.

actually contradicts that same initiatic structure connected with esoterism, leaving space for a general Enlightenment interpretation.

From the very beginning of *Kandor* there is a powerful description of nature: the dawn, all the beings are asleep, silence reigns, and in the field only larks can be heard, their sweet chirping and flashing wings in the clean air – in this idyllic scene Kandor, who is 22 years old, wakes up and goes to the mountain above the city. The mountain is a common element in spatial allegories that have truth as their topic: it is a symbol of approaching divinity and as such is known in many cultures. Often clouds surround the mountain peak suggesting a luminal space between the human and the divine. This symbolism embodies the ancient concept of the cosmic mountain as *axis mundi*. Holy mountains, such as Olympus, Fuji Yama or Sinai often become symbols of God's power. The allegorical motif of mountains and climbing mountains is present in the *Bible* and the holy mountain *par excellence* is, of course, the Sinai, as is said in *Exodus* (19,12-13)⁵³. In the *Divine Comedy*, the mountain is referred to several times and has different meanings (*Inf.* XV, 63; XVIII, 33; XXXIII, 30), but allegorically it represents happiness and a life of virtue, and the earthly paradise is set on top of the highest mountain in the world (*Inf.* XXVI, 135). In the East, however, the mountain is often a model for the temple. One of the most important visual representations of allegorical mountains is the mosaic *Allegoria del Colle della Sapienza*, located in the Cathedral of Santa Maria Assunta in Siena – the mountain is surrounded by the stormy sea and the message of the allegory of *Mons Veritatis* or *Mons Sapientiae* is clear: truth and virtue can be achieved but they must be reached through an arduous journey.

When Kandor sets out on his journey he first sees the aurora that «opens the gates of heaven» and then a fiery circle which illuminates the darkness and makes treetops golden, announcing a wonderful day. Then all nature awakes and Kandor enjoys the beauty of it. Young Kandor prays and suddenly an old man appears before him. The old man, dressed all in white and decorated with silver colored pearls, is holding a book in his right hand and a white candle in his left hand. He informs Kandor that the mountain is a sacred place and that no unilluminated person should be on it; he then sets three crucial questions to Kandor: «Who are you?», «What do you want?» and «What are your intentions?» which correspond to the questions of the initiatic rite that characterized the German secret society of *Illuminati*: «Wo kamen Sie her?», «Wohin wollen Sie?», «Wen

⁵³ See Harris 1985.

suchen Sie da?» or «Was erleuchtet Sie?»⁵⁴. It is interesting that Kandor answers that he came to the mountain because he intends «to see the Sunrise for the last time», which is the last answer in the order of *Illuminati*: «Das Licht, das in mir wohnt, und nun angezündet ist»⁵⁵.

At this point there is a vibrant description of nature: the sun is on the horizon, all nature is clothed in gold, on the mount birds are singing and flying through the luxuriant foliage, in the valley there are lambs and shepherds playing the fife and from the distant hills arrives a song. To the East a shining stream can be seen that meanders through the green meadow covered with flowers, and the sun is reflected in the stream; «[...] the East is a place of light, a symbol of mental and spiritual illumination»⁵⁶. The old man asks Kandor who had advised him to go to Memphis. Kandor replies that no one had advised him to go to Memphis but that he had decided on his own to go there and to dedicate himself to the secrets of the sages. Although his parents had told him that an ancient science had existed in Memphis for thousands of years and that the local priest's family had built themselves an eternal throne, Kandor does not believe that the truth is hidden in Memphis alone. From the moment the old man confirms Kandor's suspicion that the secrets of life can be found not only in Memphis, but in other places as well, the initiation of the young man begins.

Kandor tries to sleep but fails, then climbs the mountain and sees the old man praying. As soon as the prayer finishes, the old man calls the youth to follow him: they go through a valley and Kandor sees a path which until then he had not known about. Through the valley extends crystallized water and in it there is a small island covered with flowers. Once they have passed through the valley, they enter the wood; the deeper they go into the wood, the denser it becomes and eventually they come to a point so thick that the sun cannot penetrate. The old man then turns toward the East, pronounces some incomprehensible words and opens a door into a field where he puts a candle and a book.

The young man at that moment enters into a magnificent garden: he sees two rows of majestic and perfectly identical cedars, as if all had been planted on the same day. Cedars, famous for their longevity, are considered to be «trees of God» and only the wrath of God was said to be mightier than the cedar: «The voice of the Lord breaketh the cedars;

⁵⁴ [Faber] 1788, 142.

⁵⁵ Bonds *et al.* 2000, 119.

⁵⁶ Curl 2011, 98.

Yes, the Lord breaks in pieces the cedars of Lebanon»⁵⁷. They symbolize healing, purification, immortality and incorruptibility⁵⁸. The path through the garden is lined with these trees whose tops are hidden in the clouds. The air in the garden is something that the young man has not yet experienced, and there are so many different birds singing. Stojković underlines that «it is impossible to describe the beauty of this wonderful place»⁵⁹. The two travelers come to a point from which they are able to see the whole garden. As soon as they head to the East, the old man turns to the left and Kandor notes a magnificent palace and thinks he must be «in a garden planted by a heavenly hand»⁶⁰. The circular palace looks like an amphitheater that has many rooms within its inner circle. Everything is made of marble, and on the rocks there are bas reliefs of the Elysian Fields. Every virtue has its representation and even vice and iniquity have their symbols. In the middle of the amphitheater there is a room that has been specially prepared: a candle is burning on the table, and also a book lies open beside it. The old man breaks the silence saying to the young man:

I brought you into the garden, which is inaccessible to those who are not enlightened and I love you like a father loves his son. There is nothing to be afraid of. Here the eyes of reason will open to you; here your thirst for science will be quenched, here you will see the very naked truth: but first it is necessary that you tell me everything about your life.⁶¹

Kandor then begins telling his story of how he grew up in the humble and friendly environment of a hut. He spent his childhood in the meadows and woods around the hut, tending the sheep. He emphasizes that he was happy but he was not aware of it and then he describes the area around the hut: a thick forest, broad fields, woodland birds sang so that the listener was induced into quiet sleep. Then one summer night a stranger had come to their hut whom he and his parents welcomed; the morning after the visitor said he was from the big city, where at that time science was in bloom. He invited Kandor to follow him to the city and after a few days Kandor was introduced to the universities, but the deeper he delved into the realm of science, the vaster it appeared to him. He was not yet

⁵⁷ *Psalm* 29, 5.

⁵⁸ Eckenwalder 2009.

⁵⁹ Stojković 1800, 16.

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ *Ivi*, 17.

ready for all of this, but Kandor was unable to extinguish his desire. At that point, addressing the old man who was leading him, Kandor says: «Open to me, divine man, the way to truth! Open to me the secret of human happiness!»⁶².

At that time Kandor was not yet prepared for the revelation of the Secret:

Central to any basic understanding of Freemasonry is the role of Memory [...]. Esoteric knowledge [...] was not safe in the hands of the ignorant or the profane, so it was safer for initiates to remember such material, possibly using Emblems as aids to memory, rather than to commit secrets to a page [...] the student had to remember the *route* through the building, so that the rooms, with their features, became associated with key elements in the text, with concepts, with faces, or even with specific words or phrases.⁶³

In fact, the old man explains how the truth, that has been sought after by all mankind from the ancient Egyptians, from Orpheus to Europe via Greece, has been conveyed from one person to another as a secret and how Pythagoras has been a key figure in that chain of communication. He emphasizes the exclusivity of the enlightened mind that is the only one that can perceive the secret⁶⁴. The old man informs the young man that from Adam onward, although many attempts at finding the truth had been made, nothing was really known until the Egyptians, and that they, the Egyptians, of all the peoples were the closest to the truth. However, the truth could not come forward naturally because in Egyptian culture it was conveyed only under duress. The old man goes on to explain how all those «wise Greeks» had also sought the truth, but it had looked to them as if the truth had been built in the clouds. The only one who passed through the door of truth was Pythagoras; unfortunately his mistake was that he wanted to introduce everyone to the truth and began to teach everybody, even those who did not have the heart or the head for something like that, and after his death the truth was extinguished. Thousands of mortals have continued to seek it through the labyrinth. After the «virtuous» man Pythagoras the truth had fallen under a black darkness, till the Savior. Pythagoras then, waited patiently and reverently (unlike many others) for initiation into the profundity of secret truths. To that end,

⁶² *Ivi*, 22.

⁶³ Curl 2011, 39.

⁶⁴ Jacob 1991, 8: «From the earliest records Continental (as well as British) freemasons distinguished themselves from 'the common people' to whom those truths fit only for 'the man of merit' should not be communicated».

he spent 22 years in the temples of Memphis and there he met all the teachers and received from them the knowledge. This is significantly the exact age of Kandor when he decides to learn the secrets and know the truth, and like Pythagoras, Kandor's journey towards the truth follows a labyrinthian trajectory.

«The Labyrinth as an emblem or as a form», as Curl points out, «is a number of communicating passages, arranged in great complexity, through which it is difficult to find one's way without guidance: it is also called a Maze, and it is an intricate, tortuous arrangement of features designed to mystify»⁶⁵ and «the soul moves through various states represented by parts of a garden, through the Maze (representing the confusion of Life's Journey)»⁶⁶. The old man then takes Kandor into the palace located in the magnificent garden and leads him into a small room with no windows where the light of truth penetrates through a little hole. All nature is silent, the sun sets, the darkness is everywhere, only the tops of the cedars are gilded by the fiery rays of the sun. Kandor entreats the old man to lead him to a way of life. Shortly before the dawn the old man invites the young men to pray. Here begins a lengthy prayer which glorifies happiness, truth, reason, immortality and eternal life through reason, wisdom and beneficence.

After the prayer the old man takes the young man by the hand and leads him to another room, which is more brightly lit and where words have been written on the marble walls in golden letters: «Senses - Pleasure; Spirit - Wisdom; Man - Benefactor - Immortality - Perfection»⁶⁷. In the meantime, the sun turns around the earth. Then the old man leaves Kandor to his own thoughts and after a while leads him into the garden to show him the beauty of creatures: the sun is shining, it is warm, the birds are singing in the shade or in dense cedar leaves, every flower opens and in place sheltered from all harm they come to the evening. They go down a lane in which the sun rays drop through the thick trees and the old man talks to Kandor about the first being that was created. An infinite world imparts its eternal truth to all bodies, like the sun, illuminating and enlightening the spirit. The old man points out in that moment that those who have not come to the throne of the pure world have blind eyes and spend their days in the dense darkness.

⁶⁵ Curl 2011, 49.

⁶⁶ *Ivi*, 37.

⁶⁷ Stojković 2011, 39.

Kandor then realizes that he is in such a blissful place that he begins to feel true happiness and he wants this feeling to continue forever. They then come to a cave. Caves are humanity's most ancient shrines and many considered them as the entrances to «another world», as the locus of cults where heroes are born, and as residences of prophets, clairvoyants, hermits or saints. Caves are the meeting places of the symbolic and chthonic worlds. They are often identified with a niche that is seen as a substitute for a «universal cave», a cave of prayer (*mihrab*), a place that enhances the sense of security that prayer gives⁶⁸. On both sides of the cave there are large lakes into which the various steams in the garden flow. In allegories a lake often stands for the sea and the waves of the sea may appear as high mountains⁶⁹. Swans as white as snow are swimming on the lake and animals are playing nearby, but, when they see an old man standing on the hill, they go toward him. Then the old man begins his speech which emphasizes charity and says that this divine kingdom is nearly perfect and that perfection should be sought not outside of men but inside. For humanity to go forward, rules of action are needed. These rules of action are given to us by our reason which is a blessing that can lead the way to our spiritual and physical happiness. In a moral world we can find the happiness that is lost in a purely physical world. The old man goes on to say that the philanthropist in this world cannot be perfect, but that such thoughts are not for everyone. He then invites Kandor to inspect the physical world, to apply a general rule to make the world moral. The old man tells Kandor to rejoice because in the physical world the action of the Almighty can be seen in its highest form: the intensity and variety of green, the balsamic fragrances that are brought by the zephyr, the marvelous nightingales that sing for the loved one; all the parts of the body waste and break down, and yet it appears that in fact nothing is wasted, but we come to be in a new state in which all remains. Kandor thus approaches closer to the truth because he sees that we should carry within our hearts truth, philanthropy and charity whether we are young or old.

There follows a poem about eternity, righteousness and immortality. The old man again takes Kandor's hand and they return to the palace. The sun once again overshadows the country and spills its splendor throughout the garden in bloom. The cedars along the lane are thick, and the night birds start singing their sad songs. Kandor and the old man arrive at the palace and have dinner.

⁶⁸ Biedermann 1999, 104.

⁶⁹ See Grbić 2010, 182.

They awake to find a morning that is full of dark clouds from the East that prevent the sun's rays from shining on the ocean. From afar comes terrible thunder, a storm begins to move over the high cedars and they bend their heads to the ground to hide from the shock while the dust rises. There are dark clouds that cover the entire sky, rocks crumble, darkness reigns everywhere and fear spreads across the land: now the whole of nature that Kandor sees before him seems terrible and it all seems like the last day. This dark imagery seems to imply that «In gardens [...] a route might suggest Life, or even the Journey through Life to Death, and so could convey the idea of a Pilgrimage»⁷⁰. The petrified soul pilgrim Kandor looks at the old man who is on his knees, his hands raised towards heaven, pronouncing another poem in praise of Almighty God who created the clear streams and high cedars. Kandor's elderly guide then calls for proud men to fall on their knees before the deity. The storm calms down and once again Kandor asks the old man to teach him the truth. The old man takes Kandor under a garden canopy and continues to speak about the purpose of the role of benefactor and the rule of human action: we must strive to get closer to perfection and reason commands everyone to do good works. The old man points out that we need to submit to God, God is truth, in God we find the truth. There follows another prayer after which the old man returns to the palace, leaving Kandor on his own. When the weather is once again sunny they both go to the cave and the old man again starts speaking about charity, harmony, happiness, mercy, justice and holiness. Suddenly the sun rises high on the horizon and all the glittering flowers turn their crowns to the sky and all the bugs come out to warm themselves under the sun. Then the nightingales sing joyful songs to the Creator, larks sing and fly off. Joy is felt everywhere in the air and everything seems to have an air of loftiness. Life is in nature.

Kandor spends some time in this state of happiness and the old man calls Kandor to enter the temple of wisdom which is now open. He takes the young man's arm, leading him to a forest whose leaves catch the wind. Kandor sees from afar that the temple is lit, and the closer he gets, the faster his heart beats. In the middle of the temple there is a fire surrounded by twelve rooms and in every room there is a candle. Around those rooms there is a stream. The twelve rooms are actually twelve «ways of the world», and the river symbolizes time because no matter what reason contemplates, it does so within the confines of time. Around

⁷⁰ Curl 2011, 202.

reason there is a wall that mortals are not allowed to cross. This is the wall of space beyond which our limited senses do not allow us to pass. Reason would probably still keep going through space, if we were not limited by our senses⁷¹.

At this point, the old man turns into an angel of God. Kandor falls to the ground and realizes that he has been in the maze of life, but now the truth has been revealed. Stojković's work ends with the prayer that everyone be sensible, honorable and happy.

The type of garden which leads to the discovery of truth and illumination, as the garden in *Kandor* does, is the manifestation of a contextualization of space and spatial turns in the allegories that were typical during the Enlightenment. In the same way that space is created, and there is no a priori space because it is made up of a relationship, not of structures⁷², so too in allegorical modality space becomes contextualized in full service to allegory. It actually stands there «for» something. It follows that in allegory the garden, just as space and text, is open to interpretation. In other words the representation of space in literature conditions all the elements in the act of reading and interpretation⁷³. In this allegorical modality, present in the initiation of Kandor, the garden is an idea, not just what we see, but it is primarily a reflection of our mental structure, or view of the composition of the world, and the landscape is «a way of seeing the world»⁷⁴. In *Kandor* the garden is the key component in the creation of meaning. It is a matrix not only of values and connotations but also of borders and the crossing points between those borders. It is the site of cross-cultural discourse and the spatial-temporal intersection of nature and architectural design – an exemplification of «the art of framing»⁷⁵ and a perfect terrain for the formulation of metaphysical concepts, particularly on «holy places»⁷⁶. This imaginary garden acquires in this way its physical form, in contrast with the *Hortus Palatinus*, an actual physical garden that was transformed into an idea, and whose borders become a metaphor of journey and the act of teaching, learning and attainment of truth⁷⁷: «Briefly, conceived space corresponds to mental or

⁷¹ See Boscovich 1763, 273.

⁷² Warf - Arias 2009, 75.

⁷³ Jouve 2010, 53.

⁷⁴ Cosgrove 1984, 13.

⁷⁵ Cache 1995, 2.

⁷⁶ Deleuze - Guattari 1987, 413-415.

⁷⁷ Hunt 1976, 44-47.

represented images of space»⁷⁸. The garden in *Kandor*, just as any other area in the allegorical modality, does not exist on its own but is part of the cultural network, i.e. it is a constructed entity. In his «trialectics of spatiality» according to which space is perceived, lived and conceived, Edward Soja sees designed or conceived space as a space that is created in the mind and has cognitive forms, expressed in the system of signs and symbols in written and spoken form⁷⁹. And it is this kind of imaginary space, which contains complex symbolism, like the garden in Atanasije Stojković's *Kandor* (i.e. site of ritual initiation), that is the dominant and the most widespread in society⁸⁰.

Moving within these imaginary, symbolic and allegorical boundaries and structures of the garden space means shifting through the moral concepts and ideas that were prevalent in the eighteenth century, and which were filtered through the notion of truth as one of the key concepts that triggers an allegorical peregrination, even before the Enlightenment morality had begun to be considered as something separate from religion. In the laic sense, just as in the religious one, the notion of truth remains a referential point around which to form an allegory and around which space was shaped. Significantly, the notion of truth had been related to the allegory of space even earlier, in the previous century⁸¹: Bartolomeo Del Bene (1514-?) in his *Civitas veri sive morum* (1609) represented an allegory of truth in the form of a city that has its origins in the medieval allegory, primarily from the work of St. Augustine⁸². Actually Del Bene's poem is an allegorical recasting of Aristotle's *Nicomachean Ethics*. It describes a week-long spiritual journey undertaken by Margaret, Duchess of Savoy, who travels through the City of Truth, from its five portals (one for each of the senses) through its various palaces, gardens included, and the journey culminates in visits to the Temple of Intelligence and the Temple of Wisdom. This is literary architecture⁸³ that imagines a true Christian society; the spatial structure of truth has a complex geometry⁸⁴ and is symbolized through a city divided into sectors and the inner senses lead to intellectual virtues that are in the center⁸⁵.

⁷⁸ Jaworski - Turlow 2010, 7.

⁷⁹ Soja 2001.

⁸⁰ Lefebvre 1974, 33.

⁸¹ Praz 1975.

⁸² Yates 1988, 111-116.

⁸³ Arnaudo 2009.

⁸⁴ Feuerstein 2008.

⁸⁵ See Mynott 2009, 149; Rosenfeld 2011.

Unlike de Caus' garden that grew from the real to the idealized structure, Stojković's garden represents a consequence of the fictional garden landscape and architecture: it exists only in the story about the initiation of a pure young man dedicated to the truth, so Kandor actually is a «mental traveler» who turns into, through a hypothetically Masonic initiation, an «earth wanderer» (just as William Blake would say), who seeks truth and whose aim is humanity and benevolence. The garden thus, just as it used to be «a mirror of the age of Enlightenment»⁸⁶, actually becomes a mirror of the initiation journey, typical of secret societies, Freemasonry included. The initiatory journey of Kandor goes from the state of blissfulness and idyllic landscape through the marvelous garden, that is then transformed through the penumbra of a storm into a funerary garden⁸⁷, and then back again to the clarity of a divine garden. There are many gardens that suggest an initiatory journey, as McIntosh explains⁸⁸, but in the case of Stojković's work, the garden represents imaginative material very similar to the imagery and symbolism of Freemasonry. This is evident from the so-called «language of gardens»⁸⁹ from which we are able to say that a number of symbols that appear in the garden are Masonic: «[...] there are, indeed, in certain instances, some sorts of connection or connections between Freemasonry and garden-design»⁹⁰. There are three structural elements that the garden in *Kandor* shares with the landscape garden design associated with Freemasonry: (1) the form of the garden as a whole; (2) the objects that are created or placed in the garden to which specific meanings are attached; (3) the plants in the garden and the meaning they are given (in *Kandor* the symbolic meaning of plants is associated almost completely with initiation).

Yet, if we were to compare the garden described in *Séthos* to the one present in Stojković's *Kandor*, we would see that the beautiful gardens of the journey of the young Egyptian prince initiated into the Egyptian mysteries are much richer than the garden through which the young Kandor passes: for Kandor too the initiation takes place in a garden, but Stojković's basic initiatory garden model is condensed compared to Terrasson's expanded descriptions and is essentially luminary, which is actually stressed by the name of the protagonist himself. Nemanja Radulović

⁸⁶ Humbert 2006, 192.

⁸⁷ *Ivi*, 193.

⁸⁸ McIntosh 2005, 91-112.

⁸⁹ *Ivi*, 3.

⁹⁰ Curl 2011, 198.

points out that even though all the elements characteristic of the esoteric and initiatory tradition are present in *Kandor*, the novel lacks the transformation of the candidate (which should have been presented through trials or symbolic death). «Enlightenment (*photismós*), initiation as a *mystérion*, and *sýmbolon* (password) are terms that are present in Antiquity in the contest of initiation. The term *mystérion* signified the obtaining of esoteric wisdom after some kind of endurance-test involving trials, or ordeals, had been passed»⁹¹. The lack of trials or ordeals in *Kandor* is related to the character himself and the story that surrounds his past. Nevertheless the passage through initiation is manifested in the description of nature and the garden. If the young man Kandor emphasizes, at the very beginning, that he was actually happy *before* going on the journey and that he was *not aware* of it, it is hardly likely that an initiatory transformation need take place. The garden frame actually refers, from the beginning to the end, to the luminous, Edenic descriptions. The *locus amoenus* exists before Kandor sets out on the journey through the garden which is, as a matter of fact, «blacked out» by the dark room and the storm, when everything is eclipsed. However the static architectural design of the garden with its idyllic elements remains the same throughout the story and undergoes no change. Neither Kandor nor the garden evolve, there is no transformation since the young man is already «Kandor», i.e. *pure* from the beginning, just as the landscape surrounding his birthplace is pure from the very outset. The description of the natural landscape that surrounds the hut where he grew up before setting out on his journey through the garden of illumination is almost indistinguishable from that of the garden. It could be that the relationship between images, places and content «might be extremely obscure (or even incomprehensible) to all except the person involved in the exercise»⁹², but we cannot ignore the fact that there is no space for transformation, but only for awakening (and we should remember that at the beginning everything was asleep in the pastoral landscape). Rather than a metamorphosis there is a raising of consciousness about something that the young man already carried within himself and which was part of his destiny. The moment the young man opens his eyes and there are no longer any clouds, it means simply that he has become conscious of himself and his role in the world, of something he already had

⁹¹ *Ivi*, 47, 49: «Apuleius tells us of Degrees of Trials, of Oaths, of Secrecy, of Passwords of Hidden Truths, of passages from Darkness to Light, and of a Victory over Death in the Isiac mysteries».

⁹² *Ivi*, 40.

within himself and the journey through the garden was the means that helped him become conscious of it, for a garden «may provide mnemonics of those ideas, feelings, thoughts, or concerns»⁹³. In the garden of illumination, therefore, the literary architecture seems to confirm the past, the previous state of those who are pre-destined to convey light, to achieve consciousness and convey the meanings from the garden to the vast expanses of reason.

REFERENCES

- Abbott 1991 S. Abbott, *Fictions of Freemasonry: Freemasonry and the German Novel*, Detroit, Wayne State University Press, 1991.
- Arnaudo 2009 M. Arnaudo, «Le architetture dell'allegoria: la Civitas veri sive morum di Bartolomeo del Bene e l'Adone del Marino», *Giornale storico della letteratura italiana* 186, 616 (2009), 560-568.
- Assmann 1998 J. Assmann, «Israel und Ägypten. Grenzen auf den Landkarte der Erinnerung», in M. Bauer - T. Rahn (Hg.), *Die Grenze. Begriff und Inszenierung*, Berlin, Akademie Verlag, 1998.
- Bednarski 2005 A. Bednarski, *Holding Egypt: Tracing the Reception of the Description de l'Égypte in Nineteenth-Century Great Britain*, London, Goldenhouse Publications, 2005.
- Biedermann 1999 H. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1999.
- Bojić 1815 *Pamjatnik mužem u slaveno-serbskom knjižestvu slavnim, v Žertvu prznatelnosti i blagodarenija Lazarem Boičem*, s.l., s.e., 1815.
- Bonds et al. 2000 M.E. Bonds - L. Lockwood - C. Reynolds - E.R. Sisman, *Beethoven Forum* 8, Lincoln, University of Nebraska, 2000.
- Boscovich 1763 *Theoria philosophie naturalis redacta ad unicum legem virium in natura existentium, auctore P. Rogerio Josepho Boscovich Societatis Jesu, nunc ab ipso perpolitata, et aucta, Ac a plurimis praecedentium editionum mendis expurgata*, Venezia, Ex Typographia Remondiniana, 1763.

⁹³ *Ivi*, 198.

- Brügmann [1941] A. Brügmann, *Zucht und Leben der deutschen Studenten, 1648-1848*, Berlin, W. Limpert, s.d. [1941].
- Burns 2003 W.E. Burns, *Science in the Enlightenment*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2003.
- Cache 1995 B. Cache, *Earth Moves: The Furnishing of Territories*, ed. by M. Speaks, Engl. transl. by A. Boyman, Cambridge (MA), Massachusetts Institute of Technology, 1995.
- Carhart 2007 M.C. Carhart, *The Science of Culture in Enlightenment Germany*, Cambridge (MA) - London, Harvard University Press, 2007.
- Cosgrove 1984 D.E. Cosgrove, *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1984.
- Curl 1994 J.S. Curl, *Egyptomania. The Egyptian Revival: A Recurring Theme in the History of Taste*, Manchester - New York, Manchester University Press, 1994.
- Curl 2011 J.S. Curl, *Freemasonry & the Enlightenment: Architecture, Symbols, & Influences*, London, Historical Publications Ltd, 2011.
- Damjanov 1988 S. Damjanov, *Koreni moderne srpske fantastike. Fantastika u književnosti srpskog predromantizma*, Novi Sad, Matica srpska, 1988.
- De Boisy 2008 L.d.L. de Boisy, «The Institute of Egypt», in R. Blaufarb (ed.), *Napoleon: Symbol for an Age, a Brief History with Documents*, New York, Bedford - St. Martin's, 2008.
- De Lantier 1813 É.-F. de Lantier, *Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie avec des notions sur l'Égypte*, Paris, A. Bertrand, acquéreur du fonds de la maison Buisson, 1813.
- Deleuze - Guattari 1987 G. Deleuze - F. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis - London, University of Minnesota Press, 1987.
- Deretić 1983 J. Deretić, *Istorija srpske književnosti*, Beograd, Nolit, 1983.
- Dobrowsky 1814 *Slovanka. Zur Kenntniss der alten und neuen slawischen Literatur, der Spachstunde nach allen Mundarten, der Geschichte und Alterthümer von J. Dobrowsky*, Praha, In der herrlichen Buchhandlung, 1814.
- Eckenwalder 2009 J.E. Eckenwalder, *Conifers of the World: The Complete Reference*, Portland, Timber Press, 2009.
- [Faber] 1788 s.a. [J.H. Faber], *Der ächte Illuminat, oder die wahren, unverbesserten Rituale der Illuminaten. Enthaltend 1) die*

- Vorbereitung, 2) das Noviziat, 3) den Minervalgrad, 4) den kleinen und 5) großen Illuminatengrad, Edessa [Frankfurt], Hermannische Buchhandlung, 1788.
- Feuerstein 2008 G. Feuerstein, *Urban Fiction: Strolling Through Ideal Cities from Antiquity to the Present Day*, Stuttgart - London, Edition Axel Menges, 2008.
- Grafton et al. 2010 A. Grafton - G.W. Most - S. Settis (eds.), *The Classical Tradition*, Cambridge (MA) - London, Belknap Press of Harvard University Press, 2010.
- Grbić 2010 D. Grbić, *Alegorije učenog pustinoljubitelja. Postupak alegorizacije u opusu Jovana Rajića*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2010.
- Harris 1985 S.L. Harris, *Understanding the Bible*, Palo Alto, Mayfield, 1985.
- Heyne 1788 C.G. Heyne, *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, Göttingen, Gedruckt bey Johann Christian Dieterich, 1788.
- Humbert 2006 J.-M. Humbert, «Egypt in the Eighteenth-Century Garden: Decline or Revival of the Initiatory Journey», in M. Calder (ed.), *Experiencing the Garden in the Eighteenth Century*, Bern, Peter Lang, 2006, 189-211.
- Hunt 1976 B.C. Jr. Hunt, «Travel Metaphors and the Problem of Knowledge», *Modern Language Studies* 6, 1 (1976), 44-47.
- Jacob 1991 M.C. Jacob, *Living the Enlightenment: Freemasonry and Politics in Eighteenth-Century Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1991.
- Jaworski - Turlow 2010 A. Jaworski - C. Turlow, «Introducing Semiotic Landscapes», in Id. (eds.), *Semiotic Landscapes: Language, Image, Space*, London - New York, Continuum International Publishing Group, 2010, 1-40.
- Jouve 2010 V. Jouve, *Spazio e lettura: la funzione dei luoghi nella costruzione del senso. Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, 2010.
- Kostić 1954 M. Kostić, «Ideološki stav Dositeja Obradovića prema jezuitima, iluminatima i masonima», *Zbornik Matice srpske* 8 (1954), 5-15.
- Lauer 1995 R. Lauer, «Die Slavica-Sammlung in der Göttinger Bibliothek», in Id. (Hg.), *Slavica Göttingensia. Ältere Slavica in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek*, Göttingen, Harrassowitz Verlag, 1995, XI-XXXII.

- Lefebvre 1974 H. Lefebvre, *The Production of Space*, Engl. transl. by D. Nicholson-Smith, Malden - Oxford - Carlton, Blackwell, 1974.
- Lefkowitz 1996 M. Lefkowitz, *Not out of Africa: How Afrocentrist Became an Excuse to Teach Myth as History*, New York, BasicBooks, 1996.
- Le Forestier 2001 R. Le Forestier, *Les Illuminés de Bavière et la Franc-Maçonnerie Allemande*, Milano, Archè, 2001.
- Marić 1950 S. Marić, «Da li je Stojkovićeve Kandor roman», *Naučni zbornik Matice srpske (Serija društvenih nauka)* 1 (1950), 159-165.
- Mc Calla 1998 A. Mc Calla, *A Romantic Historiosophy. The Philosophy of History of Pierre-Simon Balanche*, Leiden, Brill, 1998.
- McIntosh 2005 Ch. McIntosh, *Gardens of the Gods: Myth, Magic and Meaning*, London, I.B. Tauris & Co. Ltd, 2005.
- Morgan 2007 L. Morgan, *Nature as Model: Salomon de Caus and Early Seventeenth-Century Landscape Design*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.
- Mynott 2009 J. Mynott, *Birdscapes*, Princeton, Princeton University Press, 2009.
- Nenezić 1987 Z.D. Nenezić, *Masoni u Jugoslaviji (1764-1980)*, Beograd, Narodna knjiga, 1987.
- Praz 1975 M. Praz, *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975.
- Radonić 1953 J. Radonić, *Atanasije Stojković (1773-1832)*, Beograd, Glas SAN CCXII (Odeljenja društvenih nauka n.s. 2), 1953.
- Radulović 2005 N. Radulović, «Stojkovićeve 'Kandor' kao inicijacijski roman», *Letopis Matice srpske* 181, 3 (2005), 447-455.
- Radulović 2009 N. Radulović, *Podzemni tok. Ezoterično i okultno u srpskoj književnosti*, Beograd, Službeni glasnik, 2009.
- Radulović 2013 N. Radulović, «Još jednom o Dositeju i slobodnom zidarstvu», in D. Ivanić (ur.), *Dositej u srpskoj istoriji i kulturi. Zbornik radova*, Beograd, Zadužbina Dositej Obradović, 2013, 275-288.
- Reill 2009 P.H. Reill, «The Hermetic Imagination in the Heigh and Late Enlightenment», in M. Neugebauer-Wölk (Hg.), *Aufklärung und Esoterik. Rezeption, Integration, Konfrontation*, Tübingen, Niemeyer Max Verlag, 2009, 317-330.

- Reill - Wilson 2004 P.H. Reill - E.J. Wilson, *Encyclopedia of the Enlightenment*, New York, Facts on File, 2004.
- Roehr 1995 S. Roehr, *German Enlightenment. With a Translation of Karl Leonhard Reinhold's «The Fundamental Concepts and Principles of Ethics»*, Columbia, University of Missouri Press, 1995.
- Rosenfeld 2011 S. Rosenfeld, *Common Sense: A Political History*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2011.
- Skerlić 2006 J. Skerlić, *Istorija nove srpske književnosti*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2006.
- Soja 2001 E. Soja, *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 2001.
- Spieth 2010 D.A. Spieth, *Napoleon's Sorcerers: The Sophisians*, Cranbury, Associated University Presses, 2010.
- Stojković 1800 *Kandor ili otkrovenije egipatskih tain ot Atanasija Stojkovića, SS. NN. i Filozofija Doktora, i Inskago estetstvo ispitatel'nago sodružestva člana na dejstvitel'nago*, V Budim, Pečatano pismeni Slaveno-Serbskija Pečatni Kraljevskago Vseučilišta Peštanskago, 1800.
- Terrasson 1732 J. Terrasson, *The Life of Sethos. Taken from Private Memoirs of the Ancient Egyptians. Translated from a Greek Manuscript into French. And now faithfully done into English from the Paris Edition; by Mr. Lediard. In Two Volumes. Vol. I*, London, Printed for J. Walthoe, over-against the Royal-Exchange in Cornhill, 1732.
- Thomson 1977 K. Thomson, *The Masonic Thread of Mozart*, London, Lawrence and Wishart, 1977.
- Van Horn Melton 2001 J. Van Horn Melton, *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Warf - Arias 2009 B. Warf - S. Arias (eds.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspective*, London - New York, Routledge, 2009.
- Whately 1770 Th. Whately, *Observations of Modern Gardening, Illustrated by Descriptions*, London, Printed for T. Payne, at the Mews-gate, 1770.
- Yates 1988 F.A. Yates, *The French Academies of the Sixteenth Century*, London, Routledge, 1988.
- Zimmermann 1992 R. Zimmermann, «Iconography in German and Austrian Renaissance Gardens», in J.D. Hunt (ed.), *Garden History: Issues, Approaches, Methods*, Washington, Dumbarton Oaks, 1992.

IL GIARDINO NELLA SCENA DELL'«ORTIS», TRA FUNZIONE NARRATIVA E FILIAZIONI INTERTESTUALI

Valerio Vianello

L'edizione zurighese delle *Ultime lettere di Jacopo Ortis* (1816)¹ è impreziosita nelle parti liminari da «quattro rami», di cui uno di piccole dimensioni, posto in apertura del libro, rappresenta «un paesetto»².

L'originale apparato iconografico, oltre a garantire, a detta di Foscolo, l'autenticità autoriale, si configura come un ulteriore meccanismo di produzione semiotica: le prime tre incisioni («il ritratto dell'Ortis», «un profilo di giovine donna», «un monumento sepolcrale con l'iscrizione: SOMNO») sono agevolmente riconducibili ai cardini narrativi, dalla centralità del protagonista alla bellezza femminile ideale, all'incombenza testuale della morte. In questo montaggio formale un identico valore con tutta evidenza viene affidato al paesaggio, che rimanda a un'aggiunta di UL² inserita verso la fine del romanzo:

E allora Teresa rappresentò a chiaroscuro la prospettiva del laghetto de' cinque fonti, e accennò sul pendio d'un poggetto l'amico suo che sdrajato su

¹ Foscolo 1995b (d'ora innanzi UL²). Per le altre edizioni riconosciute si cita da Foscolo 1970²b (da adesso EN IV); con la sigla UL¹ si indica la *princeps* milanese del 1802. Sulla *vexata quaestio* della paternità foscoliana della seconda parte dell'*Ortis* bolognese (O 98), dopo l'acuto intervento di Mario Martelli (1970), ha contribuito a far risolutiva chiarezza Maria Antonietta Terzoli (2004). Con una finissima analisi, supportata da un'ampia messe di prove, la studiosa ha dimostrato che, per la prima e rarissima impressione del romanzo, Angelo Sassoli nella parte a lui comunemente attribuita ha solo marginalmente adulterato il manoscritto foscoliano e, comunque, in modo tale da non mettere in discussione l'effettiva responsabilità letteraria. In particolare le pp. 78-115 dell'edizione nazionale possono essere considerate un testo del giovane Foscolo. Poiché si tratta pur sempre di una minuta pubblicata senza il consenso dell'autore, ci si riferisce a questa sezione con l'abbreviazione O 98-II. Per una valutazione delle nuove prospettive aperte dalla Terzoli si veda Neppi 2006.

² Foscolo 1995a (da adesso Nb), 146.

l'erba contempla il tramontare del sole. Richiese d'alcun verso per iscrizione il padre suo, e le fu da lui suggerito questo di Dante;

Libertà va cercando ch'è sì cara.

Mandò poscia in dono il quadretto alla madre di Jacopo, raccomandandosi che non gli dicesse mai donde veniva [...]. (pp. 131-132)

Nell'ecfrasi di Lorenzo Jacopo è fissato nella postura prediletta, il distendersi sull'erba, gesto con cui si riassapora la primigenia immersione nella natura³, in un quadretto che coinvolge, direttamente o indirettamente, tutti gli altri personaggi principali e che è arricchito dalla letteratura attraverso i versi danteschi, vettori di ulteriori suggestioni fatali.

Nella struttura epistolare l'intreccio è sostanzialmente sottomesso agli «affetti» e la loro osservazione, in mancanza di «accidenti» (*Nb*, pp. 150 e 157), è demandata a una strategica gestione delle descrizioni paesaggistiche, tanto che sia la *Notizia bibliografica*, sia la celebre lettera al diplomatico e scrittore berlinese Jakob Salomo Bartholdy rivendicano a tutto tondo la corrispondenza dei luoghi al vero⁴, producendo un effetto di realtà.

Viene spontaneo allora domandarsi, considerato che «la natura è il gran giardino che comprende ogni sorte di giardini»⁵, se l'inserimento di uno dei temi privilegiati della letteratura non orienti in qualche modo la stessa interpretazione del romanzo foscoliano, a maggior ragione per la prima stesura dove, fin dall'inizio, l'attenzione è focalizzata sulla natura (O 98, pp. 8-9).

Nell'*Ortis* bolognese, incentrato soprattutto sulle pene sentimentali del protagonista, il giardino di Teresa è un modello fabulatorio indispensabile

³ Ne sono dimostrazione il bagno nelle limpide acque del lago dei «cinque fonticelli» (O 98, pp. 7-8) e il gesto frequente di sdraiarsi (pp. 6, 8; O 98-II, p. 92; UL¹, pp. 153, 191-192): «O Lorenzo! sto spesso sdrajato su la riva del lago de' cinque fonti: io mi sento vezzeggiare la faccia e le chiome dai venticelli che alitando sommovono l'erba, e allegrano i fiori, e increspano le limpide acque del lago» (p. 202).

⁴ *Nb*, p. 152: «I caratteri individuali de' pochi personaggi introdotti nell'azione, sono espressi dalla natura vivente; così pure alcune scene de' luoghi: e vi fu tal viaggiatore il quale standosi una sera sull'altura del monte che gli fu mostrato, riconobbe esattissimi i quadri campestri»; EN IV, p. 545: «[...] le descrizioni campestri sono tratte dal vero; solo vi sono mutati i nomi delle persone e dei luoghi».

⁵ «Un buon giardino dunque non è che un cantoncello della natura abbellito dall'arte per rinforzarvi l'effetto naturale» (*Milizia* 1797, 262). Sul giardino nell'immaginario letterario sette-ottocentesco si vedano Fariello 1998, 135-162; Venturi Ferriolo 1998; Basile 2003; Jakob 2005; Oneroso 2009.

per accompagnare i destini individuali, svolgendo di fatto una funzione ben più significativa che nelle redazioni a venire e, comunque, tale da coinvolgere l'*inventio*, la *dispositio* e i principali eventi della vicenda.

Nel declinante calore settembrino i piacevoli conversari dell'Ortis con i nuovi amici si situano principalmente all'esterno, nel suggestivo giardino, che, profumato di fiori (ranuncoli, viole, rose) e abbellito di piante ornamentali e di alberi da frutto (la ficaia, i bossi, il pomaio, il ciliegio favorito), è coltivato prima da Odoardo e poi da Jacopo, che vi ha piantato dei piselli. Una trama di tessere letterarie, attinte, oltre che dalle canoniche *auctoritates* di Petrarca e di Boccaccio, dalla tradizione più recente della *Clarissa* di Richardson, della *Nouvelle Héloïse* di Rousseau e del *Werther* di Goethe⁶, lo riallaccia al paradigma sentimentale. Generoso d'ombra e di ospitalità per i vari uccellini, rinfrescato dagli zeffiri e allietato dalle limpide acque dei ruscelli, frequentato dai «muggianti armenti» (O 98-II, p. 83), si offre alla vista con «tutto l'aspetto soave d'un asilo pacifico e ridente»⁷.

Lo spazio è segnato dalla consolidata retorica del *locus amoenus*, ma riflette anche la struttura emotiva e pittoresca del *landscape garden*, dell'ormai dilagante modello anglosassone, divulgato in Italia dalla *Dissertazione su i giardini inglesi e sul merito in ciò dell'Italia* (1792) di Ippolito Pindemonte, impegnato a ritrovarne i precedenti letterari⁸. Vi si accede per il tramite di un cancello, ma, «alquanto diviso dalla casa», infonde l'impressione di una stretta contiguità con il terreno circostante, perché, privo di recinzioni, concede «libero l'accesso ad ognuno» (p. 81) oppure regala un appagamento solitario dello spirito nei luoghi «più riposti e folti» (p. 85). Nella sua decorazione vegetale non è visibile d'acchito l'intervento dell'uomo, invece vi si riconosce «per tutto la mano della natura e la sua maestosa semplicità», all'insegna del «gentile disordine» (p. 83). Qui il tempo scorre in tranquille passeggiate per i viali, nell'ascoltare, seduti sui sedili o sotto gli alberi, Teresa mentre suona l'arpa, nello sdraiarsi «in un delizioso raccoglimento» a discorrere delle semplici meraviglie naturali; vi si condivide, insomma, una condizione di sereno agio e di lieta amenità.

Questo parco, capace di ammaliare Jacopo fino a distrarlo dai suoi studi⁹, è abitato dall'amore ed è lo sfondo degli episodi nodali. Innanzi-

⁶ Werther, la mattina, scende in giardino per cogliere i piselli, e in quello di Carlotta sono piantati alberi da frutta.

⁷ Un *agréable asile* dona il giardino di Julie: Rousseau 1988, 457 (IV XI). Cfr., in proposito, Palumbo 2001.

⁸ Si veda Basile 1993, che riproduce il testo alle pp. 107-165.

⁹ O 98, p. 46: «Mi sono assai volte dimenticato il mio Linneo sopra i sedili del giardino, o appie⁷ di qualche albero: l'ho finalmente perduto. Jeri Michele me ne ha recato

tutto in una scena di malinconica tensione, descritta con una prospettiva esterna¹⁰, il giovane Ortis è messo al corrente degli antecedenti della relazione tra Teresa e Odoardo e dell'imminente e improcrastinabile partenza di quest'ultimo, chiamato a Roma per difendere il proprio patrimonio, imprevisto che interrompe l'amichevole sodalizio, generato dalla spontanea vicinanza dei cuori nobili, e agevola il contatto diretto con l'universo femminile.

Nell'ambiente campestre si obliano le sventure e si rivelano i primi turbamenti amorosi, perché invita a esprimere senza divieti preconcepi le più segrete emozioni e fa sbocciare i moti irrefrenabili del desiderio. Il giardino di Teresa elargisce ai due protagonisti un'evasione soave e privilegiata, in cui i sentimenti scaturiscono dalla spontanea naturalezza scardinando le regole sociali: «Onnipotente Iddio! così ti compiacci a disgiungere i cuori che creasti perché vivessero uniti? sola felicità che compensi le miserie della vita!...» (O 98, p. 70).

La passione si infiamma sull'identico fascio di sensibilità, di ingenuità e di purezza, di amicizia e di compassione, di schiettezza e di istintiva ammirazione della bellezza, che «addormenta, o mitiga almeno, tutte le altre passioni» (pp. 58-59): «Il carattere di Teresa, quantunque meno veemente, era al pari schietto e sensibile, e forse più affettuoso di quello di Jacopo» (p. 66)¹¹. La comunione privilegiata e l'intima intesa consentono al giovane di affermare con risolutezza: «Sì, Teresa, io vivrò teco; ma teco soltanto» (p. 44).

L'amore, che in Ortis comincia a serpeggiare dalla lettera X, è totale vitalità, divinità benefica, forza prepotente e indomabile, perciò la figura femminile guadagna il centro dell'azione. Rapido lampo di felicità e adorabile fantasma luminoso, suggerisce gli infiniti piaceri del Paradiso («Io son debitore alla perfidia degli uomini del paradiso che mi sto preparando»: p. 9; «il tempo vola, e la notte mi strappa da quel soggiorno di paradiso»: p. 63; «È pur poco che i miei labbri raccoglievano dal suo celeste volto l'aure di Paradiso!»: O 98-II, p. 88), attivando il campo metaforico

due fogli tutti umidi di rugiada; e questa mattina mi raccontava che il rimanente era stato stracciato dal cane dell'ortolano».

¹⁰ *Ivi*, pp. 15-16: «Eccoci in giardino. Teresa seduta a un sedile di bossi, Jacopo passeggia, la ragazza tutta intenta a raccogliere ranuncoli e a legarli in un mazzetto, e Odoardo appoggiato a un pomajo, con gli occhi al suolo, pizzicando con le dita sinistre il suo labbro inferiore».

¹¹ *Nb*, p. 156: «Né Teresa è carattere che possa stare da sé; e si vede che è ripiegato, e modellato e attratto per così dire dall'Ortis, e fa trasparire le stesse qualità d'animo, e pensa ed ama e quasi parla nel modo stesso».

dell'«imparadarsi» («All'apparir del suo volto ritornano le mie illusioni, e l'anima mia si trasforma, e obblia se medesima, e s'imparadisa nella contemplazione della bellezza»: O 98, p. 50) e l'atteggiamento dell'estasi¹², correlato alla condizione di beatitudine¹³.

La gioiosa distensione si prolunga nella ridente zona euganea; il rifugio eletto per sottrarsi alle iniquità dei vincitori francesi (pp. 5-6) accoglie il ripiegamento disilluso dell'«uomo dabbene», che disprezza gli onori mondani e si defila dalla società, dove gli uomini «esigono dagli altri quell'eroismo di cui non sono eglino stessi capaci» (p. 3), e mostra in apparenza un volto di «quiete» e di «felicità»: «[...] avendo trovato nella mia solitudine la tranquillità de' beati i quali s'imparadiso nella contemplazione del sommo bene [...]» (p. 32). Nell'umbratile ricovero sembra, infatti, depositarsi l'autenticità di un mondo moralmente intatto, confortato dalle piccole abitudini quotidiane di una comunità modesta, ligia nel lavoro («mi rallegro vedendo che se la sorte ha in questi contadini represso le grandi virtù, vi ha represso anche i vizj»¹⁴: p. 11; «Certo che la benedizione del cielo si diffonde su questa ottima gente; ed io pure son divenuto con essa felice»: p. 12) e garantita nelle sue certezze dal rinnovarsi ciclico dei riti rurali.

Nell'*Ortis* i soggetti colgono con lo sguardo tonalità e aspetti paesaggistici contrastanti, perché segnati dall'alternanza delle emozioni e delle disposizioni d'animo, o mutano i pensieri secondo i cambiamenti meteorologici e la sequenza dei luoghi: in una simile prospettiva il giardino è il riscontro migliore della convivenza dell'uomo con la natura¹⁵. Soprattutto Jacopo è il centro attorno a cui gravitano le altre figure, «vivente barometro» dell'atmosfera circostante (*Nb*, p. 156), in quanto sensibile all'onda

¹² O 98, pp. 21-22: «[...] ed io già già tutto estatico stava per dire a quell'angelica donna: sono forse, o Teresa, le tue bellezze e la tua gioventù che fanno risplendere la purità del tuo cuore, o l'anima tua divina diffonde invece su le tue forme più di grazia, di freschezza e d'amore?»; p. 62: «Io rimasi estatico! Avrei baciato l'orme de' suoi piedi»; O 98-II, p. 88: «Piaceri soavi, dolci estasi, cari amori, miei unici amori dove siete?».

¹³ O 98, p. 38: «Quando l'anima è tutta assorta in una specie di beatitudine le nostre deboli facoltà oppresse dalla somma del piacere diventano quasi stupide, mute, e incapaci di occupazione»; p. 64: «[...] perché quando quest'anima è in paradiso, e Teresa è al mio fianco, e mi sento sospirar su la bocca, e... perché la morte, invocata, non ode? almen que' beati momenti non fossero mai venuti, o non fossero fuggiti mai!».

¹⁴ L'affermazione è intessuta di echi dell'*Elegia* di Gray, dove, nella traduzione di Cesarotti, Foscolo leggeva che la nascita agreste, se «rattenne il volo delle innate virtù», «represso ancora di vizj e di misfatti il germe l'esca» (Gray 1791, XV).

¹⁵ Sulla paesistica nell'*Ortis* sono indispensabili Romagnoli 1982 e Gendrat-Claudiel 2007.

delle illusioni e delle delusioni. Così la bufera dei sentimenti colora suggestivamente il panorama, favorendo il disteso abbandono sia con lo spettacolo sfolgorante, che si spande all'intorno durante la visita ad Arquà (X), sia con la «terribile maestà della natura» (O 98, p. 52), che con la grandiosità infonde calma interiore e placa il disordine emotivo.

In assenza di sintonia, Teresa, mutata nel comportamento per forza d'amore, si abbandona al pianto: «[...] solo il bell'astro di Venere si vedea timido tremolar di pallida luce, ed uscire intanto dalle nubi dorate i rossicci raggi dell'alba nascente; ma la bella natura non presentava all'occhio di Teresa che orrore, desolazione e vuoto. Tanto le umane passioni dipinger fanno i circondanti oggetti a norma dei loro felici o pur funesti delirj!» (O 98-II, p. 79). Filtrando il paesaggio, l'io trasforma, infatti, la realtà: «Tutto!... – tutto quello ch'esiste per gli uomini non è che la lor fantasia. Caro amico! Fra le rupi la morte mi era spavento; e all'ombra di quel boschetto, io avrei chiusi gli occhi volentieri in sonno eterno. Vestiamo la realtà a nostro modo [...]. Cangiò voti e pensieri, e quanto la natura è più bella, tanto più vorrei vederla vestita a lutto» (O 98, p. 53)¹⁶. Compennato perfettamente con l'atmosfera del romanzo e con le ricorrenti fluttuazioni di umore, Angelo S., subentrato in O 98-II a Lorenzo F. nella veste di editore e di voce di raccordo, nel raccontare il suicidio dell'amico dichiara che «non s'era vista giammai notte cotanto spaventosa», impressione prudentemente modificata subito dopo, perché «forse il dolore e la pietà ce la dipinsero tale agli occhi nostri» (p. 111).

Nel giardino di Teresa avvengono l'ultimo incontro e l'«atroce attentato»¹⁷, episodio centrale e destrutturante, inserito in apertura di O 98-II, riprendendo, non senza incongruenze, la narrazione lasciata interrotta con la lettera XLV.

In un'alba radiosa, in cui la natura si rianima in tutte le componenti, assumendo le connotazioni di luogo di piacere anche in senso prolettico («Balenavano i primi raggi del mattino, leggiadramente colorando le cose, e scendeano le vive stille dell'aurora, ad animare i cespi fioriti ed

¹⁶ *Nb*, p. 170: «Chiunque con questo avvertimento rileggesse il libro, [...], s'accerterebbe, che quante cose di minuto in minuto, di passo in passo attorniano l'*Ortis*, prendono tutte colori e qualità dalla sua cupa disperazione».

¹⁷ L'espressione goethiana *schröklichen Vorhabens* («terribile proposito») è resa con «attentato orribile» da Michiel Salom, la cui traduzione, ristampata nei primi mesi del 1796, Foscolo con tutta probabilità usò: Goethe 1788, 112.

aprire il vergin seno delle rose»: p. 78), Jacopo, senza attendere i cavalli già prenotati per la partenza dai Colli Euganei, preferisce avviarsi, seppur faticosamente, verso la posta. Debitato dalla malattia d'amore, si stende sull'erba «fresca e rugiadosa»; recuperato un po' di vigore, immaginando di accondiscendere alle preghiere della stessa Teresa, devia il cammino per l'addio definitivo.

Il racconto si sposta adesso nella dimora della donna, attanagliata dai palpiti dell'inconfessato sentimento e però frenata dai «suoi doveri di sposa» e dalla consapevolezza che soltanto la lontananza dell'innamorato può restituirle un equilibrio barcollante (p. 79). Dopo una notte agitata, solo brevemente alleviata da un sonno stentato, bruscamente spezzato da «lugubri visioni e da spaventevoli sogni», sperando di «consolarsi all'aspetto sereno della natura», corre dal letto al balcone, ma il sorgere del sole non le disperde i cupi pensieri.

L'ortolano, passando, le consegna la lettera di congedo in cui Jacopo le rivela di essersi innamorato di lei. Nel leggerla e rileggerla Teresa cade in una sorta di torpore; ripresasi «da quella terribil situazione», scende in giardino con l'arpa (p. 80). Ai piedi del «frondoso ciriegio, ove sovente adagiò il bel fianco vicino al giovane amico», accompagnandosi con la musica canta la storia dolorosa di Nice, che piange l'amore morto. Jacopo, sopraggiunto nel frattempo, sorride nel sentire la voce familiare, ma ri-piomba immediatamente in «un mortale languore» nell'intendere il significato della canzone.

Quando infine si avvicina, contempla affascinato il corpo seminudo di Teresa addormentata sul prato:

Jacopo più non resisteva: respirava per tutti i sensi di sì cara vista; e prostrato d'innanzi ad essa pateticamente pendea cogli occhi, col labbro, colle braccia, coll'intero e tremante suo corpo sopra quello di Teresa; ma neppure osava di trarre un solo sospiro, non palpitava, non si movea, adorando coll'anima, tutta su le ciglia, quella Dea, quell'Angelo terrestre che si dormiva. (p. 81)

Alla donna che, spaventata per la presenza inattesa, gli rimprovera di aggredire la sua pace, il suo cuore e la sua virtù, il focoso spasimante controbatte con voci smaniose. Teresa prova allora a ricondurlo alla saggezza, placando «tanta vivacità di carattere, ed un genio così impetuoso ed indomabile» e rammentandogli che oggetto del desiderio è «una giovane donna che non è più padrona di se stessa, legata da nodi e giuramenti sacri, inviolabili... che deve tutti i suoi pensieri, ogni sospiro, ogni occhiata al suo sposo» (p. 82), ed è, quindi, impedita a manifestare i propri autentici affetti.

A queste osservazioni, che vorrebbero risuonar conclusive, Jacopo si altera e con «aria cupa e feroce, e strappando la propria mano da quella di Teresa», le lancia «un'occhiata così orrenda, che la fece tremar tutta». Ripetendo i due avverbi usati da lei per dissuaderlo (assolutamente, inutilmente), in preda a «una disperata passione», minaccia di ammazzarsi; impaurita per il pericolo in quel caso incombente sulla vita di entrambi, la padrona di casa con delicata pietà cerca di ammansirlo.

La scena vira verso registri più distesi: all'intorno nella natura si sparge «la dolce sensazione d'amore», appena increspata in lontananza da «una densa nebbia» e da «neri nugoloni» (p. 83), e Teresa, per distrarre Jacopo, suona «alcune ariette graziose», intonando su sua richiesta il motivo che ne aveva causato il turbamento all'arrivo. Sui ritmi dettati dai versi galeotti i sensi esplodono: tra le lacrime la donna indietreggia, «quasi svenuta, fra le braccia dell'amico» (p. 84), che, «ansante, tremante e quasi furioso, s'abbandona sopra la bella, scolorita Teresa», ricoprendola «tutta di baci, di lagrime e di sospiri». Comincia «l'atroce attentato», un tentativo di violenza che fallisce, perché l'uomo, «troppo debole per altro, e troppo agitato da un continuo tremore e dalla furente passione», «sempre fieramente respinto, soltanto ricadea sudante, abbracciato e boccone sopra di lei», e perché Teresa infine si strappa «con tutta forza dalle sue braccia» (p. 85) e corre verso il cancello gridandogli «Addio per sempre... Jacopo, per sempre!», ma guardandolo ancora una volta «con occhio tenero e dolente».

Rimasto «stupido, immoto», Ortis si riscuote dopo lung'ora e scopre in terra, caduto dal seno della giovane, «un piccolo e semplice monile» con il suo ritratto dipinto da Odoardo. Dopo aver ripetutamente baciato questo surrogato mentale dell'amata, se lo racchiude nel petto e s'incammina verso l'abitazione della piccola famiglia: solamente nell'entrarvi prova «tutto l'orrore dell'atroce attentato [...] ed il proprio irrequieto e crudele rimorso». Mentre sta per allontanarsi, i nitriti dei cavalli lo avvertono del ritorno di Odoardo, il marito¹⁸. Intanto scoppia il temporale, i lampi squarciano il cielo e cadono le prime gocce; con la velocità possibile per i suoi «languidi passi» giunge «tutto molle e grondante di acqua» alla propria dimora, dove raccoglie «tutte le sue più care cose». Ordinati nuovamente i cavalli, appena finita la pioggia, parte, dopo aver donato a Teresa un'altra elegante edizione del *Werther*, postillata di sua mano.

¹⁸ Dapprima Odoardo è ancora l'«amico» (O 98, p. 9), ma sia verso la fine della prima parte che nella seconda è ripetutamente presentato come lo «sposo» (p. 64; O 98-II, pp. 90-91, 103) di Teresa, che si dichiara, da parte sua, obbligata alla «fede coniugale» (p. 90).

Negli snodi narrativi la lunga sequenza, destinata a essere rimossa fin dalla revisione per l'edizione Marsigli, ricalca il tracciato dell'ultimo rischioso incontro voluto da Werther per affrontare direttamente Carlotta, nonostante la proibizione¹⁹. La donna, ignara dell'azzardo del personaggio maschile, proteso alla ricerca di una simbolica affermazione sul rivale, si lascia avvolgere dall'atmosfera di voluttuosa sensualità creata da Werther con la commossa lettura della sua traduzione dei *Canti di Selma*, prima di respingerlo definitivamente, ma con uno sguardo d'amore²⁰.

In entrambi i casi la reciproca attrazione («[...] tu vieni a strapparmi un segreto... in questo stato!... [...]. Sono abbastanza umiliata? [...]. Beveva forse, senza avvedermene, il veleno che tu m'inspiravi: l'ho conosciuto da poco tempo, e i tuoi occhi, i tuoi sentimenti, i tuoi discorsi, le tue smanie, i tuoi delirij me lo rendono più crudele e mortale»: pp. 81-82)²¹ incrina la pace domestica e il vincolo matrimoniale a cui è legata la donna, ma, a differenza di Carlotta, Teresa è una figura generosa, dipinta sulle prerogative della Julie rousseauiana²² con un metodo «a mosaico», ampiamente sperimentato da Foscolo in tutta la sua attività letteraria.

Infatti, delicatamente pietosa nei confronti di Jacopo, è in grado di reprimere l'agitazione e ritrovare la propria compostezza prima che sia troppo tardi (*Nb*, pp. 186-188). Quando poi la ripulsa fa furiosamente balenare nel giovane il proposito suicida, reazione identica a quella di Saint-Preux, ma impulsiva, frutto dell'incontenibile passione, la preoccupazione femminile («Insensato! – ella riprese con forzata severità, se vi sono cari i miei giorni;... tremate di attentare ai vostri!»: O 98-II, p. 82)²³ apre un varco all'insidia fisica dell'uomo e alla conseguente afflizione per le responsabilità morali: «Giovane sventurato, va! porta lungi, e per sempre, il rimorso d'aver potuto un momento solo obbliare la tua virtù! teco porta

¹⁹ Neppi 2009.

²⁰ Goethe 1788, 113: «[...] questa è l'ultima volta, disse, o Verter; non mi vedrete più; e gittando il più tenero amoroso sguardo su quello sciagurato, entrò nella vicina stanza, e per entro si chiuse».

²¹ *Nouvelle Héloïse*, I IV (Rousseau 1988, 12-13): «Il faut donc l'avouer enfin, ce fatal secret trop mal déguisé! [...] Dès le premier jour que j'eus le malheur de te voir, je sentis le poison qui corrompt mes sens et ma raison; je le sentis du premier instant, et tes yeux, tes sentiments, tes discours, ta plume criminelle, le rendent chaque jour plus mortel. [...] O Dieu! Suis-je assez humiliée!».

²² Oltre che sulle due fonti principali, l'aggressione è configurata sulla cadenza tragica degli «attentati» di Tieste a Erope: Foscolo 1994, 177 (I 2, vv. 130-131). Cfr. Gentili 1997b.

²³ *Nouvelle Héloïse*, I III (Rousseau 1988, 12): «Insensé! Si mes jours te sont chers, crains d'attenter aux tiens».

il vanto crudele d'aver veduto le mie lagrime, e trionfato d'un cuore tenero... sensibile... – e che non era più mio! – Che un resto di pietà ti muova! Fuggi, rinunzia per sempre al feroce piacere di contemplare il mio pianto ed i miei rimorsi» (p. 90). È una situazione in buona misura coincidente con la *Nouvelle Héloïse*²⁴, che deposita un altro evidente tassello intertestuale nell'ambientazione in un esterno *locus amoenus*, approssimabile al boschetto di Clarens, dove Julie e Saint-Preux, peraltro sempre rispettoso nei confronti dell'amante, si baciano: «[...] coll'altra talor schiva e sdegnosetta respingeva, ma inutilmente, i di lui labbri avidi di baci. [...] e quella bocca di rose, la bocca di Teresa! Vagamente congiunta ai labbri infocati dell'amante... [...]. Ma non senti tu [...] la tua bocca, il tuo seno ardentemente compressi da' miei furibondi baci? Non t'arde il fuoco delle avvampanti miei labbra? Non ti penetrano, non ti abbruciano il cuore i miei sospiri di morte?» (pp. 84 e 87)²⁵.

Nelle convenzioni sociali coartanti, che frappongono barriere invalicabili, assecondare la naturalità e godere la felicità si rivela uno strappo illusorio²⁶ e, del resto, il giardino di Teresa è pur sempre il prodotto di un'artificializzazione della natura, e il suo limite è costituito dalla precarietà del godimento.

Nemmeno il riparo euganeo resta incontaminato dalla violenza, dall'arroganza e dall'opportunismo, perché gli effetti negativi dell'esperienza del mondo si insinuano persino nel piccolo ambiente rurale: il contadinello ribaldo che per vendetta devasta l'orto di Jacopo (XIII), il pastore che per avidità di denaro rapisce gli uccellini dal nido (XXXV), il piccolo proprietario borioso (XXXVI), abitano la «società in miniatura»²⁷, specola periferica di una legge ben più vasta che regola i rapporti umani.

²⁴ *Ivi*, I XXIX (Rousseau 1988, 69-70): «Que sert le silence quand le remord crie? [...]. Qu'il fuye à jamais, le barbare! qu'un reste de pitié le touche [...]; qu'il renonce au plaisir féroce de contempler mes larmes. [...] c'est ainsi qu'un instant d'égarement m'a perdue à jamais».

²⁵ *Ivi*, I XIV (Rousseau 1988, 38): «Mais que devins-je un moment après, quand je sentis... la main me tremble... un doux frémissement... ta bouche de roses... la bouche de Julie... se poser, se presser sur la mienne, et mon corps serré dans tes bras! [...]. Le feu s'exhalait avec nos soupirs de nos lèvres brûlantes, et mon cœur se mourait sous le poids de la volupté [...]».

²⁶ O 98-II, p. 88: «Immagina il tuo Jacopo nel centro della beatitudine, fra le candide braccia di Teresa, chino su quella bocca di rose, su quel seno ammaliatore, quel vago seno albergo dei vezzi e delle veneri... E perché la mia suprema felicità fu un lampo? pur miserabile e duro il destino di noi superbi mortali!».

²⁷ Rak 1988.

La colpa commessa²⁸ conferma la condizione dolorosa dell'uomo e provoca l'allontanamento di Jacopo dal luogo della beatitudine, che credeva di possedere. Di contro all'area metaforica paradisiaca si staglia quella dell'inferno²⁹, itinerario poi icasticamente compendiato in UL¹ («È vero [...] ch'io in questo terrestre pellegrinaggio sono d'improvviso passato dai giardini ai deserti»: p. 164): «[...] oh smania!... oh inferno!» (O 98-II, p. 88); «Ma Teresa sdegnosa!... Questa immagine mi fa gelare il sangue; è un inferno per me!» (p. 92). Non per niente, nella chiusura della sequenza del tentato stupro l'incedere impetuoso del temporale presenta alcuni fenomeni meteorologici e alcuni echi verbali che connotano la tempestosa notte del suicidio e le situazioni a ridosso della tragica decisione, a collegare tra loro i due momenti (i corsivi sono miei):

Il cielo cominciava ad abbuarsi; *spessi lampi squarciavano* il seno alle sorgenti *nubi*, che raggruppate incavallandosi mandavano *rare e grosse stille* di acqua; *fischivano* fortemente le fronde agitate degli *arbori*; e s'udiva il romorio della vicina tempesta, e il *lontano rimbombo del tuono*. (pp. 85-86)

Benché spossato e languente, pure il mio spirito si trasportava con avido pensiero colà nei nebulosi monti di Cromla e di Mora, fra l'urlante possa degli alpini torrenti e il *lontano rombo* dei fosco-mugghianti nemi. (p. 93)

Jacopo [...], ma tenendo aperta la lettera suddetta la contemplava, tornava a rileggerla pian piano, e la bagnò più volte d'alcune *rare e grosse stille* di pianto. (p. 103)

E non sembrava che all'insolito mugghiar del torrente, a l'orrendo *fischio* degli aquiloni, al *lontano rombo del tuono* la gemebonda natura mi dasse l'estremo addio? (p. 108)

[...] oh come trista è divenuta la notte! Più non si vede una stella; negri nemi fasciano all'intorno la luna; un'urlante bufera schianta i rami delle querce e orrendamente muge fra gli *arbori* del bosco; i *spessi lampi squarciano* il denso grembo delle *nubi*. (p. 109)

L'allusione metaforica al gesto finale è racchiusa in UL¹ in una magistrale immagine della lettera del 2 giugno: «Oh! da quell'ora mi sento per tutte

²⁸ O 98, p. 68: «Ecco, o Lorenzo, fuor dalle mie labbra il delitto per cui il Padre della natura ha ritirato il suo sguardo da me. Io divido il culto che gli deve il mortale con la creatura che lo assomiglia... – Bestemmia!»; O 98-II, p. 86: «Teresa! io saprò vendicarti, espierò una colpa... Gran Dio! e questa è colpa?»; p. 106: «[...] è colpa forse l'amore?»; p. 107: «Il mio cuore è il reo; e ne punisco a quest'ora gli errori».

²⁹ Cambiamento che muta di segno pure l'estasi: «Qualora io medito i sentimenti della sua lettera, me ne rimango estatico, impietrito» (O 98-II, p. 92).

le membra un brivido. Le mani fredde, le labbra livide, e gli occhi erranti fra le nuvole della morte» (p. 210).

Va da sé che la consapevolezza di non poter più vedere né abbracciare la donna («E sempre all'orecchio mi rintrona un spaventevole e sordo romorio: *Non la vedrai più!*»: O 98-II, p. 97) e la certezza che quel vuoto è incolmabile³⁰ declinano il «fatal sacrificio» (p. 87) di ogni aspirazione, mentre l'impossibilità dell'idillio conduce all'accettazione della sofferenza assegnatagli dalla sorte («tanto è vero ch'io son condannato da crudele destino a viver sempre infelice!»: p. 86).

La privazione del raggio di sole (O 98, p. 50) e di salute (p. 31; O 98-II, p. 87) desertifica la vita («Anziché spegner le faci che aggiornano la prospettiva teatrale, e disingannare villanamente gli spettatori, non è assai meglio calar del tutto il sipario, e lasciarli nella loro illusione? *Ma se l'inganno ti nuoce?* – che monta? se il disinganno è mortale!»: O 98, p. 51)³¹, e il desiderio doloroso di un sentimento esiziale sfocia nell'allontanamento, prima morale che geografico, di Jacopo e nel suo delirante isolamento. Repressa la passione, l'oscuro motore della vita, non rimane al giovane che annullare il tempo, catastrofe finale preannunciata dalla sua trasfigurazione agli occhi di Angelo S. in «ombra di morte» (O 98-II, p. 102), quale Eroe appare a Tieste (I 2, v. 112: Foscolo 1994, 177).

Sullo schermo nero dell'esistenza si dilata l'immaginario luttuoso, tenebroso, di matrice ossianica (fino a recuperarne le visioni nella lettera LII: O 98-II, pp. 92-93)³², e s'innalza a sistema la mesta meditazione sul destino dell'uomo e sulla tomba³³ con crescente assedio, soprattutto nella seconda parte, dove ingoia pure Teresa (p. 97). Il campo semantico e metaforico della «sepoltura» (seppellire, sepolto, sepolcro), dapprima ristretto a etichettare il grigiore e la senescenza della società e della cultura ufficiale, in cui, «anziché divenire più saggio io non fo che addormentare l'animo, e seppellire l'ingegno» (O 98, p. 32), o a dipingere uno scorcio invernale («osservando lo squallore della vedova terra tutta sepolta sotto

³⁰ *Ibidem*: «Un orribile vuoto è tornato qui, qui dentro, e solo vi mormora e vi rugge un crudele rimorso, che mi persegue e mi strazia»; p. 102: «Il fatale avvenimento del giardino, il perpetuo e crudele abbandono [...]».

³¹ «Tutto è follia, mia tenera amante, tutto, purtroppo! e quando anche il soave sogno de' nostri amori terminerà, credimi, io calerò il sipario; la gloria, il sapere, l'amicizia, le ricchezze, tutti fantasmi che hanno recitato fino ad ora nella mia commedia, non fanno più per me. Io calerò il sipario, e lascerò che gli uomini si affannino per fuggire i dolori di un'esistenza che non sanno troncarsi» (Foscolo 1970^a, 333-334).

³² Farina 2002.

³³ Gentili 1997a, 13 e 22-23.

le nevi senza erba né fronda che attestasse la sua passata dovizia»: p. 35), varca la soglia del privato («ma qui... nella mia stanza... sto quasi sotterrato in un sepolcro»: p. 52) e sconfina nell'interiorità con il linguaggio esplicito della vertigine: «Sepellirò nel mio cuore i miei gemiti [...]. Ma la mia anima è tutta sepolta nel solo pensiero di adorarti per sempre» (p. 72).

Nell'ultimo mese di vita, riservato al viaggio dai Colli Euganei al monte Bertinoro, Jacopo scivola nello sconforto, e il paesaggio, diventato *locus horribilis*, rispecchiando la sua malinconica delusione, rivela le pieghe più nascoste e oscure. La natura, in un panorama di rupi e di precipizi scoscesi dove imperversano venti e nebbie e dove si rincorrono le apparizioni spettrali, è ridotta ormai per il giovane sventurato «in uno spaventevole silenzio» (O 98-II, p. 99), frutto di un'immaginazione spenta, angosciata dal finale dissolvimento nel nulla, che vede dappertutto morte e desolazione, perché «gli occhi sono oscurati, il cuore non mi parla»:

[...] fra questi balzi selvaggi e que' tortuosi monti, che orrendamente verdeggiavano, vo tacito errando qua e là e salgo e m'aggrappo carpono ora a quel nudo tronco, or a quel spinoso virgulto, e poi stanco mi giaccio, e giro pensoso i miei lumi. – Nulla di più melanconico e maestoso. Qua molti gruppi d'arbori nereggianti ed incolti; là pochi tronchi e cespugli sparsi ne' sabbiosi massi d'un monte; odo da presso il fragoroso mormorio d'una cascata di acque, e ne veggio i lievi spruzzi e le spume biancheggianti; e già sopra il mio capo vanno ondeggiando le addensate nubi, che lente si posano in una vasta immobilità.

Eppure poco dopo Jacopo le si rivolge come un figlio a una madre sofferente e misericordiosa: «Ti guardo per l'estrema fiata, o Natura; e ti trovo agitata..., dolente. È questo il lamentevole addio che mi dai? è questo l'addio doloroso degli elementi? – Io ti lascio, o Natura: tu gemi!... Calmati, madre pietosa e dolente: ricevi nel tuo seno la frale spoglia d'un infelice» (p. 109).

L'oscillazione tra spinte discordanti, tra le «rupi selvagge», i «monti orrendi» e il «benefico sole», la «pietosa natura» (p. 108), caratterizza la lettera XXXVII del 14 maggio (O 98, p. 59), dove di fronte al medesimo paesaggio la vista idillica e amichevole, incentrata sulla valle («Sulla cima del monte indorato dai pacifici raggi del sole che va mancando, io mi vedo accerchiato da una catena di colli sui quali ondeggiavano le messi, e si scuotono le viti sostenute in ricchi festoni dagli olivi e dagli olmi»), lascia campo, a sera, ai tratti cupi e ostili («Di sotto a me le coste del monte sono spaccate in burroni infecondi fra i quali si vedono offuscarsi le ombre della sera che poco a poco s'innalzano; il fondo oscuro e orribile sembra la bocca di una voragine»), dove l'impressione di fecondità è cancellata dalla successiva percezione della sterilità.

L'ambivalenza dell'esistenza coinvolge il giardino pubblico nel dittico antitetico della lettera da Bologna del 12 giugno. Il passeggio e i diporti della gente e i sospiri amorosi delle fanciulle innamorate ravvivano e rallegrano il parco cittadino della Montagnola, «sito delizioso ed alquanto elevato, sparso qua e là di spaziosi arbori ed antichi». Nel mezzo «un largo piano, circondato d'altissimi abeti e di frondose quercie» (O 98-II, p. 96) dona piacevole refrigerio: ognuno, «assiso su i lunghi sedili di pietra» o «sdrajato in seno dell'erbe, o sotto i mormoranti rami d'una quercia, o su la riva d'un limpido e basso ruscello», beneficia dell'«aura vezzeggiante e fresca della sera»³⁴. Ma lì appresso fa contrasto con questi piaceri dei sensi la macabra sepoltura di un «lurido cadavere» nella tetra solitudine del camposanto di Malcantone, costellato di «rosi teschi e di sparso ossame». Nella scena l'amena bellezza naturale e le delizie della vita cozzano con l'orrore della fossa e la dura realtà ontologica della morte per far scattare la riflessione di Jacopo sul vano agitarsi terreno e sulla fragilità delle gioie umane:

O tu, meco stesso dicea, che vicino a questo campo di morte mollemente sorridi colle grazie e t'inebrii nel seno della tua Venere, non odi il flebil suono di quelle sacre querele, non senti il sordo rimbombo de l'intirizzito cadavere, che già piomba nella fossa? non ti ferisce l'orecchio la funesta campana? Qui t'appressa, o superbo, un instante; qui al margine di quei sepolcri mira l'ossa spolpate ed inaridite de' tuoi fratelli; e qui si giacciono le membra d'un giovane che forse poco fa si godeva al rezzo di queste piante, bello e gentile al pari di te!... (p. 96)

Se il suicidio scioglie il tormento dell'esistere, se è un sollievo in quel nulla a cui l'uomo è comunque destinato, all'«asilo pacifico e ridente» offerto dal giardino euganeo subentra il «dolce asilo» (p. 98) garantito dalla morte, immersione conclusiva di un movimento che si avvita su se stesso.

L'elaborazione intervenuta tra una redazione e l'altra arretra il giardino di Teresa a sfondo accessorio, recinto chiuso dove si può respirare una parvenza di felicità o dove ci si può appartare a consumare la tristezza. I passaggi fondamentali del primo *Ortis* sono riplasmati (della partenza di

³⁴ Il luogo è descritto dal medico bolognese Pier Iacopo Taruffi nel poemetto odepico *La Montagnola di Bologna* (1780), edito di recente da Maria Grazia Bergamini per i tipi della Commissione per i Testi di lingua (Bologna, Forni, 2005). La segnalazione è in Battistini 2008.

Odoardo Jacopo viene a conoscenza durante il pellegrinaggio ad Arquà³⁵ o soppressi (l'aggressione fisica), consapevole scarto dal *Werther* per allontanare l'ombra del plagio e rivendicare la propria autonomia.

Entra, invece, l'accezione allargata in relazione alla Toscana, il cui territorio è assimilato a un giardino da contemplare: «La Toscana è un giardino; il popolo naturalmente gentile; il cielo sereno; e l'aria piena di vita e di salute» (UL¹, p. 232)³⁶. È un paesaggio che si dona al godimento estetico e che trasfonde in chi guarda sensazioni e immagini mentali di quieta letizia attraverso una natura benevola e ordinata nei secoli con accurata industria.

Il parco pubblico è adesso rappresentato dagli attuali giardini di Porta Orientale, ombroso angolo milanese dove è ambientato il secondo incontro con Parini (p. 239). Affidando a Jacopo un'eredità morale e politica, il vecchio maestro, con una lucida analisi, sostiene un progetto pedagogico di lungo termine imperniato sulla maturazione civile e nazionale del popolo.

Dal versante decisamente passionale e introspettivo dell'*Ortis* bolognese l'idea portante si è ormai indirizzata verso la tempra virile e libertaria che dall'*Ortis* 1802 identifica il protagonista, eroe sprofondato nel vortice drammatico della storia.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|-----------------|---|
| Basile 1993 | B. Basile, <i>L'Elisio effimero</i> , Bologna, il Mulino, 1993. |
| Basile 2003 | B. Basile, «Giardino», in G.M. Anselmi - G. Ruozi (a cura di), <i>Luoghi della letteratura italiana</i> , Milano, B. Mondadori, 2003, 213-221. |
| Battistini 2008 | A. Battistini, «Immagini di una città. La Bologna di Carlo Goldoni», in P.D. Giovanelli (a cura di), <i>Goldoni a Bologna</i> , Roma, Bulzoni, 2008, 37-53. |
| Gray 1791 | Th. Gray, «Elegia inglese sopra un cimitero di campagna», in <i>Poesie inglesi di Alessandro Pope di Iacopo</i> |

³⁵ Diversa ne diviene la causa: mentre, come si è visto, in O 98 il viaggio è affrontato per salvaguardare le sostanze minacciate dai figli del tutore e, di riflesso, la vita futura della coppia, da UL¹ avviene per rivendicare la parte spettante dell'eredità di un cugino, di cui si erano impadroniti gli altri eredi del defunto, e, quindi, affiora il venale interesse dell'antagonista.

³⁶ Nella lettera del 25 settembre 1798 è anticipata la celebrazione di Firenze e dei suoi dintorni svolta e amplificata nei *Sepolcri*, vv. 165-172.

- Thompson di Tommaso Gray con la traduzione in varie lingue*, Venezia, Palese, 1791, XV.
- Fariello 1998 A. Fariello, *I giardini nella letteratura. Dal giardino classico al giardino paesistico*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Farina 2002 E. Farina, «Aspetti dell'ossianismo ortisiano», in G. Barbarisi - G. Carnazzi (a cura di), *Aspetti dell'opera e della fortuna di Melchiorre Cesarotti*, Milano, Cislupino, 2002, 597-617.
- Foscolo 1970^{2a} U. Foscolo, *Epistolario*, I. *Ottobre 1794 - Giugno 1804*, a cura di P. Carli, Firenze, Le Monnier, 1970² (1949).
- Foscolo 1970^{2b} U. Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, nelle tre lezioni del 1798, 1802, 1817, a cura di G. Gambarin, Firenze, Le Monnier, 1970² (1955).
- Foscolo 1994 U. Foscolo, «Tieste», testo stabilito e annotato da M.M. Lombardi, in *Opere*, I. *Poesie e tragedie*, ed. dir. da F. Gavazzeni con la collaborazione di M.M. Lombardi - F. Longoni, Torino, Einaudi - Gallimard, 1994.
- Foscolo 1995a U. Foscolo, «Notizia bibliografica», a cura di M.A. Terzoli, in *Opere*, II. *Prose e saggi*, ed. dir. da F. Gavazzeni, con la collaborazione di G. Lavezzi - E. Lombardi - M.A. Terzoli, Torino, Einaudi - Gallimard, 1995.
- Foscolo 1995b U. Foscolo, «Ultime lettere di Jacopo Ortis», testo stabilito e annotato da M.A. Terzoli, in *Opere*, II. *Prose e saggi*, ed. dir. da F. Gavazzeni, con la collaborazione di G. Lavezzi - E. Lombardi - M.A. Terzoli, Torino, Einaudi - Gallimard, 1995.
- Gendrat-Claudiel 2007 A. Gendrat-Claudiel, «Les descriptions de paysages dans l'Ortis, 'vicariae narrationis'», in Ead., *Le paysage, «fenêtre ouverte» sur le roman. Le cas de l'Italie romantique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, 143-197.
- Gentili 1997a S. Gentili, «Introduzione all'Ortis», in Id., *I codici autobiografici di Ugo Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1997.
- Gentili 1997b S. Gentili, «Tieste e Jacopo», in Id., *I codici autobiografici di Ugo Foscolo*, Roma, Bulzoni, 1997, 45-69.
- Goethe 1788 *Verter. Opera originale tedesca del celebre signor Goethe trasportata in italiano dal D.M.S. [Michiel Salom]*, Venezia, Giuseppe Rosa, 1788.
- Jakob 2005 M. Jakob, *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.
- Martelli 1970 M. Martelli, «La parte del Sassoli», *Studi di filologia italiana* 28 (1970), 177-251.

- Milizia 1797 F. Milizia, «Giardino», in Id., *Dizionario delle belle arti del disegno*, I, Bassano, Remondini, 1797.
- Neppi 2006 E. Neppi, «La 'parte del Sassoli' fra giallo editoriale e iperboli foscoliane di vita e di morte», *Giornale storico della letteratura italiana* 17 (2006), 418-434.
- Neppi 2009 E. Neppi, «Il 'Werther' e il proto-'Ortis'», *La rassegna della letteratura italiana* 113 (2009), 28-29.
- Oneroso 2009 F. Oneroso, *Nei giardini della letteratura*, Firenze, Clivamen, 2009.
- Palumbo 2001 M. Palumbo, «Malattia d'amore e simboli naturali: Foscolo lettore di Rousseau e Goethe», in Id., *Saggi sulla prosa di Ugo Foscolo*, Napoli, Liguori, 2001, 21-39.
- Rak 1988 M. Rak, «La 'società in miniatura'. Una sequenza tematica dominante nelle 'Ultime lettere di Jacopo Ortis'», in AA.VV., *Atti dei Convegni foscoliani (1978-1979)*, I, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1988, 403-432.
- Romagnoli 1982 S. Romagnoli, «Spazio pittorico e spazio letterario da Parini a Gadda», in C. De Seta (a cura di), *Storia d'Italia*, Annali 5. *Il paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982, 437-450.
- Rousseau 1988 J.-J. Rousseau, *Julie ou La Nouvelle Héloïse*, introd., chronologie, bibliographie, notes et choix de variantes par R. Pomeau, Paris, Bordas, 1988.
- Terzoli 2004 M.A. Terzoli, *Le prime lettere di Jacopo Ortis. Un giallo editoriale tra politica e censura*, Roma, Salerno, 2004.
- Venturi Ferriolo 1998 M. Venturi Ferriolo, *Giardino e paesaggio dei Romantici*, Milano, Angelo Guerini e Associati, 1998.

DAL PRIMATO DEL BOSCO AL PREDOMINIO DEL «GIARDINO MEDITERRANEO»

Il real sito di San Leucio
nell'ultimo periodo borbonico

Giovanni Brancaccio

«Il maggiordomo entrò nella camera del Re e domandò ‘Vostra Maestà comanda che io apra le finestre?’; non ricevette risposta; aprì le tende, e trovò il Re colla bocca aperta ed un braccio che penzolava inerte dal letto. Era morto come Maria Carolina, di un colpo apoplettico»¹. Così Harold Acton ricostruisce, con parole non prive di commozione, nella sua opera *I Borboni di Napoli*, l'improvvisa scomparsa di Ferdinando IV, avvenuta nella notte del 3 gennaio 1825, una settimana prima del compimento del suo 75° compleanno. La morte di *Re Nasone*, che fino alla fine dei suoi giorni – il 2 gennaio il re era andato a caccia per l'ultima volta – aveva trovato nell'atavica passione cinegetica, nel «tonico della caccia all'aria aperta», il rimedio migliore alla sua ipocondria, il mezzo più efficace per dissipare la sua latente malinconia, come si apprende dalle ultime lettere indirizzate alla moglie morganatica Lucia Migliaccio, duchessa di Florida, segnò una profonda svolta nella dispendiosa politica fino ad allora seguita nei riguardi delle cacce reali, la cui gestione pesava in misura notevole sulle finanze dello Stato². Certo, le dissestate condizioni del bilancio dello Stato, sulle quali gravava l'onere non meno pesante dell'odiosa occupazione militare austriaca, della presenza cioè dell'esercito asburgico nel Regno, sotto la cui protezione re Ferdinando era tornato al potere dopo la drammatica conclusione della breve esperienza del regime costituzionale, esigevano un contenimento delle esorbitanti spese per i

¹ Cfr. Acton 1974, 785-787.

² *Ivi*, 783. Sulle ingenti spese per il personale, i boschi, le masserie, i casini, le opere di bonifica, di sistemazione degli argini dei fiumi e di manutenzione dei siti reali cfr. Archives Nationales Paris, Archive Joseph Bonaparte, 381 AP 5 (2), *Chasses Royales*, s.d.; ARCe, *San Leucio. Giornale del 1815 a tutto il 1816*.

siti reali e, infatti, in questa direzione si mosse la politica di forzato risparmio adottata del ministro Luigi de' Medici, nel tentativo di mettere in sesto le finanze pubbliche. Ma non v'è dubbio che l'ascesa al trono di Francesco I, più colto del padre, appassionato delle belle arti e amante dei classici, il cui principale svago era l'agricoltura e non la caccia, segnasse non solo una netta contrazione dei fondi destinati all'amministrazione dei siti reali, quanto il prevalere della direttrice del processo del loro sviluppo capitalistico, insomma, l'assolutizzazione delle strutture agricolo-manifatturiere dei luoghi di delizie³. Rispetto alla politica che fino ad allora all'interno del sistema dei siti reali aveva privilegiato, insieme con i cospicui investimenti edilizio-architettonici, attraverso nuovi acquisti, permutate e confische di feudi, l'espansione delle riserve boschive e l'abbondanza della selvaggina legate alle esigenze dell'attività venatoria dei primi due re Borboni, il nuovo sovrano, dal fisico massiccio, pesante, poco agile, un po' curvo e goffo nell'incedere, preferì invece puntare sullo sfruttamento delle risorse produttive dei terreni, sull'incremento della produzione agricola, sul potenziamento della rendita fondiaria⁴. Ciò che qui più conta rilevare è che nella trasformazione delle tradizionali funzioni assolute dai siti reali, dalle ville reali e dai casini gentilizi dei Borboni avutasi dopo la morte di Ferdinando IV, l'aspetto preminente di «riserva di caccia», segnato dal paesaggio seminaturale, dalla vegetazione spontanea, dal territorio incolto e acquitrinoso, dal bosco selvaggio e inospitale, regno della lepre e soprattutto del cinghiale e luogo ideale per la caccia «a mena chiusa», cedette il posto, con il dissodamento e la bonifica di ampi tratti del territorio boschivo e con l'estensione di piantagioni arboree e arbustive pregiate, al giardino, che nelle sue forme tipiche del «giardino mediterraneo», dominato dalla vite, dagli agrumi e dall'albero da frutto, assurse a nuovo protagonista, a spazio destinato a funzioni economico-produttive e, contemporaneamente, a singolare condensatore dei valori estetici e simbolici di quei luoghi di «godimento», di spazio pittoresco, di evasione del sovrano e della sua corte. Il giardino, dunque, con le sue colture specializzate, con la ridente, variegata policromia dei suoi frutti, con il geometrismo dei suoi tracciati e con le sue artificiosità formali, si affermò non solo come un elemento distintivo del paesaggio dei siti reali, ma anche come un «manufatto» dotato di caratteri di innegabile piacevolezza visiva⁵.

³ Cfr. Aliberti 1974, 175 ss.; Brancaccio 1994b, 267-273. Sui siti reali cfr. Brancaccio 1996, 85-116; dello stesso autore cfr. 1994a, 17-45.

⁴ Cfr. Acton 1962, 15.

⁵ Cfr. Brancaccio 2004, 51-63.

Il rinvenimento nell'Archivio della Reggia di Caserta della *Platea dei fondi, beni e rendite che costituiscono il Real Sito di San Leucio*⁶, stesa, per ordine di Francesco I, dall'amministratore Antonio Sancio, succeduto, nell'ottobre del 1820, al cav. Garrucci, che aveva ricoperto la carica di direttore sia del real sito di Caserta che di San Leucio, consente di ricostruire nei dettagli quel processo di trasformazione, che assume valore ancora più significativo e paradigmatico, se si valuta che San Leucio si configurò non solo come uno dei più suggestivi luoghi di «piacere» del re, ma anche come uno dei migliori e più riusciti modelli utopici europei della fine del Settecento di comunità residenziali sorte ai margini di opifici industriali, per iniziativa di sovrani o di mecenati illuminati. È noto, infatti, come la real colonia di San Leucio, nata nel 1786 su progetto di Francesco Collecini per volere di re Ferdinando IV di Borbone intorno a un opificio serico e regolata da una costituzione giuridica che si ispirava alle tesi riformatrici di Gaetano Filangieri, mirasse a realizzare un *villaggio ideale*, a migliorare le condizioni socio-economiche degli operai, a emanciparli nel quadro di un *ordine nuovo*, cioè di un regime paternalistico di controllo dall'alto, e a dar vita a una armoniosa unità produttivo-residenziale⁷. Ma, prescindendo dalla straordinaria portata tipologica della colonia e dai connotati stilistici della sua originale struttura edilizia, che, pur rispondendo alla logica di un investimento speculativo di natura imprenditoriale, conservava il timbro di un aulico monumento residenziale del re e di dilettevole luogo di caccia, ciò che più conta osservare in questa sede è come il giardino con le sue superfici coltivate, nel sostituire appunto per larga parte il bosco, la rigogliosa e lussureggiante vegetazione, dove re Ferdinando si dedicava al suo svago preferito, la caccia, contribuì a mutare, per volere del nuovo sovrano Francesco I, la qualificazione di quel sito reale, ponendo di fatto fine al disegno ferdinando che in San Leucio aveva unito l'amenissimo luogo di riposo e la riserva di caccia all'utopia della città-fabbrica⁸.

Nell'Introduzione alla *Platea*, dopo aver ricordato che durante il Decennio francese gli artieri erano stati cacciati dalle loro abitazioni e che la fabbrica delle sete era stata data in affitto per mancanza di capitali, anche se la soppressione dei monasteri aveva consentito l'aggregazione al sito reale di nuovi terreni requisiti ai Domenicani di Maddaloni e ad altri conventi della vicina Capua, l'amministratore Sancio sottolineava come

⁶ ARCe *Platea*.

⁷ Cfr. Brancaccio 2009, 253-262, e 2012, 323-332.

⁸ *Ivi*, 263-272. Si vedano inoltre Battisti 1974; Battaglini 1983; Gravagnuolo 1997, 42-49.

il ritorno di Ferdinando IV a Napoli e le sue frequenti gite a San Leucio avessero segnato per la colonia l'inizio di una «novella vita». Già nel 1819, infatti, la grande filanda era stata ripristinata e aveva ripreso l'attività produttiva, che aveva, però, subito una battuta d'arresto durante la rivoluzione del 1820-21. In quel torno di tempo, la collina sulla quale «poggiava la gran filanda [si presentava] come un luogo alpestre, pieno di macchie e spine». «Scorgiamo ora questo sito amenissimo», continuava il Sancio nella sua puntuale descrizione, riferendosi agli anni del breve regno di Francesco I, «fornito di belle piante e fiori, [che va] sotto la denominazione di montagna delle Pallotte e che [desta] l'ammirazione dei Forestieri»⁹. Era il segno evidente del processo di trasformazione delle funzioni, e di conseguenza dell'immagine di San Leucio, che il nuovo sovrano napoletano, dopo la scomparsa del padre, aveva promosso praticamente in tutti i siti reali borbonici¹⁰.

L'amministratore Sancio ripercorreva, quindi, la storia di San Leucio, la formazione del sito reale, il suo graduale ampliamento mediante l'aggregazione intorno al nucleo originario di nuovi terreni, incorporati sia grazie ad acquisti in danaro contante fatti da re Ferdinando, che avevano superato i 10 mila ducati, sia per effetto di numerose permuta, sia, infine, per avocazioni dalle mani degli antichi censuari¹¹. Il Sancio documentava l'estensione del sito ai terreni limitrofi delle Badie di San Pietro ad Montes e di Santa Croce di Cajazzo; descriveva il casino reale, che comprendeva, insieme con le sessantadue camere riservate al sovrano e alla sua corte, le «diverse officine della fabbrica delle seterie», la filanda grande, i fabbricati adiacenti, fra i quali il casino di San Silvestro, le scuderie reali, la «casa per la caccia con le reti» e la «casetta di delizia», che i suoi due giardini pensili voluti da re Francesco rendevano «nel più gajo stato che potesse farsi», la fabbrica dei cotonei sita nei locali della antica vaccheria, il casamento alla cilindratura e alla «spanditura» delle stoffe, l'officina per il «biancheggio» dei cotonei. Né il Sancio ometteva di soffermarsi sulle abitazioni degli ope-

⁹ ARCe *Platea*, 27-30. Nella prima parte del suo «saggio storico» l'amministratore Sancio ripercorre le tappe fondamentali della nascita di San Leucio, dalla formazione originaria del nucleo fondiario alla costruzione dei primi edifici, dalla fondazione della colonia e dei suoi progressi alla battuta d'arresto avutasi durante la breve fase repubblicana del 1799, dalle operazioni di ripresa avutesi all'indomani della prima restaurazione alle rovine registratesi durante il decennio, dal progetto di rilancio promosso da Ferdinando I al suo ritorno dalla Sicilia fino alla sua morte.

¹⁰ Per la preminenza del bosco nei siti reali borbonici cfr. in particolare Brancaccio 2010, 81-94.

¹¹ ARCe *Platea*, 1-26.

rai, ciascuna dotata di un piccolo orto, sul casamento detto del Quercione e su quello della Madonna delle Grazie, le cui 35 stanze erano state assegnate agli addetti alla manifattura delle calze, nonché sull'ospedale ubicato nei locali del soppresso convento di San Francesco di Paola¹².

La seconda parte della *Platea* si apriva con la puntuale descrizione dei reali giardini di Belvedere, siti nella parte occidentale del casino reale.

Questi amenissimi giardini – rilevava l'amministratore Sancio – si trovano divisi in diversi piani, che hanno tra essi comunicazione interna per mezzo di apposite scalette di travertino, garantite da ringhiere di ferro. Il giardino in cui si coltivano scelti fiori è il primo che si vede nella parte inferiore. Esso è di figura rettangolare, ed è il più picciolo di tutti. Viene poscia in sito più alto il giardino detto degli agrumi, circondato da ventidue piante di aranci e rivestito da altre centodiciotto grosse piante della stessa specie messe con regolare simmetria. Questo giardino fornito da ringhiere di ferro dalla parte di mezzogiorno, ha la figura di un quadrato, nel di cui mezzo evvi una colonna, dalla estremità della quale sorge una graziosa zampilliera di acqua. Si può entrare nel medesimo anche per mezzo di una porta munita di cancello di ferro, che sporge nel picciolo spiazzo ad occidente del Real Casino. Si sale in seguito ad un secondo quadrato fornito di fontana. Vi è in esso una spalliera con ventitré alberi di agrumi e vi sono inoltre centocinque alberi di pera, di pesche, di mele e di altri frutti, e si coltivano erbe di ogni sorta. Nel mezzo del lato orientale di questo quadrato evvi una porta con cancello di ferro grande e con una scala ornata di ringhiera di ferro. È questo l'ingresso principale ai giardini ed è stato situato nel piano rimpetto alla linea de' portoni del Real Casino.¹³

L'amministratore Sancio continuava poi a descrivere, con notevole slancio, l'estendersi dei giardini del real sito, le forme ben definite del paesaggio, la regolarità delle sue terrazze digradanti, la perfezione simmetrica della distribuzione degli alberi, l'efficacia dell'effetto estetico provocato sui visitatori.

Da questo secondo quadrato – continuava il Sancio – per breve scalinata interna si giugne ad un terzo, nel quale vi è una spalliera con trentacinque piante di limoni. Vi sono inoltre novantadue alberi di ottime pere, di pesche e di altra frutta. Nell'angolo a sinistra di questo giardino evvi una picciola porta per la quale si passa al parco. Più in alto evvi un quarto giardino a rettangolo, in cui si vede una spalliera con quaranta piante di limoni; vi sono inoltre centoquattro alberi di pera, di prugna, di pesche e di altre frutta.

¹² *Ivi*, 37-143.

¹³ *Ivi*, 145-146.

Nella estremità a dritta di questo rettangolo evvi una porta riservata alle sole Persone Reali, per la quale si va ai Reali appartamenti. Vi è inoltre nel centro una vasca per lo inaffiamento. Si sale in ultimo a due altri giardinetti, che compongono una figura quasi rettangolare. Nel primo di essi vi è una spalliera con venti piante di limoni e ventitré di altre frutta. Nel secondo, ch'è più alto e nel quale si giugne per mezzo di una scaletta evvi altra spalliera con ventuno piante di limoni e ventitré alberi di frutta. Evvi pure la gran vasca, nella quale entra la copiosa quantità di acqua, che poi si spande per i giardini sottoposti e va altrove. Vi è pure in questo sito una porta munita di cancello di legname per la quale si esce nel parco. Al di sopra di tutti questi giardini eravene un altro detto de' fichi, il di cui piano corrispondea a quello de' tetti del Reale appartamento, questo giardino si è ora riunito al parco ed è divenuto boschetto di granati ed amarene.¹⁴

Si trattava, dunque, di giardini la cui estensione ascendeva a circa tre moggia e la cui coltivazione era di sicuro «la migliore che può desiderarsi». Trattandosi di terreni «addetti a delizie sovrane», i giardini del sito di San Leucio non erano compresi nei ruoli della fondiaria. Né va omesso di ricordare che la reale amministrazione stabiliva l'obbligo per il giardiniere, il cui stipendio mensile ascendeva a 25 ducati, di inviare a Napoli «gli erbaggi e le frutta più squisite per uso della Real mensa tanto di età che d'inverno e ritenere a proprio conto tutto ciò che non è degno di esser presentato alle Persone Reali»¹⁵.

Si trattava – come appare dalla puntuale descrizione del Sancio – di un insieme di giardini, che, segnato dalla regolarità geometrica e dalla preminenza degli alberi da frutta rispetto alla coltivazione dei fiori e delle piante, si configurava come un viridario suggestivo e armonioso, le cui forme non erano ancora del tutto condizionate dalle esigenze produttive, come un delizioso «giardino mediterraneo», degno delle capacità descrittive, della sensibilità naturalistica e della visione bucolico-idillica di un Goethe¹⁶.

Oltre a quelli del casino di Belvedere, San Leucio era ricco di altri giardini, come quelli che si estendevano al di sotto del piano del casino di San Silvestro, dove erano coltivate verdure per la mensa reale. «Essendo questo sito in un forte declivio», continuava con entusiasmo l'amministratore Sancio nella sua descrizione, «sicché riusciva difficile la coltivazione diligente delle terre, fu d'uopo dividere i giardini in tre ripiani, ossia listo-

¹⁴ *Ivi*, 147.

¹⁵ *Ivi*, 148.

¹⁶ Cfr. De Seta 1982, 244-253.

ni, uno soprapposto all'altro. In tal modo rimangono essi bene condizionati e sono suscettibili dell'opportuno inaffiamento per mezzo di canaletti accomodati al terreno». Nei tre listoni vi erano 60 alberi di pere, 60 di pesche, 30 di cresomole (albicocche), 15 di mele, 15 di prugna, 29 di limoni e 42 di fichi. Nello spiazzo di forma quadrata posto a destra del casino vi erano invece 120 piante di amarene¹⁷.

La decisione del sovrano che il bosco di San Leucio, ove abbondava la selvaggina piccola e grossa, non dovesse più servire allo svago della caccia determinò – come si è fatto cenno – il ridimensionamento delle aree dominate dal castagno, dal leccio, dalla quercia, da altri alberi silvestri e dalla macchia, insomma dell'area boschiva, e l'affermarsi dell'albero da frutta, in particolare il melo e il ciliegio, che contribuì a rendere meno selvaggio il paesaggio¹⁸. Oltre a una parte del bosco, anche il vasto terreno che si estendeva tra il muro di cinta del bosco medesimo e i giardini reali fu trasformato in un nuovo parco.

S. M. il Re Francesco, nel 1826, osservando questo sito – continuava il Sanzio – ne vide tutta la bellezza e comandò che una parte di esso, e precisamente quella che incomincia dal cancello che sta al di sopra della nuova filanda e termina alla porta dei vermi, si fosse ridotta ad un parco di delizie, diradandosi il bosco nei luoghi più folti, stabilendovi dei gruppi di scelte piante ove l'opportunità lo additasse, e formandosi delle praterie nelle diverse pianure a declivio. Questi ordini del Re sono stati eseguiti e il nuovo parco gareggia colle bellezze de' giardini inglesi. Serbandosi la natura in tutto il suo andamento, si è praticato ciò che l'arte suggeriva per rendere il luogo veramente delizioso. Si sono aperti dei stradini nei siti opportuni e si è aggiunto ciò che serve all'ornamento di un luogo. Due graziosi edifici messi ne' punti di vista più interessanti compiono la bellezza di questo Parco. Esso viene rallegrato da una cascata d'acqua, che sorge quando il bisogno o la circostanza lo richiede. Finalmente trovasi aggregato a questo parco il giardino detto dei fichi, convertito oggi a boschetto di granati e di amarene ed il delizioso sito detto il Tosello, che presenta uno dei più bei punti di veduta che offre il Belvedere.¹⁹

Né la coltivazione degli alberi da frutta era limitata ai soli giardini siti a ridosso del casino di San Leucio e al nuovo parco voluto da Francesco I. I terreni dei fondi di Montebriano e Montemajulo, che erano parte integrante del real sito, infatti, si distinguevano per la diffusa presenza

¹⁷ ARCe *Platea*, 149.

¹⁸ *Ivi*, 151-156.

¹⁹ *Ivi*, 163-165.

di alberi da frutta; ma, a completare il quadro degli assetti colturali di San Leucio erano la coltivazione dell'olivo – nei soli terreni di Montebriano e Montemajulo vi erano oltre 1700 piante di olivo – e soprattutto la coltura della vite. Le vigne del Ventaglio, della Torretta, del Pomarello, del Zibibbo e di San Silvestro potevano contare su oltre 60 mila viti disposte a filari ravvicinati e perciò allevate perlopiù basse o allevate alte a coltura promiscua con i pioppi oppure a palo secco. Si trattava di una coltura specializzata, che oltre a garantire vini di prima qualità di vario tipo (delfino bianco, procopio, piedimonte rosso e bianco, lipari bianco, siracusa bianco e rosso, terranova rosso, corigliano rosso, greco, lagrima e aglianico), per un totale di circa 400 botti, caratterizzava con i suoi folti filari il paesaggio del sito reale, avvicinandolo – come si è detto – nei suoi connotati al «giardino mediterraneo»²⁰.

Tra i numerosi fondi rustici compresi nel «recinto di San Leucio», il terreno sito in contrada detta del Quercione (compresi i suoi due piccoli giardini), quello detto la Padula, quello denominato le Cave, quello posto vicino alla cascata, quelli detti di Gradillo, la Camera e i Ciaurri, il vasto territorio di San Pietro e quello di Sant'Oliviero, solo per citarne alcuni, erano tutti coltivati ad alberi da frutta scelta (fichi, ciliegie, noci, sorbe, gelsi, pesche, mele, pere, amarene, prugne, agrumi), mentre il piccolo terreno posto all'estremità del fabbricato del «quartiere di San Ferdinando» era adibito alla coltivazione degli asparagi. Anche il terreno posto alle spalle del quartiere di San Carlo fu trasformato, durante il regno di Francesco I, da seminatorio in giardino per frutta, mentre nel fondo detto la Calcara alla coltivazione dell'olivo fu associata quella del gelso e del fico²¹.

A far perdere definitivamente a San Leucio il connotato di riserva di caccia intervenne poi la trasformazione, voluta da re Francesco, della «lepreria», cioè della zona dove era praticata la caccia alla lepre, e del luogo dove era invece praticata, per «real divertimento» di re Ferdinando, l'apicoltura, in una grande vigna, «il che», aggiungeva l'amministratore Sancio a conclusione della sua descrizione, «si è già eseguito, sicché non rimane attualmente che poco spazio incolto boscoso»²². Si trattò di un mutamento profondo perché, durante il regno di Francesco I, San Leucio, sebbene con i suoi spazi ben definiti (la chiesa, la scuola, la scuola del mestiere, la filanda, la tintoria, la sala dei telai con i suoi broccati, rasi e velluti di pregio e l'appartamento reale) conservasse la sua specifica funzione di luogo

²⁰ *Ivi*, 157-180.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ivi*, 229-231.

ideale, in cui viveva e operava una colonia chiusa ma felice, retta dai principi utopici della città-fabbrica, perse – come si è detto – l'aspetto di luogo di caccia, ma non perse l'immagine di luogo di delizia e di evasione, la cui identità estetica divenne, con le sue colture specializzate, la sperimentazione di nuovi sistemi agronomici e il trionfo del giardino sul bosco, una qualità costitutiva del paesaggio dei siti reali in Terra di Lavoro, che trova piena conferma se si mettono a confronto la *gouache* su cartone di Jacob Philipp Hackert *Mietitura a San Leucio*, che risale al 1782, nella quale il verdeggianti manto boschivo e il muro fatto erigere da re Ferdinando per limitare la riserva di caccia dominano sullo sfondo del paesaggio, con il grande dipinto di Salvatore Fergola *San Leucio* (1850 ca.), conservato nel Palazzo Reale di Caserta, nel quale invece predomina, con l'ampliarsi delle piantagioni arboree e arbustive, il «giardino mediterraneo». Del resto, già nel dipinto *Il Casino di San Silvestro* di Antonio Veronese (1818), anch'esso conservato nella Reggia di Caserta, la tenuta di San Leucio appariva particolarmente fertile e destinata a diversi tipi di colture, tra cui viti, alberi da frutto e ulivi²³. Un processo, questo, che si sarebbe ancora accentuato dopo la salita al trono di Ferdinando II, che, sospendendo le cacce e vietando le corse dei cavalli che si tenevano nel giorno dell'Ascensione alla presenza del re nella tenuta di Carditello, intese porre definitivamente fine al costoso sistema delle «cacce reali», al divertimento di extralusso dei suoi avi, e mirò, con l'adozione di nuovi sistemi agronomici, all'incremento delle risorse agricole dei siti reali, determinando una profonda trasformazione del territorio soprattutto della Terra di Lavoro, alla quale contribuì anche la notevole evoluzione registrata dal paesaggio agrario del real sito di San Leucio²⁴.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- | | |
|-------------|---|
| AA.VV. 1990 | AA.VV., <i>All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento</i> , Napoli, Electa Napoli, 1990. |
| Acton 1962 | H. Acton, <i>Gli ultimi Borboni di Napoli (1825-1861)</i> , II, Milano, A. Martello, 1962. |

²³ Cfr. Sereni 1972, *passim*; Tosco 2009. Su Philipp Hackert, Salvatore Fergola e Antonio Veronese, cfr. AA.VV. 1990, 385-431. Sui loro dipinti, cfr. invece Capano 2007, 205-218.

²⁴ Cfr. Brancaccio 2007, 47-56, e 2009, 61-63.

- Acton 1974 H. Acton, *I Borboni di Napoli (1734-1825)*, trad. it., I, Milano, A. Martello, 1974.
- Aliberti 1974 G. Aliberti, *Economia e società a Napoli dal Settecento al Novecento*, Chiaravalle Centrale (CZ), Editori meridionali riuniti, 1974.
- AMP *Archives Nationales Paris, Archive Joseph Bonaparte, 381 AP(2), Chasses Royales*, s.d.
- ARCe Archivio della Reggia di Caserta, *San Leucio. Giornale del 1815 a tutto il 1816*, ms. 151, s.d.
- ARCe Platea Archivio della Reggia di Caserta, *Platea dei fondi, beni e rendite che costituiscono l'amministrazione del Real Sito di San Leucio formata per ordine di S. M. Francesco I Re del Regno delle Due Sicilie*, ms. s.nr., s.d.
- Battaglini 1983 M. Battaglini, *La manifattura reale di San Leucio tra assolutismo e illuminismo*, Roma, Edizioni del lavoro, 1983.
- Battisti 1974 E. Battisti, «San Leucio come utopia», *Controspazio* 4 (1974), 50-60.
- Brancaccio 1994a G. Brancaccio, «I Siti reali», in L. Mascilli Migliori (a cura di), *La caccia al tempo dei Borboni*, Firenze, Vallecchi, 1994, 17-45.
- Brancaccio 1994b G. Brancaccio, *Primato di Napoli e identità campana nell'Italia unita*, Lanciano, Itinerari, 1994.
- Brancaccio 1996 G. Brancaccio, «I Siti reali», in Id., *Il governo del territorio nel Mezzogiorno moderno*, Lanciano, Itinerari, 1996, 85-116.
- Brancaccio 2004 G. Brancaccio, «I Siti reali in Terra di Lavoro», *Rivista italiana di studi napoleonici* a. XXXVII, 2 (2004), 51-63.
- Brancaccio 2007 G. Brancaccio, «L'immagine del territorio da Biondo a Galanti. Dalla geografia umanistico-rinascimentale alla 'ricerca sociologica' dell'Illuminismo», in C. De Seta - A. Buccaro (a cura di), *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, Napoli, Electa Napoli, 2007, 47-56.
- Brancaccio 2009 G. Brancaccio, «San Leucio e i Siti Reali», in L. Mascilli Migliorini (a cura di), *Terra di Lavoro. I luoghi della storia*, Avellino, E. Sellino, 2009, 253-272.
- Brancaccio 2010 G. Brancaccio, «Il giardino napoletano: dalla città rinascimentale ai Siti reali dei Borboni», in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nella storia del pensiero, della cultura, del gusto*, VI, Venezia, Mazzanti, 2010, 81-94.

- Brancaccio 2012 G. Brancaccio, «I Siti reali e San Leucio», in I. Ascione - G. Cirillo - G. M. Piccinelli (a cura di), *Alle origini di Minerva trionfante. Caserta e l'utopia di S. Leucio. La costruzione dei Siti Reali borbonici*, prefaz. di L. Mascilli Migliorini, Roma, Ministero per i Beni e le Attività culturali, 2012, 323-332.
- Capuano 2007 F. Capano, «Caserta per immagini: dall'iconografia alla cartografia di una provincia tra XVIII e XIX secolo», in C. De Seta - A. Buccaro (a cura di), *Iconografia delle città in Campania. Le province di Avellino, Benevento, Caserta, Salerno*, Napoli, Electa Napoli, 2007, 205-218.
- De Seta 1982 C. De Seta, «L'Italia nello specchio del Grand Tour», in Id. (a cura di), *Storia d'Italia, Annali 5. Il paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982.
- Gravagnuolo 1997 B. Gravagnuolo, *La progettazione urbana in Europa. 1750-1960. Storia e teorie*, Roma - Bari, Laterza, 1997.
- Sereni 1972 E. Sereni, *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1972.
- Tosco 2009 C. Tosco, *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca*, Roma - Bari, Laterza, 2009.

A PROPOSITO DI ALCUNI (FRA I MOLTI) GIARDINI DI WILLIAM CARLOS WILLIAMS

Annadomenica Santacecilia

[...] And went on
living and writing
answering
letters
and tending his flower
garden, cutting his grass and trying
to get the young
to foreshorten
their errors in the use of words [...].

(*Paterson*, V)

PREMESSA

Il motivo del giardino è un *tópos* fondamentale del macrotesto williamsiano. Giardini più o meno edenici sono presenti in tutto il *corpus* della sua opera: sono, di volta in volta, spazi «altri», luoghi della rivelazione o della trasformazione, e suggeriscono percorsi inusuali e mai scontati della sua prolifica immaginazione. Tutta l'opera, in versi e in prosa, prodotta dal poeta/giardiniere Williams può essere paragonata, nelle parole della poetessa Cristina Campo, a «un immenso orto botanico, selva, giardino, regno di growing things»¹. In effetti, giardini e parchi, finanche trascurati e abbandonati, sono spazi fondamentali e vitali per Williams. Giardini realmente vissuti e amati da lui personalmente; oppure giardini ricordati in versi o semplicemente immaginati o evocati nelle sue opere. La fascinazione esercitata da questa tematica è descritta da Williams stesso nella *Autobiography*, per la precisione nei capitoli *My Early Teens* e *A Look Back*, quando rievoca i giorni dell'infanzia, trascorsi per buona parte scorrazzando tra i boschi di Kipp's Farm, assieme agli amici di sempre («Kipp's woods was my magic forest. I wanted to be a forester, but the only schools

¹ Campo 1987, 173-175.

with courses on the subject were at Cornell and Yale. They were post-graduate courses»²), e altri momenti idilliaci vissuti tra i «meadows» vicini all'amata Rutherford, in New Jersey.

Nel corso della lunga carriera professionale e artistica il dottor Williams cercherà di ricreare ogni giorno il suo personale Eden, anche durante l'espletamento della sua attività di medico pediatra e ginecologo, che lo portava ad avere un contatto fisico e viscerale con il suo «plot of ground» e il suo «locale»; nei *weekend*, poi, per rilassarsi, andava a trascorrere ore di tranquillità nei boschi di Gratwick Farm o della Yaddo Community. Molti di questi momenti trovano posto nei suoi versi, come ad esempio, il *garden poem* «The Italian Garden»³, in cui il poeta rievoca e omaggia i giardini all'italiana di Gratwick Highlands a Linwood, dove amava passeggiare per trovare fonte di ispirazione o semplicemente per puro godimento personale⁴. Sappiamo, inoltre, che nell'estate del 1950 risiedette per qualche tempo nella comunità per artisti di Yaddo, presso Saratoga Springs, famosa per i suoi giardini, ambiente quanto mai stimolante per la scrittura delle sue opere. Anche la tenuta e i giardini della Princesse de Talleyrand, che Williams ebbe il privilegio di visitare tramite l'amico pittore Charles Sheeler, vengono descritti in *Paterson II.iii*⁵, la cui parte centrale è, di fatto, un parco cittadino, per l'esattezza Garret Mountain. L'altro *garden poem* è «The Mental Hospital Garden»⁶, in cui vengono rievocati gli spazi verdi dell'ospedale psichiatrico dove Williams fu costretto a ricoverarsi nel 1953 per un brutto esaurimento nervoso, causato da uno dei numerosi attacchi cardiaci che lo colpirono in quegli anni.

Nell'opera in prosa *In the American Grain*⁷ (1925) la rilettura dei miti fondanti del continente americano è imperniata sull'immagine dell'America quale paradiso terrestre irrimediabilmente violato dall'ottusità della maggior parte dei conquistatori europei.

In merito al lungo poemetto *Asphodel, That Greeny Flower* (1955)⁸, che può ben considerarsi una sorta di testamento artistico e spirituale del poeta, la fenomenologia del giardino vi è tutta rappresentata, costituendo

² Williams 1948, 279-285.

³ Williams 1962, 37-39.

⁴ Su questo tema e sull'influsso che Gratwick Farm ebbe su Williams e altri artisti/letterati, si veda Mitchell 1982, 8-41.

⁵ Williams 1963.

⁶ Williams 1962, 97-100.

⁷ Williams 1925 e 1956.

⁸ Williams 1962, 153-182.

una *summa* di tutte le visioni e le caratterizzazioni del tema all'interno dell'opera.

Infine ci sembra doveroso fare riferimento, in questa Premessa, a *Paterson* (1946-1958), il grande poema epico incentrato sulla città e sull'uomo-poeta Paterson, in cui Williams utilizza in maniera estensiva la metafora del giardino/parco per affermare che l'identità e il destino degli esseri umani sono inseparabili dall'identità e dal destino del cosiddetto mondo naturale rappresentato, in questo caso, dalle ambientazioni geofisiche di Garret Mountain, dal fiume e dalle cascate Passaic, e da un parco cittadino. Williams descrive essenzialmente il contrasto tra un tempo e uno spazio che si collocano prima delle cascate, corrispondenti al parco di Garret Mountain, e la società urbana degradata sottostante. Nell'analizzare la dicotomia tra il mito della cascata localizzata in un ambiente in armonia con la natura circostante e la *waste land* post-industriale al di sotto, Williams delinea con estrema lucidità il senso di estraneità e di esilio dalla Golden Age o dall'Eden primordiale che tutti gli uomini si portano da sempre dentro.

Il primo e il secondo libro analizzano lo sfruttamento e il declino della regione di Paterson, nel New Jersey, iniziato alla fine del XVIII secolo ed estesosi fino alla metà del XX. Il secondo libro, la cui ambientazione centrale – come dicevamo – è proprio il parco di Garret Mountain, descrive un selvaggio giardino nordamericano, tristemente e irrimediabilmente stravolto da un inconsulto e sregolato «progresso» economico-industriale. Inoltre non sorprende scoprire che il soggetto ecfrastico centrale del quinto libro di Paterson, ovvero *The Unicorn Tapestries*, dica molto di più di qualsiasi altro soggetto preso in prestito dalle *visual arts* in merito alla fascinazione esercitata dal mondo naturale sulla sua estetica e sul suo pensiero. Si tratta dei cosiddetti arazzi dell'Unicorno, una serie di sette pannelli raffiguranti la *Caccia all'Unicorno*, risalenti alla fine del XV secolo e ospitati presso The Cloisters, la sezione del Metropolitan di New York dedicata all'arte e all'architettura medievale, presso Fort Tyron Park, Upper Manhattan⁹.

Gli arazzi, che in realtà sono sei più un frammento di un settimo, mostrano un gruppo di nobili che cacciano e catturano un unicorno. Come molte opere del medioevo, i simboli si prestano a interpretazioni affascinanti. Tuttavia i soggetti rappresentati sui pannelli si riferiscono alla

⁹ Il complesso di The Cloisters comprende anche dei giardini racchiusi all'interno di una serie di edifici di stile romanico e gotico che Williams andò diverse volte a visitare, insieme agli arazzi, durante le sue gite a New York.

tradizione iconografica dell'*bortus conclusus* e all'immagine della Vergine, simbolicamente rappresentata come un giardino perfetto, difeso e circoscritto.

I giardini di «In the American Grain»

Nella sua opera in prosa più importante, *In the American Grain* (1925), l'intento principale di Williams è «to re-name the things seen» per ristabilire una visione dell'America più autentica, a lungo seppellita sotto etichette e denominazioni inappropriate, attraverso la rielaborazione e la rilettura di fonti inedite dei suoi miti fondanti. Il titolo del testo suggerisce l'associazione con una visione organica del mondo che è ricorrente nel macrotesto di Williams, in quanto l'uso del termine *grain*, nella sua accezione di «chicco» o «granello», piuttosto che «vena», modella metaforicamente un'immagine dell'America simile a un immenso giardino di natura femminile, territorio fertile del «concepimento» e della germinazione del «seme», che dovrà generare una cultura autoctona e primigenia.

In effetti l'idea dell'America che Williams delinea nell'opera è, indubbiamente, quella di un Eden primitivo e pastorale che, tuttavia, sarà ben presto profanato e violato irrimediabilmente con la comparsa dell'uomo europeo. Il Nuovo Mondo, novella Arcadia, perderà la sua innocenza per sempre nel momento in cui la storia farà irruzione nel giardino dell'Eden¹⁰.

In *The Discovery of the Indies*, Colombo, appena sbarcato nel Nuovo Mondo, ha innanzi a sé la visione di un lussureggiante giardino delle delizie:

Bright green trees, the whole land so green that it is a pleasure to look on it.
*Gardens of the most beautiful trees I ever saw.*¹¹

Più avanti, in *The Fountain of the Eternal Youth*, Ponce de Léon ha l'impressione di trovarsi in un vero e proprio paradiso terrestre:

It was a *paradise*. A stream of splashing water, the luxuriant foliage. A gorge, a veritable tunnel led upstream between cliffwalls covered by thick vines in flower attended by ensanguined hummingbirds which darted about from cup to cup in the green light.¹²

¹⁰ A questo proposito si veda Giardinazzo 2010, 117-146.

¹¹ Williams 1956, 26 (corsivi miei).

¹² *Ivi*, 40.

Anche la Virginia, appena scoperta da Walter Raleigh, viene paragonata a un delicato giardino profumato, con abbondanza di vegetazione e profusione di frutti mai visti in precedenza da un Europeo:

Shoal water where we smelt so sweet and so strong a smell, as if we had been in the midst of some *delicate garden*; and keeping good watch and keeping but slack sail – we arrived upon the coast; a land so full of grapes as the very beating and surge of the sea overflow them, such plenty, as well there as in all places else, on the sand and on the green soil on the hills, as well as every little shrub, as also climbing towards the tops of high cedars, that in all the word I think a like abundance is not to be found.¹³

Williams offre al lettore una prosa estremamente sensuale, nell'intento di esemplificare il contatto fertile e creativo tra la terra americana (elemento femminile) e i colonizzatori nel Nuovo Mondo (elemento maschile). Tuttavia le storie di contatto positivo con il virgineo giardino d'America di personaggi quali Red Eric, Sir Walter Raleigh, Colombo, de Soto, Boone e Houston Williams, vennero vanificate da quelle di altri personaggi che, invece, operarono solo violazione, spoliatura e sfruttamento. I Puritani, primi fra tutti, accecati dal loro bigottismo religioso, non riuscirono a far germogliare «the great flower of which they were the seed» in questo giardino paradisiaco, ma lo relegarono a mero «confinements of a tomb», seminando soltanto odio e distruzione tra i nativi americani. Williams riesce a delineare, con estrema lucidità e accuratezza, un quadro nitido dell'ottusità con cui i Pilgrims Fathers della *Mayflower* affrontarono la nuova terra su cui approdarono, incapaci di riconoscere il nuovo Eden che si era mostrato loro in tutto il suo splendore e la sua innocenza. Pertanto non si resero conto che la loro vera missione era quella di fecondare questo paradiso, facendo germogliare il fiore della spiritualità, che avrebbe contribuito alla creazione di una cultura americana autentica:

It is the spirit that existing nowhere in them is forced into their dreams. The pilgrims they, the seed, instead of growing, looked black at the world and damning its perfections, praised a zero in themselves.¹⁴

Inoltre si legge ancora: «This stress of the spirit against the flesh has produced a race incapable of flower. Upon that part of the earth they occupied true spirit dies because of the Puritans except through vigorous revolt» (66). L'incapacità dei Pellegrini a far fiorire il giardino del Nuovo

¹³ *Ivi*, 61-62 (corsivi miei).

¹⁴ *Ivi*, 65.

Mondo produsse, invero, solo odio, che si trasformò in distruzione e anientamento dell'innocenza dei nativi. Nella visione offerta da Williams in *In the American Grain*, ai Puritani mancarono quel coraggio e quella sensibilità necessari a permettere di accettare la bellezza dell'Eden americano. Essi non vollero stabilire alcun contatto con quella terra, scegliendo deliberatamente di rimanere confinati all'interno di una cultura estranea e distante da quella del luogo.

L'illuminato missionario padre Sebastian Rasles si pose con un atteggiamento di netta apertura, scegliendo di vivere con la tribù degli Abenaki, rompendo l'isolamento e la meschinità dei Puritani: «[...] relieved of dogmatic bitterness, the priest with a fresh mind could open eyes and heart to the New World» (120). Il gesuita, contrariamente ai suoi connazionali, «stiff and untouched», entrò in sintonia con la nuova terra e «recognized the New World», cercando di capire e accettare pienamente quella terra e i suoi abitanti. Il Nuovo Mondo è un giardino per padre Rasles e, allo stesso modo, gli Indiani sono descritti idillicamente, come un popolo che ha un rapporto armonioso e pacifico con la natura. È interessante notare come Williams faccia un uso estensivo di una *imagery* floreale fortemente simbolica ed evocativa già nella prosa di *In the American Grain*. Sono tantissimi i riferimenti ai fiori, e a immagini floreali in genere, che si dipanano nel corso dell'opera; tutti, nel riferirsi alla bellezza, alla natura femminile, sia intesa come donna che come principio femminile, alla terra, all'America, alla vita e all'amore, concorrono a delineare il *pattern* del giardino¹⁵. Riferendosi all'esperienza positiva di padre Rasles tra i nativi americani, Williams parla di bocciolo/*blossom*, identificando con ciò la fertilità, la naturalezza e quindi la moralità del suo atteggiamento: «Already the flower is turning up its petals. It is *this* to be moral: to be *positive* [...] to create, to hybridize, to crosspollenize, – not to sterilize, to draw back» (121). Ancora più sintomatico è il seguente passo, in cui si parla dell'America paragonandola, per forma, colori e profumi, a un giardino inteso metonimicamente come mondo intero:

The world is a parcel of the Church so that every leaf, every vein in every leaf, the throbbing of the temples of that mysterious flower. Here is richness, here is color, here is form. Consigning its creed to a wordly flower in Rome whose perfume should draw all bees, Rasles labored to have them known that garden.¹⁶

¹⁵ A questo proposito si veda Sienicka 2010.

¹⁶ Williams 1956, 121.

Persino l'avventura di Colombo viene rievocata attingendo a immagini floreali che alludono alla metafora del giardino dell'Eden:

For it is as the achievement of a flower, pure, white, waxlike and fragrant, that Columbus's infatuated course must be depicted, especially when compared with the acrid and poisonous apple which was later by him to be proved. No more had Columbus landed, the flower once ravished, than it seemed as if heaven had turned upon this man for disturbing its repose.¹⁷

Per Williams, Colombo stesso conquistò il «white flower», ovvero l'«orchidean beauty of the new world», dato che fu uno dei più «innocenti» fra tutti gli scopritori europei che giunsero sul suolo americano, e seppe apprezzare le bellezze naturali di quel paradiso terrestre e dei suoi abitanti.

Nella visione di Williams, anche il pioniere e scopritore del Kentucky, Daniel Boone, cercherà il contatto profondo con la nuova terra, rispettando e condividendo i valori dei nativi, per essere parte di quella immensa bellezza, in «such a land of delight». In questo giardino, cresce e abita l'Indiano, «the flower of this world», inestricabilmente radicato nelle vene del suolo natio e, pertanto, unico vero rappresentante della cultura autoctona. Boone diventa il prototipo di un nuovo Adamo che, all'interno di questo «giardino delle delizie», ha imparato a guardare alle cose senza l'avidità predatoria e calcolatrice dell'uomo della vecchia Europa¹⁸:

If the land were to be possessed it must be as the Indian possessed it. Boone saw the truth of the Red Man, not an aberrant type, treacherous and anti-white to be feared and exterminated, but as a natural expression of the place, the Indian himself as «right», the flower of his world.¹⁹

Nelle parole di Octavio Paz «Williams è un piantatore di semi poetici. La lingua americana è come grano interrato che porterà frutto solo se gli verranno somministrati l'acqua e il sole dell'immaginazione poetica»²⁰. Si può senza dubbio affermare che Williams, in quest'opera, semini quel *grain* del titolo nel giardino della sua immaginazione, alla ricerca di una bellezza che può ben configurarsi come la ricerca delle origini dell'America stessa, della sua vera essenza, dei suoi miti, dei suoi fondatori e della sua lingua.

¹⁷ *Ivi*, 7.

¹⁸ Cfr. Giardinazzo 2010, 129.

¹⁹ Williams 1956, 137-138.

²⁰ Cit. in Giardinazzo 2010, 129.

1. DUE «GARDEN POEMS»

1.1. *Il giardino terapeutico e iniziatico di «The Mental Hospital Garden»*

Il primo dei due *garden poems* che prendiamo in considerazione è quello che Williams scrive nella primavera del 1953, dopo una forte crisi depressiva a seguito dell'ennesimo attacco cardiaco, che lo costringe a un ricovero di circa otto settimane presso lo Hillside Hospital nel Queens. Da questa esperienza forte nascono diverse poesie, tra le quali «The Mental Hospital Garden», pubblicata nel 1954 nella raccolta di poesie *The Desert Music*, in cui il giardino è citato nel titolo.

L'*incipit* è un tributo a San Francesco di Assisi²¹, il cui spirito compassionevole e amorevole aleggia sul giardino adiacente all'ospedale psichiatrico:

It is far from Assisi,
but not too far:
Over this garden,
brooding over this garden,
there is a kindly spirit,
brother to the poor [...].²²

Nelle prime strofe Williams ripercorre la storia di povertà, amore e dono di sé per tutte le creature della terra incarnata dalla figura del santo, la cui presenza pervade questo giardino primaverile idilliaco, poiché «love is in season», e

[...] hyacinth time
in
the hospital garden,
the time
of the coral-flowered
and early salmon-pink
clusters [...].²³

²¹ La figura del francescano di Assisi è presente anche in altre opere che Williams scrisse tra gli anni Trenta e Quaranta: nelle poesie «St. Francis Einstein of the Daffodils» (pubblicata nel 1921 e nel 1936) e «From a Window» (1940), nel secondo libro di *Paterson* (*Sunday in the Park*) e nei seguenti saggi: *Comment* (1921), *Against the Weather. A Study of the Artist* (1939) e *Midas: A Proposal for a Magazine* (1941). Inoltre Assisi viene citata in *A Voyage to Pagan*, quando il protagonista Dev Evans da Firenze si sposta verso Roma: «[...] a bare country, savage and untenanted save by drab mountains hamlets and rare names, Assisi, Perugia and then, toward evening, Orvieto [...]» (106).

²² Williams 1962, 97.

²³ *Ibidem*.

Idilliaca ci appare anche la scena delle giovani coppie che si abbracciano sul prato «as in a tale / by Boccaccio», con un chiaro riferimento, da parte del poeta, al famoso giardino boccacciano della Terza Giornata del *Decameron*. Williams stabilisce un parallelo con i dieci novellatori rifugiatisi all'interno di un *hortus conclusus* completamente separato dal mondo esterno tramite un muro che impedisce alla corruzione della peste, che infuria tutt'intorno a Firenze, di penetrare e che, al contempo, li protegge dall'ossessione della malattia e della morte. Nella poesia di Williams, i giovani pazienti ospiti della struttura sono malati di mente visti all'interno di uno spazio altrettanto chiuso, il giardino appunto, connotato da lessemi che si riferiscono alla sfera semantica della *chiusura*, quali: «restricted», «sequestered», «divided». La malattia, quindi, viene confinata, anche in questo caso, all'interno di «enclosing walls» che creano una separazione dal resto del mondo cosiddetto normale. Tuttavia, la francescana «Holy light of love [...] that rules over this garden» ha la funzione di tenere lontana la disperazione della malattia mentale («blocking despair») di cui soffrono i degenti dell'ospedale. L'iniziale spazio edenico si configura, a questo punto, come un giardino terapeutico e curativo, che fornisce ai pazienti una qualche forma di sollievo, derivante dal contatto con la natura, che influisce positivamente sia sul fisico sia sulla psiche. Tutto ciò è possibile grazie anche alla luce santa emanata dalla figura di San Francesco che aleggia dappertutto, tanto che i malati appaiono noncuranti della patologia che li costringe alla reclusione forzata in ospedale.

Secondo Paul Mariani, la psicoterapia cui Williams si sottopose durante la degenza lo aiutò a meditare il bisogno di confessare le sue numerose avventure extraconiugali alla moglie Flossie per poterle chiedere perdono²⁴. Indubbiamente questo riferimento autobiografico sottende la richiesta di perdono al santo francescano di cui si parla nei versi successivi della poesia: «St. Francis forgive them / and all lovers / whoever they may be» (98)²⁵.

Le proprietà curative e terapeutiche di questo giardino fiorito cedono peraltro il passo all'incombere della stagione estiva, e le giovani coppie, che precedentemente si abbracciavano sul prato, vagano ora accecate e smarrite dalla troppa luce, alla ricerca di un riparo. «The scene indeed has changed» e il cambiamento di stagione ha trasformato «these grounds» in

²⁴ Si veda Mariani 1982, 661.

²⁵ Si vedrà in seguito come anche in «Asphodel, That Greeny Flower» (1955), Williams sentirà l'esigenza di chiedere perdono alla moglie per aver ceduto alle lusinghe di altre donne, «In the name of love / I come proudly / as to an equal / to be forgiven».

qualcosa di terrificante. Dallo spensierato e rassicurante giardino primaverile si è passati a un minaccioso giardino estivo che provoca una sorta di spaesamento nei giovani amanti, i quali si sentono confusi e frastornati perché «incredulous / of their own cure / and half minded to escape / into the dark again» (99).

La paura di ripiombare nell'oscurità della malattia costringe i giovani amanti a unirsi, nella ricerca di un «familiar flower» che li possa rincuorare (l'asfodelo?), mentre timidamente si avviano incontro al loro nuovo destino, sotto l'egida del santo che vigila su di loro con la sua immensa pietà e benevolenza, ma che al momento giusto saprà ritirarsi con discrezione dalla scena. Essi assomigliano a bambini «roused from a long sleep», i quali, come dei novelli Adamo ed Eva che abbandonano l'innocenza del giardino sicuro e protettivo che hanno sinora abitato, si incamminano «ashamed» verso la luce, per accogliere l'abbondanza che viene loro offerta, lasciandosi alle spalle il buio della patologia e dell'inconsapevolezza del loro triste stato di persone ai margini della società.

Il *locus amoenus* che li aveva precedentemente difesi dal resto del mondo e insieme reclusi come reietti e *outcast*, offre loro l'opportunità di accettare la propria condizione di malati, trasformandosi in giardino iniziatico, luogo della rivelazione della propria sessualità e della consapevolezza di sé come esseri imperfetti, ma non per questo meno degni di godere delle gioie della vita e dell'amore. Questa trasformazione avviene, dunque, all'interno del giardino e viene affidata, non a caso, a una donna, che è l'unica ad avere il coraggio di uscire allo scoperto «parting the leaves before her», come per mettersi a nudo davanti alla luce della conoscenza e lasciarsi penetrare e invadere completamente da essa «to drink up / the full meaning / of it / all!»²⁶.

1.2. «The Italian Garden»

L'altro *garden poem* che contiene uno specifico riferimento al giardino già all'interno del titolo è «The Italian Garden». Williams si riferisce al giardino all'italiana di Gratwick Farm, di proprietà di Emilie Mitchell Gratwick, madre dell'architetto William Gratwick III, che il poeta frequentò spesso negli anni Quaranta e la cui esperienza riportò nella *Autobiography*, in cui si legge: «We wandered down sheep paths, and across

²⁶ Per Paul Mariani questa poesia esemplifica «the knowledge of one's sexual fantasies and acts» (1982, 664).

a tennis enclosure, pushing aside a section of iron grillwork to enter the abandoned formal garden [...] through masonry arches unbelievably romantic in their semi-decay»²⁷.

Inizialmente Williams descrive un giardino abbandonato e incolto da anni, che sappiamo era solito frequentare in quanto amico dei proprietari ma che, all'apice del suo splendore, era la rappresentazione di un raffinato giardino all'italiana con fontane, panchine, bellissimi e rari fiori che adornavano le aiuole.

La descrizione della presenza di diverse specie di uccelli quali *orioles*, *chickadees*, *robins*, *brown-thrashers* *cardinals*, testimonia la ricchezza di simboli naturali all'interno dell'opera d'arte, che è sia il giardino che la poesia stessa. Williams vuole sottolineare come il giardino sia di fatto il prodotto di arte e natura, il risultato più alto dell'unione della mente creatrice dell'uomo con l'ambiente circostante. La descrizione è pervasa da una sorta di calma, che è possibile ravvisare anche nel distacco con cui il poeta ricorda le immagini dei passati fasti di quel luogo, un tempo ameno e fonte di godimento dei sensi per proprietari e visitatori. Tale distacco può essere inteso sia come separazione fisica del giardino come opera d'arte dal mondo, poiché anche questo *garden poem* è recitato («shout out / by high walls»), come a tenere lontano il male della vita moderna, sia come allontanamento temporale del poeta dall'esperienza della propria realtà quotidiana.

Williams in questa poesia fa un uso della categoria temporale piuttosto complesso, con continui *flashback* tra ricordi di immagini del passato e riferimenti al presente, che evidenziano una sorta di disagio con il «time present». I primi versi ci descrivono la costruzione del giardino «years ago»; quando Williams inizia la terza strofa con l'avverbio «now», sembrerebbe che l'eloquio poetico sia tornato al tempo presente. Tuttavia dopo un paio di strofe, lo sorprendiamo nuovamente a riflettere sul passato con un «I remember [...]». Ciò che egli sta ricordando è il giardino abbandonato e in declino, che descrive nelle successive sei strofe prima di farci tornare al tempo presente con i versi: «[...] where now hummingbirds touch / without touching». Il verso successivo è di difficile collocazione temporale, poiché sembra che il poeta stia ancora parlando del tempo presente; tuttavia il lettore ha la netta sensazione che Williams sia ancora preso dalle reminiscenze di un giardino del passato o immaginato. Successivamente si ritorna al presente, sebbene si tratti di un presente

²⁷ Cfr. Williams 1948, 327. A proposito dei giardini di Linwood e del giardino all'italiana fatto costruire dalla famiglia Gratwick, si veda Cowperthwaite 2008.

che viene definito con un ritorno al passato e precisamente a un passato che celebra i fasti dell'arte del Quattrocento: «*Courtesy has revived / with visitors who / have / begun to stroll the paths / as in the quattrocento / covertly*». Intanto la poesia si prepara a entrare nella sua parte finale, in cui Williams esprime apertamente la speranza che il presente possa in qualche modo assomigliare di più al passato, in particolare a quello dell'arte. Il suo desiderio è quello di una fuga verso i boschi all'interno di questo giardino, che permette a lui e al lettore di sfuggire al grigiore del *today*. Sia il poeta che i visitatori di questo rinnovato giardino all'italiana non vogliono semplicemente ritrarsi all'interno di quegli «high walls» che originariamente avrebbero dovuto proteggere il giardino da invasioni di greggi: desiderano, piuttosto, allontanarsi temporalmente da un presente meschino e abbruttito dalla civiltà industrializzata.

Williams, insomma, descrive un vero e proprio *hortus conclusus* che funge da riparo dal mondo esterno e, in particolare, «from the plague of our cars», che fortunatamente non possono penetrare in questa specie di santuario. Protetto dalle sue alte mura, il giardino si configura come un rifugio dove vengono coltivate virtù quali la cortesia e la civiltà, perseguite anche «in that famous garden» del *Decameron*, che può essere considerato paradigma di un ideale di vita che sfugge dalla confusione di tutti i principi etici e da ogni forma di corruzione, sia fisica che morale. Così come il Boccaccio, nella Terza Giornata del *Decameron*, aveva relegato i dieci giovani novellatori all'interno del giardino del secondo palazzo «[to] hid / themselves / from the plague and rude manners», anche Williams trasporta idealmente i lettori/visitatori di questo rinnovato giardino formale all'interno di un luogo ideale, da cui tenere lontana la piaga della corruzione dei tempi moderni.

Williams rievoca e ricostruisce nella mente i fasti di un giardino all'italiana realmente esistito, quello di Linwood appunto, che tuttavia si trasforma, nella sua immaginazione, in un inviolato e inviolabile giardino della letteratura e dell'arte in cui «our cars [...] cannot penetrate», modello di tanti altri giardini veri o immaginati, che non potrà mai essere profanato dalla trivialità della civiltà delle macchine, e pertanto simbolo universale e metafora dell'Eden primordiale.

2. ASPHODEL E «THE GARDEN WHICH EXPANDS»

La prima neve
piega appena
le foglie di asfodelo
(Matsuo Basho, 1644-1694)

2.1. Fenomenologia dell'asfodelo

«Asphodel, That Greeny Flower» è un poemetto di trenta pagine suddiviso in tre libri e una parte finale chiamata «Coda», che Williams scrive nel 1953 per la raccolta antologica *A Journey to Love* (1955). In realtà egli inizia a comporlo nel marzo del 1952, in una fase delicata della sua vita, annotando addirittura i primi versi su un menù di un hotel di New York. Ci lavora sopra per i due anni successivi, durante i quali la sua salute, già seriamente compromessa a causa dell'attacco cardiaco che lo aveva colpito nel 1948, con ricadute nel 1949 e 1951, andrà man mano aggravandosi²⁸.

Questa lirica è, in assoluto, quella che meglio esemplifica la fascinazione di Williams per il *pattern* del giardino e quella in cui si ritrovano tutte le tipologie di giardino da lui metaforizzate all'interno del macrotesto.

Come già notato per *In the American Grain*, i fiori e il mondo vegetale in genere sono onnipresenti nel *corpus* williamsiano, costituendo fonte di grande ispirazione poetica sin dalle prime liriche imagiste della raccolta di *All Que Quiere* (1917). Fiori di ogni tipo, quali rose, robinie, iris, ciclamini, ranuncoli, primule, narcisi e asfodeli, popolano il suo immaginario poetico, rendendolo un immenso giardino letterario. In tutta la sua produzione in versi e in prosa si delinea, dunque, una *imagery* floreale predominante, in cui i fiori diventano simboli ricorrenti, soprattutto nell'ultima produzione poetica. Le raccolte *Pictures from Brueghel*, *The Desert Music* e *Journey to Love* sono disseminate di svariati *flower poems* e/o *poem flowers* che presentano specifici fiori già nei titoli stessi, come «The Rose»,

²⁸ Nel 1952 un'altra crisi cardiaca grave colpisce Williams, costringendolo a ricoverarsi per qualche mese in un ospedale psichiatrico del Queens agli inizi del 1953. Durante la degenza, lavora a diverse poesie, inclusa «Asphodel», che inizialmente e subito dopo la pubblicazione di *Paterson IV* (nel 1951) era stata concepita come quinto libro di *Paterson*, con il titolo «A River of Heaven». Tuttavia egli cambiò idea diverse volte sul titolo, da *Paterson V* a *Of Asphodel a Work in Progress*, prima di attribuirgli il titolo definitivo nel 1955. Molte le analogie con *Paterson*, tra le quali il tema della vecchiaia e quello, più ampio, del tempo.

Iris, «The Chrysanthemum», «The Yellow Flower», «The Pink Locust» e «Asphodel», appunto. In altre, invece, si parla di fiori in generale, come in «For Eleanor and Bill Mohan» e in «Asphodel» stessa.

L'asfodelo²⁹, in particolare, è il fiore-simbolo che unisce, come un sottile *fil rouge*, diverse sue opere e che più di ogni altro appare indissolubilmente intessuto nelle trame della sua lunga vita di poeta-scrittore e di medico-pediatra. Esso è anche, e soprattutto, il fiore sacro a Persefone/Kora/Proserpina, che venne rapita nel mondo infero da Ade mentre raccoglieva fiori, tra cui il narciso, fiore spesso confuso e identificato con l'asfodelo. Sicché, pur essendo il fiore del regno dei morti, è anche simbolo del rinnovamento perché associato alla dea che, per sei mesi all'anno, ritorna sulla terra a riportare la primavera e la rinascita³⁰. È dunque riconosciuto

²⁹ L'asfodelo è una pianta che appartiene alla famiglia delle liliacee, proviene principalmente dalle zone del bacino Mediterraneo; fiorisce in primavera con tonalità di colore giallo pallido ed è utilizzata sia come ornamento per aiuole, che come fiore reciso. Etimologicamente deriva dal greco *asphódelos* (a sua volta derivante dal latino *asphodēlus*), dove *a* = «non», *spodós* = «cenere» e *ēlos* = «valle». Pertanto si potrebbe tradurre come «valle di tutto ciò che non è stato ridotto in cenere», a testimonianza di un fiore tenace e resistente al fuoco. Come si vedrà in seguito l'asfodelo di Williams conserva tutte queste caratteristiche che, in un certo senso, lo accomunano alla «Ginestra» di Leopardi, fiore anch'esso tanto tenace e persistente, da assurgere a simbolo universale della poesia eterna e duratura, che sconfigge la morte, la distruzione e l'oblio. Sin dall'epoca classica, questa pianta è stata considerata tipica degli inferi, poiché gli antichi Greci rappresentavano il regno dei morti ricoperto di asfodeli. Omero ne parla nel libro XI dell'*Odissea* (487-491, 539, 573) raccontando di Achille che, per raggiungere Ulisse, cammina su prati coperti di asfodelo, alle soglie dell'Ade: «Giunsero alle correnti d'Oceano e alla Rupe Bianca; e alle Porte del Sole e tra il popolo dei Sogni arrivarono: e presto furono nel prato asfodelo, dove abitano l'ombra, parvenze dei morti» (*Odissea*, XXI 11-14). Anche nel libro VI dell'*Eneide*, Enea scende nei campi ricoperti di asfodeli per incontrare il padre Anchise. Plinio, invece, riferisce che questo fiore veniva piantato davanti alle porte delle case di campagna come rimedio contro i sortilegi negativi.

³⁰ Volendo tracciare un breve *excursus* su altri autori inglesi e americani che hanno o semplicemente citato oppure dedicato liriche, componimenti, racconti e romanzi all'asfodelo, ricordiamo: J. Milton, *Paradise Lost*; A. Pope, *St. Cecilia's Day*; T. Browne, *Hydriotaphia*; T. Carlyle, *Sartor Resartus*; A. Tennyson, *Demeter and Persephone* e *The Lotus-Eaters*; H.W. Longfellow, *Evangeline*; O. Wilde, *Panthea*; E.A. Poe, con la poesia «The Valley Nis», i racconti *Berenice*, *Eleonora* e *The Island of the Fay*; R. Kipling, *Pan in Vermont*; D.H. Lawrence, *Etruscan Places*; R. Graves, *The Common Asphodel*; H.D., *Asphodel* che, tra l'altro, influenzerà moltissimo Williams; V. Wolf, *To the Lighthouse*; A. Ginsberg, *An Asphodel*. Relativamente alla letteratura italiana, all'asfodelo sono dedicate due poesie; in particolare: «L'asfodelo» cantato da D'Annunzio nel libro terzo dell'*Alcyone* (1903) e «Asfodeli» (1904) di Sergio Corazzini. In verità, anche Leopardi dedicò la lirica «Sul prato d'asfodelo» a un amico moribondo di cui presagiva la morte. Altri riferimenti e accenni al fiore dell'Ade si ravvisano in *Cenere* (1904) di Grazia Deledda,

nella letteratura classica come fiore del *képos* (giardino) ultraterreno³¹, dove fiorisce fra le altre piante a bulbo nel giardino di Ecate; in quanto tale, è inestricabilmente legato, come si diceva, al mito di Kora/Persefone, che tanto affascina Williams, e sul quale incentrerà una delle sue opere più difficili e controverse, l'improvvisazione *Kora in Hell* (1920)³², una sorta di poema in prosa in cui l'asfodelo fa la sua comparsa per la prima volta nel *corpus* della sua opera.

La figura mitologica di Kora/Persefone/Proserpina, figlia di Demetra, dea della fertilità e dell'agricoltura, offre a Williams l'opportunità di rappresentare la storia della nascita e del destino della lingua americana che, come la dea, viene sradicata dall'inglese della madrepatria, per essere trapiantata nel Nuovo Mondo, generando forme diverse. Kora rappresenta per Williams il linguaggio americano, che ciclicamente si ricongiunge con la propria derivazione, la lingua inglese appunto, per generare la sua fioritura³³.

Anche in quest'opera è possibile ravvisare diversi riferimenti alla metafora del giardino, soprattutto nelle prime sezioni, in cui Williams rappresenta la discesa verso gli inferi e dove tutto pare alludere a uno spazio chiuso, un «orchard» (o *hortus* nella radice latina): «Come, let's visit the orchard» e anche «They have walked to an orchard on the slope of a hill from which a distant range of mountains can be clearly made out»³⁴. Il poeta compie un viaggio, attraverso i meandri della memoria alla ricerca della conoscenza, che lo condurrà alla scoperta del fiore dalla doppia valenza, che incarna sia la malattia, sia la verità dell'aldilà, qualcosa che va oltre, simbolo di una conoscenza «altra»: «To the sick their sick. For us heads bowed over the green-flowered asphodel. Lean on my shoulder little one, you too. I will lead you to fields you know nothing of»³⁵.

Viaggi nel tempo (1920) di Vincenzo Cardarelli, *La doppia notte dei tigli* (1959) di Carlo Levi e *Viaggio nel mezzogiorno* (1961) di Giuseppe Ungaretti.

³¹ Tuttavia, sebbene nell'immaginario popolare sia sempre stata considerata una pianta funerea, sia in quanto simbolo dei defunti, sia perché utilizzata per adornare le tombe, come nutrimento per i defunti, vale la pena sottolineare come l'asfodelo non sia stato sempre associato al tema della morte. Era, ad esempio, utilizzato anche come ornamento degli altari e come alimento. Anche oggi viene utilizzato per scopi alimentari e farmaceutici, in quanto i tubercoli e la radice sono commestibili.

³² Williams 1920 e 1969.

³³ A questo proposito si veda Stefanelli 1993a, 188-189.

³⁴ Williams 1920 e 1969, 27.

³⁵ *Ibi*, 32. Nonostante il titolo parli di «improvvisazione», si tratta, in verità, di un'opera ben strutturata e ordinata, che si compone di 27 improvvisazioni suddivise in 3 parti, a loro volta ripartite in 9 sezioni, che esaminano il ciclo della vita, morte e rinascita

Dal rinchiuso e confinato spazio dell'«orchard» si passa, dunque, al giardino «patologico», che contiene in sé la malattia perché «Pathology literary speaking is a flower garden» (76). Ne consegue che il poeta/dottore/giardiniere potrà arrivare ad afferrare la conoscenza suprema solo attraverso un percorso iniziatico alla rovescia, al cuore/Kore del giardino, dove cresce il fiore della morte poiché «The study of medicine is an inverted sort of horticulture» (76) paragonabile, quindi, a una sorta di attività di giardinaggio/orticoltura all'inverso³⁶.

La fascinazione per l'umile fiore dell'Ade, il fiore della morte, dunque, non abbandonerà più Williams e si configurerà quale *tópos* della sua tarda poesia, dando vita a un preciso *flower garden pattern* in «Asphodel».

2.2. Dal giardino edenico a quello erotico

Fin dai primi versi del poemetto si nota quanto esso risenta di uno stato d'animo e di un atteggiamento dimessi nei confronti della vita. L'io poetante è un uomo malato e in là con gli anni, che percepisce l'avvicinarsi della fine e che sa di avere poco tempo davanti a sé per chiedere perdono alla moglie per i suoi reiterati adulteri, prima che sia troppo tardi, e che afferma: «[...] only give time, / time to recall them / before I shall speak out. / Give time, / time» (154). Ricorre, pertanto, a diversi simboli, tra i quali il più denso di significati è il giardino, vero e proprio *frame* simbolico di tutta la poesia, sapientemente distribuito tra i versi triadici del *variable foot*. In questo giardino cresce e spicca l'umile e apparentemente insignificante asfodelo, presentato a Flossie e al lettore in un *incipit* d'effetto, in cui il poeta lo paragona a un ranuncolo, dal quale però differisce per il colore e per la composizione:

Of asphodel, that greeny flower,
like a buttercup
upon its branching stem –
Save it's green and wooden –
I come, my sweet,
to sing to you [...].³⁷

legato al mito di Persefone nell'Ade durante i sei mesi invernali e di Kora/Kore in primavera nei restanti altri sei.

³⁶ Si veda Stefanelli 1993a, 88. Della stessa autrice, in riferimento al tema della patologia/malattia in «Asphodel», si veda anche il saggio Stefanelli 1993b. Per un approfondimento della tematica della funzione terapeutica del giardino si veda il saggio Giorcelli 2007.

³⁷ Williams 1962, 153.

Si nota un registro poetico diverso dal passato perché la malattia ha trasformato il poeta/dottore: qui Williams si discosta parecchio dall'oggettivismo della sua precedente poesia, in quanto fa un uso estensivo di un «I» confessionale, ricorrendo a diversi elementi autobiografici. Ricordi e avvenimenti legati alla sua vita coniugale sono disseminati all'interno del poemetto. È, indubbiamente, una poesia dai toni intimistici, che suggerisce e sottintende sentimenti ed emozioni, piuttosto che presentare immagini/cose/oggetti a sé stanti e lasciarne l'interpretazione al lettore. Williams, inoltre, fa ricorso a un intricato sistema di simboli e miti che decostruisce e giustappone continuamente, dal primo all'ultimo verso. Egli desidera ardentemente parlare alla moglie di questo fiore perché entrambi, a suo dire, hanno vissuto una vita piena di fiori.

Con un chiaro richiamo a *Kora in Hell*, Williams scopre con piacere che «there were flowers also / in hell», sicché pare che voglia tracciare un percorso a ritroso verso un suo personale *hell* di ricordi e memorie; come un novello Kora-Persefone egli compie in «Asphodel» una sorta di viaggio iniziatico a ritroso, fino agli anni della gioventù e delle prime poesie, per riflettere su temi fondamentali quali l'amore, il matrimonio, il perdono, la malattia, la morte, l'immortalità della poesia e dell'arte. *A Voyage to Hell*, quindi, alla ricerca di un rinnovato e ritrovato amore per Flossie, sua compagna di vita.

Come si diceva, il *pattern* del giardino è presente già nei primi versi e nelle prime strofe della poesia: sebbene il lessema «garden» non sia ancora comparso sulla pagina, è chiaramente evocato da altri lessemi che concorrono a delineare i contorni di un *locus* esplicitamente edenico:

An odor
springs from it!
A sweetest odor!
Honeysuckle! And now
there comes the buzzing of a bee!
and a whole flood
of sister memories!³⁸

Il «poor colorless thing» si connota sempre di più come fiore della poesia, mentre continua ad assumere nella mente di Williams sembianze di altri fiori, come il profumato «honeysuckle», che viene impollinato da un'ape ronzante nel testo-giardino, offrendo un'onda di ricordi che il poeta deve avere il tempo di riportare alla mente e focalizzare. I ricordi d'infanzia

³⁸ *Ivi*, 136.

sono popolati di fiori e, in particolare, di asfodeli, giacché da giovane William Carlos li collezionava pressandoli all'interno di un libro, «the asphodel, forebodingly, among them»³⁹.

Nonostante il colore sia svanito poiché pressato per troppo tempo, ciò che di esso rimane è il profumo sinestetico, «a curious odor, a moral odor» che gli dà il coraggio di avvicinarsi a Flossie per confessarle i suoi tradimenti. Tuttavia la visione del fiore muta repentinamente, trasformandosi in un'immagine eroticizzata che riconduce alla moglie: «There had come to me / a challenge, your dear self, mortal as I was, / the lily's throat / to the hummingbird!» (155). Nei suoi ricordi Flossie gli si offre, per mezzo di una simbologia erotica esplicita, come la gola di un giglio al colibrì; il poeta allude alla natura di un rapporto coniugale dalla marcata componente fisica e sensuale. Nei versi successivi, descrive una sorta di stato di grazia e di pienezza mentale, fisica e sessuale, che deve aver coinciso con i primi anni di matrimonio e che sottende una visione del mondo addirittura edenica, il che provoca uno *shift* verso la delineazione di un giardino sempre più connotato da elementi erotici, in cui avviene la fusione perfetta tra uomo e donna:

Endless wealth,
I thought,
held out its arms to me.
A thousand topics
in an apple blossom.
The generous earth itself
gave us life.
The whole world
became my garden!⁴⁰

Il mondo intero è per Williams un giardino, col che il poeta riecheggia il credo whitmaniano del mondo come giardino e del giardino come mondo della prima poesia di *Children of Adam*, «To the Garden, the World»⁴¹.

³⁹ Nella sua autobiografia Williams fa un preciso riferimento a questa sua passione: quando, in Svizzera, studente di scuola superiore, era solito raccogliere dei fiori ed essicarli tra le pagine di un quaderno; tra questi vi era, profeticamente, l'asfodelo verde, dal quale rimase sempre fortemente colpito: «I first became acquainted with the yellow primrose, so delightfully sweet-scented. The green-flowered asphodel made a tremendous impression on me. I collected all such flowers, as many as I found, and pressed them between the leaves of a copybook» (Williams 1948, 29).

⁴⁰ Williams 1962, 156.

⁴¹ Cfr. Goldoni 1993, 76-88.

Emergono qui, come in seguito, riferimenti evidenti al *Cantico dei Cantici* (4-7), sia per la ricchezza della terminologia sensoriale usata dal poeta, sia per la testualizzazione del giardino come spazio materiale e simbolico in cui la coppia di amanti/sposi trova il *locus* ideale per l'unione fisica e mentale e per la reciproca rivelazione e contemplazione⁴². Nelle famose immagini del biblico *Cantico*, i giardini dell'Eden si offrono, come in questi versi di Williams, allo sguardo contemplante dell'altro e a lui rivelano e concedono la pienezza lungamente cercata. Tali immagini del giardino esaltano la natura paradisiaca di uno spazio che si fa emblema dell'inizio e fine dell'intero creato.

2.3. *Il giardino marino*

Con un forte scarto, l'edenico/erotico giardino viene poi metaforizzato dal poeta in un ossimorico giardino marino, di cui né Flossie, né nessun altro si prende cura:

But the sea
 which no one tends
 is also a garden
when the sun strikes it
 and the waves
 are wakened.⁴³

È un mare informe che incute paura, battuto dal sole, con le onde increpate, la cui immagine ricorre spesso nel corso del poemetto e che, alla fine, racchiuderà tutte le esperienze e i ricordi del poeta. Non ci sono fiori o piante in questo caotico giardino marino («it puts all flowers / to shame»), bensì «starfish / stiffened by the sun», «sea wrack and seeds» (156). L'uso dell'allitterazione con la ricorrenza del fonema /s/ contribuisce a suggerire al lettore l'idea di abbandono, di aridità, di un luogo non curato. Williams ha sicuramente in mente il mare di Rutherford, che sia lui che Flossie conoscono bene, poiché afferma: «[...] we knew that / along with the rest of it / for we were born by the sea, / knew its rose hedges / to the very water's

⁴² Nel *Cantico dei Cantici* i corpi dello sposo e della sposa sono simili a giardini chiusi, pronti a dischiudersi per manifestare la propria deliziosa ricchezza; microcosmi che racchiudono tutte le meraviglie create da Dio: erbe, fiori, piante, frutti, animali e pietre preziose (4,2-12; 5,10-16; 6,2-7; 7,2-9).

⁴³ Williams 1962, 156. Molto interessante risulta l'analisi del «sea as a garden» compiuta nel saggio di Hatlen 1993.

brink» (156). Nei suoi ricordi trovano spazio anche l'immensità e la vastità dell'Oceano Atlantico attraversato per raggiungere il Vecchio Mondo, sia solo, sia in compagnia della moglie («I have seen it»), ed è altresì il Mar Mediterraneo che Dev Evans vede in Europa nel romanzo *A Voyage to Paganry* (1925): «To him the sea was the grave of all his cares, the one power hopelessly subtle and uncontrolled, unbridged, unbeaten» e ancora «limitless, filling the imagination roundly on all sides, supporting, buoyant, satisfying»⁴⁴. Ma è anche il mare nemico e infido descritto in *Paterson*:

Waken from a dream, this dream of the whole poem. sea-bound, / rises, a sea of blood / – the sea that sucks in all rivers, / dazzled, led / by the salmon and the shad. [...] the time sea is / no more than sleep is. afloat / with weeds, bearing seeds. / Ah! / float wrack, float words, snaring the seeds. / I warn you, the sea is not *our* home. / the sea is not our home.⁴⁵

Su questo mare si genera la tempesta dell'adulterio, che il poeta paragona a un fiore che raggiungerà presto il culmine della fioritura: «[...] it is a flower / that will soon reach / the apex of its bloom» (157), ma che non sarà fecondato dal colibrì del giardino terrestre dei primi versi. La figura di Flossie assume contorni diversi: la «lily's throat» del giardino edenico, dominato dalla sessualità maschile e fallocentrica, diventa «the sexual orchid» di un giardino dichiaratamente erotico. L'orchidea, infatti, è un fiore magico, multicolore e incredibilmente sensuale, che esprime passione⁴⁶ e tensione sessuale e che, nella mente di Williams, richiama reminiscenze mitiche poiché «bloomed then / sending so many / disinterested / men to their graves» (158).

Il riferimento è alla «public fault» di Elena di Troia, cantata nell'*Iliade*, che causò la morte di tanti giovani ignari del loro tragico destino; una colpa, peraltro, che non ha generato solo morte e distruzione ma che ha anche dato vita all'arte, perché proprio grazie ad essa è nata la sublime poesia omerica.

Nella mente del poeta, Flossie/Elena è colei che governa e presiede, pur non prendendosene cura, una multiforme e perturbante «wilderness» marina che «holds any hope». Una donna libera e assertiva che sovverte

⁴⁴ Williams 1970, 6.

⁴⁵ Williams 1963, 234-235.

⁴⁶ Il nome di questo fiore deriva dal greco *órchis*, che significa «testicolo», in riferimento alle radici a tubero rotondeggiante. Nella mitologia greca, Orchis era figlio di una ninfa e di un satiro che, bellissimo e arrogante, convinto di poter fare tutto quello che voleva con le donne, sedusse una sacerdotessa di Bacco: fu punito e fatto divorare dalle fiere.

l'immagine classica della donna dominata dal maschio e l'equazione poetica donna = fiore, con la quale la cultura maschilista ha da sempre identificato l'universo femminile. Williams riecheggia, nei versi «zoppi» della strofe triadica, lo stesso mare delle poesie della sua amica H.D. che, in *Sea Garden* (1916)⁴⁷, proponeva una nuova forma di femminilità, con l'intento di scardinare la tradizionale immagine archetipica della donna intesa come fiore, protetta all'interno di uno «sheltered garden». H.D. canta infatti una donna forte e volitiva, che governa inusuali giardini marini popolati di piante e fiori selvatici, con l'intento di veicolare un'immagine femminile nuova, libera dai condizionamenti degli stereotipi tardo-vittoriani.

Per Williams, Elena è il simbolo di tutte le donne del mondo, compresa Flossie, che celano dentro di loro qualcosa della sua colpa e che, secondo la visione del poeta, sono tutte colpevoli e fonte di tentazione per gli uomini. Nel tentativo di costruire una nuova immagine della donna, Williams ricade, peraltro, in un altro stereotipo femminile: la sua Flossie/Elena è anche l'Eva dell'ottica miltoniana, responsabile dell'allontanamento dell'uomo dall'Eden paradisiaco.

Comunque è importante che, per mezzo dei versi della poesia, Williams abbia il coraggio di confessare i suoi adulteri alla moglie, scatenando una crisi che verrà comunque superata; la tempesta si placherà prima del previsto, e i due amanti diventeranno più uniti di prima: «The storm / has proven abortive / but we remain / after the thoughts it roused / re-cement our lives» (159). Il testo ha sovvertito l'equazione donna = fiore proponendo una visione di molteplicità legata al giardino marino di natura femminile. La crisi viene superata grazie alla parola e alle parole della e nella poesia, che rivelano al poeta cosa sia veramente l'amore: «I have learned much in my life / from books / and out of them / about love» (157). Insieme riescono a superare la crisi e a «[...] read a book together. / You remember? / It was a serious book. / And so books / entered our lives» (158).

Williams comprende che soltanto attraverso il pensiero e la mente si può tentare di ricreare il giardino dell'Eden cui tutti gli uomini anelano dopo la cacciata dal Paradiso terrestre; tuttavia ciò può accadere soltan-

⁴⁷ *Sea Garden* è la prima raccolta di poesie di H.D., pubblicata nel 1916 e successivamente inclusa nei *Collected Poems* (1925). In essa si trovano specifici *garden poems* tra i quali, «Sheltered Garden», «Garden», «Orchard», in cui vi è l'utilizzo di una estensiva *imagery* floreale/naturale per veicolare una simbologia di temi a lei cari, quali la condizione femminile e il predominio maschile sulla donna. H.D. utilizza oggetti naturali, quali fiori, erbe, erbacce, frutta, mare, vento, etc. come metafore esplicative della sua filosofia sulla femminilità, che le servono per delineare l'immagine di una donna nuova attraverso il rifiuto dell'archetipo femminile. A questo proposito si veda Gumpert 2003, 67-81.

until the whole sea
has taken up
and all its gardens.⁴⁹

Se dunque l'amore è qualcos'altro, ed è un giardino che si dilata per generare la vita, Flossie viene ricollocata al centro di questo sito dell'amore, mentre il mare finisce per contenere al suo interno il giardino terrestre, racchiudendo tutte le esperienze della vita coniugale in un unico insieme.

Il secondo libro di «Asphodel» è incentrato sull'immagine della bomba, intesa come minaccia nucleare e come ogni forma di «avarice / breeding hatred / through fear» (167), comprese le forme di oppressione e repressione derivanti dal viaggio di Colombo, che provocò l'irrimediabile violazione dell'incontaminato Eden americano. Resiste ancora la visione del mare come giardino cantato nel primo libro, sulla scia del *Sea Garden* di H.D.: Williams aveva paragonato il mare al giardino, immaginando misteriosi giardini marini, per tentare di dominare la sua forza oscura e immensa, riproponendo la contrapposizione *garden vs wilderness* che caratterizza tanta letteratura americana. Tuttavia il mare, per definizione mutevole, ingannevole e perturbante, non si lascia dominare, anzi (come la donna che non si lascia sottomettere dal maschio), genera una tempesta che determina una dislocazione spaziale del giardino. L'equazione, e l'intercambiabilità, tra i lessemi «sea» e «garden» ritorna all'inizio del secondo libro del poemetto; ma, questa volta, per essere scardinata e per proporre una nuova associazione semantica⁵⁰:

But if I have come from the sea
it is not to be
wholly
fascinated by the glint of waves.
The free interchange
of light over their surface
which I have compared
to a garden
should not deceive us
or prove
too difficult a figure.
The poem
if it reflects the sea
reflects only

⁴⁹ *Ivi*, 160.

⁵⁰ Cfr. Hatlen 1993, 28-29.

its dance
 upon that profound depth
 where
it seems to triumph.
 The bomb puts an end
 to all that.⁵¹

La fascinazione esercitata dai giochi delle luci sulla superficie marina, che il poeta ha paragonato a un giardino, non deve trarre in inganno o rivelarsi una cifra troppo difficile da decodificare. La poesia, metafora del mare (e viceversa), riflette un movimento continuo di onde sulla superficie attraverso la danza delle parole; a sua volta, il testo è simile allo sbocciare di fiori in un giardino. Il tradimento, paragonato alla deflagrazione di una bomba, irrompe nel giardino della poesia e dell'amore, ponendo fine all'idillio e portando la rottura tra i coniugi. «I am reminded / that the bomb / also / is a flower / dedicated/howbeit / to our destruction» (165). La bomba ha le sembianze del fiore dell'oltretomba, che genera morte e distruzione e al quale sia il poeta che la moglie sono costretti a inchinarsi, in un gioco perverso, finché sembrerebbe che l'amore abbia il potere di annientare le loro vite. Nei versi successivi Williams intesse una tela di svariati riferimenti intertestuali che vanno da Melville a Eliot a Pound, citando e rielaborando figure mitiche (per esempio, Tiresia), alludendo a versi di Eliot e addirittura dialogando, alla lontana, con la *Tempesta* di Shakespeare: «[...] death is no answer, / no answer – / to a blind old man / whose bones / have the movement / of the sea, / a sexless old man / for whom it is a sea / of which his verses / are made up» (166). In questi versi Williams parla di se stesso e della sua condizione di malato, definendosi vecchio cieco e asessuato, i cui versi sono costituiti dal mare che non si vuole arrendere a un destino di morte e di oblio:

There is no power
 so great as love
 which is a sea,
which is a garden –
 as enduring
 as the verses
of that blind man
 destined
 to live forever.⁵²

⁵¹ Williams 1962, 164-165.

⁵² *Ivi*, 166.

Torna nuovamente l'equivalenza fra i concetti di amore, mare, giardino e poesia, e l'idea della loro interscambiabilità. Il giardino viene testualizzato come la poesia di Omero o la profezia di Tiresia e, come tale, è destinato ad essere immortale.

L'immagine della bomba che provoca morte e devastazione («Waste, waste! / dominates the world. / It is the bomb's work») è un evidente riferimento a *The Waste Land* di Eliot, che Williams aveva criticato pesantemente al momento della pubblicazione, definendola come una «bomba atomica»⁵³. Tuttavia la sua deflagrazione genera anche e soprattutto, nella visione di Williams, parole, lessemi, frasi, quindi, linguaggio, in quanto «the bomb speaks», costituendo un monito sugli effetti devastanti dell'otusità dell'uomo e del suo atteggiamento distruttivo nei confronti della vita, della cultura e del sapere in generale. Grazie a un particolarissimo giardino sinestetico, ai suoi profumi, ai suoi colori e ai suoi suoni, il poeta trova le parole giuste da proferire a Flossie, riuscendo a fissarle per sempre sulla pagina. Al centro del giardino, trasformato in testo poetico, cresce l'asfodelo, «that single image» che riunisce in sé tutte le suggestioni dei cinque sensi in una sola mirabile immagine, che simboleggia la poesia e che ha il potere di riunire i due amanti dopo la tempesta scatenata dall'adulterio e dalla confessione.

3. IL GIARDINO DELLA POESIA COME LUOGO DEL PERDONO E DEL RINNOVAMENTO DELL'AMORE

Il *pattern* del giardino continua a costituire il *frame* privilegiato del discorso poetico anche nel terzo libro di «Asphodel», imperniato sul tema dell'amore che genera il perdono e il rinnovamento del rapporto amoroso. Anche in questa sezione del testo si susseguono una serie di metafore, concatenate l'una all'altra in una fitta spirale meta-letteraria, che includono diversi riferimenti a fatti e persone legati al vissuto del poeta. Il giardino è nuovamente evocato nei primi versi, quando il poeta, rivolgendosi alla donna amata, le confessa che ha invocato il fragile asfodelo, considerato il fiore degli inferi per antiche credenze, per ottenere il suo perdono: quella «secret word» che ha trasformato il loro giardino invernale in un meraviglioso giardino primaverile, «With daisies pied / and violets blue, / we say, the spring of the year / comes in!» (170). Qui il giardino è inteso come

⁵³ Si veda Williams 1948, 146. Cfr. anche Stefanelli 1993a, 185.

vero e proprio *espace de la différence*, luogo altro per eccellenza, all'interno del quale Flossie è tornata ad assumere un ruolo privilegiato; questa volta come padrona di un luogo che favorisce la trasformazione e la rigenerazione dell'individuo e rende possibile il perdono della persona amata per mezzo dell'amore e la fiducia nel perdono. La poesia allude, senza dubbio, al potere della donna di rigenerare, cioè di trasformare: «It is winter / and there / waiting for you to care for them / are your plants. Poor things! / you say / as you compassionately / pour at their roots / the reviving water» (175). Nell'accudire i fiori e le piante anche del giardino invernale, Flossie, come Kore/Persefone, ne prepara e favorisce la rifioritura e la rinascita.

Nella catena di metafore che si susseguono man mano che il testo poetico si avvia alla conclusione nella «Coda», ve ne sono alcune degne di nota, nelle quali ricompaiono diverse variazioni del tema del giardino. In particolare, quando Williams descrive il suo incontro con un uomo nella metropolitana, riportando con minuziosità sia le caratteristiche fisiche che i particolari del suo abbigliamento; in realtà il poeta riconosce in quell'uomo la figura di suo padre ma, prima che possa avere la forza di rivolgergli la parola, il vecchio si allontana. Da questa epifania nasce l'ennesima trasformazione di un'immagine, poiché il vecchio uomo diventa un simbolo astratto, ovvero un fiore «whose savor had been lost» (174) e che può essere ricatturato soltanto nell'arte:

It was a flower
 some exotic orchid
that Hermann Melville had admired
 in the
 Hawaiian jungle.
Or the lilacs
 of men who left their marks,
 by torchlight,
rituals of the hunt,
 on the walls
 of prehistoric
caves in the Pyrenees – [...].⁵⁴

Williams suggerisce l'esotismo della giungla hawaiana conosciuta da Melville durante i viaggi nei Mari del Sud (1841-1843), tra le isole Marchesi e le Hawaii, dalle cui esperienze nacquero i romanzi *Typee* (1846) e *Omoo* (1847). E fa riferimento alla forza evocativa delle pagine di Melville, intrise

⁵⁴ Williams 1962, 174.

di descrizioni piene di stupore e di entusiasmo, pervase da un senso edonico di comunione con la natura, da una vena di sensualità che esalta la bellezza dei luoghi incontaminati e la lussureggiante vegetazione («some exotic orchid»). La giungla, una specie di giardino esuberante e iperbolico, caratterizzato da una vegetazione ricca, intricata e impenetrabile, si presenta quale metafora della foresta interiore del nostro io più profondo. Diventa proiezione della realtà psichica dell'uomo, che è più intricata della giungla più impervia e, quindi, luogo e simbolo perturbante per eccellenza, dove si incontrano l'io, l'anima, il sacro, il selvaggio. Questa giungla interiore chiede di essere esplorata a fondo per favorire nel lettore il ritorno a una forma primitiva della conoscenza; un processo che Williams paragona alla discesa nelle grotte preistoriche, in cui alcuni cacciatori diedero inizio alla prima arte documentata dell'umanità⁵⁵. Per Williams all'interno di tali cavità, simili a tanti uteri, si cela il mistero della nascita dell'arte, la cui esplorazione permette all'uomo moderno di svelare il significato dei grandi misteri dell'umanità, quali appunto l'amore e la morte. Quel che ci interessa particolarmente, e che ci appare assai sintomatico, perfettamente coerente con l'intero discorso della nostra indagine, è il fatto che, tra i mille segni (alcuni apparentemente indecifrabili) che si trovano nelle caverne citate, Williams non possa fare a meno di riconoscere dei fiori (i lillà – che di nuovo ci suggeriscono Whitman come ipotesto); ogni espressione di un'arte «originaria» collega, nella mente del poeta, il testo all'idea di giardino, e quest'ultima ai grandi padri archetipici della letteratura americana.

Tali suggestioni sono scaturite dalla fugace visione del padre nella metropolitana newyorchese, attraverso la quale Williams attua uno spostamento dal particolare al generale: «[...] from what came to me / in a subway train / I build a picture / of all men» (174), da cui risulta evidente l'universalità del messaggio. Inoltre la figura del padre può paragonarsi a una specie di archetipico Adamo che si fa carico dei destini di tutti gli uomini e le donne del mondo, poiché «all men / and all women too / were in his loins» (174). Come si è notato, sono diversi i movimenti che si dipanano nel corso del poemetto; la scalinata prosodica composta dai versi

⁵⁵ Williams pare riferirsi alle stupende pitture rupestri delle grotte di Lascaux, in Francia, che celebrano i rituali della quotidianità primitiva, essenzialmente legati alla caccia e alla procreazione, con la raffigurazione di grandi animali dell'epoca, tra cui bisonti, cervi, daini, e simboli sessuali. I proto-artisti del paleolitico hanno consegnato all'umanità capolavori immortali in misteriose caverne, generando arte dal forte contenuto simbolico.

triadici del *variable foot* fa scorrere davanti agli occhi del lettore una serie continua di giustapposizioni, immagini, finanche pensieri in libertà. Movimenti che interessano le categorie spazio-temporali in quanto, se da un lato si passa dalla metropolitana alle isole tropicali di Melville, dall'altro si assiste a un *flashback* temporale che ci riporta alla culla della civiltà attraverso i segni dell'arte rupestre delle caverne sui Pirenei. L'accostamento fra i fiori e l'arte, fra i cacciatori primitivi e Flossie, testimonia l'affinità fra la donna amata e le donne dell'antichità, per mezzo dell'amore e della cura delle piante⁵⁶.

Al termine del terzo libro, Williams è sicuro di essere stato perdonato dalla moglie e le si rivolge affermando: «You have forgiven me / making me new again» (177). Il «colorless» e «odorless» fiore dell'Ade è infine divenuto immagine del rinnovamento dell'amore tra il poeta e la sua donna, simbolo della luce della conoscenza e dell'amore che fiorisce e trionfa sull'oscurità della morte e dell'oblio. Il fiore, all'interno dello spazio della poesia/giardino, «celebrates the light» in quanto

[...] love and the imagination
are of a piece,
swift as the light
to avoid destruction⁵⁷

celebrando altresì il perdono, il rinnovamento, l'amore per mezzo dell'azione salvifica del pensiero, della letteratura e della poesia, che solo nel microcosmo ideale del giardino trovano il loro naturale compimento.

In definitiva i vari giardini williamsiani, che abbiamo in questa sede analizzato, sono sostanzialmente metafore della vita, della crescita e del declino della psicologia del poeta, del dottore e dell'uomo Williams. Luoghi sacri, densi di significato, figure e immagini pregnanti che si espandono e si moltiplicano all'infinito e che custodiscono i grandi interrogativi della vita, permettendo allo scrittore di «[...] penetrate / into all crevices of my world» (182).

⁵⁶ Nelle società preistoriche, infatti, la caccia era un'attività prettamente maschile, che aveva come corrispondente la raccolta, affidata, ovviamente, alle donne.

⁵⁷ Williams 1962, 179.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Campo 1987 C. Campo, *Gli Imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.
- Campo - Scheiwiller 2001 C. Campo - V. Scheiwiller, *Il fiore è il nostro segno. Carteggio e poesie*, Milano, Adelphi, 2001.
- Cardinali 2010 S. Cardinali, «Giardinosofia. Il sacro recinto della bellezza», *Segni e comprensione* a. XXIV, n.s., 72 (settembre-dicembre 2010), 133-144.
- Cowperthwaite 2008 K.E. Cowperthwaite, *Two Gardens and a View: Revealing the History and the Future of an American Country Place in Western New York: Linwood, College of Environmental Science and Forestry*, Syracuse (NY), State University of New York, 2008.
- Giardinazzo 2010 F. Giardinazzo, «Williams, l'Elisio nell'Eden», in Id., *Cinque poeti facili: Ungaretti, Zanzotto, Pasolini, Williams, Heaney*, Urbino, Almayor, 2010, 117-146.
- Giorcelli 2007 C. Giorcelli, «Desise Levertov: la madre e il giardino», in Mariani 2007, 225-248.
- Giorcelli - Stefanelli 1993 C. Giorcelli - M.A. Stefanelli (a cura di), *The Rhetoric of Love in the Collected Poems of William Carlos Williams*, Roma, Edizioni Associate, 1993.
- Goldoni 2003 A. Goldoni, «La farfalla di Whitman», in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, I, Napoli, Liguori, 2003, 77-88.
- Gumpert 2003 S.S. Gumpert, «Natural Imagery and the Construction of a New Femininity», in *H.D.'s Early Verse*, Ankara Univesitatesi Dil ve Tarih Cografya Fakultesi Dergisi, 2003, 67-81.
- Hatlen 1993 B. Hatlen, «'Love Rules Them All': Romantic Symbol and Modernist Image in Williams' 'Asphodel'», in Giorcelli - Stefanelli 1993, 15-40.
- Lichacev 1996 S.D. Lichacev, *La poesia dei giardini. Per una semantica dei giardini e dei parchi. Il giardino come testo*, a cura di A. Raffaello, trad. it. di B. Ronchetti - C. Zonghetti, Torino, Einaudi, 1996.
- Mariani 2003a A. Mariani, «Introduzione. Il giardino americano nella foresta dei segni», in Id. (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, I, Napoli, Liguori, 2003, 11-23.
- Mariani 2003b A. Mariani, «Giardini e labirinti di linguaggio nella poesia americana del Novecento», in Id. (a cura di),

- Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, I, Napoli, Liguori, 2003, 164-191.
- Mariani 2007 A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria: da Oriente a Occidente*, IV, Venezia, Mazzanti, 2007.
- Mariani 1982 P. Mariani, *William Carlos Williams: A New World Naked*, New York, McGraw-Hill, 1982.
- Marx 1964 L. Marx, *The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press, 1964.
- Mitchell 1982 W.E. Mitchell, «Musing in the Highlands and Valleys: The Poetry of Gratwick Farm», *The William Carlos Williams Review* 8, 1 (1982), 8-41.
- Rizzardi 1972 A. Rizzardi, *Paterson*, Milano, Nuova Accademia, 1972.
- Sienicka 2010 M. Sienicka, «Poetry in the Prose of 'In the American Grain' by William Carlos Williams», in *American Literature in Studia Anglica Posnaniensia 1968-2008*, I, Poznań, Adam Mickiewicz University, 2010, 109-116.
- Stefanelli 1993a M.A. Stefanelli, *Figure ambigue. Disgiunzione e congiunzione nella poesia di William Carlos Williams*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Stefanelli 1993b M.A. Stefanelli, «Pathology and Seductiveness in Williams' Language of Love», in *Giorcelli - Stefanelli 1993*, 273-296.
- Tomlinson 1985 C. Tomlinson (ed.), *Selected Poems*, New York, New Directions, 1985.
- Waltz Litz - Mac Gowan 1986 A. Waltz Litz - C.J. Mac Gowan (eds.), *The Collected Poems of William Carlos Williams*, I, New York, New Directions, 1986.
- Williams 1948 W.C. Williams, *The Autobiography of Williams Carlos Williams*, New York, New Directions, 1948.
- Williams 1956 W.C. Williams, *In the American Grain*, New York, New Directions, 1956 (1925).
- Williams 1962 W.C. Williams, *Pictures from Brueghel and Other Poems. Collected Poems 1950-1962*, New York, New Directions, 1962.
- Williams 1963 W.C. Williams, *Paterson*, New York, New Directions, 1963.

- Williams 1969 W.C. Williams, *Kora in Hell, Improvisations*, San Francisco, City Lights Books, 1969.
- Williams 1970 W.C. Williams, *A Voyage to Paganry*, New York, New Directions, 1970 (1928).

DALLA PITTURA ALLA NARRATIVA NE «IL GIARDINO DEI FINZI-CONTINI»

Giovanni Di Iacovo

1. IL GIARDINO COME PROTEZIONE DAL PRESENTE E RICOSTITUZIONE DEL PASSATO

Nel mondo cristianizzato, almeno fino al primo Rinascimento, al giardino si associavano concetti di fertilità e bontà divina attinti alla simbologia dell'Eden; a partire dal tardo Rinascimento, «il giardino come spazio intimo si arricchirà di caratteristiche che attingono al magico»¹, come accade nel giardino di Armida, artificio meraviglioso e paradiso pagano per il quale Tasso si ispira al celebre giardino omerico: l'orto di delizie di Alcino. Nell'ultima decade dell'Ottocento, D'Annunzio sostituirà l'incanto e il soprannaturale con la carnalità di giardini dove può accadere che le foglie emanino odore umano. Infine, la rivoluzione industriale, annullando la distanza tra città e campagna, avvia la dissoluzione del paesaggio naturale e, di conseguenza, la riduzione del valore autentico del giardino e della capacità stessa di leggerne i simboli, riducendolo a un *non-luogo*, spazio fisico del naturale quanto della *téchne*. Tuttavia i giardini urbani e suburbani, luoghi di ricreazione ma anche di rifugio, separati dalla città e quindi dalla vita sociale e dai ritmi del reale, divengono anche ambiente di *rêverie*, metafora di paesaggi intatti, immagine di remote condizioni edeniche. È questo il caso del giardino del capolavoro di Bassani, cui viene attribuita anche la funzione di corrispondere a un'interpretazione del mondo vissuto come in tempi lontani. Un giardino che si erge a luogo anche metaforico, contribuendo a rendere il romanzo una grande opera sul tempo, sul destino e sulla memoria.

¹ Cangeri 2006, 11.

La nostalgia insita nell'evoluzione del concetto di giardino è la stessa nostalgia del *tempo andato* che permea il romanzo sin dall'interrogativo posto, nelle prime pagine, da una bambina che visita la necropoli etrusca di Cerveteri: «Papà' domandò ancora Giannina 'perché le tombe antiche fanno meno malinconia di quelle nuove?'. Le battute finali della protagonista appaiono come una risposta a quella iniziale domanda: «Il caro, il dolce, il pio passato». Un passato che, nel romanzo, è inteso anche come passato recente, per la precisione: «[...] a circa due mesi da quando erano state promulgate le leggi razziali».

Il giardino dei Finzi-Contini, pubblicato nel 1962, è parte di quel grande organismo romanzesco cui Giorgio Bassani lavorò nel corso di circa quarant'anni e che va sotto il nome de *Il romanzo di Ferrara*. Si tratta di una macrostruttura, sostenuta da un complesso meccanismo di relazioni e rimandi interni, che raccoglie gran parte dell'opera narrativa dello scrittore: *Dentro le mura*, *Gli occhiali d'oro*, *Il giardino dei Finzi-Contini*, *Dietro la porta*, *L'airone*, *L'odore del fieno*. Romanzi autonomi, ma nello stesso tempo legati intimamente da una visione poetica comune e da un'ambientazione che diventa anche simbolo di un modo di guardare alla storia, al punto che lo stesso giardino della ricca famiglia ebraica dei Finzi-Contini si rivela essere anche giardino della storia, delle intenzioni, delle idee e di valori etici ed estetici.

Già all'inizio della sua carriera Bassani, nel racconto *Terza Classe*, pubblicato nel *Corriere padano*², alludeva alle «alte mura di un giardino» che, «isolando i suoi abitanti in un luogo e una temporalità altra, creavano un microcosmo meraviglioso, estraneo alla quotidianità sociale e storica»³. In quel racconto del 1936 Bassani evocava il carattere magico della «fiaba ascoltata ad occhi sbarrati con attenzione»⁴. Un anno dopo, nel 1937, tornava nei suoi racconti al tema del giardino: «[...] il viale amico dei tigli» aveva il potere prodigioso di far rinascere «una catena di epoche lontane, dolci, perdute»⁵. Le mura che circondano il giardino di Bassani sono anche quelle delle distinzioni sociali ma, con la promulgazione delle leggi razziali, il muro rivela una sua doppia natura: non solo quella di tenere le classi inferiori fuori, ma anche quella di auto-segregare la differenza ebraica, come era avvenuto nei secoli passati.

² Bassani 1935.

³ Nezri-Dufour 2011, 9.

⁴ Bassani 1936.

⁵ Bassani 1937.

L'io narrante de *Il giardino dei Finzi-Contini* vive immerso in questa atmosfera che nasce e si sviluppa sul lento, assiduo movimento del ricordo che permea il meraviglioso parco. Un microcosmo lontano dagli eventi, ricco di passioni giovanili, pervaso dalla bellezza dei luoghi, che testimonia come la ricca borghesia ebraica viva quasi con snobismo e sufficienza l'arrivo delle leggi razziali: molte battute e ironia nei loro dialoghi, nessuna ribellione esplicita alla progressiva compressione dei loro diritti (dopo l'espulsione dal circolo del tennis, l'allontanamento dalla biblioteca comunale, la negazione della lode alla tesi di laurea, l'abbandono della convivialità con gli amici non ebrei).

Il giardino bassaniano esprime, in sintonia col modello proustiano, la sua intima vita segreta come luogo d'incanto, che tutela non solo l'innocenza, ma la vita stessa della Ferrara del ventennio e della guerra. Al riguardo, Bruno Basile osserva come quell'Eden abbia però anche una moderna, inquietante stagione negativa. Il protagonista riuscirà a entrarvi, e a capirne la natura enigmatica, solo di notte, quando la commedia degli amori è alla sua conclusione e il giardino/paradiso declina, pericolosamente, in una selva senza luci e senza rose.

Gli antichi alberi del giardino, oltre a rappresentare la saggezza, assumono sembianze umane, chiamati a simboleggiare l'aspetto imperituro dell'umanità, con la loro capacità di vivere per secoli, di rinnovarsi a ogni ciclo e di tramandare la memoria degli eventi. Il giardino diviene quindi il luogo privilegiato nel quale fermare il tempo, regno chiuso dell'immortalità. Tutto riporta alla mente stagioni antiche, anche quando poi si rivelano essere altro, come nel passo che segue:

Mi indicava, a una cinquantina di metri di distanza, una di quelle piccole, erbose montagnole coniche, non più alte di due metri e con l'apertura d'ingresso quasi sempre interrata, nelle quali è abbastanza frequente imbattersi facendo il giro delle mura di Ferrara. A vederle, assomigliano un po' ai montarozzi etruschi della campagna romana; in scala molto minore, s'intende. Senonché la camera sotterranea, spesso vastissima, a cui qualcheduna di esse dà ancora adito, non ha mai servito da casa per nessun morto.⁶

Altri elementi rendono il giardino un luogo sacro, una sorta di tempio votivo consacrato a Micòl già a partire dal momento in cui appare dinanzi a Giorgio dall'alto del muro di cinta, come una divinità nordica, bionda dalla bellezza perfetta, con il cane Jor guardiano fedele. Questa immagine si coniuga con una rappresentazione degli alberi del giardino che attinge

⁶ Bassani 2006, 32.

a elementi antropomorfi e culmina con il *sancta sanctorum* al centro del giardino, ossia la *magna domus*, all'interno della quale il sito più alto è occupato proprio dalla stanza della ragazza.

La chiusura del sacro giardino al mondo esterno ha la valenza di proteggere i giovani dalla realtà in tumulto e di permettere loro una vita spensierata, ma rappresenta anche una sorta di prigionia volontaria, una reclusione testimoniata anche dalla tesi su cui sta lavorando Micòl, su Emily Dickinson, poetessa che ha scelto di vivere un esilio volontario.

Giusi Oddo De Stefanis spiega come il personaggio di Micòl funga da guida nel reame del giardino/paradiso. L'esperienza del protagonista, una volta superato il muro di cinta, assumerebbe tutte le caratteristiche di un pellegrinaggio dantesco, un itinerario morale che porta il giovane verso l'autocoscienza. Si tratterebbe, però, di un viaggio al contrario rispetto a quello di Dante: non una discesa agli inferi con risalita verso il paradiso, ma una storia più simile a quella biblica, dove l'Eden precede la caduta nell'inferno terrestre.

Come afferma Anna Maria Tumino, attraverso il *tópos* del giardino l'autore accenna alla condizione umana e morale degli ebrei esprimendo la loro difficoltà ad accettare le nuove verità dolorose di un mondo cambiato. Dal momento in cui il protagonista è ammesso nel mondo del giardino, le persecuzioni e l'esclusione degli ebrei dalla società ferrarese imposta dal regime fascista sembrano non esistere più. I Finzi-Contini vivono in un isolamento scelto anni fa, un esilio volontario in una modesta porzione di natura privilegiata.

In questo senso, il giardino dei Finzi-Contini somiglia al giardino di Armida, in cui coesistono cose che nella realtà si escludono a vicenda. Analogamente, nel giardino dei Finzi-Contini il protagonista può, nella fantasia, avere l'illusione di essere in un mondo in cui, nella persona di Micòl, si può essere ariani ed ebrei insieme.

Alla fine il giardino si rivelerà, tuttavia, per ciò che è sempre stato, ossia uno spazio fondato su forze distruttive, quali la fatalistica accettazione della morte, la passività, l'insita sterilità, il decadimento. Il giardino è, insomma, un esilio spaziale che si fa anche esilio spirituale. Per il protagonista, la permanenza nel giardino è stata in realtà un viaggio verso il passato, il periodo antecedente questi dolorosi e pericolosi cambiamenti. Il giardino rappresenta l'età infantile, periodo in cui si è protetti e non si devono affrontare le dure verità della vita. Un giardino, quindi, come scenografia di un mondo parallelo e ancora intatto.

2. RIFERIMENTI ALL'ARTE FIGURATIVA NE «IL GIARDINO»

Della poetica della memoria e di numerose sintonie tra le tecniche del visuale e del verbale di Bassani, si trova ampia documentazione all'interno di cicli pittorici di artisti come Giorgio Morandi, Mario Oddone Cavaglieri, Filippo De Pisis, amati dall'autore ed «esemplificativi di quel momento fondante del pensiero critico tra naturalismo e informale»⁷.

A Ferrara, percorrendo l'ultimo tratto di Via Ercole I d'Este, sulla destra si trovano un alto muro di cinta e un grande cancello, oltre il quale è stato individuato il giardino narrato da Bassani, che nella realtà corrisponde a un parco grande e incolto. I riferimenti reali sono riscontrabili in un *dossier* ritrovato negli archivi nazisti di Bad Arolsen dall'Istituto per la Ricerca Internazionale (ITS). Il fascicolo è intestato a tale Silvio Finzi-Magrini, nato a Ferrara, uno dei principali esponenti della comunità ebraica cittadina, arrestato dalla polizia del regime il 16 ottobre 1943 e poi deportato in Germania. In una intervista a *Il Corriere della Sera*⁸ Bassani ammise di essersi ispirato a quella famiglia e, in particolare, al loro giardino. Per quanto riguarda la narrazione di quello spazio, «lo spazio indagato da Bassani è uno spazio topografico, minuziosamente ricostruito, osservato da un preciso punto di vista: un punto di vista per lo più ad altezza d'uomo, coincidente con quello del narratore»⁹.

La stessa via dove si trova la *magna domus* dei Finzi-Contini è descritta nel romanzo come «così nota agli innamorati dell'arte e della poesia del mondo intero che ogni descrizione che se ne facesse potrebbe risultare superflua». Tra gli *innamorati dell'arte* che hanno voluto rappresentare questa zona, Bassani cita il pittore Cavaglieri, al riguardo del quale afferma:

La Ferrara che lui predilige non è quella delle grandi strade ducali che vanno direttamente nella campagna verde e felice bensì la piccola gente nuova che preme da fuori e vuole entrare, e a poco a poco riuscirà a stabilirsi per sempre dentro la cinta delle vecchie mura urbane, sostituendo nelle antiche case aristocratiche e borghesi le famiglie decadute e scomparse.¹⁰

La verosimiglianza è quindi il canone prescelto nella narrazione de *Il giardino*, ma il punto centrale è che Bassani, nella maggior parte dei casi non descrive mimando direttamente la rappresentazione del giardino, la sua

⁷ Venturi 2012, 478.

⁸ Chierici 1994.

⁹ Bassani Pacht 2006, 42.

¹⁰ Prebys 2010, 103.

vegetazione, gli spazi e i colori che lo compongono, bensì attraverso le interpretazioni di certa arte figurativa.

È una tecnica già sperimentata nell'*incipit* del racconto *Passeggiata prima di cena*, del 1953, il quale nasce direttamente dalla descrizione di una cartolina che ritrae Corso Giovecca di Ferrara agli inizi del Novecento. Si tratta di un'immagine desunta da una fotografia scattata da una precisa angolatura, che è la stessa dalla quale l'autore procede per la sua narrazione. Bassani specifica anche il momento del giorno in cui è probabile sia stata scattata la fotografia: «[...] un dorato crepuscolo primaverile emiliano», con la luce che converge sul lato sinistro dell'immagine, nell'ora che anticipa il «rito della cena».

Il legame con l'arte figurativa di certi artisti, che Bassani utilizza nella rappresentazione del giardino in cui si ambienta il suo percorso di scrittura, è immediatamente evidente anche solo tramite una ricognizione delle copertine dei suoi volumi: l'edizione delle *Cinque storie ferraresi* pubblicata da Einaudi nel 1956 aveva in copertina un particolare de *La sala disabitata*, opera che si trovava nella collezione privata di Roberto Longhi e che è stata realizzata da Cavaglieri, la cui ricerca estetica era volta a rappresentare una società che si sforza di apparire lontanissima dalla guerra, sospesa in una sorta di serena atmosfera di rifugio, che coincide con quella all'interno della *magna domus* del romanzo di Bassani. L'edizione einaudiana del 1958 del romanzo *Gli occhiali d'oro* riproduce un *Acquerello* del pittore e scrittore ferrarese Filippo De Pisis; sulla copertina de *Il giardino dei Finzi-Contini* troviamo *Nu couché* di Nicolas de Staël, e l'acquaforte *Campo da tennis* di Giorgio Morandi, inserita tra le pagine 88 e 89; il romanzo *L'alba ai vetri* riproduce un *Paesaggio* realizzato nel 1930, sempre da Giorgio Morandi; *Dietro la porta* ha in copertina un *Interno* dell'artista bolognese d'adozione Carlo Corsi; le riedizioni de *Le cinque storie ferraresi* (con il titolo *Le storie ferraresi*) hanno di nuovo un *Paesaggio* realizzato nel 1941 da Giorgio Morandi. La riscrittura de *Le storie ferraresi* pubblicata da Mondadori nel 1973 riproduce in copertina un *Interno* di Mario Cavaglieri.

Va detto però che, per quanto concerne il legame tra arte figurativa e narrazione, ne *Il giardino* non si risconterà solamente l'influenza di opere e di artisti che hanno fornito elementi metatestuali, bensì quella di cicli pittorici che «addirittura ne hanno determinato la modalità dello scrivere»¹¹.

Per Roberto Cotroneo, che ha molto approfondito l'intera opera bassaniana, l'autore nella sua narrazione non ragiona per storie ma per im-

¹¹ Venturi 2012, 477.

magini, per rappresentazioni figurative. A conferma di questa tesi, analizzando proprio le rappresentazioni degli interni di Filippo De Pisis e Mario Cavaglieri, oltre che i paesaggi e i cortili di Giorgio Morandi, individuiamo in essi una poetica implicita dell'autore che anticipa il tono, il colore, l'ambiente e la luce con cui rappresenterà il giardino, cuore della sua opera. Quegli interni, quei colori, sono un altro degli elementi che Bassani mette in gioco per smentire le interpretazioni più facili del romanzo, raccontando il dramma di una borghesia, anche e soprattutto ebraica, che si contraddice e che non comprende la tragedia: caratteristiche, queste, e obiettivi del lavoro di Bassani, *in primis* la nostalgia del passato. L'utilizzo dell'interpretazione artistica è in Bassani anche modo per indagare i suoi personaggi all'interno del giardino, puntando a «esprimere attraverso un forte impatto immaginativo, sottolineato da un dispositivo della vista [...] il segreto esistenziale del personaggio, ricondotto alla continuità di una catena d'immagini»¹².

Scopo del presente saggio è, appunto, cogliere nelle indicazioni di quegli artisti, di quelle opere e di quelle rappresentazioni del giardino, le tracce del modo di narrare e *vedere* lo stesso elemento-luogo all'interno de *Il giardino dei Finzi-Contini*.

3. INTERCONNESSIONI TRA VISUALE E VERBALE NELLA RAPPRESENTAZIONE DEL GIARDINO

Al rapporto che l'arte figurativa ha avuto con le narrazioni di Bassani, in particolar modo col giardino, è stata recentemente dedicata una mostra curata dall'Italian Cultural Institute di New York, dal titolo *La parola dipinta*, che ha presentato a Manhattan una raccolta delle opere di arte figurativa moderna che maggiormente hanno influenzato lo scrittore; anche qui troviamo Giorgio Morandi, Filippo De Pisis, Mario Cavaglieri.

Prima di addentrarci nel vivo delle interconnessioni tra visuale e verbale ne *Il giardino*, è utile, però, fare un passo indietro per comprendere meglio l'approccio al discorso della compenetrazione di artistico e narrativo in Bassani, che si sviluppa e si articola a partire dal suo periodo universitario. Bassani, frequentando l'Università di Bologna, parteciperà nel tardo autunno del 1935 alle lezioni di Storia dell'arte di Roberto Lon-

¹² Bazzocchi 2006, 63.

ghi, un «vero maestro»¹³. In quegli anni ha inizio un rapporto profondo, destinato a durare per tutta la vita, che vedrà Bassani diventare redattore della famosa rivista fondata da Longhi nel 1950: *Paragone, rivista mensile di arte figurativa e letteratura*, una delle articolazioni dell'impianto teorico della ricerca di Longhi circa la compenetrazione del linguaggio narrativo con quello artistico¹⁴. La stessa scrittura utilizzata da Longhi nell'analisi dei fenomeni artistici (principalmente pittorici) è costruita con particolari effetti di punteggiatura, sostantivazione e singolari procedimenti sintattici, al punto da analizzare i fatti artistici con andamento narrativo.

Il metodo interpretativo del professore, applicato alle pitture del Quattro-Cinquecento, affascina e suggestiona Bassani al punto che, durante i quotidiani viaggi in treno tra Ferrara e Bologna, studia la vegetazione circostante secondo le tonalità chiaroscurali della pittura di quel periodo, cercando di ricreare (o tradurre) quella luce e quei colori nella sua prima produzione poetica e, in seguito, nella costruzione visuale del suo più celebre giardino. Al riguardo, Anna Dolfi afferma che:

Se si pensa a quella patina densa e assieme leggera, trasparente e vagamente appannata (di tocco che potremmo definire vagamente morandiano) che nutre la malinconia degli oggetti abbandonati della poesia del giovane Bassani, poesia che per l'autore doveva probabilmente rispondere (oltre che alle premesse crociane, inscritte con forza nella sua cultura) a quell'identità di poesia e «candore, innocenza, verità, purezza, bontà, castità, pietà» che era stata, pur nella diversità di temi e di modi, di Baudelaire come di Morandi.¹⁵

Si veda in *Pagine di un diario ritrovato*, il passo in cui Bassani ricorda Ferrara appena giunto a Roma:

Una città agreste, con decorazioni di messi dorate lungo le strade trascorse da lenti carri di cuoi, con viole, covili d'erba, case basse e cucine a pianterreno. E tutto deserto per me, per i miei ritorni dai campi di ogni sera.¹⁶

Un altro importante esempio legato alla descrizione *pittorica* del paesaggio lo abbiamo quando, il 13 agosto 1945, sul periodico sardo *Riscossa* (al quale Bassani lavorò con ogni probabilità tramite la mediazione dell'amico sardo-ferrarese Giuseppe Dessì, all'epoca provveditore agli studi di Sassa-

¹³ Cotroneo - Bassani 2001, 1076.

¹⁴ Per un approfondimento dell'approccio metodologico di Longhi, cfr. Bologna 2007, 392-393.

¹⁵ Antognini - Rodica Diaconescu Blumenfeld 2012, 110.

¹⁶ Cotroneo - Bassani 2001, 974.

ri), l'autore de *Il giardino* pubblicò la lirica *Verso F.*, della quale Anna Dolfi scrive:

La città, che doveva essere al centro della sua intera opera, appariva ancora più impronunciabile, impronunciata, puntata F. appunto mentre a delinearsi era il verde della pianura [...]. Ad essere fissata (e la suggestione figurativa non è estranea all'insieme della composizione che a posteriori risveglia nella memoria perfino alcune immagini del periodo blu di Picasso).¹⁷

La «F» del titolo sta ovviamente per Ferrara, e proprio a Ferrara era nata una scuola artistica metafisica, «crogiolo fertilissimo d'invenzione poetica»¹⁸ di cui esponenti di spicco furono De Chirico, Carrà, De Pisis e, successivamente, Giorgio Morandi. Per Bassani la ricerca metafisica è una palestra per affinare i valori classici della pittura. Secondo Gianni Venturi, Bassani «viene in qualche modo sollecitato a raccontare secondo stilemi e tematiche che con strumenti diversi gli artisti sperimentavano in quegli anni»¹⁹.

L'interesse per lo studio e la rappresentazione narrativa del giardino, in Bassani, non poteva che farlo quindi approdare con entusiasmo, sempre per il tramite di Longhi, alla pittura paesaggistica di Giorgio Morandi. Proprio a Morandi Bassani dedicò il suo primo libro, *Una città in pianura*²⁰, un'opera che mescola lirismo a realismo, avente sempre Ferrara come epicentro. Di nuovo dell'artista, Bassani scriverà:

Morandi, che è il più grande pittore del nostro tempo, pur essendo uno degli spiriti più chiari, lucidi e consapevoli fino alla spietatezza che io conosca (naturalmente si vede dai suoi quadri), nella vita è un vecchio scapolo triste e mite, senza sesso quasi, che vive con le sorelle, dipinge nella stanza dove dorme, con un piccolo Leopardi sul comodino accanto al lettuccio di ferro, e credo che sia molto religioso.²¹

Questo motiva ampiamente anche la lunga battaglia che Bassani condusse presso Einaudi per far inserire ne *Il giardino* una riproduzione di Morandi.

¹⁷ Dolfi 2003, 107.

¹⁸ Pasquali 2007, 43.

¹⁹ Venturi 2012, 478.

²⁰ Nel 1940, presso l'Officina d'Arte Grafica A. Ludni e C., il libro fu pubblicato utilizzando lo pseudonimo di Giacomo Marchi. Il cognome è quello della nonna cattolica, il nome di uno zio molto amato che ricorderà in una poesia della sua ultima produzione ovvero *Storia di famiglia*.

²¹ Le dieci lettere di Bassani da cui è tratto questo brano sono apparse su *Il Corriere della Sera* del 21 giugno 1981 e poi pubblicate nel volume *Di là dal cuore* con titolo *Da una prigione*.

Naturalmente non si tratta dell'inclusione di un mero elemento paratestuale, in quanto anche senza di esso l'influsso della tecnica e della visione di Morandi ne *Il giardino* sarebbe rimasto evidente.

Lo storico dell'arte Arcangeli, sostenitore della tesi secondo la quale la critica non poteva essere distinta dall'arte dello scrivere, successore di Longhi nella cattedra a Bologna e autore di importati studi su Morandi, commenta così l'acquaforte scelta da Bassani per *Il giardino*:

L'incisore del 1921 è un Morandi casalingo, che riprende le sue camminate in periferia, guarda dal limitare della «Cipressina» la villa degli amici Bacchelli, le colline, bellissime, di Bologna, passeggia dalle parti dell'Arsenale, ai Giardini Margherita lungo i campi da tennis.²²

Oltre agli obiettivi teorico-stilistici, nelle pagine de *Il giardino* e nella descrizione della natura al suo interno, possiamo vedere un uso della luce in sintonia con quello che ne fa Morandi.

Morandi è interprete *del silenzio e della sospensione*, che caratterizza sia il quadro ambientale del giardino della *magna domus* che la condizione sociale di chi vive al suo interno, sospesa in un presente dove continua a reiterarsi, ostinato e oscillante tra l'indolente e il disperato, uno stile di vita che spera di poter ignorare la tragedia che si sviluppa oltre quelle mura.

Riguardo alla visione narrativa che Bassani spesso mutua dalle tecniche pittoriche citate, è centrale l'uso molto intenso della luce di Morandi nel ciclo pittorico dei *Paesaggi* dipinti negli anni 1943-44. Si tratta di una luce che «azzera i contrasti e conduce al bianco», laddove il colore ancora modella la presenza degli oggetti, coagulando la luce per stacchi più nitidi e drammatici. Morandi sottrae corpo e consistenza alla materia, sino a lasciare sulla tela poco più di una velatura appena modulata. Ne *Il giardino*, come si evince dai passaggi che seguono, la luce è altrettanto eccessiva, assoluta:

Poche pedalate ancora, e quindi Micòl, proprio lei, figurina bruna incisa su uno sfondo di luce bianchissima, da centrale elettrica [...].²³

La mole gigantesca della magna domus, impervia come una roccia isolata, del tutto buia tranne per la luce bianca, vivissima [...].²⁴

Pedalavo al centro della strada, in piena luce [...].²⁵

²² Arcangeli 1981, 123.

²³ Bassani 2006, 103.

²⁴ *Ivi*, 78.

²⁵ *Ivi*, 102.

Una vera e propria cateratta di luce.²⁶

E l'aumento della luce, non appena conseguito, venne da lei salutato con un grosso «aah» di soddisfazione.²⁷

Le chiome dei nobili alberi gonfie di luce [...].²⁸

Come vidi quasi subito facendomi schermo con la mano dalla luce del sole.²⁹

Interessante è anche l'uso della luce che Bassani fa per descrivere una partita a tennis all'interno del giardino: «Quell'ultima luce invitava a continuare, a insistere in palleggi non importa se ormai quasi ciechi»³⁰. Al riguardo, Francesco Longo fa notare come l'aggettivo «ciechi», da un punto di vista grammaticale, possa riferirsi non solo ai palleggi (che invece che ciechi avrebbero potuto essere definiti imprecisi, mancati ecc.), ma alla mancanza di visione dei ragazzi: «L'autunno rimanda all'insinuarsi dell'antisemitismo così come la cecità al non voler render conto di quanto stava accadendo»³¹.

Oltre al tema del presente, della minaccia incombente, nel giardino bassaniano, il tempo si dilata spesso fino a sfiorare un'eternità che si esprime nei paesaggi invernali, dove al freddo e alla neve è appunto associato tale concetto:

Mi alzavo, mi accostavo alla finestra, guardavo giù, nel parco. Sepolto sotto una coltre di neve alta mezzo metro, tutto bianco, il Barchetto del Duca appariva trasformato in un paesaggio da saga nordica. A volte mi sorprendevo a sperare appunto questo: che neve e gelo non si sciogliessero più, che durassero eterni.³²

Associare alla neve il concetto di eternità è un movimento che compare anche in Morandi: dopo aver presentato la sua opera *Nevicata*, realizzata nel 1910, e poi il *Paesaggio di neve* del 1913, dichiara in un'intervista registrata il 25 aprile 1957 per l'emittente radiofonica statunitense in lingua italiana *The voice of America*³³, che con quelle opere intendeva rappresentare «l'aspetto eterno delle cose». L'opera *Nevicata* è «muto di

²⁶ *Ivi*, 104.

²⁷ *Ivi*, 114.

²⁸ *Ivi*, 27.

²⁹ *Ivi*, 34.

³⁰ *Ivi*, 88.

³¹ Longo 2012, 251.

³² Bassani 2006, 96.

³³ Pubblicata in Vitali 1983.

voci e di presenze umane come lo saranno tutti i suoi paesaggi successivi. Sono paesaggi severi, assoluti e dalla struttura decisa, lontani da ogni naturalismo»³⁴.

C'è chi ha letto nella severità morandiana «il sintomo più probante del suo essere classico, apollineo, distaccato in un iperuranio irraggiungibile»³⁵. Irraggiungibile come il giardino della dimora, territorio estraneo alla città, alla vita comune perché separato dalle alte mura che ne negano la vista ad altri, visto dal protagonista come luogo mitico, urbano ma al contempo esclusivo ed escluso, ove anche le categorie temporali paiono arrestarsi per tributare serenità a chi vi si rifugia.

Il fascino fiabesco delle pagine bassaniane sembra anche nascere dall'impostazione accurata di uno scenario caratterizzato da un'atemporalità sistematica.³⁶

La *severità* dei paesaggi muti di voci e presenze umane esprime una grammatica della solitudine che è cifra di Morandi sin dalle prime opere, dove le colline e le valli dell'Appennino emiliano vengono rappresentate come «dilavate dal tempo, sindoni di solitudine»³⁷, al punto che per il *Paesaggio* del 1911, il cielo sarà definito «vasto di solitudine senza approdi»³⁸. Una solitudine che permea le riflessioni del protagonista de *Il giardino* e che si articola nel suo sentire la solitudine dell'alienazione urbana, legata ai processi della modernità, non meno che di quella più intima ed emotiva, come si evince dai passi che seguono:

La città era facile che desse un'impressione di solitudine [...].³⁹

Ancora una volta avevo scelto per orgoglio e aridità una solitudine nutrita di vaghe, nebulose, impotenti speranze [...].⁴⁰

Il peso di una lontananza e di una solitudine spesso intollerabili [...].⁴¹

La natura del giardino offre, invece, un rifugio sia ai mali della modernità in genere, sia a quello che nel presente andava coagulandosi, come la guerra e la persecuzione razziale. Tuttavia la natura viene affrontata da

³⁴ Bandera 2010, 15.

³⁵ Pasquali 2007, 61.

³⁶ Nezri-Dufour 2011, 11.

³⁷ Brandi 1942, 45.

³⁸ *Ivi*, 46.

³⁹ Bassani 2006, 89.

⁴⁰ *Ivi*, 101.

⁴¹ *Ivi*, 131.

Bassani con una modalità di visione tale da non concedere né indugi *descrittivi* intorno alle morfologie esteriori della singola forma né speculazioni più o meno *scientifiche* circa strutture e dinamiche dell'ordine biologico cui essa appartiene, nella evidenza sensibile, superficiale o nascosta, d'una realtà organica, riducendo al minimo l'osservazione dei dettagli naturali; al punto che lo stesso protagonista viene redarguito da Micòl per la scarsa conoscenza della vegetazione del giardino:

In materia non sapevo nulla, o quasi nulla, e la cosa non finiva mai di meravigliare Micòl. Mi squadrava come se fossi un mostro. «Possibile che tu sia così ignorante?» esclamava. «L'avrai pure studiata, al liceo, un po' di botanica!» [...]. Quanto a me, io rispondevo sempre a vanvera: un po' perché non sapevo sul serio distinguere un olmo da un tiglio, e un po' perché mi ero accorto che niente le faceva piacere come sentirmi sbagliare.⁴²

Così anche i paesaggi di Morandi sono «lontani da ogni naturalismo», realizzati negli anni della guerra, che rappresentano i «cortili di via Fondazza», oppure quelli degli anni Cinquanta, pervasi da un'inquietudine moderna, caratterizzati da una scarna essenzialità e dal rarefarsi della pittura, quando ormai il confine tra paesaggio e natura morta si fa labile. Bassani stesso afferma che «Giorgio Morandi, nella sua riduzione al minimo della realtà, mi ha insegnato che l'artista deve essere vero, a costo di essere quasi niente». Anche ne *Il giardino* la natura non offre in realtà alcun sollievo o anelito edenico, anzi riconferma tramite se stessa la caducità della vita umana:

Di lì a una dozzina d'anni, nel gelido inverno di Stalingrado, sarebbero stati sacrificati per farne legna da stufe.⁴³

Nel giardino bassaniano, una delle poche descrizioni della vegetazione che troviamo, più che di matrice naturalistica, è di carattere etnobiologico e poi affettivo, ed è per bocca di Micòl:

C'era in fondo alla radura del tennis, per esempio, a ovest rispetto al campo, un gruppo di sette esili, altissime *Washingtoniae graciles*, o palme del deserto, separate dal resto della vegetazione retrostante (normali alberi di grosso fusto da foresta europea: querce, lecci, platani, ippocastani, eccetera), e con attorno un bel tratto di prato. Ebbene, ogni qualvolta passavamo dalle loro parti, Micòl aveva per il gruppo solitario delle *Washingtoniae* sempre nuove parole di tenerezza. «Ecco là i miei sette vecchioni» poteva dire. «Guarda

⁴² *Ivi*, 59.

⁴³ *Ivi*, 26.

che barbe venerande hanno!» Sul serio, insisteva: non parevano anche a me sette eremiti della Tebaide, asciugati dal sole e dai digiuni? Quanta eleganza, quanta santità in quei loro tronchi bruni, secchi, curvi, scagliosi! Assomigliavano ad altrettanti San Giovanni Battista, veramente, nutriti di sole locuste. Ma le sue simpatie, già l'ho detto, non erano affatto circoscritte agli alberi esotici. Per un platano enorme, dal tronco biancastro e bitorzolo più grosso di quello di qualsiasi altro albero del giardino e, credo, dell'intera provincia, la sua ammirazione sconfinava nella riverenza. Naturalmente non era stata la «nonna Josette» a piantarlo, bensì Ercole I d'Este in persona, magari, o Lucrezia Borgia. «Ha quasi cinquecento anni, capisci?» sussurrava, sbarrando gli occhi. «Pensa un po' quante ne deve aver viste, di cose, da quando è venuto al mondo!». E sembrava che gli occhi e le orecchie ce li avesse anche lui, il platano gigantesco: occhi per vederci e orecchie per ascoltarci. Per gli alberi da frutta, ai quali era riservata una larga fascia di terreno al riparo dai venti del nord ed esposta al sole immediatamente a ridosso della Mura degli Angeli, Micòl nutriva un affetto molto simile – avevo notato – a quello che mostrava nei riguardi di Perotti e di tutti i membri della sua famiglia.⁴⁴

Ma all'inizio lo stesso protagonista, in modo sintetico, così si esprime:

Tutti gli alberi di grosso fusto, tigli, olmi, faggi, pioppi, platani, ippocastani, pini, abeti, larici, cedri del Libano, cipressi, querce, lecci e perfino palme ed eucalipti, fatti piantare a centinaia da Josette Artom, durante gli ultimi due anni di guerra sono stati abbattuti per ricavarne legna da ardere, e il terreno è già tornato da un pezzo come era una volta, quando Moisè Finzi-Contini lo acquistò dai marchesi Avogli: uno dei tanti grandi orti compresi dentro le mura urbane.⁴⁵

Morandi presenta tredici tele, alcune *Nature morte* di vetri, definite da Ascanio Forti, in un articolo pubblicato su *Il Resto del Carlino* del 22 marzo 1913, «compenetrazione di vetrerie in penombra» come quei lattimi in penombra, che Bassani descrive come segue:

Indicai le schiere dei lattimi, baluginanti in penombra sui palchi dei loro scaffali.⁴⁶

Oltre a Roberto Longhi, ad aver influenzato profondamente la formazione artistica di Bassani furono Carlo Ludovico Ragghianti, storico dell'arte che fondò *Critica d'arte* (cui collaborò anche Longhi) e che frequentò in-

⁴⁴ *Ivi*, 60.

⁴⁵ *Ivi*, 13.

⁴⁶ *Ivi*, 116.

tensamente Bassani a Roma e Firenze e, come s'è visto, Francesco Arcan- geli, che succederà a Longhi nella cattedra di Storia dell'arte di Bologna, entrambi grandi conoscitori dell'opera di Cavaglieri.

Se Morandi ha avuto un ruolo nella visione e nella rappresentazio- ne del giardino in Bassani, Mario Oddone Cavaglieri ha avuto un ruolo altrettanto incisivo per quanto concerne gli interni e la principale figura femminile del romanzo, Micòl.

Bassani dichiarò in diverse interviste che il personaggio di Micòl non è direttamente ispirato a nessuna donna in particolare. La sua condizione e il suo carattere, infatti, simboleggiano la condizione della ricca borghesia ebraica che, nel periodo in cui si ambienta il romanzo, ossia durante la persecuzione razziale, si chiude in se stessa piuttosto che prendere coscienza di ciò che sta accadendo, e vive con snobismo e sufficienza la pro- gressiva compressione dei propri diritti.

Bassani, pur mettendo in scena la storia all'interno di una famiglia aristocratica, rappresenta la nobiltà in modo silenzioso e la sua ricchez- za in modo che passi *inaperçue*. Nel romanzo di Bassani non compaiono mai le parole *lusso, sfarzo, ricchezza, opulenza, sontuosità, sfoggio*, e neanche *ricco* o *ricca*, e la stessa parola *bellezza* compare solo due volte, una rivolta semplicemente a un sonetto e l'altra accompagnata all'aggettivo *altera* nei confronti della nonna Regina.

Anche il pittore Mario Cavaglieri, nato da benestante famiglia ebrai- ca, rappresenta una società che appare assai distante dalla guerra, sospesa in una serena atmosfera di fragile benessere. In questo contesto, Cavaglie- ri incastona dei ritratti femminili (sempre la stessa donna, sua compagna di vita e sua modella Giulietta) con caratteristiche di bellezza e ricchezza in cui è forte l'assenza di emozione o di esplicita sensualità.

Cavaglieri, invitato da Longhi a partecipare alla prima Biennale del dopoguerra (1948), riformato al servizio civile, potrà ignorare la guerra e dipingere quel ciclo di interni con ritratti femminili in una fase definita dagli storici dell'arte i suoi «anni brillanti» (tra il 1911 e il 1922). Da uno studio affacciato tramite grandi vetrate su un vasto giardino realizzerà i suoi grandi quadri, nei quali ogni figura è inserita in uno spazio senza profondità, come figure di un arazzo sontuoso⁴⁷. L'ambiente e gli arredi, fino all'ultima suppellettile, sono esaltati come protagonisti, con tutta la forza di colori intensi e puri. È di questo periodo *La sala disabitata* che Bassani volle riprodurre sulla copertina dell'edizione einaudiana del 1956 de *Le cinque storie ferraresi*. Dall'Italia Cavaglieri si trasferirà poi a

⁴⁷ Dentice 2007.

Peyloubère, in Francia, ma nel '43 decise di tornare in Italia per via delle persecuzioni.

Il rapporto tra Bassani e Cavaglieri viene bene approfondito dagli studi in merito di Roberto Tassi, come nel brano che segue:

Era un ebreo veneto, nato a Rovigo, uomo, a quanto sembra, e anche risulta dall'opera, molto raffinato, di estrazione alto borghese, elegante, poco incline alle compagnie, follemente innamorato di Juliette, che è la protagonista della sua pittura. Un artista per ogni verso eccentrico, difficile da far entrare nelle storie. Giorgio Bassani nel 1946, basandosi su un solo quadro, ma eccezionale, quello della collezione Longhi, ha dato del mondo di Cavaglieri una interpretazione, che a mio avviso, resta fondamentale; ha animato quella *Sala di campagna* con bella invenzione narrativa, ha intuito il significato degli oggetti, dell'atmosfera, dell'interno vissuto.⁴⁸

Cavaglieri, attraverso un cromatismo aggressivo dominato però da toni freddi, alle volte presenti anche nei colori più caldi, ritrae figure femminili prive di passione, seppellendo scomode possibilità erotiche nella sovrabbondanza delle decorazioni della stanza e del vestiario elegante.

La stessa apparente estraneità alle passioni caratterizza l'agire di Micòl, giovane donna superficiale che ama giocare con le parole come con i sentimenti altrui, offrendosi ma poi ritraendosi, lasciando solo, appunto, una scia di parole: «[...] le solite parole ingannevoli e disperate che soltanto un vero bacio avrebbe potuto impedirle di proferire»⁴⁹. La prima volta che Giorgio la bacia, Micòl si limita a lasciarlo fare, con aria di fastidio e supportazione insieme:

Mi staccai lentamente. Adesso lei era lì, il viso a venti centimetri dal mio. La fissavo senza parlare né muovermi, incredulo, già incredulo. Addossata allo stipite della porta, le spalle coperte da uno scialle di lana nero, anche lei mi fissava in silenzio. Mi guardava negli occhi, e il suo sguardo entrava in me dritto, sicuro, duro: con la limpida inesorabilità di una spada.⁵⁰

Micòl, appena dopo il bacio, riprende a parlare della neve in giardino, della sua tesi, e a ridere in modo squillante, però già avvoltata dalla rassegnazione per qualcosa di indicibile che sarebbe successo di lì a pochi anni, qualcosa che non poteva sapere, immaginare, e che Giorgio Bassani ha deciso di non descrivere.

⁴⁸ Tassi 1978, 34-35.

⁴⁹ *Ivi*, 7.

⁵⁰ *Ivi*, 103.

La spensieratezza, la superficialità, l'assenza di emozioni nelle ricche donne e negli interni di Cavaglieri esprimono la stessa aristocratica leggerezza di Micòl. Personaggio che, evidente proiezione di una giovinezza inventata, maneggia silenzi, collere e pensieri amorosi. E quando Malnate, il suo amante, dopo una partita di tennis, comincia i suoi comizi politici, Micòl lo prende in giro, al punto che Giorgio afferma che «a lei del suo futuro democratico e sociale non gliene importava un fico, che il futuro, in sé, lei lo aborrisse, ad esso preferendo di gran lunga le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui»⁵¹. E poiché anche il presente comincia a scolorire, non avendo più molto di cui nutrirsi, preferisce addirittura il passato: «[...] il caro, il dolce, il pio passato».

I dipinti di Cavaglieri offrono una visuale di uno stile di vita e di una opulenza che non esiste più, la sua *rêverie* è anzitutto nostalgia per un mondo tramontato, bellezze senza prezzo e irraggiungibili ma con la fragilità di bambole di porcellana.

Così come negli interni di Cavaglieri la ricchezza e l'agio sono testimoniati dalle suppellettili di pregio che riempiono la scena, anche gli interni della villa dei Finzi-Contini contengono la stessa sovrabbondanza di oggetti:

Ci trasferimmo così nello studio, il quale era una stanza poco meno vasta del salone del biliardo, ma impiccolita, resa anzi angusta, da una incredibile congerie di oggetti disparati.⁵²

Mobili e suppellettili, questi nostri muti e fedeli compagni di camera.⁵³

[...] che brivido raddomantico ogni volta che riusciva a scovarne qualcuno di nuovo, di raro! Volevo sapere quanti pezzi era arrivata a mettere insieme? Quasi duecento.⁵⁴

Un grosso mappamondo, poi un leggio, un microscopio, mezza dozzina di barometri, una cassaforte d'acciaio verniciata di rosso scuro, un candido lettino da ambulatorio medico, varie clessidre di diversa misura, un timpano d'ottone, un piccolo pianoforte verticale tedesco sormontato da due metronomi chiusi nei loro astucci a piramide, e molti altri oggetti, oltre a questi, di dubbio impiego e che non ricordo, conferivano all'ambiente un'aria da gabinetto faustiano.⁵⁵

⁵¹ *Ivi*, 158.

⁵² *Ivi*, 97.

⁵³ *Ivi*, 82.

⁵⁴ *Ivi*, 69.

⁵⁵ *Ivi*, 97.

Descrizioni di oggetti, che per certi versi contrastano, mentre per altri rassomigliano agli oggetti dei morti che compaiono all'inizio del romanzo nella necropoli di Cerveteri:

Letti funebri disposti dentro altrettante nicchie delle pareti di tufo, e adorna fittamente di stucchi policromi raffiguranti i cari, fidati oggetti della vita di tutti i giorni, zappe, funi, accette, forbici, vanghe, coltelli, archi, frecce, perfino cani da caccia e volatili di palude.⁵⁶

E nel *gabinetto faustiano* troviamo anche un quadro di una donna altezzosa che ha molte affinità con il quadro *Giovane donna con ventaglio* del 1920 di Cavaglieri:

La splendida dama bionda in esso effigiata, dritta in piedi, nude le spalle, il ventaglio nella mano guantata, e col serico strascico dell'abito bianco riportato in avanti a dare risalto alla lunghezza delle gambe e alla pienezza delle forme, altra non era, ovviamente, che la baronessa Josette Artom di Susegana. Che fronte di marmo, che occhi, che labbro sdegnoso, che petto! Pareva davvero una regina.⁵⁷

Nel suo personale linguaggio, che si articola attraverso vigorosi impasti pittorici caratterizzati da una gestualità della pennellata lineare e materica, Cavaglieri rivolge poca attenzione all'intento simbolista «preferendo alla vecchia e nuova mitografia una dimensione decisamente meno eroica, più legata al presente, secondo una prospettiva di edonismo intimo, quotidiano, domestico»⁵⁸. Ma l'oggettività di questo intimismo viene traslata da una tecnica vivace, dove il dato percettivo coinvolge le emozioni dello spettatore attraverso una semplificazione delle raffigurazioni, il che ci riporta a quella «riduzione al minimo della realtà» di cui abbiamo già parlato e che tanto Bassani apprezzava in Morandi.

Sottofondo dell'opera di Cavaglieri sono stati per molti anni il Déco, la *belle époque*, la Grande Guerra e l'universo dei salotti delle ricche famiglie e dell'aristocrazia che condividevano con i protagonisti de *Il giardino* l'obiettivo di ricostruire «la freschezza sensoriale del passato»⁵⁹. Il giardino in cui si ambienta il capolavoro di Bassani, magico-dolente, borghese e decadente, circondato di solitudine, i parchi tra tombe e mura, dove un dolore implicito, silenzioso, lacera la vita di continuo (dall'amore non corrisposto alla persecuzione razziale), sono sulla linea di quel simbolismo

⁵⁶ *Ivi*, 8.

⁵⁷ *Ivi*, 98.

⁵⁸ Degl'Innocenti 2007, 2.

⁵⁹ *Ivi*, 2.

crepuscolare cui hanno attinto molti pittori e poeti ferraresi, e la traduzione della visione di Cavaglieri nella rappresentazione del giardino va colta nell'attimo prima che la bellezza ceda il campo alla morte e a una tragedia non più personale, ma storica.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- Antognini - Rodica
Diaconescu Blumenfeld 2012 R. Antognini - R. Rodica Diaconescu Blumenfeld (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, Milano, LED, 2012.
- Arcangeli 1981 F. Arcangeli, *Giorgio Morandi*, Torino, Einaudi, 1981.
- Bandera 2010 M.C. Bandera (a cura di), *Morandi. L'essenza del paesaggio*, Catalogo della mostra (Alba, 16 ottobre 2010 - 16 gennaio 2011), Milano, 24ore Cultura, 2010.
- Bassani 1935 G. Bassani, «Terza Classe», *Corriere padano*, 1 maggio 1935.
- Bassani 1936 G. Bassani, «I mendicanti», *Corriere padano*, 22 marzo 1936.
- Bassani 1937 G. Bassani, «Caduta dell'amicizia», *Corriere padano*, 3 luglio 1937.
- Bassani 1947 G. Bassani, «Visita agli studi di Guttuso, Mazzacurati e Leoncillo», *Il mondo europeo* 1 (ottobre 1947).
- Bassani 1953 G. Bassani, «Un inedito di Mario Cavaglieri», *Paragone* 39 (1953).
- Bassani 1974 G. Bassani, *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 1974.
- Bassani 2006 G. Bassani, *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 2006.
- Bassani Pacht 2004 P. Bassani Pacht, «Giorgio Bassani, Roberto Longhi e la pittura», in *Giorgio Bassani. Il giardino dei libri*, Catalogo della mostra (Roma, 2 dicembre 2004 - 27 gennaio 2005), Roma, De Luca Editori d'Arte, 2004.
- Bassani Pacht 2006 P. Bassani Pacht, «Giorgio Bassani allievo di Roberto Longhi», *Paragone-Letteratura* 63-65 (febbraio-giugno 2006).
- Bazzocchi 2006 M.A. Bazzocchi, «Longhi, Bassani e le modalità del vedere», *Paragone-Letteratura* 63-65 (febbraio-giugno 2006).

- Bologna 2007 C. Bologna, «Officina ferrarese di Roberto Longhi», in A. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana. L'età contemporanea. Le opere 1921-1938*, Torino, Einaudi, 2007.
- Brandi 1942 C. Brandi, *Morandi*, Firenze, Le Monnier, 1942.
- Cangeri 2006 F. Cangeri, *Il significato del giardino nel romanzo*, München, Grin, 2006.
- Castaldi - Molinari 2005 R. Castaldi - A. Molinari (a cura di), *Giorgio Bassani: gli anni della formazione (1934-1945)*, Ferrara, Quaderni del Liceo Classico L. Ariosto, 2005.
- Chierici 1994 M. Chierici, «Bassani: la mia Ferrara ovvero un romanzo italiano», *Il Corriere della Sera*, 23 agosto 1994.
- Cotroneo - Bassani 2001 R. Cotroneo - P. Bassani (a cura di), *G. Bassani, Opere*, Milano, Mondadori, 2001.
- Crispolti 1971 E. Crispolti, *L'informale. Storia e poetica*, Assisi - Roma, Carocci, 1971.
- Degl'Innocenti 2007 C. Degl'Innocenti, «Mario Cavaglieri. Un Maestro conosciuto da pochi», in Sgarbi 2007.
- Dentice 2007 F. Dentice, «Mario Cavaglieri. Quel dandy che incontrò pittura e amore», *la Repubblica*, 19 marzo 2007.
- Dolfi 2003 A. Dolfi, *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Dolfi - Venturi 2006 A. Dolfi - G. Venturi (a cura di), *Ritorno al «Giardino»*. Una giornata di studi per Giorgio Bassani (Firenze, 26 marzo 2003), Roma, Bulzoni, 2006.
- Longhi 1980 R. Longhi, *Scritti giovanili*, Firenze, Sansoni, 1980.
- Longo 2012 F. Longo, «Lettura retorica del Giardino dei Finzi-Contini di Giorgio Bassani», in Antognini - Rodica Diaconescu Blumenfeld 2012.
- Nezri-Dufour 2011 S. Nezri-Dufour, *Il giardino dei Finzi-Contini: una fiaba nascosta*, Ravenna, Fernandel, 2011.
- Pagliara 2007 M. Pagliara (a cura di), *Interni familiari nella letteratura italiana*, Bari, Progedit, 2007.
- Pasquali 2007 M. Pasquali (a cura di), *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*, Firenze, Noèdizioni, 2007.
- Pieri - Mascaretti 2008 P. Pieri - V. Mascaretti (a cura di), *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, Pisa, ETS, 2008.
- Prebys 2010 P. Prebys (a cura di), *La bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*, I, Ferrara, Edisai, 2010.
- Sgarbi 2006 V. Sgarbi (a cura di), *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcan-*

- geli, Catalogo della mostra (Ravenna, 19 marzo - 23 luglio 2006), Milano, Electa, 2006.
- Sgarbi 2007 V. Sgarbi (a cura di), *Mario Cavaglieri*, Catalogo della mostra (Rovigo, 11 febbraio - 1 luglio 2007), Torino, Allemandi & C., 2007.
- Tassi 1978 R. Tassi, *M. Cavaglieri 1887-1969*, Catalogo della mostra (Rovigo, 14 maggio - 30 giugno 1978), Firenze, Centro Di, 1978.
- Varese 1999 R. Varese, «Filippo De Pisis e la rappresentazione di Ferrara», *Critica d'arte* 1 (1999).
- Venturi 2007 G. Venturi, «Interni ferraresi. Il problema del vedere nella narrativa di Giorgio Bassani», in M. Pagliuca (a cura di), *Interni familiari nella letteratura italiana*, Bari, Progedit, 2007.
- Venturi 2012 G. Venturi, «Le tecniche del vedere nell'opera di Giorgio Bassani», in R. Antognini - R. Rodica Diaconescu Blumenfeld (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, Milano, LED, 2012.
- Vitali 1983 L. Vitali, *Morandi*, Catalogo generale, II, Milano, Electa, 1983.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

- AA.VV., *All'ombra del Vesuvio. Napoli nella veduta europea dal Quattrocento all'Ottocento*, Napoli, Electa Napoli, 1990.
- Abbott, S., *Fictions of Freemasonry: Freemasonry and the German Novel*, Detroit MI, Wayne State University Press, 1991.
- Acton, H., *Gli ultimi Borboni di Napoli (1825-1861)*, II, Milano, A. Martello, 1962.
- Acton, H., *I Borboni di Napoli (1734-1825)*, trad. it., I, Milano, A. Martello, 1974.
- Aliberti, G., *Economia e società a Napoli dal Settecento al Novecento*, Chiaravalle Centrale (CZ), Editori meridionali riuniti, 1974.
- Anselmi, G.M. - Ruoizzi, G. (a cura di), *Luoghi della letteratura italiana*, Milano, B. Mondadori, 2003.
- Antognini, R. - Rodica Diaconescu Blumenfeld, R. (a cura di), *Poscritto a Giorgio Bassani. Saggi in memoria del decimo anniversario della morte*, Milano, LED, 2012.
- Arcangeli, F., *Giorgio Morandi*, Torino, Einaudi, 1981.
- Ariodante, M., *Immagini da Brueghel e altre poesie*, Roma, Ugo Guanda, 1987.
- Arnaudo, M., «Le architetture dell'allegoria: la Civitas veri sive morum di Bartolomeo del Bene e l'Adone del Marino», *Giornale storico della letteratura italiana* 186, 616 (2009), 560-568.
- Asor Rosa, A. (a cura di), *Letteratura italiana, V. Le Questioni*, Torino, Einaudi, 1986.
- Bandera, M.C. (a cura di), *Morandi. L'essenza del paesaggio*, Catalogo della mostra (Alba, 16 ottobre 2010 - 16 gennaio 2011), Milano, 24ore Cultura, 2010.
- Basile, B., *L'Elisio effimero*, Bologna, il Mulino, 1993.
- Bassani, G., «Terza Classe», *Corriere padano*, 1 maggio 1935.
- Bassani, G., «I mendicanti», *Corriere padano*, 22 marzo 1936.
- Bassani, G., «Caduta dell'amicizia», *Corriere padano*, 3 luglio 1937.
- Bassani, G., *Il romanzo di Ferrara*, Milano, Mondadori, 1974.
- Bassani, G., *Il giardino dei Finzi-Contini*, Torino, Einaudi, 2006.
- Battaglini, M., *La manifattura reale di San Leucio tra assolutismo e illuminismo*, Roma, Edizioni del lavoro, 1983.
- Beccaria, G.L., *Per difesa e per amore. La lingua italiana oggi*, Milano, Garzanti, 2006.

- Bednarski, A., *Holding Egypt: Tracing the Reception of the Description de l'Egypte in Nineteenth-Century Great Britain*, London, Goldenhouse Publications, 2005.
- Bessler, H. (ed.), *Delineatio monasterii S. Galli ad coenobium auctore Gozberto abbate renovandum saeculo nono confecta, in bibliotheca conventus Sangallensis adhuc asservata: Simulacrum iussu societatis historicorum Sangallensium effinixerunt Schwititer et consortes, excudit J.C. Müller, Turicenses, edendum curaverunt E. Loepfe-Benz et consortes, Rosacenses, anno salutis MCMLII, Zürich - Basel, Clichéanstalt Schwititer & Co., 1952.*
- Biedermann, H., *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1999.
- Billi, M. (a cura di), *Giardini*, Viterbo, Sette Città, 2000.
- Bollati, G., *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino, Einaudi, 1983.
- Bojić, L., *Pamjatnik mužem u slaveno-serbskom knjižestvu slavnim, v Žertvu prznateljnosti i blagodarenija Lazarem Boičem*, s.l., s.e., 1815.
- Bonds, M.E. - Lockwood, L. - Reynolds, C. - Sisman, E.R., *Beethoven Forum 8*, Lincoln, University of Nebraska, 2000.
- Boscovich, R.G., *Theoria philosophiae naturalis redacta ad unicum legem virium in natura existentium, auctore P. Rogerio Josepho Boscovich Societatis Jesu, nunc ab ipso perpolita, et aucta, Ac a plurimis praecedentium editionum mendis expurgata*, Venezia, Ex Typographia Remondiniana, 1763.
- Brancaccio, G., *Primato di Napoli e identità campana nell'Italia unita*, Lanciano, Itinerari, 1994.
- Brancaccio, G., «I Siti reali», in Id., *Il governo del territorio nel Mezzogiorno moderno*, Lanciano, Itinerari, 1996, 85-116.
- Brandi, C., *Morandi*, Firenze, Le Monnier, 1942.
- Brüggemann, A., *Zucht und Leben der deutschen Studenten, 1648-1848*, Berlin, W. Limpert, s.d. [1941].
- Burns, W.E., *Science in the Enlightenment*, Santa Barbara, ABC-CLIO, 2003.
- Bush, S. - Murck, C. (eds.), *Theories of the Arts in China*, Princeton, Princeton University Press, 1976.
- Cache, B., *Earth Moves: The Furnishing of Territories*, ed. by M. Speaks, Engl. transl. by A. Boyman, Cambridge (MA), Massachusetts Institute of Technology, 1995.
- Calà Ulloa, P., *Pensée et souvenirs de la littérature contemporaine du royaume de Naples*, I, Genève, Cherbulieux, 1858.
- Campo, C., *Gli Imperdonabili*, Milano, Adelphi, 1987.
- Campo, C. - Scheiwiller, V., *Il fiore è il nostro segno. Carteggio e poesie*, Milano, Adelphi, 2001.
- Cangeri, F., *Il significato del giardino nel romanzo*, München, Grin, 2006.
- Cardinali, S., «Giardinosophia. Il sacro recinto della bellezza», *Segni e comprensione* a. XXIV, n.s., 72 (settembre-dicembre 2010), 133-144.

- Carhart, M.C., *The Science of Culture in Enlightenment Germany*, Cambridge (MA) - London, Harvard University Press, 2007.
- Carson, R., *Silent Spring*, Boston, Houghton Mifflin, 1962.
- Casini, P., *L'antica sapienza italiana. Cronistoria di un mito*, Bologna, il Mulino, 1998.
- Castaldi, R. - Molinari, A. (a cura di), *Giorgio Bassani: gli anni della formazione (1934-1945)*, Ferrara, Quaderni del Liceo Classico L. Ariosto, 2005.
- Chierici, M., «Bassani: la mia Ferrara ovvero un romanzo italiano», *Il Corriere della Sera*, 23 agosto 1994.
- Clark Hall, J.R., *Anglo-Saxon Dictionary*, Cambridge, Cambridge University Press, 1970.
- Cosgrove, D.E., *Social Formation and Symbolic Landscape*, Madison, The University of Wisconsin Press, 1984.
- Cotroneo, R. - Bassani, P. (a cura di), *G. Bassani, Opere*, Milano, Mondadori, 2001.
- Cowperthwaite, K.E., *Two Gardens and a View: Revealing the History and the Future of an American Country Place in Western New York: Linwood*, College of Environmental Science and Forestry, Syracuse (NY), State University of New York, 2008.
- Crispoliti, E., *L'informale. Storia e poetica*, Assisi - Roma, Carocci, 1971.
- Cuoco, V., *Scritti vari*, a cura di N. Cortese - F. Nicolini, I, Bari, Laterza, 1924.
- Cuoco, V., *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli*, introd. di P. Villani, Milano, Rizzoli, 1999.
- Cuoco, V., *Platone in Italia*, trad. dal greco, a cura di A. de Francesco - A. Andreoni, Roma - Bari, Laterza, 2006.
- Curl, J.S., *Egyptomania. The Egyptian Revival: A Recurring Theme in the History of Taste*, Manchester - New York, Manchester University Press, 1994.
- Curl, J.S., *Freemasonry & the Enlightenment: Architecture, Symbols, & Influences*, London, Historical Publications Ltd, 2011.
- Curtius, E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino*, trad. it. di A. Luzzatto - M. Candela, Firenze, La Nuova Italia, 1995.
- Damjanov, S., *Koreni moderne srpske fantastike. Fantastika u književnosti srpskog predromantizma*, Novi Sad, Matica srpska, 1988.
- Da Porto, L., *La sfortunata morte di dui infelicissimi amanti che l'un di veleno e l'altro di dolore morirono, con vari accidenti, Giulietta y Romeo: novella storica*, Pisa, Nistri, 1831.
- De Lantier, É.-F., *Voyages d'Antenor en Grèce et en Asie avec des notions sur l'Égypte*, Paris, A. Bertrand, acquéreur du fonds de la maison Buisson, 1813.
- Deleuze, G. - Guattari, F., *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Minneapolis - London, University of Minnesota Press, 1987.
- Dentice, F., «Mario Cavaglieri. Quel dandy che incontrò pittura e amore», *la Repubblica*, 19 marzo 2007.

- Deretić, J., *Istorija srpske književnosti*, Beograd, Nolit, 1983.
- De Seta, C. (a cura di), *Storia d'Italia*, Annali 5. *Il paesaggio*, Torino, Einaudi, 1982.
- Desideri, P., «Alle radici della testualità e della didattica della scrittura: l'attualità dell'Institutio oratoria' di Quintiliano», in U. Cardinale (a cura di), *Nuove chiavi per insegnare il classico*, Torino, UTET Università, 2008, 330-348.
- Detienne, M., *Les Jardins d'Adonis*, Paris, Gallimard, 1972 (*I Giardini di Adone*, introd. di J.-P. Vernant, Torino, Einaudi, 1975).
- Dobrowsky, J., *Slovanka. Zur Kenntniss der alten und neuen slawischen Literatur, der Spachstunde nach allen Mundarten, der Geschichte und Altertümer von J. Dobrowsky*, Praha, In der herrlichen Buchhandlung, 1814.
- Dolfi, A., *Giorgio Bassani. Una scrittura della malinconia*, Roma, Bulzoni, 2003.
- Dolfi, A. - Venturi, G. (a cura di), *Ritorno al «Giardino». Una giornata di studi per Giorgio Bassani* (Firenze, 26 marzo 2003), Roma, Bulzoni, 2006.
- Duft, J. (Hg.), *Studien zum St. Galler Klosterplan*, St. Gallen, Historischer Verein des Kantons St. Gallen, 1962.
- Eckenwalder, J.E., *Conifers of the World: The Complete Reference*, Portland, Timber Press, 2009.
- Eckert, C.W. (ed.), *Focus on Shakespearean Films*, Engelwood Cliffs, Prentice Hall Books, 1972.
- Fariello, A., *I giardini nella letteratura. Dal giardino classico al giardino paesistico*, Roma, Bulzoni, 1998.
- Fariello, A., *Paesaggio e sentimento nella letteratura italiana. Dal preromanticismo al decadentismo*, Roma, Bulzoni, 2010.
- Feuerstein, G., *Urban Fiction: Strolling Through Ideal Cities from Antiquity to the Present Day*, Stuttgart - London, Edition Axel Menges, 2008.
- Fischer, H., *Mittelalterliche Pflanzenkunde*, München, Verlag der Münchner Drucke, 1929.
- Frazer, J.G., *Adonis. Étude de religions orientales comparées*, trad. franç. par Lady Frazer, Paris, Geuthner, 1921.
- Galanti, G.M., *Elogio storico del signor abate Antonio Genovesi, pubblico professore di civil economia nella Università di Napoli*, Napoli, Bibliopolis, 1977 (rist. anast. dell'ed. Napoli, 1772).
- Galasso, G., *Il Mezzogiorno borbonico e napoleonico 1734-1815*, Torino, UTET, 2007.
- Gendrat-Claudiel, A., «Les descriptions de paysages dans l'Ortis', 'vicariae narrationis'», in Ead., *Le paysage, «fenêtre ouverte» sur le roman. Le cas de l'Italie romantique*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2007, 143-197.
- Ghiazza, S., «Il cibo come metafora nell'opera di Tomasi di Lampedusa», *La nuova ricerca* 14-16 (2005-2007), 203-219.
- Giorcelli, C., «Desise Levertov: la madre e il giardino», in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria: da Oriente a Occidente*, IV, Venezia, Mazzanti, 2007, 225-248.

- Giorcelli, C. - Stefanelli, M.A. (a cura di), *The Rhetoric of Love in the Collected Poems of William Carlos Williams*, Roma, Edizioni Associate, 1993.
- Goldoni, A., «La farfalla di Whitman», in A. Mariani (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, I, Napoli, Linguori, 2003, 77-88.
- Gothein, M.L., *Geschichte der Gartenkunst*, I, Jena, E. Diederich Verlag, 1926.
- Grafton, A. - Most, G.W. - Settis, S. (eds.), *The Classical Tradition*, Cambridge (MA) - London, Belknap Press of Harvard University Press, 2010.
- Gravagnuolo, B., *La progettazione urbana in Europa. 1750-1960. Storia e teorie*, Roma - Bari, Laterza, 1997.
- Grbić, D., *Alegorije učenog pustinoljubitelja. Postupak alegorizacije u opusu Jovana Rajića*, Beograd, Institut za književnost i umetnost, 2010.
- Gumpert, S.S., «Natural Imagery and the Construction of a New Femininity», in *H.D.'s Early Verse*, Ankara Univesitatesi Dil ve Tarih Cografiya Fakultesi Dergisi, 2003, 67-81.
- Guo Xi, *Elogio del paesaggio / Linquan gaozhi*, trad. it. di G. Maggio, Rapallo, Il Ramo, 2005.
- Harris, S.L., *Understanding the Bible*, Palo Alto, Mayfield, 1985.
- Harvey, J., *Medieval Gardens*, London, B.T. Batsford Ltd, 1981.
- Hatlen, B., «Love Rules Them All': Romantic Symbol and Modernist Image in Williams' 'Asphodel'», in C. Giorcelli - M.A. Stefanelli (a cura di), *The Rhetoric of Love in the Collected Poems of William Carlos Williams*, Roma, Edizioni Associate, 1993, 15-40.
- Hattemer, H., *Denkmale des Mittelalters. St. Gallen Altdeutsche Sprachschätze*, I, Graz, Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1970.
- Havelock, E.A., *The Muse Learns to Write. Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*, New Haven - London, Yale University Press, 1986 (*La Musa impara a scrivere. Riflessioni sull'oralità e l'alfabetismo dall'antichità al giorno d'oggi*, Roma - Bari, Laterza, 1987).
- Hay, J., «The Rock and Chinese Art», *Orientalizations* 16, 2 (1985), 16-32.
- Hecht, K., *Der St. Gallen Klosterplan*, Sigmaringen, J. Thorbecke Verlag, 1983.
- D. Hennebo, *Gärten des Mittelalters*, München - Zürich, Artemis Verlag, 1987.
- Heyne, C.G., *Göttingische Gelehrte Anzeigen*, Göttingen, Gedruckt bey Johann Christian Dieterich, 1788.
- Humbert, J.-M. «Egypt in the Eighteenth-Century Garden: Decline or Revival of the Initiatory Journey», in M. Calder (ed.), *Experiencing the Garden in the Eighteenth Century*, Bern, Peter Lang, 2006, 189-211.
- Hunt, B.C. Jr., «Travel Metaphors and the Problem of Knowledge», *Modern Language Studies* 6, 1 (1976), 44-47.
- Jacob, M.C., *Living the Enlightenment: Freemasonry and Politics in Eighteenth-Century Europe*, Oxford, Oxford University Press, 1991.

- Jakob, M., *Paesaggio e letteratura*, Firenze, Olschki, 2005.
- Jaworski, A. - Turlow, C., «Introducing Semiotic Landscapes», in Id. (eds.), *Semiotic Landscapes: Language, Image, Space*, London - New York, Continuum International Publishing Group, 2010, 1-40.
- Jouve, V., *Spazio e lettura: la funzione dei luoghi nella costruzione del senso. Il senso dello spazio. Lo spatial turn nei metodi e nelle teorie letterarie*, Roma, Armando, 2010.
- Keller, F. (Hg.), *Bauriss des Klosters St. Gallen vom Jahr 820*, in *Facsimile herausgegeben und erläutert*, Zürich, Meyer u. Zeller Verlag, 1844.
- Knight, C., *The Pictorial Edition of the Works of Shakespeare*, I. *Tragedies*, London, George Routledge and Sons, 1867.
- Kostić, M., «Ideološki stav Dositeja Obradovića prema jezuitima, iluminatima i masonima», *Zbornik Matice srpske* 8 (1954), 5-15.
- Lauer, R., «Die Slavica-Sammlung in der Göttinger Bibliothek», in Id. (Hg.), *Slavica Gottingensia. Ältere Slavica in der Niedersächsischen Staats- und Universitätsbibliothek*, Göttingen, Harrassowitz Verlag, 1995, XI-XXXII.
- Lefebvre, H., *The Production of Space*, Engl. transl. by D. Nicholson-Smith, Malden - Oxford - Carlton, Blackwell, 1974.
- Lefkowitz, M., *Not out of Africa: How Afrocentrist Became an Excuse to Teach Myth as History*, New York, BasicBooks, 1996.
- Le Forestier, R., *Les Illuminés de Bavière et la Franc-Maçonnerie Allemande*, Milano, Archè, 2001.
- Leopardi, G., *Crestomazia italiana. La poesia*, introd. e note di G. Savoca, Torino, Einaudi, 1968.
- Leopardi, G., *Crestomazia italiana. La prosa*, introd. e note di G. Bollati, Torino, Einaudi, 1968.
- Leopardi, G., *Discorso sopra lo stato presente del costume degl'Italiani*, a cura di M. Moncagatta, introd. di S. Veca, Milano, Feltrinelli, 2008.
- Lichacev, S.D., *La poesia dei giardini. Per una semantica dei giardini e dei parchi. Il giardino come testo*, a cura di A. Raffaello, trad. it. di B. Ronchetti - C. Zonghetti, Torino, Einaudi, 1996.
- Longhi, R., *Scritti giovanili*, Firenze, Sansoni, 1980.
- Marcenaro, G., *Cimiteri. Storie di rimpianti e follie*, Milano, B. Mondadori, 2009.
- Mariani, A., «Introduzione. Il giardino americano nella foresta dei segni», in Id. (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, I, Napoli, Liguori, 2003, 11-23.
- Mariani, A., «Giardini e labirinti di linguaggio nella poesia americana del Novecento», in Id. (a cura di), *Riscritture dell'Eden. Il giardino nell'immaginazione letteraria angloamericana*, I, Napoli, Liguori, 2003, 164-191.
- Mariani, P., *William Carlos Williams: A New World Naked*, New York, McGraw-Hill, 1982.

- Marić, S., «Da li je Stojkovićeve Kandor roman», *Naučni zbornik Matice srpske (Serija društvenih nauka)* 1 (1950).
- Marx, L., *Afterword to the Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America*, New York, Oxford University Press, 2000 (1964).
- Marzell, H., *Wörterbuch der deutschen Pflanzennamen*, 4 Bd. und Registerband: Leipzig, von S. Hirzel Verlag (I Bd. 1943; Registerband 1958; II Bd. 1972); Leipzig - Stuttgart, S. Hirzel Verlag (III Bd. 1977); Wiesbaden, F. Steiner Verlag (IV Bd. 1979).
- Mc Calla, A., *A Romantic Historiosophy. The Philosophy of History of Pierre-Simon Balanche*, Leiden, Brill, 1998.
- McIntosh, Ch., *Gardens of the Gods: Myth, Magic and Meaning*, London, I.B. Tauris & Co. Ltd, 2005.
- Merlo, V., *Contadini perfetti e cittadini agricoltori nel pensiero antico*, Milano, Jaca Book, 2003.
- Merrill, A.I. - Marshall, I. - Philippon, D.J. - Sweeting, A.W. (eds.), *Coming into Contact: Explorations in Ecocritical Theory and Practice*, Athens (GA) - London, University of Georgia Press, 2007.
- Milizia, F., *Dizionario delle belle arti del disegno*, I, Bassano, Remondini, 1822².
- Mitchell, W.E., «Musing in the Highlands and Valleys: The Poetry of Gratwick Farm», *The William Carlos Williams Review* 8, 1 (1982), 8-41.
- Morgan, L., *Nature as Model: Salomon de Caus and Early Seventeenth-Century Landscape Design*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2007.
- Mynott, J., *Birdscapes*, Princeton, Princeton University Press, 2009.
- Nenezic, Z.D., *Masoni u Jugoslaviji (1764-1980)*, Beograd, Narodna knjiga, 1987.
- Nezri-Dufour, S., *Il giardino dei Finzi-Contini: una fiaba nascosta*, Ravenna, Fernand, 2011.
- Nieden, A. zur, *Der Alltag der Mönche. Studien zum Klosterplan von St. Gallen*, Hamburg, Diplomata Verlag GmbH, 2008.
- Nigro, S.S., *Il principe fulvo*, Palermo, Sellerio, 2012.
- Ochsenbein, P. (Hg.), *Das Kloster St. Gallen im Mittelalter. Die kulturelle Blüte vom 8. bis zum 12. Jahrhundert*, Stuttgart, Theiss, 1999.
- Oneroso, F., *Nei giardini della letteratura*, Firenze, Clinamen, 2009.
- Orlando, F., *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura*, Torino, Einaudi, 1993.
- Pagliara, M. (a cura di), *Interni familiari nella letteratura italiana*, Bari, Progedit, 2007.
- Painter, W., *The Palace of Pleasures*, III. *The Twenty-Fifth Nouell*, http://www.gutenberg.org/files/34840/34840-h/34840-h.htm#novel_25.
- Paolillo, M., *Il giardino cinese. Una tradizione millenaria*, Milano, Angelo Guerini e Associati, 1996.
- Paolillo, M., «Forging the Garden. The 'Yuanye' and the Significance of the Chinese Garden in the 17th Century», *East and West* 53 (2003), 209-239.

- Paolillo, M., «Intellectual or Emotional Knowledge? Values and Meanings of the Chinese Garden in the Ming Period», in P. Santangelo (ed.), *Ming Qing Studies 2011*, Roma, Aracne, 2011, 183-197.
- Pasquali, M. (a cura di), *Giorgio Morandi. Saggi e ricerche 1990-2007*, Firenze, Noèdizioni, 2007.
- Pieri, P. - Mascaretti, V. (a cura di), *Cinque storie ferraresi. Omaggio a Bassani*, Pisa, ETS, 2008.
- Pietrogrande, A. (a cura di), *Per un giardino della Terra*, Firenze, Olschki, 2006.
- Praz, M., *Studies in Seventeenth-Century Imagery*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1975.
- Prebys, P. (a cura di), *La bibliografia delle opere di Giorgio Bassani*, I, Ferrara, Edisai, 2010.
- Radonić, J., *Atanasije Stojković (1773-1832)*, Beograd, Glas SAN CCXII (Odeljenja društvenih nauka n.s. 2), 1953.
- Radulović, N., «Stojkovićevo 'Kandor' kao inicijacijski roman», *Letopis Matice srpske* 181, 3 (2005), 447-455.
- Radulović, N., *Podzemni tok. Ezoterično i okultno u srpskoj književnosti*, Beograd, Službeni glasnik, 2009.
- Radulović, N., «Još jednom o Dositeju i slobodnom zidarstvu», in D. Ivanić (ur.), *Dositej u srpskoj istoriji i kulturi. Zbornik radova*, Beograd, Zadužbina Dositej Obradović, 2013, 275-288.
- Rao, A.M., *Esuli. L'emigrazione politica italiana in Francia (1792-1802)*, prefaz. di G. Galasso, Napoli, Guida, 1992.
- Reill, P.H., «The Hermetic Imagination in the High and Late Enlightenment», in M. Neugebauer-Wölk (Hg.), *Aufklärung und Esoterik. Rezeption, Integration, Konfrontation*, Tübingen, Niemeyer Max Verlag, 2009, 317-330.
- Reill, P.H. - Wilson, E.J., *Encyclopedia of the Enlightenment*, New York, Facts on File, 2004.
- Rizzardi, A., *Paterson*, Milano, Nuova Accademia, 1972.
- Roccaro, C. (a cura di), *Walahfrido Strabone, Hortulus*, Palermo, Herbita, 1979.
- Roehr, S., *German Enlightenment. With a Translation of Karl Leonhard Reinhold's «The Fundamental Concepts and Principles of Ethics»*, Columbia, University of Missouri Press, 1995.
- Rosenfeld, S., *Common Sense: A Political History*, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2011.
- Russo, V., *Pensieri politici*, Milano, Fondazione G. Feltrinelli - Napoli, Biblioteca Nazionale «Vittorio Emanuele III», 2000.
- Sansone, M., *Romanzo archeologico e storicismo nel «Platone in Italia» di V. Cuoco*, Bari, Adriatica, 1966, estratto da *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bari* 11 (1966).

- Scardigli, P. - Gervasi, T., *Avviamento all'etimologia inglese e tedesca*, Firenze, Le Monnier, 1978.
- Schmuki, K. - Tremp, E. - Ott, N., *Heilkräuter und Gartenanlagen im Kloster St. Gallen*, Katalog zur Jahresausstellung in der Stiftsbibliothek St. Gallen (30. November 2009 - 7. November 2010), St. Gallen, Verlag am Klosterhof St. Gallen, 2010.
- Sereni, E., *Storia del paesaggio agrario italiano*, Bari, Laterza, 1972.
- Seriman, Z., *Viaggi di Enrico Wanton*, a cura di G. Pizzamiglio, Milano, Marzorati, 1977.
- Settembrini, L., *Lezioni di letteratura italiana*, introd. di G. Innamorati, Firenze, Sansoni, 1964.
- Sgarbi, V. (a cura di), *Turner Monet Pollock. Dal romanticismo all'informale. Omaggio a Francesco Arcangeli*, Catalogo della mostra (Ravenna, 19 marzo - 23 luglio 2006), Milano, Electa, 2006.
- Sgarbi, V. (a cura di), *Mario Cavaglieri*, Catalogo della mostra (Rovigo, 11 febbraio - 1 luglio 2007), Torino, Allemandi & C., 2007.
- Sienicka, M., «Poetry in the Prose of 'In the American Grain' by William Carlos Williams», in *American Literature in Studia Anglica Posnaniensia 1968-2008*, I, Poznań, Adam Mickiewicz University, 2010, 109-116.
- Skerlić, J., *Istorija nove srpske književnosti*, Beograd, Zavod za udžbenike, 2006.
- Soja, E., *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London, Verso, 2001.
- Sörrensen, W., «Gärten und Pflanzen im Klosterplan», in J. Duft (Hg.), *Studien zum St. Galler Klosterplan*, St. Gallen, Historischer Verein des Kantons St. Gallen, 1962.
- Spieth, D.A., *Napoleon's Sorcerers: The Sophisians*, Cranbury, Associated University Presses, 2010.
- Stark, T. - Wells, J.C., *Althochdeutsches Glossenwörterbuch*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1971-1984.
- Stefanelli, M.A., *Figure ambigue. Disgiunzione e congiunzione nella poesia di William Carlos Williams*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Stein, R., *Il mondo in piccolo. Giardini in miniatura e abitazioni nel pensiero religioso dell'Estremo Oriente*, Milano, il Saggiatore, 1987.
- Stoffler, H.-D., *Der Hortulus des Walafrid Strabo. Aus dem Kräutergarten des Klosters Reichenau*, Sigmaringen, J. Thorbecke Verlag, 1978.
- Stojković, A., *Kandor ili otkrovenije egipatskih tain ot Atanasija Stojkovića, SS. NN. i Filosofija Doktora, i Inskago estetstvo ispitatel'nago sodružestva členu na dejstvitel'nago*, V Budim, Pečatano pismeni Slaveno-Serbskija Pečatni Kraljevskago Vseučilišta Peštanskago, 1800.
- Tagliolini, A., *I giardini di Roma*, Roma, Newton Compton, 2006.

- Tassi, R., *M. Cavaglieri 1887-1969*, Catalogo della mostra (Rovigo, 14 maggio - 30 giugno 1978), Firenze, Centro Di, 1978.
- Terrasson, J., *The Life of Sethos. Taken from Private Memoirs of the Ancient Egyptians. Translated from a Greek Manuscript into French. And now faithfully done into English from the Paris Edition; by Mr. Lediard. In Two Volumes. Vol. I*, London, Printed for J. Walthoe, over-against the Royal-Exchange in Cornhill, 1732.
- Thomson, K., *The Masonic Thread of Mozart*, London, Lawrence and Wishart, 1977.
- Tomlinson, C. (ed.), *Selected Poems*, New York, New Directions, 1985.
- Tosco, C., *Il paesaggio storico. Le fonti e i metodi di ricerca*, Roma - Bari, Laterza, 2009.
- Tuzet, H., *ad vocem*, in P. Brunel (a cura di), *Dizionario dei miti letterari*, ed. it. a cura di G. Gabetta, Milano, Bompiani, 1995, 11-28 (bibliografia a p. 28).
- Van Horn Melton, J., *The Rise of the Public in Enlightenment Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.
- Vegetti, M., «Nell'ombra di Theuth. Dinamiche della scrittura in Platone», in G. Cambiano et al., *Sapere e scrittura in Grecia*, a cura di M. Detienne, Roma - Bari, Laterza, 1989, 201-227.
- Venturi Ferriolo, M., *Giardino e paesaggio dei Romantici*, Milano, Angelo Guerini e Associati, 1998.
- Vernant, J.-P., *Mythe et pensée chez les Grecs. Études de psychologie historique*, Paris, Maspero, 1965 (*Mito e pensiero presso i Greci. Studi di psicologia storica*, Torino, Einaudi, 1970-1978).
- Vitali, L., *Morandi*, Catalogo generale, II, Milano, Electa, 1983.
- Vivant Denon, D., *Voyage en Sicile*, Paris, Didot l'Aine, 1788.
- Waltz Litz, A. - Mac Gowan, C.J. (eds.), *The Collected Poems of William Carlos Williams*, I, New York, New Directions, 1986.
- Warf, B. - Arias, S. (eds.), *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspective*, London - New York, Routledge, 2009.
- Wells, S. (ed.), «*Romeo and Juliet*», and *Its Afterlife*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.
- Wells, S. - Stanton, S. (eds.), *The Cambridge Companion to Shakespeare on Stage*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Whately, Th., *Observations of Modern Gardening, Illustrated by Descriptions*, London, Printed for T. Payne, at the Mews-gate, 1770.
- Williams, W.C., *The Autobiography of Williams Carlos Williams*, New York, New Directions, 1948.
- Williams, W.C., *In the American Grain*, New York, New Directions, 1956 (1925).
- Williams, W.C., *Pictures from Brueghel and Other Poems. Collected Poems 1950-1962*, New York, New Directions, 1962.

Williams, W.C., *Paterson*, New York, New Directions, 1963.

Williams, W.C., *Kora in Hell, Improvisations*, San Francisco, City Lights Books, 1969.

Williams, W.C., *A Voyage to Pagany*, New York, New Directions, 1970 (1928).

Yates, F.A., *The French Academies of the Sixteenth Century*, London, Routledge, 1988.

INDICE DEI NOMI

- Acton, H. 151
Agostino (santo) 59, 125
Alberto Magno 59, 60, 68, 72
Anderson, M. 88
Anzaldúa, G. 19
Aristotele 48, 125
Atwood, M. 19
Auden, W.H. 18
Aue, von, H., 60
- Bai Juyi 31, 32, 33
Bandello, M. 81, 82
Bartholdy, J.S. 134
Bashō Matsuo 175
Basile, B. 197
Bassani, G. 16, 195-215
Bessler, H. 61
Bishop, E. 19
Boaistuau, P. 82
Boccaccio, G. 135, 171, 174
Bosch, J. 12
Botticelli, S. 101
Brancaccio, G. 151-162
Brooke, A. 82, 83, 84
Brown, F.M. 90
Bruno, G. 110
Byron, J. 94
- Campo, C. 163
Canisius, H. 61
Carlo Magno 60
Carrà, C. 203
Carson, R. 10
- Castellani, R. 99, 104
Caus, de, S. 109, 126
Cavaglieri, M.O. 199, 212-215
Cibber, T. 86
Cohen, L. 15
Collecini, F. 153
Columella 60
Craven, H. 93
Cukor, G. 99, 102, 104
Cuoco, V. 12
- D'Annunzio, G. 12, 195
Dante 117
De Chirico, G. 203
Debussy, C. 19
Del Bene, B. 125
Deleuze, G. 18
De Pisis, F. 199
Desideri, P. 39-55
Dessi, G. 202
Dickinson, E. 198
Dicksee, F. 97
Di Iacovo, G. 195-215
Dučić, J. 10
- Eliot, T.S. 186
Elliot, W. 92, 94
Enkidu 16
Eschenbach, von, W. 60
- Fazzini, E. 57-74
Ferdinando IV, Borbone 151, 152, 154,
158

- Feuerbach, A. 98
Fitzgerald, F.S. 18
Foscolo, U. 133-150
Francesco I, Borbone 152, 153, 158
Frederick V, Elettore 109
Frost, R. 17
- Gevers, M. 17
Gilgamesh 11, 16
Goethe, von, J.W. 135, 140, 141, 147
Goncourt, de, E. e J. 15
Gozbert (abate) 61
Gratwick, E. 172
Gratwick, W. 172
Gregorio di Tours 59
Guattari, F. 18
- Händel, G.F. 19
Hatherell, W. 84
Hayez, F. 98
H. D. (Hilda Doolittle) 183, 185
Heyne, Ch.G. 114
Herrada di Landsberg 57
Huan 28
Huang Tinjang 30
- Ildegarda di Bingen 57, 59, 64
Ives, Ch. 19
- Jackson, R. 91
Jellicoe, G. 12
Ji Cheng 35
Jing 23
Joyce, J. 14
- Keller, F. 61
Knight, Ch. 78
Koch, K. 13
Kronberg, J. 98
Kyd, T. 80
- Lazarević Di Giacomo, P. 109-132
Levertov, D. 17
- Li Deyu 31
Liszt, F. 19
Longhi, R. 201, 202, 203, 208, 209
Lully, J.B. 19
- Mabillon, J. 61
Maeterlinck, M. 15
Makart, H. 98
Marlow, J. 88
McEwan, I. 12
Medici, de', L. 152
Megenberg, von, K. 72
Melville, H. 186, 190
Merton, T. 10
Mi Fu 33
Migliaccio, L. 151
Mirbeau, O. 12
Monet, C. 12
Morandi, G. 199-211
Moskina, O. 75-108
Mozart, W.A. 11
- Nadeau, P. 9, 11
Napoleone Bonaparte 110, 111
Nelson, A. 87, 88
Nossiter, M.I. 92
Notker il Teutonico 60, 68
- Obradović, D. 114
Ovidio 92
- Painter, W. 82, 83, 84
Paolillo, M. 11, 21-38
Parini, G. 147
Pawsey, J.E. 101, 102
Paz, O. 169
Pegram, F. 96
Perronet Briggs, H. 86
Petrarca, F. 135
Petrus de Crescentiis 59, 64, 72
Picou, P. 98
Pindemonte, I. 135
Pirandello, L. 12

- Pitagora 116, 120, 121
Platone 12, 41-53
Plinio 60
Porto, da, L. 81
Pound, E. 186
- Qin Shi Huangdi 21, 24
- Rabano Mauro 59
Raggianti, C.L. 208
Raleigh, W. 167
Rameau, J.Ph. 19
Rasles, S. 168
Ravel, M. 19
Respighi, O. 19
Rousseau, J.J. 36, 135, 141
- Sackville West, V. 19
Salernitano, M. 86
Santacecilia, A. 163-193
Saussure, de, F. 39
Schlözer, A.L. 115
Serao, M. 19
Shakespeare, W. 17, 75-108
Sheeler, Ch. 164
Shen Kuo 30
Sima Qian 26
Smirke, R. 86
Socrate 41, 42, 45, 46, 47, 48, 116
Spenser, E. 75
Spranger, B. 92
Stojković, A. 18, 113-131
- Strabone, W. 57, 58, 65, 67, 71, 72
Strunk, W., Jr. 78
Stuart, E. 109
Su Che 30
Su Shi 30, 32, 34
- Tasso, T. 195
Teofrasto 47, 60
Terrasson, J. 18, 111-112
Terry, E. 87
- Verdi, G. 111
Veronese, A. 159
Vianello, V. 133-149
Virgilio 60
Voltaire 115
- Walker, A. 19
Wang Wei 30
Waugh, E. 15
Welty, E. 19
Whitman, W. 189
Williams, W.C. 16, 163-193
Woolf, V. 19
Woolmer, A.J. 93
Wu 22, 23, 24, 25
- Yang Guifei 29
Yourcenar, M. 19
- Zeffirelli, F. 104

IL SEGNO E LE LETTERE

Collana del Dipartimento di Lingue, Letterature e Culture moderne
dell'Università degli Studi 'G. d'Annunzio'

CLASSICI

R. Guittou • *Il Principe di Dio. Sulle tracce di Abramo*

SAGGI

J. Santano Moreno • *De morfología y sintaxis españolas. Dos estudios interpretativos*

S. Ciccolone • *Lo standard tedesco in Alto Adige. L'orientamento alla norma dei tedescofoni sudtirolesi*

B. Delli Castelli • *Acronimi e altre forme di abbreviazione nel DDR-Deutsch*

L. Paesani • *Porta Bertati Da Ponte: Don Giovanni*

F. D'Ascenzo • *I fratelli Goncourt e l'Italia*

Autotraduzione. Teoria ed esempi fra Italia e Spagna (e oltre) • A cura di M. Rubio Árquez e N. D'Antuono

Riscritture dell'Eden. Poesia, poetica e politica del giardino. Vol. VII • A cura di A. Mariani

C. Perta - S. Ciccolone - S. Canù • *Sopravvivenze linguistiche arbëreshe a Villa Badessa*

Culture del Mediterraneo. Radici, contatti, dinamiche • A cura di E. Fazzini

Ricerca drammaturgica, letterature e culture moderne • A cura di L. Paesani

Riscritture dell'Eden. Il ruolo del giardino nei discorsi dell'immaginario. Vol. VIII • A cura di A. Mariani

Orizzonti mediterranei e oltre. Prospettive inglesi e angloamericane • A cura di L. Marchetti e C. Martinez

M. Russo • *Iosif Brodskij. Saggi di letture intertestuali*

Il catalogo aggiornato di LED - Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto è consultabile all'indirizzo web <http://www.lededizioni.com>, dove si possono trovare informazioni dettagliate sui volumi: di tutti si può consultare il sommario, di alcuni vengono date un certo numero di pagine in lettura, di altri è disponibile il testo integrale. Tutti i volumi possono essere ordinati on line.